

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neva Vrba

Japonizem —
vpliv japonske umetnosti na moderno zahodno umetnost

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Neva Vrba

Mentorica: izr. prof. dr. Karmen Šterk

Japonizem —
vpliv japonske umetnosti na moderno zahodno umetnost

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Japonizem — vpliv japonske umetnosti na moderno zahodno umetnost

Leta 1853 se je Japonska po več kot dvesto letih osamitve pod pritiskom Američanov odprla zunanjemu svetu. Ker informacij o tej deželi zahodnjaki tako dolgo niso imeli, je zbudila veliko zanimanja. Spoznavanje z Japonsko je bilo sicer obremenjeno z raznimi ideološkimi in kulturnimi predsodki, v Franciji pa je bilo navdušenje nad njihovo specifično umetnostjo, imenovano ukiyo-e, tako veliko, da se je pojavil fenomen japonizma. Pri spoznavanju publike z japonskimi izdelki so pomembno vlogo odigrale institucije, svetovne razstave, zbiratelji in trgovci. Številnim umetnikom je lastna interpretacija japonskih umetniških del, pogosto hkrati dekorativnih in funkcionalnih, pomenila način osvobajanja od avtoritarnih akademskih konvencij, kar je vodilo k začetkom modernizma ter približevanju tako japonske, kot po japonski navdahnjene, umetnosti, množicam. Japonizem se je širil tudi med literati, obrtniki, arhitekti, misleci ter široko publiko in postal del francoske in kasneje zahodne kulture. Japonizem še vedno predstavlja široko polje mednarodnih interdisciplinarnih raziskav in tako je postal globalni kulturni fenomen.

Ključne besede: japonizem, ukiyo-e, moderna umetnost, mestna kultura.

Japonisme — The Influence of Japanese Art on Modern Western Art

In 1853, after more than 200 years of isolation, America forced Japan to open its borders to the rest of the world. The West showed a great deal of interest in the country about which they knew very little till that moment. Even though the encounter was burdened by various ideological and cultural prejudices the enthusiasm for Japanese ukiyo-e art was so great that it resulted in the phenomenon termed *japonisme*, most notable in France. A major role in introducing Japanese art to wider audience was played by various public institutions, World Exhibitions, art collectors and art dealers. To various artists, their personal interpretation of Japanese art, often both decorative and functional, offered means to break off with their own academic tradition which led to the birth of Modernism and to introducing both Japanese and Japanese inspired art to the masses. Japonisme started to spread among writers, artisans, architects, scholars and general public, and thus became a part of the French and later Western culture. Japonisme still represents a wide field of international interdisciplinary research and it has become a global cultural phenomenon.

Key words: japonisme, ukiyo-e, modern art, urban culture.

KAZALO

1 UVOD	6
2 JAPONSKA KULTURA V EDO DOBI	10
2.1 RAZNOLIKOST KULTURNIH VPLIVOV	10
2.1.1 Kitajski vplivi	11
2.1.2 Stik z Evropo	12
2.2 MEŠČANSKA KULTURA V EDU IN MINLJIVI SVET	13
2.2.1 Obdobje Edo	13
2.2.2 Družbena ureditev	13
2.2.3 Nova prestolnica Edo	15
2.2.4 Meščanska kultura v Edu	15
2.2.5 Minljivi svet	16
2.2.6 Četrto užitek Yoshiwara	17
2.2.7 Kabuki gledališče	18
2.3 UKIYO-E IN BARVNE LESOREZNE GRAFIKE	19
2.3.1 Ukiyo-e	19
2.3.2 Ukiyo-e mojstri	21
3 SPOZNAVANJE Z JAPONSKO	23
3.1 ZAČETKI SPOZNAVANJA JAPONSKO	23
3.1.1 Informacije o Japonski pred letom 1854	23
3.1.2 Odprtje Japonske svetu in začetki spoznavanja japonske umetnosti	24
3.1.3 Vloga institucij, zbirateljev in trgovcev	24
3.1.4 Svetovne razstave in mesto Japonske v svetovni skupnosti	27
3.1.5 Japonska po odprtju meja	28
3.2 ODZIV NA JAPONSKO UMETNOST V FRANCIJI	29
3.2.1 Pionirji japonizma	29
3.2.2 S. Bing	31
3.2.3 Kritičen odziv na Japonce in njihovo umetnost v Franciji	33
3.3 ORIENTALIZEM, CHINOSERIE IN JAPONIZEM	36
3.3.1 Orientalizem	38
3.3.2 Chinoserie in obujanje francoskega nacionalnega rokoko stila	40
3.3.3 Japonizem in dekorativnost	40
3.3.4 Lepe umetnosti ter dekorativna in uporabna umetnost	41
4 JAPONIZEM V LIKOVNI UMETNOSTI V FRANCIJI	43
4.1 SPREMEMBE NA PODROČJU UMETNOSTI V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA	43
4.1.1 Moderna umetnost	43
4.1.2 Občutek krize	45
4.1.3 Fotografija in japonske grafike	46
4.2 JAPONIZEM V SLIKARSTVU	48
4.2.1 Impresionisti	49
4.2.2 Édouard Manet in Edgar Degas	50
4.2.3 Japonist Vincent van Gogh	51
4.2.4 Paul Gauguin in težnja k primitivizmu	52
4.2.5 Skupina Nabis	53
4.2.6 Pierre Bonnard	55
4.2.7 Henri de Toulouse-Lautrec	56
4.3 POVEZOVANJE SLIKARJEV IN LITERATOV	57
5 RAZŠIRJANJE JAPONIZMA MED ŠIROKO PUBLIKO	60
5.1 PARIZ IN MONTMANTRE V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA	60
5.2 LE JAPON ARTISTIQUE	63
5.3 BARVNA LITOGRAFIJA, ILUSTRACIJE IN PLAKAT	65

5.3.1 Knjižna in revialna ilustracija	65
5.3.2 Plakat kot umetnost.....	66
5.4 JAPONIZEM DOMA.....	68
5.4.1 Notranja oprema	68
5.4.2 Art Nouveau galerija.....	69
5.4.3 Zložljivi zaslon in vertikalni formati	70
5.4.4 Arhitektura	71
5.5 MODA.....	72
5.5.1 Kimono, pahljače in drugi modni dodatki	72
5.6 JAPONIZEM NA JAPONSKEM.....	74
6 SKLEP.....	76
7 LITERATURA	84

1 UVOD

¹
Japonizem¹ na splošno pomeni vpliv japonske umetnosti na zahodno, predvsem francosko, umetnost v drugi polovici 19. stoletja oziroma kot definicijo poda Pamela Genova, japonizem pomeni »prisotnost japonskih slikarskih tehnik, stilov, motivov in kompozicijskih pristopov v francoskem slikarstvu 19. stoletja ter, kot razširitev, vpliv na dekorativne umetnosti dobe skozi vpeljavo vzhodnjaških medijev, materialov in formatov« (Genova 2009, 453). Če bi bil japonizem omejen samo na likovno umetnost, slikarje in oblikovalce, bi bil tema predvsem za likovne kritike in umetnostne zgodovinarje, tako pa nameravam v svojem diplomskem delu dokazati, da je imel pojav veliko širše in daljnosežne vplive in posledice, ter da je vplival na širšo publiko in kulturo, ne le v Franciji, ampak sčasoma po celem svetu. Večinoma je bil raziskan na področju vizualnih umetnosti, vendar je vedno več raziskovalcev, ki preučujejo tudi druge vidike pojava.

V pregledih umetnostne zgodovine do 70ih let 20. stoletja japonizem pogosto sploh ni omenjen (sama nisem zasledila), v *Evropskem umetnostnozgodovinskem leksikonu* Luca Menašerja iz leta 1971, ki je kot biblija za slovenske umetnostne zgodovinarje (novejšega primerljivega leksikona ni), gesla »japonizem« ni, je pa geslo »japonski vplivi«. Sama sem pojem prvič zasledila šele pri listanju vodnika po umetnosti *Umetnost — svetovna zgodovina*, ki ga je izdala založba Mladinska knjiga leta 2000. Naslednje leto je izšel ponatis Wichmannove knjige *Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858* (prvič je izšla leta 1980 v nemščini), ki sem si jo lahko naročila po spletu in je postala moja glavna opora za pisanje diplomskega dela. Avtor je knjigo napisal po enakem sistemu tematske organizacije kot jo je imela razstava japonizma v sklopu razstave *Weltkulturen und moderne Kunst*, v času 20ih olimpijskih iger, leta 1972, nekaj popravkov pa je bilo v letih pred izdajo narejenih zaradi podrobnejših raziskav tudi drugih zainteresiranih za to področje. Tema se je izkazala za zelo široko, sama sem se v svojem delu osredotočila predvsem na začetke pojava, torej drugo polovico 19. stoletja v Franciji, natančneje v Parizu, ki velja za »zibelko moderne umetnosti«. Moj namen je bil preučiti, kaj od japonske umetnosti je vplivalo na umetnost in kulturo zahodnjakov, v tem primeru Francozov, na kakšen način so se s to umetnostjo spoznavali, kako širok in močan vpliv je japonska umetnost imela na moderno zahodno umetnost ter na kakšen način je japonizem prodrl tudi v širšo javno sfero.

Japonizem naj bi odigral pomembno vlogo pri začetkih modernizma v umetnosti. Glede teme modernosti in modernizma bom črpala predvsem iz del Aleša Debeljaka *Postmoderna sfinga* (1989) in *Na ruševinah modernosti* (1999), Paula Matticka *Umetnost in njen čas* (2013) ter Arnolda Hauserja *Socialna zgodovina umetnosti in literature* (1969) in *Umetnost in družba* (1980).

¹ *Japonisme* v francoščini, v angleščini *japonisme* ali *japonism*.

Zanimalo me je, kakšni so bili kulturni razlogi za pojav japonizma, kakšen je bil družbeno kulturni kontekst in na kakšne načine so na japonsko umetnost reagirali različni segmenti populacije, različni ustvarjalci, v tem primeru predvsem slikarji, in kako je japonizem iz zgolj modne norosti postal aspekt zahodne umetnosti in oblikovanja, pa tudi francoske oziroma zahodne kulture na splošno. Oblikovanje in postopen razvoj japonizma namreč vključuje prehod iz tega, kar je poimenovano *japonaiserie* in na splošno predstavlja površinsko, celo trapasto, zahodno manijo za predmeti in kuriozitetami z Japonske, do japonizma, kot ga zgoraj definira Genova, ter japonizma, kar pomeni zdaj. Skozi celotno besedilo nameravam obravnavati oba pojma oziroma pojava.

Metodološki pristop dela bo temeljil na socialno-zgodovinski in umetnostno-zgodovinski metodi z elementi kulturnih študij, komparativni analizi virov ter analizi simbolnega gradiva.

V prvem poglavju nameravam orisati nekatere glavne principe japonske umetnosti, ki izhajajo tako iz njihovih verovanj, različnih kulturno umetnostnih vplivov iz tujine in njihovih lastnih estetskih principov, kot družbene ureditve in specifičnih družbeno političnih dogodkov na Japonskem v 17. in 18. stoletju. Moja teza je, da na moderne francoske slikarje ni vplivala japonska umetnost na splošno, ampak poseben tip umetnosti, ki se je razvil v okviru njihove meščanske kulture. Namen tega poglavja bo tudi prikazati, da Japonska ob svojem odprtju svetu ni bila »primitivna« dežela, temveč se je njena zgodovina v omenjenem obdobju odvijala podobno kot zahodna.

V tem poglavju se naslanjam na literaturo umetnostnih zgodovinarjev, kot so Michael Dunn, Julian Bicknell, J. R. Hillier in drugih, ki so svoje prispevke na temo japonske umetnosti in kulture objavljali predvsem v monografijah in katalogih, izdanih ob preglednih razstavah japonske umetnosti. Hkrati sem preučila dela antropologov, ki so japonsko kulturo preučevali s treh različnih vidikov, in sicer delo Ruth Benedict, ki je izdelala študijo o nacionalnem karakterju Japoncev za ameriško vlado, ne da bi sama obiskala deželo, ampak s sekundarno analizo virov, Claude Lévi-Straussa, ki je preučeval japonske mite in prakse običajnih ljudi in tudi sam nekajkrat obiskal Japonsko, poleg tega pa je, kot otrok francoskega slikarja, imel tudi sam pristno izkušnjo z, lahko bi rekli japonizmom, vsekakor pa japonskimi grafikami, ki jih je od očeta dobival v dar že od otroštva in jih tudi občudoval, ter Lise Dalby, ki je odšla na terensko delo na Japonsko, kjer je postala gejša. Povzemala sem tudi iz raziskave Tinke Delakorda Kawashima, ki je sicer preučila religioznost in potrošništvo v sodobni japonski družbi, vendar je podala tudi pregled družbeno političnih, ekonomskih in zgodovinskih okoliščin v dobi Edo, ki je obdobje, v katerem se je razvila japonska meščanska družba.

V drugem poglavju bom predstavila načine, kako se je Evropa spoznavala z Japonsko, predvsem njeno umetnostjo, kakšna je bila dostopnost informacij o deželi, ki je bila, z redkimi izjemami, več kot 200 let zaprta pred svetom, ter kako so njeno umetnost publiki predstavljali poznavalci. Orisati

nameravam vlogo, ki so jo odigrali ljubitelji, trgovci, institucije in razstave japonske umetnosti, ter svetovne razstave, ki so bile v Parizu v letih 1867, 1878 in 1889. Pokazati nameravam, da je bilo spoznavanje z japonsko umetnostjo in kulturo dostikrat obremenjeno s kulturnimi predsodki in napačnimi interpretacijami. V tem poglavju bom pisala o postopnem razvoju diskurza samega japonizma in začetkih študija tega pojava.

O dostopnosti japonskih predmetov ali informacij o deželi v Franciji je naredila pomembno raziskavo Phylis Floyd, o kritičnih odzivih francoske javnosti na japonsko umetnost pa Elisa Evett. Gabriel Weisberg že štirideset let preučuje življenje in delo najpomembnejšega trgovca z japonskimi umetniškimi predmeti in največjega promotorja japonske umetnosti ne le v Franciji, ampak po Evropi in Ameriki, S. Binga. Tudi sama sem povzela nekaj njegovih ugotovitev iz več njegovih esejev, saj je bil Bing eden od ključnih »japonistov« v tistem času. V okviru japonizma se bom dotaknila tudi teme orientalizma, kjer se bom opirala na ugotovitve zgodovinarja idej J. J. Clarkeja in profesorice japonskih študij Marie Conte-Helm.

V tretjem poglavju nameravam prikazati, da so japonske barvne grafike pomembno vplivale na delo slikarjev, ki se jih šteje za prve moderne slikarje, kot so impresionisti in postimpresionisti, na razvoj dekorativnega slikarstva, ter na ustvarjalce, ki so tlakovali pot modernizmu v umetnosti. Japonizem se je namreč pojavil v Evropi ravno v času krize v zahodnem slikarstvu, ki so jo spodbudile hitra industrializacija, modernizacija in urbanizacija, japonske barvne grafike pa so, po mnenju več avtorjev, ki jih povzemam, nakazovale eno od možnih poti izhoda iz te krize.

V začetku je japonizem v slikah prisoten toliko, da odseva popularnost japonskih grafik v tistem času, sčasoma pa se začne japonizem kazati tudi v spremembi samega stila slikanja in v uporabi japonskih umetniških prvin v zahodnem slikarstvu. Podoben proces se zgodi tudi na področju leposlovja. Japonizem v francoski literaturi preučuje predvsem Pamela Genova. V tem poglavju se, poleg njenih, opiram na ugotovitve umetnostnih zgodovinarjev in mislecev, kot so Arnold Hauser, Ernst Gombrich, Nicolas Watkins, Kirk Varnedoe in drugi.

V četrtem, zadnjem poglavju, bom predstavila načine, na katere je japonizem začel postajati kulturni fenomen. Zaradi številnih tehničnih inovacij druge polovice 19. stoletja, med drugim tudi razvoja litografije, postopka za enostavno reprodukcijo podob, eksplozije komunikacijskih sredstev, kot so revije, časopisi, knjige, medoceanskih potovanj in mednarodnega trgovinskega sodelovanja, so se informacije o novih umetniških tokovih hitro razširjale po celem svetu. Japonska umetnost je, kot nameravam predstaviti, vplivala na razvoj plakata kot samostojne in legitimne umetniške zvrsti, na knjižno in revialno ilustracijo, notranje oblikovanje in arhitekturo, modo in nakit, na gibanje mednarodnih razsežnosti art nouveau, ne le v Franciji, ampak po celem svetu pod različnimi imeni. Japonizem je našel pot tudi na Japonsko, kar raziskuje umetnostna zgodovinarica Alicia Volk.

Preučevalci japonizma govorijo tudi o tem, da japonizem ne ustreza eni sami slovarski definiciji, saj je naenkrat oblika ustvarjalnega izraza in polje kritične raziskave, je fenomen in, kot piše Genova, tako ideološki pristop, kot metodološko orodje (Genova 1997). Ker je pojav tako kompleksen, je še vedno plodno področje raziskav. Weisberg je ravno lani (2015) na spletni strani založbe Brill pozival različne raziskovalce k oddaji prispevkov za revijo o japonizmu, ki bo mednarodna in interdisciplinarna ter se ustanavlja z letošnjim letom (2016), z naslovom *Journal of Japonisme*, saj se ugotavlja, da je japonizem postal globalni fenomen. Z namenom, da se ne bi preveč ponavljali, je napisal povzetek tega, kar se je odkrilo in raziskalo na to temo do zdaj, v prispevku z naslovom *Reflecting on Japonisme* (Weisberg 2015). V svojem diplomskem delu bom tudi sama poskušala narediti pregled začetkov japonizma.

Večina uporabljene literature je napisane v angleškem jeziku, prevajala sem sama, citirana besedila je pregledala prevajalka Lilian Belajec Maher. Tuja imena pišem tako, kot jih pišejo angleško govoreči avtorji, naslove knjig in nazivov institucij puščam takšna, kot so v določenem jeziku. Naslove slikarskih del sem prav tako povzela po avtorjih od katerih sem črpala, razen kadar sem našla njihove nazive v slovenščini.

2 JAPONSKA KULTURA V EDO DOBI

2.1 RAZNOLIKOST KULTURNIH VPLIVOV

Pri preučevanju nekaterih japonskih mitov je francoski antropolog Claude Lévi-Strauss, ki je Japonsko obiskal tudi sam, ugotovil, da so nekateri starodavni japonski miti presenetljivo podobni mitom t. i. Starega sveta, torej zahodne civilizacije, mitom Egipta, Grčije in Rima. Piše namreč, da »več indikatorjev kaže na to, da so bile vzpostavljene povezave med Vzhodom in Zahodom v predzgodovinskih časih« (Lévi-Strauss 2013, 31). Predvideva, da je bila Japonska prostor, kjer so se srečevale različne kulture, verjetno tudi kulture Starega in Novega sveta, vendar pa je Japonski njena geografska pozicija na skrajnem vzhodnem delu evrazijskega kontinenta in hkratna oddaljenost, tudi občasna izolacija od drugih dežel, omogočala, da je delovala kot nekakšen filter vplivov drugih kultur, ki so se tam mešale, poleg tega pa je to razlog za raznolikost japonske kulture (prav tam 19).

Japonska je bila od nekdaj kot nekakšna »kulturna goba«, kot se izrazi Dunn (Dunn 1999, 500), ki je vpijala vplive, ki so na njene otoke prihajali od drugod, in ugotavlja, da so redkokdaj izumljali, so pa pokazali dar za selekcijo in sintezo — »japonifikacijo« intelektualnih in kulturnih vzorov tako, da so se primerno absorbirale v domorodno kulturo (prav tam 500—501). Po mnenju Lévi-Straussa je ravno to izmenjavanje izposoj in sintez, sinkretizma in originalnosti tisto, kar najbolje opredeljuje mesto in vlogo Japonske v svetu (Lévi-Strauss 2013, 18), saj so bile »vse te izposoje tako skrbno filtrirane, njihova izbrana substanca tako dobro asimilirana, da niti do zdaj japonska kultura ni izgubila svoje specifičnosti« (prav tam 40). Že japonska starodavna verska tradicija šintoizem² in njeni obredi izhajajo iz pogleda na svet, ki zavrača vso ekskluzivnost, zato tudi verski sinkretizem pri njih ni neobičajen, pravzaprav je značilen za obdobje Edo, ki ga bom v nadaljevanju obravnavala. »V prepoznavanju spiritualne esence v vseh bitjih vesolja, šinto združuje naravo in nadnaravno, svet ljudi in svet živali in rastlin, celo inertne in žive snovi« (prav tam 22).

Med značilnosti šintoizma spada animistična komunikacija z »duhovi«, kamiji (lokalnimi božanstvi), ki naj bi bili harmonizatorji odnosov med zemljo in nebom, nastanjeni pa so predvsem v lepih in izrazitih naravnih pojavih. Druga pomembna značilnost šintoizma, ki izhaja iz prejšnje, je afiniteta do narave, naravnih lepot in njihova sakralizacija (Smrke 2000, 141—144). Že najzgodnejši arheološki artefakti z Japonske so na primer opremljeni z dekoracijami, navdihnjenimi z naravo in izpričujejo poseben odnos do narave (Dunn 1999, 499—500). Kot piše Smrke, »narava

2 Šintoizem je japonska verska tradicija, stara vsaj 2000 let, vendar je dvojna ali več-religijska pripadnost značilnost Japoncev. Verski sinkretizem, mešanje šintoizma z elementi konfucianizma in budizma, so Japonci, kot tudi druge ideje, uspešno japonizirali, torej priredili po svoje. Domneva se, da je šintoizem nastal kot lokalno verstvo kmečkih skupnosti. Izvirni japonski izraz za to vero je kami no michi, ki pomeni pot kamijev oziroma duhov (bogov), kasneje uporabljan naziv shen dao pa je kitajskega izvora (Smrke 2000, 140—144).

ni pojmovana kot področje, ki naj si ga človek — po navodilih boga — podredi, ampak kot področje, ki je vredno posebne, tenkočutne človekove pozornosti« (Smrke 2000, 144).

Zahodna umetnost je namreč do 19. stoletja večinoma služila slavljenju Boga in poudarjanju človekove dominantnosti nad naravo. V nasprotju s tem je narava pri Japoncih čaščena, usklajevanje življenja z naravo in naravnimi silami pa ima tudi estetske kvalitete (prav tam 144), obstaja pa tudi veliko pojmov, ki so povezani tako z estetiko kot religijo.

Eden od pojmov, ki pomeni karakterizacijo japonske tradicionalne estetike in je povezan s šintoizmom, je pojem kazari, ki je na široko opredeljen kot »dejanje okraševanja in razkazovanja«, nanaša pa se ne le na dejanski predmet ali okras na njem, ampak tudi na uporabo tega predmeta in njegove transformacije v nekaj posebnega in neobičajnega (Rousmaniere 2002, 20). Značilnosti te estetike so domišljija, presenečenje, asimetrija, pretiravanje, stilizacija, parodija, improvizacija, igrivost in ekscentričnost. Pomemben aspekt kazarija je tudi dualnost »izjemnega« in »običajnega« šintoističnega pojmovanja življenja. Tradicionalno je bilo, po eni strani še vedno je, na tak način ločeno celo življenje posameznikov: obstajajo navadni dnevi z vsakodnevnimi obveznostmi in na drugi strani izjemni dnevi, ki služijo kot pobeg iz vsakdanjega obstoja, kot so festivali, ceremonije, ekskurzije. Ti izjemni dnevi so običajno povezani s čaščenjem kamijev. Tudi gledališče kabuki, ki je pomemben del meščanske kulture Edo dobe, se je razvilo iz tega. Kazari pomaga pri ustvarjanju »drugega« sveta, ekscentrični in improviziran dizajn pa je namenjen temu, da zabavajo tako božanstva kot tudi udeležence festivalov in ceremonij, ki so jih organizirala šintoistična svetišča. Kazari se tako razširja tudi na aktivno participacijo v družbenih aktivnostih kot so recimo pitje čaja, literarna srečanja, sezonski festivali, celo obiski četrti užitkov (Tsuji 2002, 18). Fizične manifestacije kazarija so se preoblikovale, celo na novo izumljale, v odgovor na različne družbene in zgodovinske okoliščine, torej glede na to, kaj je bilo modno v določeni dobi (Rousmaniere 2002, 21). V mojem diplomskem delu je to doba Edo.

2.1.1 Kitajski vplivi

Na japonsko estetiko in celotno kulturo so vplivale različne kulture, predvsem pa kitajska. Prvi večji val vplivov s Kitajske se zgodi med 6. in 7. stoletjem, ko se je po deželi začel širiti budizem, hkrati pa so začeli uporabljati papir³ in pisavo (ker so začeli pisavo uporabljati relativno pozno, ne vemo veliko o njihovi kulturi pred tem časom). To obdobje označuje vrh japonske budistične religiozne umetnosti. Drugi val vplivov, ki se pozna tudi v umetnosti, je bil med 13. in 14. stoletjem, ko je na Japonsko prišel, prav tako s Kitajske, zen budizem, ki pa je imel od takrat dalje močan vpliv na vsa področja življenja (Dunn 1999, 499—500). Pri tem verovanju gre za napor, doseči duhovno

3 Na Japonskem imajo dolgo zgodovino uporabe papirja (ki naj bi ga izumil Ts'ai Lun, ki je živel na Kitajskem v času cesarja Hoja, leta 105) ne le za tisk in pisanje, ampak tudi kot ovojni papir, tapete, igralne karte, tudi toaletni papir, okoli leta 1000 pa tudi kot denar (Meggs in Alston 2006, 38).

očiščenje tako, da se ustavi vse racionalne in konceptualne procese, goji torej »brezoblično« meditacijo, takšno, ki ne intelektualizira in ne vizualizira. Zen vzpodbuja vedenjske lastnosti, kot so urejenost, premišljenost, natančnost in podobno, visoko pa ceni tudi ročno delo, umetnosti in vojaške spretnosti, katerih cilj je samospoznavanje. Kot piše Smrke, so Japonci z zenom, predvsem s čajno ceremonijo, razvili religijo esteticizma, ki temelji na čaščenju lepega v skromnih vsakdanjostih (Smrke 2000, 115—117).

Po Dunnovem mnenju koncept zena še najbolj pomaga razložiti glavne razlike med japonsko in zahodno, evropsko umetnostjo. Predstavila bom le nekaj načel, ki jih je Dunn povzel po pisatelju Shin'ichi Hisamatsuju. Sedem glavnih karakteristik, ki določajo naravo zen estetike: asimetrija (simetrija naj bi bila prepreka do višje resnice); enostavnost (zenovska misel ne mara nereda — kar ni nujno ali na svojem mestu, se smatra kot motnja); patina ali posušenost (lepota, ki je nastala zaradi uporabe, starosti, izkušenj; kar je esenca, ki ostane, ko mladost izgine ali pa se predmetu vidi, da je že dolgo v uporabi); naravnost (iskrenost, ali tisto, kar človek doseže, ko pri ustvarjanju dobi že toliko izkušenj, da nekaj naredi spontano, »brez misli«), globina ali odgoditev (ni vse naenkrat razkrita, opazovalec se mora potruditi, da lahko popolno dojame subjekt; večpomenskost, ki se jo najboljše dojame z intuicijo); nenavezanost (svoboda pri ustvarjanju, torej ne sledenje kakšnemu »izmu«, religijskem ali političnem); ter mirnost (ustvarjanje v meditativnem stanju)⁴ (Dunn 1999, 508—510). Takšna načela so se močno dotaknila številnih evropskih umetnikov, v njih so, kot bom pisala kasneje, našli možne rešitve za probleme, s katerimi so se srečevali v umetnosti svojega časa in prostora, z njimi pa so se spoznavali tudi preko japonske umetnosti.

2.1.2 Stik z Evropo

Poleg sosednjih kultur, kot sta kitajska in tudi korejska, je na japonsko kulturo in umetnost v določeni meri vplivala tudi evropska. V drugi polovici 16. stoletja so prvi Evropejci zaradi brodoloma pristali na Japonskem. To so bili Portugalci leta 1543. Sledili so jim Španci leta 1593, Nizozemci leta 1609 in Angleži leta 1613. Portugalci so leta 1549 na Japonsko poslali svoje jezuitske misijonarje, ki jim je v nekaj desetletjih uspelo spreobrniti približno 150.000 prebivalcev v krščansko vero, ki so jo japonski pomembneži nekaj časa tolerirali in redki tudi sprejeli. Pomembneje jim je bilo pridobivanje novih znanj z Zahoda, predvsem pa trgovanje z orožjem, saj je na Japonskem že dolgo vladalo obdobje vojaških nemirov. Krščanstvo se je sicer nekaj let širilo po Japonski, vendar pa se je to končalo z množičnimi usmrčitvami krščanskih privržencev, izgonom evropskih misijonarjev ter z zaprtjem svojih meja. Do leta 1640 so z Japonske dokončno izgnali tudi špansko-portugalske trgovce, Nizozemcem, ki so tja prišli z veliko bolj sekularnimi cilji, so

⁴ V angleščini so te karakteristike poimenovane tako: asymmetry; simplicity; astringency or dryness; naturalness; profundity, or reserve; non-attachment; tranquility (Dunn 1999, 508—510).

dovolili trgovanje le v pristanišču na otoku Deshima pri Nagasakiju, a je bilo tudi to strogo nadzorovano. Do leta 1720 je bilo na Japonsko strogo prepovedano uvažati kakršnekoli knjige v kitajskem ali evropskih jezikih, vendar pa so šoguna Yoshimuneja (1716—1751) zanimali dosežki Zahoda na področju znanosti in medicine, zato je to strogo prepoved malo omilil in leta 1740 se je nekaj učenjakov začelo učiti o evropski znanosti v nizozemskem jeziku, zato se je te znanosti imenovalo tudi »nizozemske znanosti«. Med leti 1760—1790 je študiranje zahodnjaških učenosti cvetelo (Conte-Helm 2012, 3—8). Na Japonsko so prišli tudi razni slikarski priročniki, kjer so Japonci pridobili znanje o bakrorezu, oljnem slikarstvu in drugih tehnikah (Forrer 1991, 17), tudi o renesančnih pravilih predstavljanja perspektive. Tako so, kot piše Varnedoe, japonski umetniki »tudi brez diagramov ali razlag principov perspektive ... razumeli, da so soočeni z novim načinom prikazovanja sveta, načinom reprezentacije, povezanim z zmožnostjo zahodnjaške znanosti razumevanja in obvladovanja narave« (Varnedoe 1990, 56). Te principe so, kot druge prej omenjene vplive, na svoj način prilagodili in iz tega ustvarili izvirno obliko umetnosti, ki je kasneje vplivala na zahodnjake, posebej francoske umetnike.

2.2 MEŠČANSKA KULTURA V EDU IN MINLJIVI SVET

2.2.1 Obdobje Edo

V obdobju Edo, ki traja od 1603 do 1868, se na Japonskem zgodi veliko sprememb, v samem začetku tudi to, da se prestolnica dežele preseli iz Kjota, ki je bil starodavna prestolnica, v kateri je

bival cesar, v Edo (zdaj Tokijo), hkrati pa se uveljavi vrhovna oblast šoguna⁵ nad vso deželo. Cesar, ki je bil s svojo družino izoliran v stari prestolnici, ni imel praktično nobene politične moči.

Prvi šogun je bil Tokugawa Ieyasu (1542—1616), ki pa že po dveh letih to pozicijo prenese na svojega sina Hidetato. S tem se po dolgem obdobju vojaških nemirov na Japonskem začne novo, vojaško mirno, zgodovinsko obdobje, imenovano po družinskem imenu Tokugawa, ali Edo doba, po novi prestolnici Japonske. V nadaljevanju uporabljam termin Edo doba.

V tem obdobju se je Japonska izolirala od ostalega sveta (kar je poimenovano tudi sakoku — »doba izolacije«). To obdobje je označeno kot zgodnjemoderno. Moderno obdobje, tj. doba Meiji, se začne s ponovnim odprtjem dežele in propadom tega režima, ko se začne Japonska pod zahodnim vplivom hitro tehnološko, ekonomsko in vojaško modernizirati, poleg tega pa postane tudi prva industrializirana nezahodna dežela (Delakorda Kawashima 2015, 139—143).

5 Šogun je vrhovni vojaški poglavar.

2.2.2 Družbena ureditev

V celotni svoji t. i. predmoderni zgodovini je bila Japonska izredno razredno in kastno razslojena. Na vrhu družbene lestvice so bili člani cesarske družine in plemiči oziroma šogun in šogunat od leta 1603 dalje ter regionalni fevdalni poglavarji, daimyoji⁶. Splet odnosov med šogunatom in daimyoji se imenuje bakufu, ta upravni aparat pa se opira na samuraje, naslednje po hierarhiji navzdol. 80 % prebivalstva je bilo kmetov, ki so bili po tej družbeni lestvici precej visoko, saj se je gospodarstvo dežele naslanjalo predvsem na poljedelstvo. Ostali prebivalci so bili t. i. chonin, mestni ljudje, predvsem obrtniki, najnižji na lestvici pa so bili trgovci (Dunn 1999, 526), saj se je, kot piše Benedict, vladajoči šogunat zavedal, da je močan trgovski razred za fevdalizem škodljiv (Benedict 2005, 61). Obstajal je tudi razred »ne-ljudi« t. i. hinin. To so bili med drugim tudi »delavci« v četrteh užitkov, kurtizane, prostitutke in kabuki igralci.

Ko so z vzpostavitvijo šogunata razorožili kmete, so samo samuraji imeli pravico do orožja, sami pa niso mogli biti proizvajalci, torej se niso mogli ukvarjati z dejavnostmi drugih razredov, kot je kmetovanje, obrtništvo ali trgovanje. To so bile dejavnosti »navadnih ljudi«, oni pa so bili višje po položaju. V obdobjih dolgega miru kot bojevniki niso imeli kaj početi. Na začetku Edo obdobja so dobili določeno štipendijo in so živeli od tega, tako pa so bili tudi popolnoma odvisni od svojega gospodarja, daimyoja. Te štipendije dostikrat niso bile zelo visoke, zato so si morali pogosto denar sposojati od najnižjega sloja v hierarhični lestvici, trgovcev. Nekateri samuraji so se tudi odpovedali svojemu statusu in postali učitelji, zdravniki, obrtniki, torej navadni meščani. Obdobje je bilo načeloma mirno, zato se je ta vojaški razred specializiral za miroljubne umetnosti, kot sta klasična drama in čajna ceremonija, oziroma kot piše Benedict, so samuraji »kljub svojim pripravljenim mečem, razvili umetnosti miru« (Benedict 2005, 62—64). Samuraji in na splošno višji srednji razred so se sčasoma torej začeli usmerjati k udejstvovanju v umetnosti, posebej v literarno dejavnost (Bicknell 1994, 37).

Šogunat je določal podrobnosti vsakodnevnega življenja vsakega posameznega razreda. Vsaka hiša je morala imeti že na vratih označen položaj v tej delitvi (Benedict 2005, 61), uradniki so natančno določali, kaj so lahko pripadniki različnih razredov jedli, gradili, si lastili, se oblačili ali s čim so si lahko okraševali domove (Dalby 2000, 276). Vlada je torej nadzorovala tako specifična dekorativna pravila, kot tudi pravila potrošnje glede na status. Ta pravila odkrivajo pomembnost, ki se jo je pripisovalo primernemu oblačenju in vedenju, kot fizična metafora za zdravje režima (Rousmaniere 2002, 27). Lahko bi celo rekli, da je bila japonska družba toliko modno kot razredno zavedna oziroma, kot ugotavlja Delakorda: »Omejevalni zakoni glede razkošja in luksuznih dobrin, ki jih je večkrat izdala uprava šogunata, dokazujejo, da je bila ekstravagantnost in razkazovalna potrošnja del takratnega življenskega sloga« (Delakorda Kawashima 2015, 143).

⁶ Daimyoji so neposredni vazali šogunata, ki so imeli nadzor nad posameznimi upravnimi področji.

2.2.3 Nova prestolnica Edo

Reforme nove vlade šogunata Tokugawa so med drugim vključevale tudi omejitve daimyojevih svoboščin s sistemom njihove izmenične prisotnosti⁷ v novi prestolnici Edo, kar je bilo uveljavljeno leta 1635, ter s premestitvijo samurajev iz podeželja v mesto. To postane eden glavnih dejavnikov za rast denarne ekonomije in posledično tudi družbeno ekonomskega vzpona meščanov in trgovcev. Namen daimyojev in njihovih samurajev v Edu je bil dvojen: tam puščajo talce, hkrati pa jim je vzdrževanje nivoja blišča, v katerem so po hierarhiji morali živeti v mestu, preprečevalo, da bi si lahko pridobili sredstva za delovanje proti vladi (Dunn 1999, 526). Daimyoji so imeli v Edu svoje rezidence z redno zaposlenim osebjem, na potovanja v prestolnico pa so potovali tudi z večtisočglavim spremstvom. Te procesije so postale priložnost za tekmovalno izkazovanje bogastva⁸, saj je bila oprema drago in izbrano dekorirana (Delakorda Kawashima 2015, 141). Zaradi potrebe po nenehnem razkazovanju in tekmovanju v luksuznih dobrinah je v mestih, predvsem Edu, Osaki in Kyotu⁹ ter na poteh, ki so vodile do teh mest, zraslo število obrtnikov in trgovcev. Posebej trgovski razred je začel dobivati veliko moč (prav tam).

2.2.4 Meščanska kultura v Edu

Edo v začetku ni imel svoje posebne kulture in se je opiral na kulturno dediščino Kjota in Osake. Leta 1657 je zgorelo skoraj celo mesto, vendar pa je ravno to omogočilo, da se je lahko postavilo na novo in oblikovalo svojo lastno kulturo. Gradili so celo mesto, zato je tja prišlo veliko število raznih obrtnikov in ročnih delavcev, kar je hkrati pomenilo, da je bila v začetku populacija večinoma moška (Satō 2007, 10–12).

Velika večina ljudi v Edu je bilo iz nižjega, meščanskega razreda, vendar pa so postali bogati in do konca 17. stoletja jih je mnogo imelo več bogastva, kot njihovi po hierarhiji in rodu večvredni nadrejeni, niso pa imeli nobenega statusa. Imeli so strogo omejeno, kaj lahko posedujejo, zemlje niso mogli kupiti, zato jim je ostajalo veliko sredstev za druge stvari, tudi dobrine, ki so bile sprva namenjene višjim slojem. »Minljivi« oziroma »ukiyo« svet, o katerem bom pisala v nadaljevanju,

7 Daimyo je moral s svojimi samuraji in spremstvom v prestolnici prebivati pol leta (kot navaja Benedict 2005, 67) oziroma po štiri mesece na dve leti (kot navaja Bicknell 1994, 35). Ko je odšel, je tam moral pustiti svojo ženo kot talko.

8 V obravnavi pojma kazari, o katerem sem pisala na začetku tega poglavja, Rousmaniere razlaga, da so bile te procesije tip masovne ornamentalizacije, fizično razkazovanje kodificiranih družbenih in političnih statusov in privilegijev, ki so bile vidne vsem, tudi v obliki zastav in grbov (Rousmaniere 2002, 26).

9 Do leta 1720 je Edo postal milijonsko mesto, večje od tedanjega Londona ali Pariza, številčna urbana populacija pa se je razvila tudi na območju Osake (veliko trgovsko središče, distribucijski center z močnim trgovskim razredom, ki je usmerjal komercialno aktivnost) in Kyota (Delakorda Kawashima 2015, 141). Osaka in Kjoto sta štela približno 400.000 prebivalcev okoli leta 1800 (Gerstle 2005, 13).

jim je omogočil, da so lahko te presežke zapravljali (Dunn 1999, 527). Veliko vrednost so pripisovali razvedrilom vseh vrst. Osrednje prizorišče te meščanske kulture so bili zabavišni prostori, čajnice, gledališča, tudi javna kopališča. Ta kultura je, kot povzame Delakorda, obsegala gledališče kabuki, lutkovno gledališče, literaturo ukiyo, slikarstvo ukiyo-e, lesorezne grafike ukiyo-e, pesmi renga in podobno (Delakorda Kawashima 2015, 143), tudi četrti užitek.

2.2.5 Minljivi svet

Ukiyo je pri obravnavi japonizma osrednji pojem, saj na umetnost francoskih umetnikov druge polovice 19. stoletja ni toliko vplivala japonska umetnost na splošno, ampak japonska umetnost, povezana s tem pojmom, ki se je razvila na Japonskem v času njene izolacije.

Beseda ukiyo izvira iz budističnega termina in označuje »žalosten svet«, svet poln bolečin in trpljenja, ki naj bi ga premagal. Ukiyo ima izvorno religijsko konotacijo in opozarja na prehodnost življenja na zemlji, ki je izmuzljivo, večkrat boleče in prekratko (Dunn 1999, 521).

V 17. stoletju so znak za uki zamenjali tako, da je označeval »minljivi svet«¹⁰. Izraz izvira iz sekularnega področja in poudarja tostranstvo z vso minljivostjo, a tudi z vsemi radostmi, ki jih je veljalo okusiti. »Življenje je nestalno in neprijetno, ker pa ga moramo v vsakem primeru živeti, ga lahko tudi uživamo in se prepuščamo tistim življenjskim radostim, ki obstajajo« (Dalby 2000, 274) ali kot piše Delakorda, ukiyo v tem obdobju pomeni »življenje uživanja, v katerega se podaš brez skrbi za posledice« (Delakorda Kawashima 2015, 143). V Edo dobi ukiyo torej označuje nov svet hedonizma, mode, stila, svet kabuki gledališča ter iskanje zabave v četrteh užitkih. Obstajal je tudi ukiyo govor (zapeljiv), ukiyo norost pa se je nanašala na zasvojenost s čari četrti užitek (Dunn 1999, 526). Ta svet najbolje ponazarja besedilo, ki ga je zapisal Asai Ryoji leta 1661 v delu *Zgodbe plavajočega sveta užitkov*: »Živimo le za trenutek, v katerem občudujemo sijaj mesečine, sneg, češnjev cvet in barve javorjevih listov. Uživamo dan, pogret z vinom, in ne dovolimo, da bi nas streznila revščina, ki nam zre v obraz. V tem lebdenju — kot buča, ki jo nosi tok reke — si ne dovolimo biti odvrnjeni za trenutek. To je tisto, kar se imenuje plavajoči, bežeči svet« (Asai Ryoji v Zacharias 2007, 23).

Ameriška antropologinja Ruth Benedict v svoji raziskavi nacionalnega karakterja Japoncev piše, da so bili Japonci vedno znani po užitkih, ki jih dobivajo pri nedolžnih stvareh, kot je gledanje češnjevih cvetov, lune, krizantem, novega snega, pisanje malih verzov, izdelovanje vrtov, urejanje cvetlic itd. (Benedict 2005, 292). Pri njih se uživanja uči tako, kot se uči dolžnosti. Avtorica ugotavlja, da kultivirajo telesne užitke tako kot lepe umetnosti, ko pa so izživeti, jih žrtvujejo dolžnostim (prav tam 178). »Japonci ne obsojajo zadovoljevanja lastnih želja. Oni niso puritanci.

10 V angleščini »fleeting« tudi »floating world«, v slovenščini »minljivi« ali »plavajoči« svet. Sama sem izbrala izraz minljivi.

Fizične užitke razumejo kot dobre in vredne kulture. Išče se jih in ceni. Vseeno pa morajo biti na svojem mestu. Ne smejo vplivati na resne stvari življenja« (prav tam 177). Benedict o tem sicer ne piše, a tudi to je povezano s prej predstavljenim pojmom kazari, ki pomaga pri ustvarjanju »drugega sveta«. V skladu z ločevanjem in »postavljanjem stvari na svoje mesto« so Japonci, med drugim, ustvarili posebne četrti užitkov, najslavnejša med njimi je Yoshiwara v Edu.

Na Japonskem je bilo v tem času, tako kot na Zahodu, neobičajno imeti doma obiske, razen neposredne družine, tako da so se druženja s prijatelji, znanci in poslovnimi partnerji dogajala v čajnicah in restavracijah. Tudi na Zahodu se je v tem času meščanska kultura odvijala skoraj izključno na javnih mestih, bralnih skupnostih, literarnih klubih, kavarnah ipd. Ti prostori so bili demokratični v smislu, da se je javnih razprav, ki so se tam odvijale, lahko udeleževal vsak, ki je lahko plačal račun (Debeljak 1999, 36—37). Japonci so imeli podobne ustanove, kot so bile kavarne v Parizu, torej neformalne prostore, kjer so se srečevale intelektualne in umetniške skupine (Bicknell 1994, 35—37), le da niso pili kave, ampak čaj. Imeli pa so tudi posebne četrti, namenjene razvedrilu.

Umetniki, ki so poznali tradicionalne oblike umetnosti, so tu našli nove motive in novo obliko množično-reproduktibilne umetnosti za novonastali trg, skozi njihovo umetnost pa so bili tisti z najnižjih položajev povzdignjeni s fantazijo, barvne grafike pa so jih naredile nesmrtno (Zacharias 2007, 23).

2.2.6 Četrta četrt Yoshiwara

Četrta četrt se ne da primerjati s četrtmi rdečih luči na Zahodu, čeprav so poznali tudi te (Bicknell 1994, 38). Po besedah L. Dalby so v japonskih zgodovinskih knjigah prve pogosto opisane kot »»varnostni ventil«, ne za represirano spolnost, ampak razrede, kot odvod za razreševanje vsakodnevnih nasprotij med statusom in premožnostjo v družbi, kjer so bili trgovci uradno umeščeni na najnižji položaj družbene lestvice, čeprav so imeli v praksi kontrolo nad ekonomijo dežele« (Dalby 2000, 276). Tu namreč ni bilo pomembno, kateremu sloju je kdo pripadal ali od kod je izviral, če si je le lahko privoščil užitke, ki jih je tja prišel iskat. Bile so pribežališče tako za novo meščanstvo kot staro plemstvo. Na nek način so bile te četrti tudi izraz nasprotovanja vladi in njenemu zastarelemu kastnemu sistemu, bile so torej prostori, kjer je bila možna svoboda govora in misli, kjer so se družili ljudje z različnimi ozadji in porekli, umetniki in tudi politični disidenti, ki so tam iskali zatočišče (Hillier 1991, 18).

Ena najbolj slavnih tovrstnih četrti je bila četrt Yoshiwara v Edu, ki je bila ustanovljena leta 1617 zato, da bi se ustavilo širjenje prostitucije. Po velikem požaru v Edu, je bila obnovljena tudi ta četrt, tako da Dunn kot letnico njene ustanovitve navaja 1657. Namenjena je bila razvedrilu, bila pa je strogo omejena. Bila je samooskrbno mesto znotraj mesta. Obstajala je do leta 1958, ko je vlada zakonsko prepovedala prostitucijo (Dunn 1999, 527—531).

Vstop v Yoshiwaro je pomenil transportacijo v novo sfero življenja¹¹, četrt pa je razvila povsem svojo, edinstveno kulturo. Clark izpostavlja neobičajno visok nivo literarne in druge umetniške dejavnosti. Glavna ambicija popularne literature tistega časa je bilo ujeti delčke življenja v tej četrti, posebej življenja gejš¹² in kurtizan. Obstajalo je tudi veliko vodičev po tej četrti, v sliki in besedi, za bodoče iskalce užitek. Vodiči so vsebovali sporede prireditev pa tudi informacije katera kurtizana je v katerem bordelu, kako so opremljeni njeni prostori, kakšne so njene posebne spretnosti, kot na primer, kateri inštrument igra ipd. Največji del opusa umetnikov iz tovrstnih četrti pa so bile zelo erotične in večkrat zelo eksplicitne slike t. i. shunga, »pomladanske slike« (Clark 2002, 64).

V četrti so ves čas prirejali festivale in spektakle¹³ in to je dajalo vedno nove izgovore za nošnjo posebnih oblačil, ki so morala biti izbrana in modna (Dunn 1999, 527—531). Tu se je določalo, kaj je moderno v določenem času. Tudi gostje so skrbeli za to, da so modnim trendom sledili. V tem svetu je bil stil vse, diktirali pa so ga kabuki igralci, kurtizane in drugi profesionalci iz teh licenčnih četrti, torej ljudje, ki so bili v uradni hierarhiji ničvredni, v tem svetu pa so bili idealizirani in spoštovani (Dalby 2000, 275), včasih celo povzdignjeni do statusa božanstva.

Eden pomembnejših motivov, poleg življenja lepih žensk, je bilo japonsko gledališče kabuki.

2.2.7 Kabuki gledališče

Kabuki¹⁴ je tipično urbano, popularno in komercialno gledališče (Gerstle 2005, 12), ki ga je ustanovila Izumo no Okuni leta 1603, torej v samem začetku Edo dobe. Nastal je iz želje po zabavanju duš tistih, ki so umrli v vojnah, s plesi, ki so se jim lahko pridružili vsi, kasneje se je razvil v obliko, kjer so bili igralci ločeni od gledalcev. Običajno je bilo, da so glasbeniki in igralci hodili od čajnice do čajnice in odigrali določena dejanja, kmalu pa je ta zvrst postala tako popularna, da so tudi prostitutke v bordelih začele postavljati odre in nastopati. Iz tega je nastal poseben ples, katerega glavni cilj je bil privabljanje strank. To je leta 1629 privedlo do prepovedi, da bi ženske nastopale v kabuki gledališčih. Včasih liberalno gledališče je postalo strogo regulirano (Satō 2007, 9), je pa element eroticizma ostal tudi po tem, ko je to postalo gledališče le z moškimi nastopajočimi (Gerstle 2005, 13).

11 Nosilnice, spremstvo služabnikov in dolgi meči tam niso bili dovoljeni. Ko si vstopil, peš, skozi vhodna vrata četrti, so se pravila spremenila. Življenje se je začelo zvečer, noben gost pa ni smel v četrti ostati več kot 24 ur (Dunn 1999, 527—531).

12 »Gei« pomeni umetnost, »sha« oseba (Dalby 2000), na Zahodu pa so gejše pogosto metali v isti koš s kurtizanami in prostitutkami. V svojem delu Dalby natančneje razlaga, kakšna je bila njihova funkcija v japonski kulturi in družbi.

13 Včasih je četrt nudila zabavo tudi tistim, ki niso bili polni denarja, predvsem v obliki spektaklov in festivalov. Občasno, a redko, so bili tudi posebni dnevi, predvsem festivali, ko so lahko to četrt obiskale tudi "nezaposlene" ženske (Bicknell 1994, 136).

14 Kabuki, dobesedno prevedeno »pesem-ples-umetnost« (Satō 2007, 9).

Vlada kabukija sicer ni podpirala, ljudstvo pa z veseljem. Slavni igralci so bili aktivni tudi na drugih kulturnih področjih, hkrati pa so obstajali tudi klubi oboževalcev in amaterske skupine za poezijo, gledališče, ples ipd., tako da so tudi navadni meščani pomembno prispevali h kulturnemu življenju, saj je posebna dimenzija kabukija njegova interaktivna narava. Oboževalci so aktivno sodelovali tudi pri ustvarjanju slavnih osebnosti. Ko Gerstle piše o kabuki kulturi, se mu zdi fascinirano, da v njej opaža mnoge elemente, ki karakterizirajo sodobne obsesije s slavnimi osebami, veliko preden so moderne tehnologije, kot je recimo film, dobile svoj vpliv. Za to, kot ugotavlja, so bile odgovorne predvsem lesorezne grafike in tiskani mediji (prav tam 10—16).

Poleg kabukija so imeli pomembno vlogo pri razvoju ukiyo kulture tudi saloni poezije, kjer so se odvijale predstave ali tekmovanja v kovanju rim in recitiranju. Tu je bila poezija od začetka zelo demokratična v smislu, da je lahko vsak skoval in zrecital verz, ki je bil navdahnjen z njegovimi občutji (prav tam 2). Tudi bogati trgovci so se pogosto razvajali s pisanjem poezije, organizirali so tudi pesniške klube. Imeli so navado, da svoje najboljše pesmi natisnejo na enostranskih grafikah ali v albumih poezije. Ti so bili običajno distribuirani privatno in niso bili naprodaj. Finančnih omejitev ni bilo, zato tudi ni bilo omejitev pri kvaliteti papirja, pigmentov ipd. (Forrer 1991, 14).

2.3 UKIYO-E IN BARVNE LESOREZNE GRAFIKE

2.3.1 Ukiyo-e

Ukiyo-e (»e« pomeni sliko) pomeni slike prej predstavljenega »minljivega« sveta. Je umetniška oblika, ki se je v svoji več kot tristoletni zgodovini razvila kot lastna oblika kulturnega izraza meščanstva in je kot taka edinstvena na svetu (Satō 2007, 22). Že v začetku je bila ta umetnost namenjena širokemu krogu ljudi, zato je tu pomembno opozoriti na to, da je tudi publika pomembno prispevala k njenemu razvoju. Z ukiyo-e podobami je meščanstvo dobilo svojo umetnost, bila pa je tudi medij za interakcijo mimo razrednih, spolnih in verskih razlikovanj. Barvne lesorezne grafike so v potrošniškem svetu obdobja Edo izpolnjevale najrazličnejše naloge, sponzorirala pa so jih podjetja, ki so subtilno opozarjala na svoje izdelke, na primer na novo blago in podobno¹⁵. Pred prodajo so morale vse grafike dobiti soglasje šoguna.

Pred Edo dobo so se lesorezne grafike uporabljale predvsem za potrebe religije¹⁶, za reprodukcijo budističnih besedil na papirju. Največja prednost te tehnike je bila reprodukcija podob, slik.

Prve ukiyo-e so se pojavile v 17. stoletju v Edo, vzporedno s pojavom meščanske kulture. Ukiyo-e predstavljajo prijetno stran življenja tistega obdobja. So poceni in se jih lahko reproducira v velikih

15 Ekstravagantno oblečene podobe so bile hkrati tudi oglasi za najnovejše trende v pričeskah in oblačilih (Zacharias 2007, 24—25).

16 Prve grafike na Japonskem je dala narediti v 8. stoletju cesarica Shotoku in sicer milijon izvodov budističnih urokov, zaradi epidemije koz, zaradi tako velikega števila pa je veliko teh grafik preživelo (Meggs in Alston 2006, 38).

količinah¹⁷. V začetku so bili lesorezni tiski črno-beli in barvani, kasneje, v letu 1740 se pojavi tisk še v rdeči in zeleni barvi, polikromni tiski pa se pojavijo med letoma 1764 in 1765, imenovani brokatni tiski oziroma nishiki-e. Hillier je prepričan, da so Japonci sicer že prej poznali barvne kitajske grafike iz 17. stoletja, vendar jih niso uporabljali zato, da bi bile lažje dostopne tudi nepremožnim (Hillier 1991, 8). V začetku so lesorezne podobe izdelovali malo poznani umetniki. Ilustracije so bile namenjene predvsem za knjige, namenjene razvedrilu, ali pa različne učbenike. V 18. stoletju so postali izjemno moderni tudi koledarji, kjer se je posamezno sliko zamenjalo vsak mesec. Zahteve po boljši kvaliteti grafik so privedle do tega, da so se začeli tudi slavni slikarji in obrtniki—lesorezci ukvarjati s tem žanrom (Satō 2007, 12 in 16).

Ukiyo-e na Zahodu napačno uporabljamo le v kontekstu barvnih grafik, saj so bile »slike minljivega sveta« lahko tudi zvitki, večinoma viseči (t. i. kakemono) in ročni (t. i. e-maki) (Bicknell 1994, 531). Grafike so po pomembnosti tudi na Japonskem kmalu prekosile zaslonske slike in zvitke¹⁸.

Ukiyo-e funkcionirajo kot ogledalo japonske popularne kulture, vendar niso le Yoshiwara in kabuki, ampak tudi sumo borbe, in, na primer, turistični vodiči, saj so bile ekskurzije na deželo pogost in zelo popularen način preživljanja prostega časa (Dunn 1999, 531). Ustvarjalci so izkoristili naraščajoč interes za podobe, ki so predstavljale urbano življenje, da bi bile všečne čim večjemu številu kupcev, pa so grafike predstavljale širok spekter motivov¹⁹. Posebej veliko povpraševanje je bilo po prizorih iz bordelov in gledališč, torej prostorov, kjer so ljudje iskali zabavo in razbremenitev (prav tam 7). Te slike so bile torej podobe za zabavo in takojšnji užitek, ne za globoko kontemplacijo.

Na Japonskem se je namreč, tako kot v Evropi, v 18. stoletju vzpostavilo razlikovanje med »visoko« (elegantno, tradicionalno, aristokratsko, lepo, torej umetnostjo višjih slojev, samurajev) in »nizko« (vulgarno, popularno, vznemirljivo, kratkoročno) kulturo (Gerstle 2005, 16). Tradicionalno slikarstvo za plemiče in duhovništvo se v tem času še vedno razvija, predvsem gre za krajine po kitajskem vzoru ali zen slike. Zdi se, kot piše Dunn, da do sredine 18. stoletja ni bilo interesa za

17 Lesorezne grafike so kombinacija dela obrtnikov, ki so izdelali lesoreze, po originalnih predlogah, ki so jih naslikali umetniki. Niso drage in so lahko hitro reproducirane v velikem številu. Izkušen tiskar je lahko izdelal 1000 odtisov na dan, čeprav celoten postopek za eno sliko potrebuje približno 3 tedne.

18 Dunn piše o tem, da Japonci niso poznali velikih uokvirjenih slik ali stenskih fresk, ki bi bile čim bolj permanentno postavljene na ogled, kot je bilo na Zahodu običajno. Zaradi številnih potresov in požarov pa tudi zaradi načina življenja (povezanega z zen minimalizmom in šinto očiščevanjem), so njihove slike večinoma mobilne, v obliki zvitkov, zložljivih zaslonov, pahljač, drsnih vrat, albumov in podobno, razstavljene pa so ob posebnih priložnostih, ob različnih letnih časih, v čast posebnim gostom. Kadar niso bile v uporabi, so jih shranjevali v posebnih, protipožarno narejenih shrambah (Dunn 1999, 501). Hkrati hiše niso imele debelih in ogromnih sten, ki bi se jih dalo poslikati, ali na katere bi se dalo obešati velike uokvirjene slike, tako kot v Evropi (Hillier 1991, 5).

19 Razpon motivov je zelo širok: od prizorov vsakodnevnega življenja, različnih pogledov na znane prostore in kraje, zgodovinske slike, krajine, slike živali, rastlin ipd. Obstaja tudi posebna vrsta ukiyo-e, imenovana bijin-ga (»slike lepih žensk«), ki so upodabljale kurtizane, gejše, natararice v čajnicah.

realistično upodabljanje subjektov v slikarstvu, vse je bilo uporabljano bolj za dizajn z religioznim, filozofskim ali zgolj dekorativnim namenom (Dunn 1999, 551).

Od tradicionalnih krajin, ki so kot motiv prevladovali v obdobjih pred Edo dobo, so se mestni umetniki začeli obračati k življenju na ulicah in prebivalcem mest, kmalu pa tudi k interiernim pogledom gledališč in bordelov, dokler se to ni razvilo v portrete posameznikov. Do tega obdobja so bila umetniška dela, tako kot v Evropi, še vedno rezervirana za bogate, torej aristokracijo, ko pa je srednji meščanski razred dosegel višji ekonomski standard, so postali naročniki in odjemalci tudi oni (Bicknell 1994, 37). Za višje sloje je bila ta umetnost manj vredna, ocenjevali so jo kot obrt, njeni izdelki pa so bili podrejeni ne samo strogi cenzuri, ampak tudi tržnim pritiskom.

Bicknell povzame nekaj tehnik, ki jih je ukiyo-e umetnost razvila: uporaba linije za izražanje trodimenzionalnosti oblike; uporaba barve za izražanje svetlobe; aranžiranje oblik na posamezni strani tako, da vodijo pogled in prikličejo atmosfero; prilagoditev točke pogleda za zbujanje občutka globine; manipulacija motiva na način, da zbudi posebno mentalno stanje v opazovalcu (Bicknell 1994, 147). Te tehnike so si sposojali in jih prirejali zahodni umetniki, o katerih bom pisala v nadaljevanju.

2.3.2 Ukiyo-e mojstri

Kot začetnik ukiyo-e je priznan Hishikawa Moronobu (1618/25—1694), ki je razvil poseben Edo stil slikarstva. Lesorezna tehnika še ni bila zelo razvita, zato so bile podobe precej enostavne, vendar predstavljajo živ odraz vsakodnevnega življenja prebivalcev srednjega razreda v Edo.

V razvoju ukiyo-e je bila pomembna tudi Torii šola (po Torii Kiyonobu (1664—1729)), ki je bila tesno povezana s kabuki gledališči Edo. Zanje so izdelovali plakate, sporede pa tudi portrete posameznih igralcev na odru. V letih, ki so sledila, je bil razvoj kabukija in ukiyo-e vzporeden (Satō 2007, 13).

Zlata doba ukiyo-e je obdobje Kansei (1789—1801). To je bil čas Kitagawe Utamara (1753—1806). Že njegovi sodobniki so ga cenili kot najboljšega mojstra upodabljanja lepih žensk in je bil imenovan za vrhovnega poeta japonske grafike. Za razliko od prej, pri njem niso bila najpomembnejša oblačila in zunanost, ampak idealna lepota, ki je ležala skrita znotraj upodobljene posameznice (prav tam 17).

Pomembna je bila tudi šola, ki jo je ustanovil Utagawa Toyoharu (1735—1814), ki zaradi poznavanja zahodnjaškega slikarstva, uvede v upodabljanje krajine linearno perspektivo²⁰. Utagawa šola je postala največja ukiyo-e šola, veliko njenih učencev je bilo izjemno talentiranih in vplivnih (prav tam 20).

²⁰ Slike, ki so vključevale upodabljanje pokrajine po pravilih renesančne perspektive, so bile imenovane uki-e, »plavajoče slike«, kar se je nanašalo na fenomen, ko s pomočjo perspektive gledalčev pogled vleče v notranost slike oziroma kompozicije (Schlombs 2010, 35).

Najpopularnejša, tako na Japonskem in pri francoskih umetnikih, kot tudi zdaj, pa sta zagotovo Hokusai in Hiroshige. Oba sta bila seznanjena z renesančnimi pravili perspektive, anatomije in modeliranja s senčenjem, vendar pa sta to uporabljala veliko manj strogo kot Zahodnjaki. Z njima se je kot žanr osamosvojila krajina, ki je prej služila le kot podlaga pri upodabljanju lepih žensk in junakov (Schlombs 2010, 7).

Katsushika Hokusai (1760—1849) je v svojem življenju ustvaril preko 35.000 del, v tem opusu pa je močno razširil obseg ukiyo motivov. Ustvarjal je zvezke albumov, ilustracije za romane, krajine, študije narave in tudi učbenike za amaterske umetnike (Meggs in Alston 2006, 190—193).

Hokusai je prvi album Manga izdal leta 1814, v naslednjih petih letih jih je bilo izdanih še deset pod takim naslovom (Forrer 1991, 19). Ti in njegovih *Šestintrideset pogledov na goro Fuji* (1823—29) so bili na Zahodu bolj popularni kot karkoli drugega, kar je prišlo z Japonske, podobe so bile v številnih publikacijah izdane s tehniko bakroreza. Kot ugotavlja Forrer, tudi v sedanjem času niso dela nobenega drugega japonskega umetnika tako dobro poznana tako široki in hkrati tudi nepoznavalski publiki (prav tam 33), daleč najbolj znano delo pa je *Veliki val pri Kanagavi* (1830—33).

Andō Hiroshige (1797—1858) je zadnji veliki umetnik ukiyo-e. Ukvarjal se je predvsem s subjektivnim prikazovanjem resničnosti, v svojih krajinah je namerno pretiraval z neobičajno uporabo perspektive in uporabo barve, z namenom izražanja posebne atmosfere, izražanjem čustev in razpoloženj. To je bilo posebej popularno med publiko, ki je v tistem času rada potovala na romanja ali ekskurzije. Najbolj znani sta seriji *Triinpetdeset postaj na cesti v Tokaido* (1833—34) in *Sto slavnih pogledov na Edo* (1856—59) (Schlombs 2010, 8).

Kot zapiše Bicknell, so bile »do izuma fotografske ločitve barv ... barvne lesorezne grafike Eda eden najbolj sofisticiranih in uspešnih medijev masovne produkcije barvnih podob kar jih je kadarkoli videl svet. Kot take označujejo enkratni razvoj tiskanih podob v zgodovini umetnosti in kulture po vsem svetu, vendar pa je tradicija ukiyo-e postala znana po svetu v trenutku, ko so jo začele zamenjavati modernejše tehnologije« (Bicknell 1994, 146).

3 SPOZNAVANJE Z JAPONSKO

3.1 ZAČETKI SPOZNAVANJA JAPONSKO

3.1.1 Informacije o Japonski pred letom 1854

O Japonski je bila do njenega odprtja svetu napisana praktično le ena knjiga (kot pišeta Ewick in Conte-Helm), ki jo je napisal Engelbert Kaempfer (1651—1716), nemški zdravnik, ki je preko Nizozemcev na Japonskem delal med leti 1690 in 1692. Knjiga ima naslov *The History of Japan*²¹, prvič je bila izdana v angleškem jeziku leta 1727 in kasneje prevedena v več evropskih jezikov (Conte-Helm 2012, 6 in Ewick 2003). Clarke omenja knjigo, ki je bila izdana že leta 1553, preden so začela v Evropo prihajati poročila jezuitov o Japonski, napisal pa jo je francoski popotnik Guillaume Postel, z naslovom *Des merveilles du monde*. V tej knjigi avtor zelo ceni Vzhod, Japonsko pa predstavi kot utopijo naravnega razuma, ki naj bi bila realna, ne izmišljena (Clarke 1997, 41—42).

Obstajajo dokazi, ki jih je zbrala Phylis Floyd, da so bili v nekaterih javnih ustanovah v Franciji japonski umetniški predmeti dostopni že pred odprtjem Japonske svetu. Tu so imeli pomembno vlogo Nizozemci, saj so bili eni redkih, ki so v času izolacije vseeno lahko, sicer zelo omejeno, trgovali z Japonsko. V Bibliothèque Nationale so imeli v času Floydine raziskave največjo zbirko japonskih in kitajskih ilustriranih knjig v Parizu. Prvo zbirko japonskih in kitajskih predmetov je imela že leta 1795²², še dve sta bili dodani v letih 1843²³ in 1855²⁴. Te zbirke javnosti niso bile znane (Floyd 1986, 105—113).

V Parizu so že od 18. stoletja dalje obstajale trgovine, ki so prodajale kuriozitet z Daljnega vzhoda, predvsem s Kitajske. Prvi japonski umetniški izdelki so se začeli prodajati v take vrste prostorih, a tu večinoma niso posvečali pozornosti izvoru izdelkov in ločevanju med kitajskimi in japonskimi predmeti. Ena prvih pomembnejših trgovin s predmeti z Daljnega vzhoda je bila *Le Porte chinoise*,

21 Originalna Kaempferjeva knjiga *Heutiges Japan* ni bila izdana, *The History of Japan* pa je bila izdana posthumno.

22 Leta 1795 je knjižnici doniral del svoje osebne zbirke japonskih knjig oziroma ilustriranih albumov minister in tajnik države pod Louisom XV, M. Bertin (1720—1792), ki je na Daljnem vzhodu tudi bival (Floyd 1986, 106).

23 Drugo zbirko je priskrbel Philipp Franz von Siebold (1796—1866), ki je bil tudi nemški zdravnik, ki je bival na Japonskem med 1823 in 1830, prek Nizozemcev, tja pa se je vrnil tudi med leti 1859 in 1862 z namenom nadaljnjih raziskav in vzpostavljanjem diplomatskih odnosov med Nizozemsko in Japonsko. Napisal je tudi študijo *Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japon* (1832—1854) (Conte-Helm 2012, 9). Njegova zbirka albumov je bila tematsko zelo široka, predstavljajo pa tip vizualnih artefaktov, ki jim je bilo dovoljeno zapustiti Japonsko. Uradniki, ki so o tem odločali, so se namreč bali, da bi podobe japonske vojske in kulturnega življenja lahko ogrozili nacionalno varnost (Floyd 1986: 106). Po vrnitvi v Evropo je ustanovil muzej s temi predmeti v Leidnu.

24 Tretjo večjo zbirko je knjižnici doniral Nizozemec W. L. de Sturler (1802—1879). Obsegala je tako ilustrirane albume kot posamezne grafike (Floyd 1986, 106).

ki se je odprla leta 1826, kasneje pa *La Jonque chinoise*, ki sta jo leta 1862 v Parizu odprla povratnika z Japonske, zakonca Desoye.

Te trgovine so obiskovali številni zbiratelji in ljubitelji umetnosti Daljnega vzhoda in kasneje tudi japonske umetnosti, med njimi pionirji japonizma P. Burty in brata de Goncourt, slikarja Manet in Degas, in drugi (Shimizu 2004, 33—49). Med rednimi obiskovalci je bil tudi C. Baudelaire (1821—1867), ki je leta 1861 skoval termin *japonaiserie* (Conte-Helm 2012, 21), ki je, kot v 18. stoletju izraz *chinoserie* za kitajske izdelke, pomenil površinske reference na Japonsko in njeno umetnost.

3.1.2 Odprtje Japonske svetu in začetki spoznavanja japonske umetnosti

Julija 1853 je ameriški admiral Matthew Perry s svojimi vojaškimi ladjami pristal na japonski obali z namenom, da deželo prisili v odprtje svojih meja. Po več kot 200 letih osamitve Japonske pred ostalim svetom je bila 31. 3. 1854 podpisana t. i. Kanagavska pogodba in čez slabo leto so se začeli trgovski sporazumi sprva z Združenimi državami Amerike, Veliko Britanijo in Rusijo, leta 1856 z Nizozemsko, leta 1858 pa še s Francijo.

V začetku je bil interes za Japonsko predvsem komercialne narave, kmalu pa je pozornost pritegnilo tisto, kar se je dalo o deželi zvedeti brez poznavanja kulture in jezika, torej tisto, kar se je dalo videti in interpretirati, pravilno ali napačno, neposredno — njihovi umetniški in obrtniški izdelki. Splošno radovednost je zbudil pritok kuriozitet, kot so pahljače, zmaji na veter, glavniki, dežniki, porcelan, igrače, kimoni, tekstil in podobno, posebno pozornost pa so zbudile japonske barvne lesorezne grafike — ukiyo-e, ki pa jih Američani, kot prvi, ki so stopili v stik s to deželo niso cenili, so pa močno privlačile francoske slikarje.

Po legendi je Félix Braquemond (1833—1914), grafični umetnik in oblikovalec, ki je ustvarjal tudi na področju keramike, leta 1856, ko je odvijal pošiljko keramike z Daljnega vzhoda, po naključju odkril dele Hokusajevih Manga albumov, barvne lesorezne grafike, ki so bile ovite okoli teh keramičnih kosov²⁵. Nemudoma jih je pokazal tudi svojim prijateljema Manetu in Degasu, ki sta bila navdušena.

3.1.3 Vloga institucij, zbirateljev in trgovcev

Prva razstava japonske uporabne umetnosti je bila v Londonu že leta 1854, torej leto po odprtju Japonske svetu (Ewick 2003). Prva japonska delegacija je prišla v London 1862 na svetovno razstavo in potem tudi na turnejo po Evropi. Predstavitve niso pripravili sami (623 predmetov), ampak sir Rutherford Alcock²⁶ (1809—1897), prvi britanski konzul na Japonskem, ki je predmete

25 Kot sem omenila že prej, ukiyo-e niso bili cenjeni kot umetnost v domači deželi, tako da se jih je uporabljalo tudi kot še zdaj uporabljamo časopisni ali revijalni papir, za ovijanje predmetov za zaščito med transportom.

26 Rutherford Alcock je bil prvi, ki je klasificiral tipe japonskih lesorezov ter pisal o njih in njihovem ikonografskem

zbiral na svojih enodnevnih izletih iz Eda (Tokija). Zaradi uspeha te razstave je postal avtoriteta na področju japonske umetnosti, hkrati pa je bila zanj tudi finančno uspešna, kar je spodbudilo tudi druge, da so se začeli ukvarjati s trgovanjem z japonskimi predmeti (prav tam).

Leta 1863, torej leto po japonski turneji po Evropi, je dve ilustrirani popotniški knjigi Bibliothèque Nationale doniral Napoleon III, vendar ni znano, ali ju je dobil od francoske delegacije, ki je šla na Japonsko ali od japonske delegacije, ki je prišla na turnejo po Evropi in Franciji (Floyd 1986, 111).

Istega leta je bilo ustanovljeno sprva zasebno združenje, ki je bilo namenjeno predvsem promociji uporabnih umetnosti oziroma njihovi ponovni obuditvi, Union Centrale des Beaux-Arts Appliqués à

²⁷ l'industrie . Njihov cilj je bil med drugim ustanoviti muzej in knjižnico zgodovinske in sodobne umetnosti, organizirati tečaje, predavanja in konference, kar bi vzpodbujalo sodelovanje med umetniki in obrtniki na področju lepih uporabnih umetnosti. Njihova knjižnica je bila odprta za javnost, odpiralni čas pa je bil prilagojen delavcem. Ne eno ne drugo v tistem času ni bilo običajno.

Leta 1865 *Union* organizira prvo razstavo japonskih grafik v Parizu. Vse so bile sposojene od P.

Burtyja, ki je do leta 1869 vzpostavil redne razstave umetnosti Daljnega vzhoda v Musée Oriental ²⁸ dela pa so posojali pariški ljubiteljski zbiralci in trgovci. Leta 1869, torej leto po svetovni razstavi v Parizu, na kateri se je Japonska prvič uradno predstavila, so organizirali večjo konferenco o japonski umetnosti v Parizu (prav tam 117—119).

Leta 1876 je ministrstvo za izobraževanje poslalo Émila Guimeta (1836—1918) na misijo na Orient, zbirka s tega potovanja pa je bila razstavljena na svetovni razstavi leta 1878 ter v etnografskem muzeju, ustanovljenem istega leta. Naslednje leto je bil v Lyonu ustanovljen Musée Guimet s predmeti te zbirke, poleg tega pa je bila tam tudi knjižnica in šola, kjer so se Evropejci učili različnih jezikov Daljnega vzhoda, azijski študenti, ki so prišli na študij v Evropo, pa francoščine. Večina zbirke je bila leta 1885 preseljena v Pariz (prav tam 120).

Po ugotovitvah P. Floyd so nekatere javne institucije odigrale pomembno vlogo pri pridobivanju in ohranjanju japonskih umetniških izdelkov, vseeno pa v Franciji tega niso počele tako hitro, kot bi si umetniki in drugi ljubitelji želeli (prav tam 126—128). Burty se je leta 1873 odkrito razburjal, ker Louvre ni sprejemal japonskih umetniških izdelkov v svoje zbirke, medtem ko so Berlinski muzej, Britanski muzej in South Kensington muzej (zdaj Victoria and Albert Museum) to že nekaj časa

in umetniškem pomenu v *Art and Art Industries in Japan*, izdani leta 1878 v Londonu (Wichmann 2001, 11).

27 V nadaljevanju *Union*. Med leti 1870—71 se je *Union* začasno razpustila, vendar po tem ni vzpostavila nazaj svojega statusa. Leta 1877 ustanovljeno novo društvo *Société du Musée des Arts Décoratifs*, obe združenji pa se leta 1882 združita v *Union Centrale des Arts Décoratifs*, ki je zdaj *Musée des Arts Décoratifs*, torej Muzej dekorativnih umetnosti, ki je bil prvi muzej v Parizu, ki je redno razstavljala in promoviral umetnosti Daljnega vzhoda. Tu so bili razstavljeni dekorativni predmeti in grafike tudi z Japonske, ki naj bi pomagali zahodnim ustvarjalcem poiskati navdih za njihovo ustvarjanje lastnih dekorativnih del (Floyd 1986, 118—119).

28 Orientalni muzej je bil namenjen razstavljanju azijske umetnosti iz različnih dežel, leta 1869 ga je ustanovil S. Bing (Weisberg 2004a, 9—31).

počeli (prav tam 120). Louvru so leta 1882 ponudili velik del japonskih tradicionalnih slik, vendar so jih zavrnili, češ da so ta dela le žaljivi spominki. Prve predmete so sprejeli šele leta 1890, ko je prizadevanja S. Binga za pospeševanje kulturne izmenjave z Japonsko potrdila tudi francoska vlada, ki mu je ob njegovi veliki retrospektivni razstavi japonskih grafik leta 1890 na Ecole des Beaux-Arts podelila častno nagrado za njegovo sponzoriranje japonske umetnosti (Weisberg 2004a, 9—31). Takratni kurator Louvra Gaston Migeon postane ob tej priložnosti prepričan o kvaliteti japonske umetnosti in ji dovoli vstop v tempelj klasične umetnosti (Shimizu 2004, 44).

Do zgodnjih sedemdesetih let 19. stoletja se je francoski interes za Japonsko izražal v oblikovanju nekaterih impresivnih zasebnih umetniških zbirk japonskih predmetov. Večina spodaj omenjenih je pomembno prispevala k nastanku in razvoju japonizma, zato bom več o njih povedala sproti v nadaljevanju. Weisberg, sodobni raziskovalec japonizma in avtoriteta na tem področju, izpostavi zbirke piscev kot sta Edmond de Goncourt in Emile Zola, umetnostnih kritikov Philippa Burtya in Théodora Dureta ter slikarjev Jamesa McNeill Whistlerja²⁹ ter Edgarja Degasa (Weisberg 2004b, 51). Med leti 1871—72 sta bila na Japonskem Duret in zbiratelj Henri Cernuschi. Slednji je leta 1873 organiziral Exposition Orientale. Tu so bili razstavljeni predvsem japonski bronasti kipi, zato je mnogo zbiralcev v začetku videlo bron kot karakteristični medij japonskega kiparstva.

Philippe Sichel je bil prvi trgovec z umetninami, ki je leta 1874 obiskal Japonsko. Že pri njem in kasneje pri Bingu, ki je bil na Japonskem med leti 1880—1881 in ponovno 1888, sta na stotine predmetov kupila brata de Goncourt in Burty (Shimizu 2004, 34).

Siegfried Bing je svojo prvo trgovino odprl leta 1878 v času Svetovne razstave v Parizu. Od tega leta do preloma stoletij sta bila njegova glavna rivala na trgu z japonskimi umetniškimi predmeti Japonca Wakai Kenzaburô³⁰ in Hayashi Tadamasa, ki sta se po svetovni razstavi odločila ostati v Parizu. Bing je organiziral tudi številne razstave izdelkov in privatnih zbirk, za vsako od njih je tudi pisal predgovore, izdajal kataloge, dogodke promoviral v časopisju in drugih publikacijah, prodajal ali doniral je zbiralcem in muzejem. Ves čas je večal svojo osebno zbirko, ki jo je tudi razkazoval na mesečnih večerjeh, ki jih je prirejal za druge zbiralce. Merilo, po katerem so se sodila japonska umetniška dela in zbirke, je bila pogosto Bingova osebna zbirka (Weisberg 2004a, 9—31).

29 Whistler (1834—1903) je bil ameriški slikar, ki je večinoma bival v Angliji, a tudi v Franciji. Na njegovo delo so močno vplivale japonske grafike, a ga v svojem delu ne obravnavam, ker sem se, z izjemo van Gogha, osredotočila na francoske umetnike.

30 Wakai, član konzervativnega združenja Ryûchikai — »Društvo zmajevega jezera«, je leta 1883 organiziral Salon japonskih umetnikov v Parizu, kjer so bila razstavljena dela tradicionalne japonske umetnosti. Ta Salon naj bi postal vsakoletni dogodek, vendar kritiki v pariškem časopisju teh del niso priznali kot resna umetniška dela. Nekateri japonski umetniki, predstavljeni na tej razstavi, so bili veliko bolje sprejeti v Ameriki, posebej pri zbiralcih, kot sta bila Ernest Fenollosa in William Sturgis Bigelow (Shimizu 2004, 33—49).

Od leta 1875 je prodajal tudi britanskemu South Kensington muzeju. Leta 1876 so odkupili vrsto³¹ no mask, kar je pomagalo razširiti zavedanje tudi o japonskem gledališču, vendar pa je ta oblika japonske umetnosti še dolgo časa ostala relativno obskurna oblika za zahodno publiko³². Leta 1886 je muzeju prodal tudi večjo količino japonskih glavnikov (Weisberg 2004b, 62).

Bing leta 1882 začne razširjati svojo mrežo tudi čez Atlantik, ko je poslal v Metropolitan Museum of Art v New Yorku kitajski porcelan, odkar pa je vzpostavil kontakt z njimi, jim je redno pošiljal informacije o kosih, ki so bili na voljo. Velike razstave japonske umetnosti mu tam ni uspelo postaviti, je pa muzeju doniral nekaj predmetov (Weisberg 2004c, 73—98).

Večjo zbirko grafik sta imela tudi brata van Gogh. Vincent je nekaj časa, med leti 1886 in 1887, tudi delal za Binga kot trgovski zastopnik (Weisberg 2004b, 57), zato je imel dostop do ogromne količine grafik, ki jih je navdušeno zbiral in so zelo vplivali na njegov slikarski opus. Svojo zbirko je razstavil marca 1887 v Café Tambourin (Eisenman 1996, 296).

Večina zbiralcev, ki niso sami potovali na Japonsko, je svoje zbirke polnilo na svetovnih razstavah, večje galerije pa so začele svoje zbirke polniti šele proti koncu stoletja z udeležbo na dražbah zbirk japonskih izdelkov velikih, prej omenjenih, pionirjev japonizma v Hotelu Drouot: Burtyjeve (1891), Goncourtove (1897) in Hayashijeve (1902).

Galerija Durand-Ruel, povezana z impresionisti, leta 1893 razstavlja v sodelovanju z Bingom izbor grafik Kitagawe Utamara in Anda Hiroshigeja (Wichmann 2001, 9).

Informacije o Japonski so publiki v Franciji prinašali tudi popotniki, eden pomembnejših je bil Hugues Krafft (1853—1935), predvsem zato, ker je bil eden prvih fotografov, ki je fotografiral japonske znane razgledne točke in navadne ljudi. Tam je bil med leti 1882 in 1883. Ko se je vrnil v Francijo, je šel celo tako daleč, da je z Japonske pripeljal obrtnike, da so mu postavili japonsko hišo v okolici Pariza, kjer je potem živel in se oblačil po japonsko. Hiša se je imenovala midori-no-sato. Bila je prostor, kjer so se pogosto družili pomembni japonisti, oblečeni v japonska oblačila, s čimer so izpričevali svojo zavzetost za japonsko kulturo.

Prvo neformalno združenje navdušencev nad japonsko kulturo z rednimi mesečnimi večerjami je bilo ustanovljeno že leta 1876, in sicer Société Japonaise du J ng-lar (Conte-Helm 2012, 21). Prvo formalno društvo je bilo ustanovljeno leta 1900, Société Franco-Japonaise (Weisberg 2005).

31 No (n ) je tradicionalno japonsko gledali sche.

32 Nekoliko sta jo popularizirala W.S. Gilbert in A. Sullivan s svojo gledališko produkcijo *The Mikado* leta 1885 (Weisberg 2004b, 62). Japonska kot motiv je bila uporabljena tudi v igri Ernesta Hervillyja *La Belle Samsara* (1874) in operi *Yedda* (1879), Philippa Gilleja (Genova 1997).

3.1.4 Svetovne razstave in mesto Japonske v svetovni skupnosti

Evropska moda japonskih umetniških predmetov in razvoj diskurza japonizma je bil direkten rezultat povečane vidnosti japonske umetnosti izven domovine, predvsem zaradi številnih mednarodnih oziroma svetovnih razstav med 1862 in 1910 (London 1862, 1910; Pariz 1867, 1878, 1889, 1900; Dunaj 1873; Filadelfija 1876; Chicago 1893 itd.) (Volk 2010, 17).

Po Wichmannovih ugotovitvah se japonizem pravzaprav začne s prispevki o teh razstavah, ki že od samega začetka tega srečanja Evropejcev z japonsko umetnostjo izražajo izredno zanimanje, predvsem pri raziskovanju tehničnih karakteristik izdelkov različnih vrst, tekstilov in svile, keramike in uporabnih predmetov, najbolj pa barvnih lesoreznih grafik. Na vseh svetovnih razstavah odkar se je Japonska prvič uradno predstavila (1867), so japonske hiše privabile največje število obiskovalcev. Sistematično, z namenom, okusom in veliko gospodarnostjo se je trudilo Japonsko predstaviti kot romantični raj, deželo, po kateri se hrepeni, in tako za marsikoga učinkuje še zdaj (Wichmann 2001, 11 in 377).

Prva svetovna razstava je bila leta 1851 v Londonu, druga pa leta 1855 v Parizu, kjer so bile razstave še leta 1867, 1878 in 1889. Osnovni namen teh razstav je bil v začetku predstavljanje pridobitev industrijske revolucije, predvsem tehničnih pridobitev, torej promocija industrijskih in kolonialnih velesil in hkrati njihove superiornosti nad podrejenimi narodi (ne gre pozabiti na to, da so na njih nekatera ljudstva zapirali v ograde kot v živalskih vrtovih, kjer naj bi prikazovali svoj avtentičen način bivanja). S temi razstavami so se uveljavljala nova estetska merila, ki so se močno poznala pri razvoju arhitekture (na prvi razstavi v Londonu je bila predstavljena Kristalna palača, na razstavi v Parizu 1889 Eifflov stolp, če omenim le najbolj znane) ter v oblikovanju in uporabnih umetnostih.

Razstavljeni predmeti takrat imenovanih »primitivnih« kultur s celega sveta pa so bili, kot poudari Mattick, tako v prej omenjenem etnografskem muzeju kot na svetovnih razstavah, iztrgani iz svojega prvotnega konteksta in izbrani skupaj v modernem okolju razstav in muzejev. Sprva se v teh predmetih ni videlo umetnosti, šele pozornost, ki so jim jo začeli namenjati umetniki na prelomu stoletij, jim je dala umetniški naboj. Z njihovim razkazovanjem so najprej želeli ponazoriti napredek od divjaštva do moderne civilizacije, saj naj bi ponazarjale način življenja prazgodovinskega človeka (Mattick 2013, 30). Japonske se sicer ni jemalo kot povsem primitivne, vsekakor pa je bila dojeta kot »otročka« civilizacija, torej še vedno manj »zrela« kot zahodnjaška.

Do svetovne razstave leta 1878, kjer je bila Japonska izjemno dobro predstavljena, je bil japonizem v polnem zamahu, vendar pa so se pravi ljubitelji trudili privabiti k občudovanju in cenjenju japonske umetnosti in kulture širšo publiko, da ta stil ne bi postal le minljiva simpatija. Na svetovni

razstavi leta 1900 japonski paviljon predstavlja tudi dvorno in tempeljsko umetnost, vendar so bile lesorezne grafike in uporabna umetnost do takrat že tako popularni v Evropi, da se je to, resno umetnost, jemalo le kot ekskluzivni podaljšek prej omenjenega (Wichmann 2001, 9).

3.1.5 Japonska po odprtju meja

Leta 1868 je bila, po nekaj letih uporov, preganjanja tujcev in ostrih razmer na Japonskem, moč prenešana s šogunata na Meiji cesarja, njegov novi režim pa je začel hitro graditi nacionalno državo po evro-ameriškem modelu, s sloganom »zahodnjaška tehnologija, japonske vrednote« (Conte-Helm 2012, 21). Po vzpostavitvi Meiji vlade in začetku Meiji dobe (1868—1912), ki je označena tudi kot »doba razsvetljenstva« (prav tam), sta, kot ugotavlja Volk, japonski svet umetnosti oblikovala dva komplementarna in antagonistična impulza: identificirati in ohraniti nacionalno umetniško tradicijo, ter po drugi strani sodelovati kot enakopravni člani v mednarodni umetnostni skupnosti, centrirani v Evropi. Gledano iz geopolitične perspektive bi prvo zagotovilo Japonski mesto v redu narodov kot avtonomni in civilizirani deželi s svojo lastno, vredno zgodovinsko tradicijo, drugo pa bi pomenilo dokaz japonskega obvladovanja modernega in njene sposobnosti, da z Evropo tekmuje pod zahodnjaškimi pogoji, tudi na novonastalem, mednarodno kompetitivnem polju umetnosti. Umetnost je bila priznana kot integralna komponenta pri gradnji naroda in kot pomemben element udeleževanja dežele pri globalni trgovini in politiki.

Razvili so sistem pokroviteljstva po francoskem in angleškem modelu, vzpostavili narodni muzej (1872), Tehnično šolo za umetnost³³ (1876), kjer se je prvič uradno poučevalo slikarstvo po zahodnjaških principih, odprta pa je bila zgolj šest let. Leta 1887 jo zamenjajo z narodno akademijo³⁴, kjer zaradi reakcionarnega vala nacionalizma izločijo zahodnjaški način slikanja, ustanovijo pa tudi salon (1907). Volk razlaga, da so tisti umetniki, ki so želeli slikati na zahodnjaški način, dobivali veliko priložnosti za direkten stik z evropsko tradicijo tako doma kot v tujini. Vlada je namenjala štipendije za potovanja umetnikov v tujino, glavna destinacija pa je bila v tistem času Pariz. Tam so japonski študenti umetnosti študirali na akademijah in v umetniških ateljejih s kolegi Evropejci. Ker pa ni bilo razrešeno vprašanje namena in narave umetnosti, je bilo to novo področje kulturnih prizadevanj označeno konfliktno. Vprašanje, ki se je postavljalo, je bilo ali gre pri umetnosti le za skupino izdelkov za izvoz, ki bi prinašali profit vladnim programom modernizacije, ki jih je v teh prizadevanjih zmanjkovalo sredstev, ali pa je umetnost avtonomno kulturno področje, ki uteleša duhovni karakter naroda. Zaradi teh vprašanj sta nekaj časa razvoj umetnosti na Japonskem sponzorirali dve različni ministrstvi: ministrstvo za trgovino in industrijo ter ministrstvo za izobraževanje in kulturo (Volk 2010, 19—25).

33 Tokyo Technical Art School — Kōbu Bijutsu Gakkō, pod nadzorom ministrstva za industrijo (Volk 2010, 20).

34 Tokyo School of Fine Arts — Tokyo Bijutsu Gakkō, pod nadzorom ministrstva za izobražbo (Volk 2010, 20).

3.2 ODZIV NA JAPONSKO UMETNOST V FRANCIJI

3.2.1 Pionirji japonizma

Na tem mestu bom na kratko predstavila pomembne kritike, ki so se študijsko ukvarjali z japonsko umetnostjo, bili njeni občudovalci in tudi zbiratelji ter tako pomembno prispevali k razvoju japonizma. Najpomembnejši so bili P. Burty, T. Duret, L. Gonse in brata, predvsem Edmond, de Goncourt.

Njihovi prispevki v časopisih in revijah časa so bili ključni za to, da so informacije o japonski umetnosti in kulturi dosegle širšo publiko, opozarjali so na priložnosti in možnosti, ki se ustvarjalcem, umetnikom, obrtnikom ponujajo pri preučevanju teh del in tako dalje.

Sam izraz japonizem je začel uporabljati **Philipe Burty** (1830—1890), umetnostni kritik in avtoriteta za porcelan Daljnega vzhoda ter sam veliki občudovalec japonske umetnosti. Burty je v letih 1872 in 1873 napisal nekaj člankov v avantgardni reviji *La Renaissance Littéraire et Artistique*, kjer je skoval termin »japonisme«. Ta, prej neimenovana, modna norost je v desetletjih, ki so sledila, vplivala na vsa področja umetnosti in zbudila domišljijo francoskih občudovalcev s celotnega socialno ekonomskega spektra (Weisberg 2004b, 51). Weisberg piše, da je Burty termin skoval z namenom podati lažji termin za kritike, umetnike in zbiratelje pri diskusiji o fenomenu, ki se je začel kmalu po odprtju Japonske. Sam je opazal, da je fenomen vplival na več področij življenja in kulture v Franciji, ne le na umetnost, torej tudi na literaturo, študij jezikov in trgovanje (Weisberg 1975, 129). O tem in japonski umetnosti je pisal v različnih publikacijah. Tudi sam je zbiral japonske grafike. Impresionistični krog se je z japonskimi podobami v Bibliothèque Nationale (ki kot rečeno splošni publiko niso bile dostopne) seznanil preko njega, Manet in Degas sta se seznanjala z deli na oddelku za tiskovine (Floyd 1986, 105—120).

Theodore Duret (1838—1927) je pisal o japonski umetnosti in bil avtoriteta na področju poznavanja tudi drugih kultur vzhodne in južne Azije, med drugim je konec stoletja katalogiziral zbirko japonskih knjig in albumov v Bibliothèque Nationale (Wichmann 2001, 12).

Louise Gonse (1846—1921), umetnostni kritik in glavni urednik revije *Gazette des Beaux-Arts*, je tisti, kot piše Wichmann, čigar analize začenjajo akademski študij japonizma kot takega. S pomočjo japonskih trgovcev z umetninami, kot sta bila Tadamasu Hayashi in Toru Wakai, je postavil temelje za analitični opis japonske umetnosti. Ideja, da so Japonci blagoslovljeni s prirojeno dekorativno nadarjenostjo, prihaja z njegove strani. Leta 1883 je bila v Parizu izdana njegova knjiga *L'Art Japonais* (Wichmann 2001, 12). Delo je bilo prevedeno v veliko jezikov, leta 1893 tudi v japonščino. To, da je njihovo umetnost označil za dekorativno, se jim ni zdelo vprašljivo.

Brata **de Goncourt**, Jules (1830—1870) in Edmond (1822—1896), novelist, kritika, umetnostna zgodovinarja, sta bila v tistem času ustvarjalca nove estetike, osnovane na francoskem nacionalnem

rokoko stilu 18. stoletja in zagovornika povezave umetnosti z obrtjo. Bila sta tudi velika navdušenca nad japonsko umetnostjo, o njej sta pisala v svojih prispevkih, znani so tudi njuni dnevniški zapiski. Sama na Japonsko nista nikoli šla, sta pa že leta 1861 videla razstavo japonske umetnosti v von Sieboldovem muzeju v Leidnu (Warner 2009). V japonski in francoski umetnosti sta videla podobne kvalitete in jih vedno znova iskala in poudarjala, v tej kombinaciji pa sta opremila tudi svoj dom. Edmondova knjiga *La Maison d'un artiste* (1881) je, kot piše Watkins, postala biblija nove dekorativne estetike (Watkins 2001, 11). V knjigi so obširni odseki namenjeni opisovanju njune zbirke japonskih grafik in drugih umetniških predmetov z Daljnega vzhoda (Warner 2009). Watkins iz njunih dnevniških zapiskov citira njuno izjavo: »Iskanje resnice v literaturi, ponovna obuditev umetnosti 18. stoletja in zmaga japonizma so tri velika literarna in umetniška gibanja druge polovice 19. stoletja in vse sva jih začela midva« (de Goncourts v Watkins 2001, 11). To, kot komentira Watkins, sicer ni bilo res, sta pa naredila veliko v procesu formuliranja nove estetike, ki je imela pomembne posledice za dekorativno slikarstvo. Hokenson piše, da je bil Edmond vseeno prvi, ki je ugotovil, da je fenomen, ki je postal znan kot japonizem, postal več kot moda (Hokenson 2004, 17).

Edmond je izdal dve monografiji o japonskih umetnikih. Prva je bila knjiga o Utamaru³⁵, izdana leta 1891, ki predstavlja dobro poznavanje japonske umetnosti. Brali so jo številni umetniki, o njej pa se je tudi veliko pisalo v časopisih in revijah (Wichmann 2001, 12). Druga je bila monografija o Hokusaiju leta 1896. V tistem času sta bili knjigi prvi in edini monografiji o kateremkoli japonskem umetniku v kateremkoli jeziku (Warner 2009).

3.2.2 S. Bing

Vloga Siegfrieda³⁶ Binga (1838—1905) kot trgovca in promotorja azijske umetnosti je široko priznana po celem svetu, zato ne moremo mimo njega pri obravnavi spoznavanja z japonsko umetnostjo in posledično japonizma. Njegov prispevek k japonizmu še vedno preučuje predvsem Weisberg. Bil je namreč eden ključnih preprodajalcev, ki so promovirali okus (oziroma norijo) japonizma najprej v Franciji, kasneje tudi v Ameriki, hkrati pa je njegovo ime postalo sinonim za obuditev uporabnih umetnosti v Franciji in celem svetu, predvsem se je to nanašalo na njegovo trgovino oziroma galerijo z imenom *L'Art Nouveau*³⁷. Japonsko umetnost je naredil dostopno tako širši javnosti kot številnim umetnikom (Weisberg 2004a, 9—31), posebej veliko je za promocijo japonske umetnosti na mednarodnem nivoju naredil tudi z izdajanjem revije *Le Japon Artistique*.

35 V začetku je bilo izdanih 2000 izvodov, do leta 1901 pa je bilo na voljo že več kot 25.000 izvodov (Wichmann 2001, 12).

36 Ponekod imenovan tudi Samuel.

37 Ta trgovina (oziroma salon, galerija) je bila v času svetovnega sejma leta 1900, ko je imel Bing tam tudi svoj paviljon *L'Art Nouveau Bing*, priznana tudi kot ena večjih atrakcija Pariza (Weisberg 2004a, 9—31).

S. Bing je izhajal iz družine, ki se je od leta 1823 ukvarjala z uvozno-izvoznim poslom v Hamburgu, predvsem s prodajo luksuznih francoskih dekorativnih predmetov, porcelana in keramike. Zaradi tega posla pride S. Bing leta 1854 v Pariz. Že leta 1869 je njegovo podjetje, ki je leta 1867 dobilo medaljo zaradi kakovosti na pariškem svetovnem sejmu, prispevalo primere keramike, navdahnjene z japonskim vzorom, prej omenjeni *Union* v Parizu. Istega leta je ustanovil tudi Musée Oriental. Sčasoma se je Bing začel umikati iz posla proizvodnje keramike k trgovanju z umetnostjo Daljnega vzhoda. Do leta 1874 je bil dovolj prominenten zbiralec azijskih predmetov, da so ga povabili k pridruženju v East Asian Society. Dobil je dostop do zahodnjaških podjetij, ki so že delovala na Japonskem ter do japonskih podjetij, ki bi lahko izdelovala izdelke za njegove pariške trgovine. Kasneje je tudi sam imel svoje pisarne v Yokohami in Kobeju. Bing je izkoristil novo kolonialno ekspanzijo francoske države na Daljnem vzhodu in izoblikoval spreten način za obvladovanje tega umetniškega trga. Njegovo podjetje S.BING ET CIE. je bilo zadolženo za uvoz in izvoz vseh izdelkov in neobdelanih materialov med Francijo in Daljnim vzhodom. Njegove poti na Japonsko so bile dobro dokumentirane, svoje izkušnje in vtise je tudi objavljaj, kontakti, ki jih je tam pridobil, pa so mu omogočali organizacijo posebnih razstav tudi moderne japonske umetnosti, saj se je z nekaterimi njihovimi umetniki osebno povezal, dobil pa je tudi dostop do vseh tipov japonskih predmetov (Weisberg 2004a, 9—31).

Bing je Zahod seznanil z umetniško obliko, ki na Japonskem takrat ni bila cenjena, tj. ukiyo-e grafikami, kar je imelo pomembno kulturno posledico in sicer to, da je za veliko preučevalcev in ljubiteljev japonske umetnosti pomenilo poznavanje teh umetniških del bistvo poznavanja njihove umetnosti (Shimizu 2004, 33—49).

Posebnost pri Bingu je bila tudi to, da je bil kot trgovec z umetninami tudi naročnik del, kar prej ni bilo običajno. Hotel je več kot samo ponuditi izdelke širokega spektra, poleg azijskih umetnin je hotel zagotoviti izvirnost in navdušiti umetnike za delo. Bil je zelo aktiven pri predstavljanju teh predmetov zbiralcem in ljubiteljem, s tem pa omogočil, da je bil nov stil sprejet in dosegel uspeh po celem svetu. Bil je verjetno edini trgovec z umetninami, ki je našel učinkovit način prodaje tako, da je svoje artefakte pošiljal na turneje, ponujal muzejem na razstave in podobno, da so le potencialni kupci le prišli v stik z njimi (Joppien 2004, 253).

V osemdesetih letih 19. stoletja je prevzemal vodstvo v tehnikah galerijskega razstavljanja in odprl tudi novo opremljeno galerijo, »pravi muzej dekorativnih umetnosti«, kjer so francoski oblikovalci (in tudi širša publika) lahko preučevali japonske izdelke, ki so bili do takrat center Bingove pozornosti. Na ta način jim je »namignil«, da lahko tudi na tak način prekinejo s kulturno specifičnimi, historičnimi stili, z namenom ustvariti nove predmete za dekoracijo doma (Weisberg 2004a, 9—31). Bing je imel izviren podjetniški pristop. V času industrijsko izdelanih dekorativnih predmetov se je zavedal, da je potrebno dati nov naboj umetniški komercialni produkciji, za kar je bilo potrebno večje zavedanje o novih tehnologijah, agresivnejši pristop v marketingu in odprtost do

integracije umetniških idej drugih kultur, ne le francoske, posebej japonske. Kot pravi Weisberg, je Bing »s poroko japonske imaginacije s francosko tradicijo eventuelno uresničil svoje sanje po stvaritvi »novega« dekorativnega sloga, pod imenom art nouveau« (Weisberg 2004a, 16).

V letu 1895, ko je odprl svojo trgovino L'Art Nouveau, mu je začasno zmanjkovalo finančnih sredstev, zato je veliko količino blaga iz Daljnega vzhoda, s katerim je tako ali tako trgoval, prodal po znižanih cenah raznim muzejem, kar je zopet povečalo promocijo izdelkov in umetnin Daljnega vzhoda na Zahodu (Shimizu 2004, 44). Leta 1887 je Bing poslal azijske predmete tudi v prodajo v Ameriko, vendar kljub močni oglaševalski kampanji ni bilo uspešno. To ga ni odvrnilo od nadaljnjih podvigov. Bing je sam odšel v Ameriko leta 1894, in sicer z dvema ciljema — nadaljnje razširjanje japonske umetnosti ter vzpostavitve vezi z ameriškimi obrtniki in njihovimi podjetji. Za financiranje tega izleta je sproti prodajal japonske umetniške izdelke. V Museum of Fine Arts v Bostonu sta ga sprejela Ernest Fenollosa, kurator in vodja azijske zbirke, tudi pisec o japonizmu, ter Edward Sylvester Morse, vodilni japonist v Ameriki. Najpomembnejša poslovna vez, ki jo je Bing tam vzpostavil je bila z Louisom Comfort Tiffanyjem, s katerim sta kasneje sodelovala pri več poslovnih podvigih. Za prvi skupni projekt je Bing v Franciji angažiral skupino umetnikov, predvsem članov bratovščine Nabis, da so naredili likovne predloge za barvano steklo, v Tiffanyjevi manufakturi v Ameriki pa so jih izdelali. Dela so bila namenjena za salon Société Nationale v Parizu aprila 1895. Odzivi so bili mešani, publiki so se zdeli dizajni nabijev preveč netradicionalni in bizarni, je pa bila navdušena nad tehniko in barvami stekla, za kar so poskrbeli pri Tiffanyju. Razstavo Tiffanyjevih del je organiziral tudi na Dunaju leta 1897 v Österreichisches Museum für angewandte Kunst³⁸. Med leti 1895—97 je bil Bing ekskluzivni distributer del ameriških oblikovalcev v Evropi. Po Joppienovem mnenju, bi ga upravičeno lahko imeli za pionirja transatlantskega partnerstva med oblikovalci in izdelovalci (Joppien 2004, 236).

Leta 1892 je postal član Japan Society v Londonu. To je bila skupina, ki se je zavzemala za popularizacijo japonizma in študij japonske umetnosti na najvišjem nivoju in je naredila pomemben prispevek pri povezovanju japonistov po svetu. Za članstvo se je zavzel tudi za nekatere druge francoske japoniste, tudi E. de Goncourta (Weisberg 2005).

3.2.3 Kritičen odziv na Japonce in njihovo umetnost v Franciji

Prvi viri z Japonske niso bili tekstualne narave, saj je bilo malo ljudi na Zahodu, ki bi ta besedila lahko brali ali prevajali. Bibliothèque Nationale je, po posredovanju prvega prevajalca iz japonščine Léona de Rosnyja, odkupila vse knjige, ki jih je japonska vlada poslala na svetovno razstavo 1867. Ta zbirka je postala prvi arhivski vir za prevajalce in tudi druge pisce. De Rosny (1837—1914) je bil tudi prvi, ki je ponujal tečaje japonščine na Ecole des Langues Orientales Vivantes že leta 1863.

38 Avstrijski muzej uporabnih umetnosti.

Sam je na Japonsko potoval leta 1872, bil pa je tudi ustanovitelj Mednarodnega kongresa orientalistov (leta 1873). Napisal je kar nekaj del o Japonski, med drugim tudi *Anthologie japonaise* (1871). Pomemben del pri poznavanju japonske literature in poezije je prispevala tudi Judith Gautier (Hokenson 2004, 112).

Pisci, ki so pisali o Japonski in japonski umetnosti, so predvsem poskušali zadovoljiti močno radovednost Evropejcev do te dežele, ki je bila tako dolgo nedostopna Zahodu in praktično celemu svetu. Japonski umetnosti so načeloma priznavali neko umetniško vrednost, vendar pa, kot opozarja Elisa Evett, so kritiki v tej dobi, v kateri so optimistično verjeli, da se da vzrok odkriti za vse, osnovali svoje razlage na pozitivističnih predvidevanjih vzročno-posledičnega odnosa med kvantitetnimi aspekti človeškega obstoja, ki se jih da opazovati (fizičnimi, vedenjskimi in okoljskimi), ter izmuzljivimi, nemerljivimi umetniškimi izrazi. Tisti, ki so hoteli razložiti to umetnost, so se večinoma premaknili s področja umetnostnih zadev drugam, kjer so iskali biološke, psihološke, religijske razlage oziroma razlage, osnovane na razliki v geografiji, klimi in kulturi (Evett 1983, 83). To podrobneje obravnava v svoji študiji o kritičnem odzivu na japonsko umetnost v 19. stoletju in iz katere povzemam tudi sama.

Obstajala so nekatera domišljajska besedila, ki so sicer navajala deželo Japonsko, vendar pa Ewick ugotavlja, da so pisci v njih Japonsko upodabljali predvsem kot podobo nečesa »enigmatičnega in neznanega, (ki je) tako oddaljena od Londona in Pariza kot dežela Liliputancev« (Ewick 2003), torej popolnoma eksotično deželo. Genova, ki raziskuje japonizem v francoski literaturi, v tem kontekstu omenja pisatelja Pierra Lotija in njegovi knjigi *Madame Chrysantheme* (1888) in *Fantome d'Orient* (1892) ter Julesa Verneja in njegovi *Le Tour du monde en quatre-vingt jours* (1873) in *Les Indes noires* (1877) (Genova 1997).

Mnogi so bili mnenja, da ima japonska kultura in način življenja veliko skupnega z življenjem v zlati dobi, kot so si jo predstavljali — kot idealna, starodavna, primitivna družba, ki živi v harmoniji z naravo. To njihovo primitivno čistost so pripisovali ne le izolaciji Japonske od Zahoda, ampak so verjeli, da je ta civilizacija za vedno zaprta v infantilni oziroma primitivni fazi razvoja. Teh značilnosti japonske kulture niso videli le s slik, ampak so jo takšno predstavljali tudi popotniki (Evett 1983, 90—91).

Kljub razlikam v mnenjih in pozicijah so se pisci načeloma strinjali glede nekaterih aspektov japonske umetnosti in le malo jih ni opazilo naslednjih značilnosti: da se japonski umetniki ne ukvarjajo z iluzijo objektov v prostoru ali njihovo trodimenzionalnostjo; človeške figure ne upodabljajo z anatomsko natančnostjo; da imajo drug odnos do iluzionistične funkcije barve in da uporabljajo drugačna pravila pri kompoziciji; da so rastline in živali, ki kot likovni subjekti prevladujejo, po pomembnosti enakovredne krajinam in človeškim subjektom; priznavali so jim izostren dar opazovanja in podajanja organskih oblik; impresionirala jih je energija in živost

linearnega elementa v japonskem risanju; komentirali so tudi dekorativno kvaliteto barve in kompozicije oziroma kot Evett povzame — japonska umetnost se ni skladala z renesančnimi principi za obravnavo prostora, oblike, barve in kompozicije in je bila kot taka obravnavana kot bistveno drugačna (prav tam 83).

Nekateri pisci so poskušali najti razloge za drugačnost japonske umetnosti v razliki v fizičnih lastnostih Japoncev kot ljudstva, kot recimo v predpostavki, da oblika njihovih oči vpliva na njihov vid³⁹. V ozadju je bilo zavedanje, da ljudje ne vidimo istih stvari na isti način. Ti kritiki in pisci so poskušali poiskati razloge za to v različnih teorijah, tudi na podlagi znanstvenih dognanj na področju optike, psihologije, fotografije (prav tam 84).

Skoraj univerzalno je bila prepoznana posebna japonska sposobnost, da ulovijo in izrazijo občutek gibanja v svojih likovnih delih. Nekatero značilnost v njihovem upodabljanju gibanja so bile podobne tistim, ki jih je ujel fotoaparatus. Fotografije so dokazale objektivno pravilnost njihovega dojemanja in njihove zvestobe realnosti⁴⁰, kar se je zopet utemeljevalo s predpostavko, da je japonsko oko drugačno, torej da obstajajo oftamološki razlogi za to njihovo spretnost. Slikar Ary Renan je to japonsko sposobnost pripisal posebnemu učenju in izobrazbi (prav tam 100).

Tudi japonsko ljubezen do barv so dostikrat razlagali s tem, da imajo, tako kot otroci, tudi divjaki raje žive barve. To je bil čas, ko se je raziskovalo percepcijo »primitivnih« ljudstev in otrok zato, da bi se dokazalo evolucijski napredek zahodnjakov v primerjavi z drugimi ljudstvi. Tudi za impresioniste se je govorilo, da slikajo po načelih otrok in primitivcev, vendar da imajo kot Zahodnjaki drugačen miselni pristop, ki ni tak kot japonski, saj naj bi imela japonska rasa vseeno otroški temperament (prav tam 87—88). Umetnostni kritik Teodor de Wyzewa je to recimo razložil tako, da imajo Japonci nezahteven mentalni odnos do sveta in da zaradi tega v resnici drugače vidijo stvari, saj so občutljivi za osnovne vizualne elemente barv, oblike in linije, na drugačen način od Evropejcev, torej da je njihova otroška mentaliteta tista, zaradi katere vidijo svet enostavno, nereflektirajoče in brez vmešavanja misli. Hkrati je govoril tudi o njihovem otroškem enakovrednem obravnavanju vseh bitij narave, to pa pripisal temu, da Japonci ne ločijo sebe od sveta okoli sebe in da naravo dojemajo kot del sebe (prav tam 87 in 95).

Louis Gonse za revijo *Revue des arts decoratifs* v članku o vplivu japonske umetnosti na okus Evropejcev leta 1898 predstavi nov faktor, zakaj se Japoncem pripisuje izjemne sposobnosti opazovanja, in sicer spomin. Ker niso slikali neposredno iz narave, so slikali po spominu, kar Gonse poimenuje »le sens mnemonique«. Ta spomin deluje kot očičevalen, poenostavljajoč in ohranjujoč

39 Paul Dalloz, urednik revij *Monde Illustré* in *Moniteur universel*, je zato, da bi tudi znanstveno utemeljil svojo trditev o tem, da oblika in struktura japonskih oči vpliva na njihovo pozornost detajlom v umetnosti, tudi primerjal delovanje japonskega očesa z mehanskim inštrumentom — gledališkim daljnogledom, ki spremeni percepcijo (Evett 1983, 84).

40 Evett tudi poudari, da so bili efekti kot so ploskovitost oblik, ekstremni kontrasti med svetlim in temnim in izguba teksturalnega detajla že tako tehnična nepopolnost fotografije pred letom 1880 (Evett 1983, 103).

medij, vajo spomina v kreativnem procesu pa je interpretiral kot znak naprednega in kultiviranega nivoja umetniškega postopka, ki podaja veliko več kot preprosta imitacija narave. Poleg percepcije in spomina je Japoncem priznaval še en faktor v procesu njihovega umetniškega izraza in sicer namerno estetsko manipulacijo, saj je bil, kot je opazal, element sloga rezultat zavestne estetske izbire. Dekorativni impulz Japoncev (manifestiran v poenostavljanju oblik, ploskih barvah ipd.) je videl kot superiorno in hvalevredno kvaliteto (prav tam 98—100). V nasprotju s tem je Emanuel Loewy (1857—1938) videl zanašanje na spomin kot nadomestilo za bolj razvite moči opazovanja, kar pridobijo Zahodnjaki po evolutivni poti, saj je pripisal eno glavnih karakteristik arhaične grške umetnosti, tj. stilizacijo, selektivni funkciji spomina. Prav tako je spekuliral, da so podobe v spominu ploske, brez senc in ozadja (prav tam 99) ter da je to razlog za videz japonskih grafik.

Theodore Duret, umetniški kritik, je v članku *Critique d'avant-garde* leta 1885 komentiral japonsko in impresionistično umetnost tako, da je pisal, da si impresionisti brez Japoncev ne bi upali slikati tega, kar so videli, torej, da ne bi »videli« ali »odkrili« posebnega razpona barvnih tonov, če jim jih ne bi nakazali Japonci, to pa je pripisal različnim metodam likovnega prevajanja sveta. Evropski slikarji so bili vzgajani v renesančnem načinu slikanja, kar pomeni tudi modeliranje objektov s sencami od bele do črne in medtem, ko so se Evropejci ukvarjali s tem, so se Japonci ukvarjali z ustvarjanjem harmonije med barvami, ki so druga ob drugi, v ta namen pa so izbrali najbolj izzivalne barve, ki jih je ponujala narava. S tem je tudi on poudaril, da je bila to zavestna odločitev in ne nek psihološki refleks. Drugi vidik, ki ga je poudaril, pa je bil »geografski«, in sicer kvaliteta svetlobe in atmosfere na Japonskem. V to je bil prepričan tudi van Gogh, ki je, impresioniran nad japonskimi barvnimi učinki v njihovih delih, iskal posebno atmosfersko luč na jugu Francije, da bi se lahko čim bolj približal njihovem načinu upodabljanja (prav tam 107—108).

Tu je podanih le nekaj primerov dojetja Japoncev, njihove kulture in umetnosti. Kot ugotavlja Evett, naraščajoče poznavanje Japonske ni preprečilo, da se je ne bi jemalo kot »primitivne«, »infantilne« dežele. V komentarjih, napisanih konec 19. stoletja, pisci sicer pišejo o visoko sofisticirani, rafinirani ali celo dekadentni naravi japonske civilizacije, vizija o sodobni kulturi, ujeti v večno otroškost, pa se je nadaljevala, tudi zaradi njihovih stilističnih afinitet do primitivnega in arhaičnega umetniškega izraza, ki naj bi ponazarjale njihovo primitivno razumevanje in dojetje sveta. Japonska kot dežela za vedno zavita v tančico skrivnostnosti, kot oddaljena in eksotična dežela, je bila idealna za tiste, ki so imeli primitivistično hrepenenje. Tako interpretacijo japonske kulture je najbolj vzdrževalo ravno takšna interpretacija njihove umetnosti, ki naj bi utelešala stanje zavesti, način bivanja in kvaliteto percepcije, ki je bila za vedno izgubljena v zahodnem svetu (prav tam 103—105).

3.3 ORIENTALIZEM, CHINOSERIE IN JAPONIZEM

Francoski antropolog Claude Lévi-Strauss je Japonsko obiskal petkrat med leti 1977 in 1988, zbirka esejev na to temo pa je bila izdana leta 2013, pod naslovom *The Other Face of the Moon*. Naslov te zbirke namiguje na to, da je bila japonska kultura in njena zgodovina za zahodnjake dolgo časa zavita v temo, ko pa se je Zahod začel srečevati z Japonsko, je v njeni kulturi videl nekaj, kar se mu je zdelo znano in domače, vendar obratno. Do tovrstnih ugotovitev je prišel pri preučevanju japonskih mitov in delovnih praks običajnih ljudi, ko je iskal posebne karakteristike japonske kulture. Ko je Lévi-Strauss, na primer, preučeval delo običajnih ljudi, je ugotovil, da japonski ribiči, obrtniki, krojači, lončarji ipd. veliko svojih običajnih, vsakodnevnih del, opravijo v nasprotni smeri kot Zahodnjaki, pa tudi drugi Azijci (Lévi-Strauss 2013, 106) Torej japonska drugačnost, tudi obratnost, je opazna že v vsakdanjih opravkih.

Evropejci v 19. stoletju so v japonski umetnosti, kot nadaljuje, prepoznali pomembne vrednote, vendar take, ki so bile neprimerljive z njihovimi. Soočeni so bili s svojimi nazori, pogledi na stvari, vendar drugače urejenimi. V nekaterih pogledih se je izkazalo, da je Japonska lahko enakovredna, v nekaterih pogledih pa tudi presega Zahod, torej če gremo »preko različnosti, mora obstajati neka skladnost, odnosi simetrije in refleksij med nami« (prav tam 58).

Lévi-Strauss je primerjal francosko, torej svojo lastno, in japonsko kulturo, torej kulturi dveh dežel, ki sta vsaka na svojem skrajnem delu Evrazijskega polotoka, prva na zahodu Evrope, druga na skrajnem vzhodu Azije, in ugotovil, da so nekatere poteze japonske kulture presenetljivo podobne zahodni, a obratne. Kulturi »... se zdita naenkrat podobni in drugačni, simetrična podoba nas samih, kot se odseva v ogledalu ...« (prav tam 112), ali kot piše na drugem mestu, imata obe deželi »simetrični zgodovini, naenkrat podobni in nasprotujoči si, na nek način kot so letni časi obrnjeni na vsaki strani ekvatorja ...« (prav tam 61). Ravno zaradi tega, meni, se je takoj, ko je francoski duh izvedel nekaj o Japonski, »čutil v harmoniji z njihovim duhom« in to že od 18. stoletja dalje (prav tam 33). Ta privlačnost je v drugi polovici 19. stoletja vodila k nastanku japonizma, ki se je, kot rečeno in poudarjeno s strani več avtorjev (Lévi-Strauss, Genova, Hokenson, Weisberg, Wichmann idr.), rodil v Franciji.

Zahod je, ko se je spoznaval s to deželo, primerjal japonsko kulturo in umetnost s svojo, iskal podobnosti in razlike, vendar se je obravnavala po evropskih standardih in klasifikacijah, kar je bilo obremenjeno z raznoraznimi predsodki, tako do njih kot ljudstva kot njihove umetnosti, ki so se nanašali na »otročkost« in »primitivnost«. Tudi japonizem, ki se je rodil v Evropi, je bil del širšega truda, da bi se identificiralo kulturne razlike v geopolitičnem kontekstu modernosti poznega 19. stoletja, dobi imperializma.

Kot je zapisano v prvem poglavju o raznolikosti kulturnih vplivov na japonsko umetnosti in če iščemo podobnost z zahodno kulturo, bi lahko rekli, kot piše Rousmaniere, so na primer tudi

Japonci imeli v svoji zgodovini *chinoserie* in svoje eksotizme (Jugovzhodna Azija in Evropa) ter hkrati tudi svoje prilagoditve in interpretacije teh oblik in predmetov (Rousmaniere 2002, 21). Kar se podobnosti tiče, Dunn celo piše, da bi se lahko reklo, da se da med mnogimi japonskimi umetniki skozi zgodovino najti prve impresioniste (krajine, naslikane s prekinjenimi linijami, tudi pointilizem), ekspresioniste (drzne in močne poteze) in abstrakcioniste (predvsem zen slikarstvo) (Dunn 1999, 501). Lévi-Strauss meni, da bi se lahko odkritje »primitivizma« v umetnosti pripisalo Japoncem, saj so ga cenili v okviru zen estetike in posebej obredov, povezanih s čajno ceremonijo, »umetnostjo nepopolnega«, okusom za grobe materiale in nepravilne oblike. Evropejci so ga sicer odkrili preko umetnosti Afrike in Oceanije, vendar pa, kar se mu zdi pomembno, šele po tem, ko je neka oblika »primitivizma« šla skozi japonizem (Lévi-Strauss 2013, 95). To odkritje v začetku 20. stoletja, prav tako francosko, primitivnih umetnosti se morda, po njegovem mnenju, ne bi zgodilo, če ne bi francoski ljubitelji umetnosti in umetniki že pridobili z Japonske okus za stvari, ki se jih pusti v svojem grobem stanju, nepravilnih ter asimetričnih oblik in drznih poenostavitev (prav tam 33).

Fokus pri preučevanju narave in funkcije japonizma se usmerja v fenomen stila, ki se razvije iz zahodnjaških imitacij, ali kot odziv na estetiko, ki izvira iz vzhodnjaške kulture. Japonizem je tako vedno že umetnost drugega, zato se ga je kritiziralo kot nevarno obliko zahodnega imperializma, kot formulacijo, ki vključuje stvaritev imaginarnega prostora — ali občudovanega in idealiziranega ali podcenjevalnega in zavračajočega — ki je inherentno napačno in ki vključuje dvomljivo in nejasno obravnavanje zgodovine, umetnosti, religije in splošnega kulturnega sveta drugega ljudstva (prav tam 456).

Fenomen se pojavi, kot opominja Genova, v času krize v francoski umetnosti, kot možen izhod iz nje in temne prihodnosti, kot so jo dojemali, francoske estetike pod avtoritarnimi sistemi konvencij. S tem, ko postavimo dinamiko japonizma kot odziv francoske kulture do japonske, nadaljuje Genova, dobimo jasnejši občutek za raznolikost moderne francoske senzibilnosti same in za to, kako se estetsko zavedanje nacionalnega jezika, zgodovine in umetniških form lahko kreativno odraža v podobah kulture, ki je navidezno radikalno drugačna od lastne (Genova 2009, 459). Tudi Hokenson opozarja, da je francoski japonizem, prisoten tako v slikarstvu kot tudi literaturi in glasbi, predvsem o Franciji, o problemih francoske prakse in šele sekundarno o Japonski, ki naj bi prinašala rešitve za reševanje teh problemov (Hokenson 2004, 21).

3.3.1 Orientalizem

Rasistična drža je bila, tako piše Clarke, vsekakor prevladujoča značilnost zahodnjaškega zgodovinskega stika z Vzhodom, v tistem času je bila rasna neenakovrednost še vedno »znanstveno

dejstvo« (Clarke 1997: 193). V tem kontekstu pa je treba brati tudi zahodnjaške kritike japonske umetnosti.

Genova piše, da glede na to, da praksa in kriticizem japonizma nujno vključujeta zahodnjaško branje oziroma interpretiranje vzhodne kulture, je primerjalni model orientalizma očitna referenca za razmislek, hkrati pa si japonizem z orientalizmom deli več definicij, implikacij in motivacij, ki so se razvile skozi čas, odvisno od spremenljivih sil kulturnega konteksta (Genova 2009, 455).

Clarke, zgodovinar idej, piše o problematičnosti termina »orientalizem«, ki se začne uporabljati v Franciji v tridesetih letih 19. stoletja in se nanaša na: orientalski študij; za karakteriziranje določenega žanra romantično-domišljajske literature; za žanr slikarstva; v zadnjih časih pa najbolj izrazito za označevanje ideološkega področja Vzhoda, ki je bil produkt zahodnega imperializma⁴¹. Orientalizem označuje niz drž, ki so se pokazale na Zahodu do verskih in filozofskih idej ter sistemov južne in vzhodne Azije (Clarke 1997, 7). Avtor govori o starodavni ambivalenci odnosa Zahoda do Vzhoda, ki izvira že iz časov starih Grkov, ki je »opazna v velikem številu znanih stereotipov in mitov, ki služijo temu, da se postavlja Vzhod in Zahod v različne nasprotujoče si ali komplementarne odnose. Nekateri od teh so vezani na popularne drže in predsodke, nekateri na versko ali politično propagando, nekateri pa izvirajo iz bolj učenih krogov in služijo resnim intelektualnim namenom« (prav tam 4).

Odkar so šli v 16. stoletju jezuiti na Kitajsko, Japonsko in Indijo, je začel Vzhod predstavljati izziv intelektualni edinstvenosti in celo kulturni identiteti Evrope (prav tam 212). Srečanje idej med Vzhodom in Zahodom se je, kot piše Clarke, paradoksalno začelo v dobi hitre širitve zahodne vojaške in ekonomske moči nad narodi južne in vzhodne Azije, od 18. stoletja dalje. Zahod je hkrati uveljavljal svojo moč nad Vzhodom ter ga občudoval in idealiziral. Tudi tam, kjer je obstajalo veliko spoštovanje in občudovanje Vzhoda, se je vedno poudarjalo drugost, drugačnost, tudi čudnost Vzhoda. Ideja o mitskem kontrastu med junaškim, svobodoljubnim in dinamičnim Zahodom in despotskim, stagnirajočim in pasivnim Vzhodom, je zavzela številne oblike (prav tam 4—6). »Vzpostavitev kontrasta med racionalnim Zahodom in iracionalnim Vzhodom je eden od tipičnih načinov na katerega se je videlo Zahod kot osnova za kulturno in intelektualno prevlado nad Orientom, ki nam omogoča, da iz varnega zavetja zahodnega racionalizma izločimo orientalno misel kot nepopravljivo mistično in ezoterično« (prav tam 199).

V sredini in koncu 19. stoletja je bila rasistična kultura usmerjena predvsem proti Kitajski in Indiji. Še stoletje pred tem sta bili obe kulturi objekt fascinacije na Zahodu, v romantiki Indija, pred tem Kitajska, kar je igralo pomembno vlogo pri oblikovanju in preoblikovanju evropske misli in kulture (prav tam 191), torej tudi umetnosti. Z Japonsko, za razliko od prej omenjenih Indije in Kitajske, je

41 To je povezano z Edwardom Saidom, močnim kritikom zahodnih reprezentacij Vzhoda, vendar je njegovo področje bolj Srednji vzhod in islamski svet, zato sem si za obravnavanje orientalizma raje izbrala delo Clarka. Kot sem pisala že v prejšnjem poglavju, Japonska ni bila nikoli kolonija in tako, kot poudari Hokenson, se postkolonialne teorije kulturne hegemonije na japonsko navezujejo zelo malo (Hokenson 2004, 25).

bilo v tistem času nekoliko drugače, saj ni bila nikoli evropska kolonija in ni postala predmet takih komercialnih manipulacij, kot so jih zadali Kitajski (prav tam 27). Hokenson tudi poudarja, da se je japonsko domorodno kulturo, od njihove umetnosti do ritualov, bolj občudovalo kot preziralo, več je bilo navdušenja zaradi »čistosti«, »izvrstnosti« in rafiniranosti japonske civilizacije (Hokenson 2004, 25).

Orientalisti so od razsvetljenstva dalje v mnogo pogledih vzpodbujali držo medkulturnega razumevanja in tolerance, vendar, tudi če se pusti ob strani ponižujočo držo, ki je vztrajala v populističnih orientalističnih besedilih, je, kot pravi Clarke, pomembna tudi druga plat te zgodbe. Prav idealizacija starodavnih besedil, ki je bila takrat še daleč od tega, da bi ustvarila vez z vzhodnjaškimi ljudstvi, je imela za posledico tudi določanje upravičenosti zahodnjaških političnih in komercialnih izkoriščanj tako, da se je vzhodnjakom pokazalo, da so inferiorni v razmerju do modernih Evropejcev. Zahodnjaške reprezentacije Vzhoda so bile do velike mere oblikovane s kolonialističnimi in etnocentričnimi predsodki (Clarke 1997, 8 in 191).

3.3.2 Chinoserie in obujanje francoskega nacionalnega rokoko stila

Navdušenje nad kitajsko kulturo v 17. in 18. stoletju je na mnogih področjih utrlo pot širšemu zanimanju za Daljni vzhod in kasneje tudi Japonsko, vendar, kot ugotavlja Wichmann, se je s časom japonizem prebil na vsako področje lepih umetnosti na Zahodu veliko bolj korenito, kot se je *chinoserie* v 18. stoletju. Eden od problemov pri raziskavi podobnosti in razlik med navdušenjem nad kitajsko ali japonsko kulturo pa je tudi ta, da ju zbiratelji, umetniki in drugi navdušenci dostikrat niti niso ločevali, predvsem kar se tiče izvora predmetov uporabnih umetnosti (Wichmann 2001, 8 in 18—19). Sčasoma se je to začelo spreminjati.

Clarke v obravnavi orientalizma piše o tem, da so bila v evropski zgodovini obdobja večjega navdušenja nad kulturami Daljnega vzhoda, in sicer v dobi razsvetljenstva, v 17. stoletju, sinomanija ali t. i. *chinoserie*, ki pomeni navdušenje nad kitajsko kulturo (pri mislecih recimo zanimanje za konfucianizem) in umetnostjo, ter evropske priredbe kitajskega stila v pohištvu, keramiki in oblikovanju tekstilov, kar je vplivalo tudi na francoski specifičen, nacionalni rokoko stil te dobe (Clarke 1997, 37—92).

Po porazu v pruski vojni leta 1871 se je v Franciji sprožil močan val nacionalizma in patriotizma. Začela se je odvijati močna propaganda za nacionalni stil v likovni umetnosti, vrtela pa se je okoli dveh glavnih idealov, in sicer ponovne oživitve rokoko stila 18. stoletja ter, po drugi strani, nove oblike reprezentacije, ki je bila osnovana na japonski estetiki (Jobling in Crowley 1996, 88—89).

Rokoko naj bi bil domorodni in naravni nacionalni stil Francije (zagovornika tega sta bila posebej minister za lepe umetnosti med leti 1873 in 1880 de Chennevières in njegov naslednik Antonin Proust). Ponujal naj bi osnovo za razvoj uradne kulturne dediščine Francije (prav tam). Ta ponovna

obuditev je pomenila neko nostalgijo po predrevolucijski (1789) aristokratski viziji življenja in časom pred dobo industrializacije, ko sta umetnost in obrt cveteli, in pred vedno večjim razkolom med življenjem na podeželju ter v mestu (Watkins 2001, 9). Eden glavnih zagovornikov in promotorjev te obuditve je bil Edmond de Goncourt, ki je bil, kot sem pisala, eden od pionirjev japonizma. V času, ko se je poudarjalo fundamentalno drugačnost japonske kulture in umetnosti, sta brata de Goncourt poudarjala ravno njene podobnosti s francosko. Po Edmondovem mnenju sta obe bili deželi z izginjajočo aristokratsko kulturo, ki je dosegla svoj najčistejši izraz v 18. stoletju. Prav tako v obeh kulturah najboljši umetniki niso bili tisti, ki so delovali v skladu z uradnimi šolami ali akademskimi pravili, ampak tisti, katerih umetnost je odražala vsakodnevno življenje njihovih ljudi (Warner 2009).

3.3.3 Japonizem in dekorativnost

Od vseh orientalnih virov je bila, po ugotovitvah več avtorjev, od katerih črpam, japonska umetnost najpomembnejša spodbuda v evoluciji dekorativnega slikarstva. Poleg tega, da je zagotovila model za integracijo umetnosti in obrti, je predlagala nove načine za spravo narave z dekoracijo in za ustvarjanje likovnega prostora skozi abstraktne elemente dekorativnega dizajna, vzorca, barve, linije in oblike (Watkins 2001, 13).

Osrednjega pomena za zgodnjo teorijo o dekoraciji je, kot izpostavlja Rousmaniere, delo Owena Jonesa *Grammar of Ornament* (1853), kjer izenačuje pravila okrasja, ornamentov, in dekoracije z znanstvenimi pravili, kjer kultura postane univerzalna, povsem kvantitativna danost. On in njegovi nasledniki so uporabljali taksonomičen pristop do ornamenta in dekoracije in določali stile in motive ali specifičnim kulturam ali modernim narodom (Rousmaniere 2002, 30).

Pri pojmu »dekorativno« se pojavlja problem terminologije, saj kot opozarja Watkins, izraz »dekoracija« pomeni zelo različne stvari v angleškem in francoskem jeziku. »Decoration« je v angleškem jeziku lepa in v bistvu nezahtevna manjša slika, medtem ko »décoration« v francoščini označuje sliko največjih ambicij in površin, najvišji umetniški žanr v Franciji 19. stoletja, predvsem v času tretje republike (1870—1940), ko je ta žanr cvetel⁴², saj je začela enega najbolj ekspanzivnih programov javnih dekoracij v zgodovini stenskega slikarstva (Watkins 2001, 24). Eden tistih, ki je dobival največje projekte na razpisih, ki jih je razpisovala vlada v ta namen, je bil Pierre Puvis de Chavannes (1824—1898).

⁴³ Beseda dekorativno se je v okvirju japonizma nanašala za opis posebnih karakteristik japonske umetnosti. Kot povzema Volk, so kritiki skoraj vedno opisovali japonsko umetnost v terminih, ki so

⁴² Francoska »décoration« je neločljivo povezana z zgodovinskim slikarstvom (za nekatere je to kar sinonim) in posredovanjem javnih vrednot, torej slike velikega formata z zgodovinskimi ali mitološkimi subjekti, in stenske poslikave ali murali (Watkins 2001, 2).

⁴³ V Menašejevem leksikonu ni gesel »dekorativno« ne »uporabno« oziroma »dekorativna« ali »uporabna« umetnost.

bili implicitno v nasprotju z evropsko splošno sprejeto umetnostjo, večinoma pa se je nanašala na koncept »dekorativnega«, s čimer se je opisovalo grafično linearnost, stilizirane popačitve, čiste barve in kaligrafsko kvaliteto, tudi uporabo zlate barve in bogatih vzorcev, kot tisto, kar ločuje japonsko od evropske umetnosti. Kot poudarja Volk »še dandanes »dekorativno« ostaja standardni način za identifikacijo bistvenega japonskega karakterja, ki je vztrajal skozi čas in to kljub izrazitim vplivom Kitajske in Evrope« (Volk 2010, 17).

3.3.4 Lepe umetnosti ter dekorativna in uporabna umetnost

Na razstavah, tako svetovnih, kot tistih v raznih muzejih, so se zahodnjaki srečevali s problemom, kako kategorizirati japonske umetniške predmete, enak problem pa so imeli tudi Japonci, ki so se trudili umestiti v mednarodno umetniško polje. Razstave slikarstva, kiparstva in dekorativne umetnosti so bile namreč ustvarjene v skladu s prevladujočo zahodnjaško klasifikacijo umetniških predmetov in hierarhičnim razlikovanjem med na eni strani lepo umetnostjo ter obrtjo in dekorativno umetnostjo na drugi strani (Volk 2010, 21).

To ločevanje se je tudi v Evropi začelo vzpostavljati posebej v začetku 19. stoletja, na Japonskem pa jim je bilo to povsem tuje. Umetnost kot posebno, od drugega družbenega življenja ločeno in celo avtonomno območje, je torej že samo po sebi moderen pojav. Po francoski revoluciji 1789 so se akademije, saloni, kritiki in poznavalci trudili narediti ločnico med »pravo« umetnostjo in zgolj obrtjo. Kot raziskovalec samega pojma umetnosti skozi zgodovino piše Tatarkiewicz o tem, da v Evropi že od sredine 18. stoletja »ni bilo več dvoma, da so obrti obrti in ne umetnosti ter večšine večšine in ne umetnosti, torej, da so samo lepe umetnosti zares umetnosti« in da se je v 19. stoletju »pomen izraza »umetnost« spremenil, njegov obseg se je zožil, tako da je zajemal *samo lepe umetnosti brez obrti in veščin*« (Tatarkiewicz 2000, 24). Odločilno vlogo pri uveljavitvi izraza in pojma »lepe« umetnosti je imel Charles Batteux, ki je v svoji knjigi *Les beaux art redits à un seul principe*, izdani že leta 1747, podal definicijo, ki se je kasneje široko uveljavila. Med »lepe« umetnosti je štel pet glavnih umetnosti, kot so slikarstvo, kiparstvo, glasba, pesništvo in ples, ter dve dodatni, in sicer arhitekturo in govorništvo. »Zanj je bila posebnost teh umetnosti v tem, da morajo biti vsečne, a tudi v tem, da posnemajo naravo. Veliko področje umetnosti (po tradicionalnem razumevanju) je torej razdelil na lepe, za katere je bistveno to, da nam ugajajo, in mehanične umetnosti, katerih bistvo je uporabnost« (prav tam 53). V prvi polovici 19. stoletja je »nastalo geslo naj ima umetnost *izključno estetske cilje in posledice: l'art pour l'art, umetnost zaradi umetnosti*« (prav tam 27). Proti taki delitvi pa so se skoraj sočasno nekateri že borili, v Angliji recimo William Morris in Art's Worker Guild oziroma t. i. Arts and Crafts Movement, v Franciji pa kasneje gibanje art nouveau. Predvsem so se borili proti predsodkom, da uporabni izdelki ne spadajo v umetnost.

Po industrijski revoluciji 1848 je mehansko delo začelo zamenjevati ročno delo, zato je obrtništvo začelo zamirati. Z zatonom obrtništva in vzponom srednjega razreda, ki mu je pogosto umanjala tradicija, in z industrijsko proizvodnjo cenenih izdelkov, ki naj bi bili umetniški, je, po Gombrichovih besedah, nastal problem in sicer »upad javnega okusa« (Gombrich 2006, 382). O tem pišeta tudi Hauser (glej stran 60) in Greenberg, ki v razpravi o modernizmu govori o »nenehnem stremljenju k zaustavitvi propadanja estetskih meril kakovosti, ki jih v industrijski družbi ogroža relativna demokratizacija kulture« (Greenberg 1999, 15—16).

4 JAPONIZEM V LIKOVNI UMETNOSTI V FRANCIJI

4.1 SPREMEMBE NA PODROČJU UMETNOSTI V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

4.1.1 Moderna umetnost

Začetek modernizma v zahodni umetnosti je težko določljiv, predvsem zato, ker je »...« umetnost« sama, kot družbena institucija in miselna kategorija, nastala šele z moderno družbo. Umetnost je potemtakem proizvod, ali bolje rečeno, vidik modernosti« (Mattick 2013, 16).

Pojem »moderno« je v teorijah pogosto zavajajoč. Začetke moderne družbe in umetnosti namreč lahko umestimo že veliko pred 19. stoletjem, saj se moderno »nanaša na posebno družbenozgodovinsko formacijo, ki se je začela že v renesansi«, »modernizem« pa je umetniški stil poznega 19. stoletja in zgodnjega 20. stoletja (Debeljak 1999, 43).

Greenberg začetek modernizma postavlja geografsko v Francijo, časovno pa k Baudelairu v književnosti in Manetu v slikarstvu, približno petdeset let pred njegovim splošno sprejetim začetkom, torej času oziroma umetnosti, ki se pojavi po zgodovinskih avantgardah, kot jih opredeli Debeljak (gibanjih kot so dadaizem, francoski nadrealizem, ruski konstruktivizem itd.). »Umetniški vzgib zgodovinske avantgarde je namreč temeljil na radikalnem odklanjanju tako predhodnih umetniških slogov znotraj meščanske institucije umetnosti kakor tudi institucije umetnosti v celoti« (prav tam 144). Predstavniki moderne umetnosti, ki jih obravnavam, so poskušali v umetnost vnesti spremembe, vendar niso bili uporniki. V svoja dela so vnašali nove teme in tehnike, hkrati pa so si želeli, da bi jih javnost (večinoma meščansko občinstvo) sprejela. V tem času, tako pravi Mattick, »postane umetnost usmerjena v modernost: ne postane le umetnost svojega časa, ampak umetnost tega časa; in konča se tako, da postane »modernistična«« (Mattick 2013, 18).

V 19. stoletju je bil »pojav« modernosti« kot kulturne kategorije ... odgovor na razvoj novega trgovskega in nato industrijskega načina življenja« (prav tam 15). Po Debeljaku moderno institucijo umetnosti določajo avtonomija, javna dostopnost, posredniški kanali, strokovnjaki in svojevrsten estetski diskurz. Navaja, da so k oblikovanju moderne meščanske avtonomije umetnosti prispevali predvsem trije procesi in sicer kapitalistični način proizvodnje in delitve dela, industrijska revolucija in nova proizvodjalna sredstva ter razpad absolutistične politične ureditve. Kulturne dobrine so začele postajati vedno bolj dostopne, umetniška dela so se s kapitalizmom komercializirala, široka dostopnost pa je omogočala tudi javno razpravo v okviru meščanske javne sfere (Debeljak 1999, 97—98).

Za znamenje modernizma Greenberg izpostavlja inovacijo in novost »kot nekaj, kar je zaželeno in je cilj« (Greenberg 1999, 11), ali kot razlaga Debeljak, »zavest o modernosti specificira zahteva po noviteti, inovaciji, spremembi, odmiku in odklonu od predhodnih umetnostnih kanonov« (Debeljak

1989, 53). Modernizem je po Greenbergu nastal kot odgovor na krizo in »se je opredelil v tem, da mu je bila pomembna prenova meril kakovosti, to pa je dosegal s kritičnejšim in manj spoštljivim ravnanjem s preteklostjo, da bi jo napravil resnično aktualno in moderno...«, ter da se je »težišče ... radikalneje kot kdajkoli prej premaknilo od posnemanja k samostojnemu poustvarjanju« (Greenberg 1999, 10).

Umetniki so naenkrat lahko izbirali med obiljem raznovrstnih izročil in likovnih jezikov po katerih so se lahko zgledovali in od njih jemali navdih. Eno od teh, kot je omenjeno v vseh pregledih zgodovine umetnosti, ki sem jih pregledala, je bila tudi japonska umetnost, predvsem barvne lesorezne grafike.

Pri japonizmu gre predvsem za to, da se prikaže vlogo, ki jo je pojav odigral kot sila, ki je vzpodbudila razvoj moderne umetnosti. Japonske barvne grafike so, kot se izkaže, vplivale na umetnost številnih predstavnikov gibanj kot so impresionizem, post-impresionizem, simbolizem, na gibanje mednarodnih razsežnosti, ki je Franciji poznano kot art nouveau, na razvoj plakata in dekorativnih umetnosti.

Japonizem je namreč dostikrat spregledan most med osvobajanjem od akademizma in historicizma k modernemu slikarstvu 20. stoletja oziroma modernizmu. Najpomembnejše dogajanje na poti k modernizmu je bilo po Lyntonu vsesplošno zavračanje zgodovinskega slikarstva kot umetnostne kategorije, to pa je »pomenilo zavreči najbolj učeno, najbolj dognano obliko umetnosti, krono tradicionalne ustvarjalnosti zahoda« (Lynton 1994, 19). Drug vidik tega je romantično zavračanje racionalnosti, kot poudari Debeljak. »Najpoprej se pokaže upor proti instanci razuma v forsiranju iracionalnih vidikov človeške eksistence: sanj, otroštva, blaznosti, domišljije, okultizma, itd. Hrepenenje po nedoseženem svetu blaženosti in sreče, za katerega pa je jasno, da ga ni mogoče doseči, postane zaščitni znak romantične ustvarjalne drže ... Posledica tega »umika razuma« ... se najbolj očitno razkriva v mnogoterih oblikah *bega v preteklost* (srednji vek, antika, ljudsko izročilo) ...« (Debeljak 1989, 60). V tem času razsvetljenska »težnja po razumskem obvladovanju stvari, procesov in dogodkov dokončno postane zadeva vsakdanjega industrijsko-kapitalističnega utilitarizma« (prav tam 61), zgodi se razkol med »estetsko ustvarjalnostjo in umazano empirijo«, po Debeljakovih besedah pa »le imaginacijska projekcija estetske utopije postane edino ustrezn svet za ustvarjalce« (prav tam 62), torej svet domišljije in čustvenosti. Romantika se »demonstrativno usmeri k sugestivnosti ljudskih pravljic, mitoloških pripovedi antike, drastičnim emocionalnim stanjem, hipersenzibilnosti, otroštvu, fiktivnosti, skrivnostnosti, misticizmu, mitološkim matricam itd.« (prav tam).

Lynton to povezuje tudi s težnjami ustvarjalcev, da bi se umetnost izvila iz primeža »lepe« umetnosti, v tem prizadevanju pa je bila tudi težnja k temu, kar se, po njegovem, ohlapno imenuje »primitivizem«. Ustvarjalci so iskali načine, kako to doseči v virih kot so »ljudska in srednjeveška umetnost lastne dežele; eksotične oblike umetnosti (v sedemdesetih in osemdesetih letih 19. stoletja

so bili to predvsem japonski lesorezi, ...); pa primitivna likovna tvornost lastnega časa in prostora — se pravi otrok, neukih nedeljskih slikarjev in duševno bolnih; navsezadnje celo dela poklicnih umetnikov, če se jim je le posrečilo zmanjšati ali odpraviti nadzor nad svojim lastnim početjem, na primer z uporabo mamil ...« To težnjo pa si »lahko tolmačimo tudi kot vračanje k bistvu in večnim temeljem umetnosti« (Lynton 1994, 16).

Clarke v razpravi o orientalizmu govori tudi o konstantni zahodnjaški romantizaciji Vzhoda, »kolektivnem sanjarjenju«, kar je pogosto vodilo k sistematičnemu poenostavljanju in napačnim interpretacijam. To je povezano tudi z eskapizmom, begom pred realnostjo, in z nasprotovanjem modernizacijskim procesom na Zahodu. Pogosto pa je to kljub vsemu povezano s prepoznavanjem potrebe po tem, da se razširi in obogati zahodnjaški koncept racionalnosti kot sredstvo za samokritiko in samoprenovo v političnih, moralnih in religijskih sferah, prav tako pa tudi v umetnosti, kar nameravam predstaviti v naslednjem poglavju. Clarke tako piše tudi o orientalizmu kot »korekturnemu ogledalu«, vendar kot tak deluje šele zadnjih sto let (Clarke 1997, 19—28).

4.1.2 Občutek krize

Številni umetnostni zgodovinarji in pisci, predvsem pa ti, ki jih povzemam v svojem delu, že dolgo priznavajo izjemen vpliv srečanja z japonskimi grafikami (tudi če izrecno ne govorijo o samem pojavu japonizma), saj se je to odkritje določenega dela japonske estetike (ukiyo-e) zgodilo ravno v času krize ne le v slikarstvu, ampak na splošno. Kot piše tudi Hauser, je za 19. stoletje značilen vseprisoten občutek krize (Hauser 1969, 457), bolj ko se je stoletje bližalo koncu, bolj je bilo izraženo nezadovoljstvo s stanjem, ki ga je prinesla hitra modernizacija, industrializacija in urbanizacija, spremembe v ekonomski in družbeni strukturi, zdelo se je, da je čas začel hitreje teči. Obdobje petdesetih let pred prvo svetovno vojno je bilo obdobje najhitrejše stopnje gospodarske rasti v zgodovini, Debeljak pa govori o tem, da so se »s poprej neznano naglico v razvoju proizvodnih sredstev in ob hitro naraščajoči produktivnosti ... moderni kapitalistični odnosi razširili na vsa področja človeške izkušnje« (Debeljak 1999, 76).

V tem času je bil »celotni moderni svet zaznamovan s kulturnimi, družbenimi in intelektualnimi transformacijami, ki so proizvedle globok občutek negotovosti in nemira, ki se izraža v pojmih »anomija«, »odtujenost« in »brezdomna misel«, čigar pomembna posledica je bilo preizpraševanje tradicionalnih prepričanj in vrednot ter relativizacija vseh pogledov na svet« (Clarke 1997, 96).

Debeljak razlaga, da se po francoski revoluciji zgodijo »strukturne spremembe v stanju duha: porušile so se jasne in razločne meje med družbenimi razredi in sloji, industrijska revolucija pa je dinamizirala ekonomijo in prek nje celotno družbeno življenje ... Avtoriteta racionalnega uma se je z vidika nestabilne organizacije družbenih institucij izkazala za lažno, negotovo in ne za vselej dano: skratka — minljivo« (Debeljak 1989, 60).

V tem času so se začele dogajati velike in pomembne spremembe tudi na področju vizualne umetnosti, osredotočila se bom na tiste, ki so povezane s spoznavanjem japonske umetnosti, ki je začela biti dostopna v Evropi, in z nastajanjem drugačne, nove umetnosti.

Ena od karakteristik te nove in drugačne umetnosti je med drugim, kot se izkaže, dekompozicija prostorske urejenosti, kar izpostavi Varnedoe kot simptom »nasprotovanj, šokov in dinamike modernega življenja, kot tudi slikarjevega bolj samozavedajočega se subjektivnega pogleda na stvari« (Varnedoe 1990, 27), saj naj bi, po nekem splošnem prepričanju, »tradicionalna iluzija prostora v slikah postala irelevantna za moderno izkušnjo, umetniki, ki so se ukvarjali z modernim življenjem, pa so ugotovili, da jo morajo zavreči zato, da bi bili bolj zvesti svetu, v katerem so živeli« (prav tam 25).

4.1.3 Fotografija in japonske grafike

Gombrich v svoji knjigi *The Story of Art* izpostavi dva pojavi, ki sta vplivala na to, da so tako običajni ljudje kot umetniki v 19. stoletju na splošno začeli drugače gledati tako na umetnost kot tudi na svet, in sicer iznajdbo fotografije in odkritje japonskih barvnih grafik (Gombrich 2006, 402—403). Od Manetovih slik v šestdesetih letih 19. stoletja in delih številnih drugih slikarjev od takrat dalje, so se ključne inovacije v slikarstvu pripisovale tema dvema odkritjema, ki pa naj bi bila namenjena predvsem rušenju zahodnjaške slikovne tradicije (Varnedoe 1990, 29).

Varnedoe, umetnostni zgodovinar mlajše generacije v svoji knjigi *A Fine Disregard* (1990) uporabi zanimivo prisposodbo za to, kako naj bi navedena pojava vplivala na razvoj nove umetnosti in sicer: »Medtem ko iz nekaterih razlag izhaja, da so fotografije skrhale zahodnjaško prostorsko reprezentacijo od znotraj, kot termiti, druge predstavljajo japonske grafike, ki da napadajo sistem od zunaj, kot ubijalske čebele« (prav tam 29), in drugo, prav tako zanimivo, ki se nanaša na sodobni pogled na umetnost 19. stoletja: »Fotografija in japonska grafika, tako kot fizika delcev in zen budizem, sta se združila, da bi uničila naš stari pogled na svet in nam dala novega« (prav tam 32). V svojem delu je sicer kritičen do takšne razlage, vendar je to, kar piše, med umetnostnimi zgodovinarji in likovnimi kritiki nekako splošno sprejeto.

Od izuma fotografije (kot jo poznamo sedaj) v tridesetih letih 19. stoletja je naraščalo zavedanje umetnikov, da mora slikarstvo imeti še kakšen drug cilj, kot imitacijo, saj je le-to do takrat pogosto izpolnjevalo enako funkcijo, kot jo kamera izpolnjuje zdaj, torej dokumentiranje realnega sveta. Slikarji so zato začeli raziskovati nove dimenzije svojega izraza, saj »ni bilo potrebe po tem, da bi slikarstvo opravljalo nalogo, ki jo mehanična priprava lahko izvede bolje in ceneje ... Tako je prišlo do tega, da so se umetniki čutili vedno bolj primorani raziskovati področja, kjer jim fotografija ne bi mogla slediti. V bistvu bi moderna umetnost težko postala to, kar je, brez vpliva tega izuma« (Gombrich 2006, 403).

Iznajdba fotografije je začela porajati vprašanja glede več stoletij »samoumevnih« pravil upodabljanja, »cel renesančni perspektivni sistem naj bi postal vprašljiv zaradi nove tehnologije, ki se je zdela bolj v skladu s sodobno resničnostjo« (Varnedoe 1990, 29). Fotografije so recimo pokazale tudi to, da se je zaradi naučenih konvencij v preteklosti prirejalo poglede na stvari tako, da so se skladali s tem, kako naj bi stvari bile videti. Tega so se začeli slikarji vedno bolj zavedati.

Tako kot preko fotografije, so preko japonskih grafik Evropejci, v tem primeru Francozi, videli koliko njihovo vedenje o stvareh, torej naučen način opazovanja in slikanja po zahodnjaških akademskih pravilih, vpliva na njihov način obravnavanja pojavov. V njih so, kot piše Gombrich, ki tako kot Hauser ne omenja japonizma, a piše o vplivu japonskih grafik, »našli tradicijo, ki ni bila pokvarjena z akademskimi pravili in klišeji, ki so se jih francoski slikarji poskušali znebiti. Japonske grafike so jim pomagale videti koliko evropskih konvencij je ostajalo v njih ne da bi sami to opazili« (Gombrich 2006, 404). Read piše, da je z Japonske »prišla ena tistih trivialnih, a očitno odločilnih tehničnih intervencij, ki je spremenila potek umetnosti ... Japonsko grafiko se je nemudoma cenilo zaradi njenih umetniških zaslug« (Read 1995, 23).

Wichmann v svoji knjigi *Japonisme* iz leta 2001 ugotavlja, da srečanje z japonsko umetnostjo ni bilo le vprašanje mode ali zgolj radovednosti, bilo je pravo odkritje, ki je spreobrnilo ali potrdilo nove oblikovne zamisli umetnikov tistega časa. Nekatere prvine japonske umetnosti, ki jih impresionisti povzamejo so, kot povzeman po Wichmannovi raziskavi, na primer: slikanje brez enožarčne perspektive, ki se je na Zahodu uveljavila v renesansi; ploskovitost; asimetrija; diagonalna kompozicija; geometrična delitev slikovne površine skozi vertikale in horizontale; izvorni in neobičajni zorni kot slikanja, ter kombinacije različnih in včasih nenavadnih kotov pogleda; liki, ki izginjajo za robom slike; podrejanje posameznega celoti; posvečanje pozornosti detajlom; svobodna raba barvnih potez; uporaba silhuet; uporaba različnih formatov, kot so na primer pahljača, ozek vertikalni format in zložljivi zasloni; uporaba drugačnih tem; uporaba ornamentov; novi tipi drž in novi načini upodabljanja gibanja; abstrakcija narave; upodabljanje gibanja; posvečanje motivom iz vsakdanjega življenja in še bi lahko naštevali, vendar je to tema bolj za likovne kritike in umetnostne zgodovinarje, tako da na tem mestu le na grobo orisujem široko področje vplivov na zahodno likovno umetnost.

Veliko francoskih umetnikov je postalo entuziastičnih zbiralcev japonskih barvnih grafik, predvsem pa del Hokusaia, Hiroshigeja in Utamara in kmalu je postal vpliv teh japonskih mojstrov očiten v delih mnogih impresionistov (Read 1995, 24). Vendar pa je ravno to, katere so bile japonske grafike, s katerimi so se ti umetniki srečevali, tisto, na kar je potrebno biti po Varnedoejevem mnenju posebej pozoren. Pri primerjavi vplivov japonskih grafik na evropske slikarje se namreč

44 Prvi fotoaparati za množično uporabo, Kodak, so bili na tržišču od leta 1888.

vedno znova vračamo k istim japonskim avtorjem in istim albumom grafik (Varnedoe 1990, 56). V svoji obravnavi teh vplivov posebej izpostavi Hiroshigeja in dejstvo, da njegove grafike ne predstavljajo splošne japonske estetike, ampak so hibridne forme, rezultat tradicije posebne zvrsti japonske umetnosti, ki jo je prenašalo omejeno število avtorjev, in posebej poudarja, da razvoj te specifične umetnosti ne izhaja iz neke splošne narodne estetike, ampak je rezultat specifičnih inovacij genialnih umetnikov (prav tam 69). To je tradicija ukiyo-e umetnosti, ki sem jo obravnavala v prvem poglavju.

Varnedoe piše tako: »Medtem ko so spoštovali zahodnjaško perspektivo, so imeli japonski umetniki svobodo, ki je izhajala iz tega, da niso bili dovolj informirani oziroma zavezani vsem njenim pravilom ... nanjo so gledali kot na nekaj, kar lahko poskusijo spojiti z vidiki svojih lastnih, logičnih slikovnih strategij« (prav tam 57). Omenjeni japonski umetniki so eksperimentirali z mešanjem pravil lastne in tuje umetniške tradicije, te novosti, ki jih je potrebno gledati v kontekstu tržnih pričakovanj in rivalstva med izdelovalci grafik, pa so privlačile klientelo njunih grafik tako doma kot tudi v tujini, kot se je kasneje izkazalo. Japonske grafike so delovale kot katalizatorji za inovativne evropske umetnike, da so na novo gledali na material, s katerim so delali že do takrat in ki so ga imeli doma. »Običajno je, zaradi namiga iz tujine, postalo nekaj originalnega in globoko osebnega« (prav tam 76). Novo razumevanje materialov, s katerimi so umetniki delali vsak dan, in njihove osebne odločitve glede upodabljanja prostora in časa (recimo to, da se slike pusti nedokončane, neorganizirane, da se česa tudi ne prikaže, da bi gledalec lahko sam bral sliko dalje ipd.) je bilo po Varnedoejevem mnenju tisto, kar je bilo potrebno za to, da se je v njihovih slikah izražal popolnoma nov pogled na svet. »Zdi se, da je tisto, kar vidimo v teh slikah in skicah, vrsta jazza, delno improviziran set odločitev o razporejanju komponent, ki so prodrle iz drugih tradicij« (prav tam 81).

4.2 JAPONIZEM V SLIKARSTVU

Japonizem kot vpliv japonske umetnosti na francosko umetnost v drugi polovici 19. stoletja na področju vizualnih umetnosti lahko v grobem ločimo na dve ravni oziroma fazi: na prvo od odprtja Japonske do svetovne razstave 1878 in drugo od tu dalje, ko se je ponovno zbudilo zanimanje za japonsko umetnost, do preloma stoletja. V začetku je japonizem v slikah prisoten toliko, da odseva popularnost japonskih grafik v tistem času, sčasoma pa se začne japonizem videti tudi v spremembi samega stila slikanja in z uporabo japonskih umetniških prvin v zahodnem slikarstvu. Ta delitev je sicer okvirna, saj so, kot bom razložila, nekateri umetniki prve generacije impresionistov že v začetku naredili premike v spremembi stila po inspiraciji z japonskih grafik. Manet in njegov krog

impresionistov kot Monet⁴⁵, Degas in drugi, so bili eni prvih, ki so cenili njihovo lepoto in jih tudi vneto zbirali, tako da se tudi sam pojav japonizma v slikarstvu in v literaturi o zgodovini umetnosti običajno povezuje z impresionizmom⁴⁶.

Nekateri primeri, ki izkazujejo zgolj popularnost japonskih grafik, so recimo Manetov *Portret Zolaja* (1868), kjer je japonska grafika naslikana v ozadju portretiranca, in *Dama s pahljačami* (1873), Monetova *Japonka* (1875—6), van Goghovi sliki *Oče Tanguy* (1886—8) in *Avtoportret s povezanim ušesom* (1889) in Gauguinovo *Tihožitje z japonsko grafiko* (1889).

Weisberg piše o tem, da je bilo po svetovni razstavi 1867 nasploh popularno slikati ženske, predvsem Evropejke, v japonskih oblačilih ali obdane z japonskimi umetniškimi predmeti zato, da bi se pokazalo aspekt norije ter zato, da bi ugodili popularnemu okusu časa. »Japonistični portret«, tip romanticiziranega portreta, je postal standard za člane akademske tradicije, kot primera navede dela slikarjev J. J. J. Tissota in J. J. Lefebvreja. Nekateri umetniki in obrtniki so s svojimi deli tako le ohranjali norijo za japonskimi predmeti, ker so bila take vrste dela tržno uspešna in priljubljena med populacijo višjega srednjega razreda, ki so si želeli novosti in eksotizem v svojih domovih, medtem ko so drugi poskušali v svoja dela asimilirati in transformirati koncepte japonske umetnosti, s katerimi so se spoznali (Weisberg 1975, 121 in 129).

Zaradi slednjih se je vpliv japonskih grafik začel poznati v spremembah stila francoskih slikarjev. Ta vpliv je bil najbolj očitni pri predstavnikih postimpresionizma, predvsem Gauguinu in van Goghu. Oba slikarja sta poskušala ustvariti ekvivalentno obliko umetnosti v oljnem slikarstvu (Read 1995, 24), Bonnard in Toulouse-Lautrec pa sta šla še korak dlje, ko sta se ukvarjala z litografijo (medijem, ki je soroden lesorezu) in plakatom, ter raziskovanjem možnosti različnih formatov in površin za slikovno obdelavo.

4.2.1 Impresionisti

Eisenman razlaga, da so se umetniki, predvsem impresionisti, v drugi polovici 19. stoletja na spremembe, ki so se v tistem času dogajale, odzvali z mešanico nostalgije po starem in sprejemanjem novega. Večinoma so bili pasivne priče, nekateri pa tudi propagandisti modernih oblik meščanske rekreacije tistega časa (Eisenman 1996, 244). Za zgodnji impresionizem so namreč značilne t. i. »urbane idile«, torej slike piknikov, promenad, praznikov, izletov, kar pa je bila, kot sem pisala tudi v poglavju o japonski umetnosti, tudi značilnost ukiyo-e umetnosti. Kot piše Hauser pri obravnavi impresionizma je ta slog »izrazilo mestna umetnost, in sicer ne le zato, ker odkrije

45 Monet naj bi stene v svoji hiši v Givernyju prekril z več kot 200 japonskimi grafikami, okoli hiše pa je imel urejen japonski vrt (Schlombs 2010, 88).

46 Prva kolektivna razstava impresionistov je bila 1874, naziv »impresionizem« pa jim je bil sprva nadet prezirljivo, po Monetovi sliki *Vtis: vzhajajoče sonce* oziroma *Impression: soleil levant* (1872), zadnja, osma razstava, pa je bila leta 1886. Temu sledi obdobje postimpresionizma, ki traja do 1906, ko umre Cézanne (Hauser 1969, 465).

mesto kot pokrajino in vrne slikarstvo z dežele v mesto, temveč tudi zato, ker gleda na svet z očmi mestnega človeka in reagira na zunanje vtise s prenapetimi živci modernega tehničnega človeka. To je mestni slog, ker upodablja spremenljivost, živčni ritem, nenadne, ostre, pa spet takoj zabrisane vtise mestnega življenja« (Hauser 1969, 458). To pa, kot nadaljuje avtor, pomeni velikansko razširitev čutnega dojetja in predstavlja enega najpomembnejših preobratov v umetnostni zgodovini zahodne Evrope. Impresionizem tako pomeni vrh dinamične razvojne težnje in popolni razkroj statične srednjeveške podobe sveta. Vsa impresionistična metoda poudarja, da je resničnost nastajanje in ne stanje (prav tam 4589). To povzame v stavku, ki zelo spominja na tistega iz prvega poglavja, ki opiše kaj je ukiyo umetnost (glej stran 16), kljub temu da se Hauser v svoji knjigi *Socialna zgodovina umetnosti in literature* ni ukvarjal z japonsko umetnostjo, prav tako nisem zasledila, da bi uporabil termin japonizem. »Vlada trenutka nad trajnostjo in obstankom, občutek, da je vsak pojav bežna in enkratna, neponovljiva konstelacija, val, ki zdrči mimo nas po reki časa, po reki, v katero ni mogoče stopiti dvakrat, je najbolj preprost obrazec, v katerega lahko povzamemo impresionizem« (prav tam 458).

4.2.2 Édouard Manet in Edgar Degas

Z Manetom (1832—1883) se označuje prehod k bistveno novemu slikarstvu, šteje se ga za začetnika modernega slikarstva. Njegovi deli *Zajtrk na travi* (1863) in *Olimpija* (1865) sta pomenili šok za meščansko publiko, nista bili sprejeti v uradni Salon, ki je do takrat razsojal o kvaliteti umetniških del, sta pa bili razstavljeni v t. i. Salon des refusés⁴⁷, ki ga je pokroviteljsko ustanovil Napoleon III z namenom, da bi tam občinstvo lahko samo presojalo o kvaliteti razstavljenih del, kar je večinoma pomenilo zasmehovanje ali zgražanje.

Olimpija je bila za tisti čas kontroverzna zaradi več razlogov, tudi tega, da sta bili na sliki upodobljeni prostitutka (pogost motiv ukiyo-e) in črnka, torej tako ženska s socialnega dna zahodnjaške družbe, kot druga, ki, v okviru rasističnih teorij tistega časa, predstavlja »evolucijsko retardacijo« (Eisenman 1996, 243). S slikarskega vidika je tisto, kar je posebno pri *Olimpiji*, med drugim tudi to, da ni bila naslikana po renesančnih pravilih modeliranja oziroma akademskih in uradnih pravilih tistega časa. Celotni slikovni vtis slike je »ploskovitost in negracioznost, kot jo najdemo pri »primitivni« in otroški umetnosti« (prav tam 242). *Olimpija* je, kot nadaljuje Eisenman, »označevala konec junaške tradicije umetnosti za razsvetljeno meščansko publiko in izvir moderne umetnosti ... začetek ... idealističnih sanj o avtonomni umetnosti, namenjeni družbi svobodnih posameznikov« (prav tam 244).

47 Salon zavrnjenih. »Impresionisti niso nikoli nastopali proti javnosti napadalno; želeli so vseskozi ostati v okviru tradicije in so si večkrat prizadevali, da bi jih priznala pristojna javna mesta, zlasti Salon, ki so ga imeli za normalno pot k uspehu« (Hauser 1969, 467).

Po Wichmannovi študiji Manetovo delo *Piskač* (1866), tudi zavrnjeno delo na Salonu, še bolj kot *Olimpija* ilustrira nove elemente⁴⁸, s katerimi se je francosko slikarstvo spoznalo preko japonskih grafik. Kot nadalje ugotavlja, je bil Manet eden prvih, ki si je od japonske umetnosti sposojal ne le teme, ampak tudi umetniška sredstva (Wichmann 2001, 23—24).

Degas (1834—1917) je študiral predvsem upodabljanje gibanja, znane so številne študije baletnih plesalk med običajnimi opravili, kot so čakanje, pripravlanje na nastop, ogrevanje, umivanje in podobno. Upodabljanje gibanja, ki je bilo v japonskih grafikah pogosto, je bilo precej novo področje v evropski umetnosti, saj se je konvencionalno osebe upodabljalo v določenih, kolikor le mogoče gracioznih, a rigidnih pozah, upodabljanje človeka med vsakdanjimi opravili pa se je jemalo kot neprimerno in nespodobno za evropske slikarje. Hokusai, ki ga je Degas vneto preučeval, pa je bil mojster v upodabljanju ravno tega. Ženska med umivanjem je bila recimo priljubljena tema ukiyo-e mojstrov. Tudi posebni zorni kot gledanja je Degas povzemal po njem. Wichmann opozori, da se je Degasa zaradi tega zelo kritiziralo, saj naj bi z upodabljanjem žensk pri intimnih opravilih degradiral žensko (prav tam 26—35).

4.2.3 Japonist Vincent van Gogh

Van Gogh (1853—1890) sicer ni bil Francoz temveč Nizozemec⁴⁹, a je v Parizu živel med leti 1886 in 1888, kjer se je spoznal z deli impresionistov in tudi z japonskimi grafikami, nad katerimi je bil tako navdušen, da je postal njihov strasten zbiralec in preučevalec ter najbolj goreč japonist med slikarji. Kot sem omenila že v prejšnjem poglavju, je imel pri trgovcu Bingu skoraj neomejen dostop do ogromne količine tako grafik kot tudi drugih japonskih umetniških predmetov.

Van Gogh je okoli leta 1886 začel kopirati japonske lesorezne grafike, ne v lesorezu ampak v oljnem slikarstvu, ter poskušal prenesti v evropski medij estetske vrednote japonskega stila. Eksperimentiral je torej s prevajanjem enega vizualnega medija v drugega. Njegov glavni namen je bil reproducirati ekspresivno moč ploskih površin čiste barve (Read 1995, 24). Primer tega je slika *Kurtizana* (1887), ki je očitna kopija dela japonskega umetnika Keisai Eisena.

Pomemben dosežek v razvoju umetnosti je pri njem tudi ta, da je s potezami čopiča izražal svoje razpoloženje, ter slikanje tem in stvari, ki prej niso bile vredne umetnikove pozornosti, spomnimo se njegove slike *Spalnica v Arlesu* (1889).

Van Gogh je pogosto reproduciral podobe japonskih umetnikov na način, da bi bile še bolj japonske od izvornikov, včasih jih je še rdeče obrobil in jim dodal japonske pismenke, ne da bi vedel, kaj

48 Elementi, kot so to, da ni perspektive, ozadje je nevtrarno, slika je zapolnjena s ploskimi in intenzivnimi barvnimi površinami — torej poenostavljanje.

49 Nisem zasledila, da bi se van Gogh, kot Nizozemec, že v domači deželi srečal z japonskimi grafikami, saj so od zahodnjakov zgolj Nizozemci lahko trgovali z Japonsko v času njene osamitve.

pomenijo. Uporabljal je na primer tudi oznake za bordele, kar je recimo razvidno v njegovih kopijah Hiroshigeja (Wichmann 2001, 40—44), v delih kot sta *Cvetoča sliva* (1887) in *Most v dežju* (1887).

Za van Gogha je bila japonska umetnost kot »religija«, ki vodi umetnika stran od »sveta konvencij« v svet intimnega stika z naravo (Volk 2010, 15), ali, kot je pisal svojemu bratu Theu van Gogh, »... ali ni skoraj prava religija to, kar nas ti preprosti Japonci učijo, ki živijo v naravi kot bi sami bili rože? In, kot se mi zdi, ne moreš preučevati japonske umetnosti ne da bi postal veliko bolj radosten in vesel, ter vrniti se moramo k naravi navkljub naši izobrazbi in našemu delu v svetu konvencij« (Van Gogh v Eisenman 1996, 300).

Zanj so bile ukiyo-e vrata v domišljijско japonsko umetniško utopijo, ki jo je poskušal, neuspešno, ustvariti tudi v resničnosti. Leta 1888 se je preselil v Arles, kjer si je želel vzpostaviti bratovščino umetnikov, ki bi živeli in ustvarjali skupaj. Gojil je upanje, da bi v Franciji ustvaril »orientalistični idealni svet Japonske — dežele sonca, poln miru in užitkov, čigar vsi umetniki so modri kot budistični menihi« (prav tam 296—298).

Van Goghove slike zadnjih let njegovega življenja pozna široka publika po celem svetu in marsikdo ima doma kakšno barvno reprodukcijo njegovih del, bodisi v obliki plakata ali koledarja, podobe njegovih del lahko najdemo tudi na magnetih za hladilnike, potiskih na majicah ipd.

»To je točno to, kar je Van Gogh želel. Hotel je, da bi njegove slike imele tako direkten in močen vpliv kot japonske barvne grafike, ... ki jih je tako zelo občudoval. Hrepenel je po nesofisticirani umetnosti, ki bi bila privlačna ne le bogatim poznavalcem, ampak bi nudila radost in uteho vsakemu človeškemu bitju« (Gombrich 2006, 420).

4.2.4 Paul Gauguin in težnja k primitivizmu

Gauguin (1848—1903) je sicer spoštoval ekspresivno vrednost velikih površin čiste barve v japonskih grafikah, vendar je barve začel uporabljati tako zaradi ekspresivnosti kot tudi simboličnosti. Japonsko umetnost je poznal in jo cenil, vendar pa je navdih iskal tudi drugje, v srednjeveški umetnosti, vitrajih, kiparstvu in drugih eksotičnih umetnostih (Read 1995, 25). Iskal je umetnost, ki bi bila osnovana bolj na domišljiji kot na kopiranju podob iz narave in nekaj od tega je našel tudi v japonskih grafikah.

»Impresionisti so občudovali Japonce, vendar je bila njihova umetnost sofisticirana v primerjavi z intenzivnostjo in enostavnostjo po kateri je hrepenel Gauguin« (Gombrich 2006, 424), piše o Gauguinu Gombrich v *The Story of Art*, v knjigi *The Preference for the Primitive* pa ga izpostavlja kot tistega, ki je naredil korak naprej od Van Gogha od te oblike eksotične umetnosti k primitivizmu, ki je kasneje zajelo domišljijo umetnikov 20. stoletja (Gombrich 2002, 190). V slednji knjigi tudi piše, da ne moremo enačiti mode japonske umetnosti ali pa kulta dekorativnosti s težnjo k primitivnemu, saj tudi on, tako kot Varnedoe, poudarja japonsko poznavanje nekaterih principov

zahodnjaške umetnosti, kar pa je pomembno pri tem pojavu, je to, da je ta okus po relativno pozahodnjačeni umetnosti gradil most k razumevanju in cenjenju bolj oddaljenih umetniških oblik in da so ti mojstri barvnih grafik »postopoma vodili ljubitelje umetnosti k bolj »avtentičnim« stilom Azije«, s tem pa pride japonizem v zgodbo o težnji k primitivizmu »predvsem zato, ker je spodkopaval in posledično tudi zlomil upor proti cenjenju nenaturalističnih stilov« (prav tam).

Občutki nezadovoljstva, ki sta jih čutila van Gogh in Gauguin, so vodili po Van Goghovi poti k ekspresionizmu, po Gauguinu k različnim oblikam primitivizma. Svoje naslednike sta vzpodbujala k temu, da bi opustili dovršenost, ki se jo je do takrat od umetniških del pričakovalo. »Zaradi njiju so umetniki postali nepotrpežljivi do subtilnosti in začeli iskati intenzivne barve in drzne, »barbarske« harmonije« (Gombrich 2006, 442).

Mlajša generacija, ki je prišla za zgoraj navedenimi slikarji prve generacije impresionistov in se z njihovimi deli spoznala, ni bila zadovoljna z znanjem, ki so ga pridobili na umetniških šolah, so pa poznali probleme, s katerimi so se soočali. »Japonska umetnost jih je prepričala, da ima slika lahko močnejši učinek, če so modeliranje in drugi detajli žrtvovani za drzno poenostavljanje. Tako Van Gogh kot Gauguin sta šla po tej poti s poudarjanjem barv in neupoštevanjem vtisa globine v svojih slikah ...« (prav tam 426).

V kontekstu japonizma je pomembno Gauguinovo delo *Videnje po pridigi* (1888), slika kot nekakšna krpanka, sestavljena iz stvari, ki so že obstajale, med drugim je vanjo vključen motiv po japonski grafiki. Slika je nastala na slikarski koloniji v Pont-Avenu v Bretaniji, katere se je udeležil tudi Paul Sérusier, član skupine Nabis, na katere je Gauguinovo delo zelo vplivalo.

4.2.5 Skupina Nabis

Leta 1889 se je oblikovala skrivna skupina Nabis⁵⁰, bratovščina »prerokov«, in delovala vsaj do leta 1899, nekateri pa njihov razpad povezujejo z letnico 1903, ko je nehala izhajati *La Revue Blanche*, okoli katere so se med drugim tudi zbirali. Pri obravnavanju japonizma v slikarstvu je skupina pogosto obravnavana. Oblikovala se je kmalu po tem, ko se je s kolonije v Pont-Avenu vrnil Sérusier. Tam je pod Gauguinovim mentorstvom na pokrov škatle za cigare naslikal sliko, ki je med člani skupine dobila vzdevek *Talisman* (1888), v znak priznavanja Gaugina kot odsotnega vodje (Hyman 1998, 13). Njihova redna, a precej neformalna srečanja ob sendvičih in pivu, ki so jih imeli med leti 1890 in 1892 v Ransonovem studiu, imenovanem tudi Tempelj, so včasih obiskovali tudi

50 »Nabiim« po hebrejsko preroki, reformatorji, glasniki (Hyman 1998, 13), »les Nabis« v francoskem jeziku in pod takim geslom tudi v Menašejevem leksikonu (Menaše 1971, 1434), ali »Nabisi« v *Umetnost — svetovna zgodovina* (2000). Sama sem se odločila uporabljati naziv Nabis za skupino, nabiji za množino in nabi za posameznega člana. Kot piše Groom, se »nabi« filozofko in etično nanaša na misijo oživiti tradicionalne umetnosti, ni pa določalo, kako naj bi bila ta umetnost videti. Ime Nabis je bila njihova skrivnost vsaj do leta 1896 (Groom 2001, 32).

drugi simpatizerji, glasbeniki, včasih sta se pridružila tudi starejša slikarska kolega Odilion Redon in Gauguin.

Osnova skupine Nabis je štela dvanajst članov, toliko kot je apostolov (prav tam 18), večinoma so bili sošolci, ki so obiskovali Académie Julian⁵¹ in Ecole des Beaux-Arts. Poleg že omenjenega Paula Sérusierja (1864—1927) so bili člani še Pierre Bonnard (1867—1947), ki je dobil vzdevek »le nabi très japonard« (najbolj japonski nabi), Paul Ranson (1864—1909), z vzdevkom »le nabi plus japonard que le nabi japonard« (še bolj japonski nabi kot japonski nabi), Édouard Vuillard (1868—1940), Ker-Xavier Roussel (1867—1944), Aristide Maillol (1861—1944), Félix Vallotton (1865—1925), Jan Verkade (1868—1946), Henri-Gabriel Ibels (1867—1936), Georges Lacombe (1868—1916), József Rippl-Rónai (1861—1927) in Maurice Denis (1870—1943).

Skupino je združeval predvsem občutek možnosti, ki sta jih prinašala Gauguinov tako imenovani »sintetizem« (Hyman 1998, 18—19), ki pomeni odpoved naturalizmu tako, da naj bi »vsak slikovni element — močna barva, definirana oblika in empatična linija — ... peljali podobo proti »sintezi«« (prav tam 13). Groom piše, da je »sinteza« za umetnike devetdesetih let 19. stoletja predstavljala tako obvezo doseči ravnotežje, harmonijo in celosten ritem, kot moralno obvezo združiti realno z idealnim, naravo in nepoznano (Groom 2001, 34). »Sintetično« slikanje s ploskvami močnih in čistih barv, brez senčenja in modeliranja, pogosto ne neposredno, v živo ali iz narave, ampak po spominu, je učinkovalo zelo dekorativno. To ornamentaliziranje slikovne površine pa je skupino odvedlo stran od realističnega načina upodabljanja.

Denis je bil glavni teoretik skupine, posebej znano pa je njegovo besedilo *Définition du néo-traditionnisme* (1888), ki je eno ključnih besedil zgodnjega modernizma (Watkins 2001, 17). Tu opredeli eno od načel tega sintetizma in priznava vlogo Gauguina kot mentorja:

»Ne gre pozabiti, da je slika — preden je bojni konj, gola ženska ali nekakšna anekdota — predvsem ravna površina, prekrita z barvami, razporejenimi v določenem redu« (Denis v Lynton 1994, 18).

Kot piše Watkins, so se nabiji odzvali na ta Gauguinov dekorativni program, niso pa sprejeli njegove zavrnitve modernega življenja in njegovega napada na francosko rokoko tradicijo (Watkins 2001, 19), ki je v njihovem času doživljala ponovno obuditev, sami pa so se pogosto zgledovali tudi po prej omenjenem Puvisu de Chavannesu, ki so ga, tako kot Gauguina, zelo cenili.

Stremeli so k premikanju slikarstva onkraj »slikarstva na slikarskem stojalu« in izdelovanja okvirskih slik (Hyman 1998, 24), zavračali so sliko kot iluzionistično okno v svet, subjekt interierja in tihožitja pa so povzdignili na velikosti in status zgodovinskega slikarstva (prav tam 2). Njihov idealistični cilj je bil, med drugim, ponovna vzpostavitev povezave med slikarstvom in vsemi ostalimi dekorativnimi umetnostmi. Bili so zagovorniki enakovrednosti ateljejskega in

51 Neformalna umetniška šola, ki je bila kot odskočna deska za študij na Ecole des Beaux-Arts, ki so ju, nekateri obe, večina pripadnikov skupine tudi obiskovali (Hyman 1998, 16).

dekorativnega slikarstva, nasprotovali so torej akademski hierarhiji, ki je ločevala lepe od dekorativnih umetnosti. Zavzemali so se za (ponovno) združenje umetnosti in obrti, vendar, kot opozori Watkins, se vseeno niso hoteli podrediti zahtevam obrti, le razširiti funkcije in jezik slikarstva (prav tam 68). Hkrati je bil njihov cilj tudi umakniti slikarstvo iz javne sfere v zasebni svet interierjev ter brisanje meja med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, kar so počeli z ustvarjanjem uporabnih dekorativnih predmetov. Gloria Groom, urednica in avtorica knjige *Beyond the Easel* (2001), ki je izšla ob pregledni razstavi del skupine, pove, da je bilo ravno zaradi tega težko najti in zbrati njihova dela, saj so bila pogosto namenjena privatnim interierjem ter naslikana na pohištvo in zidove (Groom 2001).

Uporaba dekorativne estetike v vseh vrstah slikarstva, nadaljevanje velikosti in ambicij muralnih dekoracij v modernistično slikarstvo, namen spodkopavanja akademske hierarhije, ki je ločevala lepe od dekorativnih umetnosti in transformacija javne umetnosti zgodovinskega slikarstva v zasebno umetnost za interierje, so vse značilnosti njihovega dosežka. Ključni so bili tudi pri uveljavljanju starodavnega pedigreja dekorativnih umetnosti, pri ustvarjanju razpoloženja varne intimnosti kot ključne potrebe za spopadanje s stresom sodobnega življenja, in za promocijo koncepta slik kot dekorativnih predmetov, ki komunicirajo občutek mirnosti, in ki funkcionirajo skozi abstraktni jezik dizajna, da oblikujejo prostor, ki je hkrati še moden (Watkins 2001, 21).

Za njihov uspeh je bila ključna njihova sposobnost dogovoriti se za razstave, zagotoviti publiciteto in vzdrževati veze z glavnimi rednimi naročniki. Nabis so ustvarjali tako za naročnike, večinoma bogatejše meščane, s katerimi so se tudi osebno poznali, kot tudi za množično tržišče (plakati, gledališča, revije ...). Poleg tega niso bili uporniki, ampak so si želeli priti v umetniške kroge (Groom 2001, 31—36).

Sodelovali so, kot omenjeno, tudi z Bingom, ki je pri Tiffanyju dal izdelati predmete po njihovih likovnih predlogah za njegovo L'Art Nouveau galerijo. To so bili nabiji Ranson, Roussel, Bonnard, Ibels, Vuillard, Vallotton in Sérusier, dizajne pa sta prispevala še Toulouse-Lautrec in Eugène Grasset (Becker 2004, 126).

Člani skupine, posebej Bonnard in Vuillard, so sodelovali tudi z raznimi alternativnimi gledališči, aktivno so bili povezani tudi z avantgardnim gledališčem preko prijatelja, igralca, Lugné-Poëja, ustvarjali so tudi za lutkovno gledališče, od scenskih poslikav, scenografije, kostumografije, letakov, plakatov in podobno (Hyman 1998, 21). Hyman navaja, da se je Denis spominjal kako so njihove aktivnosti dojemali kritiki. »Kritiki so nas obsojali, da smo infantilni. To je bilo res. Zopet smo bili otroci, se vedli kot norci; in to je bil verjetno trenutek, ko je bilo narejeno najboljšo delo« (prav tam 24).

4.2.6 Pierre Bonnard

Skozi vse Bonnardovo življenje in njegov slikarski opus se čuti vpliv dveh pomembnih srečanj, ki kažeta proti estetiki ploskega, in to sta srečanje z Gauguinom ter z japonskimi lesoreznimi grafikami, to ljubezen do slednjega pa je izražal tudi njegov vzdevek v skupini »najbolj japonski nabi«.

»Slika mora biti predvsem dekorativna«, je Bonnard, kot piše Hyman, avtor njegove biografije, izjavil v svojem prvem intervjuju, in nekoč kasneje: »Naša generacija je vedno stremela k povezovanju umetnosti in življenja. V tistem času sem si predstavljal popularno umetnost, ki bi bila namenjena vsakodnevnemu življenju: grafike, pahljače, pohištvo, zaslone ...« (Bonnard v Hyman 1998, 24). To smer je v svojem življenju tudi zasledoval. Poslikaval je zaslone, pahljače, gledališke scenografije, delal litografije in plakate, ilustracije za revije in tako dalje.

Leto 1890 je bilo zanj izjemnega pomena. S služenja vojske se je vrnil na Ecole des Beaux-Arts ravno v času, ko je bila tam razstavljena Bingova velika zbirka japonskih barvnih lesoreznih grafik in je bil navdušen. Barvni lesorez, ki paradoksalno upodablja minljivi svet kratkotrajne in izmuzljive izkušnje z uporabo trdega medija, kot je les, je zanj predstavljal presenetljivo ustvarjalen in fleksibilen jezik, ki ga je začel uporabljati v svojem slikarstvu (Hyman 1998, 14), z njihovo pomočjo pa je Bonnard prišel do spoznanja: »Ugotovil sem, da lahko barva izrazi vse ... da je možno prevesti svetlobo in oblike in karakter samo z barvo« (Bonnard v Hyman 1998, 16). Po navdihu Hiroshigejevih *Sto pogledov v Edu* je ustvaril album dvanajstih litografij z naslovom *Quelques aspects de la vie de Paris* (1895—99) (Jobling in Crowley 1996, 91).

Bonnard in Vuillard za razliko od prve generacije impresionistov nista poskušala prikazovati tonalnih vrednosti dnevne svetlobe, ampak sta jo ornamentizirala, hkrati pa razvrednotila posamezne figurativne vrednosti (poenotenje med tapetami in vzorci na oblačilih, na primer), kar je vodilo vedno bolj k abstrakciji. Pod vplivom japonskega slikanja tekstilnih vzorcev so se v teh slikah osebe oziroma figure poenotile s tapetami v svojem ozadju, kar je ustvarilo pogoje za ekstremno poenostavljanje. Vuillard je pogosto slikal tihožitja preprog, tapet in zaves, kjer je bil tekstilni vzorec glavni center pozornosti. Tudi sicer so bili Nabisi tesno povezani s tekstilno industrijo, Bernard je recimo večkrat oblikoval vzorce za potiske tekstilov in sodeloval pri izdelavi tapiserij (Wichmann 2001, 211—213).

Oba sta tudi povzdignila domačnost v vrsto abstraktne transcendence in šla onkraj meščanskega okolja v nov teritorij čustev in predstavila vsakdanjik Pariza bolj intimno. Bonnard, ki je leta 1937 gledal nazaj na svoja dela s konca stoletja, je sprejel naziv »intimist« v toliko, kolikor je to pomenilo »tiste umetnike, ki imajo okus za teater vsakodnevnega in sposobnost, da destilirajo čustva iz najbolj skromnih načinov življenja« (Bonnard v Hyman 1998, 50). Tu je, kot piše Hyman, »njegova subjektivnost glavnega pomena. Izkustvo minevajoče predstave kaže percepcijo ulice kot sanjske svečanosti, procesije senc; svet se premika, jaz stojim pri miru« (Hyman 1998, 50).

4.2.7 Henri de Toulouse-Lautrec

Toulouse-Lautrec (1864—1901) bil zelo dobro seznanjen z japonskimi grafikami, v začetku je bil tudi velik občudovalec Degasa, kar je vplivalo na njegovo obravnavanje upodabljanja gibanja. To ga je, v kombinaciji z idejami, ki jih je prevzel od Japoncev, naredilo za mojstra v upodabljanju gest, veliko je prispeval k novemu konceptu gibanja, s pridihom burleske (Wichmann 2001, 67). Z Japonske si je naročal barve, tuše in čopiče, prevzel je njihov hiter način risanja oziroma skiciranja. Izhajal je iz aristokratske družine, okolja, kjer so bile med drugim tudi geste in poze predpisane. Sam je iskal drugačen izraz predvsem v temačnem svetu Montmantra, njegovih bordelov in koncertnih dvoran, saj ni hotel imeti prej za slikarje obvezne distance do svojih modelov. V svojih delih je kršil pravila aristokratske vljudnosti, vendar pa je bilo ravno to tisto, kar je bilo privlačno za novo nastajajočo industrijo užitkov v Franciji. Upodabljal je tako bogataše kot prostitutke in igralce. Tako kot Hokusai se je osredotočal na trenutne, a tipične geste, vsaka poza je imela svoj določen simbolni pomen, prav tako kot različne grimase. Tudi tega se je učil od upodobitev igralcev kabuki gledališč (prav tam 63—70). V tem kontekstu je najbolj japonistično njegovo delo *Divan Japonais* (1892).

Več o delu zadnjih dveh umetnikov bom povedala v zadnjem poglavju, saj sta se ukvarjala z medijem, namenjenim široki publiki, plakatom, in tako po svoje prispevala k širjenju japonizma tudi med nepoznavalci, še prej pa nekaj besed o povezovanju slikarjev z literati, saj je japonizem opazen tudi v literaturi s konca 19. in začetka 20. stoletja.

4.3 POVEZOVANJE SLIKARJEV IN LITERATOV

Nabiji so skupaj obravnavali dela filozofa Henrija Bergsona (1859—1941), ki je poudarjal subjektivnost čutnega izkustva in zavest, ki je vedno posredovana skozi spomin. Glavni literarni vzornik pa ni bil filozof, ampak pesnik Stéphane Mallarmé (1842—1897), vodja reakcije proti naturalizmu v literaturi, ki ga zdaj imenujemo simbolizem. Simbolizem je namreč »tista teorija umetnosti, ki pripisuje največjo vrednost reprezentaciji sanj, vizij ali drugim subjektivnim stanjem, z restriktivnim in ne-naturalističnim besednjakom linije, tonov in barv« (Eisenman 1996, 306). Del projekta nabijev je bilo prenesti Mallarmejevo poetiko v slikarstvo sugestije.

Mnogo simbolistov slikarjev je svojo inspiracijo iskalo tudi v japonskih grafikah, ki so upodabljale svet duhov. Kot piše Wichmann so simbolisti v svojem nasprotovanju buržoaziji hoteli šokirati z grozljivimi temami, pomemben vzor in inspiracija pri tem pa so bili Hokusaijevi zvezki Manga, kjer je mojster ustvaril zelo raznolike in groteskne podobe duhov, kjer so le-ti, čarovniki, pošasti in fantomi locirani v vsakdanje življenje in spontano rastejo iz njega (Wichmann 2001, 270).

V Evropi pred tem časom ni bilo kombinacije pisanja in slikanja, japonsko zen slikarstvo (ti. zenga) pa je direktno povezano s poezijo (prav tam 391). Nekateri slikarji, tudi nabiji, so se v sodelovanju z literati preizkušali tudi v tem.

Proti koncu stoletja je postajala, kot piše Genova, kulturna atmosfera vedno bolj odprta do združevanja različnih umetnikov, tako so tudi slikarji in pisatelji začeli sodelovati med sabo in kmalu niso bili samo slikarji tisti, ki so raziskovali področje potencialov, ki ga je prinašala japonska umetnost, ampak tudi pisatelji in pesniki različnih ideoloških šol kot so naturalizem, simbolizem in dekadenca. V svoja dela so aktivno poskušali vključevati glavne estetske teorije, na katere je vplivala japonska umetnost v svojo poetiko (Genova 1997). O tej novi umetnosti, ki se je pojavila v Franciji, so pisali številni pisatelji kot so Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Emile Zola, brata Goncourt, Stephane Mallarmé, K. J. Huysmans⁵², nekateri, posebej slednja, so tudi sami v svojih delih eksperimentirali z novo estetiko. Ti poskusi so v francosko literaturo prinašali radikalne inovacije, primerljive s tistimi, ki so se zgodile v slikarstvu (Hokenson 2004, 13). Mnogi med njimi so imeli tudi svoje osebne zbirke japonskih umetniških predmetov in so jih preučevali.

Hauser Huysmansovo delo *A rebours* (1884) označuje kot glavni spis in dokument esteticizma, oziroma estetskega hedonizma ali dekadence tega časa, ki se boji narave in sveta, saj da je tu še najbolj dosledno izvedeno nadomeščanje praktičnega življenja z duhovnim (Hauser 1969, 476). To delo je kot nekakšen simbol dekadentnih principov pretiravanja, degeneracije in raziskovanja modernega, Genova pa je mnenja, da se lahko japonizem uporabi tudi kot način, na katerega se bere pisanje dekadence. V omenjenem delu je, kot je raziskala avtorica, v svoje pisanje prenesel kar nekaj principov japonske estetike iz vizualnega v literarno. Kot umetnostni kritik se je Huysmans zavedal revolucionarne narave japonske umetnosti in je bil prepričan, da se jo lahko preučuje in interpretira tako, da bi se z njeno pomočjo reševalo zahodno estetiko pred propadom, banalnostjo in brezpomenskostjo.

Pisatelji so v slikarstvu in pisanju našli skupen cilj zagovarjanja sugestivnih kvalitet podobe in menili, da lahko stran papirja deluje kot poslikano platno, besede kot vizualni znaki, strukturna kompozicija kot okvir. Pozornost se je premaknila od subjekta in ideje k obliki in tehniki — z uporabo tipografije, postavljanjem ločil, uporabo praznih prostorov med besedilom, novih struktur v slovnici in sintaksi ipd.. Pisanje se je dojemalo kot sposobno utelesiti svojo lastno ilustracijo. Japonska umetnost je zgoraj omenjenim literarnim ustvarjalcem dajala bogat ekvivalentni kulturni vir za oblikovanje novih in kreativnih načinov modernega estetskega izraza (Genova 2009, 454).

52 Med drugim je pisal članke o vizualnih umetnostih med leti 1867 in 1904, in bil eden prvih zagovornikov impresionizma in tudi občudovalec bratov Goncourt. Genova je preučevala odnos med japonizmom in dekadenco pri Huysmansu ter njegovem delu *A rebours* (Narobe) iz leta 1884 (Genova 1997).

Genova ugotavlja, da je ravno skozi estetski prevod s sveta vizualnega v svet poetičnega japonizem začel predstavljati bistven vpliv na razvoj francoske literature skozi 19. stoletje (Genova 1997).

Ena zgodnejših kulturnih manifestacij orientalizma in v tem kontekstu tudi japonizma je povezana z avantgardnim literarnim razvojem, z nastankom tako imenovanega modernega gibanja na začetku 20. stoletja. Orientalnih podob in tem je bilo seveda obilo v popularni moderni literaturi 19. stoletja, kjer je bil Vzhod večinoma le oblika zahodnjaške fantazije, vendar pa je bil za nekatere ustanovitelje modernega gibanja Vzhod več kot le vir eksotičnih zgodb.

Za Clarkea je bil pomemben faktor, ki je prenekaterega misleca in pisca inspiriral, da je gledal na Vzhod kot izvir, iz katerega se lahko črpa pri kulturni prenovi in izhodu iz spiritualne krize,

ustanovitev Theosophical Society⁵³ leta 1875, novega gibanja s poudarkom na starodavni univerzalni resnici, ki je podlaga vsem religijskim tradicijam. Ustanovitelja Madame Blavatsky (1832—1891) in polkovnik Olcott (1832—1907) sta bila verjetno prva Evropejca, ki sta po potovanju na Šri Lanko (Ceylon) javno sprejela budizem. S tem društvom so bili povezani pisci kot so W. B. Yeats (1865—1939), Ezra Pound (1885—1972) in T. S. Eliot (1888—1965), pri katerih je izraženo poznavanje vzhodnjaških besedil, tudi zenovskih, ter občudovanje japonskih no iger, torej elementi orientalizma. Kar se tiče likovne umetnosti, sta bila pod močnim vplivom besedil Madame Blavatsky tudi začetnika modernizma v likovni umetnosti, Kandinsky in Modrian. Clarke ju izpostavlja kot slikarja, ki sta v Vzhodu našla inspiracijo za način izraza, ki popolnoma prekine s cilji, povezanimi s tradicionalno zahodno reprezentativno umetnostjo. Zanju je bila abstrakcija ne le nov, revolucionarni način slikanja, ampak način prebitja iz ravni realnosti, preko materialne in senzualne površine stvari (Clarke 1997, 89 in 102—103).

53 Teozofsko društvo, teozofija: »božanska modrost«.

5 RAZŠIRJANJE JAPONIZMA MED ŠIROKO PUBLIKO

5.1 PARIZ IN MONTMANTRE V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

Ukiyo-e umetnost se je razvila v glavnem mestu Japonske Edu in je bila značilno meščanska umetnost. Tudi japonizem se je pojavil v glavnem mestu Francije, Parizu, v drugi polovici 19. stoletja in najprej vplival na impresioniste.

V Parizu, v katerem je do takrat prebivalo že okoli milijon in pol prebivalcev, se je leta 1852 začel velik projekt preoblikovanja mesta, ki ga je nadzoroval baron Georges-Eugène Haussmann (1809—1891). Urbana prenova, včasih poimenovana tudi »hausmanizacija« (Eisenman 1996, 238), je mestu prinesla ogromne spremembe, tako na kulturnem in družbenem, kot ekonomskem in strateškem področju. Pariz je s tem projektom postal mesto mode, novosti in elegance, v tem času pa si je pridobil tudi naziv »zibelka moderne umetnosti«, saj se ravno tu začnejo dogajati in se tudi najbolj kažejo dramatične spremembe na področju likovne umetnosti. Gombrich v svoji *The Story of Art* zapiše, da je »Pariz postal umetniško glavno mesto Evrope v devetnajstem stoletju, kot so bile to Firence v petnajstem stoletju in Rim v sedemnajstem« (Gombrich 2006, 386).

Z razvojem mesta se je odpiralo vedno več veleblagovnic, galerij, muzejev, kavarn, gledališč, ljudje

so imeli vedno več denarja namenjenega za prosti čas⁵⁴. »Meščanske sprejemnice, literarni saloni, opere, gledališča, bralna združenja in kavarne so bili glavne družbene lokacije (v geografskem in kulturnem smislu) tržno zasnovane izmenjave dobrin, idej in umetniških del« (Debeljak 1999, 90).

Hauser negoduje ob tem, da »ljudje, ki dotlej skorajda niso prišli v poštev kot potrošniki umetnosti, so zdaj sestavljali precejšen del bralskega in gledališkega občinstva in se v velikem številu uvrstili med interesente za slikarska in kiparska dela, vendar so pričakovali in si želeli zagotoviti z vsem tem samo nekaj nezahtevnega razvedrila in nemotenega oddiha. S tem, da so odločali o tem, kaj od umetnosti je zadovoljivo, kaj pa ne, so zaznamovali enega najglobljih padcev v zgodovini umetnostnega okusa« (Hauser v 1980, 269). Debeljak piše o tem, da je meščanstvo prepoznavalo svoj lastni okus kot »edini možni kulturni vrednostni sistem« in da je »svoj odnos do literarnih in umetniških slogov pojmovalo kot univerzalni odnos«, svoji pravici do opredeljevanja estetskega okusa pa se ni hotelo odreči (Debeljak 1999, 51). »Prvič v zgodovini Zahoda so dobili priložnost vsi člani porajajočega se meščanskega občinstva, ki so bili zmožni in nared, da svobodno izrazijo svoj pogled na umetniška dela, ki jih je ponujalo kapitalistično tržišče« (prav tam 86)

Umetnost je postajala vedno bolj demokratična, saj je naraščal vpliv vedno večje publike srednjega razreda, ki je imela vedno večji dostop do podob, tudi zaradi tehničnih izboljšav, torej novih, poceni sredstev reprodukcije, kot sta fotografija in litografija. Ravno ta reproduktibilnost je bila označena

54 Jobling in Crowley povzemata po podatkih francoskega ekonomista iz 19. stoletja Beauregarda, in ocenjujeta, da so se stroški bivanja v Parizu med leti 1820 in 1880 sicer povečali za skoraj tretjino, plače pa so se podvojile (Jobling in Crowley 1996, 22).

kot znak »demokratizacije umetnosti« (Floyd 1986, 126—128). »Umetnost je postala dosegljiva tako kakor druge dobrine, dejavnosti in blago, torej na osnovi posameznikove finančne zmožnosti za nakup vstopnice za gledališko predstavo, slike, knjige ali revije. Javni dostop do umetniških del se je potemtakem torej močno demokratiziral« (Debeljak 1999, 87). Umetnost je postala torej javna, dosegljiva vsakomur z denarjem, ne glede na njegov družbeni status, rod, poklic, izobrazbo.

Demokratično dimenzijo v umetnosti so kritiki priznavali tudi japonski umetnosti ukiyo-e, saj je bila ta zvrst privilegij vseh, ne samo elite. Chesneau, umetnostni kritik, je bil eden prvih, ki je analiziral japonsko umetnost in v pamfletu z naslovom *L'Art Japonais* (1869) zapisal: »Umetniška publika je na Japonskem sestavljena iz celotne populacije, ki je na splošno dobro izobrazena, zelo zainteresirana za branje in podobe ... če poznamo te okoliščine, ni presenetljivo, da je na Japonskem veliko število ilustriranih publikacij. Knjige so skoraj vedno ilustrirane z gravurami njihovih različnih umetnikov, prodaja pa se jih po najnižjih cenah« (Chesneau v Floyd 1986, 128).

V 19. stoletju, predvsem pa od druge polovice stoletja dalje, so v Franciji nastajale številne revije, časopisi⁵⁵ in knjige, širil se je krog bralstva⁵⁶, kar je omogočalo širše in hitrejše razširjanje idej kot kdajkoli prej, ne le med poznavalci, ampak med širokim občinstvom, tudi preko nacionalnih meja, predvsem skozi mednarodne razstave, prekomorskih potovanj in seveda tudi tiskanih medijev.

Debeljak po Rarischu povzame dejavnike, ki so v tem času omogočili fenomen pojava množičnega bralnega občinstva po industrijski revoluciji, in sicer: internacionalizacija zakonov o avtorskih pravicah, standardizacija poštnih storitev, tehnične inovacije v proizvodnji papirja, iznajdba mehaniziranega postavljanja črk in roto tiska ter ločitev založniškega dela od trgovine na drobno. Ti dejavniki so omogočili hitrejšo in cenejšo proizvodnjo knjig in revij (Debeljak 1999, 50—51).

Kritiki so večkrat opazali podobnosti med japonskimi ilustriranimi albumi in grafikami ter zahodnjaškimi ilustriranimi časopisi, karikaturami in grafikami, podobnosti pa so bile opazne ne le v stilu in tematikah, ampak tudi v družbeni, kulturni in politični funkciji tovrstnih del. Enostavnost izraza in modernost tem je bilo tisto, kar so avantgardistični ustvarjalci preučevali v svojem nasprotovanju akademskemu idealizmu. Abstraktne kvalitete japonske umetnosti so kritiki pripisovali tudi temu, da so orientalski umetniki želeli tako komunicirati z masovno publiko (Floyd 1986, 126—128). Interes za bolj abstraktne načine upodabljanja se je v tistem času povečeval tudi na Zahodu, tudi muzejski uradniki in kuratorji, ki so bili simpatizerji modernih stilov, so prispevali k temu interesu in poskrbeli za pridobitve podobnega tipa, med njimi tudi japonske grafike.

Mednarodni entuziazem za dekorativne umetnosti v devetdesetih letih 19. stoletja je združil zelo vpliven krog kritikov, umetnostnih zgodovinarjev, muzejskih kuratorjev in trgovcev (Watkins 2001, 9), ter seveda različnih umetnikov, ki so sodelovali pri takih projektih. Tudi v prejšnjem poglavju

55 Po podatkih Joblinga in Crowleya je bilo v Franciji med leti 1800 in 1899 izdanih več kot 1300 različnih časopisov ali revij (Jobling in Crowley 1996, 9).

56 Do konca stoletja naj bi bilo skoraj 90 % ljudi v Franciji pismenih (Jobling in Crowley 1996, 23).

omenjeno sodelovanje literatov in slikarjev je vzpodbudilo razvoj revij in knjig z barvnimi ilustracijami.

V tej dobi »umetniških gledališč«, kot to poimenuje Raynal (Raynal 1953, 14), se je prvič začelo dogajati tudi to, da so mladi slikarji redno sodelovali pri oblikovanju scen, kostumov, programov, za promocijo prireditev pa so nastajali umetniški plakati, ki so spreminjali podobo mesta. Zaradi vseh teh pogojev se je večal tudi interes za umetnost ne le, kot prej, med intelektualci, ampak tudi splošno publiko (prav tam 14—15).

V Parizu se je v tem času začela razvijati tudi četrt Montmartre, ki je bila prej le predmestna vasica, takrat pa je postala boemsko mesto, umetniška četrt, kjer so se združevali, živeli in ustvarjali različni umetniki, in med drugim tudi debatirali o problemih in izzivih umetnosti svojega časa. Tam so delali in bivali danes slavni ustvarjalci kot so Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, van Gogh in številni drugi.

V devetdesetih letih 19. stoletja je bil Montmartre že območje ustvarjalne svobode in senzualnih užitkov, ven iz mestnih meja, in včasih se ga je primerjalo z licenčnimi četrtmi užitkov Eda. Hkrati je bil tudi center za novo libertansko politiko anarhizma, »pogosto zamišljen kot »svobodno mesto«, grad v oblakih nad Parizom« (Hyman 1998, 26). Anarhizem med umetniki v tem času, kot pravi Hyman, označuje njihovo upanje po novem zdravilu — vrnitev v zlato dobo in v tem kontekstu navaja zgodovinarja Richarda Sonna, ki pravi, da se je »ves anarhizem igral z željo pobegniti historičnemu času in vstopiti v raj v prihodnosti, ki bi ciklično povrnil može in žene k njihovi prvinski nedolžnosti in dobroti« (Sonn v Hyman 1998, 26). Japonske barvne grafike pa so kazale pot k temu.

La Revue blanche, ⁵⁷*Théâtre de l'Oeuvre*, ⁵⁸Félix Fénéon in ⁵⁹Alfred Jarry so bili direktno povezani z anarhizmom (Hyman 1998, 26), posredno pa tudi z japonizmom, med drugim tudi tako, da so z njimi sodelovali nekateri člani skupine Nabis.

La Revue Blanche je bil mesečnik, ki je bil ustanovljen leta 1889 in je izhajal do leta 1903, njegov ideološki cilj pa je bil biti »bel« v smislu bele luči, ki združuje cel spekter sodobnih talentov. Lastniki so bili trije bratje, Židje, Natanson.

57 The Théâtre de l'Oeuvre je leta 1893 ustanovil Aurélien Lugné-Poë, mladi igravec, ki si je od leta 1891 delil studio z Bonnardom, Vuillardom in Denisem, s premiero Ibsenove *Rosmersholm*, ki sta jo likovno oblikovala Vuillard in Sérusier, vendar se teater ni obdržal dolgo. Policijski informel ga je označil kot »anarhistično literarno društvo« (Hyman 1998, 30).

58 Fénéon je bil Bonnardov življenski prijatelj, on je bil tisti, ki je v kritiki Salona neodvisnih 1892 poimenoval Bonnarda »nabi, tres japonard«, skoval je izraz »neo-impresionisti« za umetnike z Georgesom Seuratom (1859—1891) na čelu. Nameraval je napisati zbornik o japonskih grafikah, a tega ni naredil.

59 Alfred Jarry (1873—1907), avtor *Kralja Ubuja* (*Ubu roi*). Bonnard je bil glavni oblikovalec za to klasično igro gledališča absurda, skupaj pa sodelujeta tudi naprej (Hyman 1998, 40).

Za revijo je pisal tudi Félix Fénéon (1861—1944), umetniški kritik, povezan z anarhizmom, tudi sama revija je bila v policijskih poročilih že identificirana kot »najpomembnejši vir libertanskega anarhizma«. K reviji so prispevali na primer nabiji Vuillard, Vallotton, Bonnard in Denis, slikarji Toulouse-Lautrec, Munch, Redon in Gauguin, pisci kot Proust, Gide, Jarry, Claudel, Apollinaire, tudi Debussy kot glasbeni kritik, predsedujoči starosta pa je bil Mallarmé (Hyman 1998, 28).

Fénéon je začel z novo vrsto umetniškega kriticizma v obliki pamfletov in absolutno neosebnostjo. Izpopolnil je anarhistični žurnalizem z antiavtoritarnimi kratkimi odlomki, vsaj eden od njih se je nanašal tudi na Japonce: »Japonci, ki so imeli tako pozitiven vpliv na naše slikarstvo, ko bi ga imeli vsaj na našo politiko. Yokohama, 23. maja 1892, tisoč prebivalcev noče plačati davkov!« (Fénéon v Hyman 1998, 28).

Bil je blizu družbenim in umetniškim gibanjem v Franciji, bralcem pa je predstavljal novo literaturo iz drugih dežel, Rusije, Skandinavije, Italije, Anglije in tudi Japonske (Hokenson 2004, 193).

Bil je tudi eden prvih, ki je zagovarjal Dreyfusa leta 1894, do leta 1898 pa je bila revija *La Revue blanche* pomemben glas v kampanji za ponovno sojenje (Hyman 1998, 44). Ta proces je bil morda eden od razlogov, da je leta 1899 skupina Nabis razpadla. Že od začetka je bila skupina namreč razdeljena v dva tabora — Bonnard, Vuillard in Vallotton so bili bolj sekularni, upirali so se specifičnim formulam, filozofijam ali religijam, bolj so bili odprti za tuje vplive, predvsem z Vzhoda, njihovi naročniki so bili pogosto židovskega porekla, ter Denis, Ranson in Sérusier, ki so v svojem opusu zasledovali sakralno, rimskokatoliško tradicijo. Groom povzame Denisove zapiske, kjer je pisal o tem, da se je skupina ločevala na tiste z »goût sémite« (semitski okus) in »goût latin« (latinski okus), kar se je izražalo tako v njihovem slikarskem stilu kot kupcih in naročnikih (Groom 2001, 31—36) pa tudi njihovih osebnih ideoloških nazorih. Denis se namreč ni strinjal s podporo, ki jo je revija dajala Dreyfusu.

5.2 LE JAPON ARTISTIQUE

Eden od pomembnejših virov o japonski umetnosti in tudi japonizmu je bila revija *Le Japon Aristique*, Umetniška Japonska, ki jo je leta 1888 začel izdajati Bing, pod tem imenom v Franciji, hkrati, zaradi svojih dobrih in široko razširjenih mednarodnih vez, pa tudi v Nemčiji (kjer je bila posebej pomembna njegova povezava z osebnim prijateljem in direktorjem Museum für Kunst und Gewerbe v Hamburgu, Justusem Brinckmannom⁶⁰) pod imenom *Japanischer Formenschatz* in v Angliji ter malo kasneje tudi v Ameriki kot *Artistic Japan*, saj se je japonizem razširil tudi tam med meščanskim srednjim slojem. Revija preneha izhajati leta 1891.

60 Justus Brinkmann (1843—1915) direktor Kunst und Gewerbe Museum v Hamburgu in avtor knjige *Kunst und Handwerk in Japan*, izdane leta 1889 v Berlinu, v kateri je opravil prvo splošno raziskavo, ki je zdaj priznana kot akademska študija japonizma, v kateri je razvil svoje poglede na japonsko slikarstvo in obrti iz splošnega prikaza japonskega življenja (Wichmann 2001, 12)

Kot pri drugih svojih podvigih, je bližajoči se izid revije oglaševal že vnaprej v znanih francoskih publikacijah in revijah. Hkrati je, kot piše Weisberg, pravilno sklepal, da bodo mladi umetniki, ki so bili ljubitelji japonske umetnosti, kot na primer Van Gogh in drugi iz (post)impresionističnih krogov, razširili besedo o reviji med prijatelji ali pa si iz nje sposojali podobe za svoje slike. Vsaka številka revije je imela na naslovnici japonsko grafiko, vsebovala pa je po en članek in serijo celostranskih ilustracij, črno-bele grafike ter obvestila o tem, katere trgovine prodajajo japonske umetnine, informacije o novih publikacijah na to temo in podobno. Bing se je potrudil, da sta bila tisk in oblikovanje na visokem nivoju. Ni znano, v koliko izvodih je revija izhajala, saj je bila tiskana na različnih lokacijah.

Kritike na revijo so bile mešane. V času, ko je revija izhajala, je japonizem že malo vodenel, bila pa je v resnici namenjena temu, da se da nov zagon temu pojavu. Pojavila so se preizpraševanja Bingovih motivov in če je promoviral japonsko umetnost predvsem zaradi svojega zaslužka. Res je, da je revija razširjala zavedanje o japonski umetnosti, kar je posledično večalo povpraševanje po njej, trgovci kot Bing pa so to z veseljem zadovoljevali (Weisberg 2004b, 51—71).

Weisberg izpostavlja negativne odzive na revijo v *Japan Weekly Mail*, kjer je bilo edino, kar so reviji priznavali, to, da je razširila krog tistih, ki so bili zainteresirani za zbiranje dobrih primerkov japonske umetnosti. V reviji so namigovali tudi na to, da so se evropski trgovci ukvarjali s ponaredki pa tudi, da so umetno poviševali cene grafikam in drugim umetninam. Kritika je bila po Weisbergovem mnenju nekoliko nepoštena glede na to, kakšna je bila ciljna publika in glede na to, da je bil namen revije podati glavne značilnosti japonskega slikarstva, hkrati pa so bile za bolj poglobljeno znanje že na voljo bolj strokovne publikacije, ki so bile v reviji tudi omenjene (prav tam).

Kritike na revijo so bile tudi pozitivne. V svojem članku v reviji *Le Chat Noir* pred izdajo *Le Japon Artistique* je Georges Auriol, pisec in tudi sam grafik, revijo pozdravljal zaradi svojega cilja učiti zbiratelje kako ceniti estetske in ne le nenavadne in eksotične aspekte japonske umetnosti.

Eden od razlogov zakaj se je revijo cenilo, poleg kvalitetne izdelave, je bil tudi ta, da so bili v njeno nastajanje vpleteni tudi glavni evropski pisci in zbiralci japonske umetnosti. Prvi, ki je pisal za revijo je bil Burty. Drugi, če omenim le nekatere, so bili tudi E. de Goncourt (ki sicer kupuje pri Bingu, vendar zaradi nacionalističnih in antisemitskih prepričanj nista prijateljevala), Gonse (ki v svojem prispevku piše o pozitivnem vplivu japonske umetnosti na zahodno oblikovanje), Ary Renan (slikar, ki piše v reviji o Hokusaju ravno pred razstavami njegovih del v Franciji in Angliji, kar publiko informira in še dodatno motivira za obisk razstave) in drugi. Zadnji, ki je pisal za revijo, Roger Marx, je v prispevku *On the Role and Influence of the Arts of the Far East and of Japan* pisal o tem, da je revija dosegla cilj promoviranja ustvarjalne izmenjave med umetnostmi Japonske in Zahoda (prav tam 66).

Študije o japonski umetnosti, predvsem o zasebnih zbirkah umetniških predmetov, so izhajale tudi v popularnih časopisih, galerijskih katalogih in primerjalnih delih umetnostne zgodovine. Prispevki so izhajali tudi v drugih revijah, poleg prej predstavljenih *La Revue Blanche* in *Le Japon Artistique*, tudi v *La Gazette des Beaux-Arts*, *La Revue des Deux Mondes*, *L'Art* in *La Revue Independante*, v katerih so objavljali pomembni umetnostni kritiki, kot so Chesneau, Burty, Goncourt, Duret in drugi, s tem pa pomagali v francoski diskurz vpeljati pomembna vprašanja, ki jih je sprožila japonska umetnost. Vendar so tudi tu, kot opominja Genova, japonski motivi in tehnike pogosto le opisani in predstavljeni kot tuji in čudni (Genova 1997).

5.3 BARVNA LITOGRAFIJA, ILUSTRACIJE IN PLAKAT

5.3.1 Knjižna in revialna ilustracija

Razvoj tehnike barvne litografije⁶¹ je vodil k drugačnemu obravnavanju ilustriranih knjig, revij in tudi plakatov. Ilustracije v revijah so bile po letu 1860 mnogokrat osnovane na fotografijah ali pa kar kopirane s fotografij, da bi zadovoljile publiko, ki je očitno pričakovala enako stopnjo slikovne natančnosti v ilustriranem žurnalizmu (Jobling in Crowley 1996, 26). Hkrati je začelo izhajati tudi veliko število publikacij, v katere so bile vključene tudi umetniške ilustracije, grafike oziroma litografije. Vedno več mladih umetnikov, pa tudi tiskarjev, si je začelo služiti denar tudi na ta način, predvsem člani v prejšnjem poglavju omenjene skupine Nabis, kot so Bonnard, Ibels, Vuillard ter Toulouse-Lautrec, ki je, kljub temu da je najbolj poznan po svojih plakatih, začel pravzaprav z ilustracijami⁶².

Prvi, ki je naredil velik premik pri knjižni ilustraciji, je bil po Raynalovih ugotovitvah Denis, ki je ustvaril ilustracije za Gidejevo knjigo *Voyage d'Urien* (1893), za prvi večji uspeh na tem področju pa je poskrbel Bonnard, ki je likovno uredil Verlainovo *Parallèlement* (1900) (Raynal 1953, 14—15).

Izhajati so začele tudi publikacije za otroke. Otroci v zadnjih dveh desetletjih 19. stoletja so odrasli ob elementih japonske umetnosti in to tudi skozi ilustrirane revije⁶³ in knjige⁶⁴, ki so bile izdane tudi z originalnimi japonskimi ilustracijami, bilo pa je tudi kar nekaj ustvarjalcev, ki so ilustrirali knjige po japonskem navdihu.

61 Litografija ali kamnotisk, grafična tehnika, kamniti ekvivalent lesorezom.

62 V svojem življenju je oblikoval 368 litografij, le 28 od teh je bilo namenjenih za plakate (Jobling in Crowley 1996, 79—81).

63 V Franciji je med 1850 in 1900 začelo izhajati 48 novih otroških revij, večina se sicer ni obdržala dolgo (Jobling in Crowley 1996, 23).

64 Posebno uspešna je bila publikacija »*Japanese Fairy Tale Series*«, ki je bila izdana v Tokiju okoli 1890, bila preko Londona distribuirana v Ameriko, kjer se jo je na veliko kupovalo. Vsebovala je več sto različnih naslovov, zgodb, z ilustracijami in velikimi tiskanimi črkami v angleščini, podobno modernim stripom (Wichmann 2001, 74).

Mednarodne razstave v Evropi in Severni Ameriki so zagotovile širjenje žanra japonske umetnosti z reprezentacijami rastlin in živali, ki so ilustrirali odnos ljudstva, ki živi povezano z naravo in jo opazuje od blizu, drugače kot večina Evropejcev. Ta poenostavljajoča, podobna resničnemu, a ne naturalistična vizija Japoncev je vplivala na nov koncept upodabljanja živih bitij. Ta način so Japonci tudi sami prevzeli od Kitajcev preko budizma, ki je predstavil koncept pretvorbe objekta v emblem s stilizacijo. Kitajski slikarski priročnik *The Mustardseed Garden* z navodili za risanje cvetočih rož je bil stalen vir inspiracije tudi za evropske umetnike, prav tako tudi priročnik Utamara iz leta 1787 *Illustrations of Selected Insects* za upodabljanje insektov. Art nouveau je prevzel kar nekaj motivov naravnega sveta Daljnega vzhoda, Wichmann v svoji knjigi izpostavi cvetlice, bambus, mačko (priljubljen motiv tudi pri impresionistih, nabijih, Toulouse-Lautrecu), tigra ali leoparda, žerjava oziroma čapljo, laboda, metulje (veščka je na primer postala simbol fin de siecla, povezana z idejo vilenke kot hibridnim bitjem) in druge žuželke. Žuželke so bile recimo tema, ki je do takrat v evropskem slikarstvu ni bilo, na Japonskem pa je bil, kot je omenjeno v prvem poglavju, od vedno prisotna osredotočenost tudi na najmanjša vidna bitja okolja.

5.3.2 Plakat kot umetnost

Pred drugo polovico 19. stoletja ilustracija, grafika in plakat, tako kot ukvarjanje z uporabnimi umetnostmi, niso bila področja, s katerim bi se ukvarjali »resni« umetniki. Postavljalo se je vprašanje, ali plakat lahko sodi v slikarsko umetnost, ko ima vendar trgovinski in množični značaj. Zdaj poznavalci plakate umetnikov, ki jih bom predstavila v nadaljevanju, uvrščajo med »prava« umetniška dela (Tatarkiewicz 2000, 26). Z učinki, ki so se jih francoski umetniki učili od japonskih, so slike s stilizacijo in poenostavljanjem začele postajati vedno bolj podobne plakatom in sčasoma so to tudi postale, »pristop, ki so se ga Evropejci naučili od Japoncev, se je izkazal kot posebej primeren za umetnost oglaševanja« (Gombrich 2006, 426).

Nov zakon leta 1881, ki je zadeval svobodo tiska v Franciji, je ukinil več cenzurnih omejitev in je dovoljeval plakate na mestih, določenih za uradna obvestila, kar je vodilo k cvetoči plakatni industriji, ki je zaposlovala oblikovalce, tiskarje in razstavljalce plakatov. Ulice so postale umetnostna galerija za družbo na prostem, priznanih slikarjev pa ni bilo več sram ustvarjati oglaševalskih plakatov (Meggs in Alston 2006, 195). Raynal piše o tem, da so umetniški plakati na ulicah Pariza delovali ne samo kot simboli povezave med umetnostjo knjižne ilustracije, umetniškega gledališča in plesnih dvoran, saj so večinoma oglaševali njihov program, ampak so pomembno vplivali na vizualne odzive pariške publike na nove smernice v umetnosti (Raynal 1953, 14—15).

Proti koncu stoletja je začelo naraščati število prodajalcev sodobnih barvnih grafik in plakatov, do svetovne razstave leta 1889 pa je ta umetniška oblika dobila že toliko prepoznavnosti in popularnosti, da so bila pomembna dela tam tudi posebej razstavljena (Jobling in Crowley 1996,

83). Kot ugotavlja Wichmann, je v plakatih prvih dveh dekad 20. stoletja v Evropi in Ameriki zaslediti še vedno močen vpliv japonizma (Wichmann 2001, 20).

Ko so se začeli s plakatom ukvarjati umetniki, kot so Chéret, Bonnard in Toulouse-Lautrec, se je začelo na to področje umetnosti gledati drugače. Raynal izpostavi Chéretov plakat *Bal Valentino* (1869), Bonnardov *France Champagne* (1889) in Toulouse-Lautrecove plakate za Moulin Rouge od leta 1891 dalje (Raynal 1953, 14—15). Pri teh plakatih je bila značilna enostavnost, preprosta podoba, ki privlači poglede, besede pa dopolnjujejo sliko. Ta pristop še vedno deluje zelo učinkovito.

Jules Chéret (1836—1933), je splošno sprejet kot pionir modernega plakata. Predstavil je prvi litografski barvni plakat. Na svetovni razstavi 1889 je dobil v priznanje svojih zaslug na tem področju prejel zlato medaljo, leto kasneje pa mu je tudi francoska vlada podelila častno nagrado, ker je ustvaril novo vejo umetnosti, ki je pospešila napredek v tiskarskih tehnikah in je služila potrebam trgovanja in industrije. Znan je predvsem po lepih ženskah, ki jih je upodabljal, občudujoča publika jih je imenovala kar »Chérettes«, bile pa so arhetipi — ne le za idealizirano prezentacijo žensk v masovnih medijih, ampak za generacijo francoskih žensk, ki so uporabljale svoja oblačila in življenski stil kot inspiracijo. Za ženske tiste dobe je postavil nov zgled. Industrijska revolucija se namreč ne bi odvijala tako hitro, če ne bi bila vanjo vključena poceni delovna sila žensk in otrok in kot pripomni Debeljak »... kakor da bi se poskušala simbolično odkupiti zaradi zatiranja žensk na področju ekonomske produktivnosti, so kulturno sfero preplavile podobe, ki so se smehljale z oglasov ...« (Debeljak 1999, 49) za raznorazno tržno blago.

Njegov glavni tekmeč je bil Švicar po rodu, Eugène Grasset (1845—1917) in tudi pri njem, kot pri Chéretu, je očitno poznavanje in vpliv japonskih lesoreznic grafikov (Meggs in Alston 2006, 197—199).

Eno od prelomnic v razvoju plakata je predstavljal Bonnardov plakat *France-Champagne*. Leta 1889 je zmagal na natečaju za plakat, ki oglašuje popularno znamko šampanjca, objavljen je bil leta 1891 (Hyman 1998, 17). V njem se opazi spajanje elementov neo-rokoko stila ter ploskovitosti in enostavnosti japonskih barvnih grafikov. Ta plakat in kasneje tudi drugi predstavljajo novo, ekspresivno obravnavo tipografije v popolni harmoniji z ilustracijo (Jobling in Crowley 1996, 92). Bonnard je do leta 1902 dokončal več kot 250 litografij (Hyman 1998, 24).

Bonnard je vzpodbudil Toulouse-Lautreca, da se je usmeril k temu mediju, ta pa ga je prerodil in ustvaril dela, ki so še dandanes znana po celem svetu. Čeprav ga poznamo predvsem zaradi njegovih plakatov, je bilo od 368 litografij, ki jih je oblikoval med leti 1891 in 1901, za plakate namenjenih le 28 (Jobling in Crowley 1996, 81). Leta 1891 je s svojim delom *La Goulue au Moulin Rouge* postavil nove temelje v oblikovanju plakatov, saj v tem delu poenostavljene simbolne oblike in dinamični prostorski odnosi ustvarjajo ekspresivne in komunikativne podobe. Navdihoval ga je

impresionizem in japonska umetnost, potikal se je po pariških kabarejih in bordelih, kjer je iskal inspiracijo in razvil ilustrativni stil, ki je ujel nočno življenje t. i. »belle epoque«, bleščečih devetdesetih let 19. stoletja v Parizu (Meggs in Alston 2006, 202)

5.4 JAPONIZEM DOMA

V šestdesetih letih so predvsem preko trgovin s kuriozitetami japonske grafike in drugi umetniški predmeti sicer postali dostopnejši širši javnosti, vendar pa Floyd opozarja, da je bil problem slabša kvaliteta del, saj je japonska vlada kmalu uvedla omejitve pri uvozu in izvozu ter prepovedala izvoz antične japonske umetnosti (Floyd 1986, 105—120). Tudi Shimizu v svojem eseju opozori na pomemben vidik trgovine z japonskimi izdelki, in sicer, da so francoski trgovci pogosto trgovali z vrsto izdelkov, ki so bili že uspešni doma, na Japonskem, ali pa glede na svoje osebne preference. Veliko je bilo ponaredkov, slabih grafik in slabih slik. Najboljši primerki so pogosto ostajali na Japonskem (Shimizu 2004, 33—49). Kot Shimizu navaja pripombo zbiratelja Raymonda Koechlina: »Evropejci so dobili samo tisto, kar so jim Japonci hoteli poslati: pogosto omembe vredna dela vendar redko zelo pomembna. In, najpogosteje, prijetne malenkosti brez umetniških pretenzij v očeh Japoncev — razen, če so jih delali posebej za uporabo barbarov na Zahodu, saj so bili premeteni trgovci« (Koechlin v Shimizu 2004, 47).

Japonizem se je od svetovne razstave 1878 v takšni ali drugačni obliki širil skozi celoten družbeno-ekonomski spekter. Srednji razred si je kupoval kuriozite za dekoracijo doma, poceni grafike slabše kvalitete so si lahko privoščili, veliko večjih trgovin je imelo tudi posebne oddelke za predmete z Daljnega vzhoda, bogati zbiratelji pa so imeli dostop do kvalitetnih primerkov tradicionalnih oblik japonske umetnosti (Weisberg 2004b, 52).

V drugi polovici 19. stoletja so na modno industrijo in na notranje oblikovanje začele vplivati ženske srednjega razreda. To je bil tudi čas, ko so se odpirale veleblagovnice kot *Bon Marché* (1852), *Magasin du Louvre* (1855) in *Printemps* (1865) (Watkins 2001, 12). Proti koncu stoletja so večje pariške trgovine skoraj morale imeti oddelke s kitajskimi in japonskimi izdelki. Japonizem tako ni ostal omejen le na umetniške studije in salone, postopoma je vstopil v javno sfero in postal najljubši stil.

5.4.1 Notranja oprema

Arhitekti, slikarji, kiparji, keramiki, steklarji in drugi so se proti koncu 19. stoletja začeli povezovati in družno ustvarjati predmete za vsakdanjo rabo, pohištvo in drugo opremo za dom. Nove tehnologije, ki so se pojavile z industrializacijo, so uporabili v kombinaciji s starimi izročili in ob

inspiraciji, ki je prihajala z Japonske, tako, da so ustvarili moderen mednarodno razširjen stil⁶⁵, v diplomskem delu se osredotočam na francoskega pod imenom art nouveau.

Stil art nouveau je predstavljal most med historicizmom in modernizmom. Kot piše Meggs imajo moderna arhitektura, grafični in industrijski dizajn, surrealizem in abstraktna umetnost korenine v teorijah in konceptih tega stila. Ker so bile oblike in linije tega stila pogosto ustvarjene in ne kopirane iz narave ali preteklosti, se je zgodila revitalizacija procesa oblikovanja, ki je usmerjal k abstraktni umetnosti — poenostavljanje in redukcija naturalizma v vizualni jezik oblik in znakov. Art nouveau poleg japonskih grafik črpa tudi iz keltskih ornamentov, rokoko stila, Art's and Crafts gibanja, knjižnih ilustracij, pre-rafaelitskega slikarstva, tudi od slikarjev, kot so van Gogh, Gauguin in skupine Nabis (Meggs in Alston 2006, 195).

Pomemben prispevek pri drugačnem obravnavanju interierjev, torej dekoraciji doma, je tudi na tem področju naredil Bing s svojo *Maison de L'Art Nouveau* oziroma galerijo »nove umetnosti«.

Bing je bil začetnik popolnoma novega koncepta interiernega oblikovanja, poznan stanovalcem v zdajšnjem času, takrat pa je bila to novost, in sicer sobe po modelu. Tudi ta ideja, da so bile lahko celotne sobe transportirane in sestavljene na domu potencialnega klienta, je označevala konec historicizma, zanašanja na stilu preteklosti. Slog je bil enostaven, praktičen, brez pretiranih okraskov. Bing je prišel do te ideje, ko je razmišljal o tem, kako bi se preoblikovalo interierje doma tako, da bi ustrezali novim idejam o vsakdanjem življenju, kako spustiti v prostor več svetlobe in zraka ter kako se izogniti zastarelim dekorativnim tradicijam (Weisberg 2004č, 166).

Veliko za napredek na tem področju je naredil tudi njegov prijatelj, nemški umetnostni kritik in zgodovinar, Julius Meier-Graefe (1867—1935), tudi navdušenec nad japonsko umetnostjo, ki je 1899 odprl galerijo z art nouveau izdelki, *La Maison Moderne*. »Namen hiš je živeti v njih, ne pisati katalog o njih« (Meier-Graefe v Weisberg 2015), je bilo njegovo geslo pri svojih dejavnostih. Bil je prepričan, da morajo biti predmeti doma tako lepi, dekorativni, kot uporabni, ter narejeni ročno, ne industrijsko (Weisberg 2005).

Oba sta se zavzemala za oblikovno poenotenje videza doma in, kot rečeno, odstranitev navlake in mešanice stilov, ki je bila prej značilna za francoske domove (mešanice historičnih stilov, eksotizmi, kuriozitet od vsepovsod in podobno). Modernost je bila vodilni koncept (Weisberg 2005).

5.4.2 Art Nouveau galerija

Maison de L'Art Nouveau je se je oglaševal kot trajna razstava mednarodne umetnosti in je vključevala kiparstvo, slikarstvo, risbe, grafike, dekorativno umetnost in predmete za praktično uporabo. Otvoritev je bila 26. 12. 1895.

65 Jugendstil (Nemčija), Liberty (Anglija in Italija), Modernismo (Španija), Secesija (Dunaj) oziroma Sezessionstil.

V *L'Arte Moderne*, 5. 1. 1896 je bilo zapisano: »L'Art Nouveau si bo prizadeval eliminirati to, kar je grdo in pretenciozno v vseh stvareh, ki nas trenutno obkrožajo zato, da se vnese okus, šarm in naravno lepoto tudi najmanj pomembnim uporabnim predmetom« (Becker 2004, 115).

Tudi tu se je Bing zgledoval po japonskem principu, saj kot piše Becker, je »bila japonska umetnost vedno priznana in spoštovana zaradi njene sposobnosti ustvariti umetnost iz enostavnih dogodkov vsakodnevnega življenja, osredotočala se je na najmanjše in na videz najmanj pomembne predmete, ki se jih uporablja doma z namenom vzbuditi povsem umetniško okolje« (prav tam 129). Cilj je bil ne zgolj imitacija, ampak asimilacija japonske estetike tako, da bi francosko obogatil z duhom modernosti.

V tem stalnem galerijskem prostoru je hotel združiti umetniška dela, ki niso osnovana na preteklosti, ampak označene z jasnimi osebnimi pristopi. Predmeti niso bili ločeni v posamezne kategorije, ampak združeni v postavitev s skoraj domačo intimnostjo. Hkrati je imela galerija zelo mednarodni sijaj, na kar so v tem času povečanega nacionalizma in tudi antisemitizma letele ostre kritike. V galeriji je namreč za opremo prostorov angažiral raznolike ustvarjalce, kot so M. Denis (spalnica), E. Vuillard (čakalnica), P-A Besnard (salon s stensko dekoracijo), Avstralec Charles Conder (boudoir), Belgijca Georges Lemmen (kadalnica) in H. van de Velde (dnevna soba in jedilnica) (Weisberg 2004č, 165), stekleni izdelki, kot so luči in tudi vitraji pa so bili, kot omenjeno, izdelani v ameriški delavnici Tiffany, po likovnih predlogah skupine Nabis in Toulouse-Lautreca. Ta konglomeracija in eklektična mešanica razstavljenih predmetov je publiko iritirala, saj ni odražala francoskega okusa, ta občutek pa je izhajal tudi iz tega, da je veliko umetnikov kopiralo japonska umetniška dela, ne da bi jih razumelo. Kritike so bile usmerjene tudi na pridevnik »novo«, saj so podobne prostore imeli tudi drugje⁶⁶. Becker izpostavi kritiko Arséna Alexandra v *Figaru* dva dni po otvoritvi, kjer je pisal tudi o tem, da tuji umetniki vodijo francoske na kriva pota, kritiziral pa je tudi publiko, češ, da jih zanimajo samo novotarije in da so se otvoritve udeležili zaradi strahu, da bi kaj zamudili pri novih modnih norostih: »Uporabna umetnost: kaj je tu novega? Že prej smo vedeli, da so Angleži dobri pohištveni mizarji in da Belgijci nimajo občutka za linijo. Vse zaudarja po izprijenem Angležu, z morfijem zasvojenim Židom ali spletkarskem Belgijcu, ali pa koktajlu vseh treh« (Alexandre v Becker 2004, 148).

5.4.3 Zložljivi zaslon in vertikalni formati

Eden pomembnejših kosov pohištva pri obravnavi japonizma je zložljivi zaslon. Ta je bil v Evropi že uporabljan pod vplivom *chinosiere*, vendar je v 19. stoletju dobil še dodatno vrednost, saj so se njihove poslikave lotili tudi slikarji, ki jim je nov format omogočal novo področje

66 Bing se je zgledoval po *Maison d'Art* v Bruslju, torej Belgiji in Morrisovem *Art's and Crafts Movement* iz Anglije, vendar pa je temu gibanju očital, da se niso sprijaznili s časom, v katerem so živeli in so hoteli čas prevrteti nazaj v srednjeveško preteklost (Watkins 2001, 14).

eksperimentiranja. Zaslone so v tem stoletju postali skoraj obvezen del opreme meščanskih stanovanj in ateljejev, namenjeni so bili bodisi spreminjanju prostora, ustvarjanju manjših, privatnejših sob, za zakrivanje tistega, kar se bo občudovalo kasneje, uporabljeni pa so bili tudi kot »scenografija« pri slikarjih in fotografih za portretiranje in so tudi zanje postali nepogrešljivi del opreme (Wichmann 2001, 155). Zaslone je bil torej lep in funkcionalen kos pohištva, pomemben pa je tudi zato, ker so s tem medijem umetniki, predvsem ti iz druge generacije impresionistov, odkrili tudi nov format, vertikalni in ozek, kar je pomenilo dodaten odmik od do tedaj splošno uporabljane pravokotne formate⁶⁷. Izbira vertikalnega formata je bila svojevrstna likovna izjava — ustvarjalci so se igrali z iluzijo, da so se znebili likovnega prostora, geografska lokacija umanjka, kar izraža občutek brezčasnosti, dosežen je bil učinek antigravitacije, globina postane dekorativna nagnjenost brez iluzionističnih učinkov razdalje in ni več horizontalna, kompozicijska tehnika se spremeni (prav tam 170). Umetnikom je zaslon omogočal nove kompozicijske možnosti, imel je velike površine za poslikavo, hkrati pa je vsak del zložljivega zaslona lahko tudi samostojna enota, slika zase. V take vrste slike detajl v sebi vključuje ali implicira celoto, kar je izražalo pomembno spoznanje evropskih slikarjev — teorijo, da kar ni specifično izraženo, mora biti občuteno z empatijo (prav tam 156). Slikanje zložljivih zaslonov je bilo zelo pomembno področje umetniškega raziskovanja. Kot piše Watkins, je bil zaslon pri nabijih (Wichmann izpostavi predvsem dela Bonnard, Vuillard, Denisa in Redona (Wichmann 2001, 175)) dober primer, kako je japonska umetnost služila kot katalizator v priredbi tradicionalnega rokokojskega dekorativnega žanra. Tudi drugi slikarji so poslikavali zaslone, ki so postali vir raziskovanja možnosti različnih formatov (Watkins 2001, 13).

Bonnardova *Ulična scena*⁶⁸ (1899), je bila na primer velika litografija v obliki štiridelnega zaslona (Wichmann 2001, 156), ki jo je avtor oblikoval leta 1894 v tempera tehniki, ki so jo je naučil med delom v gledališču. V njem je zlit trenutek modernosti s posvetilom Japonski. Leta 1896 je bilo v prodaji 110 takih panojev v litografski tehniki, saj je bila grafična podoba z lahkoto prevedena na pet velikih litografskih kamnov (Hyman 1998, 24).

5.4.4 Arhitektura

Japonska hiša je prilagojena naravi pokrajine in izpolnjuje vse potrebe vsakodnevnega življenja. Že zgodaj je bil to funkcionalen tip hiše, gradbene komponente so bile standardizirane že zaradi pogostih požarov in potresov, kar je omogočalo lahko gradbeno metodo, obstajali so nadomestni

67 Pravokotni format kot »škatlast« prostor renesančnega stila iluzije in perspektive. Umik od tega je pomemben napredek za razvoj moderne umetnosti.

68 *Promenade des nourrices frise des fiacres.*

deli (tloris hiše je bil določen z velikostjo tatamijev⁶⁹), zaradi drsnih vrat in premičnih sten ter zaslonov se prostor lahko transformira glede na potrebe, hkrati pa premikanje sten tudi omogoča transformacijo interierja v eksterier, hiša se odpira na vrt in diha z naravo (Wichmann 2001, 359). Ta ekstremna funkcionalnost je bila vzor in vzpodbuda za evropske in ameriške arhitekta, posebej za Franka Lloyd Wrighta, ki se ga šteje za enega od pionirjev moderne ameriške arhitekture, ki je naredil princip »organske arhitekture« dostopen celemu svetu (prav tam 365). Drugi pomembni arhitekti, ki so jih navdušili japonski vzori, so bili še Peter Behrens, Charles Rennie Mackintosh, Louis Sullivan, Bruno Taut, tudi Le Corbusier.

5.5 MODA

Z industrializacijo in množično proizvedenimi oblačili, rastjo meščanskega srednjega razreda med aristokracijo in proletariatom, so se, preko mode, na katero je ta razred začel vplivati, začele brisati razlike med razredi, družbenim statusom, poklicem in seksualno dostopnostjo, kar je bilo prej mogoče razbrati tudi v oblačilih posameznih skupin (Eisenman 1996, 238).

Evropski kult japonskih stvari je bil več kot le eksotična muha, saj so bili rezultati na veliko področjih bolj daljnosežni kot tisti, ki izhajajo iz preproste ljubezni do novitet. Moda in modni dodatki v Evropi so pridobili nov pomen skozi splošen entuziazem do japonske kulture. Pomembno je bilo to, da vsi ti japonski zgledi in uvozi niso bili le estetski ampak tudi praktični.

Na splošno je bila na prelomu stoletij splošna zapoved pri modi »po japonsko«⁷⁰ in kot piše Wichmann, je v zadnji četrtini 19. stoletja vsaka modna garderoba vključevala vsaj kakšen kimono⁷¹. Poleg oblačila je bila z Japonske uvožena še celo poza, ukrivljena telesna drža »po japonsko«, način premikanja rok in stopal, način hoje, dolga S linija oblik ženskih oblek, ki jo kimono sam po sebi določa, to pa je, skupaj z dragocenimi kimonu podobnimi oblačili dam tistega časa, odsevalo skrivnostnost in magičnost orientalske razkošnosti (Wichmann 2001, 20 in 188). Tako je tudi na tem področju opazen močan vpliv japonskih mojstrov lesoreznih grafik, ki so naredili mnogo portretov gledaliških igralcev, kjer sta poza in gesta poleg bogatih kostumov centralnega pomena. Wichmann to celo poimenuje »tekstilna tihožitja« (prav tam 215) ali »kimono tihožitja« (prav tam 19) in tudi nad tem so bili evropski umetniki navdušeni, se po njih navdihovali in jih uporabljali v svojih delih.

69 Talna podloga, tudi kot vzmetnica, standardnih mer.

70 Beseda »un japon« se je v francoskem jeziku uveljavila za japonske kuriozitet, podobno kot beseda »china« v angleškem jeziku za porcelan (Genova 1997).

71 »Mono«: stvar, »ki(ru)«: nositi, imeti oblečeno, torej »kimono«: oblačilo (Dalby 2000, 290).

5.5.1 Kimono, pahljače in drugi modni dodatki

Japonska svila in živobarvno potiskani tekstili so bili zelo privlačni proti koncu stoletja in ženska moda je bila zelo zaznamovana s kimonom. V garderobah modnih Parižank ni smel manjkati. Občudovali, zbirali in tudi nosili pa so jih tudi slikarji kot so Monet, Degas in Vuillard. Ta moda se je sčasoma razširila tudi v Anglijo in Ameriko (Wichmann 2001, 19—20).

Gledališki (kabuki in no) kostumi in drugi tekstili, predvsem svileni in bogato okrašeni, so že na, za Japonce, prvi svetovni razstavi zbudili veliko pozornosti (prav tam 19). Evropski umetniki so v dekoraciji japonskih svilenih oblek videli kombinacijo vseh umetniških oblik (prav tam 215), v njih so prepoznali potencial abstraktnih vzorcev in nove barvne kombinacije.

Tudi tu se zahodnjaki s tem, kakšne vrste kimonov in ob kakšnih priložnostih se jih nosi na Japonskem, niti niso ukvarjali. Popularen je bil recimo tip kimona na japonskem imenovan kosode, za domače oblačilo tako dam in kot moških, saj so Evropejci kimono raje nosili kot »žakelj«⁷² in tako je imel ta tip oblačila vpliv tudi na udobnejša oblačila, ki so jih začeli nositi v tistem času.

Tekstili so imeli na Japonskem že dolgo pomembno vlogo, saj imajo eno najstarejših izročil tiskanja svile. Širša uporaba potiskanih tekstilov se je začela v Nara dobi (8. stoletje), predvsem pri ceremonijah in slavnostih na dvoru ter kasneje za kostume no in kabuki gledališča. Človeška figura, odeta v potiskana oblačila, je pogosto glavna tema ukiyo-e grafik. Najsijajnejša so tiste, ki predstavljajo samurajsko obleko, dvorne obleke, gledališke kostume in kimono. Za potisk tekstilov so uporabljali papirne šablone imenovane katagami, namenjene pa so bile za okrasitev volnenih in svilenih oblačil za splošno uporabo, saj so praktične in poceni, enostavno se jih nameri, vzorce se lahko ponavlja, izbira dekorativnih vzorcev pa je zelo bogata⁷³. Hkrati so te šablone tudi direktni predhodnik barvnih lesorezov. Leta 1873 je nekaj tisoč tovrstnih šablon z Japonske na dunajski mednarodni razstavi odkupil tudi Österreichische Museum für Kunst und Industrie, tako da so jih ustvarjalci dunajske secesije in Wiener Werkstätte poznali in prirejali po svoje, predvsem Klimt⁷⁴, Koloman Moser in Joseff Hoffmann (prav tam 205—209).

H kimonu in kimonu podobnim oblačilom so spadali tudi dekorativni modni dodatki⁷⁵ kot so glavniki, lasnice, nakit in pahljače, tudi po japonskem zgledu. Modne so postale visoke frizure z glavniki, ker pa so Evropejke lase nosile manj trdno spete kot Japonke, so bile lasnice modnejše

72 Pravi kimono na Japonskem pa se nosi tesno povezan v bokih in pasu, kar bi bilo lahko primerljivo z nošnjo korzetov.

73 Eden od vzorcev, ki ga je Evropa posvojila od Japoncev, je zdaj široko razširjeni karo vzorec.

74 Gustav Klimt (1862—1918) je imel celo zbirko kimonov, se vanje tudi oblačil, tesno pa je sodeloval s šiviljama in modnima oblikovalkama sestrama Flöge, ki sta jih zanj izdelovali, pogosto iz blaga, ki so ga, v japonsko inspiriranih vzorcih, oblikovali v delavnicah Wiener Werksätte (Wichmann 2001, 19—20).

75 Na Japonskem so, na primer tudi strežnice nosile subtilno dekorirano lasno okrasje, način kaj in kako se je to okrasje nosilo, pa je izražal modno eleganco, status ali posebno čast.

namesto v pričeskah kot zaponke za klobuke. Nakit se je proti koncu stoletja zaradi vpliva navdušenja nad japonsko dekorativno umetnostjo usmeril v drugo smer, nov cilj je bil oplemenititi material skozi umetniškost in tehnično dovršenost. Originalnost oblike v reprezentaciji preprostih stvari (npr. insekti, cvetlice) je bila alternativa težkim, bogatim nakitom, kjer je bila uporaba visokokaratnih dragocenih kamnov brez kakšne umetniške dodane vrednosti že skoraj avtomatična. Najbolj znani zlatarji tistega časa so dobivali navdih predvsem pri japonskih dekorativnih ščitnikih za meč (Wichmann 2001).

Pahljača je bila v Evropi v uporabi že prej, vendar je v tem času doživela nov razcvet. Dame s pahljačami so bile pogost motiv na slikah francoskih impresionistov, ta modni dodatek pa je postal tudi svojevrsten format za umetniške stvaritve. Nekateri uveljavljeni umetniki, kot so Degas, Manet, Toulouse-Lautrec in posebej Gauguin, ki jih je v stilu Daljnega vzhoda naslikal skoraj 60, so jih uporabljali namesto slikarskega platna, nekatere tako, da so bile še vedno v uporabi kot pahljače, precej pa tudi tako, da so bile že v začetku zamišljene kot slike, saj je format nudil nove možnosti kompozicij (prav tam 162—164).

5.6 JAPONIZEM NA JAPONSKEM

Japonizem se ni širil zgolj med širšo publiko v Franciji in kasneje po vsem zahodnem svetu, ampak je našel pot tudi domov. Alicia Volk v svojem eseju *Reverse japonism* (2010) piše o tem pojavu, ki se je prišel na Japonsko, ko se je začelo tuje (zahodnjaške) ideje, ki se tičejo japonske umetnosti, uporabljati tudi na Japonskem, v času, ko se je pisalo o nacionalni japonski zgodovini umetnosti in ustvarjanju novega področja sodobne umetnosti (Volk 2010, 13), torej v dobi Meiji. Kot sem že pisala, je v tem času kar nekaj japonskih umetnikov študiralo v Franciji in se seznanilo z modernimi tokovi v umetnosti in jih tudi prevzelo. Simpatizirali so z različnimi avantgardnimi gibanji centraliziranimi v Parizu, kot so bili impresionisti in postimpresionisti na začetku, kasneje pa s fauvisti in kubisti (prav tam 34).

Tako kot so bili impresionisti in njihovi nasledniki navdušeni nad japonsko ukiyo-e umetnostjo, so bili tudi mladi japonski umetniki navdušeni nad delom francoskih umetnikov, ki so se zgledovali po tradiciji, ki je prihajala z njihove domovine, in jih videli kot dela, odločno nova v svojem izrazu. Dela impresionistov in postimpresionistov so na Japonskem delovala kot katalizator za novo razumevanje umetnosti kot medija samoizražanja (prav tam 36).

Japonizem se je, v moderni evropski umetnosti, sploh v postimpresionizmu, videlo kot dokaz skupnega projekta Vzhoda in Zahoda — zasledovanja subjektivne in univerzalne umetnosti, ki izpoveduje avtonomijo individualnega umetnika. Ko je inovativna zahodna umetnost preusmerila svoj fokus od reprezentacije k samoizrazu, so japonski umetniki odkrili točko stika med modernim evropskim slikarstvom in tradicionalnimi japonskimi oblikami umetnosti. Za japonske umetnike in kritike je bil evropski japonizem dokaz, da sta se po mnogih stoletjih, v moderni dobi umetnosti

začela Vzhod in Zahod končno zblíževati (prav tam 40). Skozi evropski diskurz japonizma je japonska umetnost, tako tradicionalna kot sodobna, pridobila določen set zgodovinsko in kulturno izpeljanih vrednost in pomenov (prav tam 13).

Pri japonizmu gre za fascinacijo nad različnostmi, vendar tudi podobnostmi, tako da ga je, po mnenju Alicie Volk, možno videti kot nestabilni diskurz, ki je znotraj sebe vključeval nasprotujoče si želje po nacionalni diferenciaciji in univerzalni podobnosti. V tem smislu je na Japonskem odražal njihov lastni zapleteni diskurz modernosti, ki temelji na njenem statusu nezahodne, a modernizirane nacije. Zapuščina japonizma, ki je v sebi nosila navidezno kontradiktorna impulza k nacionalizmu in kozmopolitanstvu, je bila, kot ugotavlja Volk, dvojnega značaja: po eni strani je delovala kot spodbuda pri ustvarjanju nacionalne prakse moderne umetnosti, po drugi strani pa je igrala ključno vlogo pri oblikovanju domorodnega modernizma (prav tam 18—19) in to tako na Japonskem kot v zahodnem svetu. Japonizem je bil produkt skupnega »odkritja« Evropejcev in Japoncev, bil pa je oblikovan znotraj okvirjev evro-ameriških konceptualizacij umetnosti in nacionalne identitete v dobi imperializma. Čeprav se je japonizem rodil v Evropi, ni bil le Zahod tisti, ki je definiral, kaj je izjemnega in posebnega glede Japonske in njihove umetnosti. Primitivistična in orientalistična pojmovanja razlik, ki so osnova za japonizem, kot se ga je splošno razumelo, so bila uporabljena tudi na Japonskem, in sicer kot način samooblikovanja, ki je imelo najbolj vidno manifestacijo v vizualnih umetnostih (prav tam 16).

Velika ironija japonskega slikarstva po vzoru zahodnega stila je bila, kot ugotavlja Volk, da v trenutku, ko je bilo le-to posvojeno kot glavna opora njihovega slikarstva in se ga je poučevalo na šolah, se je v Evropi začela rušiti njegova avtoriteta (prav tam 34).

6 SKLEP

Leta 1853, ko se je Japonska odprla, je zbudila zanimanje že zato, ker tako dolgo praktično ni bilo informacij o njej. Že takoj po odprtju se je trudila hitro doseči tempo zahodnjakov in se hitro modernizirala, postala je tudi prva industrializirana nezahodna dežela. Hkrati je poskušala vzpostaviti svoje mesto v svetu kot samostojna dežela, s svojo enakovredno kulturo in umetnostjo. S svojo tradicionalno umetnostjo se je poskušala predstaviti svetu, vendar so bili Francozi veliko bolj navdušeni nad njeno trivialno umetnostjo, namenjeno predvsem zabavi. To je bila namreč ukiyo-e umetnost, meščanska umetnost, narejena za množični trg. Ko Lévi-Strauss v svojem delu govori o japonskih grafikah, pove, da je to tema, ki še vedno iritira njegove japonske prijatelje: »Kolikokrat so mi povedali, da me zanimajo vulgarne stvari, ki niso prava japonska umetnost, pravo japonsko slikarstvo, ampak so na isti ravni kot stripi, ki jih lahko izrežem iz Le Figaro ali L'Express« (Lévi-Strauss 2013, 53).

Največ so za prepoznavnost japonske umetnosti med široko publiko naredile svetovne razstave, posebej te, ki so bile v Parizu v drugi polovici 19. stoletja. V začetku je med splošno publiko prevladoval interes za njihove barvne grafike in dekorativne umetnosti, kasneje pa se je vpliv japonske umetnosti razširil na področja, kot so arhitektura, oblikovanje interierjev, moda, nakit, ples, popularno in avantgardno gledališče, scenografija, glasba, krajinsko vrtnarstvo, keramika, kulinarika, tudi religijske študije in literatura. Veliko za promocijo japonske umetnosti in njeno integriranje v dekorativne umetnosti zahodnjakov je naredil tudi S. Bing, pomemben trgovec, ki je imel svoje mreže poznanstev in trgovin po celem svetu.

V začetku se je interes za japonske predmete oziroma kuriozitet izražal kot t. i. *japonaiserie*, norija oziroma modna norost, vseeno pa lahko rečemo, kot to pove Genova, le-to »kljub svojemu dvomljivemu slovesu v intelektualnih krogih, predstavlja nujno in pomembno stopnjo v postopnem uvajanju avtentičnih japonskih estetskih perspektiv v francoske sfere kulture, in je omogočil njihovo veliko bolj razširjeno dostopnost v pomembnem trenutku v procesu metamorfoze od tega, kar je bilo japonsko, do tega kar je postalo »japonistično«... Japonizem je pogosto postavljen kot nasprotje prvemu in označuje, tako v kritičnem jeziku časa kot v bolj sodobnih analizah, bolj resen, dlje trajajoč in bolj razširjen estetski fenomen ... pomemben vpliv japonske umetnostne teorije in prakse na številne oblike zahodne umetnosti, vpliv, ki krepko presega katerekoli nacionalne, formalne, generične ali kronološke meje« (Genova 2009, 456).

Zahod je, ko se je spoznaval s to deželo, primerjal japonsko kulturo in umetnost s svojo, iskal podobnosti in razlike, vendar ju je obravnaval po evropskih standardih in klasifikacijah, kar je bilo obremenjeno z raznoraznimi ideološkimi in kulturnimi predsodki, tako do njih kot ljudstva kot njihove umetnosti, ki so se pogosto nanašali na »otročkost« in »primitivnost« njihove kulture in

umetnosti. Tudi japonizem, ki se je rodil v Evropi, je bil del širšega truda, da bi se identificiralo kulturne razlike v geopolitičnem kontekstu modernosti poznega 19. stoletja, dobi impresionizma. Kljub predsodkom pa je francoska publika Japonsko, vsaj kot je bila predstavljena skozi grafike, pripovedi popotnikov in navdušenja zbirateljev, idealizirala. Avtorji, ki obravnavajo japonizem, opozarjajo, da so zahodnjaki japonsko umetnost večinoma narobe razumeli oziroma jih niti ni zanimalo raziskati ozadja nastanka del in njihovega pomena v originalnem kontekstu. Iskali so rešitve za svoje probleme, tako da pisci o japonizmu zdaj opozarjajo na to, da ima japonizem malo opraviti z Japonsko, več pa s Francijo. Gre za reakcijo francoske kulture na japonsko umetnost. Japonska, kot je bila predstavljena skozi barvne grafike, je delovala kot nekakšen izgubljeni raj, sanjska dežela. Ne le za umetnike, tudi splošno publiko, očitno pa se je ta občutek prenesel tudi v sedanost, kar, po mojem mnenju, lepo ponazarja izjava Lévi-Straussa, kot jo povzema Junzo Kawarda v predgovoru zbirke esejev *The Other Face of the Moon*: »Noben vpliv ni tako zgodaj prispeval k moji intelektualni in moralni vzgoji kot vpliv japonske civilizacije. Preko zelo skromnih sredstev, brez dvoma: moj oče je bil slikar in, zvest impresionistom, je v svoji mladosti napolnil veliko kartonsko škatlo z japonskimi grafikami. Eno mi je dal, ko sem bil star pet ali šest ... Lahko rečem, da se mi je, v svojem srcu in mislih, celotno moje otroštvo in del najstništva odvijalo toliko na Japonskem kot v Franciji ... pa vseeno nisem šel tja« (Lévi-Strauss 2013).

Lévi-Strauss na tem mestu odkrito priznava, da goji do Japonske poseben odnos in da ga je bilo strah iti tja ter primerjati pravo Japonsko s pravljичnim rajem, ki si ga je, kot mnogi njegovi sonarodnjaki, predvsem pa ti, ki sem jih obravnavala v svojem diplomskem delu, ustvaril v svoji domišljiji, predvsem preko njihovih barvnih grafik. Menim, da Japonska za marsikoga tako deluje še zdaj.

Japonizem se, kot sem pisala, pojavi v času krize na zahodu, ki je bila vseprežemajoča in povezana s hitro modernizacijo, industrializacijo in urbanizacijo. Ta kriza se je odražala tudi v umetnosti. Japonska umetnost je nekaterim umetnikom, ki sem jih predstavila, predstavljala možen izhod iz krize, pobeg stran od avtoritarnih konvencij, renesančnih pravil upodabljanja. Impresionistom in post-impresionistom japonizem predstavlja osvoboditev od tradicionalnih konceptov klasičnega modeliranja, ki so se jih učili na akademijah, osvoboditev od diktatorskega naturalističnega iluzionizma. Ogromen odmik od imitativnega in fotografskega k dekorativnosti kot legitimnemu umetniškemu sredstvu, je bil verjetno največji dosežek, ki ga lahko, po Wichmannovem mnenju, pripišemo vplivu umetnosti Daljnega vzhoda (Wichmann 2001, 11).

Dinamiko fenomena japonizma so raziskovali pisci, umetnostni zgodovinarji in vizualni umetniki od srede 19. stoletja. Predvsem je bil raziskan v kontekstu vizualnih umetnosti kot pomemben vpliv na mnogo slikarjev, sploh francoskih impresionistov, med kritiki in v splošnih umetnostnozgodovinskih pregledih pa je bil pogosto spregledan pomemben vpliv japonske, ali na

splošno vzhodnjaške umetnosti, na umetnike, ki so napovedovali prihod modernizma, z zavračanjem togih akademskih pravil.

Na drugačen pogled na svet in umetnost je v drugi polovici 19. stoletja pomembno vplivala iznajdba fotografije in tehnike japonskih barvnih grafik. Varnedoe se v svoji knjigi *A Fine Disregard* posveti tema dvema, med umetnostnimi zgodovinarji priznanima vplivoma na začetke moderne umetnosti, vendar pa je kritičen do tega. V svojem delu nasprotuje temu, da bi iznajdba fotografije, pojav japonskih grafik na evropskem tržišču ali duh časa imeli bistven vpliv na novo razumevanje časa in prostora in namesto tega poudarja potencial inovacij tako pri japonskih, kot zahodnih umetnikih. Kot umetnostni zgodovinar mlajše generacije dokazuje, da gre v tem primeru prej kot za zgolj vpliv tehnologije ali tujih, v tem primeru japonskih, vplivov na zahodno umetnost, za kulturno izmenjavo pa seveda tudi inovativnost posameznih ustvarjalcev. Tudi jaz ne trdim, da so bile japonske grafike edine, ki so spodbudile umetnike, da so začeli slikati na nov način, so bile pa pomemben navdih zanje, tako v tehnikah in stilu, kot v temah.

Francoski umetniki so v japonskih grafikah videli pomembne napredke v tehnikah reproduciranja podob, torej v lesorezu in tiskanju, hkrati pa so videli močne vzporednice s svojim kulturnim kontekstom, posebej v smeri demokratizacije umetnosti. Teme teh občudovanih grafik so bile predvsem podobe mest in mestnega življenja, zabaviščnih prostorov, karikature sodobnih tipov ljudi, popularni igralci, prostitutke in tako dalje, od impresionizma dalje pa so se tudi zahodnjaki obračali k tem temam. Francoski umetniki so v japonskih grafikah sicer našli vzporednice s svojim okoljem, vendar pa so sami ustvarili njihov kontekst, ki je temeljil na lastnih izkušnjah, nacionalni zgodovini in kulturnih konvencijah in se niso ukvarjali z njihovimi originalnimi pomeni. Kljub temu pa se je s tem začel pomemben premik k razumevanju in spoštovanju druge kulture.

Proti koncu stoletja so nekateri, predvsem člani skupine Nabis, Bonnard in Toulouse-Lautrec, svojo umetnost začeli razširjati med veliko širše občinstvo predvsem preko litografskih postopkov, ki so omogočali reproduciranje podob v velikem številu, torej preko plakatov. Njihova dela na ulicah Pariza so delovala kot galerija na prostem, namenjena prav vsem. Prav tako je po mestu krožilo veliko število revij in časopisov z ilustracijami.

Reprodukcije so omogočale tudi širšo kritično razpravo o likovnih delih. V drugi polovici 19. stoletja začne biti francoska literatura, kot to raziskuje Genova, neobičajno dovzetna za dinamiko vizualnih umetnosti. O njej se je pisalo v obliki likovnih kritik, umetnostnozgodovinskih pregledov, hkrati pa so tudi pesniki in pisatelji dekadence in simbolizma začeli uporabljati vizualno ne le za teme, ampak so nekatere likovne prvine prevajali iz vizualne na poetično raven, kar je vodilo k modernizmu v literaturi. Ravno zaradi tega Genova tudi predlaga za metodologijo japonizma komparativni model umetnosti prevajanja: iz enega medija v drugega (slikarstvo — proza), ene kulture s strani druge (japonska — francoska).

Kritiki so japonsko umetnost obravnavali predvsem v terminih dekorativnosti. Dekorativna umetnost, tudi zahodnjaška, kot se jo je opredeljevalo, je bila v tistem času tudi v Evropi označena kot manj vredna v primerjavi s pravo oziroma lepimi umetnostmi. Kot piše Tatarkiewicz, je bil argument proti temu, da bi področja kot so plakat, fotografija, industrijsko oblikovanje, keramika, steklarstvo, oblikovanje tekstilov, vrtnarstvo in tako dalje, spadali med pravo umetnost oziroma bili enakovredna področja lepim umetnostim, ta, »da nimajo dovolj intelektualnega, duhovnega elementa, da so bolj delo *rok* kot misli in da imajo *uporaben* značaj«, torej da »uporabne stvari ne spadajo v umetnost« (Tatarkiewicz 2000, 26). K temu, da so se lepe umetnosti ločile od obrti, so prispevale težnje likovnih ustvarjalcev, da bi dvignili svoj ugled, da so ločeni od obrtnikov in obravnavani kot predstavniki osvobojenih umetnosti. V mojem diplomskem delu obravnavani japonisti, posebej člani skupine Nabis in art nouveau gibanje, pa so se v sredini 19. stoletja borili za izenačenje obrti z umetnostmi, torej za to, da bi prenehali poudarjati nasprotja med čistimi, torej lepimi, in uporabnimi umetnostmi. Vsakdanji predmeti so postali umetniška dela. Pri ustvarjanju dekorativne umetnosti so se umetniki začeli povezovati z obrtniki, slikarstvo se je, bi lahko rekli, začelo povezovati s steklarstvom, mizarstvom, oblikovanjem keramike, nakita, modo, z gledališčem, preko kostumografij in scenografij, tudi izdelovanjem sporedov in plakatov za prireditve, in še bi lahko naštevali. Sodelovanja so bila torej »interdisciplinarna« pa tudi mednarodna, kar je ponekod poželo veliko kritik, je pa po svetu ustvarilo gibanja t. i. »nove« umetnosti.

S takim sodelovanjem so slikarji ne le dali dodano vrednost vsakdanjim predmetom za vsakdanjo rabo, tudi sami so raziskovali nove medije, formate in tehnike. S tem so se odmaknili od prej tipičnega formata oljnih slik, pravokotnika kot okna v svet, ki naj bi ga slika upodabljala, k obravnavanju kakršnekoli površine kot ustrezne za slikarsko delo, saj so gledalcem želeli pokazati, da to, kar gledajo, je slika in nič drugega kot to, umetniško delo in ne narava ali podoba resničnega sveta. Japonizem je ponujal tudi nov ideal lepote, ki temelji ne na pravilih, ampak izjemah, kjer se stvari lahko pusti nedokončane in gledalec lahko sam zapolni sliko s pomeni, kjer se lahko upodablja tudi grdo in komično, ne zgolj lepo in vzvišeno, kjer se upodablja gibanje ter minljivo in ne le »večnih resnic«.

Za impresionizem Hauser, na primer, pravi, da je »tudi poslednji obče veljavni »evropski« slog — poslednja umetnostna smer, ki temelji na splošnem soglasju okusa. Potem, ko se razkroji ta, ni več mogoče stilistično povzeti niti vseh različnih umetnosti niti različnih narodov in kultur« (Hauser 1969, 466). Japonizem je, kot to pove Hokenson, označeval konec evrocentrističnega iluzionizma in začetke novega, modernega načina gledanja in beleženja sveta (Hokenson 2004, 17). Citira Gabriela Josipovicija: »To ni le širjenje kulturnih obzorij; je odkritje *relativnosti* umetnostnih norm« (Josipovici v Hokenson 2004, 18).

Watkins navaja nekaj razlogov, zakaj nabijem niso dali priznanja v preteklosti: njihove ambicije in dosežki so hitro prehiteli drugi dogodki v evoluciji modernizma. Dekorativno slikarstvo je bilo do pred kratkim izven sodobnega razvoja umetnostne zgodovine, zaradi trdovratnega predsodka proti slikarstvu, ki je in »okusno« in pogosto zelo barvito, kar traja skozi celo 20. stoletje. Navaja tudi to, da niso sledili fauvistom, prvemu avatgardnemu gibanju modernizma, saj niso mogli sprejeti njihovega stopnjevanja abstraktnih slikovnih elementov do točke, ko se je zdelo, da gredo lahko onkraj katerekoli reprezentativne funkcije. Nabiji kljub vsemu niso bili uporniki, spoštovali so »pravila francoskega okusa«. Kot piše Watkins, je okusno slikarstvo iz perspektive povojne umetnosti in umetnostne kritike delovalo šibko. Po vojni ni nihče hotel resno govoriti o dekorativnih slikah nabijev, a to je bila usoda dekorativnih umetnosti na splošno. Njihove korenine so ležale v 19. stoletju in kritikom iz 20. stoletja jih je bilo težko sprejeti v terminih modernega. Gledano s postmoderne perspektive, s svojim dekorativnim slikarstvom nabijev ter njihovo preskakovanje med različnimi žanri, resničnostmi in stili, je postalo, kot Watkins nadaljuje, prepoznavna poteza postmodernizma. Niso bili ne realisti ne klasicisti, ne impresionisti, svojo umetnost so razvili iz zavedanja nasprotij, ki so inherentne v odnosih med prehodnostjo izkušenj, krhkostjo kulturnih tradicij in trajnostjo slik, in so pluli med tako intimističnimi kot dekorativnimi aspiracijami (Watkins 2001, 21—26). Groom dodaja, da so bile mnoge ključne karakteristike njihovih dekorativnih del — poudarek na podlagi, ploske forme, nepripovedna vsebina in veliki ali neobičajni formati — prevzete v avantgardno slikarstvo po drugi svetovni vojni (Groom 2001, 164).

Japonistični slikarji so se začeli približevati abstrakciji, vendar na to področje niso povsem zašli. Že Manet se je na nek način približeval k abstrakciji, kasneje tudi Van Gogh, a kot piše Eisenman, se mu je, kot je tudi sam zapisal, zdela abstrakcija »začarana pot. Vendar so tla uročena, stari moj, kmalu se znajdeš potisnjen ob steno« (Van Gogh v Eisenman 1996, 303). Svojo umetnost je tudi poskušal približati širši publiki, po navdihu japonskih ustvarjalcev, ki jih je občudoval in po katerih se je zgledoval. Eisenman na to temo piše tako: »Kot realist in simbolist je Van Gogh uspel porušiti meje med popularno in elitno umetnostjo, hkrati pa se ga jemlje kot primer nepremostljivega prepada med navadnim človekom in umetniškim genijem. Povzetek življenja in umetnosti Van Gogha je tako tudi povzetek kontradikcij modernizma, posebej hkratne »začarane poti« in »uročenih tal« abstrakcije ...« (Eisenman 1996, 303). Zanj je bil »klasični red mrtev, vendar pa novi še ni mogel biti rojen; cilj ustvariti umetnost, ki bi bila naenkrat radikalno demokratična in povsem moderna, so ostale sanje še za vsaj dve generaciji« (prav tam).

Lynton Denisov stavek, ki sem ga v delu navedla navedla (glej stran 54), komentira tako: »Zdelo se je, da stavek oznanja konec renesančnega pojmovanja slikarstva kot umetnosti nakazovanja v prostor postavljenih trodimenzionalnih teles, večkrat pa so ga navajali tudi tako, da je izzvenel kot

poziv k abstraktni umetnosti, dasiravno v resnici ni izključeval možnosti perspektive in modeliranja, kaj šele opisnega upodabljanja ali pripovednosti« (Lyton 1994, 18). Ta Denisova izjava že pregovorno predstavlja povezavo med simbolističnimi teorijami poznega 19. stoletja in abstraktno umetnostjo zgodnjega 20. stoletja ter predstavlja jasno trditev o prioriteti formalnih in dekorativnih principov slike pred njenimi funkcijami naracije in opisa. Kot piše Read, zdaj, toliko let kasneje, lahko vidimo, da se je začela prebujati nova »volja po abstrakciji« po celi evropski umetnosti in da so bile manifestacije tega v začetku zelo fragmentirane in so se zdele zelo nepovezane. Iskati se je začelo novo formulo v umetnosti in kot piše Read, je morala biti na »nek način super-realna, neka arhetipska oblika, v kateri bi razlaščen duh človeštva našel stabilnost in počitek« (Read 1995, 26).

Tudi art nouveau se je dojemalo zelo kontradiktorno, po eni strani se ga je dojemalo kot izraz dekadence 19. stoletja, drugi pa so gibanju priznavali prizadevanja za duhovnimi in estetskimi vrednotami in se ga vidi kot reakcijo proti retrogresiji in materializmu te dobe (Meggs in Alston 2006, 195). Weisberg, ki po štiridesetih letih raziskovanja japonizma in posebej Bingove dejavnosti priznava, da je še veliko stvari neraziskanih, piše, da je Bingovo delo, posebej to, kar je naredil v okviru *Maison de l'Art Nouveau*, močno vplivalo na opremo domov skozi celo 20. stoletje. Poenostavljanje, odstranjevanje navlake, sobe po modelu, je še danes vidno pri določenih popularnih interierjih, ki jih razvijajo podjetja, kot je na primer IKEA (Weisberg 2005).

Zdaj obstaja tudi kompleksna mreža korespondenc med umetniki in kritiki iz Francije in Japonske. Japonizem je postal globalni fenomen. V zadnjih letih so se preučevalci in kritiki kulturnih vprašanj povezanih z japonizmom, začeli usmerjati navzven, stran od osredotočenosti zgolj na umetniška dela, da bi raziskali pogoje tako produkcije kot sprejema umetnosti, tako v Evropi kot na Japonskem, hkrati pa se pomikajo od dobesednega k bolj metaforičnemu razumevanju in predstavitvi tega kar je postalo dojeto kot japonizem. Vedno bolj postaja jasno, da je bil velik del kritičnih in umetnostnih razlag načinov in modalitet japonizma osnovanih na nečem, kar se lahko vidi kot večinoma napačne interpretacije originalne japonske estetike. Z raziskavo pogojev ustvarjanja teh del, s poudarjanjem originalnih estetskih ciljev umetnikov, ideoloških manipulacij, ki so jih izvajali preprodajalci umetniških del, lastniki galerij in vodje butikov, tako kot izrazov razlag, interpretacij in sodb, ki so jih ponujali profesionalni in amaterski kritiki, dobi japonizem še bolj mnogovrstno in sistematično naravo. Japonizem je, kot piše Genova, nemogoče poskušati zreducirati na posamezen žanr, stil, dobo ali kulturo, zaradi njegove kompleksne narave, ki pričuje o njegovi izmuzljivosti in spremenljivosti in ne ustreza nobeni enotni slovarski definiciji. Naenkrat je oblika kreativnega izraza in polje kritične raziskave, pa tudi ideološki pristop in metodološko orodje, polje predvidevanj, posebej glede na to, kaj pomeni v raznolikosti kulture in ideoloških sferah, ki izvirajo iz širokega spektra zgodovinskih, geografskih in družbenih struktur. Japonizem je

tudi sam šel skozi precejšnje modifikacije, tako kot oblika umetnosti, kot področje kritične raziskave. Po mnenju Genove, je produktivni pristop pri obravnavanju modalitet japonizma komparativni model umetnosti prevajanja, saj je le-to poleg lingvističnega vidika povezano tudi z družbenimi in etičnimi vprašanji komunikacije, interakcije in odnosov moči, ker, po njenem, kaj je dobesedno japonizem drugega kot prevajanje, interpretacija ene (Japonske) kulture s strani druge (francoske) (Genova 2009, 456—459).

Vplive japonske umetnosti in njenih estetskih principov lahko danes vidimo praktično na vsakem koraku. Živimo v stanovanjskih blokih, ki so narejeni po principih funkcionalne arhitekture Japonske, imamo drsna vrata, ki se pogosto odpirajo na vrt, ki je morda celo japonsko oblikovan ali vključuje kakšen bonsai, jemo suši, pijemo sake, izdelujemo ikebane in origamije, treniramo aikido, gledamo anime, beremo stripe, sestavljamo haikuje, izhajajo različni priročniki na temo zen, kot zen pospravljanja, zen hranjenja, celo »zen Steva Jobsa« in tako dalje. Kljub temu da smo zdaj vsi del globalne kulture, se zahodnjakom Japonci še vedno pogosto zdijo nedoumljivi, čudni, torej drugačni, vendar pa imamo v tem času več možnosti, da razjasnujemo nejasnosti med nami, možnost, da se učimo njihovega jezika in o njihovi kulturi, lahko potujemo tja, oni pa tudi. Z azijskimi prijatelji v šali pogosto uporabljamo stavek »same same, but different«, smo enaki, podobni, a drugačni. Poslušamo isto glasbo, se oblačimo v enake obleke, beremo iste novice, pa vendar ... Kot je ugotavljal Lévi-Strauss: »Dandanes japonska kultura ponuja Vzhodu model za socialno zdravje, Zahodu pa model za mentalno higieno« (Lévi-Strauss 2013, 41). Menim, da se lahko Zahod nauči veliko od Japoncev in japonizem je eden od možnih načinov.

Trenutno največja avtoriteta na področju preučevanja tega fenomena Gabriel Weisberg (praktično vsi, ki obravnavajo pojav, ga navajajo v svojih virih) postavlja knjigo Wichmanna *Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1858* (2001), ki sem jo vzela za osnovo, za mejnik ponovne obuditve interesa za japonizem in ji priznava, da je zelo uporabna, saj predstavlja širok razpon japonizma, vendar žal nova izdaja ni bila dopolnjena z novejšimi raziskavami. Opozarja tudi, da še vedno ni nobene knjige, ki bi postala osnovno orodje, ki bi predstavila popoln pregled gibanja. Do njegovega leta 1990 objavljenega dela *Japonisme: An Annotated Bibliography* tudi ni bilo publikacije, v kateri bi bile zbrane reference na obsežno literaturo o Japonski in japonizmu, internet pa še ni bil izumljen, zato je bil dostop do literature otežen in omejen. Sam meni, da če nič drugega, je ta bibliografija dokazala, da je japonizem veliko področje raziskave, z zgodovino in razvojem, ki privlači raziskovalce po celem svetu. Veliko literature o japonizmu je izdane tudi kot spremljava k preglednim razstavam po celem svetu. Dve pomembni razstavi, ki sta spodbudili interes za japonizem in spodbudili tudi nove prispevke na to temo že v 70ih oziroma 80ih letih prejšnjega stoletja, sta bili razstavi dveh muzejev z velikimi zbirkami azijske umetnosti, in sicer

Cleveland Museum of Art leta 1975 in Musée d'Orsay leta 1988. Ti dve razstavi sta postavili temelje za kasnejše razstave, ki so naprej raziskovale fenomen z različnih vidikov. V zadnjih letih so bile razstave japonizma v različnih deželah, poleg od začetkov raziskanih Francije, Anglije in Amerike, in sicer na Poljskem (2011), v Španiji (2013), na Češkem in v Nemčiji (2014), v letošnjem letu pa se pripravlja razstava skandinavskega japonizma na Finskem (2016) (Weisberg 2015).

Menim, da bi bilo možno raziskati japonizem tudi pri nas, če ne drugje pri arhitektih Ivanu Jagru (1871—1959), ki je na Japonsko tudi potoval, in našem največjem, Jožetu Plečniku⁷⁶ (1872—1957), saj sta oba občudovala azijsko in tudi japonsko umetnost. Vsaj posredno bi lahko japonizem raziskali tudi pri predstavnikih naše moderne, tako v slikarstvu kot literaturi, in menim, da tudi na drugih področjih.

76 Pred prenovo je v spalnici Plečnikove hiše na Karunovi v Ljubljani na steni viselo nekaj japonskih barvnih grafik, kar pomeni, da so mu bile ljube.

7 LITERATURA

1. Becker, Edwin. 2004. Les Salons de L'Art Nouveau: Perfect Harmony and Unpretentious Beauty. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 115—150. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
2. Benedict, Ruth. 2005. *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*. Boston; New York: Houghton Mifflin.
3. Bicknell, Julian. 1994. *Hiroshige in Tokyo — The Floating World of Edo*. San Francisco: Pomegranate Artbooks.
4. Clark, Timothy. 2002. Flowers of Yoshiwara: Iconography of the Courtesan in the Late Edo Period. V *Kazari — Decoration and Display in Japan, 15th — 19th Centuries*. ur. Nicole Coolidge Rousmaniere, 64—73. London: The British Museum Press.
5. Clarke, J. J.. 1997. *Oriental Enlightenment: the Encounter Between Asian and Western Thought*. London; New York: Routledge.
6. Conte-Helm, Marie. 2012. *The Japanese and Europe: Economic and Culutral Encounters*. London: Bloomsbury Academic. Dostopno prek: eBook Academic Collection.
7. Dalby, Lisa. 2000. *Geisha*. London: Vintage.
8. Debeljak, Aleš. 1989. *Postmoderna sfinga: kontinuiteta modernosti in postmodernosti*. Celovec; Salzburg: Wieser.
9. --- 1999. *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
10. Delakorda Kawashima, Tinka. 2015. *Religioznost in potrošništvo v sodobni japonski družbi*. Ljubljana: Založba ZRC.
11. Dunn, Michael. 1999. Japan. V *The Art of East Asia*, ur. Gabriele Fahr-Becker, 498—615. Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH.
12. Eisenman, Stephen F. 1996. *Nineteenth Century Art: A Critical History*. New York: Thames and Hudson.
13. Evett, Elisa. 1983. *The Late Nineteenth-century European Critical Response to Japanese Art: Primitivist Leanings*. Dostopno prek: Academic Search Complete (10. november 2015).
14. Ewick, David. 2003. *Orientalism, Absence, and Quick-Firing Guns: The Emergence of Japan as a Western Text*. Dostopno prek: <http://themargins.net/bib/front/intro2.htm> (1. avgust 2015).
15. Floyd, Phylis. 1986. *Documentary Evidence for the availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-century Public Collections*. Dostopno prek: MasterFILE Premier (15. oktober 2015).

16. Forrer, Matthi. 1991. *Hokusai: Prints and Drawings*. Munich: Prestel.
17. Genova, Pamela A.. 1997. *Japonisme and Decadence: Painting the Prose of A Rebour, J.-K. Huysmans*. Dostopno prek: Literature Resource Center (30. september 2015).
18. --- 2009. *A Curious Facet of Modern French Writing: Situating Japonisme Between East and West*. Dostopno prek: Academic Search Complete (12. oktober 2015).
19. Gerstle, Andrew C.. 2005. Kabuki Culture and Collective Creativity. V *Kabuki Heroes on the Osaka Stage 1780—1830*. ur. Andrew C. Gerstle, Timothy Clark in Akiko Yano, 10—29. London: The British Museum Press.
20. Gombrich, Ernst Hans Josef. 2002. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London; New York: Phaidon.
21. --- 2006. *The Story of Art*. London; New York: Phaidon.
22. Greenberg, Clement. 1999. *Moderno in postmoderno*. Koper: Hyperion.
23. Groom, Gloria. 2001. *Beyond the Easel: Decorative Paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890—1930*. Chicago: Art Institute of Chicago.
24. Hauser, Arnold. 1969. *Socialna zgodovina umetnosti in literature*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
25. --- 1980. *Umetnost in družba*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
26. Hillier, Jack Ronald. 1991. *Japanese Colour Prints*. Oxford: Phaidon.
27. Hokenson, Jan Walsh. 2004. *Japan, France, and East-West aesthetics: French literature, 1867—2000*. Madison (N. J.): Farleigh Dickinson University Press.
28. Hyman, Timothy. 1998. *Bonnard*. London: Thames and Hudson.
29. Jobling, Paul in David Crowley. 1996. *Graphic Design: Reproduction and Representation Since 1800*. Manchester; New York: Manchester University Press.
30. Joppien, Rüdiger. 2004. Bing's Influence and Place in the Art of his Time. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 235—253. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
31. Lévi-Strauss, Claude. 2013. *The Other Face of the Moon*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Dostopno prek: eBook Academic Collection.
32. Lynton, Norbert. 1994. *Zgodba moderne umetnosti*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
33. Mattick, Paul. 2013. *Umetnost in njen čas*. Ljubljana: Sophia.
34. Menaše, Luc. 1971. *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
35. Meggs, Philip B. in Alston W. Purvis. 2006. *Meggs' History of Graphic Design*. Hoboken (N. J.): J. Wiley & Sons.
36. Raynal, Maurice. 1953. *Modern Painting*. Geneva: Skira.
37. Read, Herbert. 1995. *A Concise History of Modern Painting*. London: Thames and Hudson.

38. Rousmaniere, Nicole Coolidge. 2002. Arts of Kazari: Japan on Display. V *Kazari — Decoration and Display in Japan, 15th — 19th Centuries*. ur. Nicole Coolidge Rousmaniere, 20—31. London: The British Museum Press.
39. Satō, Mitsunobu. 2007. Ukiyo-e: Origins and History. V *Japanese Prints*, ur. Gabriele Fahr-Becker, 7—22. Köln (etc.): Taschen.
40. Schlombs, Adele. 2010. *Hiroshige — Master of Japanese Ukiyo-e Woodblock Prints*. Köln: Taschen.
41. Shimizu, Christine. 2004. The Creation of Japonisme. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 33—50. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
42. Smrke, Marjan. 2000. *Svetovne religije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
43. Tatarkiewicz, Wladyslav. 2000. *Zgodovina šestih pojmov*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
44. Tsuji, Nobuo. 2002. On Kazari. V *Kazari — Decoration and Display in Japan, 15th — 19th Centuries*, ur. Nicole Coolidge Rousmaniere, 14—19. London: The British Museum Press.
45. Varnedoe, Kirk. 1990. *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern?* New York: H. N. Abrams.
46. Volk, Alicia. 2010. *Reverse Japonisme and the Structure of Modern Art in Japan*. Berkeley: University of California Press. Dostopno prek: www.ucpress.edu/content/chapters/11190.ch01.pdf (10. junij 2015).
47. Warner, Pamela. 2009. *Compare and Contrast: Rhetorical Strategies in Edmond de Goncourt's Japonisme*. Dostopno prek: Supplemental Index (12. oktober 2015).
48. Watkins, Nicholas. 2001. The Genesis of Decorative Aesthetics. V *Beyond the Easel: Decorative Paintings by Bonnard, Vuillard, Denis, and Roussel, 1890—1930*, ur. Gloria Groom, 1—28. Chicago: Art Institute of Chicago.
49. Weisberg, Gabriel P. 1975. *Aspects of Japonisme*. Dostopno prek: JSTOR Journals (15. september 2015).
50. Weisberg, Gabriel P. 2004a. A Family Affair — From Hamburg to Paris and Beyond. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 9—32. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
51. --- 2004b. The Creation of Japonisme. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 51—72. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.

52. --- 2004c. Arts Ambassador for Europe and America. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 73—98. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
53. --- 2004č. Redesigning the Home — Bing's Art Nouveau Workshops. V *The Origins of L'Art Nouveau — The Bing Empire*, ur. Gabriel P. Weisberg, Edwin Becker and Évelyne Possémé, 165—188. Amsterdam: Van Gogh Museum; Paris: Musée des Arts décoratifs; Antwerp: Mercatorfonds; Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
54. --- 2005. *Lost and Found: S. Bing's Merchandising of Japonisme and Art Nouveau*. Dostopno prek: Supplemental Index (18. september 2015).
55. --- 2015. *Reflecting on Japonisme: The State of the Discipline in the Visual Arts*. Dostopno prek: <http://www.brill.com/sites/default/files/ftp/downloads/36428Introduction.pdf> (12. oktober 2015).
56. Wichmann, Siegfried. 2001. *Japonisme: the Japanese Influence on Western Art since 1858*. London: Thames and Hudson.
57. Zacharias, Thomas. 2007. Cherry, Wood, Blossom. V *Japanese Prints*. ur. Gabriele Fahr-Becker, 23—33. Köln (etc.): Taschen.