



"Enestaaende, uovertræffelige Mestre"
Japansk kunst belyst gennem træsnitbøger

Borggreen, Gunhild

Published in:
Johannes Larsen og japansk træsnitkunst

Publication date:
2017

Document version
Tidlig version også kaldet pre-print

Citation for published version (APA):
Borggreen, G. (2017). "Enestaaende, uovertræffelige Mestre": Japansk kunst belyst gennem træsnitbøger. I G. Hedin, & G. Hvidberg-Hansen (red.), *Johannes Larsen og japansk træsnitkunst* (s. 77-101). Faaborg Museum.

Johannes Larsen
og japansk
træsnitkunst

Faaborg Museum
1.4 – 31.12.2017

”Enestaaende, uovertræffelige Mestres” — Japansk kunst belyst gennem træsnitbøger

GUNHILD BORGGREEN

Her i 2017, hvor man fejrer 150-året for etableringen af de officielle forbindelser mellem Japan og Danmark, er der stor interesse for japonismens udtryk i dansk sammenhæng. Japonisme er et fransk begreb, der dækker over den kunstneriske indflydelse fra japansk kunst og kunsthåndværk, som fandt sted i fransk og andre vestlige landes kunst i slutningen af 1800-tallet og begyndelsen af 1900-tallet. Den store interesse i Europa for japansk kunst på netop dette tidspunkt hænger sammen med Japans historiske udvikling. Fra midten af 1500-tallet og omtrent hundrede år frem havde der været forbindelse mellem Japan og Europa gennem de portugisiske og spanske missionærer og handelsfolk, og mange japanske genstande blev dengang importeret til Europa, bl.a. lak-arbejder og sværd, som var højt skattede klenodier og derfor samleobjekter for de europæiske kongehuse og aristokratiet. Handelsfolk om bord på de europæiske skibe medbragte krydderier, tekstiler, og andre varer fra de øvrige asiatiske lande, samt den nyeste våbentechnologi fra Europa: forladergeværer og kanoner.

Der havde hersket borgerkrige i Japan gennem flere århundreder, så da den politiske de facto-magt blev samlet hos shogunen i Edo i begyndelsen af 1600-tallet, betød det samtidig en relativ fred i landet. Shogunen i Edo havde brug for at konsolidere sin magt, og de europæiske tilrejsende med deres religion og deres våben udgjorde en trussel for shogunatet. Som et resultat af en række komplekse politisk begivenheder besluttede shogunen derfor i 1639 at lukke Japan af for omverden og indføre den såkaldte *sakoku*, "lukket land", politik. Den forbød japanske skibe at sejle til andre lande, og ingen udenlandske skibe måtte lægge til i japanske havne. Dette blev i starten overvåget strengt og med dødsstraf til følge. En undtagelse var dog skibe fra Kina og fra Holland, der fik lov at lægge til på en lille kunstig ø ved navn Deshima i Nagasakis havn under nøje kontrol med de personer og den last, skibene havde med. Disse to lande blev accepteret, fordi Kina var den traditionelle handelspartner, og fordi Holland ikke havde interesse i missionsvirksomhed, men udelukkende i handel. Hvert år, når et hollandsk handelsskib fik lov at lægge til, skulle den hollandske delegation rejse fra Nagasaki til Edo og foretræde for shogunen, hvor de forærede shogunen kostbare gaver og præsenterede seneste nyheder fra Europa, herunder tekniske og videnskabelige opfindelser såsom kikkerter, mikroskoper og andre apparater, såvel som videnskabelige publikationer. På den måde kunne shogunen og hans embedsmænd, omend på afstand, følge med i, hvad der skete i Europa og andre steder i verden. Denne nye type empiri-baserede viden fra Holland blev kaldt *rangaku*, "hollandsk viden", og en lille flok af shogunens embedsmænd lærte sig hollandsk for at kunne læse og oversætte de videnskabelige afhandlinger og applicere denne nye viden i en japansk kontekst, omend til en begrænset kreds af mennesker. Hvordan dette kommer til udtryk i den japanske kunst, vender jeg tilbage til senere.

Det skulle dog vise sig umuligt, og naivt, at kunne holde et stort land fysisk afskåret fra omverden. De europæiske søfartsnationer var i begyndelsen af 1800-tallet på vej ud i verden for at kolonisere og finde råstoffer til den voksende industrialisering, såvel som for at finde og opdyrke nye markeder til afsætning af europæiske varer. Skibe fra vestlige nationer som England, Frankrig, Rusland og USA begyndte at ankomme til Japan

og lægge pres på shogunen for at åbne landets havne for handel, og i 1866 blev shogunens *sakoku*-politik officielt afviklet, og efter få år kollapsede shogunatets styreform og gav plads til en politisk reform kendt som Meiji-restaurationen i 1868.

Udveksling af varer

Fordi vestlig teknik og videnskab under Edo-perioden (1600–1868) kun var kendt i Japan i begrænset omfang, så må alt det nye, der kom til Japan fra vesten efter åbningen af landet i 1850'erne, have været overvældende for en stor del af den japanske befolkning. Det var især storbyerne som Edo (der i 1868 blev omdøbt til Tokyo), Osaka og Kyoto, der kunne mærke moderniseringen, idet der blev bygget fabrikker, anlagt jernbaner og indført elektricitet, tillige med nye typer bygninger og infrastrukturer. Vestlige varer kunne købes i de nye, moderne stormagasiner, og mange menneskers dagligdag ændredes i takt med at flere og flere vestlige eller vestligt-inspirerede hverdagsgenstande kom i omløb i den voksende konsumkultur – alt fra tøj og sko til ugeblade og boligindretning.

Samtidig med at vestlige varer kom til Japan, gik der en strøm den anden vej, idet vestlige handelsrejsende ligesom tidligere bragte japanske artefakter med tilbage til det europæiske og amerikanske marked. Japansk kunst og kunsthåndværk blev udstillet på de store verdensudstillinger, som florerede i Europa og USA i anden halvdel af 1800-tallet. Man kunne også købe japanske objekter i specialbutikker og stormagasiner, og fra 1880'erne var det ikke kun velhavende samlere, der kunne prale af deres japanske eksotika, men også folk fra middelklassen udviste en omfattende interesse for japanske ting. Blandt de mange importerede produkter fra Japan kan nævnes lakvarer, porcelæn, keramik, bronzefigurer, sværd, *tsuba* (parerplader til sværd), metalarbejder, *netsuke* (små figurer som bæltetilbehør, ofte skåret i elfenben), vifter, parasoller, papirlanterner, tekstiler, klædedragter, billedruller (på papir eller tekstil), foldeskærme, og træsnit. Mange af genstandene var hverdagsobjekter, som de europæiske købmænd kunne opkøbe i Japan til billige penge, og i

nogle tilfælde på udsalg fordi japanerne hellere ville eje de nye spændende ting fra Europa. Japanske håndværkere og handelsfolk i havnebyerne opdagede dog hurtigt, at her var en god forretning, og der opstod en eksportindustri i Japan, der producerede tusindvis af varer i traditionel stil og materiale med særligt henblik på eksport til Vesten.

Danske kunstnere, kritikere og kunstsamlere begyndte også at interessere sig for japansk kunst, omend en stor del af de genstande, der kom til Danmark i slutningen af 1800-tallet, kom via Paris, som var japonismens centrum i Europa. Karl Madsen (1855–1938) var oprindelig kunstmaler og havde i den anledning boet i Paris i årene 1876–79, hvor han bl.a. mødte kunstsamleren Sigfried Bing (1838–1905), som formidlede japansk kunst i Paris, og hvor Madsen sandsynligvis fik kontakter til eksperter inden for japansk kunst, såvel som litteratur på området. I 1885 skrev og udgav Madsen bogen *Japansk Malerkunst*, som skulle få stor indflydelse på ikke kun danske, men også nordiske kunstnerkredse. For eksempel skriver Madsen, at "Det er i Fremstillingen af Planter, Fugle og Smaadyr, at de japanske Malere har ydet deres bedste. De er her fuldkomne, enestaaende, uovertræffelige Mestre". Madsen skriver, at japanske kunsthåndværkere "har skabt en Dekoration, der som ingen anden er fyrrig og vittig, rig paa snedige og lykkelige Indfald, udtømmelig paa morsomme og glimrende Overraskelser". Madsens pointe og den egentlige baggrund for hans interesse i og promovning af japansk kunst i Danmark var at give nyt liv til dansk kunsthåndværk og kunstindustri.

Træsnit og træsnitbøger

Et af de mest populære samleobjekter i Europa og Danmark var japanske træsnit. Det er et grafisk medium, der, som det danske navn antyder, består af en træplade, også kaldet en stok, hvori billedmotiver og tekst blev skåret og derefter overført til papir. Denne proces kunne gentages hundredvis af gange, og hermed kunne billeder og tekst masseproduceres til forskellige formål. Træsnitmediet har været kendt i Japan i over 1000 år, men det var især fra midten af 1600-tallet, at træsnit blev udbredt i de

japanske storbyer som Edo, Kyoto og Osaka. De tidligste træsnit var produceret som bøger eller hæfter kaldet *ehon*, "billedbøger", der ofte (men ikke nødvendigvis) har passager af tekst enten ved siden af eller flettet ind i billeddelen. Teksterne er skrevet med pensel og tusch i en flydende bevægelse uden ophold mellem tegnene. Teksten fremstår som lange, rytmiske sekvenser af kalligrafi, som ikke egner sig til den vestlige bogtrykkerkunsts løse typer.

Træsnitbøger var i begyndelsen sort-hvid med motivet og teksten trykt med sort tusch på hvidt papir. Ofte blev der anvendt relativt tyndt papir, hvor motivet træder igennem papiret, hvorfor siderne i en bog blev lavet af et ark papir foldet på tværs. Bogens sider blev hæftet sammen med snor således, at folden på arket er modsat bogens ryg. Dette betød, at den højre side af et opslag i bogen ville være trykt fra én træblok, mens den venstre side af samme opslag var trykt fra en anden. Det lyder måske kompliceret, men i det professionelle bogtrykkerværksted var det rutine at et motiv blev delt op på to træplader, for derefter at blive "samlet" igen når bogen var færdig. Når arkene var hæftet sammen i ryggen, blev de forsynet med et omslag af kraftigere papir og en mærkat med bogens titel.

Smukke kvinder i "den flydende verden"

Op gennem 1600-tallet opstod der også enkelt-blads træsnit, hvor motivet så at sige havde løsrevet sig fra bogens sider og nu blev trykt som ét billede. Træsnitgenren kaldes på japansk *ukiyo-e*, der betyder "billeder fra den flydende verden" og henviser til forlystelseskvartererne og den populærkultur, der udfoldede sig i forbindelse med bordeller, te-huse og kabuki-teatre. En stor del af træsnitproduktionen både som bøger og som enkeltblade afbildede således motiver og fortællinger fra forlystelseskvartererne, hvor kurtisaner gengives i selskab med deres mandlige kunder eller i færd med at udøve de kunstarter, de var berømmede for, så som digtekunst, kalligrafi, musik, eller dans.

Fig. 70 viser eksempelvis et opslag fra bogen *Ehon Yachiyo Gusa* (Billedbog om tidløse græsser) fra 1768, udført af kunstneren Suzuki

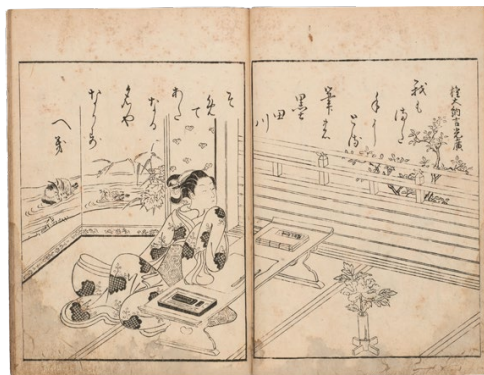


Fig. 70. Suzuki Harunobu.
Billedbog med planter
gennem ottetusinde
generationer. 1768.
Privateje

Harunobu (1725?-1770). Her kan man fornemme, hvordan opslaget udgøres af to "halve" billeder indrammet hver især af en sort streg. Hvert opslag i denne bog indeholder et digt om Sumida-floden, den største flod gennem Edo, ad hvilken man også sejlede for at komme til Yoshiwara, byens bordelkvarter. På dette opslag sidder en ung kvinde på gulvet ved en lav skrivepult med et blankt stykke papir foran sig. I den ene ende af bordet har hun en lille bakke med tusch, rivesten og pensler, og i den anden ende ligger en bog. Kvinden kigger ud ad den åbne skydedør, hvor en trætop kan ses hen over verandaens gelænder. Bag kvinden kan man se noget af en foldeskærm, der er udsmykket med to mandarinænder i et vandløb. På gulvet foran kvinden står en vase med en pæon, og det ser ud som om kvinden har tænkt sig at tage sin pensel for at tegne blomsten. Pæonens mange navne på japansk blev synonymmer for smukke kvinder, ofte kurtisaner, og både i Kina og i Edo-periodens Japan var blomstens navn tillige et slang ord for kvindens kønsdele. Pæon-blomsten optræder

her for at symbolisere skønheden hos kvinden, der skal til at tegne den, og som en reference til forlystelseskvarteret Yoshiwara.

Perspektiv og rum

Billedrummet på dette opslag er bygget op af diagonale og parallelle linjer, der dannes af bordets linjer og linjerne i gulvet. Disse diagonale linjer skæres af på tværs af andre parallelle linjer i verandaens brædder. De diagonale linjer understøtter læseretningen af både billede og tekst, der på japansk læses fra højre mod venstre, og oppe fra og ned. Den diagonale og parallelle konstruktion af billedrummet giver fornemmelse af, at man som beskuer ser rummet fra oven, og at man kan overskue hele arealet med sit blik. Genstande, der er tættest på (for eksempel vaser), er placeret længst nede mod bunden af kompositionen, mens genstande, som skal forstås at være længere borte (eksempelvis trætoppen), er placeret længere oppe i billedfladen. Denne måde at konstruere et billedrum på er en konvention i japansk billedkunst, der stammer tilbage fra 1100-tallet, og som kan genfindes i utallige variationer i både træsnit og andre billedformater.

Europæiske kritikere kommenterede denne japanske konvention for at skildre rum i billeder, fordi det er anderledes end det centralperspektiv, som har været konventionen i europæisk kunst siden renaissance. Karl Madsen, for eksempel, skrev i sin bog *Japansk Malerkunst* om japansk kunst, at "der er ingen Perspektiv", og at perspektivlærens "Hemmeligheder om Hoved- og Forsvindings-punkters rette Brug har de japanske Malere ganske vist aldrig forstaaet". Madsen forstår hvilket princip japanske kunstnere anvender, men han omtaler det som en manglende eller misforstået viden om perspektivlære, og anerkender tilsyneladende ikke at den japanske form for rumgengivelse var et bevidst æstetisk valg. Samtidig beundrer Madsen denne mangel, fordi det gør japanske billeder mere dekorative. Japanske kunstnere dækker ikke hele fladen, og de "gør intet Forsøg paa at lade Tilskueren glemme den dekorerede Genstands virkelige Form og Stof". Der var mange europæiske

kunstnere i slutningen af 1800-tallet og frem, der begyndte at eksperimentere med rum og kompositioner, og som gennem japanske træsnit kunne finde inspiration til et opgør med den konventionelle vestlige illusoriske virkning af centralperspektivet.

Træsnitteknik

Japanske træsnitbøger var en del af et kommercielt system, og den grafiske produktions- og distributionsproces var et samarbejde mellem flere personer. En kunstner tegner et motiv med tusch på et tyndt stykke papir, hvor motivet kan ses gennem papiret. Hvis der er tekst med, kan det være en kalligraf, der på samme måde skriver en tekst med skrifttegn. Det tynde papir bliver derefter klæbet med forsiden nedad (hvorved motivet bliver spejlvendt) på et træplade af en hård træsort, ofte kirsebærtræ. En træskærer bruger sine knive og træskærerværktøj til at skære fordybninger i træpladen alle de steder, hvor det gennemsigtige papir er hvidt, mens de områder, hvor kunstneren og kalligrafen har tegnet med sort tusch, står tilbage som forhøjninger på træpladen. Denne teknik betyder, at alle de penselstrog og detaljer, som kunstneren og kalligrafen oprindeligt udførte på papir, kan overføres til træpladen med stor nøjagtighed, og gennem trykkeprocessen kan det samme billede reproducere mange gange.

Når træskæreren er færdig med at udskære motivet, går træpladen videre til en trykker, der smører tusch ud over alle de forhøjninger, træskæreren har ladet stå tilbage på pladen. Trykkeren lægger et stykke papir hen over pladen og anvender derefter en *baren*, en lille læderpude, til at gnide rundt på papirets bagside i cirkulende bevægelser. Når trykfarven er gnedet ind i papiret, løftes papiret af træblokken, og her ses så det oprindelige motiv som reproduktion. Det er udgiveren eller forlæggeren, som hyrer kunstneren, træskæreren og trykkeren, og som står for at organisere indkøb, materialer og processer. Det er også forlæggeren, der distribuerer og sælger træsnittet eller bogen bagefter.

Suzuki Harunobu, der har udført bogen i fig.1, tilskrives opfindelsen af farvetræsnit i 1765. Hvor man med sort-hvid træsnit kan nøjes med én

træplade til at reproducere motivet, fandt Harunobu på at anvende flere træstokke, én for hver af de farver der skulle bruges i billedet. Hver farve kom til at fremstå som en ensartet farveflade på papiret. Den sidste træstok i trykkeprocessen bar de sorte konturlinjer, der i langt de fleste træsnit omkranser de enkelte elementer og motiver i billedet. Farvetræsnit er en mere kompliceret og tidskrævende proces end de sort-hvide tryk, og fordrer at trykkeren placerer papirarket millimeter præcist på hver træstok, så farvefladerne ikke forskydes. Men farvetræsningene blev utrolig populære og havde stor afsætning, så det var umagen værd for forlæggerne at bestemme den ekstra tid og tilhørende materialer.

Der var mange europæiske kunstnere, der blev inspireret af selve træsnitmetoden og det grafiske udtryk, som var at finde i japanske træsnit og træsnitbøger. Nogle europæiske kunstnere anvendte andre grafiske metoder, så som litografi eller stentryk, til at eksperimentere med farveflader. Det kan man se i de grafiske arbejder hos den franske kunstner Henri Toulouse-Lautrec (1864–1901), eller hos den danske kunstner Henriette Hahn-Brinckman (1862–1934). Andre europæiske kunstnere var inspireret af den sorte konturlinje, som er typisk for mange japanske træsnit, og som er særlig distinkt i de sort-hvide træsnitbøger. Johannes Larsen (1867–1961) udførte eksempelvis en række sort-hvide træsnit af fugle til bogen *Trækfuglene*, der har flere formelle ligheder med japanske sort-hvide træsnit.

Træsnitbøgernes mangfoldighed

En stor del af de millioner af masseproducerede træsnit og træsnitbøger, der blev trykt og udgivet i Edo-perioden, er billeder, der repræsenterer forlystelsesindustrien og idealiserede fremstillinger af de kvinder, som arbejdede her. Træsnitbøger indeholder imidlertid også en stor mængde billeder, der ikke motiv- eller temamæssigt er knyttet til forlystelsesindustrien, men som gengiver andre stilarter fra den japanske kunsthistorie. Dette sker, fordi træsnit i princippet kan anvendes til at reproducere et hvilket som helst motiv, der kan tegnes med tusch og farve på et stykke

papir. Japanske kunstnere, der forbindes med andre genrer og formater, har således også leveret små værker, der egner sig til at trykke i bogformat, og derfor kan man med fokus på japansk bogtrykkekunst og træsnit genfinde mange stilarter og genrer fra hele den japanske kunsthistorie. Træsnitbøger var et populært medium i datidens Japan, for det var en måde at nyde kunst på eller bliver underholdt gennem digtekunst og litteratur, som var billig og nemt tilgængelig for alle.

Rinpa-stil

Rinpa-skolen opstod i slutningen af 1600-tallet og er opkaldt efter maleren Ogata Kōrin (1658–1716), der var født i en velhavende købmandsfamilie i Kyoto. Rinpa-stilen refererede motivmæssigt til den aristokratiske stil fra hofkulturen omkring 1000-tallet og videreførte motiver knyttet til klassisk japansk litteratur og poesi. Malerier i Rinpa stil er udført med klare farver på en grund af bladguld, mens lakdesign blev udført med guld, elfenben og andre kostbare materialer i samspil med den sorte lak. Rinpa-stilen er kendt for sin dekorative karakter, idet planter og andre naturelementer blev gengivet i stiliseret form og blev malet på en baggrund som farveflader uden forsøg på at skabe rum i billedfladen. Hvor en stor del af japansk malerkunst har de sorte penselstrøg eller konturlinjen som bærende element, så er Rinpa stil kendetegnet ved at underspille konturlinjen og gengive former alene gennem farveflader. Karl Madsen var begejstret for Rinpa-stilen og skrev bl.a.: "Korins ypperlige Billeder hører til den japanske Malerkunsts allerejendommeligste Værker og indvarsler dens højeste Blomstring. Han finder de mest storladne og overraskende dekorative Virkninger, hans bløde Konturer har en ganske overordentlig rytmisk Skønhed".

Maleren Sakai Hōitsu (1761–1828), der var aktiv i de første årtier af 1800-tallet, genfortolkede Kōrins stil i træsnitbogens medium, ligesom han også udførte sin egen stil, som man kan se i fig. 71, et opslag fra Hōitsus bog *Ōson gafu* (Ōsons album) fra 1817 (Ōson var et andet af Hōitsus navne).

I sit valg af iris som motiv henviser Hōitsu til et sæt berømte



Fig. 71. Kitao Shigemasa. Illustrerede udvalgte Tang digte: 4 linjer med 7 tegn i hver. 1792. Privateje

skærmalerier af Kōrin med iris på guldbaggrund, der i dag er udnævnt til nationalklenodie i Japan og findes på Nezu Museum i Tokyo. Hvor Kōrins to skærme er dækket med grupper af mange irisplanter, gengiver Hōitsu her en enkelt fuld udsprungen irisblomst på højre side af opslaget og en knop og nogle af plantens spidse blade på venstre side. Motivet er enkelt og velafbalanceret i kompositionen, idet den store lilla blomst holdes i balance af de mere spinkle og opadstræbende plantedele i billedets modsatte side. Der er ingen baggrund, og man kan ikke se jorden, hvorfra planten vokser, ligesom der ikke er gjort noget for at gengive planten på en naturalistisk facon. Irisblomstens essens er gengivet i formen og farven, og begge dele forholdes til den flade, hvorpå de er gengivet: man kan se på det store lilla kronblad, hvordan årene i den træstok, der er anvendt, får lov at komme til syne på fladen, ligesom man kan fornemme de penselstrøg, trykkeren har anvendt, da han skulle smøre farve på stokken. Denne form for værkets udpegning af sit eget medium er en kvalitet, som dukker op i modernistisk kunst, både i Europa og i Japan. Beskæringen af motivet, hvor kun dele af planten er synlig i billedet, betyder, at beskueren selv må medvirke til at "skabe" billedet ved at forestille sig resten.

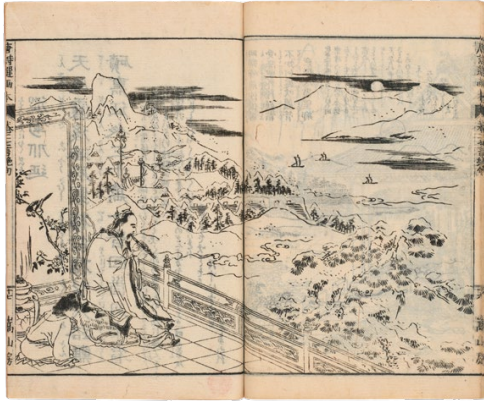


Fig. 72. Sakai Hōitsu. Album med malerier af Ōson [Hōitsu], 1817. Privateje

I Europa, hvor æstetiske konventioner fordrede symmetri og visuel beherskelse af billedets hovedmotiv, var denne type beskæringer og antydninger i japansk kunst et nyt og fascinerende element.

Kinesisk kultur i Japan

Bunjin-ga betyder "litterat-maleri" og henviser til en genoplivning af interessen for kinesisk kultur i Japan i 1700- og 1800-tallet, især foranlediget af shogunens indførsel af neo-konfusianske idealer i samfundet. Stilen kaldes også *nanga*, den sydlige skole, fordi det henviser til kinesiske kunstnere, som var aktive under det sydlige Song-dynasti (1127–1279). Japanske kunstnere, digtere og intellektuelle oprettede bunjin-cirkler, hvor de mødtes på uformel vis og udvekslede deres viden og interesse for det klassiske Kina. De kaldte sig "amatører", fordi de ikke ville være

professionelle kunstnere og tjene penge på deres arbejder. Interessen for kinesisk kunst kom via kinesiske kunstneres ankomst til Japan via Nagasaki, eksempelvis Shen Nanpin (1682–1760), der ankom i 1731 og underviste japanske kunstnere under sit toårige ophold i Japan. Nanpin og hans skole udviklede en stil, der blandede traditionelle kinesiske motiver (her især *kachōga*, malerier med fugle og blomster) med en realisme, som de fik fra hollandsk indflydelse. Mere om det senere.

Indflydelse fra kinesisk kultur kan ses i japanske træsnitbøger, både i form af gengivelser af kinesiske lærde, deres levevis og hjemegn eller som malemanualer for de japanske kunstnere, der malede i kinesisk stil. Fig. 72 er et opslag fra bogen *Tōshisen ehon* (billedbog med kinesiske digte fra Tang-dynastiet) udført af træsnitkunstneren Kitao Shigemasa (1739–1820) i 1792. Bogen er produceret i tyndt papir, og skrift og motiver fra den foregående og efterfølgende side kan ses gennem papiret. På billedet ses en kinesisk lærd klædt i traditionel embedsmandsdragt siddende på en skammel, mens han spiller fløjte ud over dalen. Nede på søen kan man se tre sejlskibe, og over de fjerne bjerge dukker månen frem bag nogle skyer. Fliserne på gulvet og den kinesiske skærm bag fløjtespilleren viser, at dette foregår i Kina. Bag ham sidder en dreng, der måske er hans tjener eller hans lærling. Han er også klædt i kinesisk klædedragt og med kinesisk frisur. På skærmen er gengivet et klassisk motiv med *kachō*, fugle og blomster, hvor det ser ud som om, den lille fugl på grenen vender hovedet for at lytte til musikken.

Malemanualer

Træsnitbøger blev også anvendt som instruktionsbøger eller malemanualer for kunstnere, så de kunne se og efterligne de gamle mestre. Den mest berømte af sådanne kommercielle malemanualer er *Sennepsfrohavens malemanual*, der udkom i Kina i 1679 og i Japan i 1748. De fem bind af malemanualen indeholder et væld af skitser til forskellige typer kinesiske landskabsmalerier, såvel som detaljer: træstammer, løv, klippeformationer, vandfald, bygninger, dyr, menneskefigurer, og meget andet, udført

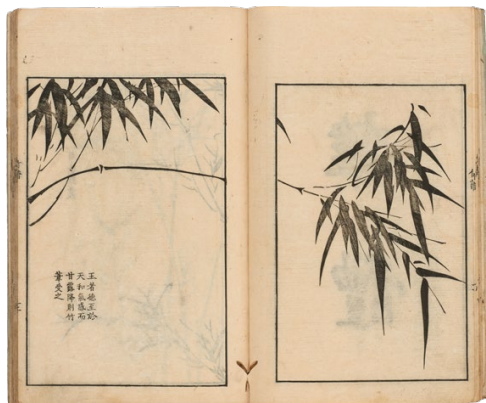


Fig. 73. Yoshimura Shūzan. Album med berømte malere fra Japan og Kina. 1767. Privateje



Fig. 74. Utagawa Hiroshige. Album med malerier med hurtige penselsstreg. 1848-1851. Privateje



Fig. 75. Utagawa Hiroshige og Utagawa Hiroshige II. Gaver fra Edo, en bog med billeder, bind 8-10. 1850-1867. Privateje



Fig. 76. Kōno Bairai. Album med hundrede fugle af Bairai. 1881-1884. Privateje

i forskellige stilarter og penselstrøg. Denne malemanual blev forlæg for en mængde andre malemanualer, der udkom i Japan som træsnitbøger. Et eksempel er fig. 73, der er et opslag fra bogen *Wakan meihitsu gahō* (Album med berømte japanske og kinesiske malere), udgivet i 1835, og kopieret efter en udgave fra 1767 udført af Yoshimura Shūzan (fødselsår ukendt -1776). Denne side viser, hvordan man kan male bambus og gengive et elegant sving af en enkelt gren, der stikker ud fra selve bambusplanten, som er et sted til venstre uden for billedet. I den kinesiske tradition er bambus en af de klassiske fire "noble" planter, der foruden bambus omfatter blommehibiscus, orkide og krysantemum.

Det æstetiske udtryk, der kan skabes med få velplacerede penselstrøg, var ikke tabt for Karl Madsen, der i sin bog *Japansk Malerkunst* roser den måde, hvorpå japanske kunstnere kan skabe liv i deres billeder. "Jo ere og rappere Haanden er, des bedre formaar den at udtrykke den hurtige Bevægelse, den fyrige vitale Kraft. Japanerne har vidst det, længe før end man i Europa begyndte at spekulere derover. De har med et Minimum af Streger tegnet Fugle der skærer gennem Luften, Heste, der sprænger afsted i den vildeste Fart".

Måden at anvende pensel og tusch var et af de centrale emner for træsnitbaserede malemanualer helt op i 1800-tallet. Det ses i fig. 74, der er et opslag fra en billedantologi udført af Utagawa Hiroshige (1797-1858) omkring 1848. Titlen *Sōhitsu gafu*, "Billedbog med hurtig pensel", henviser til, hvordan forskellige motiver kan gengives med et minimum af penselstrøg, og opslaget viser otte forskellige fugle i hver deres lille sceneri. Bogen blev trykt med nogle få farver, således at den højre side af opslaget er udført med farverne sort, grå og blå, mens den venstre side er udført med sort, grå og rosa.

Fugle har været et tema i japansk kunst gennem alle tider. Ofte er fugle tilagt symbolske betydninger eller fungerer som sindbilleder på det menneskelige liv. En særlig motivkreds er *kachōga*, blomster- og fuglebilleder, som har rødder i den kinesiske tradition, og som blev anvendt inden for de forskellige skoler og stilarter i Japan. I Japan blev forskellige typer blomster og fugle ofte forbundet med årstiderne eller de tolv måneder,

såvel som til temaer i klassisk litteratur. Tranen var eksempelvis allerede i kinesisk tradition et symbol på et langt liv og blev ofte gengivet sammen med ferskener.

I Japan bliver tranen ofte sat sammen med fyrretræet og en rød opgående sol som en nytårshilsen, som det ses i fig. 75, et opslag af Utagawa Hiroshiges bogserie *Ehon Edo miyage* (Billedbog med souvenirs fra Edo) fra 1850. Serien udkom i 10 bind over flere år, og dette opslag i indledningen til første bind er en nytårshilsen til læseren. Tranen er også kendt som en fugl, der holder sammen i par og passer godt på deres unger, og derfor er tranen et af de mest hyppige symboler i forbindelse med bryllup i Japan. Rovfugle som ørne, høge og glenter var samurai-standens symboler og anvendtes ofte som symbol på krigerens idealer som mod, ære og magt. Samuraistanden var også de eneste, der måtte opdrætte rovfugle til jagt, så mange kunstnere, der udførte malerier til krigerklassen, benyttede motiver med ørne, der angriber og besejrer andre dyr som kaniner, aber og bjergløver.

Påvirket både af det sydlige Song-dynastis forkærlighed for realisme, tillige med stigende indflydelse fra vestlig kunst, findes der i 1800-tallet mange gengivelser af fugle og blomster som er naturalistiske i skala og repræsentation. Et eksempel på det er fig. 76, udført af kunstneren Kōno Bairei (1844-1895) i 1881, hvor han udførte malerier til en bogserie i tre bind med et hundrede fugle- og blomstermotiver. På billedet ses en glente med hovedet vendt mod højre, som om den vagtsomt kigger på beskueren med sit øje. Derved har kunstneren mulighed for både at vise fuglen forfra, med dens klør om grenen af et ginkgotræ (også kendt som tempeltræ), mens hovedet er gengivet fra siden for at fremhæve fuglens karakteristiske rovfugleprofil. Der er anvendt skravering til at angive de små korte fjer omkring fuglens hoved, og ellers har kunstneren benyttet sig af forskellige nuancer af grå og sort i de grafiske farveflader til at antyde realistiske gengivelser af lys og skygge i billedet, såvel i træets løv som på grenen og stammen.

De talrige billeder af fugle i japanske malerier, træsnit og træsnitbøger begejstrede europæiske samlere. Gengivelser af naturelementer er et globalt udbredt tema, og de kan på et elementært niveau genkendes og



Fig. 77. Nishikawa Sukenobu. Billedbog om de røde ærteblomstmarker. 1759. Privateje

aflæses af de fleste mennesker. Karl Madsen skriver eksempelvis om fugle- og blomstergenren hos japanske kunstnere: "De forstaar at finde de skønneste og mest karakterfulde Sammenstillinger af Fugle og Planter. Der er typiske Sammenstillinger, snart rent symbolske, snart grundede paa visse Fugles virkelige eller formentlige Forkærlighed for visse Planter". Man behøver ikke nødvendigvis at kende de symbolske betydninger eller henvisninger til klassiske digte for at kunne påskønne den visuelle repræsentation af flora og fauna. Derfor udgjorde billeder af fugle og blomster en stor andel af de japanske træsnit og træsnitbøger, som europæiske kunstnere og kritikere samlede på.

Rangaku

Som allerede nævnt, var mange af de japanske fugle og blomsterbilleder ofte detaljerede og realistiske i deres gengivelse af både dyr og planter.

Dette skyldtes dels påvirkningen fra kinesisk maleri fra det sydlige Song-dynasti (1200-tallet), dels indflydelse fra vestlig kunst og videnskab. Vestlig viden kom som nævnt til Japan via Nagasaki, og selv om det kun var en lille håndfuld af shogunens betroede embedsmænd og samuraier, der fik adgang til de tekniske instrumenter og videnskabelige publikationer fra Europa, som hollænderne havde med, så afsatte denne nye viden sig spor i billedkunsten.

Fig. 77 er et opslag i en billedbog om de røde ærteblomstmarker, hvor videnskabelige instrumenter fra Vesten var gengivet som noget nyt og spændende. Til venstre sidder to japanske kvinder klædt i kimono og en japansk mand fra samurai-standen (han har to sværd). Foran dem på gulvet står et instrument, der formodentlig er en orrery, en mekanisk model af solsystemet, der blev opfundet af den engelske urmager George Graham (1673–1751) omkring år 1700. På billedet kan man se apparatet som en masse ringe, der hver især viser planeternes bevægelser og faser, mens en lille kugle i midten viser solens placering.

Vestlig viden om astronomi blev i Japan blandt andet studeret og videreformidlet af kunstneren og videnskabsmanden Shiba Kōkan (1747–1818), der havde undersøgt shogunens samling af vestlige videnskabelige publikationer. Kōkan havde læst om Kopernikus (1473–1543), og i en af sine bøger gengav Kōkan en tegning af et orrery som han havde set i et hollandsk opslagsværk af Egbert Buys (fødselsår ukendt-1769) ved navn *Nieuw en volkomen woordenboek van konsten en wetenschappen* (Ny og komplet ordbog over kunst og videnskab). Kōkan beskriver et orrery således: "et orrery er en globus, der illustrerer Himlen, og den var først konstrueret af Kopernikus fra Polen. Solen er i centrum, og jorden drejer rundt om den. Ved hjælp heraf kan man forstå hele rummets orden".

Det fremgår af opslaget tekst til højre, at det er et "apparat for avanceret viden om himlen langt væk", mens den anden genstand i billedet angives som et "apparat for avanceret viden om mennesket tæt på". Genstanden, der henvises til, er muligvis den aflange genstand med en rund form for enden, som personen til højre holder frem. Personen er en hollandsk videnskabsmand, for hans frisur er anderledes end det var



Fig. 78. Tsubaki Chinzan.
Lyng og filtbregne. Fra
bogen Beretning om
bjergene i Nikko. 1837.
Privateje

normalt i Japan på den tid (japanske mænd var alle barberede øverst på hovedet, og havde håret samlet i en hårpisk), ligesom hans ansigtstræk er markerede.

Naturvidenskabeligt syn

Vestlig naturvidenskab var ikke kun et element, som kunne gengives som et eksotisk indslag af mærkelige og fascinerende instrumenter, men noget der langsomt infiltreredes i selve måden at se og gengive omverden på. Flere af de hollandske tilreisende videnskabsfolk havde lavet botaniske studier under deres ophold i Japan og systematisk indsamlet viden, som blev ordnet ud fra kategorisering og taksonomi. Vestlig botanik inkluderede ofte naturtro farvelagte illustrationer, der kunne redegøre for alle dele af planten, inklusive rødder, blomst og frugtleger, suppleret med latinske betegnelser.

Man kan se denne indflydelse i nogle japanske træsnitbøger, hvor den symbolske og kulturelle betydning af planter og fugle nu blev udfoldet og visualiseret gennem det vestlige, videnskabelige blik. Fig. 9 er et oplag i fem-binds værket *Nikkō sanshi* (Skildringer af Nikkōs bjerge), hvor til forskellige kunstnere har bidraget. Nikkō er et bjergrigt tempelområde, der huser den første shoguns grav og samtidig er et attraktivt og smukt naturområde ikke langt fra Edo. Stedet har således både kulturhistoriske og religiøse dimensioner, som ligeledes gengives i bogen, men der er også mere videnskabelige indlæg, som for eksempel et landkort over området. Fig. 78 er udført af kunstneren Tsubaki Chinzan (1801–1854), som var interesseret i vestlig billedteknik og videnskabelig tilgang i overensstemmelse med sin læremester Watanabe Kazan (1793–1841). I dette billede ser vi, hvorledes Chinzan gengiver to planter, der vokser i området ved Nikkō, en *tsugazakura* (en art lyngplante) og en *iwaomodaka* (filtbregne).

Centralperspektiv

Fra midten af 1700-tallet og frem begyndte japanske kunstnere også at få indblik i den vestlige billedteknik med det centralperspektiviske forsvindingspunkt. Kilden var primært kobberstik fra Europa, der blev anvendt i en *vue optique*, en kasse med linser og spejle, der kunne centralisere et i forvejen overdrevent centralperspektiv. Disse synsmaskiner blev brugt som underholdning i Europa, og hertil blev der produceret et væld af billeder, hvor især skildringer af bygninger, arkitektur og haveanlæg var velegnede. Nogle af billederne (og selve *vue optique*-apparaterne) kom til Japan via Kina, og her anvendte flere kunstnere denne nye måde til at skildre rum i billedfladen. I Japan blev denne type billeder kaldt *uki-e*, perspektiv-billeder, som var en populær genre inden for træsnit.

Fig. 79 er et træsnit af Utagawa Hiroshige, hvor kunstneren har gengivet udsigten over Edo bugt fra toppen af en høj bakke på Shiba-bjerget i Edo. I midten ses en stor port, og på hver side er der overdækkede borde og bænke, hvor besøgende kan spise og drikke, mens de nyder udsigten. Man kan se at Hiroshige anvender et centralperspektiv, idet linjerne i



portens arkitektur, i fliserne og det brune hegn mødes i et centralt punkt i midten af kompositionen lige ved horisontlinjen i portens åbning. Samtidig ligger horisontlinjen relativt lavt og giver indtryk af, at man som beskuer står på toppen af en bakke og ikke kan se landskabet umiddelbart neden for trappen, men kun de fjerne hustage og de hvide sejle ude i bugten. Centralperspektivet er med til at "suge" beskuerens blik ind gennem porten og skaber en visuel effekt, som er knyttet til det specifikke sted. Der er endvidere angivet lidt lys og skygge i billedet, bl.a. gennem en teknik med gradering af farven i portens mørkegrå tag og nogle skraveringer på træstammerne.

Fig. 80 er endnu et billede af Utagawa Hiroshige, og det viser, hvordan han kombinerer et japansk parallelperspektiv med det vestlige landskabsperspektiv. Opslaget gengiver Sugatami-broen ved landsbyen Yamabuki uden for Edo. Den højt buede bro fører ind i billedet til højre i en diagonal linje, der er en reminiscens fra japansk billedtradition og

Fig. 79. Utagawa Hiroshige. Billede af bjerget Atagoyama ved Shiba fra serien Berømte udsigter fra den østlige hovedstad, 1840'erne. Designmuseum Danmark

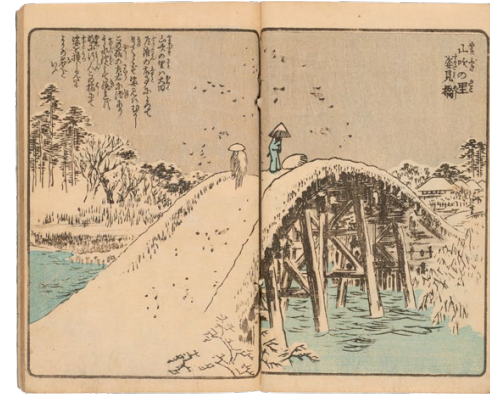


Fig. 80. Utagawa Hiroshige og Utagawa Hiroshige II. Gaver fra Edo, en bog med billeder, bind 8-10. 1850-1867. Privateje

her er med til at skabe en dybde i billedet. Landskabet er klædt i sne, der er udført ved at lade det hvide papir stå uberørt, mens himlen er trykt i en grå farve. Hiroshige formår at skabe realisme i sceneriet ved at bruge skraveringer til at angive skygge i gengivelse af bropillerne og broens konstruktion, og han anvender forkortelse og logisk skalaforhold i den indbyrdes afstand mellem bropillerne såvel som i andre dele af billedet.

Hiroshige udførte sine billeder på et tidspunkt, inden Japan for alvor åbnede sine grænser for vestlig indflydelse. Hiroshige er derfor et godt eksempel på, at viden om vestlig billedteknik og formelle metoder var kendt og brugt i Japan. Frem for at se japonismen i Europa som en epoke hvor europæiske kunstnere blev inspireret af en fremmedartet og eksotisk billedverden, er der snarere tale om at europæiske kunstnere blev fascineret af japansk kunst, fordi de kunne genkende noget af deres eget kunstneriske formsprog. Der er tale om en gensidig udveksling, hvor elementer i begge kulturer bliver oversat og transformeret til andre medier og visuelle udtryk.

Japonismens afslutning

Som jeg har vist gennem små citater fra Karl Madsens bog, var Madsen i lighed med andre kritikere og kunstnere i Danmark positive og beundrende i deres beskrivelser af japanske kunstneres relation til naturen. Men parallelt med en beundring for dele af japansk kunst og kunsthåndværk, var der også mere negative tendenser, som afviste, at det japanske skulle have relevans for dansk kunst og kunstindustri. Selv Karl Madsen synes at være i tvivl om, hvor meget de to kulturer skulle blandes, når han i et afsnit tidligt i sin bog skrev: "Europa for sig og Japan for sig! Blandede sammen, giver det ingen god Ret for kræsnere Ganer".

Forklaringen på denne skepsis kan være, at Japan på grund af landets isolation fra omverden blev tillagt romantiske idealer som et østligt paradys eller Arkadien set i lyset af mange europæeres civilisationskritik. Traditionel japansk kultur kom til at fremstå som en "ren" og uberørt kultur, der ikke var blevet "forurenet" af vestlig industrialisering og dekadence. Japansk kunst kom til at repræsentere europæernes længsel efter "gode gamle dage", og Japan vedblev at fremstå som eksotisk og arkaisk fra 1850'erne og frem til 1900-tallet, til trods for at vidensgrundlaget blev mere nuanceret med tiden. De fleste danske kritikere var generelt ikke interesserede i den kunst, som blev skabt i Japan efter 1868, og de udtrykte kritik af, hvad de oplevede som japanske kunstneres ureflekterede tilegnelse af den vestlige kunst i moderniseringens og fremskridtets navn. Karl Madsen sluttede sin bog med at skrive: "Japans nationale Malerkunst, i visse Henseender Blomsten af hele Orientens Billedkunst, er afsluttet, og Fremtiden kalder den næppe atter til Live paany. Betingelserne for dens Existens er gaaede i Graven."

Karl Madsens afsluttende bemærkning er præget af en tendens i retning af primitivisme, som var en del af hans tid. Madsens fokus på de dekorative kvaliteter ved japansk kunst var utvivlsomt med til at fremme en udvikling inden for dansk kunstindustri og design, men det har samtidig også skygget for spørgsmålet om, hvordan japansk kunst har påvirket danske billedkunstnere. Fremtidige forskningsprojekter og udstillingsaktiviteter kan bidrage til en fornyet undersøgelse af både historiske og

nutidige udvekslinger mellem japansk og dansk kunst. Gennem international forsknings- og udstillingsamarbejde er der mulighed for i højere grad end tidligere at se denne komplekse udveksling som gensidig og ligeværdig.

Om forfatteren

Gunhild Borggreen er lektor i kunsthistorie og visuel kultur ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hendes undervisning og forskning har fokus på japansk samtidskunst og visuel kultur, tillige med kulturelle aspekter af robotteknologi. Gunhild Borggreen holder foredrag og bidrager til udstillinger om japansk kunst i Danmark. Blandt hendes publikationer kan nævnes bidrag til bogen *Japan i bevægelse* (Forlaget Univers, 2016).

JOHANNES LARSEN OG JAPANSK TRÆSNITKUNST
© Faaborg Museum og forfatterne 2017

Kataloget er udgivet i forbindelse med udstillingen
Johannes Larsen og japansk træsnitkunst

Faaborg Museum 1.4 – 31.12.2017
FaaborgMuseum.dk

UDSTILLINGSKONCEPT

Gry Hedin
Gertrud Hvidberg-Hansen

KATALOGREDAKTION

Gry Hedin
Gertrud Hvidberg-Hansen

REDAKTIONEL ASSISTANCE

Sascha Kinzella
Torben Melander
Michael Reerso Larsen

KATALOGTEKSTER

Gunhild Borggren
Gry Hedin
Gertrud Hvidberg-Hansen

GRAFISK TILRETTELÆGGELSE

Jakob Helmer

TRYK

Clausen Grafisk

ISBN

978-87-88686-23-4
Printed in Denmark 2017

FORSIDE

Johannes Larsen. Arkivet.
Faaborg Museum (detalje). 1915

FOTOS (FIG. NR.)

Brandts: II

Faaborg Museum:
3, 10, 13, 14, 17, 18, 26, 27, 28, 32, 41, 48, 49, 51,

Hélène Binet: 65,

Johannes Larsen Museet: 2

Kirstine Mengel:

33, 34, 35, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 55, 59, 20, 61,
62, 69

Ole Akhøj:

1, 4, 9, 15, 16, 25, 31, 40

Pernille Klemp:

5, 6, 7, 8, 12, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 29, 30, 38, 39, 52, 53,
54, 57, 58, 64, 65, 66,

Nationalmuseet:

63, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80

Statens Museum for Kunst: 42, 67

Følgende værker i bogen vises ikke på udstillingen: