

**Univerzita Pardubice  
Fakulta Restaurování**

**Restaurování čínského závěsného svitku**

**Barbora Kopsová**

**Diplomová práce  
2011**

**Univerzita Pardubice  
Fakulta restaurování  
Ateliér restaurování a konzervace papíru, knižní vazby a dokumentů  
Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl  
Tel., fax.: 461 612 565  
E-mail: dekanat.FR@upce.cz**

**RESTAURÁTORSKÁ DOKUMENTACE  
Čínský závěsný svitek s portrétem zemřelé aristokratky  
2. polovina 19.století**

**Vypracovala: BcA. Barbora Kopsová  
Vedoucí práce: Mgr. Mirosława Wojtczak**

**LITOMYŠL-TORUŇ**

**2011**

Počet vyhotovení restaurátorské dokumentace: 3

Místo uložení restaurátorské dokumentace:

Fakulta restaurování  
UNIVERZITA PARDUBICE  
Jiráskova 3, Litomyšl  
Tel.: +420 466 036 590

Zakład Konserwacji Papieru i Skóry  
UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
ul. Sienkiewicza 30/32, 87-100 Toruń  
tel. (056) 611 38 29, 611 38 30

Muzeum Narodowe w Poznaniu  
Muzeum Etnograficzne  
ul. Grobla 25, 61-858 Poznań  
tel.: +48 61 85 68 000

Celkový počet stran: 127

Počet stran příloh: 82

Počet fotografií:

Autor fotografií: Barbora Kopsová, Andrzej Skowroński

Dokumentace je chráněna ve smyslu zákona č. 121/2000 sb. v plném znění (autor. zákon) s tím, že právo užití ve smyslu zákona č. 20/1987 sb. v plném znění ( o památkové péči) má objednatel a příslušný orgán památkové péče.

## Poděkování

paní Mgr. Mirosławie Wojtczak za její čas, vstřícnost, rady, pomoc a odborné vedení

paní Dr. Hab. Elżbietie Jabłońskiej za umožnění restaurování diplomové práce v  
Zakładzie Konserwacji Papieru i Skóry

paní Ing. Lence Macháčkové za pomoc při zařizování stáží

paní Ing. Haně Paulusové a Ing. Aleně Hurtové za pomoc při chemicko-  
technologických analýzách

a také dalším konzultantům a osobám, jež mi byli při mé práci nápomocny

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (pobočka FR Litomyšl).

V                      dne

.....

BcA. Barbora Kopsová



#### ANOTACE:

Praktická část diplomové práce se zabývá komplexním restaurováním čínského svitku s portrétem zemřelé aristokratky. Vzhledem k rozsáhlému poškození svitku bylo přikročeno k celkové re-montáži malby do nové papírové bordury v souladu s čínskou technikou montáže svitků.

#### KLÍČOVÁ SLOVA:

restaurátorský zásah, čínský závěsný svitek, portréty zemřelých, montáž svitku

TITLE: The Conservation Treatment of a Chinese Hanging Scroll with an Ancestor Portrait

#### ANNOTATION:

The practical part of the diploma thesis is engaged in a complete conservation treatment of Chinese hanging scroll with an ancestor portrait. Considering the large damage of the scroll there was proceeded to do complete remounting of the painting into a new paper bordure in accordance to a Chinese technique of a scroll mounting.

#### KEYWORDS:

conservation treatment, Chinese hanging scroll, ancestor portraits, scroll mounting

<b>1 IDENTIFIKACE</b>	<b>10</b>
<b>2 HISTORIE OBJEKTU</b>	<b>11</b>
<b>3 POPIS OBJEKTU</b>	<b>12</b>
3.1 SCHÉMA ČÍNSKÉHO ZÁVĚSNÉHO SVITKU	12
3.2 POPIS MONTÁŽE RESTAUROVANÉHO SVITKU	14
3.3 POPIS MALBY RESTAUROVANÉHO SVITKU	14
<b>4 POPIS POŠKOZENÍ</b>	<b>15</b>
4.1 PROBLEMATIKA POŠKOZENÍ ZÁVĚSNÝCH SVITKŮ	15
4.2 POPIS POŠKOZENÍ MONTÁŽE RESTAUROVANÉHO SVITKU	18
4.3 POPIS POŠKOZENÍ MALBY RESTAUROVANÉHO SVITKU	20
<b>5 RESTAURÁTORSKÝ ZÁMĚR</b>	<b>21</b>
<b>6 POSTUP RESTAURÁTORSKÝCH PRACÍ</b>	<b>25</b>
6.1 PRŮZKUM FYZICKÉHO STAVU OBJEKTU, FOTODOKUMENTACE A NEDESTRUKTIVNÍ PRŮZKU	25
6.2 ODBORNÉ ANALÝZY	25
6.3 ČIŠTĚNÍ OBJEKTU SUCHOU CESTOU	26
6.4 DEMONTÁŽ HORNÍ A DOLNÍ TYČE	27
6.5 SEJMUTÍ DUBLÁŽÍ A BORDUR	27
6.6 FIXACE BAREVNÝCH VRSTEV	28
6.7 MYTÍ MALBY NA VAKUOVÉM STOLE	28
6.8 ZPEVNĚNÍ VRÁSEK A TRHLIN PODLEPENÍM PROUŽKY JAPONSKÉHO PAPIRU	29
6.9 VYROVNÁNÍ OBRAZU NA DESCE METODOU KARIBARI	29
6.10 VYTMELNĚNÍ ÚBYTKŮ DŘEVA DOLNÍ A HORNÍ TYČ	30
6.11 PŘÍPRAVA BORDURY	30
6.12 PŘÍPRAVA VZORKŮ BARVENÍ A PODLEPENÍ	31
6.13 BAREVNÍ A PODLEPENÍ ARCHŮ	31
6.14 NAŘEZÁNÍ JEDNOTLIVÝCH ČÁSTÍ BORDURY	32
6.15 VYROVNÁNÍ HEDVÁBÍ	32
6.16 PŘIPEVNĚNÍ DISTANČNÍCH PÁSKŮ PAPIRU OKOLO MALBY	32
6.17 PŘIPOJENÍ JEDNOTLIVÝCH ČÁSTÍ BORDURY	33
6.18 PŘIPEVNĚNÍ POMOCNÝCH PÁSŮ PAPIRU PRO UPEVNĚNÍ HORNÍ A DOLNÍ TYČE	34
6.19 PODLEPENÍ SVITKU DVĚMA VRSTVAMI PAPIRU	34
6.20 NAPNUTÍ ZAVADLÉHO SVITKU NA DESKU	35
6.21 RETUŠ BAREVNÉ VRSTVY	36
6.22 SEJMUTÍ SVITKU Z DESKY, OŘÍZNUTÍ PŘESAŤŮ DUBLÁŽE, VYHLAZENÍ RUBOVÉ STRANY SVITKU	36
6.23 UPEVNĚNÍ HORNÍ A DOLNÍ TYČE	37
6.24 PROVLEČENÍ A UPEVNĚNÍ ŠŤŮRKY PRO ZAVĚŠENÍ A PŘIPEVNĚNÍ OZDOBNÝCH KONCOVEK	38
6.25 VYTVOŘENÍ VÁLCE FUTOMAKI A OCHRANNÉHO POUZDRA	38
<b>7 DOPORUČENÉ PODMÍNKY ULOŽENÍ A MANIPULACE</b>	<b>39</b>



<b>8 POUŽITÉ MATERIÁLY A CHEMIKÁLIE</b>	<b>45</b>
<b>9 LITERATURA</b>	<b>46</b>
<b>PŘÍLOHA 1: VZORNÍK MATERIÁLŮ</b>	<b>1</b>
<b>PŘÍLOHA 2: CHEMICKO-TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM</b>	<b>5</b>
<b>2.1 STRATIGRAFIE OBJEKTU</b>	<b>5</b>
2.1.1 STRATIGRAFIE MALBY PŘED RESTAUROVÁNÍM V ROCE 2011	5
2.1.2 STRATIGRAFIE MONTÁŽE PŘED RESTAUROVÁNÍM V ROCE 2011	5
2.1.3 STRATIGRAFIE MALBY PO RESTAUROVÁNÍ V ROCE 2011	6
2.1.4 STRATIGRAFIE MONTÁŽE PO RESTAUROVÁNÍ V ROCE 2011	6
<b>2.2 SEZNAM PŮVODNÍCH A POZDĚJŠÍCH MATERIÁLŮ</b>	<b>7</b>
<b>2.3 FOTOGRAFIE V ULTRAFIALOVÉM A INFRAČERVENÉM ZÁŘENÍ</b>	<b>8</b>
<b>2.4 CHEMICKO-TECHNOLOGICKÉ ANALÝZY</b>	<b>9</b>
2.4.1 STANOVENÍ VLÁKNINOVÉHO SLOŽENÍ DLE ČSN ISO 9184 VZORKŮ	9
2.4.2 CHEMICKO-TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM	15
<b>PŘÍLOHA 3: GRAFICKÁ DOKUMENTACE</b>	<b>25</b>
<b>PŘÍLOHA 4: TEXTOVÁ PŘÍLOHA</b>	<b>30</b>
4.1 ČÍNSKÉ PORTRÉTY PŘEDKŮ	30
4.2 TECHNOLOGIE A TECHNIKA ZHOTOVENÍ MALBY	32
4.3 PORTRÉT ZEMŘELÉ ARISTOKRATKY: OTÁZKA JEJÍHO PŮVODU	36
4.4 VÝROBA ZÁVĚSNÝCH SVITKŮ V ČINĚ	41
<b>PŘÍLOHA 5: OBRAZOVÁ PŘÍLOHA</b>	<b>45</b>
<b>5.1 SEZNAM OBRÁZKŮ:</b>	<b>45</b>
<b>5.1.1 OBRÁZKY UMÍSTĚNÉ V TEXTU:</b>	<b>45</b>
<b>5.1.2 FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTACE RESTAURÁTORSKÉHO ZÁSAHU:</b>	<b>45</b>
<b>5.2 FOTOGRAFICKÁ DOKUMENTACE</b>	<b>48</b>

# 1 Identifikace

**Předmět restaurování:** čínský závěsný svitek

**Námět obrazu:** portrét zemřelé čínské aristokratky

**Autor/škola:** neznámý

**Datace:** druhá polovina 19. století

**Technika zhotovení:** malba kvašem na papíru, montáž malby v závěsný svitek

**Místo původu:** Čína

**Místo uložení:** Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Etnograficzne

**Vlastník:** Muzeum Narodowe w Poznaniu

**Inventární číslo:** Ep. 2822

**Rozměry objektu před restaurováním:** svitek 163,5 cm x 79,5 cm

obraz 123 cm x 64,5 cm

**Rozměry objektu po restaurování:** svitek 235 cm x 80,5 cm

obraz 124 cm x 65,5 cm

**Předešlé zásahy na objektu:** kompletní remontáž obrazu asijským způsobem, zkrácení délky a remontáž dřevěných tyčí v Evropě

**Inskripce:** Tableau (dans la cité de T'ai Youan), Tzou- Hsi, née: 1832-1909, impératrice ét régente:1861-1909

**Investor:**

Muzeum Narodowe w Poznaniu, Aleje Marcinkowskiego 9, 61-746 Poznań, tel.: +48 61 85 68 000

Zakład Konserwacji Papieru i Skóry Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu; ul. Sienkiewicza 30/32, 87-100 Toruń, tel. (056) 611 38 29, 611 38 30

**Vedoucí práce:** Mgr. Mirosława Wojtczak

**Restaurovala:** BcA. Barbora Kopsová

**Konzultace:** Mgr. Helena Heroldová, PhD., Ing. Hana Paulusová, Lin Zhang - Freund, Irena Straková

**Chemicko-technologické analýzy:**

Ing. Hana Paulusová, Národní Archiv Praha

Ing. Alena Hurtová, Fakulta Restaurování, Universita Pardubice

BcA. Barbora Kopsová

**Termín započetí a ukončení prací:** únor - září 2011

## 2 Historie objektu

Samotná historie závěsného svitku s portrétem aristokratky je zahalena tajemstvím. Etnografickému muzeu svitek daroval pan Henryk Banaszak v roce 1993 společně s několika dalšími uměleckými díly čínské provenience. Zápis o původu objektů nebyl proveden, v kartě příslušející závěsnému svitku se nachází pouze popis jeho vzhledu a informace o fyzickém stavu. Bohužel v současné době pan Henryk Banaszak již nežije, proto se nepodařilo zjistit bližší informace o nabytí a původu artefaktu. Na rubové straně při dolní tyči svitku se nachází inskripce tužkou ve francouzském jazyce, podle tohoto popisku se jedná o portrét císařovny Cch' Si<sup>1</sup> (1835-1908). Po konzultaci s paní Helenou Heroldovou, kurátorkou čínské sbírky Náprstkova muzea, však nemůžeme považovat tuto informaci za směrodatnou. Více o pravděpodobném původu čínské aristokratky v textové příloze 4, kapitola 4.3 Portrét zemřelé aristokratky: otázka jejího původu.

---

<sup>1</sup> Veškeré čínské a japonské výrazy v dokumentaci jsou uvedeny v české transkripci.

### 3 Popis objektu

Předmětem restaurátorského zásahu je čínský závěsný svitek o velikosti 163,5 cm x 79,5 cm s portrétem čínské aristokratky pocházející z Národního Muzea v Poznani, datovaný do druhé poloviny 19.století. Z rubové strany v levém dolním rohu nachází inskripce psaná tužkou *Tableau (dans la cité de T'ai Youan), Tzou- Hsi, née: 1832-1909, impératrice ét régente:1861-1909*. Jedná se o tradiční adjustáž východoasijské malby provedené na tenkém papíru nebo hedvábí, poté vsazené do papírových, nebo hedvábných bordur, podlepené několika vrstvami papíru, opatřené dřevěnými tyčemi a dále uchovávané ve svinutém stavu v ochranném pouzdře. Struktura svitku umožňuje malbě „otevření“ při rozvinutí a „uzavření“ v případě uložení.

Tato adjustáž má za účel chránit samotný obraz před mechanickým poškozením, světlem i znečištěním a zároveň pěkně esteticky doplňuje samotný obraz. Jednotlivé vrstvy papíru, kterými je svitek podlepen, vyrovnávají klimatické změny. Pokud stará montáž již nesplňuje svoji ochrannou roli, malba je podle východní tradice demontována a opatřena novou adjustáží.

Aby bylo možné provést popis objektu, je nejprve nutné uvést některé terminologické výrazy. Při popisu objektu takové druhu je lépe oddělit popis malby a adjustáže.

#### 3.1 Schéma čínského závěsného svitku

Každá část závěsného svitku má svůj název [1]. V obrázku jsou uvedeny názvy partií pro jednobarevný styl *i se piao*, v kterém je adjustována restaurovaná malba. Více o jednotlivých stylech v textové příloze 4: Výroba závěsných svitků v Číně.

Hlavní partií závěsného svitku je samotná malba *chua sin*, tzv. srdce svitku. Bordura která malbu rámuje se nazývá *šupien* a je složena ze čtyř částí. Horní pás *tchien* (nebe) je vždy delší než dolní pás *tchi* (země), boční pásy mají stejnou šířku. K horní části svitku je připevněna tyč *tchienkchan*, která je po jedné straně zaoblená. Oblou částí přiléhá ke stěně, na které je svitek zavěšen. Do této tyče jsou vmontována také očka *čchuan* pro provléknutí provázku *tchiao*. Dolní tyč *tchikchan* je mohutnější a okrouhlá. Slouží jako jádro, okolo kterého se svitek ovíjí při dlouhodobém uložení a zároveň ho vypíná, když je zavěšen. Na obou koncích této tyče mohou být

nasazeny plastické ozdobné koncovky, nebo může být viditelný průřez oblepen hedvábím.<sup>2</sup>



**Obr. 1** Pojmenování jednotlivých částí čínského svitku

<sup>2</sup> Xianmei Gu, Yuan-li Hou, Lee, V. The Treatment of Chinese Ancestor Portraits: an introduction to chinese painting conservation techniques, in: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 42, No. 3, 2003, s. 463-456.

### 3.2 Popis montáže restaurovaného svitku

Bordury bezprostředně okolo obrazu *tchien* a *tchi* jsou tvořeny čínským velmi tenkým papírem přírodní barvy s viditelným verge. Vzhledem k materiálu z kterého je zhotovena se jedná o adjustáž typu *čch piao*, v které je celý líc tvořen papírem. Zároveň ji můžeme označit jako jednobarevnou montáž, tzv. *i se piao*<sup>3</sup>. Boční pásy mají na šířku 5 cm, dolní i horní pás je dlouhý 16, 5 cm. Bordury jsou k okraji obrazu přilepeny v šíři asi 5 mm. Okraje svitku jsou po celé délce na levé i pravé straně začištěny ozdobným 2, 5 cm širokým proužkem hedvábného damašku<sup>4</sup> s jemným vzorem.

Horní tyč *tchienkchan* má konce oblepené hedvábným damaškem stejného druhu, z kterého je zhotoven pásek po stranách. V tyči jsou připevněna očka z mosazného drátu pro šňůrku *tchiao*, za kterou objekt visí na zdi. Šňůrka má hnědo-rezavou barvu a je kombinována dvěma typy- plochou a kulatou.

Dolní tyč obrazu *tchikchan* je mohutnější (ø3,5 cm) a na obou koncích má připevněny ozdobné oblé dřevěné knoflíky *čchou* tmavě hnědé barvy.

### 3.3 Popis malby restaurovaného svitku

Vlastní srdce svitku *chuasin* tvoří obdélníkový obraz o velikosti 123 cm x 64,5 cm. Papír na kterém je malba provedena má žluto-hnědý odstín. Obraz se typově řadí k tzv. portrétům předků. Pro tyto portréty je typická kompozice sedícího muže, ženy, nebo manželského páru oděných v bohatém rouchu s klidným výrazem ve tváři.<sup>5</sup> Žena vyobrazena na restaurovaném svitku je oděna v rudém polo-oficiálním rouchu s precizně vymalovanými vzory a hrud' ji zdobí úřednický čtverec s vyobrazením dravého ptáka. Na hlavě má tzv. fénixovu korunu s pásy perel visících okolo tváře. Přes trůn je přehozena zelená látka s květinovými vzory. Tento trůn stojí na koberci, který je také pěkně vymalován barevnými vzory chryzantém a drakem pod nohama císařovny. Styl malby koberce se od malby postavy odlišuje. Postava je vymalována do nejjemnějších detailů, kdežto koberec pomocí malých teček na ploše podložené různými barevnými odstíny.

---

<sup>3</sup> viz. Textová příloha

<sup>4</sup> Damašek je jednobarevná dvoustranná tkanina s matným vzorem na lesklém pozadí (nebo opačně). Kontrast vzniká tak, že se střídá osnovní a útková vazba, na povrchu jsou vidět vždy jen podélné osnovní nebo příčné útkové nitě.

<sup>5</sup> Xianmei Gu / Yuan-li Hou / Lee, V. (pozn. 2).

## 4 Popis poškození

Závěsný svitek je velmi komplikovaný objekt tvořený různorodými materiály propojenými navzájem (hedvábí, papír, dřevo), které reagují rozdílně na klimatické změny. Tato adjustáž má svá pozitiva, ale ty se vlivem nevhodného uložení a neznalosti správné manipulace a expozice mohou změnit v negativa. Různá hygroskopicitata materiálů a s tím související jejich odlišná rozměrová stálost, časté svíjení a rozvíjení svitku, nebo naopak jeho dlouhodobé uložení ve svinutém stavu, mohou v nevhodných podmínkách poměrně rychle způsobit nevratná poškození. Tato poškození se vzhledem k pevnému propojení všech elementů přenáší mezi sebou.

Na restaurovaném objektu můžeme sledovat všechna typová poškození závěsných svitků. Pro správné pochopení celé problematiky nejprve shrneme klady a zápory svitkové montáže a příčiny, které způsobují její destrukci.

Z výše uvedených aspektů vychází tři nejčastější typická poškození: chemická a biologická degradace závislé na prostředí v kterém jsou uchovávány, mechanické poškození způsobené nevhodnou manipulací a expozicí a v některých případech neodborné restaurátorské zásahy.<sup>6</sup>

### 4.1 Problematika poškození závěsných svitků

Barevné vrstvy malby jsou vždy náchylné k poškození a je žádoucí je nějakým způsobem chránit. Svitek ve svinutém stavu malbu velmi dobře chrání před přístupem prachu a světla. Dokonce u těch svitků, které mají vnější brokátové bordury silnější a vystupují nad povrch malby, logicky nedochází k přímému kontaktu barevné vrstvy se zadní podleповou vrstvou papíru a ochrana je tak ještě efektivnější. Druhou výhodou je minimum prostoru, který svitek zabírá ve a tudíž minimum potřebného prostoru pro skladování. Obecně byl a stále se ukládá v ochranném pouzdře vyrobeném z dřeva odolného vůči biologickým škůdcům a změnám vlhkosti.<sup>7</sup> V Číně to mohlo být pouzdro z cedrového dřeva uvnitř ještě

---

<sup>6</sup> Hare, A. Guidelines for the care of East Asian paintings: Display, storage and handling, in: *The Paper Conservator*. Institute of Conservation, London, vol. 30, 2006, s. 73-92.

<sup>7</sup> Kenzō, T. The Scroll Painting, in: *Ars Orientalis*, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 11, 1979, s. 15-26.

vystlané žlutým hedvábí. Objevovaly se však i bambusové tubusy, nebo brokátová a hedvábná pouzdra.<sup>8</sup>

Pokud je se svítkem zacházeno v souladu s východní tradicí, to znamená, že jeněkolikrát za rok vyjmut z pouzdra a na kratší dobu v rozvinutém stavu vystaven, minimalizuje se mechanické namáhání papírových nebo hedvábných elementů. Pokud se však takový režim nedodrží, po určitém čase dochází k typickým poškozením.

Poškození svítků můžeme podle Kenza Toišiho<sup>9</sup> rozdělit na několik stupňů. Pokud je malba uložena po dlouhou dobu ovinutá okolo tyče, stane se tento tvar papíru vlastním. Z tohoto důvodu má lícová strana neustále menší střednici než rubová. Strana obrazu je stažená, rubová strana roztažená. Na obou dvou stranách působí síly, které Toiši popisuje jako deformace prvního stupně [2]. Při rozvinutí dochází k pnutí vnitřní vrstvy, namáhání přilnavosti malby k podkladu a vznikají také praskliny v její struktuře. Pokud se svitek zavěsí na kratší dobu, je tato deformace vratná po opětovném svinutí.

Pokud je však svitek souvisle exponován po delší dobu v rozvinutém stavu, nastupuje deformace druhého stupně a ta je již nevratná [3]. Mezi horní a dolní tyčí dochází na pěti pomyslných liniích k pnutí, které způsobí vznik vertikálních vln. Zvlněný svitek už není možné svinout do původního stavu, kde na sebe jednotlivé vrstvy dokonale přiléhají. Takové zničení můžeme často sledovat u svítků velkých rozměrů a u maleb na hedvábí.

Uchopováním svinutého zvlněného svítku vznikají další praskliny v jeho struktuře, stejně tak při dalším uložení jsou nepřiléhající partie namáhány a mačkány.<sup>10</sup> Pokud se horní tyč při zavěšení neumístí horizontálně, ale je např. nakloněna k jedné straně, způsobuje to taktéž napínání a vlnění a v nejhorším případě pak i odtržení tyče od svítku.

Papírová podložka, která po čase degraduje se stává křehkou a mohou se na ní během rozvíjení a rolování tvořit vrásky jak v podélném, tak v příčném směru. Všechny tyto procesy podporuje rolování svítku [4]. Vrásky během další degradace akřehnutí papíru mohou přejít do podoby prasklin Když sou vrásky a praskliny ještě více namáhány při zavěšení [5], nakonec způsobí úplné přetržení a rozdělení svítku

---

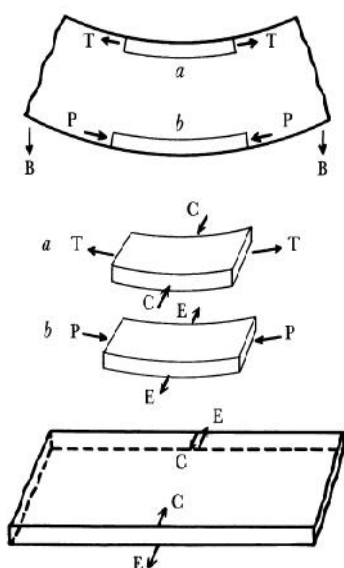
<sup>8</sup> Van Gulik, R. H. *Chinese Pictorial Art : As Viewed by the Connoisseur*. SMC Publishing, Taipei [Taiwan], reprinted, 1993, s. 126-128

<sup>9</sup> Kenzō (pozn. 7).

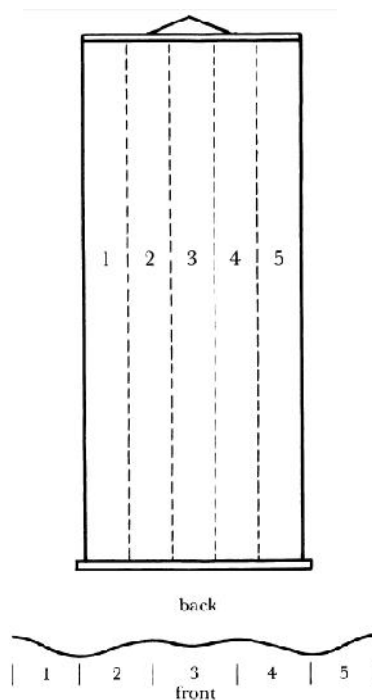
<sup>10</sup> Ibidem.



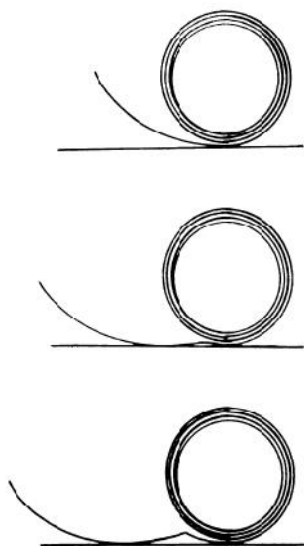
na více částí.<sup>11</sup> Nejnáchylnější partie k přetržení jsou v místě spojů, v kterých je oproti okolí více materiálu a jsou proto tužší. Všechny tyto vlivy umocňuje nízká vlhkost, která podporuje křehnutí papíru a snižuje elasticnost svitku.



Obr. 2 Deformace 1. stupně<sup>12</sup>



Obr. 3 Deformace 2. stupně<sup>13</sup>



Obr. 4 Vznik vrásek a zlomů<sup>14</sup>



Obr.5 Namáhání zlomů při zavěšení<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

Na kondici svitku má velký vliv volba použitých materiálů a postup montáže. Z chyb, kterých se může montér dopustit jmenujme například:

- husté nebo nerovnoměrně rozmíchané škrobové lepidlo, které způsobuje různé napětí mezi materiály a zhoršuje elasticitu při svíjení
- škrob používaný po delší dobu ztrácí svoji lepivost a může způsobovat tvorbu výdutí, to samé platí o příliš zředěném škrobovém lepidle
- použití jemného hedvábí a silného brokátu, způsobuje přílišné namáhání a pnutí materiálu
- otočení směru výroby papíru a útku hedvábí podporuje praskání vláken ve svinutém stavu
- příliš velký překryv lepených spojů podporuje vznik vrásek a následně trhlin
- nedostatečné vyhlazení zadní strany objektu- malá ohebnost svitku<sup>16</sup>

V neposlední řadě musíme zařadit jako původce poškození lidský faktor. Z neznalosti, jak s asijskými svitky manipulovat, vzniká mnoho nevratných poškození. V ideálním případě je při rozvíjení použit háček na dlouhé tyči, která prodlouží ruku a bezpečně zavěsí šňůrku svitku na zeď. Bez použití tohoto háčku dochází k vyklánění svitku do stran a následně vzniku zvlnění.

Dále jsou to neodborné restaurátorské zásahy, například podlepení svitků plátnem, použití nevhodných živočišných a syntetických lepidel, lokální správký způsobující pnutí materiálu v okolí, obtáčení okolo horní tyče, ukládání v nevhodných klimatických podmínkách a podobně.<sup>17</sup>

## 4.2 Popis poškození montáže restaurovaného svitku

Na restaurovaném objektu můžeme sledovat většinu z výše zmíněných poškození pocházejících především z nevhodné manipulace, uchovávání v nevhodných podmínkách a z neodborných zásahů.

Objekt je znečištěn prachem a špínou zvláště z rubové stany. Po celém svitku jsou viditelné vodorovné vrásky způsobené dlouhodobým uložením ve svinutém stavu, ale i vertikální vrásky a velké vlny způsobené dlouhou expozicí. Tyto vrásky

---

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Lewandowska, A. M. Dok. *Chiński zwój pionowy z trzema obrazami autorstwa Dai Xi o tematyce jesieni MAP 3954*, Diplomová práce, Universitet Mikołaja Kopernika, Tourń, 2007.

<sup>17</sup> Hare (pozn. 6).

prostupují všemi vrstvami a způsobily i poškození malby, která se v těchto místech otřela. Dodatkový vliv na vznik vrásek mohlo mít svíjení okolo horní tenké půlkruhové tyče. V případě vertikálních vlny mohla jejich vzniku pomoci nevhodná manipulace při rozvíjení. V některých místech vrásky přešly skrz všechny vrstvy papíru a vytvořily se z nich trhliny. V horní partii na hranici obrazu a bordury se nachází nejhorší zlom, který se při každé manipulaci neustále trhá, dolní tyč je od svitku zcela odtržena. Největší natržení okraje bordury jsou u partie horního pravého rohu malby a také u dolního levého rohu malby, další vznikla po okrajích svitku.

V minulosti byla samotná malba nejprve adjustována ve svitek a poté pravděpodobně postoupena minimálně dvěma zásahům. První z nich byl patrně proveden v Číně v souladu s tradicemi a jednalo se o kompletní změnu montáže. Svitek byl před tímto zásahem patrně velmi poškozen. Lze tak usuzovat podle vrásek viditelných na obraze, které byly z rubové strany zpevněny proužky papíru. Tyto vrásky jsou na struktuře papíru neznatelné, ale vypovídá o nich začernání v místě dřívějšího poškození a ony pásy z rubu, viditelné v bočním světle pod dubláží.

Další zásah byl proveden neodborně, nejspíše v evropském prostředí a měl za následek další výrazné poničení svitku. Obě tyče byly demontovány a poté aplikovány zpět. V horní i dolní partii je zřejmé, že došlo ke zkrácení svitku. Papírová bordura je k dolní tyči nalepena kličem, který prosákl skrz hedvábí i papír. Navíc nebyl rovnoměrně přihlazen, takže jsou viditelné výdutě a pomačkání. Během času došlo k odtržení i takto „opravené“ dolní tyče. Po oříznutí horní partie byla tyč opět nalepena na své místo pomocí kliču a z rubu ještě zpevněna pásem odetnutým z originální bordury asi 4,5 cm širokým. Takovéto nerovnoměrné zesílení jen v jedné partii mělo za následek, že se na styku tenké originální bordury a pevné záplaty papír nadměrně namáhal a vytvořila se příčná trhlina. Také to podpořilo vznik podélných trhlín těsně pod tyčí.

Poškození tkaniny a papíru na horní tyči bylo retušováno pomocí bílé barvy. Tato barva postupem času změnila odstín na šedou a nyní vypadá velmi nevzhledně.

Drátěná ouška, která slouží k připevnění šňůrky byla při tomto zásahu očividně vyměněna. Nyní je šňůrka provlečena skrz ohnuté pokrivené mosazné drátky, které procházejí tyčí skrz a z rubu jsou jen zahnuty. Šňůrka se skládá ze dvou různých typů, jedna kulatá původní a druhá plochá dodaná později. Obě jsou hnědo-rezavé barvy.

O dalším zkrácení vypovídají dvě záplaty o šíři cca 5 cm provedené z originálního hedvábí aplikované ve středu svitku na hedvábném pásku, který se však pod touto záplatou zachoval neporušen. Jakou funkci měly tyto záplaty ve středové části svitku si lze jen těžko domýšlet.

### **4.3 Popis poškození malby restaurovaného svitku**

Stav samotné malby svitku je celkově dobře zachován. Při pohledu z dálky nejsou ztráty pigmentů výrazně viditelné. Při bližším pohledu už můžeme pozorovat úbytky, které způsobilo otíráním. Trochu větší ztráty modrého pigmentu jsou patrné v místě koruny. Plastické bílé korálky visící z koruny opadaly zejména v těch místech, kdy byla silná vrstva malby nanesená na již malovanou plochu. Tam kde se aplikovala přímo na papír nemá tendenci oprýskávat. Větší ztráty v ploše jsou znatelné též u zeleného pigmentu na rouchu císařovny a na látce trůnu. Na červeném rouchu můžeme sledovat menší úbytky bílé, stříbrné a zlaté, kterými je vymalován ornament v podobě draků. Trochu úbytků je též u zeleného a modrého pigmentu z ornamentu podlahy. V této chvíli se však pigmenty kromě míst s vystupujícími vrásami nesprašují, takže toto poškození pravděpodobně pochází ještě z doby před restaurováním a výměnou montáže provedenou v Číně. Podle všech indicií byl svitek v původní adjustáži silně poškozený.

## 5 Restaurátorský záměr

Cílem restaurátorských a konzervátorských prací je zabezpečit obraz před dalším ničením a dále navrátit objektu funkčnost, aby byla možná jeho expozice i bezpečné uložení ve svinutém stavu. Vzhledem ke stupni poškození montáže bude přikročeno k jejímu sejmutí a umístění malby do nové bordury. V rámci evropského vnímání restaurátorského zásahu se může tento postup zdát poněkud kontroverzním, ale je potřebné vnímat problematiku poškození svitků a specifika této adjustáže ze všech úhlů pohledu. Všechny postupy byly pečlivě zváženy nejen na základě zkušeností, odborných analýz, ale i na základě informací ze širokého spektra odborné literatury a konzultace s odborníky. Následující text rozebírá problematiku restaurování svitků a vysvětluje důvody, které vedly k tomuto záměru.

Pokud je první montáž dobře provedena, chrání malbu po několik dalších stovek let. Při každém dalším zásahu, i když ho provádí sebelepší odborník, řemeslník, nebo umělec, ztrácí svitek něco ze své originality, půvabu, původnosti a nepochybně to posune jeho další vzhled do jiné dimenze. Neodborně provedená remontáž může pokazit celý vzhled, nenávratně poškodit samotnou malbu, ale i jeho uměleckou hodnotu. Číňané si toho byli odedávna vědomí.

Van Gulik píše ve své knize *Chinese Pictorial Art*, že Lu Š'Chua, čínský sběratel starých svitků, se o změně bordury svitku vyjádřil tímto způsobem:

*„Pokud se pro remontáž vašich svitků nepodaří sehnat dobrého montéra, i pokud jsou velmi poničené uděláte lépe, když je ponecháte tak jak jsou, dobře svinuté a uzavřené v ochranném pouzdře a nebudete na ně klást těžké předměty. Takové svitky byste ve spěchu neměli svěřit nemotornému montérovi. Jestliže to uděláte, znamená to zničení svitku.“<sup>18</sup>*

Z toho vyplývá, že montér má velkou zodpovědnost, osud svitku leží v jeho rukách a čínští sběratelé si toho byli odedávna vědomi. Estetickou závažnost vzhledu montáže vysvětlil jiný spisovatel Čchang Čchao v následujících slovech:

*„Vmontovat obraz ve svitek je to samé, jako opatřit make-upem hezkou ženu. Pokud bude celý den chodit krásná žena obdařena přírodním šarmem v hrubém oděvu s rozčuchanými vlasy, ačkoliv to její půvab nezničí úplně, bude vypadat*

---

<sup>18</sup> „If you cannot obtain the service of a good mounter for remounting your scrolls, even if they should be badly damaged you had better (leave them as they are, and) wrap them up well and keep them in a box, putting no heavy articles on top of them. You should not be in a hurry and entrust such scrolls to a clumsy mounter. For if you give a scroll to a clumsy mounter then this is tantamount to destroying the scroll “ Van Gulik (pozn. 8), s. 9.

*bevýznamně. Avšak pokud se napudruje, namaluje si víčka a přidá rtěnku, když si stříhne roucho z tylu jemného jako mlha a vytvoří rukávy z čistého hedvábí, neumocní a nepovznese se její krása a šarm?“<sup>19</sup>*

Pokud vše shrneme, svitek musí být technologicky perfektně proveden. Musí být hladký a elastický, aby se snadno svíjel. Zároveň musí být jeho adjustáž provedena citlivě s veškerou elegancí, aby pozvedla hodnotu samého obrazu. Musí ladit v barvách a v designu, musí poskytnout obrazu dostatečný prostor pro jeho existenci. Pokud se stala montáž z jakýchkoliv důvodů nefunkční, podle tradice montér vyříznul obraz ze staré montáže a umístil jej do nové. Nikdy neopakoval schéma staré montáže, protože výběr nových materiálů, vzorů, barev a proporcí je prestižní záležitostí a prezentuje tím své umění. Ač se nám tento způsob může zdát doslova barbarský, kromě kulturních tradic existuje mnoho příčin, které k takovému zásahu mohou vést.

Jak už bylo v kapitole o poškození svitků uvedeno, vlastní obraz je pevně spojen s bordurou i dublážovými vrstvami papíru. Kromě toho, že chrání obraz před světlem a prachem, při nesprávném zacházení a exponování se stává příčinou poškození obrazu. Defekty na svitku mohou poškodit vlastní umělecké dílo. Veškeré zlomy přechází na obraz, kde v jejich místech dochází ke stírání barevné vrstvy a v poslední fázi i ke vzniku trhlin. Tyto zlomy jsou v tradiční technice opraveny podlepením proužky tenkého papíru, který jim mají zabránit, aby se nadále vzdouvaly. Pokud jsou však vlákna papíru montáže již silně degradována, nejsou si schopna zapamatovat nový tvar, mají tendenci se neustále vracet do svého původního přirozenému stavu a stará poškození se tak znovu obnovují. Je na restaurátorovi nebo montérovi, aby posoudil, v jaké fyzické kondici je provedená montáž a jak bude do budoucna ohrožovat obraz. Je potřebné konkrétně posuzovat případ od případu, vnímat uměleckou hodnotu použitých materiálů konkrétního objektu a následně vypracovat záměr a postup podle míry jeho poškození.

Snímání dubláží svitku je vždy velmi náročné a pro obraz přináší určité nebezpečí. Aby bylo možné podlepové vrstvy papíru sejmut, je nutné objekt rovnoměrně provlhčit. Vlhkostí se atakuje barevná vrstva obrazu, dochází k rozměrovým změnám

---

<sup>19</sup> „*The mounting is to a scroll what make-up is to a handsome woman. Even when a beautiful woman is gifted with natural charm, if all day she walks about in coarse attire and with tousled hair, although it will not entirely destroy her charm, yet it will make her look insignificant. But if she powders herself and paints her eyebrows and daintily adds some sports of rouge, if she cuts her garments from gauze fine like a mist fashions her sleeves out crystalline silk, shall not then her beauty be increased and her charm enhanced?“* Van Gulik, (pozn. 8), s. 9.

podkladového papíru a tím i k dalšímu namáhání přilnavosti barevné vrstvy. Čínský papír je jemně mletý a má velkou schopnost přilnout k jinému papíru za použití minimálního množství škrobového lepidla. Zároveň je sním ve vlhkém stavu obtížné zacházet, protože se velmi snadno trhá. Pokud je tento papír ještě degradovaný, vlákna snadno ztrácí soudržnost. Ze všech těchto důvodů musí být restaurátorský zásah vhodně proveden, aby se obraz nemusel takovému stresu vystavovat po určité době znovu.

Jak už bylo v popisu poškození uvedeno, restaurovaný svitek byl v minulosti remontován. Před tímto zásahem byl značně poškozen, o čemž mluví stopy na obraze i na dolní tyči. V čase remontáže byl umístěn do jednoduché jednobarevné papírové bordury. Tato úprava má jistě hodnotu stáří, ale ne již tak vysokou jako originální podoba svitku. Navíc se jedná o jednoduchý bílý papír, který je možné nahradit analogickým papírem. Podle vlákninového složení v každé z papírových vrstev tvoří nosnou síť vlákna jehličnanů, pravděpodobně doplněná rýžovou buničinou a bambusem<sup>20</sup>. Z toho vyplývá, že papíry jsou nízké kvality a vzhled a stupeň poškození svitku tomu odpovídá. Od takového papíru již nelze očekávat, že bude schopen plnit svou ochrannou funkci, že bude elastický a snese několik dalších desítek let rolování. Hedvábná damašková tkanina je též silně poškozena, jednotlivá vlákna jsou přelámána především v místě vrásek.

Po oříznutí horní a dolní partie svitku byl k upevnění tyčí použit živočišný klíč. Toto lepidlo je k lepení asijských papírů více než nevhodné a odlepit jemný čínský papír bez poškození je téměř nemožné.

Poškození z nevhodného exponování a dlouhého uložení jsou nevratná.

Vzhledem k těmto všem aspektům a po diskuzi se zadavatelem jsme usoudili, že by bylo vhodnější obraz adjustovat do nové montáže napodobující dřívější, která by byla plně funkční a chránila by obraz bez možnosti obnovení starého zničení. Dále by umožnila expozici svitku a pozvedla též estetickou hodnotu obrazu.

Výběr papíru a konzistence lepidla užitého pro několikanásobný podlep jsou klíčové elementy k celkovému úspěchu montáže obrazu. Technika použitá restaurátorem musí být precizní, aby byly zachovány všechny původní funkce svitku. Restaurování bude provedeno pomocí tradičních východních postupů s použitím kvalitních východních i evropských materiálů.

---

<sup>20</sup> viz. Příloha 2: Chemicko-technologické analýzy

## Jednotlivé kroky restaurátorského záměru:

- průzkum fyzického stavu objektu
- fotodokumentace objektu před, v průběhu i po restaurování
- chemicko-technologické analýzy- fotodokumentace v ultrafialovém a infračerveném záření, vlákninové složení papíru, identifikace lepidel, pojiva barevné vrstvy, popřípadě identifikace pigmentů, měření pH, zkoušky rozmyvatelnost barevných vrstev
- mechanické očištění objektu suchou cestou
- demontáž horní a dolní tyče- pomocí párového skalpelu
- sejmutí dublání a bordur, analýza počtu vrstev dubláže, stratigrafie
- zabezpečení barevné vrstvy methylcelulózou
- očištění obrazu na vakuovém stole v místech, kde není nanесena barevná vrstva pomocí sendviče z navlhčených filtračních papírů
- zpevnění všech vrásek a trhlin papírové podložky malby pásky japonského papíru
- vyrovnání obrazu a vypnutí na desce metodou *karibari*
- zkoušky barvení nového čínského papíru na bordury a japonského papíru na dubláž, výběr nejvhodnější kombinace papírů
- ošetření dřevěných částí svitku
- montáž malby ve svitek: dodržení původního schématu montáže
  - připojení papírových bordur a hedvábných proužků
  - dublování dvěma vrstvami papíru (dodržení počtu podlepových vrstev podle sejmuté montáže)
  - vypnutí na desce metodou *karibari*
  - decentní scelující retuše bílé barevné vrstvy
  - voskování zadní strany svitku a podpoření elasticity papíru hlazením zadní strany svitku japonskými korály *urazuri*
  - připojení horní a horní tyče, oček a šňůrky
- zhotovení válce *futomaki* a ochranného pouzdra



## **6 Postup restaurátorských prací**

### **6.1 Průzkum fyzického stavu objektu, fotodokumentace a nedestruktivní průzkum**

Fyzický stav objektu byl pečlivě posouzen, prodiskutován a na jeho základě sestaven restaurátorský záměr. Před započítím veškerých průzkumů a restaurátorských prací jsme provedli fotodokumentaci objektu a nedestruktivní průzkum v ultrafialovém a infračerveném záření. Především bílý pigment a krémově béžová barevná vrstva vykazovala vysokou citlivost na UV záření v podobě bílo-žlutavého světélkování, některé další pigmenty především v partii koberce také světélkovaly. Podle těchto znaků jsme usoudili, že se jedná s největší pravděpodobností o olovenou bělobu a že některé pigmenty byly s touto bělobou míseny. Malba je tedy provedena technikou, která se v západních zemích nazývá kvaš. Světelná odezva pigmentů mohla být také podpořena tradičním pojivem pigmentů želatinou.

### **6.2 Odborné analýzy**

#### **Chemicko-technologické průzkumy**

Nejdůležitějším chemicko-technologickým průzkumem při restaurování tohoto objektu bylo bezpochyby zjištění vlákninové složení jednotlivých vrstev papíru. Tento průzkum měl potvrdit domněnky o jakosti použitých papírů, potvrdit dobu vzniku remontáže a na jeho základě se rozhodovalo o dalším restaurátorském postupu. Postupně byly odebrány vzorky ze všech vrstev svitku. Rozpoznávání vláken orientálního původu má svá jistá specifika a člověk bez dostatečných znalostí, se snadno může dopustit nepřesností. Proto bylo o spolupráci požádáno více odborníků, především paní Ing. Hana Paulusová (Národní archiv Praha), Ing. Alena Hurtová (FR UPCE) a výsledky byly též konzultovány s Dr. Agniežkou Helman-Wažny (Asien-Africa Institut, Universität Hamburg). Vybarvení vláken bylo provedeno pomocí Herzbergerova a Graffova C činidla. Ve všech papírech byla nalezena buničina jehličnatého dřeva, rýžová buničina, pravděpodobně vlákna bambusu i vlákna bavlny. Z těchto výsledků lze usuzovat, že remontáž do papírové bordury byla provedena ve 20. století a montér použil papíry nízké kvality.

Průzkum a analýza barevných vrstev potvrdila malbu minerálními pigmenty mísenými s olovnatou bělobou a pojenými živočišným pojivem, jedná se tedy s určitostí o kvaš.

Jako lepidlo papírových a hedvábných elementů byl podle očekávání a v souladu s východní technikou montáže použit škrob.

### **Měření pH**

Navzdory nízké kvalitě surovin použitých při výrobě papíru bordury a podlepových vrstev, hodnoty pH nebyly výrazně nízké. Pohybovaly se v rozmezí 5,6 – 5,8. Může to být způsobeno tradičním postupem výroby papíru, kdy je surovina před tlučením a mletím vařena v alkalickém nálevu. Při tomto procesu se do vláken uloží značná alkalická rezerva. Vzhledem k těmto hodnotám nebylo provedeno odkyselení.

### **Zkoušky citlivosti barevných vrstev na vodu**

Čínské pigmenty bývají všeobecně pojeny vyšším obsahem želatiny, bývají proto i odolnější proti vlhkosti a vodě. Vzhledem k tomu, jak byla malba poškozena před remontáží, je možné usuzovat, že montér provedl její zpevnění. K tomuto účelu se v Číně tradičně používá roztok želatiny, někdy mísené s kamencem. Malba vykazuje dostatečné množství pojiva, správuje se minimálně, jen v místech nejhruběji mletých pigmentů. Stejně tak i zkoušky rozmývatelnosti potvrdily velmi dobrou stabilitu a odolnost proti vlhkosti.

## **6.3 Čištění objektu suchou cestou**

Povrch objektu byl znečištěn velkým množstvím prachového depotu, který ulpěl především na rubové straně svitku. Protože byla dolní tyč svitku odtržena, nebylo možné svitek svíjet. To umožnilo přístup prachu k lícové straně svitku a došlo tak k znečištění malby i bordury z líce.

Choulostivou papírovou podložku malby jsme čistili pomocí latexových kosmetických houbiček, které jsou velmi jemné, nedřou čištěný povrch a velmi dobře na sebe vážou nečistoty, ostatní partie montáže pomocí houby wallmaster. Zvláště obezřetně bylo postupováno z rubu v partiích, kde se pod dublážovými papíry nacházely barevné vrstvy. Veškeré zbytky čistící houby a hrubších nečistot jsme poté odstranili jemnou utěrkou z mikrovlákna.

Barevné vrstvy byly opatrně očištěny jemnými štětci, kromě míst s hrubě mletými pigmentovými zrny u kterých docházelo při dotyku k mírnému sprašování (modrá, zelená).

## **6.4 Demontáž horní a dolní tyče**

Počáteční restaurátorské práce znesnadňovaly opravy provedené evropským laikem. Při snímání papíru lepeného k tyčím živočišným kličem se nejvíce osvědčil párový skalpel. Za zvýšené teploty páry byl klič nabobtnán a papíry sejmuty. Zbytky lepidla z tyčí jsme odstranili horkou vodou.

## **6.5 Sejmutí dubláží a bordur**

Dublážové vrstvy papíru k sobě byly lepeny pomocí škrobu. Z tohoto důvodu jsme se rozhodli atakovat lepidlo osvědčenou technikou rovnoměrného provlhčení svitku a dublážové papíry od sebe opatrně oddělit tak, aby bylo možné určit kolik vrstev papíru na sebe bylo nalepeno a jakým způsobem byl svitek zhotoven.

Na vakuový stůl jsme nejprve umístili silný měkký filtrační papír, netkanou textilií a nakonec položili svitek lícem dolů. Následně byly na svitek kladeny provlhčené filtrační papíry v několika vrstvách a přes tento sendvič přetaženy folie. Svitek po určitou dobu ležel jen pod mírným zatížením touto folií a teprve až když přijal určité množství vlhkosti, byl vakuový stůl zapnut a svitek se dále rovnoměrně provlhčoval pod silnějším rovnoměrným tlakem. Takový způsob postupného vlhčení minimalizoval výrazné rozměrové změny papíru a snížil riziko poškození barevné vrstvy. Vlhčené filtrační papíry byly několikrát vyměněny, aby se svitek rovnoměrně navlhčil a papíry se daly rozvrstvit ve všech místech stejnoměrně.

Při rozvrstvování se potvrdily domněnky o remontáži svitku. Pod první vrstvou dubláže se nacházelo několik proužků papíru zpevňujících praskliny. Pod druhou vrstvou dubláže se již nacházela samotná malba a připojené bordury. V této fázi rozdublování bylo viditelné, že je samotná malba podlepena ještě jednou vrstvou jemně nažloutlého papíru, pod kterým se nacházejí další proužky zpevňující praskliny. Vzhledem k tomu, že by na této vrstvě mohly být nanесeny podmalby a také snímat nejbližší dublážovou vrstvu malby by bylo příliš riskantní, na malbě jsme ji ponechali.

Rub malby jsme od pozůstatků podlepových papírů očistili pomocí pinzet a skalpelů tak, aby na povrchu nezůstaly žádné nerovnosti, které by byly v nové montáži viditelné, způsobovali nerovnoměrné schnutí a zhoršovaly vlastnosti materiálů při svíjení. Aby nedošlo k poškození originálu, toto dočištění se provádělo v bočním světle a přes lupu.

Po precizním očištění líce byl objekt ponechán volně k vyschnutí. Poté byl otočen lícem vzhůru, aby bylo možno sejmut z okrajů malby nalepené papírové bordury. Nejlépe se osvědčilo rozlepení spoje pomocí párového skalpelu, který místo dostatečně navlhčil, ale nezpůsobil na obraze zatekliny. Při snímání bordur přilepených k okraji malby došlo v několika místech malby i k sejmutí barevné vrstvy. Z těchto úbytků byla následně provedena analýza pigmentů, jejich pojidla a rentgenfluorescenční spektrometrie.

## **6.6 Fixace barevných vrstev**

Po sejmutí podlepů a bordur byla malba provedená na subtilním papíru náchylná k mačkání a ohýbání. Tečky provedené olovnatou bělobou měly v této chvíli tendenci odprýskávat především v místech, kde byly nanесeny na barevný podklad. Proto jsme se rozhodli pro zpevnění malby a dodání potřebného pojiva, které by pigment přichytilo zpět k odkladu. V tradičním čínském malířství je povrch papíru před samotným malováním uzavřen nátěrem želatiny, aby se barvy nevpíjely do struktury papíru. Tato technika byla pravděpodobně použita i při malbě restaurovaného obrazu. Z líce evidentně papírová podložka odpuzovala vodu a špatně přijímala vlhkost.

Fixace probíhala nástřikem airbrush pomocí 0,5% roztoku methylcelulózy jak z líce, tak z rubu obrazu. Prosycení objektu methylcelulózou z obou stran malby zaručilo průnik adheziva pod vrstvy olovnaté běloby a zajistilo jejich přilnutí k podkladu. Methylcelulóza byla vybrána k tomuto účelu jako kvalitní a osvědčené adhezivum, které má minimální vliv na změny barevnosti malby a po zaschnutí tvoří elastický film.

## **6.7 Mytí malby na vakuovém stole**

Objekt byl postupně provlhčován v sendviči mezi navlhčenými filtračními papíry na vakuovém stole. Vlhké filtrační papíry byly umístěny pod objekt, který na nich ležel lícem vzhůru. Další vlhké papíry jsme kladli pouze v místech, kde nebyla barevná vrstva. Pod mírným rovnoměrným tlakem se do filtračních papírů odsávaly nečistoty a degradační produkty obsažené v papíru. Filtrační papíry byly měněny, dokud se na nich objevovaly žluto-hnědé skvrny. Po vyčištění byl objekt umístěn mezi suché filtrační papíry a nechán pod mírným tlakem na vakuovém stole do vyschnutí.

## 6.8 Zpevnění vrásek a trhlin podlepením proužky japonského papíru

Praskliny, trhliny a vrásky na závěsných i ručních svitcích jsou tradičně zpevňovány podlepením tenkými pásky papíru. Podlepují se i místa, v kterých se očekává vytvoření praskliny v budoucnu, např. v místě spoju.<sup>21</sup>

Šířka pásků (asi 2-5 mm) a plošná hmotnost papíru, z kterého jsou zhotovovány, se přizpůsobuje vlastnostem restaurovaného objektu (pokud je papír originálu jemnější a subtilnější, jsou použity pásky též z jemnějšího papíru a naopak). Pokud se zhotovují z japonského papíru, který má delší a silnější vlákna, je dobré aby sledovaly směr výroby papíru restaurovaného objektu. Zpevňující proužky jsou tak schopné sledovat rozměrové změny objektu při vlhčení a následné dubláži. Pokud se zhotovují z papíru čínského, v kterém jsou vlákna velmi jemně mletá, na směr výroby nemusí být brán zřetel, protože je papír schopen reagovat na rozměrové změny v obou směrech.

K zhotovení proužků jsme použili dlouhovláknitý japonský papír *kozo natural*<sup>22</sup>. Z archu byly natrhány proužky o šířce 4-5 mm pomocí vodního řezu. Dlouhá přesahující vlákna vzniklá vodním řezem se dokážou lépe přichytit k podkladu a zmírní přechod mezi proužkem a originálem. Viskozita škrobového lepidla byla upravena tak, aby nebylo příliš koncentrované a nedocházelo k přílišnému mrštění materiálu v místě lepeného spoje. To by mohlo způsobit problémy při vyrovnávání a vést ke vzniku vrásek při podlepování.

Aby nedocházelo k přílišnému provlhčení v okolí lepeného spoje, vytažení proužku a vzniku zateklin, lepidlo bylo nanášeno v tenké vrstvě na plexisklo, proužky na něj přikládány, takže na nich ulpělo jen potřebné množství lepidla. Takto připravený proužek byl nalepen svrchu na prasklinu a poklepáním svrchu štětcem přichycen k podkladu, aby se nevytáhoval směrem do stran.

V místech trhlin byly na sebe nalepeny proužky dva, užší a širší na sebe, aby byla zaručeno dostatečné zpevnění partie.

## 6.9 Vyrovnání obrazu na desce metodou *karibari*

Vzhledem k velikosti svitku byla k vyrovnávání použita dřevěná deska, protože zhotovení japonské desky *karibari* je v této velikosti v evropských podmínkách

---

<sup>21</sup> *International Cours on Conservation of Japanese Paper 2002*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002, s. 87-88.

<sup>22</sup> viz. 8 Použité materiály a chemikálie

finančně velmi náročné. Princip na kterém vyrovnání objektu po asijském způsobu funguje, je velmi jednoduchý. Papír se ve vlhkosti rozpíná a při schnutí smršťuje. Pokud je vlhký objekt přichycen pouze po stranách k pevné podložce, může v ploše pracovat a při schnutí dochází k jeho rovnoměrnému vypínání. Tato technika je tradičně používána jak v Číně, tak i v Japonsku a v různých obměnách i na Taiwanu, nebo v Koreji. Vyžaduje však značné zkušenosti a má své zásady. Pokud se nedodržují, může dojít k potrhání a poškození objektu.

Restaurovaná malba byla nejprve předvyrovnána na vakuovém stole. Starý degradovaný papír již není tak elastický a zvlnění v místě přelepů zpevňujícími proužky by se nemuselo dostatečně vypnout.

Po vyrovnání jsme k okrajům malby z rubu přilepili škrobem pomocné bordury, zhotovené z japonského papíru o menší gramáži a pevnosti než papír originálu. Kdyby byly pomocné bordury ze silnějšího papíru, mohlo by být pnutí tak veliké, že by se restaurovaný objekt potřhal.

Malba s dokonale vyschlými pomocnými pásy byla rovnoměrně provlhčena postřikem, rubem přiložena na desku a pod okraje pásu nanesen škrob. Okraje byly poté rovnoměrně přihlazeny a pod přilepený objekt ještě fouknut vzduch, aby měl objekt dostatek prostoru k vysychání a také se nepřilepil k desce.

Objekt se vypínal po dobu asi jednoho měsíce. Během tohoto času byla několikrát zvýšena a snížena vlhkost v místnosti, aby se vlákna papíru porovnala a obraz se v budoucnu nevlínil a neměnil své rozměry.

## **6.10 Vytmelení úbytků dřeva dolní a horní tyč**

V dolní tyči bylo několik velkých otvorů a úbytků dřeva. Tyto otvory byly zároveň plné prachu a hrubých nečistot. To nasvědčuje faktu, jak vážně mohl být v minulosti svitek poškozen. Úbytky byly vytmeleny tmelem, hluboké otvory nejprve vyplněny pásky japonského papíru a poté zatmeleny.

## **6.11 Příprava bordury**

Vzhledem k faktu, že byla stará bordura sejmuta a bylo potřebné vytvořit borduru novou, museli jsme nalézt materiály, které by se podobaly v co největší míře originálu.

Na líc bordury jsme vybrali čínský papír *sūan mian liao*<sup>23</sup>, který měl analogický charakter jako papír původním. Bohužel hedvábnou tkaninu pásků připojených k papírové borduře po stranách se stejným nebo podobným vzorem se nám obstarat nepodařilo, avšak získali jsme přes kontakty z montérské dílny na Taiwanu hedvábnou tkaninu příjemného béžového odstínu, která byla k tomuto účelu vhodná.

## 6.12 Příprava vzorků barvení a podlepení

Papír *mian liao* je jako typický čínský papír velmi tenký a práce s ním na tak velkém závěsném svitku by byla velmi obtížná, rozhodli jsme se ho podlepit nejprve jednou vrstvou papíru. Museli jsme také upravit jeho barevnost do mírného béžového odstínu, aby stará malba s montáží ladila. Abychom našli nejlepší kombinaci barev i materiálů, zhotovili jsme nejprve několik vzorků. Líc byl vždy tvořen papírem *mian liao* obarveným do různě sytých odstínů béžové a rub různými druhy papíru. Protože je *mian liao* velmi tenký a průsvitný, rozhodli jsme se testovat také barevný součet obou materiálů a některým z podlepových papírů také upravili barevnost. Barvení materiálů probíhalo ve vodní lázni pomocí saturnových a rybacelových barviv<sup>24</sup>. Sledovali jsme chování materiálů při barvení a lepení. Výsledky společně se vzorky testovaných papírů jsou uvedeny v příloze 1.

Jako nejlepší kombinace se nám jevilo spojení papíru *mian liao* obarveného na světle béžový odstín s tmavším odstínem papíru *kozo natural*.

## 6.13 Barevní a podlepení archů

Celé archy vybraných druhů papírů jsme barvili v lázni se saturnovými a rybacelovými barvivy a ponechali volně k vyschnutí. Doba barvení archů v lázni byla pečlivě sledována, aby měly všechny stejný odstín.

Při dublování jsme nanášeli lepidlo na hladší stranu papíru *kozo natural*, okraj lepeného archu přihladili na dlouhé pevné pravítko, za jeho pomoci přenesli natřený arch nad navlhčený papír *mian liao* a přihladili.

Podlepené archy byly opět ponechány volně k vyschnutí na savé textilii, poté rovnoměrně zvlhčeny postříkem a vyrovnány na vakuovém stole.

---

<sup>23</sup> viz. 8 Použité materiály a chemikálie

<sup>24</sup> Ibidem.

## 6.14 Nařezání jednotlivých částí bordury

Vzhledem k tomu, že byl svitek v Evropě po horní i dolní straně zkrácen, neznali jsme jeho původní délku. Existuje mnoho způsobů jak se jednotlivé poměry elementů montáže počítají, závisí to většinou na praxi a citu montéra. Poměr spodní a vrchní části montáže je přizpůsoben východoasijskému pohledu. Dolní část pod obrazem bývá kratší a horní část vyšší. To je v naprostém rozporu se západním estetickým cítěním, kde dodržujeme poměry opačné. Z tohoto důvodu je oříznutí východoasijských svitků v Evropě častým jevem. Vzhledem k čínskému původu malby jsme se rozhodli obnovit tradiční poměry dolní a horní partie. Nejčastěji to bývá poměr 7:3 a 6:4.<sup>25</sup> V originálních montážích můžeme někdy sledovat, že poměr stran malby svitku se shoduje s poměrem strany celého svitku, tzn. pokud je poměr stran malby 6:4, poté i horní a dolní partie bývá zhotovena v poměru 6:4.<sup>26</sup> Snažili jsme se pochopit, jakým způsobem mohla uvažovat osoba, jež ořezávání a nové přilepení tyčí provedla. Dolní část svitku po odmontování dolní tyče měřila 30 cm. Rozhodli jsme se tuto délku zachovat a připočetli k ní rezervu pro zamontování dolní tyče, o kterou musela ona osoba svitek v dolní části nejspíše zkrátit. Horní část jsme poté spočítali z poměru 6:4, který vzhledově vypadal k velikosti obrazu lépe, než 7:3. Horní pás nad obrazem jsme tedy přiřízli na 45 cm + rezervu pro zamontování horní tyče. Šířka bočních svislých pásů svitku byla samozřejmě zachována podle originálu.

## 6.15 Vyrovnání hedvábí

Hedvábí zaslané z Taiwanu bylo již podlepené papírem, avšak při přepravě se značně pomačkalo. K potřebnému množství utnutému z velkého archu jsme připevnili po okrajích pomocné papírové bordury a s jejich pomocí jej vyrovnali na desce.

## 6.16 Připevnění distančních pásků papíru okolo malby

Existují dva způsoby připojení bordury k malbě. Bordura může být nalepena přímo na malbu v šířce cca 4 mm, nebo může být okolo celé malby nejprve přilepen z rubu tenký proužek textilie nebo papíru a bordury se následně lepí z líce na tento

---

<sup>25</sup> Konzultace Lin Zhang Freund

<sup>26</sup> Ibidem.



proužek<sup>27</sup>. Vzniká tak mírný odstup mezi malbou a bordurou. Výhodou této techniky je to, že pokud bordura již přestane plnit své ochranné vlastnosti, je možné malbu svitku vyříznout, aniž by došlo k jejímu poničení. V našem případě se jednalo o připojení papírového proužku japonského papíru 7 mm širokého. Proužek opět sledoval směr výroby papíru originálů, aby byl schopen reagovat na rozměrové změny při dubláži a napínání. Hustší škrobové lepidlo jsme nanášeli na okraj malby z rubu a k němu proužek přikládali za 3 mm okraj. Pokud je lepidlo nanášeno na malbu, nedojde k vytažení proužku a ten má opět větší rezervu pro rozměrové změny.

Při dolní a horní hraně malby, jsme provedli zdvojení pásku. Jedná se o partii nenáchylnější ke vzniku praskliny a následnému odtržení. Aby spojením dvou pásků nevznikl příliš vysoký schůdek, horní byl přiříznut o 2 mm užší.

### **6.17 Připojení jednotlivých částí bordury**

Jednotlivé elementy bordury jsme lepili v přesahu 3 mm na pomocný distanční papírový pásek nalepený k malbě. Vznikl tak odstup 1 mm mezi malbou a bordurou. Jako lepidlo byl použit hustší škrob. Při připojování bordur jsme zachovali způsob zhotovení předchozí montáže.

K malbě byly nejprve připevněny svislé boční pásy s přesahy, které se po zaschnutí lepila ořezaly do roviny s malbou. Následovalo připojení horního a dolního pásu opět s přesahy do boku, které se po zaschnutí lepených spojů opět ořezaly tak, aby všechny linie svitku a malby svítaly pravý úhel. Všechny lepené spoje byly ihned po připojení tlučeny kladívkem přes vysoký měkký filtrační papír. Jedná se o japonskou techniku a má za účel velmi silně přitisknout vlákna papíru k sobě. Lepený spoj je tak pevnější.

Po nalepení a ořezání papírových elementů montáže jsme po svislých stranách papírové bordury nalepili pásy hedvábí. Aby se okraje hedvábí netřepily, musí být zahnuty a zalepeny z rubu. Po zaschnutí lepidla jsme svitek svinuli a ve stejné vzdálenosti od okraje (4 mm) po obou stranách vytvořili díрку šídlem skrze všechny vrstvy. Po rozvinutí se k vpichům přiložilo pravítko a vytlačila linka pomocí bambusové špachtle. V této hraně se poté okraj snadno založil a škrobovým lepidlem přilepil.

---

<sup>27</sup> Japonský termín pro tento pásek je *kosidžu*.

## 6.18 Připevnění pomocných pásů papíru pro upevnění horní a dolní tyče

Aby bylo možné připevnit dolní a horní tyč k svitku, musí být z rubové strany přilepeny po celé šířce pomocné pásy papíru. Protože je dolní tyč mohutnější, musí být i pomocný pás širší, než v horní partii.

Pás tenčího japonského papíru jsme po delší straně natřeli v šířce cca 5 mm škrobem a nalepili ve vodorovné pozici na rub svitku v místě, kde má být tyč dosazena, tj. 30 cm od dolní hranice malby a 45 cm od horní hranice malby.

## 6.19 Podlepení svitku dvěma vrstvami papíru

Když je připojena bordura, začištěny okraje, připevněny pomocné pásy pro připevnění tyčí, je možné přikročit k celkovému podlepení svitku. Před samotným podlepováním je nutné pečlivě zkontrolovat všechny spoje, zda se v některých místech neodlepily a případně je popravit.

K podlepení svitku jsme vybrali kvalitní japonský papír *kozo natural*, jehož vlákna jsou velmi ohebná. Jednotlivé archy papíru jsme pečlivě upravili tak, aby všechny jejich hrany svíraly pravý úhel. Hrana, kterou se k sobě na svitku měly připojit byla tnuta vodním řezem, aby byl přechod mezi nimi co nejhladší. Každý spoj kde na sebe přiléhají dvě plochy materiálu na sebe, totiž zvyšuje možnost vzniku praskliny v budoucnosti.

Svitek byl položen lícem dolů na stůl a rovnoměrně provlhčen postřikem. Místa hůře přijímající vlhkost s několika vrstvami papíru na sobě, jsme zvlhčili dodatečně lokálně vodou a štětcem (pásky zpevňující praskliny, lepené spoje).

Škrobové lepidlo používané při podlepování musí být velmi ředěné, aby bylo dostatečně elastické a nepodporovalo vznik vrásek a prasklin. Do zředěného lepidla byl ještě přidán 1% roztok methylcelulózy, abychom podpořili elasticitu lepidla po zaschnutí.

Na arch papíru jsme nanесли rovnoměrnou vrstvu lepidla, okraj archu přihladili na japonskou laťku *kakedake* a za její pomoci přenesli papír nad objekt. Archy jsme kladli od horní strany svitku a pomalu a rovnoměrně je přihlazovali pomocí japonského štětce *nadebake* k povrchu. Na jednu celistvou podlepovou vrstvu byly použity čtyři archy.

Druhá podlepová vrstva následovala v zápětí po položení první. První arch druhé podlepové vrstvy byl však posunut tak, aby se v hraně nestýkal s již nalepeným

archem první dublážové vrstvy. To by opět podpořilo vznik prasklin v budoucnu. Spoje archů vrchní dubláže byly od spodních překryvů posunuty zhruba o 4 cm. Po položení druhé dublážové vrstvy byl svitek ponechán několik hodin k pozvolnému vysychání.

## **6.20 Napnutí zavadlého svitku na desku**

Několik zvlhčených papírových vrstev prosycených lepidlem na sobě při vysychání silně pracuje a pnutí v materiálech při vypínání je opravdu veliké. Je proto lepší objekt nechat rovnoměrně zavadnout, aby se eliminovala rizika jeho potrhání a poškození. Svitek byl tedy napnut za přesahy dubláže na desku zhruba po 5 hodinách po podlepování.

Zavadlý objekt byl položen lícem vzhůru na desku, porovnán pečlivě tak, aby všechny strany svitku lícovaly s hranami desky a pod okraje přesahu dubláže nanesen škrob. Když byl svitek přilepen po všech stranách, vsunuli jsme v jednom místě pod lem skleněnou tyčinkou a vytvořili fouknutím vzduchovou kapsu. Ta měla za úkol nejen zabránit přilepení objektu na desku, ale i vytvořit nadbytek materiálu. Během schnutí se papír smršťuje a tento nadbytek pomáhá chránit objekt před potrháním. Aby svitek nevysychal příliš rychle, udržovali jsme obsah vzdušné vlhkosti na 55% RH.

Když proběhla po několika hodinách kontrola napínaného svitku, zjistili jsme, že ani po 5 hodinách po dubláži pravděpodobně nebyl dostatečně proschlý a že tahy v horní partii byly příliš velké. Začalo tedy docházet k odlepování bordury od malby v horní partii. Lepený spoj dubláže z rubu v tomto místě také povolil. Ihned jsme přilepené okraje svitku od desky odlepili a nechali ho vyschnout volně. Po vyschnutí jsme nainjektovali škrobové lepidlo pod odlepený okraj a přichytili ho zpět k malbě. Z rubové strany jsme také nanесли škrob pod odlepenou dubláž a toto místo ještě zpevnili proužkem japonského papíru.

Z tohoto problému jasně vychází několik skutečností; především je lepší nechat objekt před napnutím na desku více vyschnout. Odhadnout správný okamžik je velmi těžké a je potřebné získat značný cit a praxi. Popřípadě je možné nechat podlepený objekt vyschnout volně zcela, poté ho rovnoměrně zvlhčit a napnout. Dřevěná deska není schopná pracovat s objektem stejně jako deska *karibari*, jejíž povrch je tvořen papírem. Všechny tyto aspekty je nutné brát v úvahu a myslet o každém kroku a jeho výsledku výrazně dopředu.

Po vyschnutí a vyspravení odlepených částí jsme svitek z rubu rovnoměrně zvlhčili postřikem a opětovně ho napnuli za přesahy na desku.

Svitek se celkově vyrovnal, avšak při dolním okraji malby v místě bordury vznikla přebytkem materiálu menší vlnka. Proto jsme se rozhodli opět svitek odlepit, přesahy dubláže oříznout na šířku asi 5 cm a po celé délce k nim dolepit pomocné pásy japonského papíru. V místě vlnky svitku, byl tento pás mírně pomačkán, aby vznikl nadbytek materiálu. Svitek se opětovně zvlhčil a přichytil k desce za pomocné pásy. V místě vlnky a nadbytku materiálu měla bordura možnost více pracovat a vyrovnat se. Po vyschnutí zcela zmizela.

Svitek se celkovitě pěkně vypnul a v tomto stavu na desce zůstal 2,5 měsíce, aby se vlákna papíru porovnala, přivykla na novou pozici a zafixovala si ji. Vlhkost a teplota byla v tomto čase pečlivě kontrolována a udržována v rozmezí mezi 50-55% RH a 18-20°C.

### **6.21 Retuš barevné vrstvy**

V barevné vrstvě došlo k mnoha úbytkům pravděpodobně již před remontáží provedenou v Číně. Tyto úbytky během remontáže nebyly doplněny. Obraz při pohledu z dálky působí i přes úbytky celistvě, proto jsme se rozhodli pouze pro minimální zásahy- doplnění bílých teček v nejvíce oprýskaných místech. To pomohlo opticky scelit vzhled malby. Z výsledků chemické analýzy vyplynulo, že se jedná o olovnatou bělobu pojenou pojídlem na bázi bílkovin. Olovnatá běloba stárnutím získává specifický odstín slonové kosti. Tento odstín je velmi těžké napodobit. Proto jsme se rozhodli po zkouškách několika pigmentů také pro olovnatou bělobu. Pigment jsme pojili pomocí viziny (rybí klíh), která velmi dobře reaguje na rozměrové změny papírové podložky a má po zaschnutí velmi elastický film, což je vzhledem k svíjení svitku ideální. Protože si pigment stárnutím získá přirozenou barevnost, povrch teček byl pouze jemně upraven velmi zředěnou akvarelovou barvou, aby z obrazu nesvítily.

### **6.22 Sejmутí svitku z desky, oříznutí přesahů dubláže, vyhlazení rubové strany svitku**

Svitek jsme po 2,5 měsících sejmuli z desky a položili lícem dolů na stůl. Okraje přesahující dubláže jsme zahnuli cca 1 mm za okrajem hedvábného proužku a opatrně v ohybu ořízli.

Před upevněním tyčí proběhlo vyhlazení zadní strany svitku a zapracování vosku do jejího povrchu. Svitek je po sejmutí z desky a vypínání vždy trochu tuhý. Je tedy potřebné mu dodat potřebnou elasticitu, aby se snadno svíjel a nevznikaly na něm vrásky. Vosk nanesený na zadní stranu se při vyhlazování zapracuje do struktury papíru a tak uzavře jeho povrch před nečistotami a vlhkostí.

„Masáž“ zadní strany svitku byla provedena tradiční japonskou technikou. Svitek jsme umístili na více vrstev netkané textilie na dokonale čistý stůl. Pokud by na stole byla jakákoliv nerovnost, při hlazení by se projevila na svitku. Zadní strany byla nejprve přetřena kostkou čištěného včelího vosku a poté masírována za pomoci stočených japonských skleněných korálek *urazuri*. V Číně k tomuto účelu používají oblé valouny, masáž korálky je však jemnější a proto v případě restaurovaných objektů vhodnější. Zvláštní zřetel se musí věnovat spojům ztuhlých lepidlem, aby se zvýšila jejich ohebnost. Korálky byl postupně masírován celý povrch svitku po kratších stranách pohybem zdola nahoru a shora dolů. Zvláště opatrně bylo postupováno v místě malby, aby nedošlo k jejímu poškození.

### **6.23 Upevnění horní a dolní tyče**

K upevnění horní a dolní tyče slouží pomocné pásy papíru přilepené na rub svitku před dubláží. Dolní delší pás je nejprve po stranách mírně zešikmen, po delší straně po celé délce přilepen hustším škrobem k tyči a tyč je poté do tohoto pásu zavinuta. Z vrchní části je poté po okraji přilepen přesah lícové strany svitku mírně za polovinu průměru tyče, tak aby při zavěšení nebyl viditelný papír do kterého je tyč zavinuta.

Pokud jsou očka pro uchycení závěsné šňůrky zhotovována tradičně stočením drátku, jsou tato očka nejprve do horní tyče upevněna a poté je teprve tyč k svitku upevněna. Do tyče se ve vhodné vzdálenosti vyvrtají otvory, drátky oček protáhnou skrz a na konci otvoru se jejich konce vbijí do dřeva. Na papírovém pásu jsou vytvořeny otvory v místě oček, pás obtočen přes oblou stranu tyče a po celé délce zalepen asi ve třetině ploché strany tyče. Zalepení přesahu líce svitku je znázorněno na obrázku.

Druhou variantou jsou ouška se závitem. V tomto případě je možné nejprve nasadit tyč a poté všroubovat očka ve vhodných místech do tyče. Rozhodli jsme se použít tuto ohleduplnější variantu.

## 6.24 Provléčení a upevnění šňůrky pro zavěšení a připevnění ozdobných koncovek

Šňůrka<sup>28</sup> je provlečena skrze čtyři očka a její konce začištěny přichycením k hlavní šňůrce pásky hedvábí. Na její střed je poté na přivázána stužka, kterou se po svinutí svitek ováže.

Ozdobné dřevěné koncovky by měly být napasovány na dřevěný kolíček vycházející z hrany tyče na těсно. Protože je však dřevo seschlé, koncovky musely být upevněny pomocí kožního klihu.

## 6.25 Vytvoření válce *futomaki* a ochranného pouzdra

Aby se minimalizovalo poškození svitku vznikající při svíjení a zavíjení, bývá pro svitek zhotovován válec *futomaki*. Válec se skládá ze dvou polovin s výřezem na dolní tyč uvnitř. Dolní tyč zavěšeného svitku se uzavře do tohoto válce a svitek se následně ovine okolo něj. Tím, že se zvětší průměr návínu svitku, sníží se i riziko vzniku příčných vrásek a prasklin. Válec musí být lehký, aby se sním snadno manipulovalo a musí dobře držet dolní tyč tak, aby se nehýbala.

*Futomaki* pro restaurovaný závěsný svitek je vyrobeno z alkalické lepenky, vnitřní pomocnou konstrukci tvoří příčky z desky kapa<sup>29</sup>. Válec je potažen hladkým knihařským plátnem. Ochranné pouzdro je také vyrobeno z alkalické lepenky. Uvnitř pouzdra jsou po užších stranách zhotoveny výřezy, do kterých se *futomaki* zasadí. Tím pádem se svitek nedotýká žádné ze stěn pouzdra.

---

<sup>28</sup> viz. 8 Použité materiály a chemikálie

<sup>29</sup> Lehčená deska s jádrem z pěnové polyuretanové hmoty oboustranně krytá vrstvou bílého chromokartonu. Nejlepší kvalitu mají lehčené sendvičové desky tohoto typu s vysokou stabilitou a nízkou hmotností.

## 7 Doporučené podmínky uložení a manipulace

Uvedené podmínky uložení a zásady vhodné manipulace jsou vhodné pro všechny závěsné svitky. Týkají se objektů v dobrém fyzickém stavu, který dovolí jejich zavěšení a expozici.

Východní umělecká díla na papíře a hedvábí všeobecně velmi citlivě reagují na podmínky v kterých jsou uloženy a za kterých jsou vystavovány. Souvisí to s charakteristickými vlastnostmi materiálů používaných tradičně na východě a surovinami z kterých jsou zhotoveny. Jsou poměrně křehké a snadno poškoditelné.

### Klimatické podmínky

Nejdůležitější je tedy přechovávat svitek ve stálých klimatických podmínkách. Příliš vysoká vlhkost způsobuje vlnění objektu a příhodné prostředí pro napadení biologickými škůdci. Přispívá k bobtnání pojiva barevných pigmentů a může způsobovat rozvrstvení malby. Příliš nízká vlhkost vzduchu a vysoká teplota je častým problémem západních depozitářů menších muzeí, nebo galerií. Podporuje sprášení pigmentů a změny jejich barevnosti. Přesušený materiál se také stává křehkým a vznikají praskliny a vrásky, které mohou přejít v trhliny. **Ideální parametry jsou 18° C ± 1-2° a 50- 55% Rh bez kolísání vlhkosti.**<sup>30,31</sup>

### Uchovávání

Je nutné si uvědomit, že jsou svitky, podle východní tradice praktikované v Číně, Japonsku i Koreji určené ke krátkodobému exponování a jejich nejpřirozenější pozice je ve svinuté stavu, kdy zabalené do textilie leží v ochranném pouzdře. To je často vyráběné ze dřeva paulownie, které má jedinečné vlastnosti. Je lehké, snadno se opracovává, obsahuje nízké procento pryskyřice, nekrouťí se, nepraská, špatně hoří. Jeho specifická struktura dokáže udržet uvnitř pouzdra stálé klima, ale zároveň umožňuje cirkulaci vzduchu.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Hare (pozn. 6).

<sup>31</sup> Witkowska, M. *Jedwabne kakemono z obrazem typu kachō-e ze zbiorów Muzea Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi: dokumentacja konserwatorska*. Diplomová práce, Uniwersitet Mikołaja Kopernika, Tourń, 2007.

<sup>32</sup> Fleury, S. Don't throw away the box, in: *Art on Paper, Mounting and Housing*. Archetype Publications Ltd. with British Museum, London, 2005, s. 171-174.

Velkoformátové svitky s náboženskými motivy jsou vystavované po delší dobu pouze ve velkých halách kamenných a dřevěných budov, které dokážou mírnit atmosférické vlivy a změny vlhkosti.<sup>33</sup>

Svitek přechovávaný v pouzdře by se měl vyjímat jedenkrát do roka a rozvíjet na plochem čistém povrchu níže uvedeným způsobem za pomoci háčku na tyči. Při krátkodobém rozvinutí trvajícím několik dní se vyrovnají deformace způsobené dlouhodobým uložením. Vhodným obdobím pro tento krok je podle východní tradice jaro nebo podzim, kvůli příhodným klimatickým podmínkám, jež tato období doprovází. Je to také příležitost, při které může zkontrolovat kondici svitku. Nejlepším způsobem nalezení nevhodných deformací je boční světlo. Všechny znepokojující změny by měly být ohlášeny restaurátorovi, který má kolekci na starosti.<sup>34</sup>

Aby se eliminovala možnost vzniku prasklin, je vhodné pro svitky nechat zhotovit válec *futomaki*. Postup uložení dolní tyče do válce a ovinutí okolo něj je zobrazeno níže.

## Expozice

Dlouhodobá expozice zavěšeného svitku způsobuje nevratné deformace.<sup>35</sup> Před každým dlouhodobým vystavením by měl kondici svitku ověřit restaurátor.

Je také vhodné svitek před samotným vystavením několik dní ponechat rozvinutý v klimatizovaném prostoru.

V případě menších kolekcí, pokud je svitek umístěn v expozici, neměl by být vystavován po delší dobu než **dva týdny dvakrát do roka**. Přijatelný je ještě jeden měsíc kontinuální expozice a poté 11 měsíců odpočinku. Vždy je však lepší dodržovat kratší a častější vystavení.

V americké Freerově a Sacklerově Galerii s rozsáhlými sbírkami asijského umění například dodržují výstavní režim, kdy je **svitek po 6 měsících rozvinut** a následně **4, 5 roku uchován v depozitáři ve svinutém stavu** s výše uvedeným krátkodobým sezónováním. Sympatičtější a ohleduplnější variantou je **3 měsíce expozice a 27 měsíců v depozitáři**.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Hare (pozn. 6).

<sup>34</sup> Witkowska (pozn. 31).

<sup>35</sup> viz. 4.1 Problematika poškození závěsných svitků

<sup>36</sup> Hare (pozn. 6).



Pokud je svitek značných rozměrů, váha dolní tyče může starý svitek poškozovat. Proto je možné do podkladu na kterém visí zamontovat ve vhodné výšce dva oblé háčky, do kterých se tyč zasadí.

### **Světelné podmínky**

Asijské malby patří do kategorie nejvíce citlivých předmětů a je nutné je úzkostlivě chránit před bezprostředním slunečním světlem, které katalyzuje degradační procesy v papíru i textilií a tím pádem i pokles mechanických vlastností materiálů. Minerální pigmenty a přírodní barviva tradičně používaná v malbě východoasijských objektů jsou často velmi citlivá na světelné záření, které způsobuje jejich blednutí a změny barevnosti. Nevhodné je také silné bílé světlo. Standarty ICCROM doporučují **maximální intenzitu osvětlení 50 luxů a dobu osvětlení v jednom roce 250 lux/hod.**<sup>37</sup>

### **Manipulace se svitkem**

Při každé manipulaci nebo přenášení musí být svitek pevně svinut a ovázán šňůrkou. Při uchopení povoleného svinutého svitku může dojít k pomačkání a způsobení prasklin skrze všechny vrstvy. Svitek se nikdy nedrží uprostřed a v jedné ruce. Při přenášení nebo vyjímání se jednou rukou pevně uchopí za ozdobnou koncovku nebo konec *futomaki* a dlaní druhé ruky se jemně uprostřed podpírá. Smyčka ozdobné šňůrky by měla být vždy zavázána svrchu na horní tyči, aby nedocházelo k jejímu otlačení do povrchu svitku.

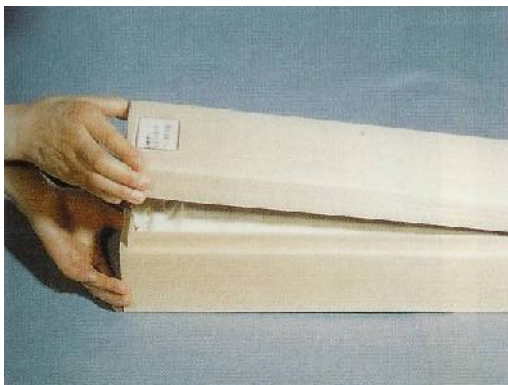
Součástí dokumentace je také přiložené CD s krátkými instruktážními filmy jak správně manipulovat se svitkem natočené Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution.

Na následující straně je uveden popis vhodné manipulace se svitkem při rozvíjení a svíjení převzatý z dokumentace Moniky Witkovské.<sup>38</sup> Na obrázcích je zobrazen japonský svitek, nicméně zacházení s čínským svitkem je naprosto shodné.

---

<sup>37</sup> Alcántara, R. *Standards In Preventive Conservation: meanings and applications*, ICCROM, 2002. Dostupné 6. 5. 2011 z: [http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM\\_04\\_StandardsPreventiveConser\\_en.pdf](http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_04_StandardsPreventiveConser_en.pdf)

<sup>38</sup> Witkowska (pozn. 31).



### **Vyjmutí svitku z ochranného pouzdra**

Svitek je vyjmut z pouzdra a textile. Svitek držíme lehce v jedné dlani a opatrně rozvážeme smyčku, popřípadě vyjmeme ochranný pásek papíru vkládaný pod šňůrku.



### **Zavěšení svitku**

Jedinou bezpečnou cestou jak svitek zavěsit je použití háčku na tyči, který prodlouží ruku. Háček se zahákne za očko horní tyče zatímco stále svinutý svitek podpíráme druhou rukou. Svitek přeneseme k místu, kde má být zavěšen, tak aby byla horní část svitku stále napnutá.



Po zavěšení horní části můžeme svitek celkově rozvinout. Snažíme se postupovat rovnoměrně a nevytáčet tyč do stran.



Když je svitek celý rozvinut, odstraníme válec *futomaki*. Po dobu, kdy je svitek vystaven, mělo by se *futomaki* vyrobené ze dřeva uschovat zpět do ochranného pouzdra, aby změnami vlhkosti a teploty nedocházelo k jeho deformaci.



### Zavíjení svitku

Dolní tyč svitku je umístěna do vnitřního výřezu ve *futomaki* a uzavřena.



Při zavíjení opět dbáme na to, aby se svitek nevytácel do stran a aby byly jeho okraje na sebe přiléhaly v jedné linii. Musí přiléhat i v ploše, avšak ne příliš na těsno.



Když svitek ovineme do maximální pohodlné výšky, uchopíme opět tyč s háčkem, s její pomocí svitek vyhákneme a přeneseme na plochý a čistý povrch.



Po uložení svitku na hladký povrch dokončíme zavinutí. Pod šňůrku kterou se svitek ovazuje vložíme ještě ochranný pásek papíru. Tento krok je velmi jednoduchý, ale velmi důležitý, protože pak nedochází k poškozování povrchu svitku pod šňůrkou.



Po ovázání zabalíme svitek zpět do textilie a uzavřeme v ochranném pouzdře.

## 8 Použité materiály a chemikálie

### Materiály:

- netkaná polyesterová textilie
- čistící gumy Wallmaster
- čínský papír *süan mian liao*
- taiwanské hedvábí
- japonský papír *Kózo natur* 33g/m<sup>3</sup> (70% kózo + 30% bavlny, dodává Japico Yokohama Co. LTD)
- japonský papír *kozo* (dodává Coulers Du Quai, Magasins SENNELIER, Couleurs extra-fines et matériel pour artistes, Paříž, Francie)
- bavlněná šňůrka hladký oplet 2,5 mm (vyrábí Odetka a.s., Vrbno pod Pradědem)
- hedvábná stužka

### Chemické látky:

- destilovaná voda, filtrovaná voda
- methylcelulóza 1%
- modifikovaný škrob Definol
- bezlepková pšeničná mouka pro získání škrobu
- jeseteří klíh vizine
- olověná běloba (biel kremska olowiowa), vyrábí Kremer Pigmente Polska
- azobarviva: rybacelová žluť D3R, rybacelová čern DS, saturnová hněď L2G (vyrábí Synthesia, a. s.)
- tmel: Kit do drewna- Secret Stolarze Artystycznego (le Secret de L'ébeniste) Syntilor, Buk 90. (vyrobena ve Francii, dodává: Blanchon Polska Sp.200, ul. Podwale 62, 50-010 Wrocław)

### Ochranné pouzdro:

- archivní alkalická lepenka NK (dodává Ceiba, s.r.o.)
- ofsetové bezdřevý papír (vyrábí Ospap, s.r.o.)
- knihařské plátno
- kapa
- akrylátové disperzní lepidlo Akrylep 545 (vyrábí Lear s.r.o.; dodává Ceiba, s.r.o.)
- samolepící suchý zip (dodává Ceiba, s.r.o.)

## 9 Literatura

GULIK VAN, Robert Hans. *Chinese Pictorial Art : As Viewed by the Connoisseur*. SMC Publishing, Taipei [Taiwan], reprinted, 1993. 537 s. ISBN 957-638-153-3.

HEROLDOVÁ, Helena. *Čínská výšivka*. Praha, Grada, 1. vyd., 2010. 112 s.

HEROLDOVÁ, Helena. *Čína, Země hedvábí: Od starověku po současnost*. Lidové noviny, Praha, vyd. 1., 2010. 186 s.

FEIAN, Yu. *Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times*. Hong Kong University Press, University of Washington Press, Hong Kong, Seattle. 1988, ISBN 962-209-22-5

KESNER, L. Memory, Likeness and Identity in Chinese Ancestor Portraits, in: *Bulletin of National Gallery Prague*.

STUART, J., RAWSKI, E.S. *Worshiping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*.

SCHUYLER, Camman. The Development of the Mandarin Square, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 8, No. 2, Aug. 1933, s- 71-130. s.125.  
Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/2717953>

HARE, Andrew. Guidelines for the care of East Asian paintings: Display, storage and handling, in: *The Paper Conservator*. Institute of Conservation, London, Vol. 30, 2006, s. 73 - 92.

FLEURY, Simon. Don't throw away the box, in: *Art on Paper, Mounting and Housing*. Archetype Publications Ltd. with British Museum, London, 2005, s. 171-174. ISBN 1-873132-99-9

GREEN, David, XIAN QIU, Jin. Wrap and roll or flatten and hinge: approaches to mounting and storage of Chinese art on paper, in: *Art on Paper, Mounting and Housing*. Archetype Publications Ltd. with British Museum, London, 2005, s. 175-182. ISBN 1-873132-99-9

OKA, Yasuhiro. Advantages and disadvantages of the hanging scroll format from a conservation viewpoint, in: *Art on Paper, Mounting and Housing*. Archetype Publications Ltd. with British Museum, London, 2005, s. 167-170.

ISBN 1-873132-99-9

KENZŌ, Toishi. The Scroll Painting, in: *Ars Orientalis*, Vol. 11, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan, Vol. 11, 1979, s. 15-26.

LEWANDOWSKA, Anna Maria. Dokumentace Chiňski zwój pionowy z trzema obrazami autorstwa Dai Xi o tematyce jesieni MAP 3954, Diplomová práce, Uniwersitet Mikołaja Kopernika, Toruń, 2007. 69 s.

GU, Xianmei, HOU, Yuan-li, LEE, Valerie. The Treatment of Chinese Ancestor Portraits: an introduction to Chinese painting conservation techniques, in: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 42, No. 3, 2003, s. 463-456.

WANG, Yao-t'ing. *Čínské malířství: Průvodce filosofií, technikou a historií*. Euromedia Group- Knižní klub, Praha, 2008. 207 s. ISBN 978-80-242-2239-4

WINTER, John. Some Material Points in the Care of East Asia Paintings, in: *The International Journal of Museum Management and Curatorship*, Vol. 4, 1985, s. 251-264.

WITKOWSKA, Monika. *Jedwabne kakemono z obrazem typu kachō-e ze zbiorów Muzea Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi: dokumentacja konserwatorska*. Diplomová práce, Uniwersitet Mikołaja Kopernika, Toruń, 2007. 77 s.

## Internetové zdroje:

Alcántara, R. *Standards In Preventive Conservation: meanings and applications*, ICCROM, 2002. Dostupné 6. 5. 2011 z:  
[http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM\\_04\\_StandardsPreventiveConser\\_en.pdf](http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_04_StandardsPreventiveConser_en.pdf)

The Art Institute of Chicago. Vyhledáno dne 20. 8. 2011. Přístup z internetu:  
<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/20193>

Livejournal. *Стулья и кресла. 16-19 век*. Vyhledáno dne 20. 8. 2011. Přístup z internetu: <http://interiors-ru.livejournal.com/246065.html>

Unexpected Interiors: Your Life, Fully Styled. *Chinoiserie Chic: Decorating With Chinese Antiques*. Vyhledáno dne 20. 8. 2011. Přístup z internetu:  
<http://unexpectedinteriors.blogspot.com/2011/03/chinoiserie-chic-decorating-with.html>

Wikipedia. *Phoenix crown*. Vyhledáno dne 22. 8. 2011. Přístup z internetu na:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Phoenix\\_crown](http://en.wikipedia.org/wiki/Phoenix_crown)

American Action Report. *Leo Tolstoy and the Three Little Wars*. Vyhledáno dne 23. 8. 2011. Přístup z internetu:  
<http://americanactionreport.blogspot.com/2010/11/leo-tolstoy-and-three-little-wars.html>



## Příloha 1: Vzorník materiálů

1	2	3
hedvábí	čínský bambusový papír	<i>tosa kozo natur</i>

4	5
<i>kozy natural</i>	<i>kozy zakoupený v Paříži, dále FR</i>

4	5	6
<i>arakaji natural</i>	<i>mian liao</i>	<i>mian liao</i> barvený (použitý na bordury svitku)
7	8	9
<i>mian liao</i> barvený podlepený barveným <i>kozy natural</i> . (použitý na bordury)	<i>mian liao</i> nebarvený +čínský bambusový papír	<i>mian liao</i> nebarvený + <i>tosa kozo natur</i>





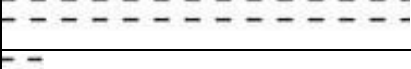

10	11	12
<i>mian liao</i> nebarvený + <i>kozy natural</i>	<i>mian liao</i> nebarvený + <i>kozy FR</i>	<i>mian liao</i> nebarvený + <i>arakaji natural</i>
13	14	15
<i>mian liao</i> nebarvený+ <i>kozy natural</i> světle béžový	<i>mian liao</i> nebarvený + <i>kozy natural</i> chladnější odstín béžové	<i>mian liao</i> světle béžový+ <i>kozy natural</i> světle béžový

16	17	18
<i>mian liao</i> béžová+ kózo <i>natural</i> chladnější odstí n béžové	<i>mian liao</i> béžová+ kózo <i>natural</i> hnědá	<i>mian liao</i> hnědá+ kózo <i>natural</i> hnědá
20	21	22
<i>mian liao</i> nebarvený+ kózo <i>natural</i> sytá hnědá	<i>mian liao</i> béžová+ kózo <i>natural</i> sytá hnědá	<i>mian liao</i> hnědá+ kózo FR nebarvený

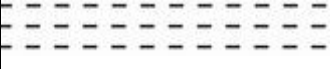

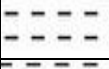

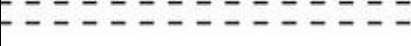
## Příloha 2: Chemicko-technologický průzkum

### 2.1 Stratigrafie objektu







#### 2.1.1 Stratigrafie malby před restaurováním v roce 2011

Číslo vrstvy	Grafické označení jednotlivých vrstev	Chronologické fáze	Datování	Charakteristika vrstvy a její popis	Síla papíru w mm
1		I.	Přelom 19. - 20.stol.	barevná vrstva- kvaš	
2				papírový podklad	
3				podmalby	
4		II.	½ 20.stol.	zpevňující pásy papíru	
5				dublážová vrstva žlutého čínského papíru	
6				zpevňující pásy bílý silný papír	

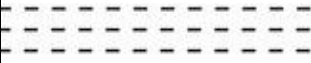
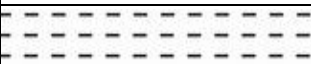


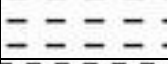
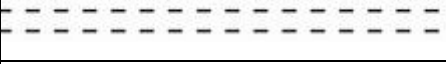
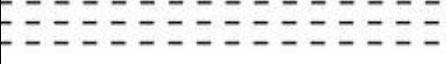
#### 2.1.2 Stratigrafie montáže před restaurováním v roce 2011

Číslo vrstvy	Grafické označení jednotlivých vrstev	Chronologické fáze	Datování	Charakteristika vrstva a její popis	Síla papíru w mm
5		II.	½ 20.stol.	bordury, bílý čínský papír s viditelným verge	
6				hedvábný lem	
				dubláž hedvábného lemu, čínský papír	
7				první celistvá vrstva dubláže	
8		druhá celistvá vrstva dubláže voskovaná			

### 2.1.3 Stratigrafie malby po restaurování v roce 2011

Číslo vrstvy	Grafické označení jednotlivých vrstev	Chronologické fáze	Datování	Charakteristika vrstva a její popis	Síla papíru w mm
1		I.	Přelom 19.-20.st.	barevná vrstva- kvaš	
2				Papírový podklad	
3				podmalby	
3				zpevňující papírové pásy	
4				dublážová vrstva žlutého čínského papíru	
5		III.	2011	zpevňující papírové pásy <i>kozy naturalr</i>	

### 2.1.4 Stratigrafie montáže po restaurování v roce 2011

Číslo vrstvy	Grafické označení jednotlivých vrstev	Chronologické fáze	Datování	Charakteristika vrstva a její popis	Síla papíru w mm
5		III.	2011	bordury, papír <i>mian liao</i>	
				podlepení bordury- <i>kozy natural</i>	
6				hedvábný lem	
				dubláž hedvábného lemur	
7				papírové obálky pro připevnění tyčí	
8				první celistvá vrstva dubláže <i>kozy natural</i>	
9				druhá celistvá vrstva dubláže <i>kozy natural</i> voskovaná	

## 2.2 Seznam původních a pozdějších materiálů

### Původní materiály:

- **Papír malby:** nezkoumán
- **Pigmenty barevné vrstvy:**
  - Bíla- olovnatá běloba
  - Modrá: azurit
  - Zelená: malachit (měděnka?)
  - Černá: kostní čern
  - Žlutá: olovnatá žluť
  - Červená: minium
  - Pojivo pigmentů: pojivo na bázi bílkovin (želatina)
- **Dřevo tyčí:** nezkoumáno

### Pozdější materiály:

- **Dubláž malby:** vlákninové složení- nosná síť z jehličnatých vláken, rýžová tráva, bavlna
- **Papírové bordury:** vlákninové složení- vyšší obsah rýžové buničiny, jehličnatá vlákna, bavlna, bambusová vlákna
- **Pásy tkaniny po okrajích svitku:** přírodní hedvábí
- **První celková dubláž:** vyšší obsah rýžové buničiny, vlákna jehličnanů, bavlny, bambusu
- **Druhá celková dubláž:** nosná síť z jehličnatých vláken, vysoké množství vláken bavlny a rýžové buničiny.
- **Lepidlo dubláží:** škrob
- **Lepidlo použité na zalepení dolních tyčí v Evropě:** živočišný klíh

## 2.3 Fotografie v ultrafialovém a infračerveném záření



Obr. 6 Fotografie malby v UV záření

Bílý pigment a krémově béžová barevná vrstva vykazazují vysokou citlivost na UV záření v podobě bílo-žlutavého světélkování, některé další pigmenty především v partii koberce také světélkují.

Podle těchto znaků jsme usoudili, že se jedná s největší pravděpodobností o olověnou bělobu a že některé pigmenty byly s touto bělobou míseny. Malba je tedy provedena technikou kvaše. Světelná odezva pigmentů může být také podpořena tradičním pojivem pigmentů želatinou.



Obr. 7 Fotografie malby v IR záření

V infračerveném záření nejsou viditelné žádné podkresby.



## 2.4 Chemicko-technologické analýzy

### 2.4.1 Stanovení vlákninového složení dle ČSN ISO 9184 vzorků

#### Použitá metodika:

K mikroskopickému stanovení vlákninového složení papírových fragmentů byla použita norma ČSN ISO 9184 a to, Část 1 : Obecná metoda, Část 2 : Návod k vybarvování. Část 3 : Herzbergova vybarvovací zkouška a Část 4 : Graffova C vybarvovací zkouška

Vláknina byla prohlédnuta pod mikroskopem Nikon Eclipse E 400 při zvětšení 100x a 200x, byla určena podle charakteristických morfologických znaků a pomocí vybarvení vybarvovacími roztoky.

#### Testované vzorky:

Vz.1 – rubová vrstva papíru (dublážová)

Vz.2 – lícová vrstva papíru (bordury)

Vz.3 – dublážová

Vz.4 – dublážová

#### Výsledky

##### Vzorek 1

Vzorek obsahuje směs dlouhých a kratších vláken papíru. Podle morfologických znaků se jedná o směs vláken, kde převažují vlákna jehličnanová. Jsou dlouhá a tvoří nosnou síť papíru. Krátká vlákna lze přiřadit ke skupině travin, s velkou pravděpodobností to je rýžová buničina. V malém množství se objevuje ve směsi i bavlna.

##### Vzorek 2

Vzorek 2 má větší obsah rýžové buničiny a méně buničiny jehličnanové. V malém množství byla opět identifikována vlákna bavlny. Domnívám se, že jsou ve vzorku také vlákna bambusové buničiny (velká trachea).

##### Vzorek 3

Složení vzorku je podobné vzorku 2. Opět byla nalezena jehličnanová buničina, vlákna rýžové buničiny, pravděpodobně také bambusu a vlákna bavlny.

##### Vzorek 4

Vzorek obsahuje směs dlouhých a kratších vláken papíru. Podle morfologických znaků se jedná o směs vláken, kde převažují vlákna jehličnanová ve směsi s vlákny bavlny. Jsou dlouhá a tvoří nosnou síť papíru. V menším množství je přítomná i rýžová buničina.

V Praze 20.4.2011

Hana Paulusová

Obrazová příloha:



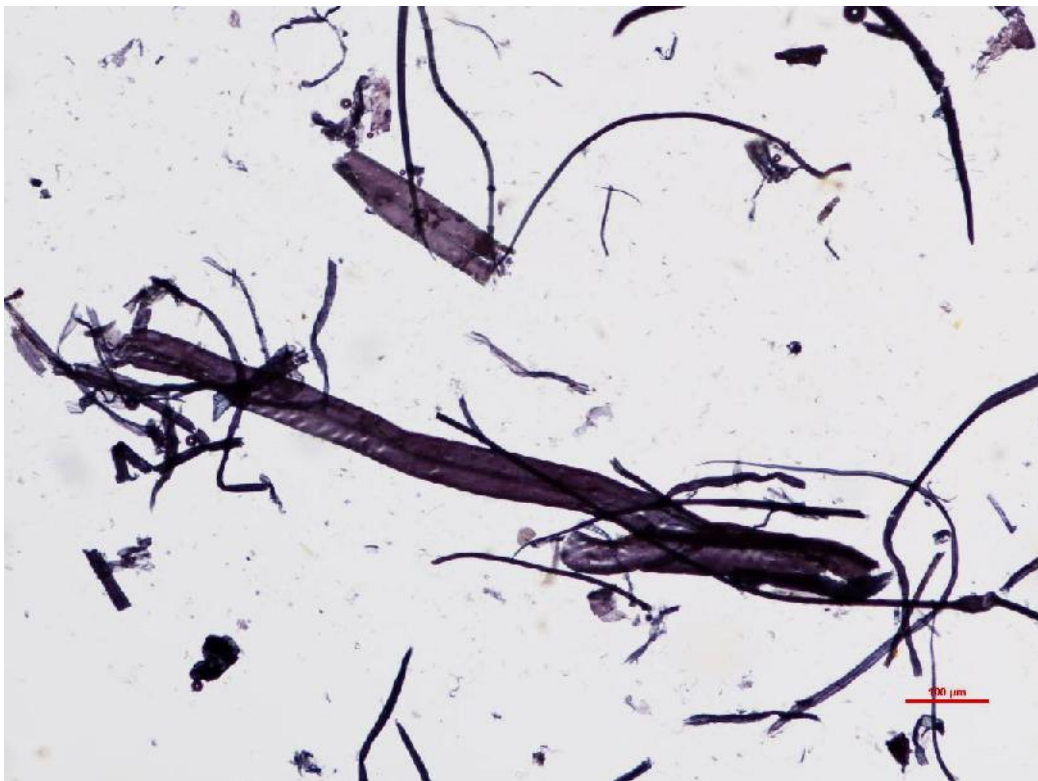
Obr.1 Vzorek 1 s převažujícími vlákny jehličnanové buničiny, vybarveno Herzbergovým roztokem (zvětšeno 100x)



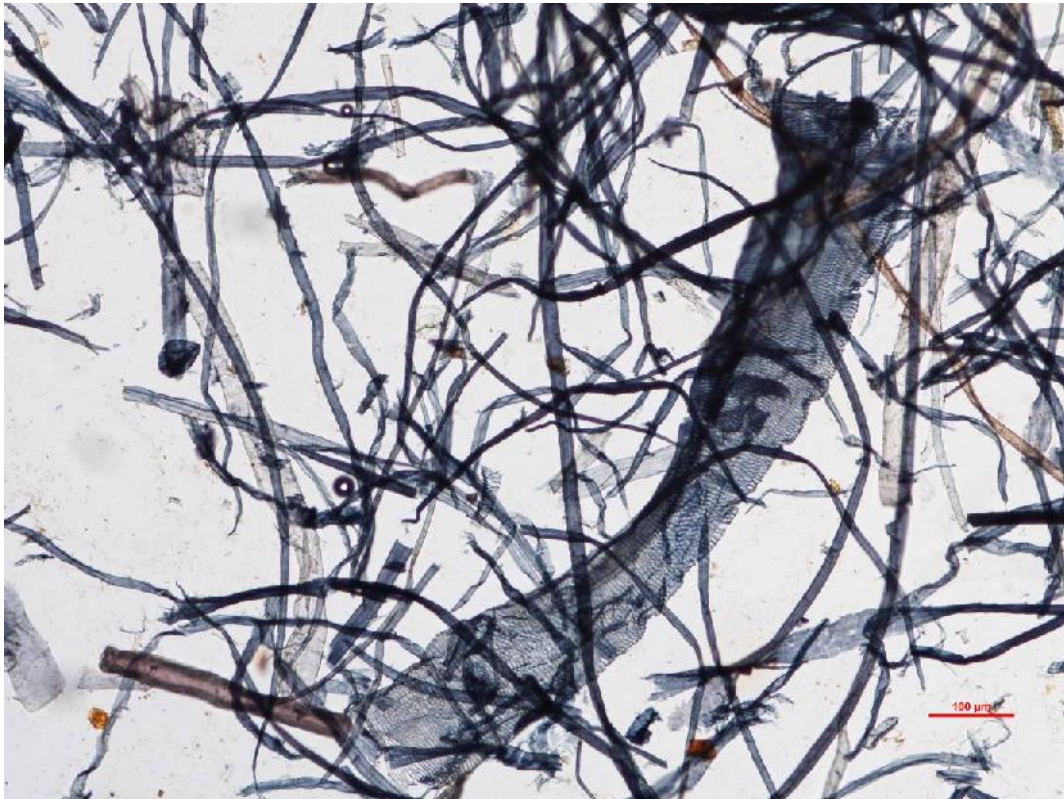
Obr.2 Vzorek 1 vybarveno Graffovým "C" roztokem, modrá pokožková buňka, pravděpodobně rýžová (zvětšeno 200x)



Obr.3 Vzorek 1 s vlákný jehličnanové buničiny, bavlny a pokožkové buňky rýžové slámy, vybarveno Herzbergovým roztokem (zvětšeno 200x)



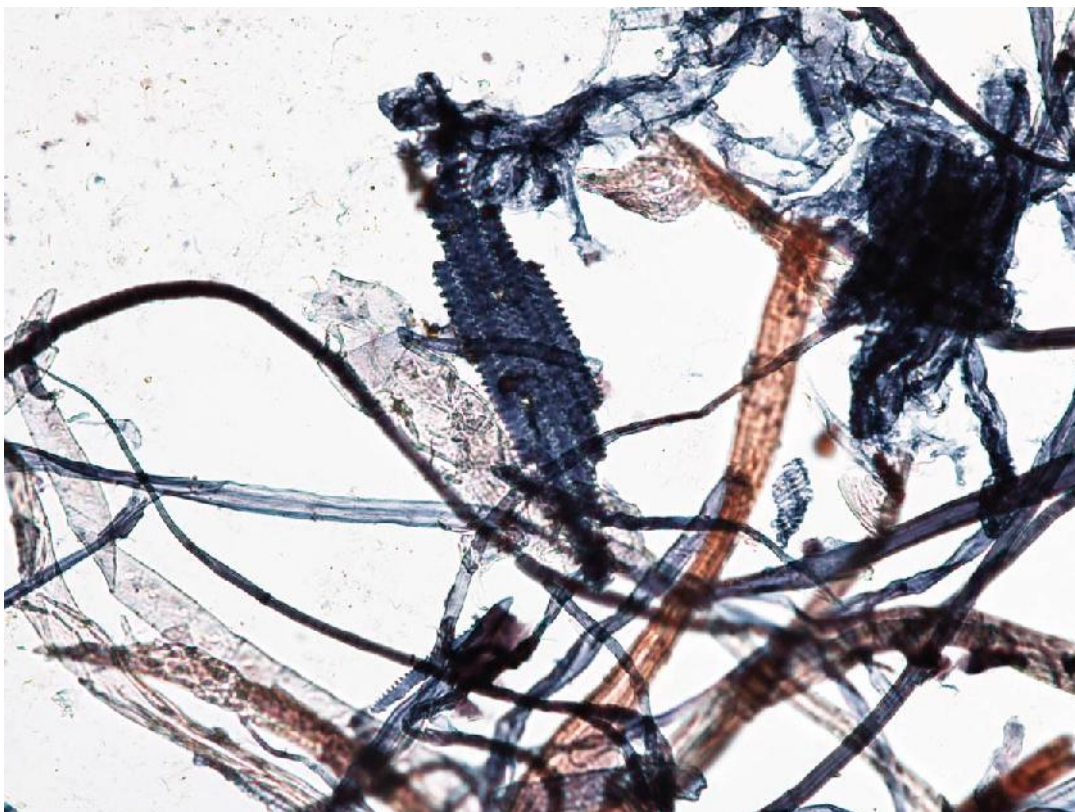
Obr.4 Vzorek 2 s vlákný jehličnanové buničiny a rýžové buničiny, vybarveno Herzbergovým roztokem (zvětšeno 100x)



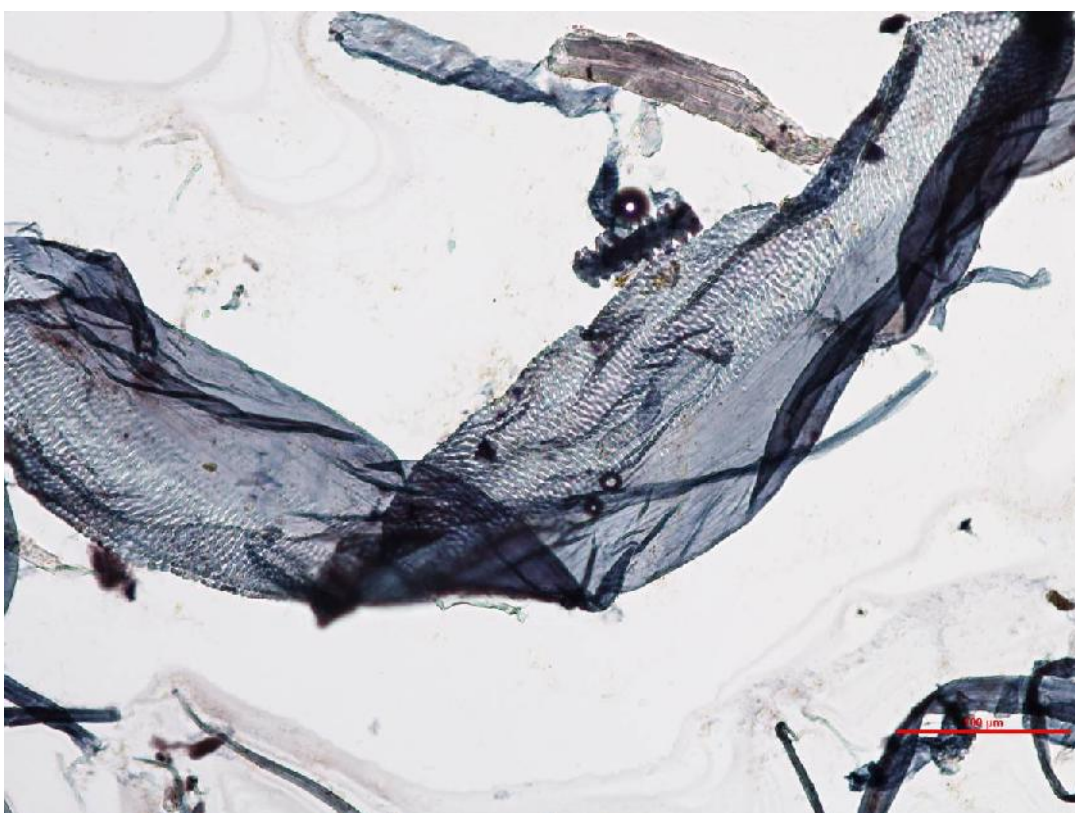
Obr.5 Vzorek 2 vybarveno Graffovým“C“ roztokem, pravděpodobně bambusová céva (zvětšeno 100x)



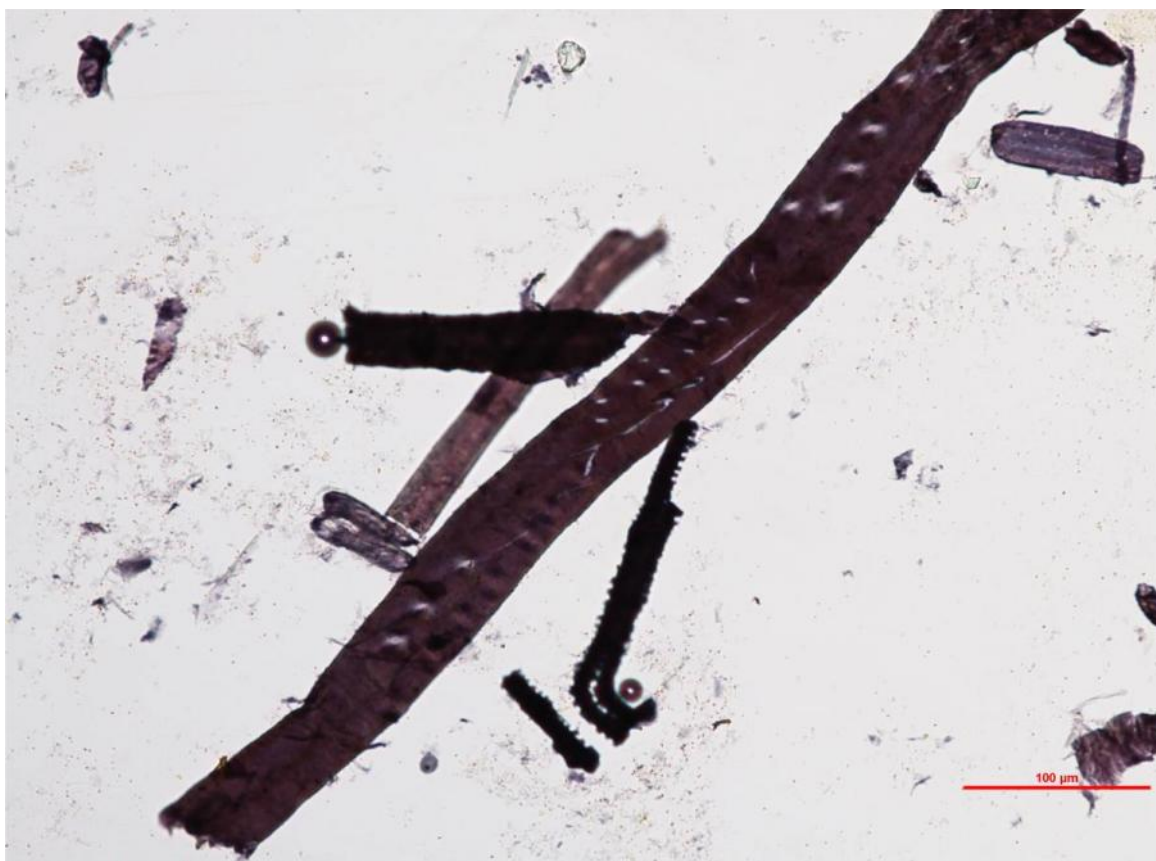
Obr.6 Vzorek 3 s vlákný jehličnanové buničiny a rýžové buničiny (pokožkové a parenchymatické buňky), vybarveno Herzbergovým roztokem (zvětšeno 100x)



Obr.7 Vzorek 3 vybarveno Graffovým“C“ roztokem, viditelné neoddělené pokožkové buňky pravděpodobně rýžové a hnědě zbarvené vlákno bavlny, zvětšení 200x



Obr.8 Vzorek 3 vybarveno Graffovým“C“ roztokem, trachea pravděpodobně bambusu, zvětšeno 200x



Obr.9 Vzorek 4 vybarveno Herzbergovým roztokem, viditelné pokožkové buňky pravděpodobně rýžové (zvětšeno 200x)



Obr.10 Vzorek 4 vybarveno Graffovým "C" roztokem, viditelné neoddělené pokožkové buňky pravděpodobně rýžové a hnědě zbarvené vlákno bavlny, zvětšení 100x



## 2.4.2 Chemicko-technologický průzkum

---

### **Zadavatel průzkumu:**

- BcA. Barbora Kopsová

### **Zadání průzkumu:**

- *identifikace vlákninového složení papíru*
- *identifikace pojiva*
- *stratigrafie barevných vrstev a určení prvkového složení*

### **Metody průzkumu:**

- *optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle* – provedeno na optickém mikroskopu OPTIPHOT2-POL (Nikon, Japan) při zvětšení 50x, 100x a 200x.
- *mikrochemické zkoušky*
- *rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS)* – provedeno na elektronovém mikroskopu JEOL JSM 5500 LV s analyzátozem IXRF s detektorem Gresham Sirius 10. Provedeno ve spolupráci s Ing. Milanem Vlčkem, CSc. ze Společné laboratoře chemie pevných látek AV ČR a Univerzity Pardubice

### **Popis metodiky:**

- *vlákninové složení papíroviny* - vzorky byly rozvlákněny v destilované vodě. Po vysušení byly vzorky zakápnuty Herzbergovým činidlem, zakryty krycím sklíčkem a pozorovány v mikroskopu v procházejícím světle.
- *určení druhu pojiva mikrochemickými zkouškami* – důkaz bílkovin přes pyrroly a pyrrolové deriváty, důkaz rostlinných gum pomocí orcinu a důkaz na škrob – Lugolův roztok
- *stratigrafie barevných vrstev* – vzorky byly zality do dentální pryskyřice Spofacryl. Dále byly vybroušeny příčné řezy vzorků. Nábrusy byly pozorovány pod mikroskopem v dopadajícím viditelném, modrém a UV světle při zvětšení 50x 100x a 200x
- *určení prvkového složení vrstev REM-EDS* – bylo provedeno na nábrusech připravených pro optickou mikroskopii v dopadajícím světle

**Počet vzorků k analýze : 9**

Vzorky byly odebrány zadavatelem

vzorek	popis
Vz. č. 1 (6364)	1. vrstva dubláže svitku
Vz. č. 2 (6365)	Bordura
Vz. č. 3 (6366)	2. vrstva dubláže svitku
Vz. č. 4 (6367)	Poslední vrstva dubláže svitku
Vz. č. 5 (6368)	Dvě vrstvy dubláže
Vz. č. 6 (6369)	Modrý pigment (okraj dolní část)
Vz. č. 7 (6370)	Modrý pigment (okraj dolní část)
Vz. č. 8 (6371)	Zelená pigment (okraj dolní část)
Vz. č. 9 (6372)	Žlutý pigment (okraj dolní část)

### **Zpracovala:**

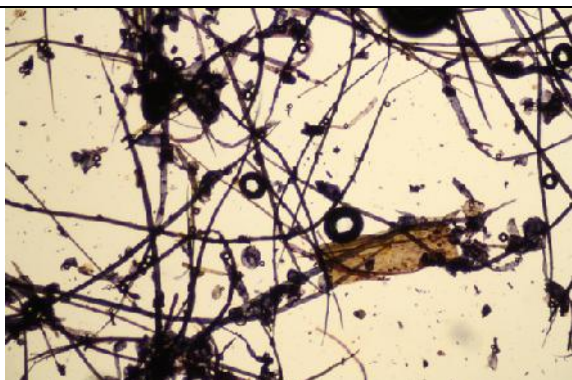
- Ing. Alena Hurtová, Fakulta restaurování Univerzita Pardubice



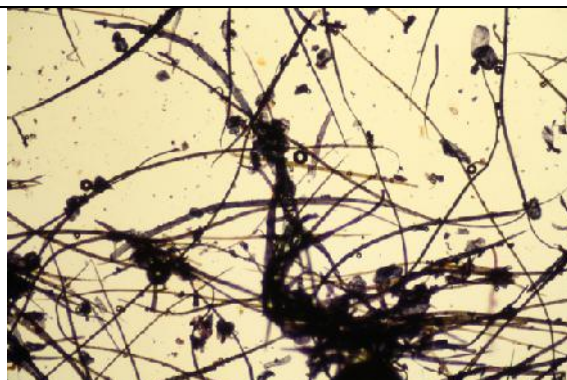
Výsledky chemicko-technologického průzkumu:

### Stanovení vlákninového složení papíru:

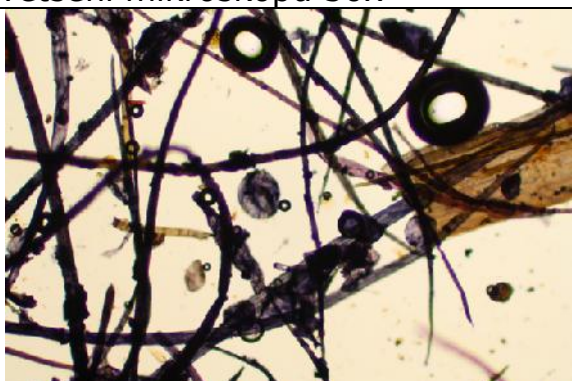
- Vzorek č. 1 (6364)



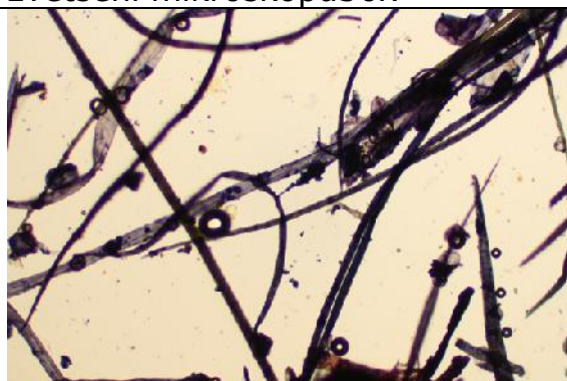
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x

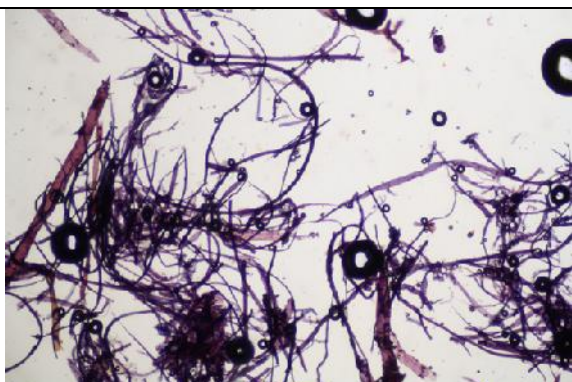


Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x

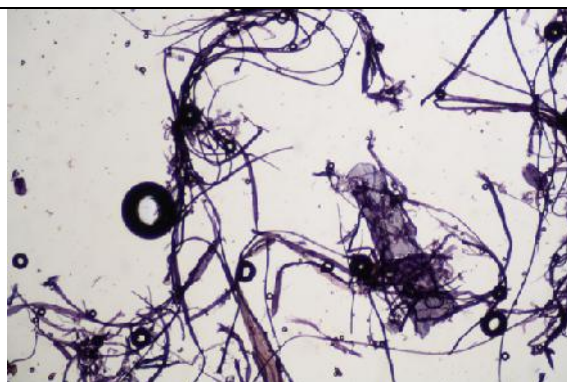
Vlákna se po styku s Herzbergovým činidlem zbarvila do modra. To je typické pro buničinu.

Některá vlákna vykazují typické znaky buněk listnatého dřeva.

- Vzorek č. 2 (6365)



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x

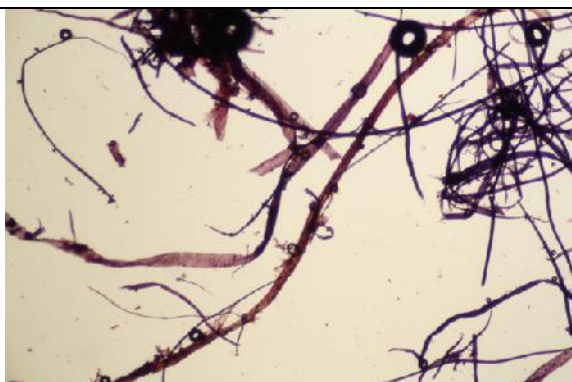


Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x

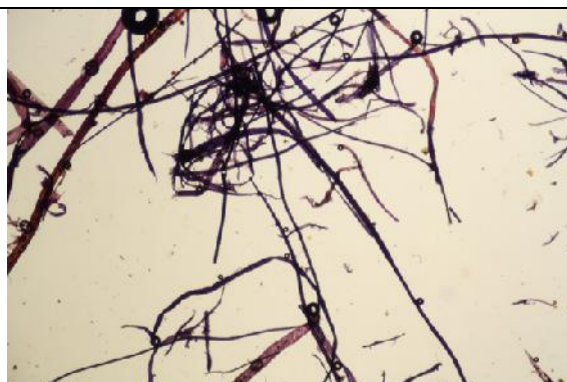
Většina vláken se po styku s Herzbergovým činidlem zbarvila do modra. To je typické pro buničinu. Ojedinele se vlákna zbarvila do vínově červena, což je typická barva pro hadrovinu.

Některá modře zbarvená vlákna mají charakteristické znaky buněk listnatého dřeva a slámy.

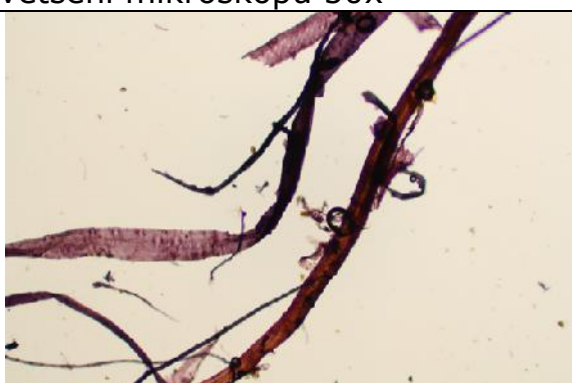
- Vzorek č. 3 (6366)



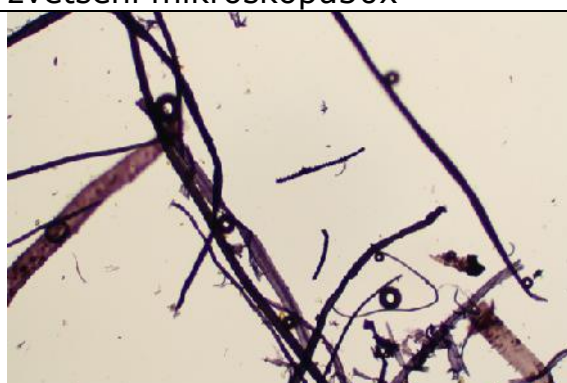
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



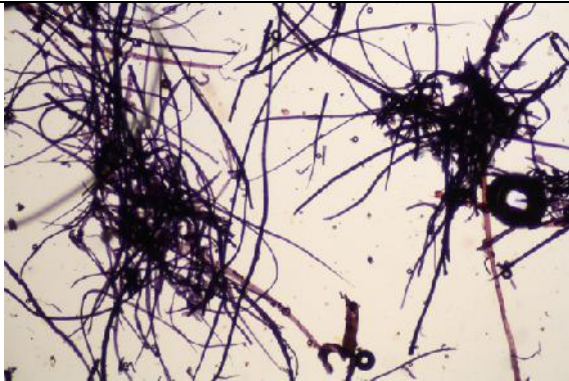
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x

Většina vláken se po styku s Herzbergovým činidlem zbarvila do modra. To je typické pro buničinu.

Ojedinele se vlákna zbarvila do vínově červená, což je typická barva pro hadrovinu.

Některá modře zbarvená vlákna mají charakteristické znaky buněk dřeva a slámy.

- Vzorek č. 4 (6367)



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



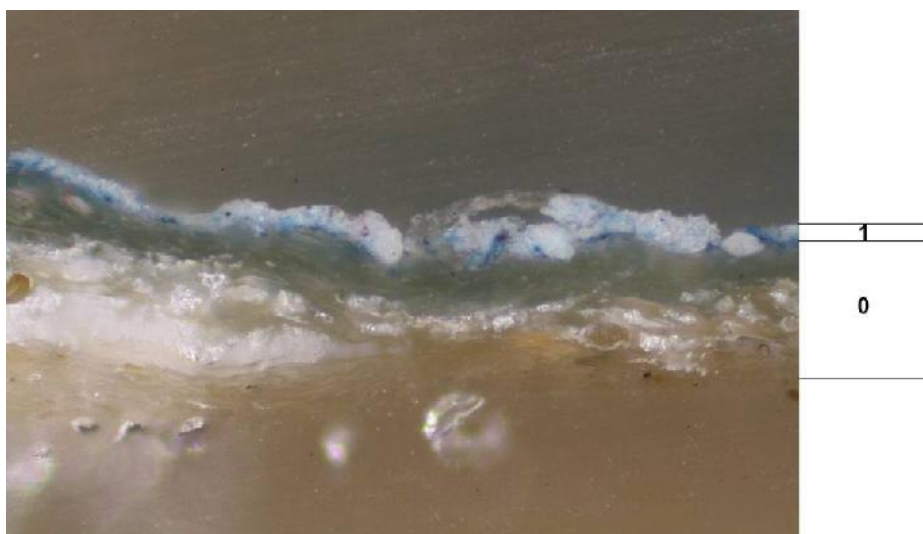
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x

Vlákna se po styku s Herzbergovým činidlem zbarvila do modra. To je typické pro buničinu.

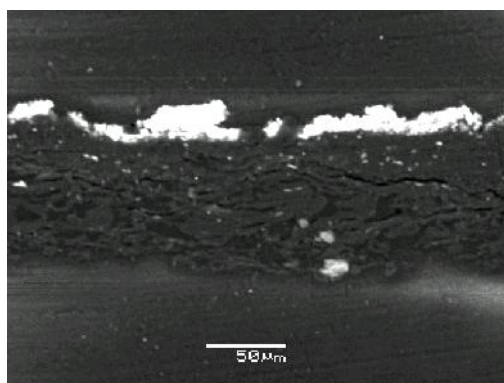
Některá modře zbarvená vlákna mají charakteristické znaky buněk listnatého dřeva.

## Statigrafie barevných vrstev a prvkové složení:

- Vzorek č. 6 (6369)
- 



Bílé dopadající světlo, fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



REM - EDS

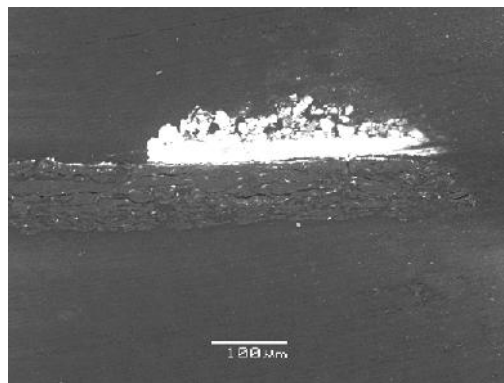
---

0. Podkladová vrstva – papírová podložka
  1. Modrobílá vrstva – bílý základ s modrými zrny  
REM – EDS: Pb, S, a malé množství Cu  
Nejspíše se jedná o olovnatou bělobu a měďnatý pigment nejspíše azurit
-

- Vzorek č. 8 (6371)



Bílé dopadající světlo, fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



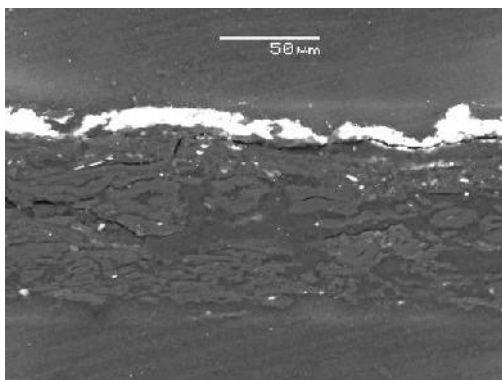
REM - EDS

- 
0. Podkladová vrstva – papírová podložka
  1. Bílá vrstva přítomná jen v jedné polovině vzorku  
REM – EDS: Pb  
Jedná se nejspíše o olovnatou bělobu
  2. Modrozelená vrstva s ojedinělými černými zrny  
REM – EDS: Pb, Cu, P  
Vrstva nejspíše obsahuje olovnatou bělobu, měďnatý pigment (například malachit nebo měděnka), fosfor může pocházet z kostní černi – černá zrna.
-

- Vzorek č. 9 (6372)



Bílé dopadající světlo, fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



REM - EDS

0. Podkladová vrstva – papírová podložka
1. Žlutá vrstva  
REM - EDS: Pb  
Nejspíše se jedná o olovnatou žluť
2. Tenká červená vrstva  
REM - EDS: Pb  
Nejspíše se jedná o minium
3. Bílá vrstva  
REM - EDS: Pb  
Nejspíše se jedná o olovnatou bělobu

### Výsledky mikrochemických testů:

Vzorek	Důkaz na škroby	Důkaz na bílkoviny	Důkaz na rostlinné gumy
Vz.č. 5 (6368)	+	-	
Vz.č. 7 (62426370)	+ (rub)	-++	

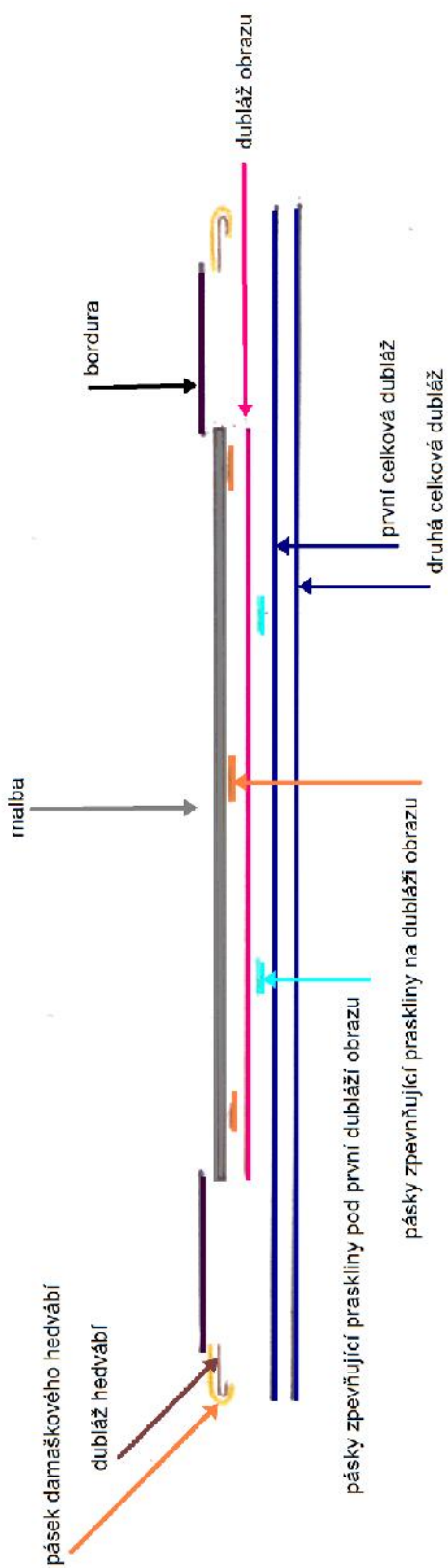
Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje -. Prázdné pole - nebyla provedena tato zkouška.

V Litomyšli 3. 5. 2011

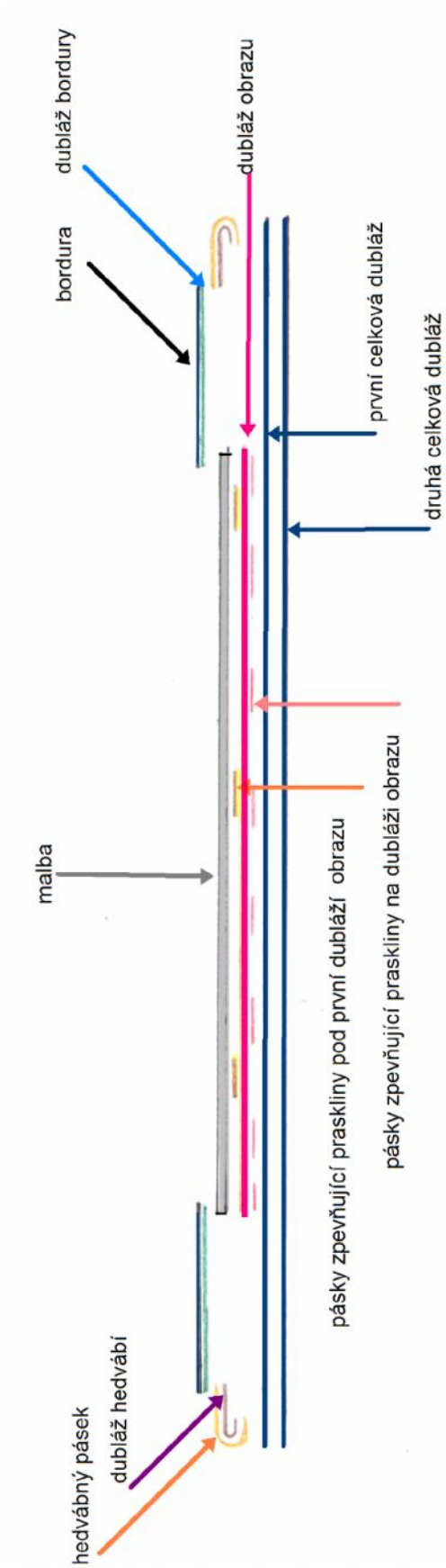
Alena Hurtová



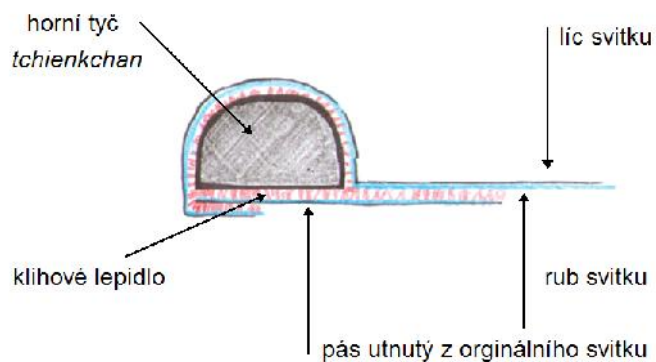
## Příloha 3: Grafická dokumentace



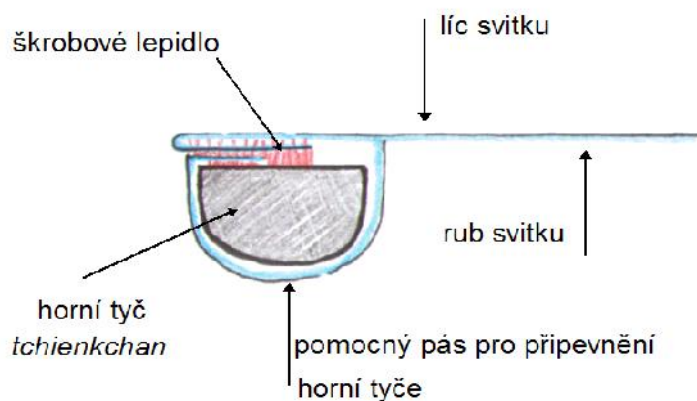
Obr. 8 Průřez svitku před restaurováním



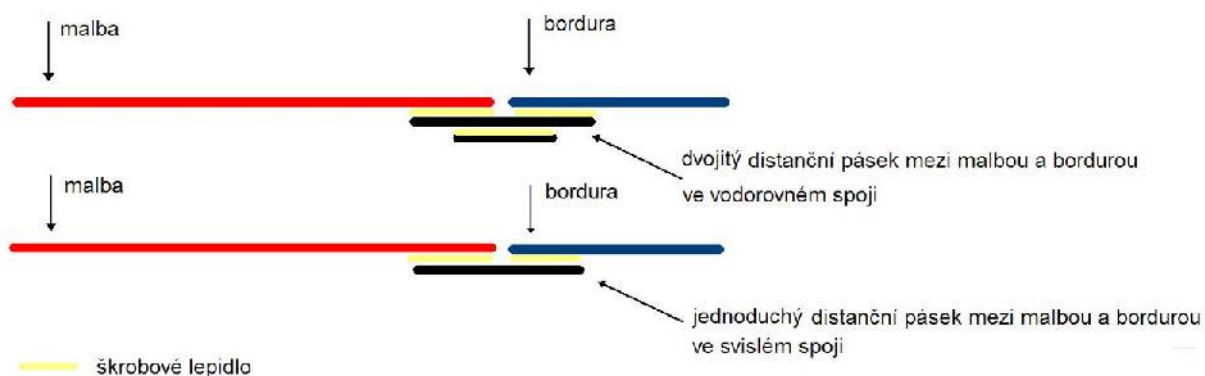
Obr. 9 Průřez svitku po restaurování



**Obr. 10 Průřez upevnění horní tyče při neodborném zásahu v Evropě**



**Obr. 11 Průřez upevnění horní tyče tradičním způsobem**



**Obr. 12 Nákres distančního pásku, kterým je připojena bordura k malbě**

MUZEUM NARODOWE W POZNANIU		Dział Muzeum Etnograficzne		Autor - Szkoła		Przedmiot - Temat Obraz "Cesarzowa chińska" <i>Portrait of the Chinese Empress</i>		Nr Inw. MNP Ep 2822	
Kraj, miejscowość Chiny		Czas powstania 6		Wytwórnia 7		Nr części zesp. 10		Miejsce przechowania 12	
Wymiary - Waga 162 x 80 cm		Cena wartości 8		9		Nr fototełki 11		Kategoria 13	
Materiał, technika papier, farby		Data i sposób nabycia 27.05.1993 r.; dar; WE/2513		14		15		Fot.	
Znaki, nalepki		16		17		18		19	
<p>Opis (napis, signatury, puncce)</p> <p>Obraz zwijany, umocowany u góry i u dołu w drewnianych, okrągłych listwach; posiada sznurek do zawieszania. Kompozycja przedstawia cesarzkę chińską/napis na prawej krawędzi, otórkę cesarza CHIN TSE-TIEN/ WU TSE-TIEN, siedzącą /na tronie? / w bardzo bogatej szacie, z rękoma złożonymi z przodu tak, że dłonie schowane są w rękawach. Na rękawach widnieją dwa smoki /symbole władzy królewskiej;/ poniżej postaci na dywanie-również smok. Pod stopami widoczny podnózek /lub nogi tronu/.</p> <p>Kompozycja wielobarwna.</p> <p>Po drugiej str./od tyłu/ w lewym dolnym narożniku napis odręczny/jak poprzedni/ otórką: /TABLEAU dans la cité de T'AI YOUAN/ T'ZOU-HSI nee '1834-1909 (1909) imperatrice et regente 1861-1909</p>									
Opis techniczny, stan zachowania									
papier zniszczony, miejscami naddarty; dolna część rulonu oderwana									

PZCK 6 - 6657/78 - 20 000

20

Obr. 13 Evidenční karta objektu: přední strana



## Příloha 4: Textová příloha

### 4.1 Čínské portréty předků

Čínské portréty předků byly určeny k rituálnímu uctívání a nebyly vnímány jako umělecká díla. Zhotovovali je bezvýznamní malíři, kteří však své řemeslo ovládali na velmi vysoké úrovni.

Zakázka na zhotovení portrétu často následovala v krátké době po úmrtí člena rodiny. Tento portrét byl poté nesen v pohřebním procesí a vystavován během významných svátků v hlavní hale rodinného domu. Některé z oficiálních portrétů se také vyvěšovaly při výročních významných okamžiků v životě zobrazené osoby a sloužily k posmrtnému uctívání.<sup>39</sup> Tyto portréty se označují čínským termínem *cusien chua*, nebo také *cu cung*; malba předka.<sup>40</sup>

Portrétovaná osoba je vždy zobrazena v sedě z en face s klidným výrazem ve tváři, oděná v bohatém rouchu. Někdy může být zobrazen vedle sebe manželský pár, nebo dokonce několik generací jednoho rodu. Během staletí se schéma posmrtného zobrazení člena rodiny neměnilo, proto je často velmi obtížné takový obraz datovat, pokud na něm datace není uvedena. Informacemi o původu a době vzniku často bývaly na svitku uváděny, během častých remontáží se však již neobnovovaly a bývaly tak nenávratně ztraceny. Určitými poznávacími znaky pro dataci portrétu může být styl malby tváře, avšak tato datace je možná pouze v řádu století. Během 19. a 20. stol. jsou obličejové některých významných předků malovány velmi detailně a živě, což má také souvislost s rozšířením uměním fotografie, které si získalo oblibu i v Číně. Stínování tváří do té doby nebylo běžnou praxí. Fotografie osoby plnila stejnou funkci jako portrét předka. S tím souvisí i jistý úpadek malby méně bohatých nebožtíků, v některých případech dokonce malíř z fotografie vyříznul obličej a do portrétu jej vlepil.<sup>41</sup>

Určité informace se o zobrazené osobě můžeme dozvědět z roucha, do kterého je oděna. Roucho a atributy jež jsou na něm zobrazeny, vypovídají o společenském postavení a lze z nich rozpoznat rank, neboli sociální třídu portrétovaného. Z toho

---

<sup>39</sup> Kesner, L. Memory, Likeness and Identity in Chinese Ancestor Portraits, in: *Bulletin of National Gallery Prague*. s. 6.

<sup>40</sup> Stuart, J., Rawski, E.S. *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. s. 93.

<sup>41</sup> Schuyler, C. The Development of the Mandarin Square, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 8, No. 2, Aug. 1933, s- 71-130. s.125. Dostupné 7. 6. 2011 z: <http://www.jstor.org/stable/2717953>

důvodu je malbě oděvu věnována velká pečlivost a vzory jsou propracovány do nejmenších detailů. Šat zakrývá celou postavu včetně rukou, v některých případech bývají vidět jen prsty.<sup>42</sup>

Portrétovaný je zobrazen vždy v sedě. Nejběžněji zobrazovaný typ sedadla od pozdní doby dynastie Ming je oblé křeslo překryté zdobenou tkaninou nebo kožešinou.<sup>43</sup> Protože si takové oblé křeslo mohli dovolit pouze bohatí, symbolizovalo vysokou společenskou úroveň. Dalším významným symbolem pro společenské postavení byl koberec, na kterém křeslo stálo. Koberec se v Číně kladl jako pocta před významné osoby, nebo rozvíjel při zvláštních příležitostech. Proto jeho přítomnost na malbě slouží k pozvednutí postavení portrétovaného a vyjádření úcty k němu. Zdobené koberce se objevují především na velkých a drahých portrétech, protože jejich bohaté vzory vyžadovaly od malíře značnou časovou investici. Byly součástí čínského interiéru do dynastie Chan (206 př. n. l. – 220 n. l.), ale tkané vlněné nebo hedvábné koberce představovaly luxusní zboží a byly k dostání až za pozdní dynastie Ming (1368-1644). Přepychové tkané koberce mohly inspirovat malíře k pokusu ztvárnit uzlíky na obraze množstvím malých teček. Vzor koberce byl pravděpodobně konzultován se zadavatelem a vybírán ze vzorníků.<sup>44</sup>

Strnulé držení těla v kombinaci s nehybným výrazem v obličeji vytváří dojem vznešenosti. Neprojevené emoce a nálady v tváři se považovaly za odpovídající projev vysoké vrstvy. Tato póza má v čínském umění dlouhou tradici.<sup>45</sup>

Bohaté rodiny si často nechávaly zhotovovat několik portrétů té samé osoby. Svitky se dědí v rodině vždy po mužské linii a synové mohli mít i několik portrétů matky a otce (tato praxe je běžná i dnes). Jeden svitek mohl být vystavována na výročí úmrtí, ale každý ze synů mohl mít svou vlastní kopii, kterou si chtěl pověsit nad osobní domácí oltář, na který pak přinášel oběti.<sup>46</sup>

---

<sup>42</sup> Op.cit.

<sup>43</sup> Op.cit.

<sup>44</sup> Stuart/ Rawski (pozn. 39), s. 14-15.

<sup>45</sup> Kesner (pozn. 38)

<sup>46</sup> Op.cit., s. 104-106.

## 4.2 Technologie a technika zhotovení malby

Portréty byly zhotovovány ve specializovaných dílnách a většinou vznikaly vzájemnou spoluprací dvou i více umělců. Některé z dílen měly i montéra, který z nich zhotovil závěsný svitek. Malba portrétů předků je považována za projev lidového umění a malíři jež ji malovali za řemeslníky. Nikdy nesignovali svá díla.

Systém výroby byl velmi propracovaný, proto bylo možné portrét zhotovit ve velmi krátké době, aby byl připraven do pohřbu. Nejprve se namalovalo tělo a roucho postavy. Dílna často vlastnila mnoho šablon, kterými přenášela tvary. Kresba figury v rouchu na šabloně byla v lince proděravěna malými dírkami. Poté co byla přiložena na papír, linie se tupovaly černým nebo barevným pigmentem, který ulpěl na podkladu pouze v místě dírek. Malíři pak použili tečky jako předlohu pro tahy štětcem.<sup>47</sup>

Sedící figury v šatu bez hlavy byly často malovány do zásoby a upraveny teprve podle požadavků zadavatele. Je možné dohledat i portréty zhotovené v jedné dílně, které jsou charakteristické použitím například stejných typů tkanin, nebo koberců. Hlavu a tvář maloval pouze mistr, který byl z celé dílny nejšikovnější. On také nejčastěji jednal s pozůstalými o podobě portrétu. Malba obličejů je prestižní záležitostí a vyžaduje léta praxe. Také existuje mnoho tajných receptů přípravy pigmentů a technik, které jsou mistrem pečlivě střeženy. Jeden ze současných malířů portrétů předků vypověděl, že pro namalování oka a jemných řas potřebuje šest štětců různé velikosti a šest různých kreslířských uhlů.<sup>48</sup> Čínský papír je velmi tenký a průsvitný a umělec toho uměl využívat. Aby dosáhl plasticity obličejů, často položil podmalbu i z rubu papíru. Součet tahů z líce i z rubu vytvořil dojem hloubky a třetí dimenze. Podmalby byly někdy využívány i v ostatních partiích malby. V některých případech byla dokonce tvář namalovaná na jiný papír, poté z něj vystřižena a nalepena k tělu. Pokud udělal umělec při malování chybu, nebo rodina pozůstalých nebyla spokojena se vzhledem nebožtíka, tato metoda byla nejjednodušším způsobem opravy. Taková aplikace je však vždy precizně provedena, takže se velmi těžké rozeznává.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> Ibidem.

<sup>48</sup> Stuart / Rawski (pozn. 39), s.95-97.

<sup>49</sup> Ibidem, s. 100-104.



Je nutné si také uvědomit, že umělec nemaloval obličej podle modelu, ale podle ústního popisu příslušníků rodiny. Popis fungoval podobně jako dnes policejní identifikace pachatele. Objednavatel v malířově dílně listoval ve vzorníku, tzv. Knize tváří, a vybíral tvary očí, uší, úst, obočí, lícních kostí, obličejů a podobně.<sup>50</sup> Malíř se snažil nebožtíka vymalovat co nejvěrohodněji, jeho cílem bylo slyšet zvolání zákazníka „Ano, to je opravdu můj otec“.<sup>51</sup> Podoba však musela být reálná, ne přehnaná. Určité fyziognomické tvary také vypovídaly o charakteru a původu zobrazované osoby. Například dokonale oblé ušní lalůčky byly symbolem císařského původu. Lze předpokládat, že když chtěl malíř trochu zalichotit zákazníkovi, ušní lalůčky portrétovaného mírně zaoblil. Stejně tak lichotily oblé hluboké nadočnicové oblouky. Jeden z nejoblíbenějších prvků byly nápadné oblé líní kosti, protože tradičně vyjadřují vysokou autoritu. Čínský termín pro lícní kosti *čchüan* je homonymum pro jiné slovo znamenající sílu.<sup>52</sup>

Portrét byl malován v sytých, živých a výrazných barvách. K nejběžněji používaným minerálním pigmentům patřil malachit, azurit, ultramarín, auripigment, rumělka, červený okr, olovnatá červeň, olovnatá běloba, mušlová běloba. Často se využívalo různého stupně mletí azuritu a malachitu, takže pak vznikalo více odstínů téže barvy. Pigmenty se samozřejmě mísily i mezi sebou. Jako pojídlo pigmentů sloužila želatina z různých druhů zvířecích kůží a šlach, nejčastěji z hovězích, koňských. Pigmenty jsou spojeny poměrně vysokým množstvím pojiva, takže pak minimálně reagují na vlhkost. Ve starších malbách se také do želatiny přidával kamenec, který zesíťoval bílkovinné řetězce a způsobil její nerozpustnost. Aby bylo na papír možné malovat a barvy se nevplývaly do struktury, klížil se nátěrem buď samotné želatiny nebo opět suspenzí s přídavkem kamence. Nátěr kamence byl také aplikován mezi jednotlivými barevnými vrstvami jestliže se aplikovaly na sebe. Pokud například základní plochu tvořila rumělka a na ní byla aplikována světlá barva, nezávisle

---

<sup>50</sup> The vitality of these pictures, despite their flat faces without shadows and very small hands without bones or muscles, is the more remarkable when we consider how ancestral portraits are painted in China. Even in the case of non-royal persons, the artist never saw his subject. Summoned only after his model's death, he appeared with his Book of Faces in which the types, both male and female, were numbered. Then the relatives gathered in solemn conclave and advised in Chinese fashion by their servants, chose from the book such features as they believed most nearly resembled those of the dear departed. Thus the death portrait became actually a mathematical problem. Nose 1, plus Mouth 6, plus Ear 22, plus Eyes 13, equals grandfather. Incredible as it sounds, this method gives a striking individuality to Chinese posthumous portraits. Somehow a suggestion of resemblance is achieved and no two are alike.

T'iang Jingche, Čchiou čen (Hledání reality), in: Stuart / Rawski (pozn. 39), s. 82

<sup>51</sup> Op.cit.

<sup>52</sup> Stuart / Rawski (pozn. 39), s. 54-55.

na tom kolik rumělka obsahovala pojiva, vždy prostupovala do barvy nad ní. Aplikací kamence se tomu zamezilo a na červenou plochu bylo možné malovat složité vzory čistě bílou, růžovou, zlatou nebo stříbrnou barvou.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Feian, Yu. *Chinese Painting Colors: Studies of Their Preparation and Application in Traditional and Modern Times*. Hong Kong University Press, University of Washington Press, Hong Kong, Seattle, 1988, s.



Obr. 15 Hlavní hala s oltářem, nad kterým je zavěšen svitek s portrétem zemřelého<sup>54</sup>



Obr. 16 Typické křeslo na kterém portrétováni na obraze sedí<sup>55</sup>



Obr. 17 Portrét předků celé rodiny<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Dostupné 20. 8. 2011 z: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/20193>

<sup>55</sup> Dostupné 20. 8. 2011 z: <http://interiors-ru.livejournal.com/246065.html>

<sup>56</sup> Dostupné 20. 8. 2011 z: <http://unexpectedinteriors.blogspot.com/2011/03/chinoiserie-chic-decorating-with.html>

### 4.3 Portrét zemřelé aristokratky: otázka jejího původu

Identitu portrétované osoby je vždy velmi složité zjistit, pokud že se nedochovaly žádné originální inskripce. Takových informací většinou nebylo ani třeba, protože se portréty dědily v rodině a té bylo známo, který z jejich předků je na malbě zobrazen.<sup>57</sup>

Vzhledem k tomu, že se portréty předků nepovažují za „vysoké“ umění, ale mají čistě religiózní charakter, mezi Číňany se neprodávaly, protože nikdo neměl zájem o cizí nebožtíky. Jednalo se o předmět nejvyšší úcty rodiny zemřelého. Západní cestovatelé a kolonisti, kteří se vydávali na cesty do dalekých krajín oproti tomu nebyli svázáni žádnými náboženskými konvencemi. Sbírali cizokrajné předměty, které vyjadřovaly ducha navštívené země a v prostředí domova cestovatelů budily patřičný obdiv a evokovaly vůni tajemných dálek. Takové portréty předků byly pěkným suvenýrem a dokumentem vyjadřujícím čínskou kulturu a místní obyvatele. Cizinci si dokonce v některých případech nechávali zhotovit svůj osobní portrét v západním oděvu, ale dokonce i v čínském rouchu.

Čínští prodejci starožitností se rychle přizpůsobili poptávce a začali prodávat jak originální svitky pocházející například z krádeží během série občanských povstání, tak nechávali zhotovovat kopie čínských originálů, především členů císařské rodiny, o které byl velký zájem. Malíř často záměrně do takového portrétu včlenil více podivných detailů, které neodpovídají tradičnímu zobrazování. Pokud je takových anomálií na obraze příliš, může se jednat o malbu určenou pro západní klientelu. Na několika takových fiktivních portrétech ze sbírky známého amerického sběratele Richarda Pritzlaffa je dokonce na zadní straně svitku otištěné razítko *Made in China*. Tyto portréty jsou však vždy mistrně zhotoveny a na první, ani druhý pohled nemusí být jejich kvalita zřetelná. Teprve zkoumání jednotlivých atributů roucha může naznačit hlubší souvislosti. Dále může o původu portrétu napovědět materiál z kterého je malba a svitek zhotovena. Proč by měl být portrét kohokoliv z bohaté císařské rodiny malován na papíru nízké kvality, v relativně malé velikosti a bez použití drahých minerálních pigmentů a zlata?

Prodejci byli dokonce schopní nechat přemalovat mužský portrét na ženský, pokud ho zákazník poptával. V patriarchální Číně se totiž dbalo více o portréty mužských

---

<sup>57</sup> Stuart / Rawski (pozn. 39), s. 148.

předků a proto jsou zachovány v hojnější míře. Takovým příkladem může být i pár portrétů *Ministra a jeho manželky* ze sbírek Národní Galerie v Praze.

Někdy zase prodejce nechal přikrášlit roucho ornamenty, pokud se mu zdálo příliš strohé, nebo se snažil novější portréty přemalovat tak, aby vzezřením odpovídaly starším obrazům.<sup>58</sup>

Atributy a podoba ženy na restaurované malbě nenasvědčují o tom, že by se jednalo o císařovnu Cch' Si, jejíž jméno bylo uvedeno ve francouzském přípisu na rubu svitku. Portrétované chybí atributy typické pro císařovnu. Na jejím oděvu se nenachází žádná z 12 císařských insignií<sup>59</sup> obvykle vystupujících na císařském rouchu. Největším argumentem je však samotná podoba císařovny Cch' Si. Tváře významných nebožtíků jsou detailně provedené a nesou velmi výrazné portrétní rysy. Dáma na obraze má štíhlou tvář s výraznými lícními kostmi, znakem autority. Podle čínské restaurátorky Lin Zhang Freund pochází ze severní Číny. Celkově tvary obličeje neodpovídají císařovně Cch' Si, jejíž podoba je dobře známá z dochovaných fotografií.

Dáma sedí na křesle typickém pro aristokracii se zelenou květy zdobenou textilií přehozenou přes opěrku. Je zobrazena v rouchu červené barvy s širokými rukávy a motivy draků malovaných stříbrnou a zlatou linkou. Draci jsou zobrazeni v pohybu jak si mezi stylizovanými oblaky hrají s perlou a mají po čtyřech drápech na každé noze. To je symbol vysoké vrstvy z ranku ihned pod císařem. Draka s pěti pařáty může nosit pouze císař a jeho nejbližší, kterým k tomu dal svolení.<sup>60</sup> Symbolika perly je sporná a je předmětem řady spekulativních údajů. V dolní části rukávů je namalovaná zpěněná vodní hladina v které plavou taoistické symboly přinášející štěstí, jako jsou svitky ovázané stuhou a další, které lze kvůli setřené stříbrné barvě špatně identifikovat. Roucho zdobené draky bylo během dynastie Ming (1368-1644) rozšířené v mnoha variantách v okruhu císařské rodiny i vyšších vrstev úředníků.<sup>61</sup>

Přes splývavý šat má oblečenou ozdobnou vestu s odznaky manželovy třídy a na ní okolo krku ozdobný límec *jün tien*, tzv. oblačný, se dvěma cípy na ramenou a jedním vpředu a vzadu. Byly bohatě zdobené, nosily se při zvláštních příležitostech a jejich připnutím se z neoficiálního roucha stalo polo-oficiální. Na hrudi na vestě je přišitý

---

<sup>58</sup> Stuart / Rawski (pozn. 39), s. 148

<sup>59</sup> slunce, měsíc, hvězdy, drak, bažant, hory, obětní poháry, vodní řasa, zrna prosa, plameny, obětní sekera, fu-symbol spojený s mocí císaře

<sup>60</sup> Op. cit.

<sup>61</sup> Heroldová, H. *Čína, Země hedvábí: Od starověku po současnost*. Lidové noviny, Praha, 2010, s. 89.

tzv. úřednický čtverec. Je důležitým dokladem postavení úředníka a jeho manželky. Během dynastie Čching se ustanovilo devět civilních hodností symbolizovaných ptákem a devět vojenských hodností symbolizovaných zvířetem.<sup>62</sup>

I když v tomto systému docházelo k menším změnám, v zásadě platilo toto ustanovení:

#### **Civilní hodnosti- ptáci:**

1. rank: jeřáb, 2. rank: zlatý bažant, 3. rank: páv, 4. rank: husa, 5. rank: stříbrný bažant, 6. rank: volavka, 7. rank: mandarínská kachnička, 8. rank: křepelka, 9. rank: lejsek.

#### **Vojenské hodnosti- zvířata:**

1. rank: lev, později mytická bestie *šchi lin* (dračí hlava, tělo jelena pokryté rybími šupinami, ocas medvěda), 2. rank: lev, 3. rank: tygr, později leopard, 4. rank: bílý tygr, 5. rank: medvěd, 6. rank: panter, 7. rank: nosorožec, 8. rank: nosorožec, 9. rank: bílý kůň běžící přes vodu.<sup>63</sup>

Dáma měla plné právo nosit stejné odznaky hodnosti jako její manžel, jen zvíře na čtverci bylo odvrácené nalevo. Naše portrétovaná má na svém čtverci vyobrazeného dravého ptáka, snad orla. Pro čtverec se jedná se o netypický symbol o kterém nejsou v literatuře žádné zmínky, v minulosti se nepoužíval a do vyjmenovaných ranků nepatří. To přináší do původu ženy velké otázky. Existuje více možností jak by se dala tato nezvyklost vysvětlit, avšak pouze na spekulativní úrovni. Na přelomu 19. - 20. století se zbohatlé vrstvy například obchodníků snažili skrze napodobeniny úřednických čtverců jako členové vyššího ranku. Čtverec s dravým ptákem může být takovou imitací.<sup>64</sup> Druhou variantou je záměrná chyba zhotovená čínským malířem, pokud byla tato malba určena pro západní kupce.

Na hlavě má dáma fénixovu korunu. Jedná se o čelenku zdobenou perlami, polodrahokamy, draky a fénixy z nichž spadají volné pásy perel, která se nosí při slavnostních příležitostech. Koruny se lišily počtem draků, fénixů, perel, barvami

---

<sup>62</sup> Heroldová, H. *Čínská výšivka*. Praha, Grada, 2010. s. 20-21.

<sup>63</sup> Op. cit.

<sup>64</sup> Schuyler (pozn. 40)

drahokamů a opět určovaly rank (třídu) dotyčné ženy.<sup>65,66</sup> Nicméně dva fénixové, které má dáma na čelence početně nezapadají do žádné z kategorií. To by podporovalo obě teorie.

Dalším ukazatelem může být i menší velikost malby, protože tradičně zhotovované malby bývají běžně o polovinu větší.

Nicméně malba je precizní, byly k ní použity minerální pigmenty a pro ornamenty na rouchu i zlato a stříbro. Obzvláště detaily v tváři jsou malovány s velkým citem a svoji realistickou podobou malba odkazuje k fotografii. Úvahy o původu malby nesnižují její kvality a hodnotu a jsou vynikajícím dokladem kulturních vztahů i doby jejího vzniku.

---

<sup>65</sup> Op. cit., s. 87.

<sup>66</sup> Dostupné 22. 8. 2011 na: [http://en.wikipedia.org/wiki/Phoenix\\_crown](http://en.wikipedia.org/wiki/Phoenix_crown)



Obr. 18 Detail tváře restaurované dámy Obr. 19 Detail tváře císařovny Cch' si<sup>67</sup>



Obr. 20 Dravý pták na úřednickém čtverci restaurované dámy

<sup>67</sup> Dostupné 23. 8. 2011 na: <http://americanactionreport.blogspot.com/2010/11/leo-tolstoy-and-three-little-wars.html>



#### 4.4 Historie výroby závěsných svitků v Číně

Čínská malba a kaligrafie na papíru nebo hedvábí je neoddělitelně spjata s uměním montáže svitků a má v Číně dlouhou historii.

Na počátku byla touha po tom, aby vynikla subtilní krása malby a vzrostla její peněžní hodnota. V průběhu času se umění montáže svitků stalo národním uměleckým řemeslem a rozšířilo se do ostatních asijských zemí, které toto umění přizpůsobily svým podmínkám a vkusu.<sup>68</sup>

Tradiční umění výroby svitků se vyvinulo zhruba před 2000 lety. Estetické hodnoty, struktura a technologie závěsných svitků byli shrnuty již v dynastii Tang (618- 907) a zůstaly téměř v nezměněné podobě dodnes. Nejprve se jednalo o ruční horizontální svitky, které se rychle staly předmětem sběratelského zájmu. Jejich shromažďování bylo módním zábavou vysoké a bohaté vrstvy úředníků. Zároveň s touto zálibou se vyvíjela i metodika jak o svitky pečovat, jak je chránit a opravovat. Závěsný svitek se vyvinul asi v 8. století z buddhistických korouhví vyvěšovaných v procesích.

#### Technologie a technika zhotovení montáže

Montáž obrazu či kaligrafie v sobě spojuje funkci estetickou a ochrannou. Čínské obrazy se vyvíjely dlouhá staletí a za tuto dobu se objevilo velké množství typů montáží i jejich součástí. Svítiky můžeme rozdělit na závěsné a ruční. Závěsný svitek je obecně nazýván *kchua fu*, *čch'fu*, nebo *li čchou*.<sup>69</sup> Existuje několik základních typů, ale nelze říci, že jsou dané normou. I když se v daném provedení objevují často, můžeme se setkat s jejich variantami, které se řídí vkusem a požadavky majitelů obrazů a citem montéra.<sup>70</sup>

Konstrukce čínského svitku je složená z vlastního obrazu zasazeného do bordur, z několika vrstev dubláže a dřevěných tyčí, ke kterým je svitek připevněn. Celková velikost svitku se odvíjí od velikosti obrazu a estetického vkusu montéra. Rozměry bordur čínských svitků jsou obvykle zhotovovány v proporcích 6:4 nebo 7:3, kde větší hodnota připadá rozměrům horní části zvané *tchien* a menší dolní části *tchi*.

---

<sup>68</sup> Van Gulik (pozn. 8), s.18.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Wang, Yao-t'ing. *Čínské malířství: Průvodce filosofií, technikou a historií*. Euromedia Group- Knižní klub, Praha, 2008. s. 98.

Čínské svitky můžeme rozdělit podle několika kritérií:

### **1. Podle druhů materiálů užitých v montáži na:**

**Ling pchiao**- bordura je vytvořena z tenkého hedvábí

**Čchuan pchiao**- bordura je vytvořena z běžné hedvábí

**Čch' pchiao**- bordura je vytvořena z papíru

### **2. Podle barev materiálů použitých do montáže:**

**i se piao** - jednobarevné

**er se piao** - dvoubarevné

**san se piao** - tříbarevné

**süan che čuang** - styl dynastie Sung

Dále nám blíže určí objekt materiál užitý jako podklad pro malbu:

**Čchuan pchen, ling pchen** - hedvábný podklad

**Tchuan pchen**- saténový podklad

**Čch' pchen**- papírový podklad

Když umělec dokončil svůj obraz, ponechal ho po okrajích zatížený volně vyschnout. Neadjustovaný obraz, nebo autograf nebyl příliš atraktivní. Papír, nebo hedvábí bylo v místě dotyku podložky s barvou nebo tuší zkroucené a vypadalo příliš křehce. V té chvíli takové dílo nebylo možno prezentovat ani vystavit.

Proto byla malba nejprve zpevněna jednou vrstvou dubláže a vypnuta, aby se vyrovnaly všechny vrásky, vystoupily hloubky a odstíny tuše a intenzita barev. Následovala adjustáž do hedvábných nebo papírových bordur v elegantních proporcích, která umocnila výsledný dojem a podlepení jednou až dvěma vrstvami papíru.<sup>71</sup>

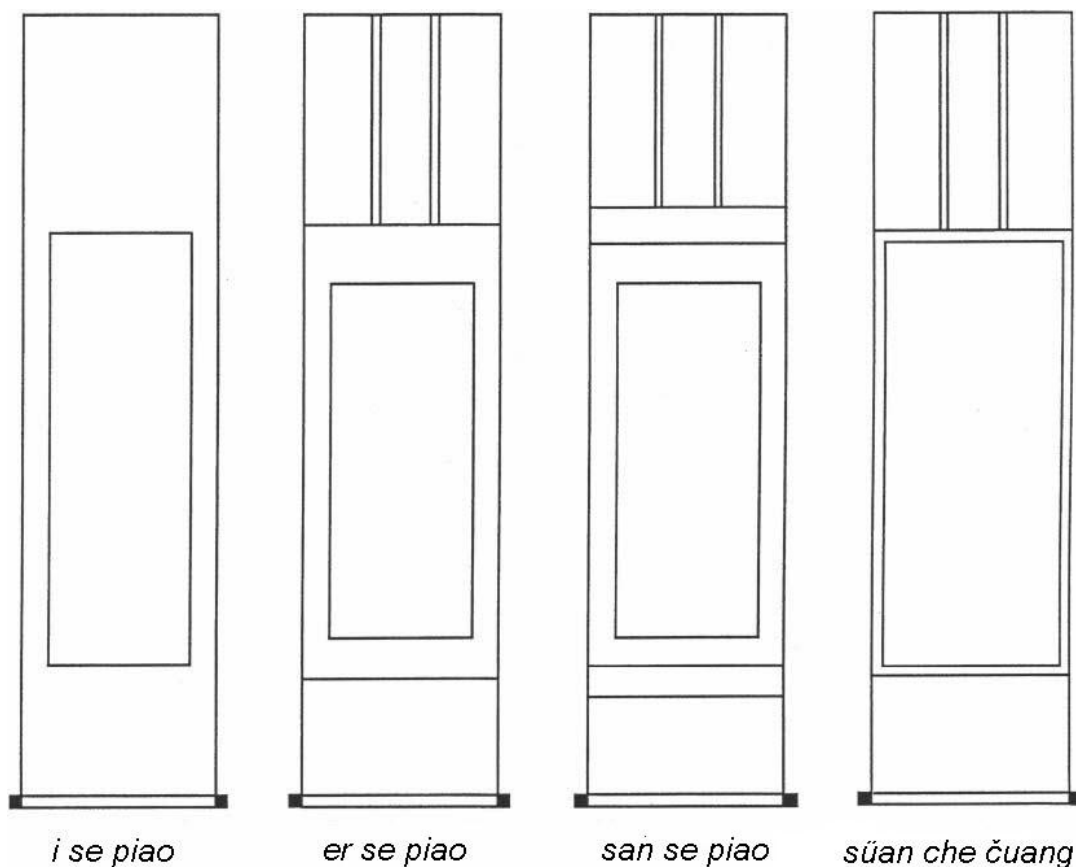
V Číně se při montáži používá podstatně méně pomůcek než v Japonsku. Tradičně to jsou dva štětce, štětec „do vody“ tzv. *jang chao ta pchaj pi*, vyrobený z kozích chlupů uchycených v bambusových tyčkách. Tento štětec se používá pro vlhčení papíru a nanášení škrobového lepidla řídké konzistence. Druhý štětec tzv. *čung šua*

---

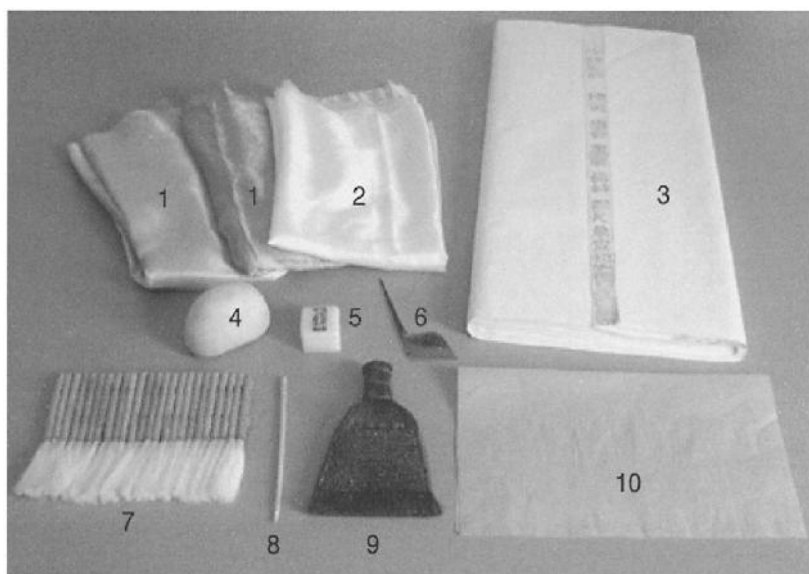
<sup>71</sup> Van Gulik (pozn. 8), s. 57-58.

je spletený z palmové kůry a obvykle se používá k nanášení hustého lepidla nebo k vyhlazování papíru.

Po vypnutí a sezónování na desce, která je tvořena vnitřní dřevěnou konstrukcí pokrytou několika vrstvami papíru, se svitek sejme, zadní strana potře voskem a vyhladí oblým valounem. Poté se k svitku upevní dřevěné tyče a na kolíčky vycházející z dolní tyče připevní ozdobné knoflíky. Po přichycení závěsné šňůrky je svitek připraven k vystavování i svíjení.



**Obr. 21 Dělení stylu svitků podle barev<sup>72</sup>**



1. hedvábí se vzorem
2. hedvábí bez vzoru
3. *süan* papír
4. oblý kámen
5. vosk
6. nůž ve tvaru koňského kopyta
7. štětec do vody
8. štětec na retuše
9. vyhlazovací štětec
10. *süan* papír napuštěný olejem ze stromu *paulownie*

**Obr. 22 Materiály užívané při montáži čínských svitků<sup>73</sup>**

<sup>72</sup> Xianmei Gu / Yuan-li Hou / Lee, V. (pozn. 2).

<sup>73</sup> Ibidem.

## **Příloha 5: Obrazová příloha**

### **5.1 Seznam obrázků:**

#### **5.1.1 Obrázky umístěné v textu:**

- Obr. 1 Pojmenování jednotlivých částí čínského svitku
- Obr. 2 Deformace 1. stupně
- Obr. 3 Deformace 2. stupně
- Obr. 4 Vznik vrásek a zlomů
- Obr. 5 Namáhání zlomů při zavěšení
- Obr. 6 Fotografie malby v UV záření
- Obr. 7 Fotografie malby v IR záření
- Obr. 8 Průřez svitku před restaurováním
- Obr. 9 Průřez svitku po restaurování
- Obr. 10 Průřez upevnění horní tyče při neodborném zásahu v Evropě
- Obr. 11 Průřez upevnění horní tyče tradičním způsobem
- Obr. 12 Návrh distančního pásku, kterým je připojena bordura k malbě
- Obr. 13 Evidenční karta objektu: přední strana
- Obr. 14 Evidenční karta objektu: zadní strana
- Obr. 15 Hlavní hala s oltářem, nad kterým je zavěšen svitek s portrétem zemřelého
- Obr. 16 Typické křeslo na kterém portrétovaný na obraze sedí
- Obr. 17 Portrét předků celé rodiny
- Obr. 18 Detail tváře restaurované dámy
- Obr. 19 Detail tváře císařovny Cch' si
- Obr. 20 Dravý pták na úřednickém čtverci restaurované dámy
- Obr. 21 Dělení stylu svitků podle barev
- Obr. 22 Materiály užívané při montáži čínských svitků

#### **5.1.2 Fotografická dokumentace restaurátorského zásahu:**

- Obr. 23 Stav závěsného svitku před restaurováním
- Obr. 24 Stav závěsného svitku po restaurování
- Obr. 25 Zadní strana závěsného svitku před restaurováním
- Obr. 26 Zadní strana závěsného svitku po restaurování
- Obr. 27 Detail poškození svitku: příčné vrásky v bočním světle

Obr. 28 Detail poškození: tmavé vrásky označené žlutými šipkami vzniklé v minulosti a vyrovnané při remontáži, nové bílé vrásky označené fialovými šipkami před restaurátorským zásahem

Obr. 29 Detail poškození rubové strany svitku: přelepení horní tyče pásem utnutým ze svitku za použití klihu

Obr. 30 Detail upevnění tyče po restaurování

Obr. 31 Detail upevnění šňůrky k horní tyči před restaurováním

Obr. 32 Detail upevnění šňůrky po restaurování

Obr. 33 Detail upevnění šňůrky za mosazný drát před restaurováním

Obr. 34 Detail upevnění šňůrky v kovovém očku po restaurování

Obr. 35 Detail poškození svitku v místě horní tyče: trhlina a nevhodná ztmavlá retuš před restaurováním

Obr. 36 Detail svitku v místě horní tyče po restaurování

Obr. 37 Detail poškození dolní tyče: tyč zcela odtržena od svitku, průsak klihu, záplaty z náplasti

Obr. 38 Detail ozdobné koncovky dolní tyče po restaurování

Obr. 39 Detail poškození: natržení svitku na hranici styku malby a bordury

Obr. 40 Detail horního rohu malby a bordury po restaurování

Obr. 41 Detail portrétu s viditelnými úbytky pigmentů

Obr. 42 Detail poškození: prasklina přecházející do malby, opadané bílé puntíky

Obr. 43 Detail praskliny přecházející do malby po restaurování

Obr. 44 Detail poškození: ztráty zelené barevné vrstvy v místě opasku, pozůstatky papíru přilepeného k barevné vrstvě

Obr. 45 Detail malby po odstranění přilepených kousků papíru

Obr. 46 Detail poškození barevné vrstvy

Obr. 47 Detail poškození barevné vrstvy

Obr. 48 Mechanické čištění svitku pomocí latexových houbiček a *wallmaster*

Obr. 49 Demontáž partií lepených klihem pomocí horké páry

Obr. 50 Postupné vlhčení před snímáním dubláží

Obr. 51 Určení počtu dublážových vrstev

Obr. 52 Svitek po sejmutí dublážových vrstev

Obr. 53 Pečlivé očištění rubu malby přes lupu od pozůstatků dubláže

Obr. 54 Rub malby po očištění

Obr. 55 Odlepení bordur

- Obr. 56 Fixace barevné vrstvy z líce
- Obr. 57 Fixace barevné vrstvy prosycením methylcelulózou z rubu svitku
- Obr. 58 Mokrý čistění malby pomocí sendviče z navlhčených filtračních papírů
- Obr. 59 Množství použitých filtračních papírů po čistění
- Obr. 60 Vyrovnaná malba po mokrému čistění
- Obr. 61 Lepení zpevňujících proužků
- Obr. 62 Lepení zpevňujících proužků v místě prasklin a trhlin
- Obr. 63 Malba se zpevněnými prasklinami po vyrovnání na vakuovém stole
- Obr. 64 Připevnění pomocných papírových bordur po okrajích z rubu malby
- Obr. 65 Malba napnutá na desce za pomocné papírové bordury
- Obr. 67 Tónování papírů na bordury svitku
- Obr. 68 Dublování papírů *mian liao* a *kozy natural*
- Obr. 69 Připevnění distančního proužku papíru pro připojení bordury k malbě
- Obr. 70 V popředí pomačkané hedvábí po cestě z Taiwanu, vlevo připravený pás hedvábí k vypnutí na desce
- Obr. 71 Vypínání pásu hedvábí na desce
- Obr. 72 Připojení bordury na distanční proužek papíru
- Obr. 73 Připojení bordury
- Obr. 74 Tlučení lepených spojů kladívkem
- Obr. 75 Bordura po oříznutí s pásky hedvábí připravenými k nalepení
- Obr. 76 Založení okraje hedvábného pásu
- Obr. 77 Přilepení pomocného pásu papíru pro připevnění dolní tyče
- Obr. 78 Vlhčení svitku před dubláží
- Obr. 79 Přenesení archu papíru natřeného lepidlem nad svitek
- Obr. 80 Kladení a přihlazování archů papíru na svitek
- Obr. 81 Napnutí svitku za okraje dubláže na desku po dubláží
- Obr. 82 Svitek ponechaný vypnutý na desce po dobu 2,5 měsíce
- Obr. 83 Masáž zadní strany svitku japonskými skleněnými korály *urazuri*
- Obr. 84 Montáž kovových oček a závěsné šňůrky
- Obr. 85 Výroba válce *futomaki*
- Obr. 86 Detail svitku ovinutého okolo válce *futomaki*
- Obr. 87 Svitek uložený v bavlněné tkanině v ochranném pouzdře
- Obr. 88 Svitek ovinutý okolo válce *futomaki* s ochranným pouzdrem a tkaninou

## 5.2 Fotografická dokumentace



**Obr. 23 Stav závěsného svitku před restaurováním**





Obr. 24 Stav závěsného svitku po restaurování



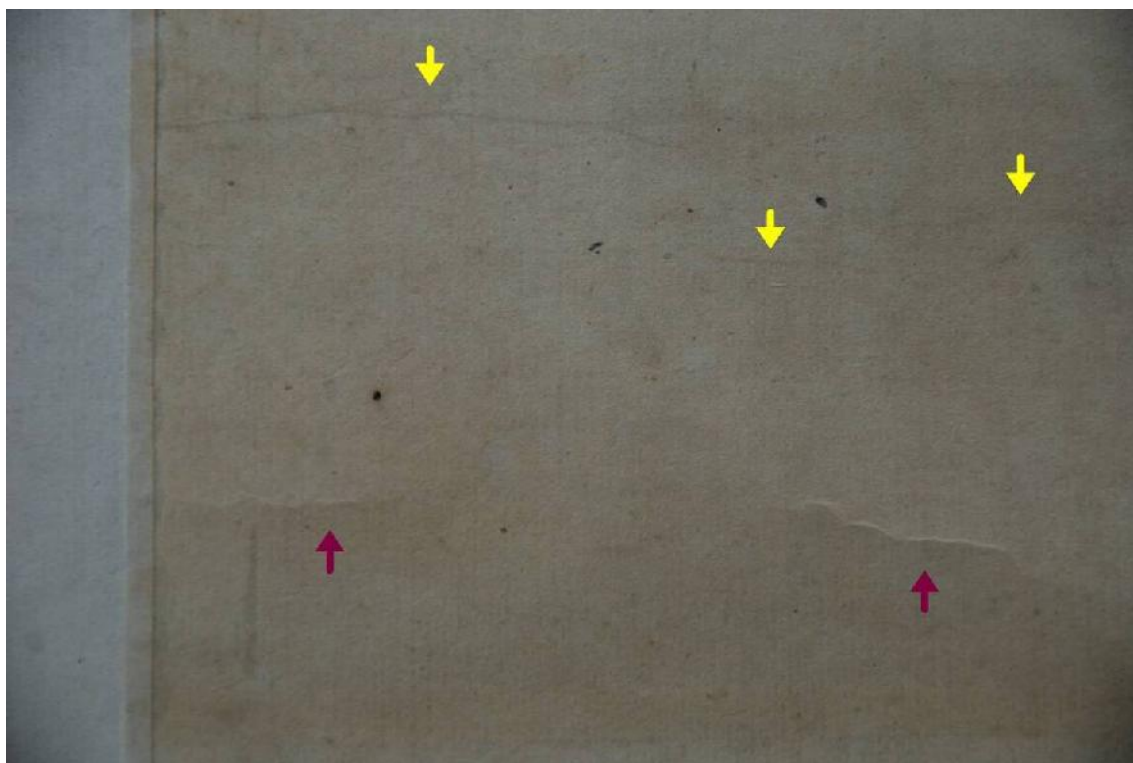
**Obr. 25 Zadní strana závěsného svitku před restaurováním**



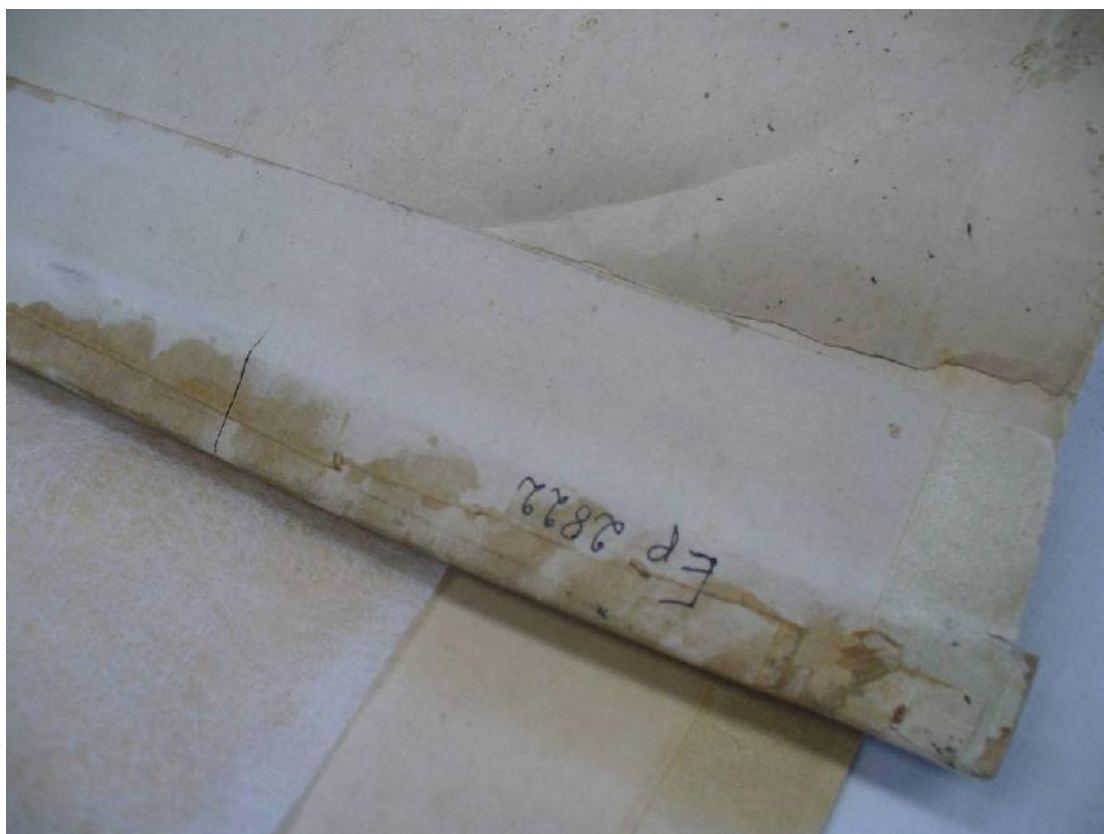
**Obr. 26 Zadní strana závěsného svitku po restaurování**



**Obr. 27 Detail poškození svitku: příčné vrásky v bočním světle**



**Obr. 28 Detail poškození: tmavé vrásky označené žlutými šipkami vzniklé v minulosti a vyrovnané při remontáži, nové bílé vrásky označené fialovými šipkami před restaurátorským zásahem**



**Obr. 29 Detail poškození rubové strany svitku: přelepení horní tyče pásem utnutým ze svitku za použití klihu**



**Obr. 30 Detail upevnění tyče po restaurování**



**Obr. 31 Detail upevnění šňůrky k horní tyči před restaurováním**



**Obr. 32 Detail upevnění šňůrky po restaurování**



**Obr. 33 Detail upevnění šňůrky za mosazný drát před restaurováním**



**Obr. 34 Detail upevnění šňůrky v kovovém očku po restaurování**



**Obr. 35 Detail poškození svitku v místě horní tyče: trhlina a nevhodná ztmavlá retuš před restaurováním**



**Obr. 36 Detail svitku v místě horní tyče po restaurování**





**Obr. 37 Detail poškození dolní tyče: tyč zcela odtržena od svitku, průsak klišu, záplaty z náplasti**



**Obr. 38 Detail ozdobné koncovky dolní tyče po restaurování**



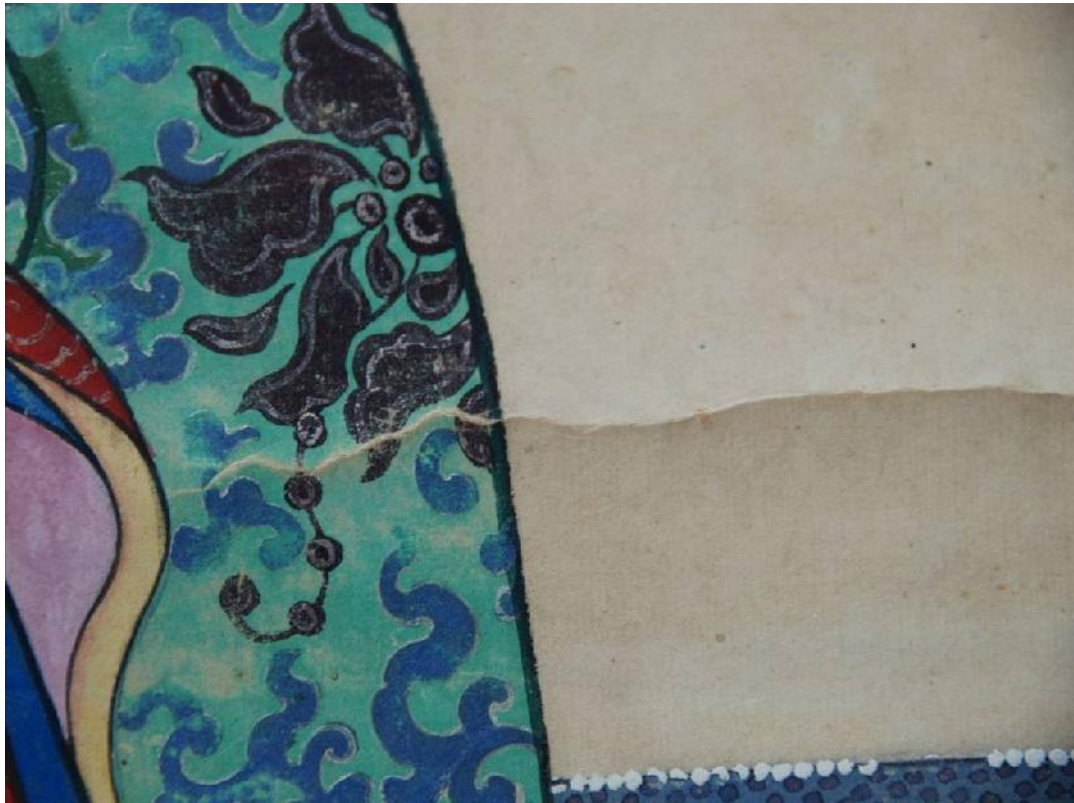
**Obr. 39 Detail poškození: natržení svitku na hranici styku malby a bordury**



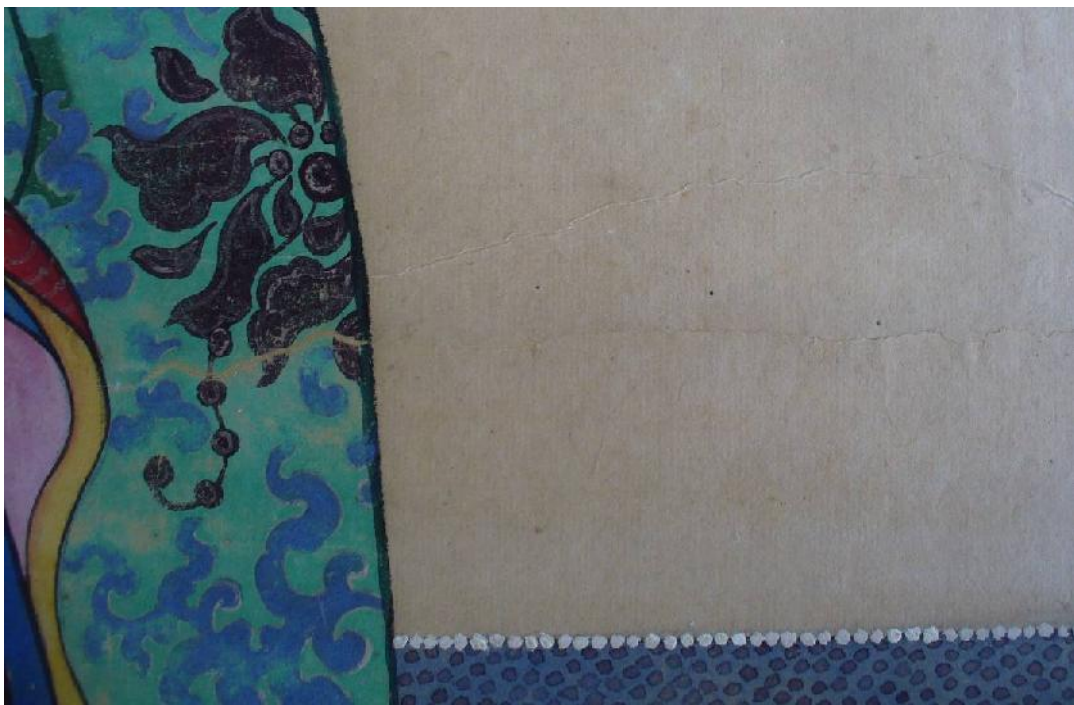
**Obr. 40 Detail horního rohu malby a bordury po restaurování**



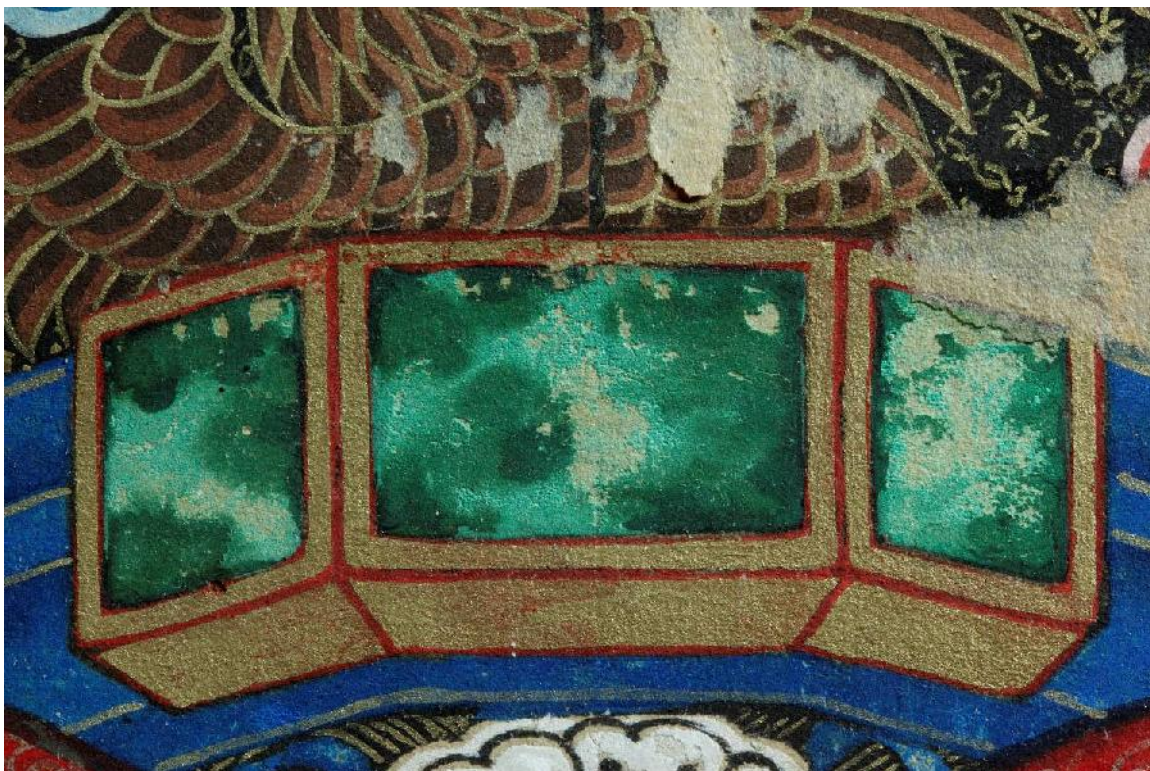
**Obr. 41 Detail portrétu s viditelnými úbytky pigmentů**



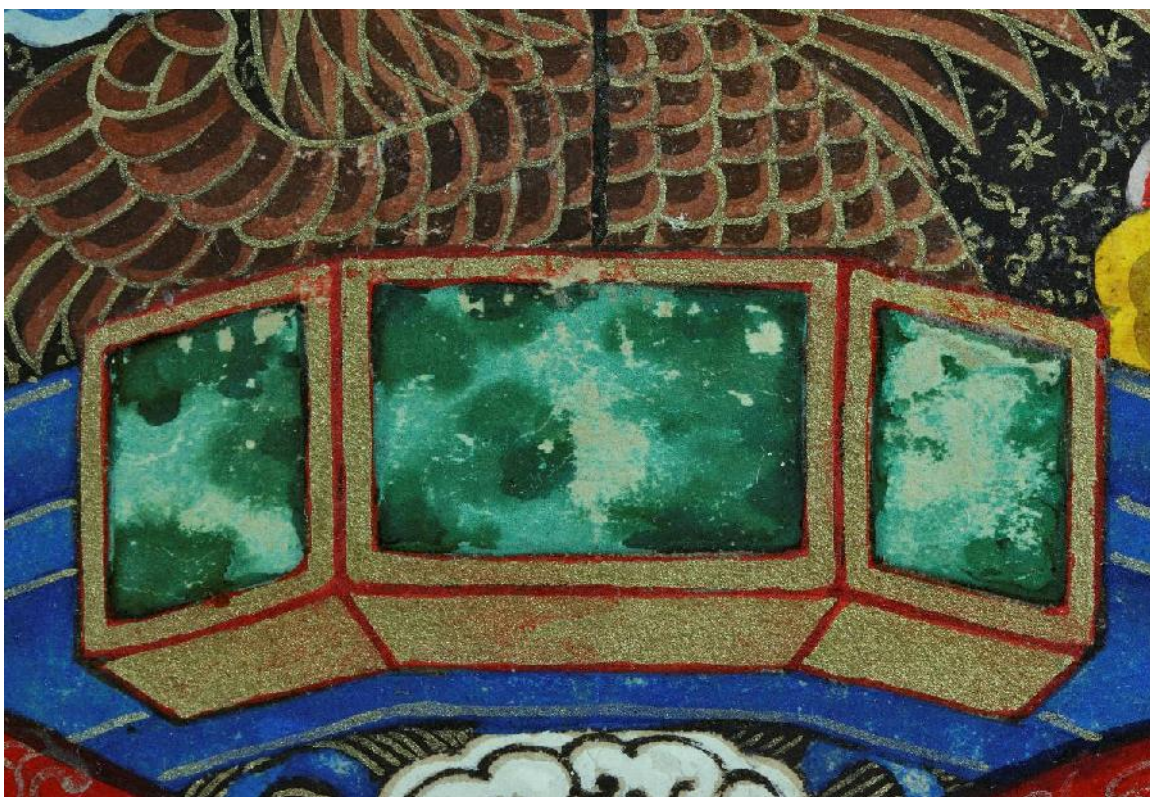
**Obr. 42 Detail poškození: prasklina přecházející do malby, opadané bílé puntíky**



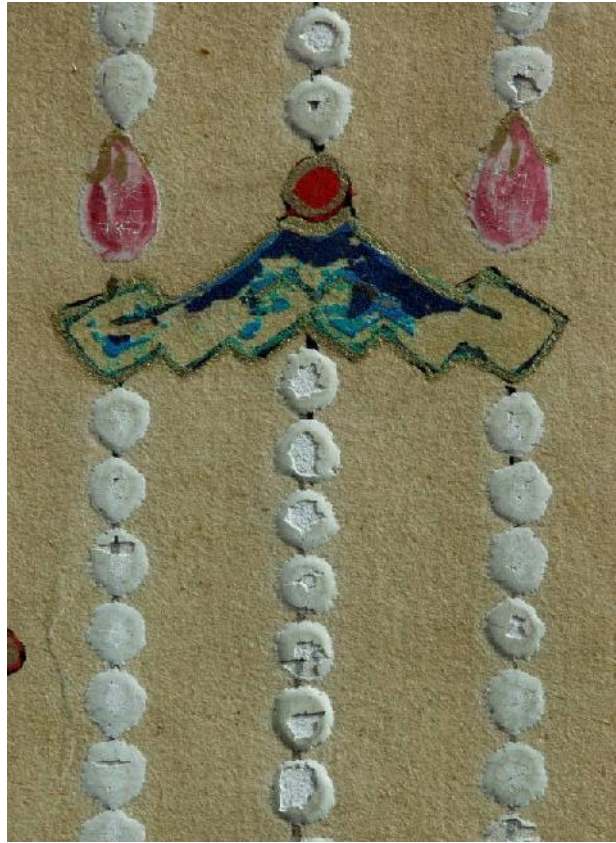
**Obr. 43 Detail praskliny přecházející do malby po restaurování**



**Obr. 44 Detail poškození: ztráty zelené barevné vrstvy v místě opasku, pozůstatky papíru přilepeného k barevné vrstvě**



**Obr. 45 Detail malby po odstranění přilepených kousků papíru**



**Shora dolů:**

**Obr. 46 Detail poškození barevné vrstvy**

**Obr. 47 Detail poškození barevné vrstvy**





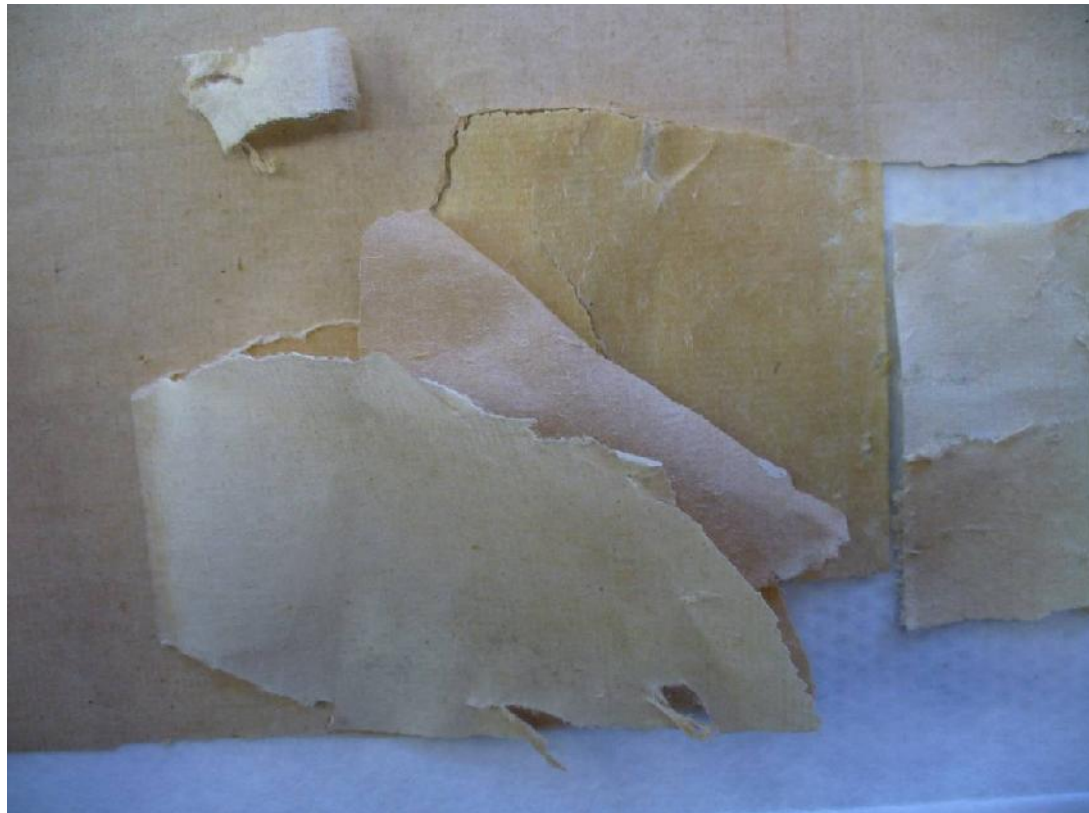
**Obr. 48 Mechanické čištění svitku pomocí latexových houbiček a whischab**



**Obr. 49 Demontáž partií lepených klišem pomocí horké páry**



**Obr. 50 Postupné vlhčení před snímáním dubláží**



**Obr. 51 Určení počtu dublážových vrstev**





**Obr. 52 Svitek po sejmutí dublážových vrstev**



**Obr. 53 Pečlivé očištění rubu malby přes lupu od pozůstatků dubláže**



**Obr. 54 Rub malby po očištění**



**Obr. 55 Odlepení bordur**



**Obr. 56 Fixace barevné vrstvy z líce**



**Obr. 57 Fixace barevné vrstvy prosycením methylcelulózou z rubu svitku**



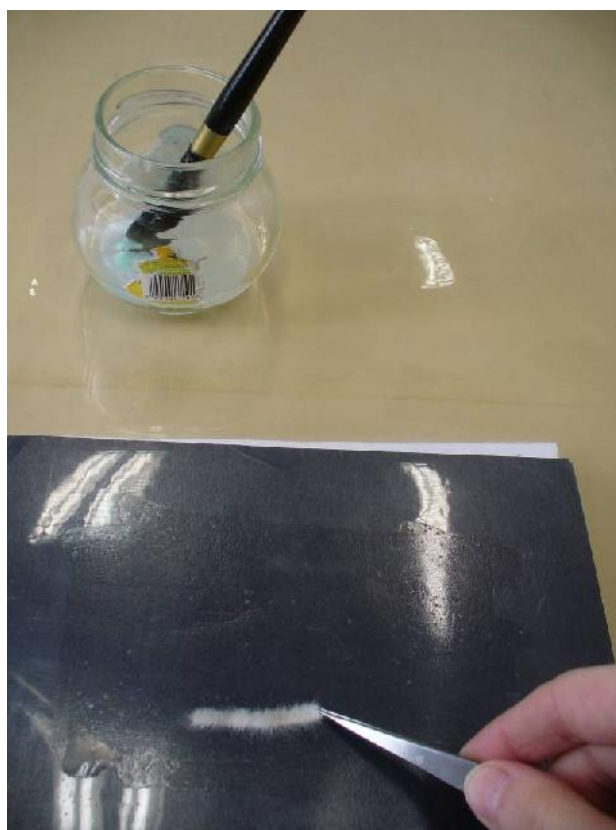
**Obr. 58 Mokr e čištění malby pomocí sendviče z navlhčených filtračních papírů**



**Obr. 59 Množství použitých filtračních papírů po čištění**



**Obr. 60 Vyrovnaná malba po mokrém čištění**



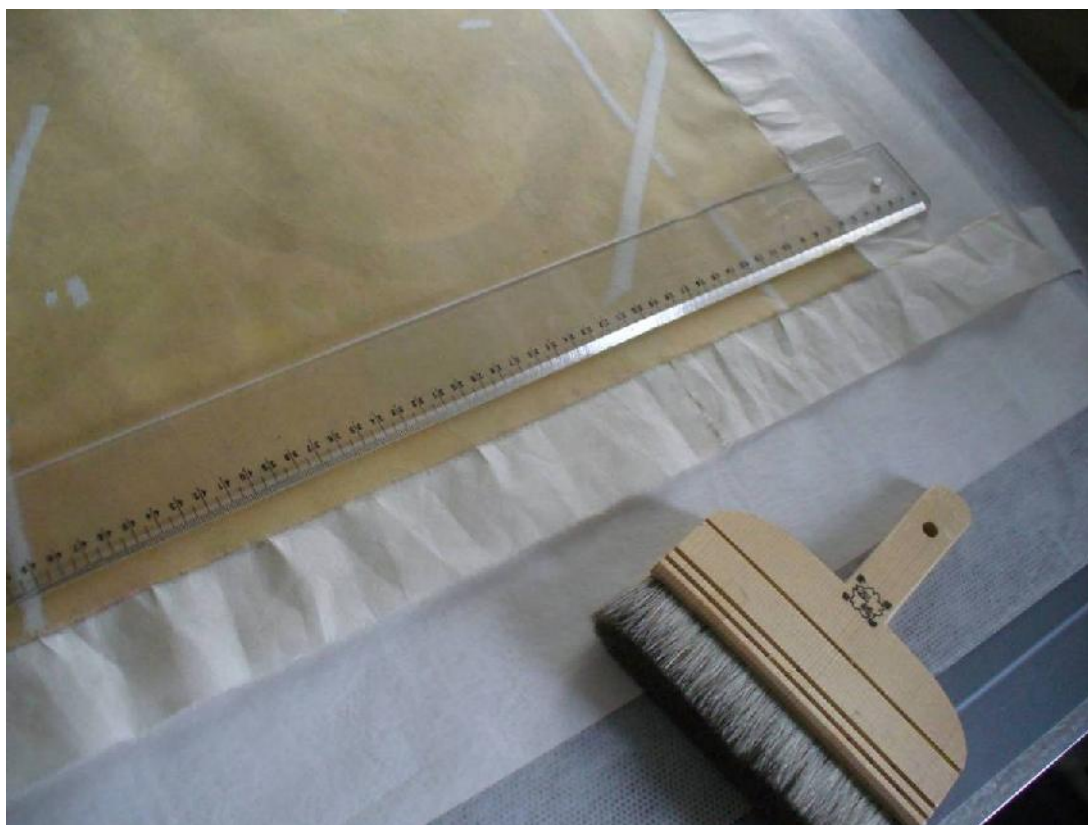
**Obr. 61 Lepení zpevňujících proužků**



**Obr. 62 Lepení zpevňujících proužků v místě prasklin a trhlin**



**Obr. 63 Malba se zpevněnými prasklinami po vyrovnání na vakuovém stole**



**Obr. 64 Připevnění pomocných papírových bordur po okrajích z rubu malby**



**Obr. 65 Malba napnutá na desce za pomocné papírové bordury**



**Obr. 66 Tónování papírů na bordury svitku**



**Obr. 67 Dublování papírů *mian liao* a *kozo natural***





**Obr. 68 Připevnění distančního proužku papíru pro připojení bordury k malbě**



**Obr. 69 V popředí pomačkané hedvábí po cestě z Taiwanu, vlevo připravený pás hedvábí k vypnutí na desce**



**Obr. 70 Vypínání pásu hedvábí na desce**



**Obr. 71 Připojení bordury na distanční proužek papíru**



**Obr. 72 Připojení bordury**



**Obr. 73 Tlučení lepených spojů kladívkem**



**Obr. 74 Bordura po oříznutí s pásky hedvábí připravenými k nalepení**



**Obr. 75 Založení okraje hedvábného pásku**



**Obr. 76 Přilepení pomocného pásu papíru pro připevnění dolní tyče**



**Obr. 77 Vlhčení svitku před dubláží**



**Obr. 78 Přenesení archu papíru natřeného lepidlem nad svitek**



**Obr. 79 Kladení a přihlazování archů papíru na svitek**



**Obr. 80 Napnutí svitku za okraje dubláže na desku po dubláží**



**Obr. 81 Svitek ponechaný vypnutý na desce po dobu 2,5 měsíce**



**Obr. 82 Masáž zadní strany svitku japonskými skleněnými korály *urazuri***



**Obr. 83 Montáž kovových oček a závěsné šňůrky**

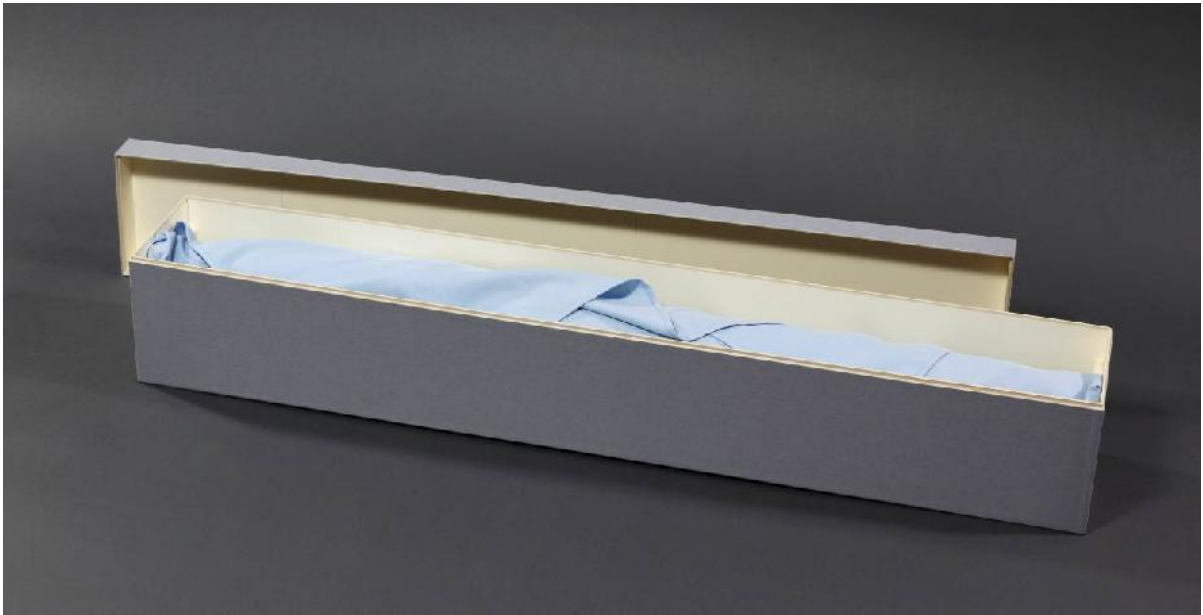




**Obr. 84** Výroba válce *futomaki*



**Obr. 85** Detail svitku ovinutého okolo válce *futomaki*



**Obr. 86 Svitek uložený v bavlněné tkanině v ochranném pouzdře**



**Obr. 87 Svitek ovinutý okolo válce *futomaki* s ochranným pouzdrém a tkaninou**

**Univerzita Pardubice  
Fakulta Restaurování**

**Japonský závěsný svitek *kakedžiku***

**BcA. Barbora Kopsová**

**Diplomová práce  
2011**

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně.

V                      dne

.....

BcA. Barbora Kopsová

## Poděkování

paní Mgr. Markétě Hánové, Ph.D. za vstřícný přístup k tématu, jež jsem si vybrala, za odborné vedení a mnohé cenné rady v průběhu práce

paní Mgr. Mirosławie Wojtczak za inspiraci, konzultace a literaturu

paní Mgr. Monice Witkowske za přísun vzácné literatury.

paní Ing. Haně Paulusové za rady a připomínky k chemicko-technologicky zaměřené části textu.

#### ANOTACE:

Diplomová práce se věnuje tématice japonských závěsných svitků *kakedžiku*. Vzhledem k tomu, že je toto téma v české literatuře dosud nezpracované, snaží se přiblížit podobu tohoto specifického východoasijského obrazového formátu komplexně. Text je rozdělen na tři hlavní kapitoly. V první části je závěsný svitek pojednán v kontextu s japonskou kulturní tradicí, druhá část se věnuje materiálům z nichž se svitek vyrábí a pomůckám potřebných k jeho montáži. Poslední kapitola uvádí jednotlivé styly montáží a postup montáže svitku.

#### KLÍČOVÁ SLOVA:

japonský závěsný svitek *kakedžiku*; montáž *hjōgu*; japonský ruční papír *waši*; hedvábí *kinu*

TITLE: The Japanese Hanging Scroll *kakejiku*

#### ANNOTATION:

This thesis is devoted to the theme of Japanese hanging scrolls *kakejiku*. In the view of the fact that this topic is not described in Czech literature yet this thesis aims to describe the subject of this specific East-Asian picture format in general. The text is divided into 3 chapters. In the first part is the hanging scroll described with context of Japanese cultural tradition, the second part is devoted to the materials used for manufacturing of the scroll and tools which are needed for its manufacturing. The last chapter describes particular mounting styles and procedures of scroll mounting.

#### KEYWORDS:

the Japanese hanging scroll *kakejiku*; mounting *hyōgu*; Japanese handmade paper *washi*; silk *kinu*

<b>ÚVOD</b>	<b>7</b>
<hr/>	
<b>1 KULTURNÍ POZADÍ A CHARAKTERISTIKA JAPONSKÉHO UMĚNÍ</b>	<b>9</b>
<hr/>	
<b>1.1 JAPONSKÉ OBYDLÍ</b>	<b>13</b>
<b>1.2 ZÁKLADNÍ OBRAZOVÉ FORMÁTY</b>	<b>16</b>
1.2.1 ZÁSTĚNY	16
1.2.2 SVITKY	18
<b>1.3 FORMA A FUNKCE: ZÁSADNÍ ROZDÍLY MEZI JAPONSKÝM A EVROPSKÝM UMĚNÍM</b>	<b>19</b>
<b>1.4 TOKONOMA</b>	<b>27</b>
1.4.1 VÝZDOBA <i>TOKONOMY</i>	28
<b>1.5 ČAJOVÝ OBŘAD A POTĚŠENÍ ZE SVITKŮ</b>	<b>30</b>
<b>2. MATERIÁLY UŽÍVANÉ K VÝROBĚ SVITKŮ</b>	<b>36</b>
<hr/>	
<b>2.1 PAPIR WAŠI</b>	<b>36</b>
2.1.1 SUROVINY PRO VÝROBU WAŠI	37
2.1.2 POSTUP VÝROBY WAŠI	43
2.1.4 SHRUTÍ CHARAKTERISTIK JAPONSKÝCH A EVROPSKÝCH PAPIRŮ	56
<b>2.2 HEDVÁBÍ PRO MONTÁŽ SVITKŮ- KINU</b>	<b>58</b>
2.2.1 HISTORIE HEDVÁBÍ	58
2.2.2 VLASTNOSTI A PŮVOD HEDVÁBNÉHO VLÁKNA	59
2.2.3 ZPRACOVÁNÍ HEDVÁBNÉHO VLÁKNA	61
2.2.4 BARVENÍ HEDVÁBNÉHO VLÁKNA	67
2.2.5 DRUHY A VÝBĚR TKANIN PRO MONTÁŽE SVITKŮ	73
<b>3. MONTÁŽ ZÁVĚSNÝCH SVITKŮ</b>	<b>83</b>
<hr/>	
<b>3.1 HISTORIE VÝROBY JAPONSKÝCH ZÁVĚSNÝCH SVITKŮ</b>	<b>84</b>
<b>3.2 MONTÉR A JEHO DÍLNA</b>	<b>88</b>
<b>3.3 POMŮCKY UŽÍVANÉ PŘI MONTÁŽI SVITKŮ</b>	<b>92</b>
3.3.1 ŠTĚTCE - <i>HJÓGUBAKE</i>	92
3.3.2 <i>KARIBARI</i>	95
3.3.3 OSTATNÍ NÁSTROJE	96

<b>3.4 LEPIDLA</b>	<b>104</b>
3.4.1 LEPIDLA ROSTLINNÉHO PŮVODU	104
3.4.2 LEPIDLA ŽIVOČIŠNÉHO PŮVODU	109
<b>3.4 JEDNOTLIVÉ ČÁSTI SVITKU A JEJICH TERMINOLOGIE</b>	<b>114</b>
<b>3.5 STYLY MONTÁŽÍ</b>	<b>128</b>
3.5.1 ŠIN ( <i>BUCUGA HJÓGU</i> ; MONTÁŽ BUDDHISTICKÝCH MALEB)	130
3.5.2 GJÓ ( <i>DÓBOE</i> )	133
3.5.3 SÓ	136
3.5.4 OSTATNÍ STYLY	139
<b>3.6 VÝPOČTY ROZMĚRŮ JEDNOTLIVÝCH ČÁSTÍ SVITKU</b>	<b>154</b>
<b>3.7 POSTUP VÝROBY SVITKU</b>	<b>156</b>
<b>3.8 HLAVNÍ ROZDÍLY VE VZHLEDU A MONTÁŽI JAPONSKÝCH A ČÍNSKÝCH SVITKŮ</b>	<b>197</b>

<b>ZÁVĚR</b>	<b>203</b>
--------------	------------

---

<b>POUŽITÁ LITERATURA</b>	<b>205</b>
---------------------------	------------

---

<b>INTERNETOVÉ ZDROJE:</b>	<b>210</b>
----------------------------	------------

---

<b>PŘÍLOHA 1:</b>	<b>1</b>
-------------------	----------

---

SEZNAM OBRÁZKU UVEDENÝCH V TEXTU

<b>PŘÍLOHA 2:</b>	<b>7</b>
-------------------	----------

---

GLOSÁŘ JAPONSKÝCH VÝRAZŮ

<b>PŘÍLOHA 3:</b>	<b>22</b>
-------------------	-----------

---

**MINTE, ROBERT. CONSERVATION OF ASIAN ART – A SELECT BIBLIOGRAPHY OF WESTERN LANGUAGE PUBLICATIONS, IN: THE PAPER CONSERVATOR, THE INSTITUTE OF CONSERVATION, VOL. 30, 2006. S. 123-131.**



## Úvod

Japonské termíny *kakedžiku*, *kakemono* nebo *kakedži* jsou užívány pro závěsný svitek montovaný v hedvábných nebo papírových bordurách, který se příležitostně věší na určitou dobu do výklenku *tokonoma* a tvoří součást interiéru japonského domu. *Kakedžiku* není pouhý obraz, jenž by vyplňoval v příbytku určitý počet stěn a staticky zaujímal stálé místo na zdi. Rozvíjí se jen při zvláštních příležitostech, jako jsou svátky, určité roční doby, nebo čajové obřady a každé jeho rozvinutí a vystavení v sobě nese hlubší kontext a poslání. Promlouvá nejen o pocitech svého majitele, ale umí vyvolat i vhodnou náladu a kouzlo okamžiku. Pokud splní své poslání, je opět opatrně svinut a uložen do příští vhodné příležitosti na temném a suchém místě.

*Kakedžiku* není dílem jediného člověka. Samotný svitek je tvořen několika ušlechtilými materiály o vynikajících vlastnostech. Za každým z těchto materiálů stojí mistr, jenž je vytvořil svými rukama díky celoživotním zkušenostem a 1000leté tradici svých předků.

Tato práce pojednává o *kakedžiku* v kontextu japonské kultury a tradice, neboť je s ní pevně a neoddělitelně svázaný. Rozebírá jednotlivé materiály a pomůcky, které jsou k jeho výrobě nezbytné a jež mu dávají nezaměnitelný charakter a vlastnosti. Z části se věnuje stylům a technikám montáže, tzv. *hjógu*, a může být určitým návodem, nebo inspirací pro vlastní tvorbu závěsných svitků. Také se zmiňuje o odlišnostech mezi japonskými svitky a svitky čínskými.

Celá práce je doplněna bohatou obrazovou dokumentací, protože samotný popis bez vizuální informace nemůže západnímu divákovi plně přiblížit celý složitý proces montáže a vzhled jednotlivých prvků a pomůcek.

V práci jsou detailně popsány mechanismy, které mají rozhodující vliv na výsledný vzhled objektu a bez kterých je nemožné jednotlivé procesy a kroky detailně pochopit.

Vzhledem k tomu, že není v českém jazyce dostupná žádná literatura, která by o umění montáže pojednávala, cílem práce je uspořádat informace z cizojazyčných zdrojů a umožnit k nim přístup zájemcům z okruhu restaurátorů i dalších zájemců. Dále také uvádí soubor pramenů, který má usnadnit orientaci v literatuře na téma montáže a restaurování východoasijských objektů.

## Formální úprava práce

Text diplomové práce je rozdělen do třech hlavních kapitol. Vzhledem k množství ilustrací je obrazová příloha vždy vložena za ucelenou část kapitoly, odkazy na jednotlivá vyobrazení jsou uvedeny v textu v hranaté závorce. Seznam obrázků je vložen v příloze 1.

Citace v textu jsou uvedeny pomocí číselných odkazů s řazením poznámek pod čarou.

Seznam literatury je rozčleněn na primární a sekundární zdroje. Primární tvoří literatura, na kterou přímo odkazuji v textu diplomové práce. Sekundární se rozumí literatura, se kterou jsem v průběhu psaní pracovala pro doplnění a ujasnění vědomostí.

Japonské a čínské termíny jsou v textu uvedeny v české transkripci. Osobní jména jsou psaná v japonském pořadí, tj. příjmení, jméno.

Příloha kromě seznamu obrázků obsahuje glosář japonských výrazů doplněných o japonské znaky a článek *Conservation of Asian Art - a select bibliography of Western language publications* převzatý v původním znění ze zahraničního časopisu *The Paper Conservator* 30. Jedná se o souhrn bibliografie vztahující se k restaurování asijského umění vydanou do roku 2006, pro kterou nebyl ve vlastní práci prostor, avšak může být významným zdrojem informací při hledání článků a literatury k tomuto tématu.

# 1 Kulturní pozadí a charakteristika japonského umění

Na odloučeném souostroví uprostřed moří se kultura a život rozvíjely v hlubokém souladu s přírodou a veškerým děním, které se v ní odehrává. Poloha Japonska sehrála významnou úlohu při formování svébytné japonské kultury, protože je od korejského poloostrova vzdáleno pouhých 160 km moře. Tato vzdálenost byla vždy dostatečně malá, aby do Japonska zasahovaly kulturní inovace kontinentu, ale zároveň dost daleká, aby mělo čas inovace přetvořit a pojmout je jako součást svého bytí.<sup>74,75</sup> Schopnost přetvořit vše k obrazu svému je pro ostrovní lid velmi příznačná a díky ní se v Japonsku zformovala nesmírně bohatá a rozmanitá kultura. Odloučenost i možnost uzavření ostrovů za éry tokugawského šógunátu (1603-1867) vytvořila v japonském národu silné povědomí výlučnosti.<sup>76</sup>

Součástí japonské výchovy je uvědomění si role jedince jakožto součásti rodinného systému. Japonci mají tendenci chápat sami sebe nejprve jako členek řetězu vlastní rodiny, skupiny a společnosti, teprve poté jako samostatné jedince. Japonci tak upozadují své já před zájmy společnosti. Tento rys naprosto kontrastuje se západním pojetím individualismu. Pro japonskou společnost je navíc charakteristická mnohem hlubší příslušnost k určité sociální skupině, než je tomu na Západě. Tento pocit není pouhým abstraktním pojmem, ale promítá se do mezilidských vztahů, z nichž vyplývá vzájemná úcta mezi generacemi, mezi podřízenými a nadřízenými, mezi učitelem a žákem.<sup>77</sup>

Japonci obdivují nenápadnou zdrženlivost a dávají přednost vnitřní hloubce před okázalým projevem. Například v divadle *nó* jsou i ty nejhlubší city naznačovány jen nepatrnými pohyby, v hudbě se pro zdůraznění užívá pomlka mezi tóny. Estetika (*bigaku*) zastává v Japonsku klíčovou roli, neboť Japonci byli vždy zaujatí snahou proniknout k podstatě přírodní krásy. Toto poznání převedli nejen do oblasti umění, řemeslné výroby, ale také do každodenního života. Některé všední úkony tak povýšili

---

<sup>74</sup> Earhart, H. B. *Náboženství Japonska- Mnoho tradic na jedné svaté cestě*. Prostor, 1998, s. 18.

<sup>75</sup> Boháčková, L., Winkelhöferová, V. *Vějíř a meč*. Panorama, Praha, 1987, s. 13.

<sup>76</sup> Dostupné 13. 2. 2011 na: <http://www.scrivibe.com/limba/ceha-slovaca/Japonsk-spolenost11182.php>

<sup>77</sup> Earhart (pozn. 1), s. 19.

na estetický obřad. V průběhu staletí se ustálil pojem krásna, který dosud ovlivňuje estetické přístupy Japonců.<sup>78</sup>

Kořeny japonské estetiky, jak ji známe dnes, pocházejí z období Heian (794–1185), kde její vývoj velmi výrazně ovlivnila atmosféra doby a silné kulturní vlivy přicházející z Číny. Klíčovým pojmem tohoto období byl výraz *mono no aware*, původně zvolání údivu nad silným citovým zážitkem, jehož význam se postupem času přeměnil na estetické vyjádření citového rozpoložení a pod vlivem buddhismu současně na melancholickou náladu z pomíjivosti věcí.

V japonské estetice se uplatnila tato estetická kritéria krásy: *sabi* vyjadřující omšelou krásu podléhající času, *wabi* označující kouzlo všední prostoty a přirozeného stavu věcí a *šibui* spatřující přirozenou krásu v tlumené eleganci a harmonickém souladu tvaru a materiálu. Další estetické měřítko – *júgen*, převzaté ze zenového buddhismu, vyjadřuje umění náznaku a nevyřčené nálady navozené okamžikem. Podle tohoto kritéria je zdokonalování lepší, než dokonalost sama, prázdné místo na obraze výmluvnější než zbytečný tah štětcem. Podstatou umění jsou odmlčení, náznaky a podněty k zamyšlení.<sup>79,80</sup>

Významnou roli také hraje princip *kúhaku*. Jedná se o prázdný prostor, který zaujímá většinu plochy obrazu a jen v rohu je zobrazen motiv sedícího ptáčka na větévcu. Nesymetrický prostor podporuje v pozorovateli představivost a vyvolává určité napětí. V přírodě se naprostá pravidelnost téměř nevyskytuje, symbolizuje dokončenost věcí a dějů a svádí k jejich opakování.<sup>81</sup> Asymetrie je pro Japonce zcela přirozená a její opak spolu se zaplněností obrazu pro ně může být dokonce odpuzující.<sup>82,83</sup> Všechny tyto myšlenky ovlivňovaly po staletí japonského umění a formovaly jej.

K pochopení tajemství krásy japonského výtvarného projevu existuje více klíčů. Za jeden z nich můžeme považovat tvůrčí přístup japonského umělce. Ten se zpravidla nepovažuje a nedefinuje jako tvůrce, pouze interpretuje to, co je již

---

<sup>78</sup> Sóšicu Sen XV. *Cesta čaje, mysl čaje*. Pragma, Hodkovičky, 2008, s. 86-87.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 99-101.

<sup>80</sup> Hrdličková, V. Estetika, in: *Kokoro*. Česko-japonská společnost, Praha, jaro 2001, s. 8-11.

<sup>81</sup> Hrdličková, V. Poezie vyjádřená v užitém předmětu. Výuka a praxe japonských řemeslníků, in: *Kulturní tradice dálného východu*. Odeon, Praha, 1980, s. 101.

<sup>82</sup> Líman, A. *Kouzlo šerosvitu*. Česko-japonská společnost, DharmaGaia, 2008, s. 60.

<sup>83</sup> Hilská, V. Poezie jako záznam citové zkušenosti- Nejstarší estetické teorie v Japonsku, in: kol. autorů, *Kulturní Tradice dálného východu*. Odeon, Praha, 1980, s. 70-77.

přítomné ve vnějším dokonalém světě. Pomocí minimálních prostředků dokáže vystihnout podstatu věci i v jemném náznaku.<sup>84</sup>

Umělec je součástí tradice, která byla společnosti darována jako odkaz předků, je proto posvátná a nedotknutelná. Hluboká pokora k tradici pochází ze zásad konfuciánského učení, ve kterém je morálním příkazem úcta k předkům a jejich odkazu. Proto se jak téma, tak výtvarná technika, v co nejvěrnější podobě, přenáší z generace na generaci.<sup>85</sup> Jeden ze slavných japonských mistrů keramické tvorby Hamada Šódži (1894-1978) odpověděl na otázku novináře: „*Mistře, jak se vám podařilo v několika vteřinách dokončit takhle krásnou vázu?*“ „*Říkáte pár vteřin, ale přidejte k tomu šedesát let mojí zkušenosti a tisíc let japonské kultury.*“<sup>86</sup>

Řemeslo v Japonsku bylo a do značné míry stále je řehole skromnosti, trpělivosti, profesionálního mistrovství a celoživotního zasvěcení. Důležitou roli také hraje chápání času - spěch je nepřitelem tvůrčího růstu. I v současné uspěchané době žije mnoho japonských řemeslníků ve vlastním uzavřeném světě. Čas neměří na minuty, ale na měsíce a roky. Zachovávají celý výrobní postup vytvořený svými předky, včetně přípravy a zpracování materiálu potřebných k výrobě uměleckého díla. Vytvoření předmětu, v souladu s estetickými ideály tak, aby osahoval vnitřní harmonii, umožňuje pouze dokonalé vcítění umělce do materiálu. Například tkalci často sami vybírají surový materiál, zhotovují přízi a sami ji i barví, výrobce bambusových košíků vybírá bambusy přímo v bambusovém háji a podobně. Toto navazuje velmi úzký a niterný vztah mezi umělcem (řemeslníkem) a materiálem. Dodnes přetrvává důraz na přirozenou ušlechtilost a krásu materiálu.<sup>87</sup> Přirozenou strukturu hlíny, dřeva, papíru často nic nepřekrývá a tato struktura je integrální součástí uměleckého díla.<sup>88</sup> Neoceňuje se pouze jeho krása, ale i řada asociací s ním spojených. Historickou hodnotu předmětu zvětšuje například jeho užívání, což z něj činí téměř živou bytost. V čínštině i japonštině existují výrazy, které označují lesk docílený tím, že se lidské ruce po dlouhá léta dotýkala stále stejných

---

<sup>84</sup> Honcoopová, H. Odras přírody v japonském umění, in: *Hory a řeky bez konce... Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie a Evropy*. Národní Galerie v Praze, 1996, s. 30.

<sup>85</sup> Ibidem,

<sup>86</sup> Líman (pozn. 9), s. 64.

<sup>87</sup> Hrdličková (pozn. 8), s. 89-102.

<sup>88</sup> Earhart (pozn. 1), s. 25.

míst na povrchu předmětu. Hladily jej, klouzaly po něm, až se do předmětu vpila mastnota z jejich prstů.<sup>89</sup>

V centrální části souostroví, jež je kolébkou tradiční japonské kultury, se rytmicky střídají čtyři roční doby. Sezónní svátky si dodnes udržely svůj význam. Nejenom zemědělci a vesničané, kteří byli závislí na podnebí, ale také měšťané a příslušníci šlechtických rodů prožívali nekonečný koloběh přírody. Příroda poskytovala námět k filosofickým rozpravám a zároveň uměleckou inspiraci. Atmosféře ročních dob Japonci vždy s pokornou podřizovali svůj životní rytmus, zvyky, obřady. Tato citlivost k časové proměně obohatila výtvarnou i slovesnou řeč o mnoho sezónních významů jako je květ sakury symbolizující počátek jara nebo divoké husy a rudé javorové listy odkazující k podzimu. Jejich typické znaky se začlenily také do všedního života. Majetné vrstvy se odívaly do kimon s příslušnými vzory podle měsíců a svátků [1],[2], výzdoba interiérů také harmonizovala se stále měnícími se přírodními podmínkami za zdmi obydlí.

*„ Na vycházku za sakurovými květy oblékaly ženy kimona se vzorem sakur, podzimní oděvy měly vetkány motivy rudého javorového listí či chryzantém, o svátku dívek s do váz upravovaly květy broskvoní, zatímco ikebana k svátku chlapců obsahovala kosatce a v novoroční květinové kompozici nesměla chybět borovice, symbol dlouhého života. V souladu s roční dobou se střídaly tvary váz ve výklenku tokonoma a pravidelně vyměňovaly svitky zavěšené nad nimi... S charakterem roční doby ladil tvar šálků na čaj, barva a desén čajníků, dekor jídelního náčiní, tvar a výzdoba vějířů.“<sup>90</sup>*

Japonského člověka nikdy nepřestal okouzlovat a inspirovat tento koloběh přírody, která není jen krásná, ale i posvátná. Cit pro vnímání nekonečného toku času a souznění člověka s přírodou se naplňuje jak v šintoistické víře v přírodní síly *kami*, tak v buddhistickém učení o pomíjivosti.<sup>91</sup>

Na vzniku a rozvoji japonské kultury se podílelo více myšlenkových tradic: domácí kult *šintó*,<sup>92</sup> čínský konfucianismus a taoismus a v neposlední řadě buddhismus.

---

<sup>89</sup> Tanizaki, D. *Chvála stínu: Tradice japonské estetiky*. Knižná dielňa Timotej, 1998, s. 21-22.

<sup>90</sup> Boháčková / Winkelhöferová, (pozn. 2), s. 329-330.

<sup>91</sup> *Ibidem*, s. 329.

<sup>92</sup> *Šintó* představuje soubor nejnítěnějších náboženských představ národa, které se vyvinuly především z pravěkého kultu přírodních sil. Šintó znamená doslova „cesta *kami*“. Ústředním pojmem a hlavní ideou kultu jsou *kami*, jež se tlumočí jako bohové, božstva, božské síly a podobně, jež vládou vyšší mocí. Tato moc však není univerzální,

Tolerantní povaha těchto učení a specifický sklon japonského ducha tíhnoucího k přejímání nejen cizích hodnot a jejich přetváření podle vlastních potřeb vedly k duchovní syntéze. Výsledný celek, který v sobě spojuje praktickou zbožnost i estetiku, je často považován za samu esenci japonské kultury. Japonci v každém z učení, se kterým během svých dějin přišli do styku, našli vyjádření některého aspektu své vlastní duchovní zkušenosti. V praxi se to projevuje tak, že svatební obřad se může odehrát v šintoistické svatyni, v osobním životě se dodržují konfuciánské morální zásady, zatímco pohřeb může být vykonán v buddhistickém chrámu.<sup>93</sup>

Pro japonské umění je navíc charakteristická absence hranice mezi „vysokým“ a „užitým“ uměním, oproti tomu jak se toto rozlišení vtělilo do evropského umění. Každý výtvar uměleckého řemesla mohl být předmětem úcty a obdivu jako vzácné umělecké dílo.<sup>94</sup> Umělecká a řemeslná tvorba nabývala také sakrální funkce: sochy a obrazy božstev byly uctívány jako božstva sama. Obrazy mnichů sekty zen byly výsledkem rozjímání, návodem k němu i cestou k osvícení. Posvátnost mečířovy práce spočívala v posvátnosti meče jakožto jedné ze tří císařských insignií.<sup>95</sup>

## 1.1 Japonské obydlí

Kouzlo japonského umění můžeme spatřovat také v tom, jak úzce je propojeno se všedním životem. Kvalita zvaná krása se tu rodí z praktických podmínek každodenního života a v architektuře se krása přírodního materiálu projevuje více než kde jinde.<sup>96</sup>

Příroda japonských ostrovů svými drsnými přírodními podmínkami i klimatem předurčila dřevo jako nejvhodnější stavební materiál ke stavbě příbytků, klášterů i svatýň. Hluboce uctivý vztah ke stromům se projevoval v dokonalé tesařské práci, která dávala prostor pro vyniknutí přirozených vlastností dřeva.<sup>97</sup> Japonské tradiční tesařství bychom mohli přirovnat spíše k našemu truhlářství. Dřevo je opracováno

---

ani nevychází z nějakého společného zdroje. Mají ji stromy, háje, skály, potoky, prameny, vodopády nebo i důležité předměty jako je nářadí, zbraně a podobně. Earhart, ( pozn. 1), s. 58.

<sup>93</sup> Boháčková / Winkelhöferová (pozn. 2), s. 98.

<sup>94</sup> Ibidem, s. 236-237.

<sup>95</sup> Ibidem, s. 237.

<sup>96</sup> Tanizaki (pozn. 17), s. 30.

<sup>97</sup> Boháčková / Winkelhöferová (pozn. 2), s. 299.

s milimetrovou přesností a dokonalým detailem komplikovaných konstrukčních spojů. Jeho barva a kresba není potlačována, ale přirozeně doplňuje papír, bambus a další materiály ve své naturální podobě, které fyzicky zprostředkovávají propojení s přírodou a plní dekorativně-estetickou funkci ve své podstatě (například kvalita hliněné mazaniny výplňových stěn je rozlišována až na 50 druhů podle krásy textury, zrnitosti a barvy).<sup>98</sup>

Je důležité porozumět vývoji architektonických stylů, abychom mohli porozumět vývoji japonského interiéru. Od období Heian do poloviny doby Edo, tj. zhruba od konce 8. do poloviny 18. století, se u obytných domů rozlišují tři hlavní styly: *šinden zukuri*, *šoin zukuri* a *sukija zukuri*. Styl *šinden* kopíroval půdorysy a rozložení buddhistických chrámů. Taková obydlí obývala nobilita a vysoce postavení samurajové. Žádné příklady se nám do dnešních dnů nezachovaly, nejbližší podobu můžeme shledat v císařském paláci v Kjótu vybudovaném v 9. století. Styl *šoin* se vyvinul z předešlého stylu během období Muromači (1333-1573). Pompéznost, rozlehlost a ornamentika vyjadřovala požadavky vojenské aristokracie období Muromači, jež taková sídla obývala. Interiér vrcholného *šoin* obsahuje všechny typické prvky japonské architektury. Papírová okna a dveře *šódži*, posuvné dveře *fusuma*, rákosové rohože pokrývající podlahy *tatami* a výklenek určený k vystavování svitků *tokonoma* jsou jeho součástí. Dochovaným příkladem je přijímací síň Óhiroma v hradu Nidžó v Kjótu z poloviny 20. let 17. století. Poslední styl obytné architektury *sukija* úzce souvisí s čajovým obřadem. Vyvinul se v období Azuči-Momojama (1573-1603) a je v přímém kontrastu s velkolepými příbytky ve stylu *šoin*. *Sukija* styl kombinuje jednoduchost, menší prostory, delikátní formy, přírodní a neornamentální prvky. Oblíbili si ho pro své residence především měšťané v druhé polovině období Edo (1603-1867). Tento styl nejčastěji reprezentuje tradiční japonský interiér [3].<sup>99</sup> Velmi úsporná subtilní skeletová dřevěná konstrukce, přiznávaná v exteriéru i interiéru, zatížena těžkou doškovou střechou musí odolávat náporům častých tajfunů i zemětřesení. Drsné přírodní podmínky, častá zemětřesení, střídání mrazů a horka, sucha a dešťů, naučily Japonce pohlížet na své obydlí, jako na pomíjivou

---

<sup>98</sup> Okamura, O. Kontinuita životního prostoru. O vztahu japonské architektury k přírodnímu prostředí, in: časopis *STAVBA: Časopis pro stavební umění a detail*. Bertemann Media, Praha, č. 3, 2001, s. 18-21.

<sup>99</sup> Dostupné 14. 5. 2011 na: <http://www.yoshinoantiques.com/newsletters/Interiors.pdf>



věc. Proto je dům lehké konstrukce a široká předsazená střecha s verandou chrání stěny obydlí zboku před bičujícími dešti a vichry.<sup>100</sup>

Vnější a vnitřní stěny domu nejsou pevné. Jsou to většinou volné stěny a okna, jež se zasazují a vysazují podle roční doby. Papírové okenice *šódži* propouštějí tlumené paprsky světla a vytvářejí na ostatních světlých příčkách uvnitř domu křehké stíny.

*„Působ japonského interiéru spočívá v kombinaci sytějších a světlejších stínů. Nic jiného v tom není.“*<sup>101</sup>

Tato konstrukce umožňuje přizpůsobit dům jakémukoliv počasí. Uvnitř je dům rozdělen pohyblivými dveřmi *fusuma* a pokud jsou všechny *fusumy* odsunuty, stává se z domu jeden velký prostor. V létě jím může povívat vlažný větřík a celý dům dýchá [4].<sup>102</sup>

Tyto lehké stěny však vůbec nezabraňují pronikání chladu, vlhkosti, průvanu ani prachu a v žádném případě nevytvářejí pocit soukromí, čímž doslova utváří životní styl. Opět se tu život přizpůsobuje jednotlivým obdobím roku a dům žije spolu s lidmi v rytmu přírody. Obzvláště jemný je přechod z interiéru do exteriéru skrze vysunutou verandu.<sup>103</sup> Obydlí je sice od přírody odděleno, avšak spíše symbolicky než funkčně. Bambusové ploty, malá udržovaná zahrádka jako umělecký obraz přírody a uprostřed samotný dům. Kombinací jednoduchých tvarů, čistých linií, otevřeného prostoru a kontrastu světla a stínu je dosahováno velké expresivity a síly.<sup>104</sup>

Podlaha je pokryta rákosovými rohožemi *tatami*, jež umožňují ve své universálnosti chůzi, spánek, práci, ale především sezení, jehož pohledovému horizontu je přizpůsoben celý interiér místnosti. Tímto uspořádáním se umocní i pocit prázdnoty, protože japonské pokoje jsou téměř bez nábytku. Veškeré nepotřebné věci se pečlivě ukládají ve vestavěných skříních s posuvnými dveřmi. Jedná se i o matrace a potřeby k spaní, které se vyjímají pouze večer. Pokoj má zabírat jen prostor a myšlenky toho, kdo jej obývá. Pojetí dekorace interiéru je diametrálně odlišné od západního způsobu. Vzdor jednoduchosti je výzdoba pro Japonce vždy

---

<sup>100</sup> Okamura, O. Japonský vesnický dům (a česká chalupa?), in: *Kokoro*. Česko-japonská společnost, Praha, jaro-léto 1997, s. 20-22.

<sup>101</sup> Tanizaki (pozn. 17), s. 30.

<sup>102</sup> Dostupné 12. 2. 2011 z:

<http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2992&type=17>

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Okamura (pozn. 27), s. 20-22.

velmi důležitá a její nedostatek pouze zdánlivý, protože pro ně znamená příležitost, jak projevit ušlechtilost svého ducha. Má být prostá, protože jen v opravdové prostotě lze shledávat půvaby. V pokoji bývá jen málo ozdobných věcí, ale ty musí být pečlivě zvoleny a umístěny tak, aby tvořily estetický celek. Byť by byl každý z předmětů sebekrásnější, pokud se dekorace vzájemně nedoplňuje a nesouzní, je považována za nezdařilou směsici uměleckých předmětů.<sup>105</sup>

Z popisu japonského domu vyplývá, že jsou všechny příčky uvnitř posuvné, proto zde chybí místo například na zavěšování obrazů. Jediné takové místo v celém domě, kde je možné vystavovat objekty na zdi, je výklenek zvaný *tokonoma*.

V minulosti u větších aristokratických obydlí stála opodál hlavního domu zděná budova, tzv. *kura*. V tomto ohnivzdorném domku se nacházel depozitář uměleckých děl.

## 1.2 Základní obrazové formáty

V japonském umění rozlišujeme tyto obrazové formáty - zástěna, závěsný a podélný svitek, album, nebo listy z alba a vějíř.<sup>106</sup> Kromě svitků se v této práci budeme blíže věnovat zástěnám, které mají vliv na specifický vzhled japonského interiéru.

### 1.2.1 Zástěny

Japonské zástěny můžeme rozdělit do několika kategorií: paraván *bjóbu* [5], posuvné stěny *fusuma* [6], průsvitná papírová okna nebo dveře *šódži* [8] a samostojná panelová zástěna *cuitate* [7].

Všechny tyto interiérové prvky tvoří vnitřní dřevěná (dnes i kovová) konstrukce, pokrytá vrstvami papíru v určitém a přesném sledu. Poslední vrstva papíru je dekorována malbou. Zdobené zástěny dávají japonskému interiéru osobité kouzlo, zvláště v těch případech, kdy je malba provedena na zlatém, nebo stříbrném podkladě. Takové zástěny přinášely do temných koutů japonského obydlí měkký odražený svit. Paravány *bjóbu* byly přesouvány podle potřeby do různých míst, aby rozdělily prostor do intimnějších partií. Pomocí odsouvání a přisouvání dveří *fusuma* se vytvářely různé pohledové proporce jednotlivých místností v domě.

---

<sup>105</sup> Setnička, J. *O Architektuře a výzdobě japonského domu*. Dostupné 22. 2. 2011 z: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2992&type=17>

<sup>106</sup> Dostupné 14. 7. 2011 z: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/pfor/hd\\_pfor.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/pfor/hd_pfor.htm)

Jednopanelová zástěna *cuitate* se obvykle staví naproti vchodovým dveřím, aby zahradila pohled do nitra domu.

## 1.2.2 Svítky

Svítek je jedním ze starších obrazových formátů pro zaznamenání textu nebo malby. Do Japonska byl poprvé dovezen z Číny během období Heian (794-1185) v souvislosti s šířením buddhistického malířství. Oblíbeným podkladem pro malbu a kaligrafii se stal papír a hedvábí, jejichž charakteristickou vlastností je, bohužel, jistá křehkost a subtilnost. Z tohoto důvodu se vyvinul systém adjustáže do svítku, který spočívá v umístění vlastní malby nebo kaligrafie do papírové nebo hedvábné bordury a jeho zpevnění a podlepení několika vrstvami papíru. Svítek bývá uchován svinutý v ochranném pouzdře, jež ho chrání před nestálými klimatickými změnami.

Svítky dělíme podle jejich funkce na horizontální a vertikální. Vzhledem ke čtení a psaní znaků ve sloupcích od shora dolů zprava doleva, se v Asii vyvinula forma horizontálního svítku, který se odvíjí rovněž ve stejném směru [10]. Z těchto textových svítků pravděpodobně vznikl jeden z nejcharakterističtějších formátů východních obrazů, horizontální svítek (*makimono*, *kansu*) a následně vertikální svítek (*kakemono*, tzn. visící objekt, *kakedžiku*, tzn. visící svítek).<sup>107</sup> Ruční svítek mívá na výšku něco mezi 23-32 cm a dlouhý může být i přes dvacet metrů.<sup>108</sup>

*„Tato forma umožňuje aditivní řazení scén do narativních souvislostí a je jediným formátem na světě, který do malířství vnáší logicky moment časového postupu.“*<sup>109</sup>

Velmi populární se v období Heian (794-1185) staly ruční horizontální svítky tvořené pouze malbou bez textových pasáží tzv. *emakimono*, zkráceně *emaki*. V takových svitcích byly malovány jednotlivé výjevy celého příběhu postupně za sebou. Zpočátku to byla religiózní témata, příběhy ze života buddhistických svatých, historie známých chrámů, ale později se rozšířila také o vyprávění z prostředí dvora, fiktivní historické a vojenské příběhy, povídky s morálním poučením a podobně. Nežádka jeden desetimetrový svítek na celé vyprávění nestačil, proto byl rozdělen na více dílů. Jeden příběh tak mohl být „vyprávěn“ i na třech a více svitcích.<sup>110</sup> Svítek zabalený v brokátu a pečlivě uschovaný v ochranném pouzdře se vyjímal jen příležitostně

---

<sup>107</sup> Hájek, L. *Západ slunce na moři (Studie o mimoevropském umění)*. Národní Galerie v Praze, 2009, s. 60-65.

<sup>108</sup> Gulik van, R. H. *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. SCM Publishing, Taipei, 1993, s. 30.

<sup>109</sup> Hájek, op. cit.

<sup>110</sup> Dostupné 3. 4. 2011

z: <http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=282>

podle přání majitele nebo pro vzácnou návštěvu. Několikadílná *makimona* byla uchovávána společně v jednom pouzdře [9]. Horizontální svitek se nikdy nerozvíjel celý najednou, ani se nevyvěšoval na stěnu. K prohlížení majitel svitek vyjmul a pomalu ho odvíjel zprava doleva. Vždy byl rozvinut nejvíce na šířku zhruba 30-40 cm, aby si divák mohl jednotlivé scény náležitě vychutnat.

Neveřejnost a soukromý charakter vedl celé čínské a japonské malířství k principu intimity a tím i k nutnosti vždy znovu obnovovat vztah mezi divákem a dílem.

Důvěrnou podobu má i závěsný vertikální svitek, ačkoliv se vyvinul asi v 8. století z obrazů buddhistických korouhví vyvěšovaných na volně přístupných klášterních prostranstvích.<sup>111</sup> Tento svitek je součástí dekorace japonského interiéru a obvykle se vystavuje ve výklenku tokonoma spolu s dalšími uměleckými předměty, s nimiž tvoří harmonickou kompozici.

### **1.3 Forma a funkce: zásadní rozdíly mezi japonským a evropským uměním**

Japonské umění se od západního liší nejen použitými materiály, ale i svoji funkcí a způsobem vnímání.

Je možné uvažovat o tom, že estetika japonské kaligrafie a malby se vyvíjela v rámci možností daných tradičně užívaným materiálem. Je potřebné si uvědomit, s čím a jak japonský umělec pracoval a zejména rozdíl v pracovním postupu, který se od západního odlišuje.<sup>112</sup>

Plocha hedvábí nebo tenkého papíru je velmi citlivá na vlhkost. K malbě nebo psaní kaligrafie se používá měkký štětec a rozetřená tuš někdy doplněná o přírodní barevné pigmenty, nebo stříbro a zlato. Na materiálu je znatelná každá stopa tuše, jež je definitivní a nesmazatelná. Žádný pohyb, žádné zaváhání není možné opravit. Překrývání lazurami ani přemalba používaná v olejomalbě proto nejsou možné. Okamžik přístupu k vlastnímu aktu tvorby vyžaduje vysokou míru koncentrace, rychlosti a jistoty. Štětec se musí pohybovat bez sebemenšího zaváhání a přerušení.

---

<sup>111</sup> Hájek, op. cit., s. 60-65.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 60.

Tuto schopnost umělec získává tvrdým tréninkem a výsledkem je absolutní technická jistota.<sup>113</sup>

Další odlišnost spočívá v úzkém propojení uměleckého díla s japonským interiérem a architekturou a pohyb, ke kterému jsou od počátku předurčeny. K tomuto neustálému pohybu je uzpůsobena i jejich lehká konstrukce, která zaručuje značnou flexibilitu. Jak už bylo zmíněno výše, zástěny plní v japonském interiéru funkci posuvných příček. Podle potřeby například rozevřený paraván může vytvořit intimnější část místnosti, anebo se po jeho odstranění získá prostor pro kolektivní zábavu s hosty. Stálé místo závěsných svitků není na zdi, dlouhodobě jsou uchovávány v ochranném pouzdře a vystavují se jen při vhodných příležitostech, jako jsou svátky nebo určité roční doby. Ruční horizontální svitek je též uložen ve svinutém stavu a majitel ho vyjímá jen ve chvíli, kdy se s ním chce potěšit. Zástěny se neustále přesouvají po domě a svitky mezi ochranným boxem a *tokonomou*. Všechny tyto aspekty jsou v silném kontrastu k zarámovaným plátnům neustále visících na zdech nebo nástěnným freskám západních zemí.<sup>114,115</sup>

Různost ve způsobu vnímání uměleckého díla v Japonsku je neméně podstatná. Z úpravy japonských obrazů vyplývá, že nemají zdobit jen určité místo v interiéru, ale mají za účel navodit hlubší intimní prožitek. Majitel jejich výběrem dává najevo osobní vkus a náladu, reaguje na aktuální podněty a navozuje jimi určitou atmosféru. Ve chvíli kdy je ve výklenku *tokonoma* vystaven pouze jeden obraz doplněný o květinovou výzdobu, popřípadě jiná umělecká díla, jeho krása a individualita mohou plně vyniknout a umocní výsledný dojem. Divák se na výzdobu může plně koncentrovat, aniž by byl rozptylován jakýmkoliv okolními vlivy. Pokud rozvíjí ruční svitek *emakimono*, odkrývá se před ním příběh skrze detailně malované výjevy, na kterých může jeho pohled setrvat, jak dlouho se mu zlíbí. Dotýká se zdobeného brokátu i jemného papíru, při pozorování uměleckého díla jsou tedy umocněny i hmatové vjemy. Všechny tyto vlivy vytvářejí mezi objektem a divákem hlubší pouto, které se milovníci umění snaží často obnovovat. Proto se v Japonsku záhy vyvinul kult sběratelství s četnými obřady a pravidly. Intimní prožitek, jenž má umělecké dílo navodit, můžeme dále ilustrovat na předmětech denní potřeby. Skříňka s nenápadnou vnější úpravou může být bohatě vnitřně zdobena, neboť vnitřkem se

---

<sup>113</sup> Ibidem, s. 68-69.

<sup>114</sup> Willis, P. Far Eastern Pictorial Art: Form and Function. *The Paper Conservator*. The Institute of Conservation, London 1985, Vol. 9, s. 5-12.

<sup>115</sup> Dunn, M. Japonsko, in: *Umění východní Asie*. Slovart, Praha, 2009, s. 501-502.

těší majitel a pouze pro jeho oči je tento luxus určen. Odlišný přístup východního a západního chápání je také patrný na novodobých výstavách, kdy jsou svítky kolektivně vyvěšeny a vystaveny početnému diváctvu.<sup>116</sup> Lze si jen přát ideální prostor instalace, který umožní divákovi intimní prostor pro splynutí s uměleckým dílem.

---

<sup>116</sup> Hájek (pozn. 34), s. 62-64.



Shora dolů:

**Obr. 88 Kubota Iččiku (1917-2003), kimono s podzimními motivy textilního umělce<sup>117</sup>**

**Obr. 89 Kimono se zimními motivy téhož autora<sup>118</sup>**



<sup>117</sup> Dostupné 15. 7. 2011 z: [www.artknowledgenews.com](http://www.artknowledgenews.com)

<sup>118</sup> Dostupné 15. 7. 2011 z: [http://dearada.typepad.com/dear\\_ada/2007/01/in\\_the\\_spirit\\_o.html](http://dearada.typepad.com/dear_ada/2007/01/in_the_spirit_o.html)





Obr. 90 Typický japonský dům <sup>119</sup>



Obr. 91 Interiér s posuvnými dveřmi *fusuma* a okenicemi *šōdži* v pozadí<sup>120</sup>

<sup>119</sup> Dostupné 15. 4. 2011 z:  
[http://www.flickr.com/photos/tanaka\\_juuyoh/4388417225/sizes/l/in/set-72157605568359952/](http://www.flickr.com/photos/tanaka_juuyoh/4388417225/sizes/l/in/set-72157605568359952/)

---

<sup>120</sup> Dostupné 15. 4. 2011 z:  
<http://www.bleachanime.org/forums/showthread.php?t=48179>



Obr. 92 *Bjōbu*- japonský paraván<sup>121</sup>



Obr. 93 *Fusuma*- posuvné dveře<sup>122</sup>



Obr. 94 *Cuitate*- jednopanelová zástěna<sup>123</sup>



Obr. 95 Okno *šōdži*<sup>124</sup>

<sup>121</sup> Dostupné 14. 3. 2011 z: <http://www.japanesescreens.com/category/255/screens/>

<sup>122</sup> Dostupné 14. 3. 2011 z: <http://www.japanesescreens.com/category/255/screens/>

<sup>123</sup> Dostupné 14. 3. 2011 z: <http://www.shibuihome.com/product1606.html>

<sup>124</sup> Dostupné 14. 3. 2011 z: <http://www.japanesecraftseu.co.uk/info/n.php/Interior/Shoji>



Obr. 96 *Makimono* v ochranném pouzdře<sup>125</sup>



Obr. 97 *Makimono* zdobené plátky zlata a stříbra<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Dostupné 14. 5. 2011 z: <http://restorient.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00%3A00%3A00Z&updated-max=2011-01-01T00%3A00%3A00Z&max-results=8>

<sup>126</sup> Archiv autorky.

## 1.4 Tokonoma

Existuje mnoho teorií o původu výklenku *tokonoma*, jedna z verzí uvádí, že se jednalo o výklenek původně sloužící ke spaní.<sup>127</sup> Svitky dovážené z Číny si získaly rychle oblibu u vysokých vrstev a jejich vlastníci hledali místo pro jejich zavěšení. Zpočátku to byla stěna obložená dřevem, později již předchůdce tokonomy tzv. *oši ita*. Jednalo se o mělký široký výklenek, na jehož stěně visel jeden až dva svitky. Pod nimi byl po celé šířce výklenku umístěn vyvýšený stupínek, na kterém stála trojice významných buddhistických předmětů tzv. *micugusoku*: kadidelnice, váza s květinovým aranžmá a svícen.<sup>128,129</sup>

*Tokonoma*, v podobě jak ji známe dnes, našla své pevné místo v obydlí typu *šóin*, jako spirituální centrum domu nacházející se v ceremoniální „místnosti“. V této části domu se přijímaly návštěvy a hosté, odehrávaly se zde čajové obřady, na toto místo se obyvatel domu uchýloval, aby se oddal vnitřní kontemplaci. Tato místnost, nesmí chybět v žádném tradičním japonském domě. Celá stěna ceremoniální místnosti mívá tradiční uspořádání. Existuje více typů *tokonomy*, ale základní prvky mívají všechny společné [11].<sup>130</sup>

Velikost *tokonomy* je přizpůsobena velikosti místnosti. Podlaha výklenku mívá obdélníkový tvar a je mírně vyvýšena. Tento vyvýšený stupeň *tokogamači* může být pokryt rákosovými rohožemi *tatami*, leštěným dřevem, nebo dřevem opatřeným černým lakem. Výklenek po bocích často uzavírají dvě příčky. V té, která přiléhá ke zdi domu, může být umístěné okno *šódži*, které přivádí do výklenku jemné tlumené světlo. *Tokonoma* ve vodorovné poloze, tzv. *otošigake*, bývá snižena od stropu místnosti. Prostor mezi překladem a stropem je vyplněn například dřevem z cedru, červené borovice, paulownie, zřídka tyčemi bambusu.

Další významná část *tokonomy* je svislý dřevěný pilíř blíže centru místnosti tzv. *tokobašira*. Tento pilíř může být vyrobený z rozmanitých druhů dřev, často jen hrubě otesaný, nebo v podobě celého kmene stromu, někdy jsou ponechány i dvě tři větve. Dnes jsou oblíbené i bambusové pilíře. Prostor přiléhající k výklenku tzv. *tokowaki* vyplňují různé druhy skříněk a poliček. Polička *čigadana* od sebe

<sup>127</sup> Dostupné 26. 2. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tokonoma.htm>

<sup>128</sup> Dostupné 14. 5. 2011 z: <http://www.yoshinoantiques.com/newsletters/Interiors.pdf>

<sup>129</sup> Dostupné 24. 7. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/o/oshiita.htm>

<sup>130</sup> Dostupné 26. 2. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tokonoma.htm>

rozděluje skříňky s posuvnými dvířky, *tebunkuru* (nahore) a *džibunkuru* (dole). *Čigadanu* často tvoří dvě jednoduché desky, z nichž jedna je výše, druhá níže a uprostřed jsou spojeny svislou příčkou *momojama*. Skříňky prakticky sloužily k ukládání běžných věcí.<sup>131</sup>

Z uvedeného popisu vyplývá, že svitek exponovaný ve výklenku byl velmi dobře chráněn před různými neblahými vlivy, jako je přímé světlo, průvan a podobně.<sup>132</sup>

#### 1.4.1 Výzdoba *tokonomy*

*Tokonoma* je místem, kde pán domu vystavuje svitky známých mistrů pro své potěšení i pro potěšení svých hostů. Samotný svitek bývá doplněn dalšími fragmenty japonského umění a řemesla, které jsou různě kombinovány. V *tokonomě* můžeme najít kadidelnice, květinová aranžmá- *ikebana* [13], bonsaje, sošky, *suiseki*<sup>133</sup> a podobně. Všechny tyto předměty mají zdůraznit náladu, příležitost, při které se svitek vystavuje, nebo jeho samotnou krásu. V některých případech dokonce může být vystavován set dvou i tří svitků dohromady. Podle Van Gulika je v sadě tří svitků obvykle ústředním motivem lidská figura, může se jednat o zobrazení svatého muže, starověkého hrdiny i slavné kurtizány. Tato postava bývá lemována dvěma malbami krajin, nebo květů.<sup>134</sup>

Je čistě japonským rysem, že pán domu v *tokonomě* jako další dekoraci vystavuje objekty, kterými vyjadřuje svůj individuální vkus nebo osobní zájem. Hudební mistři do výklenku vkládali například oblíbenou flétnu nebo strunný nástroj *šamisen*, bojovník svůj meč, milovník divadla panenku reprezentující známou osobnost herce. Tvůrce skrze výzdobu *tokonomy tokokazari* ukazuje nejen svou osobní uměleckou vytříbenost, ale host může skrze uspořádání předmětů i blíže poznat osobnost hostitele.<sup>135</sup>

Výzdoba *tokonomy tokokazari* je jedním z uznávaných a náročných japonských umění. V Japonsku existují školy *keidó*, které podobně jako školy čaje nebo *ikebany* učí své žáky podle určitého konceptu aranžmá *tokonomy* a přivádí je

---

<sup>131</sup> Dostupné 26. 2. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

<sup>132</sup> Willis (pozn. 41), s. 5-12.

<sup>133</sup> *Suiseki* je staré umění aranžování kamenů nalezených v přírodě. Tvary kamenů evokují nejčastěji představy různých přírodních útvarů, hor, scenérií a podobně. a jejich krása se nejlépe vyjímá na dřevěné podložce.

<sup>134</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 31-32.

<sup>135</sup> Ibidem, s. 30-32.

k mistrovství.<sup>136</sup> Nejprve se žák naučí rozpoznávat hodnotu a podstatu jednotlivých předmětů a poté jak uplatnit estetické ideály v praxi. Tvůrce výzdoby se snaží o dosažení harmonie pomocí nesymetrické kompozice a minimálního množství předmětů. Detailní regule diktují, jak vytvářet výzdobu *tokonomy* v příslušném ročním období, svátcích, dnech, dokonce částech dne, jaké styly montáže vystavovat při jakých příležitostech, určují vhodnou vzdálenost mezi dolním koncem svitku a podlahou, jaké symboly využívat při určité náladě. Výzdoba kameny *suiseki kazari* například uvádí ve své nejelitnější podobě přes 900 sezón v kalendářním roce. Pokud se vystavuje několik svitků vedle sebe, pravidla říkají, v jakém pořadí by měly za sebou následovat a v jaké vzdálenosti by měly být od sebe zavěšeny.<sup>137</sup>

Jak už bylo zmíněno, v souladu s ročními obdobími se střídaly svitky zavěšené ve výklenku i tvary váz a druhy květů, které zátiší vhodně doplňovaly.<sup>138,139</sup>

*„Jaro se pyšní květy, léto chladivým vánkem, podzim jasným měsícem, zima sněhem.“<sup>140</sup>*

V zimních měsících se volily například obrazy zasněžené hory Fudži, na jaře rozkvetlé květy sakur, v létě malby zurčících potůčků, na podzim obrazy vyjadřující náladu usínající krajiny. Střídání ročních období mohly vyjadřovat i kaligrafické svitky s přiměřeným obsahem. V čajovém obřadu má roční období velký význam. Ladily s ním tvary šálků na čaj, dezén čajových konviček, dekory na jídelním náčiní, tvar i výzdoba vějířů.<sup>141,142</sup>

*„Právě takovými tichými a nevtíravými estetickými prožitky se Japonci ztotožňovali s atmosférou jednotlivých ročních období a vychutnávali jejich půvaby a přednosti.“*

<sup>143</sup>

Přesto nás některý výběr motivů může překvapit. Například během chladných dnů pozdní zimy někdo rád vidí ve svém obydlí květy slivoně, protože tyto květy vyrůstají z pokřivených větví černého a zdánlivě mrtvého stromu, ve kterém však během

---

<sup>136</sup> Pauli, M. Suiseki-kazari: Výzdoba tokonomy, in: *Bonsai- Člověk a příroda*. Bonsai Academia, České Budějovice, 2003, č. 19, s. 34-37.

<sup>137</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 30-32.

<sup>138</sup> Boháčková / Winkelhöferová (pozn. 2), s. 329.

<sup>139</sup> Gulik van, op. cit., s. 3-4.

<sup>140</sup> Sóšicu Sen XV (pozn. 5), s. 58.

<sup>141</sup> Ibidem, s. 53.

<sup>142</sup> Boháčková / Winkelhöferová (pozn. 2), s. 330.

<sup>143</sup> Ibidem.

dlouhé zimy přežívá živý duch. Krátce po příchodu jara se slivoň promění a vykvetě do krásy.

Překvapivý motiv se může také objevit u kaligrafických svitků. Zpravidla se vybere báseň, výtah z eseje, nebo několik velkých znaků, jež odkazují na prostředí mimo dům.<sup>144</sup>

Japonské čtení obrazů je formulováno určitým estetickým vnímáním. Pohled diváka začíná nahoře přibližně uprostřed a postupuje dolů doleva a poté doprava. Nejdůležitější roli sehrává asymetrie v kompozici, umocněná principy zlatého řezu a dynamického trojúhelníku, které vytvářejí napětí. Prázdný prostor v obraze má přitom stejnou hodnotu jako zobrazené předměty.<sup>145</sup>

Tato přísná pravidla soustředila pozornost na krásu jednotlivých forem, avšak současně mohla také utlumit individuální invenci.<sup>146</sup>

Střídme užívání svitků v japonském domě sahá hluboko do historie. Ve 12. století Čínští mniši šířili po Japonsku své estetické ideály, které dodnes tvoří základ pravidel pro dekoraci japonského interiéru.<sup>147</sup>

## 1.5 Čajový obřad a potěšení ze svitků

Zasvěcení muži uměleckých sklonů nebyli spokojeni s omezeným prostorem pro vystavování závěsných svitků ve svých obydlích. Potřebovali místo nabízející dostatek soukromí, které však v samotném domě chybělo. Místo, kde v poklidu mohli vykonávat čajové obřady v požadované atmosféře, studovat a těšit se sbírkami pokladů. Vládci země a mocní feudální páni stavěli za tímto účelem čajové pavilony v rozlehlých zahradách při svých sídlech, nebo dokonce na malých ostrůvcích uprostřed uměle vytvořených jezer. Milovníci umění skromnějších prostředků dosáhli stejného výsledku stavbou čajových pavilonů v miniaturním měřítku na 20 m<sup>2</sup>, nebo i méně, v rohu své zahrady [10]. Došková chýše *sukija* lehké konstrukce se dělí na tři části.<sup>148</sup> První část *joricuki* je předpokojem otevřeným do zahrady, v němž hosté naladí svou mysl na obřad. Druhou částí je přípravná *mizuja*, kde hostitel

---

<sup>144</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 7.

<sup>145</sup> Pauli (pozn. 63), s. 36.

<sup>146</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 30-32.

<sup>147</sup> Ibidem, s. 33.

<sup>148</sup> Ibidem, s. 32.



chystá pokrmy a také se připravuje na rituální podání misek čaje. Jsou zde rovněž skladovány pomůcky pro obřad. Samotná čajová místnost *čašicu* je prostá a koná se v ní nejdůležitější část obřadu. V jejím středu se nachází ohniště a *tokonoma*. Významným prvkem chýše je malý otvor *nidžiriguči*. Přepážka nad otvorem snižuje vchod do čajového pokojíku zhruba na 150 cm. Každý, kdo vchází do *sukije*, se, bez ohledu na majetek a postavení, musí pokorně sklonit. Tímto otvorem též neprošly samurajské meče a tak je museli jejich vlastníci před vchodem odložit. Dodnes je nošení zbraní a jiných nepotřebných předmětů do *sukije* nepřipustné.<sup>149</sup> Vybavení čajové chýše je založeno na střídmosti. Cílem je dosáhnout dojmu skromnosti, jednoduchosti, harmonických proporcí, podtrhnutí přirozené krásy a vyjádření pečlivě provedené práce se dřevem. Trsy bambusů, nebo drobné kamenné zahrady před pavilónem oddělují *sukiju* od hlavní budovy a vytváří oddělený svět.<sup>150</sup>

Instalace svitku a aranžmá *tokonomy* v *sukije* je jedním z důležitých prvků čajového obřadu. Pro hostitele je výběr svitku příjemným způsobem, jak navodit pro čajové shromáždění příslušnou náladu. Při této příležitosti se vystavují často kaligrafie zenových mnichů nebo čajových mistrů. Kromě toho, že svitek vytváří náladu, může se stát i podnětem k hovoru. Hosty může při pohledu na něj oslovit jeho vnitřní poselství, nebo se mohou kochat atmosférou a vůní zobrazeného ročního období.<sup>151</sup> Často byly při takových shromážděních vedeny detailní záznamy zahrnující seznam vystavených objektů, kopie básní komponovaných těmi, kteří se chopili role recitátorů, názory na kvalitu vystavovaných předmětů a v neposlední řadě také na úroveň obřadu. Od konce éry Tokugawa čajoví mistři a sběratelé často takové záznamy publikovali a doprovázeli je i ilustracemi. Dnes jsou tyto zápisky drahocennými prameny.<sup>152</sup>

Vzhledem k velikosti *tokonomy* se velké svitky mohly vystavovat pouze v chrámech nebo starých aristokratických sídlech.

Pokud se vlastník uměleckých děl rozhodl ukázat více ze svojí sbírky, rozložil objekty na nízký stůl nebo rozprostřel na *tatami* nejprve plstěnou podložku *mósen*. To spíše z důvodu úcty než z obavy, že by se objekty na rohoži znečistily,

---

<sup>149</sup> Dostupné 2. 3. 2011 z: <http://sites.google.com/site/davidjednický/m-lnky-o-aji/japonsky-cajovy-obrad-canoju/sukija---cajova-chyse>

<sup>150</sup> Gulik van, op. cit.

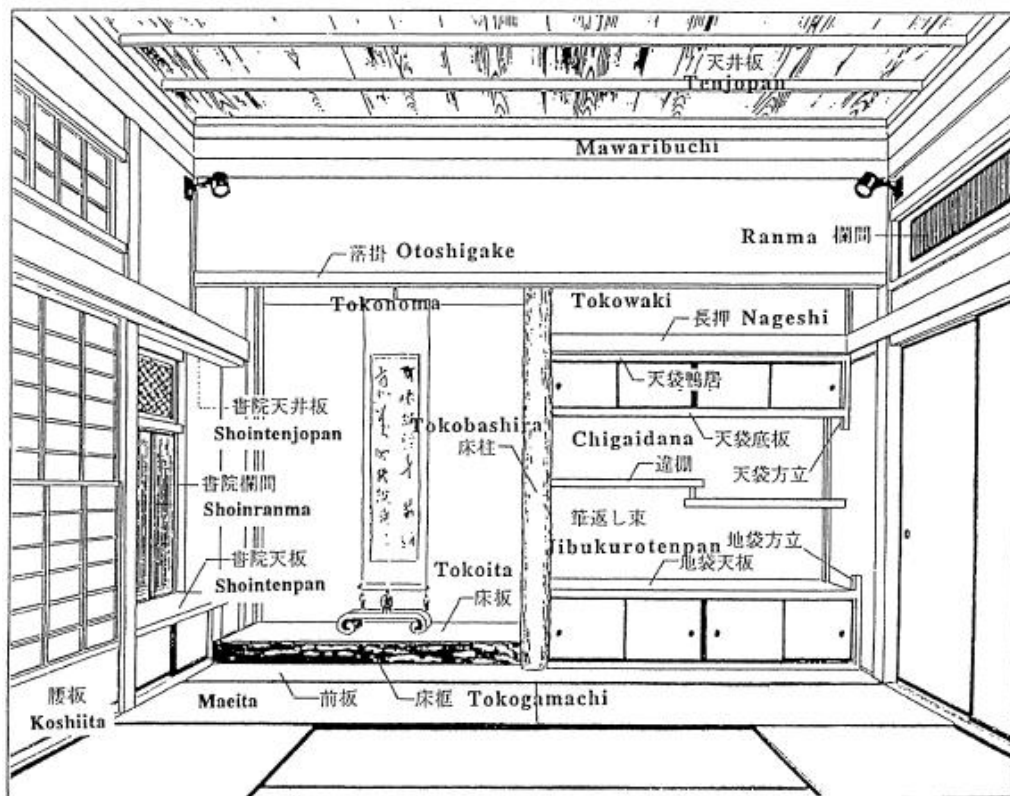
<sup>151</sup> Sóšicu Sen XV (pozn. 5), s. 53.

<sup>152</sup> Gulik van, op. cit., s. 49.

protože se udržovaly v úzkostlivé čistotě. *Mósen* se také používala jako savá podložka při psaní kaligrafie nebo malbě na papír a hedvábí.<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Ibidem.



Obr. 98 Části výklenku *tokonoma* uvedené v anglické transkripci<sup>154</sup>



Obr. 99 Čajová chýše *sukija*<sup>155</sup>

<sup>154</sup> Patchell, J., Hayter, R. Japanese Precious Wood and the Paradoxes of Added Value, in: *Geographical Review*. Vol. 87, No. 3, 1997, s. 375-395. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/216036>

---

<sup>155</sup> Dostupné 15. 4. 2011 z:  
[http://www.flickr.com/photos/tanaka\\_juuyoh/5183798878/sizes/l/in/set-72157605568359952/](http://www.flickr.com/photos/tanaka_juuyoh/5183798878/sizes/l/in/set-72157605568359952/)



**Obr. 100 Aranžování *ikebany* pro výzdobu *tokonomy*<sup>156</sup>**

---

<sup>156</sup> Dostupné 29. 5. 2011 z:  
<http://www.flickr.com/photos/24443965@N08/collections/72157613882959896/>

## 2. Materiály užívané k výrobě svitků

K výrobě japonských svitků jsou užívány nejušlechtlejší přírodní materiály, jež vynikají nejen svou kvalitou, ale i svými specifickými vlastnostmi. Za každým z nich se skrývá celý dlouhý příběh jejich vzniku, ruce, jež se jich dotýkaly a více než tisíc let zkušeností s jejich výrobou. Tyto aspekty jim dávají osobitý a nenapodobitelný charakter.

### 2.1 Papír *waši*

Papír je bezpochyby nejzákladnějším materiálem pro výrobu svitků a nejen jich. Není to však papír v evropském slova smyslu. Japonský ručně čerpaný papír *waši* má jiný charakter i vlastnosti, než papír vyráběný v Evropě nebo Americe. Tyto odlišnosti pramení ze surovin, z nichž se papír *waši* vyrábí i jiného postupu výroby. Každý typ papíru má svá specifika a je vybírán tak, aby se jeho vlastností nejlépe využilo. Má své určité místo, aby byla vytvořena rovnováha mezi obrazem a částmi montáže. Nejčastěji je užíván do dubláže svitku, a ze zdobených druhů papíru je často tvořena i sama lícová bordura okolo obrazu. Samozřejmě může také být podkladem pro malbu, kaligrafii, nebo tisk.<sup>157</sup>

Technologie výroby papíru přišla do Japonska za vlády císařovny Suiko na přelomu 6.–7. století přes Koreu z Číny, kolébky papíru. Od chvíle kdy se papír do Japonska dostal, stal se nedílnou součástí japonského života jak ve světské, tak i v náboženské oblasti. Papír hraje významnou roli v mnoha rituálech, ceremoniích a festivalech i v každodenním životě. Ruční japonský papír *waši* je dokonalým příkladem čtyř principů japonské estetiky: čistoty, klidu, harmonie a úcty, které se prolínají s celou kulturou.

Papír byl po staletí ústředním materiálem japonské kultury. K tradičním řemeslům, jež jsou s papírem spojeny, patří výroba lampionů (*čóčin*), slunečníků (*wagasa*), vějířů (*sensu*, *ógi*, *učíwa*), panenek, létajících draků (*tako*), masek a sošek z papírmaše (*hariko*). Z papíru se vyrábí oblečení (*šifu*, *kamiko*) a šablony (*katagami*) na barvení textilií i jiných materiálů. Nitě se oplétají zlaceným, nebo stříbřeným

---

<sup>157</sup> Burdett, S., Thompson, S. The Japanese Hanging Scroll: A Deconstruction, in: *Works of Art on Paper, Books, Documents and Photographs*. IIC Congress, Baltimore, 2002, s. 32-35.

papírem a skládání *origami* se stalo oblíbené nejen v Japonsku. V neposlední řadě je nepostradatelným elementem japonského interiéru a součástí některých svátků a kultovních předmětů. Jako příklad můžeme uvést *heihaku*, stužky pevného bílého papíru překládaného přes sebe, který mniši připevňují na provazy na šintoistických chrámech, nebo amulety *gofu* a věštby *omikudži*.<sup>158</sup>

*„Západní papír na nás působí dojmem pouhé praktické potřeby, ale když se zahledíme na texturu čínského, nebo japonského papíru, zavane z něj na nás jakési zvláštní teplo a v duši se rozhostí klid a mír. Dokonce i bělost západního papíru a bělost čínského či japonského papíru se liší. Povrch západního papíru má sklon paprsky odrážet, zatímco povrch našeho papíru připomíná měkce načechráný první sníh a světlo se do něj vpíjí. Na hmat je hebký, poddajný a nešustí, i když jej přeložíme nebo zmačkáme. Při doteku se chová tichounce a ladně jako list stromu.“*<sup>159</sup>

V čem tedy tajemství japonského papíru *waši* spočívá?

### 2.1.1 Suroviny pro výrobu *waši*

Charakter japonského papíru je bezpochyby nejvíce ovlivněn tradičními surovinami, z nichž se papír vyrábí. Jedná se o celulózová vlákna oddělená od vnitřní strany kůry stromů. Nejčastějšími rostlinami, které se v Japonsku k tomuto účelu užívají, jsou *kózo*, *gampi* a *micumata*.<sup>160</sup>

#### **Kózo**

Pod tímto názvem se skrývá více druhů malých keříků, které patří do rodiny morušovníkovitých (*Moraceae*). Nejvýznamnější je původní japonská rostlina *Broussonetia kadzínoki* [14], která roste v severních regionech a papír z ní vyrobený je bezpochyby nejvyšší kvality a nejlepšími vlastnostmi. Polovina produkce této rostliny

---

<sup>158</sup> Buisson, D. *The Art of Japanese paper*. Terrail, Paris, 1992, s. 7-10.

<sup>159</sup> Tanizaki (pozn. 17), s. 20.

<sup>160</sup> Kudo, Y. *Understanding Japanese Paper (Washi)*. *LIS 620 Conservation of Library and Archival Materials*, spring 2005.

pochází z prefektury Kóči, dále z prefektur Ibaraki, Šimane, Nagano a Fukuoka.<sup>161</sup> K výrobě papíru se užívala již od 9. století. *Kadžinoki* má velmi dlouhá vlákna, papíry z něj vyrobené jsou tenké, pevné a elastické. Dalším druhem kóza je *Broussonetia papyrifera*, známá jako papírenská moruše. Roste po celém asijském kontinentu a je též hojně využívána k výrobě papíru v Číně i Koreji. Má také velmi dlouhá vlákna. Posledním typem je *curukózo*, které má domov jen na Kjušú a v současnosti se vyskytuje velmi zřídka.<sup>162,163</sup>

Kózo je oblíbenou surovinou pro výrobu papíru také proto, že rychle roste, snadno se sklízí a jeho vlákna jsou extrémně dlouhá. Je pěstováno na svazích obrácených k jihu a sklízí se nejdříve po dvou letech růstu. Větve jsou řezány na podzim, když opadají listy, nebo v únoru a březnu, kdy ještě stromky neobrazily. Kůra podzimního kóza se nazývá *akikawa* a jarního *harukawa*. Udává se, že z *akikawy* je papír kvalitnější.<sup>164</sup>

K typickým vlastnostem papírů z kóza patří savost, poréznost a elasticnost, proto je velmi vhodný při montáži svitků zejména na podlepové vrstvy svitku.<sup>165</sup>

### **Gampi**

Patří do rodiny *Thymelaceae*, nebo *Daphne*. K výrobě papíru se využívá asi osm druhů této rostliny, nejčastěji *Diplomorpha sikokiana* [15]. V tradiční výrobě papíru se používá po stejně dlouhou dobu jako kózo. Vlákna *gampi* jsou krátká, tenká a lesklá a papír z nich vyrobený má zvláštní měkký třpyt a průhlednost. V minulosti se z něj vyráběly transparentní papíry, avšak s průmyslovou výrobou pauzovacích papírů toto využití zaniklo. Rostlina roste pomalu a obtížně se kultivuje, takže se kůra získává jen z divoce rostoucích stromů. *Gampi* se sklízí na jaře, nebo časně z léta v horách Sanuki na severu Japonska. Dnes se mísí především s kózem a používá se k výrobě papíru pro posuvné dveře *fusuma*.<sup>166,167</sup> Papír z *gampi* je velmi citlivý

---

<sup>161</sup> Dostupné 28. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/choshi.htm>,  
<http://www.awagami.com/basics.html>

<sup>162</sup> Buisson (pozn. 85), s. 26.

<sup>163</sup> Kudo (pozn. 87).

<sup>164</sup> Narita, K. *Life of Ts'ai Lung and Japanese paper making*. Paper Museum, Tokyo, 1980, s. 37.

<sup>165</sup> Dostupné 28. 4. 2011 z: [http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/29\\_lining.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/29_lining.pdf)

<sup>166</sup> Buisson (pozn. 85), s. 26.

<sup>167</sup> Dostupné 28. 4. 2011 z: <http://www.awagami.com/awawashi/materials.html>



na vlhkost a silně mění svoje rozměry. Z tohoto důvodu se při montážích svitků uplatňuje velmi zřídka. Jeho vlákna odpuzují biologické škůdce.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> Dostupné 28. 4. 2011 z: [http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/29\\_lining.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/29_lining.pdf)

### **Micumata**

*Edgeworthia Chrysantha (papyrifera)* je rostlinou ze stejné rodiny jako *Gampi* [16]. Sází se v červnu mezi mladé cypřiše a cedry, aby ji keře ochránily před poničením větrem. Sklízí se v prosinci a březnu, v únoru nebo březnu začíná kvést pěknými žlutými květy. Kromě Japonska slouží k výrobě papírů i v Číně a Koreji. V Japonsku se pěstuje jen na ostrově Šikoku v regionech Tosa (blízko hory Fudži) a dále v prefektuře Okajama, Kóči, Tokušima, Šimane a Ehime. Produkce této rostliny však každým rokem postupně klesá.<sup>169</sup>

Vlákna *micumaty* jsou kratší, měkká, tenká, lesklá a odolná proti biologickému napadení. Z tohoto důvodu je přidávána do papíru japonských bankovek. Papíry z ní vyrobené jsou hutnější, méně absorbují vlhkost a mají menší rozměrovou stálost. Vyrábí se z ní spíše papíry pro kaligrafy, dekorování a malbu. Papír z *micumaty* v montáži svitků nenachází mnoho uplatnění. Často se její lýko při výrobě papíru mísí s předešlými druhy moruší.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Buisson (pozn. 85), s. 26.

<sup>170</sup> Dostupné 28. 4. 2011 z: <http://www.awagami.com/awawashi/materials.html>



**Shora dolů:**

**Obr. 101 Kózo- *Broussonetia kadžinoki*<sup>171</sup>**

**Obr. 102 Gampi- *Diplomorpha sikokiana*<sup>172</sup>**

**Obr. 103 Micumata- *Edgeworthia***

---

<sup>171</sup> Dostupné 24. 5. 2011 z: <http://www.asianflora.com/Moraceae/Broussonetia-kazinokii-2.jpg>

<sup>172</sup> Dostupné 24. 5. 2011 z: <http://www.mitomori.co.jp/hana3/hana2.7.336ganpi.html>

**Chrysantha**<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Dostupné 24. 5. 2011 z: <http://www.plantthis.com.au/plant-information.asp?gardener=13448&tabview=photos&plantSpot=>

### 2.1.2 Postup výroby waši

Ať je surovinou pro výrobu papíru jakákoliv z výše uvedených rostlin, postup jejich zpracování se od sebe významně neliší.<sup>174</sup> Nejprve se od dřeva odděluje kůra složená ze tří vrstev- černé kůry (*kurokawa*), zeleného lýka (*aohada*) a bílého lýka (*širokawa*) [21]. Kůra se dále zpracovává níže popsáním způsobem.

#### Sběr a páření větví *seiromuši*

Rostliny jsou ve vhodném ročním období sklizeny a větve svázané do otepí, které se zkrátí na délku zhruba 1,2 m [17]. Otýpky papírníci narovnají do speciálních parních kotlů a po dobu jedné, až dvou hodin je paří horkou párou, až jejich kůra změkne [18]. Tyto dva procesy jsou často prováděny v sousedské spolupráci, protože je při nich zapotřebí velkého počtu rukou. Konce spařených větví v otýpce jsou poté otloukány mohutnou palicí, aby se kůra i s lýkem dala jednoduše ze dřeva stáhnout [19]. Vlhká kůra se suší, uskladňuje a postupně zpracovává [20]. Takový produkt pak nazývají Japonci *kurokawa*, tedy černá kůra.

#### Zpracování bílého lýka *širokawa*

Usušená kůra musí být nejprve přes noc změkčena ve vodě. Když dostatečně nabobtná, černá kůra se od lýka pečlivě seškrábe ostrým nožem zároveň se zelenou vrstvou lýka nazývanou *aohada* [22]. Tato vrstva obsahuje více hemicelulóz než bílé lýko. Všechny „odpady“ při zpracování *širokawy* jsou využity, například na výrobu speciálních uměleckých papírů, které však nemají takovou kvalitu jako papír z bílého lýka. Když je bílé lýko odseparováno a vypráno [23], může být rovnou použito na další proces výroby papíru, nebo opět usušeno, skladováno a zpracováváno postupně.<sup>175,176</sup>

#### Vaření bílého lýka *širokawa*

Při procesu vaření jsou odstraněny doprovodné látky, jako je lignin, pektin, hemicelulózy, které vedle hlavní stavební látky celulózy tvoří konstrukci lýka. Tyto látky je však možno odstranit pouze v alkalickém prostředí, proto se lýko vaří

---

<sup>174</sup> Buisson (pozn. 85), s. 28.

<sup>175</sup> Ibidem, s. 26-29.

<sup>176</sup> Dostupné 14. 5. 2011 z: <http://www.awagami.com/basics.html>

v alkalickém nálevu [24]. Druh vyráběného papíru ovlivňuje množství a druh alkálie. Tradiční alkálií je popel ze dřeva, je nejjemnější a neničí vlákna. Jeden ze zdrojů též uvádí použití popele z pohankových slupek, který má prý mezi přírodními popely nejvyšší zásaditost.<sup>177</sup> Chemické látky se dnes užívají především proto, že jich je oproti přírodním potřeba minimální množství a jsou levnější. Může to být hydroxid vápenatý ( $\text{CaOH}_2$ ) a uhličitan sodný ( $\text{Na}_2\text{CO}_3$ ), které mají mírný vliv na degradaci a lesk vláken. Nejsilnější alkálií je hydroxid sodný ( $\text{NaOH}$ ), který degraduje vlákna a učiní tak papír měkčí a poddajnější. Trvalost papíru však svým působením významně naruší.

Lýko se nejprve vaří na velkém plameni zhruba dvě hodiny až do úplného změknutí a v chlazené lázni se nechá po několik dalších hodin, často do druhého dne. Takto povražené lýko papírníci perou v čisté vodě, aby odstranili zbytky alkálií. V této chvíli také nastupuje proces přírodního bělení, buď proudící horskou vodou bohatou na kyslík (*kawazaraši*), sluncem (*tenpizaraši*), nebo sněhem (*jukizaraši*).<sup>178,179</sup> Poté je každý kousek lýka ručně pečlivě zkontrolován v kádích s proudící vodou (*čiritori*), jestli ještě neobsahuje zbytky černé kůry a nečistot [25]. Tuto práci provádí výhradně ženy ve středním věku. V zimě to vyžaduje od žen opravdovou trpělivost a výdrž, protože si máčí po celý den ruce v ledové vodě. Z lýka čistého jako sníh se hnětou koule o velikosti melounu (*kózošibori*) a předají se k tlučení.<sup>180</sup>

### **Tlučení lýka**

Uhnětená koule je položena na dřevěnou, nebo kamennou podložku. Následuje její ubíjení dřevěnými tyčemi, nebo kladivy [26]. Tento proces bývá někdy prováděn dvěma až čtyřmi osobami naráz, aby se zachovala kontinuita pohybů. Toto tlučení nemá za účel vlákna lýka nakrátit, jen je rozvolnit a zdrsňit jejich povrch.<sup>181</sup>

### **Příprava suspenze pro výrobu papíru**

Rozvolněná vlákna jsou rozmíchána ve vodě s přídavkem klíždla, které je nepostradatelnou složkou papírenské hmoty. Suspenzi dlouhých vláken

---

<sup>177</sup> Dostupné 12. 5. 2011 z:

<http://www.washiya.com/shop/iwanohousho/kodawarienglish.html>

<sup>178</sup> Buisson (pozn. 85), s. 29.

<sup>179</sup> Dostupné 14. 5. 2011 z: <http://www.awagami.com/basics.html>

<sup>180</sup> Narita (pozn. 91), s. 43.

<sup>181</sup> Dostupné 12. 5. 2011 z: <http://www.awagami.com/basics.html>

je velmi těžké dobře rozmíchat, protože těžká vlákna mají tendenci neustále klesat ke dnu a shlukovat se. Příkladkem klíždla pomáhá jednotlivá vlákna rozptýlit od sebe, takže se potom netvoří jejich shluky a také upravuje viskozitu suspenze. Nejužívanějším klíždlem je *tororo-aoi*, sliz z kořene ibišku (*Hibiscus manihot*), *noruucugi* z kůry Hortenzie (*Hydrangea paniculata*), *noru* z kořene *Aogiri* (*Deinanthef bifida*) a *Ginbaisa* (*Firmiana platanifolia*).<sup>182</sup> *Tororo-aoi* zároveň způsobuje to, že je možné již odlité archy papíru ze síta přenášet a pokládat přímo na sebe, aniž by se slepily dohromady. Je to dáno tím, že se *tororo-aoi* postupem času snadno štěpí na menší molekuly, které nemají takovou přilnavost k vláknům. Největší lepivost má ve vodní lázni, postupně ji ztrácí a ve chvíli, kdy se lisuje voda z čerstvých archů, už je jeho lepivost velmi nízká.<sup>183,184</sup>

Velmi důležitým aspektem je též kvalita vody, pokud není dobrá voda, nemůže ani kvalita papíru být dobrá. Proto jsou rodinné papírny situovány v horských oblastech. Čistá horská voda neobsahuje nežádoucí ionty železa a hořčíku, které způsobují žloutnutí a skvrny (foxing) na papíru. Chladná voda též neumožní růst bakterií a také se v ní lépe udržují aktivní klíždla, která při vyšších teplotách rychle ztrácejí lepivost. Papírovina se míchá ve vaně zvané *sukibune*, tradičně vyráběné ze dřeva *hinoki* (japonský cypřiš) nebo borovice, avšak dnes bývají vany často i kovové.<sup>185</sup>

### Čerpání papírových archů

Jsou dva tradiční postupy výroby papíru, jmenovitě *nagašizuki* a *temezuki*. *Temezuki* se podobá evropské technice. Papírník čerpá papírovinu do síta najednou, vodu nechává odtéct a vlhký zplstěný arch papíru odkládá na textiliu, popřípadě nechá schnout přímo na sítu. Technika *nagašizuki* umožňuje vytvoření velmi tenkých pevných papírů a ovládají ji jen papírníci v Japonsku. Při této technice se užívají tradiční nástroje, jako je vana *sukibune*, papírenské síto *suketa* a desky na sušení papíru. Vana *sukibune* má k sobě připevněno několik doplňků, jež usnadňují papírníkovi práci. Je to speciální hřeben na míchání papíroviny *umaguwa*, jeho podpěra a dvě příčné latě, na které si papírník položí síto po načerpání papíroviny.

---

<sup>182</sup> Ibidem.

<sup>183</sup> Masuda, K. Japanese Paper and Hyougu, in: *The Paper Conservator*. Institute of Paper Conservation, London, Vol. 9, 1985, s. 32-41.

<sup>184</sup> **Dostupné 12. 5. 2011 z:** <http://www.awagami.com/basics.html>

<sup>185</sup> Narita (pozn. 91), s. 45-46.

Japonské síto *suketa* se skládá ze dvou částí - rámu *keta* vyrobeného ze dřeva *hinoki* a bambusového ohebného síta *su*. *Suketu* má papírník připevněnou nad vanou na lankách, které rozkládají váhu síta a zlepšují manipulaci s ním.

Po promíchání je suspenze nabírána třemi různými styly - *kakenagaši* (nabírání a vylévání papíroviny pohybem dopředu dozadu), *čoši* (pohyb dopředu dozadu s určitým množstvím papíroviny v síti) a *sutemizu* (vytřepání zbytku suspenze ze síta). Jejich sled a kombinace se liší od použitého materiálu, druhu papíru, jenž má být výsledným produktem i technikou papírníka [27]. Postupné vrstvení vláken na sebe vytvoří pevnou a tenkou vrstvu papírové hmoty. Papírník poté položí síto na dvě dřevěné latě nad vanou, odklopí horní rám, vyjme bambusové síto s novým archem papíru a překlopí ho na *šitó*, štos s předešlými čerpanými archy [28]. Žádné proklady mezi vlhkými listy nejsou potřeba díky vlastnostem klíždla *neri*. Poté je voda ze štosu papírů vylisována v lisu a ještě vlhké archy jsou po jednom odděleny od sebe a za pomoci širokých štětců přihlazeny na dřevěné desky.<sup>186,187</sup> Ty musí být vyrobeny ze dřeva, které minimálně reaguje na vlhkost, nejčastěji to bývá dřevo jinanu *ičó* (*Ginko biloba*), nebo kaštanu *točinoki* (*Aesculus hippocastanum*). Desky jsou pak vyneseny na slunce a usušeny pod širým nebem [29],[30]. Slunce má na archy bělící účinky. Tento typický způsob výroby a sušení má velký vliv na vzhled papíru. Strana, která byla přihlazena směrem k desce, je hladší a lesklejší, zatímco odvrácená strana od desky hrubší a často jsou na ni viditelné tahy štětce od přihlazování. Této vlastnosti se využívá při montáži svitků, lepidlo se nanáší na lesklejší a uzavřenější stranu, protože se tolik nevpíjí do struktury papíru. Papírník udělá za hodinu přibližně 40 archů, denně tedy zhruba 300 archů.<sup>188</sup>

---

<sup>186</sup> Dostupné 12. 5. 2011 z: <http://www.awagami.com/basics.html>,

<sup>187</sup> Narita (pozn. 91), s. 44.

<sup>188</sup> Grantham, S. *Byobu and Fusuma: Developing an Approach to the Conservation of Japanese Screens through Historical and Technical Study and an Investigation of Current Practices*. PhD Paper Conservation, Royal College of Art, Victoria and Albert Museum, London, 1999, s. 46. Dostupné 3. 3. 2011 z: [http://web.mac.com/elanbas/papier\\_sem-3/oosterse\\_technieken.html](http://web.mac.com/elanbas/papier_sem-3/oosterse_technieken.html)





**Zleva doprava, shora dolů:**

**Obr. 104 Svazky větví kóza<sup>189</sup>**

**Obr. 105 Paření větví kóza<sup>190</sup>**

**Obr. 106 Stahování kůry z větví  
po paření<sup>191</sup>**

**Obr. 107 Sušící se stažená černá**



<sup>189</sup> Dostupné 12. 7. 2011 z: <http://zoeandcraig.blogspot.com/2007/02/washi-season-kozo-fiber-preparation.html>

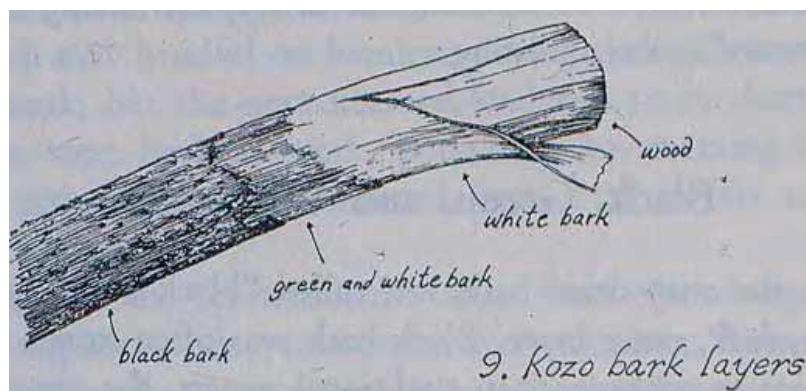
<sup>190</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://zoeandcraig.blogspot.com/2007/02/washi-season-kozo-fiber-preparation.html>

<sup>191</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: [http://woodblock.com/encyclopedia/entries/008\\_10/008\\_10.html](http://woodblock.com/encyclopedia/entries/008_10/008_10.html)

**kûra (*kurokawa*)<sup>192</sup>**

---

<sup>192</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://some-t.jugem.jp/?month=200512>



**Shora dolů:**

**Obr. 108 Vrstvy kůry kóza<sup>193</sup>**

**Obr. 109 Stahování černé kůry z lýka<sup>194</sup>**

**Obr. 110 Praní lýka ve vodě<sup>195</sup>**

<sup>193</sup> Ericson, M. *Karibari och kakijiku*. Ett projekt av Kumi Masuda och Martin Ericson, Rapporten sammanställd, 2006

<sup>194</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://uponafold.com.au/blog/post/recycling-washi-ales/>

<sup>195</sup> Archiv autorky.



**Obr. 111 Vaření lýka v alkalickém nálevu<sup>196</sup>  
povařeného lýka<sup>197</sup>**



**Obr. 112 Čištění**



**Obr. 113 Tlučení povařeného lýka<sup>198</sup>**

<sup>196</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://hiromipaper.wordpress.com/2011/04/21/washi-tour-2010-part-5-shikoku-wagami-machine-made-gampi-paper/>

<sup>197</sup> Ibidem.



Obr. 114 Čerpání archu papíru tradiční metodou *nagašizuki*<sup>199</sup>



Obr. 115 Přenášení nově vyčerpaného archu papíru ze síta *su* na štos mokrých archů<sup>200</sup>

<sup>198</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://www.flickr.com/photos/moonaimiee/sets/72157606626777662/with/2746854088/>

<sup>199</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://stribergsstation.blogspot.com/2011/02/del-2-av-japansk-papperstillverkning.html>



**Obr. 116 Dobová fotografie japonské papírny. Archy papíru schnou a zároveň se bělí v zimním slunci přihlazené na dřevěných deskách.<sup>201</sup>**



**Obr. 117 Dobová fotografie papírny v Mino<sup>202</sup>**

---

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Hunter, D. *A Papermaking Pilgrimage to Japan, Korea and China*. Pynson Printers, New York, 1936, Obr. 43.

<sup>202</sup> Ibidem, Obr. 44.

### 2.1.3 Nejznámější druhy *waši* užívané v montáži svitků

O pojmenování japonských papírů můžeme říci, že je velmi všeobecné a libovolné. Mění se od oblasti k oblasti přes celé Japonsko. Vzhledem k ruční výrobě dochází k proměnám kvality v tom samém druhu papíru od toho samého papírníka. Prostředníci, kteří papír prodávají, si mohou údaje upravit a distributoři mohou prodávat bez povšimnutí horší kvalitu papíru. Vysoce kvalitní ručně vyráběný papír od věhlasných papírníků bývá několikanásobně dražší s ohledem na namáhavou manuální práci a kvalitní suroviny. Dnes existuje samozřejmě v Japonsku i strojní výroba papíru a tradiční suroviny jsou zde nahrazeny levnějšími. V lepším případě je to levné *kózo* z Thajska, v horším případě dřevovina zpracovaná „evropskou“ cestou.<sup>203</sup> Vyplatí se důsledně zjišťovat a kupovat papír podle složení vláken, z kterých je čerpán.

Existuje mnoho druhů papírů pro nejrůznější účely, pro které je Japonsko považováno za papírovou velmoc. Následující druhy jsou však v montáži svitků užívané nejvíce.

#### **Papíry z *kóza*, tj. *kózoši*:**

##### ***Tengudžó (tengučó):***

Jedná se o nejtenčí papír vyráběný v Japonsku. Na tloušťku má pouhé 0,03 mm. *Tengudžó* byl v epoše Edo (1603–1867) používán jako průsvitný papír pro přenášení vzorů. Na počátku období Meidži (1868–1912) se papírníci z Kóči naučili jeho výrobu od svých kolegů z Mino a začali produkovat kvalitní *tengudžó* pro balení šperků a pro export, jako papír do psacích strojů. Tradiční výroba pak v této oblasti zůstala. Nejtenčí papír je vyráběný častěji strojově, jen výjimečně ručně.<sup>204</sup> Jednou z osob s titulem „živý národní poklad“<sup>205</sup> je mistr Hamada Sačio (\*1931), který ovládá ruční

---

<sup>203</sup> Dostupné 12. 5. 2011 z: <http://www.awagami.com/basics.html>

<sup>204</sup> Masuda (pozn. 110), s. 32-41.

<sup>205</sup> Japonská vláda v roce 1950 ustanovila zákon o ochraně kulturního dědictví, který se vztahuje i na nehmotné kulturní dědictví. Má mimo jiné za úkol ochraňovat i podporovat mistry tradičních japonských řemesel a jejich organizace. Podporuje též vyučení nových následníků. Byl definován titul „živý národní poklad“ a sepsán seznam významných mistrů tradičních japonských umění. Existuje 16 kategorií- múzická umění (divadelní formy *gagaku*, *nó*, *kabuki*, *kumiodori*, hudba, tanec, drama) a řemesla (keramika, textil, umění laku, práce s kovem, výroba panenek, práce se dřevem, výroba papíru a smíšená

a extrémně náročnou techniku zhotovování papíru *tengudžóši*.<sup>206</sup> V tradici výroby pokračuje jeho vnuk Hironao. Rodina Hamada je v současnosti jedinou rodinou, ve které se toto umění udržuje.<sup>207</sup>

Během zpracování lýka jsou z vláken odstraněny hemicelulózy. Díky tomu je papír citlivější na vlhko a ztrácí v něm pevnost, avšak za sucha je velmi pevný. Tento papír se díky svojí nízké plošné hmotnosti může užívat na malá vyspravení trhlín a k podlepení pásků *fútai*.<sup>208</sup> Hojně je užíván v uměleckých technikách, jako *čigirie*.<sup>209,210</sup>

### **Misugami**

Slavný papír s dlouhou tradicí výroby, která sahá až do období Nara (710–794). Vyráběl se v oblasti Nara a Jošino, které jsou dnes součástí prefektury Nara. Papír *misu* dnes produkuje pět rodin v Jošinu. Tenký, ale dlouhovláknitý papír vyráběný z *kóza* pěstovaného v prefektuře Kóči se obohacuje přídavkem uhličitanu vápenatého (CaCO<sub>3</sub>). Uhličitan vápenatý, používaný pro tento druh papírů, se vyrábí ze schránek mušlí a známe ho pod názvem *gofun*. *Gofun* je zároveň oblíbený bílý pigment v japonském výtvarném umění. Tento papír se používá pro druhou a třetí dublážovou vrstvu při montáži svitků. Je noblesní, měkký a delikátní, takže k lepení stačí velmi nízká koncentrace škrobového lepidla (3–4%). Tento papír je při lepení svrchu poklepáván štětcem *učibake* (viz. 3.3.1 Štětce - *hjógubake*), takže dokonale přilne, aniž by ztratil svoji strukturu a ohebnost. O tu by v případě lisování přišel.<sup>211</sup>

### **Usuminogami**

Jedná se o papír vyráběný v oblasti Mino, části dnešní prefektury Gifu. Již v roce 702 byl v oblasti Mino sepsán zápis o sčítání lidu na papír, který kvalitou předčil všechny

---

řemesla). Dostupné 5. 3. 2011 z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Living\\_National\\_Treasures\\_of\\_Japan](http://en.wikipedia.org/wiki/Living_National_Treasures_of_Japan)

<sup>206</sup> Sudo, R. Excursion in Kochi, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002, s. 64.

<sup>207</sup> Dostupné 16. 5. 2011 z: <http://hiromipaper.wordpress.com/2009/07/10/tengucho-and-the-hamada-family/>

<sup>208</sup> Nishikawa, K., at al. Conservation science in Hyougu. Report of special study: *Scientific Study on the Conservation and Restoration of Painting and Calligraphy Scrolls in Japan*. Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, 1977, s. 21-30.

<sup>209</sup> Vytváření obrazů pomocí barvených papírů s dlouhými vlákny. Dostupné 16. 5. 2011 z: <http://kougaihin.jp/en/crafts/introduction/paper/2956?m=cu>

<sup>210</sup> Masuda (pozn. 110), s. 32-41.

<sup>211</sup> Ibidem.



soudobé dokumenty stejného druhu. Předpokládá se, že papír byl vyroben ve stejné oblasti, ve které byl použit. Podle pramenů byla v 10. století oblast Mino nejenom producentem papíru vysoké kvality, ale také největšího množství papíru v Japonsku. Od doby Edo (1603–1867) byl silnější papír *mino šoinši* známý jako nejlepší průsvitný papír pro výrobu zástěn. Dnes se v Mino vyrábí papíry o různé gramáži a jsou velmi oblíbeny různými řemeslníky, kteří s papírem pracují. Je pevný, hladký a výborně si drží stabilitu ve vlhku. Má příjemný naturální jas a vzhled, proto je v montáži svitků oblíbeným materiálem. Papíry a hedvábí užívané jako podklad pro malbu nebo kaligrafii jsou velmi tenké a prosvítají. Proto je nutné, aby první podlepová vrstva byla dokonale hladká, přiměřeně opakní, s jednolitě barevnými vlákny. V tomto případě je *mino* papír pro své vlastnosti nejlepší volbou. Surovinou pro výrobu je tzv. *nasukózo* pěstované v oblasti Ibaragi ve východní prefektuře Točigi a jižní prefektuře Fukušima.<sup>212</sup>

### ***Sekišú banši***

*Sekišú* je alternativní název pro starou prefekturu Iwame, dnes nazývanou Šimane. *Hanši*, neboli poloviční arch, je jedním ze standardních rozměrů japonských ručně vyráběných papírů. Má rozměry 25 x 35 cm. *Sekišú banši* byl během období Edo (1603–1867) právě takovým typickým *hanši* papírem. Dnes se vyrábí ve velikosti celého archu 50 x 70 cm a většího archu 60,6 x 90,9 cm. Archy se suší na deskách ze dřeva ginko. Surovinou pro výrobu *sekišú banši* je *kózo* kultivované na plantážích ve vnitrozemí u města Misumi v prefektuře Šimane, kde mimo jiné významně prospívá místní komunita papírníků.<sup>213,214</sup>

### ***Uda***

Uda je název oblasti, kde působilo mnoho obchodníků s papírem. Místo výroby tohoto papíru však leží v sousedním Jošino. V dokumentu z roku 1712 se uvádí, že papír *uda* byl vyráběn v 21 vesnicích. V jeho historii je to nejvyšší číslo, dnes se tradiční výrobou zabývá pouze čtrnáct rodin v oblasti Jošino. Surovinou pro jeho výrobu je *kózo* pěstované v prefektuře Odajama a oblasti Jošino. Jeden z místních

---

<sup>212</sup> Ibidem.

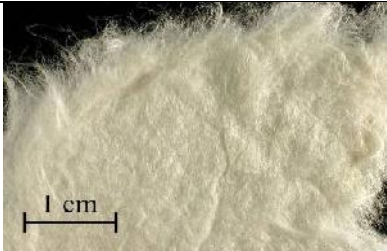

<sup>213</sup> Ibidem.

<sup>214</sup> Walter, H. at. al. Lining, in: *Paper Conservation Catalog*. American Institute for Conservation Book and Paper Group, Washington D.C., 1988, chpt. 22. Dostupné 15. 4. 2011 z: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/>

papírníků uvedl, že usušená kůra z *kóza* je nejprve dva až tři roky uložena a teprve poté se z ní vyrábí papír o požadované kvalitě. Kromě *kóza* se suspenze obohacuje vápencem pocházejícím z místních lomů. Do papíroviny se přidává tekutina s usazeninou, ve které jsou obsaženy jen ty nejjemnější částičky vápence. Jako klíždlo je užíváno *noriucugi*. Papírové archy se čerpají pohybem pouze dopředu a dozadu na sítu *su*, vyrobeném ze stébel trávy ozdobnice čínské (*Miscanthus sinensis*, také *kaja*, *susuki*, *pampas grass*).<sup>215</sup> Archy následně schnou na sosnových deskách.

Plnivo uhličitán vápenatý ( $\text{CaCO}_3$ ) redukuje rozměrové změny papíru a vytváří alkalickou rezervu. Je tužší než *misu*. V montáži se používá jako poslední vrstva dubláže, nebo jako prostřední dublážová vrstva u velkoformátových svitků, které potřebují pevnější podporu.<sup>216,217</sup>

#### 2.1.4 Shrnutí charakteristik japonských a evropských papírů

	<b>Waši</b>	<b>Ruční evropský papír</b>
		
<b>Surovina pro výrobu</b>	Vlákná z lýka moruší.	Pro ruční papír je to hadrovina, nejčastěji vlákna bavlny a lnu.
<b>Přídavné látky</b>	Do některých druhů papíru přídavek alkalických látek (vápenec, <i>gofun</i> ) tvořící alkalickou rezervu. Bělení probíhá přírodní cestou.	K bělení je užíváno chemických látek, které mohou v papíru zůstat.
<b>Kvalita vlákná</b>	Dlouhá vlákna, která nejsou během zpracování krácena. Lignin je během vaření v alkalickém nálevu odstraněn, papír proto nemá tendenci žloutnout. Naopak zůstává větší obsah hemicelulóz, které pomáhají	U ručních papírů jsou vlákna krácena a mleta v holandrech. Již tak krátká vlákna bavlny a lnu jsou ještě krácena na menší kousky.

<sup>215</sup> Dostupné 16. 5. 2011 z: [http://en.wikipedia.org/wiki/Miscanthus\\_sinensis](http://en.wikipedia.org/wiki/Miscanthus_sinensis)

<sup>216</sup> Masuda (pozn. 110), s. 32-41.

<sup>217</sup> Walter (pozn. 141).

	soudržnosti vláken.	
<b>Čerpání papíru</b>	Technikou <i>nagašizuki</i> , kdy dochází k postupnému vrstvení vláken na sebe. To umožňuje vytvářet tenké pevné papíry.	Při čerpání je papírovina nabrána do síta, vlákna jsou naráz zplstěna podtlakem odtékající vody. Tyto papíry jsou vždy hutnější a mají vyšší gramáž.
<b>Síto</b>	Papír si proti světlu zachová jemné <i>verge</i> bambusového síta, na jeho hladkosti však není postup výroby znatelný.	Na ručním papíru je viditelné <i>verge</i> a zachovává si velmi znatelnou nerovnou strukturu papírenského síta vyráběného z pletiva.
<b>Klížidlo</b>	<i>Tororo-aoi</i> nebo jiné přírodní klížidlo <i>nori</i> na bázi celulózy.	V minulosti nejčastěji používána živočišná klížidla.
<b>Velikost</b>	Japonští papírníci jsou schopni čerpat ručně papíry značných rozměrů.	Velkoformátové papíry možné jen ve strojní výrobě.
<b>Lisování</b>	Listy jsou vylisovány ve štosu za postupného zvyšování tlaku.	Dlouhé lisování za velkého tlaku.
<b>Lepení</b>	Japonské papíry mají velmi dobrou přilnavost i za použití nízkých koncentrací lepidel.	Jejich adheze je horší, proto se musí používat hustší a koncentrovanější lepidla.
<b>Shrnutí vlastnosti</b>	Dlouhovláknitý, ohebný, průsvitný i při vyšší gramáži, tenčí, pevnější, poréznější, tj. propouští vlhkost a vzduch.	Krátká vlákna, silnější, hutnější, uzavřenější struktura, vysoká opacita.

## 2.2 Hedvábí pro montáž svitků- *kinu*

Jeden z nejušlechtlejších materiálů využívaných při montáži svitků je hedvábná tkanina *kinu*. Hedvábná tkanina byla též oblíbeným podkladem pro malbu obrazů. Výjimečnost a kvalita této tkaniny začíná u výjimečnosti a kvality vlákna, jež se k její výrobě používá. Je lehká, příjemná na dotek, v létě chladí, v zimě hřeje, má měkký lesk a vysokou elasticitu. Hedvábí bylo již od počátku svého vzniku symbolem elegance a luxusu.

### 2.2.1 Historie hedvábí

První zmínky o chovu bource morušového spadají již do 3. tisíciletí př. n. l. a vynález jeho výroby je opředen mnoha legendami. Podle Konfucia v roce 2 640 př. n. l., čtrnáctiletá císařovna S' Ling-ši usedla v horkém letním dni pod morušovník a popíjela čaj. Náhle ji do šálku spadl kokon bource a ona si všimla, jak se z něj v horké vodě uvolňuje jemné vlákno. Druhá legenda praví, že tuto císařovnu její manžel Žlutý císař Čchuang Ťi požádal, aby zjistila, kdo škodí jeho morušovníkům. S' Ling-ši objevila bílé housenky, které snovaly lesklé zámotky. Od té doby S' Ling-ši v Číně uctívají jako bohyni hedvábí.<sup>218</sup>

Čína se na 3000 let stala monopolním výrobcem této drahocenné tkaniny a pečlivě střežila tajemství její výroby. Produkce hedvábí bylo jedním z hlavních pilířů čínské ekonomiky. Ti, kteří hedvábí vyráběli, nemohli okusit jeho luxusu, protože byl určen výhradně císařské rodině. Díky svým výjimečným vlastnostem bylo hedvábí vždy cenným obchodním zbožím. Z Číny se dováželo po 7 500 km dlouhé Hedvábné stezce do Persie i Říma, opačným směrem pak přes moře do Japonska. Není jisté, kdy přesně opustilo tajemství výroby Čínu, ale do Japonska se dostalo prostřednictvím Koreje ve 4. století n. l. Japonsko se stalo na dlouhou dobu producentem hedvábí výjimečné kvality. Po celá staletí bylo hedvábí významným artiklem japonského vývozního obchodu, dokud šógunát zemi neizoloval od ostatního světa<sup>219</sup>

Hedvábné textilie našly své místo v mnoha různých oblastech: v oděvnictví, v montáži svitků i jako podklad pro malbu tuší. Svět japonského textilu je velmi

---

<sup>218</sup> Dostupné 8. 3. 2011 z:

<http://factsanddetails.com/japan.php?itemid=745&catid=20&subcatid=136>,

<sup>219</sup> Dostupné 8. 3. 2011 z: <http://www.silk.org.uk/>

bohatý a rozmanitý. Uplatnila se v něm nejen pověstná technická dovednost a vynalézavost Japonců, ale především osobitý estetický smysl japonského uměleckého ducha i anonymního řemeslníka.<sup>220</sup> Hedvábnictví bylo vykonáváno po celé zemi. Dnes je výroba hedvábí v Japonsku situována především do továren, ale tradiční domácí výroba je podporována vládou. Hlavním regionem produkujícím hedvábí je prefektura Gunma. Když byla produkce hedvábí na vrcholu, 25 000 tradičních výroben vyrábělo více než 40% japonského hedvábí. Dnes je zde méně než 1000 takových výroben.<sup>221</sup>

### 2.2.2 Vlastnosti a původ hedvábného vlákna

Hedvábné vlákno vyniká neobyčejnými vlastnostmi. Je pevné, lehké, měkké a lesklé. Jedná se o vlákno živočišného původu, které vyměšuje snovacími žlázami celá řada nočních motýlů. Mnoho druhů je schopno takové vlákno produkovat, avšak spřádátné vlákno má jen několik z nich.

Jedná se především o larvy bource morušového (*Bombyx mori* L.), bource dubového čínského (*Antheraea pernyi* Guer.), bource dubového japonského (*Antheraea yamamai* Guer.) a bource dubového indického (*Antheraea mylitta* Drury). Přírodní hedvábí určené pro obchod pochází skoro výhradně od bource morušového, jenž patří do rodiny *Bombycidae* a je jako „domácí hmyz“ pěstován již asi 4 500 let. Ostatní druhy bource dubového, jež patří do rodiny *Saturniidae*, žijí výhradně volně na stromech v přírodě v polodivokém stavu a jejich chov se omezuje především na ochranu před škůdci a na sběr upředených zámotků, z nichž se vyrábí plané hedvábí, neboli divoké hedvábí známé jako *tussah*. Divocí bourci se pěstují jen v jižní a východní Asii.<sup>222</sup>

*Bombyx mori* byl uměle vyšlechtěn z původních a dnes už zaniklých forem řady hybridů.<sup>223</sup> Jeho životní cyklus trvá 6–8 týdnů a během této doby prochází čtyřmi životními stádii. Z vajíčka vypadajícího jako zrnko máku se líhne při teplotě 25 °C chlupatá larva. Larvy hned přijímají potravu, živí se jen listy moruše bílé, či černé z čeledi morušovníkovitých [32]. Během měsíce se 5x svléknou a vzrostou

<sup>220</sup> Boháčková / Winkelhöferová (pozn. 2), s. 291.

<sup>221</sup> Dostupné 23. 2. 2011 z:

<http://factsanddetails.com/japan.php?itemid=745&catid=20&subcatid=136>

<sup>222</sup> Ondrák, F. *Malá technologie hedvábí I.díl: Smotávání hedvábí*. Svazek 36, publ. č.68, Textilní ústav československý, Praha, 1942.

<sup>223</sup> Heroldová, H. *Čína, Země hedvábí: Od starověku po současnost*. Lidové noviny, Praha, 2010, s. 12-14.

asi o 6 cm. Ke konci stadia larva přestává přijímat potravu a hledá si místo k zakuklení. Při zapřádání vyhledá vhodné místo. Ze slinných žláz začne produkovat vlákno, které nejprve zachytne na několika bodech a zhotoví řídkou síť, v níž upřede vlastní zámotek [33]. Přitom klade vlákno ve tvaru malých osmiček, asi 4 mm dlouhých a 2 mm širokých. Takových osmiček na jednom místě vytvoří asi 20, pak se pootočí a pokračuje v zapřádání na jiném místě zámotku. V jednom kokonu bývá 50–60 tisíc takových balíčků. Jednotlivé balíčky způsobují drsný povrch kokonu. Čím je povrch hladší, tím je vlákno jemnější [34]. Zámotek je složen z jednoho nepřerušovaného vlákna, jež bývá až 1500 m dlouhé. Na počátku je však hodně nepravidelné, takže vlákno, které je schopné spřádání měří asi 500–800 m.<sup>224</sup> Zakuklení trvá zhruba dva týdny, po této době se vylíhne dospělý motýl, který naleptá zámotek a vyleze ven [31]. Neumí létat, žije asi jen týden, během kterého hledá protějšek k páření, aby nakladli vejce. Jedna samička naklade 300 až 400 vajec. Rychlost popsaného vývoje závisí především na teplotě a rase bource. Jen ze zámotků, které jsou určeny k přípravě vajíček, se nechají vylíhnout motýli. Líhnoucí se motýl zámotek proděraví a tím znehodnotí, protože se z něj vlákno již nedá odvíjet. Kukla je proto usmrcena, dříve parou, dnes sušením o vysoké teplotě. Zámotky se musí skladovat v suchu a teple dobře zabezpečené, protože jsou náchylné na poškození. Mohou být napadeny myšmi, kožojedy, plísněmi a podobnými škůdci.<sup>225,226</sup>

Vlivem půdních a podnebních podmínek stejně tak zásahem člověka se vyvinula řada ras bource morušového. Liší se od sebe barvou, velikostí, tvarem zámotků, obsahem hedvábí, barvou a velikostí vajíček, barvou a velikostí housenek atd.

Podle barevnosti rozeznáváme zámotky hlavně žluté a bílé. Žluté se pěstují skoro výhradně v Evropě a v Číně, v malé míře i v Japonsku. Bílé zámotky oproti tomu méně v Evropě, v širším měřítku v Číně a skoro výhradně v Japonsku. Východoasijské kokony jsou menší než evropské a mají vejčitý a soudkovitý tvar. Zřídka se v Japonsku a Číně vyskytují také rasy s růžovým nebo i zelenavým odstínem. Bourci jsou choulostiví na podmínky, ve kterých se vyvíjejí, mají rádi teplo, sucho a čistotu, vadí jim hluk a pach.<sup>227,228</sup>

---

<sup>224</sup> Ondrák (pozn. 149), s. 25-26

<sup>225</sup> Heroldová, op. cit., s. 12-14.

<sup>226</sup> Ondrák, op. cit., s. 3-14.

<sup>227</sup> Ibidem.

<sup>228</sup> Dostupné 27. 2. 2011 z: <http://www.priroda.cz/clanky.php?detail=91>

Podél zažívací trubice housenky jsou uloženy dvě větve hedvábné žlázy, které ústí ve společném vývodu na spodním pysku. Zralé housence vytéká hedvábí ze žláz a tuhne na vzduchu ve vlákno. Jsou to vlastně dvě tenká vlákna, odpovídající dvěma větvím snovací žlázy spleená k sobě. Obě vlákna tvoří bílkoviny, v hedvábí je obsaženo asi 75% fibroinu a 23% sericinu. Kromě toho obsahuje 0,10% barviva a 1,40% minerálních látek, sericin pak 0,2% vosku na povrchu vlákna. Sericin a ostatní látky se při dalším zpracovávání odstraní vařením v alkalickém roztoku. Vlákno hedvábí nevykazuje na rozdíl od ostatních přírodních textilních surovin žádnou buněčnou strukturu. Pod mikroskopem má vzhled jako dvojitá stužka sklovitého vzhledu s rozpukaným povrchem. Tento povrch je způsoben sericinem, úplně odvažené vlákno fibroinu je zcela hladké. Sericin je drsný a křehký, fibroin hebký a poddajný.<sup>229</sup>

### **2.2.3 Zpracování hedvábného vlákna**

Nejprve se provede třídění, kde se nepovedené nebo poškozené zámotky odstraní [35]. Poté následuje usmrcení larev, dříve horkou parou, dnes horkým vzduchem v sušárnách. Hedvábná nit se přede buď ručně, nebo v automatizovaných strojích. Existují dvě tradiční ruční techniky svíjení vlákna, kterými se vyrábí hedvábné nitě. První z nich smotává hedvábné vlákno přímo z kokonu a jeho výsledkem je nekonečné vysoce pevné vlákno. Voda v kotlíku se uvede do varu se vhodí se do ní hrst kokonů. Děrovanou vařečkou se potopí a promíchají, aby se namočily stejnoměrně ze všech stran. Vrchní vrstva zámotku, ve které je vlákno nepravidelného průměru, se odstraní. Pomocí rýžové metličky přadlena nalezne počátek spřádatelného vlákna z každého kokonu, tato vlákna spojí dohromady, jako svazek vláken provlékne porcelánovým ouškem kolovrátku a poté již začne navíjet na navíjecí cívku. Nit se svíjí z několika kokonů, podle toho jak má být silná [36].

Při druhé technice jsou kokony namočeny do horké vody, po změknutí naříznuty a larva vyjmuta. Kapsička z kokonu je pak natažena přes speciální oblouk z drátu a ponechána do vyschnutí. Při spřádání vlákna se několik takových kapsiček upne do speciálního držáčku a pak jsou z nich vlákna prsty vytahována a mezi palcem

---

<sup>229</sup> Ondrák (pozn. 149), s. 9-13.

a ukazováčkem stáčena v nit [37].<sup>230</sup> Nitě jsou pak ve svazcích dále upravovány a barveny.

---

<sup>230</sup> Witkowska, M. *Tradycja wykorzystywania nici z oplotem metalowym w zabytkowych tkaninach dalekowschodnich*. Diplomová práce, Uniwersytet Mikolaja Kopernika, Toruń, 2008, s. 35-39.





**Zleva doprava, shora dolů:**

**Obr. 118 Motýl bource morušového po vylíhnutí ze zámotku<sup>231</sup>**

**Obr. 119 Housenky bource morušového pojídající listy moruše<sup>232</sup>**

**Obr. 120 Zakuklené housenky v zámotcích<sup>233</sup>**



<sup>231</sup> Dostupné 24. 5. 2011 z: <http://www.romanotizie.it/al-bioparco-i-bruchi-sono-diventati-farfalle.html>

<sup>232</sup> Archiv autorky.

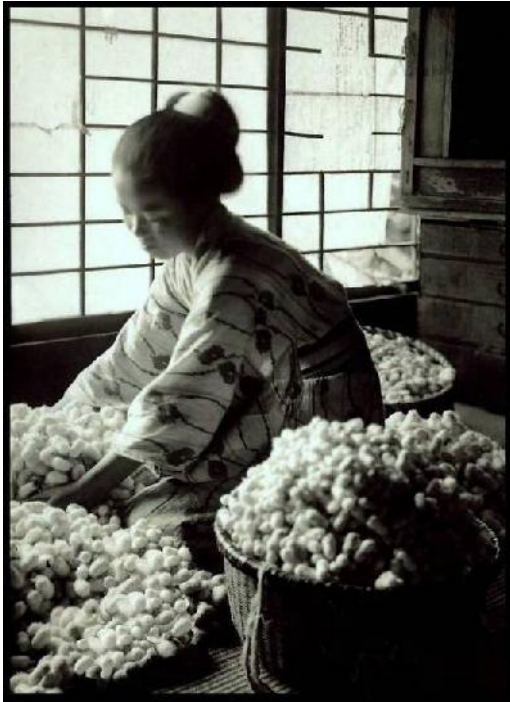
**Obr. 121 Detail zámotku<sup>234</sup>**

---

<sup>233</sup> Dostupné 24. 5. 2011 z:

[http://curlymonkeyandco2.blogspot.com/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://curlymonkeyandco2.blogspot.com/2010_11_01_archive.html)

<sup>234</sup> Archiv autorky.



Obr. 122 Dobová fotografie z  
třídění kokonů <sup>235</sup>



Obr.123 Stáčení hedvábné nitě  
z nekonečného vlákna <sup>236</sup>



<sup>235</sup> Dostupné 24. 5. 2011 z:  
<http://www.flickr.com/photos/24443965@N08/collections/72157613882959896/>

<sup>236</sup> Ibidem.

**Obr. 124 Stáčení hedvábné nitě z chomáčů hedvábí<sup>237</sup>**

---

<sup>237</sup> Ibidem.

## 2.2.4 Barvení hedvábného vlákna

K barvení se užívá přírodních barviv z rostlin, které jsou často na vlákno fixovány pomocí alkalických nebo kyselých mořidel.<sup>238</sup>

### **Purpurová *murasakisó***

Purpurové barvivo, získávané z kořene rostliny *Leptospermum erythrorhizon*. V japonštině se kořeny nazývají *šikon* (fialový kořen) a sloužily k barvení textilu určeného pouze pro vysokou třídu [41]. Získat z kořene barvivo bylo velmi zdlouhavé a obtížné. Dnes se rostlina vyskytuje řídce.<sup>239</sup>

### **Indigová modř *tadeai***

Toto barvivo se získává z listů indigovníku. Textilie jsou barveny na příjemný odstín modré barvy buď čerstvými zelenými listy, nebo usušeným a fermentovaným listím *sukumo* [38], [39], [40]. Jedná se o velmi rozšířenou techniku barvení a modré látky v barvě indiga jsou Japonci velmi oblíbené.<sup>240</sup>

### **Karmínová červeň *benibana***

Jedno z nejstarších barviv se získává z květů „červené květiny“, tj. světlice barvířské *Carthamus tinctorius* L. Jeho prvotní barva je žlutá, avšak po úpravě alkalickým mořidlem se změní na červenou.<sup>241</sup>

### **Žlut' *karijasu***

*Karijasu*, doslova „snadno se řeže“, je žluté barvivo z rákosu *Miscanthus tinctorius*, který roste volně hlavně na ostrově Honšú v okolí hory Ibukijama blízko jezera Biwa v prefektuře Šiga. Díky extrémním podmínkám, které zde panují, rostlina vyniká svou houževnatostí a produkuje jasně žluté barvivo, které ji chrání před UV paprsky.<sup>242</sup>

---

<sup>238</sup> Kol. autorů. *An Illustrated Dictionary of Japanese Style Painting Terminology NIHONGA*. Japanese Painting (Conservation) Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, Tokyo Bijutsu, 2010, s. 75-81.

<sup>239</sup> Joshioka, S. History of Japanese Color: Traditional Natural Dyeing Methods, in: *Color: Design & Creativity*. Society of Dyers and Colourists, no. 5, 2010, s. 1-7.

<sup>240</sup> Dostupné 13. 2. 2011 z: <http://www.feltcafejapan.com/japanese-craft-guide/category/natural-dyes>

<sup>241</sup> Joshioka, op. cit.

<sup>242</sup> Ibidem.

### **Hněď a šed' *binrodžu***

Barvivo pochází ze semen betelových ořechů palmy *Areca catechu*, které jsou v Asii oblíbené kvůli povzbuzujícím účinkům, ale mimo to se využívají také k barvení. Jsou bohaté na taniny, které se vybarvují na různé odstíny podle mořidel přidávaných do jejich roztoku. Hněď v kamencovém mořidle, šedě v železitém mořidle.<sup>243</sup>

### **Zeleň *kihada***

Všeobecně je velmi složité zelené barvivo z rostlin extrahovat, protože chlorofyl, který zelenou barvu rostlin způsobuje, barví slabě a je nestabilní. Proto se využívá míchání barev a zelená se získává přidáním žlutého barviva z filodendronu do modrého indiga.<sup>244</sup>

### **Jaša**

Šišky, dřevo a kůra Olše tuhé (*jašabuši*, *Alnus firma*) dávají různé odstíny barev. Hnědé barvivo z tohoto stromu se též nazývá *senrjou*. V alkalickém prostředí získaném přidáním popela se vlákna zabarvují do hnědožluté, tzv. *kiča*. V lázni s přídavkem železitého mořidla lze získat sépiovou barvu *kuroča* a pokud se smísí obě mořidla, vlákna získávají hnědé zbarvení *čairo*.<sup>245</sup>

Dále se používají některá další barviva, jako žluť *biwa* získávaná z Japonské mišpule (*Miscantius tintorius*, lokvát), červenohnědé barvivo *saikači* ze sušeného ovoce stromu rodu *Leguminosae*, *kučinaši*- barvivo extrahované z plodů neopadavého keře *Gardenie*, které dobře barví i bez přidání mořidla a s přídavkem kamence do červenožluta.<sup>246</sup>

Aby se dosáhlo žádoucího barevného odstínu, je někdy barvicí proces opakován 20 až 30 krát. V některých případech je do nití před barvením ukryt vlastní vzor, tzv. tkanina *kasuri*. Svazky vláken jsou k sobě spojeny a omotány nití v určitých

---

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> Ibidem.

<sup>245</sup> Ibidem.

<sup>246</sup> Dostupné 3. 5. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/>

místech tak, aby do této části barvivo neproniklo. Svazky nití jsou poté rozloženy na tkalcovském stavu tak, že rozdílně barevná místa tvoří složité obrazce.<sup>247</sup>

---

<sup>247</sup> Boháčková / Winkelhöferová (pozn. 2), s. 293.



Obr. 125 Fermentované listy indigovníku *sukumo*<sup>248</sup>  
nití pomocí indiga<sup>249</sup>



Obr. 126 Barvení



Obr. 127 Sušící se nitě obarvené indigem<sup>250</sup>

<sup>248</sup> Dostupné 26. 5. 2011 z:  
<http://japanesetextileworkshops.blogspot.com/2010/04/indigo-first-steps.html>

<sup>249</sup> Dostupné 26. 5. 2011 z:  
<http://www.mexicowoods.com/page0/files/934b03368f2a80cd78a779999c2dee8c-40.html>



---

<sup>250</sup> Dostupné 26. 5. 2011 z: <http://www.japanesestreets.com/reports/804/traditional-japanese-colors>



**Obr. 128 Kořen šikon<sup>251</sup>**

---

<sup>251</sup> Joshioka (pozn. 166), s. 1-7.

## 2.2.5 Druhy a výběr tkanin pro montáže svitků

Všeobecně se pro textilie užívané v montáži svitků používá termín *kire*. Textil představuje nejdůležitější materiál, skrze který je možno poznat japonskou ornamentiku a tím také japonský výtvarný projev vůbec. Ve vzorování japonského textilu se uplatňovaly od počátku jeho vývoje všechny tři základní způsoby: tkaní, barvení a vyšívání. Tkalcovství je jedním z nejstarších řemesel vůbec. Proslaveným tkalcovským městem bylo Kjóto, kde se dodnes udržuje staré tradiční umění tkaní látek ve čtvrti Nišidžin. Kořeny Nišidžin sahají 1200 let do historie a od konce 16. století se stala tato čtvrť největším japonským centrem výroby tradičního uměleckého textilu, jejíž tradice souvisle pokračuje dodnes. Existuje několik stovek tříd tkanin a vzorů *nišidžin'ori*. Běžné vzory zahrnují motivy jeřábů, květin, geometrických vzorů a podobně. Z druhů tkanin to mohou být zlaté a stříbrné brokáty, satény, vzorované samety atd.

Výroba tkaniny zahrnuje pět dílčích procesů. Prvním z nich je vytvoření vzoru, dále výroba a obarvení příze, výběr a příprava stavu podle techniky tkaní, natažení nití osnovy a jako poslední samotné tkaní. Umělecké řemeslo se dědí v rodinách po staletí a tajemství výroby přechází z generace na generaci. Kombinací všech těchto faktů vzniká tkanina výjimečné kvality a krásy. Mezi montéry svitků je *nišidžin'ori* velmi oblíbená.<sup>252,253</sup>

Tkalcovské řemeslo je jako většina tradičních řemesel v Japonsku na pokraji zapomenutí. I když se japonská vláda snaží tradice podporovat, mladí lidé nemají chuť se vracet ke svým kořenům.<sup>254</sup> Několik mistrů *nišidžin'ori* je uvedeno na seznamu „živých národních pokladů“.

Jak už bylo zmíněno, hedvábí je též oblíbeným podkladem pro malbu. Obvykle se používá prostá tkanina, ale objevují se i malby na saténu nebo kepru.

Do montáže svitků může být použita jakákoli textilie, jako jsou bavlněné tkaniny s tištěným vzorem, vyšívané tkaniny, brokáty, proužkované a kostkované tkaniny,

---

<sup>252</sup> Dostupné 2. 4. 2011 z: <http://www.nishijin.or.jp/eng/eng.htm>,  
[http://everything2.com/title/Nishijin+weaving+technique?lastnode\\_id=1195175](http://everything2.com/title/Nishijin+weaving+technique?lastnode_id=1195175)

<sup>253</sup> Dostupné 2. 4. 2011 z:  
[http://everything2.com/title/Nishijin+weaving+technique?lastnode\\_id=1195175](http://everything2.com/title/Nishijin+weaving+technique?lastnode_id=1195175)

<sup>254</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/12/12/AR2006121200997.html>

gáza a podobně [49]. Často také tkaniny, které přestaly sloužit svému účelu, nalézají v montáži nové využití. Může se jednat například o staré kimono.

Následující hedvábné tkaniny se používají v montáži svitků nejběžněji:

**Nišiki** - brokát, tužší více útková velmi hustě tkaná tkanina s žakárovým vzorem.

**Kinran** - zlatý brokát. Vzory jsou tkané zlatou nití na pozadí *hiraori* (hladká tkanina), *ajaori* (kepr) nebo *šusu* (satén) [42],[44].<sup>255</sup>

**Ginran** - stříbrný brokát.

**Šusu** - satén, kde je vzor tvořen kontrastem mezi nitmi útku a osnovy.

**Inkin** - látka zdobená plátkovým nebo práškovým zlatem. Na textilií je nejprve nanášeno adhezivum pomocí razítka nebo šablony. Na toto adhezivum je pak zlato pokládáno.

**Donsu** - vzorovaná damašková tkanina, silná a lesklá varianta *šusu*. Běžné motivy zahrnují spirály, šachovnice, kapry *koi*, mraky, květy slivoně a podobně. [46],[47].<sup>256</sup>

**Takejamači** - druh hedvábného tylu, na kterém jsou ornamenty vyšívány zlatou nití, někdy lesklým hedvábím. Jméno textilie pochází od názvu ulice v Kjótu, kde je tradičně vyráběno [48].

**Nanako** - doslova „rybí vajíčka“, prostá hedvábná tkanina o košíkové vazbě. Nitě útku a osnovy mají stejný průměr a vytváří jemný plastický vzor podobný rybím vajíčkům.

**Šike** - prostá hedvábná tkanina, plátňová vazba, ve které je osnova tenčí než útek. Nitě útku jsou hruběji stáčené, podobně jako vlákna surového hedvábí.

---

<sup>255</sup> Dostupné 5. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/k/kinran.htm>

<sup>256</sup> Dostupné 5. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/d/donsu.htm>

**Ha** - prostá hedvábná tkanina.<sup>257</sup>

Výběr tkaniny do montáže se řídí jak citem montéra, tak požadavky majitele obrazu. Obecně je ovlivněn dvěma pravidly, tzv. *iro awase* (harmonie barev montáže a malby) a *gara awase* (harmonie desénu montáže a malby). Z principu *iro awase* vychází následující pravidla.

Pro montáž pestrobarevných maleb se používají prosté tkaniny tlumenějších odstínů, zatímco pro méně pestré malby výraznější brokáty. Cílem je vytvořit barevný kontrast mezi malbou a bordurou. Například pro motiv zasněžené krajiny se může použít temně modrá nebo fialová tkanina, která podpoří bělost sněhu, zatímco pro bitevní scénu v pestrých barvách decentní tkanina jemnějších odstínů. Dále bordury kaligrafie v čínštině bývaly obvykle zhotoveny z prostých modrých, hnědých nebo zelených tkanin bez vzorů, případně se vzory literárního charakteru, jako jsou knihy, štětce a podobně. Oproti tomu v japonských kaligrafiích bylo povoleno použít nápadnější brokáty hojně zdobené zlatou a stříbrnou nití, nebo bohatě vyšívané tkaniny.

Katagiri Sekišú (1650–1673) ve svém díle *Hjógu denšo* v kapitole „O textiliích a jejich výběru pro montáž“ uvádí:

*„Pro císařské autografy a písemnictví použij jamato nišiki (japonský styl brokátu) nebo bílý kepr (rýhovaná látka). Pro členy císařského dvora použij purpurovou textilií s jemným zlatým potiskem vinné révy a květinovými košíky. Pro samuraje použij kinran donsú, prostý satén nebo keprovou tkaninu s se vzorem protkávaným zlatou nití nebo zlacenou plátky zlata. Pro ty, jejichž třída se nerozlišuje, nebo patří mezi obyčejný lid, použij prostou tkaninu, nebo takovou jaká odpovídá jejich postavení. V montáži starých maleb se vyvaruj použití výrazných barev. Vhodnější jsou harmonické Rikjúovy barvy. Zásadním rysem prvotřídní montáže je použití poklidných barev.“<sup>258</sup>*

---

<sup>257</sup> Koyano, M. *Japanese Scroll Paintings: A Handbook of Mounting Techniques*. Foundation of the American Institute for Conservation, Merkle Press, Maryland, 1979, s. 28-29.

<sup>258</sup> „For imperial autographs, letters etc., use Yamato nishiki (Japanese style brocade) or white twill fabrics. For members of royal court, use purple cloth with fine stamped gold vine pattern, with flower cart. For samurai use kinran donsú, a plain satin, or twill weave with pattern woven in gold thread of gold leaf. For those whose special class is undistinguished or who are among common people, use plain fabrics of those appropriate to their position. In the mounting of ancient paintings, avoid the use of strong colours. After Rikyū harmonious colours have been used. The essential character of first class mounting is in use of tranquil colours.“

Druhého pravidlo *gara awase* upravuje užívání určitých druhů vzorů pro určité náměty maleb. Vzor textilie symbolicky a poeticky naráží na myšlenku a význam obrazu. Tento soulad můžeme sledovat v malbách, jež mají přinášet štěstí. Může to být například vyobrazení trojice stromů borovice, bambusu a broskvoně (tzv. *šóčikubai*, symboly zimy a šťastného Nového roku). Pro takové malby se používají třeba brokáty s vetkanými znaky přinášejícími štěstí jako je *kotobuki* (dlouhověkost), se vzory netopýrů, nebo tykvových nádob obsahujících elixír nesmrtelnosti a podobně. Pro malbu krajiny je vhodná textilie se vzory ubíhajících mraků, pro květiny textilie s květinovými vzory. Například do montáže buddhistických obrazů jsou užívány nejbohatěji zlatem zdobené *kinrany* s motivy květů [42],[43], nebo buddhistickými motivy, jež ideologicky ladí s námětem malby. Mohou to být lotosové květy, stylizované Kolo bytí, nekonečný uzel a podobně. [43].<sup>259</sup>

Dále existuje mnoho nepsaných pravidel pro volbu tkanin k obrazu, ale typ a kvalita tkaniny musí ladit s kvalitou, stylem a dobou vzniku malby. Tušové malby z období Muromači (1333–1573) jsou obvykle adjustovány do antikizujících zlatě zdobených látek, které vypovídají o kvalitě, zvláštnosti a stáří obrazu. Pokud se do svitku adjustují dřevořezy *ukijoe*, často jsou obklopeny látkami se vzory obvyklými pro kimona nebo vzory oblíbenými v období Edo (1603–1867).<sup>260</sup>

---

Oba, T. Kakemono: The Japanese hanging scroll, in: *The Paper Conservator*. The Institute of Conservation, London, Vol. 9, No. 1, 1985, s. 13-23.

<sup>259</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 273-274.

<sup>260</sup> Archiv autorky: korespondence Andrew Hare, Supervisory Conservator of East Asian Painting at the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.



**Shora dolů:**

**Obr. 129 *Kinran***<sup>261</sup>

**Obr. 130 Brokát s buddhistickými motivy**<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> Dostupné 16. 7. 2011 z : <http://www.rakuten.co.jp/orietkyoto/>

<sup>262</sup> Dostupné 16. 7. 2011 z: <http://www.exoticindiaart.com/product/textiles/magenta-brocade-with-tibetan-dharma-wheel-and-endless-knot-KG56/>

**Obr. 131 *Kinran* s motivy chryzantém<sup>263</sup>**

---

<sup>263</sup> Ibidem.





**Shora dolů:**

**Obr. 132 Brokát *niški*<sup>264</sup>**

**Obr. 133 Satén *donsu*<sup>265</sup>**

---

<sup>264</sup> Archiv autorky.

<sup>265</sup> Ibidem.

**Obr. 134 Satén *donsu*<sup>266</sup>**

---

<sup>266</sup> Ibidem.



**Obr. 135** *Takejamači*<sup>267</sup>



**Obr. 136** Tkaniny užívané k montáži svitků<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Ibidem.

<sup>268</sup> Ibidem.



### 3. Montáž závěsných svitků

Po úpadku nástěnné malby se během čínské dynastie Tchang (618–906) stal pro čínské a následně pro japonské malíře a kaligrafy nejoblíbenějším podkladem pro malbu papír a hedvábí<sup>269</sup>.

Když umělec svůj obraz dokončí, ponechá jej po okrajích zatížený závažíčky volně vyschnout. Neadjustovaný obraz nebo kaligrafie není v té chvíli příliš atraktivní. V místě dotyku mokré barvy, nebo tuše se podložka zvlíní. Východoasijské papíry jsou velmi tenké a jemné, do jisté míry transparentní, takže umělec může pracovat i s podmalbami z rubové strany papíru, nebo může samotný obraz podlepit ještě jednou vrstvou papíru, na kterém jsou takové podmalby nanесeny. To dodává obrazu zvláštní intenzitu a trojrozměrný prostor. Nic by však z těchto odstínů nevyuniklo, kdyby nebyl obraz vhodně adjustován. Když je zvlhčen a vypnut, všechny vrásky zmizí, tuš ukáže svoje hloubky a tóny, barvy se umocní. Poté se doplní hedvábnými nebo papírovými bordurami o vhodné barevnosti a vzoru v harmonických proporcích. Několik dubláží čistého papíru z rubové strany svitek zpevní, sníží opacitu obrazu a vytvoří měkký béžový tón.

Obraz na zdi ve formě svitku nechá plně vyniknout krásu malby nebo kaligrafie. Když je pak svinut, zabere minimum prostoru a může být bezpečně uložen do ochranného pouzdra, které jej chrání společně s několika vrstvami hedvábí a papíru před prachem, špínou, plísněmi a vlhkem.

K proměně neadjustované malby nebo kaligrafie ve svitek je zapotřebí jen několik málo pomůcek. Tajemství tohoto umění nespočívá v komplikované technické výbavě, ale v montérově pronikavém a zkušeném oku, přirozené vnímavosti pro barvy a proporce a ve vyvinutém citu pro jedinečné vlastnosti široké škály papírů a hedvábí.<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 171-177.

<sup>270</sup> Ibidem, s. 57.

### 3.1 Historie výroby japonských závěsných svitků

Závěsný vertikální svitek se vyvinul asi v 8. století z veřejných obrazů na buddhistických korouhvích.<sup>271</sup> Prototyp závěsného svitku můžeme nalézt v indických korouhvích označovaných jako *pata*. Žádné indické exempláře *pata* z raného období se bohužel nedochovaly, ale o jejich podobě si můžeme udělat představu z pozdějších indočínských malovaných korouhví z 9. a 10. století [51]. Indická forma malby korouhví se rozšířila do Nepálu, Tibetu, Střední Asie, Mongolska, Číny a jihovýchodní Asie.

V raném období rozeznáváme dva typy závěsných svitků. Jedním z nich je korouhev a druhým typem závěsný obraz. Co se týká závěsného obrazu, jednalo se o malbu na textilii prováděnou materiály a technikami, které se běžně užívaly na nástěnnou malbu. Takové závěsné obrazy měly jednoduchou textilní borduru se smyčkami v horní partii, za které stále visely na stěnách klášterů. Na druhé straně korouhev obvykle tvořil dlouhý jemný pruh hedvábí zdobený malovanými buddhistickými motivy. Tyto korouhve se vyvěšovaly na dlouhé kůly v buddhistických procesích, po použití se svinuly a pečlivě uschovaly pro další příležitosti.<sup>272</sup> Forma závěsného svitku předstihla svojí oblibou i ruční horizontální svitek a umění jeho montáže se rychle vyvinulo a zdokonalilo. Jak už bylo zmíněno v první kapitole, do Japonska přicházelo skrze Koreu mnoho kulturních vlivů z Číny. Kontakty se stabilizovaly v období Nara (710-794), kdy v Japonsku začala stoupat obliba buddhismu. V tomto období byli Japonci ovlivněni učením i filozofií Číny. Tradice montáže obrazů do svitků přenesli z Číny do Japonska sungští buddhističtí mniši<sup>273</sup> První příklady čínských svitků, které se do Japonska dostaly, se nazývaly *kjókan*, tj. příruční svitky s buddhistickými texty. Způsob, jakým japonští mniši napodobovali adjustaci horizontálních svitků, lze považovat za počátek japonského umění montáže.

Díky rostoucí oblibě buddhismu se zvyk kopírování buddhistických textů široce rozšířil. Kopie sůter byly často psané zlatým inkoustem na hlazeném modrém papíru [50] a montovány s největší péčí do rudého brokátu se zlatými ornamenty. Ozdobné knoflíky na konci tyče byly zhotovovány z červeně lakovaného dřeva

---

<sup>271</sup> Hájek (pozn. 34), s. 60-65.

<sup>272</sup> Wills (pozn. 41), s. 5-12.

<sup>273</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 239.

nebo vyřezávaného korálu. Protože měly tyto montáže religiózní charakter, lze předpokládat, že je zhotovili vyškolení buddhističtí mniši.

Nejstarším japonským termínem pro montéra svitků je tzv. *kjódzija*, mistr súter. Zatímco byly zpočátku japonské svitky důkladnými imitacemi, brzy se montéři odchýlili od čínské střídmosti a začali používat zdobnějších a barevnějších materiálů. Paleta montovaných objektů se rozšířila také na čínské literární práce a sbírky japonských básní. Během období Fudžiwara (897–1183) si umění montáže upevnilo svoji pozici a získalo na důležitosti. Bohatá společnost tohoto období milovala umění a pod její záštitou vzkvétala malba i kaligrafie.<sup>274</sup>

Nejstarší scéna s vyobrazením závěsného svitku pochází z horizontálního svitku *Gakizóši emaki*<sup>275</sup> nebo-li *Svitku s hladovými duchy*. Jedna scéna tohoto známého svitku zobrazuje uspěchaný dav na tržišti. Na oplocení okolo tržiště visí rozvinuté závěsné svitky a na jednom z nich je zobrazen motiv sedícího Buddha. Bohužel mlha namalovaná na okraji scény zahaluje horní partie svitků a jedině, co z nich dokážeme rozpoznat, jsou textilie s čínským vzorem a tyče opatřené ozdobnými knoflíky [52].<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 235-237.

<sup>275</sup> *Gakizóši emaki*, který vznikl v pozdním období Heian (konec 12.st.), je dnes hodnocen jako národní poklad *kokuhó*. Ve svitku je zobrazena říše hladových duchů (jap. *gaki*), jedna ze šesti buddhistických sfér (Samsára), do kterých se nejen lidé postupně reinkarnují. Dostupné 21. 4. 2011 z:

<http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/kaiga/emaki/item03.html>

<sup>276</sup> Oba (pozn. 185), s. 13-23.



Obr. 137 nahoře: Buddhistická sútra psaná zlatou tuší na papíru barveném indigem<sup>277</sup>

Obr. 138 vpravo: Buddhistická korouhev<sup>278</sup>

Obr. 139 dole: *Gakizōshi emaki*- první vyobrazení závěsného svitku<sup>279</sup>



<sup>277</sup> Dostupné 15. 3. 2011 z: [http://www.melikiancollection.com/Selections/Buddhist/6805962\\_ZDCaw](http://www.melikiancollection.com/Selections/Buddhist/6805962_ZDCaw)

<sup>278</sup> Dostupné 15. 3. 2011 z: [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/asia/v/vajrapani\\_in\\_k\\_and\\_colours\\_o-1.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/asia/v/vajrapani_in_k_and_colours_o-1.aspx)

<sup>279</sup> Dostupné 15. 3. 2011 z: <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/kaiga/emaki/item03b.html>





### 3.2 Montér a jeho dílna

V Japonsku trvá školení montéra svitku od pěti do deseti let. V minulosti dítě nastoupilo do mistrový dílny ve věku 8–10 let. V prvním období, které mohlo trvat až několik let, bylo učňovou povinností provádět domácí práce, být mistrovi neustále na blízku a pozorovat ho při práci. Přitom nedostával žádné instrukce a často mu nebylo dovoleno ani klást otázky. Byl nazýván *minarai*, tzn. ten, který se učí pozorováním. Musel vynakládat značné úsilí, aby mu neunikl sebemenší detail, protože ani po ukončení přípravného období, kdy se stal skutečným učněm, mistr neplýtl slovy. Mezi učněm a mistrem postupně vznikl blízký vztah a schopnost porozumění si beze slov. Součástí učebního procesu byla i výchova etická, protože mistrovou zodpovědností bylo vychovat nejen obratného řemeslníka, ale i vyrovnaného člověka. V následujících dvou až třech letech mohl vykonávat velmi jednoduché úkony, jako napojovat archy papíru nebo řezat papír. Opakoval úkon tak dlouho, až je zvládnul mechanicky. Důležitou částí studia bylo zvládnutí přípravy škrobového lepidla. Učeň nejprve dokonale poznal vlastnosti materiálů a teprve poté začal pracovat na montáži obrazu. Učednická léta byla naplněna prací a chudobou. Učňové zpočátku nedostávali kapesné, za práci od časného rána do setmění jim byla poskytnuta pouze strava a ubytování. Mistři pomáhali učňům i po absolvování učební doby, jejíž délka byla různá. Učednická léta bývala ukončena mezi 25 a 30 lety učedníka. Někdy si učeň založil novou dílnu, v případě kdy mistr neměl syna, kterému by předal živnost, stal se nejlepší učeň pokračovatelem linie. Z tohoto důvodu se často u jména pracovny uvádí, v kolikáté generaci se řemeslo v linii jednoho rodu nebo dílny provozuje.<sup>280</sup>

Dnešní adept nastupuje do mistrový dílny po dokončení střední školy, kde však prochází další desetiletou praxí, aby se stal montérem svitků. Dlouhý přísný výcvik v mnohých ohledech totožný s výše uvedeným popisem, odborně vyškolí učedníka natolik, aby byl schopen samostatné práce. Několik let zhotovuje nové svitky a teprve když je dostatečně zkušený, může se věnovat také opravám a demontážím starých svitků. Učedník si dokonale osvojí znalost vlastností materiálů a pomůcek, které se při práci používají včetně jednotlivých kroků procesu, takže je schopen pracovat

---

<sup>280</sup> Hrdličková (pozn. 8), s 89-94.

rychle a přesně. Mistrovská kvalita je tak podložena nesmírnou trpělivostí, pečlivostí a obratností.<sup>281</sup>

Vyučení v jakémkoliv řemeslném umění v Japonsku je ohodnoceno, jako v bojovém umění barevným pásem *ku (obi)*, který odpovídá stupni úrovně *danem* (první, druhá atd. vyšší úroveň černého pásu). Technicky může mistr obdržet tři stupně černého pásu v montáži svitků.<sup>282</sup>

Vedle termínu *kjódzija* (viz výše) se v Japonsku nazývá montér *hjóguši*. V současnosti se však termínem *kjódzija* označuje montér, který adjustuje malby ve svitky, ale také vytváří *šódži*, *fusumy*, *bjóbu* a *cuitate*. Termín *hjóguši*, neboli „mistr montáže“, označuje zkušeného montéra, jenž se specializuje na demontáže, restaurování a opravy starožitných svitků a zástěn.<sup>283</sup> Vzhledem k tomu, že restaurátorské práce probíhaly od počátku souběžně s vývojem montáže, můžeme Japonsko považovat za kolébkou a místo zrození restaurování papíru. Během času se vyvinula tradiční montérská studia zabývající se jak montáží svitků *hjógu*, tak japonskými technikami restaurování a vystavování uměleckých děl včetně zástěn, závěsných a ručních svitků *hjósó*. Některá tradiční soukromá restaurátorská studia se zachovala především při chrámech a teprve později byla část pracovišť otevřena v muzeích. Mnoho muzeí však svá restaurátorská pracoviště doposud nemá a restaurování je zadáváno tradičním rodinným restaurátorským dílnám. Dodnes existují rody montérů restaurátorů s tradicí dvanáct až čtrnáct generací, jež mají pověst vybudovanou na pevných základech.<sup>284</sup>

V roce 1950 byl v Japonsku přijat zákon na ochranu kulturního dědictví. Japonská vláda iniciovala průzkum sbírek, jehož výsledkem byl seznam nejvýznamnějších a nejcennějších uměleckých děl označovaných jako „národní poklady“ *kokuhó*. Stav těchto památek se dnes pečlivě sleduje. Zároveň byl s tímto souborem vytvořen další seznam významných umělců a mistrů tradičního japonského řemesla (včetně výrobců papíru a montérů svitků) hodnocených titulem „živý národní poklad“ (*ningen*

---

<sup>281</sup> Koyano (pozn. 184), s. 9.

<sup>282</sup> Pasche, CH.A. *Mastering Mounting: Japanese Scroll Mounting*, in: Picture Framing Magazine, April 2001, s. 82-92. Dostupné 4. 2. 2011 z: [http://www.pictureframingmagazine.com/pdfs/mastermount/APR01\\_JAPSCROLLP1.pdf](http://www.pictureframingmagazine.com/pdfs/mastermount/APR01_JAPSCROLLP1.pdf)

<sup>283</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 60.

<sup>284</sup> Grantham (pozn. 115), s. 7.

*kokuhó*). Tyto osoby jsou důležité pro zachování tradičního kulturního dědictví, umění a řemesla.<sup>285</sup>

Restaurováním obrazů, titulovaných jako národní poklad na papírovém nebo hedvábném podkladu, se zabývá výhradně *Kokuhó sóko ši remei* (Asociace mistrů montáže a restaurátorů národních pokladů), která byla založena v roce 1959. Tvořilo jí sedm restaurátorských dílen v Tokiu, Kjótu a Ósace.<sup>286</sup> Existují samozřejmě další montérská studia, ale na národních pokladech mohou provádět zásahy výhradně členové této asociace.<sup>287</sup>

Montérská dílna je označována jako *hjóguten* (*hjóguja*, *hjósóten*). Stará tradiční studia mají obvykle nad vchodem původní dřevěné vývěsní štíty se zajímavou strukturou a nepravidelnými okraji, kde je slovo *hjóguši* vyryto podle předloh proslulých kaligrafů [53].<sup>288</sup>

K vybavení dílny patří široký stůl nazývaný *oita*, vyrobený ze dřeva japonského cypřiše *hinoki* a nízký stolek *norita*.<sup>289</sup> Z evropského pohledu se může zdát pracovní stůl velmi nízký, ale montér u něj sedí na *tatami*. V dílnách se pracuje s velkoformátovými objekty, kde nízké stolky usnadňují manipulaci a umožňují například řezat papír z nadhledu nebo snadno pokládat archy papíru natřené lepidlem při podlepování objektů. Pravítko si montér zpravidla přidružuje nohou, což by u vysokého stolu nebylo možné [52].

Nepostradatelnou součástí dílny jsou desky *karibari*. Jedná se o pomůcku k vypínání obrazů, hedvábí i samotných svitků (viz. kapitola 3.3.2 *Karibari*). Japonský montér dále užívá širokou paletu různých štětců, nožů, šídel, pravítek.

Důležitou vlastností japonských dílen je vysoká vlhkost vzduchu (okolo 60–65%), jež je udržována nejen díky podnebí, ale i vlastnostem a prodyšností materiálů užívaných ke stavbě japonských domů. Vysoká vlhkost vzduchu je při montáži svitků nezbytná, protože zachovává elasticitu papíru, upravuje dobu schnutí materiálů a pomáhá při vypínání objektů.

---

<sup>285</sup> Ibidem.

<sup>286</sup> V Kjótu jsou to Usami Šokakudó, (vede Naohači Usama), Oka Bokkodó (vede Iwatao Oka), Koeidó (vede Šinzó Fudžioka), Bokušindó (vede Keisuke Jamauchi), v Tokiu: Tokusuiken (vede Takao Endó), Handa Kjúseidó (vede Tacudži Handa), v Ósace: Maehaši Šurišo, (vede Maehaši Šurišo). Grantham, (pozn. 115), s. 7.

<sup>287</sup> Dostupné 18. 3. 2011 z: <http://www.kokuhoshuri.or.jp/e/home.html>

<sup>288</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 60.

<sup>289</sup> Ibidem, s. 61.



**Obr. 140** Vývěsní štít montérské dílny *hjóguten* „Šizuka Joši Nakadžima“ v Kjótu<sup>290</sup>



**Obr. 141** Pohled do montérské dílny<sup>291</sup>

**Obr. 142** Práce montéra, ořezávání papíru na nízkém stole<sup>292</sup>

<sup>290</sup> Dostupné 18. 4. 2011 z: [http://www.wanogakkou.com/culture/040000/040200\\_jiku.html](http://www.wanogakkou.com/culture/040000/040200_jiku.html)

<sup>291</sup> Archiv autorky.

<sup>292</sup> Archiv autorky.

## 3.3 Pomůcky užívané při montáži svitků

### 3.3.1 Štětce - *hjógubake*

Japonské štětce jsou nesmírně rozmanité. Existuje řada různých typů štětců, které se používají k rozličným účelům. Štětec není pouze nástrojem, ale stává se přítelem a prodlouženou rukou mistra montáže. Široké štětce *hake* užívané při montáži mají dlouhou historii a tradici. Jsou vyráběny v různé kvalitě.

Pravý štětec užívaný při montáži je vyroben ze dřeva *hinoki*, které je lehké, odolné proti vlhku a obsahuje málo pryskyřic. Nejvyšší štětce jsou vyrobeny z jednoho plátku dřeva vyříznutého do správného tvaru, který je pak v hraně rozštípnut. Štětiny jsou nejprve poskládány k sobě, oblepeny po jedné straně papírem a kůrou ze stromu japonské sakury. Poté jsou zasazeny do vzniklého prostoru v rozštípnuté destičce. Při styku s lepidlem, nebo vodou začnou štětiny a dřevo pracovat, proto musí být štětec navíc prošíty skrz na skrz pevnou hedvábnou šňůrkou ve třech řadách nad sebou. Levnější varianta štětce spočívá v tom, že jsou k sobě v místě držadla přilepeny dvě vytvarované destičky z *hinoki* a štětiny jsou obtočeny jiným materiálem než kůrou sakury. Může to být více vrstev papíru nebo guma. K výrobě štětín se všeobecně užívá zvířecích chlupů, například srst, hříva a žíně koně, mývalí chlupy, jelení srst, kozí a ovčí chlupy a podobně. Některé jemné štětečky jsou dokonce vyráběny i z jemných dětských vlásků. Cena takových štětců je mnohdy velmi vysoká, a proto jim náleží i vhodná péče. Někdy jsou obzvláště výjimečné štětce restaurovány, tj. vymění se dřevěná část a k unaveným štětínám se přidají nové štětiny. Existuje mnoho teorií o tom, jaký tvar štětce je nejlepší a pro jakou viskozitu lepidla je vhodný. Obecně jsou štětce vyráběné v Tokiu hranaté a podlouhlé, zatímco štětce pocházející z dílen kjótských řemeslníků jsou oblé a plnější. Štětce se vždy před použitím nejprve navlhčí. Po použití a vymytí měly sušit pověšené, aby nedocházelo k deformaci chlupu.<sup>293</sup>

---

<sup>293</sup> Dostupné 17. 4. 2011 z: <http://www.edocraft.com/products/kobayashi/creator.htm#8>

### **Noribake** - štětec na lepení [56]

Obvykle se vyrábí z ovčích, někdy z medvědích a mývalích chlupů nebo koňské hřívy. Délka chlupu ve štětci je maximálně 3 cm, štětec pojme velké množství lepidla. Je ideální pro natírání velkých ploch.<sup>294,295</sup>

### **Cukemawašibake** (*kiricugibake*) [57]

Jedná se o štětec z chlupů medvěda, jezevce nebo ze směsi štětín prasete a ovce. Svazek štětín je velmi tenký, ale pevný a na délku má asi 2–2,5 cm. Slouží k lokálnímu nanášení lepidla, především při okrajích. Pomocí něj se také papíry tnou vodou, tzv. vodní řez. Pevné tenké štětiny umožňují nanést vodu v slabé lince. V tomto místě je pak možné papír snadno odtrhnout.

### **Šigoke**

Štětec z ovčích chlupů s přidavkem prasečích štětín. Délka chlupu je poměrně krátká, okolo 1,5–2 cm. Je pevný a slouží k ředění škrobového lepidla *šinnori* vodou a k roztírání lepidla na dublážové papíry.

### **Mizubake** - štětec do vody [58]

Je vyroben z letní srsti vysoké zvěře. Bývá velmi objemný a hustý, s chlupy seřazenými do vějířku asi 2 cm dlouhými. Je schopný pojmout velké množství vody a slouží k vlhčení papíru. Při sušení musí být vždy pověšen, protože by poloha vleže zničila jeho tvar.

### **Nadebake** - štětec na přihlazování [59]

Jeho až 7 cm dlouhé štětiny jsou tvořeny dvěma druhy vlákna. Světle hnědé vlákno *šuro* pochází z palmy rostoucí v Japonsku, ale to je pro celý štětec příliš měkké. Proto se míchá s vlákny *cukumo* ze stejného druhu palmy, která však roste v jihovýchodní Asii a její vlákna jsou tvrdší. Tento štětec se používá výhradně k přihlazování papíru. Mohlo by se zdát, že tvrdá pevná palmová vlákna mohou tenký japonský papír poškodit. Konce štětín však nemají ostré hrany a dokážou papír skvěle položit na lepené místo.

---

<sup>294</sup> Thomson, A. Japanese Brushes for Conservation. *The Paper Conservator*. The Institute of Conservation, London, Vol. 9, No. 1, 1985, s. 42-53.

<sup>295</sup> Hake (brushes), in: *International Course on Conservation of Japanese Papers*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2010, s. 131-132.

*Noribake* se nikdy celý neponořuje do vody. Při vymývání se v chladné vodě namáčí pouze dvě třetiny délky štětin, zbytky ulpělého lepidla a vláken papíru se opatrně setřou navlhčeným hadříkem. Takto vymytý štětec je pověšen a nechán volně vyschnout.

### **Učibake** [60]

Tento štětec je mohutnější variantou *nadebake*. Opět je vyroben z palmových vláken *šuro* a *cukumo* o délce asi 8 cm.

Je užíván výhradně při dublování papíru za použití *furunori* (deset let starého škrobu). Tímto štětcem se v mírném sklonu 85° poklepává nalepený papír. Protože má staré škrobové lepidlo *furunori* menší lepivost než nové škrobové lepidlo *šinnori*, je tento postup nutný, aby k sobě dublážové vrstvy dokonale přilnuly. Tyto vrstvy jsou pak elastičtější, poněvadž vlákna jednotlivých vrstev papíru k sobě silně přilnou. Podle výzkumu Národního ústavu pro výzkum kulturního majetku v Tokiu Tóbunken (Tókjó bunka kenkjú sentá / Tokyo National Research Institute of Cultural Properties) se použitím *učibake* při dubláži významně zvýší přilnavost japonských papírů. Tento efekt při lepení západních papírů však nenastává.<sup>296</sup> Je to dáno vlastnostmi krátkých vláken bavlny, lnu a buničiny užívaných pro výrobu západního papíru.

Velmi důležité je také odhadnout okamžik, v kterém se lepený papír pomocí *učibake* začne tlouci. Pokud je papír příliš vlhký mohou se do papíru štětinou otisknout a pokud příliš suchý, vytáhne z papíru vlákna. V obou případech tak dojde k poškození povrchu svítka.

Postup mytí a čištění se shoduje se štětcem *nadebake*. Vysychat se však nechá v horizontální poloze se štětinami omotanými pásem papíru, který umožní odpaření vlhkosti. Štětiny si tak udrží svůj tvar.

### **Tawaši** [62]

Kartáček z palmových vláken, který slouží k očištění lepidla ze štětců, misek a sítěk.

---

<sup>296</sup> Dostupné 28. 4. 2011 z: <http://sciencelinks.jp/j-east/article/200409/000020040904A0294023.php>



### 3.3.2 Karibari

*Karibari* je název pro lehkou desku tradičně používanou při montáži k vyrovnávání svitků, hedvábí, uměleckých děl na papíře, nebo textilií [66]. Je zkonstruovaná tím samým způsobem jako paravány *bjóbu* a posuvné dveře *fusuma*. Čínská varianta *čchuang-pi* a korejská varianta *čchangh'op-p'an* mají podobnou konstrukci a při montáži svitků jsou nepostradatelnou pomůckou.<sup>297</sup>

Vnitřní dřevěná konstrukce je tvořena latěmi, vzájemně do sebe zasazenými a zkříženými tak, aby se minimalizovalo kroucení při zvýšené vlhkosti [65]. Jsou ze dřeva *hinoki*, které je lehké, odolné, minimálně se krotí a proto je k tomuto účelu ideální.

Tato dřevěná konstrukce je potom oblepena sedmi vrstvami papíru. Každou vrstvu tvoří specifický papír a je lepena specifickým způsobem (pruhy, obdélníky) [67]. Na lepení se používají dvě koncentrace škrobového lepidla, hustší a řidší. Každá vrstva po lepení musí nejprve dobře vyschnout, pak se teprve lepí vrstva další. Na první dvě vrstvy je obvykle používán papír *minogami*, nebo *sekišú banši*, oba druhy plněné uhličitánem vápenatým (CaCO<sub>3</sub>). Tyto papíry mají zabránit migrování pryskyřic ze dřeva k povrchu.

Po nalepení všech vrstev papíru je celý povrch naimpregnován pomocí *kakišibu*, tj. fermentované šťávy nezralého ovoce *kaki* (*Diospyros lotus*, *Diospyrus japonica*). V Číně se k tomuto účelu používá tzv. *thung* (olej ze semen rostliny *Perilla frutescens*), nebo roztok želatiny. *Karibari* je vyrobeno tak, aby minimalizovalo nebezpečí potrhání objektu v době schnutí. Pokud se vypíná papírový nebo hedvábný objekt, vždy jsou k jeho okrajům připojeny dodatečně pomocné pruhy papíru, popřípadě mohou být ponechány přesahy dubláže. Na *karibari* je posléze zvlhčený objekt přilepen ze všech stran pouze za okraje pomocných papírových bordur. Během procesu schnutí se vlákna objektu stejnoměrně vyrovnávají a pomalu se podřizují novému tvaru. Čím déle je objekt na *karibari* napnutý, tím se zmenšuje pravděpodobnost, že bude v budoucnosti reagovat na výkyvy klimatických podmínek kroucením a změnou svých rozměrů. Nejcennější objekty se v Japonsku nechávají napnuté po celý rok, aby si postupně prošly všemi ročními dobami a přivykly si na výkyvy vlhkosti a teploty.

---

<sup>297</sup> Webber, P. East and West: A unified approach to paper conservation, in: *The Paper Conservator*. The Institute of Conservation, London, Vol. 30, 2006, s. 43-56.

*Karibari* je lehké a i při větších rozměrech se s ním dá snadno manipulovat. Protože je tvořené papírem rozpíná a smršťuje se spolu s vysychajícím objektem. V případě poničení povrchu *karibari*, lze sejmut jen jednu, nebo dvě nejvrchnější vrstvy papíru a zhotovit je z nového. Kvalitní japonské papíry jsou drahé, proto se někdy na první podleповé vrstvy používají staré knihy, písemnosti, nebo noviny. Starý papír je neméně kvalitní a montér na výrobě *karibari* značně ušetří.

Díky jmenovaným přednostem si ho oblíbili i západní restaurátoři pro vyrovnávání obrazů nejenom východní, ale také západní provenience.<sup>298</sup>

### 3.3.3 Ostatní nástroje

V montérské dílně se nachází řada rozličných nástrojů: od pravítek, řezáků, nožů, nůžek, přes šídla, špachtle a podobně. V následující podkapitole jsou uvedeny nejtypičtější a nejzajímavější z nich.

#### **Noribon** [61]

Oválná nebo kulatá miska ze dřeva *hinoki* pro rozmíchání potřebné viskozity lepidla se nazývá *noribon*. Oválný tvar *noribonu* je typický pro oblast Tokia, kulatý naopak pro Kjóto. Tato široká miska umožňuje pohodlné míchání škrobu širokým štětcem. Škrobové lepidlo v ní nevysychá rychle a zároveň je na tmném podkladu dobře viditelná jeho viskozita a barva. Před použitím se vždy nejprve navlhčí.<sup>299</sup>

#### **Norikoši** [69]

Sítka *norikoši* slouží jako pomůcka pro přetírání hustého uvařeného škrobového lepidla. Síťka *koši* je spletená z koňských žíní, nebo hedvábí a je upnutá do dřevěného kulatého rámu obručí a bronzovými hřebíčky.

#### **Marubóčó** [63]

Půl oválný nůž s ostřím po celé půlkulaté straně *marubóčó* se používá k řezání papíru během celého procesu montáže.

---

<sup>298</sup> Ibidem.

<sup>299</sup> Thomson (pozn. 221), s. 42-53.

### **Kiridaši**

Úzký špičatý nůž pro práci se dřevem.

### **Hera**

Bambusová špachtle pro snímání napnutých objektů z *karibari*.

### **Kakedake**

Bambusová laťka sloužící k přenášení archů papíru natřených škrobovým lepidlem.

### **Vosk**

Japonský vosk *ibotaró* pochází z výměšků cikád parazitujících na stromu *Ibota (ligistrum ibota)*. Je typický výrazným pachem a hrudkovitou konzistencí. Na líc svitku se nanáší, buď v textilním sáčku, papírem jím nasyceným, nebo poprášením. Někdy se používá i parafín. Vrstva vosku uzavře strukturu papíru.<sup>300</sup>

### **Urazuri [64]**

Jedná se o korálky ze skla nebo kulatá semena *mukurodži* (mýdlové ořechy stromu *Sapindus saponaria*) navlečené na nitě. Těmi to korálky je „masírován“ líc svitku po voskování, aby byl papír elastičtější a dal se snáze rolovat. Posléze se zapracuje vosk hluboko do papíru a uzavře jeho povrch před špínou a nečistotami.

---

<sup>300</sup> Nishikawa (pozn. 135), s. 105.



Obr. 143 *Noribake*<sup>301</sup>



Obr. 144 *Cukaemawašibake*<sup>302</sup>



Obr. 145 *Mizubake*<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> Archiv autorky.

<sup>302</sup> Ibidem.

<sup>303</sup> Ibidem.



**Obr. 146 Nadebake<sup>304</sup>**



**Obr. 147 Učibake<sup>305</sup>**



**Obr. 148 Tawaši<sup>306</sup>**

---

<sup>304</sup> Archiv autorky.

<sup>305</sup> Dostupné 15. 5. 2011 z: <http://www.japanlivingarts.com/?p=1840>

<sup>306</sup> Archiv autorky.



**Shora dolů:**

**Obr. 149 *Noribon*<sup>307</sup>**

**Obr. 150 *Marubóčó*<sup>308</sup>**

---

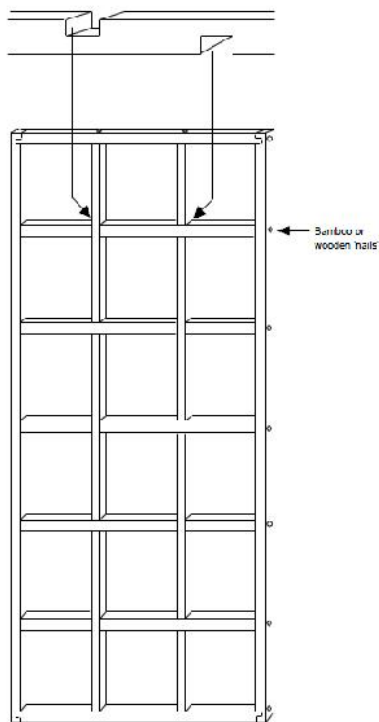
<sup>307</sup> Dostupné 30. 5. 2011 z: <http://www.japanesepaperplace.com/retail/retail-products/supplies.htm>

**Obr. 151 Urazuri<sup>309</sup>**

---

<sup>308</sup> Archiv autorky.

<sup>309</sup> Dostupné 30. 5. 2011 z: <http://chinogoestojapan.blogspot.com/>

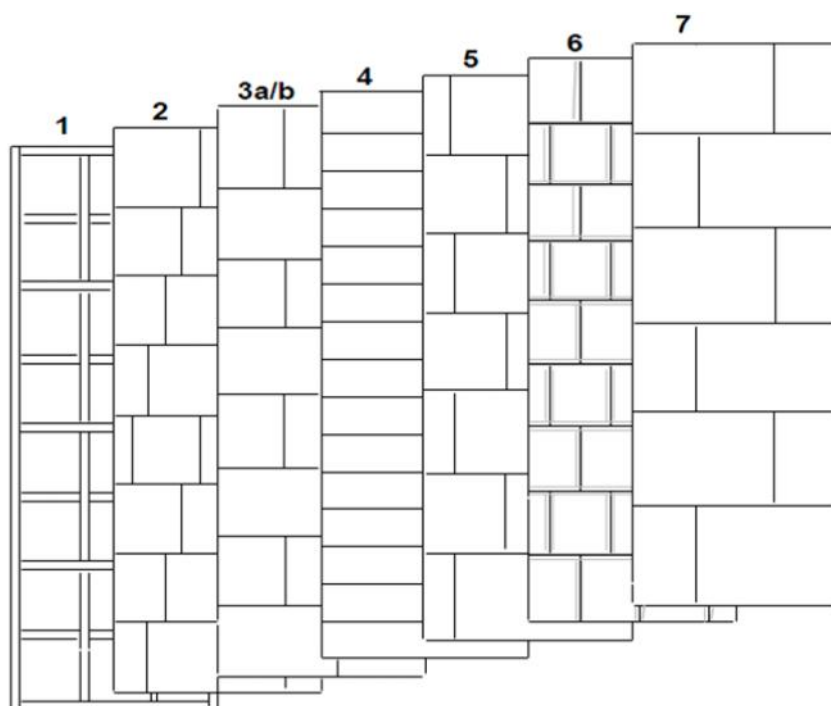


Obr. 152 Dřevěná konstrukce uvnitř desky *karibari*<sup>310</sup>  
*karibari* natřená



Obr. 153 Deska

fermentovaná šťávou *kakišibu*  
s napnutými objekty<sup>311</sup>



Obr. 154 *Karibari*- schéma sedmi vrstev papíru lepených v různých tvarech na dřevěný rám<sup>312</sup>

<sup>310</sup> Grantham (pozn. 115), s. 53

<sup>311</sup> Ericson (pozn. 120).



---

<sup>312</sup> Grantham, *op. cit.*, s. 55.

## 3.4 Lepidla

Montér ve své dílně nejčastěji užívá přírodní rostlinná a živočišná lepidla. Každý typ lepidla, tzv. *nori*, je užíván pro určitou partii objektu a k určitému účelu.

### 3.4.1 Lepidla rostlinného původu

#### **Šinnori - škrobové lepidlo**

Škrobové lepidlo je jedno z nejstarších adheziv užívaných již ve starém Egyptě a samozřejmě i v Číně a Japonsku. V Číně první záznamy sahají do dynastie Tchang a v Japonsku do období Heian (794–1185).<sup>313</sup> Hojně bylo užíváno i v ostatních částech světa a své čestné místo má mezi lepidly dodnes, jak v restaurátorské praxi, tak v různých řemeslech, ve kterých se pracuje především s papírem a usní.

Při montáži je jedním z nejdůležitějších prvků, které určují konečnou kvalitu a vlastnosti svitku. Pokud je zvolena vhodná viskozita lepidla, které se snadno roztírá a je zároveň dostatečně lepivé, svitek lze snadno rolovat. Pokud je lepidlo až příliš viskózní, může to způsobovat při rolování problémy a následné ničení svitku [72]. V opačném případě, kdy je příliš řídké a málo lepivé, mohou postupem času vznikat odskakující puchýře [73]. Z tohoto důvodu je příprava lepidla velmi důležitým krokem a učeň v montérském studiu se jej učí správně připravovat až několik let.<sup>314</sup>

Po chemické stránce je škrob vysokomolekulárním polymerem D-glukosy syntetizovaný rostlinami. Hlavními složkami molekuly je bohatě větvený amylopektin a lineární amyulóza. Poměr amyulózy a amylopektinu určují charakter a vlastnosti škrobu. Ne všechny škroby jsou proto k lepení vhodné, nejoblíbenější je škrob pšeničný, rýžový a kukuřičný. V Japonsku i Číně se používá především škrob pšeničný. Škrobová zrna jsou ve vodě nerozpustná, ale bobtnají. Když je však mléčně bílá suspenze vody a škrobu zahřívána, vazby v makromolekule se štěpí a amylopektin a amyláza se od sebe oddělují. Objem škrobových zrn se prudce zvětšuje a z tohoto důvodu se stává substance mazovitá a transparentní. V této chvíli se lepidlo podle západní tradice přestane zahřívát a po vychladnutí se používá k lepení. Podle východní tradice se však zahřívá dále, protože je to pouze počátek

---

<sup>313</sup> Steene van, G., Masschelein-Kleiner, L. Modified Starch for Conservation Purposes, in: *Studies in Conservation*. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Vol. 25, No. 2, 1980, s. 64-70.

<sup>314</sup> Webber (pozn. 224), s. 43-56.

přeměny škrobových zrn, která se dalším zahříváním rozpadají. Teplota je udržována na 60°C, protože se škrob nesmí přivést k varu. Musí se stále míchat, aby v něm nevznikly hrudky a neulpíval na stěnách nádoby.<sup>315</sup> Po nějaké době (obvykle 20- 40 minut podle připravovaného množství) se stane naprosto průzračným a hutným. Uvařený škrob se zalije chladnou vodou a nechá se odstát do druhého dne. Voda na povrchu zabrání vzniku oschlých škraloupů. Na druhý den je tuhá pasta přetřena přes husté kulaté sítko *norikoši* pomocí dřevěné nebo bambusové vařečky [69]. Připravená pasta může být uchovávána nejvýše jeden týden a zpracovává se podle potřeby. Takto připravený škrob je vhodný pro další ředění vodou. Chemická struktura se po nějaké době mění a škrob ztrácí svoji lepivost a hrudkovatí, takže se nedá pěkně roztírat.<sup>316</sup> Takové lepilo, již není vhodné k žádnému použití.

Pšeničný škrob je nejběžnějším lepidlem papíru v Japonsku. K jeho vlastnostem patří na jedné straně silná lepivost, absolutní nezávadnost a snadná dostupnost, na druhé straně však také náchylnost k biologickému napadení a slabá pružnost. Dalším specifickým japonského škrobu je jeho výroba: obvykle se připravuje z mouky při extrahování lepku. Lepek je pro Japonce důležitým zdrojem proteinů a připravují se z něj nejrůznější koláčky a pochutiny. Z mouky a vody se nejprve uhnětou malé knedlíčky, které se následně omývají ve vodě. Škrob se uvolní do vody a lepek zůstane v knedlíčku. Suspenze škrobu je několikrát promyta čistou vodou, aby se odplavily nečistoty. Nakonec se po posledním promytí z usazeného škrobu část vody slije a část nechá odpařit. Vznikne hustá bílá pasta *šófuko*, ze které Japonci již přímo vaří škrobové lepidlo [68]. Tuto pastu však není vhodné vyvážet, takže někdy se voda nechá odpařit úplně a produkt, který se dostává zahraničním restaurátorům, vypadá jako jemný bílý prášek, tzv. *džin šófu*. Kvalita a čistota tohoto produktu je velmi vysoká. Pokud chceme docílit stejného efektu jako Japonci, musíme *džin šófu* namočit přes noc do vody a necháme škrobová zrna absorbovat vodu. Na druhý den slijeme vodu, která zůstala na povrchu, a ze vzniklé kaše můžeme připravovat lepidlo. Pokud však zrna neabsorbují dostatek vody, nepodaří se nám připravit lepidlo dostatečně hladké. Proto je dlouhá doba absorpce velmi důležitá. Poté zahříváme za stálého míchání na mírném ohni jeden díl vzniklého *šófuko* a tři díly

---

<sup>315</sup> Hayakawa, N. Paste (nori) and Aged Paste (furunori) from Chemical Point of View, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002, s. 48-51.

<sup>316</sup> Ibidem.

vody. Další postup je shodný s postupem uvedeným výše. Nevysušená škrobová suspenze *šófu* má však mírnou nevýhodu v tom, že je kyselá. Její pH se pohybuje okolo 4, protože obsahuje vodorozpustné sacharidy, které jsou hydrolyzovány na organické kyseliny. Ani po zahřívání se pH tohoto škrobu nemění, zatímco pH vysušeného typu se pohybuje okolo 7. Je to způsobeno tím, že tyto nestálé organické kyseliny se při sušení vypaří a při opětném namočení se pH suspenze již nemění. Ačkoliv má lepidlo ze *šofuko* nakyslou vůni, ve všech tradičních studiích se používá nejvíce ze všech typů, protože má hladší konzistenci a po usušení je pružnější.<sup>317,318</sup>

### **Furunori - deset let starý škrob**

*Furunori*, tradiční lepidlo užívané na celém světě jen japonskými montéry *hjóguši*, je oblíbeným tématem výzkumů a restaurátorský článků. Do Japonska se však dostalo z Číny v období Heian (794–1185) přes buddhistické umění montáže svitků, přestože dnes již starý škrob většina dílen v Číně nepoužívá.<sup>319</sup> Příprava lepidla *furunori* je poměrně náročná a zdlouhavá. V současnosti probíhají v Japonsku výzkumy, jak vyrobit škrobové lepidlo o vlastnostech *furunori* rychleji a průmyslově (tzv. *furunori jó tató*).<sup>320</sup>

Každé montážní studio má svůj vlastní tajný postup na přípravu *furunori*. Existují i dodavatelé, kteří se specializují pouze na jeho výrobu.

První fáze přípravy probíhá v období *daikan*<sup>321</sup> (velká zima), tzn. v nejchladnější části roku. Z toho důvodu se někdy *furunori* nazývá též *kannori*, protože znak *kan* znamená chladné období. Keramické nádoby se nejprve naplní čerstvě připraveným škrobovým lepidlem. Roční doba je při přípravě *furunori* velmi důležitá, protože se ve vzduchu přenášejí jen určité druhy plísní a bakterií přežívající i v nízkých

---

<sup>317</sup> Nori (paste): Making of shoufuko, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper*. National Research Institute for Cultural properties, Tokyo, 2002, s. 69-70.

<sup>318</sup> Hayakawa, N. On adhesives used in the restoration of Japanese Paintings, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper*. National Research Institute for Cultural properties, Tokyo, 2010, s. 48-50.

<sup>319</sup> Belard, R., Higuchi, H., Perry, J. Furunori (aged wheat starch): Challenges of Production in Non-traditional Settings, in: *Journal of the Institute of Conservation*. ICON, London, Vol. 32, No. 1, 2009, s. 31-51.

<sup>320</sup> Kol. autorů: Characterization of Furunori (Aged Paste) and Preparation of a Polysaccharide Similar to Furunori. *Studies in Conservation*. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, Vol. 52, No. 1, 2007, s. 221-232.

<sup>321</sup> Období *daikan* (velká zima) obvykle začíná 20.1. a trvá do začátku jara japonského kalendáře (okolo 4.2.), op. cit.

teplotách. Spory těchto plísní se usadí na povrchu škrobového lepidla v nádobě. Existují dvě základní metody přípravy – *mizukae naši* a *mizukae*. U postupu *mizukae*, se povrch škrobu zalije vrstvou vody a hrdlo se překryje pokličkou z papíru, dřeva nebo plastu. V některých případech jsou dřevěné pokličky utěsněny papírovými pásky oblepenými okolo hrdla. Nádoba se poté uloží do chladného a tmavého místa na zhruba deset let a každý rok, opět v nejchladnějším období se víko otevře [71]. Plíseň plave na povrchu vodní vrstvy a spolu s vodou se opatrně odčerpá, aby se neporušila škrobová hmota. Poté se navrch nalije nová čistá voda a víko se znovu zapečetí.

U postupu *mizukae naši* se nádoba se škrobem po celých deset let neotvírá. V některých případech u tohoto způsobu nastává jiný druh biologické reakce a výsledným produktem takové přípravy může být *furunori* oranžové barvy. Velká studia používají na přípravu *furunori* objemné 54 litrové keramické nádoby *santogame*. Velikost a množství uskladněných nádob závisí na velikosti studia. Krátce po uskladnění začíná uvnitř nádoby probíhat biologický proces. Plísně enzymaticky přeměňují škrobovou masu a výsledný produkt se vlastnostmi i vzhledem výrazně liší od čerstvého lepidla. Procesem *mizukae naši* získává *furunori* obvykle temně béžovou až krémovou barvu, je hladké a trochu méně lepivé, zatímco z postupu *mizukae* je bělostné, drží si pevný tvar a má vyšší lepivost [70]. V pracovnách se často připravují oba typy *furunori*, protože každý z nich má svoje specifické vlastnosti a využití. Postup výroby *furunori* je mimo Japonsko velmi těžké napodobit a dílny, jež se o to pokoušejí, mají větší či menší úspěch, protože není snadné kontrolovat a dokonale napodobit všechny procesy.<sup>322</sup>

V čem vlastně spočívá zrání škrobu?

Plísně, které se využívají v procesu zrání, jsou živé mikroorganismy, jež potřebují ke svému životu kyslík, a proto rostou pouze na povrchu škrobové masy. Avšak enzymy, jejichž pomocí plísně škrob rozkládá, projdou skrze celou hmotu. Jak již bylo uvedeno, při vyšší teplotě (okolo 60°C) se škrobová zrna rozpadnou. Škrobové molekuly tím ztratí svoji částečně uspořádanou strukturu a škrob se stane pevným gelem. Po nějakém čase však začne opět retrogradovat<sup>323</sup>, což znamená, že změní svoji strukturu a reologické vlastnosti tak, že se od sebe oddělí pevná látka a kapalina. Tvoří se také další intermolekulární vodíkové vazby. Díky dlouhodobému

---

<sup>322</sup> Belard / Higuchi / Perry (pozn. 246).

<sup>323</sup> Název chemické reakce.

skladování škrobu retrogradace pokračuje a enzymy vylučované plísněmi snižují molekulovou hmotnost řetězců. Průměrná molekulová hmotnost škrobových řetězců v prvních šesti měsících prudce klesne (z 1 000 000 na zhruba 50 000), až se postupně v dalších letech sníží na 20 000. Toto nízké molekulové číslo snižuje lepivost, ale zvyšuje elasticitu lepidla. Starý škrob také vykazuje vysoký obsah organických kyselin, jeho pH se pohybuje okolo 3. Třetina obsahu těchto kyselin je tvořena nestálou kyselinou octovou, která se při vysychání lepidla rozkládá a pH se tak zvyšuje. Zároveň se nikdy neužívá plně koncentrované *funori*, ale výrazně ředěná suspenze. To podstatně upraví vlastnosti lepidla a pružnost filmu, který na svitku eliminuje vznik prasklin při rolování. Aby se lepivost ještě podpořila, je užíváno speciálních širokých štětců *učibake*, kterými se papír doslova tluče. Japonští montéři si jsou dobře vědomi nízkého pH, a proto *funori* nikdy neužívají na první podlepové vrstvy papíru nejbližší obrazu, ale až na další, které již tvoří papíry *misu* nebo *mino* obohacené o alkalickou rezervu.<sup>324,325</sup>

### **Funori**

*Funori* je všeobecný název pro lepidlo vyráběné ze tří typů červené mořské řasy: *Gloiopeltis tenax* (*mafunori*), *Gloiopeltis complanata* (*hafunori*) a *Gloiopeltis furcata* (*fukurofunori*) patřící do rodiny *Rhodophyta*. Řasa roste v přirozeném prostředí pouze v moři u Japonska. Po sběru se řasa nejprve bělí a suší na slunci, poté pere a znovu suší. K dostání je ve formě sušených plátek [74]. Pro přípravu lepidla je nutné plátky *funori* nechat nabobtnat ve vodě, zahřát a výsledný roztok přefiltrovat nejlépe přes jemnou tkaninu.<sup>326</sup>

Lepivé vlastnosti *funori* jsou v Japonsku známy více jak 300 let. První záznamy o použití *funori*, které pochází z roku 1673, uvádějí, že *funori* se užívá jako lepidlo pro textil, papír a dokonce jako pojivo a tmel pro stavební materiály.<sup>327,328</sup>

Gumy z mořských řas jsou přírodní polysacharidy, hlavní stavební článek polymerního řetězce tvoří galaktóza. Červené řasy *Rhodophyta* se dělí podle

---

<sup>324</sup> Ibidem.

<sup>325</sup> Hayakawa (pozn. 245), s. 48-51.

<sup>326</sup> Ibidem.

<sup>327</sup> Swider, J. R., Smith, M. Funori: Overview of a 300-year-old Consolidant, in: *Journal of the American Institute for Conservation*. Washington DC, summer 2005, Vol.44, No. 2, s. 117-126.

<sup>328</sup> Chapman, D. J. *Seaweeds and their uses*. Chapman and Hall, London and New York, 1980.

chemické stavby na agary, karageny a porphyry. *Funori* spadá pod agary, ale svými chemickými a strukturními vlastnostmi se řadí spíše ke karagenům. Tato řasa má schopnost tvořit nízkoviskózní roztok a obtížně želatinuje. Její roztok má nízké povrchové napětí a dobře proniká do materiálu. Kromě toho snadno odstraňuje špínu a je ředitelný vodou. Navíc je absolutně netoxický, snadno odstranitelný a po zaschnutí tvoří matný film. Všemi svými vlastnostmi se *funori* podobá *methylcelulóze*. Nejčastěji se používá jako konsolidant nebo pojivo barevných vrstev, také jako klíždlo a míchá se s dalšími druhy lepidel, aby upravilo jejich vlastnosti.<sup>329</sup> Pokud se užívá jako pojivo barevné vrstvy *nikawa* (želatina), přídavek *funori* oživí barevnost pigmentů a zpomalí schnutí barvy. To je žádoucí především při malbě velkoplošných obrazů. Navíc způsobí lepší rozptýlení pigmentů v pojivu.

### 3.4.2 Lepidla živočišného původu

#### **Nikawa**

*Nikawa* je všeobecný název pro živočišný klíh a želatinu. *Nikawa* je tradičně vyráběna z kravské kůže nebo kostí. Existuje mnoho druhů *nikawy* dostupné v japonských obchodech, které mají vyhovující kvalitu, ale obsahuje antiseptické látky, jejichž přítomnost nemusí být vždy žádoucí, a proto je třeba vybírat s opatrností. Obvykle se prodává ve formě tyčinek (*sanzebon*) [75], kostiček [76], nebo zrníček.<sup>330</sup>

*Nikawa* se připravuje hydrolytickým rozkladem živočišného kolagenu.<sup>331</sup> Suroviny, ze kterých je *nikawa* vyrobena, určují kvalitu a vlastnosti lepivého filmu. Film z kostní *nikawy* je křehčí a tvrdší, z kožní měkčí a elastičtější. Z vybraných šlach, kostí a kůží se získává *nikawa* o vlastnostech naší želatiny. Dnes se ke konsolidaci barevných vrstev malby používá i králičí klíh, který je ze všech klíhů nejpružnější. Z pevné vysušené látky se po nabobtnání a zahřátí tvoří lepidlo, které se po vychladnutí vrací do původního pevného stavu. Jedná se o nejstarší pojivo barevných vrstev. Protože na obraz při montáži působí vysoká vlhkost a škrobové lepidlo se silně ředí vodou,

---

<sup>329</sup> Swider / Smith, op. cit.

<sup>330</sup> Yamamoto, N. The Use of Traditional Restoration Materials and Technique for Inpainting and Pigment Consolidation. *International Course on Conservation of Japanese Paper*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002, s. 18-23.

<sup>331</sup> Kolagen je polymerní bílkovina obsažená v kůži, kostech, chrupavkách a vazivech.

je nutné nějakým způsobem barevné vrstvy zabezpečit. K tomuto účelů se vytváří tzv. *dosa*. Jedná se o roztok *nikawy* s přísávkem *mjóbanu* (kamence, síranu hlinitodraselného  $KAl(SO_4)_2$ ), který kolagen zesítuje<sup>332</sup>, tudíž se stane ve vodě nerozpustným. Avšak po určité době dochází k uvolňování síranu obsaženého v kamenci a k jeho následné reakci se vzdušnou vlhkostí. Produktem takové reakce je kyselina sírová. Zvýšená kyselost, kterou kyselina způsobuje, je potom nebezpečná jak pro barevné vrstvy, tak i pro papír. V kyselém prostředí dochází k zrychlenému rozkladu papírové podložky<sup>333</sup> a některé pigmenty mění svou barevnost. Kvůli těmto rizikům se tato technika používá v malbě tradičními technikami *nihonga*, ale v restaurování již zřídka.

---

<sup>332</sup> Síťování je chemická reakce polymerů, při které dojde k vytvoření příčných vazeb mezi molekulovými řetězci, což podstatně změní vlastnosti polymeru. Síťované polymery netají, ani se nerozpouští.

<sup>333</sup> Glykosidická vazba v celulóze a hemicelulóze je velmi stabilní, avšak v kyselém prostředí snadno hydrolyzuje. Tato reakce vede k postupnému zkracování řetězce celulózy a ztrátě mechanických vlastností papíru.



Shora dolů, zprava do leva:

Obr. 155 *Šófuko* - bílá škrobová pasta<sup>334</sup>

Obr. 156 Přetírání hotového škrobového lepidla přes sítko<sup>335</sup>

Obr. 157 Tři druhy *furunori*-první dvě z pravé strany z procesu *mizukae naši* a vpravo z *mizukae*<sup>336</sup>

Obr. 158 *Furunori* v procesu plesnivění<sup>337</sup>



<sup>334</sup> Archiv autorky.

<sup>335</sup> Ibidem.

<sup>336</sup> Bellard / Higuchi / Perry (pozn. 246).



**Obr. 159** Vrásky na závěsném svitku, jejichž vznik je podpořen přílišnou viskozitou škrobového lepidla při lepení dublážových vrstev papíru<sup>338</sup>



**Obr. 160** Puchýře vzniklé po určité době na závěsném svitku z důvodu použití nedostatečné konzistence škrobového lepidla při lepení dublážových vrstev papíru<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> Dostupné 23. 5. 2011 z: <http://syuufuku.exblog.jp/m2011-01-01/>

<sup>338</sup> Archiv autorky.

<sup>339</sup> Ibidem.



**Shora dolů:**

**Obr. 161 Suchá řasa *funori*<sup>340</sup>**

**Obr. 162 *Nikawa*- tyčinky *sanzebon*<sup>341</sup>**

**Obr. 163 *Nikawa* ve formě kostiček<sup>342</sup>**

---

<sup>340</sup> Archiv autorky.

<sup>341</sup> Ibidem.

<sup>342</sup> Ibidem.

### 3.4 Jednotlivé části svitku a jejich terminologie

Proces montáže a popis materiálů, ze kterých jsou svitky vyráběny, se neobejde bez uvedení názvů jednotlivých částí svitku. Existuje velké množství názvosloví a pojmenování jednotlivých částí se často odlišuje podle typu montáže. V této práci jsou uvedeny základní a nejpoužívanější termíny podle Kojano Masako [77].<sup>343</sup>

**Honši** - Samotný střed svitku, vlastní malba nebo kaligrafie adjustované do formátu podélného nebo závěsného svitku.

Malba nebo kaligrafie může být provedena na papírové podložce **rjóši** nebo na hedvábné podložce **rjóken**.<sup>344</sup>

**Ičimondži** - Dva pásy textilie umístěné bezprostředně nad tzv. **ičimondžidžó** a pod středem obrazu **ičimondžige**. Horní proužek je zpravidla dvakrát širší než spodní. Obvykle se k jeho výrobě užívá nejdražší textilie, jako je zlatý brokát **kinran**. Původ tohoto prvku nalezneme v Číně. Do japonské montáže jej zavedl čajový mistr Murata Šukó (1421?–1502).<sup>345</sup>

**Čúberi** - Širší pásy textilie, které ze všech stran rámuji celou malbu včetně pásků **ičimondži**. Jednotlivé části **čúberi** mají samostatné názvy. Boční pásy **čúberi** podél středu obrazu se nazývají **hašira**. Pás nad středem obrazu může být označen jako **čúberi kami**, nebo **čúdžó** a je 2x širší než dolní pás pod obrazem **čúberi šimo**, neboli **čúge**. **Čúberi** je tvořeno jedním druhem textilie obvykle nižší kvality než **ičimondži**, může to být například damaškové hedvábí nebo satén.<sup>346</sup>

**Džóge** - Pásy textilie o šířce svitku umístěné nad a pod **čúberi**. Horní pás se označuje jako **džó** nebo **kami**, dolní pás **ge** nebo **šimo**. Tyto pásy jsou obvykle zhotoveny z prostého světlého hedvábí, pokud se ovšem nejedná o buddhistický

---

<sup>343</sup> Koyano Masako, autorka knihy *Japanese Scroll Paintings: A Handbook of Mounting Techniques*. Jednalo se o první publikaci svého druhu v anglickém jazyce. Autorka studovala techniky montáže ve studiu Iwatara Oki v Kjótu.

<sup>344</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/hyoushi.htm>

<sup>345</sup> Koyano (pozn. 184), s. 10-11.

<sup>346</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/chuuberi.htm>

obraz, kde jsou potom užívány bohatě vzorované zlaté a stříbrné brokáty nebo vzorované hedvábné textilie.<sup>347</sup>

**Sóberi** - Je orámování vytvořené spojením protilehlých vodorovných pásů svislými pruhy stejného druhu tkaniny, ze které jsou pásy zhotoveny, tzn. nejprve je vytvořeno orámování **čúberi** a okolo něj další orámování vzniklé propojením horního pásu **džó** se spodním pásem **ge** svislými pásy.<sup>348</sup> Tento prvek se užívá v montáži buddhistických maleb *bucuga hjógu*, dále v montáži literátských maleb [bundžin hjógu](#), [honzon hjógu](#), *fukuro hjógu* a *maru hjógu* (viz. kapitola 3.5 Styly montáží) [78].

**Fútai** - Dva dlouhé textilní pásy připevněné k horní tyči, které obvykle sahají k dolní linii horního pásu **džó** a na koncích jsou opatřené štětičkami **cuju** z roztřepené nitě [82]. Opticky dělí horní díl svitku na tři části. Rozlišujeme dva typy pásků **fútai** a to **sage fútai**, které visí volně a **ošífútai**. Líc pásků **sagefútai** tvoří stejný materiál jako pásy bezprostředně nad a pod středem obrazu **ičimondži** [79]. Tento typ proužků bývá podlepený materiálem, ze kterého je zhotoven horní pás **džó**. V některých případech lze použít stejný materiál jako u orámování **čúberi**, potom se jedná o **čúfútai**.

Druhým typem jsou pásy **ošífútai** [80], které nevisí volně, ale jsou připevněny k montáži napevno, nebo naznačeny linkou. Takové pásy se obvykle objevují v montáži typu só (viz. kapitola 3.5.3 Só).

Pokud je svitek velmi úzký (například v *renpuku*, neboli setu dvou úzkých svitků, nebo v montáži stylu *haširakakuši*, která se užívá pro velmi úzké a dlouhé formáty malby), může být připevněn k horní tyči uprostřed jen jeden pásek **fútai**. Tento styl je většinou zavěšován do *tokonomy* při čajových obřadech.

Na papírových montážích mohou být **fútai** naznačeny barvou pouze v linkách [81].<sup>349</sup> Při svíjení svitku je nutné věnovat páskům **fútai** zvláštní péči. Musí být opatrně složeny tak, že je levý pásek horizontálně přehnut na pravou stranu a naopak. Pokud **fútai** přesahuje šířku svitku a vyčníval by ven, pak se znovu ve čtvrtině přeloží.<sup>350</sup>

<sup>347</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/j/jouge.htm>

<sup>348</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/souberi.htm>

<sup>349</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/f/fuutai.htm>

<sup>350</sup> Koyano (pozn. 184), s. 12.

O významu **fútai** existuje mnoho legend. Jedná se o prvek převzatý z čínské montáže. Horní tyče svitků vyvěšených v čínských chrámech prý lákaly ptáky k usednutí a pásy povívající v průvanu měly ptáky odstrašovat.<sup>351</sup> Podle další teorie plní funkci barometru reagujícího na klimatické změny. Pokud je svitek vystavován v nevhodných podmínkách, nebo po dlouhý čas, pásy **fútai** se začnou otáčet a tak dávají majiteli najevo, že je čas svitek srolovat a nechat jej na nějaký čas odpočinout.

**Hassó** - Horní tyč, která se též nazývá **hjómoku**. V průřezu má tvar půlkruhu, který opisuje tvar půlměsíce **hangecu**. Oblou stranou přiléhá při zavěšení ke zdi. Je subtilnější než dolní tyč. K výrobě se používá lehké dřevo **hinoki** nebo **sugi**. V minulosti se používal také bambus.<sup>352</sup>

**Džikudži (džiku)** - Spodní kulatá tyč, na kterou se svitek roluje. Průměr tyče závisí na velikosti svitku. Bývá vyrobena ze dřeva **hinoki** nebo **sugi**. V Číně se pro výrobu této tyče používalo santalové dřevo, protože odpuzuje hmyz a reaguje na vlhkost méně než jiné druhy dřeva.<sup>353</sup>

**Džikusaki (džikušu)** - Ozdobné knoflíky na obou koncích dolní tyče. Tyto koncovky jsou viditelné, i když je svitek srolován. K jejich výrobě se užívá široké palety materiálů, jako je dřevo (čínská kdoule, santalové dřevo, bambus atd.), lakované dřevo, kost, slonovina, křišťál, rohovina, kov nebo porcelán [87]. Obecně je můžeme rozdělit na tři základní typy - **kiridžiku** (s plochým koncem), **hačidžiku** (s vypouklým koncem) a **uzudžiku** (se spirálou) [84].

Další rozdělení ozdobných koncovek vyplívá z materiálu, z něhož jsou vyrobeny a z typu montáže:

**Cunodžiku** – koncovky vyráběné z různých druhů rohů, například typ **kasuga** z parohu vysoké zvěře je užíván jen pro umělecká díla vzešlá z rukou členů císařské rodiny.

**Kidžiku** - dřevěné koncovky pro literátské obrazy **nanga**.

**Nuridžiku** - lakované koncovky pro buddhistické obrazy a pro svitky vystavované při čajových obřadech.

---

<sup>351</sup> Konzultace s restaurátorkou Lin Zhang Freund.

<sup>352</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/hassou.htm>

<sup>353</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/j/jiku.htm>

**Kanadžiku** - kovové koncovky užívané výhradně pro buddhistické malby [86].

**Zógedžiku** - koncovky ze slonoviny, které lze užívat ve všech stylech.

**Kan** - kovová očka v horní tyči sloužící k provlečení hedvábné šňůrky. Očka jsou často podložena ozdobným štítkem [88][89]. K jejich výrobě se užívá mědi nebo mosazi.

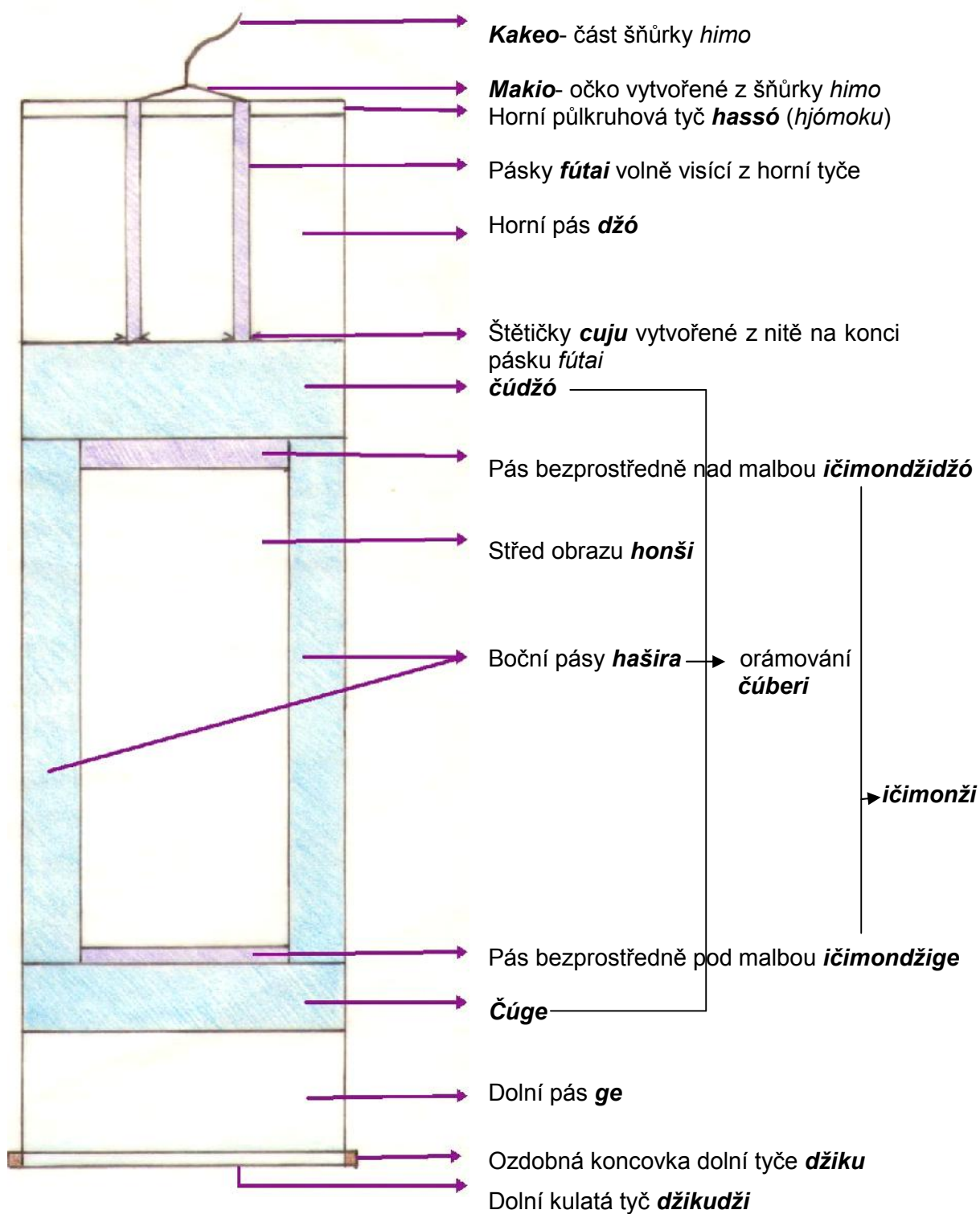
**Himo** - Hedvábná splétaná šňůrka s typickým klikatým vzorem [91] zhotovená technikou **kumihimo** [90]. Nejprve je ze šňůrky vytvořeno očko **akeo**, které se připevní ke kovovým očkům **kan**. Kromě toho, že je za toto očko svitek zavěšen, navazuje se na něj delší šňůrka **makio**, která slouží k ovázání svitku ve svinutém stavu. Když je svitek zavěšen, posune se šňůrka na kraj očka **akeo** a schová za svitek. Provázek **himo** se okolo stočeného svitku třikrát ovine a zakončí provlečenou smyčkou.

**Uwamakiginu** - pás jemného hedvábí obvykle barveného indigem, který je nalepen z rubu svitku v horní partii [92]. Tento pruh má za účel chránit svitek ve svinutém stavu.

**Džikutasuke (šiten)** - dva úzké pásky zhotovené často ze stejné hedvábné tkaniny jako **uwamakiginu**, které mohou být na konci ozdobně vykrojeny. Lepí se při okrajích svitku z rubu a obtáčí dolní tyč. Jsou zde nalepeny, aby vyztužily místo, ve kterém má svitek tendenci se kvůli dolní těžké tyči trhat [93]. Šířka **džikutasuke** musí být stejná jako šířka pásků **fútai**.

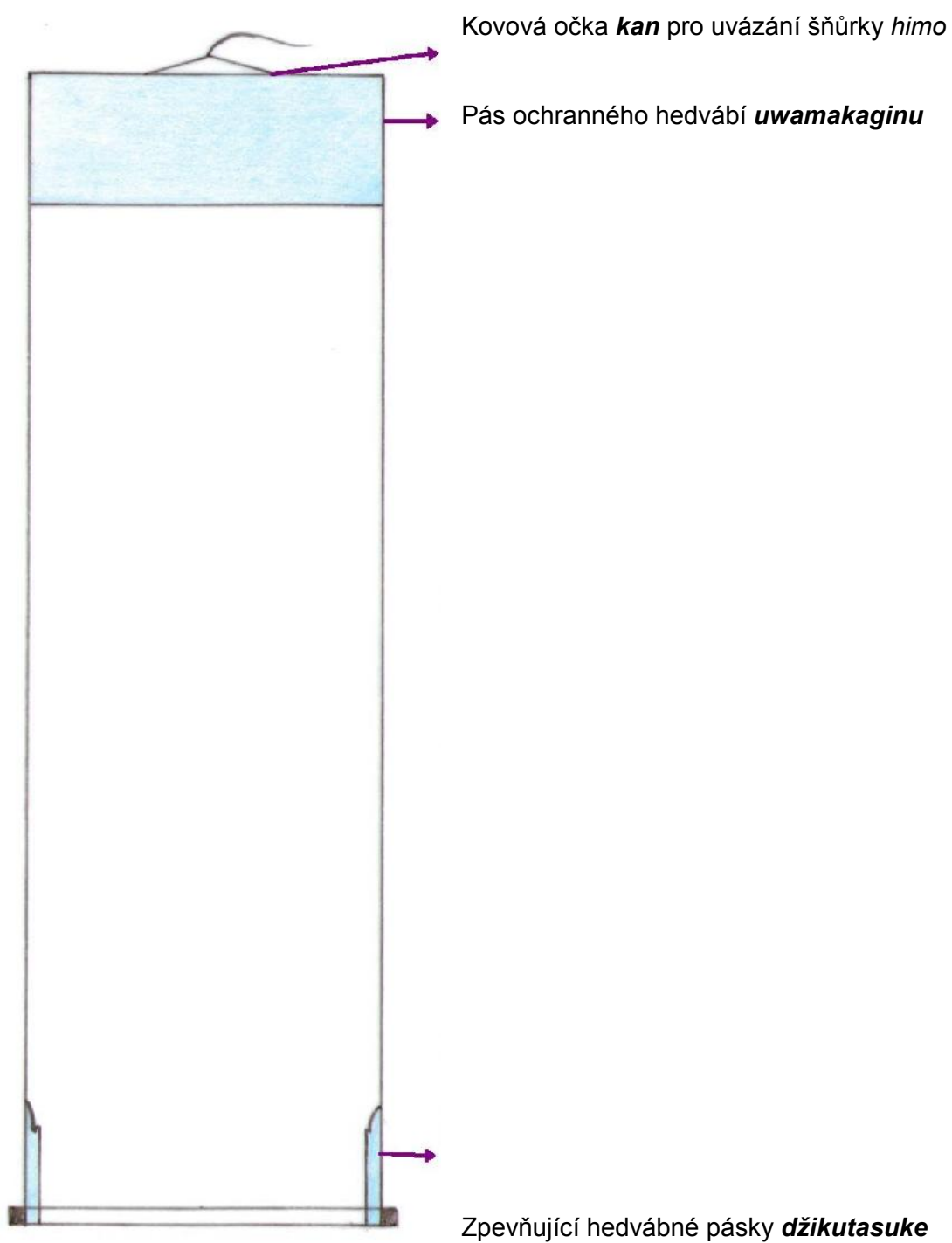
**Makigami** - úzký pruh volného papíru, který se vkládá okolo srolovaného svitku pod šňůrku a chrání tak svitek v tomto místě před odíráním.

**Fučin** - ozdobná závažička, která nejsou součástí montáže, ale navlékají se na koncovky dolní tyče, aby ji zatížily, a tím svitek vypnuly a ochránily jej před případnými závany větru [94]. Závažičko bývá tvořeno korálkem a ozdobným střípacem [95] a bývá barvou a tvarem v souladu s montáží svitku.



Obr. 164 Části sivku z lícové strany





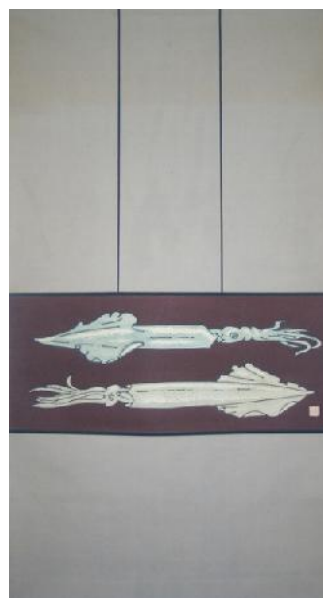
**Obr. 165 Části svitku z rubové strany**



Obr. 166 Úzké orámování jedním druhem tkaniny po všech stranách obrazu tzv. *sóberi* ilustrované na montáži buddhistické malby *bucu hjógu* s pásky typu *čúfútai*, které jsou tvořené stejnou tkaninou jako *sóberi*<sup>354</sup>



Obr. 167 Pásky typu *sage futai*, které se od typu zobrazeného nalevo odlišují tím, že jsou zhotoveny ze stejné tkaniny jako dva vodorovné pásky nad a pod malbou tzv. *ičimondži*.<sup>355</sup>



<sup>354</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://tenant.depart.livedoor.com/t/postarcarendar/item3730688.html>

<sup>355</sup> Archiv autorky.

**Obr. 168** Pásy typu *ošifútai*, které jsou přilepeny k hornímu pásu *džó*.<sup>356</sup>

**Obr. 169** Pásy *fútai* malované linkou na horní pás *džó*.<sup>357</sup>

---

<sup>356</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.japanesescreens.com/category/277/scrolls+-+kakemono/>

<sup>357</sup> Ibidem



Obr. 170 Pásek *fútai* opatřený štětičkami *cuju* z roztřepené nitě  
358



Obr. 171 Pásy *fútai* z různých variant tkanin<sup>359</sup>

A) typ *kiridžiku*



*kiridžiku*

*jamamaru*

*nagabačirikjú*

*rikjúgata*

*čósenbači*

B) typ *bačidžiku*



*uzu*

*tanbači*

*enšúbači*

*sótan*

*mentori*

(*sendanmaki*)

C) typ *uzudžiku*



*bači*

*kawarigata*

*makimono*

*nagarakkjó*

*inka*

*no džiku*

<sup>358</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://syuufuku.exblog.jp/>

<sup>359</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://chinogesto-japan.blogspot.com/>

**Obr. 172** Příklady typů koncovek *džiku*<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Koyano (pozn. 184), s. 13.



Obr. 173 Ozdobná koncovka s rovně seříznutou hranou typu *kiridžiku*<sup>361</sup>



Obr. 174 Kovové koncovky používané v montáži buddhistických maleb<sup>362</sup>



Obr. 175 Koncovky různých typů<sup>363</sup>

<sup>361</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.bonsaiinformation.com/birds.htm>

<sup>362</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: [http://www.darekjan.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34&Itemid=58](http://www.darekjan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=58)

<sup>363</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.honakote.com/jikusaki.html>



Obr. 176 Ozdobná kovová podložka ouška *kan*<sup>364</sup>



Obr. 177 Jiný tvar ozdobného kovové podložky ouška *kan*<sup>365</sup>



Obr. 178 Tkaní šňůrky *himo* na velkém stavu *takadai*, který umožňuje tkaní plochých šňůrek s komplikovanými vzory<sup>366</sup>



Obr. 179 Detail šňůrky *himo*<sup>367</sup>

<sup>364</sup> Archiv autorky.

<sup>365</sup> Archiv autorky.

<sup>366</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://www.englisch.kumihimo.de/html/history.html>

<sup>367</sup> Archiv autorky.



Obr. 180 Ochranný pás nalepeného hedvábí barveného indigem z rubu svitku *uwamakiginu*<sup>368</sup>



Obr. 181 Pásy hedvábí zpevňující namáhanou partii v místě spoje dolní tyče a svitku *džikutasuke*<sup>369</sup>



Obr. 182 Závěsný svitek se závažíčky *fučin* na dolní tyči<sup>370</sup>



Obr. 183 Závažíčka *fučin*<sup>371</sup>

<sup>368</sup> Archiv autorky.

<sup>369</sup> Archiv autorky.

<sup>370</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://hanaartsjapan.com/Kakejiku/ZenMushin/index.html>



---

<sup>371</sup> Dostupné 3. 4. 2011 z: <http://cgi.ebay.com/Weight-Japanese-hanging-scroll-FUCHIN-stone-/370504674252>

### 3.5 Styly montáží

V Japonsku se za dlouhou tradici montování svitků vyvinulo a ustavilo mnoho stylů, podle kterých se sestavují jednotlivé části montáže okolo obrazu. Existují podrobné popisy, k jakému motivu obrazu přiřadit určitý styl montáže. Rozdíl spočívá mimo jiné v poměrech jednotlivých partií, ve vzorech materiálů, v zařazení určitých prvků a podobně.

První klasifikace stylů montáže vychází z díla *Kundaikan sajú čóki*, které v období Muromači (1333–1573) sepsali mistři a malíři Nóami (?–1525) a Sóami (?–1525).<sup>372</sup> V tomto díle poprvé zmiňují rozdělení typů montáží na tři základní styly *šin*, *gjó* a *só*. Tyto termíny původně pochází z čínské kaligrafie a v Japonsku byly aplikovány do dalších uměleckých odvětví, jako je malba, kaligrafie, úprava zahrad, květinové aranžmá a podobně. Kategorie *šin* označuje slavnostní (oficiální) styl, *gjó* běžný (polooficiální) styl a *só* neformální styl.

Další osobou, jež měla na vývoj montáže výjimečný vliv, byl čajový mistr Sen no Rikjú (1520–1591). Ustavil mimo jiné základní pravidlo pro výzdobu tokonomy *tokokazari* a estetické principy, které ovlivnily také styly montáží svitků. Rikjú poprvé použil namísto hedvábných papírové bordury. To dokazuje, jak se umění montáže v Japonsku vyvinulo, poněvadž práce s papírem, který se může ve vlhkém stavu trhat nebo mačkat vyžaduje velkou zručnost a dokonalou techniku. Rikjú také prosazoval jednoduché jednobarevné hedvábí a eleganci materiálů, což bylo v rozporu s požadavky vysoké aristokracie tohoto období, jež si libovala v lesku zlata a brokátu. Rikjú také vytvořil několik nových tvarů ozdobných koncovek *džikusaki* vyrobených ze dřeva a některé z těchto modelů nesou jeho jméno dodnes. Postavil se proti velkoformátovým svitkům a ustavil, jakou velikost by neměly přesahovat.

V dalším významném díle o čajovém obřadu *Kissa Nambóroku*, který sepsal čajový mistr a slavný Rikjúův žák Nambó Sókei v 16. století se uvádí, že do kategorie *šin* spadají svitky typu *bucudžitate*, neboli montáž buddhistických obrazů, kterou Sóami nazýval *hjóboe*, čínským termínem pro montáž obecně. Dále do kategorie *gjó* patří styl *dóboe*, neboli montáže praporů a do poslední kategorie *só* spadá styl *rinboe*,

---

<sup>372</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 243.

neboli kruhová montáž. Rozvíjí také Rikjúovy myšlenky a principy dekorace interiéru všeobecně.<sup>373,374</sup>

Následuje rozdělení tří hlavních stylů *šin*, *gjó* a *só* na podkategorie, které jsou též nazvány *šin*, *gjó* a *só*. To znamená, že styl *šin* se rozdělil na podkategorie *šin no šin*, *šin no gjó* a *šin no só*, styl *gjó* na *gjó no šin*, *gjó no gjó* a *gjó no só*. Poslední styl *só* se dělí pouze na dvě podkategorie *só no gjó* a *só no só*. Tudíž existuje dohromady osm základních stylů klasifikovaných jako japonský estetický standart. Tyto styly jsou však vhodné a lze je použít pouze pro montáž japonské malby *jamatōe*. K montáži maleb v čínském stylu, literátských maleb *nanga* nebo jakýchkoliv jiných druhů malby se užívá jiných typů montáže tzv. *maru hjógu*, *bundžin hjógu*, *bucu hjógu*, *hon hjógu*, *minčó hjógu*, *dai hjógu* atd., terminologie se vzájemně prolíná.<sup>375</sup>

Z tohoto systému lze usoudit, že i když je montér omezen při montáži určitými pravidly, má na výběr z mnoha možností.

---

<sup>373</sup> Ibidem.

<sup>374</sup> Koyano (pozn. 184), s. 16.

<sup>375</sup> Ibidem.

### 3.5.1 Šin (*bucuga hjógu*; montáž buddhistických maleb)

Tento styl je označován jako slavnostní, nebo formální. Protože jsou v něm zhotovované montáže maleb s buddhistickou tematikou, je ze všech nejbohatší. V montáži se užívají zlaté a stříbrné brokáty *kinran* a *ginran*, ozdobné koncovky jsou provedeny ve zlatě a stříbře. Jak už bylo uvedeno, tento styl se dělí na další tři podstyly. Každý z nich má svá specifika, avšak společné všem je to, že vodorovný pás *džó* nad obrazem a *ge* pod obrazem jsou po stranách malby propojeny svislými pásy stejného druhu hedvábí. Tvoří tak orámování *sóberi* [78].<sup>376,377</sup>

#### Šin no šin [97]

Tento styl je též nazýván jako *šinsei hjógu* (montáž posvátných obrazů) a je obvykle užíván pro montáže buddhistických maleb, jako jsou Mandaly a obrazy Buddhy. Okolo středu obrazu je postupně vytvořeno trojitě orámování. Každý rám je tvořen jiným druhem textilie a jednotlivé rámy jsou mezi sebou ještě rozděleny tenkým proužkem jednobarevného světlého, nebo fialového hedvábí. Tento prvek se nazývá *hosokane*, nebo také *sudži, hosomi*.

#### Šin no gjó [98]

Též nazývaný *honzon hjógu* (montáž hlavní ikony) se od stylu *šin no šin* liší tím, že postrádá vnitřní rám, tzn. pás nad obrazem *ičimondžidžó* a pod obrazem *ičimondžige* nejsou propojeny svislými pruhy. Tento styl se užívá pro adjustaci portrétů císaře, buddhistických patriarchů, svatých a pro chrámové obrazy.

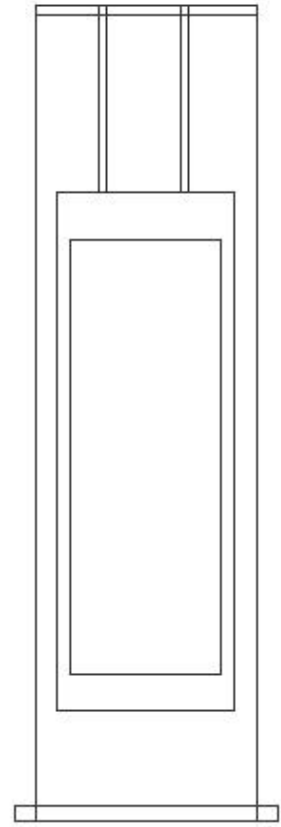
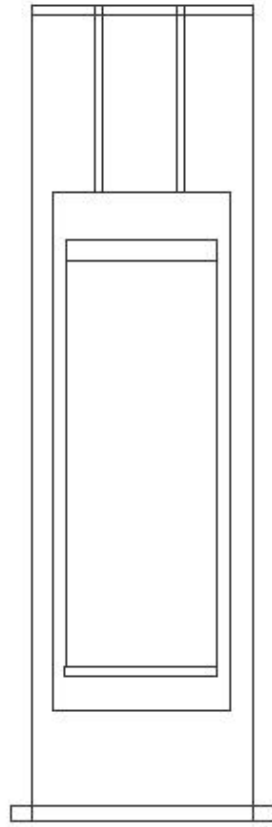
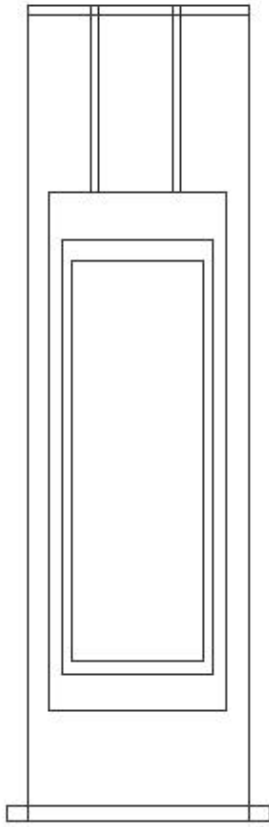
#### Šin no só [99]

Též nazývaný *čúzon hjógu* (montáž vedlejších ikon) se od předchozího stylu odlišuje absencí *ičimondžidžó* a *ičimondžige*, je rámován jen dvěma druhy textilie. Používá se pro montáž obrazů s buddhistickou a taoistickou tematikou, a autografů psaných buddhistickými svatými.

---

<sup>376</sup> Ibidem, s. 16-17.

<sup>377</sup> Oba (pozn. 185).



Obr. 184 *Šin no šin*<sup>378</sup>  
Obr. 186 *Šin no šin*<sup>380</sup>

Obr. 185 *Šin no gjó*<sup>379</sup>

---

<sup>378</sup> Dostupné 31. 7. 2011 z : <http://www.gifujikuso.jp/hyogu-keita-sini.htm>

<sup>379</sup> Ibidem.

<sup>380</sup> Archiv autorky.

### 3.5.2 Gjó (dóboe)

Jedná se o nejběžnější polo-oficiální styl, kde horní pás *džó* a dolní pás *ge* nejsou propojeny svislými pruhy *hašira*.

#### **Gjó no šin** [100]

Styl také označovaný jako *jamato ičimondži mawaši* (malby v japonském stylu obkroužené *ičimondži*). Střed obrazu bezprostředně rámuje pásy *ičimondžidžó* a *ičimondžige* propojené tenkým proužkem, okolo nich je po čtyřech stranách doplněno orámování *čúberi*. Horní pás *džó* a dolní *ge* jsou poté připojeny samostatně k hornímu a dolnímu okraji *čúberi*. Tento styl je užíván k montáži šintoistických maleb, císařských kaligrafií, známých bojovníků, barevných maleb s motivy ptáků a květin, pro portréty buddhistický a taoistických osobností, známých válečníků, pro buddhistické texty a výklady Kánonů.

#### **Gjó no gjó** [101]

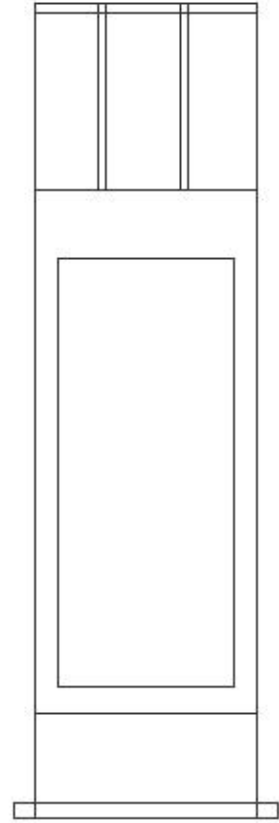
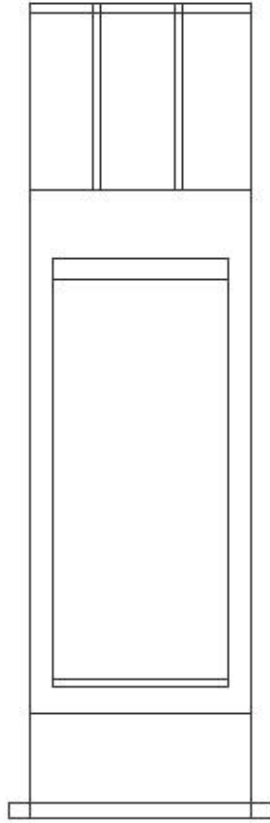
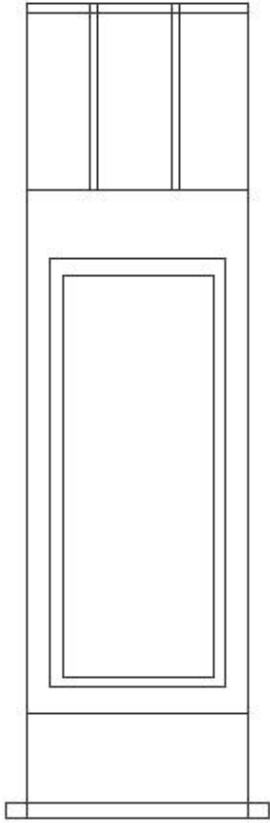
Nazývá se také *jamato hjógu* (montáž maleb v japonském stylu) a dodnes je nejoblíbenějším a nejběžněji užívaným stylem montáže pro široké množství motivů. *Ičimodžidžó* a *ičimondžige* nejsou propojeny svislými pruhy *hašira*. Ostatní prvky jsou stejné jako u stylu *gjó no šin*.

#### **Gjó no só** [102]

V tomto případě je střed obrazu *honši* orámován jen pásy *čúberi*, pás bezprostředně nad obrazem *ičimondžidžó* a bezprostředně pod obrazem *ičimondžige* chybí. Je užíván pro montáže *waka* (japonské poezie) a japonské kaligrafie vytvořené mnichy, nebo čajovými mistry.<sup>381</sup>

---

<sup>381</sup> Koyano (pozn. 184), s. 18.





**Obr. 187 Gjó no šin<sup>382</sup>**  
**Obr. 189 Gjó no só**

**Obr. 188 Gjó no gjó<sup>383</sup>**

---

<sup>382</sup> Dostupné 31. 7. 2011 z: <http://www.gifujikuso.jp/hyogu-keita-gyoi.htm>

<sup>383</sup> Ibidem.

### 3.5.3 Só

Tento neformální styl je typický extrémně úzkými svislými bočními pruhy *hašira* bezprostředně připojenými ke středu obrazu, obvykle mají šířku 2 až 3 *bu*<sup>384</sup> a ne více než 5 *bu* u velkých svitků. Jinak se neliší od předešlého stylu *gjó*. Tento styl je nejčastěji aplikován na malby, které se vyvěšují při čajových obřadech.

Styl *só* se dělí pouze na dvě podkategorie, varianta *só no šin* se nepraktikuje. Užíval ji v minulosti pouze čajový mistr Oda Urakusai (1548–1622).

#### **Só no gjó** [103]

Též nazývaný *čagake* (*kakemono* určené do čajové místnosti). Tento styl se často užívá pro montáž obrazů, jež mají větší rozměry na délku, než na šířku. Pásky bezprostředně nad malbou *ičimondžidžó* a pod malbou *ičimondžige* opět nejsou propojeny bočními pruhy. V tomto stylu se montují kaligrafie poezie *waka* a *haiku*, kaligrafie čajových mistrů a malby přírodních krás. Formát malby pro tuto montáž může být jak podlouhlý, tak horizontální.

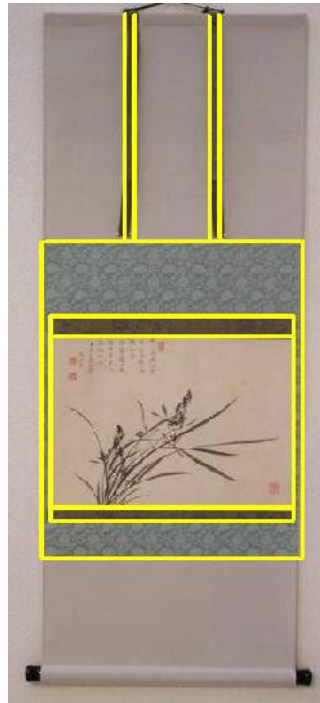
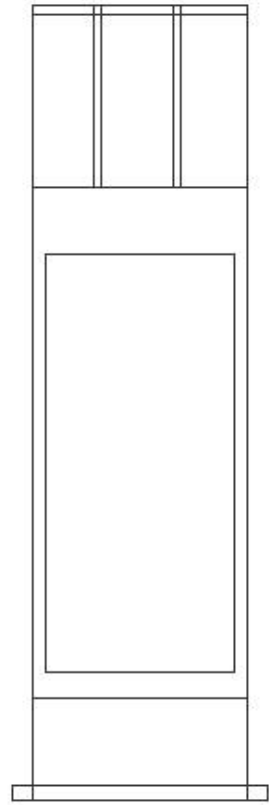
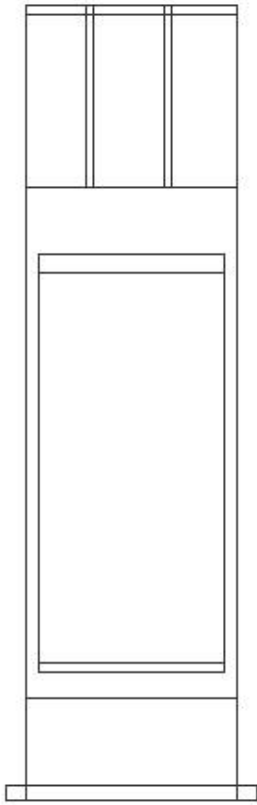
#### **Só no só** [104]

Též se nazývá *rinpo čú fútai*. Chybí opět pásky bezprostředně nad středem obrazu *ičimondžidžó* a pod středem obrazu *ičimondžige*. Malbu rámuje pouze *hašira*. Tento styl je užíván pro montáž krátkých kaligrafií čajových mistrů a mnichů psaných černou tuší *sumi*.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> 1bu = 3.03mm

<sup>385</sup> Koyano (pozn. 184), s. 19.



**Obr. 190** *Só no gjó-* užší i širší varianta<sup>386</sup>  
*só-* širší varianta<sup>387</sup>

**Obr. 191** *Só no*

---

<sup>386</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://www.gifujikuso.jp/hyogu-keitai-sou.htm>

<sup>387</sup> Dostupné 14. 2. 2011 z: <http://www.kougei.or.jp/kyouhyougu/at1409-b01.html>

### 3.5.4 Ostatní styly

Následuje několik dalších stylů, které se používají pro montáž malby v čínském stylu, literátskou malbu *nanga*, nebo jiné styly malby než je japonský styl *jamatoe*.

- **Skupina *fukuro hjógu***

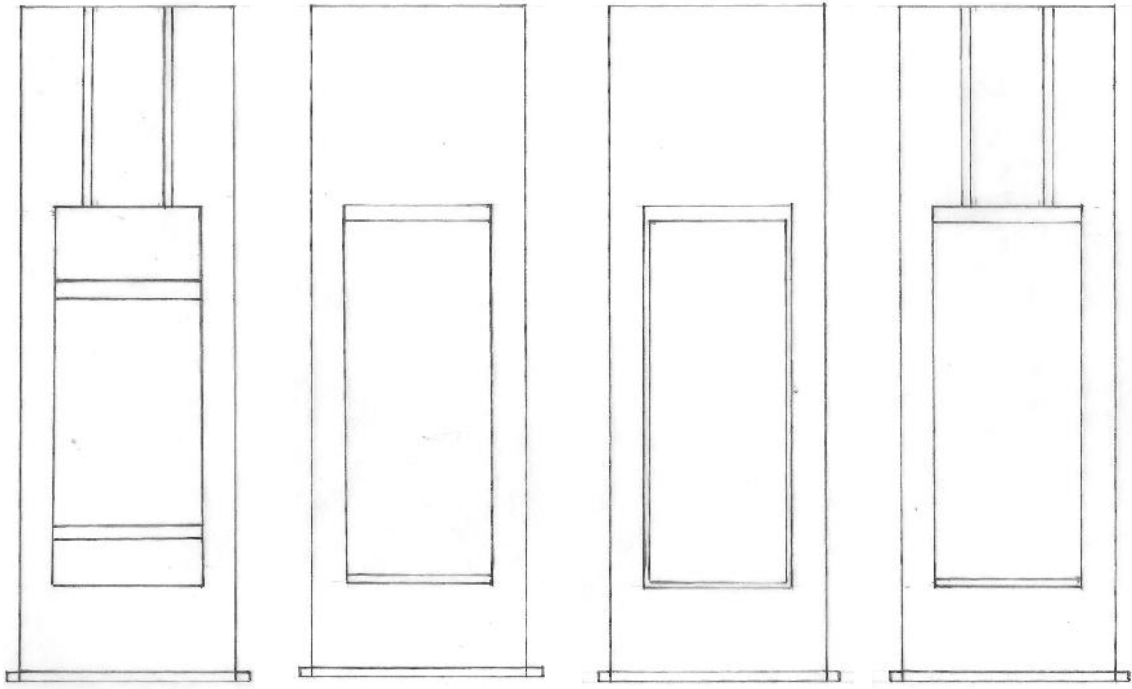
***Mikiri*** (oproštěná montáž) [105] - v tomto stylu je vyloučena *čúberi hašira*. Jinými slovy nad pásem bezprostředně nad malbou *ičimondžidžó* je umístěn pás *čúdžó* a pod malbou *ičimondžige* pás *čúge* o stejné šířce. Tento styl je užíván pro montáž literátské malby *nanga*.

***Maru hjógu***, neboli ***bundžin hjógu*** (montáž literátské malby) [106] - v tomto stylu je vyloučen prvek *čúberi*. Ostatní prvky jsou stejné jako u *mikiri*. Může mít více variant, s *fútai* i bez *fútai*. Obvykle se používá pro montáže portrétů slavných osobností, malby krajiny, ptáků a květin, bambusů, a kamenů v literátském stylu a poezie psanou čínskými znaky, též pro obrazy krásných žen. Svým vzhledem se nejvíce blíží k prostým čínským montážím.

***Hon fukuro-hjógu*** [107] - Z tohoto podstylu jsou vyloučeny všechny prvky tvořící orámování kromě *sóberi*. Někdy se mezi středem obrazu *honši* a orámováním *sóberi* objevuje úzký proužek *sudži*. Tento prostý styl se užívá k montáži krajin, ptáků a květů s poezií vykonaných čínskou technikou malby.<sup>388</sup>

---

<sup>388</sup> Koyano (pozn. 184), s. 20



c

a

b

**Obr. 192 Mikiri hjógu**<sup>389</sup>  
**hjógu**<sup>390,391,392</sup>

**Obr. 193 [a, b, c] Fukuro**

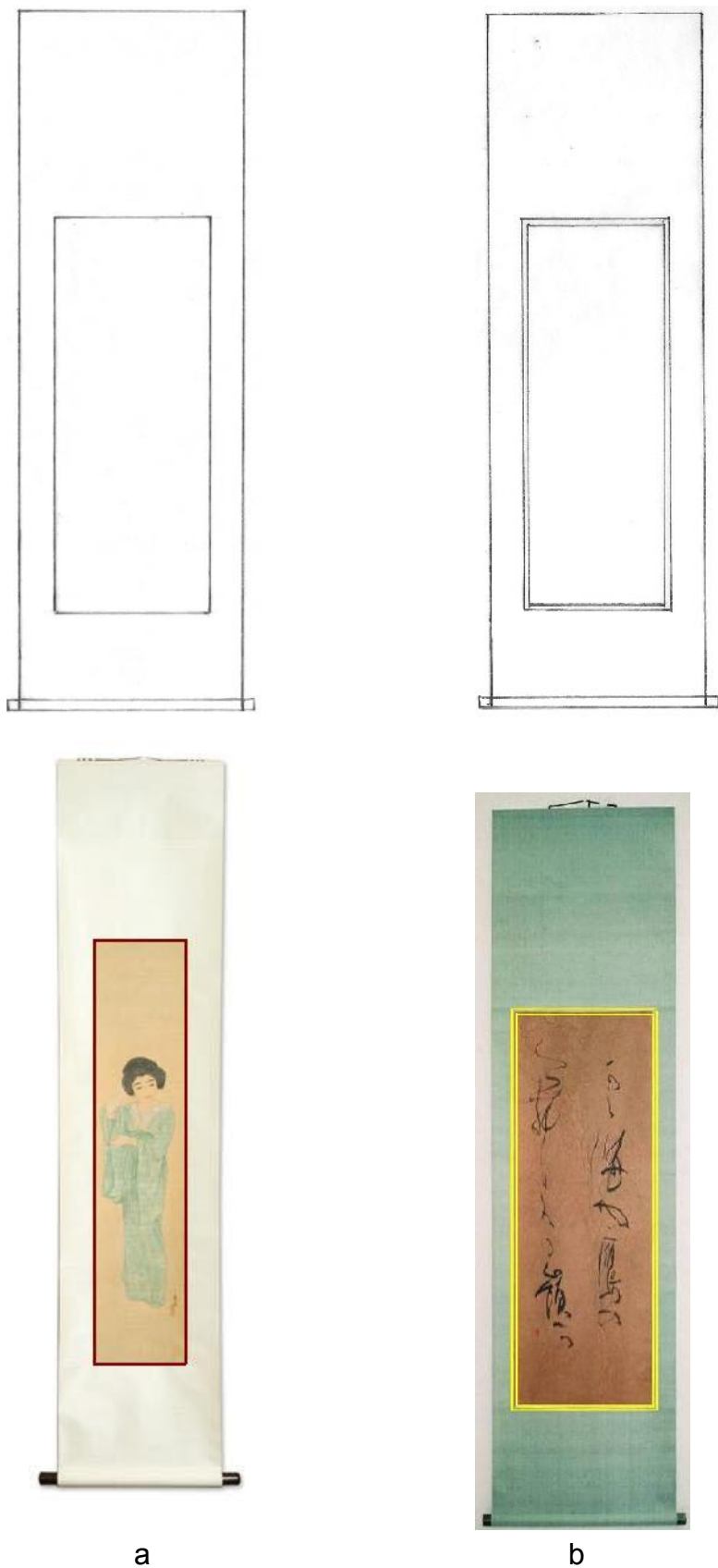
---

<sup>389</sup> Dostupné 14. 4. 2011 z: [http://www.robbynuntin.com/Japanese/g\\_scrolls.asp?Page=1&myPageSize=24&SortBy=Last\\_Edited%20DESC](http://www.robbynuntin.com/Japanese/g_scrolls.asp?Page=1&myPageSize=24&SortBy=Last_Edited%20DESC)

<sup>390</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://www.naganohyoukei.org/33kai-sakuhinntenn.html>

<sup>391</sup> Dostupné 14. 4. 2011 z: [http://www.robbynuntin.com/Japanese/g\\_japanese\\_ind.asp?ProductID=13326](http://www.robbynuntin.com/Japanese/g_japanese_ind.asp?ProductID=13326)

<sup>392</sup> Dostupné 14. 4. 2011 z: <http://www.naganohyoukei.org/33kai-sakuhinntenn.html>



Obr. 194 [a, b] Hon fukuro hjógu<sup>393, 394</sup>

<sup>393</sup> Dostupné 1. 8. 2011 z: <http://www.naganohyoukei.org/33kai-sakuhinntenn.html>

<sup>394</sup> Dostupné 1. 8. 2011 z: <http://www.flickr.com/photos/hyougushi/4989659696>



- **Skupina *minčo*** (styl dynastie Ming)

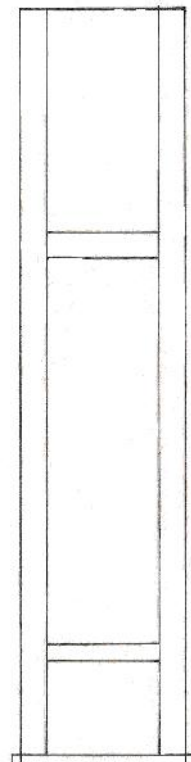
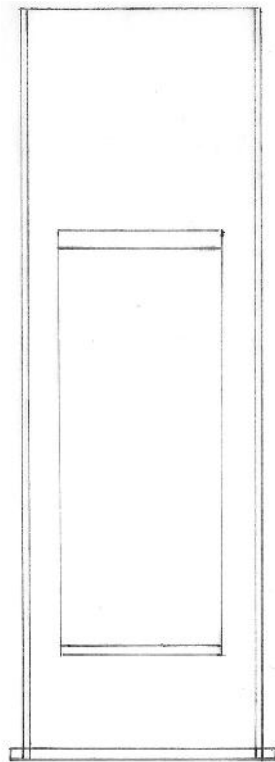
Tento styl byl oblíbený v Číně za dynastie Ming a získal si značnou oblibu také v Japonsku. Charakteristickým prvkem je připojení úzkých proužků po celé délce pravého a levého okraje svitku. V této skupině se též neužívají pásy *fútai* v žádné formě.

***Fukuro minčo*** [108] - na první pohled vypadá jako *fukuro hjógu* (viz. výše), ale po krajích svitku se po celé délce nachází velmi tenké pásy hedvábí. Tento styl se užívá pro montáže krajinomaleb, bambusů, skal, ptáků, květin, tušových maleb a čínské poezie psané čínskými znaky.

***Futó minčo*** [109] - Ke středu obrazu *honši* opatřenému pásy *ičimodži* a *džóge* o stejné šířce jsou následně připojeny po celé délce z obou stran dva široké pruhy. Tento styl je vhodný pro adjustaci podlouhlých formátů malby, obvykle orchidejí, bambusů a skal, malby tuší a také pro montáže svitků, které tvoří dvojice (*renpuku*).<sup>395</sup>

---

<sup>395</sup> Koyano (pozn. 184), s. 20.



*minčo*<sup>397</sup>

Obr. 195 *Fukuro minčo*<sup>396</sup>

Obr. 196 *Futo*

<sup>396</sup> Archiv autorky.

---

<sup>397</sup> Ibidem.

- **Skupina *dai-hjógu***

Malby nebo kaligrafie jsou někdy provedeny na dlouhé formáty dekorativních papírů tzv. *tanzaku*, na čtvercové formáty *šikiši*, na ozdobný papír nebo hedvábí ve tvaru vějíře *senmen*. Tyto formáty jsou menší, než bývá tradičně velikost středu obrazu *honši* a jsou z toho důvodu nejprve nalepeny na papírový, nebo hedvábný podklad, který má již regulární velikost. S tímto podkladem jsou pak montovány do svitků.

***Tanzaku daibari hjógu*** [110] - Potom, co je podlouhlý formát *tanzaku* nejprve nalepen na bílý papír nebo hedvábí, je následně montován ve stylu *só no gjó*.

***Šikiši daibari hjógu*** [111] - Poté, co je čtvercový formát *šikiši* podlepen bílým papírem nebo hedvábím, je adjustován do stylu *gjó no gjó*.

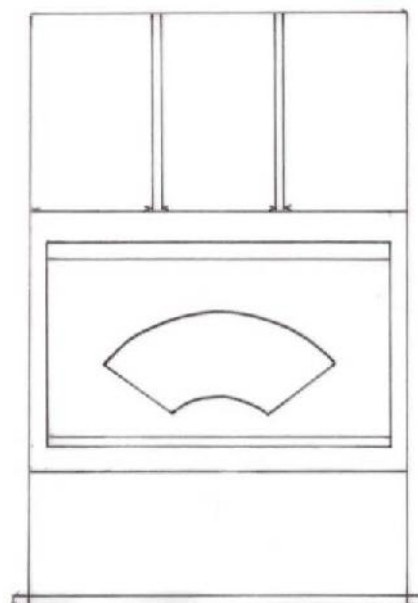
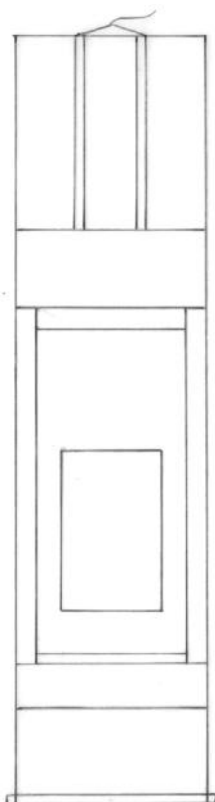
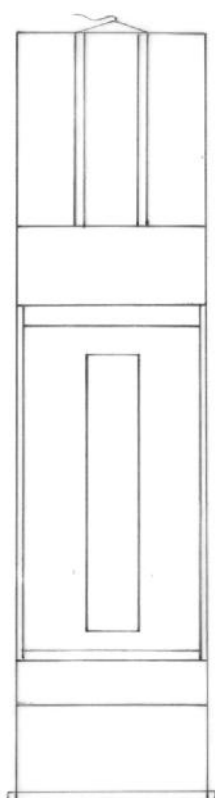
***Senmen daibari hjógu*** [112] - Poté, co je formát vějíře *senmen* podlepen bílým papírem nebo hedvábím, je montován ve stylu *só no só*. Tento styl se používá nejčastěji pro montáže maleb škol Tosa, Šidžó, Jamato a Kórin, ale i pro kaligrafie provedené na tomto formátu.

***Čúgire rendai hjógu*** [113] - V tomto stylu chybí pásy bezprostředně pod a nad středem obrazu *ičimondži* a orámování *čúberi*. Svitek se opticky rozdělí do tří částí, například malovanou linkou nebo úzkým proužkem jiného výraznějšího materiálu. Ve středním pásu je vyříznut čtvercový tvar *šikiši* nebo tvar vějíře *senmen* a adjustovaný formát poté do tohoto otvoru vlepen.

***Šihó džógekire rendai hjógu*** [114] - Čtvercový formát *šikiši* je podlepen a poté umístěn do kruhového výřezu ve středním pásu bordury svitku.<sup>398</sup>

---

<sup>398</sup> Koyano (pozn. 184), s. 22.



**Obr. 197 Tanzaku daibari<sup>399</sup>  
Senmen daibari<sup>401</sup>**

**Obr. 198 Šikiši daibari<sup>400</sup>**

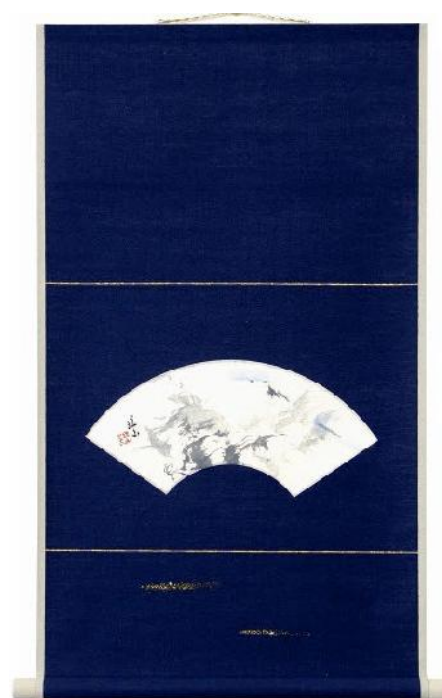
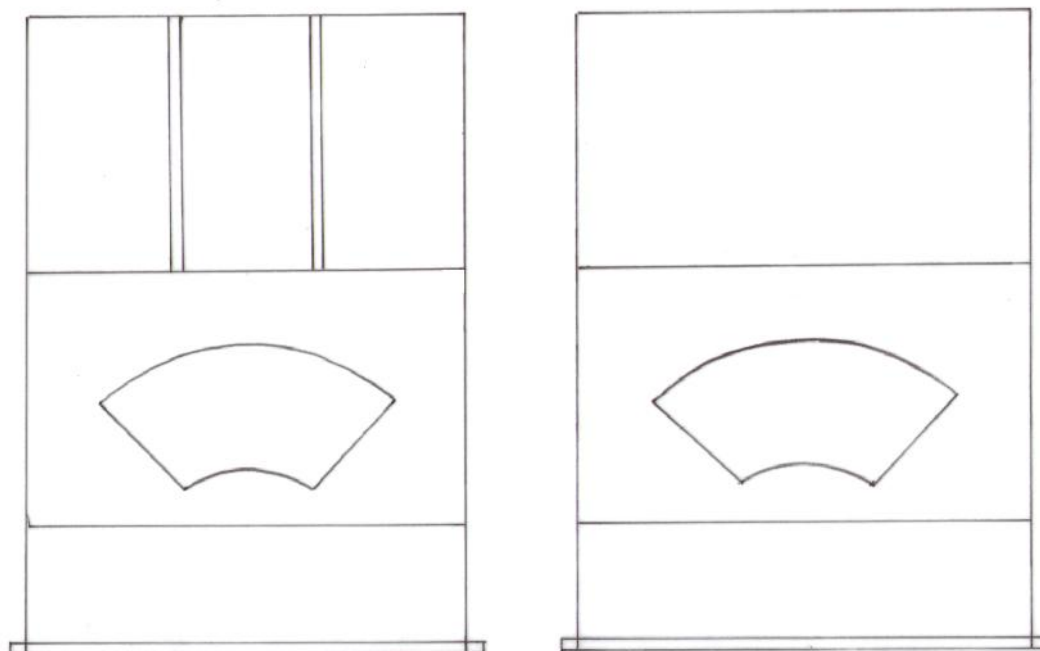
**Obr. 199**

<sup>399</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z:  
[http://www.robynuntin.com/Japanese/g\\_scrolls.asp?Page=1&myPageSize=24&SortBy=Last\\_Edited%20DESC](http://www.robynuntin.com/Japanese/g_scrolls.asp?Page=1&myPageSize=24&SortBy=Last_Edited%20DESC)

<sup>400</sup> Archiv autorky.

---

<sup>401</sup> Dostupné 2. 8. 2011 z: [http://blog.livedoor.jp/kogire\\_kai/archives/2009-02.html?p=6](http://blog.livedoor.jp/kogire_kai/archives/2009-02.html?p=6)

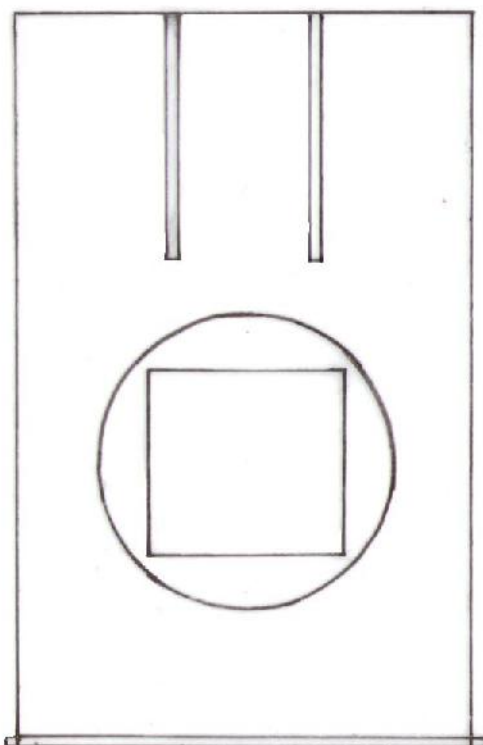


a

b

Obr. 200 [a, b] Čúgire rendai hjógu<sup>402</sup>

<sup>402</sup> Dostupné 1. 8. 2011 z: <http://www.naganohyoukei.org/33kai-sakuhinntenn.html>



Obr. 201 Šihó džógekire rendai hjógu<sup>403</sup>

<sup>403</sup> Dostupné 1. 9. 2011 z: <http://www.flickr.com/photos/hyougushi/87690102/>



- **Smíšené styly**

**Hašira kakuši** [115] - Velmi podobný styl *só no gjó*, ale má jen jeden pásek *fútai*. Používá se pro montáže velmi úzkých a dlouhých formátů, nikdy se nevystavuje při čajových obřadech.

**Tó hjógu** [116] - Styl podobný *gjó no gjó*. Všechny části bordury jsou provedeny ze stejného druhu materiálu, ale mezi středem obrazu *honši* a pásy bezprostředně nad a pod středem obrazu *ičimondži*, a mezi *ičimondži* a orámováním *čúberi*, je vložen úzký páseček *hosokane*. Tento styl se opět používá pro montáže literátských maleb *nanga*.

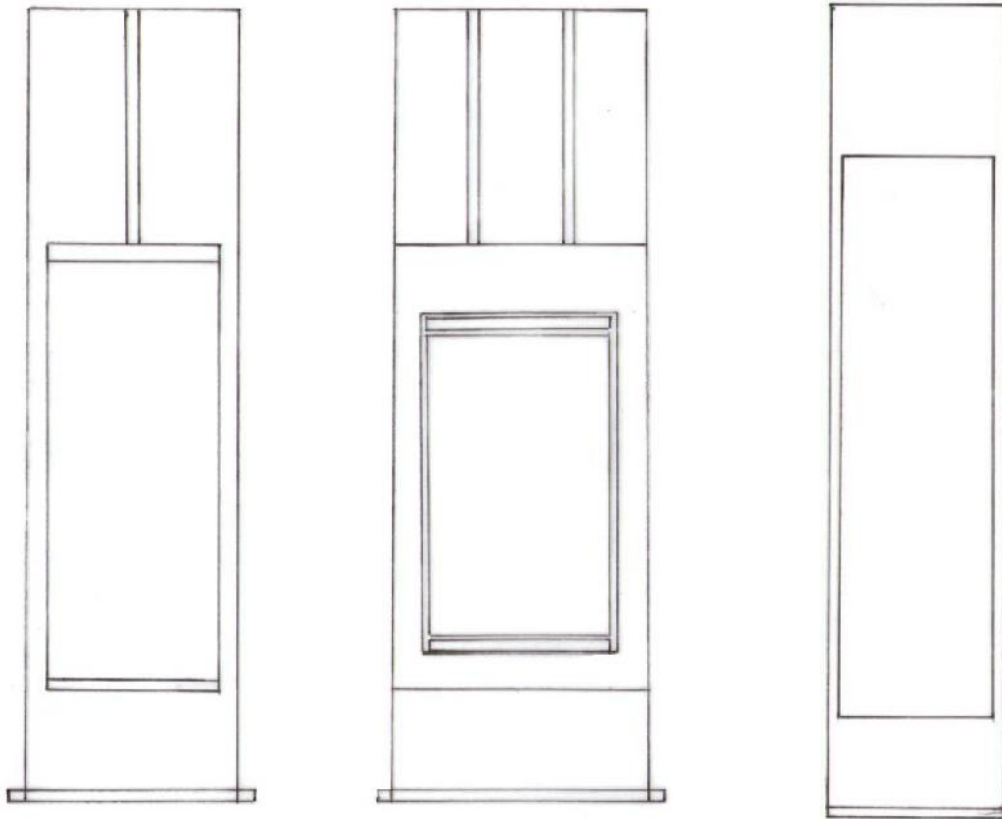
**Cuiren šitate** [117] - Střed obrazu *honši* je obklopen pouze orámováním *sóberi*. Dolní tyč *džiku* nemá konce opatřené ozdobnými koncovkami, ale hrany oblepeny hedvábnou tkaninou, z které je zhotovena bordura. Styl se užívá pro malby provedené čínskou technikou, a pokud se jedná o set více svitků, které mají být zavěšeny vedle sebe.

**Kurinuki hjógu** [118] - Tento styl se používá pro malé formáty literátských maleb. Prostor o velikosti středu obrazu *honši* je vyříznut z lícového materiálu svitku a do tohoto otvoru je poté malba zasazena.

**Nidan hjógu** [119] - Bordura se skládá pouze z orámování *čúberi* a z pásu nad ním *džó* a pásu pod ním *ge*. Je užíván pro literátské malby *nanga* podlouhlého horizontálního formátu.<sup>404</sup>

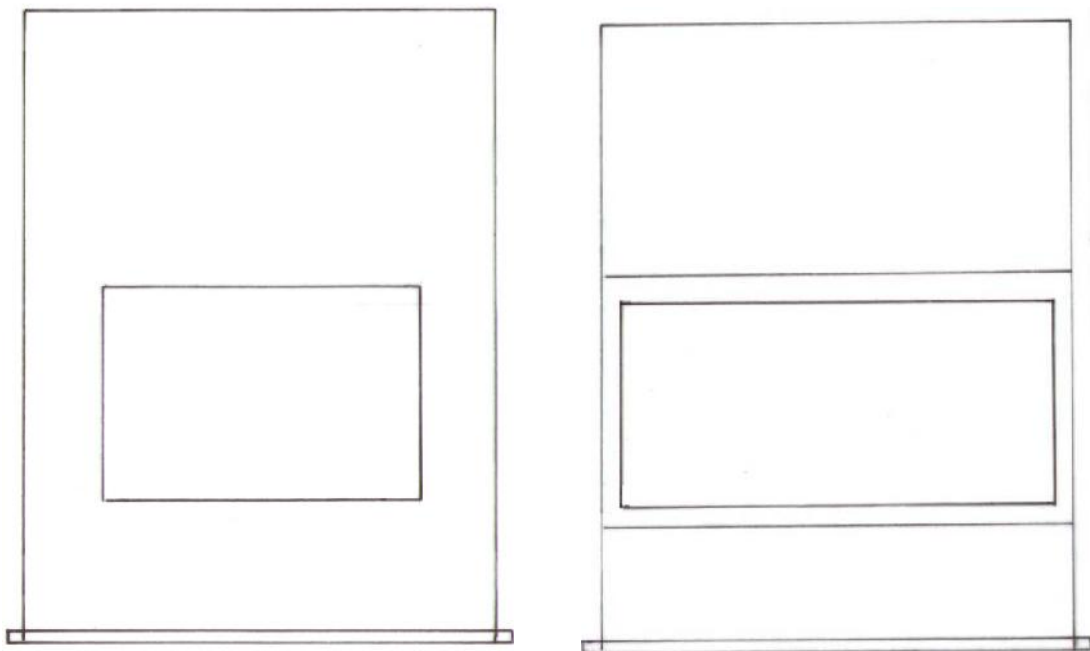
---

<sup>404</sup> Koyano (pozn. 184), s. 24-25.



**Obr. 202 Hašira kakuši**  
**Obr. 204 Cui ren šitate**

**Obr. 203 Tó hjógu**



***Nidan hjógu***

**Obr. 205 *Kurinuki hjógu***

**Obr. 206**

### 3.6 Výpočty rozměrů jednotlivých částí svitku

Na téma vhodných proporcí se vedly dlouhé diskuze, až se na konci období Tokugawa ustálil určitý systém a pravidla. Výměry jednotlivých partií jsou počítány v poměru k velikosti středu obrazu *honši*, aby společně působili co nejvyrovnanějším dojmem.

V následující části jsou uvedeny nejběžnější standarty pro nejvíce oblíbený styl *gjó no gjó*. Po dlouhé řadě zkoušek se ustavila šířka pásu bezprostředně nad obrazem *ičimondžidžó*. Vhodné rozměry jsou uvedeny v tabulce, vždy podle šířky středu obrazu *honši*. Z šířky pásu *ičimondžidžó* poté vypočítáme proporce dalších partií:

Pás nad malbou *čúdžó*- šířka pásu *ičimondžidžó* x 4

Horní pás *džó*- šířka pásu nad malbou *čúdžó* x 3

Dříve výška pásu bezprostředně pod obrazem *ičimondžige*, pásů *čúge* a *ge* byla přesně polovina jejich horních protilehlých prvků *džó*. Dnes je většinou o trochu větší než polovina, protože tyto proporce působí vyváženějším dojmem.

Co se týká šířky jednotlivých pásů, pás *čúdžó* je o trochu větší než dvojnásobek šířky středu obrazu *honši*. Šířka visících pásků *fútai* se rovná, nebo lehce převyšuje šířku pásu bezprostředně pod obrazem *ičimondžige*. Vhodné proporce jsou na následující straně uvedeny v tabulce v měrné jednotce sun (1 sun = 30,3 mm).

Tato metoda výpočtu je obvykle využívána při montážích základních stylů a montér jednotlivé proporce často upravuje podle svého osobního vkusu a citu. Zkušený montér má často svůj způsob vypočítávání jednotlivých proporcí.<sup>405</sup>

---

<sup>405</sup> Koyano (pozn. 184), s. 26-27.

Šířka malby <i>honši</i>	<i>ičimondži</i>		<i>čúberi</i>			<i>džó</i>	<i>ge</i>	<i>džiku</i>
	<i>džó</i>	<i>ge</i>	<i>džó</i>	<i>ge</i>	<i>hašira</i>			
Do <b>10 sun</b>	0,9 sun	0,5 sun	4 sun	2 sun	1,8 sun	12,1sun	5,5 sun	0,75
<b>13 sun</b>	1,15	0,65	4,7	2,5	2,4	13	6	0,8
<b>15 sun</b>	1,1-1,2	0,7	5	2,6	2,5	13,5	6,5	0,85
<b>18 sun</b>	1,2	0,7- 0,75	5,2	2,7	2,6	14	6,8	0,9
<b>20 sun</b>	1,25- 1,3	0,75- 0,8	5,4	2,8	2,7	14,7	7	0,95
<b>23 sun</b>	1,3	0,8- 0,85	5,7	3	2,9	15,1	7,3	1,05
<b>25 sun</b>	1,35	0,85	5,8	3,1	3	15,5	7,7	1,05

Tab. 1 Vhodné proporce pro jednotlivé prvky montáže podle velikosti středu obrazu *honši*.  
1 sun = 30,3 mm

### 3.7 Postup výroby svitku

V této kapitole je popsán postup montáže nového svitku v ideální podobě, tzn. s nejvyšším počtem dublážových vrstev, použitím nejvhodnějších druhů papíru a lepidel. Je však nutné podotknout, že ne vždy je tato ideální podoba dodržována, například se použijí jiné druhy papírů, méně dublážových vrstev, nebo papír není lepen pomocí starého škrobu *furunori*.

#### **Příprava *toriwase***

Před samotnou montáží malby je pečlivě naplánován její budoucí vzhled. V potaz jsou brány přání a představy vlastníka, námět a velikost malby. Na základě těchto informací montér vybírá styl montáže, vzor, barvu a typ hedvábné tkaniny, tvar ozdobných knoflíků dolní tyče, podobu proužků *fútai* i všechny ostatní elementy [120],[121].<sup>406</sup>

#### **Zajištění barev malby před rozpítím**

Montér nejprve musí ověřit rozpustnost barevných vrstev malby. Při montáži se malba často dostává do styku s vodou a lepidlem, a proto by se mohly barvy s nedostatečným obsahem pojiva rozpít. Pokud jsou tedy barvy na vodu citlivé, je nutné je zabezpečit. K tomuto účelu se v minulosti běžně používala tzv. *dosa* (roztok živočišného klihu a kamence, viz. kapitola 3.4.2 Lepidla živočišného původu), dnes je to želatina *nikawa*, někdy i nerozpustné syntetické pryskyřice.<sup>407</sup>

#### **Podlepení malby první vrstvou dubláže *hadaurauči***

Malbu nebo kaligrafii je nutné nejprve podlepit z rubové strany jednou vrstvou jemného papíru nejlépe *minogami*. Směr výroby<sup>408</sup> obou papírů (malby i vrstvy dubláže) musí být shodný.

---

<sup>406</sup> Nishikawa (pozn. 135), s. 45.

<sup>407</sup> Ibidem, s.53-54.

<sup>408</sup> Směr výroby papíru- vlákna se při čerpání papíru orientují podle pohybu, který papírník vykonává, rovnoběžně jedním směrem. Po směru výroby se papír snadněji trhá a lépe ohýbá. Příčný směr výroby je kolmý k výše uvedenému směru a papír se ve vlhkém stavu v tomto směru i rozpíná. U japonských papírů z dlouhých vláken jej lze rozpoznat proti světlu (viditelné svíslé nebo podélné uspořádání vláken, také veržé papírenského síta napoví). Zjednodušeně orientace žeber papírenského síta viditelných

Malba se před samotným podlepováním lehce provlhčí vodou (pomocí štětce *mizubake*, nebo rozprašovače) [128],[129]. Škrobové lepidlo *šinnori* se nanáší na hladší stranu archu dublážového papíru, který se následně klade na rub malby. Pokud je malba provedena na papírové podložce, používá se řidší konzistence lepidla. Pokud se naopak jedná o malbu na hedvábí, je nutné použít trochu viskóznější roztok. Lepidlo musí být nanášeno v tenké celistvé vrstvě po celém povrchu papíru, aby nedošlo ke vzniku odskakujících puchýřů. K okraji papíru natřeného lepidlem se po celé délce přiloží bambusová laťka *kakedake* a okraj v šířce zhruba 1 cm se k ní přihladí. Provlhčená malba leží na stole rubem vzhůru. Montér uchopí laťku a přenesení celého archu papíru natřeného lepidlem nad objekt [125], pomalu papír pokládá a zároveň přihlazuje povrch štětce *nadebake* tak, aby nevznikaly žádné překlady nebo bubliny [126]. Velikost lepeného archu papíru může být o trochu větší než velikost malby, protože ji lze za přesahující okraje po podlepení vyrovnávat na desce *karibari*.<sup>409</sup>

Pokud je objekt větších rozměrů a není ho možné podlepit jedním archem papíru, klade se více archů za sebou s mírným překrytím okrajů. Archy musí být oříznuté do pravého úhlu, aby byl překryv pravidelný. Existují dvě úpravy okrajů. Při první z nich, tzv. *bócugi* je okraj oříznut nožem, takže při překrývání archů vzniká malý schůdek. Další možnou úpravou okraje je tzv. vodní řez *kuisakicugi*. Několik archů papíru se položí na sebe, k řezanému okraji přiloží pravítko a namočeným štětce *noribake* nebo *kuisakicugibake* se podél něj vytvoří mokrá linka, která prosákne skrze všechny vrstvy. V místě linky se ještě vytvoří rýha špachtlí. Poté je možno rovně odtrhnout okraj přesně v mokré lince. Z okraje se vytahují vlákna, takže je potom rovnoměrně roztržený [123]. Pokud se při lepení překryjí okraje takto připravených archů, vlákna papíru spolu splynou a spoj je téměř neviditelný [124].<sup>410</sup> Archy papíru při dubláži montér klade od horního okraje malby k dolnímu. Podlepená malba se nechá volně položená například na savé textilií do celkového vyschnutí.<sup>411</sup>

---

proti světlu na archu dublážového papíru musí být shodná s orientací žeber na podlepované malbě.

<sup>409</sup> Nishikawa, op. cit., s. 65-66.

<sup>410</sup> Ibidem, s. 59-62.

<sup>411</sup> Masuda, K., Oryū, K. Techniques of Mounting and Restoration, in: *Course Notes: Japanese Paper Conservation Course*. Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, Tokyo, Japan, 2000, s. 217-228.

### **Podlepení dekorativních tkanin na bordury svitku**

Aby bylo možno z tkaniny řezat pruhy, ze kterých se bordura skládá, musí být tkanina také podlepena papírem. Pro podlepování tkaniny se obecně používá viskóznější škrobové lepidlo o konzistenci smetany v kombinaci s tenkým papírem jako je *usuminogami*. Při podlepování tkaniny je nutné nanášet ne příliš silnou vrstvu lepidla, v opačném případě může škrob na tkanině po zaschnutí zanechat nevzhledné bílé skvrny a mapy.

Tkanina je rozprostřena na stůl lícem dolů (pozná se podle vzoru, lesku vláken), provlhčena a útek a osnova se precizně srovnají tak, aby ve všech částech tkaniny svíraly mezi sebou úhel 90°. Toto dokonalé vyrovnání je velmi důležité, protože se všechna pokřivení papírovým podlepem zafixují. Silnější tkanina může být po všech okrajích nastříhnuta v rozestupu několika centimetrů nůžkami, aby se rovnání ve vlhkém stavu usnadnilo. Když útek a osnova svírají pravý úhel, jsou okraje tkaniny přichyceny ke stolu pomocnými pruhy papíru, aby nedošlo při přihlazování dubláže k její deformaci. Škrobové lepidlo je opět natřeno na arch papíru, papír na laťce přenesen nad objekt a zlehka přihlazen. Tkanina se nechá na své podložce volně vyschnout.<sup>412,413</sup>

### **Druhé podlepení malby a textilie *mašiura*či**

Druhá podlepová vrstva *mašiura* slouží k vyrovnání rozdílů v plošné hmotnosti (gramáži) obrazu a tkanin budoucího svitku. Svitek se zhotovuje z různorodých materiálů o odlišných vlastnostech a plošné hmotnosti. Tyto vlastnosti pak ovlivňují chování ve vlhku i při schnutí. Například pokud je malba provedena na tenkém papíru, doba schnutí při lepení bude kratší než u silného brokátu. Druhá dublážová vrstva *mašiura* minimalizuje rozměrové změny materiálů a pomáhá sjednotit jejich různorodé vlastnosti. Nejvhodnější je k tomuto účelu papír *misugami*, kvůli své vynikající poddajnosti a ohebnosti lepený starým škrobem *furunori*. Druhá vrstva dubláže se provádí stejným způsobem jako první (viz výše). Po nalepení druhé vrstvy přichází tlučení povrchu štětcem *učibake*, aby byl lepený spoj dostatečně pevný a vrstvy dokonale přilnuly [123].<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> Ibidem.

<sup>413</sup> Nishikawa (pozn. 135), s. 67-69.

<sup>414</sup> Ibidem, s. 71-72.



### **Napnutí podlepených elementů na desce *karibari***

Po druhé vrstvě dubláže se malba i textilie vypíná na desce *karibari*. Při vlhčení, lepení a vyhlazování malba i textile zvětší své rozměry a při schnutí dochází k jejich smršťování. Pokud se po všech okrajích přichytí k desce *karibari*, dochází k sesychání a rovnoměrnému vypínání. Musí se dbát na to, aby byl vypínaný objekt opravdu přilepen jen za okraje. V opačném případě by se totiž mohl přilepit k desce v ploše a nešel by sejmut. Pokud se pod již napínaný po okrajích přilepený objekt foukne trochu vzduchu, vytvoří se pod ním vzduchová kapsa a k podkladu se nepřilepí [130]. Části svitku čerstvě podlepené druhou vrstvou papíru se mohou nechat zcela vyschnout, poté znovu navlhčit a přichytit za okraje na *karibari*, nebo napínat ihned po podlepení. Je však lepší jak papírové, tak textilní části nechat mírně zavadnout, protože pnutí materiálu a schopnost jakou se smršťuje, je opravdu velká. V případě textilie by se lepené spoje pnutím mohly odlepit a při schnutí by se textilie zdeformovala. U papírového objektu by vlivem pnutí mohlo dojít k jeho potrhání. Po zhruba sedmi dnech jsou vyrovnané části svitku z *karibari* sejmuty a připraveny k montáži [134].<sup>415,416</sup>

### **Řezání *kiricugi* a lepení *cukemawaši* jednotlivých částí montáže k sobě**

Všechny spojované části svitku musí být dokonale pravouhlé, aby na sebe vzájemně navazovaly. Aby nedocházelo k třepení okrajů textilie, přetřou se její okraje malým množstvím škrobového lepidla *šinnori*. Jednotlivé pásy montáže tvořené stejným druhem vzorované textilie se vyřezávají z velkého formátu tak, aby na sebe vzory v borduře navazovaly.

Existuje více způsobů lepení bordur k malbě. Bordura může být nalepena přímo na malbu v šířce asi tak 4 mm, nebo může být okolo celé malby nejprve přilepen z rubu tenký proužek textilie nebo papíru tzv. *kosidžu* a bordury se následně lepí na tento proužek. Vzniká tak mírný odstup mezi malbou a bordurou. Výhodou této techniky je to, že pokud bordura již přestane plnit své ochranné vlastnosti, je možné malbu svitku vyříznout, aniž by došlo k jejímu poničení. Pokud se textilní pás bezprostředně lepený k malbě *ičimondži* lepí prvním způsobem přímo na okraj malby, je z rubové strany obvykle v místě hrany *ičimondži* nalepen ještě jeden papírový pásek, aby velmi namáhané místo náchylné k lámání zpevnil, tzv. *orebuse*

---

<sup>415</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>416</sup> Masuda / Oryū (pozn. 337).

[132]. Postup lepení jednotlivých částí k sobě je znázorněn na obrázcích [131], [135], [136], [137].

Okraje jednotlivých částí bordury jsou již lepeny s mírným přesahem přes sebe. K lepení se používá trochu viskóznější škrobové lepidlo *šinnori*. Lepidlo je vždy nanášeno na okraj připojované části z rubu. Když jsou na sebe lepené části položeny, spoj se nejprve přitlačí prsty a poté přes pomocný materiál tlučé kladívkem, aby k sobě plochy dokonale přilnuly.

Před celkovým podlepením musí všechny spoje dokonale vyschnout. Pokud bylo k jejich lepení použito příliš viskózní lepidlo, dochází po vyschnutí k jejich pomrštění. Těsně před další dubláží je nutné takové spoje silněji provlhčit tupováním vlhkým papírem.<sup>417</sup>

### **První podlepení svitku v celé ploše *nakaurauči***

Malba s připojenou bordurou je v celé ploše podlepována nejčastěji papírem *misugami*, pokud se jedná o svitek velkých rozměrů, může být použit *udagami*. Jako lepidlo se používá starý škrob *furunori* a dobré přilnutí lepených vrstev zaručí tlučení štětcem *učibake*. Jednotlivé archy papíru jsou opět pečlivě upraveny, aby všechny jejich hrany svíraly pravý úhel. Hrana, kterou se k sobě na svitku připojují, je tnuta vodním řezem, aby byl přechod mezi nimi co nejhladší.

Postup dubláže se shoduje s postupem uvedeným výše. V této fázi se archy se kladou od dolní strany svitku k horní. Po položení všech archů následuje tlučení a vyschnutí na savé textilní podložce.<sup>418</sup>

### **Napnutí podlepeného svitku na *karibari***

Po celkovém vyschnutí se svitek opět rovnoměrně provlhčí a znovu přichytí po okrajích na desku *karibari*, aby se dokonale vypnul a vyrovnal.<sup>419</sup>

---

<sup>417</sup> Ibidem.

<sup>418</sup> Nishikawa (pozn. 135), s. 86-87.

<sup>419</sup> Ibidem.

### **Zahnutí a zalepení okrajů svitku *mimiori***

Aby se okraje svitku po delší straně netřepily, musí být zahnuty a zalepeny z rubu. Nejprve je překontrolována šířka svitku, pravoúhlost všech stran a případné nerovnosti odříznuty [138]. Někdy je tento postup zařazen před první celkovou dubláží, někdy až po ní, podle praxe studia a montéra.

Svítek se položí na stůl lícem vzhůru a dolní a horní okraj svitku se přiloží na sebe. Místo, kde bude okraj založen (cca 35 mm od okraje), se označí vpichem šídla. Jeden z okrajů se může pomalu posouvat tak, aby vždy svislé hrany svitku byly přiloženy přesně na sebe, a šídlem se zhotovují vpichy podél okraje ve stejné vzdálenosti od hrany [133]. Druhou variantou je stočení svitku do ruličky a vyznačení místa založení okraje vpichem skrz všechny vrstvy svitku (samozřejmě ve stejné vzdálenosti od hrany malby po obou stranách). K vpichům se poté z rubu přiloží pravítko a špachtlí se podél něj vytlačí rýha. V této rýze se pak okraj snadno založí. Aby nevznikl nevzhledný schůdek, bývají ještě ze záložky odstraněny dvě podlepové vrstvy papíru [140].

Z vnitřní strany záložky se nanese starý škrob *furunori* a záložka se přihladí [139]. Pro zpevnění spoje následuje tlučení okraje kladívkem.

Aby bylo zaručeno dokonalé přilnutí poslední dublážové vrstvy papíru, dalším krokem je *miminori*, přetření založených okrajů směsí nového a starého škrobu. Vrstva lepidla se při dublování aktivuje vlhkem a zpevní lepený spoj. V této chvíli se také někdy na okraj zalepené záložky připojují pomocné pásy papíru úzké zhruba 3–4,5 cm tzv. *hariširo* [146]. Tyto pomocné pásy jsou utnuty proti směru výroby papíru a společně s poslední dublážovou vrstvou vytváří dostatečně pevný okraj, který je schopný vydržet pnutí svitku při konečném vyrovnávání na desce *karibari* po poslední dubláži.<sup>420</sup>

### **Přilepení pomocných pásů papíru *džikubukuro* a *hassóbukuro* pro upevnění horní a dolní tyče**

Aby bylo možné upevnit horní a dolní tyč k svitku, je nutné nalepit z rubu svitku v horní i dolní části pomocný pás papíru, do kterého se tyče zavinou [142]. Vhodným druhem papíru pro tuto partii je *minogami*. Pro dolní tyč je pás o trochu větší než šířka svitku a na výšku má zhruba 7,6 cm. Po delší straně se vytvoří zhruba 9 mm

---

<sup>420</sup> Ibidem, s. 88-91.

ohyb, který se přilepí škrobovým lepidlem z rubové strany svitku v místě, do kterého má být tyč dosazena. To samé se zopakuje v horní partii, jen je tento pás vzhledem k menšímu průměru tyče o něco užší.<sup>421</sup>

### **Aplikace poslední podlepové vrstvy *sourauči* a ochranného pásu hedvábí *uwamakaginu***

Před konečnou dubláží je nutné si nejprve připravit pás hedvábné textilie na *uwamakaginu*, který se podlepí papírem stejným postupem dublování textilií uvedeným výše. Pruh *uwamakaginu* podlepený, suchý, vyrovnaný a ořezaný do pravých úhlů je připraven k použití. Sahá do vzdálenosti 16,6 cm od hranice, do které má být dosazena horní tyč. Aplikace *uwamakaginu* probíhá zároveň s poslední dubláží svitku.

Svitek se položí na stůl lícem dolů a z rubové strany opět provlhčí. Pás *uwamakaginu* je též provlhčen, natřen škrobovým lepidlem *šinnori* a přihlazen na horní partii svitku přes vrchní stranu pomocného pásu pro montáž tyče *hassóbukuro* [145]. Když je pás *uwamakaginu* přilepen, následuje kladení dalších archů papírů. Pro tuto vrstvu se nejčastěji používá papír *udagami* a jako lepidlo škrob *šinnori*. První arch papíru překrývá okraj *uwamakagiu* v šířce zhruba 3 mm. Další archy se postupně kladou na svitek a přihlazují [147]. Poslední arch opět svrchu překrývá pomocný pás pro připevnění dolní tyče *džikubukuro*. Celý povrch se tluče pomocí štětce *učibake* a poté vyhladí štětci přes pomocný materiál (například netkanou textilií).

K okrajům v dolní partii v místě, kde se připevní dolní tyč, se také v této chvíli nalepí zpevňující ozdobně vyříznuté proužky textilie *džikutasuke*, které zpevní místo namáhané při svíjení svitku.

Po zavadnutí a částečném vyschnutí následuje opět připevnění na desku *karibari* za přesahy dublážových archů. V této chvíli je svitek často připevňován k desce lícem a vypíná se po dobu zhruba tří týdnů. Při procesu schnutí je důležité udržovat zvýšenou vlhkost ovzduší (zhruba 55 - 60% RH), aby bylo vysychání pozvolné a rovnoměrné.<sup>422</sup>

---

<sup>421</sup> Ibidem, s. 96.

<sup>422</sup> Ibidem, s. 93-103.

### **Vyhlazení zadní strany svitku korálky *urazuri* a napnutí na desce *karibari***

Svitek je opatrně sejmout tak, aby byly zachovány všechny přesahující okraje dubláží, za které byl na *karibari* připevněn.

Svitek je umístěn na stůl rubovou stranou vzhůru a jeho povrch se vyhlazuje pomocí stočených korálků *urazuri* [149]. V této chvíli se také povrch může poprášit voskovým práškem *ibotaró*, nebo přetřít voskovou kostkou a korálky ho do povrchu papíru zapracují [150]. Po masáži již svitek není znovu provlhčován, ale je opět přichycen novým škrobem za přesahující okraje na *karibari*. Svitek je od této chvíle napnutý po velmi dlouhý čas. Reaguje na změny teploty a vlhkosti v ovzduší a jejich vlivem se opakovaně povoluje a znovu vypíná. Čím déle je svitek na desce *karibari* připevněný, tím více se snižuje riziko jeho vlnění v nestabilních klimatických podmínkách při vystavování v budoucnosti.<sup>423</sup>

### **Opětovné vyhlazení zadní strany svitku**

Po několika měsících je svitek z desky *karibari* sejmout a povrch zadní strany svitku opětovně vyhlazen korálky *urazuri*. V této chvíli se již nikdy na povrch nenanáší vosk. Poté jsou oříznuty přesahující okraje dublážových papírů až k pomocným pásům pro upevnění tyčí *džikubukuro* a *hassóbukuro* [144].<sup>424</sup>

### **Připojení dolní a horní tyče**

Průměr dolní kulaté tyče je odvozen od velikosti svitku. Tyče v Japonsku vyrábí specializovaný řemeslník a montér si upravuje pouze jejich konce pro nasazení ozdobných knoflíků. Tyč je seříznuta podle šířky svitku a na každém jejím konci zůstává uprostřed malý kolíček, na který se nasadí ozdobná koncovka [151]. Někdy je přechod mezi dřevem a ozdobnou koncovkou oblepován páskem hedvábí stejného druhu jako je horní *džó* a dolní pás *ge*.

Přesahující okraje pásu pro uchycení tyčí musí být založeny dovnitř a přilepeny [142]. Pomocný pás *džikubukuro* je přilepen za okraj k tyči a ovinut okolo ní až k lepenému spoji pásu a svitku, okraj bordury přes tyč přeložen a poté po okraji zalepen [143]. Aby byl spoj dostatečně pevný, je k lepení použito husté škrobové lepidlo *šinnori*. Vrchní půlkruhová tyč se připevňuje podobným způsobem, odlišnost

---

<sup>423</sup> Ibidem, s. 103-107.

<sup>424</sup> Ibidem, s. 107-108.

je viditelná na obrázku [153]. Její konce jsou také začištěny oblepením hedvábnou tkaninou [152], [154].<sup>425</sup>

### **Výroba a připevnění pásků *fútai***

Pásek *fútai* standardně sahá od horní tyče k hranici vrchního pásu *ge* a na šířku má většinou 4% z šířky celého svitku. Materiálu pro výrobu přední a zadní strany *fútai* se určují v první přípravné fázi plánování vzhledu svitku *toriwase*.

Po slepení vrchní a spodní tkaniny pásků [156], [161], přichází na řadu dekorace konců nití. K tomuto účelu se používá hedvábná vyšivací nit *šišuito*, lesklá hedvábná nit *kakaito*, nebo bavlněná nit *wataito*. Pokud je štětka bílé barvy, nazývá se *cuju*, neboli rosa, v některých případech může být použita nit purpurové barvy a poté se označuje jako hana- květ.

Otvory pro nit se nejprve vytvoří šídlem, potom je tímto otvorem nit provlečena, zauzlena, její konce zastříhnuty a roztrženy do vějířku [158].

Pásky *fútai* obtácejí horní tyč a jsou přišity skrz svitek [159], [162]. Správné rozmístění pásků je uvedeno na obrázku [155].<sup>426</sup>

### **Umístění kovových oček do horní tyče a uvázání šňůrky *himo***

Šňůrka *himo*, za kterou svitek na štěně visí, je uvázána za kovová ouška upevněná do horní tyče. Z ouška může vycházet buď jeden špičatý konec jako hřebíček nebo může být rozdvojen. Obě varianty lze do dřeva snadno vbít, často mají pod sebou ještě ozdobnou kovovou podložku. Na menších svitcích bývají dvě ouška, pokud má však svitek na šířku více než 91 cm, jsou přichycena další dvě pomocná ouška ve vzdálenosti 3 cm od krajů tyče, aby nedošlo k prověšení tyče vahou svitku.

K ouškům se nejprve přiváže uzlíkem očko *makio* [164], na které je poté dodatečně přišita šňůrka *akeo*. Šňůrka se okolo svinutého svitku ovazuje ozdobnou smyčkou [164].<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Ibidem, s. 109-118.

<sup>426</sup> Ibidem, s. 119-124.

<sup>427</sup> Ibidem, s. 125-127.

### **Ochranné pouzdro *kiribako* a válec *futomaki***

Protože je svitek většinu času svinutý, potřebuje také vhodné ochranné pouzdro. Tradice výroby ochranných pouzder je v Japonsku velmi dlouhá. Sběratelé si vždy uvědomovali cenu uměleckých objektů a potřebu je chránit, také vzhledem ke kolísajícím klimatickým podmínkám, častým zemětřesením a tajfunům, minimu úložného prostoru v japonském domě a nebezpečí požáru. Jak už bylo uvedeno, sbírky uměleckých předmětů bývaly často ukládány ve zděném domku opodál hlavního domu, tzv. *kura*. Tento domek měl vnitřní těžké dveře i vnější posuvné dveře. Umělecké předměty v pouzdrech byly uloženy v patře. Pouzdra je chránila před plísněmi, hmyzem a hlodavci.<sup>428</sup>

Pouzdra jsou pěkně řemeslně zpracovaná a často ozdobná, vyrobená každému objektu na míru a doprovázejí ho po celou dobu jeho existence. Jsou na nich často inskripce popisující jméno autora, název díla a pečeť nebo jméno majitele. Uvnitř pouzdra se mohou uvádět rozsáhlejší informace o autorovi, příběh koupě uměleckého díla, nebo detaily z jeho historie.<sup>429</sup> Takové pouzdro je poté nedílnou součástí uměleckého díla samotného.

Řemeslník, jenž pouzdra vyrábí, se nazývá *sašimonoja*. Výroba dřevěných pouzder a krabiček je v Japonsku uznávaným řemeslem a jeden z kjótských řemeslníků Maeda Jusai byl jmenován japonskou vládou „živým národním pokladem“. K výrobě ochranného pouzdra se používá dřevo paulownie tzv. *kiri*, z toho pochází i název pouzdra *kiribako*. Dřevo paulownie má jedinečné vlastnosti. Je lehké, snadno se opracovává, obsahuje nízké procento pryskyřice, dokáže snadno regulovat obsah vlhkosti, nekrouťí se, nepraská a špatně hoří.<sup>430</sup>

Vlastní pouzdro se skládá ze dvou částí, spodní krabičky s krčkem a víka. Jednotlivé části dřeva jsou k sobě připojeny malými bambusovými kolíčky a lepidlem ze směsi škrobu *šinnori* a živočišného klišu *nikawa* [167]. Uvnitř krabičky jsou po bocích výřezy, do kterých se položí koncovky svitku, takže se svitek ovinutý okolo tyče nedotýká žádné stěny krabičky [168]. Běžně se také nejprve zavíjí do světlé textilie, ve které je pak do pouzdra vložen [165].

---

<sup>428</sup> Fleury, S. Don't throw away the box, in: *Art on Paper, Mounting and Housing*. Archetype Publications Ltd. with British Museum, London, 2005, s. 171-174.

<sup>429</sup> Gulik van (pozn. 35 ), s. 128.

<sup>430</sup> Fleury, op. cit.

Povrch pouzdra je dokonale hladký a opatřený ochrannou vrstvou z vosku *ibótaro*, což umožní psaní tuší bez rozpíjení. Svitky vysoké umělecké hodnoty mohou být umístěny nejprve v prostém dřevěném pouzdře, které je vsunuto ještě do ozdobného pouzdra, například zdobeného lakem.<sup>431</sup>

Často se pro svitky také zhotovuje válec *futomaki*. Tento válec se skládá ze dvou od sebe se rozevíracích polovin s oblým výřezem na dolní tyč uvnitř. Dolní tyč zavěšeného svitku se uzavře do válce a svitek se následně ovine okolo válce [166]. Průměr válce *futomaki* bývá uzpůsoben velikosti svitku, běžně je to 6–8 cm. Tím že se zvětší průměr návinnu svitku, sníží se riziko vzniku podélných prasklin v jeho struktuře.

---

<sup>431</sup> Ibidem.





**Shora dolů:**

**Obr. 207 Toriwase- plánování budoucího  
vzhledu svitku<sup>432</sup>**

---

<sup>432</sup> Dostupné 30. 7. 21 z:  
<http://blogs.yahoo.co.jp/thikuenn/folder/255314.html?m=lc&p=9>

montáž<sup>433</sup>

Obr. 208 *Toriawase*- tkaniny vybrané pro

Obr. 209 Příprava tkanin na podlepení<sup>434</sup>

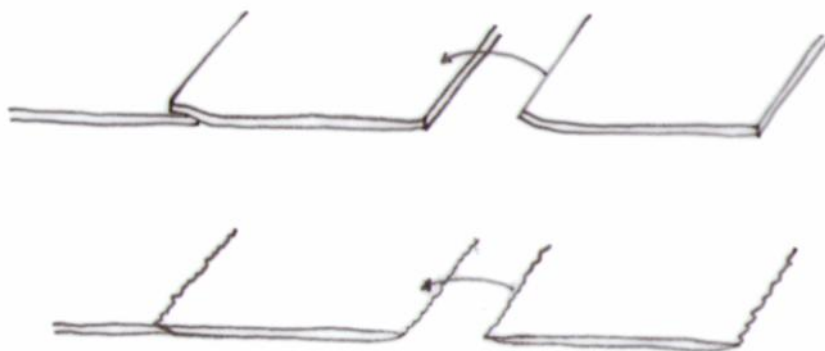
---

<sup>433</sup> Ibidem.

<sup>434</sup> Ibidem.



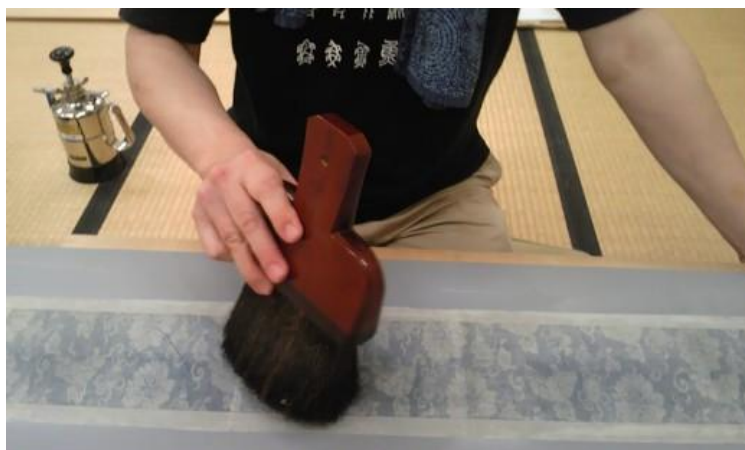
Obr. 210 Tnutí papíru pomocí vodního řezu *kuisakicugi* <sup>435, 436</sup>



Obr. 211 Nákres napojování archů- v prvním případě jsou archy ořízuty nožem, v druhém případě vodním řezem.

<sup>435</sup> Archiv autorky.

<sup>436</sup> Dostupné 25. 7. 2011 z: <http://syuufuku.exblog.jp/>



**Shora dolů:**

**Obr. 212 Přenesení archu papíru natřeného lepidlem nad podlepovaný objekt pomocí bambusové latě<sup>437</sup>**

**Obr. 213 Přihlazování dublážového archu papíru na objekt pomocí štětce *nadebake*<sup>438</sup>**

---

<sup>437</sup> Archiv autorky.

<sup>438</sup> Dostupné 25. 7. 2011 z: <http://syuufuku.exblog.jp>

**Obr. 214 Tlučení povrchu nalepeného papíru  
pomocí štětce *učibake*<sup>439</sup>**

---

<sup>439</sup> Ibidem.



Shora dolů:

Obr. 215 Vlhčení papíru pomocí štětce *mizubake*<sup>440</sup>

Obr. 216 Detail rovnoměrného vlhčení pomocí štětce *mizubake*<sup>441</sup>

Obr. 217 Podlepená kaligrafie napnutá na desce *karibari*<sup>442</sup>

---

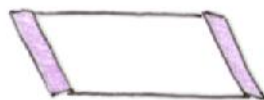
<sup>440</sup> Archiv autorky.

<sup>441</sup> Ibidem.

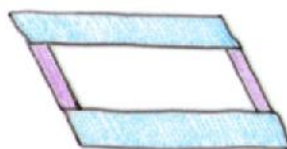
---

<sup>442</sup> Ericson (pozn. 120).

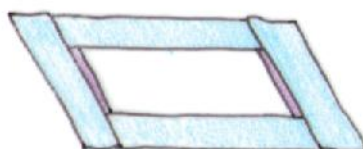
1. Připojení pásků *ičimondži* k malbě



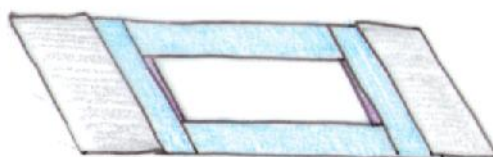
2. Připojení pásů *hašira*



3. Připojení pásů *čúdžó* a *čúge*



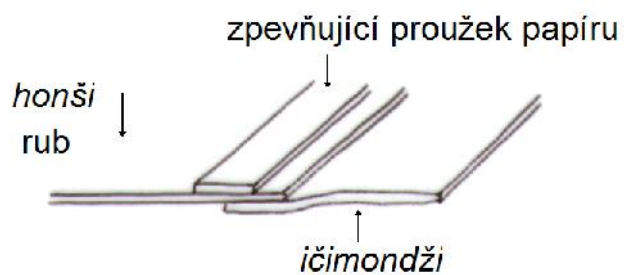
4. Připojení pásů *džó* a *ge*



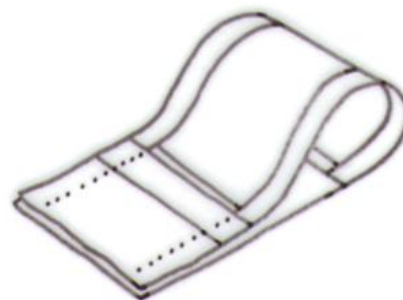
5. Svitek připravený k celkovému podlepení



**Obr. 218** Nákres montáž svitku- postup lepení pásů textilie k malbě

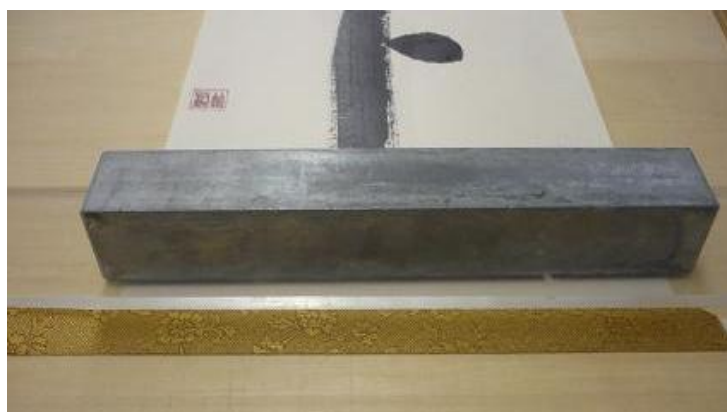


**Obr. 219** Nákres zpevnění namáhaného místa náchylného k lámání v místě spoje malby a pásu *içimondži*



**Obr. 220** Nákres způsobu značení okrajů vpichy pro založení záložek





**Shora dolů:**

**Obr. 221 Podlepená kaligrafie a textilie po rovnání na *karibari*<sup>443</sup>**

**Obr. 222 Připojení pásů *ičimondži*. Aby nedošlo při lepení k deformaci spoje, montér si zatíží okraj těžítkem<sup>444</sup>**

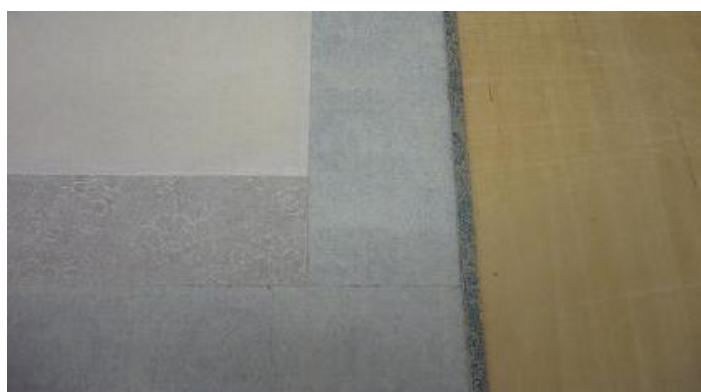
<sup>443</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z:  
<http://blogs.yahoo.co.jp/thikuenn/folder/255314.html?m=lc&p=9>

<sup>444</sup> Ibidem.

**Obr. 223 Připojení bočních pásů *hašira*<sup>445</sup>**

---

<sup>445</sup> Ibidem.



**Shora dolů:**

**Obr. 224 Připojení spodních pásu *čúge* a *čúdžó*<sup>446</sup>**

**Obr. 225 Kompletní bordura před ořezáním<sup>447</sup>**

**Obr. 226 Detail zalepení okraje svitku<sup>448</sup>**

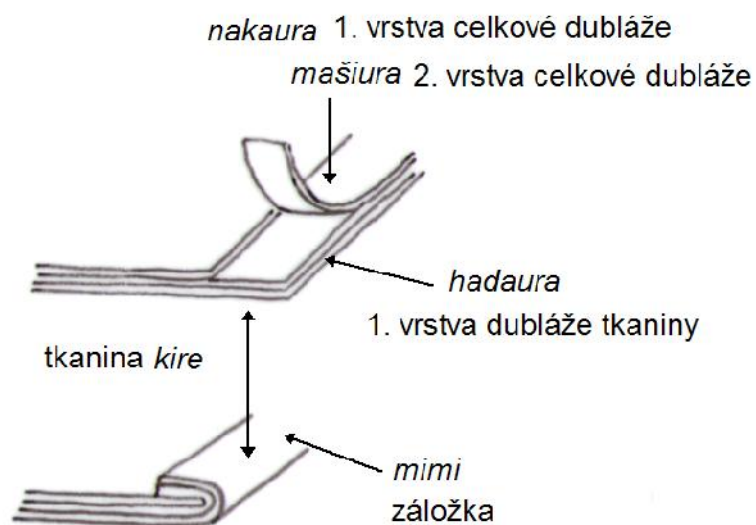
---

<sup>446</sup> Ibidem.

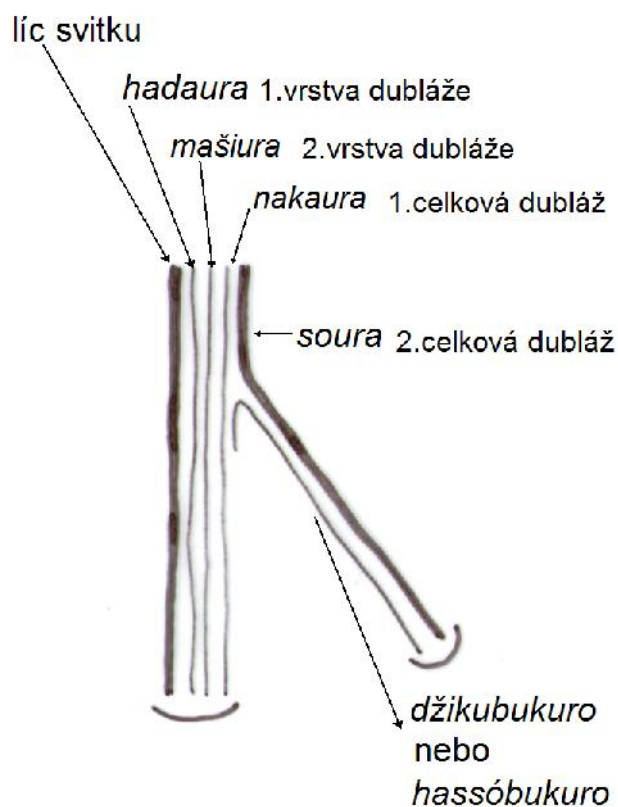
<sup>447</sup> Ibidem.

---

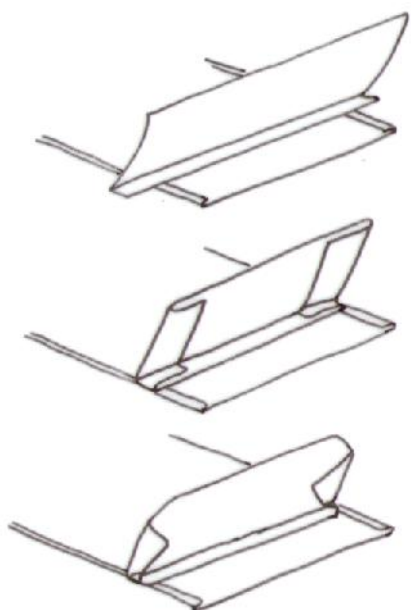
<sup>448</sup> Ibidem.



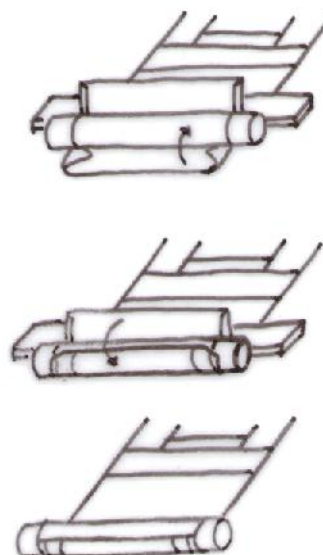
**Obr. 227 Nákres odstranění papírového podlepu z okraje a jeho následné založení**



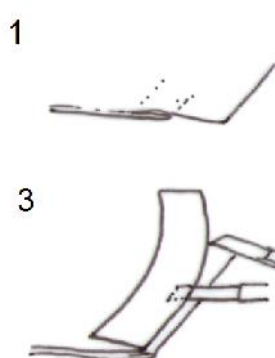
**Obr. 228 Nákres jednotlivých vrstev svitku a způsobu upevnění pomocného pásu papíru (džikubukuro, hassóbukuro) pro upevnění horní nebo dolní tyče.**



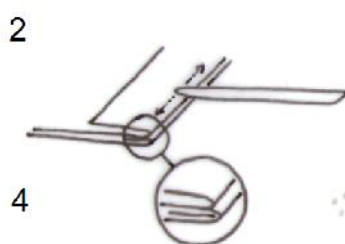
**Obr. 229** Nákras připevnění a založení pomocného pruhu papíru *džikubukuro* (popřípadě *hassóbukuro*) pro montáž tyčí



**Obr. 230** Nákras upevnění dolní tyče *džiku*



1



2



3



4

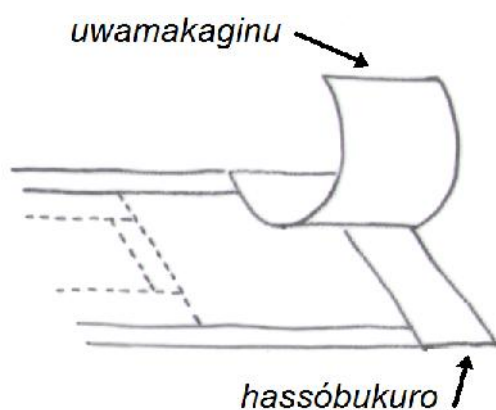
1 přeložení přesahujícího okraje

2 přihlazení ohybu špachtlí

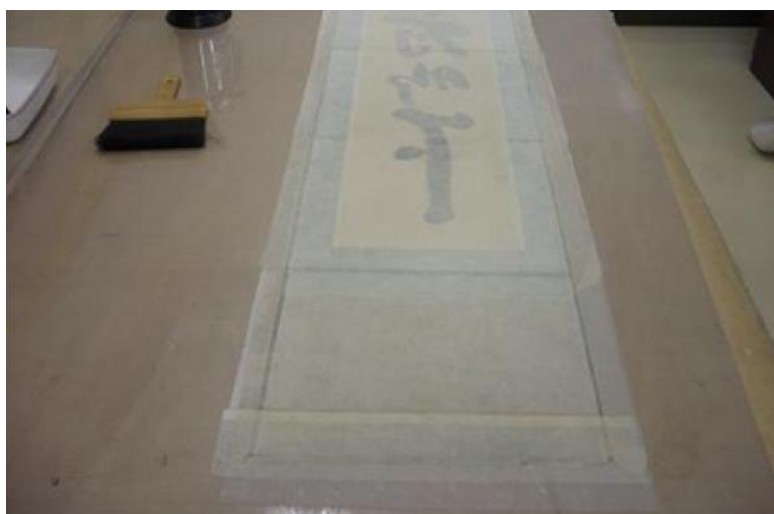
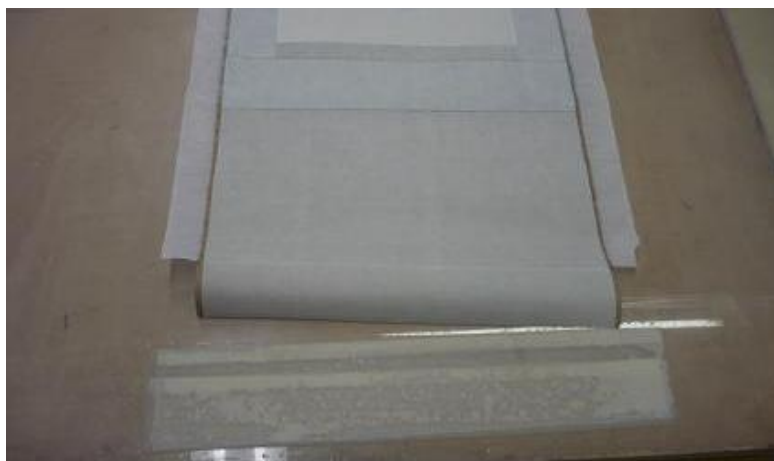
3 oříznutí přesahujícího okraje v ohybu

4 okraj po oříznutí

**Obr. 231** Nákras techniky ořezání přesahů poslední vrstvy dubláže *soura*



**Obr. 232** Nákres aplikace ochranného textilního pásu *uwamakaginu* v horní části svitku přes pomocný pás papíru pro upevnění horní tyče *hassóbukuro*



**Shora dolů:**

**Obr. 233 Pomocné pásy papírů nalepené po délce svitku, které zesilují okraje dubláže pro napnutí na desce *karibari*.<sup>449</sup>**

**Obr. 234 Nalepení první celkové vrstvy dubláže<sup>450</sup>**

<sup>449</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z:

<http://blogs.yahoo.co.jp/thikuenn/folder/255314.html?m=lc&p=9>

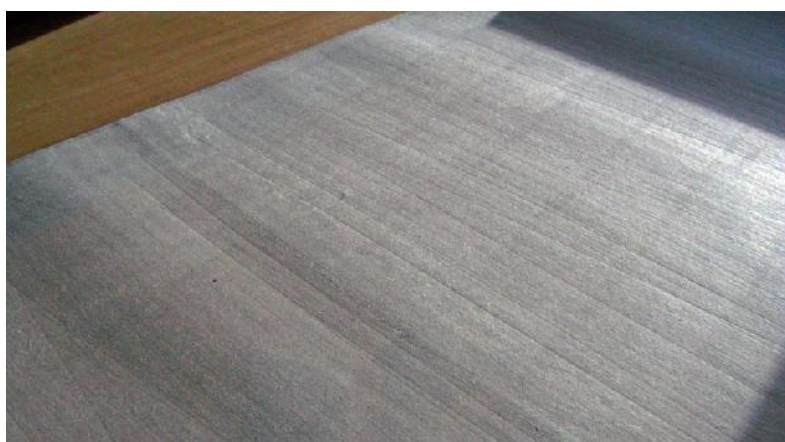
<sup>450</sup> Ibidem.



**Obr. 235 Detail nalepeného pomocného pásu pro upevnění tyče<sup>451</sup>**

---

<sup>451</sup> Ibidem.



**Shora dolů:**

**Obr. 236 Hlazení rubové strany svitku korálky**

***urazuri***<sup>452</sup>

**Obr. 237 Povrch rubové strany svitku po vyhlazení a  
navoskování**<sup>453</sup>

---

<sup>452</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://hyogushi-yagami.seesaa.net/article/137200966.html>

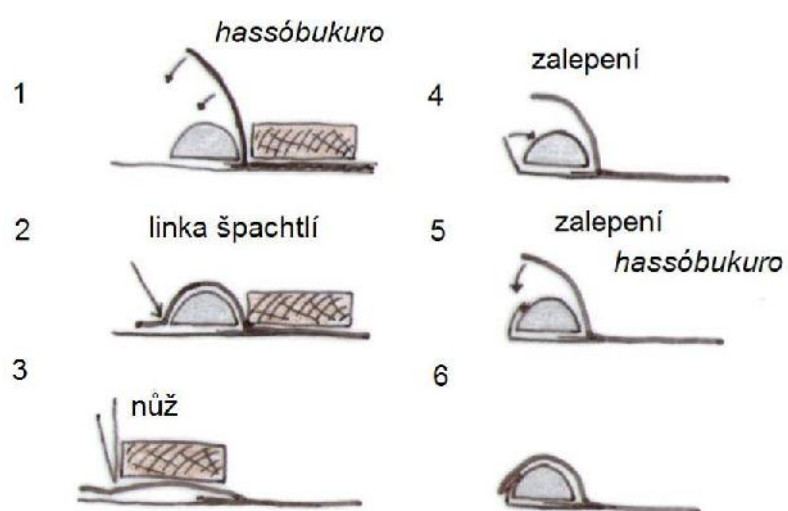
<sup>453</sup> Ibidem.

**Obr. 238 Příprava dolní tyče pro nasazení ozdobné  
konečky<sup>454</sup>**

---

<sup>454</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z:

<http://blogs.yahoo.co.jp/thikuenn/folder/255314.html?m=lc&p=13>



**Shora dolů:**

**Obr. 239 Oblepení konce horní tyče *hassó* hedvábnou tkaninou<sup>455</sup>**

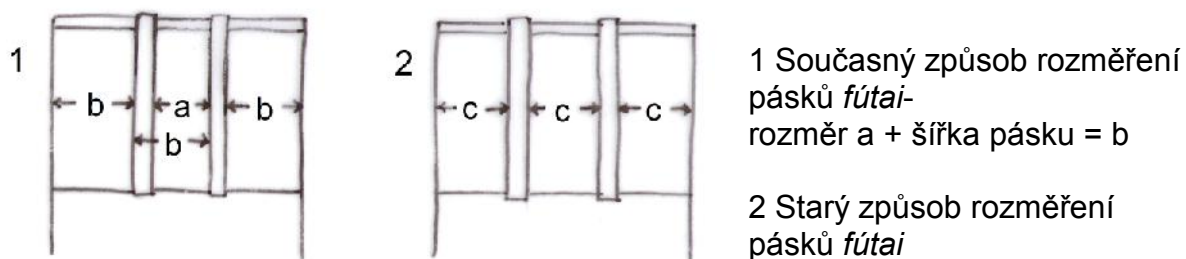
<sup>455</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://syuufuku.exblog.jp/>

**Obr. 240** Nákres naměření, oříznutí a zalepení pomocného pásu papíru *hassóbukuro* okolo horní tyče *hassó*

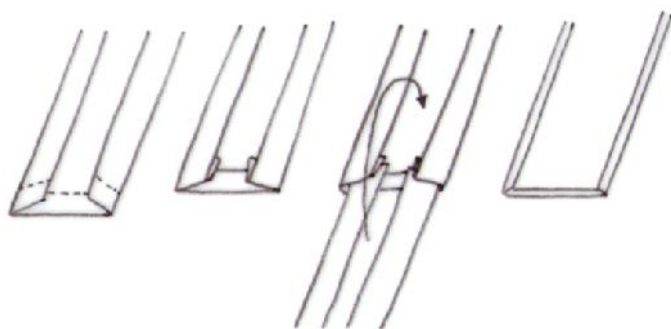
**Obr. 241** Detail nasazené horní tyče *hassó*<sup>456</sup>

---

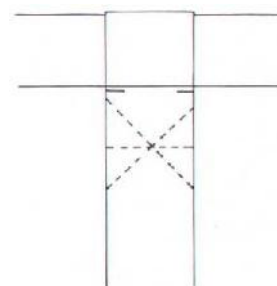
<sup>456</sup> Ibidem.



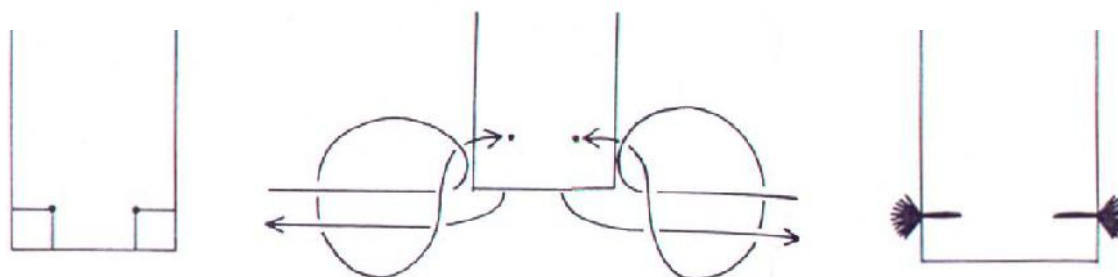
Obr. 242 Nákres rozmístění pásků *fútai*



Obr. 243 Schéma zhotovení pásků *fútai* ze dvou druhů textilie

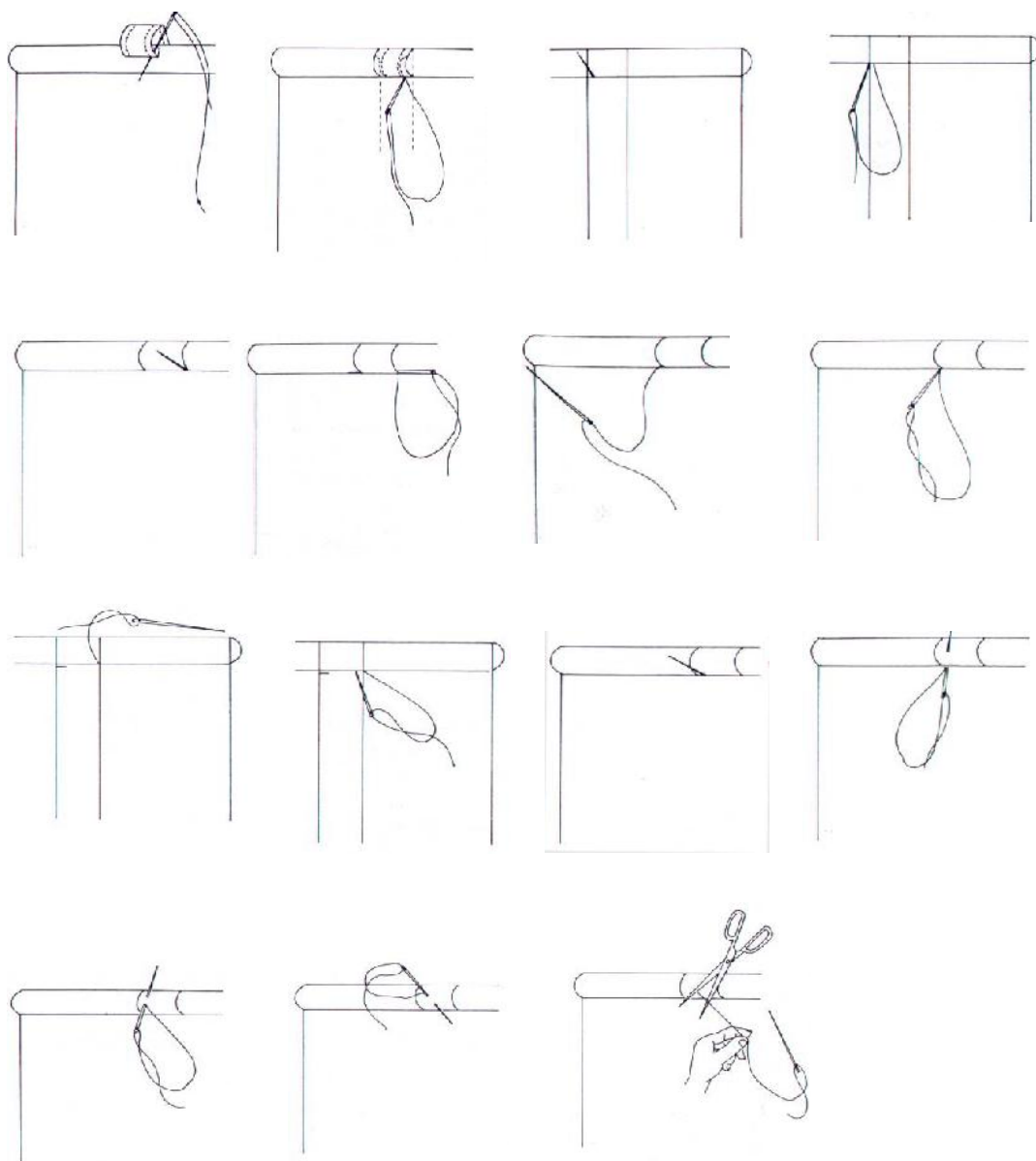


Obr. 244 Schéma rozmístění stehu upevňujícího pásek *fútai* z líce svitku

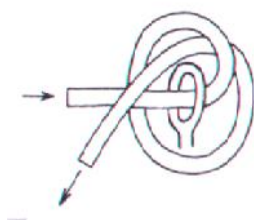


Obr. 245 Schéma stehu ozdobných štětiček *cuju* na konci pásku *fútai*





**Obr. 246** Nákres způsobu přichycení pásku *fútai* k horní tyči *hassó*



**Obr. 247** Nákres způsobu uvázání šňůrky pro zavěšení svitku skrz kovové ouško *kan*







**Shora dolů:**

**Obr. 248** Pásky *fútai* zhotovené z dvou druhů tkanin připravené k upevnění<sup>457</sup>

**Obr. 249** Detail pásku *fútai* připevněného k horní tyči *hassó*<sup>458</sup>

---

<sup>457</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z:

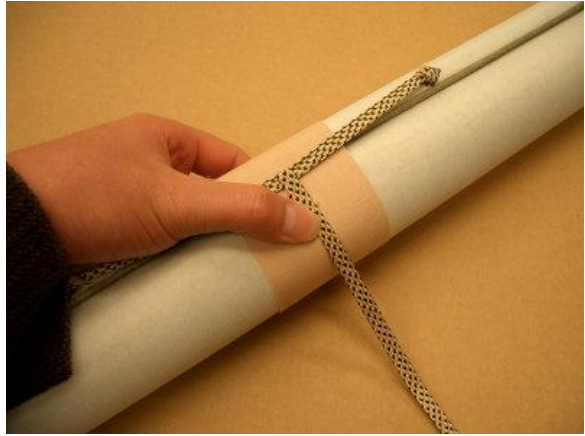
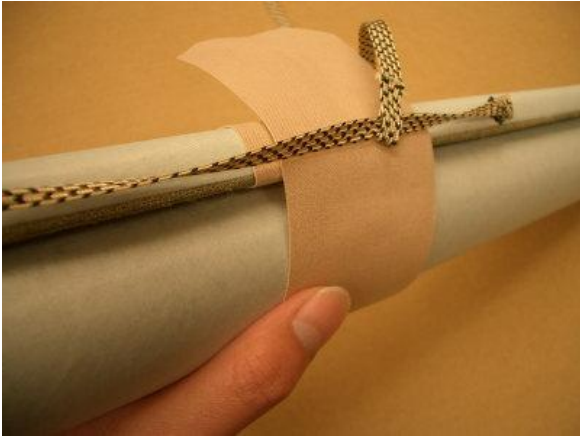
<http://blogs.yahoo.co.jp/thikuenn/folder/255314.html?m=lc&p=13>

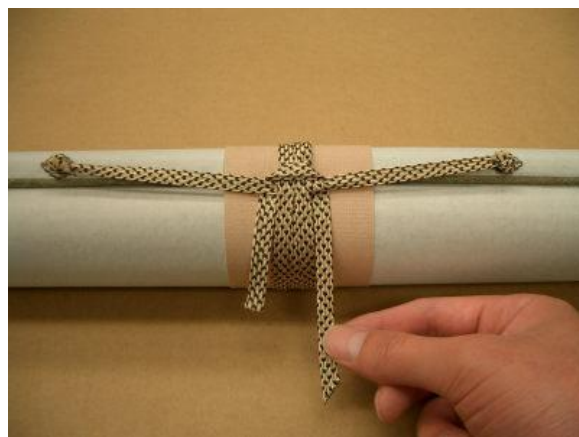
**Obr. 250 Horní tyč opatřená závěsnými oušky s šňůrkou  
připravenou k uvázání <sup>459</sup>**

---

<sup>458</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://chinogestojapan.blogspot.com/>

<sup>459</sup> Ibidem.





**Obr. 251 Způsob ovázání šňůrky okolo svitku ozdobnou smyčkou<sup>460</sup>**



**Obr. 252 Svitek ovinutý okolo válce *futomaki* vyjmutý z textilie a ochranného pouzdra<sup>461</sup>**



**Obr. 253 Dolní tyč svitku vložená válci *futomaki* a dva různé typy válce *futomaki*<sup>462</sup>**

<sup>460</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://www.chinatrg.com/tomonari-kakejiku-himo.html>

<sup>461</sup> Archiv autorky.



**Obr. 254** Ochranné pouzdro závěsného svitku *kiribako* zhotovené ze dřeva paulownie s inskripcemi a výřezem pro ozdobnou koncovku dolní tyče uvnitř. Jednotlivé části pouzdra jsou k sobě připojeny bambusovými kolíčky.<sup>463</sup>



**Obr. 255** Závěsný svitek *kakedžiku* v ochranném pouzdře *kiribako*<sup>464</sup>

<sup>462</sup> Hare, A. Guidelines for the care of East Asian paintings: Display, storage and handling, in: *The Paper Conservator*. Institute of Conservation, London, Vol. 30, 2006, s. 73-92.

<sup>463</sup> Archiv autorky.

<sup>464</sup> Dostupné 29. 7. 2011 z: <http://www.bonsaiinformation.com/birds.htm>

### 3.8 Hlavní rozdíly ve vzhledu a montáži japonských a čínských svitků

I když montáž japonských závěsných svitků vychází z čínské montáže, během staletí se rozvinula vlastní praxe japonských montérů. Čínské prvky byly uzpůsobeny japonskému vkusu a také se vyvinuly zcela nové prvky, které se v čínské montáži závěsných svitků neobjevují. Je zajímavé, že v montáži horizontálních ručních svitků k takovému výraznému odklonění od čínského vzoru nedošlo. Může to být způsobeno tím, že se japonský závěsný svitek *kakedžiku* především přizpůsobil interiéru japonského domu, který se od toho čínského výrazně liší. Je to dané rozdílnými klimatickými podmínkami, odlišnou kulturní tradicí i individuálním vkusem. Za největší rozdíl můžeme považovat stavební materiál. Čínský dům je oproti japonskému zděný a rozlehlý. Číňané proto nikdy neměli problém nalézt dostatečně velkou plochu pro vyvěšení svých svitků [170], tokonoma je tedy čistě japonskou záležitostí.<sup>465</sup>

Z prostoru, ve kterém je čínský svitek vystavován, vychází první odlišnost. Čínský závěsný svitek *č' fu* může být oproti japonskému značných rozměrů, bývá 1,5 x až 2 x delší a odpovídně této délce je i široký [169]. Čínští montéři například přidávají nad horní pás *džó* a dolní *ge* ještě po jednom vysokém pásu papíru nebo textilie. I v Japonsku se můžeme s velkými svitky setkat, avšak podstatně řidčeji a bývá to buď montáž malby v čínském stylu, nebo buddhistický svitek určený pro vystavování v chrámu.

Zatímco na japonském svitku pásy *fútai* visí z horní tyče často volně, čínská varianta těchto pásků *čching-taj* je většinou pevně přilepena k podkladu.

Vzhledem k větší velikosti čínských svitků musí být v horní tyči více oček pro upevnění šňůrky (nejčastěji čtyři), aby nedocházelo k prověšení tyče. I u menších svitků se více oček objevuje často. Očky je jednoduše provlečena jedna jednobarevná často kulatá šňůrka, na rozdíl od ploché japonské šňůrky *himo* s typickým klikatým vzorem [171].

Zhruba od poloviny dynastie Ming dávají čínští montéři přednost tenkým jednobarevným tkaninám decentních odstínů a jemných vzorů. V Japonsku jsou oproti tomu běžně používány těžké mnohobarevné brokáty komplikovaných vzorů

---

<sup>465</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 70.

i hedvábné tkaniny výrazných barev, nebo vzorované papíry. Vzhledem k různorodosti použitých materiálů bývají čínské svitky tenčí. Také ozdobné koncovky *čou* na čínských svitcích bývají buď mohutnější a plnější, nebo dokonce úplně chybí. Hrana tyče bývá překryta ozdobným hedvábím [172]. Tento prvek se v Japonsku používá pouze pro montáže maleb v čínském stylu.<sup>466</sup>

Technika montáže, použité materiály a pomůcky čínského montéra a japonského se také mírně odlišuje. Vlákna čínským papírů jsem všeobecně jemněji mletá, obsahují lýko moruše s přídavkem rýžové slámy, někdy i bambusu. Jsou jemnější a proto je s nimi obtížnější pracovat, protože se snadno při lepení trhají a mačkají. Největší čínský papír tzv. *süan* pochází z kraje Žing v provincii An-chuang. Čínský montér používá během montáže pouze dva štětce. Jeden z jemných kozích chlupů sevřených do bambusových tyček připojených vedle sebe do řady tzv. *žang čao ta paj pi*, který je schopný pojmout velké množství vody a proto se používá k vlhčení, nebo nanášení velmi ředěného roztoku škrobového lepidla. Druhým je plochý široký štětec splétaný z palmové kůry *čung šua* používaný na lepení viskóznější škrobovou pastou, nebo přihlazování dublážových archů papíru [173]. Dále se pro koncové hlazení zadní strany svitku používá velký oblý kámen s jednou hladkou plochou stranou a parafínový vosk [174].

Vzhledem k velikosti svitků, které čínský montér montuje je typickým a nepostradatelným vybavením dílny rozlehlý stůl s povrchem upraveným temně červeným lakem [175]. Na temném povrchu je dobře viditelné, jestli je lepidlo rovnoměrně rozetřené po povrchu papírových archů, nebo zda je papír rovnoměrně a dostatečně provlhčen. Také jsou dobře viditelné úbytky a praskliny poničených papírových objektů při restaurování.<sup>467</sup>

---

<sup>466</sup> Ibidem, s. 71.

<sup>467</sup> Lee, V., Xiangmei Gu, Yuan-Li Hou. The Treatment of Chinese Ancestor Portraits: An Introduction to Chinese Painting Conservation Techniques, in: *Journal of American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Washington DC, Vol. 42, No. 3, 2003, s. 463-456.





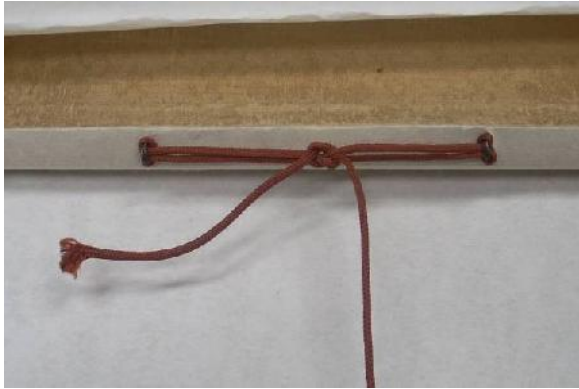
**Obr. 256** Čínské svitky tzv. portréty předků jsou tak dlouhé, že ve vitrině nemohou být rozvinuty v celé své délce.<sup>468</sup>



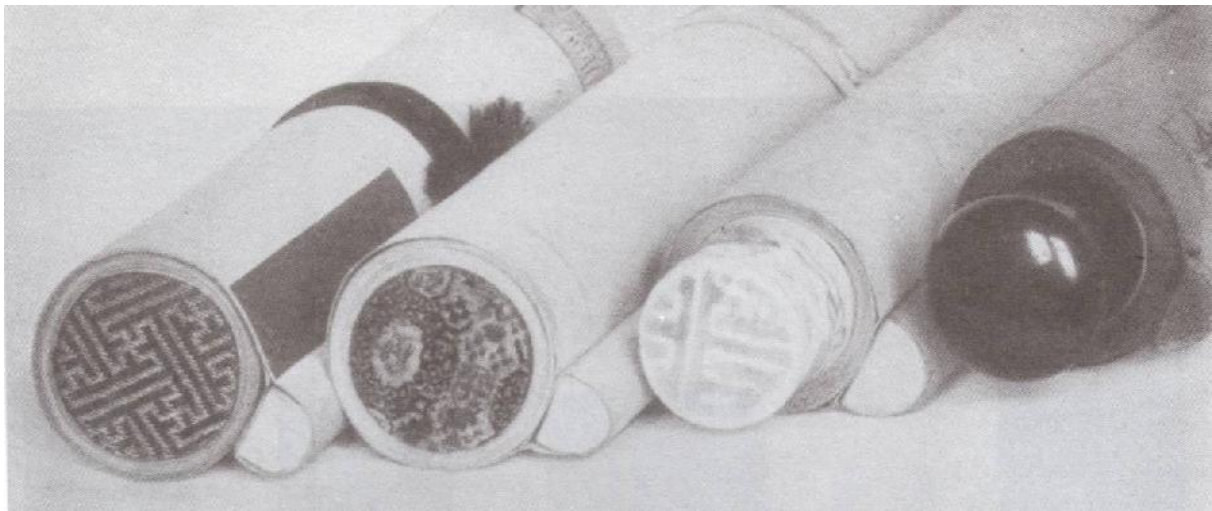
**Obr. 257** Přijímací hala tradičního čínského domu, ve které obvykle viselo více velkých závisných svitků najednou<sup>469</sup>

<sup>468</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://www.china360online.org/virtual-confucius/>

<sup>469</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://minnesota.institute.art.museum/art-of-asia/architecture/chinese-reception-hall.cfm>



**Obr. 258 Očka a jednobarevná kulatá šňůrka čínského svitku a typická plochá šňůrka s klikatým vzorem japonského svitku**<sup>470</sup>



**Obr. 259 Ploché koncovky dolních tyčí oblepené vzorovanou tkaninou**<sup>471</sup>



**Obr. 260 Čínské štětce pro montáž svitků- vpravo štětec z kozích chlupů, vlevo z kůry palmy**<sup>472</sup>

<sup>470</sup> Archiv autorky

<sup>471</sup> Gulik van (pozn. 35), s. 82.

<sup>472</sup> Dostupné 30. 7. 2011 z: <http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-05.html>





**Obr. 261 Čínský montér vyhlazuje kamenem zadní stranu svitku<sup>473</sup>**



**Obr. 262 Červený stůl v dílně čínského montéra svitků<sup>474</sup>**

<sup>473</sup> Dostupné 31. 7. 2011 z: [http://tingzhu.photo.hexun.com/4078888\\_51961\\_d.html](http://tingzhu.photo.hexun.com/4078888_51961_d.html)

<sup>474</sup> Dostupné 31. 7. 2011 z: [http://woodblock.com/scroll/frame\\_index.php?file=progress/12\\_29](http://woodblock.com/scroll/frame_index.php?file=progress/12_29)

## Závěr

Svět montáže japonských závěsných svitků je nesmírně rozmanitý. Od doby, kdy přinesli závěsný svitek buddhističtí mniši z Číny na japonské území, je předmětem sběratelského zájmu a řemeslné zhotovení svitku se povzneslo na umění, které skromnými prostředky skrze zručné ruce montéra dokáže dosáhnout nebývale silných účinků. Stal se neodmyslitelnou součástí dekorace interiéru japonského domu a také oblíbeným vývozním artiklem, což dokládají rozsáhlé sbírky umění galerií, etnografických muzeí, ale i soukromé kolekce.

V české literatuře se téma montáže závěsných svitků vyskytovalo doposud spíše ojediněle. Existuje pouze několik málo velmi stručných zmínek o závěsném svitku v knihách pojednávajících o japonském nebo čínském výtvarném umění. V práci jsou shrnuty informace uvedené ve stěžejních dílech vydaných v cizích jazycích, i když jejich získání v některých případech bylo nesnadné. Nicméně vědomosti a techniky předávané v montérských studiích po generace nejsou ve většině případů publikovány a jsou udržovány pouze v okruhu pracovníků studia. Pomůcky a názvosloví se mezi jednotlivými částmi Japonska liší, stejně tak jednotlivé kroky montáže. Montér se často při práci řídí svoji intuicí a své vědomosti a um může jen těžko sdílet s lidmi jiné kultury, kteří mají naprosto odlišný systém hodnot a vyrostli v odlišné kulturní tradici.

Tato práce mohla vzniknout díky osobám jako je Paull Willis<sup>475</sup>, Phillip Meredith<sup>476</sup>, Pauline Webber<sup>477</sup>, Sandra Grantham<sup>478</sup> a Andrew Hare<sup>479</sup>, kterým se podařilo proniknout do umění montáže a jejího restaurování přímo v japonském prostředí a své nesnadno nabyté vědomosti sdílejí a publikují.

---

<sup>475</sup> Paul Willis jako první osoba ze západu vystudoval Akademii umění v Kjótu (dříve Kyoto Bidai, dnes Kyoto Gedai) a dokončil desetiletou praxi v montérském studiu Usami Šokakudo v Kjótu nutnou k získání titulu *hjóguši* (mistr montáže). Působil jako vedoucí restaurátor v Britském muzeu, nyní má soukromou praxi.

<sup>476</sup> Philip Meredith nastoupil po Paulu Willisovi na desetiletou praxi *hjógušiho* do montérského studia Usami Šokakudo v Kjótu. Nyní působí jako restaurátor východoasijských sbírek Národního etnografického muzea v Leidenu v Holandsku.

<sup>477</sup> Pauline Webber je vedoucí oddělení restaurování papíru ve Muzeu Victorie a Alberta v Londýně.

<sup>478</sup> Sandra Grantham je restaurátorkou Muzeu Victorie a Alberta v Londýně.

<sup>479</sup> Andrew Hare absolvoval stáž v montérském studiu Usami Šokakudo v Kjótu, nyní je zaměstnán na pozici vedoucího oddělení restaurování východoasijské malby ve Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.

Velké zásluhy na informovanosti západních restaurátorů a historiků umění má bezesporu také japonská strana v podobě Národního ústavu pro výzkum kulturního majetku v Tokiu Tóbunken (Tókjó bunka kenkjú sentá / Tokyo National Research Institute of Cultural Properties) a další japonští odborníci jako je Kojano Masako, Masuda Kacuhiko, Hajakawa Noriko, Nišikawa Kjótaro, Oba Takemicu a další. Národní ústav pro výzkum kulturního majetku v Tokiu v kooperaci s Mezinárodním centrem pro studium ochrany a restaurování kulturního majetku (ICCROM-International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) umožňuje prostřednictvím mezinárodních kurzů restaurování japonského papíru (International Course on Conservation of Japanese Paper) odborné vzdělání pracovníků, jež se podílí na záchraně a ochraně východoasijských sbírek. Publikace, jež je vždy pro účastníky kurzu připravována, je významným zdrojem informací v této problematice.

Uvedené informace mohou pomoci nejen restaurátorům pochopit specifika a vlastnosti japonských materiálů, kterých je v montáži tradičně užíváno a které dávají japonským obrazovým formátům nezaměnitelný charakter. Jsou velmi odlišné od materiálů používaných v západních zemích a vyžadují proto odpovídající přístup. V textu jsou uvedeny podstatné informace, které se týkají vzhledu a výroby závěsných svitků, avšak téma je velmi obsáhlé a přesahuje rozsah diplomové práce. Jistě by bylo možné ho rozvinout více do hloubky, byly by k tomu však potřebné i časté konzultace s japonskými odborníky a studium montáže přímo v Japonsku.

## Použitá literatura

### Primární zdroje:

BELARD, Regina., HIGUCHI, Hisashi., PERRY, Jennifer. Furunori (aged wheat starch): Challenges of Production in Non-traditional Settings, in: *Journal of the Institute of Conservation*, London, Vol. 32, No.1, 2009, s. 31-51.

BOHÁČKOVÁ, Libuše; WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Vějíř a meč*. Panorama, Praha, vyd. 1., 1987. 398 s.

BUISSON, Domonique. *The Art of Japanese paper: Masks, Lanterns, Kites, Dolls, Origami*. Terrail, Paris, 1992. ISBN 10: 2879390095.

BURDETT, Sara; THOMPSON, Sydney. The Japanese Hanging Scroll : A Deconstruction, in: *Works of Art on Paper, Books, Document and Photographs : techniques and conservation. contributions to the Baltimore Congress*. Baltimore : International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2002. s. 32-35.

DUNN, Michael. Japonsko, in: *Umění východní Asie*. Slovart, Praha, vyd. 1., 2009, s. 498-671. ISBN 978-80-7391-263-5.

PAULI, Martin. Suiseki kazari : Výzdoba tokonomy, in: *Bonsai : Člověk a příroda*. Bonsai Academia, České Budějovice, č. 19, podzim 2003, s. 34-41. ISSN 1212-6802.

EARHART, H. Byron. *Náboženství Japonska : Mnoho tradic na jedné svaté cestě.*, Prostor, Praha, vyd. 1, 1998. 189 s. ISBN 80-85190-80-X.

ERICSON, Martin. *Karibari och kakijiku*. Ett projekt av Kumi Masuda och Martin Ericson, Rapporten sammanställd, 2006. 43 s.

GRANTHAM, S. *Byobu and Fusuma: Developing an Approach to the Conservation of Japanese Screens through Historical and Technical Study and an Investigation of Current Practices*. PhD Paper Conservation, Royal College of Art, Victoria and Albert Museum, London, 1999.

GULIK VAN, Robert Hans. *Chinese Pictorial Art : As Viewed by the Connoisseur*. SMC Publishing, Taipei [Taiwan], reprinted, 1993. 537 s. ISBN 957-638-153-3.

HÁJEK, Lubor. *Západ slunce na moři : Studie o mimoevropském umění*. Národní Galerie, Praha, vyd. 1., 2009. 287 s. ISBN 978-80-7035-415-5.

Hake (brushes), in: *International Course on Conservation of Japanese Papers*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2010.

HAYAKAWA, Noriko. On adhesives used in the restoration of Japanese Paintings, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper 2010*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2010.

HAYAKAWA, Noriko. Paste (nori) and Aged Paste (furunori) from Chemical Point of View, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002, s. 48-51.

HEROLDOVÁ, Helena. *Čína, Země hedvábí: Od starověku po současnost*. Lidové noviny, Praha, vyd. 1., 2010. 186 s.

HILSKÁ, Vlasta. Poezie jako záznam citové zkušenosti: Nejstarší estetické teorie v Japonsku, in: *Kulturní tradice dálného východu*. Odeon, Praha, vyd. 1., 1980., s. 67-78.

HONCOPOVÁ, Helena. Odras přírody v japonském umění, in: *Hory a řeky bez konce... : Krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie a Evropy*. Národní Galerie, Praha, vyd. 1., 1996., s. 27-60. ISBN 86010-0080-00-7

HRDLIČKOVÁ, Věna. Estetika, in: *Kokoro : Časopis Česko-japonské společnosti*. Česko-japonská společnost, Praha, jaro 2001, č. 28, s. 8-11. ISSN 1213-7510

HRDLIČKOVÁ, Věna. Poezie vyjádřená v užitém předmětu: Výuka a praxe japonských řemeslníků, in: *Kulturní tradice dálného východu*. Odeon, Praha, vyd. 1., 1980. s. 79-102.

HUNTER, David. *A Papermaking Pilgrimage to Japan, Korea and China*. Pynson Printers, New York, 1936. 148 s.

CHAPMAN, V. J. *Seaweeds and their uses*. Chapman and Hall, London and New York, vyd. 2., 1980. 304 s.

JOSHIOKA, S. History of Japanese Color: Traditional Natural Dyeing Methods, in: *Color: Design & Creativity*. Society of Dyers and Colourists, No. 5, 2010, s. 1-7.

Kol. autorů. *An Illustrated Dictionary of Japanese-Style Painting Terminology NIHONGA*. Japanese Painting (Conservation) Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, Tokyo Bijutsu, 2010

Kol. autorů: Characterization of Furunori (Aged Paste) and Preparation of a Polysaccharide Similar to Furunori, in: *Studies in Conservation*, Vol. 52, Num. 3, 2007, s. 221-232.

KOYANO, Masako. *Japanese Scroll Paintings: A Handbook of Mounting Techniques*. Foundation of the American Institute for Conservation, Merkle Press, Maryland, 1979. 105 s. ISBN 0-922098-01-4

KUDO, Yoko. *Understanding Japanese Paper (Washi)*. LIS 620 Conservation of Library and Archival Materials, spring 2005.

LÍMAN, Antonín. *Kouzlo šerosvitu : Úvahy o japonské kultuře*. DharmaGaia, Česko-japonská společnost, Praha, vyd. 1, 2008. 256 s. ISBN 978-80-86685-80-9.

MASUDA, Katsuhiko. Japanese Paper and Hyogu, in: *The Paper Conservator*. The Institute of Paper Conservation, London, Vol. 9, 1985, s. 31-41. ISSN 0309-4227

NARITA, Kiyofusa. *A Life of Ts'ai Lung and Japanese paper making*. Paper Museum, Tokyo, 1980. 106 s.

NISHIKAWA, Kyotaro, at al. *Conservation science in Hyougu: Report of special study: Scientific Study on the Conservation and Restoration of Painting and Calligraphy Scrolls in Japan*. Tokyo National Research Institute of Cultural Properties, Tokyo, 1977. 130 s.

Nori (paste): Making of shoufuko, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002.



OKAMURA, Osamu. Japonský vesnický dům (a česká chalupa?), in: *Kokoro : Časopis Česko-japonské společnosti*. Česko-japonská společnost, Praha, roč. 3, jaro-léto, 1997, s. 20-22. ISSN 1213-7510.

OKAMURA, Osamu. Kontinuita životního prostoru : O vztahu japonské architektury k přírodnímu prostředí, in: *Stavba : Časopis pro stavební umění a detail*. Bertesmann Media, Praha, č. 3, s. 18-21. ISSN 1210-9568.

OBA, Takemitsu. Kakemono: The Japanese hanging scroll, in: *The Paper Conservator*, The Institute of Paper Conservation, London, Vol. 9, No. 1, 1985, s. 42-53. ISSN 0309-4227

ONDRÁK, František. *Malá technologie hedvábí I.díl: Smotávání hedvábí*. Svazek 36, publ. č.68, Textilní ústav československý, Praha, 1942. 44 s.

PATCHELL, Jerry; HAYTER, Roger. Japanese Precious Wood and the Paradoxes of Added Value, in: *Geographical Review*. 1997, Vol. 87, No. 3, s. 375-395. Dostupný také z WWW: <<http://www.jstor.org/stable/216036>>.

SEN XV., Soshitsu. *Cesta čaje, mysl čaje*. Pragma, Praha, vyd. 1., 1991. 110 s. ISBN 80-85213-06-0.

STEENE VAN, Georges, MASSCHELEIN-KLEINE, Liliane. Modified Starch for Conservation Purposes, in: *Studies in Conservation*, Vol. 25, No. 2, 1980, s. 64-70.

SUDO, Ryoko. Excursion in Kochi, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*. National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002, s. 64-65.

SWIDER, J.R, SMITH, M. Funori: Overview of a 300-year-old Consolidant, in: *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol.44, No. 2, 2005.

TANIZAKI, Džuničiró. *Chvála stínu : Tradice japonské estetiky*. Knižná dielňa Timotej, Košice, vyd. 1., 1998. 82 s. ISBN 80-88849-06-3.

THOMPSON, Andrew. Japanese Brushes for Conservation, in: *The Paper Conservator*, The Institute of Paper Conservation, London, Vol. 9, No. 1, 1985, s. 13-23. ISSN 0309-4227

WEBBER, Pauline. East and West: A Unified Approach to Paper Conservation, in: *The Paper Conservator*, The Institute of Conservation, Vol. 30, 2006, s- 43-56.

WILLIS, Paul. Far Eastern Pictorial Art : Form and Function, in: *The Paper Conservator*. The Institute of Paper Conservation, London, vol. 9, 1985, s. 5-12. ISSN 0309-4227

WITKOWSKA, Monika. *Tradycja wykorzystywania nici z opłotem metalowym w zabytkowych tkaninach dalekowschodnich*. Diplomová práce, Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń, 2008. 77 s.

YAMAMOTO, Noriko. The Use of Traditional Restoration Materials and Technique for Inpainting and Pigment Consolidation, in: *International Course on Conservation of Japanese Paper*. International Course on Conservation of Japanese Paper 2002, National Research Institute for Cultural Properties, Tokyo, 2002.

## Sekundární zdroje:

BEER, Robert. *Symboly tibetského buddhismu*. BB/art, Praha, vyd. 1., 2005, 281 s. ISBN 80-7341674-3

DUCHÁČ, Antonín, ONDRÁK, František. *Příprava hedvábí ke tkaní. Státní nakladatelství technické literatury*, Praha, vyd. 1., 1960. 240 s.

FRASER, J. A. Karibari: Japanese Drying screen, in: *Bulletin*. Australian Institute for the Conservation of Cultural Material, Vol. 14, Num. 3-4, s. 33-50. ISSN: 0313-5381

HALÁSZOVÁ, Věra. *Devět bran k tajemství hory Kóra: interpretace japonských náboženství*. Academia, Praha, vyd. 1., 2006. 150 s. ISBN 80-200-1441-1

HONCOPOVÁ, Helena. *Černá na bílé: současná japonská kaligrafie ze sbírek Národní Galerie v Praze*. Národní Galerie, Praha, 2007. 110 s. ISBN 978-80-85016-82-6

HUNTER, Dard. *Old Papermaking in China and Japan*. Mountain House Press, 1932, Chilliocothe, Ohio, USA. 71 s.

HUNTER, Janet, MACNAUGHTAN, Helen. *Textile Workers in Japan, 1650-2000*, in: *A Global History of Textile Workers, 1650-2000*. Ashgate Publishing, 2010. 860 s. ISBN 978-0-7546-9591-2

ILLOUZ, Claire. *Les Sept trésors du letteré: Les matériaux la peinture Chinoise at Japonaise*. Puteaux, EREc éditeur, 1985. 136 s. ISBN : 978-2-905519-03-0

ITOH, Teiji, FUTAGAWA, Yukio. *The Elegant Japanese House: traditional Sukiya architecture*. Walker-Weatherhill & Tankosha, New York & Tokyo, vyd. 1., 1969. 218 s.

JOHNSON, Ben B. Oriental mounting techniques in the conservation of western prints and drawings, in: *Conservation of Paintings and the Graphic Arts, Lisbon Congress 1972*, IIC, London, 1972, s. 517-525.

*Kimono patterns*. Pepin Press, Amsterdam, 2009. 144 s. ISBN 978-90-5768-100-4

NAOHACHI, Usami. The Construction and Repair of Japanese Folding Screens (byoubu), in: *The conservation of Far Eastern art: preprints of the contributions to the Kyoto Congress, 19-23 September 1988*. The International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 1988, s. 59-63.

OBA, Takemitsu, Castile, Sandra. Conservation and Remounting of the Ryoanji Temple Fusuma, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. Immortal and Sages: Paintings from Ryoanji Temple*. Vol. 52, No. 1, 1993, s. 48-56.

Dostupná také z: <http://www.jstor.org/stable/3269032>

REYDEN VAN DER, Dianne. The history, Technology and Care of Folding Screens: Case Studies of the Conservation Treatment of Western and Oriental Screens, in: *The Conservation of Far Eastern Art: preprints of the contributions to the IIC Kyoto congress, Kyoto, 19-23 September 1988*. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 1988, s. 64-68.

*The Silk in Japan*. Barth and Könenkamp, Bremen, Kobe Japan, ca 1901-1950.

WEBBER, Pauline, HUXTABLE, Merryl. Karibari: The Japanese drying board, in: *The Paper Conservator*, The Institute of Paper Conservation, London, Vol. 9, No. 1, 1985, s. 54-60. ISSN 0309-4227

WEST FITZ HUGH, Elizabeth, WINTER, John, MARCO, Leona. *Pigments in Later Japanese Paintings*. Freer Gallery of Art Occasional Papers, Smithsonian Institution, Washington D.C., 2003. 87 s.

WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. *Japonsko: Dějiny odívání*. Lidové noviny, Praha, vyd. 1., 1999. 325. s. ISBN 80-7106-297-9

WITKOWSKA, Monika. *Jedwabne kakemono z obrazem typu kachō-e ze zbiorów Muzea Archeologicznego i Etnograficznego w Łodzi: dokumentacja konserwatorska*. Diplomová práce, Uniwersitet Mikołaja Kopernika, Toruń, 2007. 77 s.

WOJTCZAK, Mirosława. Problemy konserwacji zabytków sztuki Dalekiego Wschodu na papierze i tkaninie – malarstwo na zwojach pionowych, in: *Ochrona Zabytków 1*, 1996, s. 35-44.

WOJTCZAK, Mirosława. Charakterystyka technik wykonania wybranych typów zabytków sztuki wschodniej na papierze i tkaninie, in: *Naukowe podstawy ochrony i konserwacji dzieł sztuki oraz zabytków kultury materialnej*, Uniwersitet Mikołaja Kopernika, Toruń, 1993.

## Internetové zdroje:

KAWAHITO, Miyoko, YASUKWA, Ryoko. Characteristic of Colour Produced by Awa Natural Indigo and Synthetic Indigo, in: *Materials-Open Acces Journal*. MDPI AG, 2009, Num. 2, s. 661-637. ISSN 1996-1944

Vyhledáno dne 12. 2. 2011. Přístup z internetu: <http://www.mdpi.com/1996-1944/2/2/661/>

*Elements of traditional Japanese Interior*: Vyhledáno dne 14. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.yoshinoantiques.com/newsletters/Interiors.pdf>

SETNIČKA, Josef. *O Architektuře a výzdobě japonského domu*. Vyhledáno dne 22. 2. 2011. Přístup z internetu: <http://www.archiweb.cz/salon.php?action=show&id=2992&type=17>

Department of Asian Art, The Metropolitan Museum of Art. *Painting formats in East Asian Art*. Vyhledáno dne 14. 7. 2011. Přístup z internetu: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/pfor/hd\\_pfor.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/pfor/hd_pfor.htm)

Encyclopedia of Shinto. *Emaki*. Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://eos.kokugakuin.ac.jp/modules/xwords/entry.php?entryID=282>

Osobní web Davida Jednického. *Sukija- čajová chýše*. Vyhledáno dne 2. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://sites.google.com/site/davidjednický/m-lnky-o-aji/japonsky-cajovy-obrad-canoju/sukija---cajova-chyse>

Atsumi International Foundation. *JAANUS: Japanese Architecture and Art Net Users System*. Vyhledáno dne 12. 8. 2011. Přístup z internetu: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/c/choshi.htm>

Awagami Factory. *Awa Washi*. Vyhledáno dne 24. 2. 2011. Přístup z internetu: <http://www.awagami.com/basics.html>

WALTER, H. at al., Lining, in: *Paper Conservation Catalog*. American Institute for Conservation Book and Paper Group, Washington D.C., 1988. Vyhledáno dne 28. 4. 2011. Přístup z internetu: [http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/29\\_lining.pdf](http://cool.conservation-us.org/coolaic/sg/bpg/pcc/29_lining.pdf)

Washiya. *100% mulberry paper made by traditional methods*. Vyhledáno dne 12. 5. 2005. Přístup z internetu: <http://www.washiya.com/shop/iwanohousho/kodawarienglish.html>

Wikipedia. *Living National Treasures of Japan*. Vyhledáno dne 5. 3. 2011. Přístup z internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Living\\_National\\_Treasures\\_of\\_Japan](http://en.wikipedia.org/wiki/Living_National_Treasures_of_Japan)

Hiromi Paper. *Tengucho and the Hamada Family*. Vyhledáno dne 16. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://hiromipaper.wordpress.com/2009/07/10/tengucho-and-the-hamada-family/>

Japan Traditional Craft Center. *Tosa Paper*. Vyhledáno dne 16. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://kougeihin.jp/en/crafts/introduction/paper/2956?m=cu>

Wikipedia. *Miscanthus sinensis*. Vyhledáno dne 16. 5. 2011. Přístup z internetu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Miscanthus\\_sinensis](http://en.wikipedia.org/wiki/Miscanthus_sinensis)

Facts and Details. *Japanese silk*. Vyhledáno dne 8. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://factsanddetails.com/japan.php?itemid=745&catid=20&subcatid=136>  
The Silk Association of Great Britain. *The History of Silk*. Vyhledáno dne 8. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://www.silk.org.uk/>

Příroda. *Hedvábí- ušlechtilé vlákno, jehož výrobu řídí motýli*. Vyhledáno dne 27. 2. 2011. Přístup z internetu: <http://www.priroda.cz/clanky.php?detail=91>

Felt cafe Japan. *Entries in natural dyes* 草木染め. Vyhledáno dne 13. 2. 2011. Přístup z internetu: <http://www.feltcafejapan.com/japanese-craft-guide/category/natural-dyes>

Kyoto Nishijin. Vyhledáno dne 2. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.nishijin.or.jp/eng/eng.htm>

Everything2. *Nishijin weaving technique*. Vyhledáno dne 2. 4. 2011. Přístup z internetu: [http://everything2.com/title/Nishijin+weaving+technique?lastnode\\_id=1195175](http://everything2.com/title/Nishijin+weaving+technique?lastnode_id=1195175)

The Washington Post. FIOLA, Anthony. *Twilight for the Kimono*. Vyhledáno dne 2. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/12/12/AR2006121200997.html>

Kyoto National Museum. *Narrative Handscrolls / Masterworks: Gaki-zoshi (Scroll of the Hungry Ghosts)*. Vyhledáno dne 21.4.2011. Přístup z internetu: <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/kaiga/emaki/item03.html>

The Association for Conservation of National Treasures. Vyhledáno dne 18. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://www.kokuhoshuri.or.jp/e/home.html>

Edo Craft. *Kobayashi „Hake“ Factory*. Vyhledáno dne 17. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.edocraft.com/products/kobayashi/creator.htm#8>

Science Links Japan. HAYAKAWA, Noriko, at. al. The Adhesive Effect of Uchibake (Beating Brush) in Japanese Paper Conservation, in: *Science for Conservation*. ISSN 0287-0606 Vyhledáno dne 28. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://sciencelinks.jp/j-east/article/200409/000020040904A0294023.php>

## Obrázky:

Art Knowledge News. *San Diego Museum of Art presents „The Landscapes of Itchiku Kubota“*. Vyhledáno dne 15. 7. 2011. Přístup z internetu: [http://www.artknowledgenews.com/Landscapes\\_of\\_Itchiku\\_Kubota.html](http://www.artknowledgenews.com/Landscapes_of_Itchiku_Kubota.html)

Amanda Briggs at dear Ada. *Itchiku Kubota*. Vyhledáno dne 15. 7. 2011. Přístup z internetu: [http://dearada.typepad.com/dear\\_ada/2007/01/in\\_the\\_spirit\\_o.html](http://dearada.typepad.com/dear_ada/2007/01/in_the_spirit_o.html)

Flickr. Tanaka Juuyoh: *Japanese traditional style house design*. Vyhledáno dne 15. 4. 2011. Přístup z internetu: [http://www.flickr.com/photos/tanaka\\_juuyoh/sets/72157605568359952/](http://www.flickr.com/photos/tanaka_juuyoh/sets/72157605568359952/)

Bleach Anime. Vyhledáno dne 15. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.bleachanime.org/forums/showthread.php?t=48179>

Gregg Baker. *Asian Art*. Vyhledáno dne 14. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://www.japanesescreens.com/category/255/screens/>

Shibui: The Highest Level of Beauty. *Japanese Antiques- Scrolls*. Vyhledáno dne 14. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://www.shibuihome.com/product1606.html>  
Japanese Crafts EU. *Interior*. Vyhledáno dne 14. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://www.japanesecraftseu.co.uk/info/n.php/Interior/Shoji>

Restorient: The Chester Beatty Library Project. *The hand scrolls arrive in Leiden*. Vyhledáno dne 14. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://restorient.blogspot.com/search?updated-min=2010-01-01T00%3A00%3A00Z&updated-max=2011-01-01T00%3A00%3A00Z&max-results=8>

Flickr. *T. Enami: Japan*. Vyhledáno dne 29. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.flickr.com/photos/24443965@N08/collections/72157613882959896/>

Asian Flora. *Broussonetia Kazinokii*. Vyhledáno dne 24. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.asianflora.com/Moraceae/Broussonetia-kazinokii-2.jpg>

Mitomori. 雁皮 . Vyhledáno dne 24. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.mitomori.co.jp/hana3/hana2.7.336ganpi.html>

Plant this club. *Edgeworthia chrysantha: Oriental Paper Bush*. Vyhledáno dne 24. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.plantthis.com.au/plant-information.asp?gardener=13448&tabview=photos&plantSpot=>

Zoe and Craig's Travels. *Washi Seazon: Kozo Fiber Preparation 2007*. Vyhledáno dne 12. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://zoeandcraig.blogspot.com/2007/02/washi-season-kozo-fiber-preparation.html>

David Bull's Encyclopedia of Woodblock Printmaking. *Mr. Teruo Souma*. Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: [http://woodblock.com/encyclopedia/entries/008\\_10/008\\_10.html](http://woodblock.com/encyclopedia/entries/008_10/008_10.html)

染種 Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://some-t.jugem.jp/?month=200512>

Upon a Fold. *Recycling: Washi Tales...* Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://uponafold.com.au/blog/post/recycling-washi-tales/>

Hiromi Paper. *Washi Tour 2010, Part 5 Shikoku Wagami Machine Made Gampi Paper*. Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://hiromipaper.wordpress.com/2011/04/21/washi-tour-2010-part-5-shikoku-wagami-machine-made-gampi-paper/>

Flickr. Moonaimée. *Papermaking in Korea: Hanji in Gyeongsangnam-do*. Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.flickr.com/photos/moonaimée/sets/72157606626777662/with/2746854088/>

Stribergs Station. *Japansk papperstillverkning- del 2*. Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://stribergsstation.blogspot.com/2011/02/del-2-av-japansk-papperstillverkning.html>

Roma Notizie. *Al Bioparco i Bruchi Sono Diventati Farfalle*. Vyhledáno dne 24. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.romanotizie.it/al-bioparco-i-bruchi-sono-diventati-farfalle.html>

Curly Monkey. *Peace silk*. Vyhledáno dne 24. 5. 2011. Přístup z internetu: [http://curlymonkeyandco2.blogspot.com/2010\\_11\\_01\\_archive.html](http://curlymonkeyandco2.blogspot.com/2010_11_01_archive.html)

Japanese Textile Workshops. *Indigo First Steps*. Vyhledáno dne 26. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://japanesetextileworkshops.blogspot.com/2010/04/indigo-first-steps.html>

Two Gringos in Mexico. *An Indigo Dyer*. Vyhledáno dne 26. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.mexicowoods.com/page0/files/934b03368f2a80cd78a779999c2dee8c-40.html>

Japanese streets. Traditional Japanese Colors. Vyhledáno dne 26. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.japanesestreets.com/reports/804/traditional-japanese-colors>

Rakuten. Oriet Kyoto. Vyhledáno dne 16. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://www.rakuten.co.jp/orietkyoto/>

Exotic India. *Magenta Brocade with Tibetan Dharma Wheel and Endless Knot*. Vyhledáno dne 16. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://www.exoticindiaart.com/product/textiles/magenta-brocade-with-tibetan-dharma-wheel-and-endless-knot-KG56/>

Melikian Collection. *Muryogi-kyo, or the Sutra of Amida Buddha of Infinite Meaning*. Vyhledáno dne 15. 3. 2011. Přístup z internetu: [http://www.melikiancollection.com/Selections/Buddhist/6805962\\_ZDCaw](http://www.melikiancollection.com/Selections/Buddhist/6805962_ZDCaw)

The British Museum. *Vajrapani, ink and colours on a silk banner*. Vyhledáno dne 15. 3. 2011. Přístup z internetu: [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/asia/v/vajrapani\\_ink\\_and\\_colours\\_o-1.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/asia/v/vajrapani_ink_and_colours_o-1.aspx)

Kyoto National Museum. Narrative Handscrolls / *Masterworks*. Vyhledáno dne 15. 3. 2011. Přístup z internetu: <http://www.kyohaku.go.jp/eng/syuzou/meihin/kaiga/emaki/item03b.html>

掛軸 表具師静好堂中島 Vyhledáno dne 18. 4. 2011. Přístup z internetu: [http://www.wanogakkou.com/culture/040000/040200\\_jiku.html](http://www.wanogakkou.com/culture/040000/040200_jiku.html)

Steve Beimel's Japan Living Arts. *"Behind Paper Doors—a series about remarkable people in Kyoto." Interview with Fujii Genjiro-san: Master Kyoto Brush Maker*. Vyhledáno dne 15. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.japanlivingarts.com/?p=1840>

Japanese Paper Place. Online Catalogue- Supplies. Vyhledáno dne 30. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://www.japanesepaperplace.com/retail/retail-products/supplies.htm>

Chino Goes To Japan. *Nagaragawa Garou*. Vyhledáno dne 30. 5. 2011. Přístup z internetu: <http://chinogestoJapan.blogspot.com/>

Gifujikuso. 掛軸 形態 Vyhledáno dne 31. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://www.gifujikuso.jp/hyogu-keita-sini.htm>

Livedoor. 掛け軸／聖観音 本金画／本金欄仏表具. Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://tenant.depart.livedoor.com/t/postarcarendar/item3730688.html>

見習 文化財修復士 . Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://syuufuku.exblog.jp/>

Antique&Modern Scrolls. *Birds*. Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.bonsaiinformation.com/birds.htm>

Water&Stone. *Hyogu-oprawy kakemono* Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: [http://www.darekjapan.pl/index.php?option=com\\_content&task=view&id=34&Itemid=58](http://www.darekjapan.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=58)

掛軸軸先掛軸軸先 . Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.honakote.com/jikusaki.html>

Kumihimo. *Japanese Kumihimo, the Art of Silk Braiding*. Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.englisch.kumihimo.de/html/history.html>

HANA Arts Japan. *Art Mountings: Kekejiku Hanging Scrolls*. Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://hanaartsjapan.com/Kakejiku/ZenMushin/index.html>

Ebay. Weight for Japanese hanging scroll FUCHIN stone. Vyhledáno dne 3. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://cgi.ebay.com/Weight-Japanese-hanging-scroll-FUCHIN-stone-/370504674252>

Kougei. 京表具 Vyhledáno dne 14. 2. 2011. Přístup z internetu: <http://www.kougei.or.jp/kyouhyougu/at1409-b01.html>

Robyn Buntin of Honolulu. Japanese Gallery: Scrolls. Vyhledáno dne 14. 4. 2011. Přístup z internetu: <http://www.robbynuntin.com/Japanese/g Scrolls.asp?Page=1&myPageSize=24&SortBy=Last Edited%20DESC>

第三十三回長野県表装作品展。作品目録. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://www.naganohyoukei.org/33kai-sakuhinntenn.html>

Flickr. Hyougushi's photostream. Vyhledáno dne 1. 8. 2011. Přístup z internetu: <http://www.flickr.com/photos/hyougushi/4989659696>

骨董品古美術品 古裂会今日逸品. Vyhledáno dne 2. 8. 2011. Přístup z internetu: [http://blog.livedoor.jp/kogire\\_kai/archives/2009-02.html?p=6](http://blog.livedoor.jp/kogire_kai/archives/2009-02.html?p=6)

人生 日々感謝. 竹淵. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://blogs.yahoo.co.jp/thikuenn/folder/255314.html?m=lc&p=9>

表具のことなら八上松竹堂のブログ. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://hyogushi-yagami.seesaa.net/article/137200966.html>

Tomonari. 掛軸紐結'方 Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://www.chinatrg.com/tomonari-kakejiku-himo.html>

China Institute. *Confucius: His Life and Legacy in Art*. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://www.china360online.org/virtual-confucius/>

Mineapolis Institute of Arts. *The Art of Asia: Architecture. Wu Family Reception Hall*. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://minnesota.institute.art.museum/art-of-asia/architecture/chinese-reception-hall.cfm>

The Book and Paper Group Annual. Vol. 19, 1999. Xiangmei Gu, Yuan-li Hou, Gouet Valerie. *The Treatment of Chinese Portraits: An Introduction to Chinese Painting Conservation Technique*. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu: <http://cool.conservations.org/coolaic/sg/bpg/annual/v18/bp18-05.html>



李枫的博客. 听竹轩艺术网. Vyhledáno dne 30. 7. 2011. Přístup z internetu:  
[http://tingzhu.photo.hexun.com/4078888\\_51961\\_d.html](http://tingzhu.photo.hexun.com/4078888_51961_d.html)

# Příloha 1:

## Seznam obrázku uvedených v textu

Obr. 1 Kimono s podzimními motivy textilního umělce Ičika Kuboty (1917-2003)

Obr. 2 Kimono se zimními motivy téhož autora

Obr. 3 Typický japonský dům

Obr. 4 Interiér s posuvnými dveřmi *fusuma* a okenicemi *šódži* v pozadí

Obr. 5 *Bjóbu*- japonský paraván

Obr. 6 *Fusuma*- posuvné dveře

Obr. 263 *Cuitate*- jednopanelová zástěna

Obr. 8 Okno *šódži*

Obr. 9 *Makimono* v ochranném pouzdře

Obr. 10 *Makimono* *zdobené plátky zlata a stříbra*

Obr. 11 Části výklenku *tokonoma*

Obr. 12 Čajová chýše *sukija*

Obr. 13 Aranžování ikebany pro výzdobu *tokonomy*

Obr. 14 *Kózo- Broussonetia kadžinoki*

Obr. 15 *Gampi- Diplomorpha sikokiana*

Obr. 16 *Micumata- Edgeworthia Chrysantha*

Obr. 17 Svazky větví *kóza*

Obr. 18 Paření větví *kóza*

Obr. 19 Stahování kůry z větví po paření

Obr. 20 Sušící se stažená černá kůra (*kurokawa*)

Obr. 21 Vrstvy kůry *kóza*

Obr. 22 Stahování černé kůry z lýka

Obr. 23 Vaření lýka v alkalickém nálevu

Obr. 24 Čištění povařeného lýka

Obr. 264 Tlučení povařeného lýka

Obr. 26 Čerpání archu papíru tradiční metodou *nagašizuki*

Obr. 27 Přenášení nově vyčerpaného archu papíru ze síta *su* na štos mokrých archů

Obr. 28 Dobová fotografie japonské papírny. Archy papíru schnou a zároveň se bělí v zimním slunci přihlazené na dřevěných deskách

Obr. 29 Dobová fotografie papírny v Mino

Obr. 30 Motýl bource morušového po vylíhnutí ze zámotku

Obr. 31 Housenky bource morušového požívající listy moruše

- Obr. 32 Zakuklené housenky v zámotcích
- Obr. 33 Detail zámotku
- Obr. 34 Dobová fotografie třídění kokonů
- Obr. 35 Stáčení hedvábné nitě z nekonečného vlákna
- Obr. 36 Stáčení hedvábné nitě z chomáčů hedvábí
- Obr. 37 Fermentované listy indigovníku *sukumo*
- Obr. 38 Barvení nití pomocí indiga
- Obr. 39 Sušící se nitě obarvené indigem
- Obr. 40 Kořen *šikon*
- Obr. 41 *Kinran*
- Obr. 42 Brokát s buddhistickými motivy
- Obr. 43 *Kinran* s motivy chryzantém
- Obr. 44 Brokát *nišiki*
- Obr. 45 Satén *donsu*
- Obr. 46 Satén *donsu*
- Obr. 47 *Takejamači*
- Obr. 48 Tkaniny užívané k montáži svitků
- Obr. 49 Buddhistická sůtra psaná zlatou tuší na papíru barveném indigem
- Obr. 50 Buddhistická korouhev
- Obr. 51 *Gakizóši emaki*- první zobrazení závěsného svitku
- Obr. 52 Vývěsní štít montérské dílny *hjóguten* „Šizuka Joši Nakadžima“ v Kjótu
- Obr. 53 Pohled do montérské dílny
- Obr. 54 Práce montéra, ořezávání papíru na nízkém stole
- Obr. 55 *Noribake*
- Obr. 56 *Cukaemawašibake*
- Obr. 57 *Mizubake*
- Obr. 58 *Nadebake*
- Obr. 59 *Učibake*
- Obr. 60 *Tawaši*
- Obr. 61 *Noribon*
- Obr. 62 *Marubóčo*
- Obr. 63 *Urazuri*
- Obr. 64 Dřevěná konstrukce uvnitř desky *karibari*
- Obr. 65 Deska *karibari* natřená fermentovanou šťávou *kakišibu* s napnutými objekty
- Obr. 66 *Karibari*- schéma sedmi vrstev papíru lepených v různých tvarech na dřevěný rám
- Obr. 67 *Šófuko* - bílá škrobová pasta
- Obr. 68 Přetírání hotového škrobového lepidla přes sítko

Obr. 69 Tři druhy *funori*- první dvě z pravé strany z procesu *mizukae naši* a vpravo z *mizukae*

Obr. 70 *Furunori* v procesu plesnivění

Obr. 71 Vrásky na závěsném svitku, jejichž vznik je podpořen přílišnou viskozitou škrobového lepidla při lepení dublážových vrstev papíru

Obr. 72 Puchýře vzniklé po určité době na závěsném svitku z důvodu použití nedostatečné konzistence škrobového lepidla při lepení dublážových vrstev papíru

Obr. 73 Suchá řasa *funori*

Obr. 74 *Nikawa*- tyčinky *sanzebon*

Obr. 75 *Nikawa* ve formě kostiček

Obr. 76 Části svitku z lícové strany

Obr. 77 Části svitku z rubové strany

Obr. 78 Úzké orámování jedním druhem tkaniny po všech stranách obrazu tzv. *sóberi* ilustrované na montáži buddhistické malby *bucu hjógu* s pásky typu *čúfútai*, které jsou tvořené stejnou tkaninou jako *sóberi*

Obr. 79 Pásky typu *sage fútai*, které se od typu zobrazeného nalevo odlišují tím, že jsou zhotoveny ze stejné tkaniny jako dva vodorovné pásy nad a pod malbou tzv. *ičimondži*

Obr. 80 Pásky typu *ošifútai*, které jsou přilepeny k hornímu pásu *džó*

Obr. 81 Pásky *fútai* malované linkou na horní pás *džó*

Obr. 82 Pásek *fútai* opatřený štětičkami *cuju* z roztřepené nitě

Obr. 83 Pásky *fútai* z různých variant tkanin

Obr. 84 Příklady typů koncovek *džiku*

Obr. 85 Ozdobná koncovka s rovně seříznutou hranou typu *kiridžiku*

Obr. 86 Kovové koncovky používané v montáži buddhistických maleb

Obr. 87 Koncovky různých typů

Obr. 88 Ozdobná kovová podložka ouška *kan*

Obr. 89 Jiný tvar ozdobného kovové podložky ouška *kan*

Obr. 90 Tkaní šňůrky *himo* na velkém stavu *takadai*, který umožňuje tkaní plochých šňůrek s komplikovanými vzory

Obr. 91 Detail šňůrky *himo*

Obr. 92 Ochranný pás nalepeného hedvábí barveného indigem z rubu svitku *uwamakiginu*

Obr. 93 Pásky hedvábí zpevňující namáhanou partii v místě spoje dolní tyče a svitku *džikutasuke*

Obr. 94 Závěsný svitek se závažičky *fučin* na dolní tyči

Obr. 95 Závažička *fučin*

Obr. 96 *Šin no šin*

Obr. 97 *Šin no gjó*

- Obr. 98 *Šin no šin*
- Obr. 99 *Gjó no šin*
- Obr. 100 *Gjó no gjó*
- Obr. 101 *Gjó no só*
- Obr. 102 *Só no gjó-* užší i širší varianta
- Obr. 103 *Só no só-* širší varianta
- Obr. 104 *Mikiri hjógu*
- Obr. 105 [a, b, c] *Fukuro hjógu*
- Obr. 106 [a, b] *Hon fukuro hjógu*
- Obr. 107 *Fukuro minčó*
- Obr. 108 *Futo minčó*
- Obr. 109 *Tanzaku daibari*
- Obr. 110 *Šikiši daibari*
- Obr. 111 *Senmen daibari*
- Obr. 112 [a, b] *Čúgire rendai hjógu*
- Obr. 113 *Šihó džógekire rendai hjógu*
- Obr. 114 *Hašira kakuši*
- Obr. 115 *Tó hjógu*
- Obr. 116 *Cuiren šitate*
- Obr. 117 *Kurinuki hjógu*
- Obr. 118 *Nidan hjógu*
- Obr. 119 *Toriawase-* plánování budoucího vzhledu svitku
- Obr. 120 *Toriawase-* tkaniny vybrané pro montáž
- Obr. 121 Příprava tkanin na podlepení
- Obr. 122 Tnutí papíru pomocí vodního řezu *kuisakicugi*
- Obr. 123 Nákres napojování archů- v prvním případě jsou archy oříznuty nožem, v druhém případě vodním řezem
- Obr. 124 Přenesení archu papíru natřeného lepidlem nad podlepovaný objekt pomocí bambusové latě
- Obr. 125 Přihlazování dublážového archu papíru na objekt pomocí štětce *nadebake*
- Obr. 126 Tlučení povrchu nalepeného papíru pomocí štětce *učibake*
- Obr. 127 Vlhčení papíru pomocí štětce *mizubake*
- Obr. 128 Detail rovnoměrného vlhčení pomocí štětce *mizubake*
- Obr. 129 Podlepená kaligrafie napnutá na desce *karibari*
- Obr. 130 Nákres montáž svitku- postup lepení pásů textilie k malbě
- Obr. 131 Nákres zpevnění namáhaného místa náchylného k lámání v místě spoje malby a pásu *ičimondži*

- Obr. 132 Nákres způsobu značení okrajů vpichy pro založení záložek
- Obr. 133 Podlepená kaligrafie a textilie po rovnání na *karibari*
- Obr. 134 Připojení pásů *ičimondži*. Aby nedošlo při lepení k deformaci spoje, montér si zatíží okraj těžítkem.
- Obr. 135 Připojení bočních pásů *hašira*
- Obr. 136 Připojení spodních pásů *čúge* a *čúdžó*
- Obr. 137 Kompletní bordura před ořezáním
- Obr. 138 Detail zalepení okraje svitku
- Obr. 139 Nákres odstranění papírového podlepu z okraje a jeho následné založení
- Obr. 140 Nákres jednotlivých vrstev svitku a způsobu upevnění pomocného pásu papíru (*džikubukuro*, *hassóbukuro*) pro upevnění horní nebo dolní tyče.
- Obr. 141 Nákres připevnění a založení pomocného pruhu papíru *džikubukuro* (popřípadě *hassóbukuro*) pro montáž tyčí
- Obr. 142 Nákres upevnění dolní tyče *džiku*
- Obr. 143 Nákres techniky ořezání přesahů poslední vrstvy dubláže *soura*
- Obr. 145 Nákres aplikace ochranného textilního pásu *uwamakaginu* v horní části svitku přes pomocný pás papíru pro upevnění horní tyče *hassóbukuro*
- Obr. 146 Pomocné pásy papírů nalepené po délce svitku, které zesilují okraje dubláže pro napnutí na desce *karibari*
- Obr. 147 Nalepení první celkové vrstvy dubláže
- Obr. 148 Detail nalepeného pomocného pásu pro upevnění tyče
- Obr. 149 Hlazení rubové strany svitku korálky *urazuri*
- Obr. 150 Povrch rubové strany svitku po vyhlazení a navoskování
- Obr. 151 Příprava dolní tyče pro nasazení ozdobné koncovky
- Obr. 152 Oblepení konce horní tyče *hassó* hedvábnou tkaninou
- Obr. 153 Nákres naměření, oříznutí a zalepení pomocného pásu papíru *hassóbukuro* okolo horní tyče *hassó*
- Obr. 154 Detail nasazené horní tyče *hassó*
- Obr. 155 Nákres rozmístění pásků *fútai*
- Obr. 156 Schéma zhotovení pásků *fútai* ze dvou druhů textilie
- Obr. 157 Schéma rozmístění stehu upevňujícího pásek *fútai* z líce svitku
- Obr. 158 Schéma stehu ozdobných štětiček *cuju* na konci pásku *fútai*
- Obr. 159 Nákres způsobu přichycení pásku *fútai* k horní tyči *hassó*
- Obr. 160 Nákres způsobu uvázání šňůrky pro zavěšení svitku skrz kovové ouško *kan*
- Obr. 161 Pásy *fútai* zhotovené z dvou druhů tkanin připravené k upevnění
- Obr. 162 Detail pásku *fútai* připevněného k horní tyči *hassó*
- Obr. 163 Horní tyč opatřená závěsnými oušky s šňůrkou připravenou k uvázání

- Obr. 164 Způsob ovázání šňůrky okolo svitku s ozdobnou smyčkou
- Obr. 165 Svitek ovinutý okolo válce *futomaki* vyjmutý z textilie a ochranného pouzdra
- Obr. 166 Dolní tyč svitku vložená válci *futomaki* a dva různé typy válce *futomaki*
- Obr. 167 Ochranné pouzdro závěsného svitku *kiribako* zhotovené ze dřeva paulownie s inskripce a výřezem pro ozdobnou koncovku dolní tyče uvnitř. Jednotlivé části pouzdra jsou k sobě připojeny bambusovými kolíčky.
- Obr. 168 Závěsný svitek *kakedžiku* v ochranném pouzdře *kiribako*
- Obr. 169 Čínské svitky tzv. portréty předků jsou tak dlouhé, že ve vitríně nemohou být rozvinuty v celé své délce.
- Obr. 170 Přijímací hala tradičního čínského domu, ve které obvykle viselo více velkých závisných svitků najednou.
- Obr. 171 Očka a jednobarevná kulatá šňůrka čínského svitku a typická plochá šňůrka s klikatým vzorem japonského svitku
- Obr. 172 Ploché koncovky dolních tyčí oblepené vzorovanou tkaninou
- Obr. 173 Čínské štětce pro montáž svitků- vpravo štětec z kozích chlupů, vlevo z kůry palmy
- Obr. 174 Čínský montér vyhlazuje kamenem zadní stranu svitku
- Obr. 175 Červený stůl v dílně čínského montéra svitků

## **Příloha 2:**

### **Glosář japonských výrazů**



**Ai 藍** indigoovník *Polygoum tinctorium*, který produkuje modré barvivo *tadeai*. Textilie i nitě se barví jak čerstvými listy indigoovníku, tak fermentovaným listím *sukumo*.

**Ajaori 綾織**- tkanina tkaná keprovou vazbou. Její povrch je typický šikmými vroubkami.

**Akikawa 秋皮** kůra na podzim sklizených větví kózo, která je výchozí surovinou pro výrobu japonského ručního papíru *waši*.

**Aohada 青膏** „zelená pokožka“, součást kůry kóza. Zelená vrstva mezi černou kůrou *kurokawa* a bílým lýkem *širokawa*, která bývá buď částečně, nebo zcela odstraněna při zpracování lýka pro výrobu papíru.

**Benibana 紅花**- světlice barvířská *Carthamus tinctorius*, z které se získává karmínově červené barvivo. Barva nálevu z květu je žlutá, avšak po úpravě alkalickým mořidlem se změní na červenou.

**Binródžu ビンロウジュ**- barvivo pocházející ze semen betelových ořechů palmy *Areca catechu*. Ořechy jsou bohaté na taniny a nálev barviva se vybarvuje na různé odstíny podle mořidel, která se do něj přidávají.

**Biwa 枇杷**- japonská mišpule (lokvát, *Miscantius tinctorius*), z které se získává žluté barvivo.

**Bjóbu 屏風**- paraván.

**Bócugi 棒継ぎ**- technika napojování archů papíru. Rovně oříznuté hrany papíru jsou k sobě přilepeny v ploše za přesah cca 3mm.

**Bucuga hjógu 仏画表具**- styl montáže buddhistických maleb, viz. *só*.

**Cuitate 衝立**- jednopanelová zástěna, která se obvykle staví naproti vchodovým dveřím, aby zahradila pohled do nitra japonského domu.

**Cuiren šitate hjógu 衝聯仕立表具**- styl jednoduché montáže, kde je střed obrazu *honši* obklopen pouze rámem *sóberi*. Dolní tyč *džiku* nemá konce opatřené ozdobnými koncovkami, ale hrany oblepeny hedvábnou tkaninou. Montáž pro malby v čínském stylu nebo pro set několika svitků, které mají být zavěšeny vedle sebe.

**Cuju 露**- „rosa“. Ozdobné štětičky z rozřepené bílé nitě zhotovované na koncích pásků *fútai*. Pokud jsou štětičky zhotoveny z nitě fialové barvy, potom se tento prvek nazývá *hana* 花.

**Cukemawaši つけ廻し**- lepení nařezaných elementů montáže ve svitek.

*Cukemawašibake* 廻刷毛 také *kiricugibake* 切継刷毛 štětec s pevným a tenkým chlupem k lokálnímu nanášení lepidla, nebo tnutí papíru pomocí vodního řezu.

*Čagake* 茶掛- styl montáže svitků *kakedžiku* určených pro čajové místnosti, také *só no gjó*, viz *só*.

*Čiritori* 塵取- jeden z kroků při zpracování suroviny pro výroby papíru - čištění povraženého lýka od nečistot a zbytků černé kůry *kurokawa*.

*Čúberi* 中縁- hlavní orámování širšími pásy textilie po všech stranách malby včetně pásů bezprostředně nad a pod obrazem *ičimondži*. Jednotlivé části *čúberi* mají samostatné názvy. Boční pásy *čúberi* podél středu obrazu se nazývají *hašira* 柱. Pás nad středem obrazu může být označen jako *čúberi kami* 中縁紙 nebo *čúdžó* 中上, pás pod obrazem *čúberi šimo* 中縁下 nebo *čúge* 中下.

*Čúgire rendai hjógu* 中切 蓮台 表具- styl montáže pro malby na netypických formátech *šikiši* (malý čtverec) a *senmen* (vějíř). Svitek se opticky rozdělí do tří částí například malovanou linkou nebo úzkým proužkem jiného výraznějšího materiálu. Ve středním pásu je vyříznut čtvercový tvar *šikiši* nebo tvar vějíře *senmen* a adjustovaný formát se poté do tohoto otvoru vlepí.

*Dai hjógu* 台表具- skupina více stylů montáže (*tanzaku daibari hjógu*, *šikiši daibari hjógu*, *senmen daibari hjógu*, *čúgire rendai hjógu*, *šihó džógire rendai hjógu*) pro netypické formáty jako jsou dlouhé formáty dekorativních papírů tzv. *tanzaku*, malé čtvercové formáty *šikiši* nebo ozdobný papír nebo hedvábí ve tvaru vějíře *senmen*.

*Džikugi* 軸木, také *džiku* 軸- dolní kulatá tyč závěsného svitku.

*Džikusaki* 軸先, také *džikušu* 軸首- ozdobné knoflíky na obou koncích dolní kulaté tyče svitku. Podle tvaru se ozdobné knoflíky rozdělují na tři základní typy: *kiridžiku* 切軸 (s plochým koncem), *bačidžiku* ぼち軸 (s vypouklým koncem) a *uzudžiku* うず軸 (se spirálou). Pokud jsou koncovky zhotovené z kovu, například u montáží buddhistických maleb, jedná se o *kanadžiku* 金軸.

*Džin šófu* 沈生麩- viz *šinnori*.

*Dóboe* 幢 - styl montáže, viz. *gjó*.

*Donsu* 純子- vzorovaná damašková tkanina, silná a lesklá varianta *šusu*.

*Dósa* 礬水- roztok živočišného klihu a kamence používaný jako pojídlo barevných pigmentů.

*Džikubukuro* 軸袋- pomocný pás papíru připevněný z rubové strany svitku pro upevnění dolní tyče *džikudži*.

*Džóge* 上下, také *tenči* 天地, *džidai* 地題- pásy textilie o šířce svitku umístěné nad a pod *čúberi*. Horní pás se označuje jako *džó* 上 nebo *kami*, dolní pás *ge* 下 nebo *šimo*.

*Emakimono* 絵巻物- obrázkový ruční svitek nazývaný někdy také *emaki* 絵巻.

*Fúčin* 風鎮- ozdobná závažička, která nejsou součástí montáže, ale navlékají se na koncovky dolní tyče, aby ji zatížily, a tím svitek vypnuly a ochránily jej před případnými závany větru. Závažičko bývá tvořeno korálkem a ozdobným střapcem.

*Fukuro hjógu* 袋表具- „sáčková montáž“. Skupina několika stylů montáží (*mikiri*, *maru hjógu*, *hon fukuro hjógu*), které se používají pro malby v čínském stylu, literátskou malbu *nanga*, nebo jiné styly malby než je japonský styl *jamatoe*.

*Fukuro minčo hjógu* 袋明朝表具- styl spadající do skupiny *minčo*. Na první pohled vzhledově podobný stylu *fukuro hjógu*, ale po krajích svitku se po celé délce nachází velmi tenké pásky hedvábí. Používá se pro montáže krajinomaleb, bambusů, skal, ptáků, květin, tušových maleb a čínské poezie psané čínskými znaky.

*Funori* 布海苔- lepidlo z červené mořské řasy řádu *Rhodophyta*.

*Furunori* 古糊- škrobové lepidlo prošlé desetiletým procesem zrání k lepení dublážových vrstev papíru. Enzymy produkované plísněmi podstatně změnil vzhled a vlastnosti škrobové pasty, takže je hladší a po zaschnutí má elastičtější film, než čerstvá škrobová pasta.

*Fusuma* 襖- posuvné dveře v japonském interiéru.

*Futó minčo hjógu* 太明朝表具- styl spadající do skupiny *minčo* pro montáž podlouhlých formátů malby obvykle orchidejí, bambusů a skal, malby tuší a také pro montáže svitků, které tvoří dvojice (*renpuku*).

*Fútai* 風帶- dva dlouhé dekorativní textilní pásy připevněné k horní tyči svitku, které obvykle sahají k dolní linii horního pásu *džó* a na koncích jsou opatřené štětičkami *cuju* z roztřepené nitě. Podle zvoleného materiálu rozlišujeme více druhů pásků na *čúfútai* 中風帶 (zhotovené ze stejného materiálu jako orámování *čúberi*) a *sagefútai* 垂風帶 (zhotovené ze stejného materiálu jako pásy bezprostředně nad a pod obrazem *ičimondži*). Pokud pásy *fútai* nevisí volně, ale jsou pevně nalepeny, jedná se o tzv. *ošifútai* 押風帶.

*Futomaki* 太卷- válec skládající se ze dvou polovin s výřezem na dolní tyč uvnitř. Dolní tyč pověšeného svitku se uzavře do válce a svitek se následně ovine okolo

válce. Tím že se zvětší průměr návínů svitku, sníží se riziko vzniku podélných prasklin v jeho struktuře.

*Gampi*雁皮- rostlina používaná k výrobě papíru patřící do rodiny *Thymelaceae*, nebo *Daphne*. K výrobě papíru je užíváno asi osm druhů této rostliny, nejčastěji *Diplomorpha sikokiana*. Obtížně se kultivuje, takže se kůra získává jen z divoce rostoucích stromů.

*Ginran*銀襪- stříbrný brokát. Vzory jsou tkané zlatou nití na pozadí *hiraori* (hladká tkanina), *ajaori* (kepr) nebo *šusu* (satén).

*Gjó*行- nazývaný také *dóboe*, montáž praporů. Styl montáže japonských maleb *jamatoe*. Jedná se o nejběžnější polo-oficiální styl, kde horní pás *džó* a dolní pás *ge* nejsou propojeny svislými pruhy *hašira*. Dělí se na tři podkategorie:

*gjó no šin*行の真- také *jamato ičimondži mawaši*, malby v japonském stylu obkroužené *ičimondži*

*gjó no gjó*行の行- také *jamato hjógu*, montáž maleb v japonském stylu

*gjó no só*行の草- montáž kaligrafie *waka* (japonské poezie) a japonské kaligrafie vytvořené mnichy, nebo čajovými mistry

*Gofun*胡粉- bílý pigment uhličitán vápenatý ( $\text{CaCO}_3$ ) získávaný ze schránek měkkýšů. Používá se jak v malbě, tak jako alkalické plnivo papírů př. *misugami*.

*Ha* - prostá hedvábná tkanina.

*Hadaura*肌裏- první papírová vrstva dubláže malby a tkaniny v montáži svitků. Proces podlepení první vrstvou dubláže se nazývá *hadaura*肌裏打

*Hake*刷毛- štětec. Štětce pro montáž svitků se nazývají *hjógubake* 表具刷毛.

*Harukawa*張皮- kůra na jaře sklizených větví *kózo*, jež se užívá jako surovina pro výrobu papíru.

*Hassó*発装- horní tyč závěsného svitku *kakedžiku*, která se též nazývá *hjómoku*表木. V průřezu má tvar půlkruhu, který opisuje tvar půlměsíce *hangecu*. Oblou stranou přiléhá při zavěšení ke zdi. Je subtilnější než dolní tyč.

*Hassóbukuro*発装袋- pomocný pás papíru připevněný z rubové strany svitku pro upevnění horní tyče *hassó*.

*Hašira* 柱- viz čúberi

*Hašira kakuši*柱隠- styl montáže pro velmi úzké a podlouhlé malby s jedním páskem *fútai*.

*Hera*へラ - bambusová špachtle pro snímání napnutých objektů z desky *karibari*.

*Himo*紐 - tkaná šňůrka s typickým klikatým vzorem připevněná k horní tyči závěsného svitku. Ze šňůrky je nejprve vytvořeno očko *kakeo* 掛緒 přivázané ke kovovým očkům v horní tyči a slouží k zavěšení svitku na zeď. K tomuto očku se navazuje jednoduchá delší šňůrka stejného typu *makio* 巻緒, která slouží k ovázání svitku ve svinutém stavu.

*Hinoki* 桧 - japonský cypřiš (*Chamaecyparis obtusa*). Dřevo tohoto stromu je v Japonsku po staletí velmi oblíbeným stavebním materiálem. Také se používá pro řezbu soch, výrobu rámu, nábytku a podobně. Dřevo *hinoki* se snadno opracovává, je lehké, má jemnou kresbu a nízký obsah pryskyřic.

*Hiraori* 平織 - prostá hladká tkanina bez vzoru tkaná panamovou vazbou, která vychází z vazby plátňové. Oproti ní se však vždy prolínají nejméně dvě osnovní a dvě útkové nitě.

*Hjógu* 表具 - „montáž“. Užší termín obvykle používaný pro montáž svitků.

*Hjóguši* 表具師 - doslova „Mistr montáže“, který se specializuje na montáže, demontáže, restaurování a opravy starožitných svitků, ale i zástěn (paravány *bjóbu*, posuvné dveře *fusuma*, jednopanelové zástěny *cuitate*).

*Hjóguten* 表具店 - montérská dílna a obchod.

*Hjósó* 表装 - „montáž“. Širší termín označující způsoby adjustace japonských obrazových formátů jako jsou závěsné svitky *kakedžiku*, horizontální svitky *makimono* a zástěny (paravány *bjóbu*, posuvné dveře *fusuma*, jednopanelové zástěny *cuitate*).

*Honši* 本紙 - „hlavní papír“. Střed svitku, vlastní malba nebo kaligrafie adjustované do formátu podélného nebo závěsného svitku.

*Hon fukuro hjógu* 本袋表具 - styl montáže spadající do skupiny *fukuro hjógu* vhodný k montáži krajin, ptáků, květů a kaligrafií poezie vykonaných čínskou technikou malby.

*Honzon hjógu* 本尊表具 - viz *šin*.

*Hosomi* 細見 (*sudži*, *hosokane* 細金) - úzký proužek bílého a fialového hedvábí, který odděluje jednotlivá orámování v motáži stylu *šin*, neboli buddhistické montáži *bucuga hjógu*.

*Ibotaró* いぼた蝋 - vosk pocházející z výměšků cikád parazitujících na stromu *Ibota* (*Ligistrum ibota*).

*Ičimondži* 一文字- dva pásy textilie umístěné bezprostředně nad a pod malbou adjustovanou ve svitek. Pásek nad malbou bývá označován jako *ičimondžidžó* 一文字上, pod malbou *ičimondžige* 一文字下.

*Ičó* 公孫樹- jinan dvoulaločný (*Ginkgo biloba*), jehož dřevo se často používá pro výrobu desek, na které se přihlazují a následně suší ještě vlhké čerpané archy papíru.

*Ikebana* 生花- japonské umění aranžování květin.

*Inkin* 印金- látka zdobená plátkovým nebo práškovým zlatem. Na textilií je nejprve nanášeno adhezivum pomocí razítka nebo šablony. Na toto adhezivum je pak zlato pokládáno.

*Jamato ičimondži mawaši*- viz *gjó*.

*Jaša* 矢車- barvivo získávané z šišek, dřeva a kůry Olše tuhé (*jašabuši* 夜叉五倍子, *Alnus firma*). Hnědé barvivo získané z tohoto stromu se též nazývá *senrjó* 染料. Přidávky mořidel se získávají různé odstíny. V lázni s přidavkem železitého mořidla lze získat sépiovou barvu *kuroča* 黒茶 a pokud se smísí obě mořidla, vlákna získávají hnědé zbarvení *čairo* 茶色. V alkalickém prostředí získaném přidáním popela se vlákna zabarvují do hnědožluté, tzv. *kiča* 黄茶.

*Jukizaraši* 雪晒- bělení sněhem.

*Kakedžiku* 掛軸- „visící svitek“. Termín pro závěsný svitek, také nazývaný *kakemono* 掛物 „visící věc“.

*Kakemono* 掛物- viz *kakedžiku*.

*Kan* 鑲- kovová očka podložená ozdobným štítkem v horní tyči *hassó* sloužící k provlečení očka *kakeo* hedvábné šňůrky *himo*.

*Karibari* 仮貼り - lehká deska tradičně používaná při montáži k vyrovnávání svitků, hedvábí, uměleckých děl na papíře, nebo textilií. Vnitřní dřevěná konstrukce je tvořena latěmi, vzájemně do sebe zasazenými a zkříženými tak, aby se minimalizovalo kroucení při zvýšené vlhkosti. Tato dřevěná konstrukce je pokryta několika vrstvami papíru. Každou vrstvu tvoří specifický papír a je lepena specifickým způsobem (pruhy, obdélníky). Její povrch je poté naimpregnován pomocí *kakišibu* 柿渋, tj. fermentované šťávy nezralého ovoce *kaki* 柿.

*Karijasu* 荊安- doslova „snadno se řeže“, je žluté barvivo z rákosu *Miscanthus tinctorius*.

*Kawazaraši*河晒- bělení vodou.

*Kihada*黄蘗- barvivo z kůry filodendronu (*Philodendron amurense*) s přídavkem indiga. Nálev je citronově žlutý a po přidání modrého roztoku barviva z indiga zezelená.

*Kire*裂- tkanina používaná v montáži *hjógu*.

*Kiri*桐- viz. paulownie.

*Kiribako*桐箱- dřevěné ochranné pouzdro z paulownie nejen na umělecké předměty.

*Kiridaši*切り出し- úzký špičatý nůž pro práci se dřevem.

*Kinran*金襴- zlatý brokát. Vzory jsou tkané zlatou nití na pozadí *hiraori* (hladká tkanina), *ajaori* (kepr) nebo *šusu* (satén).

*Kiricugi*切 継 - příprava a řezání jednotlivých částí montáže.

*Kjódžija*経師屋- „mistr sůter“, nejstarší označení pro montéra svitků, dnes se tento termín používá pro pojmenování montéra, který vytváří montáže nových svitků, ale i zástěn (paravány *bjóbu*, posuvné dveře *fusuma*, jednopanelové zástěny *cuitate*, papírová oken a dveře *šódži*).

*Kjókan*経卷- příruční svitek s buddhistickým textem.

*Kosudži*小筋- tenký proužek jemné prosté tkaniny nebo papíru, který je přilepen z rubu po všech stranách malby. Bordury jsou následně nalepeny svrchu na tento úzký pásek. Vzniká tak odstup cca 1 mm od bordury a malby. Pokud je montáž poškozena a nemůže již plnit svoji ochrannou funkci, může být malba ze svitku vyříznuta právě v místě tohoto pásku a nedojde k jejímu poškození.

*Kózo* 楮- rostliny z rodiny morušovníkovitých (Morlaceae), jejichž lýko se užívá jako základní surovina pro výrobu japonského ručního papíru *waši*. Nejvýznamnější je původní japonská rostlina *Broussonetia kadžinoki* a *Broussonetia papyrfera*, známá jako papírenská moruše. Roste po celém asijském kontinentu a je též hojně využívána k výrobě papíru v Číně i Koreji.

*Kózošibori* 楮 摺 - část procesu výroby papíru. Uhnětení koulí z přečištěného lýka *kóza*, které se předávají k tlučení.

*Kuisakicugi*食い裂き継ぎ- technika připojování archů papíru. Hrany papírů jsou upravené tzv. „vodním řezem“. K „řezanému“ okraji papíru se přiloží pravítko a namočeným štětcem *noribake* nebo *kuisakicugibake* se podél něj vytvoří mokrá linka. V místě linky se ještě vytvoří rýha špachtlí. Poté je možno rovně odtrhnout okraj přesně v mokré lince. Z okraje se vytahují vlákna, takže je potom rovnoměrně

roztřepený. Pokud se při lepení překryjí okraje takto připravených archů, vlákna papíru spolu splynou a spoj je téměř neviditelný

*Kučinaši* 梔子- červenožluté barvivo extrahované ze semen keře gardénie (*Gardenia Jasminoides*).

*Kurinuki hjógu* 剝抜表具- styl montáže pro malé formáty literátských maleb. Prostor o velikosti středu obrazu *honši* je vyříznut z lícového materiálu svitku a do tohoto otvoru je poté malba zasazena.

*Kurokawa* 黒皮- „černá kůra“. Kůra *kóza* se skládá ze tří vrstev- černé kůry *kurokawa*, zeleného lýka *aohada* a bílého lýka *širokawa*. Čerstvě stažená kůra z *kóza* se před dalším zpracováním suší a uskladňuje. Podle černého zbarvení vrchní vrstvy se nazývá *kurokawa*.

*Makigami* 卷紙- úzký pruh volného papíru, který se ovijí okolo srolovaného svitku, aby v místě ovázání šňůrky chránil svitek před odíráním.

*Makimono* 卷物- ruční horizontální svitek.

*Mašiura* 増裏- druhá papírová vrstva dubláže malby a tkaniny. Proces podlepení první vrstvou dubláže se nazývá *mašiura* 増裏打 .

*Marubóčó* 丸包丁- půl oválný nůž s ostřím po celé oblé straně pro řezání během celého procesu montáže.

*Maru hjógu* 丸表具- „plná montáž“, také označována jako *bunžin hjógu* 文人表具 (montáž literátské malby *nanga*). Styl spadá do skupiny *fukuro hjógu* pro malby v čínském stylu a literátské malby. Svým vzhledem se nejvíce blíží čínskému stylu montáže.

*Micumata* 三椏- *Edgeworthia Chrysantha (papyrifera)* je rostlinou ze stejné rodiny jako *Gampi* a její kůra se využívá jako surovina pro výrobu papíru. Je typická jasně žlutými květy.

*Mikiri hjógu* 見切表具- „oproštěná montáž“. Styl montáže spadající do skupiny *fukuro hjógu* pro literátské malby *nanga*.

*Miminori* 耳糊- přetření zahnutých podélných okrajů svitku lepidlem, aby bylo zajištěno dokonalé přilnutí papírové dubláže, která se přes ně lepí.

*Mimiori* 耳折り - „založení uší“. Založení a zalepení podélných okrajů svitku na rubu svitku.



*Minčo hjógu* 明朝表具- „montáž dynastie Ming“. Styl oblíbený v Číně za dynastie Ming, který si získal značnou oblibu i v Japonsku. Skupina více stylů montáže (*fukuro minčo*, *futó minčo*).

*Minarai* 見習- „ten kdo se učí pozorováním“. První období učně v mistrově dílně.

*Mizubake* 水刷毛- velmi hustý štětec sloužící k vlhčení papíru.

*Mizunori* 水糊- zředěné škrobové lepidlo *šinnori* 新糊.

*Mjóban* 明礬- kamenec.

*Mósen* 毛氈- plstěná podložka podkládaná pod papír při malbě nebo psaní kaligrafie, také podložka pod rozvíjené svitky.

*Murasakisó* 紫草- purpurové barvivo.

*Nadebake* 撫刷毛- štětec z palmových vláken sloužící k přihlazování lepených papírů.

*Nagašizuki* 流し漉き- japonská technika čerpání papíru při které vznikají velmi tenké papíry. Suspenze je na síto nabírána postupně třemi styly- *kakenagaši* 掛流 (nabírání a vylévání papíroviny pohybem dopředu dozadu), *čóš* 調子 (pohyb dopředu dozadu s určitým množstvím papíroviny v síti) a *sutemizu* 捨水 (vytřepání zbytku suspenze ze síta).

*Nakaura* 中裏- první papírová vrstva dubláže po celé ploše svitku. Proces podlepení se nazývá *nakaurauči* 中裏打 .

*Nanako* ななこ (ナナ子)- doslova „rybí vajíčka“, prostá hedvábná tkanina o košíkové vazbě. Nitě útku a osnovy mají stejný průměr a vytváří jemný plastický vzor podobný rybím vajíčkům.

*Neri* ねり- klíždlo papírové suspenze. Nejužívanějším klíždlem je *tororo-aoi*, sliz z kořene ibišku (*Hibiscus manihot*), *noriucugi* z kůry Hortenzie (*Hydrangea paniculata*), *nori* z kořene Aogiri (*Deinanthé bifida*) a *Ginbaisa* (*Firmiana platanifolia*)

*Nidan hjógu* 二段表具- „dvoustupňová montáž“. Styl montáže literátské malby *nanga* horizontálně podlouhlého formátu. Bordura se skládá pouze z orámování *čúberi* a z pásu nad ním *džó* a pásu pod ním *ge*.

*Nikawa* 膠- všeobecný název pro živočišný klíh a želatinu tradičně vyráběných z kravské kůže nebo kostí.

*Noribake* 糊刷毛- štětec pro nanášení lepidla ve velkých plochách.

*Nišidžin* 西陣- čtvrť Kjóta proslavená tkalcovskými dílnami. Kořeny Nišidžin sahají 1200 let do historie a od konce 16. století se stala tato čtvrť největším japonským centrem výroby tradičního uměleckého textilu, jejíž tradice souvisle pokračuje dodnes.

*Nišidžin'ori* 西陣織- tkanina pocházející ze čtvrti *Nišidžin*.

*Nišiki* 錦- brokát, tužší více útková velmi hustě tkaná tkanina s žakárovým vzorem.

*Noribon* 糊盆- kulatá, nebo oválná nádoba ze dřeva *hinoki* sloužící k ředění a rozmíchání škrobového lepidla.

*Noriita* 乗板- velký nízký stůl, nezbytná součást montérské dílny.

*Norikoši* 糊漉し- sítko pro přetírání škrobového lepidla.

*Oita* 御板- velký, ale variabilní stůl, jehož pracovní deska je vyrobená ze dřeva *hinoki*. Tradiční rozměry jsou 90 x 180cm.

*Orefuse* 折れ伏せ- také *orebuse*, tenký zpevňující papírový proužek. Technika restaurování nalepením zpevňujícího pásku v místě prasklin z lícové strany svitku před aplikací poslední vrstvy dubláže *hadaura*, popřípadě v místě kde by praskliny mohly nejpravděpodobněji vzniknout.

*Oši ita* 押板- předchůdce *tokonomy*. Jednalo se o mělký široký výklenek, na jehož stěně visel jeden až dva svitky. Pod nimi byl po celé šířce výklenku umístěn vyvýšený stupínek, na kterém stála trojice významných buddhistických předmětů tzv. *micugusoku*: kadidelnice, váza s květinovým aranžmá a svícen.

*Paulownia aogiri* 梧桐- strom z čeledi *Paulowniaceae*. Dřevo z tohoto stromu tzv. *kiri* je velmi oblíbené díky výjimečným vlastnostem. Je lehké, snadno se opracovává, obsahuje nízké procento pryskyřice, dokáže snadno regulovat obsah vlhkosti, nekrotí se, nepraská a špatně hoří. Z tohoto důvodu je oblíbenou surovinou pro výrobu ochranných pouzder na umělecké předměty, rám desky *karibari*, pro tyče svitků a podobně.

*Renpuku* 帙- set dvou svitků. Pro malby, jež spolu ideologicky souvisí a mají být vystavovány pouze v páru, může být zhotovena shodná montáž, tzn. stejný styl, stejné proporce i stejné tkaniny.

*Rjóken* 料絹- střed obrazu *honši* s malbou na hedvábné podložce.

*Rjóši* 料紙- střed obrazu *honši* s malbou na papírové podložce.

*Saikači* 皂莢- červenohnědé barvivo ze sušených lusků stromu *Gleditsia japonica*.

**Sašimonoja**指物屋- výrobce dřevěných ochranných pouzder, umělecký truhlář.

**Seiromuši** 蒸し- sběr a paření větví *kózo*- první krok výroby japonského ručního papíru *waši*.

**Senmen**扇面- formát podložky pro kaligrafii nebo malbu ve tvaru vějíře.

**Senmen daibari hjógu** 扇面台張表具- styl montáže pro malbu na netypickém formátu vějíře *senmen*, který je nejprve nalepen na větší papír nebo hedvábí a poté montován ve stylu *só no só*.

**Só**草- Styl montáže maleb v japonském stylu *jamatoe*. Neformální styl typický extrémně úzkými svislými bočními pruhy *hašira* a je aplikován nejčastěji na malby pro čajové obřady. Dělí se na dva podstyly:

*só no gjó* 草の行- také *čagake*, *kakedžiku* určený do čajové místnosti.

*só no só* 草の草- také *rinpo čú fútai*.

**Sóberi**総縁- prvek montáže. Orámování vytvořené spojením protilehlých vodorovných pásů svislými pruhy stejného druhu tkaniny, z které jsou pásy zhotoveny.

**Sóura**総裏- druhá a zároveň poslední vrstva dubláže po celé ploše svitku. Proces podlepení se nazývá *sóura* 総裏打 .

**Sugi**杉 ( 檜) - japonský cedr (*Cryptomeria japonica*). Dřevo tohoto stromu je lehké, měkké a má jemnou kresbu. Používá se na výrobu vnitřních rámu zástěn, desky pro vypínání svitků *karibari* i nábytku. Dřevo obsahuje nízké množství pryskyřic a odpuzuje hmyz a plísně.

**Suiseki**水石- staré umění aranžování kamenů nalezených v přírodě. Tvary kamenů evokují nejčastěji představy různých přírodních útvarů, hor, scénérií a podobně. a jejich krása se nejlépe vyjímá na dřevěné podložce.

**Suketa**簀笥- japonské papírenské síto pro čerpání papíru tradiční metodou *nagašizuki*. Skládá se z ohebného bambusového síta *su* 簀 a dřevěného rámu *keta* 笥.

**Sukibune**漕 舟- tradiční vana pro čerpání papíru metodou *nagašizuki*.

**Sukija**数奇屋 - čajová chýše.

**Sukumo** - usušené a fermentované listy indigovníku používané k barvení nití a tkanin.

**Sumi** 墨 - tuš vyrobená ze sazí vzniklých karbonizací borového dřeva, nebo oleje ze semen různých rostlin pojené živočišným lepidlem *nikawa*. Vyrábí se v podobě tyčinek, které jsou poté třeny na kamenné misce *suzuri* s vodou. Intenzita *sumi* se mění podle množství přidané vody.

**Šihó džógire rendai hjógu** 四方丈切れ蓮台表具- styl montáže pro malbu na netypickém malém formátu čtverce *šikiši*, který je nejprve podlepen a umístěn do kruhového výřezu ve středním pásu bordury svitku.

**Šike** - prostá hedvábná tkanina, plátňová vazba, ve které je osnova tenčí než útek, nitě útku jsou hruběji stáčené, podobně jako vlákna surového hedvábí.

**Šikiši** 色紙- malý čtvercový formát pro kaligrafii.

**Šikiši daibari hjógu** 色紙台張表具- styl montáže pro malbu na netypickém čtvercovém formátu *šikiši*, který je nejprve nalepen na větší papír nebo hedvábí a poté montován ve stylu *gjó no gjó*.

**Šikon** 紫根- fialový kořen rostliny *Leptospermum erythrorhizon* používaný v minulosti pro získávání purpurového barviva *murakisó*.

**Šin** 真 také *bucuga hjógu*- montáž buddhistických maleb. Slavnostní, nebo také formální montáž maleb s buddhistickou tematikou je ze všech stylů nejbohatší. V montáži se užívají zlaté a stříbrné brokáty *kinran* a *ginran*, ozdobné koncovky jsou provedeny ve zlatě a stříbře. Styl *šin* se dělí na další tři podkategorie:

*šin no šin* 真 真- také *šinsei hjógu*, montáž posvátných obrazů

*šin no gjó* 真 行- také *honzon hjógu*, montáž hlavní ikony

*šin no só* 真 草- také *čúzon hjógu*, montáž vedlejších ikon

**Šinnori** 新糊- škrobové lepilo připravené ze škrobové pasty *šófuko* 生麩粉, nebo škrobového prášku *džin šófu* 沈生麩.

**Šinsei hjógu** 神聖表具- „montáž posvátných obrazů“, viz *Šin*.

**Širokawa** 白皮- bílé lýko připravené odstraněním vrchní kůry černé kůry *kurokawa* a částečným odstraněním zeleného lýka *aohada*. Čisté bílé lýko je hlavní a nejkvalitnější surovinou pro výrobu japonského ručního papíru *waši*.

**Šódži** 障子- papírová okna a dveře, která jsou součástí interiéru tradičního japonského domu.

**Šófuko** 生麩粉- viz *šinnori*.

**Šusu** 縹子- satén tkaný atlasovou vazbou, kde je vzor tvořen kontrastem mezi nitěmi útku a osnovy.

*Tadeai* 藍- indigovník *Polygonum tinctorum*.

*Takejamači* 竹屋町- druh hedvábného tylu, na kterém jsou ornamenty vyšívány zlatou nití, někdy lesklým hedvábím. Jméno textilie pochází od názvu ulice v Kjótu, kde je tradičně vyráběn.

*Tanzaku* 短冊- podlouhlý formát pro kaligrafii a malbu.

*Tanzaku daibari hjógu* 短冊台張表具- Styl montáže pro malbu na netypickém podlouhlém formátu *tanzaku*, který je nejprve nalepen na větší papír nebo hedvábí a poté montován ve stylu *só no gjó*.

*Tatami* 畳- rohože s jádrem ze slámy oplétané rýžovými stébly pokládané na podlahy v japonském domu.

*Tawaši* 束子- kartáček z palmových vláken, který slouží k očištění lepidla ze štětců, misek a sítěk.

*Tenpizaraši* 天日晒- bělení sluncem.

*Tamezuki* 溜め漉き- technika nabírání papírové suspenze při čerpání papíru podobná západnímu způsobu. Papírovina je do síta nabrána najednou, voda se nechá odtéct a vlhký zplstěný arch se odloží na textilií, popřípadě nechá schnout přímo na sítu.

*Točinoki* 橡- jírovec maďal neboli kaštan koňský (*Aesculus hippocastanum*), jehož dřevo se často používá pro výrobu desek, na které se přihlazují a následně suší ještě vlhké čerpané archy papíru.

*Tó hjógu* 唐表具- styl montáže podobný styl *gjó no gjó*, odlišuje se vložením úzkého pásku *hosokane* mezi malbu a *ičimondži*, mezi malbu a *haširu*, mezi *ičimonži* a *čúberi*. Používá se pro montáž literátských maleb *nanga*.

*Tokokazari* 床飾 - výzdoba výklenku *tokonoma*.

*Tokonoma* 床間- součást interiéru japonského domu, výklenek sloužící k vystavování svitků.

*Toriawase* 取合 - naplánování vzhledu svitku před samotnou montáží podle přání a představy vlastníka, námětu a velikosti malby. Montér vybírá styl montáže, vzor, barvu a typ tkaniny, tvar ozdobných knoflíků dolní tyče, podobu proužků *fútai* i všechny ostatní elementy.

*Tororo ao* 黄蜀葵- klíždlo vyrobené z kořene ibišku přidávané do suspenze rozmělněných lýkových vláken při čerpání papíru.

*Učibake* 打刷毛- mohutný štětec z palmových vláken sloužící k tlučení papírů lepených pomocí starého škrobové pasty *furunori*. Tlučení zvyšuje pevnost lepeného spoje.

*Umaguwa* 馬鍬- hřeben na promíchání papírové suspenze ve vaně *sukibune* z které se nabírá papírovina při čerpání archů.

*Ura* 裏 „záda“, dublážová vrstva papíru na papírových, nebo textilních elementech montáže, nebo celého povrchu svitku z rubu.

*Urazuri* 裏 - korálky navlečené na niti, které slouží k vyhlazení rubové strany svitku.

*Uwamakiginu* 上巻絹- ochranný pás textilie z jemného hedvábí obvykle barveného indigem, který je nalepen z rubu svitku v horní partii. Tento pruh má za účel chránit svitek ve svinutém stavu.

*Washi* 和紙- ruční japonský papír tradičně vyráběný z lýka rostlin *kózo*, *gampi* a *micumata*.

Ke známým a oblíbeným druhům japonského ručního papíru patří: *misugami* 美栖, *usuminogami* 薄美濃紙, *minogami* 美濃紙, *udagami* 宇栖紙, *tengudžó* 典具帖 a *sekišú banši* 石州半紙

### **Příloha 3:**

**MINTE, Robert. Conservation of Asian art – a select bibliography of Western language publications, in: The Paper Conservator, The Institute of Conservation, Vol. 30, 2006. s. 123-131.**

**Robert Minte**

## **Conservation of Asian art - a select bibliography of Western language publications**

This select bibliography has been compiled primarily to reflect the main subjects covered in this issue of *The Paper Conservator* and does not represent a comprehensive list of sources. More general works have been kept to a minimum and are included only where specifically referred to by authors within the papers presented, or where they are felt to have direct relevance to the understanding of objects and materials in a wider context, for example works on pigments, Japanese tools, and Tibetan *thang kas*. Other subjects such as books, manuscripts, and Japanese woodblock prints are included to a much lesser extent, as these areas are not fully covered in this issue. It should be noted that only key references cited in papers have been included here, and so the reader is encouraged to refer to notes within individual papers. Readers should also refer to the bibliographies of individual works cited here, to find more general works on related subjects.

With *The Paper Conservator* 9 (1985) in mind, references included here are predominantly post-1985. A few key pre-1985 references are included, but the reader is encouraged to refer to the bibliography in volume 9 for most works predating 1985 (included on the CD ROM issued herewith).

Whilst most works cited are readily available, a few key publications which may be more difficult to access have been included. These publications can usually, be found in major libraries; two examples are *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) which is no longer in print; and the course notes from *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, which are compiled by Tokyo National Research Institute for Cultural Properties (INRICP), revised in 2002, and currently only available to course participants.

The bibliography has been divided into broad categories to aid the reader in finding works within a particular subject area (materials are sub-divided into the main materials encountered in Asian art), and references arranged alphabetically by author within them. Entries have been placed under the heading felt to be most appropriate, however, as some works inevitably cover a range of subject areas, the main topic has dictated their placement and the reader should view the bibliography as a whole. Western names are given surname first, followed by initials; wherever possible Chinese, Japanese and Korean names are given in their correct name order, i.e. Family name first, followed by initials.



## 1 Influence of Asian conservation on Western paper conservation

Ahmed, I., 'Lining of a silk document', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 124-135."

Alcock, J., 'Japanese conservation techniques employed in conserving an oil painting on paper', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 20-33.

Barkeshli, M., 'Using traditional Japanese paper-making technique in the restoration of a thirteenth-century Iranian manuscript of the holy Quran', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 98-112.

Huxtable, M. and P. Webber, 'Some adaptations of Oriental techniques and materials used in the Prints and Drawings Conservation Department of the Victoria & Albert Museum', *The Paper Conservator* 11 (1987): 46-57.

Johnson, B. 'Oriental mounting techniques in the conservation of Western prints and drawings', TIC: Preprints of Lisbon Congress, *Conservation of Paintings and the Graphic Arts* (London: International Institute for Conservation, 1972) 517-525.

Laroque, C., 'Organization of a course entitled "From East to West: Japanese conservation techniques - Western prints and drawings" at the University of Paris I Pantheon Sorbonne', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 175-181.

Maggen, M., 'The conservation of watercolour paintings on spider webs', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 113-123.

Marsico, M. A. de Vries, 'Substitution of Japanese materials by local low-cost alternatives', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 34-42.

Masson, O. and M. Ritter, "Fraulein Huth" and the red seaweed: Consolidation of a collage by Kurt Schwitters with JunFunori®', *The Paper Conservator* 28 (2004): 91-98.

McAusland, J. and P. Stevens, 'Techniques for the lining of fragile works on paper', *The Paper Conservator* 4 (1979): 33-44.

McGuinne, N., 'Ten and chi - Extending the boundaries of a Japanese preservation policy', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 182-189.

Menei, E., 'Use of Japanese-style techniques in conservation' of Egyptian papyrus', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 55-67.

Meredith, P., 'The Far Eastern Conservation Centre, Leiden - Activities and collaborative

projects', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 6-19.

Nicholson, C., 'The conservation of three Whistler prints on Japanese paper', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988)

Nicholson, K., and S. Page, 'Machine made Oriental papers in Western paper conservation', *The Book and Paper Group Annual 7* (Washington DC: American Institute for Conservation, 1988) 44-51.

Page, S., 'Machine made Oriental papers in Western paper conservation', *Conservation of Historic and Artistic Works on Paper: Proceedings of a Conference, Ottawa, Canada, October 3 to 7, 1988*, ed. H. Burgess (Ottawa: Canadian Conservation Institute, c. 1994) 251-254•

Rosa, H. and M. Wojtczak, 'Conservation of a painted, double-sided baroque gonfalon', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 136-149.

Simon, C-U., 'Limitations of the application of Japanese techniques demonstrated on the lining of tracing-paper', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 68-74.

Staal, M., 'Supports for wallpaper conservation', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 162-174.

Valentova, L. V., 'Restoration of Chinese, Japanese and Indian paper based on experience learned from the Japanese Paper Conservation Course held in 1995 in Kyoto', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 43-54.

Van der Reyden, D., 'Technology and treatment of a folding screen: Comparison of Oriental and Western techniques', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 64-68.

Webber, P., 'Dealing with large-format works of art on paper at the Victoria & Albert Museum', *IPC Conference Papers London 1997*, ed. J. Eagan (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1997) 20-3

## 2 Tools and techniques

Blyth-Hill, V., 'The conservation of thankas', *On the Path to Void: Buddhist Art of the Tibetan Realm*, ed. P. Pal (Mumbai: Marg, 1996) 270-281.

Coaldrake, W.H., *The Way of the Carpenter* (New York: Weatherhill, 1990).

De Tristan, P., 'Aqueous treatment of *ukiyo-e* prints of the Edo period: Three case studies', *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 190-197.

De Tristan, P., 'The conservation of nine sumi drawings C 1833 by Utagawa Kuniyoshi the Japanese *ukiyo-e* artist', *IPC Conference Papers Manchester*, ed. S. Fairbrass (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1992) 24-29.

Grantham, S., 'Byobu & fusuma: Developing an approach to the conservation of Japanese screens

through historical and technical study and an investigation of current practices', PhD. thesis, Royal College of Art/Victoria & Albert Museum, 1999. [Available on CD-ROM from the author.]

Grantham, S., 'The consolidation of paint layers on a paper substrate with a medical nebuliser', *PapierRestauration* 1.5 (2000): 14.

Grantham, S. and A. Cummings, 'Painted Japanese paper screens: the consolidation of paint layers on a paper substrate', *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds. H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 198-206.

Higuchi, S., 'Treatment on painting of sliding screen- and wall-panel paintings with synthetic resins', *Science for Conservation* 12, (1974): 59-70.

Higuchi, S. and K. Masuda, 'Repair technique of polychrome paintings drawn on sliding screens in the Nagoya castle', *Science for Conservation* 15 (1976): 25-35.

Keyes, K.M., 'Japanese print conservation - An overview', HC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 30-36.

Keyes, K.M., 'Some practical methods for the treatment with moisture of moisture-sensitive works on paper', *Conservation of Historic and Artistic Works on Paper: Proceedings of a Conference, Ottawa, Canada, October 3 to 7, 1988*, ed. H. Burgess (Ottawa: Canadian Conservation Institute, c. 1994) 99-107.

Koyano, M., *Japanese Scroll Paintings: A Handbook of Mounting Techniques* (Washington, DC: Foundation of the American Institute for Conservation, 1979).

Koyano, M., et al., 'Conservation of modern *Nibonga* (traditional Japanese paintings) on paper', IIC: Preprints of Baltimore Congress, *Works of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 114-117.

Lanz, H., *Japanese Woodworking Tools: Selection, Care and Use* (New York: Sterling, 1985).

Lee, V., Xiangmei, G. and Y.-L. Hon, 'The treatment of Chinese ancestor portraits: An introduction to Chinese painting conservation techniques', *Journal of the American Institute for Conservation*, 42.3 (2003): 463-477.

Masuda, K., 'Developments in paper conservation in Japan', *The Paper Conservator* 25 (2001): 33-36.

Masuda, K. and K. Oryu, 'Techniques of mounting and restoration', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) 159-193.

Meredith, P., McClintock, T.K., Snoek, J., and A. van GrevensteinKruse, 'The conservation of the Chinese export wallpapers at Huis ten Bosch', *IPC Conference Papers London 1997*, ed. J. Eagan (1997): 34-47•

Meredith, P., Sandiford, M. and P. Mapes, 'A new conservation lining for historic wallpapers', IADA: Preprints of Copenhagen Congress 1999, ed. M.S. Koch (Copenhagen: Royal Academy of Fine Arts, 1999) 41-45.

Nielsen, I. and D. Priest, 'Dimensional stability of paper in relation to lining and drying procedures', *The Paper Conservator* 21 (1997): 26-36.

Nishio, Y., 'Maintenance of Asian paintings II: Minor treatment of scroll paintings', *The Book and Paper Group Annual 20* (Washington DC: American Institute for Conservation, 2001): 15-26.

Nishio, Y. and R. Nishiumi, 'A Japanese painting strip reinforcement technique', *The Book and Paper Group Annual 4* (Washington DC: American Institute for Conservation, 1985) 79-88

Oba, T., 'The conservation and remounting of five Chinese Buddhist paintings', IIC: Preprints of Kyoto

Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 73-74.

Odate, T., *Japanese Woodworking Tools: Their Tradition, Spirit and Use* (Newtown C: Taunton, 1984).

Oka, I., 'A dry method for removing the backing papers from Japanese paintings', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 69-72.

Oka, I., 'Rebacking and patching of silk paintings', *International Symposium on Conservation and Restoration of Cultural Property, 26-29 November. 1979* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1980) 63-68.

Oka, Y., 'Conservation techniques for Asian paintings', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, (Tokyo: TNRICP; 2002): 40-47.

Oka, Y. and J. Perry, 'The use of digital imaging in the mass repair of Japanese documents and sutras: an alternative to direct leaf-casting', IIC: Preprints of Baltimore Congress, *Storks of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 149-153.

Oryu, K. and K. Masuda, 'Conservation treatment reports', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) 237-319.

Rickman, C., 'Conservation of Chinese export works of art on paper: watercolours and wallpapers', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 44-51.

Shaftel, A., 'Conservation treatment of Tibetan thangkas', *Journal of the American Institute for Conservation* 30 (1991): 3-11.

Takegami, Y. et al., 'An attempt at application of highly purified  $\alpha$ -amylase to Japanese hyogu technique', *Science for Conservation* 37 (1998): 76-83.

Thompson, A., 'Japanese brushes for conservation', *The Paper Conservator* 9 (1985): 42-73.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, 'Hake (brushes)', (Tokyo: TNRICP, 2002) 84.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, 'Kuisaki and kamitsugi (tearing and joining of paper)', (Tokyo: TNRICP, 2002) 81-83.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, 'Ura'uchi (lining)' (Tokyo: TNRICP, 2002) 85-86.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, 'Treatment for creases' (Tokyo: TNRICP, 2002) 87-88.

Webber, P. and M. Huxtable, 'The conservation of eighteenth-century Chinese wallpapers in the United Kingdom', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 52-58.

Webber, P. and M. Huxtable, 'Karibari - the Japanese drying-board', *The Paper Conservator* 9 (1985): 54-60.

Wills, P., 'New directions of an ancient kind: Conservation traditions in the Far East', *The Paper Conservator* 11 (1987): 36-38.

Xiangmei, G., Hon, Y.-L., and V. Gouet, 'The treatment of Chinese portraits: An introduction to Chinese painting conservation techniques', *The Book and Paper Group Annual 18* (Washington DC: American Institute for Conservation, 1999) 17- 24.

Yamamoto, N., 'The use of traditional restoration materials and techniques for inpainting and pigment consolidation', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, (Tokyo: TNRICP, 2002) 18-25.

### 3 Materials - adhesives and consolidants

Baer, N.S., Indictor, N. and W.H. Phelan, 'An evaluation of pastes for use in paper conservation', *Restaurator 2* (1975): 139-150.

Daniels, V.D., 'A study of the properties of aged starch paste (*fitrunori*)', HC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 5-10.

Daniels, V.D., 'The reversibility of starch paste', UKIC: Conference papers, *Lining and Backing: The Support of Paintings, Paper and Textiles* (London: United Kingdom Institute for Conservation, 1995) 72-76.

Geiger, T. and F. Michel, 'Studies on the polysaccharide JunFunori used to consolidate matt paint', *Restaurator 50.3* (2005): 193-204.

Hayakawa, N., 'Paste (*non*) and aged paste (*furunori*) from a chemical point of view', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 48-51.

Masuda, K., 'Vegetable adhesives used in the workshop of the hyogushi, restorer and moulder of Japanese paintings', IIC: Preprints of Paris Congress, *Adhesives and Consolidants*, ed. N.S. Brommelle (London: International Institute for Conservation, 1984) 127-128.

Miller, B.F. and W. Root, 'Long-term storage of wheat starch paste', *Studies in Conservation 36.2* (1991): 85-92.

Morita, T., 'Nikawa: Traditional product of animal glue in Japan', IIC: Preprints of Paris Congress, *Adhesives and Consolidants*, ed. N.S. Brommelle (London: International Institute for Conservation, 1984): 121-122.

Pasnak, E., Tse, S. and A. Murray, 'An investigation of alum in the gelatin sizing of Far Eastern paintings on silk', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter, and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 81-91

Bower, P., 'Splitting Tibetan banknotes: An investigation into the structure of the notes', *The Quarterly; The Journal of the British the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter, and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 81-91.

Swider, J. R. and M. Smith, 'Funori: Overview of a 300-Year-old consolidant', *Journal of the American Institute for Conservation 44.2* (2005): 117-126.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002*, 'Nori (paste)' (Tokyo: TNRICP, 2002) 69-70.

Wills, P., 'The manufacture and use of Japanese wheat starch adhesives in the treatment of Far Eastern pictorial art', HC: Preprints of Paris Congress, *Adhesives and Consolidants*, ed. N.S. Brommelle (London: International Institute for Conservation, 1984) 123-126.

Winter, J., 'Natural adhesives in East Asian paintings', IIC: Preprints of Paris Congress, *Adhesives and Consolidants*, ed. N.S. Brommelle (London: International Institute for Conservation, 1984) 117-120.

#### 4 Materials - paper and silk

- All Japan Handmade Washi Association, *Handbook on the Art of Washi* (Tokyo: Wagami-do, 1991).
- Ansalone, M., di Majo, A., Federici, C. and L. Mita, 'Japanese papers for restoration. Some chemical and mechanical tests', *The Institute of Paper Conservation, 10th Anniversary Conference, New Directions in Paper Conservation* (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1986) C16-C20.
- Berndt, H., 'Investigation of some 12th century Chinese papers', *The Book and Paper Group Annual 10* (Washington DC: American Institute for Conservation, 1991) 11-19
- Barrett, T., *Japanese Papermaking: Traditions, Tools and Techniques*. (New York; Tokyo: Weatherhill, 1983).
- Bower, P., 'Splitting Tibetan banknotes: An investigation into the structure of the notes', *The Quarterly; The Journal of the British Association of Paper Historians* 41 (2002): 20-27.
- Calvini, P., Gorassini, A. and R. Chigiato, 'Fourier transform infrared analysis of some Japanese papers', *Restaurator* 27.2 (2006): 81-89.
- Chen, G., Saito, K.K. and M. Inaba, 'Traditional Chinese papers, their properties and permanence', *Restaurator* 24.3 (2003): 135-144.
- Collings, T. and D. Milner, 'The identification of Oriental paper-making fibres', *The Paper Conservator* 3 (1978): 51-79.
- Dwan, A., *A Method for Examining and Classifying Japanese Papers used by Artists in the Late 19th Century* (Washington, DC: National Gallery of Art 1993).
- Fei, W.T. and D. van der Reyden, 'Analysis of modern Chinese paper and treatment of a Chinese woodblock print', *The Paper Conservator* 21 (1997): 48-62.
- Grantham, S., 'Japanese handmade paper: plant fibres, paper making methods, names and usage', *PapierRestaurierung* 3.1 (2002): 29-34.
- Grantham, S., 'Japanese paper making - washi', *The Quarterly; The Journal of the British Association of Paper Historians* 24 (1997): 21-24•
- Grantham, S., and B. Thackeray, 'Woodblock printing', *Paper* (London: Conran Octopus, 1997) 110-113.
- Han, Y.-H. et al., 'Traditional papermaking techniques revealed by fibre orientation in historical papers', *Restaurator* 51.4 (2006): 267-276.
- Helman-Ważny, A., 'Recent research on historic paper components in East Asian art objects', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 58-64.
- Hills, R., 'A papermaking visit to China', *The Quarterly; The Journal of the British Association of Paper Historians* 54 (2005): 12-20.
- Hills, R., 'A visit to China in May 2004', *The Quarterly; The Journal of the British Association of Paper Historians* 56 (2005): 28-31.
- Hughes, S., *Washi, The World of Japanese Paper* (Tokyo: Kodansha, 1978).
- Hunter, D., *A Papermaking Pilgrimage to Japan, Korea and China* (New York: Pyson, 1936).
- Hunter, D., *Papermaking: The History and Technique of an Ancient Craft* (New York: Dover, 1978).
- Inaba, M., 'Paper', *The Outline on Conservation Science* (Tokyo: Kadokawa, 2002) 66-72.
- Jain, R., 'Indian handmade paper and its comparison with Japanese handmade paper', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper*

- Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 85-97.
- Jones, R., 'A handmade papermaking site in Southeast China', *The Quarterly; The Journal of the British Association of Paper Historians* 41 (2002): 16-20.
- Koestler, R. J., Indictor N. and B. Fiske, 'Characterization of Japanese papers using energy-dispersive X-ray spectrometry', *Restaurator* 13.2 (1992): 58-77.
- Lawson, P., 'The preservation of pre-tenth century paper', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 15-18.
- Masuda, K., 'Japanese paper and hyogu', *The Paper Conservator* 9 (1985): 32-41.
- Meredith, P., 'Japanese decorated and processed papers of the nineteenth century', *Looking at Paper: Evidence and Interpretation*, eds. J. Slavin et al. (Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2001) 189-195.
- Mullock, H., 'Xuan Paper', *The Paper Conservator* 19 (1995): 23-30.
- Murphy, S. and S. Rempel, 'A study of the quality of Japanese papers used in conservation', *The Book and Paper Group Annual* 4 (Washington DC: American Institute for Conservation, 1985) 63-78.
- Okawa, A., 'Examination of fibers from cultural properties under restoration', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 26-39.
- Okawa, A., 'Examining Oriental papers: A workshop with Akinori Okawa', *Looking at Paper: Evidence and Interpretation*, eds. J. Slavin et al. (Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2001) 243-254.
- Pan, J., 'The origins of papermaking in the light of scientific research on recent archaeological discoveries', *The Dünhuang and Central Asian Manuscripts and the History of Books*, Occasional Papers 10, Chinese Studies, ed. F. Wood (London: British Library, 1988) 176-180.
- Pan, J., 'Ten kinds of modified paper of ancient China: a summary', *Institute of Paper History Information* 17 (1983): 151-155.
- Rischel, A-G., 'Natural plant sizing agents in Oriental papers and the importance of re-sizing such papers after washing', *IPC Conference Papers Manchester, ed. S. Fairbrass* (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1992) 222-227.
- Rischel, A-G., 'Through the microscope lens: Classification of Oriental paper technology and fibres', *Looking at Paper: Evidence and Interpretation*, eds. J. Slavin et al. (Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2001) 179-188.
- Robertson, N.G.D., 'Trip to Xiangzhigou (Burning Paper Valley), Guizhou Province, China', *The Quarterly; The Journal of the British Association of Paper Historians* 46 (2003): 8-11.
- Shimatani, H., 'Ornamental paper for *Sho*, the art of calligraphy', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 13-17.
- Suryawanshi, D.G. and O.P. Agrawal, 'Evaluation of hand-made Nepalese paper for lining paintings', *Restaurator* 16.2 (1995): 65-76.
- Watkins, S., 'Hand papermaking in central Burma and northern Thailand', *The Book and Paper Group Annual* 11 (Washington DC: American Institute for Conservation, 1992) 197-204.
- Webber, P. and A. Thompson, 'An introduction to the Parkes collection of Japanese papers', *The Paper Conservator* 15 (1991): 5-16.
- Yeh, M.B., and J. Munn, 'An evaluation of *Xuan* paper permanence and discussion of historical Chinese paper materials', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 65-74.

Yum, H., 'Traditional Korean papermaking', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 75-80.

Zhou, B.Z., 'The preservation of ancient Chinese paper', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 19-21.

## 5 Materials - pigments, dyes and other media

Balfour-Paul, J., *Indigo* (London: Archetype, 2006).

Bremner, A-M., Gibbs, P. and K. Seddon, 'The chemical constituents of the Huangbo dye', *Dunhuang & Turfan*, eds. F. Wood and S. Whitfield (London: British Library, 1996) 70-82.

De Tristan, P., 'The analysis and conservation of aniline-dyed, nineteenth-century Japanese prints', *IPC Conference Papers London 1997*, ed. J. Eagan (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1997) 107-117.

Duffy, K. and J. Elgar, 'Five protective goddesses (Pancaraksha): A study of color notations and pigments', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2001*, eds. P. Jett et al. (London: Archetype, 2003) 164-169.

Duncan, S.J., Daniels, V.D. and L.E. Fleming, 'The identification of metal foils and powders used on Japanese prints and paintings', *Restaurator* 11.4 (1990): 244-253.

Egami, Y., 'Materials for "gold" and "silver" tints in pictorial ornamentation of twelfth-century Japanese manuscripts', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 10-15.

FitzHugh, E., 'Pigments on Japanese Ukiyo-e Paintings in the Freer Gallery of Art', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2001*, eds P. Jett et al. (London: Archetype, 2003) 10-156.

FitzHugh, E., Winter, J. and M. Leona, *Studies Using Scientific methods: Pigments in Later Japanese Paintings* (Washington DC: Freer Gallery of Art, Smithsonian, C. 2003).

Giaccai, J. and J. Winter, 'Chinese painting colors: History and reality', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 99-108.

Grantham, S. and P. Webber, 'Mellow yellow: Toning papers with traditional Far Eastern colourants', *The Paper Conservator* 26 (2002):49-57.

Keyes, R.S. and E.I. Coombs, 'Color as language in traditional Japanese prints' *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds. H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 184-189.

Klingelfuss-Schneider, U., 'Processing of indigo plants and dyeing with indigo in Japan: Impressions of a visit in autumn 2000', *Dyes in History and Archaeology* 20 (2001): 121-126.

Leona, M. and J. Winter, 'Fiber-optics reflectance spectroscopy: A unique tool for the investigation of Japanese paintings', *Studies in Conservation* 46.3 (2001): 153-162.

Naruse, M., 'Pigment', *The Outline on Conservation Science* (Tokyo: Kadokawa, 2002) 151-152.

Nishio, Y., 'Pigments used in Japanese paintings', *The Paper Conservator* 11 (1987): 39-45•

Noda, Y. and S. Shimoyama, 'Non-destructive analysis of *Ukiyo-e*, traditional Japanese woodblock prints, using a portable x-ray fluorescence spectrometer', *Dyes in History and Archaeology* 18 (2002): 73-86.



Oka, I., 'Painting', *The Outline on Conservation Science* (Tokyo: Kadokawa, 2002) 190-205.

Sasaki, S. and P. Webber, 'A study of dayflower blue used in *Ukiyoe* prints', IIC: Preprints of Baltimore Congress, *Works of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 185-188.

Shimoyama, S., Noda, Y. and S. Katsuhara, 'Non-destructive analysis of *Ukiyo-e* prints: Determination of plant dyestuffs used for traditional Japanese woodblock prints, employing a three-dimensional fluorescence spectrum technique and quartz fibre optics', *Dyes in History and Archaeology* 16/17 (1997): 27-42.

Tabuchi, T. and M. Masaaki, 'Distinctive aspects of Japanese painting: Materials and techniques', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) 147-157.

Ushida, S., 'Indigo dyeing in Japan', *Dyes in History and Archaeology* 10 (1992) 32-34.

Winter, J., Giaccari, J. and M. Leona, 'East Asian painting pigments: Recent progress and remaining problems', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the First Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2001*, eds. P. Jett et al. (London: Archetype, 2003) 157-163.

Winter, J., 'Organic colors in East Asian paintings: The identification of gamboge', ICOM-CC: *Postprints of 8th Triennial Meeting, Sydney* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 1987) 111-117.

Winter, J., 'Paints and supports in Far Eastern pictorial art', *The Paper Conservator* 9 (1985): 24-31.

Wise, D. and A. Wise, 'Observations on nineteenth-century Chinese pigments with special reference to copper greens', *IPC Conference Papers London 1997*, ed. J. Eagan (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1997) 125-136.

Yu, F., *Chinese painting colors: Studies of their preparation and application in traditional and modern times*, trans. J. Silbergeld and A. McNair (Washington: University of Washington Press, 1988).

## 6 Objects and their construction

Abe, M. and S. Thomson, 'The conservation of a set of Japanese *fusuma*', *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds. H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 207-213.

Agrawal, O.P., Dhawan, S. and U. Agrawal, 'Study and conservation of some Tibetan *than-kas*', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 75-82.

Aranyanak, C., 'Conservation of ancient Thai books', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 22-24.

Atwood, C., 'Japanese folded sheet books: Construction, materials and conservation', *The Paper Conservator* 11 (1987): 10-21.

Bethe, M. and A. Hare, 'Glossary', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) 323-32.

Boon Nee Loh, J., 'Decision from indecision: Conservation of thangka', *Significance, Perspectives and Approaches*, MA dissertation, University College, London, [www.jcros.ucl.ac.uk](http://www.jcros.ucl.ac.uk).

Bruce-Gardner, R., 'Realizations: Reflections on technique in early central Tibetan painting', *Sacred Visions: Early Paintings From Central Tibet*, ed. J.P. O'Neill (New York: Metropolitan Museum of Art, 1998) 193-205.

Burdett, S. and S. Thomson, 'The Japanese hanging scroll: A deconstruction', BC: Preprints of

Baltimore Congress, *Works of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 32-35.

Castile, S., 'Mountings of Japanese paintings and calligraphies', *The Written lineage: Japanese Calligraphy and Paintings from the Sylvan Barnet and William Burto Collection*, ed. M. Murase (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002) 180-187.

Chinnery, C., 'Book structures', International Dunhuang Project, Website hosted by the British Library, <http://idp.bl.uk/>.

Elgar, J., Nishimura Morse, A. and R. Newman, 'A technical study of the *Hokkedo Konpon Mandara*', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 1-9.

Enshaian, M-C., 'Conservation work in progress on the Claude Monet Collection of Japanese woodblock prints at Giverny', BC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 37-38.

Ericson, M. and K. Lekholme, 'The conservation of a Chinese wallpaper', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 150-161.

Eun, G. Park, 'Conservation conditions of wood-block printing plates in Korea: Damage and treatment', *Restaurator* 27.3 (2005): 178-185.

Evans, A., 'Conservation of Tibetan thangkas at the British Museum', *Spider Webs and Wallpapers: International Applications of the Japanese Tradition in Paper Conservation. Proceedings of the International Seminar of Japanese Paper Conservation 1998* (Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, 1998) 75-84.

Fiske, B., 'Metropolitan Museum of Art Japanese print collection: Condition survey, computer cataloguing and exhibition concerns', *The Book and Paper Group Annual 12* (Washington DC: American institute for Conservation, 1993) 13-19.

Fleming, L.E., 'Managing the repair of a collection of Japanese printed books', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 25-29.

Franklin, C., *Exploring Japanese Books and Scrolls*, facsimile ed. (New Castle Del; London: Oak Knoll; British Library, 2005).

Grantham, S., 'Japanese painted paper screens: Manufacturing materials and painting techniques', IIC: Preprints of Baltimore Congress, *Works of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 83-87.

Hillier, J., *The Art of the Japanese Book* (London: Sotheby's, 1987).

Hirayama, I., et al., eds., *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuok6ron-sha, 1995).

Huntington, J.C., 'The iconography and structure of the mountings of Tibetan paintings', *Studies in Conservation* 15 (1970): 190-205.

Ikegami, K., *Japanese Bookbinding*, trans. B.B. Stephan (New York; Tokyo: Weatherhill, 1986).

Impey, O., *The Art of the Japanese Folding Screen* (Oxford: Ashmolean Museum, 1997).

Jackson, D.P., and J.A. Jackson, *Tibetan Thangka Painting: Methods and Materials* (London: Serindia,

1984).

Kornicki, P., *The Book in Japan - A Cultural History from the beginnings to the Nineteenth Century* (Hawaii: University of Hawaii, 2001).

Lambert, I. and C. Laroque, 'An eighteenth-century Chinese wallpaper: Historical context and conservation', DC: Preprints of Baltimore Congress, *Works of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 122-128.

Leona, M. and S.S. Jain, 'Crossing the line: The interplay between scientific examination and conservation approaches in the treatment of a fifteenth-century Nepali thangka', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 125-134.

Menshikov, L.N., 'The history of conservation in the Dunhuang library itself', *Dunhuang & Turfan*, eds. F. Wood and S. Whitfield (London: British Library, 1996) 50-52.

Needham, J., *Science and Civilization in China, vol. 5, Part 1: Paper and Printing* (Cambridge: University Press, 1985).

Nishio, Y., 'Aesthetics vs. ethics: Approaches to remounting Asian scroll and screen paintings', abstract, *The Book and Paper Group Annual 19* (Washington DC: American Institute for Conservation, 2000), <http://aic.stanford.edu/sg/bpg/annual/>

Oba, T., 'Kakemono: The Japanese hanging scroll', *The Paper Conservator* 9 (1985): 13-23.

Oka, Y., 'Advantages and disadvantages of the hanging scroll format from a conservation viewpoint', *Art on Paper: Mounting and Housing*, eds. J. Rayner, J. Kosek and B. Christensen (London: Archetype; in association with the British Museum, 2005) 167-170.

Oka, Y., Miura, S., Hayakawa, Y. and T. Miyakoshi, 'Scientific analysis used in the treatment of the *Map of the World and Famous Cities* screens and resulting new perspectives on the paintings', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds., P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 16-20.

Rein, J.J., *The Industries of Japan* (London: Curzon, 1995).

Salter, R., *Japanese Woodblock Printing* (London: A. & C. Black, 2001).

Schoenholzer-Nichols, T., 'Conservation of the textile frames of the than-kas from the Tucci Collection Rome', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 83-86.

Speroni, P., and K. Vestergaard, 'The Conservation of a Japanese "kakemono" using the low-pressure apparatus', *ICOM-CC: Postprints of 8th Triennial Meeting, Sydney*, (Los Angeles: Getty Conservation, 1987) 215-218.

Shaftel, A., 'Notes on the technique of Tibetan thangkas', *Journal of the American Institute for Conservation* 25.2 (1986): 97-103.

Stevens, R., "Tao; Development, Identity & Conservation Issues", MA dissertation, West Dean College, 2005".

Sugimoto, K., '*Shoso-in Monjo* (Ancient Japanese Documents)', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 9-12.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, '*Byobu* (folding screen)', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 71-76.

Tokyo National Research Institute for Cultural Properties, '*Kakejiku* (hanging scroll)', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 77-78.

Tokyo National. Research Institute for Cultural Properties, '*Kansu* (hand scroll)', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 79.

Thompson, A., 'The construction of a Japanese hanging scroll', SSCR: Preprints of Glasgow Conference, *Paper and Textiles: The Common Ground*, comp. F. Butterfield and L. Eaton (Glasgow: Scottish Society for Conservation and Restoration, 1991) 91-94.

The Tibetan and Himalayan Digital Library (THDL), <http://www.thdl.org/>.

Tsuen-Hsuei, T., *Written on Bamboo and Silk: The Beginnings of Chinese Books and Inscriptions* (Chicago; London: University of Chicago Press, 2004).

Usami, N., 'The construction and repair of Japanese folding screens (*byōbu*)', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 59-63.

Von Grevenstein, A., 'Conservation of Chinese wallpapers - training and conservation', IADA: Preprints of the 9th International Congress, Copenhagen, ed. M.S. Koch (Copenhagen: Royal Academy of Fine Arts, 1999) 17-22.

Van Gulik, R.H., *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur* (Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1958; reprint New York: Hacker, 1981).

Wills, P., 'Far Eastern pictorial art: Form and function', *The Paper Conservator* 9 (1985): 5-12.

Wood, F., ed., *The Dunhuang and Central Asian Manuscripts and the History of Books, Chinese Studies*, British Library occasional papers 10 (London; Wolfeboro NH: British Library, 1988).

Xiao, Z. and Y. Ding, 'The repair and binding of old Chinese books; translated and adapted for Western conservators from a manual of traditional restoration techniques', trans. D. Helliwell, *The East Asian Library Journal* 3.1 (1998): 27-149.

Yeh, M.B., 'Chinese color printing technology and history in the Ten Bamboo studio manual of painting and calligraphy', *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds. H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 214-221.

Yonemura, A., 'Mounting and conservation of Japanese painting', *Asian Art and Culture* 9.1 (1996): 52-67.

## 7 Deterioration of materials

Arai, H., Matsui, N., Matsumura, N. and H. Murakita, 'Biochemical investigations on the formation mechanisms of foxing', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art, Preprints of the Contributions to the Kyoto Congress*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 11-12.

Becker, M.A., 'The deterioration of silk', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 57-63.

Becker, M.A., Magoshi, Y., Sakai, T., and N.C. Tuross, 'Chemical and physical properties of old silk fabrics', *Studies in Conservation* 42.1 (1997): 27-37.

Cass, G. et al., 'The ozone fading of traditional Japanese colorants', *Protection of Works of Art from Photochemical Smog* (Marina del Rey CA: Getty Conservation Institute, 1988) 34-57.

Connors, S. A., Whitmore, P. M., Keyes, R. S., and E. I. Coombs, 'The identification and light sensitivity of Japanese woodblock print colorants: The impact on art history and preservation', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes*

*Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 35-47.

Cox Crews, P., 'The fading rates of some natural dyes', *Studies in Conservation* 32.2 (1987): 65-72.

Crighton, J.S., 'Silk: A study of its degradation and conservation', *Conservation Science in the UK*, ed. N. Tennent (Glasgow: James & James, 1993) 96-98.

Daniels, V.D., 'Aging of paper and pigments containing iron and copper: a review', *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds. H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 116-121.

Daniels, V.D., and M. Leese, 'The degradation of silk by verdigris', *Restaurator* 16.1 (1995): 45-63.

Daniels, V.D., and D. Thickett, 'The reversion of blackened lead white on paper', *IPC Conference Papers Manchester*, ed. S. Fairbrass (Leigh: Institute of Paper Conservation) 109-121.

Hoshi, E., and M. Kitada, 'Effects of copper on degradation of Japanese wood-block printing paper of the late Edo era and modern Japanese paper', IIC: Preprints of Baltimore Congress, *Works of Art on Paper: Books, Documents and Photographs, Techniques and Conservation*, eds. V. Daniels, A. Donnithorne and P. Smith (London: International Institute for Conservation, 2002) 100-103.

Inaba, M. et al., 'The effect of cooking agents on the permanence of (Part II)', *Restaurator* 23.3 (2002): 133-144.

Inaba, M. and Sugisita, R., 'Permanence of *washi* (Japanese paper)', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art, Preprints of the Contributions to the Kyoto Congress*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 1-4.

Kadokura, T., Yoshizumi, K., Kashiwagi, M. and M. Saito, 'Concentration of nitrogen dioxide in the museum Environment and its effect on the fading of dyed fabrics', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 87-89.

Kigawa, R., 'General overview of damage on Japanese paper works by insects and fungi', *International Course on Conservation of Japanese Paper 2002* (Tokyo: TNRICP, 2002) 52-56.

Sasaki, S. and E.I. Coombs, 'Dayflower blue: Its appearance and light fastness in traditional Japanese prints', *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 48-57•

Szczepanowska, H. and C.M. Lovett, Jr., 'Fungal stains on paper - their removal and prevention', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 13-14.

Uyeda, T., Saito, K., Inaba, M. and A. Okawa, 'The effect of cooking agents on Japanese paper', *Restaurator* 20 :3/4 (1999) 119-125.

Walsh, J., Berrie, B. and M. Palmer, 'The connoisseurship problem of discoloured lead pigments in Japanese woodblock prints', *IPC Conference Papers London 1997*, ed. J. Eagan, (Leigh: Institute of Paper Conservation, 1997) 118-124.

Whitmore, P.M. and G.R. Cass, 'The ozone fading of traditional Japanese colorants', *Studies in Conservation* 33.1 (1988): 29-40.

Xie, Y., and Y. Chen, 'Foxing on the backs of Chinese paintings' *Scientific Research in the Field of Asian Art: Proceedings of the Second Forbes Symposium at the Freer Gallery of Art 2003*, eds. P. Jett, J. Winter and B. McCarthy (London: Archetype, 2005) 92-98.

Ye, Y., Salmon, L.G. and G.R. Cass, 'The ozone fading of traditional Chinese plant dyes', *Journal of the American Institute for Conservation* 39<sup>2</sup> (2000): 245-257.

## 8 Housing, exhibition and storage

Fleury, S., 'Don't throw away the box', *Art on Paper: Mounting and Housing*, eds. J. Rayner, J. Kosek and B. Christensen (London: Archetype in association with the British Museum, 2005) 171-174.

Green, D. and J.X. Qiu, 'Wrap and roll or flatten and hinge: Approaches to mounting and storage of Chinese art on paper', *Ar: on Paper: Mounting and Housing*, eds. J. Rayner, J. Kosek and B. Christensen (London: Archetype in association with the British Museum, 2005) 175-182.

Lewis, N., 'East meets West: Solutions for housing papyri and *thangkas*', *Art on Paper: Mounting and Housing*, eds. J. Rayner, J.

Kosek and B. Christensen (London: Archetype in association with the British Museum, 2005) 187-192.

Nishikawa, K., 'Historical traditions in the preservation of Japanese art', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) 109-117.

Nishio, Y., 'Maintenance of East Asian painting (examination)', *The Book and Paper Group Annual 12* (Washington DC: American Institute for Conservation, 1993) 32-35.

Swindale, I., 'Mounting fragile Tibetan and Asian material at the British Library', *Art on Paper: Mounting and Housing*, eds. J. Rayner, J. Kosek and B. Christensen (London: Archetype in association with the British Museum, 2005) 183-186.

Toishi, K. and H. Washizuka, *Characteristics of Japanese Art that Condition its Care* (Tokyo: Japanese Association of Museums, 1987).

Toishi, K., and M. Koyano, 'Conservation and exhibition of cultural property in the natural environment in the Far East', IIC: Preprints of Kyoto Congress, *The Conservation of Far Eastern Art*, eds. J.S. Mills, P. Smith and K. Yamasaki (London: International Institute for Conservation, 1988) 90-94.

Washizuka, H., 'The restoration and conservation of Japanese paintings', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chuokoron-sha, 1995) 119-131.

Watanabe, A., 'The restoration of Japanese cultural properties: Fundamental principles', *Restoration of Japanese Art in European and American Collections* (Tokyo: Chi:okoron-sha, 1995) 133-145.

Wheeler, M., Webber, P., Hillcoat-Imanishi, A. and C. Battison, 'Indian paintings on paper, textile, and mica: Conservation, storage, and display', *The Broad Spectrum: Studies in the Materials, Techniques, and Conservation of Color on Paper*, eds. H.K. Stratis and B. Salvesen (London: Archetype, 2002) 222-22

---

## Acknowledgements

This bibliography would not have been possible without the help of many people - James Andrews, Librarian at the Chantry Library for help in sourcing works; Sandra Grantham, Andrew Thompson, and Andrew Honey for additional references; all authors in volume 30 for references taken from their papers; and my special thanks to Jane Eagan and Philip Meredith for their invaluable help, advice, and expertise.

## Summary

This bibliography updates Wendy Bennett's bibliography published in 1985 in *The Paper Conservator* volume 9, *Hyōgun: The Japanese Tradition in Picture Conservation*. The new bibliography includes selected works relating to the conservation of Asian art arranged by subject, covering areas such as tools and techniques, objects and their construction, pigments, dyes and other media, case studies, etc

## Résumé

«Restauration des oeuvres d'art asiatiques : une bibliographie selective"»

Cette bibliographie met à jour la bibliographie de Wendy Bennett publiée en 1985 in *The Paper Conservator* volume 9, *Hyogu: The Japanese Tradition in Picture Conservation*. La nouvelle bibliographie inclut une sélection de travaux relatifs à la restauration des oeuvres d'art asiatiques classés par sujets et couvrant des domaines tels que les outils et techniques, les objets et leur construction, les pigments, les teintures et autres media, des études de cas, etc.

### **Zusammenfassung**

„Konservierung asiatischer Kunst: Eine selektive Bibliographie“

Diese Bibliographie erneuert Wendy Bennet's 1985 im *Paper Conservator vol. 9 Hyogu: The Japanese Tradition in Picture Conservation* erschienene Bibliographie. Die neue Bibliographie enthält selektierte Werke, die sich auf die Konservierung/ Restaurierung asiatischer Kunst beziehen. Sie sind nach Themen geordnet und beinhalten Gebiete wie Werkzeuge and Techniken, Objekte and ihre Konstruktion, Pigmente, Farbstoffe and andere Medien, Fallbeispiele, etc.

### **Resumen**

"Conservación de Arte Asiático: Una bibliografía seleccionada"

Esta bibliografía actualiza la bibliografía de Wendy Bennett, publicada en 1985 en *The Paper Conservator* volumen 9, *Hyogu: The Japanese Tradition in Picture Conservation*. La nueva bibliografía incluye una selección de trabajos relacionados con la conservación de arte asiático agrupados por temas, que cubren áreas tales como instrumentos y técnicas, los objetos y su construcción, pigmentos, colorantes y otros tipos de materiales, estudios de caso, etc.

### **Biography**

Robert Minte studied book and paper conservation under Christopher Clarkson and Judy Segal whilst serving a bookbinding apprenticeship at the Bodleian Library, Oxford, 1980-1987. He completed an advanced internship in book conservation with Chris Clarkson at West Dean College in 1989. In 1992, Minte worked with visiting Japanese conservator, Mr Oyama Seiji, on the surveying and conservation of Japanese collections at the Bodleian and in 1996 he participated in the Japanese Paper Conservation Course in Japan. In 1996-1991, he assisted with the remounting and conservation of a Japanese hand scroll from the Bodleian collection, with Philip Meredith at the Far Eastern Conservation Centre, Leiden, (funded by the Sumitomo Foundation) and went on to study scroll mounting and conservation at the Usami Shokakudo, Kyoto, Japan, in 2001-2002, supported by a Fellowship grant from the Foundation for Cultural Heritage, Tokyo. In 2004, he lectured with Chris Clarkson at the National Diet Library, Tokyo, and Kansai-kan, and at Kindai (Kinki University), Osaka.

Contact address:

Conservation and Collection Care Service Oxford University Library Services

New Bodleian Library

Broad Street

Oxford ox1 3BG

UK

Email: [robert.minte@bodley.ox.ac.uk](mailto:robert.minte@bodley.ox.ac.uk)