



PODPIS ZAUFANY

ALEKSANDRA BOŻENA

CIEŚLICZKA

06.11.2025 07:20:14 GMT+1

Dokument podpisany elektronicznie
podpisem zaufanym

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Łódzki

Aleksandra Cieśliczka

Nr albumu: 6195

**Między pięknem a użytecznością. Wpływ czynników artystycznych
i pozaartystycznych na kształtowanie się japońskiego rzemiosła i designu
od okresu Meiji do czasów współczesnych**

Between beauty and utility. The influence of artistic and non-artistic factors on the
formation of Japanese craftsmanship and design
from the Meiji period to the present day

Praca doktorska napisana
pod kierunkiem
dr hab. Anety Pawłowskiej, prof. UŁ

Łódź 2025

PODZIĘKOWANIA

dr hab. Anecie Pawłowskiej, prof. UŁ – dziękuję z całego serca za nieskończone pokłady wyrozumiałości, wszystkie motywacyjne rozmowy, zaufanie oraz wiarę w powodzenie pomimo wzlotów i upadków – każdemu młodemu badaczowi życzę takiego Promotora

Kochanym Rodzicom i bratu Michałowi – dziękuję za miłość, nieustające wsparcie, wiarę we mnie oraz bezgraniczną cierpliwość do wszystkich moich pomysłów i wszechobecnego bałaganu

Przyjaciółkom: Paulinie, Monice, Asi, Agnieszce, Oli i Rochelle – dziękuję za bycie niezmordowaną grupą wsparcia, uporczywe kibicowanie moim staraniom, wyciąganie z najgłębszych dołków oraz wszystkie słowa otuchy (także te bardziej dosadne)

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	4
ROZDZIAŁ I	
O złożonej naturze piękna.....	11
1.1 Terminologiczne zawilości i ewolucja pojęcia piękna.....	11
1.2. Rzemiosło japońskie – piękno sztuki wysokiej czy użytkowej?.....	27
ROZDZIAŁ II	
O genezie japońskiego rzemiosła ceramicznego.....	35
2.1 Zarys początków działalności (wy)twórczej.....	35
2.2 Główne ośrodki wytwarzania ceramiki na terenie Japonii i ich charakterystyka.....	45
ROZDZIAŁ III	
Zanim nastanie Era Światłych Rządów.....	73
3.1 Okres Edo (1603–1868) – zarys ustroju oraz sytuacji ekonomiczno-społecznej.....	73
3.2 Przed <i>sakoku</i> , czyli pierwsze kontakty ze światem Zachodu.....	76
ROZDZIAŁ IV	
Japonia nowoczesna a kwestia rzemiosła.....	83
4.1 Na przełomie epok, czyli czas restauracji Meiji (1868-1912).....	83
4.2 Japonizm i jego oddziaływanie na sztuki użytkowe.....	86
4.3 Japońskie rzemiosło na wystawach światowych i krajowych.....	89
4.4 XX wiek i zmiany w postawie wobec wzornictwa - zaplecze edukacyjne, instytucje kształcące rzemieślników, promocja designu.....	92
ROZDZIAŁ V	
O renesansie sztuki ludowej, Żywych Skarbach Narodowych i różnorodnej działalności artystycznej.....	99
5.1 Idea <i>Mingei</i> według Sōetsu Yanagiego.....	99
5.2 Stowarzyszenia artystyczne i ich wpływ na kształtowanie się twórczości rękodzielniczej.....	112
5.3 Żywe Skarby Narodowe – przybliżenie sylwetek wybranych artystów.....	118
ROZDZIAŁ VI	
Kształtowanie obrazu wzornictwa japońskiego współcześnie.....	132
6.1 Sinusoida rozwoju i ewolucji japońskiego wzornictwa w XX wieku.....	132
6.2 Idea japońskiego designu na arenie międzynarodowej – Kenya Hara i Naoto Fukasawa.....	134
6.3 Wystawy japońskiego rzemiosła i designu w kraju oraz na świecie – jaki obraz Japonii kreują – na wybranych przykładach.....	159
ZAKOŃCZENIE.....	182
BIBLIOGRAFIA.....	186
SPIS ILUSTRACJI.....	200

WSTĘP

Wzornictwo japońskie stanowi jeden z najbardziej intrygujących obszarów badań nad kulturą materialną i sztuką użytkową. Jego ewolucja – od tradycyjnego rzemiosła po nowoczesny design – odzwierciedla nie tylko zmiany artystyczne, lecz także głębokie przemiany społeczne, polityczne i technologiczne, które kształtowały Japonię od końca XIX wieku. Niniejsza rozprawa podejmuje próbę analizy tych procesów, koncentrując się na wpływie zarówno czynników artystycznych, jak i pozaartystycznych na rozwój japońskiej myśli projektowej w kontekście ceramiki. Jest próbą interdyscyplinarnego prześledzenia ewolucji japońskiego wzornictwa, przeprowadzoną w oparciu o krytyczną i porównawczą interpretację dostępnych opracowań naukowych, publikacji tematycznych oraz koncepcji kuratorskich wystaw poświęconych japońskiemu rzemiosłu i designowi. Zakres chronologiczny koncentruje się przede wszystkim na okresie od początku ery Meiji (1868) aż po czasy współczesne, co umożliwia osadzenie tytułowego zagadnienia w kontekście kluczowych wydarzeń historycznych, przemian kulturowych oraz rozwoju technologicznego i cywilizacyjnego Nipponu, z jednoczesnym uwzględnieniem wątków dotyczących genezy szeroko pojętej myśli wytwórczej i rzemieślniczej. Praca ta zakłada identyfikację zależności zachodzących pomiędzy różnymi obszarami życia społecznego a praktykami artystycznymi, ze szczególnym ujęciem ich wzajemnych wpływów w perspektywie historyczno-kulturowej. Uwzględnienie szerokiego spektrum czynników – zarówno artystycznych, jak i pozaartystycznych – pozwoliło na wieloaspektowe ujęcie problematyki, umożliwiające jej pogłębione poznanie. W ramach badań szczególna uwaga została poświęcona dwóm dominującym narracjom, które najczęściej pojawiają się w literaturze przedmiotu. Z jednej strony, japoński dorobek kulturowy – zarówno materialny, jak i niematerialny – postrzegany jest jako wyraz głębokiej duchowości oraz wyrafinowanego zmysłu estetycznego. Z drugiej strony, część badaczy wskazuje na istotne uwarunkowania polityczne, ekonomiczne i społeczne, które miały wpływ na kształtowanie się japońskich idei projektowych. Rozprawa ta uwzględnia obie perspektywy, poddając je krytycznej refleksji i dążąc do weryfikacji utrwalonych, często uproszczonych przekonań dotyczących japońskiego wzornictwa.

Poniższa praca porusza problematykę, która w polskim dyskursie naukowym pojawia się stosunkowo rzadko. Zagadnienie japońskiego wzornictwa, mimo swojej złożoności i znaczenia, jest marginalnie obecne w krajowych publikacjach, podczas gdy dopiero w opracowaniach zagranicznych odnaleźć można bardziej pogłębione analizy i materiały źródłowe. Niniejszy tekst stanowi próbę zestawienia oraz usystematyzowania dostępnej wiedzy. Połączenie refleksji teoretycznych z analizą praktyk kuratorskich i muzealnych – w szczególności sposobów prezentacji japońskiego rzemiosła i designu – umożliwia uzyskanie wielowymiarowego obrazu przemian zachodzących w obrębie tej dziedziny. Uwzględnienie zarówno kontekstów artystycznych, jak i pozaartystycznych pozwala na poszerzenie zakresu badań oraz wprowadzenie wątków niszowych, często pomijanych w głównym nurcie literatury przedmiotu. Ambiwalentny charakter japońskiego rzemiosła nadal stanowi wyzwanie w zakresie jego interpretacji, prezentacji wystawienniczej oraz opracowań naukowych. Praca nad tak złożonym zagadnieniem wymaga od badaczy i kuratorów zajęcia wyraźnego stanowiska oraz przyjęcia określonej perspektywy analitycznej. W przeszłości japońskie rzemiosło bywało często postrzegane przez pryzmat tradycyjnej estetyki, nierzadko w oparciu o uproszczone i nieadekwatne założenia. Zaś wytwory japońskiej sztuki użytkowej często porównywano z wzorcami zachodnimi, traktowanymi jako uniwersalne. Z czasem jednak wzrosła świadomość znaczenia czynników kulturowych, historycznych i ekonomicznych, które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu stylu japońskiego. Uznanie wielowymiarowości tych wpływów otworzyło nowe możliwości interpretacyjne, umożliwiając bardziej zniuansowane i kontekstualne podejście do analizy japońskiego designu.

Struktura pracy została zaplanowana w sposób umożliwiający stopniowe wprowadzenie w problematykę japońskiego wzornictwa. Kolejne rozdziały obejmują: teoretyczne podstawy pojęć związanych z pięknem i rzemiosłem, genezę rękodzielniczego wytwórstwa w Japonii, przekrojowe przedstawienie głównych ośrodków twórczych, historyczne przejście od epoki Edo do okresu Meiji, nakreślenie charakteru i wpływu kontaktów Nipponu z Europą, odrodzenie tradycyjnego rzemiosła w XX wieku oraz szeroko pojęte współczesne działania w zakresie designu i projektowania, z uwzględnieniem koncepcji wystawienniczych. Ujęcie tematu jest chronologiczno-

problemowe, a zagadnienia pojawiające się w poszczególnych rozdziałach przestudiowane zostają z perspektywy historycznej, ale i estetycznej.

Ceramika została wybrana jako punkt odniesienia dla rzemiosła japońskiego ze względu na jej wyjątkowe znaczenie kulturowe, historyczne i artystyczne. Jest to jedna z najstarszych i najbardziej rozwiniętych dziedzin japońskiego wytwórstwa, która od wieków pełniła zarówno funkcje użytkowe, jak i estetyczne. Bogactwo technik, form, szkliviń oraz regionalnych stylów sprawia, że ceramika doskonale ilustruje złożoność procesu twórczego, zależnego od wielu czynników – od dostępności surowców, przez lokalne tradycje, aż po wpływy zewnętrzne i indywidualne koncepcje artystyczne. Jako medium łączące codzienność z duchowością, ceramika ukazuje charakterystyczne dla Japonii podejście do piękna, harmonii i rzemiosła, czyniąc ją idealnym punktem wyjścia do szerszej refleksji nad japońską estetyką.

Pierwszy rozdział stanowi teoretyczne wprowadzenie do zagadnienia szeroko pojętej japońskiej estetyki, różnych kategorii piękna w Japonii oraz problematyki podziału sztuki i rzemiosła. Japońska koncepcja piękna jest wielowymiarowa, relatywna i silnie zależna od kontekstu. Opiera się na bogatej, rozbudowanej terminologii estetycznej, która opisuje zarówno aspekty materialne, niematerialne, jak i metafizyczne. Wiele pojęć powstawało retrospektywnie, a ich znaczenia ewoluowały w czasie. Ze względu na opisowy charakter języka japońskiego, terminy te często stanowią złożone zestawy cech, trudne do jednoznacznego zdefiniowania i przetłumaczenia.

Rozdział drugi przedstawia początki japońskiego rzemiosła ceramicznego, ukazując jego rozwój od najwcześniejszych form wytwórczości aż po ukształtowanie się regionalnych tradycji. Omówiono znaczenie ceramiki w kulturze Japonii, jej funkcje użytkowe oraz wpływy zewnętrzne, które oddziaływały na lokalne techniki i estetykę. Szczególną uwagę poświęcono głównym ośrodkom ceramicznym oraz ich charakterystycznym cechom, podkreślając regionalne zróżnicowanie i rolę tradycji lokalnych w kształtowaniu stylów oraz technologii produkcji. Wskazano również czynniki geograficzne, społeczne i historyczne, które miały wpływ na rozwój rękodzielnictwa w Japonii.

Rozdział trzeci koncentruje się na przedstawieniu sytuacji panującej w Japonii przed rozpoczęciem restauracji Meiji. Autorka zwięźle nakreśla obraz okresu Edo – czasu rządów siogunatu Tokugawa – ze szczególnym uwzględnieniem ustroju oraz społeczno-ekonomicznych uwarunkowań istotnych dla rozwoju rzemiosła. Opisuje również pierwsze kontakty Japonii ze światem Zachodu oraz skutki wprowadzenia polityki izolacjonizmu.

Rozdział czwarty poświęcono wielkiej modernizacji Japonii, czyli okresowi Meiji. Przedstawiono obraz przemian, jakie zaszły w japońskim rzemiośle w czasie intensywnego unowocześniania kraju. Poddano analizie wpływ otwarcia Japonii na Zachód oraz zjawiska japonizmu na rozwój sztuk użytkowych. Omówiono również rozwój instytucji edukacyjnych, redefinicję wzornictwa oraz jego promocję na arenie międzynarodowej.

Rozdział piąty koncentruje się na odrodzeniu tradycyjnego rzemiosła w Japonii w XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem idei *Mingei*, sformułowanej przez Sōetsu Yanagiego. Przeanalizowano rolę stowarzyszeń artystycznych wspierających rozwój rękodzieła oraz przybliżono koncepcję instytucji Żywych Skarbów Narodowych, powołanej w celu ochrony i uhonorowania mistrzów rzemiosła, których działalność stanowi pomost między przeszłością a współczesnością. Zaprezentowano również sylwetki wybranych artystów, których twórczość odegrała istotną rolę w zachowaniu dziedzictwa kulturowego Japonii.

Ostatni rozdział skupia się na współczesnym japońskim designie, jego ewolucji oraz sposobach prezentacji na arenie międzynarodowej. Szczególną uwagę poświęcono twórczości Kenya Hary i Naoto Fukasawy, reprezentujących nowoczesne podejście do projektowania, łączące minimalizm, funkcjonalność i głębokie zakorzenienie w japońskiej estetyce. W jednym z podrozdziałów omówiono wybrane wystawy krajowe i zagraniczne, które odgrywają kluczową rolę w kreowaniu wizerunku Japonii jako państwa o bogatej tradycji rzemieślniczej i innowacyjnym podejściu do designu. Przykłady te pokazują, jak poprzez działania kuratorskie i muzealne kształtowany jest współczesny obraz japońskiej kultury materialnej.

Podstawę źródłową niniejszej pracy stanowią w przeważającej mierze książki i artykuły anglojęzyczne. Zagadnienia związane z japońskim wzornictwem pojawiają się w polskich publikacjach jedynie sporadycznie lub w sposób wybiórczy, co znacząco

ogranicza dostępność kompleksowych analiz w rodzimym języku. Dopiero literatura zagraniczna – przede wszystkim monografie oraz specjalistyczne opracowania – dostarcza pogłębionych materiałów odnoszących się do estetyki, historii i współczesnych przemian japońskiego designu. Spośród zagranicznych pozycji należy wyróżnić zbiory esejów *Ceramics and Modernity in Japan*¹ oraz *Since Meiji: perspectives on the Japanese visual arts, 1868-2000*², jak również niezwykle kompleksowo podejmującą tytułową tematykę publikację *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*³.

W obszarze omówionych zagadnień estetycznych szczególne znaczenie mają trzy publikacje: antologia *Estetyki japońskiej*⁴ pod redakcją Krystyny Wilkoszewskiej, *Estetyka i sztuka japońska*⁵ autorstwa Beaty Kubiak Ho-Chi oraz *A History of Modern Japanese Aesthetics*⁶ pod redakcją Michaela F. Marry. Stanowią one istotny punkt odniesienia dla rozważań nad japońską koncepcją piękna i jej kulturowym uwarunkowaniem.

Rozbudowanie części pracy dotyczących postaci i poglądów Sōetsu Yanagiego, Kenya Hary i Naoto Fukasawy nie byłoby możliwe, gdyby nie liczne publikacje autorstwa samych wyżej wymienionych teoretyków: eseje Yanagiego⁷ czy obszerne książki Hary⁸ i Fukasawy⁹. Lektura owych tekstów pozwoliła na bezpośrednie zapoznanie się z ich rozważaniami, przemyśleniami i koncepcjami dotyczącymi tradycyjnego japońskiego rzemiosła czy współczesnego wzornictwa.

Oczywiście, część wykorzystanych źródeł ma charakter nieco archaiczny, jednak nie umniejsza to ich wartości poznawczej. Wręcz przeciwnie – stanowią one cenny materiał do analizy porównawczej, pozwalając uchwycić zmiany w sposobie opisywania

1 *Ceramics and Modernity in Japan*, red. M. Jones, L.A. Cort, Routledge, London 2020.

2 *Since Meiji: perspectives on the Japanese visual arts, 1868-2000*, red. J.T. Rimer, University of Hawai'i Press, Honolulu 2012.

3 Kikuchi Y., *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004.

4 *Estetyka Japońska. Antologia, Tom I*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2001

5 Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009.

6 *A History of Modern Japanese Aesthetics*, red. M. F. Marra, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001.

7 Yanagi S., *Soetsu Yanagi. Selected Essays on Japanese Folk Crafts*, trans. M. Brase, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, Tokyo 2017.

8 Hara K., *Designing Design*, Lars Müller Publishers, Baden 2011.

9 Fukasawa N., Naoto Fukasawa, Phaidon Press, London 2007.

i interpretowania japońskiego wzornictwa na przestrzeni lat. Zestawienie starszych opracowań z nowszymi publikacjami umożliwia obserwację ewolucji języka badawczego, przesunięć akcentów tematycznych oraz zmieniających się perspektyw kulturowych i metodologicznych. Taka konfrontacja ukazuje, w jaki sposób zmieniało się rozumienie japońskiej estetyki w kontekście globalnym, a także jak wzrastało zainteresowanie designem jako pełnoprawnym obszarem badań interdyscyplinarnych.

Znaczna część materiałów, nie tylko bibliograficznych, ale i ilustracyjnych została pozyskana w procesie realizacji Doktoranckiego Grantu Badawczego¹⁰. W ramach projektu autorka odbyła kwerendy zbiorów bibliotek krakowskiego Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha oraz warszawskiego Muzeum Azji i Pacyfiku. Miała również możliwość odwiedzić Sainsbury Institute for the Study of Japanese Arts and Cultures w Norwich - brytyjską placówkę naukowo-badawczą, specjalizującą się w badaniach nad sztuką i kulturą Japonii. Tam zapoznała się z kolekcją jednej z najważniejszych bibliotek w Europie poświęconych sztuce japońskiej – Lisa Sainsbury Library. Materiały zebrane zostały także podczas wyjazdu do Kopenhagi i wizyty w Det Kongelige Bibliotek oraz Designmuseum Danmark. Najistotniejszym etapem projektu była jednak wyprawa badawcza do Tokio, Kioto i Osaki, gdzie autorka miała możliwość nie tylko zwiedzić wystawy i zebrać materiał fotograficzny, ale przede wszystkim bezpośrednio obcować z japońskim rzemiosłem oraz spotkać się z rzemieślnikami.

Warto zaznaczyć, że zamieszczone w pracy ilustracje nie pełnią funkcji dokumentacyjnej w ścisłym tego słowa znaczeniu, a jedynie częściowo. Stanowią one wizualne dopełnienie prowadzonych rozważań, towarzysząc tekstowi w sposób dość swobodny, choć równocześnie zbieżny z narracją i poruszonymi zagadnieniami. Mają one na celu przybliżyć i zobrazować opisywane w pracy formy rękodzieła oraz zaprezentować przywoływane miejsca i przestrzenie. Autorka ma nadzieję, że ich niewątpliwe piękno i subtelność wyrazu poruszą odbiorcę w podobny sposób, w jaki poruszyły ją samą podczas doświadczenia wyprawy badawczej i pracy nad rozprawą.

¹⁰ Tytuł projektu był tożsamy z tematem rozprawy doktorskiej, tj.: *Między pięknem a użytecznością. Wpływ czynników artystycznych i pozaartystycznych na kształtowanie się japońskiego rzemiosła i designu od okresu Meiji do czasów współczesnych*, a grant realizowany był od 16.11.2021 do 30.06.2023 (Umowa nr: 12/DGB/IDUB/2022, Nr projektu: DGBI/2021)

Rozprawa ta ma za zadanie podjąć próbę odpowiedzi na następujące pytania: Jakie czynniki artystyczne, społeczne, ekonomiczne i polityczne wpłynęły na ewolucję japońskiego rzemiosła i designu od okresu Meiji po czasy współczesne? W jaki sposób tradycje japońskiego rękodziela – zwłaszcza ceramiki – ukształtowały współczesne rozumienie japońskiego wzornictwa i jego tożsamość kulturową? Jak zmieniało się postrzeganie relacji między sztuką a rzemiosłem w japońskiej estetyce? Jakie narracje kulturowe i estetyczne dominują w sposobie prezentacji japońskiego rzemiosła i designu na wystawach krajowych i międzynarodowych? Czy i w jaki sposób zachodnie interpretacje japońskiej estetyki wpłynęły na globalny wizerunek Japonii jako kraju o „unikalnym” dziedzictwie kulturowym i dorobku artystycznym?

ROZDZIAŁ I

O złożonej naturze piękna

1.1 Terminologiczne zawilości i ewolucja pojęcia piękna

Rozpoczynając opowieść dotyczącą japońskiej myśli twórczej, nie sposób nie odwołać się do przywołanych w tytule pracy przymiotów - piękna i użyteczności, których zestawienie mimowolnie nadaje, czy wręcz narzuca pewien ton narracji, a zarazem sygnalizuje jeden z kontekstów, w ramach którego omówione zostanie główne zagadnienie. Japońskie rzemiosło i design, będące w kolejnych rozdziałach przedmiotem analizy i rozważań, to dziedziny twórcze, które w swojej istocie łączą zarówno pierwiastek estetycznej, wizualnej przyjemności, jak i aspekt funkcjonalny. Czy są to elementy, które w tym przypadku zawsze będą iść ze sobą w parze, będą tożsame, czy może stanowić będą dwie odrębne, różne części całości? Jak się okazuje, w przypadku japońskiego podejścia do wzornictwa i szeroko pojętej twórczości, nie jest to tak jednoznaczne i proste do zdefiniowania zagadnienie. O ile istota funkcjonalności jest bardziej oczywista, a jej zrozumienie w pewnym sensie podświadome, to pojęcie piękna może już stanowić nieco bardziej skomplikowane zjawisko. Japońska idea piękna jest kwestią złożoną, relatywną, zaskakującą swoją wielorakością i szczególnie zależną od kontekstu. Jak w takim razie ją rozumieć, jak definiować i określać, co ją wyznacza? Sztuka Japonii opiera się w znacznej mierze o terminy, idiomy, które są swoiste dla rodzimej kultury i języka. Niezwykle rozbudowane słownictwo dotyczące estetyki zostało stworzone, aby móc opisać wszystkie aspekty japońskiego rzemiosła i sztuki – zarówno właściwości materialne, niematerialne, jak i metafizyczne. Należy przy tym zaznaczyć, że nierzadko terminologia ta nie powstawała symultanicznie do opisywanych przez nią zjawisk artystycznych, a formułowano ją dopiero po fakcie lub czasami wiele lat później nadawano słownikowe znaczenia wyrażeniom, które powszechnie funkcjonowały w użyciu nie będąc oficjalnymi. Dodatkowe utrudnienie stanowi fakt, że język japoński jest niezwykle opisowy. Często pojawiają się trudności z przetłumaczeniem poszczególnych terminów, ponieważ nie sposób oddać ich znaczenia, specyfiki posługując się pojedynczymi słowami. Niekiedy japońskie pojęcia, które przywołują w swoich publikacjach się teoretycy czy

badacze to wręcz zbiory składowych cech charakterystycznych, które definiują, kształtują dany wariant piękna. Z czasem niektóre słowa ewoluują znaczeniowo, są odczytywane w nowych kontekstach, ale współcześnie zdarza się też, że stosowane są bezrefleksyjnie, nadużywane. Obecnie zaobserwować można tendencje do pewnej nadinterpretacji obcojęzycznych terminów związanych między innymi z estetyką (ale nie tylko). Autorzy łatwo wpadają w pułapkę, wykorzystując je w publikacjach popularnonaukowych czy poradnikowych jako idealistyczne, nieco uduchowione, filozoficzne hasła, przypisując im wyjątkowe znaczenie, co nie zawsze ma przełożenie na ich rzeczywiste stosowanie i postrzeganie w kraju pochodzenia.

Wydawać się może więc, że próba jednoznacznego, całościowego zdefiniowania japońskiej idei piękna jest z góry skazana na niepowodzenie – mnogość i zawilość pojęć, ich kontekstowość nie ułatwiają zgłębiania historii japońskiej estetyki i sztuki. Japońska terminologia znaczeniowo często wykracza poza zwyczajowo przyjęte ramy, a piękno bywa rozpatrywane w zupełnie innych kategoriach aniżeli te, do których badacze przywykli w przypadku sztuki zachodniej. Nie zawsze można zastosować te same konwencje, schematy, metody czy mechanizmy interpretacji. Po części wynika to także ze specyfiki podejścia Japończyków do zagadnień związanych z szeroko pojętą estetyką. Sposób w jaki odbierają oni przedmioty różnych dziedzin twórczości jest często bardziej intuicyjny, percepcyjny - nie wszystko musi być naukowo czy logicznie wytłumaczalne, uzasadnione. Niektóre formy, pojęcia są nierozwiązalnie połączone z lokalnymi wierzeniami i przekonaniem - niekoniecznie o charakterze teoretycznym, a bardziej duchowym. Warto przy tym pamiętać, że kultura Japonii również jest swego rodzaju wypadkową zarówno tradycji rodzimych, jak i wpływów zewnętrznych, które ewoluowały wraz z następowaniem kolejnych epok.

Sama dyscyplina jaką jest estetyka, a po japońsku „nauka o pięknie” (美学 - *bigaku*), powstała dopiero w latach 70. XIX wieku. Kategorie estetyczne, które opisywane są w niniejszym rozdziale, były często definiowane już po jej utworzeniu. Zawsze aktualnymi pozostawały jednak typowo japońskie wartości, czyli między innymi współlistnienie i umiłowanie człowieka dla natury, efemeryczność i przemijalność piękna, upodobanie dla naturalności oraz prostoty, czy harmonia (która, co ciekawe, wcale nie

musiała być równoznaczną z uporządkowaniem i symetrią). Oczywiście, nie oznacza to, że japońska estetyka pozostawała niezmienną na przestrzeni wieków. Tak jak rzeczywistość ulegała przekształceniom, tak też zmieniały się ludzkie gusta i upodobania, odzwierciedlając transformacje polityczne i ekonomiczne, przemiany społeczeństwa czy indywidualne aspiracje. Pewne wartości zachowywały swoje ideowe sedno, naturę rzeczy, ale realizowały się w wielorakich odsłonach, w różnych formach.

Koncepcja estetyki jako dziedziny nauki w takiej a nie innej konwencji, zapożyczona została z europejskich wzorców i wykształciła się w trakcie restauracji Meiji (1868–1912), kiedy to Japonia wchodziła w czas przemiany i modernizacji na wielką skalę, spowodowany zakończeniem okresu izolacji i konfrontacją ze światem Zachodnim. Spotkanie, czy też poniekąd zderzenie ze sztuką i europejską myślą filozoficzną bez wątplenia miało wpływ na rozpoczęcie szerokich dyskusji, przemysłów wśród japońskiej inteligencji oraz zmian w artystycznym dyskursie, częściowo burząc panujący dotychczas ustalony porządek. *Bunmei kaika*, czyli „cywilizacja i oświecenie”, stało się hasłem przewodnim dla wychowanych w duchu neokonfucjanizmu teoretyków i myślicieli, którzy stanęli przed trudnym, a jednocześnie fascynującym zadaniem jakim było przeformułowanie i pośrednio zaadaptowanie rodzimych praktyk, sztuk, ceremonii wobec nowego klucza metodologicznego, wyznaczonego przez teorie i idee pochodzące z Europy. Tym samym uzyskali oni zupełnie inne, odmienne narzędzia do rozmowy czy opisu swoich doświadczeń czy szeroko pojętej kultury i jej zjawisk. Przed nastąpieniem epoki Meiji oczywiście istniały teksty i przekazy opisujące naturę sztuki czy piękna. Ich autorami byli najczęściej artyści, którzy czuli potrzebę spisania swoich przemysłów czy tajemników twórczości. Teksty te tworzone były w sposób intuicyjny i miały raczej edukacyjny, techniczny wydźwięk. Brakowało im podbudowy filozoficznej i bardziej analitycznego podejścia do zagadnień estetycznych, co nie oznacza, że były one zupełnie pozbawione kontekstów – często odwoływały się do wartości i nauk wywodzących się z buddyzmu, konfucjanizmu czy wierzeń *shinto*.¹¹

11 *Aesthetics*, [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s. 12.

Pionierami nowej praktyki, którzy zapisali się na kartach historii, byli między innymi Amane Nishi¹² (1829–1897) oraz Ōgai Mori (1862–1922). Nishi w 1877 roku wygłosił serię wykładów zatytułowanych *Bimyogaku Setsu*¹³, mających na celu wprowadzić i wstępnie wyjaśnić zagadnienie estetyki nowoczesnej. Spójna synteza wszystkich wcześniejszych przekonań z Zachodnimi, zróżnicowanymi, często stojącymi ze sobą w sprzeczności teoriami i ideologiami, stanowiła nie lada wyzwanie. Filozof musiał w przystępny i przekonujący sposób udowodnić rodzinie cesarskiej i istotnym urzędnikom państwowym, że estetyka jako nauka jest użyteczną, mimo że sama swój początek miała w rozważaniach właściwie zupełnie pozbawionych pragmatycznych tendencji. Dodatkową trudność sprawiał mu brak adekwatnego słownictwa, za pomocą którego mógłby omówić ideę piękna w akademicko-filozoficznym kontekście.¹⁴

Samo pojęcie piękna zapisywanego jako *bi* (美), rozumianego jako piękno sztuki wysokiej (*beaux-arts*) i stanowiącego załączek dla nowoczesnego systemu estetyki japońskiej, najprawdopodobniej zostało wprowadzone w początkach ery Meiji, za sprawą Chōmina Nakae¹⁵ i jego tekstu *Ishi bigaku (The Aesthetics of Veron)*, będącego tłumaczeniem publikacji *L'Esthetique* Eugène'a Véroona z 1878 roku. Pierwszy udokumentowany przypadek zastosowania *bi* jako odpowiednika słów *beaute*, *beauty* czy też *Schonheit* zanotowano jednak prawie dwadzieścia lat wcześniej, w 1857 roku. Sanpaku Inamura¹⁶ (1759–1811) w swoim holendersko-japońskim słowniku *Haruma Wage* posłużył się słowem *birei* (美麗) w odniesieniu do zagadnienia piękna – zarówno jako tłumaczenie rzeczownika (*schoonheid*), jak i przymiotnika (*schoon*). Tego samego słowa używał również w swoich tekstach wspomniany wcześniej Amane Nishi. Upowszechnienie jego zastosowania nastąpiło jednak dopiero w latach 80. XIX wieku, o czym świadczyć może seria artykułów autorstwa Shōyō Tsubouchiego (1858–1935) z 1886 roku zatytułowana *Bi to wa nani zo ya*, czyli *Czym jest piękno?*. Co ciekawe, sam znak 美 pojawia się

12 Amane Nishi (1829–1897) – japoński filozof, który studiował prawo i ekonomię w Niderlandach. Doradca Yoshinobu Tokugawy (ostatniego sioguna rodu Tokugawa), piastujący urzędnicze stanowiska w kilku ministerstwach.

13 Co tłumaczyć można jako „teoria estetyki”.

14 *A History of Modern Japanese Aesthetics*, red. M.F.Marra, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001, s.4-5.

15 Właściwie Tokusuke Nakae (1847–1901) - dziennikarz, mąż stanu i teoretyk polityczny.

16 Sanpaku Inamura (1759–1811) – badacz studiujący kulturę i nauki Zachodnie (tzw. *Rangaku*).

w zapisie przymiotnika *utsukushi* (美しい), po który sięgano, by opisać rzeczy piękne. Przy czym aż do schyłku ery Heian znaczeniowo słowo to obejmowało urok wynikający z niewielkiej kubatury, a dopiero później odnosić zaczęło się do piękna natury.¹⁷ Translatorskich trudności nastroczało również zagadnienie estetyki jako dyscypliny naukowej. Nishi usilnie starał się wypracować jej wierny odpowiednik. Jedną z pierwszych propozycji było *zenbigaku*, językowo i znaczeniowo łączące w sobie pierwiastki etyki i estetyki, jako „nauka o dobru i pięknie”. Autor terminem tym posłużył się dwukrotnie, pierwotnie w 1867 roku, a później raz jeszcze w 1874 roku w tekście *Hyakuichi Shinron*. Nie było to jednak idealne rozwiązanie, a Nishi wciąż mający poczucie nieadekwatności snuł dalsze rozważania. W 1870 roku, przy okazji serii wykładów ukuł pojęcie *kashuron* (佳趣論), które rozumieć można jako „teorię/doktrynę dobrego smaku”. Ostatnią propozycją zostało *bimyōgaku* (美妙学), czyli „nauka o pięknym i tajemniczym”. Żadne z tych pojęć nie przetrwało natomiast próby czasu i nie funkcjonuje w powszechnym użyciu.¹⁸ Spopularyzowany został natomiast termin *bigaku*, stworzony przez Chōmina Nakae na potrzeby tłumaczenia, a potem nieformalnie usankcjonowany poprzez powołanie do życia wydziałów o tożsamej nazwie na Uniwersytecie w Tokio oraz Kioto. Ponadto, w 1889 roku jeden z kursów prowadzonych na Tōkyō Bijutsu Gakkō (Tokyo School of Fine Arts) zatytułowano jako *Bigaku no bijutsushi* (Estetyka w historii sztuki). Yasuji Ōtsuka (1868–1931), filozof i pierwszy japoński profesor w tej dziedzinie, w swoich pracach również prowadził refleksje nad istotą swojej specjalizacji, przechodząc od estetyki jako krytyki do estetyki pojmowanej jako nauka. W latach 1921, 1924 i 1926 wygłasza on w Tōkyō Teikoku Daigaku, czyli obecnym Uniwersytecie Tokijskim, serię wystąpień zatytułowanych *Bigaku gairon*, czyli „Wstęp do estetyki”, gdzie nacisk kładzie między innymi na metody, które można w jej kontekście zaaplikować. Ōtsuka postuluje też, że z metodologicznego punktu widzenia, przedmiotem badań jest dzieło sztuki, a nie piękno samo w sobie i właściwym będzie prowadzenie owych badań właśnie w zakresie estetyki. Sztuka bowiem wydaje mu się istnieć w sposób namacalny, a więc w pewnym

17 M.F. Marra, *The Creation of the Vocabulary of Aesthetics in Meiji Japan*, [w:] *Since Meiji: perspectives on the Japanese visual arts, 1868-2000*, red. J.T. Rimer, University of Hawai'i Press, Honolulu 2012, s. 193.

18 S. Odin, *Tragic Beauty in Whitehead and Japanese Aesthetics*, Lexington Books, Lanham 2016, s. 87.

sensie obiektywny, empiryczny, natomiast piękno pozostaje niejasne, nieuchwytne, bardzo abstrakcyjne w swojej istocie.¹⁹ Jego uczniem i kontynuatorem był Yoshinori Ōnishi (1888–1959). Tym, co wyróżnia jego postawę jest zwrot w kierunku uniwersalności estetyki, rozumianej jako cały system opierający się na poszanowaniu i uznaniu przejawów kultury Zachodu, jak i Wschodu za jednakowo istotne, specyficzne struktury ogólnych form estetycznej świadomości, które pomimo swoich historycznych czy lokalnych kontekstów i konotacji, są zrozumiałe w szerszym, porównawczym kontekście. W swojej rozprawie *Fūgaron: sabi no kenkyū* z 1940 roku pisze on wprost, że pochapne przypisywanie pewnym zjawiskom czy cechom wyjątkowego, japońskiego charakteru czy uznawanie ich za przejaw hermetycznej, rodzimej estetyki, nieoparte żadną bardziej wnikliwą analizą to błędna postawa, prowadząca do uogólnień i tendencyjnego spojrzenia na zagadnienie. W okresie wzmożonych nastrojów nacjonalistycznych i chęci podkreślenia odrębności tego, co japońskie, od tego, co Zachodnie, takie wypowiedzi mogły zostać odebrane jako kontrowersyjne i niepatriotyczne. W *Fūgaron* i *Yūgen to aware* Ōnishi omawia trzy główne rodzaje japońskiej estetyki, za które to uznaje *aware*, *sabi* oraz *yūgen*, co ma później bezpośrednie przełożenie i wpływ na popularyzację tych terminów. Dwa tomy jego najbardziej rozbudowanej, ustrukturyzowanej pracy jaką było *Bigaku* (1959–1960), zbioru jego przemyśleń dotyczących estetyki nie tylko japońskiej, ale i Zachodniej, jak też specyfiki przeżycia estetycznego, zostają wydane krótko po jego śmierci.²⁰

Upowszechnienie i promowanie różnych struktur językowych, pojęć takich jak *biishiki* czy *bikan*, wydawać się więc może zabiegiem celowym, mającym współtworzyć od postaw zupełnie nową, zmodernizowaną postawę artystyczną i świadomość, odcinając się tym samym od dotychczasowych schematów. Słowo *bi* wybrano pomimo tego, że równie dobrze można było operować znanymi od dawna, rodzimymi koncepcjami takimi jak *shibushi* czy *iki*.²¹

19 T. Oki, *The 'Scientific' Orientation of Japanese Art History in 1930s Japan*, „Aesthetics” No. 20, 2016, s. 1.

20 L. Marinucci, *Sabi and irony. The cross-cultural aesthetics of Ōnishi Yoshinori*, „Studi di estetica” XLVI, IV serie, 1/2018, s. 140-141.

21 M. E. M Lippit, *Aesthetic Life: Beauty and Art in Modern Japan*, Harvard University Asia Center, 2019, s. 8.

O ile *bigaku* można przetłumaczyć jako rozumienie i rozpatrywanie piękna w kontekście bardziej naukowym, teoretycznym, to wspomniane wcześniej *biishiki* (美意識) odczytuje się jako stan stawania się świadomym otaczającego piękna. Znaczenie *biishiki* jest w swoim wydźwięku zbliżone do wyczucia smaku, dobrego gustu w europejskim wydaniu. Odnosi się do szeroko pojętych upodobań, ale i wrażliwości mieszkańców Japonii. Może też wiązać się z odczuwaniem czy interpretacją piękna oraz sztuki przez japońskich artystów.²²

Początkowo znaczna część intelektualistów i badaczy, którzy zaczęli uprawiać nową dziedzinę, inspirowała się w swoich poszukiwaniach doświadczeniami estetyki świata zachodniego, szczególnie pismami niemieckimi, zupełnie pomijając tradycje lokalne. Tendencja ta została przełamana w momencie ukazywania się kolejnych publikacji i tekstów filozoficznych omawiających zagadnienia z zakresu estetyki tradycyjnej i przednowożytnej. Za przykłady posłużyć mogą tu takie dzieła jak *Iki no kozo* (*Struktura iki*) autorstwa Shuzo Kuki (1888–1941) czy *Yugen to aware* (*Yugen i Aware*) Yoshinoriego Ōnishi. Akira Yanabu (1928–2018), znany badacz zajmujący się przekładoznawstwem, wspomina też o sześciu kluczowych motywach, koncepcjach, które zaczerpnięte zostały ze świata poezji japońskiej przez uczonych i od końca XIX wieku aż do dziś funkcjonują one równolegle jako terminy równoznaczne, obejmujące ideę piękna. Podział, który wykształcił się już za czasów epoki Meiji, zauważalny jest także współcześnie. W swoich badaniach nad pięknem pewne grono akademików nadal posługuje się metodologią zaadaptowaną z Zachodu, inni natomiast w swoich krytycznych działaniach wykorzystują tradycyjne kryteria. Jak się okazuje, niełatwym jest osiągnięcie idealnego połączenia, syntezy tych dwóch postaw, dwóch systemów. Co nie oznacza, że są one zupełnie odrębne – Japończycy potrafią implementować zewnętrzne idee, koncepcje w niezwykle zręczny sposób, wcielając je w zastaną rzeczywistość.²³

Zanim Japonia nawiązała stałą, obustronną wymianę myśli ze światem zachodnim, dużo wcześniej czerpała inspiracje z kultur bliższych sąsiadów. Niektóre z reguł czy

22 B. Kubiak Ho-Chi, *Taste, sense of beauty, and the cognitive role of Japanese aesthetics*, [w:] *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2012, s. 19.

23 S. Odin, *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001, s. 124.

filozofii, które kojarzą się dziś z Japonią i niekiedy stawiane są za przykład, swoją właściwą genezę mają w kulturze Chin czy Indii. Część z nich do Kraju Wschodzącego Słońca zapożyczona została najprawdopodobniej wraz z buddyzmem, który to pojawił się tam w początkach VI wieku.²⁴ Na przestrzeni wieków w Japonii przeplatać się będą różne, często kontrastujące ze sobą estetyczne tendencje i ekspresje.

Według Sen'ichi Hisamatsu²⁵ jednymi z pierwszych kategorii estetycznych, które można było wyróżnić, były mające źródło w literaturze starożytnej *sei* (inaczej *jō* lub *kiyoshi*) – piękno czystości, *mei* (*akashi*) – jasność rozumu i jego piękno, oraz *choku* (*naoshi*) – szczerość, prostota, prostoliniowość.²⁶ Bezpośrednio powiązane z nadrzędną cnotą moralną *makoto*, współtworzyły obraz piękna rozumianego jako dobro, prawdę, jasność i uczciwość. Swój wyraz znajdowały one m.in. w Man'yōshū²⁷, czyli najstarszej zachowanej antologii japońskiej poezji, ale także w cesarskich edyktach *senmyō*. Daje się zauważyć wyraźny związek estetyki z etyką oraz piękna z dobrem.²⁸

Okresy Nara (710–794), a potem Heian (794–1185) zaznaczyły się jako istotne dla kształtowania się nie tylko kultury, ale zarazem podstaw wartości estetycznych. Heian-kyō (dzisiejsze Kioto), gdzie przeniesiono stolicę z Nary, stało się nie tylko nową siedzibą cesarską, ale i ośrodkiem rozkwitającej kultury arystokracji dworskiej. W IX i X wieku, za panowania klanu Fujiwara powstało wiele dzieł, poematów, tekstów prozatorskich, które zapisały się na kartach historii jako arcydzieła na skalę nie tylko krajową, ale i światową.²⁹ Na dworze ceniono elegancję, wytworność, efemeryczność, filigranowość. Zawiązało się wówczas wiele kategorii, przez których pryzmat postrzegano i nadal postrzega się piękno. Wśród nich wymienić można *omoshiroshi* - interesujący, wzbudzający ciekawość, *okashi*,

24 *Japan and China: Sources of Ceramic Design*, red. R. E. Scott, R. F. J. Faulkner, Percival David Foundation of Chinese Art, London 1992, s. 4.

25 Sen'ichi Hisamatsu (1889–1980) – filozof, uczony buddyzmu Zen, mistrz ceremonii herbaty, a także profesor Uniwersytetu w Kioto.

26 S. Hisamatsu, *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies, Tokyo 1963, s.10.

27 Tytuł tłumaczy się jako *Zbiór dziesięciu tysięcy liści*. Antologia ta powstała najprawdopodobniej około 780 roku.

28 *Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, red. M.F. Marra, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002, s. 141-142.

29 A. K. Maleszko, *On Aesthetics and Decorativeness in Japanese Art*, „Art of the Orient”, t. 13, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2024, s. 143.

inaczej przyjemny, zabawny oraz *taketakashi*, czyli pełen majestatu, dostojny.³⁰ W arystokratyczną, powściągliwą i sugestywną estetykę doskonale wpisywały się *aware*, czyli piękno naznaczone nostalgią oraz poruszeniem, *miyabi* – cechujące się wyważeniem i wyrafinowaniem oraz *fūga* – opierające się na podniosłości i gracji.³¹

Pojęcie *aware* (哀れ), najczęściej przywoływane w postaci idiomu *mono no aware* (tłumaczonego jako „patos rzeczy”), przez Norinagę Motooriego uznane zostało za to, które najwierniej oddaje istotę japońskiego uwrażliwienia na piękno, a co za tym idzie – przy próbie zrozumienia i omówienia tradycji japońskich, odwołanie się do niego jest nieodzowne. *Aware* jest jednym z tych terminów, któremu trudno znaleźć jednoznaczny, mieszczący się w pojedynczym wyrazie odpowiednik. Jego definicja musiałaby być w stanie uchwycić emocjonalną naturę przeżycia w momencie doświadczania zjawisk naturalnych czy zetknięcia z przedmiotami codziennego użytku. Te sytuacje i obiekty, często uważane za trywialne i spowszedniałe, potrafią być ujmujące, budzić uczucie zachwyty czy nawet poruszenia. Poprzez takie interakcje nawiązać może się więź między człowiekiem a światem zewnętrznym, jego najbliższym otoczeniem. *Aware* traktowane jest po części jako ekwiwalent naszego westchnienia „ach!”, będąc wyrazem fascynacji, zachwyty, urzeczenia. Jednocześnie poeci okresu Heian w swoich tekstach budowali sentymentalny nastrój w typie *aware* posługując się melancholią, smutkiem, rozrzewnieniem czy wręcz żalem. Współcześnie nierzadko właśnie w ten sposób odczytuje się *aware* – jako nostalgiczną, pełną zadumy refleksję nad nieuchronną ulotnością, efemerycznością świata, natury. Nie oznacza to jednak, że *aware* zawsze kojarzyć się musi wyłącznie z tematyką poważną, patetyczną czy ponurą. Ma ono wiele innych znaczeń, a świetnym przykładem, na podstawie którego można udowodnić to stwierdzenie jest słynne dzieło *Genji monogatari*³². W tekście opowieści o księciu Genjim słowo *aware* pojawia się ponad tysiąc razy i posiada różnorakie konotacje.³³ Autor słownika *Genji*

30 B. Kubiak Ho-Chi, *Taste, sense of beauty, and the cognitive role of Japanese aesthetics*, [w:] *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2012, s. 20.

31 D. Richie, *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley 2007, s. 71-72.

32 *Opowieść o Księżu Genjim* - klasyczne dzieło japońskiej literatury z okresu Heian (najprawdopodobniej początku XI wieku), niekiedy uznawane za jedną z pierwszych powieści. Jego autorką była dama dworu i poetka Murasaki Shikibu.

33 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i szuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 52-53.

monogatari jiten, Keita Kitayama (1884–1966), wspomina o siedmiu wariantach znaczeniowych, a Ivan Morris, specjalista w zakresie kultury ery Heian, przytacza je w swoim opracowaniu *Świat Księcia Promienistego*:

1. biedny, żałosny, nieszczęśliwy, przygnębiony, pechowy; 2. miły, uroczy, kochany; 3. smutny, ponury, załamany; 4. szczęśliwy, zadowolony; 5. litościwy, dobrotliwy; 6. efektowny, uroczy, smaczny, przyjemny, interesujący, intrygujący, imponujący; 7. wyjątkowy, godny pochwały.³⁴

Pomimo tego zróżnicowania i wielowymiarowości, spostrzec można, że *aware* cały czas pozostaje wyrazem subiektywnych, osobistych odczuć, odwołuje się do indywidualnej, ludzkiej wrażliwości i umiejętności współodczuwania.³⁵

Ta przemijalność i kruchość piękna jest jedną z charakterystycznych cech przypisywanych estetyce japońskiej. Pojęciem pokrewnym dla *aware* będzie *mujō* (無常), mające genezę w teoriach buddyjskich Zen. Słowo to tożsame jest ze zmiennością, tymczasowością lub też zdolnością do mutacji. Zawiera się w nim poczucie i świadomość nietrwałości świata, którego to wszystkie aspekty podlegają przemianom, a proces ten nie ma początku ani końca – poszczególne zjawiska są zastępowane kolejnymi, podobnie jak w cyklu życia człowieka. Ulotność jest więc w takim wypadku nie tylko kategorią estetyczną, ale i filozoficzną czy religijną. W myśl zasad buddyzmu, wiąże się ona z akceptacją kolei losu i pogodzeniem się z nieuchronnym, przy jednoczesnej radości z doczesnego życia.³⁶ Warto tu również wspomnieć o charakterystycznej dla Japonii postawie, filozofii życiowej *kisetsukan*, czyli uwrażliwieniu na przemijające pory roku i uważności wobec cykliczności zmian zachodzących w przyrodzie. *Kisetsukan* znajduje swoje odzwierciedlenie w poezji, malarstwie, ale i wzorach dekorujących kimono – częstymi tematami i motywami są elementy natury lub zjawiska obserwowane w trakcie kolejnych pór roku (np. drzewa czy góry).³⁷

34 I. Morris, *Świat Księcia Promienistego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 195.

35 G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon Press Limited, London 2007, s. 136.

36 *The Kodansha Bilingual Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo 1998, s. 520.

37 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i szuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 32.

Podobnym *aware*, choć zdecydowanie mniej szczerym i autentycznym, a bardziej wystudiowanym i uregulowanym konwencją, będzie wytworne piękno *miyabi* (雅), które narodziło się w kręgach arystokratycznych okresu Heian, a później przeniknęło dalej i utrwaliło się w świadomości jako jedna z podstawowych, klasycznych wartości estetycznych w Japonii. Ta powściągliwa, elegancka dworskość była nie tylko jednym z najbardziej pożądanых przymiotów, do której aspirowały elity i intelektualiści, ale poszanowanie dla niej mieli także pochodzący z prowincji wojownicy, którzy pod koniec XII wieku zaczęli obejmować kontrolę nad krajem.³⁸ Kanon, jaki stanowi *miyabi* okazuje się być uniwersalny dla japońskiego społeczeństwa, odzwierciedla powszechne, fundamentalne upodobanie piękna wysmakowanego, dyskretnego, sugestywnego w swej naturze, skłaniającego do refleksji. Rozpatrywać można je również w kontekście swoistego *decorum*, czyli tego, co jest stosowne, uznane za godne bycia przedstawianym, pozbawione wszelkich elementów zbędnych czy ordynarnych. Poeci okresu Heian chętnie i nad wyraz często (a wręcz nagminnie) posługiwali się obrazem opadających kwiatów wiśni, jako środkiem ekspresji, symbolem *miyabi*.³⁹

W kolejnych stuleciach estetyka Japonii kontynuuje rozwój i ewolucję, co spowodowane jest między innymi zmianami w strukturze klasowej i układzie sił w państwie. Wraz z nastaniem japońskiego średniowiecza, które swoimi ramami obejmuje okresy Kamakura (1192–1333), Muromachi (1333–1560) i Azuchi-Momoyama (1560–1603), do władzy dochodzi klasa samurajska. Z czasem coraz bardziej wyraźne stają się wpływy niższych warstw społecznych na wytwórstwo oraz szeroko pojętą estetykę, dające podbudowę dla późniejszej, niezwykle zróżnicowanej i bogatej mieszczańskiej kulturze ery Edo (1603–1868). Nie oznacza to jednak, że japońskie średniowieczne postawy estetyczne zupełnie odcinają się od dorobku poprzednich stuleci. Są one raczej kontynuacją, czasami reinterpretacją znaczeniową lub rozwinięciem, dopełnieniem niektórych zagadnień. Japonia tego czasu jest jednak nieco bardziej surowa, mroczna. Wszechobecny chaos, dojmujące i wyniszczające wojny domowe, brak stabilizacji – wszystkie te czynniki wpływały na panujące w kraju nastroje. Kategorie piękna takie jak *yūgen* czy *wabi* dawały wyraz

38 P. Varley, *Japanese Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2000, s. 60.

39 C-Y. Chang, *Ogólne pojęcie piękna*, [w:] *Estetyka Japońska. Antologia, Tom 1*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2001, s. 67-68.

kondycji i stanu ducha Japończyków, będąc swoistą odpowiedzią na burzliwe czasy i wpisując się w klimat epoki, gdzie coraz silniejsze było przeświadczenie o przemijalności, kruchości życia ludzkiego, tak charakterystyczne dla nauk buddyjskich.⁴⁰

Najbardziej chyba reprezentatywnym, a jednocześnie trudnym do zdefiniowania, ideałem piękna, który od XII do XV wieku kultywowali w swojej twórczości dramaturdzy i aktorzy teatru *Nō* oraz poeci, było *yūgen* (幽玄). Termin ten najprawdopodobniej został zapożyczony z języka chińskiego, a jego znaczenie zależne jest od kontekstu, w którym się pojawia. Powszechnie przyjęło się tłumaczenie go jako „tajemnicza głębia”. Pierwszy znak w zapisie, czyli *yū*, odczytać można jako coś niewyraźnego, znajdującego się w oddali i trudnego do zobaczenia. Natomiast druga część słowa – *gen*, oznacza ciemność lub tajemniczość. To rodzaj ukrytego, niematerialnego, niedopowiedzianego piękna, którego nie sposób obiektywnie, namacalnie uchwycić, objąć umysłem, ubrać w słowa czy racjonalnie wytłumaczyć. Jego odczuwanie opiera się na intuicji, wnikięciu w najgłębsze zakamarki świadomości i wykorzystaniu wyobraźni. W *yūgen* zawiera się mrok, wieloznaczność, elegancja, niedopowiedzenie, przemijalność, melancholia.⁴¹

Od końca XII wieku jeszcze wyraźniej zaznaczać zaczyna się wpływ chińskiej myśli zenistycznej na japońską estetykę. Kształtuje się kultura pustelników, którzy uciekają od bogactwa i przepychu dworskiego. Mnisi z dwóch największych ówczesnie sekt buddyzmu zen – *rinzai* i *sōtō*, zostają orędownikami życia zgodnego z zasadami natury, pozwalającego uzyskać spokój, prowadzącego do wyciszenia i uwolnienia umysłu. Estetyka prostoty przez nich manifestowana znajdzie swoje odzwierciedlenie w niemal wszystkich aspektach sztuki japońskiej, od kaligrafii, przez malarstwo, ceremonię herbaty, aż po projektowanie ogrodów i wiele innych. Co więcej, stała się ona na tyle dominującą i wszechobecną, że na setki lat zdeterminowała sposób w jaki Japonia jest postrzegana na świecie. I choć warunki dla rozwoju kulturowego były w okresie japońskiego średniowiecza wyjątkowo niesprzyjające, to czas ten paradoksalnie okazał się być niezwykle owocnym w kontekście intensyfikacji działań artystycznych i postaw estetycznych. Szczególnymi koneserami i patronami sztuki byli dwaj siogunowie epoki

40 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i szuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 55.

41 T. Izutsu, T. Izutsu, *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, Dordrecht 1981, s. 27.

Muromachi – Yoshimitsu (1358–1408) i Yoshimasa (1436–1490) Ashikawa. To właśnie wokół ich rezydencji oraz większych klasztorów zen budowały się główne ośrodki kultury i sztuki, w których to nauki pobierali adepci wszelkiego rodzaju sztuk. Jako mecenas sztuki, sioguni organizowali w swych posiadłościach różnego rodzaju konkursy artystyczne czy przyjęcia, w trakcie których można było nacieszyć oko sprowadzaną z Chin porcelaną, misternie ułożoną ikebana czy dziełami malarskimi.⁴²

Z okresem Muromachi wiąże się także geneza pojęcia *shibui* (渋い)⁴³, przymiotnika pochodnego od rzeczowników *shibusa* i *shibumi*. Początkowo jako *shibushi* odnosiło się ono do cierpkiego, wytrawnego smaku niedojrzałej persymony i stosowane było przy okazji wygłaszania opinii na temat tanczyści herbaty czy wina. Z czasem jego definicja rozszerzyła się, obejmując już nie tylko empirycznie poznawane przymioty smakowe, ale też specyficzny, niejednoznaczny urok wydarzeń, przedmiotów i zjawisk. Piękno to opierać się miało na umiarze, ładzie, wyszukanej, ale nie ostentacyjnej formie. Choć pozornie proste, to zachwycające jakością i pietyzmem detalu. Nie sposób się nim znudzić, gdyż za każdym razem daje możliwość odczytania go na nowo.⁴⁴

Wysmakowane, wyważone, niemal koneserskie *shibui* większą popularność zyskało wraz z nastaniem słynnej epoki Edo (1603–1868). Czas panowania rodu Tokugawa przyniósł wówczas Japonii ponad 250 lat względnego spokoju i stabilizacji, pozbawionego niemal całkowicie zewnętrznych wpływów, co pozwoliło na rozwój miast, rodzimej gospodarki oraz autentycznej, unikalnej kultury. Środowisko związane z dworem oraz wojownicy, którzy ze względu na zakończenie walk i wojen nie mieli konkretnych zadań do wykonania, stali się niejako jednymi z twórców nowej estetyki. Kultura samurajów, powstała na kanwie wzorów i czerpiąca inspirację z czasów średniowiecznych oraz stylu dworskiej dawnej arystokracji, stanowiła zaś punkt odniesienia dla nowo powstałej klasy średniej – mieszczaństwa, czyli *chōnin*, która to, pomimo zajmowanego w hierarchii miejsca, okazała się być wyjątkowo wpływową i istotną społecznością. To właśnie tej

42 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i szuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 56-57.

43 W archaicznym zapisie wykorzystywany był znak kanji 澁, którego znaczenie można było odczytywać, jako „miejsce, okoliczności, w których woda nie może swobodnie przepłynąć”, co też może dawać wrażenie skojarzenia z pewną głębią czy złożonością, skomplikowaniem.

44 Y. Shibata, *Japanese Aesthetic Sense “Shibui”*, <https://www.kogeistandard.com/insight/serial/editor-in-chief-column-kogei/shibui/>, [data dostępu: 03.07.2025]

grupie zawdzięczamy wykształcenie się niezwykle zróżnicowanej, dynamicznej, ekspresyjnej i barwnej mieszczańskiej estetyki twórczej okresu Edo, m.in.: teatru *kabuki*, malowniczych przedstawień *ukiyo-e*, nowych form literackich czy poezji *haiku*. Japońska nowożytność okaże się więc czasem pełnym kontrastów, odmiennych tendencji i upodobań. Wyróżniać się będą dwa główne, równolegle funkcjonujące nurty estetyczne – pierwszy, opierający się na wytworności i elegancji, którego orędownikami były wyższe klasy społeczne oraz drugi – nieco bardziej rozrywkowy, kolorowy i nie tak wyrafinowany, ukochany przez mieszczan. Co ciekawe, rozbieżności estetyczne pojawiać się będą także na poziomie i wewnątrz poszczególnych warstw społecznych – obok arystokratycznych, minimalistycznych pawilonów herbacianych, powstawały również nieomal barokowe w formie, ostentacyjne i bogato dekorowane rezydencje siogunów.⁴⁵

Kategoriami estetycznymi, które dla epoki Edo będą charakterystyczne i definiujące, są *wabi* i *sabi*. Często uznawane za bliskoznaczne z *shibui*, stworzyły kanon stylistyczny, który po dziś dzień jest nierozzerwalnie kojarzony z kulturą Japonii, a w szczególności z ceremonią herbaty.

Wabi (侘) jako słowo nie było *novum*, używano go znacznie wcześniej, w klasycznej literaturze, gdzie opisywano nim osamotnienie, nędzę, izolację czy opuszczenie. Swoje korzenie ma najpewniej w średniowiecznej tradycji eremickiej, a etymologicznie pochodzi od czasownika *wabu* – „marnieć” i przymiotnika *wabishi* – „samotny, pozbawiony nadziei”. Z czasem, w okresie Kamakura i Muromachi zyskało ono pozytywniejsze konotacje, przedstawiając samotność i ubóstwo jako ascetyczną drogę do wyzwolenia się od doczesnych trosk i dóbr materialnych. *Wabi* jest szlachetne w swojej surowości i skromności, cechuje się prostotą. To piękno emanujące z wnętrza, czasem nieoczywiste, bezpretensjonalne.⁴⁶

Współcześnie, w parze z *wabi* często pojawia się również *sabi* (寂), wywodzące się od *sabi* – „rdzy” lub *sabireru* – „ulegać zniszczeniu” i podobnie jak *wabi*, nie jest to nowy termin, ukuty na potrzeby artystów. Słynny poeta Bashō (1644–1694), jak również jego naśladowcy ustanowili je swoim literackim ideałem. Pierwotnie *sabi* służyło do

45 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i szuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 68-69, 80.

46 *Wabi* [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s. 1677.

uchwycenia procesu ulegania degradacji. Nawiązywało jednocześnie do średniowiecznych kanonów, jak i plebejskiej kultury mieszczańskiej. Nie polegało na niedostatku czy biedzie spowodowanej trudną sytuacją życiową, a było świadomą decyzją odrzucenia tego co zbyteczne, nazbyt zdobne, pełne przepychu czy luksusowe. To piękno niedoskonałe, naznaczone patyną czasu, którego warstwa wizualna była wynikiem wieloletniego użytkowania przedmiotu.⁴⁷

W XVI wieku estetyce moralnego ubóstwa hołdował Sen no Rikyū (1522–1591)⁴⁸ – wielki mistrz ceremonii herbaty, z której specyficznym charakterem współcześnie utożsamiane jest często zestawienie *wabi-sabi*. Ceremonia herbaty, czyli *chanoyu* (茶の湯), co przełożyć można w sposób dosłowny jako „wrzątek na herbatę”, inaczej nazywana też „drogą herbaty” (z japońskiego *chadō* lub *sadō*) to sztuka ceremonialnego parzenia i serwowania zielonej herbaty *matcha*. Tradycyjnie obyczaj ten powinien odbywać się uroczyście w pawilonie *chashitsu*, a jego przebieg jest ściśle określony i podyktowany regułami. Herbata trafiła do Japonii około VIII wieku, za sprawą kontaktów z Chinami. Kulturę picia *matchy*, czyli sproszkowanej zielonej herbaty i wprowadzenie jej jako elementu medytacji zen, Japończycy zawdzięczają najprawdopodobniej mnichowi o imieniu Eisai, który wyruszył w podróż na kontynent, chcąc poznać kulturę dynastii Song. Po powrocie z Chin napisał traktat, w którym opisuje prozdrowotne właściwości herbaty, która miała mieć oczyszczający wpływ nie tylko na ciało, ale i duszę. Jego działania stanowiły przyczynek do uprawy herbaty na szeroką skalę oraz rozwoju *chanoyu* w Japonii. Jego kontynuatorzy, japońscy mistrzowie herbaty, byli tymi, którzy na kolejne wieki nadali ton i charakter ceremonii, definiując jej kształt i stale udoskonalając. Wśród nich byli m.in.: pomysłodawca *Sōan no cha*, czyli herbaty w stylu pustelnika – Shukō Murata, Jōō Takeno, który w myśl zasady umiaru i skromności zastąpił drogie drewno wykorzystywane w pawilonach rodzimym, tańszym bambusem, czy wspomniany wcześniej Sen no Rikyū, uznawany za najistotniejszego – twórcę zasad unikalnej etykiety. To właśnie mistrzowie ukształtowali obraz ceremonii herbaty w stylu *wabicha* (skromne

47 D. Keene, *Estetyka japońska*, [w:] *Estetyka japońska. Antologia, Tom I*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2001, s. 58.

48 Szersze nakreślenie specyfiki zagadnienia ceremonii herbaty i działalności Sen no Rikyū następuje w rozdziale drugim, w podrozdziale dotyczącym ceramiki z Kioto.

przestrzenie, niewielka ilość naczyń, pozbawiona blichtru, spokojna atmosfera), który obecnie jest powszechnie znany i kojarzony na całym świecie, stanowiąc jeden z reprezentacyjnych symboli japońskiej estetyki.⁴⁹

Koncepcją wywodzącą się z nauk buddyzmu zen jest *kanso* (簡素) – odwołujące się do odrzucenia materialnego zbytku i zredukowania wszystkiego tak, by uzyskać esencję rzeczy. Przyrównać je można do słynnej idei „less is more”⁵⁰. To uosobienie minimalizmu, a jednocześnie forma prostoty bardzo „zwyczajna” w swojej naturze. Jej wpływ można znaleźć nawet w kształtach współczesnych japońskich wyrobów, pomyślanych i wyprodukowanych jako kompaktowe, ograniczone jedynie do tego, co niezbędne.⁵¹

Przedmiotem wielu rozważań, publikacji, a nawet wystaw jest piękno *wa* (和). To kategoria estetyczna, która wydaje się być wciąż żywą i aktualną, a w samej Japonii postrzega się ją jako jedną z najważniejszych cnót – wymieniona jest w rozpoczynającym wersie Konstytucji Siedemnastu Artykułów, czyli pierwszej japońskiej konstytucji z 604 roku.⁵² Samo termin ma interesującą genezę i na przestrzeni wieków przechodził zasadnicze zmiany znaczeniowe. *Wa* jest bowiem pierwszą udokumentowaną nazwą Japonii jako kraju – pojawia się w chińskich przekazach z II wieku, jednak zapisywana była wtedy znakiem 倭, który miał pejoratywny wydźwięk – tłumaczy się go jako „karzeł” lub „ktoś podległy”. Około VIII wieku Japończycy zaczynają stosować homonim *wa* – (和), oznaczający harmonię, pokój, który stanie się dla nich istotnym elementem budowania tożsamości narodowej i sposobu postrzegania siebie jako społeczności i narodu. Kanji 和 pojawia się w zapisie, tym samym zaznaczając japońską proveniencję danego dzieła, przedmiotu czy zjawiska – przykładem może być klasyczny japoński poemat *waka* 和歌 lub japoński papier *washi* 和紙.⁵³ Harmonia, która zawiera się w *wa* jest więc rozumiana jako integralna część składowa życia w Japonii, przejawiająca się w otoczeniu, naturze,

49 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i szuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s. 281.

50 Autorem zwrotu „less is more” („mniej znaczy więcej”) był niemiecki architekt Ludwig Mies van der Rohe (1886 - 1969). W swoich modernistycznych projektach, poprzez pozbawianie budynków zbędnego ornamentu, starał się uzyskać pełen minimalizm formalny i uniwersalne przestrzenie. Materiałami, które cenil i chętnie wykorzystywał były szkło i stal, które nadawały bryle nowoczesny wyraz.

51 B. L. De Mente, *Elements of Japanese Design*, Tuttle Publishing, Clarendon 2006, s. 60.

52 *WA: Harmonia. Japoński design dziś*, red. N. Kawakami, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2010, s. 29

53 *All About Wa – The Significance of the Kanji 和 in Japanese Language & Culture*, <https://workinjapan.today/study/all-about-wa/>, data dostępu: [17.03.2024].

języku, codziennych czynnościach, a także sztuce i rzemiośle. Czasem dotyczyć może nietypowych zestawień przedmiotów i zjawisk, które w teorii wydają się być od siebie diametralnie odmienne. Koncepcja piękna *wa* zakłada, że nawet jeśli są różne od siebie, to poszczególne elementy tworzące dzieło, powinny wspólnie tworzyć harmonijną, spójną całość.⁵⁴

Neologizmem ukutym na fali tworzenia nowego słownictwa w epoce Meiji jest natomiast *shizen* (自然), znaczący tyle co „naturalny”, „natura”, ale nie w bezpośrednim odniesieniu do fauny czy flory. To raczej rodzaj wewnętrznej siły stanowiącej o istnieniu, spontanicznym rozwoju. Znak kanji *shi* 自 tłumaczyć można jako „własny, sam z siebie”. *Shizen* polega więc na pewnej spontaniczności bytu, naturalności egzystencji. To jakość, którą trudno ująć w sposób logiczny, racjonalny, mierzalny. Człowiek jest tu odbierany jako integralna część natury, niewielka i równorzędna wobec pozostałych elementów świata. Terminem bliskoznacznym dla niego będzie *shizenbi*, czyli „naturalne piękno”.⁵⁵

Japońska estetyka nie jest jednorodną, dającą się jednoznacznie opisać i scharakteryzować. Unika perfekcji, regularności, symetrii, ale jest też pełna kontrastów. Od stuleci przenika w zasadzie wszystkie sfery życia Japończyka, a w czasach dworskich wyniesiona została niemal na poziom religii. Cały czas pozostaje niedokończoną, co czyni ją fascynującą, a zarazem sugeruje możliwość dalszego rozwoju i ewolucji.

1.2. Rzemiosło japońskie – piękno sztuki wysokiej czy użytkowej?⁵⁶

Czyniąc wprowadzenie do dalszych rozważań nad kształtem japońskiego rzemiosła, nie można pominąć istotnej kwestii jaką jest rozumienie i właściwie zaistnienie idei sztuki użytkowej na terenie Japonii. Podobnie jak w przypadku pojęcia piękna, tutaj również warto nakreślić genezę oraz okoliczności, w jakich powstała specyficzna terminologia, a także z czego wynikały zmiany w postrzeganiu i definiowaniu rzemiosła. Jednocześnie nie sposób też nie zadać pytania, które nasuwa się samoistnie – gdzie w przypadku sztuki

54 B. L. De Mente, *Elements of Japanese Design*, Tuttle Publishing, Clarendon 2006, s. 7.

55 *The Kodansha Bilingual Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo 1998, s. 520.

56 Tematyka terminologii związanej z japońskim rzemiosłem i sztuką była przedmiotem rozważań autorki we wcześniejszym artykule *The Boundary between the Art and Product: On the Meaning and Form of Kōgei in the Past and Present*, „Art of the Orient”, Vol. 10, 2021.

japońskiej przebiega granica między tzw. sztuką wysoką a użytkową, i czy w ogóle takowa istnieje?

Analogicznie do zagadnienia japońskiej istoty piękna, odpowiedzi na te pytania nie są oczywiste, a ich brzmienie zmienia się w zależności od epoki. Niemal do końca XIX wieku nie istniał w Japonii żaden jednoznaczny podział, który pozwalałby na swego rodzaju kategoryzację czy wyodrębnienie – nie rozróżniano artysty od rzemieślnika, dzieła od produktu czy sztuk pięknych od użytkowych. Co więcej, w czasach przednowożytnych właściwie trudno nawet mówić o terminie, który znaczeniowo obejmowałby całościowo koncepcję „sztuki”, w takiej konwencji, do jakiej przyzwyczaiła nas historia sztuki według świata zachodniego. Zamiast tego, w Japonii posługiwano się różnymi nazwami, stosowanymi dość swobodnie i wymiennie, które opisywać miały twórców szeroko pojętej sztuki i wyrobów cechujących się walorami estetycznymi. Nie stanowiło różnicy czy wyroby powstawały z gliny, drewna, szkła lub papieru, były kunsztownymi grafikami, czy też typowymi przedmiotami użytku codziennego – większość ludzi zajmujących się rzemiosłem określano ogólnym mianem *shokunin*, które to słowo przetłumaczyć można jako „człowiek, który posiada jakąś umiejętność”. Jedynymi, którzy wydają się wyłamywać z tej tendencji byli malarze oraz kaligrafowie na usługach dworu lub samurajów, którzy ze względu na klasową pozycję swoich pracodawców stali wyżej w hierarchii społecznej, a tym samym posiadali inny status aniżeli przeciętny twórca.⁵⁷

Podobnie rysuje się kwestia podziału i rozróżnienia na sztukę i rzemiosło. Noriaki Kitazawa w swojej książce *Me no shinden* (1989) przeanalizował cały proces, w wyniku którego finalnie ukuto termin *bijutsu* (美術), będący japońskim odpowiednikiem sztuki rozumianej jako *beaux arts*. Zgodnie z tym, co pisał Noriaki, punktem odniesienia stało się niemieckie pojęcie *Schöne Kunst* (lub też *Kunstgewerbe*), którego mniej lub bardziej zręczne tłumaczenie stworzone i wykorzystane zostało najpewniej w związku z przygotowaniem Japonii do uczestnictwa w Wystawie Światowej w Wiedniu w 1873. Europejska publika przywykła do standardowej klasyfikacji prezentowanych dzieł i podziału na tzw. sztukę wysoką oraz sztukę użytkową, dlatego też organizatorzy wymagali od partycypujących krajów takiego właśnie usystematyzowania zgłaszanych

57 P. J. Graham, *Japanese design: Art, Aesthetic & Culture*, Tuttle Publishing, Tokyo 2014, s. 80.

eksponatów. W ten sposób, neologizm *bijutsu* powstały w połączeniu elementu piękna (*bi*) oraz części zapożyczonego z języka chińskiego terminu *geijutsu* (co pierwotnie oznaczało „kultywowaną umiejętność”), stał się swego rodzaju cezurą czasową, symbolicznym początkiem nowej hierarchii sztuki japońskiej. Niedługo po wprowadzeniu tego pojęcia, wyłaniać zaczęły się kolejne, pokrewne określenia, które swoje nomenklaturowe odpowiedniki również znajdowały w zachodnich kategoriach sztuki. Wśród nich wymienić można między innymi *chōkoku* (rzeźbę), *kaiga* (malarstwo) oraz *kōgei* (工芸), czyli rzemiosło.⁵⁸

Co ciekawe, pierwsze odnotowane użycie słowa *kōgei* datuje się jeszcze na czasy starożytne, gdzie pojawia się ono w chińskiej księdze *Tang Shu*. Nie ma jednak żadnych przesłanek, które jednoznacznie potwierdzałyby szersze stosowanie tego terminu na terenie Japonii w tamtym czasie. Stało się to dopiero za sprawą deklaracji Ministerstwa Przemysłu z 1871 roku. Początkowo, w latach 70. XIX wieku *kōgei* jako rzemiosło odnosiło się do wyrobów o różnorodnym charakterze, także tych, które dziś można byłoby określić jako przykład produkcji przemysłowej. Narzucony poprzez organizatorów wystaw międzynarodowych ścisły podział na „sztukę” i „rzemiosło”, sprawił jednak, że nieuchronnie utworzyła się swoista hierarchia twórczości artystycznej, w której rękodzieło plasowało się zdecydowanie niżej aniżeli tzw. sztuka wysoka. Japończycy, którzy dotychczas nie zajmowali się zanadto systematyzacją swojej myśli artystycznej, starali się znaleźć odpowiednie rozwiązanie dla postawionego problemu. W konsekwencji, początkowo często zdarzało się, że artyści z Japonii specjalnie modyfikowali swoje projekty bądź tworzyli je już konkretnie z myślą o zagranicznych wystawach, próbując nadać im jak najbardziej „artystyczny” wyraz. Przejawiało się to między innymi poprzez pokrywanie ceramiki dekoracją malarską, obrazową zamiast prostsza, typowo ornamentálną, co miało pomóc w zakwalifikowaniu danego dzieła do wyższej, bardziej prestiżowej kategorii konkursowej. Jednak presja na zmiany w kategoryzacji dzieł sztuki nie płynęła jedynie spoza granic kraju – coraz silniejsze i wyraźniejsze były wewnętrzne naciski. Postulaty dotyczące wyraźnego rozdziału dzieł o naturze czysto artystycznej czy

58 D. Satō, *Modern Japanese art and the Meiji state: the politics of beauty*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2011, s. 66-67.

estetycznej od tych o charakterze utylitarnym, często też produkowanych maszynowo, stawiali urzędnicy zajmujący się administrowaniem sztuki. Ryuichi Kuki⁵⁹ (1852–1931) oraz Tenshin Okakura⁶⁰ (1863–1913) w swoich działaniach dążyli do tego, by japońskie rękodzieło artystyczne stało się rozpoznawalnym i uznanym na światowym rynku, by traktowano je jako pełnoprawną sztukę. W ostatecznym rozrachunku Japonia musiała się pogodzić z ogólnie przyjętymi na Zachodzie założeniami, według których za sztukę wysoką uznać można pracę pojedynczego, indywidualnie działającego artysty, dla którego jest ona przejawem osobistej ekspresji. Stało to w pewnej sprzeczności z faktem, że większość japońskiego rzemiosła, sztuki użytkowej powstawała w warsztatach, manufakturach czy później także przedsiębiorstwach i nierzadko była owocem wspólnego wkładu pracy kilku rzemieślników. Zdarzało się również, że wyroby pochodzące z tego typu warsztatów były zgłaszane na wystawy pod nazwiskiem kierownika zakładu lub zarządcy, który często niewiele miał wspólnego z samym procesem twórczym.⁶¹

Kwestię potrzeby zdefiniowania oraz podziału na sztukę i rzemiosło dyskutowano jeszcze dość długo. Postacią przełomową dla tej debaty stał się Hayashi Tadamasa (1853–1906), japoński marszand, uważany za jednego z pierwszych ambasadorów tradycyjnej sztuki Japonii na rynku europejskim. Hayashi kształcił się zagranicą, ale jeszcze zanim wyjechał z ojczyzny uczył się też języka francuskiego. Jego umiejętności lingwistyczne oraz szerokie znajomości w środowisku artystycznym okazały się być nieocenione w obliczu uczestnictwa Japończyków w paryskich Wystawach Światowych. To właśnie on piastował pozycję głównego sekretarza podczas organizowania japońskiej części ekspozycji. Jako niezależnie działający handlarz sztuki, cieszący się dobrą opinią wśród

59 Ryuichi Kuki (1852–1931) - japoński polityk oraz samuraj. Jego nauczycielem był Fukuzawa Yukichi (1835–1901), edukator, filozof, pisarz, założyciel Uniwersytetu Keio oraz orędownik reform i przemian systemowych w Japonii, którego wizerunek znajduje się na banknocie 10000 jenowym. Na początku okresu Meiji Kuki Ryuichi objął stanowisko w japońskim Ministerstwie Edukacji, gdzie specjalizował się w zarządzaniu kulturą. W 1884 roku powierzono mu rolę ambasadora Japonii w Stanach Zjednoczonych.

60 Tenshin Okakura (1863–1913) – znany również jako Kakuzō Okakura. Japoński uczonec i krytyk sztuki, który propagował kultywację tradycyjnych obyczajów oraz wyrobów. Rozpoznawalność i popularność na świecie zapewniła mu publikacja *Księgi Herbaty* w 1906 roku. Esej ten, napisany w języku angielskim, stanowił wprowadzenie do zagadnienia estetyki i kultury japońskiej, tradycji *chadō*, jednocześnie będąc próbą zarysowania świata Dalekiego Wschodu na potrzeby Zachodu.

61 C. Ajioka, *Aspects of Twentieth-Century Crafts: The New Craft and Mingei Movements*, [w:] *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*, red. J. Thomas Rimer, University of Hawai'i Press, Honolulu 2012, s. 410.

międzynarodowych patronów i klientów, poruszył on kwestię różnic w szeroko pojętej percepcji sztuki, które to zaznaczają się w japońskim i zachodnim podejściu do twórczości. Dzięki jego orędownictwu wprowadzono odpowiednie korekty do zasad obowiązujących przy zgłaszaniu się do uczestnictwa w wystawie. W pierwotnej wersji regulaminu opracowanego przez organizatorów-Francuzów, dzieła sztuki, które pretendują do bycia częścią ekspozycji Wystawy Światowej, powinny być obiektami charakteryzującymi się wyjątkowością, stanowiącymi odzwierciedlenie indywidualnej ekspresji, ale zarazem swoją formą reprezentować ducha Japonii (lub inaczej tego, co rozumiano jako „estetykę japońską”). Po zmianie tego zapisu, mniejszy nacisk kładziono na wizualne dopasowanie się do oczekiwań dotyczących „japońskości”, co pozwoliło artystom uzyskać nieco więcej swobody twórczej i przestrzeni do zaprezentowania własnej unikalnej techniki czy samodzielnie opracowanego wzoru, jedynie w sposób ogólny nawiązując do przyjętych reguł estetycznych. W dokumentach i tekstach pojawiać się wtedy zaczyna termin *yūto kōgei* (którego tłumaczenie mogłoby być znaczeniowo zbliżone do „sztuki użytkowej”, z podkreśleniem wysokiej jakości danych wyrobów) zamiast *bijutsu kōgei* (którego to definicja odpowiednio tożsama byłaby z „rzemiosłem artystycznym”), co miało na celu jeszcze bardziej uwypuklić i podkreślić różnicę kategorii i rangi między sztuką a rękodziełem. Podział ten został dość dobrze przyjęty, co wynikało najprawdopodobniej z faktu, że był on naturalnym odbiciem dotychczasowego układu funkcjonującego w japońskim społeczeństwie – większość rzemieślników wywodziło się z wcześniejszej warstwy średniej lub niższej, natomiast znaczna grupa sławnych malarzy pochodziła z dawnej klasy samurajskiej. W kwestii przemian językowych i znaczeniowych w obrębie formułowania japońskiej myśli twórczej, nie bez znaczenia okazał się również wpływ ówczesnej sytuacji polityczno-ekonomicznej, po części będącej wynikiem pierwszej wojny chińsko-japońskiej (1894-1895). W efekcie prowadzonych przez Japonię działań przemysł mechaniczny, czyli tzw. *kōgyō*, zaczął się niezwykle prężnie rozwijać, z czasem tworząc i stając się zupełnie odrębną, niezależną gałęzią i częścią gospodarki. I choć początkowo terminy *kōgyō* oraz *kōgei* były zazwyczaj stosowane zamiennie, to w wyniku tych właśnie przekształceń i industrializacji kraju, zostały one rozdzielone znaczeniowo. *Kōgei* coraz częściej wykorzystywano do określania wyrobów wykonywanych odręcznie,

jako pojedyncze sztuki – zwykle odnosiło się to do ceramiki czy dekorowanych laką przedmiotów użytku codziennego, czyli obiektów niezaliczających się do obowiązującej wówczas definicji prawdziwej „sztuki wysokiej” według standardów zachodnich (do tej kategorii przynależały głównie malarstwo i rzeźba). Pojęcie *kōgyō* pojawiało się zaś przy nazewnictwie produktów wytwarzanych maszynowo i na skalę masową przez manufaktury. W konsekwencji, nowa hierarchia, sposób klasyfikacji dóbr, stopniowo przenikała do powszechnej świadomości, budując porządek, w którym rzemiosło znajdowało się pomiędzy sztuką a przemysłem, stanowiąc naturalny element pośredni, swoiste ogniwo łączące te dwa obszary wytwórstwa. I o ile w tym przypadku rozgraniczenie pomiędzy tymi trzema dziedzinami było dość wyraźne, tak różnica pomiędzy samymi *kōgei* i *bijutsu kōgei* była o tyle niewielka, co jednak dość istotna. W jednym z dokumentów sporządzonych przy okazji wniosku o założenie muzeum cesarskiego znaleźć można wzmiankę, że termin *kōgei* odwołuje się do „przemysłu” w rozumieniu technicznego, zmechanizowanego procesu produkcji, natomiast *bijutsu kōgei* to raczej idea „przemysłu artystycznego”, w którym rzemiosło swoją wagą i znaczeniem stoi niemal na równi z tzw. „sztukami pięknymi”. Co ciekawe, chociaż teoretycznie idea rozbicia semantycznego tych pojęć była dość jednoznaczna, to jej praktyczne zastosowanie okazało się nie być tak oczywistym i potrafiło przysporzyć problemów.⁶²

Całe zamieszanie i poruszenie związane z udziałem w Wystawie Światowej w 1900 roku, obnażyło jeszcze jedną kluczową kwestię – na tle wszechobecnego wówczas w Europie stylu *art nouveau*, japońska twórczość wydawała się być archaiczną stylowo, do pewnego stopnia zapóźnioną, nienadążającą i zupełnie odbiegającą od tego, co proponuje reszta świata. W oficjalnym sprawozdaniu, które zostało sporządzone, wypunktowano wszystkie elementy i kwestie, które uznano za niewystarczające czy wręcz rozczarowujące. Niektórym eksponatom zarzucono zbyt dużą powtarzalność i monotonię w kontekście wzorów czy za mało zróżnicowanych form, co w opinii niektórych mogło być przejawem braku odpowiedniego zaangażowania artysty w proces twórczy. Cztery lata

62 C. Ajioka, *Aspects of Twentieth-Century Crafts: The New Craft and Mingei Movements*, [w:] *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868–2000*, red. J. Thomas Rimer, University of Hawai‘i Press, Honolulu 2012, s. 411-412.

później, na łamach *Bijutsu Shinpo*⁶³, do zarzuty te podsumował Fukuchi Fukuichi – wykładowca i instruktor z Tokyo School of Fine Arts, pisząc, że japońska sztuka rzemiosła już od dawna nie nadąża za światowym rynkiem, nastrojami i trendami przez niego kreowanymi i promowanymi. Presja, by dorównać Europie czy Stanom Zjednoczonym, które tworzyły i projektowały już w zupełnie inny sposób, w odpowiedzi na nowe potrzeby i upodobania konsumentów, z wykorzystaniem nowoczesnych technologii, była bardzo wyraźna.⁶⁴

Sama koncepcja *kōgei*, podobnie jak całość szeroko rozumianej japońskiej myśli projektowej i działalności twórczej, przez kolejne dekady przechodziła wiele przemian, transformacji. W początkach swojego funkcjonowania, czyli pod koniec wieku XIX, pod pojęciem *kōgei* kryły się rozmaite wyroby rękodzielnicze. Nieco później wykształciły się różnego rodzaju podkategorie, takie jak wspomniane wcześniej *bijutsu kōgei*, *futsū kōgei* (common crafts), *sangyo kōgei* (rzemiosło przemysłowe), *mingei* (rzemiosło ludowe) czy *shin kōgei* (nowe rzemiosło). I właściwie aż do lat 20. termin *kōgei* stosowano jako odpowiednik rozumianej w sposób dość ogólnikowy „sztuki użytkowej”, którą wtedy utożsamiano z tym, co współcześnie nazwalibyśmy projektowaniem, wzornictwem przemysłowym, a która też ściśle powiązana była z prowadzoną polityką eksportową. Z biegiem czasu słowo to zaczęło nabierać nieco innego znaczenia, odnosząc się głównie do faktycznie rękodzielniczo wykonanych przedmiotów, najczęściej o tradycyjnej formie i charakterze (takich jak *dentō kōgei*). Obecnie termin *kōgei* ma już raczej konkretną, jasno zdefiniowaną wymowę. Utworzona została nawet oficjalna strona, na której znaleźć można wytyczne dookreślające jakie produkty i wyroby mogą zostać uznane za *kōgei*, czyli za przedmiot „tradycyjnego rzemiosła japońskiego”. Sformułowanych zostało pięć głównych

63 Periodyk wydawany przez dziewiętnaście lat, od roku 1902 do 1920, w którym ukazywały się przede wszystkim różnorodne teksty krytyczne dotyczące sztuki i kultury japońskiej - nie tylko tej nowoczesnej, ale również i dawnej. Ponadto na jego łamach publikowano artykuły podejmujące tematy nowych europejskich nurtów artystycznych i twórców z nimi związanych (na bieżąco przybliżono działalność m.in. Rodina, Cezanne’a czy Renoira). Treść dodatkowo opatrzona była niezwykle bogatą jak na tamten moment oprawą graficzną – ilustracjami i zdjęciami wykonanymi z wykorzystaniem najnowocześniejszych technik druku (niektóre z nich są cennymi odbitkami obiektów czy przedmiotów, które współcześnie już nie istnieją, np. malowideł ściennych w Teatrze Cesarskim w Tokio). Obecnie *Bijutsu Shinpo* uznawane jest za jedno z najistotniejszych czasopism o takim profilu, które działało w tym przedziale czasowym, przede wszystkim ze względu na swój dokumentalny, wiarygodny charakter i szeroką dostępność.

64 H. Sigur, *The Influence of Japanese Art on Design*, Gibbs Smith, Layton 2008, s. 53–54.

zasad, warunków, jakie należy spełnić. Pierwszym z nich dotyczy przeznaczenia danego obiektu – powinien być on stworzony do użytku codziennego. Istotny jest także przebieg samego procesu wytwarzania, który opierać ma się głównie na pracy rękodzielniczej. Wykorzystywane podczas niego techniki powinny mieć charakter tradycyjny, a zastosowane materiały czy tworzywa surowe i nieprzetworzone. Z tym wiąże się też ostatnia reguła, która mówi o tym, że wyroby *kōgei*, to wyroby tworzone lokalnie, odwołujące się w swojej formie, dekoracji czy użytych surowcach do konkretnego regionu, z terenu którego pochodzą.⁶⁵

Kōgei i idea za nim stojąca, nadal jest przedmiotem dyskusji, rozważań i reinterpretacji, zarówno dla badawczy, krytyków sztuki czy kuratorów wystaw.

⁶⁵ *Kōgei Japan*, https://kogeijapan.com/locale/en_US/Aboutdensan/, [data dostępu: 15.08.2025].

ROZDZIAŁ II

O genezie japońskiego rzemiosła ceramicznego

2.1 Zarys początków działalności (wy)twórczej

Choć Japonia dziś znana jest jako państwo zindustrializowane, wyróżniające się swoją nowoczesnością i wysokim poziomem rozwoju technologicznego, to jednocześnie uważa się ją za jeden z najwspanialszych ośrodków twórczości rzemieślniczej, o wielowiekowej i wyjątkowo zróżnicowanej tradycji, w tym także ceramicznej. Współcześnie kraj ten jest mekką miłośników porcelany i glinianych naczyń, a także kolebką rękodzielników i artystów. Piękno ceramiki doceniają tu nie tylko specjaliści i koneserzy, ale przede wszystkim zwykli ludzie, którzy sięgają po nie na co dzień. Garncarskie rękodzieło spotkać można niemal na każdym rogu, zarówno w największych metropoliach, jak i niewielkich miejscowościach, w galeriach sztuki, wytwornych salonach, sklepach z taną zastawą, a przede wszystkim w japońskich domostwach. Charakteryzuje się niezwykle różnorodnością form i wzorów. Obok unikalnych dzieł sztuki o wysokiej jakości wykonania, które tworzą indywidualni artyści, produkowane są również w sposób komercyjny, masowy naczynia przeznaczone głównie do użytku codziennego. Dawne techniki łączone są z zupełnie nowymi technologiami, formy bywają zarówno bardziej zachowawcze, jak i eksperymentalne. Ekspresja, kreatywność mieszają się z praktycznością i utylitarnym podejściem. Ceramika stanowi nieodłączną część rzeczywistości, jest jednym z elementów stylu życia, wyrazem estetyki, z którą Japończycy się utożsamiają i przez pryzmat której postrzegani są przez resztę świata.

Rozwój ceramiki nie byłby jednak możliwy w takim stopniu, gdyby nie pewne uwarunkowania i predyspozycje, zapewniające optymalne i sprzyjające okoliczności. Czynniki, które mają wpływ na kształtowanie się wzornictwa mają charakter nie tylko stricte artystyczny, ale to także zależności geograficzne, ekonomiczne czy polityczne. Pod względem geograficznym Japonia jest długim, wąskim łańcuchem wysp, rozciągającym się południkowo, położonym w sąsiedztwie Półwyspu Koreańskiego oraz Chin. Największymi wyspami są Kiusiu, Sikoku, Honsiu oraz Hokkaido, a powierzchnia całkowita terytorium tego państwa wynosi nieco ponad 377 000 km², z czego ponad 60% stanowią strome góry.

Część z aspektów takiego uwarunkowania geograficznego nie pozostała bez znaczenia dla historii Nipponu. Okazuje się, że warunki naturalne, specyficzny, strefowy klimat wyspiarski także mogą mieć wpływ na kształtowanie tożsamości narodowej. Większe, wyjątkowo żyzne tereny równinne, znajdujące się w strefie klimatu bardziej umiarkowanego, takie jak krainy Kansai czy Kantō na Honsiu, skupiały w sobie ośrodki życia gospodarczego, kulturalnego czy politycznego, stając się centrum. Tam też siogunowie zakładali najistotniejsze miasta, m.in. Edo. Społeczności japońskie były jednak rozdzielone, co wynikało z dużego rozproszenia ponad 6800 niedużych wysp. Przez to trudno było też o centralizację politycznej władzy. Krajobraz Japonii jest również ubogi w długie rzeki, które mogłyby posłużyć jako wodne drogi transportu i komunikacji. Natomiast kwestia odległości archipelagu od kontynentu i tamtejszych kultur azjatyckich, była o tyle niejednoznaczna, że dystans ten był na tyle niewielki, że pozwalał na raczej bezproblemowe morskie żeglugi czy wyprawy militarne, to jednocześnie na tyle daleki, by stanowić pewne niebezpieczeństwo dla podróżnych. Relacja z Koreą i Chinami także jest dość ambiwalentną w swojej naturze, ponieważ Japonia z jednej strony jest szanuje dorobek kontynentalnego dziedzictwa, z którego świadomie przez wieki czerpała, a z drugiej strony odczuwa przemożną potrzebę dystansowania się i podkreślania odrębności od niej.⁶⁶

Ukształtowanie terenu, jak i uwarunkowania geologiczne zdeterminowały również kierunek rozwoju rodzimego rękodzieła. Charakterystyczne, regionalne style, dekoracje, szkliwienia, z których słynie japońska ceramika wykształciły się już dawno temu właśnie dzięki wykorzystaniu lokalnych glin i wiele ośrodków przemysłu wzorniczego, które wydają się być ulokowane na uboczu, niefortunnie, na obszarach wiejskich nadal prosperuje. Kultura garncarstwa w naturalny sposób zawiązuje się w miejscach, gdzie surowce potrzebne do produkcji są ogólnodostępne. W Japonii takie tereny występują przede wszystkim na południu regionu Kantō, a także na Shikoku i Kiusiu, gdzie gleby obfitują w dobrej jakości gliny kaolinowe oraz odpowiednie ilości drewna opałowego. Specyfika stanowisk do wypalania i profil wyrobów, oczywiście różnią się w zależności od

66 A. Gordon, *Nowożytna Historia Japonii. Od czasów Tokugawów do współczesności*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 20.

lokalizacji. Część naczyń wykonana jest z zastosowaniem specyficznych technik i surowców, ma wyraźne, charakterystyczne kształty i wzory, które wyróżniają je na tle innych, a są odzwierciedleniem lokalnych tradycji. Także glina wykorzystywana w procesie twórczym może przejawiać różnorakie właściwości, posiadać odmienne temperatury wypału i pozwalać na uzyskiwanie przeróżnych efektów plastycznych.⁶⁷

Na terenie Japonii pozyskuje się zasadniczo wszystkie podstawowe typy materiałów, skał, które rodzajowo zaliczane są do glin: glinę pierwotną, położoną w głębokich warstwach górskich, blisko macierzystej skały magmowej, jak i szerokie pokłady gliny wtórnej w warstwach osadowych, zmieszanej z piaskiem i materiałem organicznym wzdłuż brzegów rzek i dna dolin. Większość glin wtórnych jest łatwo dostępnych i potrzebuje jedynie temperatury zbliżonej do tej w zwykłym ognisku (600–900°C), aby stwardnieć i przekształcić w miękką, porowatą, czerwoną masę ceramiczną. Glina pierwotna musi najpierw zostać wydobyta, następnie wymaga odpowiedniego przetworzenia i wypalenia w piecu w wyższej temperaturze (1000°C), by finalnie przekształcić się w twardą, nieporowatą materię o barwie beżowej, szarej lub białej, która w zależności od osiągniętej twardości i jakości, będzie mogła zostać nazwana ceramiką, kamionką lub porcelaną. Czysta biała glina, zwana kaolinem, jest materiałem do produkcji porcelany, która po wypaleniu staje się szklista i półprzezroczysta. Pokrewne jej skalenie wykorzystywane są zaś do tworzenia szklistych powłok na wyrobach wypalanych w wysokich temperaturach. Oczywiście, na przestrzeni wieków metody produkcji ewoluowały w oparciu o nowe technologie mające udoskonalić całość procesu wypału, zoptymalizować konstrukcję pieców, pozwolić jak najlepiej wykorzystać naturalne walory surowca, ale też wesprzeć system logistyczny i usprawnić wymianę myśli pomiędzy technologami a rzemieślnikami. Wszelkie nowinki techniczne i nowe koncepcje sprawnie przekazywano pomiędzy poszczególnymi regionami, a ceramikę można było wyrabiać już nie tylko lokalnie, ale w niemal dowolnym miejscu w kraju dzięki rozwiniętej sieci transportowej.⁶⁸

67 M. Shiraishi, *Japanese Pottery: The Rising Generation from Traditional Japanese Kilns*, Japan Foundation, Tokyo 1998, s. 4.

68 *Ceramics*, [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s. 174.

Pierwsze przejawy japońskiej myśli wzorniczej przyjęło się szacować na początki japońskiego neolitu – okresu Jōmon (około 12 000 p.n.e.–300 p.n.e.). Najstarsze skorupy ceramiczne wydobyte przez archeologów datowane są nawet na 13 000 lat p.n.e. Odnalezione naczynia, figury, amulety cechuje wyjątkowe zróżnicowanie kształtów, ornamentów, a także zaskakujący poziom ekspresji i artyzmu, który sugeruje, że prócz aspektów ściśle funkcjonalnych, neolityczni Japończycy pragnęli także ująć pierwiastek piękna w swoich wyrobach. Kultura Jōmon nazwę zawdzięcza właśnie owej ceramice, a właściwie dekoracjom, którymi ją pokrywano. Wzory te uzyskiwano za pomocą odciskania sznura (czasem też gałązek czy bambusa) w niewypalanej jeszcze glinie, stąd określenie „kultura wzoru sznurowego”.



Ilustracja 1: Naczynia z wczesnego okresu Jōmon - zbiory Kokugakuin University Museum, Tokio

Nie korzystano wtedy z koła garncarskiego, naczynia lepiono ręcznie, a wypalano najpewniej w otwartych paleniskach, w stosunkowo niskiej temperaturze, około 500-600°C, co wpływało na ich jakość, a przede wszystkim trwałość. Upodobano sobie również

wykorzystanie nieoczyszczonej gliny jako surowca, przez co znaleźć można było w niej resztki materii organicznej, drobne kamyki czy kawałki muszli. Kształty, jak i zdobnictwo ceramiki Jōmon zmieniały się w miarę upływu lat, zaś ich barwy zawsze pozostawały odcieniami brązowawo-czerwonawe. Naczynia z najwcześniejszego okresu miały stożkowate lub zaokrąglone dno, były proste i niemal pozbawione dekoracji. Ze względu na swoją formę mogły sprawiać wrażenie mało niestabilnych, jednak faktycznie używano ich do gotowania nad ogniskiem, ustawiano między kamieniami lub osadzano głęboko w piasku czy popiele.⁶⁹

Z czasem pojawiać zaczynają się utensylia posiadające płaskie dno, co wskazuje na to, że coraz częściej posługiwano się nimi wewnątrz gospodarstw domowych, stawiając je bezpośrednio na klepisku. W okresie pomiędzy 3500 a 2000 p.n.e. kształty ceramiki nabierają coraz to bardziej urozmaiconych, często asymetrycznych, nie zawsze praktycznych kształtów, a ich dekoracja jest dużo bogatsza. Wzory nakładano wstęgowo, pojawiały się też głębokie reliefy, przestrzenne rzeźby, plastyczne spirale, woluty, falujące grzebienie wzory antropomorficzne i zwierzęce. W południowej części Hokkaido i północno-wschodniej Honsiu znaleziono piękne cylindryczne naczynia o sznurowym dekorze, na Kiusiu powszechny był wówczas motyw szkieletu śledzia, w Nagano chętnie powtarzano wzór z głową węża. Bardzo charakterystyczne dla kultury Jōmon okazały się też niezwykle ekspresyjne w formie naczynia z terenów prefektury Niigata, tzw. *kaen-doki*, czyli „płomieniste naczynia”, których brzegi przypominały języki ognia, płomienie. Te nietypowe kształty oraz rozbudowana ornamentyka świadczą o tym, że służyły one nie tylko do użytku codziennego, ale i celów rytualnych. Wyroby gliniane z późnego okresu Jōmon na powrót zyskały charakter bardziej użytkowy aniżeli dekoracyjny, ich ścianki stały się cieńsze, ale samo wzornictwo pozostało zróżnicowane, podobnie jak ich funkcja. Co więcej, estetyczne aspiracje ludu epoki Jōmon potwierdzają powstałe w tamtym czasie liczne rytualne statuetki gliniane *dogū*, ozdoby czy biżuteria ceramiczna.⁷⁰

69 *Cultural atlas of Japan*, red. M.Collcutt, M.B. Jansen, I. Kumakura, Facts on File, New York 1988, s. 34.

70 E. Pałasz-Rutkowska, *Dzieje kultury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023, s.52



Ilustracja 2: Naczynie w typie kaen-doki

Między III wiekiem p.n.e. a III stuleciem n.e. ciężkie, efektowne kształty ceramiki kultury Jōmon powoli ustępują miejsca zdecydowanie bardziej zachowawczym, lżejszym, gładkim formom z okresu Yayoi. Nie oznacza to jednak, że wzornictwo przechodzi diametralną, natychmiastową rewolucję, a poprzednie formy zupełnie zanikają. Styl kultury Yayoi początkowo narodził się na terenach północnego Kiusiu, obszarze położonym najbliżej południowego krańca Półwyspu Koreańskiego, a stamtąd rozprzestrzenił się na tzw. Kinai, czyli pięć prowincji skupionych wokół cesarskich stolic Nara i Heian-kyō. Nawet gdy ceramika Yayoi stawała się dominującą w zachodniej części Japonii, to naczynia Jōmon i figurki *dogū* były nadal wytwarzane na obszarach od niziny Kantō (okolice Tokio) po region Tōhoku (północną część głównej wyspy Honsiu), a w szczególności jego północną część i wyspę Hokkaido.⁷¹ Zmiany w rękodziele odzwierciedlały transformacje zachodzące na japońskich wyspach: przesunięcie ośrodków osadniczych z wyżyn do delt rzek, gdzie rozpoczęto uprawiać pola ryżowe oraz napływ migrantów z kontynentu, z którymi przybyły nowe tendencje rękodzielnicze. Przeniesienie się na inne terytoria miało wpływ także na właściwości surowców rękodzielniczych. Gлина wykorzystywana w okresie

⁷¹ S. Kato, *Japan Spirit & Form*, Charles E. Tuttle Publishing, Rutland 1994, s. 40.

Jōmon była dość trudną w obróbce, a przy tym nie dawała możliwości uzyskania delikatnego, subtelnego wykończenia. Tymczasem ceramika z okresu Yayoi była formowana z plastycznej, drobnoziarnistej gliny i nie stanowiła już, tak jak w przypadku poprzedniej epoki, podstawowej formy artystycznego wyrazu – Japończycy uzyskali bowiem dostęp do innych materiałów sprowadzanych z kontynentu, m. in. brązu. Naczynia z okresu Yayoi nie są już tak fantazyjne, większość cechują symetryczne kształty, eleganckie i dopracowane, gładkie, polerowane powierzchnie, czasem pokryte geometrycznymi wzorami. Wypalane były najprawdopodobniej w otwartych piecach węglowych, w temperaturze około 800-900°C, czyli wyższej niż dotychczas się przyjęło. Ceramika ta wykorzystywana była zarówno przy codziennych czynnościach, jak i w charakterze rytualnym. Oprócz typowych garnków i naczyń do przygotowywania posiłków czy przechowywania żywności, odkryto także barwioną ceramikę ceremonialną oraz wielkie dzbany-urny, ustawiane jeden na drugim, w których urządzano pochówki.⁷²

Pod koniec III wieku lub w początkach IV wieku n.e. kultura Yayoi przechodzi do historii za sprawą kolejnych grup migrujących z kontynentalnej Azji. Okres ten to czas, kiedy na żyznych centralnych równinach Yamato⁷³ pojawiają się pierwsze zarysy tego, co można by nazwać państwem, co stanowiło załóżek do powstania obecnego narodu japońskiego. Był to niestety również czas ciągłych konfliktów między wieloma małymi, walczącymi ze sobą plemionami i klanami. Społeczeństwa te wniosły jednak z kontynentu nie tylko umiejętność odlewu i obróbki brązu, ale też kolejną, nową technikę wyrobu ceramiki. W historii sztuki i archeologii okres ten znany jest jako Kofun, czyli inaczej era Wielkich Kurhanów.⁷⁴ Pierwsze wyroby gliniane z tej epoki są bezpośrednią kontynuacją ceramiki Yayoi. Określa się je jako naczynia w typie *Haji* lub *Hajiki*, a wnioskując po znacznej ilości odnalezionych skorup i nieuszkodzonych egzemplarzy, pozostawały one w użyciu przez dłuższy czas, prawdopodobnie aż do XII wieku. Co więcej, niektóre ich odmiany, takie jak ceramika Kawarake, produkowane są nadal współcześnie.⁷⁵ Naczynia

⁷² R.A. Miller, S. Okuda, *Japanese Ceramics*, Toto Shuppan Company, Tokyo 1963, s. 21.

⁷³ Termin Yamato posiada wiele znaczeń. Jest to między innymi archaiczna, historyczna nazwa Japonii, jedna z historycznych japońskich prowincji w regionie Kansai (obecnie prefektura Nara) czy też nazwa miasta w prefekturze Kanagawa.

⁷⁴ B. Smith, *Japan: A History in Art*, Doubleday & Company, New York 1971, s. 35.

⁷⁵ F. Koyama, *The Heritage of Japanese Ceramics*, New York, Weatherhill, 1973, s. 22-23.

Haji to w znacznej mierze ceramika biskwitowa, czyli taka, która poddawana była jedynie wstępnemu, pierwszemu wypaleniu, najprawdopodobniej w temperaturze około 800°C i pozostawiona nieszkliwiona. Dominowała kolorystyka rdzawo-brązowa, a jej forma wywodziła się częściowo z wzorów kultury Yayoi, była jednak znacznie prostsza, pozbawiona ornamentyki, ujednolicona i obła. Oprócz standardowych naczyń przeznaczonych do użytku codziennego, archeolodzy odkryli wiele figur *Haniwa* – cylindrycznych figurek i naczyń rytualnych, które umieszczane były wewnątrz kurhanowych grobowców lub na ich obrzeżach, gdzie pełniły rolę ochronną. Przyjmowały one najróżniejsze formy, od koni i domów, przez wojowników, muzyków, kobiety, aż po łodzie.⁷⁶



Ilustracja 3: Różnorodne figury haniwa - zbiory Kokugakuin University Museum, Tokio

Równolegle do *Hajiki*, mniej więcej w V wieku, z Półwyspu Koreańskiego do Japonii dociera jeszcze nowocześniejsza (jak na tamte czasy) i dopracowana technika garncarska, która zapoczątkowała produkcję bardziej wyrafinowanych wyrobów. Była to

⁷⁶ H. Tagai, *Japanese Ceramics*, Hoikusha, Osaka 1993, s. 6-7.

ceramika znana jako *Sue* lub *Sueki*, o charakterystycznym ciemnoszarym zabarwieniu, twardej, nieporowatej powierzchni i drobnej fakturze.⁷⁷ Nazwa jej pochodzi od japońskiego czasownika *sueru*, czyli „ofiarować”, co może wskazywać na to, że przynajmniej początkowo były to naczynia funkcji funeralnej lub rytualnej (wśród odnalezionych artefaktów można znaleźć różnego rodzaju dzbany, miski i urny). W procesie wytwarzania najprawdopodobniej wspomagano się kołem garncarskim, dzięki czemu łatwiej było uzyskać regularny, symetryczny, obły kształt. Uważa się, że ceramika ta była jedną z pierwszych wypalanych w piecach nowego typu, tzw. *anagama* – jednokomorowych piecach w kształcie wznoszącego się tunelu, budowanych najczęściej w zboczu wzgórza, nachylonych ku szczytowi pod kątem około 30 stopni. Wewnątrz znajdowała się pusta komora o długości od około 6 do 10 metrów, której średnica wynosiła w przybliżeniu 1,5 metra. Ściany takiego pieca były otynkowane gliną wzmocnioną suszoną trawą bambusową, a komin biegł przez całą długość wnętrza, wystając ponad powierzchnię gruntu w górnym końcu. Wysuszone na słońcu garnki ustawiano rzędami na pochylej podłodze pieca, a ogień rozpalano w komorze w dolnym końcu. Takie ułożenie zapewniało silny ciąg powietrza, który pozwalał na podniesienie temperatury wewnątrz pieca do około 1200-1300°C, co odpowiada mniej więcej temperaturze stosowanej w dzisiejszych czasach do wypalania ceramiki wysokotemperaturowej. Jak można wywnioskować, do wytwarzania *Sueki* potrzebna była odpowiednia wiedza i umiejętności, dlatego przypuszcza się, że naczynia te toczono i wypalano już nie przez zwykłych rolników, tak jak to było w przypadku wyrobów Yayoi, ale przez wyspecjalizowanych garncarzy-rzemieślników. *Sueki* na jakieś osiem wieków stało się popularnym stylem, będąc w niemal ciągłym użyciu od okresu Kofun, przez ery Nara i Heian. Pod koniec VII wieku jego reputacja produktu bardziej luksusowego podupadła, ze względu na pojawienie się masowej produkcji oraz import nowej, trójkolorowej ceramiki z Chin dynastii Tang. W okresie Heian ceramika *Sue* stała się ceramiką typowo użytkową, a jednocześnie dała początek wielu innym, późniejszym, rodzimym, regionalnym wyrobom glinianym, m. in. ceramicie *Bizen*.⁷⁸

⁷⁷ R.A. Miller, S. Okuda, *Japanese Ceramics*, Toto Shuppan Company, Tokyo 1963, s. 25.

⁷⁸ F. Koyama, *The Heritage of Japanese Ceramics*, New York, Weatherhill, 1973, s. 22.

Od V i VI wieku życie koncentruje się w nadrzeczcu w dolinie Asuka, gdzie zaczyna się też kształtować społeczeństwo japońskie, podzielone na wyraźne warstwy. Tworzy się wówczas swoista konfederacja państw plemiennych. Część z nich mająca duże wpływy w kraju, utrzymuje kontakty z kontynentem, co również staje się istotnym czynnikiem w rozwoju cywilizacyjnym. Rosnący w siłę, scentralizowany ród z siedzibą w regionie Yamato, sprawował zaś zwierzchnictwo nie tylko nad konfederacją, ale także częścią ówczesnej Korei Południowej. W VI wieku wyłania się dominujący klan, Soga. W 592 roku Umako, przywódca klanu Soga, doprowadza do zamachu na cesarza Sushuna i wynosi na tron swoją siostrzenicę, cesarzową Suiko. Następnie doprowadza do mianowania siostrzeńca cesarzowej, księcia Shōtoku, regentem. Shōtoku, młody intelektualista, który ustanowił buddyzm religią państwową, stał się później jedną z najwybitniejszych postaci w historii Japonii.⁷⁹

W tym czasie też na tereny Nipponu dociera z Chin trójbarwna ceramika glazurowana w stylu dynastii Tang, która wywiera silny wpływ na gliniane wyroby rękodzielnicze w późniejszym okresie Nara (710–794), dając początek ceramice *sansai*. Wcześniej zdarzało, że się podczas wypału ceramiki *Sue* na naczyniach osadzał się przypadkowo popiół drzewny, który powodował samoistne wytworzenie się powierzchniowego szkliwienia w jej górnej części. Technika zaczerpnięta z chińskiego funeralnego *sancai* zakładała wykorzystanie szkliwienia jako świadomej formy dekoracji wyrobów wypalanych w wysokiej temperaturze. Japońskie *sansai* rozwinęło się w zasadzie w dwóch formach: jako wielobarwne szkliwo na bazie tlenków ołowiu, kładzione na wyrobach przypominających porcelanę oraz szkliwo skaleniowo-popiołowe dekorujące ceramikę wysokotemperaturową. Produkcja tych zróżnicowanych w formie i funkcji wyrobów pokrytych szkliwem ołowiowym rozpoczęła się w piecach lokowanych w pobliżu dzisiejszego miasta Nara. Zwykle, proste naczynia pokryte zielonym szkliwem zaczęto wytwarzać pod koniec VII wieku, a polichromowane szkliwa pojawiły się na początku VIII wieku. Wczesne rękodzieło z terenu Nary produkowane było pod kontrolą rządzących i obejmowało przede wszystkim wyroby trójkolorowe, zazwyczaj zielone, białe i żółtawobrazowe (tzw. *sansai tōki*), wyroby dwukolorowe, biało-zielone (*nisai tōki*) oraz

79 *Cultural atlas of Japan*, red. M.Collcutt, M.B. Jansen, I. Kumakura, Facts on File, New York 1988, s. 44.

wyroby pokryte jedynie zielonym szkliwieniem (*ryo-kuyū tōki*). Od IX wieku aż do swojego schyłku pod koniec XII wieku, naczynia sansai powróciły do jednolitego zielonego koloru, naśladując importowaną chińską ceramikę o zielonkawo-popielatym, żelaznym szkliwieniu, które znana jest pod nazwą celadon. Faktyczne odtworzenie techniki celadonu w Japonii nastąpiło nieco później, wraz z rozwojem pieców Sanage (w okolicach dzisiejszej Nagoi w prefekturze Aichi) i poprzez nakładanie szkliwa skaleninowego na szarą lub białą masę glinianą, wypalaną w wysokich temperaturach. Początkowo w Sanage wytwarzano *Sueki*, ale ze względu na złoża białej glinki, które się tam znajdowały, obszar ten okazał się być w naturalny sposób idealnym dla rozwoju naczyń szkliwionych popiołem. Ponadto tamtejsi rzemieślnicy otrzymywali bezpośrednie wsparcie od dworu Heian, ich głównego rynku zbytu. Wyroby *Sanage* stały się popularnym, rodzimym substytutem dla kontynentalnego celadonu. Produkcja prężnie się rozwijała, a wraz z kolejnymi falami napływających importowanych naczyń z Chin, wprowadzano coraz to nowsze kształty i techniki zdobnicze. Z czasem jednak sytuacja uległa zmianie i pod koniec XII wieku w większości wypalarni Sanage wytwarzano jedynie nieszkliwione, zwyczajne naczynia stołowe. Migracja ze wschodniego Sanage w kierunku lepszych źródeł białej, kaolinopodobnej glinki doprowadziła do powstania nowego ośrodka rzemiosła ceramicznego w Seto (prefektura Aichi).⁸⁰

2.2 Główne ośrodki wytwarzania ceramiki na terenie Japonii i ich charakterystyka

Działania i przemiany, które miały swój początek w połowie wieku V i VI, choć same nie były tak determinującymi, to wpłynęły na dalszy rozwój kultury japońskiej, sztuki i rzemiosła. Wymiana myśli i inspiracji pomiędzy Chinami, Koreą i Japonią była kontynuowana, na różnych etapach, w różnym stopniu. Na wyspy przeniknęły nie tylko pismo, techniki rzemieślnicze, czy szeroko pojęta kultura kontynentu, ale także nowe wierzenia, religie, takie jak konfucjanizm, taoizm czy wspomniany wcześniej buddyzm. I być może w zakresie rozwoju i uszlachetniania materiałów ceramicznych Chiny były innowatorem, dyktowały trendy, a znaczna część bardziej skomplikowanych technik wykorzystywanych w Japonii pochodziła właśnie stamtąd w sposób pośredni (przez rzemieślników koreańskich) i bezpośredni. Jednak to, co wyróżniało Japończyków i ich

80 *Ceramics*, [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s.174.

postawę, to fakt, że choć nowsze wyroby, reprezentujące bardziej zaawansowane technologie, mogły cieszyć się wysokim statusem, mimo wszystko nie wyparły zupełnie wyrobów i stylów istniejących już wcześniej, które w większości przez wieki pozostały niemal niezmienione.⁸¹

Zarówno okres Nara (710–794), jak i kolejny Heian (794–1185) były czasem prymatu arystokracji dworskiej i kultury związanej z otoczeniem cesarza, rezydującego wówczas w Kioto. To właśnie to środowisko wyznaczało i dyktowało kanony piękna. Byli oni również głównymi twórcami i odbiorcami sztuki. Od VI wieku niebagatelną rolę w kształtowaniu estetyki odegrał także buddyzm. Przed okresem Nara Japonia nie mogła pochwalić się wyjątkowo rozwiniętymi dziedzinami sztuki, czy to malarstwem, czy architekturą. Dopiero wraz z upowszechnieniem buddyzmu rozpoczęto budowę licznych świątyń, dekorowanych wewnątrz rzeźbami i malarstwem naściennym. Choć wpływy chińskie cały czas pozostawały silne i właściwie nigdy nie zaniknęły, to w drugiej połowie okresu Heian nastąpił czas dominacji sztuki rodzimej, która w zasadzie aż do końca XII wieku była nurtem nadrzędnym. Wtedy też rozpoczął się proces kształtowania się faktycznych, estetycznych tendencji i upodobań Japończyków.⁸²

Jednym z najstarszych, rodzimych rodzajów ceramiki japońskiej jest *Bizen*, stanowiący zasadniczo zmodyfikowaną kontynuację tradycji zapoczątkowanej przez *Sueki* i wytwarzany w okolicach miejscowości Inbe w prowincji Bizen (dziś miasto Bizen w prefekturze Okayama) od około XII wieku. Wyroby z Bizen należą do *Nihon Rokkoyo*, tzw. słynnych Sześciu Starożytnych Pieców. Obok ceramiki z Tokoname, Shigaraki, Seto, Tamba i Echizen, *Bizen-yaki* uważane są za jedno z najwybitniejszych japońskich przykładów rękodziela, których tradycje przetrwały aż do współczesności. Naczynia z Bizen są nieszkliwione, niezwykle proste, rustykalne, wręcz surowe w swojej formie, tradycyjnie wypalane w piecu typu *anagama*. Pozbawione były dekoracji najprawdopodobniej ze względu na to, że na pozyskiwanej od XIII wieku, lokalnej glinie *hiyose* trudno rozprawdzało się szkliwo. Ceramika ta ma charakterystyczną kolorystykę, przechodzącą od czerwieni aż do czekoladowych brązów.⁸³

81 T. Mikami, *The Art of Japanese Ceramics*, Weatherhill, New York 1972, s. 35.

82 B. Kubiak Ho-Chi, *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009, s.48-49.

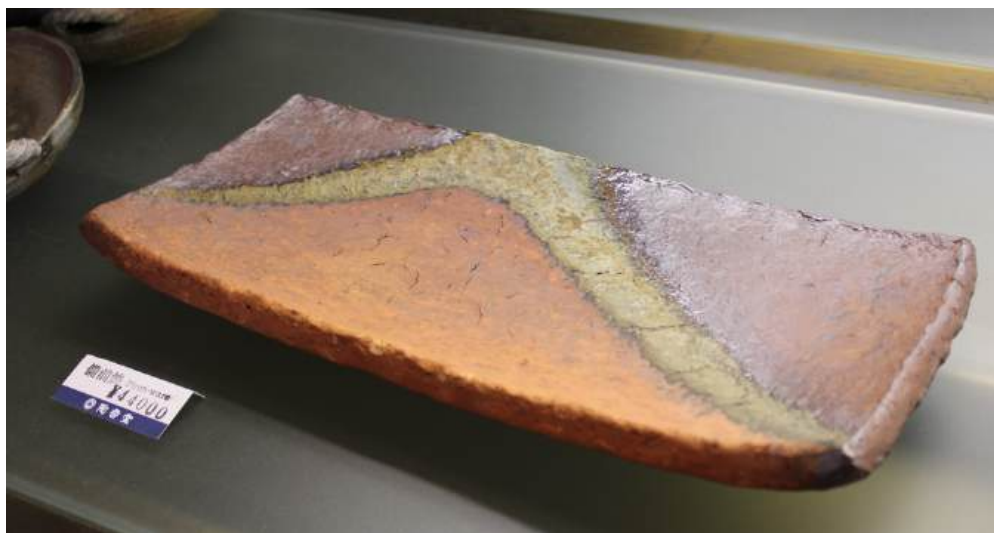
83 *Bizen ware*, https://kogeijapan.com/locale/en_US/bizenyaki/, [data dostępu: 28.07.2025]



Ilustracja 4: Współczesne naczynie Bizen-yaki

W zależności od techniki wypału i efektów finalnych, które się uzyskuje, można wyróżnić sześć różnych typów *Bizen-yaki*. Owinięcie słomy wokół naczynia pozostawia czerwone smugi na jego powierzchni podczas wypalania – technika ta to *hidasuki*. Kolejna technika – *goma* (tłum. „sezam”) - zyskała swoją nazwę ze względu na teksturę ceramiki przypominającą wyglądem rozsypane nasiona sezamu, powstającą w wyniku osadzenia się drobinek popiołu z drewna opałowego na powierzchni naczyń, które pod wpływem wysokich temperatur zamieniają się w szkliwo. Wyroby o ciemnoszarej barwie określane są mianem *sangiri*, a ich specyficzny kolor można było uzyskać, gdy naczynie ustawione w pobliżu paleniska zasypywano popiołem podczas wypalania, tak aby płomień nie dotykał bezpośrednio jego powierzchni. Czwarty wariant to *botamochi* i jego nazwa pochodzi od czerwonego ciastka ryżowego. Mały naczynie, kubek lub garnek umieszcza się na drugim, tak aby powierzchnia jednego z nich była częściowo przykryta. Ich odsłonięte powierzchnie zostaną poddane całkowitemu wypaleniu, ale te części, które zakryto i nie były bezpośrednio wystawione na działanie ognia, przybiorą czerwony kolor. *Bizen-yaki* można było również wypalać do góry nogami, czyli otworami skierowanymi do

dołu i taki typ nazywano *fuseyaki*. Był to sposób na uchronienie wnętrza naczynia przed poplamieniem popiołem, co nie zawsze było efektem pożądanym. Ostatnim rodzajem tego typu wyrobów jest *ao Bizen*, czyli wyroby o wyraźnie ciemnoniebieskim odcieniu, zależnym od dużej ilości tlenku węgla w komorze pieca. Wraz z centralizacją wytwórstwa ceramicznego w okresie Muromachi (1336–1573) i popularyzacją picia herbaty w okresie Momoyama (1573–1603), wyroby z Bizen osiągnęły jeszcze znamienitszy poziom. W okresie Edo (1603–1868) ceramicy z Inbe cieszyli się protektorem i wsparciem lokalnego klanu. Oprócz znacznych ilości naczyń codziennego użytku, butelek na sake czy wino, dzbanów na wodę czy mis do mózdzierzy, wytwarzali również ceramikę artystyczną przeznaczoną dla dworu i sioguna. Kiedy około XIX wieku do powszechnego użytku wprowadzono nowy typ pieca schodkowego, tzw. *noborigama*, rzemieślnicy z Bizen zajęli się produkcją utensyliów do herbaty, czarek i butelek do sake oraz wazonów na kwiaty. Współcześnie ceramika w tym stylu nadal powstaje i wciąż cieszy się dużym uznaniem.⁸⁴



Ilustracja 5: Współczesna forma w stylu Bizen-yaki

Choć kafelki ceramiczne były wytwarzane dla Shigaraki no Miya, stolicy założonej przez cesarza Shōmu już w 742 roku, to faktyczna produkcja ceramiki *Shigaraki* na dobre rozpoczęła się dopiero pod koniec XII wieku. Początkowo garncarze wytwarzali przede

⁸⁴ D. Durston, *Japan Crafts Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Kodansha International, Tokyo 1996, s. 34.

wszystkim naczynia użytkowe, takie jak małe miseczki na nasiona (*tanetsubo*), moździerz (*suribachi*) czy duże dzbany na wodę i inne płyny. Przedmioty wykonane przed 1573 rokiem określane są jako *Dawne Shigaraki* lub *Ko-shigaraki*. Naturalne, bezpretensjonalne piękno ceramiki *Shigaraki* zostało odpowiednio spopularyzowane i docenione w późniejszym okresie Momoyama, szczególnie za sprawą rytuału ceremonii herbaty. Tendencja ta była wyraźnie widoczna kiedy Iemitsu Tokugawa pełnił rolę sioguna (1622-51). Wtedy to, w zwyczajowej procesji znanej pod nazwą *chatsubo dōchū*, pojemnik z herbatą (*chatsubo*) transportowany był z Uji, położonego niedaleko Kioto, do Edo, czyli siedziby siogunatu.

Warstwa wizualna *Shigaraki-yaki* w dużej mierze wynika z zastosowanych surowców, które pomimo obróbki finalnie dają efekt bardzo naturalnej, surowej, nieszkliwionej formy. Drobne kamyczki skalenia przebijają się przez glinę, gdyż podczas wypalania białe skałki wysuwają się na powierzchnię. Chociaż właściwie ceramika ta nie jest dekorowana, to na niektórych naczyniach tworzy się naturalne szkliwienie uzyskane w momencie osadzenia się popiołu z drewna opałowego na powierzchni gliny, a łącząc się z nią zmienia on kolor na zielony lub brązowy, tworząc szorstką fakturę. Wszystkie te elementy nadają wyrobom typu *Shigaraki* rustykalny, stonowany charakter, który przez lata trafiał w japońskie gusta, także w przypadku mistrzów ceremonii herbaty. Po wprowadzeniu pieców schodkowych w okresie Edo, zaczęto w *Shigaraki* wytwarzać różnego rodzaju utensylia gospodarstwa domowego na dużą skalę. Wyroby te zyskały jeszcze większą renomę, gdy pod koniec XIX wieku opracowano szkliwo w kolorze indygo, zwane *namakogusuri*. Szkliwo to stosowano na *hibachi* (piecykach węglowych), które nadal stanowiły główne źródło ogrzewania w japońskich domostwach. *Hibachi* z *Shigaraki* stały się tak popularne, że w pewnym momencie około 80-90% piecyków w kraju było wypalanych w *Shigaraki*.⁸⁵

85 D.Durston, *Japanese Crafts: A Complete Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Japan Craft Forum, Kodansha International, New York 2001, s. 32.



Ilustracja 6: Współczesne naczynie w stylu Shigaraki

Miasto Seto położone w dzisiejszej prefekturze Aichi było centrum regionu, w którym w okresach Kamakura (1192–1333) i Muromachi wytwarzano najlepszą ceramikę w Japonii. Wyroby *Seto* z tego okresu często kojarzone są z postacią Toshiro, uważanego przez niektórych za niemal mitycznego patrona japońskiej szkliwionej kamionki, któremu przypisuje się wprowadzenie chińskich technik wyrobu ceramiki do Japonii. Toshiro, a właściwie Shirozaemon Kato, zwany też Kagemasa, miał odwiedzić Chiny Dynastii Song w 1223 roku w towarzystwie buddyjskiego mnicha zen o imieniu Dōgen. Podczas gdy Dōgen studiował nauki w klasztorze T'ient'ung-shan w prowincji Chekiang, Kato zgłębiał lokalne metody wypału ceramiki. Po powrocie do Japonii w 1228 roku, Toshiro miał wybudować piec w Seto, w prowincji Owari, i tam rozpocząć wytwarzanie szkliwionej ceramiki w stylu chińskim. Najwcześniejsze naczynia w typie *Seto* to czarki i misy, przypominające ceramikę *yamajawan* z epoki Heian. Małe misy, naczynia *yamajawan* i *yamahai*, wytwarzano w znacznych ilościach pod koniec okresu Heian oraz w okresie Kamakura w wielu miejscach, rozsianych po całej równinie nadbrzeżnej, obejmującej obecnie prefektury Aichi, Gifu, Mie, Shiga i Shizuoka. Największe jednak nagromadzenie stanowisk do wypału znajdowało się w Seto

i Tokoname. Większość tych utensyliów była wykonana z prostej, nieszkliwionej ceramiki. Niektóre noszą ślady przypadkowo uzyskanego szkliwienia, inne natomiast pokryte są cienką warstwą popiołowej glazury celowo.⁸⁶

Pod patronatem siogunatu Kamakura (1192–1333) i mnichów ze świątyń zen, Seto stało się uznanym i popularnym ośrodkiem, a garncarze stamtąd zaczęli odtwarzać wzory nowo-importowanych chińskich naczyń z Południowej Dynastii Song. Były to m.in.: słoje z czterema uszami, flakony, dzbany, obiekty rytualne. Ozdabiane bursztynowym lub zielonym szkliwieniem popiołowym, nakładanym na wyryte, stemplowane dekory lub roślinne, liściaste motywy. Około XIV wieku rzemieślnicy z Seto opanowali i udoskonaili również zastosowanie żelaznej, brązowej glazury typu *temmoku*, zainspirowanej czarkami do herbaty w tych samych odcieniach, które sprowadzono z Chin. Wyroby z pieców Seto osiągnęły szczyt popularności w połowie XV wieku, ale ich dynamiczny rozwój został przerwany przez wybuch wojny domowej Ōnin (1467–1477). Główny ośrodek wytwórstwa ceramicznego przeniósł się wówczas do Mino (obecnie część prefektury Gifu), gdzie również produkowano najpierw wyroby typu *Sue*, następnie typu *Sanage*, a wreszcie typu *Seto*. Z początkiem XVI wieku zaszła także istotna technologiczna zmiana, ponieważ wykorzystywany dotychczas piec tunelowy został zastąpiony większym i bardziej wydajnym piecem typu *ōgama* (tzw. „wielkim piecem”).⁸⁷

Aż do drugiej połowy wieku XVI-tego, w Japonii zasadniczo nie wytwarzało się ceramiki o białej szkliwionej dekoracji. Sytuacja ta zmieniła się, kiedy to wraz z nastąpieniem okresu Momoyama (1573-1615) pełnię rozkwitu przeżywała ceremonia herbaciana. Działalność prowadzili wówczas najznamienitsi mistrzowie tego obrządku, m.in. Sen no Rikyū, Jōō Takeno czy Furuta Oribe i to oni właśnie mieli wpływ na wykształcenie zasad i określonych standardów obejmujących nie tylko przebieg samej ceremonii, ale i towarzyszące jej utensylia, w tym przede wszystkim odpowiednie naczynia. Mistrzowie preferowali określoną estetykę owych wyrobów, które wpisywać się miały w minimalistyczny, niemal medytacyjny charakter całości ceremoniału. Ceramika *Shino* swoją delikatnością, subtelnym, satynowym mlecznym szkliwieniem,

86 F. Koyama, *The Heritage of Japanese Ceramics*, New York, Weatherhill, 1973, s. 45-46.

87 *Ceramics*, [w:] *An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s. 174.

ale i nieregularnością powierzchni, którą często pokrywały pęknięcia czy drobne dziurki, zdobyła uznanie środowiska, stając się jedną z tych, którą wyjątkowo sobie upodobano i uznano za stosowną.



Ilustracja 7: Współczesna ceramika typu Mino-yaki

Okres Momoyama to jednak nie tylko moment popularyzacji *drogi herbaty*, to przede wszystkim cezura czasowa rozgraniczająca Japonię średniowieczną i feudalną oraz czas rozwoju w różnorodnych dziedzinach życia – polityce, technologii, budownictwie, duchowości (buddyzm), jak również szeroko zakrojonych artystycznych działań, w tym malarstwa czy rzemiosła. Erę tę można uznać za przełomową dla rodzimej japońskiej ceramiki. W Toki i Kani na terenie ówczesnej prowincji Mino ulokowanych było nieco ponad trzydzieści pieców do wypalania gliny i to właśnie tam wytwarzano pierwsze naczynia w stylu *Shino*, *Oribe*, *Kiseto*, *Mino-Iga* czy *Seto*. Nie oznacza to, że na terenie Japonii brakowało tego typu stanowisk – wręcz przeciwnie, już dużo wcześniej większość prowincji była w posiadaniu pieców do wypału, które w zupełności wystarczały, by zaspokoić podstawowe zapotrzebowanie na zastawę stołową lub inne wyroby codziennego użytku. Prowincja Mino wyróżniała się jednak postawą i podejściem tamtejszych ceramików do rękodziela – przełamywali oni tradycyjne schematy, wykazywali się kreatywnością, niekiedy wręcz eksperymentowali, tworząc nietypowe formy i opracowując nowe techniki wzornicze, jednocześnie starając się dopasować do

wymagań i ścisłych reguł rządzących obrzędem ceremonii herbaty, jak również prywatnych upodobań samych jej mistrzów.⁸⁸

W 1563 roku Oda Nobunaga, *daimyō* prowincji Owari (dziś tereny prefektury Aichi) podczas wizytowania swoich lennych posiadłości, wybrał sześciu garncarzy z regionu Seto (położonego blisko granicy prowincji Mino) i nadał im miano Sześciu Rzemieślników, rozpoczynając tym samym swoisty patronat i jednocześnie kontrolę nad produkcją ceramiki w obrębie swojego terytorium.⁸⁹ Wytypowani przez lorda feudalnego rzemieślnicy byli nie tylko zwykłymi wytwórcami, ale posiadali również zmysł i wyczucie estetyki, mieli okazję podróżować do Seto, Osaki czy Kioto, i tam pozyskiwać wiedzę i nowinki w kontekście rękodzielniczym, dzięki czemu mogli doskonalić swoje umiejętności.⁹⁰

W czasie swoistego odrodzenia artystycznego jakie miało miejsce w końcu XVI wieku, *Shino* i *Oribe* będą dwoma wyróżniającymi się stylami w wytwórstwie garncarskim typu *Mino-yaki*, wywodzącymi się z terenów dawnej prowincji Mino. W rozważaniach i publikacjach dotyczących *Shino-yaki* i *Oribe-yaki* pojawiają się różne sposoby podejścia do ich klasyfikacji. Część badaczy zwraca uwagę, że trudno jest nakreślić jednoznaczny podział między nimi. Niektórzy sugerują, że ceramika *Shino* nie powinna być rozpatrywana jako odrębna od *Oribe*, a raczej jako jej biała w kolorze odmiana (tym samym „typowe” wyroby w stylu *Oribe* byłyby określane po prostu jako „zielona ceramika *Oribe*”). Współcześnie przyjęło się jednak rozgraniczanie tych dwóch typów kamionki i tym samym *Shino* kojarzone jest głównie z białym, skaleniowym szkliwieniem, a *Oribe* z charakterystycznymi barwami zieleni i brązu, uzyskanymi dzięki zastosowaniu tlenków miedzi i żelaza.⁹¹

Pierwsze piece, w których wypalano wyroby typu *Shino* założyli najprawdopodobniej Genjūrō Kagenari Katō w wiosce Ōgaya oraz Kagenobu Katō

88 H. Miyama, *Traditional Japanese Crafts: The Complete Guide to Japanese Ceramics*, <https://www.tsunagujapan.com/japanese-ceramics-guide/2/>, [data dostępu: 19.08.2025]

89 Prowincja Mino w 1567 roku została zaanektowana przez Nobunagę i to prowincja Owari najprawdopodobniej pełniła kontrolę nad dystrybucją ceramiki tam wytwarzanej, w konsekwencji czego wyroby z tych dwóch obszarów do czasu Restauracji Meiji były traktowane jako tożsame.

90 *Mino ware*, [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s.974.

91 R. Kuroda, T. Murayama, *Classic Stoneware of Japan. Shino and Oribe*, Kodansha International, Tokyo 2002, s.8

w wiosce Kujiri.⁹² Miejscowości te położone są w rejonie górzystym, na terenach obecnych prefektur Mino i Seto, i po dziś dzień postrzegane są one jako ośrodki ceramicznego dziedzictwa kulturowego. Warto przy tym nadmienić, że warunki geograficzne również nie pozostają bez znaczenia dla formy i warstwy wizualnej ceramiki – charakterystyczne dla kamionki *Shino* szkliwienie uzyskiwane było poprzez zastosowanie w procesie wytwórczym lokalnie wydobywanych skaleni i niewielkiej ilości gliny.⁹³



Ilustracja 8: Talerz i czarka - ceramika Mino-yaki

92 W *Owari no Hana* (1932), studium dotyczącym historii Mino i tradycji wypalania kamionki, autorstwa Ken'ichirō Ono, pojawia się historia Kagemitsu Katō, pochodzącego z rodu garncarzy z Seto, którzy od trzynastu pokoleń wypalali ceramiczne naczynia. Kagemitsu w 1583 roku przeniósł się do Kujiri w Mino, a wraz z nim trafił tam także jego syn, Kagenobu. Obaj kontynuowali praktykę, a Kagenobu szkolił się również pod okiem Mori Yoshiemona z Karatsu (obecnie tereny prefektury Nagasaki). Wtedy też miał okazję zapoznać się z metodą działania używanych tam pieców i później wybudować podobny po powrocie do Mino.

93 D. Durston, *Japanese Crafts: A Complete Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Japan Craft Forum, Kodansha International, New York 2001, s. 27.

Z powstaniem nazwy *Shino-yaki* wiążą się historie, w zasadzie legendy, sięgające czasów okresu Muromachi i czasów panowania siogunów z rodu Ashikaga, związane z postacią Sōshina Shino (1444-1523), pioniera i mistrza ceremonii *Kōdō*⁹⁴. Jedną z wielu teorii głosi, że ten typ kamionki zainspirowany był białą czarką herbacianą, pochodzącą z Chin, w której był on posiadaniem. Według innej zaś nazwa stylu *Shino* jest homonimem zaczerpniętym od należącego do mistrza charakterystycznego naczynia - pojemnika na herbatę określanego jako „pęd bambusa”, czyli po japońsku *shino*. Faktem jest jednak, że w kronice opisującej ceremonie herbaty z 1716 roku pojawiają się zapisy, które można by tłumaczyć jako „biała ceramika *Shino*”, „naczynie na wodę *Shino*”, „pojemnik na herbatę typu *Shino*” czy „naczynie na herbatę *Shino Oribe*”, co świadczy o tym, że termin ten funkcjonował w użyciu już w pierwszej połowie XVIII wieku, potwierdzając jednocześnie popularność tego typu wyrobów.⁹⁵

Wzmianka o ceramice *Shino* pojawia się także w *Honchō tōki kōshō*⁹⁶ z 1857 roku. Jej autor, Kanamori Tokusui również wspomina Sōshina Shino oraz jego ulubioną białą miseczkę, kształtem przypominającą charakterystyczne obuwie mnichów (tzw. *kutsu-gata*), której używał on jako herbacianej czarki. Najprawdopodobniej była ona importowana, co potwierdzałoby powszechnie panujące przekonanie, że czarki w stylu *Shino*, *Oribe*, jak i *Karasu* inspirowane były wyrobami pochodzącymi z terenów południowych Chin i Azji Południowej. Niekiedy podobieństwo między nimi było tak znaczne, że jedynie poprzez bardzo wnikliwe oględziny glinianej powierzchni naczynia, można było ustalić proveniencję przedmiotu. Stąd też nierzadko naczynia te są zbiorczo określane jako „*Shino Oribe*”.⁹⁷

Sama *Shino-yaki* jest niezwykle różnorodna, zarówno jeśli chodzi o warstwę wizualną, kolorystyczną, jak również wymiary, zastosowanie czy cechy charakterystyczne. W obrębie tego jednego stylu znaleźć można barwy, formy i wzory wyjątkowo zróżnicowane, nieprzystające do uogólnionej, spopularyzowanej definicji. Wśród wielu

94 Ceremonia sztuki kadzidła, z japońskiego 香道, czyli „droga zapachu”

95 S. Driver, *Search for True Shino*, <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramics-monthly-article/Search-for-True-Shino>, [data dostępu: 20.08.2025].

96 Tytuł tej książki tłumaczyć można jako „*Studium naszej ceramiki narodowej*”.

97 R. Kuroda, T. Murayama, *Classic Stoneware of Japan. Shino and Oribe*, Kodansha International, Tokyo 2002, s.10

rodzajów kamionki *Shino* wymienić można m.in. *muji Shino*⁹⁸ (prostą, pozbawioną dekoracji, często z delikatnym, rudawo-czerwonym zabarwieniem w miejscach, gdzie szkliwienie skalenkowe nie pokrywa spodniej warstwy naczynia), *nezumi* (szare) *Shino* (w którego przypadku powierzchnię naczynia pokrywa się grubą warstwą glinki *oni-ita*, zawierającej duże stężenie tlenków żelaza, a następnie ryje się w niej dekoracyjny wzór za pomocą ostrego metalowego narzędzia lub zastrzonego patyka bambusowego, a na koniec powleka skalenkowym szkliwieniem – po wypaleniu uzyskuje się białą dekorację na szarym tle szkliwienia)⁹⁹, *neriage* (marmurowe) *Shino* (bardzo rzadkie, wytwarzane jedynie w wypalarni Mutabora w miejscowości Ōgaya, powstałe w wyniku wymieszania glinki białej i czerwonej jeszcze przed toczeniem, którego finalna forma jest połączeniem przenikających się bieli i czerni, pokrytych mlecznym szkliwem) oraz *shiro* (białe) *tenmoku*, które uważać można za swego rodzaju prototyp, prawzór dla wyrobów *Shino*, cechujące się białym, nieprzejrzystym szkliwieniem popiołowym.¹⁰⁰

Zanim jednak w pawilonach herbacianych na dobre zagościły rodzime, japońskie wyroby, pierwszymi naczyniami użytkowymi podczas ceremonii były przywiezione z kontynentu przez mnichów Zen czarki *tenmoku* oraz celadonowe wazony i pojemniki na wodę, które przypłynęły na pokładach statków handlowych z Chin za czasów Południowej Dynastii Song. Wraz z innymi importowanymi przedmiotami i dziełami sztuki stanowiły one odpowiednią oprawę dla obrządku, który w swoich początkach był zdecydowanie bardziej dekoracyjny i ostentacyjny w tonie. Taki stan rzeczy stopniowo zaczął się zmieniać za sprawą Shukō Muraty (1422-1502), uważanego za ojca nowoczesnej ceremonii herbaty, który to rezygnował z bogatych, zdobnych i wyrafinowanych w formie chińskich utensyliów, na rzecz skromnych, pełnych prostoty, często nieszkliwionych naczyń o typowo użytkowym zastosowaniu.¹⁰¹ Wspomniany wcześniej Jōō Takeno kontynuował ten zamysł, posuwając się o krok dalej i kierując całość w stronę surowego ascetyzmu nastroju i prostoty przestrzeni, który to dziś określany jest

98 Jest to jedna z najbardziej cenionych odmian ceramiki *Shino*.

99 *Shino ablaze in scarlet*, <https://www.kogeistandard.com/craft/nezumi-shino-tea-bowl/>, [data dostępu: 20.08.2025].

100 R.Kuroda, T.Murayama, *Classic Stoneware of Japan. Shino and Oribe*, Kodansha International, Tokyo 2002, s.21-22.

101 *Chanoyu - The Arts of Tea Ceremony, The Essence of Japan*, https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1828&lang=en, [data dostępu: 19.08.2025]

mianem *wabicha*. By osiągnąć zamierzony minimalistyczny efekt, wykorzystywał zwyczajne, niczym niewyróżniające misy, które wytwarzane były przez anonimowych rzemieślników w Korei dynastii Yi i sprowadzane do Japonii.¹⁰² Spadkobiercą opracowanej przez Takeno estetyki został jego uczeń – Sen no Rikyū, który udoskonalił ją, a zarazem jeszcze bardziej uprościł, twierdząc, że winna być ona nie więcej niż zagotowaniem wody i wypiciem czarki herbaty. Preferowane przez niego naczynia miały być powściągliwe w formie, stanowiąc naturalne dopełnienie oszczędnego w wyrazie miejsca i charakteru ceremonii, której to towarzyszący nastrój przyrównać można było do przeżycia niemal duchowego.¹⁰³

Wraz ze śmiercią Rikyū (w 1591 roku) i początkiem ery Edo, jednym z wiodących mistrzów herbaty został jego uczeń, a zarazem *daimyō* Oribe Furuta, który filozofię prostoty rozwinął i ubarwił, rozszerzając ją i czyniąc ceremonię okazją do towarzyskich spotkań przy strawie i napitku. Utensylia musiały adekwatnie formą oraz zastosowaniem odpowiadać rozbudowanej wizji, więc w rezultacie produkować zaczęto różnorodne naczynia, półmiski, butelki czy czarki na sake, a większość z nich pochodziła z wypalarni w Oribe, Karatsu, Agano i Takatori. Wizualnie zdecydowanie odbiegały od faworyzowanych dotychczas, stonowanych i wysmakowanych dekoracji wyrobów, będąc poniekąd odzwierciedleniem niewyszukanych gustów prowincjonalnych wojowników – solidne, nieociosane, ekspresyjne w formie, efektowne, w jaskrawych kolorach, o nietypowych, niezwykle urozmaiconych, a niekiedy wręcz zdeformowanych, kształtach.¹⁰⁴ Na powierzchni mieszały się odcienie naturalnie przenikające się w naturze – połączenie czerwonej i białej glinki, dopełnione zielonym szkliwieniem na części jaśniejszej oraz proste, linearne na partii czerwonej. Podobnie jak w przypadku ceramiki *Shino*, wyróżnić można było kilka głównych technik i wariacji w obrębie szeroko pojętej kamionki *Oribe*.¹⁰⁵ Za najpopularniejszy uznaje się typ zielony, czyli *ao Oribe*, w której powierzchnia pokryta jest częściowo zielonym szkliwieniem uzyskanym przy

102 R. Kuroda, T. Murayama, *Classic Stoneware of Japan. Shino and Oribe*, Kodansha International, Tokyo 2002, s.32-33.

103 A. Willmann, *The Japanese Tea Ceremony*, <https://www.metmuseum.org/essays/the-japanese-tea-ceremony>, [data dostępu: 19.08.2025]

104 *A Dictionary of Japanese Art Terms. Bilingual [Japanese & English]*, Tokyo Bijutsu, Tokyo 1990, s.82.

105 *What is Mino Ceramic Ware?*, <https://www.icfmino.com/en/festival-en/minoyaki-en>, [data dostępu: 21.08.2025].

wykorzystaniu mieszanki soli miedzi, skaleni i popiołu drzewnego, a wzory wykonane są przy pomocy szkliwa opartego na tlenkach żelaza. Kolejna odmiana to monochromatyczna *sō Oribe*, niemal całkowicie pokryta zielonym, zoksydowanym, miedzianym szkliwieniem. W *Narumi Oribe* naczynia są połączeniem glinki białej i czerwonej, gdzie na jaśniejszą część nakładana jest zielona glazura, a czarne dekoracje umieszczane są na białej angobie powlekającej czerwoną partię gliny. *Aka Oribe* to wyroby, które powielają techniki *Narumi*, ograniczając się jednak jedynie odtwarzania części opierającej się na czerwonej glinie. Dwa podobne do siebie warianty to *Oribe guro* i *kuro Oribe*, gdzie pierwszy z nich obejmuje naczynia całkowicie czarne (najczęściej są to czarki herbaciane), a drugi jest jego pochodną, z wykorzystaniem ciemnego szkliwienia tylko na części przedmiotu (czasem uzupełnionej białym szkliwieniem i dodatkowymi wzorami). *Shino Oribe* to natomiast wyroby pozornie przypominające ceramikę *Shino*, ale faktycznie różniące się procesem wytwórczym (wypalane w piecu typu *noborigama*) i wykończeniem wierzchnich warstw (o cieńszych ściankach, cieńszej warstwie skaleniowego szkliwienia, pozbawione czerwonych akcentów charakterystycznych dla utensyliów rodzaju *Shino*). *E Oribe* zaś odznacza się specyficznym efektem dekoracyjnym, przywodzącym na myśl nadruki, który osiągnęto przy pomocy odpowiedniego połączenia szkliwienia skaleniowego, popiołu drzewnego i wydrążonych wzorów.¹⁰⁶

Nie bez znaczenia dla formy i wzornictwa *Oribe-yaki* było również miejsce ich wypalania. Istniało kilka ośrodków, warsztatów, a każdy z nich specjalizował się w określonych typach wyrobów lub słynął z dystynktywnych motywów dekoracyjnych. Znane i cenione było rękodzieło z miejscowości Kujiri, gdzie zlokalizowane były aż trzy piece – najstarszy, najbardziej uznany i wszechstronny Motoyashiki, drugi w hierarchii – Shōbu oraz Kamane, kojarzony przede wszystkim z produkcją monochromatycznych naczyń *Oribe*, dekorowanych w trawiaste desenie i irysy. Ponadprzeciętną elegancją i finezją dekoracji odznaczały się wytwory wypalane w piecach Yashichida w miejscowości Ōgaya. Ich formy były nadzwyczaj filigranowe (szczególnie na tle wzmiankowanych wcześniej pozostałych typów), a jakość na tyle wysoka, że podejrzewano, iż z warsztatem

106 H. Clegg, *The Philosophy of Oribe*, <https://www.thestratfordgallery.co.uk/news/the-philosophy-of-oribe/3077>, [data dostępu: 21.08.2025].

tym może współpracować Ninsei Nonomura – znamienity ceramik z Kioto. Mniejszą estymą cieszyła się natomiast wypalarnia Seidayū w Ōhirze, której produkty gatunkowo odbiegały od standardów narzuconych przez Kujiri.¹⁰⁷

Popularność bezpretensjonalnej, czasem wręcz ostentacyjnej, a przede wszystkim niekonwencjonalnej jak na swoje czasy, ceramiki *Oribe* zaczęła stopniowo maleć po śmierci Furuty, która zbiegła się chronologicznie z początkami nastania okresu pokoju i stabilizacji za panowania siogunatu rodu Tokugawa. Jej produkcja przeżyła renesans w mieście Seto, pod koniec epoki Edo, jednak nigdy już nie powróciła do pełni swojej dawnej świetności. Po okresie zaniku, zainteresowanie tradycyjną kamionką z Mino odżyło w połowie XX wieku dzięki takim garncarzom jak Toyozō Arakawa i Hajime Katō. Obecnie w prefekturze Mino swoje pracownie ma około 150 ceramików, którzy zajmują się głównie produkcją naczyń do herbaty, wazonów, naczyń kuchennych oraz przedmiotów religijnych i ozdób.¹⁰⁸

Początki wytwórstwa porcelany *Arita*, często nazywanej też *Imari*, datuje się na koniec okresu Momoyama, około 1590 roku. Najwcześniejsze naczynia tego typu były w rzeczywistości jedną z odmian dawnej ceramiki *Karatsu*, wytwarzanej głównie w okolicy Aritagō, czyli w pobliżu dzisiejszego miasta Arita w prefekturze Saga. Wyroby te ewoluowały jednak w wyniku militarnej kampanii sioguna Hideyoshi Toyotomiego prowadzonej w Korei (1592-98). Koreański ceramik Yi Sam-Pyeong został wtedy sprowadzony do Japonii przez klan Nabeshima. Przez 20 lat poszukiwał on na terenach Arity złoża gliny kaolinowej, która byłaby odpowiednią do wyrobu porcelany i finalnie udało mu się tego dokonać w 1616 roku na górze Izumi. Wydarzenie to zapoczątkowało faktyczną produkcję ceramiki *Arita*.¹⁰⁹

Początkowo porcelana ta wzorowała się na stylistyce koreańskiej. W 1643 roku Shodai Sakaida Kakiemon udoskonalił jednak technikę wielokolorowego szkliwienia zwaną *akae*, którą poznał studiując chińską ceramikę. Wzory na tzw. wyrobach *Kakiemon*

107 R. Kuroda, T. Murayama, *Classic Stoneware of Japan. Shino and Oribe*, Kodansha International, Tokyo 2002, s.46-48.

108 D. Durston, *Japanese Crafts: A Complete Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Japan Craft Forum, Kodansha International, New York 2001, s. 27.

109 *About Arita Town*, <https://www.art.saga-u.ac.jp/english/arita/about.html>, [data dostępu: 16.09.2025].

były najpierw odrysowywane na niebiesko na białym porcelanowym tle, a następnie na szkliwo nakładano różnobarwne emalie, wśród których dominowała czerwień.

Mniej więcej w tym samym czasie klan Nabeshima zbudował własny piec, a dzięki wsparciu klanu Imaemon zaczęto wytwarzać ceramikę typu *Iro-Nabeshima*. Udoskonalono i rozwinęto dwa style dekorowania porcelany, które na tle pozostałych wyrobów zdawały się wyróżniać najbardziej. Pierwszy z nich, *nishikide*, charakteryzował się szeroką paletą kolorystyczną: pigmenty czerwone, niebieskie, żółte, zielone, fioletowe, złote nakładane były naszkliwnie, co dawało ponadprzeciętnie dekoracyjne efekty. Drugi typ, *somenishiki*, polegał na pokryciu *sometsuke*¹¹⁰ lub podobnej biało-niebieskiej porcelany wzorami w typie *nishikide*, tudzież innymi wielobarwnymi dekoracjami naszkliwnymi.¹¹¹



Ilustracja 9: Cztery czarki dekorowane w stylu ceramiki z Arita

Porcelana z pieców Arita była transportowana do różnych części Japonii przez port, od którego pochodzi druga nazwa tego typu wyrobów, czyli *Imari*. Ceramikę tę chętnie eksportowano również do Europy, gdzie była na tyle popularna i doceniana, że inspirowano się nią w głównych europejskich ośrodkach wytwórstwa porcelany, m.in.: Delft w Holandii, Chantilly we Francji czy Maissen w Niemczech. Oddziaływanie porcelany Arita dało się też odczuć w jej ojczyźnie, zwłaszcza w regionach znanych z garncarskiego

¹¹⁰ *Sometsuke* to tradycyjna technika zdobienia porcelany wywodząca się z Chin, która rozpowszechniła się także w Azji i Europie. Używając pigmentu na bazie kobaltu, rzemieślnicy malują wzory na wypalanej biskwitowo, nieszkliwionej powierzchni porcelany, a następnie nakładają bezbarwne szkliwo i wypalają przedmiot w wysokiej temperaturze, by finalnie wydobyć żywe, niebieskie wykończenie.

¹¹¹ D. Durston, *Japan Crafts Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Kodansha International, Tokyo 1996, s. 37.

rzemiosła, np. w Kioto, Kutani czy Tobe. W Aricie zresztą do dziś produkuje się wiele zróżnicowanych wyrobów porcelanowych, zarówno użytkowych w charakterze, jak i tych typowo dekoracyjnych. W XVII wieku zakłady garncarskie na tamtym obszarze były w większości raczej niewielkie i prawdopodobnie kilka rodzin dzieliło między sobą *noborigamę* - piec schodkowy. Współcześnie funkcjonuje tu wiele warsztatów, niektóre z nich to niewielkie, rodzinne studia, inne zaś to duże manufaktury. W 1879 roku, w jednym z katalogów wystawowych podawano, że Arita liczyła wówczas 5430 mieszkańców zamieszkających w 1174 domach, z czego 120 domostw zajmowało się produkcją porcelany, a 30 dekorowaniem jej, a łącznie pracowało tam około 1560 rzemieślników.¹¹²

W przypadku porcelany *Hagi* jej proveniencji można doszukiwać się w Korei. Kiedy siogun Hideyoshi Toyotomi (1536-1598) w ostatniej dekadzie XVI wieku wysłał swoje wojska do Korei, wśród nich był przywódca klanu Hagi, Terumoto Mōri. Podczas pobytu w Korei Mōri spotkał dwóch braci-ceramików, których wracając sprowadził do Japonii. To pod ich kierownictwem, w 1604 roku po raz pierwszy założony zostaje piec w Matsumoto, a w 1657 roku syn jednego z braci buduje kolejny piec w Fukagawie. Dwa rodzaje ceramiki, które były wypalane w tych ośrodkach współcześnie nadal są wytwarzane przez rodziny Saka i Miwa, z których to rodzin wywodzą się ceramicy o nadanym tytule Żywego Skarbu Narodowego.¹¹³

Kluczowym dla rozwoju *Hagi-yaki* było odkrycie w 1717 roku gliny *daidō tsuchi*, która w procesie wypalania ulegała licznym, subtelnym zmianom koloru i tekstury. Zmieszanie jej z inną, bardziej ogniotrwałą gliną *mitake tsuchi* powodowało dodatkowe urozmaicenie formy i przypadkowych efektów. Stonowane walory ceramiki *Hagi* nadal postrzegane są jako jedna z jej cech charakterystycznych. Co więcej, uważa się, że herbata podawana w czarkach *Hagi* pozostaje dłużej gorąca, ponieważ glina wchłania część płynu. Dodatkowo zmienia ona swój kolor wraz z częstotliwością użytkowania naczynia. Właściwość ta nazywane jest *chanare* (czyli „przyzwyczajanie się do herbaty”) lub też *Hagi no nana bake* („siedem przemian Hagi”). Oprócz naczyń związanych z *chanoyu*,

112 *Meiji: Japanese Art in Transition*, red. R. Schaap, Haags Gemeentemuseum, Haga 1987, s. 22.

113 *Hagi ware*, <https://chugokukeiren.jp/chiiki/info/en/2023/02/824/>, [data dostępu: 4.09.2025].

popularnymi formami *Hagi-yaki* są wazony na kwiaty i pojemniki na sake. Naczynia Hagi formowane były, i nadal są, na koreańskim kole garncarskim zwanym *kerokuro*. Podczas toczenia, po uformowaniu stopy naczynia, wykonuje się klinowe nacięcie. Ten zabieg, zwany *wari kōdai* to sformalizowany już znak, będący pierwotnie trikiem mającym na celu umożliwienie garncarzom sprzedaży ceramiki pospółstwu w czasach, gdy naczynia *Hagi* były zarezerwowane wyłącznie dla wyższych sfer. A po oznaczeniu przedmiotu za pomocą *wari kōdai*, obiekty te mogły być sprzedawane jako „towary uszkodzone” lub „zniekształcone”. Naczynia Hagi prawie nigdy nie są zdobione malowanymi motywami. Zamiast tego wykorzystują popiołowe szkliwo z jesionu drzewnego (*dobaiyū*), szkliwo jesionowe o nazwie *isabaiyū*, wykonane z drewna drzewa isu lub szkliwo słomkowo-jesionowe (*shirohagi gusuri*). Szkliwa te, w połączeniu z procesami zachodzącymi podczas długiego wypału w niskiej temperaturze w piecu typu schodkowego, pozwalają uzyskać ciekawe, tonalne przejścia, co nadaje ceramice dekoracyjny charakter.¹¹⁴



Ilustracja 10: Czarka Hagi-yaki

114 D. Durston, *Japan Crafts Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Kodansha International, Tokyo 1996, s. 28.



Ilustracja 11: Talerz i dwie czarki herbaciane Hagi-yaki

W okresie Momoyama, a później także Edo, jednymi z najbardziej pożądanymi przez dawnych mistrzów herbaty naczyń były przedziwne urzekające wazony i dzbanki na wodę typu *Iga*. Wielokrotnie wypalana, spieczona ceramika *Iga*, o niezwykle surowych formach, niepodobna była do żadnego innego typu wyrobów. Chropowata powierzchnia o nieco siermiężnym wyrazie, w zasadzie pozbawiona dekoracji, za wyjątkiem smug błotnistej, zielonej glazury i śladów przypalenia w piecu. Ich nieregularne, powykęcane wręcz kształty przypominały bardziej dzieła matki natury aniżeli przedmioty, które wyszły spod ludzkiej ręki. Mimo to, swoją estetyką doskonale wpisywały się w nastrój *wabi* towarzyszący ceremonii parzenia herbaty. Najprężniej działającymi wypalarniami ceramiki *Iga* były Makiyama i Marubashira na terenie dzisiejszej prefektury Mie. Pod koniec XVII wieku produkcja *Iga-yaki* stopniowo malała, a zaniknęła pod koniec XVIII wieku. Dopiero za sprawą Taneo Kikuyamy w 1937 roku została ona wznowiona i trwa do dziś.¹¹⁵

¹¹⁵ F. Koyama, *The Heritage of Japanese Ceramics*, New York, Weatherhill, 1973, s. 104.

Genezy dzisiejszego Kioto, a właściwie ówczesnego Miyako, jako centrum rękodzieła upatrywać można w końcu VIII wieku, w momencie uzyskania przez nie statusu stolicy kraju.¹¹⁶ Powodowane było to przede wszystkim rosnącym zapotrzebowaniem cesarza i jego dworu, jak również instytucji religijnych na ceramikę. W tym czasie jednak wzornictwo pochodzące z Kioto nie różniło się wizualnie w zestawieniu z rzemiosłem z innych regionów Nipponu. Swój właściwy sznyt i charakter ceramika ta zyskała dopiero w końcówce XVI wieku. Znaczny udział mieli w tym patroni, posiadający specjalistyczną wiedzę i zmysł estetyczny patroni, którzy odpowiednimi sugestiami i osobistymi preferencjami wpływali na kształt i dekoracje powstających wyrobów.¹¹⁷

Engelbert Kaempfer (1651–1716), pochodzący z Niemiec lekarz i podróżnik, który wraz z Kompanią Wschodnioindyjską dotarł do Japonii. W trakcie swojego pobytu tam, dwukrotnie miał możliwość pojawić się na dworze sioguna Tsunayoshiego Tokugawy. W swojej słynnej kronice, będącej zarazem jednym z pierwszych tekstów opisujących realia Japonii okresu Edo (1603–1868), w takich słowach kreśli on obraz Kioto:

To miasto służy jako magazyn dla wszelkich japońskich rzemiosł i handlu. Niewiele jest domów, gdzie niczego się nie sprzedaje ani nie produkuje. To tutaj przerabiana jest miedź, wybijane są monety, drukuje się książki, wypłata się najpiękniejsze materiały ze złotymi i srebrnymi kwiatami, farbuje się najrzadsze tkaniny, a także wykonuje najlepsze rzeźby [...] Nie ma zagranicą takiej rzeczy, której tutejsi rzemieślnicy nie daliby rady skopiować. Z tego powodu towary wytwarzane w Miyako są znane w całym kraju i preferowane bardziej niż inne, nawet jeśli są nie najlepszej jakości, tylko dlatego, że są oznaczone jako wykonane w *kyō*.¹¹⁸

Pojawiające się w zapiskach określenia *Kyō* lub też *Miyako* równoznaczne są ze słowami „miasto” czy „stolica”. Były to powszechnie funkcjonujące wówczas nazwy

116 Tematyka ta została przez autorkę poruszona w artykule *Kioto artystycznie. O tradycjach rzemieślniczych, kyō-yaki oraz działaniach współczesnych twórców*, „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media”, 1 (13) 2024, s. 279-294.

117 R.L. Wilson, *Inside Japanese Ceramics: Primer of Materials, Techniques, and Traditions*, Weatherhill, New York 1995, s. 166.

118 E. Kaempfer, *Japonia: spojrzenie na kulturę Tokugawów*, przekł. Maciej Tybus, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2018, s. 398.

Heian-kyō – współczesnego Kioto, będącego w latach 794 – 1868 oficjalną stolicą Japonii, a w zasadzie to dworu cesarskiego. Warto przy tym wspomnieć, że sytuacja ta nie była tożsama z faktyczną, realną rolą miasta jako ośrodka władzy – gdyż ten wiązał się bezpośrednio z osobą panującego obecnie sioguna. Mimo to, *Miyako* właściwie od samego swojego zarania gromadziło w swoich murach ludzi rzemiosła i różnych dziedzin sztuki, co kontynuację ma także obecnie.¹¹⁹

Ceramika która powstawała na terenie Kioto po raz pierwszy wzmiankowana była pod nazwą *kyō-yaki* w tekście z 1605 roku. W swoim dzienniku, bogaty handlarz z Hakaty Sotan Kamiya (1551–1635), określa w taki sposób naczynie wchodzące w zestaw, zastawę w typie *raku*. Ceramika w tej stylistyce przez wieki była wykorzystywana w trakcie tradycyjnej ceremonii herbaty. Współcześnie *kyō-yaki* funkcjonuje jako pojęcie zbiorcze, obejmujące swoim znaczeniem wszelkiego rodzaju wyroby wykonane na obszarze Kioto. Jest to właściwie jedyna cecha wspólna, która determinuje przynależność do tej grupy, a prócz niej nie obowiązują żadne precyzyjne zasady czy wytyczne, dookreślające konkretne przymioty, którymi muszą się charakteryzować wyroby *kyō-yaki*, czy które pozwoliłyby na wyodrębnienie jakiegoś homogenicznego stylu.¹²⁰



Ilustracja 12: Czarka Kyo-yaki

119 M. Penkala, *A Survey of Japanese Ceramics: Guide for the Collector and Dealer*, Interbook International, Schiedam 1980, s. 63.

120 R.A. Miller, S. Okuda, *Japanese Ceramics*, Toto Shuppan Company, Tokyo 1963, s. 88.

Naczynia te najczęściej przyjmują niejednorodne formy, wykorzystując zróżnicowane techniki i surowce. Ich kształt i dekoracja zależne były od czasu powstania, jak i indywidualnego warsztatu twórcy. Oprócz *kyō-yaki* pojawia się także termin *Kiyomizu-yaki*, który pierwotnie dotyczył wyłącznie naczyń oryginalnie wytwarzanych w warsztatach działających przy prowadzącej do świątyni Kiyomizu-dera drodze Gojozaka (jako *kyō-yaki* początkowo określano wyroby z położonej na górskich zboczach z dzielnicy Higashiyama). Za dwóch pionierów, którzy wyjątkowo przyczynili się do rozwoju tej ceramiki, uznaje się Ninseia Nonomurę oraz Kenzana Ogatę.¹²¹



Ilustracja 13: Zbiór współczesnej ceramiki Kiyomizu-yaki

Ninsei Nonomura (urodzony jako Seisuke lub Seiemon Nonomura – Ninsei to artystyczny przydomek) pochodził z wioski Nonomura w prowincji Tamba. W Kioto osiedlił się około 1640 roku i tam też udzielono mu pozwolenia na rozpoczęcie praktyki rzemieślniczej i założenie warsztatu garncarskiego w sąsiedztwie świątyni Ninna-ji.

121 Kyo Ware / Kiyomizu Ware 京焼・清水焼 Kyo-yaki Kiyomizu-yaki, <https://narateacompany.com/collections/kyo-ware-kiyomizu-ware-%E4%BA%AC%E7%84%BC--%E6%B8%85%E6%B0%B4%E7%84%BC-kyo-yaki-kiyomizu-yaki>, [data dostępu: 26.06.2025].

Patronem i doradcą, który ofiarował mu wsparcie był jeden z mistrzów ceremonii herbaty, Sowa Kanamori (1585–1656). W swojej początkowej twórczości Nonomura inspirował się, a niekiedy wręcz kopiował innych artystów, w tym także koreańskich i chińskich. Wraz z upływem lat i coraz większym zdobywanym doświadczeniem, wypracował on własny styl, którego estetyka była czasami przyrównywana do *kirei-sabi*. Jego wyroby cechowała wyjątkowa elegancja, osiągnięta poprzez gładkie toczenie oraz barwne szklone dekoracje nanoszone na kamienną powierzchnię. Jego projekty cieszyły się dużym powodzeniem wśród środowiska dworskiego i feudalnego (w tym nawet u rezydującego księcia-opata), a on sam zaczął być stawiany za wzór dla wielu młodych artystów z Kioto, którzy chętnie naśladowali jego styl.¹²²

Kenzan Ogata (1663-1743) w przeciwieństwie do Ninseia, który wywodził się ze środowiska rzemieślniczego, sam nie miał z garncarstwem nic wspólnego. Urodzony w Kioto, jako trzeci syn w zamożnej rodzinie Ogata, która to prowadziła sklep z gustowną odzieżą. Jego starszy brat Korin był słynnym malarzem. Kenzan natomiast miał szerokie zainteresowania – zajmował się kaligrafią, pisał poezję, studiował też filozofię buddyzmu zen. Kiedy zainspirowała go twórczość Nonomury, zapragnął rozpocząć u niego naukę, a później, w 1699 roku stworzył nawet własny warsztat w wiosce Narutaki (obecnie jest to teren północno-zachodniej części Kioto). Choć wzornictwo, które wyszło spod ręki jego mentora stanowiło dla niego inspirację, to mimo wszystko Ogata starał się wypracować oryginalny, osobisty rys w swoich wyrobach. Lubił bawić się kolorami, ale i konwencjami, a ceramika wytwarzana w jego pracowni była niezwykle różnorodna i dekoracyjna. Czasem wprowadzał do niej techniki malarskie, które podpatrzył u swojego brata, z którym wchodził niekiedy we współpracę. Z ich kooperacji powstawały interesujące przedmioty, w których w malarskie dekoracje Korina wkomponowane były fragmenty lirycznej kaligrafii Kenzana.¹²³

Wraz odejściem Ogaty i upływem czasu, ceramiczne zagłębienie u stóp Higashiyamy częściowo wygasa, co nie jest jednak jednoznaczne z całkowitym zanikiem działalności garncarskiej na terenie Kioto. Jednym z wciąż tworzących ceramików był Eisen Okuda

122 T. Mikami, *The Art of Japanese Ceramics*, Weatherhill, New York 1972, s. 172.

123 L.A. Cort, *The Kenzan Style in Japanese Ceramics*, <https://www.incollect.com/articles/the-kenzan-style-in-japanese-ceramics>, [data dostępu: 26.06.2025].

(1753–1811). Jako pierwszy uzyskał on w swoich wyrobach efekt podobny do chińskiej porcelany, zarówno pod względem wizualnym, jak i technologicznym. Naczynia te wprowadził na rynek i spopularyzował. Fachu uczyli się u niego m.in.: Mokubei Aoki, Dohachi Nin'nami czy Kisuke Kinkodo. Poprzez swoją działalność dążyli oni do odbudowy i reaktywacji lokalnych tradycji rzemieślniczych, a równocześnie starali się rozwijać i udoskonalać formy oraz właściwości rodzimych, japońskich produktów ceramicznych i porcelanowych.¹²⁴

Mokubeia Aoki (1767–1833), podobnie jak Kenzana Ogatę, niewiele łączyło ze światem rzemiosła. Dorastał w dzielnicy Gion w Kioto, jego rodzina prowadziła restaurację oraz zarządzała domem publicznym. On zaś był dobrze zapowiadającym się uczonym i antykwariuszem, który zaczytywał się w klasycznych chińskich tekstach. Dopiero za sprawą Eisena Okudy, około 1784 roku, postanowił zainteresować się ceramiką. Jego specjalnością okazały się utensylia herbaciane. Kultywował też technikę przejętą od swojego mistrza i w procesie jej ulepszania, udało mu się uzyskać oryginalną, japońską porcelanę.¹²⁵

Z obrzędem ceremonii herbaty była też niewątpliwie związana tzw. ceramika *raku*, której geneza wiąże się właśnie z szesnastowiecznym Kioto oraz rodziną Raku. Tradycję jej wypału zawdzięcza się najprawdopodobniej Chōjirō Tanace (1516–1592). Inspiracją była mu trójkolorowa ceramika *sancai* z Chin czasów dynastii Ming. *Raku-yaki* przypominała ją jednak tylko pod względem technicznym, a wizualnie były one rozbieżne stylistycznie.¹²⁶ *Sancai* dekorowano szkliwieniem łączącym kolory żółty, zielony i brązowy. Ich japońskie odpowiedniki cechował zaś monochromatyzm, czarna lub czerwona paleta barw. Termin *raku* nie był też pierwszą nazwą tego typu wyrobów, gdyż pierwotnie określano je jako *ima-yaki*. Kolejna wersja – *juraku*, może sugerować prawdopodobne pochodzenie obecnie stosowanego *raku-yaki*. Historia początków ceramiki *raku* związana jest też z postacią Hideyoshiego Toyotomiego (1537-1598), słynnym przywódcą, któremu udało się zjednoczyć państwo. Na jego polecenie powstać miał pałac Jurakudai, a Chōjirō był jedną

¹²⁴ *Kyoto Ware Potters of the Late Edo Period: Okuda Eisen and His Pupils*, https://www.tnm.jp/modules/r_exhibition/index.php?controller=item&id=5354&lang=en, [data dostępu: 26.06.2025]

¹²⁵ R.A. Miller, S. Okuda, *Japanese Ceramics*, Toto Shuppan Company, Tokyo 1963, s. 97.

¹²⁶ *Roots of Raku ware*, <https://www.raku-yaki.or.jp/e/history/roots.html>, [data dostępu: 26.06.2025].

z osób wybranych do pomocy przy budowie - zlecono mu wykonać ceramiczne dachówki. Siogun Toyotomi był tak zadowolony z efektów jego pracy, że ponoć by okazać swą wdzięczność ofiarował Tanace pieczęć ze znakiem *raku* (楽), który znaczenie można rozumieć jako „przyjemność”, „zadowolenie”. Kanji to tym samym stało się dodatkiem do rodowego nazwiska wyróżnionego rzemieślnika.¹²⁷

Sen no Rikyū (1522–1591), wspomnianego już we wcześniejszych fragmentach, uważa się za najslynniejszego mistrza ceremonii herbaty. Niezpodstawnie – to właśnie jemu Japonia zawdzięcza obecny kształt tego zwyczaju, to on przeprowadził swoistą estetyczną rewolucję. Model przez niego opracowany, kontynuowany także współcześnie, jest jednym z najbardziej charakterystycznych symboli japońskiej kultury. Sen no Rikyū nie tylko dokonał reinterpretacji panującego kanonu, ale wprowadził też nową jakość definiującą na długie wieki japoński styl. Do całości obrzędu podchodził w sposób holistyczny, dążąc do zbliżenia i harmonii pomiędzy człowiekiem a naturą. Budując nastrój i konstruując otoczenie ceremonii, uwzględniał najmniejsze szczegóły, w tym także wszelkiego rodzaju niezbędne akcesoria i utensylia. Zależało mu za zastąpieniu chińskich wyrobów rodzimą ceramiką.¹²⁸ By zrealizować swoją koncepcję złożył on zamówienie u Chōjirō Tanaki. Okazało się, że naczynia stworzone przez głowę rodu Raku spełniły oczekiwania mistrza *chadō*, świetnie wpisując się w surową i minimalistyczną stylistykę *wabi-sabi*. Wykonano je ręcznie, a nie toczono. Ich forma była niezwykle prostota, wręcz ascetyczna. Czarki swoim kształtem były tak dopasowane do dłoni, że stanowiły niemal jej naturalne przedłużenie. Tradycja rzemiosła *raku-yaki* kultywowana była przez kolejne pokolenia ceramików, stanowiła wzór i inspirację dla wielu artystów. Bez wątpienia uznać ją można za jedną z najbardziej unikatowych tendencji, które wykształciły się na rynku japońskim.¹²⁹

Produkcja *Kutani-yaki* rozpoczęła się dopiero w połowie XVII wieku, kiedy to Toshiharu Maeda, głowa klanu Daishōji, odkrył, że na jego terytorium, właśnie w okolicy Kutani, znajdują się złoża gliny odpowiedniej do wyrobu porcelany. Maeda zlecił budowę

¹²⁷ H. Tagai, *Japanese Ceramics*, Hoikusha, Osaka 1993, s. 67.

¹²⁸ *Chanoyu: The Japanese Art of Tea*, <https://education.asianart.org/resources/chanoyu-the-japanese-art-of-tea/>, [data dostępu: 08.09.2025].

¹²⁹ S. Tanaka, *Sen no Rikyū: Appreciation of Nature Fused with Aesthetic Sense*, <https://www.nippon.com/en/japan-topics/b07220/#>, [dostęp: 15.09.2025]

dwóch pieców do wypału w wioskach Kutani i Suisaka, by móc lokalnie wytwarzać naczynia do ceremonii herbacianych. Niebawem wysłał również syna Saijiro Goto, jednego ze swoich zaufanych służących, do Arity w Kiusiu, by tam poznał tajniki technik ceramicznych. Mężczyzna poznał tam wygnanego z Chin ceramika, którego zabrał ze sobą w podróż powrotną do Japonii. Owocem ich współpracy były naczynia określane obecnie jako *Ko-Kutani*, czyli *Dawne Kutani*. Ceramika ta miała bardzo charakterystyczną paletę barw, łączącą w sobie czerwień, zielen, żółć, fiolet i błękit pruski. W ramach tej gamy kolorystycznej, najbardziej znanym i cenionym zestawieniem był duet żółci i zieleni. Kolejne pary tworzyły kompozycje niebiesko-białe oraz czerwono-złote. Wzory nanoszone na naczynia są zazwyczaj wyraziste, przez co wizualnie kompatybilne z czystymi kolorami naszkliwnej emalii. Dekoracyjne motywy najpierw obrysowywane są błękitem kobaltowym, czernią manganową i czerwienią żelazną. Następnie nakładane są emalie, które po wypaleniu uzyskują efekt transparentności podobnej do szkła, dzięki czemu rysunek pod spodem staje się integralną częścią całego wzoru.¹³⁰



Ilustracja 14: Talerz dekorowany w stylu Kutani-yaki

¹³⁰ *The Origin of Kutani Ware*, <https://kutani-ware.jp/blogs/kutani-ware-magazine/about-kutani-ware>, [data dostępu: 15.09.2025].

Z nie do końca jasnych przyczyn, około 1694 roku wypalarnie w Kutani popadły w ruinę na ponad wiek. Dopiero dzięki pomocy sprowadzonego z Kioto mistrza rzemiosła udało się wznowić działalność pieców. Mokubei Aoki, o którym mowa, przybył do Kutani w 1804 roku, a jego miejscem pracy stał się nowo wybudowany piec Kasugayama w prowincji Kaga. Postawa i twórczość ceramika z czasem zainspirowała lokalnych rękodzielników, którzy zaczęli stawiać kolejne stanowiska do wypalania. Wyroby, które powstały podczas tej drugiej fali aktywności rzemieślniczej doprowadziły do odrodzenia się *Kutani-yaki*, której to wariacja została nazwana *Saikō Kutani*, co tłumaczyć można jako *Nowe Kutani*. Co ciekawe, termin „porcelana *Kutani*”, który swoim znaczeniem obejmuje ogół tego typu wyrobów wszedł do użytku dopiero w 1803 roku. W rzeczywistości jedyną ceramiką oryginalnie i faktycznie wytwarzaną na terenie Kutani było *Ko-Kutani*. I choć naczynia z Kutani wiele zawdzięczają swoim chińskim wzorcom, wyróżniają się tym, że są jednymi z pierwszych japońskich wyrobów porcelanowych, które podbiły serca Europejczyków - pod koniec XIX wieku ceramika *Kutani* była bowiem chętnie eksportowana na Stary Kontynent. Współcześnie jest ona nadal wytwarzana i łączy w sobie tradycyjne wzory z nowoczesnymi, technologicznymi innowacjami. Większość z produkowanych obecnie *Kutani-yaki* to naczynia przeznaczone do codziennego użytku.¹³¹

Przywołane w tym rozdziale rodzaje wyrobów, stanowią zaledwie ułamek całości wytwórstwa ceramicznego na terenie Japonii. Kolejne przykłady, typy, stylistyki można by mnożyć w nieskończoność. Wszystkie jednak świadczą o tym, jak bardzo złożony potrafi być proces wyłaniania się i kształtowania poszczególnych odmian wyrobów, jak bardzo zależny jest on od sytuacji ekonomicznej panującej w kraju, od nastrojów politycznych i ustroju, zmian w strukturze społeczeństwa, poziomu edukacji, wpływów i ingerencji wewnętrznych oraz zewnętrznych, uwarunkowań geograficznych, możliwości technologicznych, ale i zwykłego czynnika ludzkiego, indywidualnej postawy, inspiracji czy artystycznej koncepcji.

131 T. Mikami, *The Art of Japanese Ceramics*, Weatherhill, New York 1972, s. 177-178.



Ilustracja 15: Czarka do sake i ceramiczne pudełko Kutani-yaki

ROZDZIAŁ III

Zanim nastanie Era Światłych Rządów

3.1 Okres Edo (1603–1868) – zarys ustroju oraz sytuacji ekonomiczno-społecznej

Od połowy XVI wieku, w Japonii targanej starciami pomiędzy domenami feudalnymi, stopniowo zawiązywał się ruch na rzecz zjednoczenia narodu, na którego czele stali trzej potężni hegemoni: Nobunaga Oda (1534–1582), Hideyoshi Toyotomi (1537–1598) i Ieyasu Tokugawa (1543–1616). Krótki, aczkolwiek niezwykle pomyślny czas, w którym Nobunaga i Hideyoshi objęły wojskową kontrolę nad krajem i rozpoczęły przekształcanie jego instytucji feudalnych, znany jest jako okres Azuchi-Momoyama (1568–1600). Była to złota era Japonii, pełna znamienitości, przepychu, ale i otwartości na świat zewnętrzny. Toyotomi marzył o podboju Korei i ustanowieniu trwałej dynastii, choć finalnie jego koreańskie inwazje w latach 1592 i 1597 zakończyły się sromotną porażką. Po jego śmierci w 1598 roku, jego syn-następca postawiony został w niełatwej sytuacji, mając wokół siebie pięciu *daimyō* – regentów, a zarazem rywali. Jeden z nich, Ieyasu Tokugawa, po zwycięstwie w bitwie pod Sekigaharą w 1600 roku, mianował się władcą i ustanowił potężny, trwający ponad 250 lat siogunat rodu Tokugawa w mieście Edo, tym samym dając początek historycznemu okresowi o tożsamej nazwie. Osiągnięta dominacja pozwoliła mu wprowadzić zmiany na politycznej mapie Japonii. Był on inicjatorem nowej struktury znanej dziś jako system wojskowo-feudalny *bakuhau*, w ramach którego siogunat Tokugawa bezpośrednio kontrolował Edo i centralną część kraju, podczas gdy *daimyō* zarządzali około 250 posiadłościami lennymi (*han*). Tym samym cesarz stał się w praktyce podporządkowany wojskowej dyktaturze, która pozbawiła go niemal wszelkiej realnej władzy, pozostawiając mu jedynie funkcję żywego symbolu – strażnika tradycji, ceremonii i rytuałów. Mimo to, nie rozważano całkowitego zniesienia instytucji cesarza, gdyż ta była głęboko zakorzeniona w świadomości społeczeństwa.¹³²

Ieyasu i jego następcy zdołali utrzymać silną, scentralizowaną strukturę poprzez kontrolę, regulację domen panów feudalnych. Wprowadzono system *sankin kōtai*

¹³² *The Kodansha Bilingual Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo 1998, s. 102-103.

(„naprzemienna służba”), który wymuszał na *daimyō* regularne, coroczne pobyty w siedzibie sioguna w Edo, jak również nakładał na ich rodziny obowiązek przebywania w stolicy w roli „zakładników”, tak by zapewnić lojalność lordów wobec władcy. Układ ten nie tylko ograniczał autonomię *daimyō*, ale dodatkowo obciążał ich finansowo utrzymaniem dwóch posiadłości, rezydencji oraz kosztami ciągłych podróży, dzięki czemu ze względu na ograniczone środki – mniejsze było prawdopodobieństwo wszczęcia przez nich buntu czy ponownego rozpoczęcia walk pomiędzy sobą.¹³³

Teoretyczne podstawy sprawowania władzy przez siogunat Tokugawy, ukształtowały się pod silnym wpływem konfucjanizmu, a zwłaszcza myśli Chu Hsi. Konfucjańska metafizyka zakłada dualistyczną strukturę kosmosu – przeciwstawność nieba i ziemi, pierwiastków pozytywnych i negatywnych – której obecność w świecie przyrody stanowiła uzasadnienie dla hierarchicznego porządku społecznego. W tym kontekście podział społeczeństwa na klasy: wojskową, chłopską, rzemieślniczą i kupiecką był postrzegany jako fundamentalny i nieodzowny element ładu społecznego.¹³⁴ Najwyżej w hierarchii stali oczywiście wojownicy-samurajowie. Do klasy tej przynależeli zarówno siogun, panowie feudalni, jak i najniżsi rangą żołnierze piechoty, ale także uczeni, lekarze czy prawnicy. Drugą w kolejności grupą byli rolnicy, stanowiący około 80% całej populacji. Pomimo stosunkowo wysokiej pozycji w hierarchii społecznej państwa, które uważało rolnictwo za swój fundament, ich los był niełatwy. Przymuszani byli do pracy na rzecz panów feudalnych i płacili wysokie podatki lenne (*nengu*). Z czasem te i inne represje, słabe zbiory, spekulacje cenami ryżu oraz klęski żywiołowe doprowadziły do licznych buntów chłopskich, które szybko tłumili samurajowie. Trzecia klasa, czyli rzemieślnicy zrzeszeni w cechach, przeszła w okresie Edo interesującą przemianę. W wyniku rozwoju ośrodków miejskich oraz coraz większych potrzeb ich populacji, metody produkcji rzemieślniczej uległy zmianom, powoli przechodząc w system manufaktur. Większość rzemieślników pracowała wówczas pod patronatem panów

133 A. Gordon, *Nowożytna Historia Japonii. Od czasów Tokugawów do współczesności*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010, s. 30-36.

134 *Historia kultury japońskiej w zarysie*, red. Y. Tazawa, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Japonia 1987, s. 83.

feudalnych lub zamożniejszych mieszczan. Najniżej w hierarchii plasowała się zaś klasa kupiecka, która z czasem zaczęła umacniać swoją pozycję i rosła w siłę.¹³⁵

W okresie rządów siogunatu Tokugawa ośrodki takie jak Edo, Osaka i Kioto prężnie się rozwijały, stając się centrami życia społecznego, gospodarczego i kulturalnego Japonii. Szczególnie Edo, jako siedziba sioguna i najludniejsze wówczas miasto, przekształciło się w prawdziwie tętniącą życiem metropolię. Znaczący wpływ miało tu duże zróżnicowanie struktury społecznej – miasta rozrastały się wówczas wzdłuż szlaków komunikacyjnych, którymi regularnie przemieszczali się *daimyō* wraz ze swoimi orszakami. W punktach, gdzie możliwa była wymiana ryżu na pieniądze, powstawały lokalne centra handlu. Pomimo restrykcji dotyczących mobilności oraz surowych kar, chłopci licznie migrowali do ośrodków miejskich w poszukiwaniu lepszych warunków życia. Nowo powstała warstwa społeczna jaką było mieszczaństwo (*chōnin*), również odegrała kluczową rolę w kształtowaniu dynamicznej kultury miejskiej, stanowiącej przeciwieństwo dotychczasowej, konserwatywnej ortodoksji siogunatu. Szczególne znaczenie w tym procesie mieli zamożni kupcy, których tak odmienne od gustów arystokracji upodobania, sprzyjały powstawaniu nowych form rozrywki, a także rozwojowi i swoistej komercjalizacji życia codziennego. Wzrost znaczenia kupców i rzemieślników, mimo ich formalnie niższego statusu społecznego, przyczynił się do kształtowania nowych wzorców kulturowych, w tym estetyki teatru *kabuki*, drzeworytów *ukiyo-e* oraz literatury satyrycznej czy obyczajowej. Klasa *chōnin* chętnie uczestniczyła w życiu kulturalnym, wykazując zamiłowanie do zabawy, hedonizmu, luksusu i konsumpcji, co z czasem doprowadziło do wykształcenia się niemal burżuazyjnej kultury mieszczańskiej. Pomimo formalnych ograniczeń, handlarze i rzemieślnicy zyskali istotną pozycję ekonomiczną. Natomiast choć poziom życia mieszkańców miast ulegał poprawie, sytuacja ludności wiejskiej – stanowiącej przecież większość populacji – nie kształtowała się w tożsamy sposób. Wahania klimatyczne prowadziły do częstych klęsk nieurodzaju, co w konsekwencji skutkowało falami głodu. W wielu posiadłościach obciążenia podatkowe były wyjątkowo wysokie, co przyczyniało się do wybuchów lokalnych rozruchów. Często miało miejsce nieumiejętne zarządzanie majątkami, a także trudności w dostosowaniu się do

135 *Meiji: Japanese Art in Transition*, red. R. Schaap, Haags Gemeentemuseum, Haga 1987, s. 10-11.

zmieniających się realiów gospodarczych – zwłaszcza rosnącej specjalizacji produkcji rolnej i ukierunkowania jej na towary przynoszące większe zyski, takie jak jedwab, bawełna, trzcina cukrowa czy herbata. W obliczu tych wyzwań, niektórzy z rolników niezdolnych do samodzielnego prowadzenia gospodarstw, decydowało się na przekazanie ziemi innym osobom, tym samym stając się jej dzierżawcami, co było sprzeczne z obowiązującym prawem. Proces ten prowadził do pogłębiania się nierówności społecznych i ekonomicznych, zwiększając rozdzźwięk międzyklasowy.¹³⁶

Paradoksalnie więc, stabilizacja i silnie zhierarchizowana struktura państwa Tokugawów przyniosły Japonii dwojakie skutki. Z jednej strony zapewniły spokój, który sprzyjał rozwojowi kultury i sztuki, intensyfikacji urbanizacji oraz doskonaleniu tradycyjnych rzemiosł. Z drugiej jednak, gospodarka kraju pozostawała w stagnacji – mimo pozornego dobrobytu, Nippon był odizolowany od zagranicznych innowacji technologicznych i efektywnych rozwiązań produkcyjnych, co skutkowało narastającym zapóźnieniem cywilizacyjnym.

3.2 Przed *sakoku*, czyli pierwsze kontakty ze światem Zachodu

Historia rozwoju kultury, rzemiosła i sztuki japońskiej przełomu średniowiecza i nowożytności nie była jednak zależną wyłącznie od czynników wewnętrznych oraz wpływów najbliższych sąsiadów. Niebagatelne znaczenie miały również zewnętrzne impulsy i zupełnie obca kulturowo aktywność, która na wyspach pojawiła się za sprawą Europejczyków. Przypuszcza się, że pierwszy kontakt Zachodu z Nipponem nastąpił w 1543 roku. Wtedy też portugalski odkrywca i poszukiwacz przygód Pinto, czyli właściwie Fernão Mendes (1509–1583), żeglujący wraz z chińskimi piratami, dopłynął do wyspy Tanegashima na południe od Kiusiu. Fałszywie podał się on za posła, oficjalnego przedstawiciela swej ojczyzny, dzięki czemu mógł nawiązać kontakt z lokalnym zarządcą. Po pobycie w Japonii i bezpiecznym powrocie do Portugalii, Pinto napisał książkę o swoich doświadczeniach na obcym lądzie, która uważana jest za jeden z pierwszych tego typu tekstów dotyczących Kraju Wschodzącego Słońca.¹³⁷

136 K. G. Henshall, *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa 2011, s. 80-81.

137 S. Kato, *Japan. Spirit & Form*, Charles E. Tuttle Publishing, Rutland 1994, s. 6.

Kiedy w 1549 roku jezuicki misjonarze ze słynnym Franciszkiem Ksawerym na czele dotarli do Japonii, niektórzy *daimyō* próbowali uzyskać korzyści dla swoich posiadłości, zawierając układy z Europejczykami i nawracając się na chrześcijaństwo. Wkrótce jednak siogunat odkrył ten proceder, uznał go za niebezpieczną inwazję obcych ideologii i w 1587 roku wprowadzono dekret zakazujący zakładania misji. Mimo to grupy chrześcijańskie nadal rozwijały się w ukryciu. Zakończyło się to wraz z rokiem 1614, gdy Ieyasu Tokugawa wydał ostateczny edykt zakazujący wyznawania religii chrześcijańskiej w Japonii. Nastąpiła wówczas krwawa i brutalna fala prześladowań. W społeczeństwie japońskim narastały bowiem obawy, iż ekspansja Europejczyków i chrześcijaństwa może prowadzić do zagrożenia integralności kraju poprzez potencjalną kolonizację, a także do ingerencji w panujący porządek społeczny czy wartości moralne.¹³⁸

Pierwsze kontakty Brytyjczyków z Japonią sięgają natomiast początków XVII wieku. W 1600 roku angielski żeglarz William Adams (1564–1620) przybył na terytorium Nipponu na pokładzie holenderskiego statku handlowego. Pozostając w kraju, z czasem zyskał zaufanie sioguna, stając się jego doradcą w sprawach polityki zagranicznej. W 1613 roku do Japonii dotarł również kapitan John Saris, którego misją było sformalizowanie działalności Angielskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej oraz nawiązanie oficjalnych relacji handlowych między Wielką Brytanią a Japonią. W przeciwieństwie do Adamsa, Saris jednak nie zdecydował się na dłuższy pobyt – relacje wskazują, że jego doświadczenia z Japonii nie należały do pozytywnych. Jeszcze w tym samym roku powrócił do Anglii, zabierając ze sobą pierwsze udokumentowane japońskie wyroby, przekazane jako podarunek dla króla Jakuba I (1566–1625). Oprócz dwóch ceremonialnych zbroi dla monarchy, Saris przywiózł również *katane*, miecz *wakizashi* oraz zbiór *shunga* – japońskiej sztuki erotycznej. Grafiki te zostały jednak skonfiskowane i zniszczone przez Kompanię, a sam kapitan został wydalony za prowadzenie nieautoryzowanej działalności handlowej. W latach 1613–1623 podejmowano próby utrzymania kontaktów handlowych poprzez filię Angielskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej zlokalizowaną w Hirado, jednak bez większego powodzenia.¹³⁹

138 *Cultural atlas of Japan*, red. M. Collcutt, M.B. Jansen, I. Kumakura, Facts on File, New York 1988, s. 152.

139 G. Irvine, *A guide to Japanese Art Collections in the UK*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005, s. 13.

Do Europy kontynentalnej pierwsze japońskie wyroby ceramiczne zostały sprowadzone najprawdopodobniej za sprawą Portugalczyków, pod koniec XVI wieku. Faktyczny rozkwit tej odnogi handlu nastąpił jednak wtedy, gdy przejęła ją Holenderska Kompania Wschodnioindyjska. Mimo to, dopiero około 1659 roku eksport japońskiej porcelany faktycznie zyskał na znaczeniu i skali. Pierwsze dostawy zawierały przede wszystkim kobaltowo-białe naczynia wzorowane na chińskiej tradycji porcelany, będące właściwie zamiennikiem oryginalnych produktów, w czasie kiedy Chiny pogrążyły się w chaosie wraz z końcem panowania dynastii Ming i nastaniem rządów Mandżurów. Towary importowane z Japonii okazały się też niezwykle popularne w Amsterdamie, gdzie osiągały całkiem wysokie ceny rynkowe. Ponadto słynni holenderscy ceramicy z Delft zaczęli w swoich pracach naśladować ich charakterystyczny dwubarwny styl, a holenderscy kupcy, którzy osiedlili się w japońskim Hirado w 1609 roku, mieli możliwość uzmysłowić i zaszczerpić załóżek europejskich gustów u samych japońskich wytwórców naczyń.¹⁴⁰

Finalnie, w latach 1633-1639 Iemitsu Tokugawa wydając kolejne edykty, wprowadził politykę izolacjonizmu – *sakoku*, niemal całkowicie zakazując międzynarodowej wymiany handlowej, co skutecznie ukroiło dalsze próby kontaktu Hiszpanii i Portugalii z tym wyspiarskim krajem.¹⁴¹ Jedyny wyjątek stanowili kupcy z Holandii oraz Chin, którzy korzystać mogli jednak tylko i wyłącznie z portu na Dejimie – sztucznie utworzonej, ściśle kontrolowanej wyspie położonej w Zatoce Nagasaki. Stąd właśnie eksportowano do Europy wyroby luksusowe, takie jak porcelana i przedmioty z laki, meble, wyposażenie domowe czy artefakty religijne. Najczęściej transakcje te realizowane były za pośrednictwem Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, a towary najwyższej jakości trafiały do europejskich wiejskich posiadłości czy rezydencji arystokratycznych, pełniąc funkcje zarówno dekoracyjne, jak i użytkowe. Moda na tego typu przedmioty utrzymywała się przez w zasadzie przez cały XVII i XVIII wiek, a w większości domostw można było znaleźć kolekcje sztuki rodem z Japonii zdobiące kominki lub eksponowane w reprezentacyjnych wnętrzach. Akcesoria i dekoracje rodem

140 H. Munsterberg, *The Ceramic Art of Japan: A Handbook for Collectors*, Tuttle Publishing, Rutland 1964, s. 37.

141 Pomimo obowiązujących restrykcji, w XVIII wieku statki rosyjskie i brytyjskie nadal podejmowały ryzyko wpływania na japońskie wody przybrzeżne, próbując nawiązać kontakt z izolowanym krajem.

z Japonii, intrygujące swoją osobliwością, budziły fascynację wśród Europejczyków, stopniowo przenikając do ich codziennego życia oraz przestrzeni domowych. Początkowo kontakt z japońską twórczością miał charakter powierzchowny – dominowało pragnienie posiadania przedmiotów o orientalnym charakterze, bez głębszego zrozumienia ich estetyki i symboliki. Dopiero później, w XIX wieku faktycznie zaczęto doceniać wartość artystyczną i kulturową tych obiektów.¹⁴²

Pierwsze wzmianki o japońskich wyrobach na europejskich salonach pojawiają się we wczesnych angielskich inwentarzach, m.in.: w spisie z Burghley House z 1688 roku, gdzie odnotowano szczegółowe deskrypcje porcelany oraz przedmiotów wykonanych z laki czy księgach Zamku Dunster z 1690 roku, gdzie wspomniano o politurowanych kabinetach lakowych.¹⁴³ Znaczna część obiektów zgromadzonych w XVII i XVIII wieku w brytyjskich kolekcjach prywatnych stanowi współcześnie podstawę zbiorów największych muzeów. Choć wiele z tych kolekcji powstawało w okresie 1870–1920, to już w 1683 roku otwarto Ashmolean Museum w Oksfordzie – pierwszą prywatną, ogólnodostępną instytucję, a właściwie „gabinet osobliwości” (wówczas nie funkcjonowało jeszcze pojęcie „muzeum” w dzisiejszym rozumieniu). Obecnie placówka ta może poszczycić się imponującą kolekcją sztuki japońskiej, obejmującą ceramikę, wyroby z laki, figurki *netsuke*, a także drzeworyty i dzieła malarskie.¹⁴⁴ W 1753 roku, prawie sto lat po powstaniu Ashmolean Museum, w Londynie utworzono Muzeum Brytyjskie z inicjatywy Sir Hansa Sloane’a (1660–1753), który pragnął zabezpieczyć swoją kolekcję dzieł sztuki. Wśród jego zbiorów znajdowały się również wyroby japońskie, przekazane przez rodzinę niemieckiego podróżnika Engelberta Kaempfera (1651–1716), który w latach 1690–1692 przebywał na wyspie Dejima.¹⁴⁵

Pisząc o japońskim rzemiośle na terenie Wysp Brytyjskich, nie sposób pominąć Zbiorów Królewskich. Pierwsze dary dyplomatyczne z Japonii rodzina królewska zaczęła otrzymywać już na początku XVII wieku. Najciekawsze egzemplarze prezentowane są

142 J. Niewiarowska-Kulesza, A. Pawłowska, *Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 23 – 24.

143 *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: The Arts of the Meiji Period*, red. G. Irvine, Thames and Hudson, London 2013, s. 20-23.

144 *West meets East*, <https://www.ashmolean.org/west-meets-east-orientation-gallery>, [data dostępu: 25.10.2025].

145 B. Gray, *Sloane and the Kaempfer Collection*, „The British Museum Quarterly”, Vol. 18, No. 1, s. 20-23.

współcześnie podczas wystaw czasowych na dworze królewskim, choć znaczna część kolekcji znajduje się w magazynach, a niektóre z obiektów przekazano do dyspozycji brytyjskich muzeów.¹⁴⁶

W latach 1826–1832 także Królewska Kunstkamera w Hadze rozszerzyła swoje zbiory o trzy kolekcje japońskiej sztuki, pozyskane dzięki działalności trzech Europejczyków przebywających na wyspie Dejima: Jana Cocka Blomhoffa (1779–1853), Philipa Franza von Siebolda (1796–1866) oraz Johannes van Overmeera Fishera (1800–1848). Najprawdopodobniej stanowiła ona jedną z najistotniejszych kolekcji japońskich artefaktów w Europie w owym czasie. Warto też przy tym dodać, że Philipp Franz von Siebold odegrał szczególną rolę w popularyzacji sztuki Japonii na Starym Kontynencie. Był on lekarzem na usługach Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, który przebywał w Japonii w latach 1823–1829. Przez całe swoje życie udało mu się utworzyć bogatą kolekcję orientalnych dzieł. Zbiór ten obecnie znajduje się w Lejdzie, w jego dawnym domu, który obecnie funkcjonuje jako placówka o profilu muzealnym, będąc ważnym punktem na mapie europejskiego japonizmu i przyciągając licznych entuzjastów kultury japońskiej.¹⁴⁷

Eksportowe rzemiosło, szczególnie porcelanowe naczynia czy obiekty dekorowane laką, należało jednak do dóbr luksusowych, co skłaniało zachodnich wytwórców do podejmowania prób ich imitacji. Ostatecznie, zarówno angielscy, jak i kontynentalni producenci ceramiki zdołali opracować wyroby, które pod względem formy i stylistyki relatywnie adekwatnie naśladowały japońskie oraz chińskie pierwowzory, a ze względu na swoją dostępność szybko zyskały one popularność na europejskim rynku. Z czasem oryginalne wyroby najwyższej jakości były raczej wykorzystywane jako podarunki dyplomatyczne, przekazywane zagranicznym władcom w Europie czy Azji, z którymi Holendrzy chcieli utrzymać korzystne relacje handlowe.

Przybysze z Zachodu cenili i kolekcjonowali sztukę japońską niemal od samego początku nawiązania bezpośrednich kontaktów między Japonią a Europą. Co ciekawe,

146 J. Ayers, *Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen*, Royal Collection Trust, London 2016, s. 1.

147 *Spotkania międzykulturowe. Cudzoziemcy w Japonii (XVI - XX wiek)*, red. E. Pałasz-Rutkowska, Japonica, Warszawa 2017, s. 201

w poszczególnych okresach historycznych europejscy i amerykańscy koneserzy podziwiali różne rodzaje japońskich wyrobów. W tym kontekście, zainteresowanie japońską ceramiką można podzielić na trzy odrębne przedziały czasowe. Pierwszy z nich obejmuje drugą połowę XVII i pierwszą połowę XVIII wieku, kiedy to panowała moda na wysokiej jakości japońską porcelanę typu *Kakiemon* i *Imari*. Drugi okres, przypadający na ostatnią ćwierć XIX wieku, to moment wielkiej fali fascynacji Japonią - wtedy właśnie w europejskich kolekcjach pojawiają się pierwsze naczynia w stylistyce *Satsuma*, a później także akcesoria do ceremonii parzenia herbaty, które na Zachodzie znalazły swoich zagorzałych orędowników. Trzeci okres to teraźniejszość, w której dużą popularnością cieszą się nie tylko minimalistyczne, nowoczesne naczynia, ale też proste, surowe wyroby ludowe, a i coraz częściej doceniane są prehistoryczne formy ceramiczne.¹⁴⁸



Ilustracja 16: Dzbany i dwie czarki Satsuma-yaki

148 H. Munsterberg, *The Ceramic Art of Japan: A Handbook for Collectors*, Tuttle Publishing, Rutland 1964, s. 37.



Ilustracja 17: Przekrój różnorodnych form i dekoracji współczesnej ceramiki w typie Imari

ROZDZIAŁ IV

Japonia nowoczesna a kwestia rzemiosła

4.1 Na przełomie epok, czyli czas restauracji Meiji (1868-1912)

Pod koniec epoki Edo Japonia znalazła się w sytuacji narastającego kryzysu społecznego i politycznego. Utrata szacunku dla sioguna stawała się coraz bardziej zauważalna, a tendencja ta nasiliła się szczególnie od lat trzydziestych XIX wieku, kiedy to pogłębiało się przekonanie o słabnącej pozycji wojskowego władcy. Nieumiejętność skutecznego reagowania na klęskę głodu w latach 1833–1837 i nieudolność w próbach zażegnania kryzysów doprowadziły do poważnego zachwiania autorytetu siogunatu. Symbolicznym wydarzeniem był wybuch powstania w 1837 roku, którego przywódcą był Oshio Heihachirō (1793–1837), konfucjanista i urzędnik z Osaki, rozczarowany korupcją i beczynnością administracji. Choć bunt ten miał ograniczony zasięg, nieudolność władz w jego stłumieniu pogłębiła społeczne niezadowolenie. Oshio, zmuszony do samobójstwa, stał się ikoną sprzeciwu zwykłych obywateli wobec skorumpowanego aparatu państwowego. By załagodzić sytuację siogun próbował wdrożyć reformy, lecz ich efekty okazały się niewystarczające. Równocześnie samurajowie – pełniący często funkcje urzędnicze – stopniowo tracili wpływy i pozycję wojowników, co rodziło frustrację. Narastające napięcia społeczne, kryzys legitymacji władzy oraz rosnące wpływy nacjonalistycznej, antyzachodniej ideologii *sonnō-jōi* („czcić cesarza, wypędzić barbarzyńców”) stanowiły zapowiedź głębokich przemian politycznych, które miały wkrótce doprowadzić do upadku siogunatu i restauracji cesarskiej.¹⁴⁹

Punktem zwrotnym okazało się przybycie do Japonii amerykańskiego komodora Matthew C. Perry’ego (1794–1858), którego cztery okręty wpłynęły do zatoki Edo w czerwcu 1853 roku. Perry, działając z ramienia rządu Stanów Zjednoczonych, miał za zadanie przedstawić trzy żądania: humanitarne traktowanie rozbitków, otwarcie portów w celu uzupełniania zapasów żywności i paliwa, jak również umożliwienie handlu międzynarodowego. Amerykanin był zdeterminowany i gotowy użyć siły, jeśli zajdzie taka potrzeba, a jego demonstracja potęgi militarnej nie pozostawiła Japończykom złudzeń co

149 K. G. Henshall, *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa 2011, s. 84.

do ewentualnej konfrontacji. Przekazał on list od prezydenta Stanów Zjednoczonych adresowany do cesarza Japonii i odpłynął, zapowiadając powrót po odpowiedź w ciągu roku. W Japonii rozgorzały wówczas intensywne debaty. Siogun, pozbawiony realnych środków do postawienia skutecznego oporu, zdecydował się na bezprecedensowy i postrzegany jako upokarzający krok – zasięgnął rady lordów *daimyō*. Gdy Perry powrócił w lutym 1854 roku z flotą dziewięciu okrętów, siogun nie miał innego wyjścia, jak tylko zaakceptować warunki narzucone przez Amerykanów. W marcu 1854 roku podpisano tzw. traktat z Kanagawy, spełniający wszystkie żądania strony amerykańskiej – na jego mocy zawiązano handlowe porozumienie, zapewniono dostęp do dwóch kluczowych japońskich portów oraz ustanowiono stałe przedstawicielstwo dyplomatyczne. Zgodnie z ustaleniami, pierwszy konsul USA, Townsend Harris (1804–1878), objął urząd w porcie Shimoda w 1856 roku. W ten sposób Japonia została siłą zmuszona do ponownego otwarcia się na świat i tym samym zakończono ponad dwustuletnią izolację Nipponu. Wkrótce analogiczne traktaty podpisano również z innymi zachodnimi potęgami: z Wielką Brytanią w październiku 1854 roku, z Rosją w lutym 1855 roku, a następnie z Francją i Holandią. Każde ustępstwo wobec jednego z mocarstw pociągało za sobą konieczność przyznania podobnych przywilejów pozostałym. Japonia utraciła kontrolę nad polityką celną, a zawarte traktaty wykorzystywały rażącą nierównowagę sił na korzyść Zachodu, piętrząc problemy dla mieszkańców wysp. W obliczu rosnącego kryzysu autorytetu i bezsilności sioguna wobec zewnętrznych zagrożeń, zaczęła się wokół niego formować opozycja, złożona zarówno z politycznych oportunistów, jak i z osób autentycznie zatroskanych o przyszłość kraju. Zaufanie społeczne malało i coraz więcej Japończyków domagało się zasadniczej zmiany kierunku politycznego i ustroju.¹⁵⁰

W styczniu 1867 roku władzę objął ostatni siogun – Yoshinobu Tokugawa (1837–1913). Uchodził on za sprawnego reformatora i dążył do porozumienia z cesarzem, co mogło wpłynąć na wzmocnienie pozycji siogunatu. Obawiając się zwiększenia jego wpływów i kontynuacji reform, przeciwnicy polityczni sioguna z pomocą wpływowego dworzanina Iwakury Tomomiego, doprowadzili do przejęcia inicjatywy przez sojusz domen Chōshū i Satsuma. 3 stycznia 1868 roku, działając z cesarskiego upoważnienia, zajęli oni

150 H. Sigur, *The Influence of Japanese Art on Design*, Gibbs Smith, Layton 2008, s. 14.

siedzibę Tokugawy i ogłosili restaurację władzy cesarskiej. I choć przez pewien czas trwał jeszcze opór zwolenników siogunatu, który przerodził się nawet w półtoraroczną wojnę domową *boshin*, Yoshinobu ostatecznie uznał nowy porządek i wycofał się z życia politycznego. Nowym cesarzem został zaledwie 15-letni Mutsuhito (1852–1912), o pośmiertnie nadanym przydomku Meiji. Wstąpił na tron po śmierci swojego ojca, cesarza Kōmeiego, który był przeciwnikiem radykalnej restauracji i opowiadał się za unią cesarza z siogunatem. Jego nagła i niewyjaśniona śmierć w 1867 roku otworzyła drogę do reform i umożliwiła wykorzystanie młodego, łatwiejszego do ukształtowania władcy jako symbolu nowej epoki. Wraz z końcem niemal siedmiowiekowego panowania siogunów, Japonia wkroczyła w nową erę – okres Meiji.¹⁵¹

Zakończenie okresu *sakoku* wpłynęło w zasadzie na każdy aspekt życia Japończyków, mając swoje gorsze, ale i lepsze strony. Kielkować zaczęło poczucie jedności jako narodu – w przeciwieństwie do wcześniejszych regionalnych lojalności panom feudalnym. Spisano konstytucję, zaprowadzono reformy: rolną, edukacji, wymiaru sprawiedliwości i transportu, w rozwiązaniach nawiązując nieraz do wzorców zachodnich. Cesarz pozostał tytułarną głową narodu. Wciąż głęboko szanowany i niemalże czczony, w rzeczywistości był monarchą konstytucyjnym, tym razem podległym systemowi parlamentarnemu, a nie siogunom z rodu Tokugawa.¹⁵²

W kontekście współczesnej historii Japonii ceramika stanowi świetną ilustrację zmieniających się układów sił, postaw i charakteru produkcji, w tym nawet samego podziału pracy. Gdy około 260 *daimyō* utraciło władzę nad swoimi domenami w 1871 roku, wielu uznanych wytwórców ceramiki straciło też swoich patronów. Była to dla rzemieślników prawdziwa rewolucja, musieli szybko odnaleźć się nowej rzeczywistości, znaleźć inny niż dotychczas rynek zbytu, nową klientelę. W miejsce dotychczasowego systemu rozwinęła się gospodarka wolnorynkowa, wspierana przez nowe, państwowe, instytucjonalne mechanizmy kontroli i pomocy. W efekcie rozpoczęła się nowa era dostępności ceramiki użytkowej, dostosowanej do realiów nowoczesnych domostw. Podczas gdy wcześniej wiele ubogich gospodarstw domowych korzystało z drewnianych

¹⁵¹ K. G. Henshall, *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa 2011, s. 86-87.

¹⁵² O. Impey, J. Seaman, *Japanese Decorative Arts of the Meiji Period 1868-1912*, Ashmolean Museum, Oxford 2005, s. 5.

misek do codziennego użytku, w okresie Meiji rynek rozwinął się na tyle, że wyroby ceramiczne stały się dostępne w przystępnych cenach niemal dla wszystkich. Ponadto, garncarskie rękodzieło oparte na tradycyjnych technikach wytwórczych zyskało także wartość ekonomiczną jako produkt przeznaczony na rynek zagraniczny.¹⁵³ Nowa władza, zarówno w celu wzmocnienia własnych, nie najlepszych finansów, jak i zapewnienia pracy rzeszom bezrobotnych samurajów, rzemieślników i kupców, dołożyła wszelkich starań, aby wspierać rozwój przemysłu eksportowego. Nie chodziło tu o jakość artystyczną, która utrzymywała się na wysokim poziomie, ale o usprawnienie procesu produkcji. Wymagało to jednak wprowadzenia pewnych zmian zarówno w materiałach, jak i stosowanych metodach czy technikach wytwórczych, a dotyczyło zarówno rękodzieła, jak i każdej innej gałęzi przemysłu. Do tej pory, specyfika japońskiego rzemiosła polegała na ręcznej produkcji, małych nakładach, z naciskiem na jakość. Eksportowy popyt rządził się jednak innymi prawami – potrzebowano relatywnie zunifikowanych, powtarzalnych wzorów i tak dużej ilości towarów, ile będzie w stanie ich pochłonąć rynek. Poszczególne gałęzie rzemiosła różnie reagowały na te wymagania. Te pracownie, które tworzyły przedmioty powiązane z podstawowymi potrzebami życiowymi najszybciej się adaptowały, podczas gdy twórcy rzemiosła typowo dekoracyjnego i luksusowego, przyzwyczajeni do służenia swoimi umiejętnościami wyrafinowanemu gustowi patronów, często nie potrafili znaleźć swojego miejsca na nowym rynku.¹⁵⁴

4.2 Japonizm i jego oddziaływanie na sztuki użytkowe

Kontakty między Dalekim Wschodem a światem zachodnim przyczyniły się do intensywnej wymiany inspiracji w obszarze sztuk pięknych oraz szeroko rozumianej estetyki. Dotyczyło to zarówno twórczości lokalnej, jak i dzieł powstających z myślą o rynku zagranicznym. Eksport japońskich wyrobów do Europy wywołał nie tylko pojawienie się na rynku różnorodnych imitacji tych orientalnych przedmiotów, ale również ukształtował trwałe zainteresowanie estetyką *chinoiserie*, widoczne w wielu formach artystycznych. Japońscy artyści tworzyli zaś produkty odpowiadające oczekiwaniom

153 M. Jones, *A Potter's Paradise: The Realm of Ceramics in Modern Japan*, [w:] *Ceramics and Modernity in Japan*, red. M. Jones, L.A. Cort, Routledge, London 2020, s. 10.

154 *Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era*, red. N. Uyeno, Pan-Pacific Press, Tokyo 1958, s. 110.

zagranicznych odbiorców. Co ciekawe, wyroby przeznaczone na rynek krajowy nierzadko znacznie różniły się od tych eksportowych. Towary kierowane na Zachód projektowano z myślą o europejskich gustach i wyobrażeniach na temat estetyki Japonii.¹⁵⁵

Również w wymiarze duchowym przeniesienie przedmiotu z jednego środowiska do drugiego – szczególnie tak odmiennych pod względem światopoglądowym – wiązało się ze zmianą jego znaczenia, a niekiedy nawet z jego całkowitą utratą. To, co w Japonii funkcjonowało w odniesieniu do głęboko zakorzenionych przekonań, tradycji i refleksji estetycznych, na Zachodzie bywało redukowane do powierzchownej, wizualnej atrakcyjności formy i egzotycznego charakteru. Oczywiście, nie jest to jedyny możliwy scenariusz transformacji znaczeniowej – zmiana ta może również wynikać z konkretnych okoliczności historycznych i nowego kontekstu, w jakim dany obiekt zostaje osadzony.¹⁵⁶

Po otwarciu japońskich portów, które przez ponad dwa wieki pozostawały w zasadzie zamknięte, w Japonii zaczęły powstawać osady zamorskich przybyszów. Europejczycy i Amerykanie podróżowali na wyspy nie tylko w celach turystycznych, lecz także z chęci poznania sztuki i kultury Nipponu. To, co dotąd uchodziło za niedostępne, tajemnicze i egzotyczne, znalazł się w zasięgu ręki. Przełom XIX i XX wieku to czas, w którym Europa wyjątkowo zafascynowana była japońską grafiką i ceramiką, co przyczyniło się do rozwoju zjawiska określanego mianem japonizmu.

Pierwszy raz termin *japonisme* pojawił się w serii artykułów zatytułowanych *Japonisme*, wydanych w latach 1872–1873 na łamach czasopisma *La Renaissance littéraire et artistique*, autorstwa francuskiego krytyka i kolekcjonera sztuki Philippe’a Burty. W swojej książce *L’art Français en 1872* pojęcia tego użył również francuski publicysta Jules Claretie (1840–1913). Pokrewnym dla *japonisme* określeniem jest *japonaiserie*, które odnaleźć można przede wszystkim w twórczości braci Goncourt, a najwcześniej w liście z 1867 roku. Także Vincent van Gogh, znany ze swojej fascynacji sztuką japońską, posłużył się owym słowem w 1885 roku. Charles Baudelaire w 1861 roku, a później także Siegfried Bing korzystają natomiast z terminu *japonnerie*. Pomiędzy

155 A. Kluczeńska – Wójcik, *Motywy japońskie w europejskim i amerykańskim rzemiośle artystycznym końca XIX wieku – źródła, wzory, interpretacje*, [w:] *Sztuka Japonii. Studia*, red. A. Kluczeńska- Wójcik, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 89.

156 G. C. Calza, *Japan Style*, Phaidon Press Limited, London 2007, s. 11.

poszczególnymi, pokrewnymi określeniami zachodzą jednak pewne różnice znaczeniowe. *Japonaiserie* odnosi się do powierzchownego zachwyty nad japońskimi motywami, głównie ze względu na ich dekoracyjność i orientalny charakter, zaś *japonisme* odwołuje się do głębszego przyswojenie dalekowschodnich technik i rozwiązań artystycznych, które były później twórczo przetwarzane i adaptowane do zachodnich koncepcji estetycznych, a nie bezrefleksyjnie kopiowane.¹⁵⁷

Lata 80. XIX wieku przyniosły apogeum fascynacji Japonią i tamtejszą twórczością. Entuzjaści coraz śmielej poszerzali swoją wiedzę o kulturze Japonii, a dzięki wystawom i aukcjom antykwarycznym coraz szersze grono odbiorców miało okazję zetknąć się z jej bogatym dorobkiem. W tym okresie zaczęły ukazywać się pierwsze poważne publikacje poświęcone historii japońskiej sztuki. Japonizm stał się modą obowiązującą na paryskich salonach – wnętrza dekorowano japońskimi i stylizowanymi na japońskie akcesoriami, a popularność zyskały także dalekowschodnie stroje – kimona. Ludzie sztuki i literatury zaczęli zbierać japońskie drzeworyty, rzemiosło artystyczne oraz dekoracyjne bibeloty. W Paryżu, przy ulicy Rivoli, powstał sklep *La Porte Chinoise*, w którym orientalne towary nabywali m.in. wspomniany wcześniej Charles Baudelaire, Émile Zola, James McNeill Whistler, Édouard Manet, bracia Goncourt i wielu innych. Wkrótce otwarto kolejne, podobne galerie, prowadzone przez Siegfrieda Binga i Hayashiego Tadamasy. W stolicy Francji powstało wtedy też stowarzyszenie *Société japonaise du Jinglar*, zrzeszające zamożnych entuzjastów sztuki i tradycji japońskiej - literatów, krytyków, a nawet przedstawicieli świata przemysłu. Członkowie stowarzyszenia spotykali się regularnie na comiesięcznych kolacjach, podczas których celebrowano japońskie zwyczaje: podawano sake, posługiwano się pałeczkami, a posiłki serwowano na porcelanowej zastawie zaprojektowanej w stylu japońskim przez Feliksa Bracquemonda. Spotkania te stanowiły nie tylko formę towarzyskiej integracji, lecz także wyraz głębokiego zainteresowania estetyką i obyczajowością Nipponu.¹⁵⁸

¹⁵⁷ *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, red. A. Kluczevska – Wójcik, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2016, s. 9 – 12.

¹⁵⁸ J. Niewiarowska-Kulesza, A. Pawłowska, *Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 24.



Ilustracja 18: Serwis obiadowy „Rousseau” zaprojektowany przez Félix Bracquemonda w 1866r.

4.3 Japońskie rzemiosło na wystawach światowych i krajowych

Triumf Wystawy Światowej zorganizowanej w Londynie w 1851 roku zapoczątkował serię podobnych wydarzeń w największych miastach Europy w drugiej połowie XIX wieku. Dla wielu państw stały się one doskonałą okazją do zaprezentowania dorobku własnego przemysłu oraz kultury narodowej. Nowy rząd za główny cel postawił sobie włączenie Japonii do grona nowoczesnych potęg przemysłowych, a jednym ze sposobów, w jaki postawiono to zrobić, było właśnie zademonstrowanie światu geniuszu japońskiego rzemiosła za pośrednictwem takich międzynarodowych ekspozycji.

Pierwszy oficjalny udział Japonii w tego typu przedsięwzięciu miał miejsce podczas Wystawy Światowej w Wiedniu w 1873 roku. Zaangażowanie i determinacja rządu Meiji były na tyle duże, że zezwolono nawet na pokazanie złotych *shachihoko*¹⁵⁹ z Zamku Nagoya. Na potrzeby wystawy przygotowano rozbudowany kompleks w stylu japońskim,

¹⁵⁹ *Shachihoko* - to mityczna istota wywodząca się z japońskiego folkloru, przedstawiana z głową tygrysa lub smoka oraz ciałem karpia. Motyw ten często pojawiał się jako dekoracyjna figura umieszczana na dachach zamków i świątyń, pełniąc funkcję talizmanu chroniącego budynek przed pożarem.

obejmujący ogród oraz budynki pełniące funkcje świątyni, kaplicy i sali koncertowej, które razem tworzyły pawilon narodowy. Projekt japońskiej części ekspozycji opracowywał Gottfried Wagener (1831–1892), korzystając z pomocy dyplomaty Alexandra von Siebolda (1846–1911). Wagener, jako niedysiejszy wykładowca w Japonii i znawca tamtejszej sztuki, dokładał starań, by prezentowane obiekty reprezentowały wysoki poziom artystyczny i techniczny. Szczególny nacisk położono na wyroby wykonane z zastosowaniem kunsztownych technik epoki Edo (1603–1868), które spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem publiczności. Po zakończeniu wystawy brytyjska firma Alexandra Park Company wystąpiła z propozycją zakupu całego japońskiego pawilonu, by móc zaprezentować go ponownie w Londynie – transakcja została sfinalizowana. Japoński rząd wykorzystał też wtedy okazję i w ramach międzynarodowej współpracy udało się wysłać 27 japońskich studentów do różnych krajów, gdzie zapoznawali się oni z zachodnimi technikami rzemieślniczymi i doskonalili swoje umiejętności. Po powrocie do Japonii pełnili zaś funkcję doradców w lokalnych manufakturach, przyczyniając się w istotny sposób do modernizacji krajowego przemysłu wytwórczego.¹⁶⁰

Rząd japoński udzielił również wsparcia rzemieślnikom, którzy przygotowali dzieła na Światową Wystawę Światową w Chicago w 1893 roku oraz na *Exposition Universelle* w Paryżu w 1900 roku. Celem było ukazanie światu, że japońskie rzemiosło artystyczne stanowi odrębną, wartościową formę sztuki, głęboko zakorzenioną w rodzimej tradycji i estetyce. W ramach paryskiej wystawy Japonia zaprezentowała nie tylko najnowsze osiągnięcia artystyczne, ale również retrospektywny przegląd tradycyjnej sztuki oraz dziedzictwa kulturowego. Podział ten wykształcił dwie zupełnie odmienne perspektywy postrzegania japońskiej twórczości. Z jednej strony pokazano bowiem współczesne dzieła malowane w stylu zachodnim (tzw. *yōga*), powstające pod wpływem nauk włoskich pedagogów, a także inspirowane praktyką w paryskich pracowniach i wykładami na wydziale sztuki zachodniej Tokijskiego Uniwersytetu Sztuk Pięknych. Z drugiej strony zaprezentowano typowo japońskie malarstwo w stylu *nihonga*, wykonywane na jedwabiu.

160 M. Bincsik, *Japanese art as ethnographic or decorative art: the 1868 – 1869 Austro-Hungarian East Asia Expedition and collecting Japanese art in Vienna and Budapest*, [w:] *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2012, s. 163.

Szczególnym promotorem tego narodowego nurtu był wspomniany już wcześniej Hayashi Tadamasa. Mimo zróżnicowanego charakteru ekspozycji, twórczość japońska była wówczas oceniana głównie przez pryzmat umiejętności naśladownictwa zachodniej manieri lub jako kontynuacja tradycyjnych, postrzeganych jako archaiczne, konwencji malarskich. Paryska wystawa przypadła na okres największego rozkwitu secesji, co po części wpłynęło na odbiór japońskich dzieł. Chociaż doceniano ich precyzję wykonania, to krytykowano powtarzalność i stylistykę ornamentyki.¹⁶¹

Wystawy odegrały kluczową rolę w tym procesie modernizacji – stanowiły nie tylko platformę promocji japońskiego rzemiosła, lecz także przestrzeń wymiany wiedzy, umożliwiając poznanie europejskich gustów oraz najnowszych osiągnięć technologicznych. Dzięki nim Japonia mogła nie tylko zaprezentować swój dorobek, ale również aktywnie uczestniczyć w globalnym dialogu kulturowym i przemysłowym.

Poprzez uczestnictwo w zagranicznych wystawach, Japonia stopniowo zaczęła adaptować zachodni podział twórczych działań na sztukę wysoką, rzeźbę, rzemiosło i wzornictwo przemysłowe, z czasem stając się też miejscem wielu ważnych, krajowych wystaw. Nowy system kategoryzacji twórczości stopniowo przyjął się w japońskim środowisku artystycznym, a symbolicznym wydarzeniem potwierdzającym tę transformację było powołanie do życia wystawy *Bunten* (a właściwie *Monbushō Bijutsu Tenrankai* - 文部省美術展覧会, czyli *Wystawa Sztuki Ministerstwa Edukacji*) w 1907 roku. Początkowo jednak ekspozycja ograniczała się tam wyłącznie do malarstwa i rzeźby, pozostawiając rzemieślnikom bardzo niewiele przestrzeni do prezentacji własnych prac. Co ciekawe, na przestrzeni lat wystawa kilkakrotnie zmieniała swoją nazwę. W 1919 roku funkcjonowała jako *Teiten* (*Teikoku Bijutsu Tenrankai* 帝国美術展覧会 – *Cesarska Wystawa Sztuki*), w 1937 roku przemianowano ją na *Shin-Bunten* (新文展 – *Nowa Wystawa Sztuki*), a od 1946 roku przyjęła nazwę *Nitten* (*Japońska Wystawa Sztuki*), ciągle pozostając pod patronatem Ministerstwa Edukacji. Wkrótce po tej ostatniej zmianie pojawiły się kontrowersje. Grupa artystów z Kioto ogłosiła bojkot wydarzenia, zarzucając organizatorom nadmierne skoncentrowanie aktywności wystawienniczej wokół Tokio.

161 E. Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 161 – 162.

W odpowiedzi i swoistym proteście zorganizowali własną ekspozycję w Kioto. Spór ten doprowadził jednak do poważnych konsekwencji – Ministerstwo Edukacji zostało pozbawione środków na finansowanie *Nitten* i wycofało się ze sponsoringu. Piąta edycja wystawy, zorganizowana w 1950 roku, odbyła się już pod wspólnym patronatem Japońskiej Akademii Sztuki oraz Stowarzyszenia Administracyjnego *Nitten*. Od 1958 roku obie instytucje rozpoczęły indywidualną działalność, a wystawa zaczęła być finansowana ze środków publicznych, pozyskiwanych w formie subskrypcji. Tym samym zakończył się okres państwowego wsparcia, trwający od 1907 roku. Po wojnie japońsko-rosyjskiej pojawił się ruch dążący do integracji sztuki z przemysłem, czego efektem było powstanie *Wystawy Designu i Sztuki Użytkowej (Noten)*, zorganizowanej po raz pierwszy w 1913 roku pod patronatem Ministerstwa Rolnictwa i Handlu. Wydarzenie to wreszcie stworzyło realną możliwość prezentacji dorobku rękodzielników, jednak ze względu na duże zróżnicowanie jakości wystawianych prac, wywołało dość burzliwe dyskusje, a część twórców zaczęła domagać się utworzenia osobnej sekcji sztuki rzemieślniczej w ramach wystawy *Bunten* (późniejszej *Teiten*). Ich postulaty zostały ostatecznie spełnione w 1927 roku. Decyzja ta przyczyniła się do wyłonienia się grupy artystów, skoncentrowanych na tworzeniu rękodziela będącego ekspresją indywidualnego stylu. Od tego momentu ich twórczość zaczęto klasyfikować jako *kōgei*, uznając ją za odrębny i pełnoprawny nurt artystyczny zasługujący na własną kategorię wystawową.¹⁶²

4.4 XX wiek i zmiany w postawie wobec wzornictwa - zaplecze edukacyjne, instytucje kształcące rzemieślników, promocja designu

Rządowa inicjatywa wspierająca eksport wyrobów rzemieślniczych znalazła odzwierciedlenie również w tworzeniu instytucji edukacyjnych, których celem było prowadzenie badań oraz rozwój technologii związanych z produkcją rzemiosła. Od lat 80. XIX wieku w całej Japonii powstawały liczne szkoły *kōgyō* (techniczne) i *kōgei* (rzemiosła artystycznego). Do najważniejszych placówek należały: Tokyo Shokkō Gakkō (1881), Kanazawa Kōgyō Gakkō (1887) - późniejsze Ishikawa-ken Kōgyō Gakkō, Toyama-ken

¹⁶² *A new guide to modern Japanese craft arts*, red. K. Masahiro, National Museum of Modern Art, Tokyo 2015, s. 23-25.

Kōgei Gakkō (1894), Takaoka Kōgei Gakkō (1894), Osaka Kōgyō Gakkō (1896), Kagawa-ken Kōgei Gakkō (1898), Saga-ken Kōgyō Gakkō (1901), Kyoto Kōtō Kōgei Gakkō (1902), Saga Kenritsu Arita Kōgyō Gakkō (1903) oraz Tokyo Furitsu Kōgei Gakkō (1907). Celem tych placówek było nauczanie zaawansowanej wiedzy technicznej i teoretycznej pozyskanej z Zachodu oraz jej zastosowanie w produkcji wysokiej jakości wyrobów rzemieślniczych na większą skalę. Na poziomie ogólnokrajowym podejmowano również wysiłki w zakresie rozwijania koncepcji *zuan* – prototypowego pojęcia znaczeniowo zbliżonego do designu, w celu tworzenia bardziej atrakcyjnych towarów przeznaczonych na eksport. Na przełomie XIX i XX wieku w krajach zachodnich nastąpiła zmiana gustów: popularność bogato zdobionych, luksusowych japońskich wyrobów eksportowych zaczęła spadać na rzecz delikatniejszych, bardziej subtelnych form. W odpowiedzi na te zmiany, obok szkół rzemiosła zaczęto tworzyć również wydziały projektowania – *zuan-ka*. Trzy takie jednostki powstały w Tokyo Bijutsu Gakkō (Tokijskiej Szkole Sztuk Pięknych), Tokyo Kōtō Kōgyō Gakkō (Wyższej Szkole Technicznej w Tokio) oraz Kyoto Kōtō Kōgei Gakkō (Wyższa Szkoła Rzemiosła w Kioto).¹⁶³

Działania rzemieślników i projektantów w Japonii wciąż wspierane są przez liczne stowarzyszenia i instytucje. Organizują one różnorodne wystawy oraz targi – głównie o zasięgu krajowym – a także podejmują inicjatywy mające na celu promocję japońskiego wzornictwa na arenie międzynarodowej. Większość z tych organizacji działa jednak w formule non profit, ponieważ w Japonii wciąż brakuje szerokiego, systemowego wsparcia dla rozwoju designu i edukacji artystycznej. Wiele galerii sztuki o światowym poziomie funkcjonuje tam dzięki prywatnemu finansowaniu. Podobnie szkoły artystyczne i akademie mają ograniczone możliwości współpracy z zagranicznymi instytucjami, co mogłoby korzystnie wpłynąć na jakość i innowacyjność powstających projektów.

Japan Craft Design Association, założone w 1956 roku, od początku swojej działalności konsekwentnie promuje ideę „rękodzieła codziennego użytku”. Na przestrzeni kolejnych dekad instytucja ta zorganizowała i wsparła znaczną liczbę wystaw na terenie całej Japonii, dążąc do umocnienia pozycji rzemiosła w przestrzeni artystycznej i na rynku

163 Y. Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004, s. 83-84.

sztuki. Poprzez te inicjatywy stowarzyszenie nie tylko popularyzuje estetykę przedmiotów użytkowych, lecz także przyczynia się do podnoszenia jakości ich wykonania, odpowiadając na rosnące oczekiwania konsumentów wynikające ze wzrostu standardu życia w Japonii. Współczesny odbiorca coraz częściej poszukuje dobrze zaprojektowanych, funkcjonalnych i estetycznych przedmiotów, które wpisują się w codzienne doświadczenie.¹⁶⁴

Z kolei *Kokusai Kōryū Kikin*, czyli *Japan Foundation*, utworzona w 1972 roku, realizuje misję pogłębiania wiedzy Japończyków o rodzimym dziedzictwie kulturowym oraz promowania wzajemnego zrozumienia i kooperatywy pomiędzy narodami. Poprzez różnorodne działania instytucja ta aktywnie uczestniczy w międzynarodowym dialogu artystycznym, wspierając wymianę intelektualną oraz badania nad Japonią prowadzone na świecie. W ramach swojej aktywności *Japan Foundation* współpracuje z zagranicznymi muzeami i instytucjami kultury, współorganizując wystawy prezentujące zarówno tradycyjną, jak i współczesną sztukę japońską.¹⁶⁵

W 1975 roku, przy wsparciu rządu, regionalnych organizacji publicznych i stowarzyszeń, do życia powołano również Stowarzyszenie na Rzecz Promocji Tradycyjnego Japońskiego Przemysłu. Ma ono na celu popularyzację tradycyjnych wyrobów rzemieślniczych wyselekcjonowanych przez Ministerstwo Gospodarki, Handlu i Przemysłu zarówno w kraju, jak i za granicą. Jedną z podjętych w ramach działalności inicjatyw było utworzenie Centrum Tradycyjnego Japońskiego Rzemiosła *Aoyama Square*, które funkcjonuje jako ośrodek wystawienniczy dla oficjalnie, ministerialnie zaaprobowanych wyrobów rękodzielniczych. Można się tam również udać do biblioteki referencyjnej, skorzystać z konsultacji ze specjalistami czy uczęszczać na zajęcia dla entuzjastów rzemiosła.¹⁶⁶

Działalność wspierająca promocję japońskiego rzemiosła i designu jest nadal kontynuowana współcześnie. W latach 1993–2004 w *Living Design Center OZONE* zorganizowanych zostało ponad 300 wystaw produktów codziennego użytku. To centrum

164 *History of JCDA*, <http://www.craft.or.jp/home/gaiyo2.html>, [data dostępu: 25.10.2025]

165 *Crafting beauty in modern Japan*, red. N. Rousmaniere, The British Museum Press, London 2007, s.8.

166 *Traditional Crafts of Japan*, General Incorporated Foundation. The Association for the Promotion of Traditional Craft Industries, Tokyo 2019, s. 3.

informacji o stylu życia zlokalizowane jest w Shinjuku Park Tower i zajmuje aż pięć pięter o łącznej powierzchni 11 000 m². Oprócz punktów informacyjnych znajdują się tam showroom, sklep oferujący szeroki wybór mebli, akcesoriów, wyposażenia wnętrz i materiałów budowlanych, a także biblioteka. W centrum uczęszczać można również na seminaria i warsztaty, ale też skorzystać z konsultacji ze specjalistami.¹⁶⁷

Natomiast w 2003 roku otworzono zajmującą cztery piętra Galerię Sztuki i Rzemiosła Tradycyjnego Kioto, która zarządzana jest przez Centrum Wsparcia Przemysłu Rzemiosła Tradycyjnego w Kioto. To miejsce spotkań twórców-rzemieślników i odbiorców-konsumentów. Większość prezentowanych tam eksponatów czasowych pochodzi od studentów Traditional Arts Super College of Kyoto (TASK), a na stałą kolekcję składają się przykładowe dzieła reprezentujące każdą z dziedzin rzemiosła.. Na pierwszej i drugiej kondygnacji znajdują się rzeźby buddyjskie, wyroby z laki, bambusa oraz papieru *washi*, które są projektami dyplomowymi studentów lub pracami nauczycieli TASK. Na trzecim piętrze znaleźć można kącik pokazowy, gdzie młodzi rzemieślnicy co tydzień demonstrują swoje umiejętności. Widzowie mogą wówczas na bieżąco śledzić postępy prac i zadawać pytania bezpośrednio twórcom. Na tym poziomie ulokowany jest także sklep, w którym w sprzedaży dostępne są prace studentów. W ramach działalności Galerii łączy się więc aspekt edukacyjny z wystawienniczym, promocyjnym i komercyjnym.¹⁶⁸

W 2020 roku swoje ponowne otwarcie świętowało również Muzeum Rzemiosła i Wzornictwa w Kioto, które działalność prowadzi właściwie od 1977 roku, aktywnie promując tradycyjny przemysł rodem z Kioto, prezentując autentyczne, żywe rękodzieło oraz fascynujące historie, które się za nim kryją. Placówka ta zajmuje się realizacją różnego rodzaju projektów, które mają na celu przybliżyć twórczą działalność współczesnych rzemieślników. To także przestrzeń, w której twórcy i użytkownicy mogą zapoznać się i zgłębić obecny stan tradycyjnych gałęzi wytwórstwa czy nawet zaangażować się w otwartą wymianę myśli.¹⁶⁹

167 *Living Design Center OZONE*, <https://www.ozone.co.jp/eng/>, [data dostępu: 25.10.2025]

168 *Gallery of Kyoto Traditional Arts and Crafts*, <https://www.kyoto-museums.jp/en/museum/central/3796/>, [data dostępu: 25.10.2025].

169 *Kyoto Museum of Crafts and Design*, <https://www.kyoto-museums.jp/en/museum/east/3754/>, [data dostępu: 25.10.2025].



Ilustracja 19: Przestrzeń wystawiennicza studentów TASK - Galeria Sztuki i Rzemiosła Tradycyjnego Kioto



Ilustracja 20: Ami Oe, Dzbany z przedstawieniem żurawia i dekoracją z motywami pomyślności



Ilustracja 21: Aoyama Square



Ilustracja 22: Część ekspozycji w Muzeum Rzemiosła i Wzornictwa w Kioto, dzięki której można zapoznać się z kolejnymi etapami procesu tworzenia ceramiki



Ilustracja 23: Główna przestrzeń wystawiennicza w Muzeum Rzemiosła i Wzornictwa w Kioto



Ilustracja 24: Ceramika dekorowana w stylu Kenzana Ogaty

ROZDZIAŁ V

O renesansie sztuki ludowej, Żywych Skarbach Narodowych i różnorodnej działalności artystycznej

5.1 Idea *Mingei* według Sōetsu Yanagiego¹⁷⁰

Jedną z najistotniejszych postaci, która w pierwszej połowie XX wieku przyczyniła się do odrodzenia i popularyzacji tradycyjnego rzemiosła był Sōetsu Yanagi (1889–1961), znany także jako Muneyoshi Yanagi, filozof, krytyk sztuki, ale przede wszystkim twórca terminu *mingei* i związanego z nim ruchu artystycznego o tej samej nazwie. Urodził się w Minato, na terenie dzisiejszego Tokio, jako trzeci syn Narayoshiego i Katsuko. Jego ojciec był admirałem marynarki wojennej, matematykiem, członkiem Izby Arystokracji, matka zaś pochodziła z arystokratycznej rodziny, była starszą siostrą Jigorō Kanō, edukatora i ojca judo.¹⁷¹ Wywodzący się z klasy wyższej Sōetsu pobierał edukację w najlepszych placówkach oświatowych, m.in. w prestiżowej szkole Gakushūin Kōtōka, a później również na Tōkyō Teikoku Daigaku (Uniwersytecie Cesarskim w Tokio), na którym studiował filozofię religii (badał i zgłębił wówczas zagadnienia związane z mistycyzmem, sufizmem czy buddyzmem zen). Fascynowała go także sztuka, z początku jednak niekoniecznie ta rodzima, a raczej Zachodnia (w tym nawet gotyka). Chętnie zgłębiał zachodnią naukę, zaczytywał się w różnego rodzaju tekstach literackich i filozoficznych. Znał też najważniejsze europejskie czasopisma artystyczne (m.in. *The Studio*), starał się śledzić na bieżąco wydarzenia ze świata sztuki. Szczególny wpływ miała też na niego postimpresjonistyczna koncepcja sztuki prymitywnej. Opublikowana w 1911 roku książka *Postimpresjoniści* autorstwa C. L. Hind'a wzbudziła tak duże poruszenie u Yanagiego i jego przyjaciół, że miała być ona przedmiotem ich dyskusji niemal przez cały tydzień. W 1912 roku Yanagi opublikował artykuł pt. *Rewolucja w sztuce* (*Revolution in Art*), będący streszczeniem książki Franka Ruttera o tym samym tytule z 1910 roku. Rok później spod jego pióra wyszło także tłumaczenie eseju Rogera Fry do katalogu wystawy

170 Postać Sōetsu Yanagiego oraz specyfika ruchu *Mingei* były opisywane przez autorkę w pokonferencyjnym artykule *Od sztuki ludowej do współczesnego designu. Sōetsu Yanagi i wpływ jego idei mingei na historię japońskiego wzornictwa*, [w:] *Człowiek a historia : ludzie i wydarzenia. T. 5*, red. B. Cecota, A. Sęderecka, Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Kielce 2020.

171 I. Rutkowska, *Japoński ruch sztuki ludowej – Mingei*, [w:] *Sztuka Japonii. Studia*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009, s. 117-118.

Manet i postimpresjoniści (*Manet and the Post-Impressionists*), która miała miejsce w Grafton Galleries w Londynie w 1910 roku. Tłumaczenie to ukazało się we wpływowym czasopiśmie *Shirakaba* (*Biała Brzoza*), które skupiało się głównie na tematyce związanej ze sztuką i literaturą Zachodu. Jego założycielami byli Naoya Shiga, Takeo Arishima i Saneatsu Mushanokōji, a członkami młodzi mężczyźni o pochodzeniu arystokratycznym lub szlacheckim. Zgromadzona wśród magazynu grupa propagowała nie tylko idee sztuki nowoczesnej (interesował ich niemiecki ekspresjonizm, postimpresjonizm i inne awangardowe ruchy artystyczne), ale przede wszystkim postawy takie jak humanitaryzm, idealizm. Odrzucali zaś nauki konfucjanizmu, naturalizm i krytykowali kapitalistyczne postawy. Sam Yanagi przez kilka lat pełnił w *Shirakabie* rolę jednego z redaktorów, a w 1912 roku napisał także swoisty manifest grupy, zatytułowany *Kakumei no Gaka* (*The Revolutionary Artist*), w którym kwestionuje *status quo*, wzywając artystów do odrzucenia roli sztuki jako wyrazu interesów nacjonalistycznych, co miało miejsce w początkach okresu Meiji. W tekście opowiadał się za sztuką, która jest formą indywidualnej ekspresji i powstaje z myślą, by zaspokoić potrzeby i dać satysfakcję artyście-autorowi, a nie odbiorcom. Treść manifestu wyraźnie podkreślała poparcie *Shirakaby* dla kultu jednostki i indywidualizmu.¹⁷² W trakcie współpracy z tym literackim czasopismem Yanagi poznał Bernarda Leacha¹⁷³ (1887–1979), z którym się zaprzyjaźnił. To on jako pierwszy przybliżył mu postać i twórczość Williama Blake’a, o którym Japończyk napisał później książkę. W 1914 roku Sōetsu przenosi się i zamieszkuje w wiejskiej okolicy Abiko, gdzie wraz ze swymi przyjaciółmi z *Shirakaby* tworzy swego rodzaju kolonię artystów i pisarzy, inspirując się europejską ideą sprzeciwu wobec wszechobecnej industrializacji i chęcią „powrotu do korzeni”, ucieczki z miasta, wzorowanymi najpewniej na działaniach brytyjskiego ruchu Arts & Crafts czy grupy Worpswede.¹⁷⁴

172 E. Schoneveld, *Shirakaba and Japanese Modernism: Art Magazines, Artistic Collectives, and the Early Avant-garde*, Brill, Leiden 2019 s. 98.

173 Bernard Leach (1887–1979) – urodził się w Hong Kongu, a wczesne dzieciństwo spędził w Japonii. Wykształcenie zdobywał w angielskich szkołach, ale w 1909 roku wrócił na japońskie wyspy. Tam też prowadził zajęcia z akwaforty. Zafascynowany naczyniami *raku*, zaczął się zajmować ceramiką. Współpracował również z grupą *Shirakaba*, której członków zapoznał z teoriami Williama Morrisa, Johna Ruskina, Ruchu Odrodzenia Sztuki i Rzemiosł, jak też innymi ideami estetycznymi przywiezionymi z Anglii. Jego zamiłowanie do ceramiki ludowej podzielał Yanagi, z którym Leach się zaprzyjaźnił, a później wspólnie dali oni początek Ruchowi *Mingei*.

Z czasem uwaga Yanagiego przeniosła się z Zachodu na Wschód, kiedy to poznane i przyswojone europejskie teorie mógł zastosować względem sztuki Wschodu, a konkretnie twórczości koreańskiej. Zainteresowanie tym krajem wzbudzili w nim bracia Asakawa, których wkład badawczy jest często pomijany i pozostają oni w cieniu sławy Yanagiego. Mieszkający od 1913 roku w Korei Noritaka Asakawa (1884–1964) jako jeden z pierwszych przeprowadził badania nad ceramiką koreańską Joseon, a w latach 1922–1946 poprowadził wykopaliska na około siedmiuset stanowiskach ceramicznych. Będąc zagorzałym czytelnikiem magazynu *Shirakaba* Asakawa po raz pierwszy spotkał się z Yanagim w 1914 roku w Abiko, gdzie pojechał by zobaczyć rzeźby Augusta Rodina, które przesłano grupie *Shirakaba* w ramach prezentu. Korzystając z okazji Asakawa podarował wówczas Yanagiemu biały, porcelanowy dzban z dynastii Joseon, dekorowany podszkliwnie na niebiesko motywami jesiennej trawy. Naczynie to zachwyciło Yanagiego,



*Ilustracja 25: Porcelanowy księżycowy słój z Korei,
XIX wiek*

174 Y. Kikuchi, *A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory*, „The Journal of William Morris Studies”, Vol. 12, No. 2, 1997, s. 39.

rozpoczynając jego fascynację Koreą, do której po raz pierwszy wyruszył w 1916 roku. Zatrzymał się wtedy u młodszego brata Noritakiego, Takumiego Asakawy, który sam był badaczem-pionierem w dziedzinie rzemiosła ludowego i koreańskiej ceramiki. Wiedza obu braci, jak również ich znajomość języka, okazały się wyjątkowo pomocne w podróży i poszukiwaniach Yanagiego.¹⁷⁵

W 1919 roku opublikował on swój pierwszy esej o Korei - *Chōsenjin o omou* (tytuł ten można tłumaczyć jako *Rozważania o Koreańczykach*). Praca ta zapoczątkowała serię dalszych działań polemicznych skierowanych przeciwko japońskiej kolonizacji Korei. Przyjmowały one formę esejów, publicznych przemów, wystaw sztuki, występów muzycznych jego żony Kaneko (1892–1984), jak również powołania do życia Chōsen Minzoku Bijutsukan, czyli Muzeum Sztuki Ludowej w Keijō (obecny Seul). Muzeum Sztuki Etnicznej Bijutsukan (Koreańskie Muzeum Sztuki Etnicznej) w Keijō. Kolejnym projektem przyświecało humanistyczna postawa, którą kierował się Yanagi, deklarując swoją sympatię dla Koreańczyków i ich rodzimej estetyki, jak również (naiwna i orientalizująca) idea wykorzystania sztuki pochodzącej z półwyspu jako swoistego rozwiązania, panaceum na utrzymujące się napięcia między Japonią a Koreą, wynikające z aneksji i okupacji. Jedną równie intrygującą, co kontrowersyjną teorią Yanagiego była estetyzacja cierpienia Koreańczyków w koncepcji nazwanej przez niego „pięknem smutku” (*hiai no bi*). Najpełniejszy jej obraz został przedstawiony w *Chōsen no bijutsu (Sztuka koreańska)*. Tekst ten publikowano trzykrotnie w 1922 roku: najpierw w styczniu w prestiżowym magazynie literackim *Shinchō*, następnie w maju jako książka prywatnie wydana, a ostatecznie we wrześniu jako jeden z dziesięciu tekstów zawartych w antologii Yanagiego pt. *Chōsen to sono geijutsu (Korea i jej sztuka)*. Nowo powstała idea przedstawiała Koreę jako kraj nękany narodowym smutkiem, będącym wynikiem wydarzeń historycznych i doświadczenia kolejnych obcych inwazji na półwysep. Smutek ten miał się utrwalić i znaleźć ujście w niemal całej koreańskiej kulturze wizualnej, a szczególnie w ceramice okresu dynastii Joseon dekorowanej białymi szkliwieniami i specyficzną ornamentyką: porcelanie typu *paekcha* (w wersji japońskiej *hakuji*) oraz kamionce typu

175 Y. Kikuchi, *Yanagi Sōetsu and Korean crafts within the Mingei movement*, [w:] *Korea: the Past and the Present (2 Vols): Selected Papers From the British Association for Korean Studies Baks Papers Series*, red. J. Hoare, S. Pares, BRILL, Leiden 2006, s. 81.

Punch'ong sagi (jap. *Funsei saki*). Wyrażał się on nie tylko poprzez formy naczyń, biel ich kolorystyki, liniowe dekoracje, ale i w motywach przedstawiających lecące żurawie i chmury czy wierzby oraz kaczki. W kontekście plastycznym prace te zdecydowanie różniły się od bogatych, ostentacyjnych chińskich wzorów, ale i od, choć sentymentalnej, to przynoszącej radość i zadowolenie sztuki japońskiej.¹⁷⁶

Po okresie najintensywniejszej fascynacji sztuką koreańską, Yanagi zwrócił się ku Japonii. Z początku jego nowym obiektem zainteresowań stała się buddyjska sztuka religijna, a w szczególności *Mokujikibutsu* – drewniane figury Buddy, których autorem miał być wędrowny mnich Shōnin Mokujiki (1718–1810). W trakcie badań nad *Mokujikibutsu*, które rozsiane były po terytorium całej niemal Japonii, Yanagi stopniowo zaczął odkrywać rodzime, lokalne rzemiosło ludowe. W 1925 roku po raz pierwszy w swoich tekstach użył określenia „wrodzone i oryginalne, pierwotne” w kontekście japońskiego piękna (*koyū* lub *dokujino nihon no bi*), w odniesieniu do *Mokujikibutsu*.¹⁷⁷

Legenda związana z genezą powstania terminu *mingei* mówi o tym, że Yanagi nazwę tę ukuł w 1925 roku, podczas wędrowki wraz ze swoimi przyjaciółmi ceramikami, Shōjim Hamadą (1894–1978) i Kanjirō Kawai (1890–1966). *Mingei* to w rzeczywistości skrót od *Minshūteki Kōgei*, co oznacza „rzemiosło ludowe”, czyli inaczej przedmioty tworzone przez ludzi dla ludzi.¹⁷⁸ Samo *mingei* etymologicznie powstało z połączenia części słowa *minshū*, znaczącego „masy” lub „lud” z częstką *gei* (od *kōgei*), oznaczającą „rzemiosło”, „umiejętność”.¹⁷⁹ Koncepcja za nim stojąca ma stać w opozycji do arystokratycznych sztuk pięknych i odnosi się do przedmiotów codziennego użytku, które wykorzystywane są przez zwykłych ludzi. Mogą być to ubrania, meble, różnego rodzaju utensylia czy artykuły papiernicze. Przedmioty te w języku potocznym równie dobrze można byłoby określić jako „zwyckajne rzeczy” (*getemono*), „siermiężnie wykonane” (*sobutsu*) czy „rozmaite przybory” (*zatsugu*), a wszystkie zaliczać się mogą właśnie do

176 P. Bailey, *The Aestheticization of Korean Sufering in the Colonial Period. A Translation of Yanagi Sōetsu's Chōsen no Bijutsu*, Monumenta Nipponica, Volume 73, No. 1, 2018, s. 28.

177 Y. Kikuchi, *A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory*, „The Journal of William Morris Studies”, Vol. 12, No. 2, 1997, s. 40.

178 *100 Years of Mingei: The Folk Crafts Movement*, The National Museum of Modern Art, Tokyo 2021, s. 4.

179 K. Brandt, *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, London 2007, s. 51.

mingei.¹⁸⁰ Nie jest to jednak równoznaczne ze stwierdzeniem, że wszystkie produkowane przez człowieka rzeczy faktycznie *mingei* są. Według Yanagiego, by dany przedmiot móc nazwać *mingei*, musi on spełnić kilka warunków. Pierwszym, podstawowym jest użyteczny charakter obiektu – priorytetem przy jego wytwarzaniu musi być jego użyteczność, a nie aspekt estetyczny. Rzemiosło nie jest bowiem tworzone z myślą o jego podziwianiu, a z intencją codziennego użytku. Obiekty te powinny więc cechować prostota formy, która dodatkowo podkreśla naturalne piękno wykorzystanego materiału, surowca. Co więcej, jego twórcy powinni pozostawać anonimowi, ponieważ indywidualny wyraz artystyczny nie miał znaczenia dla wartości *mingei*, liczył się sam trud i wkład pracy. Sygnowanie prac Yanagi uważał za próżne, wiążąc je z upodobaniem arystokracji do chwalenia się posiadaniem dzieł słynnych artystów. Kolejnym postawionym przez filozofa warunkiem był lokalny koloryt, sznyt, który taki przedmiot powinien posiadać, nawiązując do specyfiki i walorów regionu z jakiego się wywodzi i z których korzysta. Wyroby *mingei* musiały być też wykonywane ręcznie, w znacznych ilościach i niewielkim nakładem finansowym, tak, aby można je było później sprzedawać na dużą skalę, by ludzie pochodzący z niższych warstw społecznych byli w stanie je nabyć. Rzemiosło ludowe według Yanagiego jest także kontynuacją tradycji, spuścizną wielu pokoleń, a nie nowo tworzonym, eksperymentalnym w formie produktem. Postulował też, by nie stosowano wobec *mingei* określenia „sztuka”, jako że przedmioty te tracą wówczas swój charakter, wypaczy to ich naturę. Dla Yanagiego *mingei* idealnie obrazuje i oddaje wspomniane wcześniej wrodzone, oryginalne piękno Japonii.¹⁸¹

Wśród szeroko pojętego rzemiosła Yanagi także ustalił cztery główne kategorie i podziały. Pierwszą z nich było właśnie ludowe rękodzieło lub inaczej *getemono* (słowo to podkreśla pospolitość danych wyrobów), o właściwościach zbieżnych z *mingei*. Druga to rzemiosło ludowe, ale o charakterze bardziej przemysłowym, do którego zaliczały się wszelkiego rodzaju aluminiowe patelnie i inne produkty, które powstawały w sposób bardziej zmechanizowany. Trzecim było indywidualne rzemiosło artystyczne, wytwarzane przez niewielu artystów, w małych ilościach, niepowtarzalne, dla nielicznych odbiorców

180 *What is Folk Craft?*, [w:] S. Yanagi, *Soetsu Yanagi. Selected Essays on Japanese Folk Crafts*, trans. M. Brase, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, Tokyo 2017, s. 75.

181 S. Yanagi, *Illustrated Cyclopedic of Folk Crafts*, Hobunkan, Tokyo 1970, s. 1-3.

i sprzedawane za wysoką cenę. Natomiast czwarta kategoria to „arystokratyczne” rzemiosło artystyczne, czyli wszelkiego rodzaju zamówienia tworzone pod patronatem i na zamówienie klas wyższych czy panów feudalnych.¹⁸²

W 1925 roku zainicjowano Ruch *Mingei*, postulujący kultywację i odrodzenie rzemiosła ludowego. Yanagi w zasadzie całe swoje życie poświęcał badaniom, upowszechnianiu i kolekcjonowaniu *mingei*. Swoje przemyślenia na temat estetyki rzemiosła ludowego prezentował w artykułach, książkach i podczas wykładów, wierząc, że społeczeństwo powinno być edukowane na temat piękna japońskiej tradycji materialnej. W latach 1927-28 napisał dzieło zatytułowane *Kōgei no Michi (Droga Rzemiosła)*, któremu z czasem nadano status nieomal biblij teorii *mingei*¹⁸³. W 1927 roku została przez niego również zorganizowana pierwsza wystawa japońskiego rzemiosła ludowego w Tokio. W tym samym czasie, na podobieństwo idei wyznawanych przez Williama Morrisa, założył on także cech rzemieślniczy. Dwa lata później zaproszono go, by wygłosił cykl wykładów „Kryterium piękna w Japonii” na Uniwersytecie Harvarda. Po powrocie, w 1931 roku, zostały one opublikowane w postaci zbioru artykułów o tym samym tytule.¹⁸⁴

Przedstawiona teoria Yanagiego koncentruje się przede wszystkim wokół zagadnienia jakim jest „kryterium piękna”, wyjaśniające i udowadniające wyższość piękna przedmiotów *getemono* nad sztuką. Kryterium to definiowane jest przez niego w dwunastu podpunktach¹⁸⁵:

1. *Shukōgei no Bi* - piękno rękodziela
2. *Shitashisa no Bi* - piękno intymności
3. *Yō/Kinō no Bi* - piękno funkcji lub przeznaczenia
4. *Kenkō no Bi* - piękno zdrowia
5. *Shizen no Bi* - piękno naturalności
6. *Tanjun no Bi* - piękno prostoty

182 Y. Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004, s. 50-52.

183 Bernard Leach zaadaptował i przetłumaczył te przemyślenia Yanagiego, ujmując je w treści publikacji *The Unknown Craftsman*, w formie rozdziału zatytułowanego *The Way of Craftsmanship*.

184 Y. Kikuchi, *A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory*, „The Journal of William Morris Studies”, Vol. 12, No. 2, 1997, s. 40.

185 Y. Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004, s. 53.

7. *Dentō no Bi* - piękno tradycji
8. *Kisū no Bi* - piękno nieregularności
9. *Ren no Bi* - piękno przystępności (finansowej)
10. *Ta no Bi* - piękno wielości
11. *Seijitsu na Rōdō no Bi* - piękno szczerości i uczciwej pracy
12. *Mushin/Mumei no Bi* - piękno bezinteresowności i anonimowości



Ilustracja 26: Czajnik Mashiko-yaki realizujący założenia piękna Mingei według Yanagiego

Rękodzielniczy aspekt piękna Yanagi tłumaczył zestawiając pracę ludzkich rąk z maszyną – działanie manualne człowieka przyrównywał on do boskich kreacji. Jednocześnie dopuszczał wykorzystanie w procesie twórczym maszyn, jednak w niewielkim, rozsądnym zakresie – tylko tam, gdzie zajdzie taka potrzeba, najlepiej

jedynie w początkowych etapach produkcji, tak by ostateczny, wykańczający szlif nadała ręka ludzka. Piękno intymności opierało się na zażyłości, bliskości, związku z danym przedmiotem, który jest dla człowieka towarzyszem dnia codziennego. *Kinō no Bi* wynika z faktu samej czynności, z używania danej rzeczy, która poprzez swoją użyteczność, poręczność staje się piękna. „Zdrowie”, będące wyznacznikiem kolejnej kategorii nie jest tu rozumiane dosłownie, a raczej metaforycznie – jako zgodność, moralna kompatybilność natury twórcy i przedmiotu. To szczerść formy, która przejawia się w jej adekwatności do pełnionej funkcji, powstrzymaniu się od nadużyć, nadmiernej, zbędnej dekoracji czy zastosowania nieodpowiedniej techniki. Piękno naturalności zawiera się w wykorzystaniu lokalnych, naturalnych materiałów i surowców, zgodnie ich właściwościami. Wiąże się ono również z *Tanjun no Bi*, czyli urokiem prostej formy i powściągliwego, nieprzesadzonego kolorystycznie wzornictwa. Piękno tradycji odwołuje się zarówno do techniki, jak i ornamentyki, podkreślając, iż wyżej ceniony jest przedmiot wytwarzany w oparciu o tradycyjne, wypracowane przez lata wzorce, aniżeli indywidualny projekt stworzony wedle własnej koncepcji i uznania. Nieregularność piękna polega zaś na pewnej jej groteskowości, niedoskonałości formy. W japońskiej terminologii mogłaby zostać ujęta przy pomocy takich pojęć jak *shibui*, *wabi* czy *sabi* i manifestować się np. w asymetrii czy surowości naczyń używanych przy ceremonii herbaty.¹⁸⁶ *Ren no Bi* oraz *Ta no Bi* są ze sobą powiązane – rzemiosło ludowe jest przecież przeznaczone dla zwyczajnych ludzi, do codziennego użytku, musi być więc szeroko dostępne, niedrogie. Istotny jest tu również charakter procesu wytwarzania *getemono*, najczęściej opierający się na powielaniu, kopiowaniu wzorów, a więc powtarzalnej monotonii czynności wykonywanych przez rzemieślnika. Znaleźć można w tej postawie pewne zbieżności ze stanem *mushin* wywodzącym się z nauk buddyzmu zen. Rzemieślnik powinien bowiem w swojej pracy wyzwolić się od obsesyjnego myślenia i świadomości kreowania piękna czy jakiejś formy sztuki. Ostatnią parę kategorii stanowią piękno szczerści oraz bezinteresowności, wracające genezą do podstawowych cech warunkujących *mingei*, które postulował Yanagi: anonimowości rękodzielników, którzy nie tworzą nie powodowani żądzą pieniądza, ich

186 Y. Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004, s. 54-59.

prace są pozbawione ego. Nie posiadają oni specjalnego przeszkolenia, ani nie są zamożni, czym Yanagi wykazuje moralny aspekt piękna, zainspirowany najpewniej średniowieczną twórczością europejską, o której filozof miał okazję czytać, jak również znanymi mu ideami Morrisa czy Ruskina. Yanagi krytykuje tym samym industrialny kapitalizm i pogoń za zyskiem które nastąpiły w Japonii wraz z początkiem okresu Meiji, a w których upatruje on przyczyny zapaści piękna w sztuce japońskiej, pogorszenia się jakości wyrobów i popularyzacji przemysłowej, maszynowej produkcji.¹⁸⁷

Działania i idee Yanagiego stały się też inspiracją do założenia przez czterech rzemieślników cechu *Kamigamo Mingei Kyōdan* (*Wspólnota Rzemiosła Ludowego Kamigamo*) w Kioto, w 1927 roku. Wytwarzali oni głównie drewniane wyroby (przede wszystkim meble), metaloplastykę, różnego rodzaju tekstylia oraz zajmowali się dekoracją wnętrz. Niektóre z najlepszych ich prac zostały wystawione w Pawilonie Rzemiosła Ludowego na Cesarskiej Wystawie Promocji Przemysłu Krajowego w Ueno w 1928 roku. Sam pawilon wystawowy został zaprojektowany przez Yanagiego, a stworzony właśnie przez członków *Kamigamo Mingei Kyōdan*. Wewnątrz pawilonu zbiory rzemiosła ludowego Yanagiego, meble i inne wyroby rękodzielnicze autorstwa *Wspólnoty Kamigamo*, wyeksponowane były zgodnie z koncepcją całościowego potraktowania przestrzeni. Koordynacja wszystkich elementów składających się na pawilon, przypominała ideę *Red House* Williama Morrisa.¹⁸⁸

W 1931 roku rozpoczął wydawanie nowego czasopisma *Kōgei* (*Rzemiosło*), w którym to, wraz z swoimi przyjaciółmi i zwolennikami, mogli rozpisywać się na pasjonujące ich tematy, prezentować swoje teorie czy poglądy. Ukazywało się ono w ograniczonym nakładzie, w latach 1931-51. Yanagi wychodził z założenia, że magazyn sam w sobie również powinien być dziełem rzemieślniczym, dlatego też *Kōgei* drukowano na specjalnie wyselekcjonowanym, ręcznie czerpanym papierze, pochodzącym z różnych regionów Japonii, projekty okładek tworzone były przez samych członków Ruchu *Mingei*, a niekiedy nawet dekorowane laką lub obłożone ręcznie farbowanymi tkaninami. Były to

187 S. Yanagi, *Illustrated Cyclopedia of Folk Crafts*, Hobunkan, Tokyo 1970, s. 4-5.

188 Y. Kikuchi, *A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory*, „The Journal of William Morris Studies”, Vol. 12, No. 2, 1997, s. 43.

jedne z najbardziej luksusowych wydawnictw, jakie kiedykolwiek pojawiły się w historii japońskich książek.¹⁸⁹

W 1936 roku Yanagi powołał do życia *Nihon Mingeikan* (Japońskie Muzeum Rzemiosła Ludowego) w Tokio, które stało się głównym ośrodkiem ruchu *Mingei* i funkcjonuje po dziś dzień. Inspiracją dla tej placówki było najprawdopodobniej szwedzkie Nordiska Museet w Sztokholmie, którego założycielem był Artur Hazelius (1833-1901).¹⁹⁰ Misją instytucji Yanagiego było istnienie jako wnętrze pokazowe o uniwersalnym charakterze, prezentujące w sposób autentyczny „kryteria piękna”, o których mówił i pisał filozof. Architektonicznie, z zewnątrz budynek ten jest utrzymany w formie tradycyjnego japońskiego domu-magazynu *kura*, z prostą, drewnianą wewnętrzną klatką schodową i holem. Samo wnętrze nie przypomina typowych, surowych, muzealnych sal – Yanagi dążył do uzyskania niemal domowej atmosfery i w tym też celu zastosował ekrany *shōji*, które dzielą przestrzeń, a jednocześnie poprzez wykorzystanie w swojej konstrukcji papieru *washi*, filtrują ciepłe, delikatne światło. System samej organizacji ekspozycji również został interesująco nakreślony. Yanagiemu nie zależało na chronologicznie uporządkowanej prezentacji. Starał się natomiast, aby poprzez korelację z otoczeniem, harmonijne zastawienia kształtów i kolorów, wzajemne oddziaływanie pomiędzy sobą, a nawet ustawienie na odpowiedniej wysokości wzroku, wydobyć jak najpełniej piękno pokazywanych przedmiotów. Postulował też pogląd, że najlepiej poznawać obiekty intuicyjnie, kierując się „nieuprzedzonym okiem”, dlatego też ograniczał ilość podawanych na ekspozycjach informacji do niezbędnego minimum. Nawet design niewielkich tabliczek z podstawowymi danymi dotyczącymi obiektu jest bardzo minimalistyczny, wpisujący się w całość wnętrza – cynobrowy napis na czarnym, pokrytym laką tle (współcześnie najczęściej stosowany jest czarny papier), co filozof argumentował tym, że sama plakietka mogłaby być w stanie zaburzyć piękno całości wystawy. Podkreślał też, że nie przepada, kiedy jego zbiory nazywa się kolekcją sztuki, jako że w takiej formie dzieła, wyroby przestają być częścią żywej kultury. Na wzór tokijskiego *Mingeikan*, na terenie Japonii

189 *Commemorating the 80th anniversary. Soetsu Yanagi: Path of His Collection - focusing on crafts of Japan*, https://mingeikan.or.jp/wp-content/uploads/2021/04/english_201609.pdf, [data dostępu: 21.09.2025].

190 *Mingei: Masterpieces of Japanese Folkcraft*, Japan Folk Crafts Museum, Kodansha, Tokyo 1991, s. 26.

powstało później jeszcze przynajmniej piętnaście podobnych placówek, m.in.: *Kurashiki Mingeikan*, *Tottori Mingeikan* czy *Mashiko Sankōkan*.¹⁹¹



Ilustracja 27: Japońskie Muzeum Rzemiosła Ludowego w Tokio



Ilustracja 28: Wnętrze Nihon Mingeikan

¹⁹¹ *Guide of the Japan Folk Crafts Museum*, The Japan Folk Crafts Museum, Tokyo 2016, s. 9-11.

Co więcej, w 1934 roku ustanowiono *Nihon Mingei Kyōkai* (Stowarzyszenie Japońskiego Rzemiosła Ludowego), którego głównym celem była promocja i popularyzacja *mingei*. Swoje działania stowarzyszenie prowadziło w szerokim zakresie, w sposób wyjątkowo zorganizowany. Całość była podzielona na pięć sekcji: administracyjną, badawczą, publikacji, planowania i wizerunkową. Inicjatywa ta stanowiła również podbudowę dla rozwoju późniejszego Ruchu *Shin Mingei* (Nowe Mingei), któremu przyświecała idea odrodzenia rzemiosła ludowego poprzez wytwarzanie przedmiotów *nowego mingei* oraz rewitalizację wytwórstwa na terenach wiejskich. W 1939 roku rozpoczęto publikację *Gekkan Mingei* (Miesięcznik Rzemiosła Ludowego), który będąc znacznie łatwiejszym do pozyskania aniżeli magazyn *Kōgei*, stał się świetnym medium dla Stowarzyszenia i odegrał kluczową rolę w nawiązywaniu oraz utrzymywaniu kontaktu z rzemieślnikami *Shin Mingei*, którzy rozsiani byli po całej Japonii. Jego publikacji zaprzestano w 1946 roku, ale po przejęciu go przez *Nihon Mingei* (Japońskie Rzemiosło Ludowe), wznowiono jego druk dwa lata później. Obecnie czasopismo to funkcjonuje zaś pod tytułem *Mingei*.¹⁹²

Od lat 30. XX wieku aż do zakończenia II wojny światowej Yanagi w swoich badaniach skoncentrował się na lokalnym rzemiośle z Okinawy, twórczości Ajnów, jak również rękodziele pochodzącym z japońskich kolonii, takich jak Tajwan czy Mandżuria. Szeroko stosował swoją dotychczasową retorykę i pojęcie „kryterium piękna”. Po 1945 roku, w ostatnim etapie swojej kariery Yanagi nawiązał bliskie kontakty z buddyjskim uczonym Daisetzem Suzukim, które zainspirowały go do rozważenia i rozwinięcia teorii *mingei* właśnie w kontekście nauk i estetyki buddyzmu. Wraz z Hamadą i Leachem podróżował też po Europie i USA z cyklami wykładów. Jego referaty zatytułowane *Buddyjska idea piękna* i *Japońskie podejście do rzemiosła*, zaprezentowane na ważnej Międzynarodowej Konferencji Rzemieślników Ceramiki i Tekstyliów w Dartington Hall w 1952 roku, wywarły ogromne wrażenie i wpływ na zachodnich

192 Y. Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004, s. 72-74.

rzemieślników (oba teksty zostały później ujęte przez Bernarda Leacha w zbiorze *The Unknown Craftsman*, pod tymi samymi tytułami).¹⁹³

Różne działania podejmowane przez Yanagiego znalazły więc uznanie nie tylko w kraju, ale także poza Japonią, inspirując rozwój wielu idei, instytucji i muzeów, przyczyniając się tym samym do rozpowszechnienia, ale i dalszego przetrwania tradycyjnego japońskiego rzemiosła. Po śmierci Yanagiego w 1961 roku, przez Japonię przeszła druga fala zainteresowania Ruchem *Mingei*. Można mówić nawet o swoistym *mingei boom* w latach 60. i 70., co najprawdopodobniej było spowodowane z jednej strony szybkim wzrostem gospodarczym w tamtym czasie, a z drugiej nostalgiczną tęsknotą za sielankową Japonią, która to emocja była jeszcze bardziej podsycana przez prowadzoną wówczas kampanię turystyczną *Discover Japan*. Królował wtedy idealistyczny model artysty-indywidualisty, tworzącego inspirowane *mingei* wyroby, co było pełnym przeciwieństwem pierwotnych założeń Yanagiego. Jednak zagraniczni turyści napływający wtedy do Japonii i ich sposób odbioru japońskiego rękodziela wpływały na rzemieślników i charakter produkcji, przyczyniając się do stworzenia całego systemu, przemysłu konsumpcji kulturalnej. Nastąpiło odrodzenie idealistycznego modelu artysty-ceramika, prowadzącego życie w stylu *mingei*, który stał w zasadzie w sprzeczności z ideami Yanagiego. Wraz z zanikiem drugiej fali, *mingei* na długi czas stało się synonimem turystycznych, ludowych w charakterze pamiątek z niewielkich, wiejskich ośrodków rzemiosła, a niewiele wspólnego miało z oryginalną, autentyczną kulturą i twórczością ludową.¹⁹⁴

5.2 Stowarzyszenia artystyczne i ich wpływ na kształtowanie się twórczości rękodzielniczej

Mingei było tylko jednym z wielu stowarzyszeń artystycznych powstałych w erze Taishō czy później również Showa. Grupy te miały niezwykle istotny wpływ na rozwój nowoczesnego japońskiego wzornictwa. Przynależeli do nich nie tylko artyści czy rzemieślnicy, ale także entuzjaści-laicy, którzy nie mieli żadnego przygotowania ani

¹⁹³ Y. Kikuchi, *Making a Transnational Design History in East Asia. Yen Shuulong's Craft-Design Movement*, „Design History”, Issue 11, 2013, s. 10.

¹⁹⁴ Y. Kikuchi, *Morris, Mingei and Studio Crafts. The transformative idea of the art of the people*, [w:] *Mingei: Art without Heroes*, red. R. Inglesby, Yale University Press, London 2024, s. 32-33.

praktycznego doświadczenia z rękodziełem, a mimo to starali się popularyzować i promować rodzime wzornictwo, działać w kierunku zwiększania świadomości zarówno w kraju, jak i poza jego granicami, jak i napędzać działanie rynku. Ich inicjatywy obejmowały przede wszystkim organizację różnego rodzaju wystaw, w trakcie których prezentowano rękodzielnicze wyroby i dzieła.

Powstałe w roku 1914 lub 1916 stowarzyszenie *Saikokai* swoją aktywność prowadziło głównie w obrębie Tokio (choć od 1919 roku funkcjonowała również podgrupa na terenie Kansai). Pomysłodawcami idei *Saikokai* byli Issei Hatakeyama (1881–1971) i Saizaburō Nishiwaki (1880–1962), przemysłowcy oraz nowocześni koneserzy herbaty. Inspiracją do założenia takiej grupy miłośników ceramiki miało być zobaczenie słynnej emaliowanej japońskiej porcelany *Kakiemon* i *Nabeshima* w sklepie z antykami *Tanaka*, w miejscowości Hakone. Trzy chińskie znaki *sai* 彩, *ko* 壺 i *kai* 会, które składają się na nazwę *Saikokai*, razem tłumaczyć można jako *Towarzystwo Kolorowego Dzbana*. Geneza tego słowa wiązać ma się z oględzinami dzbanka w stylu *Kakiemon*, który zakupiony został przez kolejnego z założycieli grupy, Kōichiego Satō, profesora architektury na Uniwersytecie Waseda. Większość członków *Saikokai* pochodziła z wyższych sfer, byli to profesorowie, lekarze, architekci, ale również dobrze sytuowani mężczyźni powiązani z dużymi koncernami przemysłowymi, mający wpływ na kierunek rozwoju kolekcjonerstwa ceramiki w Japonii. W szczycie swojej popularności i znaczenia *Saikokai* liczyła sobie ponad stu członków. Jeden z jej głównych przedstawicieli, Okuda Seiichi, określał ją raczej jako grupę towarzyską, a niekoniecznie stowarzyszenie o oficjalnym charakterze. Przewodniczącym grupy był zaś Masatoshi Ōkōchi, profesor Uniwersytetu Cesarskiego.¹⁹⁵

Głównym celem, który przyświecał *Saikokai* było „naukowe podziwianie ceramiki” (*tōjiki no kagakuteki kanshō*). Zestawione ze sobą słowa „nauka” i „podziw” były wobec siebie równorzędne w tej definicji, co jednak nie zmieniało faktu, że stały ze sobą w sprzeczności. Naukowe podejście powinno być przecież obiektywne, a podziwianie to czynność nacechowana subiektywnością opinii. Podejście to było jednak dość

195 S. Y. Sang, *Okuda Seiichi and the new language of ceramics in Taisho (1912–1926) Japan*, [w:] *Ceramics and Modernity in Japan*, red. M. Jones, L.A. Cort, Routledge, London 2020, s. 131-132.

przełomowym na tle nowoczesnego dyskursu na temat ceramiki. Łączyło w sobie i odnosiło się równocześnie do estetyki i reguł rządzących ceremonią herbaty, jak i do nowo przyjętych, zachodnich kanonów sztuki pięknej (termin „naukowy” był w tym przypadku odwołaniem właśnie do europejskich teorii i sposobu myślenia). Dotychczas uwaga kolekcjonerów, badaczy czy znawców skupiała się w głównej mierze na utensyliach wykorzystywanych przy ceremonii herbaty, natomiast pozostałe rodzaje wyrobów ceramicznych były zwykle pomijane. *Saikokai* jako pierwsza tego typu grupa, zainteresowała się właśnie tą niedocenianą, traktowaną marginalnie ceramiką. Kolekcjonowali ją, wystawiali w galeriach i dyskutowali. Ich działania wywołały niemałe poruszenie na rynku sztuki. Członkowie *Saikokai* w swoich działaniach przeciwstawili się tym samym dotychczasowej, bezkrytycznej akceptacji kanonów herbacianych oraz oceny naczyń podług osobistych, indywidualnych upodobań dawnych mistrzów ceremonii. Nie potępiali jednak sposobu waloryzowania historycznej ceramiki przez mistrzów herbaty, ale postulowali, że ani pisemny dowód na pochodzenie, ani inskrypcje umieszczone na naczyniach nie powinny służyć jako wiarygodny dowód pozwalający na identyfikację obiektu czy być podstawą do nadania przedmiotowi wyższego statusu. Proponowali natomiast, by dokonując oceny ceramiki podziwiać ją, skupiając się na jej walorach i jakości artystycznej, warstwie wizualnej, technicznej, a nie kierować się narzuconymi odgórnie, wcześniejszymi opiniami. Stowarzyszenie *Saikokai* dążyło tym samym do pewnego unowocześnienia podejścia i wiedzy o ceramice. Jego członkowie organizowali wykłady na temat garncarstwa, na które zapraszali specjalistów z danej dziedziny. Niemal pięćdziesiąt z wygłoszonych wystąpień zostało opublikowanych. Ponadto, w latach 1916-1931, stowarzyszenie zrealizowało dziewięć wystaw wyrobów ceramicznych, otwartych dla szerokiej publiczności. Współcześnie *Saikokai* kojarzone jest przede wszystkim z kolekcjonowaniem japońskiej emaliowanej porcelany, naczyń *kyo-yaki* oraz z prowadzonymi przez nich badaniami nad ceramiką. Choć w przeszłości często podkreślany był pionierski charakter działań stowarzyszenia, to obecnie wśród badaczy coraz częściej zdarzają się rozbieżne stanowiska w tym temacie. Nie można jednak zaprzeczyć, że aktywność tej grupy bez wątpienia była przejawem zajścia pewnej zmiany

w sposobie postrzegania i kategoryzacji wyrobów ceramicznych w początkach dwudziestego stulecia.¹⁹⁶

W Kioto natomiast ceramicy Yaichi Kusube, Issō Yagi, Einosuke Kawai, Kitarō Kawamura, Yoshikage Aratani i Toshimasa Michibayashi, uczący się w Centrum Badawczym Ceramiki w Kioto, zainspirowani powstaniem *Kokuga Sōsaku Kyōkai* (*Stowarzyszenia na rzecz Stworzenia Narodowego Stylu Malarstwa*), w 1919 roku utworzyli własną grupę o nazwie *Sekido* (*Czerwona Glina*). W wydanym rok później manifestie pisali, że ich głównym celem będzie studiowanie i poznanie głębi naturalnego piękna, a jednocześnie dążenie do odnalezienia wiecznego, nieprzemijającego piękna w sztuce ceramicznej. Chcieli swobodnie realizować swoje indywidualne formy ekspresji, bez ograniczeń stawianych przez konwencje konkretnych stylów. Stowarzyszenie istniało zaledwie trzy lata, ale mimo to udało im się zapisać na kartach historii. Zamiast nazywać swoje prace w sposób tradycyjny, czyli pod postacią zestawienia techniki, dekoracji i kształtu, członkowie *Sekido* używali tytułów odzwierciedlających osobiste aspiracje artystyczne. Co więcej, zaczęli oni pobierać opłaty za wstęp na swoje wystawy, co dotychczas było raczej niespotykane w świecie ceramiki, a co przyczyniło się do wzrostu świadomości społecznej i akceptacji ceramiki jako formy sztuki.¹⁹⁷

Tę tendencję można było również dostrzec w kierunku obranym przez członków *Soshoku Bijutsuka Kyōkai* (*Stowarzyszenia Sztuk Dekoracyjnych*), które powołano do życia w 1919 roku w Tokio. Stowarzyszenie składało się z dziesięciu twórców, w tym Saburōsuke Okady - artysty malującego w Zachodnim stylu, metaloplastyków Toshihiko Nishimury i Toyochiki Takamury¹⁹⁸, farbiarza Matsugoro Hirokawy i innych. Celem

196 M. Kołodziej, *Saikokai and the paradigm shift in the appreciation of ceramics in Japan*, [w:] *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2012, s. 113.

197 T. Daichō, *The Yagi Family: Rebels Against Convention*, <http://www.nakachokonishi.com/jp/exhibitions/yagi2022/textdaichoen.pdf>, [data dostępu: 22.10.2025].

198 Toyochika Takamura (1890–1972) – urodzony w Tokio, w znanej, artystycznej rodzinie. Był trzecim synem rzeźbiarza Kōuna Takamury, który uczył rzeźby w Tokijskiej Szkole Sztuk Pięknych i był reformatorem rzeźby japońskiej, a jego bratem był poeta Kōtarō Takamura. W 1915 roku Toyochika ukończył studia w Tokijskiej Szkole Sztuk Pięknych, a specjalizował się w odlewnictwie brązu metodą traconego wosku. Rozpoczął wówczas współpracę z Nobuo Tsudą i został członkiem stowarzyszenia metaloplastyków *Seikokai* (*Stowarzyszenie Zielonego Wazonu*). Był aktywnym działaczem w kilku ruchach artystycznych – w 1915 roku w grupie *Kokukisha*, w 1918 roku w ruchu *Chūjinsha*, a w 1919 roku w *Sōshoku Bijutsuka Kyōkai*. W 1926 roku został jednym z założycieli awangardowego ruchu *Mukei*. W 1964 roku uhonorowano go tytułem Żywego Skarbu Narodowego za jego prace z brązu.

stowarzyszenia było zarówno tworzenie, jak i wystawianie dzieł, a poprzez to dążenie do podniesienia statusu wytworów rzemiosła artystycznego. Prezentowanie mody i tendencji obowiązujących w tej dziedzinie miało mieć charakter uświadamiający, poszerzający horyzonty dla osób zajmujących się rękodziełem.¹⁹⁹

Ruch Artystyczny Rolników również utworzony w 1919 roku, w mieście Ueda, w prefekturze Nagano, był próbą przekształcenia życia wiejskiego poprzez zwiększenie produkcji, aktywizację rynku i sprzedaż rękodzieła farmerów. Założyciel, Kanae Yamamoto, najpewniej wzorował się na podobnych działaniach, które miał okazję zaobserwować podczas pobytu w Rosji. Członkom ruchu zależało na tym, by twórczość rolników została doceniona i dostrzeżona jako ta, która jest autentycznym odzwierciedleniem panujących nastrojów i samych ludzi. Zebrane podczas sprzedaży wyrobów pieniądze mogłyby posłużyć rolnikom jako dodatkowe środki na życie, zapewniające choć ułamek niezależności. Ideą, która przyświecała temu Ruchowi było wprowadzenie sztuki do życia codziennego. W jednym z ówczesnych magazynów kobiecych Tatsukichi Fujii prowadził nawet kolumnę, w której opowiadał o rękodziele artystycznym mogącym być wykonywanym w domowym zaciszu.²⁰⁰

Zupełne przeciwieństwo Ruchu *Mingei* stanowiła grupa *Mukei*, która zrzeszała rzemieślników zadowolonych ze zmian zachodzących w japońskim stylu życia, z urbanizacji i rozwoju cywilizacyjnego. Jej nazwę tłumaczyć można jako *nieposiadający formy, bezkształtny*, a założyli ją w czerwcu 1926 roku Toyochika Takamura oraz Kado Sugita. Koncepcja jej powstania ma swoją genezę w doświadczeniach Shinobu Tsudy, który rok wcześniej był jurorem na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Przemysłowej i Dekoracyjnej w Paryżu. Po powrocie do kraju spotkał się z młodymi artystami, wśród których było wielu absolwentów Tokijskiej Szkoły Sztuk Pięknych pragnących zapoznać się z najnowszymi osiągnięciami i dziełami sztuki światowej. Ci młodzi ludzie byli właśnie przyczynkiem i załączkiem do powstania *Mukei*. Celem grupy była eksploracja, studiowanie nowo tworzonych wyrobów rzemiosła artystycznego, których forma ewoluowała,

199 *A new guide to modern Japanese craft arts*, red. K. Masahiro, National Museum of Modern Art, Tokyo 2015, s. 24.

200 W. Aoyama, *Kyoto -- To Travel the Past, In Search of the New*, <http://www.e-yakimono.net/japanese-ceramics-now/jcn-2.html>, [data dostępu: 05.09.2025].

dopasowując się do współczesnego stylu życia. Członkami *Mukei* byli między innymi metaloplastyk Haruji Naito, dekorator laką Akira Isoya czy farbiarz Matsugoro Hirokawa. W 1930 roku nastąpił jednak rozłam w grupie, wywołany narastającymi napięciami pomiędzy dwoma obozami, które wykształciły się pośród członków. Z jednej strony, wokół Hotsumy Katoriego zawiązała się grupa artystów przywiązujących dużą wagę do tradycji japońskiej, z drugiej strony zaś Shōdō Sasaki i Azumi Yamamoto nie hołdowali takiej postawie i z czasem byli zmuszeni odejść z grupy przez coraz wyraźniejsze animozje. Trzy lata później *Mukei* zostaje rozwiązane. W 1935 roku, w ramach sprzeciwu wobec dominacji wystawy *Teiten* i powszechnej praktyki projektowania kierując się upodobaniami kuratorów owej wystawy, Takamura wraz z Katsuakim Toyodą zakładają *Jitsuzai Kōgei Bijutsukai*, czyli *Stowarzyszenie Artystyczne Istniejącego Rzemiosła*. Główną zasadą, która definiowała profil jego aktywności była „funkcjonalność równoznaczna jest z pięknem”.²⁰¹

*Sodeisha*²⁰², założona w 1948 roku przez Kazuo Yagi (syna Issō Yagi), Osamu Suzuki oraz Hikaru Yamadę, była uważana za współczesną szkołę, ale opartą na tradycji. Mimo to aktywnie poszukiwali oni współczesnego znaczenia, jakości w rzemiośle artystycznym oraz wolnych, czystych form będących owocem ich własnej kreatywności. Był to ich sposób na skonfrontowanie się z systemem panującym w japońskich kręgach ceramicznych, opierającym się o powtarzalne, utrwalone style i formy, które to z czasem uległy pewnej stereotypizacji. Można ich uznać za jednych z pionierów współczesnej, awangardowej ceramiki, której symbol stanowiły tzw. „obiekty”. Kazuo Yagi stworzył *Spacer Zamzy* (1954), w którym nacisk położył na istnienie swojej pracy jako „obektu”. Potraktował glinę jako surowiec fizjologicznie połączony ze swoim ciałem i wykorzystując koło jako narzędzie do uformowania kształtu, odszedł od koncepcji naczynia jako „rzemiosła”, zamiast tego zastępując je „obiektem”. Zastanawiał się nad gliną, jej materialnością i ograniczeniami form ceramicznych, jednocześnie dążąc do pozostania autentycznym w swojej twórczości, unikając utartych praktyk i wychodząc poza ramy schematów rządzących rękodziełem. Od końca lat 50. XX wieku, przedmioty tworzone przez członków *Sodeishy* wyraźnie demonstrowały „oderwanie się” od tradycyjnie

201 M. Hasebe, *Modernism and Craftsmen*, National Museum of Modern Art, Tokyo 1983, s. 20-23.

202 Nazwę tę tłumaczyć można jako *Stowarzyszenie czolgania się przez błoto*.

rozumianej ceramiki, na rzecz skupienia się na aspekcie plastyczności i formowalności gliny.²⁰³

Jak można zaobserwować, w kontekście ideologicznym, japońskie stowarzyszenia i grupy artystyczne nie tworzyły homogenicznego, zgodnego środowiska – ich postawy, poglądy, wartości nie zawsze były tożsame, a niektóre grupy potrafiły antagonizować nie tylko pomiędzy sobą, ale i wewnątrz własnych szeregów. Mimo to, wspólnym mianownikiem była idea wsparcia krajowego rzemiosła. Oczywiście, nie wszyscy twórcy zrzeszali się w takich stowarzyszeniach, niektórzy z nich działali indywidualnie, nie wpisując się swoją pracą w postulaty konkretnej grupy.

5.3 Żywe Skarby Narodowe – przybliżenie sylwetek wybranych artystów²⁰⁴

Przemiany polityczne zapoczątkowane wraz z nastaniem okresem Meiji miały istotny wpływ na sytuację rzemieślników w Japonii. Upadek siogunatu oraz likwidacja systemu lennego oznaczały koniec tradycyjnego patronatu samurajów i feudałów, którzy dotąd stanowili głównych odbiorców wyrobów rzemieślniczych. W nowej rzeczywistości społeczno-gospodarczej zapotrzebowanie na ich produkty gwałtownie spadło, zmuszając twórców do szybkiej adaptacji. Aby przetrwać, musieli odnaleźć się w zmieniających się warunkach rynku, redefiniując swoją rolę i sposób funkcjonowania w społeczeństwie modernizującej się Japonii. Szczęśliwie, z otwarciem się japońskich portów i wymianą handlową z Europą, nadszedł również czas japonizmu i dzięki temu rodzime manufaktury nie musiały aż tak szybko korygować procesu produkcji oraz zmieniać oferty produktów – znajdowały one bowiem zbyt na rynku światowym. Mijały lata, a zainteresowanie orientálną, niecodzienną sztuką w Europie stopniowo malało. Mimo to, rząd dążył do zaistnienia japońskich produktów i wzornictwa na zachodnim rynku już na stałe, co pozwoliłoby na pozyskanie obcej waluty. Zainicjowano więc przemianę Nipponu w nowoczesny kraj, który ma do zaoferowania wyjątkowe, oryginalne wyroby, w tym także

203 *Craft Arts: Innovation of "Tradition and Avant-Garde," and the Present Day*, red. A. Mabuchi, M. Moroyama, National Museum of Modern Art, Tokyo 2016, s. 15.

204 Autorka zagadnienie to omawiała wcześniej w ramach artykułu pokonferencyjnego *Ningen Kokuhō, czyli Żywy Skarb Narodowy. O kultywacji tradycyjnego rzemiosła we współczesnej Japonii*, [w:] *Człowiek a historia. Ludzie i wydarzenia. T. 8*, red. B. Cecota, P. Jasiński, A. Sęderecka, Wydawnictwo IHiSM, Piotrków Trybunalski 2022.

rzemiosło ludowe czy dzieła sztuki. Nie był to jednak prosty proces. Z czasem wyodrębniać zaczęły się dwa kontrastujące ze sobą światopoglądy – część obywateli była popierała okcydentalizację zachodzącą w kraju, inni zaś postulowali potrzebę kulturowego nacjonalizmu. Z jednej strony mamy więc próbę dotrzymania kroku Zachodowi, dążenie do szybkiego rozwoju technologicznego, z drugiej natomiast orędowników kultywacji rodzimej kultury za wszelką cenę. Działania rządowe starały się łączyć obie te postawy, czego dowodzić może hasło, autorstwa jednego z aktywnych wówczas polityków: *tōyō dōtoku, seiyō gakugei*, co oznaczać ma *wschodni duch/moralność, zachodnia technologia*.²⁰⁵

Ambitny plan dynamicznego rozwoju zakładał m.in.: partycypację w wystawach światowych, organizację delegacji i wyjazdów badawczych do Europy oraz Stanów Zjednoczonych, formułowanie i wprowadzanie zarządzeń oraz dekrety, mających na celu wsparcie rodzimej twórczości artystycznej. Budowano szkoły, ośrodki naukowe, różnego rodzaju placówki i instytucje, w których pod okiem mistrzów i doświadczonych instruktorów kształcić mogłyby się kolejne pokolenia rzemieślników. Wymiana doświadczeń i ożywienie artystycznego środowiska nastąpiło również w wyniku organizacji różnego rodzaju wystaw i ogólnokrajowych konkursów. Powstawały rozmaite organizacje, stowarzyszenia, instytucje, wspierające twórców, pozwalające się im zrzeszać. Swoją rolę miały także jednostki rządowe: Ministerstwo Edukacji oraz Agencja Dworu Cesarskiego, które w 1890 roku zainicjowały implementację rozwiązań promujących *bijutsu kōgei*, wtedy rozumianego jako wysoko cenione wyroby rzemieślnicze o wysokiej jakości i istotnym znaczeniu. *Teishitsu Gigeiin*, czyli *Artysta Dworu Cesarskiego* był pierwszym takim wprowadzonym systemem mianowania, a twórcy, którzy otrzymywali taki tytuł mieli zapewnione wsparcie w zamian za prezentację swoich prac podczas wystaw. Dość szybko instytucja ta zaczęła ewoluować, inspirując też inne, podobne rozwiązania czy idee. W 1919 roku tytuł przemianowano na *Teikoku Bijutsuin* lub *Geijutsuin Kaiin* (*Członek Cesarskiej Akademii Sztuki*), a po II wojnie światowej na *Nihon Geijutsuin Kaiin* (*Członek Japońskiej Akademii Sztuki*). W 1955 roku Ministerstwo Edukacji zaproponowało

205 *Contemporary Japanese Decorative Art in Traditional Style*, red. T. Saito, The Japan Foundation, Tokyo 1999, s. 3.

ostateczną, funkcjonującą również współcześnie, koncepcję *Jūyō Mukei Bunkazai* (*Istotnego Niematerialnego Dziedzictwa Kulturowego*), która powszechnie znana jest jako *Ningen Kokuhō*, czyli Żywy Skarb Narodowy.²⁰⁶

Prawo o Ochronie Dziedzictwa Kulturowego wprowadzone w 1950 roku, jak i jego nowelizacja z roku 1955, w kontekście rozwoju, ale i systematyzacji współczesnego japońskiego rękodziela, uważane są za inicjatywy przełomowe. Dzięki korekcie, prawo to zaczęło obejmować także dzieła sztuki, archeologiczne artefakty, historyczne przestrzenie i miejsca, a nawet tradycyjne sztuki sceniczne. I choć chętnie posługiwano się wówczas określeniem „niematerialne dziedzictwo kulturowe”, to Japończycy nie zawsze termin ten faktycznie rozumieli, podobnie jak ideę stojącą za *Ningen Kokuhō*. Określenie to docelowo obejmowało swoim znaczeniem różnego rodzaju dobra kulturowe nieposiadające dookreślonej, namacalnej formy, m.in. teatr *nō* czy *kabuki*, *bunraku*, taniec tradycyjny *buyō* czy techniki rzemieślnicze.²⁰⁷ Nagminnie jednak łączone jest ono nie przede wszystkim z kultywowaną techniką czy konkretną umiejętnością, a raczej z osobą - postacią samego artysty, twórcy, co po części wynikać mogło z sugestii przyjętej nazwy, jaką był *Żywy Skarb Narodowy*. Warto jednak podkreślić, że w przypadku *Jūyō Mukei Bunkazai* nacisk powinien być położony właśnie na technikę, bo to do niej odnosi się to określenie, nie do samego rzemieślnika czy grupy artystów. Aby otrzymać nominację, technika powinna spełnić choć jeden z postawionych warunków: prezentować wyjątkową wartość artystyczną, przejawiać cechy charakterystyczne dla konkretnej szkoły lub regionu lub mieć ważne znaczenie w kontekście historycznym. Artyści zaś, pełniący rolę swoistego medium dla danej techniki, powinni być w stanie odpowiednio ją przyswoić i swobodnie się nią posługiwać, tak by ich twórczość mogła zostać uznana za adekwatnie kunsztowną. W historii zdarzało się, że gdy kilku artystów kultywowało jedną technikę, a żadna z tych osób nie wykazywała się szczególnym, zindywidualizowanym stylem, to kapituła nadawała wówczas tytuł zbiorczo.²⁰⁸

206 Y. Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Orientalism*, Routledge, London 2006, s. 85.

207 *Living National Treasures*, [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s. 897.

208 *Japan's Traditional Crafts: Spirit and Technique*, The Japan Foundation, Asahi Shimbun, Tokyo 1990, s. 15.

Jūyō Mukey Bunkazai miało też istotny wymiar polityczny i społeczny, szczególnie w obliczu sytuacji panującej w kraju po II wojnie światowej. Część dziedzictwa Japonii przepadła, została zniszczona, co spowodowało kryzys, załamanie. Tradycyjne rzemiosło i związany z nim program *Żywych Skarbów Narodowych* miały posłużyć jako remedium, będąc swoistym symbolem, załącznikiem dla odrodzenia i odbudowy tożsamości narodowej. Oczywiście, była to jednocześnie taktyka wizerunkowa, której celem było wykreowanie odpowiedniej, pożądanej przez władze wizji „prawdziwej”, „oryginalnej” Japonii. Natomiast utytułowany przez kapitułę artysta zyskuje nie tylko nobilitację, ale również korzyści finansowe. Przekazywane są mu fundusze w wysokości dwóch milionów jenów rocznie, które docelowo powinien wykorzystać na swoje artystyczne projekty i działania, co przekłada się na kultywację, ale i ochronę danej techniki przed zapomnieniem. Jednocześnie miało to oddziaływać motywująco na twórców, by kontynuowali, doskonalili swoje umiejętności, ale też nauczali i przekazywali je następnym, młodszemu pokoleniom, tak by mogły przetrwać przez kolejne setki lat.²⁰⁹

Tytuł *Żywego Skarbu Narodowego* w kategorii „ceramika” jako pierwszy otrzymał Shōji Hamada (1894–1978), słynny na całym świecie rzemieślnik-garncarz. Pochodził z Kawasaki (prefektura Kanagawa), na przedmieściach Tokio. Studiował w tokijskim Instytucie Technologii (*Tōkyō Kōgyō Daigaku*), na wydziale ceramiki (*Tōkyō Kōgyō Daigaku*). On i jego przyjaciel, Kanjirō Kawai byli jedynymi spośród studentów, którzy zadeklarowali chęć zostania artystami-ceramikami po zakończeniu edukacji. Później działali razem w Kioto, tworząc i przeprowadzając eksperymenty z technikami szkliwienia, przy wykorzystaniu różnego rodzaju minerałów. Kariera Hamady jako ceramika, trwająca ponad pół wieku, obejmowała szereg znaczących przedsięwzięć. Wyruszył on w trzyletnią podróż do Anglii, gdzie tworzył w bliskiej współpracy ze swoim przyjacielem, poznanym wcześniej u Yanagiego garncarzem i edukatorem Bernardem Leachem. W Londynie udało mu się nawet zorganizować udaną wystawę swoich prac. Do ojczyzny powrócił jednak zaraz po tym, jak w 1923 roku dotarły do niego wieści o wielkim trzęsieniu ziemi w Kantō. Wtedy też, wraz z Yanagim i Kawaim, zainicjowali powstanie ruchu odnowy rzemiosła

209 D. Durston, *Japan Crafts Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Kodansha International, Tokyo 1996, s. 15.

ludowego *Mingei*. Ceramik aktywnie działał w ramach ruchu i to właśnie z nim jest często współcześnie kojarzony. Hamada miał też za sobą długi pobyt na Okinawie, gdzie studiował lokalną ceramikę, rozmaite wyjazdy zagraniczne, m.in. do Chin czy Korei, jak i podróże w celach dydaktycznych. Kluczową dla jego twórczości okazała się jednak przeprowadzka do Mashiko w prefekturze Tochigi w latach 20. XX wieku. To właśnie tam był w stanie rozwinąć się w pełni jako artysta-ceramik, wypracowując własny styl. Mashiko już od dawna było ośrodkiem produkcji ceramiki przeznaczonej do codziennego użytku: czajniczków, czarek, słoików na pastę fasolową i wielu innych. Hamadę pociągały właściwości gliny *Mashiko*, jej czystość i wyjątkowa jakość, jak również urzekająca naiwność lokalnych wyrobów. Dostrzegł tu możliwość wyrażenia we własnej twórczości podstawowych cnót sztuki ludowej, widocznych w pracach anonimowych rzemieślników Mashiko: szczerości, uczciwości, hartu ducha i swoistego wigoru. To właśnie w uznaniu jego wkładu w rozwój ceramiki ludowej w 1955 roku został on uznany za Żywy Skarb Narodowy.²¹⁰

Styl Hamady jest niewątpliwie indywidualną formą ekspresji, ale wciąż głęboko zakorzenioną w tradycjach *Mashiko-yaki*. Szklwienia, które pojawiają się w jego pracach nawiązują w dużej mierze do tradycyjnej kolorystyki – barwy zieleni uzyskiwane z tlenków miedzi, bursztynowe lub brązowe odcienie z tlenków żelaza, a już glazurowane, kamionkowe powierzchnie dekorował też czasem specyficznym cynobrem. Wykorzystywane przez niego barwniki były dodatkowo ucierane na chwilę przed naniesieniem ich na powierzchnię wypalonego wcześniej naczynia, następnie całość była poddawana ponownej obróbce cieplnej w piecu. Hamada podróżując po Chinach, Korei i Japonii poznał wiele różnych technik i stylów, m.in. estetykę porcelany z dynastii Joseon, czerwone szklwienia ceramiki *aka-e* rodem z kontynentu, czy niemiecką technikę szklwienia z zastosowaniem soli. Potrafił też zręcznie je wykorzystywać i inspirować się nimi w swojej twórczości, jednocześnie dążąc do uzyskania efektu dekoracyjnego o jak najbardziej naturalnym, niewymuszonym charakterze, który sprawiałby wrażenie

210 H. Munsterberg, *Art of Modern Japan: From the Meiji Restoration to the Meiji centennial, 1868-1968*, Hacker Art Books, New York 1978, s.139-141.

przypadkowego. Wzorem, który nierzadko pojawiał się na jego ceramice, stając się rozpoznawalnym, charakterystycznym dla niego motywem były łodygi trzciny cukrowej.²¹¹



Ilustracja 29: Shoji Hamada, Wazon, szklwiona kamionka, 1931r.

Jedną z najznamienitszych osób środowiska artystycznego nie tylko w Kioto, ale i w całej Japonii, był Kenkichi Tomimoto (1886–1963). Swoją działalność twórczą na terenie dawnego Miyako rozpoczął on już po II wojnie światowej. W 1950 roku podjął się

211 S. Peterson, J. Peterson, *The Craft and Art of Clay: A Complete Potter's Handbook*, Laurence King Publishing, London 2003, s. 120.

kształcenia młodych adeptów tamtejszej akademii sztuk pięknych, a pięć lat po rozpoczęciu kariery wykładowczej nadano mu tytuł *Ningen Kokuhō*. W tym samym czasie wszedł również w kooperację z lokalnymi manufakturami porcelany. Postawił sobie bowiem za cel stworzenie zastawy stołowej, która mogłaby posłużyć zwykłym ludziom. Miała być ona jednak nie tylko niedroga, ale także dobrze zaprojektowana, starannie wykonana i przede wszystkim piękna. Siedem lat później nawiązał współpracę z warsztatem *Yasaka Kogei*, chcąc wyprodukować serię sygnowanych, rękodzielniczych wykonanych naczyń. Wyjątkowo zaangażowana postawa Tomimoto, jego idea tworzenia ceramiki przystępnej dla przeciętnego człowieka idealnie wpisywały się w ogólny profil działań prowadzonych po II wojnie światowej, które miały pomóc Japonii odzyskać status producenta wysokiej jakości wyrobów na arenie międzynarodowej. Jednocześnie, japońscy specjaliści od wzornictwa starali się rozwijać i ubogacać, nie tylko zagraniczny, ale także rodzimy rynek.²¹²

Yūzō Kondō (1902–1985) urodził się w Kioto, w pobliżu świątyni Kiyomizu-dera. Wcześniej zaczął swoją przygodę z garncarstwem, a pierwszy, poważny kurs w lokalnym ośrodku ukończył jako piętnastolatek. Przez pewien czas pełnił rolę asystenta Kenkichiego Tomimoto, a w 1924 roku założył indywidualną pracownię i rozpoczął własną praktykę. Przez lata starał się dopracować, udoskonalić, ale i przekształcić tradycyjną technikę ceramiki *sometsuke*, charakteryzującej się niebiesko-białą kolorystyką. Udało mu się niemal zrównać ją rangą ze sztuką wysoką, a by wyrazić uznanie dla jego starań, w 1977 roku nadano mu tytuł Żywego Skarbu Narodowego. Jego styl, znany też jako *Kondo sometsuke*, był niezwykle wyrazisty, robił wrażenie. Kondo zupełnie zerwał z konwencjami obowiązującymi dotychczas, powołując do życia obiekty wielkoformatowe, dekoracyjne, o niewątpliwie nowatorskiej naturze, które były wyrazem jego indywidualnej ekspresji.²¹³

Nietypową ścieżkę przeszedł Munemaro Ishiguro (1893–1968), by rozpocząć swoją karierę jako ceramik. Urodził się w zamożnej rodzinie, a jego ojciec, garncarz-amator, posiadał liczną kolekcję dawnej ceramiki. Początkowo nie podzielał on jednak fascynacji

212 M. Karasawa, *Daily Vessels by Kenkichi Tomimoto*, [w:] *Daily vessels by Kenkichi Tomimoto, the master of ceramic art*, red. K. Kaneko, M. Karasawa, T. Kida, The National Museum of Modern Art, Tokyo 2004, s. 18.

213 *A life of Cobalt Blue – the World of Kondo Yuzo*, <https://yuzo.kondo-kyoto.com/en/#slide-yuzointro>, [data dostępu: 23.09.2025].

rodzica i zmienił zdanie dopiero po powrocie ze służby wojskowej w Korei, w 1918 roku, kiedy po raz pierwszy zobaczył czarkę do herbaty wykonaną w dawnym chińskim stylu *yohen temmoku*. Jej szkliwioną, czarną powierzchnię zdobiły konstelacje opalizujących plamek, wypalonych przez ogień pieca. Urzeczony lśniąca fakturą i niezwykłą kolorystyką, Ishiguro postanowił zgłębić nieco już zapomniane tajniki wytwarzania tego typu ceramiki. W 1927 roku przeniósł się do Kioto, aby rozpocząć badania nad technikami ceramicznymi stosowanymi w Chinach w okresie Tang i Sung, mając nadzieję, że w końcu nauczy się samodzielnie wytwarzać *yohen temmoku*. W ceramicznym centrum miasta, Imakumano, otworzył swój warsztat, a także poznał i zaprzyjaźnił się z Fujio Koyamą, ceramikiem i uczonym specjalizującym się w chińskich wyrobach i surowcach. Ishiguro z czasem stał się również znanym kolekcjonerem i badaczem chińskiej ceramiki z czasów dynastii Han i Song, doskonaląc skomplikowaną technikę szkliwienia *temmoku* o barwie żółtopomarańczowej persymony. Jego niekonwencjonalna twórczość, charakteryzująca się wyrazistymi zdobieniami i śmiałymi, dynamicznymi wzorami, w połączeniu z jego umiejętnościami w zakresie tradycyjnej estetyki, przyniosła mu w 1955 roku tytuł Żywego Skarbu Narodowego. Ponadto udało mu się odtworzyć techniki produkcji trójkolorowych naczyń z epoki Tang i Sung, podziwianą ceramikę *egorai*, która niegdyś wykorzystywana była przy wytwarzaniu naczyń użytku codziennego w Chinach i Korei oraz technikę *mokuyo* (wzór liściasty). Jego prace są cenione wśród kolekcjonerów, a reputacja wśród współczesnych japońskich ceramików pozostaje niezachwiana.²¹⁴

Ciekawym twórcą jest Toyozō Arakawa (1894–1985), ceramik, nominowany do tytułu Skarbu Narodowego w tym samym roku do Hamada. Urodzony w Tajimi w prefekturze Gifu. Początkowo studiował malarstwo w Kioto, ale w 1922 roku postanowił doskonalić się pod okiem Tōzana Miyanagi (1868-1941) w garncarskim fachu. W 1930 roku Arakawa rozpoczął pracę jako asystent Rosanjina Kitaōji. W tym samym roku Arakawa odnalazł ruiny pieca Mutabora, jednego z największych pieców do wypalania ceramiki *Shino*, postawionego w pobliżu Okaya w prefekturze Gifu (dawniej prowincja Mino). Późniejsze odkrycia kolejnych, dawnych stanowisk wypalania, zainspirowały go do

214 *The enduring crafts of Japan: 33 Living National Treasures*, red. M. Ogawa, Walker/Weatherhill, Tokyo 1968, s. 6.

podjęcia się żmudnego zadania ponownego opracowania oryginalnych technik ceramiki *Shino*, *Seto* i *Oribe*. Zbudował wówczas piec typu *shino* bezpośrednio na pozostałościach starego pieca Mutabora i rozpoczął produkcję różnego rodzaju naczyń i utensyliów przeznaczonych do ceremonii parzenia herbaty. Jego twórczość charakteryzowała grubo kładziona, bogata, półprzezroczysta biała glazura i żywe wzory malowane podszkliwnie tlenkiem żelaza. Jego wysiłki docenił japoński rząd, przyznając mu tytuł *Jūyō Mukei Bunkazai* w 1955, a niemal dwadzieścia lat później uhonorowano go Orderem Kultury.²¹⁵

Hajime Katō (1900–1968) urodził się na terenie prowincji Seto, w atmosferze przesycanej rękodzielniczą twórczością, ale mimo to jego pierwszą miłością było malarstwo. Z czasem okazało się jednak, że projektowanie i wytwarzanie ceramiki przynieść może mu lepszy zarobek, więc w 1939 roku w Jokohamie postawił piec do wypalania naczyń i tam też tworzył do końca swoich dni. Z początku styl Katō był dość prosty, surowy, później zaś udało mu się wypracować znacznie bardziej wyrafinowane, kunsztowne, niemal arystokratyczne w charakterze formy. Nieustanne eksperymenty z technikami kolorystycznymi doprowadziły go do osiągnięcia mistrzostwa walorów dekoracyjnych i plastycznych w jego pracach, które mogą przywodzić na myśl skojarzenia z najwspanialszymi dziełami chińskiej dynastii Ming. Jego umiejętności w operowaniu barwami i szkliwami zapewniły mu nominację do tytułu Żywego Skarbu Narodowego w 1961 roku. Przez wszystkie lata działalności zbudował on swoją renomę jako niedoścignionego technika, intelektualisty. Ten teoretyczny geniusz nie przyćmił jednak wyjątkowej twórczej wyobraźni i ekspresji, które ujście znajdują w jego rękodziele.²¹⁶

Kanjirō Kawai (1890–1966) urodził się w Yasugi w prefekturze Shimane i dorastał nie tylko wśród malowniczych krajobrazów natury, ale i bogatego dziedzictwa kulturowego regionu San'in. Chcąc zostać ceramikiem, studiował w Instytucie Technologii w Tokio, gdzie nauczono go podstaw zawodu. Z początku pracował jako inżynier pomocniczy w Miejskim Instytucie Ceramiki w Kioto, później jednak założył własną działalność i rozpoczął indywidualną karierę ceramika. Można przypuszczać, że doświadczenie

215 Arakawa Toyozō, [w:] *Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993, s. 46.

216 *The enduring crafts of Japan: 33 Living National Treasures*, red. M. Ogawa, Walker/Weatherhill, Tokyo 1968, s. 36.

zdobyte w Instytucie w trakcie licznych badań i eksperymentów okazało się być niezwykle pomocnym w jego twórczości. Swoją pierwszy piec do wypału *Shōkei-yō* Kawai wybudował w dzielnicy Gojōzaka w Kioto. Tam też w błyskawicznym tempie produkował różnego rodzaju naczynia, wykorzystując zaawansowane techniki podczas szkliwienia celadonu, wykonywania czerwonego, miedzianego szkliwienia czy dekoracji w stylu *tenmoku*. I choć udało mu się ugruntować swoją pozycję na rynku ceramicznym, a z czasem zyskać sławę, to on sam, jakby na przekór, pozostawał wielbicielem ceramiki codziennego użytku, przeznaczonej dla zwykłych ludzi. Jego sympatia i uznanie dla prostych, ale bardzo bliskich człowiekowi form rosły z biegiem lat i rozkwitły podczas jego aktywności w ramach ruchu rzemiosła ludowego *Mingei*. którego to współzałożyciele, Yanagi i Hamada, zostali jego długoletnimi przyjaciółmi. W okresie twórczości, kiedy eksperymentował z rękodziełem ludowym, jego prace pozbawione zostały wszelkiej nadmiernej dekoracyjności i technicznego wyrafinowania wcześniejszych dzieł, nabierając jednocześnie niezwykle bezpośredniego, silnego wyrazu. Były one idealnym przykładem na połączenie w formie zarówno aspektu utylitarnego, jak i estetycznego. W schyłkowym okresie rozwoju swojej sztuki Kawai zmierzał ku coraz to swobodniejszej ekspresji, dążąc do zupełnie nowego rodzaju twórczości, wolnej od narzuconych z zewnątrz ograniczeń. Formy ceramiczne jego autorstwa pochodzące z tamtego czasu są wyjątkowo nieoczywiste, asymetryczne, czasem kanciaste lub niemal rzeźbiarskie w formie. Wyróżniają się fantastycznie dekoracyjnymi efektami plastycznymi, uzyskiwanymi poprzez eksperymentowanie z chemicznymi szkliwieniami, najczęściej w odcieniach kobaltowego błękitu, żelaznego brązu i miedzianej czerwieni. Poza ceramiką Kawai zajmował się również kaligrafią oraz rzeźbą, a część jego zbiorów można zobaczyć dziś w przestrzeniach jego dawnego domu, który współcześnie funkcjonuje jako muzeum. Co ciekawe, choć w Japonii Kawai jest równie ceniony jak Hamada, to na Zachodzie często zostaje pominięty w dyskursie. Podobnie jak jego przyjaciel z Ruchu *Mingei*, został on nominowany do tytułu *Jūyō Mukei Bunkazai*, jednak odmówił przyjęcia jakichkolwiek oficjalnych zaszczytów.²¹⁷

217 Kawai Kanjiro. *Master of Modern Japanese Ceramics*, National Museum of Modern Art, Nihon Keizai Shimbun, Tokyo 1984, s. 20-23.

Toyo Kaneshige (1896–1967) urodził się w rodzinie z rzemieślniczymi tradycjami, jego ojciec był bowiem mistrzem ceramiki z Bizen. Kaneshige przejął schedę po swoim rodzicielu, i poprzez swoją twórczość tchnął nowe życie w *Bizen-yaki*, które od około 1830 zaczęło tracić na jakości, a ich wzornictwo stawało się coraz bardziej wtórne i jałowe, skutkując znacznym spadkiem popularności. Kaneshige swoje działania rozpoczął od dogłębnej analizy wyrobów w typie *Dawnego Bizen*, wytwarzanych na samym początku istnienia pieców na tamtym obszarze. Jego badania nad rodzajami gliny i procesami wypału pozwoliły mu ostatecznie odtworzyć i doprowadzić do odrodzenia ceramiki w oryginalnej tradycji *Bizen*, a za to osiągnięcie został w 1956 roku uhonorowany tytułem Żywego Skarbu Narodowego.²¹⁸

Yoshimichi Fujimoto (1919–1992) był jednym z wiodących ceramików działających w okresie powojennym. Jego nauczycielami byli dwaj poważani twórcy, noszący tytuł Żywych Skarbów Narodowych – Kenkichi Tomimoto oraz Hajime Katō, a później on sam również został profesorem, a następnie dyrektorem Tokijskiego Uniwersytetu Sztuki (*Tōkyō Geijutsu Daigaku*). W początkach swojej twórczości zajmował się wytwarzaniem glinianych naczyń o żywych dekoracjach. Przez jakiś czas poszukiwał swojej artystycznej ścieżki i wtedy też na krótko związał się z awangardową grupą *Sōdeisha*.²¹⁹ Finalnie jednak wyspecjalizował się w wytwarzaniu porcelanowych naczyń. Dzięki wypracowaniu techniki laserunkowego nakładania szkliwień o rozmaitej kolorystyce, udawało mu się uzyskać malarski efekt wizualny przypominający akwarełę. Motywami najczęściej pojawiającymi się w jego twórczości były ptaki i kwiaty, które stylistycznie czerpały z tradycyjnego malarstwa *kachōga*.²²⁰ Technika, która zdefiniowała jego twórczość rękodzielniczą, a jednocześnie w 1986 roku przyniosła tytuł *Jūyō Mukei Bunkazai* było *yubyokasai*, przyjmujące formę niemal trójwymiarowych wzorów malowanych na białej porcelanie, dających wrażenie niespotykanej głębi.²²¹

218 *The enduring crafts of Japan: 33 Living National Treasures*, red. M. Ogawa, Walker/Weatherhill, Tokyo 1968, s. 18.

219 *Fujimoto Yoshimichi: The Centennial of the Birth of a Master of Overglaze Enamels on Porcelain*, <https://inart.org/exhibition/fujimoto-yoshimichi-the-centennial-of-the-birth-of-a-master-of-overglaze-enamels-on-porcelain/>, [data dostępu: 22.09.2025].

220 R. Faulkner, *Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-garde*, Laurence King Publishing, London 1995, s. 48.

221 R. Yellin, *The Emperor's Phantom Porcelain Set*, <http://www.e-yakimono.net/html/fujimoto-yoshimichi-04-jt.html>, [data dostępu: 22.06.2025].

Kōsei Matsui (1927–2003), choć jego nauczycielem był mistrz glazury Koichi Tamura, sam interesował się raczej glinianymi, nieszkliwionymi naczyniami dekorowanymi w stylistyce *neriage*. Będąc mnichem w prefekturze Ibaraki miał możliwość poznania i studiowania chińskiej ceramiki wykonanej w tej technice.²²² Polegała ona na wymieszaniu gliny w kilku kolorach podczas toczenia jej na kole garncarskim. Należało to uczynić w taki sposób, aby finalnie osiągnąć spiralne, niemal wirujące wzory, nasuwające skojarzenia ze strukturą marmuru. Matsui łączył różnorodnie barwione gliny, układał je warstwami i w zależności od tego, jaki efekt chciał uzyskać ugniatał je razem, ciął na małe kawałki, układał z nich mozaiki. Z jednej strony więc wykorzystywał podstawy tradycyjnej techniki rzemieślniczej, przyczyniając się do jej odrodzenia, a z drugiej – wypracował własny, indywidualny charakter swoich dzieł, wyróżniający się geometrycznymi i abstrakcyjnymi wzorami. To właśnie te eksperymenty i modyfikacje zapewniły mu tytuł *Ningen Kokuhō* w 1993 roku..²²³

Osamu Suzuki (1934-2001) pierwsze nauki pobierał w zaciszu domowym, jako najstarszy syn praktykującego i dobrze prosperującego ceramika. Na początku swojej rzemieślniczej drogi, podróżował i zapoznawał się z dawnymi stanowiskami garncarskimi, zlokalizowanymi w obrębie prowincji Mino (obecne tereny prefektury Gifu). Fascynowała go sama specyfika procesu twórczego, sięgająca nawet XVI wieku – metody toczenia, konstrukcja pieców czy techniki wypału. Choć żywił szacunek wobec dokonań przeszłości i lokalnych tradycji ceramicznych z okresu Momoyama, sam poszukiwał sposobów na urzeczywistnienie własnej wizji współczesnych naczyń w typie *shino*. Chciał przy tym zastosować poznane nowinki technologiczne, w tym możliwości oferowane przez piec gazowy. Ostatecznie udało mu się wypracować swoją wariację na temat *shino-yaki*, która przypominała tę dawną, oryginalną, ale miała zdecydowanie grubsze ścianki i znacznie bardziej dynamiczny, rzeźbiarski charakter, współczesny w swojej ekspresji. Wynikało to także z wprowadzenia przez niego dłuższego czasu wypału i studzenia. Suzuki sądził, że to właśnie ta ceramika idealnie obrazuje japońskie wyczucie estetyki i wrażliwości.

222 Matsui Kōsei. *Water Jar*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73211>, [data dostępu: 22.06.2025].

223 Matsui Kōsei, <https://www.mirviss.com/artists/matsui-kosei>, [data dostępu: 23.09.2025].

Wielokrotnie nagradzany na różnego rodzaju konkursach, w 1994 roku został uhonorowany tytułem Żywego Skarbu Narodowego.²²⁴



Ilustracja 30: Osamu Suzuki, Herbaciana czarka Shino-yaki

Manji Inoue (1912–2025) urodził się w mieście Arita i początkowo właśnie z tamtejszą tradycją rzemieślniczą był związany. Ceramika w typie *Arita* najczęściej kojarzy się z kolorowymi naczyniami, w odcieniach bieli, niebieskości i czerwieni. Inoue natomiast, choć czerpie z lokalnej stylistyki, to stosunkowo wcześniej kieruje swoje zainteresowanie i twórcze aspiracje ku białej porcelanie *hakuji*, wytwarzanej w procesie pokrywania białej gliny transparentnym szklwieniem, a później wypalania jej w wysokich temperaturach. Jego wyroby charakteryzują się formą niezwykle prostą, a równocześnie wysmakowaną. Zachwycają precyzją wykonania, delikatną, gładką powierzchnią i zaokrąglonymi kształtami. Według samego autora, ich forma była wystarczającą formą ekspresji i artystycznej wypowiedzi, a wszelkie dekoracje byłyby zwyczajnie zbędne. Laureatem tytułu Żywego Skarbu Narodowego został w 1995 roku.²²⁵

²²⁴ Suzuki Osamu, <https://japanese-ceramics.com/suzuki-osamu-鈴木蔵/>, [data dostępu: 23.09.2025].

²²⁵ Inoue Manji, <https://www.onishigallery.com/artists/42-inoue-manji/overview/>, [data dostępu: 30.06.2025].

Yasokichi Tokuda III (1933–2009) zasłynął jako jeden z najwspanialszych twórców ceramiki w stylu *kutani*. Urodził się w prefekturze Ishikawa, w rzemieślniczej rodzinie. Zarówno jego dziadek Yasokichi Tokuda I, jak i ojciec – Yasokichi Tokuda II, byli artystami-ceramikami i to oni wprowadzili go w świat rękodziela i garncarstwa. Przekazaną mu tradycyjną technikę, rozwinął, udoskonalił i unowocześnił. Wykonywane przez niego porcelanowe naczynia, pokryte były szkliwieniem z wykorzystaniem techniki *saiyu*. Technika ta pozwalała uzyskać niezwykle interesujące walory wizualne. Nasycone kolory tworzyły wspaniałe, kontrastowe zestawienia, a przejścia pomiędzy poszczególnymi barwami, cieniowanie były wykonane wyjątkowo subtelnie i z wyczuciem. Choć punktem wyjścia dla Tokudy była już dobrze osadzona w historii tradycja *kutani*, to mimo wszystko potrafił on w oparciu o nią stworzyć wzory i formy na wskroś nowoczesne. Jego twórczą inwencję docenił rząd, który nagrodił go tytułem *Ningen Kokuhō* w 1997 roku.²²⁶

Artystów, rzemieślników, którzy określani są jako *Jūyō Mukei Bunkazai* jest o wiele więcej. Przedstawione powyżej, przekrojowe zestawienie przykładowych sylwetek pozwala na zaobserwowanie i analizę, jak w obrębie jednej gałęzi wytwórstwa, rzemiosła, kształtowały się postawy twórców wobec kultywowania dawnych technik, tradycji, w jaki sposób postrzegali oni rolę i formę swojej ceramiki, jak przebiegał sam proces twórczy i jaki wpływ na niego miały nowe rozwiązania technologiczne.

²²⁶ Tokuda Yasokichi III, <https://www.onishigallery.com/artists/36-tokuda-yasokichi-iii/overview/>, [data dostępu: 30.06.2025].

ROZDZIAŁ VI

Kształtowanie obrazu wzornictwa japońskiego współcześnie

6.1 Sinusoida rozwoju i ewolucji japońskiego wzornictwa w XX wieku

Mimo że Japonia przechodziła transformację z gospodarki wiejskiej w przemysłową, nie zatracił przy tym rodzimego wyczucia smaku, łączącego jakość z funkcjonalnością. To właśnie z tej tradycji wywodzi się charakterystyczna prostota, logika i urok współczesnego japońskiego projektowania – zarówno w architekturze, grafice, jak i wzornictwie przemysłowym, które do dziś znajdują uznanie na całym świecie. Za początek nowoczesnego japońskiego wzornictwa przemysłowego uznaje się zazwyczaj okres tuż po zakończeniu II wojny światowej. Konflikt ten odcisnął na Japonii piętno – kluczowe ośrodki miejskie były zniszczone, a społeczeństwo cierpiało w obliczu dramatycznych braków żywności i surowców, będąc też świadomymi konieczności odbudowy wszystkiego w zasadzie od podstaw. W warunkach amerykańskiej okupacji naturalnym kierunkiem inspiracji stały się Stany Zjednoczone. Zachodnie koncepcje projektowe wywarły silny wpływ na japońskich architektów, urbanistów i designerów, stając się impulsem do wypracowania nowych standardów w architekturze i wzornictwie. Twórcy ci, utorowali drogę dla nowoczesnych japońskich projektów, które dziś są rozpoznawalne i cenione na całym świecie.²²⁷

Zaczęto zakładać nowe szkoły wzornictwa, a istniejące instytucje były modernizowane, by nadążyć za zmianami w różnych dziedzinach designu. Gazety zaczęły organizować konkursy wzornicze, a Japońska Organizacja Handlu Zagranicznego (JETRO) wysyłała studentów do Europy i USA, wspierając rozwój młodych talentów. W tym czasie powoływano do życia liczne stowarzyszenia projektantów, które odegrały kluczową rolę w konsolidacji środowiska twórczego. Drugi etap rozwoju japońskiego wzornictwa (1955–1965) to czas oryginalnych projektów, który zbiegł się z okresem dynamicznej odbudowy japońskiej gospodarki. Nie bez przyczyny rok 1950 uznawany jest za wyjątkowy i pionierski w kontekście japońskiego designu. W tym okresie powstało wiele instytucji oraz ośrodków edukacyjnych, które odegrały kluczową rolę w kształtowaniu nowego

227 M. Tanaka, *Modern Design*, [w:] *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha Ltd., Tokyo 1983, s. 89.

pokolenia projektantów. Do najważniejszych należały: Creative Art Education Institute (1951), Kuwazawa Design School (1954) oraz Visual Art Education Centre (1955). Równolegle zakładano organizacje wspierające rozwój środowiska projektowego, takie jak Tokyo Art Directors' Club (1952), Japan Design Committee (1953), Japan Design – Craftsman Association (1956) czy Japan Interior Designers' Association (1958). Ich działalność przyczyniła się do profesjonalizacji zawodu projektanta i ugruntowania pozycji wzornictwa jako istotnego elementu kultury i gospodarki Nipponu. Kulminacyjnym wydarzeniem tego okresu była Światowa Konferencja Designu, zorganizowana w Tokio w 1960 roku. Trzeci etap (1965–1975) przyniósł Japonii pozycję światowego lidera w dziedzinie wzornictwa przemysłowego, wypracowaną w drodze bezprecedensowego sukcesu technologicznego i systemowego. Najistotniejszym wydarzeniem tego okresu była wystawa EXPO '70 w Osace, gdzie zaprezentowano najwybitniejsze osiągnięcia japońskiego designu przemysłowego, pokazując je światu jako symbol nowoczesności i innowacji.²²⁸

Po 1975 roku Japonia zmierzyła się z poważnymi trudnościami gospodarczymi, wywołanymi kryzysem naftowym. Mimo ograniczeń wynikających z sytuacji ekonomicznej, starano się utrzymać wysokie standardy projektowe oraz jakość produkcji. Równocześnie zaczęto podejmować istotne działania w zakresie ochrony środowiska, zwłaszcza walki z zanieczyszczeniem powietrza, oraz poprawy warunków pracy. Aby zachować konkurencyjność na rynku międzynarodowym, konieczne było doskonalenie projektów – zarówno poprzez rozwój edukacji wzorniczej, jak i modernizację procesów w przedsiębiorstwach. Do lat 80. japoński design, szczególnie ten tworzony z myślą o eksporcie, zyskał szerokie uznanie dzięki jego rosnącej popularności w mediach oraz stopniowemu wzrostowi dobrobytu w kraju. W tym czasie nastąpiła gwałtowna globalizacja – na japoński rynek zaczęły napływać liczne projekty z Zachodu, a dobra luksusowe stały się powszechnie dostępne. Społeczeństwo w dużej mierze porzuciło tradycyjne wartości i estetykę, zwracając się ku nowoczesnemu stylowi życia. Ten okres w historii Japonii znany jest jako *Bubble Period*. Aby sprostać światowym trendom, wiele japońskich firm nie tylko importowało zagraniczne produkty, lecz także zatrudniało

228 P. Sparke, *Japanese Design*, Merrell, London 1988, s. 42.

projektantów z innych krajów, co przyczyniło się do dalszej ewolucji i umiędzynarodowienia japońskiego wzornictwa.²²⁹

Na początku lat 90. Japonia doświadczyła załamania gospodarczego związanego z pęknięciem tzw. „bańki ekonomicznej”. W obliczu kryzysu państwo zostało zmuszone do rewizji dotychczasowych priorytetów, co przyczyniło się do ponownego docenienia rodzimych produktów i projektów. Importowane towary z Europy i Stanów Zjednoczonych przestały wywoływać zachwyt, a społeczeństwo zaczęło dostrzegać, że japońskie wyroby lepiej odpowiadają ich codziennym potrzebom oraz stylowi życia. Wzrosło również zainteresowanie estetyką prostoty – choć trudno jednoznacznie stwierdzić, czy był to efekt ekonomicznego przymusu, czy świadomego wyboru. Minimalizm zaczął dominować nie tylko w projektowaniu, ale również w sposobie myślenia o funkcjonalności i jakości, stając się jednym z kluczowych elementów tożsamości współczesnego japońskiego designu.²³⁰

6.2 Idea japońskiego designu na arenie międzynarodowej – Kenya Hara i Naoto Fukasawa²³¹

Sukces, jaki na arenie międzynarodowej święci japońskie wzornictwo to wypadkowa wielu czynników – kreatywnej myśli artystów i designerów, silnego wpływu wieloletnich tradycji, rozwiniętych technologii oraz gospodarki jako całości. Wsparcie twórcom oferują także liczne instytucje i stowarzyszenia, których znaczna część ma charakter non-profit. Projektanci biorą udział w różnego rodzaju lokalnych wystawach i targach, ale starają się też promować swoje prace poza granicami ojczyzny. Wszystkie te aktywności pozytywnie oddziałują na odbiór produktów z Japonii na świecie, budując ich pozycję i renomę na rynku. Duże znaczenie ma tu również sposób prowadzenia narracji i kreowania obrazu japońskiego designu przez specjalistów, wybitne jednostki, które

229 N. Pollock, *Made in Japan*, Merrell, London 2012, s. 17.

230 K. Hara, *Designing Design*, Lars Müller Publishers, Baden 2011, s. 303.

231 Tematyka ta została poruszona wcześniej przez autorkę w ramach artykułu pokonferencyjnego *On emptiness, creating “without thought” and MUJI concept: Kenya Hara and Naoto Fukasawa designing everyday life*, [w:] *Proceedings of DARCH 2022 2nd International Conference on Architecture & Design, 21-22 March, 2022*, red. Uslu Ferit, OCERINT Publishing, Istambul 2022, s.20-28. Postać i poglądy Kenya Hary były zaś zarysowane w artykule *O różnicy między pustką a prostotą. Kenya Hara i jego koncepcja współczesnego japońskiego designu*, [w:] *Człowiek a historia. Ludzie i wydarzenia. Praca zbiorowa. T. 7*, red. B. Cecota, A. Sęderecka, Wydawnictwo IHiSM, Piotrków Trybunalski 2021.

poprzez swoje wypowiedzi i działania nie tylko popularyzują japońską ideę projektową, ale także proponują, a czasem nawet w pewnym sensie dyktują wizję jej interpretacji i odbioru. Nadają sens, wyjaśniają nieoczywiste, przybliżają sposób myślenia pomysłodawcy-projektanta, ale niekiedy też oferują, sprzedają wręcz, produkt, uatrakcyjnając go dodatkową, podnoszącą prestiż warstwą teoretyczną.

Postacią, która swoją działalnością filozoficzną, ale i praktyczną, w dużej zdeterminowała sposób postrzegania i myślenia o współczesnym japońskim wzornictwie jest Kenya Hara. Urodzony w 1958 roku w Tokio, pisarz, teoretyk, projektant graficzny, wykładowca, kurator wystaw i designer. Nie poszedł w ślady ojca, businessmana i kapłana shinto, ale, co ciekawe, przez długi czas nie przejawiał również specjalnego zainteresowania sztuką czy wzornictwem.²³² Wychowywał się w Japonii, do której dotarła już fala Zachodnich inspiracji, mieszkał w kompleksie wybudowanym w stylu europejskim. Kiedy uczęszczał do szkoły średniej malował i trenował sztuki walki, a swoje plany na przyszłość wiązał z pracą przy produkcji telewizyjnych programów. Dopiero rozmowa z nauczycielem plastyki sprawiła, że zaczął on rozważać kontynuację edukacji na uniwersytecie właśnie w dziedzinie sztuk pięknych. Jego aplikację przyjęto i rozpoczął studia na kierunku Science of Design w tokijskim Musashino Bijutsu Daigaku (Uniwersytecie Sztuk Pięknych Musashino)²³³. Shutaro Mukai, jeden z wykładowców, który wcześniej miał możliwość studiować poza Japonią, w Szkole Designu w Ulm, w tamtym czasie stał się dla niego inspiracją i wzorem do naśladowania²³⁴.

Po zakończeniu sześcioletnich studiów i uzyskania tytułu magistra, Hara wciąż ma trudności ze zdefiniowaniem siebie i identyfikacją z mianem „designera”, który to tytuł wydaje mu się zbyt komercyjny, nieadekwatny. Mimo to, wzornictwo nadal jest dla niego obszarem interesującym i niezwykle istotnym. Istotnym zwrotem akcji w jego życiu okaże się wówczas propozycja Eiko Ishioki, cenionej kostiumografki i artystki, która rok po opuszczeniu przez niego murów uniwersyteckich oferuje mu posadę swojego asystenta. Współpraca ta daje Harze możliwość obcowania, poznania zupełnie innego typu, rodzaju

232 *Graphic Design Theory. Readings from the Field*, red. H. Lupton, Princeton Architectural Press, New York 2009, s. 124.

233 Obecnie jest on profesorem i wykładowcą tego właśnie wydziału.

234 *Kenya Hara*, <https://hara.ndc.co.jp/en/about/>, [data dostępu: 29.08.2025].

projektowania – nie typowo przemysłowego, a bardziej twórczego w charakterze. Pozwala mu na zyskanie nowej perspektywy, świeżego spojrzenia na wzornictwo i zmianę podejścia do samego kreatywnego procesu twórczego.²³⁵ W tym czasie dołącza on również do firmy Nippon Design Center²³⁶, prowadzącej działalność od 1959 roku i zajmującej się udoskonalaniem krajowego projektowania komercyjnego, szczególnie reklamowego.²³⁷ W 1992 roku otwiera swoją własną pracownię (a później w zasadzie przedsiębiorstwo) pod nazwą *Hara Design Institute*. Zakres usług oferowany przez niego w ramach instytutu jest naprawdę szeroki: od brandingu i graficznych projektów reklamowych, przez tworzenie designu książek, opakowań czy nawet całych systemów identyfikacji wizualnej, aż po opracowywanie oprawy przestrzennej i graficznej wystaw. Nawiązuje wówczas współpracę z wieloma znanymi markami i instytucjami, m.in.: Kenzo, Xiaomi, słynna sieć domów handlowych Matsuya, Muzeum Sztuki w prefekturze Nagasaki, Tsutaya Books czy Szpital Umedy. Jednym z flagowych projektów jego firmy była też ceremonia otwarcia i zamknięcia Igrzysk Zimowych w Nagano w 1998 roku. Światową karierę, prestiż i renomę w środowisku zapewniły mu jednak organizowane i projektowane przez niego wystawy, które ze względu na całościowe podejście ich autora-designera, można byłoby właściwie określić projektami wystawienniczymi.²³⁸

Projektem wystawowym, którym Hara otworzył rok dwutysięczny był *Re-Design: The Daily Products of the 21st Century*. Do współpracy przy nim zaprosił trzydziestu dwóch japońskich twórców, działających w różnych obszarach kreatywnych – modzie,

235 T. Jow, *15 Minutes with Kenya Hara*, <https://www.surfacemag.com/articles/kenya-hara-muji/>, [data dostępu: 29.08.2025].

236 Nippon Design Center (NDC) to powstałe w Tokio w 1959 roku stowarzyszenie, pierwotnie zrzeszające czołowych projektantów, dyrektorów artystycznych, fotografów czy copywriterów, które za cel postawiło sobie rozwój i doskonalenie jakości japońskiej reklamy. Założone zostało ono dzięki finansowemu wsparciu ośmiu przedsiębiorstw (m.in. *Asahi Breweries*, *Toshiba*, *Toyota Motor* czy *Nikon*). Prezesem został wówczas Tamesaburo Yamamoto, a za ojców tego projektu uważa się także Yusaku Kamekurę, Hiromu Harę oraz Ryuichiego Yamachiro. Początki NDC przypadają na czas wielkiego ekonomicznego rozkwitu Japonii, w tym działających na rodzimym rynku różnorodnych firm, które potrzebowały odpowiedniej promocji i reklamy. Większym niż dotychczas oczekiwaniom trudno było sprostać jako indywidualny projektant – stąd też pojawił się trend zawiązywania stowarzyszeń i łączenia się w wieloosobowe instytucje. Wraz z upływem czasu i zmianami na rynku projektanci zaczęli opuszczać NDC i zakładać własne studia i pracownie. Obecnie funkcję dyrektora w Nippon Design Center pełni właśnie Kenya Hara.

237 Teikuhiko - *A Talk by Hara Kenya at Design Museum*, <https://www.japanhouselondon.uk/whats-on/teikuhiko-a-talk-by-hara-kenya-at-design-museum/>, [data dostępu: 29.08.2025].

238 Kenya Hara, <http://www.designculture.it/interview/kenya-hara.html>, [data dostępu: 29.08.2025].

architekturze, fotografii, projektowaniu graficznym i przemysłowym i wielu innych. Ich zadanie polegało na zaprojektowaniu od nowa wybranych przedmiotów użytku codziennego. Użyty w tytule wystawy termin *re-design* miał sugerować zredefiniowanie sposobu postrzegania danego produktu, zarówno z perspektywy jego użytkownika, jak i samego projektanta. Powtarzalność czynności i obcowanie z przedmiotem codziennie powodują pewną automatyzację jego odbioru, przyzwyczajenie do jego kształtu, tym samym sprawiając, że zasadniczo przestaje zwracać się na niego uwagę. Powstałe w ramach wystawy obiekty, poprzez swoją odmienną od konwencjonalnej formę i nietypowy mechanizm użytkowania, miały przełamać *status quo* i sprawić, że znajome przedmioty stałyby się na powrót nieznajomymi, wymagającymi odkrycia na nowo. Każdy z projektantów miał wyznaczony temat – produkt do opracowania. Prototypy wytworzone w oparciu o ich nowatorskie propozycje wyeksponowane były później na wystawie, zestawione ze swoimi pierwowzorami – tak, by widzowie mogli zobaczyć i porównać obie formy, dostrzec zależności i kontrasty jakie między nimi występują.²³⁹

Zaprezentowane owoce pracy designerów okazały się być wyjątkowo interesujące, a niekiedy wręcz zaskakujące nietuzinkowością koncepcji. Naoto Fukasawa²⁴⁰, który koncentruje swoje działania na projektowaniu przedmiotów użytku codziennego i mebli, w ramach *Re-Design* podjął się stworzenia „od nowa” torebki herbaty ekspresowej²⁴¹. Wydawać się może, że pod względem właściwości fizycznych i strony wizualnej, torebka herbaciana jest obiektem nader oczywistym i intuicyjnym w użyciu. Jej typowa forma jest na tyle zakorzeniona w ludzkiej świadomości, że nikt nie zastanawia się nad tym, że nie jest to przecież kształt odgórnie narzucony i nienaruszalny. Fukasawa rozważając tą kwestię, opracował kilka propozycji. Pierwsza z nich przypomina konwencjonalną torebkę herbaty, ale ze sznurkiem zakończonym pierścieniem o barwie zbliżonej do idealnie zaparzonego naparu. Sam twórca twierdzi, że jego intencją nie było w jakikolwiek sposób narzucać sposób czy długość parzenia, natomiast na poziomie

239 S. Poon, *Technological Art: Machine or Man-Made?*, „INVENTION ASIA Magazine Edition” 2014, t.1, nr 1, s. 54-55.

240 Naoto Fukasawa – urodzony w 1956 roku, znany japoński projektant przemysłowy, związany z marką MUJI. Jego sylwetka zostanie przybliżona w dalszej części podrozdziału.

241 Co ciekawe, choć w Japonii parzenie i picie herbaty ma wyjątkową, rozbudowaną tradycję, to okazuje się, że współcześnie na świecie 90% herbacianych liści wykorzystywanych jest właśnie w formie tzw. herbat ekspresowych, czyli torebek do zaparzania.

podświadomości szczególnie ten może budzić u użytkownika pewne skojarzenia. Sprawiać, że człowiek zacznie się zastanawiać nad zależnością między tymi dwoma elementami. Drugi projekt kształtem nawiązuje do teatralnej lalki – torebka-marionetka, a do niej przymocowane dwa sznurki prowadzące do tzw. krzyżaka. Dzięki temu, zaparzając herbatę użytkownik może naśladować ruchy aktora z teatru lalek, odgrywać spektakl²⁴².

Shigeru Ban²⁴³, na świecie kojarzony głównie z projektami budynków z kartonowych tub, zaprezentował koncepcję nowej rolki papieru toaletowego. Projektanta papier fascynuje jako surowiec o nieoczywistych właściwościach i możliwościach, który choć na pierwszy rzut oka może wydawać się bardzo delikatny, okazuje się być na tyle wytrzymały, że powstawać mogą z niego konstrukcje budowlane. W swoim projekcie dla Hary Ban skupił się jednak na samej formie – odrzuca typową, walcową rolkę i zamienia ją na taką, która opiera się na tekturowym, kwadratowym rdzeniu. Co za tym idzie, papier nawinięty na taką kanciastą rolkę także przyjmuje taki kształt. Myślą przewodnią, która przyświecała projektantowi, była kwestia ekonomii, ale również konsumpcjonizmu i ekologii – wyprodukowany papier toaletowy zajmowałby mniej miejsca podczas magazynowania i transportu. Poza tym, taka forma rolki podczas wyciągania papieru z podajnika stawiałaby pewien opór – w przeciwieństwie do tej konwencjonalnej – co teoretycznie powinno utrudnić nadmierne zużycie papieru²⁴⁴.

Kaoru Mende²⁴⁵ także wyszedł z ciekawą koncepcją - zaprojektował pudełko zapalek. Jak się okazuje, współcześnie wcale nie jest to często spotykany produkt w japońskich domostwach, gdyż większość społeczeństwa korzysta z zapalniczek. Człowiek ma też coraz rzadziej styczność z prawdziwym ogniem, a na rynku popularność coraz szybciej zdobywają urządzenia elektryczne. Zapalki stanowią zaś chyba jedno z najprostszych, najbardziej bliskich i oswojonych źródeł ognia, ale i światła samego w sobie. W swoim projekcie Mende przekształca standardową formę zapalek – zamiast typowych, identycznych patyków wykorzystuje zupełnie naturalne, niejednakowe,

242 K. Chang, S. King, *Understanding Industrial Design: Principles for UX and Interaction Design*, O'Reilly Media, Sebastopol 2016, s. 141.

243 Shigeru Ban – urodzony w 1957 roku japoński architekt, który specjalizuje się w projektach wykorzystujących papier jako materiał konstrukcyjny.

244 K. Hara, *Designing Design*, Lars Müller Publishers, Baden 2011, s. 26-28.

245 Kaoru Mende – urodzony w 1950 roku, ceniony japoński projektant oświetlenia architektonicznego.

wysuszone, niewielkie gałązki, które w naturalnych warunkach pewnie uległyby procesowi rozkładu. Projektant pokrył ich końcówki łatwopalną masą, tym samym dając im „drugie życie”, a przy okazji tworząc przyjemny w odbiorze, wizualnie estetyczny produkt.²⁴⁶

Co istotne, wszystkie „od nowa” zaprojektowane przedmioty pomimo stojących za nimi nowatorskich idei i designerskich form nie zostały przez kuratora przedstawione i wartościowane jako te lepsze, doskonalsze. To, co kierowało Hara, to chęć wywołania doświadczenia, pobudzenia do refleksji na temat esencji designu codzienności. W przestrzeni funkcjonują pewne produkty, których wzornictwo pozostaje niezmiennie od lat i nawet doświadczeni, znani projektanci mają problem, by tę formę przewyższyć czy udoskonalić. Wystawa *Re-Design*, choć początkowo budziła pewne obawy, odniosła sukces – pokazywano ją nie tylko w Tokio, ale również w Kopenhadze, Glasgow, Toronto, Pekinie czy Hongkongu.

Haptic – Awakening the Senses z 2004 roku było kolejnym przedsięwzięciem Hary, które zyskało szeroki rozgłos i uznanie. Punctum odniesienia dla całości projektu był zmysł dotyku i związane z nim obszary i obiekty. Zaproszeni do projektu twórcy, to artyści aktywni w różnych obszarach sztuki i rzemiosła, a niekiedy wręcz multidyscyplinarni w swoich działaniach. Wśród nich znaleźli się graficy, architekci, projektanci związani z tekstyliami i modą, jak również tradycyjny, japoński tynkarz. Pytaniem, a zarazem problemem postawionym przed nimi w ramach wystawy było nie „jak tworzyć”, ale „jak sprawić, by odbiorca coś poczuł (w sensie fizycznym)” – Hara postrzega bowiem człowieka jako zbiór zmysłów, które pobudzone, pozwalają odczuwać i odbierać świat. Oczy, uszy czy skóra to nie tylko bierne receptory, ale aktywne narządy. Obiekty stworzone na potrzeby wystawy miały się więc opierać nie na wizualnym ujęciu formy czy koloru, a właśnie na motywie zmysłowości. Co ciekawe, w procesie przygotowań artyści musieli sprostać dodatkowemu, niecodziennemu wymogowi kuratora, który chciał, aby zaprezentowane podczas *Haptic* prace powstały bez wcześniejszych szkiców – tak, by rzeczywiście od samego początku skupić się na jedynie na aspekcie haptyczności. Poprzez ten projekt Hara starał się zarysować więź, która łączy ludzi i wzornictwo –

²⁴⁶ Kaoru Mende – *Designing with Fire*, <https://poeticdesignstudio.wordpress.com/2015/05/12/kaoru-mende-natural-light-by-fire/>, [data dostępu: 29.08.2025].

wyduje się ona niezwykle oczywistą, ale nie zawsze jest dostrzegana. Ludzie nie tylko podziwiają design, ale obcuja z nim na co dzień, doświadczają go wręcz namacalnie. Właśnie ten wymiar materialny wymaga według Hary większej uwagi, gdyż jego rozwój i zastosowanie w szerszym kontekście, powszechniejsze wprowadzenie go na płaszczyźnie codzienności pozwoliłoby na wzbogacenie, urozmaicenie czy wręcz rozszerzenie osobistego, ludzkiego doświadczenia, które opierać powinno się na sprzężonym działaniu wszystkich zmysłów.²⁴⁷

Jednym z wystawiających twórców był Shuhei Hasado – tynkarz-rzemieślnik²⁴⁸, który jeszcze przed *Haptic* eksperymentował, wykorzystując różne techniki nakładania tynku na ściany. Tym razem jednak, wykorzystanym przez niego obiektem zostały *geta* – tradycyjne japońskie drewniane sandały, noszone najczęściej do kimono czy yukaty i nierzadko na gołą stopę. Każda para obuwia była pokrywana nie tylko tynkiem, ale także różnymi rodzajami podłoża, m. in.: mchem, gliną, niewielkimi gałęziami. Hasado w swoim projekcie stara się na nowo „uwrażliwić” stopy, które przecież w czasach zanim ludzie zaczęli nosić buty, były swego rodzaju „organem” odbierającym bodźce pomiędzy otoczeniem a człowiekiem. Obecnie podeszwa nie jest już tak wrażliwym receptorem, najczęściej osłonięta skarpetkami i obuwem, pozbawiona możliwości obcowania ze środowiskiem i światem zewnętrznym. Artysta postanowił powrócić do prymitywnych początków gatunku ludzkiego, dążąc do uzyskania wrażenia chodzenia na bosą i swoistego połączenia z naturą, ale w wymiarze uwspółcześnionym i raczej dość zachowawczym, bo wyjętym z pierwotnego kontekstu.²⁴⁹

W ramach wystawy Hara ponownie nawiązuje też współpracę z Naoto Fukasawą. Tym razem opracowane zostają przez niego nietypowe projekty soków w kartoniku ze słomką, które pod względem interpretacyjnym są niezwykle czytelne i oczywiste. Każde z opakowań z serii *Juice Skin* otrzymało wzór i fakturę imitującą owoc, z którego powstał dany smak napoju. W ten sposób uzyskano kartony naśladujące banana, kiwi czy truskawkę, pozbawione dodatkowych treści i opisów sugerujących zawartość,

247 S. Pandhi, *Collapsing the Material and the Haptic: Explorations of Japanese Architecture and Design*, „97th ACSA Annual Meeting Proceedings. The Value of Design” 2009, s. 283-286.

248 Shuhei Hasado - urodzony w 1962 roku, uznany rzemieślnik – tynkarz, właściciel pracowni w Takayamie. Laureat konkursu World Skills Competition.

249 K. Hara, *Designing design*, Lars Müller Publishers, Baden 2011, s. 96-97.

ale realistycznie odtwarzające specyfikę powierzchni danego owocu, a tym samym oferujące charakterystyczne dla kontaktu dotykowego efekty zmysłowe podczas korzystania z produktu – za przykład może tu posłużyć włochata skórka kiwi.²⁵⁰

Projektant mody, Kosuke Tsumura zdecydował się w swojej idei wyjść zupełnie poza znany mu świat krojów i tkanin. Spod jego ręki wyszły niekonwencjonalne projekty lampy *Kami Tama*, zaskakujące zastosowanym materiałem i kształtem. Artysta korzystając z pomocy perukarza, połączył metodę przeszczepu włosów z tradycyjną formą *gifu*, czyli japońskiej latarni. Powierzchnię papieru wykorzystywanego przy tego typu latarniach, ze względu na jego zbyt delikatną strukturę, pokryto dodatkowo jedwabną siateczką, by mogła ona utrzymać wymyśloną konstrukcję. Do niej dopiero przytwierdzono włosy, z których później układano rozmaite fryzury. Finalnie całość sprawiała dość niepokojące wrażenie – owłosiona forma zestawiona ze światłem prześwitującym przez mikroperforacje płaszczyzny przywodzić mogła na myśl legendarne zjawy i fantastyczne stworzenia z japońskich opowieści oraz mitów.²⁵¹

Co ciekawe, w wystawie *Haptic* czynny udział wziął także sam jej kurator i pomysłodawca. Hara zaprezentował wówczas *Water Pachinko*²⁵² – japońską, wodną odmianę pinballa. Stworzył ją kierowany fascynacją specjalistycznymi, super hydrofobowymi technologiami, które są wykorzystywane głównie przy konstrukcji talerzowych anten satelitarnych, by nie zalegał na nich śnieg (opierającymi się na tzw. efekcie lotosu²⁵³). W przypadku swojego autorskiego projektu, Hara pokrył odpowiednią substancją papierową strukturę, tak aby uzyskać śliską, wodoodporną powierzchnię tablicy do gry, po której poruszać się, a w zasadzie spływać będą krople wody zamiast typowych, metalowych kul.²⁵⁴

Zamysł kuratorski przyświecający projektowi *Haptic – Awakening the Senses* odnosił się przede wszystkim do przeświadczenia o zmysłowości świata oraz swoistej synestezji mającej miejsce podczas odbioru rzeczywistości, poszczególnych obiektów czy

250 *Juice Skin*, <https://naotofukasawa.com/projects/349/>, [data dostępu: 07.10.2025].

251 *Materials Experience: Fundamentals of Materials and Design*, red. E. Karana, O. Pedgley, V. Rognoli, Elsevier, Oxford 2014, s. 54-55.

252 Pachinko to popularna japońska gra automatowa, która formą przypomina połączenie bilardu i pinballa.

253 Efekt lotosu to zjawisko (a obecnie także rodzaj technologii) samooczyszczania się powierzchni, które po raz pierwszy zaobserwowano i zbadano u roślin z rodzaju lotos.

254 M. Kim, *Exhibitions of Kenya Hara*, Benjamin Shaykin, Berkeley 2015, s. 61.

zjawisk. Projektanci musieli zmodyfikować swój zwyczajowy proces twórczy, ponieważ w tym przypadku najistotniejszą nie była forma i jej kolor, ale doznanie, sensoryka. Poszczególne przedmioty lub pewne ich atrybuty, walory są w stanie stymulować zmysły człowieka, jego podświadomość, tym samym wpływając na niego samego²⁵⁵.

Słowo *senseware* pojawiające się w tytule kolejnej wystawy – *Tokyo Fiber* z 2009 roku, jest terminem wykreowanym przez samego Harę, powstałym w wyniku gry słownej oraz przekształcenia określeń *software* i *hardware*. *Senseware* obejmuje swoim znaczeniem wszystko co znajome, inspirujące czy oddziałujące na percepcję zmysłową. Tłumacząc ową ideę, designer odwołuje się do przeszłości oraz form, surowców i materiałów, które niegdyś upodobali sobie i stosowali japońscy przodkowie, a były to przede wszystkim papier i kamień. Współcześnie zaś powszechnie używanymi i najpopularniejszymi są włókna sztuczne. Do współpracy przy *Tokyo Fiber* Hara powtórnie zaprosił różnego rodzaju artystów, jak również manufaktury tkanin, a ich zadaniem w ramach wystawy było stworzenie eksponatów-obiektów, które poprzez swoją formę, jak i zastosowanie najnowszych technologii, wydobędą i uwydatnią wyjątkowe właściwości rodzimych syntetycznych włókien²⁵⁶.

Biorący wcześniej udział w wystawie *Haptic* projektant Kosuke Tsumura tym razem pozostaje w obszarze swojej specjalizacji i opracowuje stroje dla matki i dziecka – nazwane *mother piece* oraz *cocoon cradle*. Wykorzystany przez niego materiał *felibendy*, cechujący się wyjątkową miękkością, może być poddawany niezwykle precyzyjnej obróbce. Pojedyncze elementy wycinane przy pomocy sonicznej technologii, układają się niczym puzzle.²⁵⁷

Tworzywem *Breathair*, składającym się w 95% z powietrza, posługuje się w swoim projekcie designer Kashiwa Sato, który wraz z pomocą firmy Toyobo tworzy dla Hary

255 Kenya Hara. *Designing design*, <https://www.designboom.com/design/kenya-hara-designing-design/>, [data dostępu: 07.10.2025].

256 *Tokyo Fiber 09*, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2014/08/tokyofiber09.html>, [data dostępu: 07.10.2025].

257 Kosuke Tsumura – *cocoon cradle and mother piece for Tokyo Fiber 09*, <https://www.designboom.com/design/kosuke-tsumura-cocoon-cradle-and-mother-piece-for-tokyo-fiber-09-senseware/>, [data dostępu: 07.10.2025].

trójwymiarowe, przestrzenne struktury, które formą przypominają duże, elastyczne i miękkie klocki do zabawy.²⁵⁸

Makoto Azuma w swoim *time of moss* stosuje *Terramac*, czyli biodegradowalną strukturę wytworzoną z polikwasu mlekowego pochodzącego z roślin. Podłoże to, mimo bycia sztucznym, jest ekologiczne i przyjazne środowisku. Pozwala na hodowanie różnorodnej roślinności, ze szczególnym uwzględnieniem mchu, w niemal każdej dowolnej przestrzeni, tworząc fantazyjne formy przypominające zielony, naturalny dywan.²⁵⁹

W ramach *Tokyo Fiber* swoją koncepcję miał okazję zaprezentować także Kengo Kuma, uważany za jednego z najistotniejszych współczesnych architektów japońskich. W swoim projekcie *Con/Fiber* osiąga on efekt, który dla wielu mógł się wydawać zupełnie niemożliwy lub karkołomny do uzyskania – dzięki odpowiedniemu osadzeniu światłowodów, opracowane przez niego betonowe formy przepuszczają światło. Beton, który zwyczajowo jawi się jako materiał o wyjątkowej trwałości, niezwykle solidny, tutaj zmienia się w strukturę przezroczystą, tworząc swoisty ekran (co ciekawe, z bliska jego tekstura wciąż zbliżona jest do kamienia), a co za tym idzie – zaprzecza swoim własnym, naturalnym właściwościom fizycznym.²⁶⁰

Hara był kuratorem oraz pomysłodawcą jeszcze wielu innych wystaw i projektów. Wychodząc z koncepcją i hasłem przewodnim kreuje spójną, merytoryczną podbudowę dla idei i działań pieczołowicie dobranych twórców, jednocześnie samemu realizując się w roli artysty-projektanta, opracowującego i dbającego o adekwatną wizualną oprawę. To, co łączy wszystkie jego przedsięwzięcia, często przecież tak różne od siebie, to fakt, że stanowią one odzwierciedlenie jego filozofii i sposobu myślenia o projektowaniu. Niekiedy zupełnie zaskakujące i niekonwencjonalne, są jednym z elementów składowych bardzo konsekwentnego procesu budowania własnej marki nie tylko w Japonii, ale i globalnie, poza jej granicami. Podsumowaniem jego najważniejszych działań i refleksji dotyczących myśli projektowej jest wydana po raz pierwszy w 2007 roku²⁶¹

258 *Tokyo Fiber 09*, <https://coolhunting.com/tech/tokyo-fiber-09/>, [data dostępu: 07.10.2025].

259 M. Brassfield, *Biodegradable Moss Planter is Mother Nature-Approved*, <https://www.trendhunter.com/trends/moss-planter>, [data dostępu: 07.10.2025].

260 M. Hirose, *Fibers and computers*, <https://www.dmh.org.il/en/articles/fibers-and-computers/>, [data dostępu: 07.10.2025].

261 W 2017 roku opublikowane zostało jej piąte wydanie.

książka *Designing design*. Należy przy tym zaznaczyć, że swoje przemyślenia Hara wciela w życie nie tylko w formie kuratorskich idei, ale przede wszystkim w formie dydaktycznej i popularnonaukowej, poprzez liczne publikacje i wykłady.

W kontekście teoretycznym, postać Hary definiuje jego koncepcja japońskiego minimalizmu w projektowaniu, którą to rozumie i tłumaczy zgoła odmiennie od tej powszechnie znanej. Co ciekawe, nie jest on dla niego tożsamy z tym, co uznaje się za „prostotę” na świecie Zachodnim – Europie czy Stanach Zjednoczonych. Dla Japończyka minimalizm przejawiać może się w „pustce”, ale nie jest to taka pustka, która pozostaje cały czas pozbawiona wypełnienia – wręcz przeciwnie, to kreatywny pojemnik, w którym zmieścić można nieskończenie wiele inspiracji. Pustka nie jest dla niego brakiem pomysłu czy ubóstwem formy – to wbrew pozorom wyjątkowo bogata koncepcja, bardziej złożona i nie tak dosłowna, jak ta konwencjonalna, racjonalna, która przyjęła się na Zachodzie. Pustka to swego rodzaju postawa, mówiąca o gotowości przyjęcia czegoś z zewnątrz. Nie jest ona równoznaczna z nicością, bo w każdej chwili może zostać wypełniona.²⁶²

Hara genezy japońskiego minimalizmu nie doszukiwał się też w działaniach XX – wiecznych ruchów modernistycznych. W swojej teorii sięga on aż do okresu Muromachi i XV wieku, kiedy to w Japonii trwała tragiczna wojna domowa Ōnin (1467-1477). Siogunat, który w tamtym czasie rósł w potęgę, nawiązał rozległe kontakty handlowe z Chinami. Bogactwa wówczas zgromadzone oraz zaciekle walki o władzę i wpływy doprowadziły do konfliktu, który przez dekadę trawił kraj, a w jego konsekwencji doszczętnie zniszczono i spalono ówczesną stolicę, czyli dzisiejsze Kioto. Jeszcze długo po zakończeniu tej wojny społeczeństwo rozpamiętywało towarzyszące jej okrucieństwa i pożogę, a źródła nieszczęścia upatrywali w nadmiernym dostatku i majątku, który zapewnić miał im dobrobyt i szczęście, a zamiast tego przyniósł ruinę i cierpienie. Według Hary, właśnie te wydarzenia miały sprawić, że Japończycy, starając odciąć się od przeszłości i uciekając od przepychu, zaczęli preferować i wprowadzać coraz to prostsze

²⁶² *Emptiness, not minimalism, is the path to creativity, explains MUJI's design philosopher*, <https://qz.com/quartz/1140182/mujis-design-philosophy-is-emptiness-not-minimalism-says-kenya-hara/>, [data dostępu: 07.10.2025].

formy – co zauważyć można w formie rozwijającej się wtedy ceremonii herbaty, kompozycjach ikebany, sztukach wizualnych czy też innych aspektach kultury.²⁶³

Hara dostrzega, że motyw pustki obecny jest także w architekturze tradycyjnych japońskich świątyn shintō *jinja* i kapliczek, które pełnią rolę domów – siedzib bóstw. One również są pustymi przestrzeniami, które zapraszają i oczekują na przybycie swoich mieszkańców. Pustka jest więc przewrotnie swoistym stanem bytu, istnienia.²⁶⁴

Japońską teorię prostoty, czyli wzmiankowane już w pierwszym rozdziale *kanso*, projektant próbuje w swoich tekstach wytłumaczyć posługując się przykładem różnicy między formami dwóch noży – niemieckiego produktu firmy Henckels oraz japońskiego *yanagi-ba*²⁶⁵. Pierwszy z nich, europejski, ma wyprofilowany uchwyt, który swoim kształtem domyślnie przewiduje (lub też może w pewien sposób dyktuje) sposób trzymania noża przez użytkownika, dopasowując się do jego dłoni. Drugi zaś – japoński, posiada prosty, wąski trzonek, który pozwala na zupełną dowolność jego chwytania. Nie świadczy to jednak o tym, że źle go zaprojektowano, czy czegoś mu brakuje. Przeciwnie, swoją formą komunikuje on użytkownikowi, że daje mu wybór – krojący może użyć go w taki sposób, w jaki potrafi, adekwatnie do umiejętności, którymi dysponuje. Kształtem nie sugeruje odgórnie metody postępowania, umożliwia własną interpretację, wręcz prowokuje do dialogu i świadomego zeń korzystania.²⁶⁶

Co ciekawe, Hara za całokształt swojej działalności związanej z szeroko pojętym designem, został w 2020 roku uhonorowany nagrodą imienia Jana Lenicy²⁶⁷, a wyróżnienie to, w postaci monograficznej wystawy, przyznało mu poznańskie Muzeum Narodowe. Wystawa *Make The Future Better Than Today* miała miejsce w 2023 roku, w Poznaniu

263 Y. Hamano, *Reassessing Post-3/11 Japan from an Aesthetic Perspective*, „Culture”, No. 8, 2011, <https://www.japanpolicyforum.jp/culture/pt20111130172434234.html>, [data dostępu: 11.10.2025].

264 *The meaning of emptiness according to Muji Art Director Kenya Hara*, <https://www.bworldonline.com/the-meaning-of-emptiness-according-to-muji-art-director-kenya-hara/>, [data dostępu: 07.10.2025].

265 *Yanagi-ba* – rodzaj długiego, cienkiego tradycyjnego noża używanego w kuchni japońskiej, najczęściej podczas przygotowywania sushi lub sashimi.

266 *In Praise of Emptiness: A Conversation with Kenya Hara*, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara-conversation>, [data dostępu: 07.10.2025].

267 Ta nagroda o charakterze międzynarodowym przyznawana jest przez Muzeum Narodowe w Poznaniu od 2002 roku, a jej laureatami zostają artyści, którzy wyróżnili się wybitnymi osiągnięciami w dziedzinie sztuki plakatu oraz graficznej myśli projektowej.

i była pierwszą autorską ekspozycją Hary zorganizowaną w Polsce.²⁶⁸ Kuratorką przedsięwzięcia została Anna Grabowska-Konwent, a za projekt aranżacji odpowiadał oczywiście sam Hara, niejako czyniąc wystawę autonomicznym dziełem samym w sobie.²⁶⁹



Ilustracja 31: Wystawa Kenya Hary "Make The Future Better Than Today" Poznań 2023

Na obszerną i zróżnicowaną poznańską ekspozycję składa się kilka odmiennych od siebie przestrzeni, których wspólnym mianownikiem jest ciemna wykładzina, tworząca spójne, dość neutralne tło dla wystawienniczej architektury i prezentowanych obiektów. Poszczególne, wydzielone części wystawy prowadzą widza przez kolejne wątki, dziedziny i obszary działalności Hary. Całość otwierają dwa monumentalne plakaty i przekrój wszystkich projektów powstałych dla firmy MUJI, z którą designer blisko współpracuje (jest tam dyrektorem artystycznym, ale i członkiem rady doradczej). Wszelkiego rodzaju materiały reklamowe, plakaty, dokumentacja fotograficzna, ale i przykładowe produkty

²⁶⁸ Dwadzieścia pięć lat wcześniej, również w Poznaniu, w Miejskiej Galerii Arsenał odbył się pierwszy, indywidualny pokaz prac Japończyka poza granicami Japonii, a w 2004 roku jego projekty prezentowane były także w murach krakowskiego Centrum Kultury Japońskiej Manggha (obecnie Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha).

²⁶⁹ Kenya Hara. *Japońskie projektowanie graficzne*, <https://mnp.art.pl/event/kenya-hara-japonskie-projektowanie-graficzne>, [data dostępu: 10.10.2025].

w opakowaniach z charakterystyczną identyfikacją wizualną zaprezentowane zostały na czarnych, niskich ekspozytorach ustawionych rzędami, ukośnie, zajmując powierzchnię całego głównego holu, doświetlonego naturalnym światłem. Kolejna sala jest zdecydowanie mniejsza, bardziej kameralna, ciemniejsza, wyraźnie osobna, a naturalnie dzieli ją białe blaty ekspozytorów, na których pokazano przykładowe realizacje edytorskie i kuratorskie Japończyka. Oprócz projektów książek i katalogów wystaw, na ekranach o minimalistycznych, owalnych kształtach wyświetlano dodatkowe materiały filmowe. Następnym narracyjnym przystankiem jest niewielki, otwarty obszar wydzielony nad schodami w głównym holu – tam też wystawiono przykładowe projekty opakowań wymyślone przez Harę, zarówno w formie rzeczywistych obiektów, jak i wielkoformatowych fotografii.²⁷⁰ Wśród nich znalazły się między innymi butelki czy pojemniki na napoje alkoholowe, w których to projektant stara się uchwycić, wyrazić charakter regionu, zaznaczyć jego szczególny koloryt. Czwarta przestrzeń przeznaczona jest na ekspozycję plakatów i oryginalnych, ołówkowych szkiców o małych formatach. W przypadku tych pierwszych, designer zdecydował się na zaprezentowanie ich nie tylko w formie tradycyjnej, czyli wieszając na ścianach, ale też dość nietypowo – umieszczając je na niskich, czarnych postumentach symetrycznie rozstawionych na podłożu sali, tworzących swoisty labirynt dla spacerujących między nimi widzów. Kolejne dwa niewielkie pomieszczenia wykorzystano na interaktywną instalację *FUZZY* nawiązującą do masek teatru *nō*, dokumentację wideo wystawy *NEO-PREHISTORY – 100 Verbs* oraz multimedialną zapowiedź najnowszego projektu *Teikūhikō – High Resolution Tour*, które kończą ścieżkę zwiedzania.²⁷¹

Make The Future Better Than Today stanowi swoistą wizytówkę Hary, który ma okazję pokazać się tu zarówno jako designer, kurator, pisarz czy dydaktyk. Dopracowana w najmniejszych szczegółach aranżacja przestrzeni, odpowiednio sformułowane autorskie komentarze i wyjaśnienia towarzyszące wyeksponowanemu dorobkowi artystycznemu oraz holistyczne, wierne podejście do przyświecającej mu idei, świadczyć mogą o jego

270 Co ciekawe, sam stwierdził, że w zasadzie nie projektuje przedmiotów, a raczej koncepcje.

271 A. Grabowska-Konwent, *Kenya Hara – wystawa jako nośnik wiedzy*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”, 2023, Zeszyt 24, s. 19-20.

ambicji i niemal pozytywistycznych aspiracjach w kontekście projektowania świata, jego elementów składowych, czy zwyczajnie codzienności.



Ilustracja 32: Kenya Hara, projekt Zakimi, 2022

Hara nieustannie dostrzega i podkreśla nieskończone możliwości jakie daje projektowanie. Będąc projektantem i autorem znanym nie tylko w Japonii, ale i na świecie, zdarza mu się dotknąć tematu obustronnych zależności i wzajemnych inspiracji między środowiskiem lokalnym a globalnym. Jest świadomy zmian dynamicznie zachodzących we współczesnej rzeczywistości, zauważa powszechnie panujący informacyjny natłok i chaos, jednak do zjawisk tych stara się podchodzić w sposób nieuprzedzony. Istota designu jest dla niego nierozdzielnie związana ze społeczeństwem tworzącym świat, zarówno ten teraźniejszy, jak i miniony. Nie krytykuje i nie kwestionuje międzynarodowej wymiany myśli, ale jednocześnie wyraźnie podkreśla wagę pielęgnowania i kultywowania lokalności w kontekście jakości kulturowego rozwoju danego miejsca czy regionu. Ich wielorakość i odmienność zapewnia bogatszy, szerszy obraz globalny, składający się z pomniejszych, unikalnych jednostek. Oczywiście, przekaz idący za niektórymi wartościami przenika

kulturowe bariery, będąc zrozumiałym, czytelnym niezależnie od kraju pochodzenia. W podobny sposób odbierać można również przemyslenia Hary, którego poglądy i teksty są bardzo spójne, konsekwentne, ale przy tym uniwersalne. Jego wykłady, artykuły, publikacje poruszające kwestie filozofii designu służą adeptom i entuzjastom projektowania nie tylko w ojczyźnie, ale też poza granicami kraju²⁷². Jednocześnie Japończyk poprzez swoje działania kuratorskie czy też edukacyjne, definiuje i promuje konkretny wizerunek, obraz współczesnej, japońskiej myśli projektowej, nadając ton dyskursowi.²⁷³

Drugą postacią, która swoimi przedsięwzięciami, światopoglądem i ideami w znacznej mierze zdefiniowała sposób odbioru, postrzegania współczesnego japońskiego wzornictwa, a zarazem miała wyraźny wpływ na pojawiające się w jego obrębie trendy i tendencje, jest Naoto Fukasawa. Twórca ten, specjalizujący się w projektowaniu mebli oraz różnego rodzaju przedmiotów użytku codziennego, urodził się w 1956 roku w prefekturze Yamanashi. Studiował na Wydziale Projektowania Wytwarzania Przemysłowych Uniwersytetu Artystycznego Tama. W 1980 roku, zaraz po zakończeniu studiów, rozpoczął pracę w przedsiębiorstwie Seiko-Epson, gdzie dołączył do działu zajmującego się głównie zaawansowanym projektowaniem zegarków i innych urządzeń mikroelektronicznych. W 1989 roku Fukasawa wyjeżdża do Stanów Zjednoczonych i przez siedem lat doskonalił swoje umiejętności podczas współpracy z firmą konsultingową *ID Two* (obecnie *IDEO San Francisco*), specjalizującą się w szeroko pojętym rozwoju i designie produktów. W tamtym czasie nastąpił bardzo szybki rozwój Doliny Krzemowej, więc zlecenia Japończyka związane były przede wszystkim z podmiotami komputerowymi. W 1996 roku, po powrocie do ojczyzny, Fukasawa zakłada w Tokio własne biuro doradcze – *IDEO*. Kieruje on ośmioosobowym zespołem designerów, skoncentrowanym na obsłudze rodzimego rynku, w szczególności dużych japońskich firm. Równocześnie prowadzi też warsztaty *Without Thought* dla projektantów wewnętrznych. Pracę dla *IDEO* Fukasawa kontynuuje do końca 2002 roku, a w 2003 roku zakłada indywidualną, niezależną pracownię *Naoto Fukasawa Design*. Podobnie jak Hara, jest także pisarzem i edukatorem, jednak jego działania mają bardziej praktyczną naturę. Tworzy on projekty dla wiodących

272 Wykłady Hary i wywiady z nim przeprowadzane są powszechnie dostępne, część z nich udostępniona została m.in. na platformie YouTube.

273 *Q&A with Kenya Hara*, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara>, [data dostępu: 09.10.2025].

marek z całego świata, m.in.: szwedzkich, włoskich, amerykańskich, francuskich, niemieckich, koreańskich, chińskich czy hiszpańskich. Największą sławę przyniosła mu jednak współpraca projektowa z japońską firmą handlową MUJI. Był wielokrotnie nagradzany za swoje wzornicze koncepty, a wśród najistotniejszych wyróżnień wymienić można Isamu Noguchi Award, Good Design Award Gold, Red Dot Award, nagrodę w International Invitational Tang Prize Medal Design Competition, Oribe Award oraz Mainichi Design Award. Jest autorem i współautorem kilku książek podejmujących tematykę związaną z wzornictwem (m.in. *An Outline of Design*, *Optimum* czy *The Ecological Approach to Design*). Wykłada w Musashino Bijutsu Daigaku oraz Tama Bijutsu Daigaku. Angażuje się także w działalność instytucjonalną – pełni funkcję jednego z dyrektorów *21_21 Design Sight* (pierwszego muzeum współczesnego designu w Japonii) oraz jest kuratorem w Japońskim Muzeum Rzemiosła Ludowego *Mingeikan* w Tokio.²⁷⁴

Fukasawa spełnia się więc nie tylko jako designer, ale również organizator i teoretyk. Jego prace prezentowano podczas rozmaitych wystaw, a niektóre z obiektów jego autorstwa zostały włączone do kolekcji stałej słynnego Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Stosunkowo często współpracował z Kenya Harą w ramach jego projektów wstawienniczych, o czym było już wcześniej wspomniane. Kilukrotnie miał też okazję pełnić rolę kuratora wystawy. W 2006 roku, wraz z brytyjskim projektantem Jasperem Morrisonem przygotował wystawę *Super Normal*. W Tokio zaprezentowanych zostało wówczas nieco ponad 200 eksponatów. Były to zwyczajne przedmioty, nierzadko zaprojektowane przez nieznanego twórcę. W monochromatycznej, białej przestrzeni, na blatach prostych stolików pokazano wtedy m.in. kawiarke Bialetti, klasyczne projekty Isamu Noguchi i Arne Jacobsena, minimalistyczne krzesło *Hiroshima* od studia *Maruni*, ale też masowo produkowane szklanki o odpowiednich proporcjach, przyziemne, plastikowe sito, popularny długopis firmy Pentel czy zupełnie *no-name* szuflę do mąki. Kuratorski duet chciał zwrócić uwagę na to, że często obiekty i produkty na pierwszy rzut oka wydające się być niepozornymi i mało interesującymi wizualnie, są tymi lepiej zaprojektowanymi, dłużej służącymi ludziom i znacznie bardziej intuicyjnymi w obsłudze.²⁷⁵

274 N. Fukasawa, *Naoto Fukasawa*, Phaidon Press, London 2007, s. 233.

275 *Super Normal*, <https://jaspermorrison.com/exhibitions/2000-2009/super-normal>, [data dostępu: 13.10.2025].

W kontekście działalności projektowej i kreatywnej, Fukasawa w 2003 roku został jednym ze współzałożycieli marki *PLUS MINUS ZERO* (± 0), gdzie obecnie jest dyrektorem artystycznym. Firma ta specjalizuje się w produkcji elektronicznych urządzeń gospodarstwa domowego i rozmaitych akcesoriów użytku codziennego. Ideą przyświecającą produktom ± 0 jest hasło „w sam raz”. Bez względu na to, czy to przybory kuchenne, niewielkie urządzenia czy inne utensylia – są one projektowane tak, by były ponadczasowe, ale jednocześnie stylowe, powściągliwe w formie i wielkości, pasujące do siebie nawzajem i mogące funkcjonować z powodzeniem w zróżnicowanych wnętrzach oraz przystępne cenowo. Flagowymi wzorami autorstwa Fukasawy są tu m.in. nawilżacz powietrza, o nieco futurystycznym kształcie przywodzącym na myśl pączka-donuta, lampka nocna *A Light with a Dish*, której podstawa służy również jako płytke naczynie na które można odkładać drobiazgi, czy też toster z miejscem tylko na jedną kromkę chleba. Wszystkie te obiekty wpisują się w ogólną konwencję *PLUS MINUS ZERO*, zakładającą tworzenie obiektów wypełniających rynkowe i koncepcyjne luki, pozornie już istniejących, ale nie w tej konkretnie formie.²⁷⁶

Projektując naczynia, meble, urządzenia czy wnętrza, Fukasawa urzeczywistnia, nadaje kształt i daje ujście swoim przemysłeniom i życiowej filozofii. Jego podejście do designu jest na wskroś ludzkie. Często podkreśla, że poszukuje form, które będą budzić empatię. W swoich początkowych projektach, podobnie jak większość młodych designerów, starał się wykazać wyraźnym indywidualizmem. Z czasem jednak zrozumiał, że to nie on powinien znajdować się w centrum, właściwie też nie może nawet nazwać się artystą, a zaspokojenie własnego ego nie jest w jego pracy najistotniejsze. To ludzie i ich potrzeby stoją na pierwszym miejscu. Naprawdę dobry projekt, spełniający swoje przeznaczenie wymaga należytej uwagi, czasu, refleksji i obserwacji społeczeństwa, ich zachowań i codziennych nawyków. Fukasawa wielokrotnie zaznaczał, że chociaż sam kształt przedmiotu nie jest kwestią obojętną i ma znaczenie, to równie istotną jest relacja i kompatybilność pomiędzy obiektem a jego otoczeniem, budowany w ten sposób nastrój,

276 N. Sobich, *An essential truth in the chaos of multiplicity*, <https://www.stylepark.com/en/news/an-essential-truth-in-the-chaos-of-multiplicity>, [data dostępu: 13.10.2025].

tw. ambient.²⁷⁷ Ukuty przez niego zwrot, a w zasadzie sztandarowa metoda, której był orędownikiem to *without thought* - w sposób dosłowny można nazwę tę tłumaczyć jako „bez namysłu”, a bardziej literacko – „instynktownie”, co odnosi się oczywiście do procesu projektowania i późniejszego funkcjonowania produktu. Fukasawa sądzi, że design opiera się przede wszystkim na reagowaniu i odpowiadaniu na ludzką podświadomość, pragnienia, ale i zachowania, których często nie jesteśmy świadomi. Zadaniem projektanta jest więc uprzedzenie odbiorcy i odkrycie tych oczekiwań, które powstają naturalnie, samoistnie w umyśle człowieka.²⁷⁸ Japończykowi zależy na tym, by realizowane przez niego projekty były używane przez ludzi w sposób instynktowny, bez większego zastanowienia, aby interakcja była jak najbardziej płynna, naturalna i niczym niezakłócona. Na rynku czasami pojawiają się obiekty innowacyjne, niesztampowe, przełamujące konwencje, które teoretycznie są niezwykle interesujące i wizualnie mogą robić wrażenie, jednak pod kątem czysto użytkowym, okazują się być zupełnie nieintuicyjne dla przeciętnego użytkownika i wymagające zbyt wiele wysiłku i czasu. Fukasawa wychodzi natomiast z założenia, że dobry produkt powinien być funkcjonalny, zaspokajać potrzeby człowieka i służyć mu, a nie na odwrót. Doświadczony projektant nie może zmuszać swojego odbiorcy do adaptacji. Korzystanie z przedmiotu użytku codziennego winno się opierać na spontanicznych, niemal automatycznych czy bezwiednych zachowaniach i odruchach, a nie wymagać wnikliwych rozważań lub skomplikowanych instrukcji.²⁷⁹ Japończyk chciałby, aby użytkowanie jego produktów przypominało spotkanie ze starym przyjacielem – wywoływało pozytywne uczucia, dawało poczucie ciepła, zażyłości, kojarzyło się z czymś już oswojonym. Tak jakby przedmiot ten był w twoim posiadaniu od zawsze, nie miał przed tobą żadnych tajemnic, a jego obsługa była bezproblemowa, wygodna i stanowiła wręcz drugą naturę. Siła wzornictwa Fukasawy nie tkwi zatem

277 K. Hasegawa, *An objects user experience will win the heart of its consumers, says Naoto Fukasawa*, <https://www.frameweb.com/article/an-objects-user-experience-will-win-the-heart-of-its-consumers-says-naoto-fukasawa>, [data dostępu: 13.10.2025].

278 B. Ashcraft, *Without Thought*, <https://metropolismag.com/programs/without-thought/>, [data dostępu: 13.10.2025].

279 *Design Without Thought: Philosophy Behind Product Design*, <https://medium.com/geekculture/design-without-thought-philosophy-behind-product-design-5b901e8c747>, [data dostępu: 13.10.2025].

w stosowaniu fantazyjnych, niecodziennych form, czy celowym szokowaniu, ale w dyskretnej praktyczności oraz dopasowaniu do użytkownika.²⁸⁰

Opisane dotychczas filozofie projektowania przedmiotów i życia, praktykowane zarówno przez Harę, jak i Fukasawę znajdują swój punkt kulminacyjny w znanej marce *MUJI*, postrzeganej jako kwintesencja japońskiego stylu życia i stosunku do świata, z którą to obaj Japończycy współpracują, są silnie związani i kojarzeni. Paradoksalnie, jej idea opiera się na anonimowości – już sama nazwa jest skrótem od *Mujirushi Ryōhin*, co oznacza „wysoka jakość, bez marki”, a jej produkty celowo pozbawione są loga. Załoženiami będącymi punktem wyjścia na samym początku jej funkcjonowania były: jak najprostsza forma, niskie koszty produkcji i przystępna cena, co też przez jakiś czas pozwoliło jej się utrzymać na rynku. Japonia lat 80-tych tzw. *Bubble period*, czyli czas „bańki ekonomicznej”. Powszechnie stosowaną wówczas praktyką było sprzedawanie różnych dóbr po zawyżonej cenie, tylko ze względu na widoczne logo czy metkę, a nie na ich faktycznie wysoką jakość. W tym kontekście *MUJI* było jednym z wyjątków od reguły, gdyż swoje towary oferowało bez przemyślanych zabiegów marketingowych, które mogłyby w jakiś sposób zakłamywać rzeczywistość, stojąc tym samym w opozycji do panujących nastrojów konsumpcjonistycznych czy uwielbienia dla luksusu. Współcześnie trudno byłoby jednak funkcjonować sieci sklepów na takich samych zasadach – nie każdy wyrób może powstać w ramach uproszczonego procesu produkcji, a *MUJI* chciałoby uniknąć lokowania swoich fabryk w krajach trzeciego świata, gdyż zależy im nie tylko na utrzymaniu wysokiej jakości wykonania produktów (co wraz z przeniesieniem produkcji i jej niższymi kosztami mogłoby ulec zmianie), ale także na etycznym wymiarze podejmowanych działań.²⁸¹

Filozofia wzornictwa *MUJI* zakłada, że każdy przedmiot powinien być zaprojektowany tak, by pozostawić dla jego użytkownika wolną przestrzeń: na indywidualną interpretację, kreatywność czy po prostu bardziej świadome obcowanie z danym obiektem. Zastosowanie prostej, „pustej”, jakby to określił Hara, formy umożliwia

280 N. Pollock, *Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook*, Thames & Hudson, London 2020, s. 24.

281 K. Koike, *A life with MUJI*, <https://www.muji.com/my/flagship/huaihai755/archive/koike.html>, [data dostępu: 12.10.2025].

wypracowanie własnego, indywidualnego sposobu użytkowania. Przedmioty mają się dopasować do stylu życia, do zróżnicowanych oczekiwań odbiorców i konsumentów. Podejście to jest bardzo humanistyczne w swojej naturze, stawia w centrum człowieka i jego potrzeby. W *MUJI* nie sposób uświadczyc mebla, który wprost podpisany jest jako np. „stolik kawowy”. Opis będzie się ograniczał jedynie do najbardziej podstawowych, niezbędnych informacji, więc produkt nazwany zostanie „stolikiem dębowym”. I choć wydawać się może, że jest to zabieg zupełnie trywialny, nie cechujący się żadną wyjątkowością czy przełomowością, to mimo wszystko spełnia swoje zadanie, czyli sygnalizuje, sugeruje funkcjonalną dowolność danego produktu, powstrzymuje się od definiowania, nie podejmuje ogólnie decyzji za klienta.²⁸²

W tej narracji swoje odzwierciedlenie znajduje przywołana wcześniej myśl dotycząca *kanso*, które to wraz z uniwersalnością będą stanowić dwa dominujące przymioty determinujące formy wizualne dóbr oferowanych przez *MUJI*. Nie można jednak pominąć jeszcze istotnego wyznacznika i charakterystycznego aspektu jakim jest kolor biały, który Hara traktował jako cały koncept projektowy i poświęcił mu całą publikację zatytułowaną *White*. To kolor z którego uciekła barwa, będący nośnikiem pustki, a zatem dający nieograniczone możliwości. Wiele z produktów *MUJI* wykonanych zostało właśnie w takim wariacie kolorystycznym – pozornie neutralne, łatwo wtapiające się w otoczenie, ale jednocześnie bardzo różnorodne, o wszechstronnym zastosowaniu.²⁸³

Debiut Hary w *MUJI* nastąpił w 2002 roku i wiąże się z postacią Ikko Tanaki, słynnego dyrektora artystyczny marki oraz pomysłodawca całej koncepcji *MUJI*. To właśnie on kontaktuje się z Harą i proponuje mu objęcie swojego stanowiska, na co projektant przystaje. Zaczyna pełnić istotną rolę w firmie, ma znaczny wpływ na kluczowe decyzje podejmowane w odniesieniu do strategii promocji i kreowania wizerunku ogromnej sieci sklepów (*MUJI* już wtedy liczyło sobie ponad 500 placówek). Hara jest autorem kampanii reklamowych, koncepcyjnie idealnie wpisujących się w politykę, a może raczej filozofię, marki. Jednym z jego pierwszych projektów reklamowych, które odbiły się szerokim echem był *Horizon* z 2003 roku. Grafika zamiast konwencjonalnej formy,

282 K. Hara, *Designing design*, Lars Müller Publishers, Baden 2011, s. 230-232.

283 K. Takayasu, *MUJI and the Aesthetics of Simplicity: A Comparative Study on Minimalist Product Images*, „The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory”, Osaka 2022, s. 159.

agitujucej i promującej konkretne towary, przewrotnie przedstawia tytułowy horyzont, czyli granicę między niebem a ziemią, a na tym tle pejzażu pojawia się pojedyncza, ludzka postać. Bardzo minimalistyczna kompozycja pozostawia widzowi przestrzeń na dialog, własne przemyślenia i użycie wyobraźni. Konsument może sobie zadać pytania: czym właściwie jest *MUJI* lub czym może się stać? W ten sposób znowu następuje powrót do idei pustki, która czeka na bycie wypełnioną.²⁸⁴

Trzy lata później, w kampanii *Tea House*, przeszłość zostaje zestawiona z teraźniejszością. Reklama prezentuje wnętrze XVI-wiecznego herbacianego pawilonu Dojin-sai w świątyni Ginkaku-jin. Obiekt ten uznaje się za jeden z pierwszych przykładów tzw. tradycyjnego japońskiego stylu, zarówno w odniesieniu do architektury, jak i samego wnętrza. W tej surowej przestrzeni umieszczona zostaje niewielka miska *MUJI*, której współczesna forma nie rzuca się w oczy, nie implikuje dwudziestowiecznej proveniencji, wnikając w całość. Kombinacja ta uwypukla wspólne, zbieżne estetyczne wymiary istniejące w na wskroś nowoczesnych produktach i japońskiej tradycji kulturowej, które to łączą pokrewne przymioty – prostota i pustka. Hara wskazuje tu na korzenie minimalizmu *MUJI*, które swoją genezę mają przecież w przeszłości i historii Japonii, a nie w zachodnim modernizmie.²⁸⁵

W 2006 roku, motywem przewodnim w kampanii *What Happens Naturally* zostaje komplet: łóżko i krzesło projektu Naoto Fukasawy, stworzone specjalnie dla *MUJI*. Na jednej z dwóch fotografii oba meble ustawione są w taki sposób, by ich oparcia nakładały się na siebie, kreując złudzenie pojedynczego, jednolitego obiektu. Dopiero ujęcie z innej perspektywy pozwala dostrzec, że są to dwie, odrębne konstrukcje. W reklamie tej świetnie udało się uchwycić zamysł stojący za formą produktów marki. Niezależnie od tego czy to plecy krzesła, czy może zagłówek łóżka – oparcia obu mają jedno i to samo przeznaczenie, ten sam cel. Dodatkowe urozmaicenie kształtów byłoby

284 Kenya Hara – *projektant codzienności*, <https://muji.com.pl/stories/muji-stories/kenya-hara-projektant-codziennosci>, [data dostępu: 14.10.2025].

285 *Graphic Design Theory: Readings from the Field*, red. H. Armstrong, Princeton Architectural Press, New York 2009, s. 12.

redundantne, bo nie szłaby za nim żadna istotna zmiana. A elementy, które niczemu nie służą należy redukować do minimum. Forma naturalnie wynika z funkcji.²⁸⁶

MUJI szczyci się, że na wszelkich polach, czy to w zakresie wzornictwa, czy też pozostałych działaniach stara się nie kierować trendami. Dyrektorzy kreatywni i zarząd mają świadomość, że moda przemija i zmienia się coraz szybciej, a *MUJI* dąży w swoich produktach do ponadczasowości. Wysyłany przez markę komunikat, czy to reklamowy, czy wizualny, powinien zostać odebrany przez wszystkich klientów docelowych, zarówno tych starszych, jak i młodszych. Nie musi być to jednak równoznaczne z zastojem, uwstecznieniem czy pasywnością firmy. Nawet sam Hara powtarza, że *MUJI* w swojej naturze, właściwościami przypomina mu wodę – żywioł, który niepostrzeżenie wędruje wszędzie tam, gdzie znajdzie się ujście, wolna przestrzeń, luka, czyli w tym przypadku nisza rynkowa.²⁸⁷

Dla Fukasawy współpraca z *MUJI* jest okazją do implementacji i tchnięcia życia w projekty opracowane w zamyśle „intuicyjności”. Prócz roli designera, piastuje on także posadę w radzie doradczej i jest pomysłodawcą nowych, interesujących inicjatyw, m.in. *Found MUJI*, która szkoli jak na globalną skalę szukać produktów, które reprezentują i odpowiadają etosowi marki. Idee, którymi Fukasawa kieruje się, tworząc dla *MUJI*, to nie tylko projektowanie *without thought*, ale również koncepcje *hari* i tzw. „mikro rozważania” czy też „mikro uważność” (oryginalnie *micro consideration*). Japońskie *hari* najczęściej tłumaczone jest jako „napięcie”, choć termin ten nie jest całkowicie adekwatnym oddaniem istoty koncepcji. Według designera chodzi tu o pewien specyficzny balans sił, równowagę, która może przejawiać się w formie przedmiotu, ale nie tylko. Jest to swoista odmiana japońskiego minimalizmu, który jak się okazuje, nie musi zawsze polegać na maksymalnym uproszczeniu, ale opiera się też na harmonii.²⁸⁸ Z drugiej strony mamy „mikro rozważania”, które uznać można za swoistą kwintesencję idei stojącej za *MUJI*. Odnoszą się one do pietyzmu, poświęcania uwagi najdrobniejszym detalom, zastanawianiu się, jak najlepiej dopasować przedmiot do stylu życia użytkownika. Tworząc produkt, nie

286 K. Hara, *Visualize the philosophy of MUJI*, <https://www.muji.com/my/flagship/huaihai755/archive/hara.html>, [data dostępu: 13.10.2025].

287 E. Gibson, *Muji is not just about minimalism and simplicity*, <https://www.dezeen.com/2017/12/13/kenya-hara-exclusive-interview-muji-us-expansion-brand-aesthetic/>, [data dostępu: 13.10.2025].

288 E. King, *Happy Shapes*, <https://www.frieze.com/article/happy-shapes>, [data dostępu: 14.10.2025].

można myśleć o nim jako o pojedynczym, abstrakcyjnym dziele. Musi on być umieszczony w kontekście, w przestrzeni, pośród innych obiektów. Otoczenie stanowi złożoną układankę wielu elementów, tworzących wspólną całość. To też relacja między przedmiotem, użytkownikiem i jego zachowaniem a przestrzenią, w której się znajdują. Celem jest znalezienie też najwłaściwszej formy.²⁸⁹

Fukasawa zauważa, że świat zmierza w kierunku, w którym forma zasadniczo stopniowo zacznie zanikać, a pozostanie jedynie funkcja. Coraz częściej różne produkty i akcesoria stają się niemal dosłownie „przedłużeniami” naszego ciała lub architektury przestrzeni – mamy wbudowane oświetlenie, klimatyzację czy nawet smartfony. Nie oznacza to jednak, że należy zupełnie rezygnować z materialnych obiektów, ale wykorzystać wolną przestrzeń, którą dzięki temu udało się znaleźć lub zaoszczędzić, a następnie umieścić w niej przedmioty, które ubogacają nasze życie.²⁹⁰ Wiąże się to także z koncepcją *Compact Life*, polegającą na zaspokajaniu podstawowych potrzeb. Stąd często powtarzane hasło „MUJI jest wystarczające” (oryg. *MUJI is enough*), czy też kolokwialnie mówiąc „*W sam raz*” (oryg. *Just Right*). Marka ta promuje styl życia oparty na prostocie i pewnej dostateczności, wystarczalności. Designerzy nie zastanawiają się nad tym, co można jeszcze dodać do projektu, ale nad tym, co można odjąć. I choć powstałe produkty często prezentują dość zwyczajne formy, które spotkać można w zasadzie niemal wszędzie, to okazuje się, że kryją w sobie bezpretensjonalny urok i trudno znaleźć takie podobne gdzie indziej. Często odnajdujemy w nich detale, które, choć wydają się nieznaczące i nieistotne, ułatwiają korzystanie z danego przedmiotu i czasem nikt wcześniej nie wpadł na takie rozwiązanie.²⁹¹

Projektując dla MUJI, Fukasawa poszukuje archetypów istniejących w ludzkiej podświadomości. Jednym z jego najbardziej znanych, charakterystycznych projektów jest ścienny odtwarzacz CD. Stworzył go w oparciu o kultowy japoński wentylator kuchenny, dzięki czemu jego forma jest rozpoznawalna, znajoma i od razu budzi pozytywne

289 *Micro Consideration*, <https://www.muji.com/kr/flagship/huaihai755/archive/fukazawa.html>, [data dostępu: 14.10.2025].

290 N. Fukasawa, *A New Mode of Affluence*, <https://www.muji.com/pl/compactlife/column002.html>, [data dostępu: 14.10.2025].

291 T. Ha, *A Muji designer explains why your stapler is perfectly designed*, <https://qz.com/526562/a-muji-designer-explains-why-your-stapler-is-perfectly-designed/>, [data dostępu: 14.10.2025].

skojarzenia. Jego minimalistyczny kształt jest wynikiem rozmyślań twórcy nad tym, jak uczynić sprzęt elektroniczny funkcjonalnym, a zarazem zręcznie wtapiającym się w domowe otoczenie. Co ciekawe, na przekór przyjętej konwencji, Fukasawa eksponuje cały mechanizm obrotu płyty, która to umieszczona jest w niewielkim pudełku o zaokrąglonych krawędziach, poniżej którego zwisa sznurek, którego pociągnięcie uruchamia odtwarzanie. W ten sposób Japończykowi udało się uzyskać efekt zarówno wizualny, jak i dźwiękowy przypominający oryginalny wentylator. Analogiczne rozwiązania stosowane są także w innych projektach Fukasawy, takich jak czajnik elektryczny, walizka podróżna, zegary czy rozmaite meble. Dąży on do uzyskania formy przyjaznej użytkownikowi – jak twierdzi, im bliżej ciała człowieka znajduje się przedmiot, tym bardziej miękki i delikatny powinien być, nie tracąc przy tym swojego utylitarnego charakteru.²⁹²

O uniwersalności idei *MUJI* świadczy też fakt, że jest to marka doceniana na całym świecie. Pomimo różnic kulturowych, produkty odpowiadają gustom zarówno Japończyków, Europejczyków i Amerykanów. Firma nie bierze udziału w wyścigu nowinek i popularności, oferuje zarówno przedmioty, które są już od wielu lat obecne w sprzedaży, jak i zupełnie nowe, przemysłane projekty.

Zarówno Hara, jak i Fukasawa w swoich projektach i tekstach prezentują niezwykle interesujące podejście do projektowania codzienności. Starają się patrzeć szerzej i postulują, by wszystkie aspekty naszego życia postrzegać jako integralną, wynikającą z siebie całość. Proces projektowania rozumieją jako twórcze udoskonalanie już istniejących przedmiotów, czyniące je bardziej intuicyjnymi i przystępniejszymi w interakcji. Projekty, przez nich opracowywane są ponadczasowe i stanowią dowód na to, że dobry design przejawiać się w formach unikatowych czy bardzo dekoracyjnych i skomplikowanych, a wręcz przeciwnie – prostota jest siłą i to właśnie tego typu produkty przetrwają próbę czasu, będą służyć przez wiele pokoleń.²⁹³

292 N. Pollock, *Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook*, Thames & Hudson, London 2020, s. 25.

293 C. Barenburg, *Naoto Fukasawa*, <https://minimalissimo.com/creators/naoto-fukasawa>, [data dostępu: 14.10.2025].

6.3 Wystawy japońskiego rzemiosła i designu w kraju oraz na świecie – jaki obraz Japonii kreują – na wybranych przykładach

Działalność kuratorska jest jednym z czynników wyraźnie wpływających i kształtujących sposoby postrzegania Japonii i jej wzornictwa. Motywy przewodnie, tematyka, aranżacja przestrzeni czy odpowiednio dobierane eksponaty budują historię, opowieść. Potrafią sprawić, że pozornie zwyczajne, nierzucające się w oczy obiekty zostaną pokazane w zupełnie innym świetle, ich walory będą podkreślone, uwagę przykują wcześniej niedostrzegane detale lub wprost przeciwnie, postawione zostaną w zupełnie innym, nieoczywistym kontekście. Narracja kuratorska jest więc bardzo istotnym aspektem kreowania obrazu, kierowania uwagą widza, nakreślania zarysu czy może zamysłu całości ekspozycji. Studiując różnego rodzaju wystawy zarówno krajowe, jak i zagraniczne, na których prezentowane jest japońskie rzemiosło, można odnieść wrażenie, że dominuje wśród nich koncepcja minimalizmu przestrzeni, prostoty, często wykorzystuje się neutralną, białą barwę jako tło, stosuje naturalne materiały takie jak drewno. Nastrój zaprowadzony zostaje przez odpowiednie ustawienie oświetlenia czy użycie elementów nawiązujących do rodzimej japońskiej architektury czy wnętrza (np. motyw *tokonomy* czy ekranów *shoji*). Tematyka jest zróżnicowana: od wystaw monograficznych, podsumowujących działania jednego artysty, przez ekspozycje zbiorowe czy przekrojowe, starające się zobrazować konkretne zagadnienie, zjawisko, charakterystykę twórczości danej grupy czy regionu, aż po projekty łączące i zestawiające sztukę japońską z Zachodnią.

Już dwie dziesięcioletnie edycje (pierwsza, inauguracyjna miała miejsce w 2004 roku) liczy sobie wystawa *Japanese Design Today 100*, która prezentowana była objazdowo w wielu krajach i zdecydowanie przyczyniła się do promocji japońskiego wzornictwa na świecie. Sto wyselekcjonowanych obiektów prezentowanych podczas kolejnych jej odsłon miało stworzyć skondensowany obraz współczesnego projektowania, ale i stanowić świadectwo kultury i życia codziennego Japonii. By całość była przystępna i czytelna w odbiorze, eksponaty datowane na od lat 50. do teraźniejszości, podzielone zostały na dziewięć kategorii: meble i wyposażenie wnętrz, zastawa stołowa i przybory

kuchenne, odzież i akcesoria, produkty dla dzieci, artykuły papiernicze, produkty ochrony zdrowia, artykuły hobbystyczne, wyroby pomocowe w wypadku klęsk żywiołowych oraz transport. Dodatkowo, część z wystaw uzupełniona była równolegle prowadzonymi wykładami eksperckimi.²⁹⁴

Często dopełnieniem dla warstwy teoretycznej stojącej za koncepcją wystawienniczą jest także aspekt aranżacyjny, który niekiedy sam w sobie staje się integralnym elementem budowania całości. Tak stało się w przypadku wystawy *Hidden - Unveiling Japanese Design* zorganizowanej w 2014 roku w National Design Centre w Singapurze. Za wizualną oprawę odpowiadała *nendo*, czyli jedna z bardziej znanych japońskich pracowni projektowych, mająca swoje oddziały w Tokio i Mediolanie. Na jej czele stoi zaś Oki Sato, światowej sławy designer, który często w swoich projektach wchodzi w dialog, stara się modyfikować czy rewidować sposób, w jaki ludzie wchodzi w interakcje z przedmiotami codziennego użytku. Trzema motywami przewodnimi wystawy z Singapuru były: „za” („behind”), „wewnątrz” („inside”) oraz „przed” („before”), według to których skategoryzowano zaprezentowane meble, artykuły gospodarstwa domowego, przedmioty i grafiki. Te wybrane słowa kluczowe miały odzwierciedlać idee przyświecające poszczególnym projektom, zarówno te funkcjonalne, jak i estetyczne, odwołując się do fizycznej formy obiektu, wykorzystanego surowca, ale i do aspektów niematerialnych. Celem Sato było ukazanie niecodziennych perspektyw wzornictwa przedmiotów: w sensie dosłownym – czyli podstaw, tyłów i wewnątrz produktów, które zazwyczaj pozostają niewidoczne, oraz w kontekście teoretycznym – przenośnym, czyli zamysłu designu antycypującego potrzeby użytkownika. Ponadto cała przestrzeń wystawy została jednostkowo zaprojektowana specjalnie na potrzeby tej ekspozycji – wybrane powierzchnie ścian i podłogi pomalowano w pastelowych odcieniach różu i fioletu w taki sposób, by tworzyły geometryczną, optyczną iluzję trójwymiarowych, przestrzennych struktur na podobieństwo ekspozytorów, w obrębie których umieszczono poszczególne obiekty. Łączyły się one z faktycznymi kubikami, przepierzeniami oraz

294 H. Kashiwagi, *Introducing Japanese Culture through Design*, <https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2014/12/introducing-japanese-culture-through-design.php>, [data dostępu: 22.10.2025].

witrynami ze szkła i metalu, stanowiąc całość minimalistycznej i dość nowoczesnej oprawy.²⁹⁵

Studio *nendo* stało również za nietypową formą wystawy *information or inspiration?*, która zorganizowana była we współpracy z Muzeum Sztuki Suntory w 2019 roku. Całość koncepcji opierała się na dwojakim sposobie postrzegania przedmiotów, odwołując się do odmiennej natury działania obu półkul mózgu: lewej – skupionej na informacji i prawej – odbierającej świat bardziej intuicyjnie. Zgodnie z tym podziałem utworzono dwie równoległe ścieżki zwiedzania, umożliwiając tym samym spojrzenie na jeden obiekt z dwóch różnych perspektyw – z jednej strony poznanie go poprzez edukacyjny opis i infografiki, a z drugiej – bezpośredni, emocjonalny kontakt z eksponatem, pozbawiony dodatkowej warstwy teoretycznej.²⁹⁶

W Tokio, w 2016 roku, z inicjatywy *Japan Design Committee* zaprezentowano wystawę *The Future of Japanese Tradition*. Myślą przewodnią było pokazanie tradycyjnego rzemiosła jako punktu odniesienia dla wzornictwa współczesnego i tego, które nadejdzie w przyszłości. Kuratorzy chcieli przedstawić Japonię w nieco innym ujęciu, poprzez różne dziedziny rzemiosła, jednocześnie dokonując swoistej estymacji perspektyw i możliwości jakie daje tradycyjny przemysł. Drzemiące w dawnych wyrobach bogactwo może w przyszłości zainspirować wiele nowatorskich koncepcji, co też udowodniono, prezentując nietuzinkowe, wyselekcjonowane przykłady teraźniejszych projektów ceramicznych, tekstylnych, papierowych, a nawet architektonicznych, obiektów z zakresu metalurgii, rzeźbionych w drewnie czy wyplatanych z bambusa.²⁹⁷

Rok później, w Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku w Kanazawie otworzono wystawę *The Boundary Between Kōgei and Design*, która zobrazować miała związki i zależności łączące tradycyjne rzemiosło i współczesne wzornictwo. Kuratorzy, Naoto Fukasawa i Yūji Akimoto, zdawali się zadawać pytanie – czy i co je łączy, co różni, czy można jednoznacznie ustalić klarowny podział na design i *kōgei*? W ich zamyśle *kōgei*

295 D. Howarth, *Nendo creates pastel optical illusions for Japanese design exhibition display* <https://www.dezeen.com/2014/10/15/nendo-japanese-design-exhibition-display-pasel-optical-illusions/>, [data dostępu: 22.10.2025].

296 *information or inspiration?*, https://www.suntory.com/sma/exhibit/special/2019_2/, [data dostępu: 22.10.2025].

297 *The Future of Japanese Tradition*, https://designcommittee.jp/tradition_en/introduction/ [data dostępu: 22.10.2025].

jest takim typem twórczości, gdzie pomysłodawca jest również bezpośrednim wykonawcą, zaś w teraźniejszym wzornictwie przemysłowym designer wcale nie musi brać udziału w procesie produkcji – tę pracę może za niego wykonać inny człowiek albo maszyna. Naturalnie, oba pojęcia rozpatrywać trzeba nie tylko w kontekście wykonawcy, ale także biorąc pod uwagę formę, wykorzystane materiały i charakter kolejnych etapów produkcji. Tytułowa granica potraktowana została niezwykle dosłownie, bo nakreślono ją w formie linii dzielącej przestrzeń wystawienniczą, a co za tym idzie – także eksponaty, na obszary *kōgei* i designu. Nie zawsze jest jednak możliwe jednoznaczne rozgraniczenie i sklasyfikowanie przedmiotów, jako że niektóre z nich zawierają w sobie aspekty zarówno wytwórstwa przemysłowego, jak i rękodzielniczego. Definiowanie ram w jakich mieścić się powinny pojęcia i obiekty, czy te rzemieślnicze, czy designerskie, nie jest kwestią oczywistą i prostą. Postawione więc podczas wystawy pytania nie zawsze musiały mieć definitywną odpowiedź, generując tym samym interesującą dyskusję.²⁹⁸

Objazdowa wystawa *MINGEI — The Shape of Beautiful Living* miała miejsce w latach 2021-2022, a zorganizowano ją w ramach współpracy Japońskiego Muzeum Rzemiosła Ludowego oraz firmy MUJI. Ruch *Mingei* oraz markę *Mujirushi Ryohin*, mimo że swoje początki miały w różnych epokach, łączy kwestionowanie swoich korzeni, pozycji i funkcjonowania w kontekście konsumpcjonizmu, przy jednoczesnym uleganiu różnym wpływom i podążaniu za zmieniającym się stylem życia Japończyków. Według Naoto Fukasawy produkty MUJI, jak i samą działalność przedsiębiorstwa można przyrównać do swoistego, współczesnego odpowiednika ruchu *Mingei*. Wyroby te przecież po części, w uwspółcześniony sposób, realizują postulaty zakładane przez Yanagiego – ich forma jest prosta, służą ludziom w codziennym życiu i są powszechnie dostępne. Poprzez zestawienie tradycyjnie wykonanych przedmiotów wraz z nowoczesnymi produktami, kurator wskazuje na pewną ponadczasowość ideałów i uniwersalność formy czy surowca.²⁹⁹

Niemal w tym samym czasie, w Narodowym Muzeum Sztuki Współczesnej w Tokio, sześćdziesiąt lat po śmierci Yanagiego odbyła się wystawa *100 Years of Mingei*:

298 S. Tamashige, *Naoto Fukasawa: Between craft and design*, <https://www.japantimes.co.jp/life/2017/02/25/style/naoto-fukasawa-craft-design/>, [data dostępu: 22.10.2025].

299 *MINGEI — The Shape of Beautiful Living*, <https://www.muji.com/jp/feature/mingei/en/>, [data dostępu: 22.10.2025].

The Folk Crafts Movement, ukazująca w nowym świetle historię i ewolucję *Mingei*. W jej ramach zaprezentowano różną ceramikę, tekstylia, wyroby z drewna, kosze, ludowe malarstwo zbierane przez Yanagiego i pozostałych członków ruchu, jak również publikacje, fotografie i filmy z okresu ich działalności. Dzięki temu zilustrowano nie tylko artystyczny i materialny aspekt zainteresowania rzemiosłem, ale też kontekst społeczny, historyczny i ekonomiczny funkcjonowania tej grupy entuzjastów ludowego rękodzieła. Ruch *Mingei* wykroczył bowiem poza typowe kolekcjonowanie estetycznych przedmiotów, tworząc systemy obejmujące produkcję i dystrybucję nowo powstającego rzemiosła ludowego czy podejmując kwestie społeczne, takie jak poprawa standardów życia na obszarach wiejskich – tematy te, jak się okazuje, we współczesnym świecie nadal są aktualne i równie dobrze odnosić się mogą do obecnego problemu zrównoważonego rozwoju.³⁰⁰

W 2023 roku, po raz ósmy odbyła się wystawa z cyklu *Kōgei Creativity: Living National Treasures Exhibition*, zorganizowana w przestrzeniach Seiko House Ginza w Tokio. Zaprezentowano wówczas około stu prac trzydziestu siedmiu artystów – Żywych Skarbów Narodowych, reprezentujących sześć różnych dziedzin rzemiosła: ceramikę, tekstylia, wyroby z laki, metaloplastykę, przedmioty z drewna i bambusa oraz lalki. Dzieła te, prezentujące najwyższy poziom umiejętności osiągnięty poprzez lata praktyki artystycznej, cechujące się wyjątkową dbałością o detale, wyróżniają się mistrzowskim połączeniem efektywnego wykorzystania materiałów, funkcjonalnością, a zarazem piękną formą. Wśród zaproszonych rzemieślników znalazł się między innymi wspomniany wcześniej Osamu Suzuki, ale też Manji Inoue (specjalizujący się w wyrobach z białej porcelany), Sekisui Ito V (*Mumyoi-yaki*), Jun Isezaki (ceramika *Bizen*), Kozo Kato (*Seto-guro*) czy Kiyoshi Hara (ceramika szkliona z użyciem tlenku żelaza).³⁰¹

Rosnące zainteresowanie nie tylko japońskim designem, ale także tradycyjnymi metodami produkcji zaobserwować można na skalę globalną. Nastąpił swego rodzaju renesans technik i rękodzieła, które na powrót inspirują i wykorzystywane są we współczesnych procesach twórczych i produkcyjnych.

300 *100 Years of Mingei: The Folk Crafts Movement*, <https://www.momat.go.jp/en/exhibitions/545>, [data dostępu: 22.10.2025].

301 *Kōgei Creativity: Living National Treasures Exhibition*, Wako Co., Tokyo 2023, s. 3-5.



Ilustracja 33: Kozo Kato, Czarka herbaciana Seto-guro



Ilustracja 34: Manji Inoue, Słój z białej porcelany dekorowany motywem wiru



Ilustracja 35: Sekisui Ito V, Wyspa Sado



Ilustracja 36: Kiyoshi Hara, Wazon z motywem konia

W 2008 roku japońskie wzornictwo pojawiło się we Francji, gdzie świętując stu pięćdziesięciolecie nawiązania stosunków dyplomatycznych zrealizowano trzy wystawy: *WA: The Spirit of Harmony and Japanese Design Today*, *The Mingei Spirit in Japan* i *Kansei – Japan Design Exhibition*. Projekt *WA: Harmonia. Japoński Design Dziś* podróżował po wielu europejskich miastach, zawitał do Paryża, Budapesztu, Essen czy Warszawy, a finalnie powrócił do Japonii.³⁰² W Polsce wystawę tę otworzono w 2010 roku, a jej nad jej organizacją czuwały Instytut Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie oraz *The Japan Foundation (Kokusai Kōryū Kikin)*. W ramach ekspozycji starano się zaprezentować zróżnicowany profil współczesnego japońskiego designu, jak również nakreślić dialog zachodzący między tradycyjnym i nowoczesnym wzornictwem. Kuratorzy tak dobierali obiekty, by mimo swojego przemysłowego charakteru, zawierały one w sobie pewien pierwiastek wrażliwości, która swoją genezę ma właśnie w przeszłości. Przedmioty te mają zobrazować jak w japońskim życiu codziennym dąży się do osiągnięcia tytułowej harmonii – jest to bowiem słowo-klucz, determinujące wątek przewodni wystawy.³⁰³

W Muzeum Sztuki w Filadelfii, w 2007 roku zainaugurowano wystawę zatytułowaną *The Art of Japanese Craft: 1875 to the Present*. Opierając się na zbiorach posiadanych przez placówkę, stworzono przekrojową prezentację bogactwa i różnorodności rzemiosła japońskiego przełomu wieków, poczynając od nawiązania do debiutu Japonii na międzynarodowej scenie wystaw światowych pod koniec XIX wieku, przez dynamiczny rozwój twórczy lat 20. i 30. XX wieku, burzliwy okres powojenny, aż do współczesności.³⁰⁴

W latach 2015–2016, w Muzeum Sztuki i Designu w Nowym Jorku (MAD), miała miejsce wystawa *Japanese Kōgei | Future Forward*. Kuratorem projektu był wspomniany już wcześniej Yūji Akimoto, dyrektor Muzeum Sztuki Współczesnej XXI wieku w Kanazawie, a swoje prace prezentowało dwanaścioro uznanych artystów. O ile znaczna część rzemieślników *kōgei* postrzega swoją twórczość jako działanie mające na celu kultywację tradycyjnego dziedzictwa kultury, odtwarzanie dawnych wzorców, to uczestnicy

302 K. J. Ćwierotka, E. Machotka, *Szkoda wyrzucić! Design japońskich opakowań*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2016, s. 15.

303 *WA: Harmonia. Japoński design dziś*, red. N. Kawakami, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2010, s. 4.

304 F. Fisher, *The Art of Japanese Craft: 1875 to the Present*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2008, s. 5.

tej wystawy zdecydowanie wykroczyli poza tę konwencję, dążąc do osiągnięcia wyraźniej, osobistej ekspresji, a jednocześnie odnosząc się i snując rozważania dotyczące tytułowej przyszłości. Każde z nich ma inny stosunek do *kōgei*, co podkreśla złożoność, ale i ewolucję dzisiejszego postrzegania tego rodzaju wyrobów. Czerpiąc inspiracje z aktualnych trendów w kulturze japońskiej, artyści ci na nowo interpretują konwencjonalne procesy wytwórcze czy tradycyjną ornamentykę, by tworzyć nowatorskie, ale użytkowe formy. Indywidualizm widoczny w tych pracach łączy je w równym stopniu ze sztuką, co z tradycyjnym rzemiosłem, co świadczy o tym, że *kōgei* ma siłę oddziaływania także współcześnie.³⁰⁵

Nieoczywisty, eksperymentalny japoński design przedstawiono podczas tygodnia designu w Mediolanie w 2017 roku. Trzyczęściowa wystawa *Electronics Meets Crafts*, czyli *Elektronika spotyka rzemiosło*, powstała w wyniku współpracy firmy Panasonic z manufakturą *GO ON* z Kioto. Zaprezentowane eksponaty były współczesnymi wzorniczymi hybrydami, fuzją nowoczesnej techniki z rodzimą tradycją (wśród nich znalazł się m. in.: mobilny głośnik umieszczony w *kaikado*, czyli tradycyjnej puszcze na herbatę).³⁰⁶

Wzornictwo japońskie na powrót zawitało także do Wielkiej Brytanii. Wystawę *Modern Japanese Design* pokazywano przez dwa lata (2015-2017) w Galerii Sztuki w Manchesterze. Na ekspozycji, mieszczącej się w odnowionej XIX-wiecznej przestrzeni dawnego teatru, zaprezentowano ponad sto prac autorstwa trzydziestu dwóch projektantów. Głównym zamysłem było zobrazowanie inspiracji, z jakich czerpie współczesny japoński design, a są to przymioty od lat przyświecające tamtejszym twórcom: poszanowanie dla natury, czerpanie z filozoficznych i duchowych ideami buddyzmu, ale też innowacyjne wykorzystanie materiałów i technik. Przeszłość wyraźnie ma wpływ na teraźniejszą estetykę japońskiego wzornictwa i objawia się w konceptualnych formach, minimalizmie, dekonstrukcji czy nowych interpretacjach *wabi sabi*.³⁰⁷

305 *Japanese Kōgei | Future Forward*, <https://madmuseum.org/exhibition/japanese-k%C5%8Dgei-future-forward>, [data dostępu: 22.10.2025].

306 R. Hu, *Milan Design Week 2017: Technology, Craft and Poetry from Japan*, <https://www.core77.com/posts/65217/Milan-Design-Week-2017-Technology-Craft-and-Poetry-from-Japan>, [data dostępu: 24.10.2025].

307 *Modern Japanese Design*, <http://manchesterartgallery.org/exhibitions-and-events/exhibition/modern-japanese-design/>, [data dostępu: 24.10.2025].

W 2016 roku, w Muzeum *Red Dot Design* w Essen otworzono wystawę *Under the Sign of the Circle*. Zaprezentowano wówczas prace nagrodzone *Red Dot Design Award* – wyróżnieniem przyznawanym od 1955 roku przez *Design Zentrum Nordrenia Północna-Westfalia* za wyjątkową, innowacyjną twórczość. W ramach tej wystawy pokazano około 100 eksponatów japońskich projektantów i wytwórców, a zwiedzający mogli bezpośrednio zaobserwować, jak naturalnie japoński design potrafi łączyć pozornie przeciwstawne elementy – tradycyjne rzemiosło przenika się tu z najnowocześniejszymi technologiami, a zachodnie wpływy i koncepcje rodem z Bauhausu przeplatają z japońską estetyką harmonii.³⁰⁸

W latach 2007–2015 dziesiątki miast świata, w tym również Kraków, zwiedził projekt *Contemporary Japanese Crafts*, zorganizowany przez *The Japan Foundation*. W ramach wystawy, w dość standardowy i konwencjonalny sposób zaprezentowano sześćdziesiąt cztery prace różnych twórców (m.in. Sayoko Eri, noszącej tytuł Żywego Skarbu Narodowego), dzieląc je podług zastosowanego materiału lub tworzywa, systematyzując obiekty w porządku chronologicznym albo kierując się przynależnością do danej grupy artystycznej.³⁰⁹

Jedną z wielu międzynarodowych wystaw objazdowych zorganizowanych przez tę fundację był także projekt *Handcrafted Form: Traditions and Techniques*, trwający od 2006 do 2017 roku, pokazujący nie tylko historyczne przykłady tradycyjnego rzemiosła i sztuki, ale również dzieła współczesnych twórców działających na terenie całej Japonii, którzy nadal wykorzystują tradycyjne techniki produkcji, uzyskując ciekawe, nietypowe efekty w swoich wyrobach.³¹⁰

Istotną, europejską wystawą poruszającą tematykę Japonii była *Learning from Japan*, prezentowana od 2015 do 2019 roku w Designmuseum Danmark w Kopenhadze. Spotkanie ze sztuką Nipponu było dla duńskich artystów impulsem, który zaowocował zmianą podejścia i postawy w wielu dziedzinach rzemiosła, a japonizm przełomu wieków

308 *Under the Sign of the Circle: Red Dot Design Museum presents exhibition on innovations from Japan*, <https://www.red-dot.org/about-red-dot/magazine/japanese-design/?r=1>, [data dostępu: 24.10.2025].

309 *Contemporary Japanese Crafts*, https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/traveling/con_crafts.html, [data dostępu: 24.10.2025].

310 *Handcrafted Form. Traditions and Techniques*, <https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/traveling/handcraft.html>, [data dostępu: 24.10.2025].

okazał się być katalizatorem o dalekosiężnym i długotrwałym wpływie na tamtejszą estetykę. Korzystając z wieloletnich zbiorów będących w posiadaniu muzeum, kuratorka wystawy zestawiając japońskie wyroby z duńskimi projektami chciała zarysować historię fascynacji i inspiracji orientalnymi wzorami, odwołując się zarówno do warstwy formalnej, wykorzystywanych materiałów czy charakterystycznych motywów. Wyeksponowane zostały nie tylko obiekty ceramiczne, ale pojawiły się również przykłady nawiązujące do architektury wnętrz, meblarstwa, mody czy szeroko pojętego wyposażenia domu.³¹¹

Nietypowa, feministyczna perspektywa przyświecała wystawie *Fired Up: Female Ceramists of Contemporary Japan*, pokazywanej w latach 2019-2020 w *Gallery 136* Muzeum Sztuki Cincinnati. Przez wieki w Japonii praktyka wyrobu sztuki ceramicznej była zarezerwowana dla mężczyzn, a dla kobiet oficjalnie zakazana (choć faktycznie brały one udział w procesie wytwórczym, jednak ich wkład był zacierany). Dopiero w XX i XXI wieku Japonki zostały zaakceptowane w środowisku ceramików i z czasem zaczęły zdobywać uznanie dzięki odważnej eksploracji nietypowych metod twórczych i podejścia do mediów. Na wystawie prezentowano prace współczesnych japońskich artystek, które przełamując konwenanse, uprzedzenia, tworzą ceramikę innowacyjną, zyskującą renomę na rynku światowym.³¹²

Wyjątkowo szeroką, poświęconą ruchowi *Mingei* wystawą była *Art Without Heroes: Mingei* z 2024 roku, zorganizowana w londyńskiej William Morris Gallery. Na ekspozycji zaprezentowane zostały dzieła ceramiczne, wyroby z drewna, papieru, zabawki, tekstylia czy fotografie. Znalazły się na niej również niepublikowane dotąd eksponaty z kolekcji prywatnych w Wielkiej Brytanii i Japonii, wypożyczone z muzeów obiekty, a także filmowe i historyczne materiały z *Mingei Film Archive*. Całość przestrzeni wystawienniczej podzielona była na trzy części. Narracja kuratorska rozpoczynała się od XIX-wiecznych obiektów rzemieślniczych, z których później czerpali inspiracje członkowie *Mingei*. Druga część koncentrowała się na genezie i ewolucji ruchu odrodzenia ludowego rękodziela w XX wieku, który to podobnie jak brytyjski ruch *Arts and Crafts*,

311 *Learning from Japan*, <https://designmuseum.dk/en/exhibition/learning-from-japan/>, [data dostępu: 24.10.2025].

312 *Cincinnati Art Museum: Annual Report 2021*, https://www.cincinnatiartmuseum.org/media/296258/annual-report-2021-for-web_final_reduced.pdf, [data dostępu: 24.10.2025].

jak i działalność Williama Morrisa, stanowił odpowiedź na gwałtowną industrializację. Ostatnia partia omawia XXI-wieczne przemiany ruchu *Mingei* i współczesne reinterpretacje jego idei, obrazując w jaki sposób sam termin *Mingei* został odczytany na nowo i „odzyskany” przez współczesnych artystów. Ponadto wystawa pokreśliła istotność wyrobów koreańskich, okinawskich i ajnoskich dla ruchu *Mingei*, pokazując jak te niezależne, odrębne kultury przyczyniły się do powstania tego, co dziś jest postrzegane jako kwintesencja japońskiej estetyki.³¹³



Ilustracja 37: Ceramiczne eksponaty na wystawie "Art Without Heroes | Mingei"

Niezależnie od narodowości kuratora czy lokalizacji galerii, wystawy dotyczące japońskiego rzemiosła i sztuki potrafią być niezwykle różnorodne, prezentować bardziej szablonowe narracje teoretyczne, ale i te niestandardowe, w zupełnie odmienny sposób gospodarować przestrzenią, budując wyjątkowe doświadczenie dla widza lub zamykając się w typowej konwencji muzealnej. Wszystkie te aspekty bez wątpienia mają wpływ na to,

313 *Art Without Heroes: Mingei*, <https://www.wmgallery.org.uk/event/art-without-heroes-mingei/>, [data dostępu: 24.10.2025].

w jaki sposób przez przeciętnego odbiorcę postrzegany jest materialny i kulturowy dorobek Japonii, jakie będzie miał wyobrażenie na jego temat, jaki obraz Nipponu zostanie utrwalony w jego świadomości.



Ilustracja 38: Wystawa "Art Without Heroes | Mingei"

6.4 Rzemiosło i design na przełomie XX i XXI wieku – artyści, pracownie, manufaktury

W ostatnich dekadach największą, czynną zawodowo grupą designerów w Japonii są ludzie urodzeni w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych. Pomimo iż część badaczy przewiduje, że prawdziwy „boom” japońskiego wzornictwa dopiero nastąpi, to już obecnie można zaobserwować wyraźną intensyfikację aktywności na rynku. Coraz więcej dużych przedsiębiorstw decyduje się na zatrudnianie młodych projektantów, którzy powracają w swoich koncepcjach do spuścizny dziedzictwa kulturowego i tradycyjnych technik rzemieślniczych, doceniają ich potencjał, choć adaptują je na swój własny, indywidualny sposób. Często w ramach poszukiwań inspiracji odbywają podróże po kraju, odwiedzając peryferyjne regiony Japonii i nawiązując współpracę

z lokalnymi manufakturami oraz mistrzami rzemiosła. Efektem tych działań są projekty, które łączą elementy tradycyjnego wzornictwa z estetyką współczesną, uwzględniając specyfikę japońskiego stylu życia i unikając bezpośrednich zapożyczeń z wzorców zachodnich. Co ciekawe, twórcy ci wywodzą się z różnorodnych środowisk społecznych i zawodowych, a ich wykształcenie nie zawsze jest związane z kierunkami artystycznymi. Choć znaczna część obecnego wzornictwa przemysłowego realizowana jest w dużych pracowniach projektowych i manufakturach, nadal aktywna pozostaje grupa niezależnych twórców. Część z nich traktuje projektowanie jako działalność poboczną, inni zaś zakładają własne studia projektowe. W celu promocji swojej twórczości uczestniczą w konkursach branżowych oraz wydarzeniach o charakterze wystawienniczym. Coraz większe znaczenie w ich działalności odgrywa również przestrzeń cyfrowa, w której prezentują swoje prace i nawiązują kontakt z odbiorcami czy klientami.³¹⁴

Sori Yanagi³¹⁵ (1915–2011), syn wspomnianego wcześniej Sōetsu Yanagiego, kształcił się w zakresie sztuki i architektury, lecz zasłynął przede wszystkim jako jeden z najzdolniejszych i najbardziej wpływowych projektantów w historii japońskiego wzornictwa. Choć czerpał inspiracje z dorobku zachodnich twórców, kontynuował również ideową misję ojca, koncentrując się na promocji rodzimego, zarówno tradycyjnego, jak i nowoczesnego designu na arenie międzynarodowej. W 1952 roku założył własne studio projektowe – *Yanagi Industrial Design Institute* – w którym rozpoczął prace nad różnego rodzaju przyziemnymi dobrami i przedmiotami codziennego użytku, projektował m.in.: pokrywy włazów, dzbanki do herbaty, zestawy sztućców oraz meble. Za najbardziej rozpoznawalne dzieło młodego Yanagiego uchodzi *Butterfly Stool* z 1956 roku – stół wykonany z dwóch elementów giętego drewna, połączonych metalową rurką. Projekt ten stanowi przykład udanego połączenia głębokiego szacunku dla materiału i tradycji z nowoczesnymi możliwościami technologicznymi. W jego formie niektórzy dopatrują się odniesień do bramy świątyni *shinto* bądź kształtu hełmu samurajskiego. Do innych wartych

314 WA: *Harmonia. Japoński design dziś*, red. N. Kawakami, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2010, s. 32.

315 Sori Yanagi (1915–2011) – urodzony w Tokio, tam także studiował na Akademii Sztuk Pięknych. Początkowo fascynowała go głównie architektura (interesował się twórczością Le Corbusiera), z czasem jednak zajął się designem. Stół *Butterfly* jego autorstwa zdobył pierwszą nagrodę na jedenastym Triennale w Mediolanie. Część jego projektów pokazywanych jest m. in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku.

uwagi realizacji Yanagiego należą m.in. zastawa stołowa zaprojektowana dla *Matsumura Koshitsu Toki* oraz czarne gliniane dzbanki w stylu *mingei* stworzone dla *Shussai Kiln*.³¹⁶

Twórcą, któremu udało się niemal doskonale oddać estetykę okresu *Momoyama*, jest Anjin Abe (ur. 1938). Działał samodzielnie, nie był członkiem żadnych stowarzyszeń artystycznych ani nie utrzymywał bliskich relacji z innymi twórcami. Jego praktyka opierała się na wnikliwych studiach ceramiki z regionu Bizen. Szczególnie zależało mu na uchwyceniu pejzażowości, kolorystyki, formy oraz ornamentyki. Charakterystyczna tekstura powierzchni dawnych naczyń, którą Abe starał się odtworzyć, wynikała często z ich wielowiekowego użytkowania i naturalnego zabrudzenia olejami – przy czym wyroby wysokiej jakości, odpowiednio wypalane, nie absorbowały zanieczyszczeń w takim stopniu jak produkty niższej klasy. Abe nie dążył do bezpośredniego kopiowania dawnych wzorców, lecz traktował je jako źródło inspiracji, nadając swoim pracom współczesny charakter.³¹⁷

Yuji Ueda (ur. 1975), pochodzi z prefektury Shiga, regionu Shigaraki znanego z ceramiki, a dorastał w rodzinie plantatorów słynnej herbaty Asamiya. W swoich projektach eksperymentuje z technikami wypalania. Stworzył własny, unikalny proces, w którym wykorzystuje bloki skalenia *Choseki* lub formuje nieregularne bryły gliny, które następnie wypala w piecach typu *anagama*. Stara się maksymalnie wykorzystać potencjał surowca, a w rezultacie tworzy ceramikę raczej pozbawioną aspektu użytkowego, funkcjonującą jako obiekt artystyczny. Jego dzieła mają różną skalę – od przycisków do papieru po obiekty wielkości około dwóch metrów. Można je znaleźć w wybranych sklepach, galeriach i na targach sztuki na terenie całej Japonii.³¹⁸

Machiko Ogawa urodziła się w Sapporo w 1946 roku. Studiowała na Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Tokio, a później poszerzała swoją wiedzę i umiejętności, podróżując po świecie. Mieszkała i studiowała w Paryżu w École d'Arts et Métiers, a następnie w Burkina Faso w Afryce Zachodniej. Jest laureatką nagrody Japońskiego Towarzystwa Ceramicznego, a jej dzieła pokazywane są na licznych wystawach indywidualnych

316 N. Pollock, *Made in Japan*, Merrell, London 2012, s. 14-15.

317 K. Morawiec, *Bizen – traditional Japanese ceramics*, [w:] *Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2012, s. 112.

318 Yuji Ueda, <https://en.gallery-kaikaikiki.com/category/artists/yuji-ueda/>, [data dostępu: 24.10.2025].

w najważniejszych galeriach i muzeach w całej Japonii. Niektóre prace formą przypominają spękany lód lub wulkaniczną spaloną ziemię, a inne nadal mają surowy, pierwotny kształt geologicznych formacji skalnych. Choć Ogawa ma japońskie pochodzenie, jej prace wykraczają poza rodzimą, typową stylistykę, rezonując z uniwersalną wrażliwością.³¹⁹

Urodzony w Tochigi w 1975 roku, Daisuke Iguchi czerpie inspirację do swojej ceramiki z estetycznej koncepcji *sabi*. Przez wiele lat zgłębiał techniki imitujące efekt patynowanego żelaza i porośniętego mchem kamienia. Jego twórczość znana jest z nowoczesnych i eleganckich form. Stosując unikalną metodę, po wstępnym wypaleniu biskwitowym w niskiej temperaturze nakłada on klasyczne szkliwo popiołowe z suszonych łusek ryżowych i wypala w wysokiej temperaturze. Po ostygnięciu szlifuje naczynie specjalną szczotką drucianą, aby nadać powierzchni delikatną matową lub oksydowaną teksturę. Następnie, używając cienkiej taśmy malarskiej, tworzy geometryczne wzory, nakładając srebrne szkliwo i ponownie wypalając w niższej temperaturze. Po ostatnim wypaleniu poleruje powierzchnię przedmiotu, aby uzyskać pożądany efekt. Technika przez niego stosowana daje bardzo różne rezultaty, które zależne od czasu wypalania, koloru gliny aż po stopień utlenienia.³²⁰

Kazunori Hamana (ur. 1969) wieździe w prefekturze Chiba proste życie rybaka i rolnika, a jednocześnie jest też samoukiem zajmującym się ceramiką. Korzystając z dostępnych nowoczesnych technik formowania, barwienia, szklwienia i wypalania, wzorując się na starożytnych wyrobach epoki Jōmon i Yayoi oraz tradycyjnych dzbanach *tsubo*, tworzy duże i delikatne, ręcznie robione naczynia, wykorzystując glinę pochodzącą z prefektury Shiga. Oprócz masywnych glinianych dzbanów, specjalizuje się również w terakotowych figurach grobowych i przedmiotach codziennego użytku.³²¹

Masanao Kaneta (ur. 1953) wywodzi się z Hagi, z rodziny o wieloletnich tradycjach garncarskich. Tym, co wyróżnia jego twórczość na tle innych ceramików z tego regionu jest formalne wykształcenie rzeźbiarskie. Jego dzieła są charakterystyczne, bo nie formuje on

319 Machiko Ogawa, <https://www.mirviss.com/artists/ogawa-machiko>, [data dostępu: 24.10.2025].

320 Daisuke Iguchi, <https://www.ceramicsnow.org/daisukeiguchi/>, [data dostępu: 24.10.2025].

321 Kazunori Hamana, <https://www.pierremariegiraud.com/en/artistes/presentation/3966/kazunori-hamana>, [data dostępu: 24.10.2025].

ich na kole garncarskim, a drąży od środka, stosują technikę *kuri-nuki*, co pozwala uzyskać nietypowe, niekiedy bardzo ekspresyjne formy.³²²

Urodzona w 1961 roku, Tokuda Yasokichi IV przejęła rolę głowy rodu po śmierci swojego ojca Tokudy Yasokichi III. To znana i ceniona artystka w kraju i za granicą. Jest spadkobierczynią i kontynuatorką rodzinnych technik i metod wyrobu porcelany *Kutani*, wśród których najbardziej charakterystyczną jest szkliwienie *saiyu*, której dekoracyjność opiera się na zestawieniach i gradacji kolorów, a nie na przedstawiających, malarskich wzorach ptaków czy kwiatów, typowych dla tradycyjnej ceramiki *Kutani*. Jej osobista wrażliwość i nowatorskie spojrzenie na rękodzieło znajduje odzwierciedlenie w zróżnicowanych gamach barwnych i unikalnej interpretacji formy.³²³

Przykłady fuzji rzemiosła i produkcji przemysłowej, sztuki i designu, a także reinterpretacji tradycyjnych motywów odnaleźć można również w twórczości takich projektantów jak Masahiro Mori (1927–2005), Isamu Kenmochi (1912–1971), Riki Watanabe (ur. 1911), Takehiko Sanada, Tokujin Yoshioka, Toshio Ōhi, Yūki Hayama, Masayasu Mitsuke oraz Shin'ya Yamamura.

Współczesny rynek japońskiego wzornictwa użytkowego zdaje się być jednak w znacznej mierze zdominowany przez niewielkie przedsiębiorstwa, które można określić mianem nowoczesnych manufaktur. Współpracują one zarówno z uznanymi, jak i mniej znanymi projektantami indywidualnymi, przyczyniając się do dalszego rozwoju tej dziedziny.

Jedną z tego typu pracowni jest istniejąca od 1997 roku tokijska *Azmaya*, która realizuje projekty we współpracy z licznymi atelier oraz lokalnymi manufakturami. Specjalizuje się przede wszystkim w produkcji zastawy stołowej, drobnych przedmiotów codziennego użytku oraz tradycyjnego rękodzieła. Najbardziej rozpoznawalną serią *Azmaya* pozostaje biało-niebieska porcelana *Inban*, zdobiona subtelnymi wzorami i wykonywana ręcznie przez rzemieślników z Nagasaki.³²⁴

322 *The Power of the Ridges, the Power of the Flame*, <https://www.japan-art.com/en/artists/107-masanao-kaneta/overview/>, [data dostępu: 24.10.2025].

323 *Tokuda Yasokichi IV*, <https://www.onishigallery.com/artists/68-tokuda-yasokichi-iv/biography/>, [data dostępu: 24.10.2025].

324 *Azmaya*, <https://japan-design.imazy.net/en/crafts/azmaya/>, [data dostępu: 24.10.2025].

Do grona współczesnych twórców ceramicznych należy również Chie Sakurai, która wraz z mężem prowadzi działalność pod marką *Soukyu*. Ich porcelana dekorowana jest ręcznie z wykorzystaniem przekazywanej z pokolenia na pokolenie techniki *Kutani Gosai*, bazującej na pięciu tradycyjnych barwach: czerwieni, żółci, zieleni, fioletu i granatu. Efektem są unikalne, wizualnie atrakcyjne, a jednocześnie nowoczesne naczynia przeznaczone do codziennego użytku.³²⁵

Porcelana *Seikou*, której początki sięgają ery Taishō i związane są z miastem Nomi, może poszczycić się ponadstuletnią tradycją. Jej charakterystyczna dekoracja naszkliwna była pierwotnie wykonywana ręcznie, jednak z czasem wprowadzono technikę nadruku, która pozwalała uzyskać porównywalny efekt wizualny przy zachowaniu wysokiej jakości. Wyroby *Seikou* cieszą się w Japonii dużym uznaniem i były wielokrotnie nagradzane w konkursach branżowych.³²⁶

Innym przykładem kontynuacji tradycji ceramicznej jest porcelana *Hasami* wytwarzana obecnie przez manufakturę *Eiho*, której produkcję w 1936 roku zapoczątkował mistrz koła garncarskiego Nagamine Seiji. Jej cechą charakterystyczną jest biała barwa oraz delikatna, półprzezroczysta forma. W procesie produkcji wykorzystywane są wyłącznie starannie selekcjonowane materiały, a każdy egzemplarz wykonywany jest indywidualnie.³²⁷

Pracownia *KIHARA* podejmuje próbę reinterpretacji tradycji porcelany z miasta Arita, której historia sięga ponad czterech stuleci. Projektanci *KIHARA* dążą do stworzenia idealnej zastawy stołowej, odpowiadającej potrzebom i preferencjom współczesnych Japończyków. Ich celem jest połączenie estetyki i funkcjonalności w formie trwałych, ponadczasowych przedmiotów codziennego użytku.³²⁸

Z projektantem przemysłowym Mikiyą Kobayashim współpracuje *Kutani Choemon*, producent ceramiki z Ishikawy, którego początki działalności sięgają 1879 roku. Wraz z Kobayashim stworzyli oni serię filiżanek i spodków *nonohana*, inspirowaną

325 *Chie Sakurai*, <https://musubikiln.com/collections/chie-sakurai>, [data dostępu: 24.10.2025].

326 *Seikou Kiln*, <https://musubikiln.com/collections/kutani-seikou-kiln>, [data dostępu: 24.10.2025].

327 *Eiho Porcelain*, <https://www.artifactt.com/collections/eiho-porcelain>, [data dostępu: 24.10.2025].

328 *KIHARA*, <https://e-kihara.co.jp/english/>, [data dostępu: 24.10.2025].

współczesną koncepcją pikniku, która swoją dekoracją nawiązuje do kolorystyki i formy pola kwiatów.³²⁹

Do grona współczesnych pracowni ceramicznych nawiązujących do tradycji porcelany z Arity należy *Shinemon*. Jej manufaktura zlokalizowana jest w historycznym miejscu, gdzie niegdyś wypalano ceramikę przeznaczoną na eksport do Europy za pośrednictwem Holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej. Do około 1965 roku wypalarnia ta specjalizowała się w produkcji wielkoformatowych wyrobów. Obecnie zaś słynie z mistrzowskiego opanowania techniki wypału *Yohen*, która wpływa na kolory szkliska, tworząc efekty przypominające kryształowe refleksy. Ponieważ nawet drobne różnice w temperaturze paleniska, wilgotności lub ułożeniu każdego elementu w piecu mogą wpłynąć na finalny rezultat, nigdy nie powstały dwa identyczne egzemplarze naczyń. Twórczość pracowni *Shinemon* cieszy się uznaniem zarówno na rynku krajowym, jak i międzynarodowym.³³⁰

Interesującą działalność prowadzi również studio *Ceramic Japan*, którego założyciele od początku deklarowali ambicję tworzenia produktów najwyższej jakości, przeznaczonych do sprzedaży w luksusowych przestrzeniach handlowych, takich jak dzielnica Ginza w Tokio. Historia pracowni rozpoczyna się w 1973 roku, a inspiracją dla ich wyrobów jest tradycja ceramiki *Seto*. W 1983 roku wybrane obiekty *Ceramic Japan* zostały włączone do kolekcji stałej Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku. W latach 1973–1978 dwadzieścia cztery ich projekty otrzymały prestiżową nagrodę *Good Design Award*, a w 1986 roku studio zdobyło główną nagrodę w Międzynarodowym Konkursie Ceramicznym organizowanym w Japonii.³³¹

W pracowni *Soryu-gama* poprzez małżeństwo dwójki ceramików, łączą się dwie zupełnie różne tradycje rzemieślnicze przekazywane z pokolenia na pokolenie. Z jednej strony ceramika *Kiyomizu-yaki*, spuścizna rodu męża – Wakunami Soryu, z drugiej natomiast stylistyka *Koishiwara-yaki* z Fukuoki, rodzinnego miasta żony – Madoki Oty. Porcelanowe wyroby *Soryu-gama* powstają w wyniku wgniatania pigmentu w glinę

329 Mikiya Kobayashi Gives Kutani Porcelain a Modern Twist, <https://spoon-tamago.com/mikiya-kobayashi-gives-kutani-porcelain-a-modern-twist/>, [data dostępu: 24.10.202]

330 Arita ware. Shinemon Kiln, <https://jp-art.shop/collections/arita-ware-shinemon-kiln/arita-ware-shinemon-kiln>, [data dostępu: 24.10.2025].

331 Ceramic Japan, <https://ceramic-japan.co.jp/en/about/>, [data dostępu: 24.10.2025].

i późniejszego szkliwienia, dzięki któremu uzyskiwane jest efektowne, głębokie, niebieskie, półprzezroczyste wykończenie.³³²



Ilustracja 39: Studio i sklep ceramicznego duetu Soryu-gama

W większych ośrodkach miejskich w Japonii, niemal na każdym rogu można spotkać mniejszy lub większy salon lub sklep oferujący rodzime wyroby ceramiczne i porcelanowe. Zakresy cenowe są oczywiście zróżnicowane, podobnie jak jakość sprzedawanych dóbr. Tokijski sklep *Tokodo* od 1937 roku dostarcza zastawę stołową do Japońskiej Agencji Dworu Cesarskiego, jak również ambasad czy ekskluzywnych restauracji. Wśród produktów przeważają tam naczynia z Kioto i Arity, zarówno nowoczesne, jak i tradycyjne w formie.³³³

Natomiast w ponad 120-letnim, drewnianym budynku w dzielnicy Kiyomizu-gojo w Kioto swoją siedzibę ma sklep z ceramiką *Toutensei Kawasaki*, działający w tym miejscu już od ośmiu pokoleń. Na parterze zakupić można tam różnego rodzaju wyroby ceramiczne i szklane, z których część pochodzi od lokalnych rzemieślników. Zdarza się znaleźć także

³³² *Soryu-gama*, <https://soryu-gama.com/en/about>, [data dostępu: 24.10.2025].

³³³ *Tokodo*, <https://tokodo.co.jp/en/about-tokodo/>, [data dostępu: 24.10.2025].

ciekawe, nowatorskie projekty młodych twórców, wykonane z zastosowaniem nowoczesnych technik. Na drugim piętrze aranżowane są zaś niewielkie, kameralne wystawy prac artystów ceramików.³³⁴



Ilustracja 40: Toutensei Kawasaki, Kioto - wnętrze sklepu z różnorodną ceramiką

Japońskie manufaktury oraz indywidualni projektanci coraz śmielej zaznaczają swoją obecność również na arenie międzynarodowej. W wielu zachodnich metropoliach powstają autorskie sklepy oferujące wyselekcjonowane wyroby japońskiego rzemiosła i designu. Przykładem takiej inicjatywy jest sklep *wagumi*, zlokalizowany w centrum Londynu, należący do japońskiej firmy Lives Inc. Jego asortyment obejmuje zarówno przedmioty o tradycyjnym charakterze, jak i nowoczesne realizacje, wszystkie pochodzące z niewielkich pracowni lub od niezależnych projektantów. Działalność *wagumi* stanowi nie tylko wsparcie ekonomiczne dla japońskiego wzornictwa, lecz także umożliwia europejskim odbiorcom kontakt z jego estetyką i wartościami, potencjalnie inspirując ich do własnych poszukiwań twórczych.³³⁵

³³⁴ *Toutensei*, <https://toutensei.com/english/>, [data dostępu: 24.10.2025].

³³⁵ *Wagumi*, <https://wagumi-j.com/pages/about-us-1>, [data dostępu: 24.10.2025].

Na rynku północnoamerykańskim sukces odniosła pracownia *OOKKUU*, specjalizująca się w sprzedaży mebli, zastawy stołowej oraz oświetlenia. Firma ta współpracuje z wieloma cenionymi japońskimi projektantami. Nazwa *OOKKUU* wywodzi się od japońskiego słowa *oku* (奥), oznaczającego esencję przedmiotu – to, co ukryte pod powierzchnią. Twórcy z nią związani starają się uchwycić tę głębię w swoich projektach, łącząc estetykę z funkcjonalnością, a piękno z autentycznością materiału i ideą, która za nim stoi.³³⁶

Pracownia *1616 / arita japan*, jak wskazuje nazwa, odwołuje się do tradycji ceramicznych miasta Arita. Produkty sygnowane tą marką wytwarzane są w tych samych fabrykach, w których od lat powstaje oryginalna porcelana z tego regionu, jednak charakteryzują się odmiennym podejściem projektowym. Stanowią one przykład współczesnych, funkcjonalnych naczyń użytkowych, zaprojektowanych z myślą o codziennym zastosowaniu. Pierwszą, podstawową kolekcję opracował dyrektor kreatywny marki – Teruhiro Yanagihara. Równolegle zaprosił on do współpracy projektantów z duńskiego studia *Scholten & Baijings*, którzy stworzyli własną linię porcelany o zróżnicowanej kolorystyce. W wyniku tej kooperacji ponownie nawiązano artystyczny dialog pomiędzy Japonią a Danią.³³⁷

Współczesny japoński design utrzymuje swoją żywotność dzięki umiejętnemu łączeniu działań i elementów, które na pierwszy rzut oka mogą wydawać się wzajemnie wykluczające. Tradycyjni, regionalni producenci zyskują obecnie możliwość współpracy z czołowymi projektantami drogą on-line, na odległość, co umożliwia wspólne opracowywanie koncepcji oraz tworzenie innowacyjnych produktów – przedsięwzięć, które jeszcze do niedawna zasadniczo niemal niemożliwe do zrealizowania. Sukces współczesnego japońskiego wzornictwa to wypadkowa wielu czynników, obejmujących zarówno kapitał ludzki, kulturowy, jak i uwarunkowania technologiczne oraz ekonomiczne.

³³⁶ *OOKKUU*, <https://ookkuu.com/pages/about-ookkuu>, [data dostępu: 24.10.2025].

³³⁷ *1616 / arita japan*, <https://1616arita.jp/en/about/>, [data dostępu: 24.10.2025].



Ilustracja 41: Porcelana i ceramika oferowana w salonie Tokodo



Ilustracja 42: Tokodo, Zastawa stołowa dla japońskiej rodziny Cesarskiej

ZAKOŃCZENIE

Japońskie wzornictwo, niezależnie czy to tradycyjne rękodzieło czy współczesny design, to niezwykle rozległe i złożone zagadnienie, które nieustannie balansuje pomiędzy kategoriami, wymykając się jednoznacznym definicjom. Na przestrzeni wieków twórczość ta przeszła przez wiele etapów: od ludowego rękodzieła, przez okres izolacji i stagnacji, wpływy zagraniczne, czas wojny i kryzysu, aż po okres ekonomicznego rozkwitu i współczesność, w której kumulują się różnorodne inspiracje i doświadczenia, tworząc wielowymiarowy obraz japońskiej myśli projektowej.

Na tę różnorodność i wielopłaszczyznowość coraz częściej zwracają uwagę zarówno badacze, jak i kuratorzy wystaw. Publikacje z XX wieku koncentrowały się zazwyczaj na wybranych aspektach wzornictwa, co – choć zrozumiałe – nie oddawało pełni jego złożoności. Obecnie opracowania naukowe starają się uwzględniać zarówno czynniki artystyczne, jak i pozaartystyczne, oferując szersze, bardziej wielowątkowe spojrzenie na wzornictwo. Również twórcy wystaw coraz śmielej przełamują utarte schematy, redefiniując sposób prezentacji japońskiego wzornictwa – zarówno w Japonii, jak i poza jej granicami. Świadczy to o rosnącej świadomości historycznych i kulturowych zależności, które choć pozornie oczywiste, nie zawsze są dostatecznie eksponowane.

To świeże podejście do literatury i projektów wystawienniczych umożliwia odbiorcom rewizję dotychczasowego postrzegania japońskiego designu. Podobnie jak w czasach japonizmu, kiedy początkowe, powierzchowne zainteresowanie z czasem ustąpiło miejsca głębszemu zrozumieniu, tak i dziś – dzięki rozwojowi mediów, dostępności źródeł i nowatorskim opracowaniom – wiedza o Japonii i jej sztuce systematycznie się poszerza. Choć wciąż funkcjonują pewne stereotypy, nie są już tak powszechne jak kiedyś. Japonia stopniowo przestaje być postrzegana wyłącznie jako egzotyczna ciekawostka – dziś to nowoczesny kraj, który swoją kulturę i osiągnięcia technologiczne wykorzystuje do budowania silnej pozycji na arenie międzynarodowej.

Coraz większa obecność japońskiego wzornictwa na światowych rynkach wpływa również na zmianę jego odbioru. Nie są to już wyłącznie luksusowe dobra przeznaczone

dla koneserów, lecz także dostępne dla szerokiego grona użytkowników akcesoria, urządzenia i przedmioty codziennego użytku. Współczesne japońskie wzornictwo zachował swoją renomę – nadal kojarzone jest z najwyższą jakością i charakterystyczną estetyką – a jednocześnie zyskało uniwersalny wymiar, dzięki któremu z łatwością funkcjonuje poza granicami Japonii.

Aby uchwycić to lawirowanie pomiędzy między pięknem a użytecznością, najbardziej zasadne wydawało się rozpoczęcie od fundamentów japońskiej estetyki – koncepcji, które przez wieki, aż po czasy współczesne, wywierały wpływ na kształtowanie wzornictwa. W tym kontekście warto podkreślić, że to nie Zachód, lecz najbliżsi sąsiedzi – Chiny i Korea, ich wierzenia, idee, filozofie były pierwszymi źródłami inspiracji dla japońskiej twórczości. Gdyby nie te dwa kraje, dziedzictwo kulturowe Japonii wyglądałoby dziś zupełnie inaczej. Już wieki temu można było dostrzec charakterystyczną dla Japończyków zdolność do selektywnego przyswajania idei i ich twórczej adaptacji, tak by wpisywały się w ramy „japońskości” – postawa ta towarzyszy im do dziś.

Przywoływane na kartach rozprawy przykłady twórczości ceramicznej, to zaledwie wycinek niezwykle bogatego i zróżnicowanego dorobku japońskiego rzemiosła. Liczbę odmian, technik, form i stylistyk, jakie wykształciły się na przestrzeni wieków, trudno byłoby ująć w jednym tekście. Ich różnorodność wynika zaś z wielu nakładających się na siebie czynników. Proces kształtowania się poszczególnych typów ceramiki nie jest zjawiskiem jednorodnym ani liniowym — to dynamiczne, wieloaspektowe zjawisko, w którym splatają się uwarunkowania historyczne, społeczne, polityczne i kulturowe.

Na rozwój ceramiki wpływały zarówno zmiany ustrojowe i ekonomiczne, jak i przemiany w strukturze społecznej, poziom edukacji oraz dostępność technologii. Istotną rolę odgrywały także czynniki zewnętrzne, takie jak kontakty handlowe, inspiracje płynące z innych kultur czy ingerencje polityczne. Nie bez znaczenia pozostają również warunki geograficzne — dostępność surowców, lokalne tradycje oraz specyfika środowiska naturalnego. Wreszcie, nie można pominąć roli czynnika ludzkiego: indywidualnych postaw twórców, ich wrażliwości estetycznej, inspiracji oraz autorskich koncepcji, które często decydowały o unikalnym charakterze danego wyrobu. Złożoność tych zależności sprawia, że japońska ceramika jawi się nie tylko jako dziedzina rzemiosła, lecz także jako

lustro przemian cywilizacyjnych, świadectwo ewolucji gustów, wartości i idei, które kształtowały kulturę Japonii na przestrzeni wieków.

Zastosowane w toku badań podejście interdyscyplinarne, pozwoliło połączyć analizę estetyczną z refleksją historyczną, społeczną i muzeologiczną. Rozważania prowadzone były w trzech uzupełniających się wzajemnie perspektywach: historyczno-rozwojowej, ukazującej ewolucję od rzemiosła do designu; estetycznej, analizującej zmienne rozumienie piękna i funkcji użytkowej; oraz instytucjonalno-wystawienniczej, koncentrującej się na roli instytucji i praktyk kuratorskich w kształtowaniu tożsamości rzemiosła. Tak zarysowana struktura interpretacyjna pozwoliła uniknąć jednostronnych ocen i ująć badany fenomen w sposób kompleksowy. Jednocześnie należy podkreślić pewne ograniczenia badań. Praca koncentrowała się przede wszystkim na ceramice jako najbardziej reprezentatywnym medium japońskiego rzemiosła. Inne dziedziny – takie jak metaloplastyka, lakiernictwo czy tkanina – przywoływane były pomocniczo i nie stanowiły głównego przedmiotu analizy. Ograniczeniem pozostaje również nieco selektywny dostęp do źródeł japońskojęzycznych, częściowo zrekompensowany dzięki wykorzystaniu literatury anglojęzycznej i materiałów zebranych podczas kwerend w Japonii i w europejskich ośrodkach badawczych.

Zastosowanie metod porównawczych i interpretacyjnych umożliwiło uchwycenie procesów, dzięki którym tradycyjne idee piękna, takie jak *wabi*, *kanso* czy *ma* znalazły współczesne przełożenie w projektach Kenya Hary czy Naoto Fukasawy. Odniesienia te pozwalają również ukazać, że japoński design – choć głęboko zakorzeniony w tradycji – nie stanowi jej powtórzenia, lecz reinterpretację: dynamiczną, świadomą, otwartą na dialog z globalnym światem. Mówił już o tym syn Sori Yanagi, zauważając, że dla Japończyków kontynuowanie tradycji nie polega na jej wiernym kopiowaniu – jest to raczej proces tworzenia nowych obiektów inspirowany dotychczasowym dorobkiem materialnym i kultywowanymi technikami.

Współcześnie wraca do tej myśli Kenya Hara w ramach jednej ze swoich wystaw:

*Re-design odnosi się do przeprojektowywania codziennych przedmiotów. Można by to nazwać eksperymentem, próbą spojrzenia na znajome obiekty tak, jakbyśmy zetknęli się z nimi po raz pierwszy. Re-design to sposób na korekcję i odnowienie naszych odczuć odnośnie do esencji projektowania, ukrytej wewnątrz fascynującego otoczenia przedmiotu, który jest nam zbyt znajomy, byśmy go jeszcze dostrzegali*³³⁸

W tym sensie współczesne wzornictwo japońskie nie neguje tradycji, lecz nadaje jej nowy wymiar, w którym codzienność staje się przestrzenią refleksji, a prostota – wyrazem duchowej głębi.

Ostatecznie analiza przeprowadzona w niniejszej rozprawie potwierdza, że współczesne japońskie wzornictwo stanowi nie tyle kontynuację dawnych wzorców, ile ich twórcze rozwinięcie. To przykład, jak tradycja może stać się źródłem nowoczesności, a estetyka – narzędziem kulturowej komunikacji w globalnym świecie.

338 Kenya Hara, cyt. za: Marta Truś-Buchajska, *Projektowanie jako dialog. Jak filozofia Kenya Hary zmienia sposób patrzenia na rolę projektantki*, „Formy”, nr 24/2025, <https://formy.xyz/artikul/projektowanie-jako-dialog-jak-filozofia-kenyi-hary-zmienia-sposob-patrzenia-na-role-projektantki/>, [data dostępu: 30.10.2025],

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA I PUBLIKACJE DRUKOWANE:

- 100 Years of Mingei: The Folk Crafts Movement*, The National Museum of Modern Art, Tokyo 2021.
- A Dictionary of Japanese Art Terms. Bilingual [Japanese & English]*, Tokyo Bijutsu, Tokyo 1990.
- A History of Modern Japanese Aesthetics*, red. M. F. Marra, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001.
- A new guide to modern Japanese craft arts*, red. K. Masahiro, National Museum of Modern Art, Tokyo 2015.
- Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese art relations*, red. A. Kluczevska-Wójcik, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2012.
- Ayers J., *Chinese and Japanese Works of Art in the Collection of Her Majesty The Queen*, Royal Collection Trust, London 2016.
- Bailey P., *The Aestheticization of Korean Sufering in the Colonial Period. A Translation of Yanagi Sōetsu's Chōsen no Bijutsu*, Monumenta Nipponica, Volume 73, No. 1, 2018.
- Brandt K., *Kingdom of Beauty. Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan*, Duke University Press, London 2007.
- Calza G. C., *Japan Style*, Phaidon Press Limited, London 2007.
- Ceramics and Modernity in Japan*, red. M. Jones, L.A. Cort, Routledge, London 2020.
- Chang K., King S., *Understanding Industrial Design: Principles for UX and Interaction Design*, O'Reilly Media, Sebastopol 2016.
- Contemporary Japanese Decorative Art in Traditional Style*, red. T. Saito, The Japan Foundation, Tokyo 1999.
- Craft Arts: Innovation of "Tradition and Avant-Garde," and the Present Day*, red. A. Mabuchi, M. Moroyama, National Museum of Modern Art, Tokyo 2016.
- Crafting beauty in modern Japan*, red. N. Rousmaniere, The British Museum Press, London 2007.

- Cultural atlas of Japan*, red. M. Collcutt, M.B. Jansen, I. Kumakura, Facts on File, New York 1988.
- Ćwierotka K.J., Machotka E., *Szkoda wyrzucić! Design japońskich opakowań*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2016.
- Daily vessels by Kenkichi Tomimoto, the master of ceramic art*, red. K. Kaneko, M. Karasawa, T. Kida, The National Museum of Modern Art, Tokyo 2004.
- De Mente B. L., *Elements of Japanese Design*, Tuttle Publishing, Clarendon 2006.
- Durston D., *Japan Crafts Sourcebook. A Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Kodansha International, Tokyo 1996.
- Durston D., *Japanese Crafts: A Complete Guide to Today's Traditional Handmade Objects*, Japan Craft Forum, Kodansha International, New York 2001.
- Estetyka Japońska. Antologia, Tom 1*, red. K. Wilkoszewska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych, Universitas, Kraków 2001.
- Faulkner R., *Japanese Studio Crafts: Tradition and the Avant-garde*, Laurence King Publishing, London 1995.
- Fisher F., *The Art of Japanese Craft: 1875 to the Present*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2008.
- Fukasawa N., *Naoto Fukasawa*, Phaidon Press, London 2007.
- Gordon A., *Nowożytna Historia Japonii. Od czasów Tokugawów do współczesności*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Grabowska-Konwent A., *Kenya Hara – wystawa jako nośnik wiedzy*, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”, 2023, Zeszyt 24.
- Graham P. J., *Japanese design: Art, Aesthetic & Culture*, Tuttle Publishing, Tokyo 2014.
- Graphic Design Theory. Readings from the Field*, red. H. Lupton, Princeton Architectural Press, New York 2009.
- Gray B., *Sloane and the Kaempfer Collection*, „The British Museum Quarterly”, Vol. 18, No. 1.
- Guide of the Japan Folk Crafts Museum*, The Japan Folk Crafts Museum, Tokyo 2016.
- Hara K., *Designing Design*, Lars Müller Publishers, Baden 2011.
- Hasebe M., *Modernism and Craftsmen*, National Museum of Modern Art, Tokyo 1983.

- Henshall K. G., *Historia Japonii*, Bellona, Warszawa 2011.
- Hisamatsu S., *The Vocabulary of Japanese Literary Aesthetics*, Centre for East Asian Cultural Studies, Tokyo 1963.
- Historia kultury japońskiej w zarysie*, red. Y. Tazawa, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Japonia 1987.
- Impey O., Seaman J., *Japanese Decorative Arts of the Meiji Period 1868-1912*, Ashmolean Museum, Oxford 2005.
- Irvine G., *A guide to Japanese Art Collections in the UK*, Hotei Publishing, Amsterdam 2005.
- Izutsu T., Izutsu T., *The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan*, Springer Netherlands, Dordrecht 1981.
- Japan and China: Sources of Ceramic Design*, red. R. E. Scott, R. F. J. Faulkner, Percival David Foundation of Chinese Art, London 1992.
- Japan: An Illustrated Encyclopedia*, red. E.O. Reischauer, Kodansha, Tokyo 1993.
- Japanese Arts and Crafts in the Meiji Era*, red. N. Uyeno, Pan-Pacific Press, Tokyo 1958.
- Japan's Traditional Crafts: Spirit and Technique*, The Japan Foundation, Asahi Shimbun, Tokyo 1990.
- Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, red. A. Kluczevska – Wójcik, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2016.
- Japanisme and the Rise of the Modern Art Movement: The Arts of the Meiji Period*, red. G. Irvine, Thames and Hudson, London 2013.
- Jedlińska E. *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Kaempfer E., *Japonia: spojrzenie na kulturę Tokugawów*, przekł. Maciej Tybus, Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata, Warszawa 2018.
- Kato S., *Japan Spirit & Form*, Charles E. Tuttle Publishing, Rutland 1994.
- Kawai Kanjiro. Master of Modern Japanese Ceramics*, National Museum of Modern Art, Nihon Keizai Shimbun, Tokyo 1984.
- Kikuchi Y., *A Japanese William Morris: Yanagi Soetsu and Mingei Theory*, „The Journal of William Morris Studies”, Vol. 12, No. 2, 1997.

- Kikuchi Y., *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*, Routledge, London 2004.
- Kikuchi Y., *Making a Transnational Design History in East Asia. Yen Shuulong's Craft-Design Movement*, „Design History”, Issue 11, 2013.
- Kim M., *Exhibitions of Kenya Hara*, Benjamin Shaykin, Berkeley 2015.
- Kodansha Encyclopedia of Japan*, Kodansha Ltd., Tokyo 1983.
- Kōgei Creativity: Living National Treasures Exhibition*, Wako Co., Tokyo 2023.
- Korea: the Past and the Present (2 Vols): Selected Papers From the British Association for Korean Studies Baks Papers Series*, red. J. Hoare, S. Pares, BRILL, Leiden 2006.
- Koyama F., *The Heritage of Japanese Ceramics*, New York, Weatherhill, 1973.
- Kubiak Ho-Chi B., *Estetyka i sztuka japońska. Wybrane zagadnienia*, Universitas, Kraków 2009.
- Kuroda R., Murayama T., *Classic Stoneware of Japan. Shino and Oribe*, Kodansha International, Tokyo 2002.
- Lippit M. E. M., *Aesthetic Life: Beauty and Art in Modern Japan*, Harvard University Asia Center, 2019.
- Maleszko A. K., *On Aesthetics and Decorativeness in Japanese Art*, „Art of the Orient”, t. 13, Polish Institute of World Art Studies, Toruń 2024.
- Marinucci L., *Sabi and irony. The cross-cultural aesthetics of Ōnishi Yoshinori*, „Studi di estetica” XLVI, IV serie, 1/2018.
- Materials Experience: Fundamentals of Materials and Design*, red. E. Karana, O. Pedgley, V. Rognoli, Elsevier, Oxford 2014.
- Meiji: Japanese Art in Transition*, red. R. Schaap, Haags Gemeentemuseum, Haga 1987.
- Mikami T., *The Art of Japanese Ceramics*, Weatherhill, New York 1972.
- Miller R.A., Okuda S., *Japanese Ceramics*, Toto Shuppan Company, Tokyo 1963.
- Mingei: Art without Heroes*, red. R. Inglesby, Yale University Press, London 2024.
- Mingei: Masterpieces of Japanese Folkcraft*, Japan Folk Crafts Museum, Kodansha, Tokyo 1991.
- Modern Japanese Aesthetics: A Reader*, red. M.F. Marra, University of Hawai'i Press, Honolulu 2002.

- Morris I. *Świat Księcia Promienistego*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973.
- Munsterberg H., *The Ceramic Art of Japan: A Handbook for Collectors*, Tuttle Publishing, Rutland 1964.
- Niewiarowska-Kulesza J., Pawłowska A., *Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.
- Odin S., *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2001.
- Odin S., *Tragic Beauty in Whitehead and Japanese Aesthetics*, Lexington Books, Lanham 2016.
- Oki T., *The 'Scientific' Orientation of Japanese Art History in 1930s Japan*, „Aesthetics” No. 20, 2016.
- Pałasz-Rutkowska E., *Dzieje kultury japońskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2023.
- Pandhi S., *Collapsing the Material and the Haptic: Explorations of Japanese Architecture and Design*, „97th ACSA Annual Meeting Proceedings. The Value of Design” 2009.
- Penkala M., *A Survey of Japanese Ceramics: Guide for the Collector and Dealer*, Interbook International, Schiedam 1980.
- Peterson S., Peterson J., *The Craft and Art of Clay: A Complete Potter's Handbook*, Laurence King Publishing, London 2003.
- Pollock N., *Japanese Design Since 1945: A Complete Sourcebook*, Thames & Hudson, London 2020.
- Pollock N., *Made in Japan*, Merrell, London 2012.
- Poon S., *Technological Art: Machine or Man-Made?*, „INVENTION ASIA Magazine Edition” 2014, t.1, nr 1.
- Richie D., *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley 2007.
- Satō D., *Modern Japanese art and the Meiji state: the politics of beauty*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2011.
- Schoneveld E., *Shirakaba and Japanese Modernism: Art Magazines, Artistic Collectives, and the Early Avant-garde*, Brill, Leiden 2019.

- Shiraishi M., *Japanese Pottery: The Rising Generation from Traditional Japanese Kilns*, Japan Foundation, Tokyo 1998.
- Sigur H., *The Influence of Japanese Art on Design*, Gibbs Smith, Layton 2008.
- Since Meiji: perspectives on the Japanese visual arts, 1868-2000*, red. J.T. Rimer, University of Hawai'i Press, Honolulu 2012.
- Smith B., *Japan: A History in Art*, Doubleday & Company, New York 1971.
- Sparke P., *Japanese Design*, Merrell, London 1988.
- Spotkania międzykulturowe. Cudzoziemcy w Japonii (XVI - XX wiek)*, red. E. Pałasz-Rutkowska, Japonica, Warszawa 2017.
- Sztuka Japonii. Studia*, red. A. Kluczeńska-Wójcik, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009.
- Tagai H., *Japanese Ceramics*, Hoikusha, Osaka 1993.
- Takayasu K., *MUJI and the Aesthetics of Simplicity: A Comparative Study on Minimalist Product Images*, „The Journal of the Asian Conference of Design History and Theory”, Osaka 2022.
- The enduring crafts of Japan: 33 Living National Treasures*, red. M. Ogawa, Walker/Weatherhill, Tokyo 1968.
- The Kodansha Bilingual Encyclopedia of Japan*, Kodansha International, Tokyo 1998.
- Traditional Crafts of Japan*, General Incorporated Foundation. The Association for the Promotion of Traditional Craft Industries, Tokyo 2019.
- Varley P., *Japanese Culture*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2000.
- WA: Harmonia. Japoński design dziś*, red. N. Kawakami, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 2010.
- Wilson R. L., *Inside Japanese Ceramics: Primer of Materials, Techniques, and Traditions*, Weatherhill, New York 1995.
- Yanagi S., *Illustrated Cyclopedia of Folk Crafts*, Hobunkan, Tokyo 1970.
- Yanagi S., *Soetsu Yanagi. Selected Essays on Japanese Folk Crafts*, trans. M. Brase, Japan Publishing Industry Foundation for Culture, Tokyo 2017.

ŹRÓDŁA I ARTYKUŁY ONLINE:

- 1616 / arita japan*, <https://1616arita.jp/en/about/>, [data dostępu: 24.10.2025].
- 100 Years of Mingei: The Folk Crafts Movement*, <https://www.momat.go.jp/en/exhibitions/545>, [data dostępu: 22.10.2025].
- About Arita Town, <https://www.art.saga-u.ac.jp/english/arita/about.html>, [data dostępu: 16.09.2025].
- A life of Cobalt Blue – the World of Kondo Yuzo*, <https://yuzo.kondo-kyoto.com/en/#slide-yuzointro>, [data dostępu: 23.09.2025].
- All About Wa – The Significance of the Kanji 和 in Japanese Language & Culture*, <https://workinJapan.today/study/all-about-wa/>, data dostępu: [17.03.2024].
- Aoyama W., *Kyoto -- To Travel the Past, In Search of the New*, <http://www.e-yakimono.net/japanese-ceramics-now/jcn-2.html>, [data dostępu: 05.09.2025].
- Arita ware. Shinemon Kiln*, <https://jp-art.shop/collections/arita-ware-shinemon-klin/arita-ware-shinemon-klin>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Art Without Heroes: Mingei*, <https://www.wmgallery.org.uk/event/art-without-heroes-mingei/>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Ashcraft B., *Without Thought*, <https://metropolismag.com/programs/without-thought/>, [data dostępu: 13.10.2025].
- Azmaya*, <https://japan-design.imazy.net/en/crafts/azmaya/>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Barenburg C., *Naoto Fukasawa*, <https://minimalissimo.com/creators/naoto-fukasawa>, [data dostępu: 14.10.2025].
- Bizen ware*, https://kogeijapan.com/locale/en_US/bizenyaki/, [data dostępu: 28.07.2025].
- Brassfield M., *Biodegradable Moss Planter is Mother Nature-Approved*, <https://www.trendhunter.com/trends/moss-planter>, [data dostępu: 07.10.2025].
- Ceramic Japan*, <https://ceramic-japan.co.jp/en/about/>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Chanoyu - The Arts of Tea Ceremony, The Essence of Japan*, https://www.tnm.jp/modules/r_free_page/index.php?id=1828&lang=en, [data dostępu: 19.08.2025].
- Chanoyu: The Japanese Art of Tea*, <https://education.asianart.org/resources/chanoyu-the-japanese-art-of--tea/>, [data dostępu: 08.09.2025].

Chie Sakurai, <https://musubikiln.com/collections/chie-sakurai>, [data dostępu: 24.10.2025].

Cincinnati Art Museum: Annual Report 2021, https://www.cincinnatiartmuseum.org/media/296258/annual-report-2021-for-web_final_reduced.pdf, [data dostępu: 24.10.2025].

Clegg H., *The Philosophy of Oribe*, <https://www.thestratfordgallery.co.uk/news/the-philosophy-of-oribe/3077>, [data dostępu: 21.08.2025].

Commemorating the 80th anniversary. Soetsu Yanagi: Path of His Collection - focusing on crafts of Japan, https://mingeikan.or.jp/wp-content/uploads/2021/04/english_201609.pdf, [data dostępu: 21.09.2025].

Contemporary Japanese Crafts, https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/traveling/con_crafts.html, [data dostępu: 24.10.2025].

Cort L.A., *The Kenzan Style in Japanese Ceramics*, <https://www.incollect.com/articles/the-kenzan-style-in-japanese-ceramics>, [data dostępu: 26.06.2025].

Daichō T., *The Yagi Family: Rebels Against Convention*, <http://www.nakachokonishi.com/jp/exhibitions/yagi2022/textdaichoen.pdf>, [data dostępu: 22.10.2025].

Daisuke Iguchi, <https://www.ceramicsnow.org/daisukeiguchi/>, [data dostępu: 24.10.2025].

Design Without Thought: Philosophy Behind Product Design, <https://medium.com/geekculture/design-without-thought-philosophy-behind-product-design-5b901e8c747>, [data dostępu: 13.10.2025].

Driver S., *Search for True Shino*, <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramics-monthly-article/Search-for-True-Shino>, [data dostępu: 20.08.2025].

Eiho Porcelain, <https://www.artifactt.com/collections/eiho-porcelain>, [data dostępu: 24.10.2025].

Emptiness, not minimalism, is the path to creativity, explains MUJI's design philosopher, <https://qz.com/quartz/1140182/mujis-design-philosophy-is-emptiness-not-minimalism-says-kenya-hara/>, [data dostępu: 07.10.2025].

Fujimoto Yoshimichi: The Centennial of the Birth of a Master of Overglaze Enamels on Porcelain, <https://inart.org/exhibition/fujimoto-yoshimichi-the-centennial-of-the-birth-of-a-master-of-overglaze-enamels-on-porcelain/>, [data dostępu: 22.09.2025].

Fukasawa N., *A New Mode of Affluence*, <https://www.muji.com/pl/compactlife/column002.html>, [data dostępu: 14.10.2025].

Gallery of Kyoto Traditional Arts and Crafts, <https://www.kyoto-museums.jp/en/museum/central/3796/>, [data dostępu: 25.10.2025].

Gibson E., *Muji is not just about minimalism and simplicity*, <https://www.dezeen.com/2017/12/13/kenya-hara-exclusive-interview-muji-us-expansion-brand-aesthetic/>, [data dostępu: 13.10.2025].

Ha T., *A Muji designer explains why your stapler is perfectly designed*, <https://qz.com/526562/a-muji-designer-explains-why-your-stapler-is-perfectly-designed/>, [data dostępu: 14.10.2025].

Hagi ware, <https://chugokukeiren.jp/chiiki/info/en/2023/02/824/>, [data dostępu: 4.09.2025].

Hamano Y., *Reassessing Post-3/11 Japan from an Aesthetic Perspective*, „Culture”, No. 8, 2011, <https://www.japanpolicyforum.jp/culture/pt20111130172434234.html>, [data dostępu: 11.10.2025].

Handcrafted Form. Traditions and Techniques, <https://www.jpf.go.jp/e/project/culture/exhibit/traveling/handcraft.html>, [data dostępu: 24.10.2025].

Hara K., *Visualize the philosophy of MUJI*, <https://www.muji.com/my/flagship/huaihai755/archive/hara.html>, [data dostępu: 13.10.2025].

Hasegawa K., *An objects user experience will win the heart of its consumers, says Naoto Fukasawa*, <https://www.frameweb.com/article/an-objects-user-experience-will-win-the-heart-of-its-consumers-says-naoto-fukasawa>, [data dostępu: 13.10.2025].

Hirose M., *Fibers and computers*, <https://www.dmh.org.il/en/articles/fibers-and-computers/>, [data dostępu: 07.10.2025].

History of JCDA, <http://www.craft.or.jp/home/gaiyo2.html>, [data dostępu: 25.10.2025].

Howarth D., *Nendo creates pastel optical illusions for Japanese design exhibition display*
<https://www.dezeen.com/2014/10/15/nendo-japanese-design-exhibition-display-pasel-optical-illusions/>, [data dostępu: 22.10.2025].

Hu R., *Milan Design Week 2017: Technology, Craft and Poetry from Japan*,
<https://www.core77.com/posts/65217/Milan-Design-Week-2017-Technology-Craft-and-Poetry-from-Japan>, [data dostępu: 24.10.2025].

information or inspiration?, https://www.suntory.com/sma/exhibit/special/2019_2/, [data dostępu: 22.10.2025].

Inoue Manji, <https://www.onishigallery.com/artists/42-inoue-manji/overview/>, [data dostępu: 30.06.2025].

In Praise of Emptiness: A Conversation with Kenya Hara,
<https://design-anthology.com/story/kenya-hara-conversation>, [data dostępu: 07.10.2025].

Japanese Kōgei | Future Forward, <https://madmuseum.org/exhibition/japanese-k%C5%8Dgei-future-forward>, [data dostępu: 22.10.2025].

Jow T., *15 Minutes with Kenya Hara*, <https://www.surfacemag.com/articles/kenya-hara-muji/>, [data dostępu: 29.08.2025].

Juice Skin, <https://naotofukasawa.com/projects/349/>, [data dostępu: 07.10.2025].

Kaoru Mende – Designing with Fire,
<https://poeticdesignstudio.wordpress.com/2015/05/12/kaoru-mende-natural-light-by-fire/>, [data dostępu: 29.08.2025].

Kashiwagi H., *Introducing Japanese Culture through Design*,
<https://www.wochikochi.jp/english/foreign/2014/12/introducing-japanese-culture-through-design.php>, [data dostępu: 22.10.2025].

Kazunori Hamana,
<https://www.pierremariegiraud.com/en/artistes/presentation/3966/kazunori-hamana>,
 [data dostępu: 24.10.2025].

Kenya Hara, <http://www.designculture.it/interview/kenya-hara.html>, [data dostępu: 29.08.2025].

Kenya Hara, <https://hara.ndc.co.jp/en/about/>, [data dostępu: 29.08.2025].

Kenya Hara. Designing design, <https://www.designboom.com/design/kenya-hara-designing-design/>, [data dostępu: 07.10.2025].

Kenya Hara. Japońskie projektowanie graficzne, <https://mnp.art.pl/event/kenya-hara-japonskie-projektowanie-graficzne>, [data dostępu: 10.10.2025].

Kenya Hara – projektant codzienności, <https://muji.com.pl/stories/muji-stories/kenya-hara-projektant-codziennosci>, [data dostępu: 14.10.2025].

KIHARA, <https://e-kihara.co.jp/english/>, [data dostępu: 24.10.2025].

King E., *Happy Shapes*, <https://www.frieze.com/article/happy-shapes>, [data dostępu: 14.10.2025].

Kogei Japan, https://kogeijapan.com/locale/en_US/Aboutdensan/, [data dostępu: 15.08.2025].

Koike K., *A life with MUJI*, <https://www.muji.com/my/flagship/huaihai755/archive/koike.html>, [data dostępu: 12.10.2025].

Kosuke Tsumura – cocoon cradle and mother piece for Tokyo Fiber 09, <https://www.designboom.com/design/kosuke-tsumura-cocoon-cradle-and-mother-piece-for-tokyo-fiber-09-senseware/>, [data dostępu: 07.10.2025].

Kyoto Museum of Crafts and Design, <https://www.kyoto-museums.jp/en/museum/east/3754/>, [data dostępu: 25.10.2025].

Kyoto Ware Potters of the Late Edo Period: Okuda Eisen and His Pupils, https://www.tnm.jp/modules/r_exhibition/index.php?controller=item&id=5354&lang=en, [data dostępu: 26.06.2025]

Kyo Ware / Kiyomizu Ware 京焼・清水焼 Kyo-yaki Kiyomizu-yaki, <https://narateacompany.com/collections/kyo-ware-kiyomizu-ware-%E4%BA%AC%E7%84%BC--%E6%B8%85%E6%B0%B4%E7%84%BC-kyo-yaki-kiyomizu-yaki>, [data dostępu: 26.06.2025].

Learning from Japan, <https://designmuseum.dk/en/exhibition/learning-from-japan/>, [data dostępu: 24.10.2025].

Living Design Center OZONE, <https://www.ozone.co.jp/eng/>, [data dostępu: 25.10.2025].

Machiko Ogawa, <https://www.mirviss.com/artists/ogawa-machiko>, [data dostępu: 24.10.2025].

Matsui Kōsei, <https://www.mirviss.com/artists/matsui-kosei>, [data dostępu: 23.09.2025].

Matsui Kōsei. Water Jar, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/73211>, [data dostępu: 22.06.2025].

Micro Consideration, <https://www.muji.com/kr/flagship/huaihai755/archive/fukazawa.html>, [data dostępu: 14.10.2025].

Mikiya Kobayashi Gives Kutani Porcelain a Modern Twist, <https://spoon-tamago.com/mikiya-kobayashi-gives-kutani-porcelain-a-modern-twist/>, [data dostępu: 24.10.2025].

MINGEI — The Shape of Beautiful Living, <https://www.muji.com/jp/feature/mingei/en/>, [data dostępu: 22.10.2025].

Miyama H., *Traditional Japanese Crafts: The Complete Guide to Japanese Ceramics*, <https://www.tsunagujapan.com/japanese-ceramics-guide/2/>, [data dostępu: 19.08.2025].

Modern Japanese Design, <http://manchesterartgallery.org/exhibitions-and-events/exhibition/modern-japanese-design/>, [data dostępu: 24.10.2025].

OOKKUU, <https://ookkuu.com/pages/about-ookkuu>, [data dostępu: 24.10.2025].

Q&A with Kenya Hara, <https://design-anthology.com/story/kenya-hara>, [data dostępu: 09.10.2025].

Roots of Raku ware, <https://www.raku-yaki.or.jp/e/history/roots.html>, [data dostępu: 26.06.2025].

Seikou Kiln, <https://musubikiln.com/collections/kutani-seikou-kiln>, [data dostępu: 24.10.2025].

Shibata Y., *Japanese Aesthetic Sense “Shibui”*, <https://www.kogeistandard.com/insight/serial/editor-in-chief-column-kogei/shibui/>, [data dostępu: 03.07.2025].

Shino ablaze in scarlet, <https://www.kogeistandard.com/craft/nezumi-shino-tea-bowl/>, [data dostępu: 20.08.2025].

Sobich N., *An essential truth in the chaos of multiplicity*,
<https://www.stylepark.com/en/news/an-essential-truth-in-the-chaos-of-multiplicity>,
 [data dostępu: 13.10.2025].

Soryu-gama, <https://soryu-gama.com/en/about>, [data dostępu: 24.10.2025].

Super Normal, <https://jaspermorrison.com/exhibitions/2000-2009/super-normal>, [data dostępu: 13.10.2025].

Suzuki Osamu, <https://japanese-ceramics.com/suzuki-osamu-鈴木蔵/>, [data dostępu: 23.09.2025].

Tamashige S., *Naoto Fukasawa: Between craft and design*,
<https://www.japantimes.co.jp/life/2017/02/25/style/naoto-fukasawa-craft-design/>, [data dostępu: 22.10.2025].

Tanaka S., *Sen no Rikyū: Appreciation of Nature Fused with Aesthetic Sense*,
<https://www.nippon.com/en/japan-topics/b07220/#>, [dostęp: 15.09.2025].

Teikuhiko - A Talk by Hara Kenya at Design Museum,
<https://www.japanhouselondon.uk/whats-on/teikuhiko-a-talk-by-hara-kenya-at-design-museum/>, [data dostępu: 29.08.2025].

The Future of Japanese Tradition, https://designcommittee.jp/tradition_en/introduction/
 [data dostępu: 22.10.2025].

The meaning of emptiness according to Muji Art Director Kenya Hara,
<https://www.bworldonline.com/the-meaning-of-emptiness-according-to-muji-art-director-kenya-hara/>, [data dostępu: 07.10.2025].

The Origin of Kutani Ware, <https://kutani-ware.jp/blogs/kutani-ware-magazine/about-kutani-ware>, [data dostępu: 15.09.2025].

The Power of the Ridges, the Power of the Flame,
<https://www.japan-art.com/en/artists/107-masanao-kaneta/overview/>, [data dostępu: 24.10.2025].

Tokodo, <https://tokodo.co.jp/en/about-tokodo/>, [data dostępu: 24.10.2025].

Tokuda Yasokichi III,
<https://www.onishigallery.com/artists/36-tokuda-yasokichi-iii/overview/>, [data dostępu: 30.06.2025].

- <https://www.onishigallery.com/artists/68-tokuda-yasokichi-iv/biography/>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Tokyo Fiber 09*, <https://coolhunting.com/tech/tokyo-fiber-09/>, [data dostępu: 07.10.2025].
- Tokyo Fiber 09*, <https://www.ndc.co.jp/hara/en/works/2014/08/tokyofiber09.html>, [data dostępu: 07.10.2025].
- Toutensei*, <https://toutensei.com/english/>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Under the Sign of the Circle: Red Dot Design Museum presents exhibition on innovations from Japan*, <https://www.red-dot.org/about-red-dot/magazine/japanese-design/?r=1>, [data dostępu: 24.10.2025].
- Wagumi*, <https://wagumi-j.com/pages/about-us-1>, [data dostępu: 24.10.2025].
- West meets East*, <https://www.ashmolean.org/west-meets-east-orientation-gallery>, [data dostępu: 25.10.2025].
- What is Mino Ceramic Ware?*, <https://www.icfmino.com/en/festival-en/minoyaki-en>, [data dostępu: 21.08.2025].
- Willmann A., *The Japanese Tea Ceremony*, <https://www.metmuseum.org/essays/the-japanese-tea-ceremony>, [data dostępu: 19.08.2025].
- Yellin R., *The Emperor's Phantom Porcelain Set*, <http://www.e-yakimono.net/html/fujimoto-yoshimichi-04-jt.html>, [data dostępu: 22.06.2025].
- Yuji Ueda*, <https://en.gallery-kaikaikiki.com/category/artists/yuji-ueda/>, [data dostępu: 24.10.2025].

SPIS ILUSTRACJI

- Ilustracja 1: Naczynia z wczesnego okresu Jōmon - zbiory Kokugakuin University Museum, Tokio, fotografia własna
- Ilustracja 2: Naczynie w typie *kaen-doki*, fotografia własna
- Ilustracja 3: Różnorodne figury haniwa - zbiory Kokugakuin University Museum, Tokio, fotografia własna
- Ilustracja 4: Współczesne naczynie Bizen-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 5: Współczesna forma w stylu Bizen-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 6: Współczesne naczynie w stylu Shigaraki, fotografia własna
- Ilustracja 7: Współczesna ceramika typu Mino-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 8: Talerz i czarka - ceramika Mino-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 9: Cztery czarki dekorowane w stylu ceramiki z Arita, fotografia własna
- Ilustracja 10: Czarka Hagi-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 11: Talerz i dwie czarki herbaciane Hagi-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 12: Czarka Kyo-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 13: Zbiór współczesnej ceramiki Kiyomizu-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 14: Talerz dekorowany w stylu Kutani-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 15: Czarka do sake i ceramiczne pudełko Kutani-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 16: Dzban i dwie czarki Satsuma-yaki, fotografia własna
- Ilustracja 17: Przekrój różnorodnych form i dekoracji współczesnej ceramiki w typie Imari, fotografia własna
- Ilustracja 18: Serwis obiadowy „Rousseau” zaprojektowany przez Félixa Bracquemonda w 1866r., <https://web.sas.upenn.edu/japan-paris/project/japanism-musee-des-arts-decoratifs/>, [data dostępu: 25.10.2025].
- Ilustracja 19: Przestrzeń wystawiennicza studentów TASK - Galeria Sztuki i Rzemiosła Tradycyjnego Kioto, fotografia własna
- Ilustracja 20: Ami Oe, Dzban z przedstawieniem żurawia i dekoracją z motywami pomyślności, fotografia własna
- Ilustracja 21: Aoyama Square, fotografia własna

Ilustracja 22: Część ekspozycji w Muzeum Rzemiosła i Wzornictwa w Kioto, dzięki której można zapoznać się z kolejnymi etapami procesu tworzenia ceramiki, fotografia własna

Ilustracja 23: Główna przestrzeń wystawiennicza w Muzeum Rzemiosła i Wzornictwa w Kioto, fotografia własna

Ilustracja 24: Ceramika dekorowana w stylu Kenzana Ogaty, fotografia własna

Ilustracja 25: Porcelanowy księżycowy słój z Korei, XIX wiek, fotografia dzięki uprzejmości Rochelle Crawford

Ilustracja 26: Czajnik Mashiko-yaki realizujący założenia piękna Mingei według Yanagiego, fotografia dzięki uprzejmości Rochelle Crawford

Ilustracja 27: Japońskie Muzeum Rzemiosła Ludowego w Tokio, fotografia własna

Ilustracja 28: Wnętrze Nihon Mingeikan, fotografia własna

Ilustracja 29: Shoji Hamada, Wazon, szkliona kamionka, 1931r., fotografia dzięki uprzejmości Rochelle Crawford

Ilustracja 30: Osamu Suzuki, Herbaciana czarka Shino-yaki, fotografia własna

Ilustracja 31: Wystawa Kenya Hara " Make The Future Better Than Today" Poznań 2023, fotografia własna

Ilustracja 32: Kenya Hara, projekt Zakimi, 2022, fotografia własna

Ilustracja 33: Kozo Kato, Czarka herbaciana Seto-guro, fotografia własna

Ilustracja 34: Manji Inoue, Słój z białej porcelany dekorowany motywem wiru, fotografia własna

Ilustracja 35: Sekisui Ito V, Wyspa Sado, fotografia własna

Ilustracja 36: Kiyoshi Hara, Wazon z motywem konia, fotografia własna

Ilustracja 37: Ceramiczne eksponaty na wystawie "Art Without Heroes | Mingei", fotografia własna

Ilustracja 38: Wystawa "Art Without Heroes | Mingei", fotografia własna

Ilustracja 39: Studio i sklep ceramicznego duetu Soryu-gama, fotografia własna

Ilustracja 40: Toutensei Kawasaki, Kioto - wnętrze sklepu z różnorodną ceramiką, fotografia własna

Ilustracja 41: Porcelana i ceramika oferowana w salonie Tokodo, fotografia własna

Ilustracja 42: Tokodo, Zastawa stołowa dla japońskiej rodziny Cesarskiej, fotografia własna