

Japanske grafike Edo perioda i njihov utjecaj na francusko slikarstvo druge polovine 19. stoljeća

Rakić, Paško

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:747392>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-07**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

Paško Rakić

**Japanske grafike Edo perioda i njihov utjecaj na
francusko slikarstvo druge polovine 19. stoljeća**

Završni rad

Zadar, 2022

Sveučilište u Zadru
Odjel za povijest umjetnosti
Preddiplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti (jednopedmetni)

Japanske grafike Edo perioda i njihov utjecaj na francusko slikarstvo druge polovine 19.
stoljeća

Završni rad

Student:
Paško Rakić

Mentorica:
doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2022.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Paško Rakić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Japanske grafike Edo perioda i njihov utjecaj na francusko slikarstvo druge polovine 19. stoljeća** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 22. rujna 2022.

1. Uvod	1
2. Historiografija	2
3. Ciljevi	2
4. Povijesni kontekst Edo perioda	3
5. Ukiyo-e	4
<i>5.1. Pejzaži</i>	<i>7</i>
<i>5.1.1. Katsushika Hokusai</i>	<i>8</i>
<i>5.1.2. Ando Hiroshige</i>	<i>9</i>
6. Japoniserie i Japonisme	10
7. Edouard Manet	12
8. Edgar Degas	14
9. Vincent Van Gogh	16
10. Zaključak	19
11. Literatura	20
12. Likovni Prilozi	22

Japanske grafike Edo perioda i njihov utjecaj na francusko slikarstvo druge polovine 19. stoljeća

Rad proučava društveni i povijesni kontekst Japana za vrijeme trajanja Edo perioda, odnosno između 1603. i 1867. godine. Najveća pozornost predana je pojmu *Ukiyo-e* koji nastaje kao rezultat promjene socijalnog i političkog uređenja Carstva. Kroz rad se objašnjava njegov nastanak i značenje, a nadalje se prati razvoj umjetničkih tehnika i motiva. Važnost slikarstva *Ukiyo-e* za umjetnost Japana sumira se kroz stilove dvojice najvažnijih umjetnika Hokusaija i Hiroshigea. Nadalje se objašnjava kako i zbog čega dolazi do prijenosa raznih predmeta, a tako i umjetničkih djela iz Japana u Francusku te njihova velika uloga u formiranju novih slikarskih metoda i stila kod važnih francuskih umjetnika druge polovine 19. stoljeća. Taj utjecaj će se objasniti kroz stilsku analizu djela trojice umjetnika: Edouarda Maneta, Edgara Degasa i Vincenta Van Gogha, na čijim djelima se vidi različita interpretacija *Ukiyo-e* grafika.

Ključne riječi: *Ukiyo-e*, Hokusai, Hiroshige, Edouard Manet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh

1. Uvod

Rad započinje pojašnjavanjem konteksta povijesnih i političkih događanja pri začetku i za vrijeme trajanja japanskog Edo perioda. Uz dolazak na vlast Tokugawa šogunata koji sa sobom donosi novo društveno uređenje, kao i premještaj centra vlasti po kojemu period nosi ime, objašnjava se i kontekst noćnog života četvrti *Yoshiwara* koja postaje veoma važan čimbenik ne samo za društveni život Japana, već i za kulturu, a napose i umjetnost. Rad tematizira i prve japanske doticaje sa Zapadnim kulturama i onoga što oni pridonose za obje strane. U sljedećem poglavlju se opisuje pojam *Ukiyo-e*. Kako i zašto nastaje te što označava kroz ranije periode i novo značenje koje dobiva u modernom okruženju Edo perioda. Opisuju se stilski izričaji majstora od pionira stila Moronobua, preko velikana Masanobua, Shunshōa, Utamara, Hokusaija i Hiroshigea, pa sve do početka kraja *Ukiyo-e* grafika od 1880. do 1912. godine. Također se navodi i tehnički razvoj proizvodnje grafika kroz razne vrste od početnih crno bijelih preko kasnijih *beni-e*, *tan-e*, *urushi-e*, *benizuri-e* i naposljetku višebojnog *nishiki-e* printa. Veliki naglasak se stavlja na dva umjetnika, Hokusaija i Hiroshigea koji su možda i najpoznatija imena slikarstva *Ukiyo-e*, a zasigurno dva najbitnija imena za kasniji utjecaj na francuske slikare druge polovine 19. stoljeća. Iako su karijere započinjali prikazujući razne motive, profiliraju se prvotno kao slikari pejzaža. Ubrzo nakon konačnog otvaranja Japana prema Zapadu 1854. godine, njihova dojmljiva djela pronalaze put do Engleske i Francuske gdje zadivljuju umjetničke krugove željne svježeg umjetničkog daha, različitog od onog okružujućeg akademskog. U tom poglavlju rad se fokusira upravo na način prijenosa umjetničkih djela, rane izložbe i sajmove na kojima se izlažu i predstavljaju javnosti, ali također i na bitna imena likovne kritike ili stvaralaštva koji brzo bivaju inspirirani ovim djelima pa njima trguju. Kroz posljednja tri poglavlja objasniti će se direktni utjecaj *Ukiyo-e* grafika na tri vrlo važna francuska slikara druge polovine 19. stoljeća, a to su: Edouard Manet, Edgar Degas i Vincent Van Gogh. Na njihovim primjerima će se vidjeti kako taj utjecaj rezultira na drugačiji način kod svakog od njih i kako svatko preuzima sebi ono što ga najviše zanima.

2. Historiografija

Postoji mnoštvo radova koji se bave proučavanjem povijesti japanskog Edo perioda i razvojem umjetnosti Ukiyo-e grafika. Za ovaj rad sam se odlučio koristiti djelima R. Neuer, H. Libertsona, S. Yoshida i djelom S. Kikuchija. U njihovim djelima se može vidjeti ne samo kratak pregled povijesnih događanja, već i detaljna analiza uzročno posljedičnih veza, biografije umjetnika, kao i analiza umjetničkih djela. Za dvojicu posebno istaknutih umjetnika u ovom djelu, Hokusaija i Hiroshigea, uz navedena djela, poslužio sam se i monografijama E. De Gouncurta i M. Uspenskog, kao i djelima J. A. Michenera te A. Marksa. Dio koji obuhvaća prijenos utjecaja iz Japana u Francusku te način prihvaćanja utjecaja i razvoj japonizma je ukratko objašnjen u djelu P. H. Feista, a detaljnije razrađeno u djelu C. F. Ivesa, koje također služi i za detaljnije analize djela i utjecaja na primjerima Edouarda Maneta i Edgara Degasa. Naposljetku za analizu utjecaja na Vincenta Van Gogha i njegovih djela inspiriranih japanskim grafikama ili bolje rečeno njegovu duhovnu inspiraciju najbolje objašnjava članak T. Kōdere.

3. Ciljevi

Rad želi istaknuti iznimno bitan prijenos kulturnog i umjetničkog utjecaja Japana na francusku kulturu i umjetnost druge polovine 19. stoljeća. Prvotno će se utvrditi kontekst nastanka i razvoja Ukiyo-e kulture unutar Japana, a potom puteve kojima stiže u Francusku i iz kojih razloga ponajprije tamo, nailazi na plodno tlo. Cilj je potom utvrditi direktne utjecaje na pojedine važne francuske umjetnike toga doba i pojasniti na koji način se manifestiraju u njihovoj umjetnosti, odnosno da li i na koji način mijenjaju njihov likovni izričaj.

4. Povijesni kontekst Edo perioda

Japan, za razliku od drugih zemalja Dalekog istoka, ponajprije Kine, ne dobiva prve posjetitelje iz Zapadnih zemalja Europe u 14. stoljeću, već podosta kasnije. Kina razvija trgovinu sa Zapadom u 14. stoljeću, ali također upoznaje utjecaj Zapadnoeuropske kulture dosta ranije od Japana. Prvi europski, točnije portugalski brod dolazi na japanski otok Kyushu 1542. godine i to igrom slučaja jer se brod uputio prema Kini, ali je zbog jakih oluja bio primoran usidriti se na Kyushu.¹ Na taj način Portugalci otvaraju prve veze Zapada s Japanom i ubrzo uspostavljaju trgovinu radi početne tople dobrodošlice od strane Japanskog Carstva i njihove želje za uspostavljanjem trgovine ne samo radi izvoza dobara, već i uvoza, ponajprije vatrenog oružja. Dogovoreno je da će radi trgovine dolaziti godišnje jedan brod, no taj se broj povećavao kroz godine. Portugalci ubrzo uspostavljaju monopol nad čitavim tržištem, iako im je na početku bilo dozvoljeno ograničeno kretanje otokom, 1566. godine im se otvara put k Nagasakiju.² Uz dogovorenu učestalu suradnju, otvarale su se mogućnosti za dolazak i vjerskih redova u svrhu pokrštavanja stanovništva, pa tu priliku najviše koristi red Družbe Isusove, odnosno Jezuitski ili Isusovački red. Prva velika nacija nakon Portugala koja želi otvoriti trgovinu s Japanom je Nizozemska, ali oni nailaze na velike probleme u tim pokušajima radi podlih radnji portugalskih trgovaca koji svim silama žele zadržati primat nad tržištem, no to ne traje zadugo i Nizozemci uspijevaju uspostaviti trgovinu s Japanom 1609. godine.

Edo period službeno započinje 1603. godine kada Tokugawa Ieyasu kao najveći ratni vođa tog vremena, osniva Tokugawa šogunat i kao svoju prijestolnicu bira grad Edo, današnji Tokyo, koji tad postaje centar moći Japana, a ubrzo i glavno središte svih zbivanja.³ Tokugawa i njegov šogunat ubrzo formiraju društvenu strukturu Japana, koja funkcionira na osnovi klasnog sustava, i uvodi niz raznih edikta i proglasa. Društveni sustav se sastojao od četiri klase. Na vrhu su bili vojnici (samuraji) koji su imali zadatak braniti suverenitet Japana i njegovih građana te čuvati red i mir, ispod njih su bili poljoprivrednici čija je zadaća bila opskrbljivati narod glavnim resursima kao što je riža u kojoj su vojnici bili i plaćeni.⁴ Sljedeća klasa su bili obrtnici (zanatlije), a posljednju klasu su sačinjavali trgovci. Ovakav klasni sustav ubrzo nailazi na prve probleme obzirom da je carstvo ulazilo u mirniji period nakon Tokugawinog dolaska na vlast i potreba za ratnicima, samurajima, pogotovo u dotadašnjem broju, jenjava, pa kao

¹ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 9.

² R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 15

³ S. KIKUCHI, 1969., 34

⁴ S. KIKUCHI, 1969., 29

rezultat do 1651. godine Japan broji oko 500 000 nezaposlenih samuraja.⁵ U takvom poretku i stanju mira najviše su profitirali trgovci koji su trgovali dobrima, ali su isto tako služili i kao svojevrsne mjenjačnice za ratničku klasu i tako stvarali sebi financijsku moć koju nisu mogli iskoristiti u takvom društvenom poretku. Uz mnoštvo muškaraca koji su ostali nezaposleni nakon završetka gradnje glavne gradske utvrde i ostatka *daimyo* palača, grad je bio u nedostatku razonode koja bi zabavila mušku populaciju, pa se stvara odvojena četvrt pod nazivom *Yoshiwara četvrt užitaka* u kojoj se otvaraju razna kazališta i bordeli zvani „čajane“ i „zelene kuće“.⁶ Prvotna četvrt je čitava izgorjela u velikom požaru koji je zahvatio pola Edo-a 1657. godine, pa se nova premješta i dobiva naziv *Shin Yoshiwara*, a s dolaskom nove četvrti mijenja se i klijentela, odnosno trgovačka klasa vidi svoje mogućnosti upravo u „noćnim poslovima“ pa tako postaju česti gosti tih lokala, ali i bivaju česti ulagači.⁷ O veličini i brojnosti tih četvrti dovoljno govore dva zapisa. Prvi iz 1716. godine bilježi oko 3000 aktivnih kurtizana u *Shin Yoshiwari*, dok drugi iz 1869. godine daje popis od 153 „zelene kuće“, 394 „čajne kuće“ i 3289 kurtizana.

5. Ukiyo-e

Značenje pojma *Ukiyo-e* se mijenja kroz stoljeća. Prvotno je bio budistički pojam s religijskim konotacijama koji je označavao sadašnji, svakodnevni ovozemaljski život u suprotnosti s onim nadolazećim onozemaljskim. Označavao je težak život, pun muke i patnje i njegovu efemernu narav od koje vjernik teži pobjeći u zagrljaj nebeskog života. Ovaj pojam se tada doslovno prevodio kao „ovaj bijedan svijet“ ili „ovaj jadan život“.⁸ Kroz godine se pojam mijenjao, a objašnjenje zbog čega varira od autora do autora. Prema S. Kikuchiju, pojam mijenja značenje 1582. kada na vlast dolazi seljak Hiyoshimaru, poznatiji kao Toyotomi Hideyoshi. Tim događajem označava se promjena onog jadanog života u jedan novi, pun nade u kojemu seljak može doći na vlast, pa tako i bilo koji čovjek može doći do bogatstva i moći ako iskoristi svoje talente. Autori Roni Neuer, Herbert Libertson i Susugu Yoshida navode da pojam mijenja značenje sredinom 17. stoljeća kada ga Asai Ryoji koristi u naslovu knjige *Ukiyo*

⁵ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 20

⁶ S. KIKUCHI, 1969., 34

⁷ S. KIKUCHI, 1969., 34

⁸ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 27

Monogatari i naslov prevodi kao *Priče Plutajućeg Svijeta*. Ryoji u knjizi opisuje način života građanstva Edo-a i to opisuje kao: „živeći samo za trenutak, zureći u mjesec, snijeg, trešnje u cvatu i jesensko lišće, uživajući u vinu, ženama i pjesmi, plutajući zajedno sa strujom života, kao što tikva pluta niz rijeku.“⁹

Tehnika drvoreza u Japan stiže iz Kine, u kojoj je drvorez prisutan još od Han perioda koji se datira od 206. godine prije Krista do 220. godine. Za vrijeme Tang dinastije od 618. godine do 904. godine na drvorezima u Kini su se počele prikazivati popularne ikone Bude, ubrzo nakon toga Budizam stiže u Japan, te tako dolazi i tehnika drvoreza.¹⁰ Prvi poznati japanski drvorez je *Million Tower Dharam* iz 770. godine.¹¹ Kroz prva stoljeća koriste se skoro isključivo u svrhu prikazivanja i širenja budističkih ideala, nešto kasnije, 1214. datira se primjer prikaza svakodnevnog života, ali to nije reprezentativan primjer žanr scene, niti su prikazi žanr scena tada zaživjeli.¹² Oni postaju pravac tek pojavom noćnog života i *Yoshiwara* četvrti u Edo-u u 16. stoljeću. *Ukiyo-e* drvorez se stvara u periodu od Moronobua do Kiyochike, odnosno od Genroku ere koja počinje 1668. godine, pa do Meiji ere koja završava 1912. godine.¹³ Promjenom kulturne klime društva dolazi do želje građanstva za promjenom umjetnosti od one ustaljene, moralističke, dvorske i vjerske umjetnosti, te se okreće prema slikarstvu koje želi prikazati seksualnu intimu, moderne ljepotice, scene svakodnevnog života, odnosno „plutajući svijet“ *Ukiyo-e*.

Rani *Ukiyo-e* printovi počinju kao isključivo crno bijeli, a onda nastaju tehnike gdje se boja nadodavala rukom nakon printa u jednom bloku.¹⁴ Te tehnike su *tan-e* gdje se naknadno dodavala narančasto-crvena boja, *beni-e* gdje se dodavala ciklamno roza ili crvena i *urushi-e* gdje bi se imitirao crni lak dodavanjem ljepila na područja printana crnom bojom. Prva tehnika koja dopušta print u dvije boje naziva se *benizuri-e* i koristi rozu ili crvenu i zelenu, ali i žutu, indigo i smeđu.¹⁵ Naposljetku dolazimo do izuma raznobojnog printa naziva *nishiki-e* koji dopušta višebojni print, ali printanje boja jedne na drugoj, pa tako umjetnicima daje veću slobodu u istraživanju vlastitog likovnog izraza.¹⁶ Također zamjena papira koji se koristio za print iz grubih *nishinouchi* i *senka* papira, počeo se koristiti kvalitetniji *echizen hōsho* papir.¹⁷

⁹ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 27

¹⁰ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 27

¹¹ S. KIKUCHI, 1969., 32

¹² S. KIKUCHI, 1969., 30

¹³ S. KIKUCHI, 1969., 32

¹⁴ S. KIKUCHI, 1969., 32

¹⁵ S. KIKUCHI, 1969., 32

¹⁶ S. KIKUCHI, 1969., 39

¹⁷ S. KIKUCHI, 1969., 39

Hishikawa Moronobu je jedan od pionira *Ukiyo-e* printa koji dizajnira i objavljuje drvorez u jednom bloku zvan *ichima-e*, ali prije nego su teme tih grafika bile žanr scene, na tim drvorezima se stvarala literatura, odnosno slikovnice i kalendari.¹⁸ Ubrzo dolazi do povećanja potražnje za takvim drvorezima, pa Moronobu počinje proizvoditi grafike koje najčešće sadržavaju intimne pornografske sadržaje ili prikaze ljepotica *Yoshiwara* četvrti. S njegovim djelima započinje doba nove umjetnosti koja se usko veže uz grad Edo i prikaze „plutajućeg svijeta“ nakon čega se umjetnost oslobađa prijašnjih spona i uloga i postaje nezavisna ili bolje rečeno postaje jezik svakodnevice i ukus *nouveau riche* klijentele Edo-a. Umjetnici nakon Moronobua koji stvaraju *Ukiyo-e* postaju svjesni da je ta nova klijentela ne samo spremna za umjetnost koja se prilagođava njihovim potrebama, već žudi za njom. Škole koje i dalje služe dvoru, kao na primjer Kano škola ili Tosa škola, ne samo da služe dvor, već i umjetnost koju dvor zahtijeva, a takva umjetnost već biva zastarjela u krugovima građanstva.¹⁹

Novi motivi i scene koji uzimaju primat *Ukiyo-e* drvoreza su ponajprije ljepotice „čajana“ i „zelenih kuća“ koje su opčinjavale muškarce toga vremena, ne samo svojom ljepotom, već i učenosti, jer su bile školovane u pitanju literature, likovne umjetnosti, ali i manira. Ti prikazi nazivaju se *bijinga*.²⁰ One su najčešće prikazivane u privatnim, intimnim radnjama kao što su pranje kose ili tijela, češljanje, odijevanje i slično, a na djelima se idealizira njihova grandiozna ljepota. Novi prikazi i perspektive se pojavljuju u *Ukiyo-e* drvorezima nakon što u Japan dolaze primjeri zapadnjačkih grafika i likovnih predložaka. To se najranije može vidjeti 1755. u djelima Masanobua koji počinje koristiti zapadnjačku perspektivu umjesto dotadašnje plošne japanske.²¹ Također glavni likovi prikaza više nisu samo ljepotice već svakidašnje žene i djeca u raznim poslovima i igri.²² Poznati umjetnici ranoga perioda su: Harunobu, Harushige, Kiyonaga, Utamaro, Eishi i još nekolicina.

Sljedeći bitan motiv su prikazi *Kabuki* glumaca zvani *yakushae*.²³ *Kabuki* je vrsta plesne drame koja se izvodila u kazalištu i bila izrazito popularna u Japanu za vrijeme Edo perioda. Nastaje na samom početku perioda 1603. godine i steče brzu popularnost, ali vlada ubrzo zabranjuje pojavljivanje ženskih glumica u *Kabuki* predstavama zbog prevelike erotičnosti, pa mladići počinju glumiti ženske uloge, no i to biva zabranjeno i sve glumačke uloge ostaju samo odraslim muškarcima, no usprkos tome, *Kabuki* uspijeva zadržati veliku popularnost, a

¹⁸ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 28

¹⁹ R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, 1990., 28

²⁰ M. USPENSKY, 2011., 7 fusnota se odnosi samo na prijevod pojma

²¹ S. KIKUCHI, 1969., 40

²² S. KIKUCHI, 1969., 40

²³ M. USPENSKY, 2011., 7 fusnota se odnosi samo na prijevod pojma

najpoznatiji glumci dobivaju statuse slične rock zvijezdama ili današnjim pop ikonama.²⁴ Likovni prikazi tih glumaca su u suprotnosti s prikazima ljepotica, kao što su u suprotnosti ranorenesansne biste muškaraca i žena. Kod prikaza glumaca inzistira se na naturalizmu i snazi umjesto idealizirane ljepote.²⁵ Najpoznatiji predstavnici prikaza glumaca su: Bunchō, Shunshō, Toyokuni, Kunisada i Kunichika.

Sljedeći bitan motiv su sumo hrvači i prikazi sumo borbi. Kao japanski nacionalni sport, sumo hrvanje je bitan čimbenik japanske povijesti i kulture, pa se kao i *Kabuki* glumci prikazuju i sumo borci, bilo u tijeku borbe ili zajedno s ljepoticama.²⁶ Njih je najčešće prikazivao Shunshō.

5.1. Pejzaži

Posljednja, ali i najzapaženija i za ovaj rad zasigurno najvažnija pojava u slikarstvu *Ukiyo-e* je motiv, odnosno printovi pejzaža. Pejzaž se kao motiv javlja i u nekim ranijim djelima, ali ne kao zasebna tema i motiv, već služi kao pozadina drugih tema, na primjer prikaza ljepotica. Takav vid prikazivanja pejzaža sličan je onome kasnorenesansnom ili ranobaroknom načinu u primjerima slikarstva Giorgionea ili Carraccija, gdje pejzaž još uvijek služi kao pozadina scene, a ne kao zaseban motiv, iako se vide naznake stavljanja većeg naglaska na pejzaž. Takve primjere nalazimo već u djelima Moronobua, Kiyomasua ili Masanobua. Moronobu 1696. godine izdaje set od pet knjiga sa scenama Tokaida kao najraniju grupu pejzaža, ali ona se izdaje kao turistički vodič, pa se tako ne može smatrati kao proboj pejzaža u vidu zasebnog umjetničkog djela i motiva. Do najveće promjene odnosa prema pejzažu dolazi s već spomenutim otvaranjem Japana prema Zapadu 1720. godine, kada mnoštvo knjiga i zbirki anatomije, botanike, umjetnosti i medicine pristiže u Japan.²⁷ Pri tome za umjetnost najveći utjecaj vrše nizozemski bakrorezi i bakropisi i nova pravila likovne perspektive koja se tada usvajaju u umjetnosti. Okumura Masanobu je prvi umjetnik koji studira i primjenjuje nove zakone perspektive u svojoj umjetnosti, iako dosta nezgrapno, a takva djela s primjenjenom

²⁴ https://www.metmuseum.org/toah/hd/plea/hd_plea.htm 30.08.2022

²⁵ S. KIKUCHI, 1969., 45

²⁶ S. KIKUCHI, 1969., 48

²⁷ S. KIKUCHI, 1969., 49

novom perspektivom sada nose naziv *uki-e*. Ubrzo nakon toga Uttagawa Toyoharu proizvodi drvoreze, kopije, Canalettovih i Guardijevih veduta, ali ne izvodi samo kopije, već spaja utjecaj kineskog slikarstva s radovima Vermeera, Dürera i drugih i na taj način stvara osjećaj trodimenzionalnog prostora, pa tako ostvaruje veliki pomak prema dubini prostora što je izrazito bitno za slikarstvo pejzaža.²⁸ Nakon ranog perioda u kojem su se istraživale perspektive i novi utjecaji, u Japanu nastaje veća potražnja za slikarstvom pejzaža, pa se tako broj umjetnika i djela naglo povećava, a oni najvažniji su Katsushika Hokusai i Ando Hiroshige.

5.1.1. Katsushika Hokusai

Rođen 1760. godine u Edo-u, pod imenom Tokitaro, svoje prve korake radi u kao drvorezbar, ali ne kao umjetnik, slikar, već kao zanatlija koji rezbari po tuđim predlošcima i to radi do osamnaeste godine kada odlučuje da više ne želi samo prenositi tuđe ideje u djelo, već želi stvarati svoje i otkrivati svoj likovni izričaj.²⁹ Postaje naučnik poznatog slikara zvanog Katsukawa Shunshō koji je već spomenut kao poznati slikar sumo boraca i *Kabuki* kazališta i glumaca, pa tako i Hokusai s njim prikazuje iste teme.³⁰ Kroz život mijenja adrese i ime više puta iz Katsukawa Shunrō u Sōri i naposljetku postaje Hokusai 1797. godine i od tada možemo na njega gledati kao Hokusaija u pravom smislu, odnosno kao slikara pejzaža.³¹ Kroz skoro sedamdeset godina stvaralaštva, najpoznatija djela mu ostaju serija skica *Hokusai manga*, knjiga *Stotinu Pogleda na Planinu Fuji* i najpoznatije serijal *Trideset i šest Pogleda na Planinu Fuji*. Njegov stil se može opisati kao spoj tradicionalnog *Ukiyo-e* slikarstva i japanskog izričaja, s utjecajima kineske i perzijske umjetnosti, ali i importom zapadnjačkih principa svjetla i sjene te trodimenzionalnosti i dubine prostora.³² Na taj način, spajanjem svih tih raznih utjecaja, on stvara vlastiti moderan stil, koji tada postaje i nacionalnim stilom zvan *Hokusai-riu*.³³ U svojim djelima se nije zadovoljavao prikazivanjem ustaljenih scena aristokracije i njihovih života na dvoru, kao što su prikazivale spomenute Kano i Tosa škole, već je istraživao prirodu, krajolik, stvarnost i svakodnevicu koja je nevidljiva aristokraciji i na taj način odgovara željama francuskih impresionista koji dolaze u drugoj polovini 19. stoljeća i o čemu će još biti govora.

²⁸ S. KIKUCHI, 1969., 49

²⁹ E. DE GONCOURT, 2012., 9

³⁰ E. DE GONCOURT, 2012., 9

³¹ A. MARKS, 2010., 90

³² E. DE GONCOURT, 2012., 19

³³ E. DE GONCOURT, 2012., 19

U tim djelima vidi se pažljivo osmišljen arhitektonski pristup prirodi, snažan koloritski efekt, priroda prikazana u svojoj gruboj, skoro naturalističkoj naravi.³⁴ O svom slikarstvu je rekao: „Nakon što sam dugo vremena proučavao slikarstvo raznih škola, prodro sam u njihove tajne i uzeo sebi najbolje od svake. U slikarstvu meni ništa nije nepoznato. Okušao sam svoj kist u svemu na što sam naišao i u svemu uspio.“³⁵

5.1.2. Ando Hiroshige

Rođen 1797. godine pod imenom Ando Tokutaro u Yayosugashiju. Smatra se da je od malena volio skicirati i da ga je već tad podučavao netko iz dvorske Kano škole.³⁶ Već 1811. godine stupa u slikarsku školu Utagawe Toyohira, pa kao i Hokusai počinje s likovnim prikazima ljepotica i glumaca.³⁷ No ubrzo, kao i kod Hokusaija, njegove misli i želje se okreću prema slikanju pejzaža koji ubrzo postaje njegov glavni motiv. Na početku svoje karijere kao pejzažista inspirira se djelima Hokusaija, ali ubrzo stvara svoj likovni izričaj koji se ipak razlikuje od stila njegovog prethodnika. Najpoznatija djela su zbirka *Pedeset i tri Postaje na Cesti Tōkaidō* koja nastaje kao skup skica koje izvodi dok prvi put putuje Tōkaidōm.³⁸ Tōkaidō je bila važna cesta koja je spajala Edo i Kyoto, odnosno sadašnji i bivši glavni grad Japana, a cesta postaje i važna turistička atrakcija i Hiroshige proizvodi čak trinaest različitih serija scena duž Tōkaida. Nadalje sedamdeset printova s naslovom *Šezdeset i devet Postaja Autoceste Kiso, Tendo Hiroshige* slike koje izvodi za *Oda daimyo* klan, zbirka *Stotinu Pogleda na Edo*, izvorno *Meisho Edo Hyakkei* i zbirka koja nosi isti naslov kao i ona Hokusaijeva *Trideset i šest Pogleda na Planinu Fuji*.³⁹ Stil koji se očituje kroz ova djela je različit od spomenutog Hokusaijevog. Hiroshigeov pristup je organski, prirodni i intimni. On provodi većinu vremena u prirodi, uživajući u njenoj ljepoti, prateći vremenske promjene, studirajući svjetlosne efekte i svemu tome pridaje vlastitu liričnost.⁴⁰ Hokusai više pažnje poklanja vlastitom slikarskom efektu i formalnom izričaju, dok Hiroshige pokazuje spontanost trenutka i vlastitu privrženost prirodi.⁴¹

³⁴ J. A. MICHENER, 1989., 176

³⁵ E. DE GONCOURT, 2012., 22

³⁶ M. USPENSKY, 2011., 5

³⁷ M. USPENSKY, 2011., 5

³⁸ S. KIKUCHI, 1969., 50

³⁹ A. MARKS, 2010., 132

⁴⁰ J. A. MICHENER, 1989., 176

⁴¹ J. A. MICHENER, 1989., 176

U njegovim djelima ljudska figura je malen i skraćen element u kompoziciji veličanstvene prirode, dok je Hokusai stavljao jednak interes na figuru kao i prirodu.⁴² Hiroshige promatraču predstavlja atmosferu puta Tōkaida ili autoputa Kiso, predstavlja miris zemlje poslije kiše, vlažnost zraka, gustoću magle ili pjev ptica. Hokusaijev krajolik je epski, monumentalan, prikazan skoro kao arhitektonsko zdanje vrijedno divljenja.⁴³ Hiroshigeov krajolik je liričan, pokazuje ekspresiju veličanstvenosti prirode koja nas okružuje i obogaćuje. Iako se nakon 1850. godine u slikarstvu Hiroshigea vidi promjena izričaja iz liričnosti u kompozicijske i kromatske kontraste, pojednostavljajući linije i stavljajući veći naglasak na teksturu i nijansu kolorita.⁴⁴

6. Japoniserie i Japonisme

Velika promjena politike Japana prema Zapadu dogodila se 1854. godine kada američka flota na čelu s komodorom Matthewom Perryjem pod prijeljnom oružja tjera vlastodršce Japana na otvaranje luka i uspostavljanje trgovine.⁴⁵ Kroz dva ranija stoljeća Japan je imao uspostavljenju trgovinu sa Zapadom, ali samo iz malenog umjetnog lučkog otoka Dejima ispred Nagasakija i to s nekolicinom prvotno portugalskih, zatim nizozemskih trgovaca. Do tada su u Japan stizali ranije navedeni primjeri europskih knjiga i raznih likovnih predložaka, kao i vatreno oružje, ali djela japanske kulture nisu u toj mjeri putovala prema Zapadu. To se sve mijenja spomenute 1854. godine. Ubrzo dolazi do političkog razdora unutar Japana, što dovodi do pada Tokugawa šogunata 1868. godine i označava dolazak Meiji perioda koji će trajati do 1912. godine.⁴⁶ Za vrijeme Meiji perioda umjetnost *Ukiyo-e* uvelike gubi kvantitetu, ali i kvalitetu djela i umjetnika, ponajviše radi importa tiskarskog stroja, fotografskog aparata i novinske gravure. S pojavom novih alata, želja i potreba za umjetnosti drvoreza kao brzom i jeftinom metodom slikanja pada u zaborav i već do 1880. godine biva na samrti i jedva preživljava do 1912. godine.⁴⁷

⁴² S. KIKUCHI, 1969., 51

⁴³ J. A. MICHENER, 1989., 176

⁴⁴ M. USPENSKY, 2011., 10

⁴⁵ C. F. IVES, 1974., 11

⁴⁶ S. KIKUCHI, 1969., 44

⁴⁷ J. A. MICHENER, 1989., 177

Kineska umjetnost i razni osobni i kućanski predmeti, kao i turski su otprije poznati u Zapadnom društvu i nose nazive *chinoiserie* i *turquerie*.⁴⁸ *Chinoiserie* je ne samo otprije poznata, već je uvelike utjecala na umjetnost rokokoja, najviše u Francuskoj, ali i srednjoj Europi, u ranijem 18. stoljeću.⁴⁹ Primjeri kineskog finog porculana i njihov likovni ures utjecao je na umjetnost rokokoja u 18. stoljeću, dok će importi iz Japana, na prvu zvani *japoniserie*, utjecati na umjetnost druge polovine 19. stoljeća. Prvi japanski primjerci bronci ili finog porculana, u nedostatku informiranosti klijentele, se čak zamjenjuju za kineske, pa su se i dalje gledali kao primjerci *chinoiserie*, a ne kao proboj umjetnina s drugog tržišta.⁵⁰ Tek pojavom importa drvoreza i raznih grafičkih predložaka se počinju prihvaćati kao japanska djela i naziv se mijenja iz *japoniserie*, što bi se više odnosilo na razne predmete koji nose stil Japana, u termin koji 1874. godine stvara Philippe Burty, a to je *japonisme*.⁵¹ Taj termin označava čitav umjetnički stil *Ukiyo-e* i utjecaj koji donosi i prenosi na prvotno francuske impresioniste, postimpresioniste i *art nouveau*. Prvi dodiri s japanskim grafikama događaju se već 1856. godine kada francuski slikar i bakropisac Félix Bracquemond otkriva zbirku *Hokusai Manga* kod svog štampača Delâtre.⁵² Na Svjetskoj izložbi u Londonu 1862. godine izlaže se prvi sistematizirani prikaz japanske umjetnosti u Europi, a ubrzo se otvaraju prvi *japonisme* dućani i klubovi kao što su bili *La Porte Chinoise* ili *Club Jinglar* gdje su se uzvanici oblačili u kimonoje i jeli sa štapićima, a pribor i posuđe je dizajnirao Bracquemond po utjecaju na djela Hokusaija i Hiroshigea.⁵³ Nakon londonske, izrazito je bitna pariška Svjetska izložba 1867. godine gdje se izlaže i kasnije prodaje oko stotinu japanskih grafika.⁵⁴ Veoma važne ličnosti za prijenos japonizma u francusku su braća de Goncourt, Edmond i Jules, što se može vidjeti iz prodaje njihove kolekcije 1897. godine, koja je sačinjavala preko 1500 japanskih predmeta, 372 printa i knjige.⁵⁵ Kroz sljedeće godine i desetljeća otvara se mnoštvo raznih izložbi s djelima japanskih majstora na kojima su se umjetnici toga doba inspirirali. U isto vrijeme se pojavljuje nova struja odnosa i položaja umjetnika i umjetnosti u društvu, a s njom i likovna kritika, koja brzo počinje analizirati i kritizirati likovne importe iz Japana. Tako već Edmond de Goncourt piše djela o Utamaru i Hokusaiju, Philippe Burty o japanskoj umjetnosti i umjetnicima, Louis Gonse također sistematizira i obrađuje povijest orijentalne umjetnosti na Zapadu, Ernest

⁴⁸ <https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/impressionism/a/japonisme> 30.08.2022.

⁴⁹ P. H. FEIST, 1995., 74

⁵⁰ C. F. IVES, 1974., 11

⁵¹ <https://mymodernmet.com/japanese-art-impressionism-japonisme/> 30.08.2022

⁵² P. H. FEIST, 1995., 74

⁵³ C. F. IVES, 1974., 12

⁵⁴ P. H. FEIST, 1995., 75

⁵⁵ C. F. IVES, 1974., 12

Chesneau objavljuje pamflete i članke o Japanskoj umjetnosti i njenom utjecaju na Zapadnu umjetnost.⁵⁶

Utjecaj *Ukiyo-e* na impresioniste i postimpresioniste se događa kroz određeno razdoblje, na različitim mjestima i različitim trenucima, ali najbitnije, i na različite načine. Impresionizam kao pojam se ne odnosi na unificirani stilski pravac, već radije na grupu istomišljenika koji se nalaze u isto vrijeme na istom mjestu. Impresionizam bi prije bio osjećaj ideja i vremena koje na kraju različiti pojedinci dijele do neke točke. Tek se promatrajući na takav način, može razumjeti kako *Ukiyo-e* utječe na njihovu viziju i stvaralaštvo. Pri tom Degas i Monet ili Van Gogh i Cezanne neće izvući iste utjecaje na identičan način jer i njihov raniji pogled na stvarnost i na umjetnost nije bio identičan. No ipak oni kao grupa, pokazuju identičnu poveznicu onoj koju gaje japanski majstori kao grupa, a to je prikazivanje svakodnevnog, prolaznog, efemernog svijeta i života, noćne izlaske u kafane i kazališta. Oni kao i majstori Japana kroz stoljeća prije, sada vode borbu protiv akademskog i aristokratskog, ustaljenog i buržuskog, tražeći socijalno i estetsko preuređenje, a u novopridošlim *Ukiyo-e* grafikama vide rezultat izvojevane pobjede koja im daje uvjerenje i inspiraciju.⁵⁷ No ideja otpora ustaljenom akademizmu nije jedino što zadivljuje francuske slikare, već je u likovnom smislu očito kroz naglašenu asimetriju kompozicije, neuobičajene perspektive, kadriranje, plošnost i izostanak planova, monokromne pozadine, hvatanje prolaznog trenutka te način prikazivanja atmosferilija.

7. Edouard Manet

Na razmeđu Davidovog i Ingresovog klasicizma i pojave slikara impresionizma stoji Edouard Manet kao prototip modernog umjetnika. Na početku svoje slikarske karijere veliki utjecaj na njega vrše grafički predlošci, ponajprije španjolskih umjetnika poput Goye i Velazqueza, ali i nekih drugih poput Rafaelovih i braće Le Nain.⁵⁸ Njegova mogućnost preuzimanja klasičnih predložaka i kombiniranja njihovog bilo epskog, bilo povijesnog

⁵⁶ C. F. IVES, 1974., 8, 9

⁵⁷ C. F. IVES, 1974., 21

⁵⁸ C. F. IVES, 1974., 23

karaktera u novi, moderni izričaj je ono što ga čini modernim u likovnom izrazu. Stoga nije čudno da je Manet rano pokazao interes za japanskim grafikama, jer su te grafike gajile sličan odnos prema povijesnom i akademskom, odbacivale su povijest radi prikaza sadašnjeg i prolaznog. Njega, za razliku od Degasa ne fascinira u tolikoj mjeri neuobičajena perspektiva ili snažno kadriranje scene, već ponajviše dekorativni potencijal zamašno ocrtanih individualnih figura prikazanih u besprostornoj monokromnoj pozadini.⁵⁹

Na primjeru *Portret Emile-a Zole* izrađenog 1868. godine, vidimo očiti utjecaj japonizma koji svoj put na platno ne pronalazi stilskim odrednicama, već motivima koji služe kao homage japanskim grafikama i progovaraju o zajedničkom dijeljenju interesa Maneta i Zole prema japanskoj umjetnosti. Na slici vidimo Zolu prikazanog u poluprofilu, posjednutog u naslonjač koji se nalazi za radnim stolom svog studija, u ruci drži rastvorenu knjigu, a na stolu se nalazi mnoštvo drugih knjiga. No Zola, iako u prvom planu nije najvažniji dio ovog djela, već ono što se nalazi iza njega s lijeve i desne strane. Iza njega, s lijeve je postavljen japanski paravan ukrašen pticama, a s desne, iznad radnog stola nalaze se tri umjetnička djela. Prva je Manetova *Olimpija*, iza nje Goyina skica Velazquezovog djela *Bakhov Trijumf (Los Borrachos)* i pokraj japanski drvorez manje poznatog majstora zvanog Kuniaki II.⁶⁰ Ovo djelo daje uvid u Zolinu radnu sobu, a ona nam otkriva njegovu privrženost japanskim predmetima ili *japoniserie*, ali i sveukupnom utjecaju Japana, odnosno japonizma na njega. Također i prema Manetu koji rado slika ovaj portret i postavljanjem djela *Olimpija*, *Bakhov Trijumf* i japanskog drvoreza jedno uz drugo govori o svom likovnom izrazu koji proizlazi iz raznih izvora i kako te izvore inkorporira u svom djelu *Olimpija*. Taj rani utjecaj se već može osjetiti na tada kontroverznom primjeru djela *Olimpija*, na kojoj se osjeća plošnost i primjećuju snažno ocrtane konturne linije, ali usto nam je zanimljiv i neuobičajeni prikaz crne mačke podno nogu Olimpije. Ta mačka ne pripada tradicionalnom prikazu ljubimca pod nogama božice koju uzvisuje, jer naposljetku ova Olimpija i nije božica, već skitnica, kao i crna mačka pod njenim nogama.⁶¹ „Manetova *Olimpija* je toliko mirisna s *parfum japonaise* da je mogla biti gejša u *Ukiyo-e* printu.“⁶²

Manet 1868. i 1869. godine pokazuje veliki interes za mačke kao što je to i japansko slikarstvo pokazivalo. Tijekom te dvije godine stvara litografiju *Susret Mačaka*, po uzoru na djelo Utagawe Kuniyoshija *Mačke u Raznim Stavovima*, gravuru i akvatintu *Mačke i Cvijeće* i

⁵⁹ P. H. FEIST, 1995., 75

⁶⁰ C. F. IVES, 1974., 23

⁶¹ C. F. IVES, 1974., 24

⁶² C. F. IVES, 1974., 24

gravuru *Mačke*, obje po uzoru skica *Lasica i Bambus* i *Mačka i Miš* preuzete iz *Hokusai Manga*, djela Katsushike Hokusaija. Kroz ta djela vidimo ne samo direktno preuzimanje motiva, koje je također značajno, već i način prikazivanja gdje su scene prikazane u uskom pravokutnom prostoru, vrlo plošnih likova, s vrlo malo modeliranja, postavljenih pred monokromnu pozadinu. Inspiraciju Hokusaijem Manet pokazuje i u gravuri *Red Ispred Mesnice* iz 1870. godine čiju kompoziciju preuzima iz skice *Samuraji na Kiši*.⁶³ Na gravuri vidimo mnoštvo figura i kišobrana koji se međusobno preklapaju tvoreći skoro amorfnu masu koju je teško razlučiti. Djelo je ponovno plošno, a prostor skoro u potpunosti ne definiran. Kroz godine Manet se nastavlja inspirirati Hokusaijem, ali i ostalim umjetnicima *Ukiyo-e* slikarstva, počinje proučavati i japanske slike kistom te otkriva tehniku slikanja *sumi* kistom što se može vidjeti na djelu *Gavran na Bisti Paladija*.⁶⁴ Manet istražujući predloške i tehnike prvo španjolskog, pa onda japanskog slikarstva *Ukiyo-e* otkriva nove načine i mogućnosti prikazivanja, svoj likovni izričaj proširuje i obogaćuje novim utjecajima i stvara umjetnost slobodnu od pompe kakvu ju je i htio.

8. Edgar Degas

Edgar Degas je jedan od prvih zaljubljenika u japanske grafike i već 1865. godine obilazi mjesta na kojima se sastaju istomišljenici uključujući Zolu, Maneta, Tissota, Bracquemonda i mnoge druge. Bio je i zavidni kolekcionar što se vidi iz prodaje njegove privatne kolekcije 1918. godine koja je uključivala preko stotinu djela umjetnika poput Utamara, Hiroshigea, Kiyonage, Hokusaija i drugih.⁶⁵ Usprkos zanimaciji i kolekcionarstvu Degasovo kritičko i likovno mišljenje o japanskim grafikama nam nije dovoljno poznato. Znamo doduše da se Degas nije utolikoj mjeri inspirirao raznim japanskim predmetima, jer ih na njegovim djelima nema, za razliku od nekolicine njegovih suvremenika, ponajprije Moneta. Kao slikar impresionizma težio je istraživanju pokreta, perspektive, prikaza iza zastora, onih intimnih i promatraču nedostupnih prizora, a upravo su japanske grafike imale štošta za ponuditi u tom pogledu. Degas je možda najpoznatiji po svojim prikazima balerina, a potom žena u

⁶³ C. F. IVES, 1974., 28

⁶⁴ C. F. IVES, 1974., 31

⁶⁵ C. F. IVES, 1974., 34

svakojakim intimnim i privatnim radnjama, zato nije ni čudo da su poznati japanski slikari ljepotica Harunobu i Utamaro na njega vršili veliki utjecaj. Degas odbacuje prikaze veličanstvenih božica u zamjenu za svakodnevne žene pri svakidašnjim poslovima, hvatajući ih u isceniranom osjećaju slučajnosti i spontanosti. Izjavio je: „Prije dva stoljeća, naslikao bih Suzanu na kupanju. Danas, slikam samo žene u kadama.“⁶⁶

U grafikama *Dvije Plesačice* i dva prikaza Mary Cassatt u Louvru Degas prati kompozicije Harunobuovih djela, prvotno *Mladića Dočekuje Žena Koja Piše Pjesmu* i *Kayoi Komachi*. Na prvom Harunobuovu primjeru vidimo jednu uspravnu figuru, a drugu posjednutu, zatvorene u svojim mislima, dok je prostor oko njih usko ograđen, a sve je prikazano iz visoke točke gledišta što je klasična perspektiva japanskih grafika. Degas na vrlo sličan način prikazuje svoje dvije plesačice i *Mary Cassatt u Etrušćanskoj Galeriji*, s jednom stojećom, a drugom sjedećom ili pogrbljenom figurom, sjetne atmosfere, plošnosti likova i prostora s visokom točkom gledišta. Dok na primjeru *Mary Cassatt u Galeriji Slika* vidimo opet njena leđa u asimetričnoj perspektivi, ali ovaj put s usko odrezanim kadrom što u europsku umjetnost dolazi skoro istovremeno iz dva različita izvora. Jedan je utjecaj japanskih grafika koje su koristile ovakvo kadriranje scena, a drugi je izum i pojava fotografije koja na sličan način odsjeca kadar.⁶⁷ Koje od dvoga je više utjecalo na Degasa i ostale slikare impresionizma je veoma teško zaključiti s obzirom na to da su skoro svi inspirani japanskim grafikama, ali u isto vrijeme prijateljuju s poznatim francuskim fotografom Nadarom u čijem studiju čak i održavaju izložbe impresionizma. No sigurno je da na drugom Harunobuovom primjeru *Kayoi Komachi* vidimo prikaz kadriranja kao i kod Degasa. Ovakav primjer uskog, pravokutnog formata slike proizlazi iz japanskog *hashira-e*, odnosno printova dizajniranih za izlaganje na stupovima unutar domova.⁶⁸

Nakon 1880. godine Degas se sve više okreće proučavanju litografija i žena pri kupanju što dovodi do serije od šest litografija nastalih između 1880. i 1892. godine. Kroz tih šest litografija vidimo nagi ženski lik okrenut leđima prema promatraču kao što je bio čest prikaz u japanskim grafikama, smatrajući da su najsenzualniji dijelovi ženskog tijela leđa i potiljak.⁶⁹ Na nekim djelima žene su popraćene sluškinjom koja ih čeka s ogrtačem ili im četka kosu, ako to već same ne čine, što je također ustaljeni prikaz u japanskim grafikama. Degasova neovisnost i lakoća kombiniranja raznih utjecaja, od asirske i renesansne umjetnosti, preko Ingesa i

⁶⁶ C. F. IVES, 1974., 35

⁶⁷ C. F. IVES, 1974., 38

⁶⁸ C. F. IVES, 1974., 37

⁶⁹ C. F. IVES, 1974., 41

Delacroixa, pa sve do japanskih grafika proizvodi djela zavidne kvalitete. Njegovu umjetnost ne dijeli i ne ograničava nikakvo priklanjanje određenim strujama i normama, već posve osobni stil u kojem se miješaju različiti utjecaji, preuzimajući od svakoga ono što mu je drago i pretvarajući to u vlastiti likovni izričaj. Iz slikarstva Ukiyo-e uzima ono što mu je nedostajalo u Zapadnoj umjetnosti primjerice perspektivu iz visoke točke gledišta, suprotstavljanje gomile likova praznim prostorima, kadriranje, plošnost i spontanost, kao i intimnost te uvid u svijet iza zastora.

9. Vincent Van Gogh

Za razliku od svojih umjetničkih suvremenika, Van Goghova inspiracija Japanom i japanskom umjetnošću obuhvaća ne toliko promjene likovnog izričaja, već spiritualno i egzistencijalno unutarnje stanje. Prvi Vincentov susret s japanskim grafikama se dogodio 1885. godine i tada ga zanimaju samo kao egzotičnosti. Već 1887. godine on i brat Theo organiziraju izložbu japanskih drvoreza u café Le Tambourin, a za tu prigodu Vincent slika *Žena za Tamburinom*, kopiju Hiroshigeovog drvoreza *Ōhashi na Kiši*, kao i *Portret Pera Tanguya s Japanskim Grafikama*.⁷⁰ U dva rana djela Van Gogha, vidimo da on japanske grafike uzima doslovno kao predložak i radi njihove kopije u kojima pojačava snagu kolorita te čak ubacuje okvir koji ispunjava japanskim pismom kako bi već egzotična djela, pokušao učiniti možda i egzotičnijima. Prema tim kopijama bi se reklo da Van Gogh ne razumije japansku umjetnost, gledajući na velika djela kao nešto egzotično, pogotovo uzmemo li u obzir način na koji takva djela vrše utjecaj na Maneta ili Degasa. Međutim Van Gogh ne biva inspiriran toliko likovnim izražajnim sredstvima koje japanski umjetnici koriste već idejom Japana kao primitivističke utopije kojoj on kao dio društva, a i kao umjetnik teži. Snažniji utjecaj od samih japanskih grafika na njega vrše brojna djela japonističke literature koja nastaje tada u Francuskoj, kao što su na primjer djelo Pierrea Lotija *Madame Chrysantème* čija je tema boravak mornara u Japanu, ili Bingov mjesečnik *Le Japon Artistique*, te djelo braće Goncourt *Manette Salomon* koje prati orijentalna sanjarenja protagonista koji istražuje japanske drvoreze.⁷¹ Van Gogh kroz takvu literaturu stvara svoju viziju Japana kao društvene i umjetničke utopije koju on želi ostvariti u

⁷⁰ C. F. IVES, 1974., 8

⁷¹ T. KŌDERA, 1984., 189-191

Francuskoj, točnije u Arlesu. To se vidi odmah po njegovom dolasku u Arles kada piše: „Obećavši da ću ti pisati, započet ću govoreći kako ovaj krajolik izgleda jednako lijep kao i Japan što se bistrine atmosfere i veselih svjetlosnih efekata tiče.“⁷²

Na djelu *Portret Père Tanguya* vidimo Van Goghovog istomišljenika, osobu kojoj se divi, jer je Tanguy kao i on, emotivna i osjetljiva duša koja živi u financijskom siromaštvu, ali u bogatstvu duha, naivan utopist koji dijeli Vincentove snove o idealnom društvu kojeg zajedno mogu stvoriti. Tanguy je smješten u središte slike, prikazan frontalno, posjednut na stolac sa združenim dlanovima, a iza njega se nalazi nekolicina različitih japanskih grafika. Poza u kojoj Van Gogh prikazuje Tanguya, prema Bernardu aludira na Budu, ali to nije nešto čemu je Van Gogh sam posvjedočio direktnim doticajem s japanskom umjetnošću, jer umjetnost *Ukiyo-e* nije prikazivala Budu; Stoga Bernard smatra da takav prikaz ponovno proizlazi iz literarnih izvora i da Van Gogh pronalazi predložak za tu pozu u ilustracijama Gonseovog djela *L'Art japonais*.⁷³ Prikazujući Tanguya u pozi Bude, Van Gogh mu tako iskazuje počast i zahvalu za sve učinjeno, a postavljajući ga pred japanske grafike karakterizira ga kao patrona umjetnosti i umjetnika, kao zaštitnika utopije koju zajedno žele ostvariti. U jednom pismu iz Arlesa Van Gogh piše: „Ovdje će moj život sve više i više izgledati kao život japanskog umjetnika, živeći blizu prirodi kao sitni trgovac, a to, kao što znaš, je manje sumorna stvar nego dekadencija. Ako uspijem poživjeti dovoljno dugo, bit ću nešto poput starog Tanguya.“⁷⁴

Sljedeće važno Van Goghovo djelo u kojemu se vidi nastavak želje za utopijom Japana je *Autoportret Posvećen Paulu Gauguinu* nastalo 1888. godine. Na djelu vidimo Van Gogha koji se prikazuje u poluprofilu pred monokromatskom pozadinom. Zanimljivo je da Van Gogh samog sebe prikazuje kao japanskog budističkog redovnika (bonze) i o tome piše Gauguinu navodeći: „Isto kao što naglašavam svoju osobnost, tako na prvo mjesto stavljam karakter poniznog redovnika štujući vječnog Budu.“⁷⁵ Ovaj opis je vidljiv u fizionomiji koju Van Gogh sam sebi pridaje, a to je okrugla obrijana glava, kose oči i nagnut nos. Takva fizionomija je vjerojatno preuzeta opet iz literarnih izvora, ovoga puta iz ilustracija u *Madame Chrysanthème* gdje su prikazani budistički redovnici u procesiji, jer je slaba šansa da je Van Gogh bio u direktnom susretu s japanskim redovnikom da bi znao kako izgleda.⁷⁶ Van Gogh sebe ovdje prikazuje ne samo kao japanskog redovnika već kao stanovnika svoje idealne zajednice.

⁷² T. KŌDERA, 1984., 191

⁷³ T. KŌDERA, 1984., 195

⁷⁴ T. KŌDERA, 1984., 194

⁷⁵ T. KŌDERA, 1984., 198

⁷⁶ T. KŌDERA, 1984., 198

Godinama je izgrađivao možda krivu, ili barem ne tako realnu sliku o Japanu kao socijalnoj i umjetničkoj Meki preko romana koje je čitao. Japanskim grafikama se više divio kao primjeru egzotičnosti i čistoći umjetničkog izraza obećane zemlje kakvu želi stvoriti, a ne toliko kao novom likovnom izrazu iz kojeg on može preuzeti tehnike i motive kako bi obogatio svoj likovni opus. Pomoć pri osnutku takve utopističke Meke tražio je u krugovima prijatelja poput Emilea Bernarda i Paula Gauguina koji su pozitivno reagirali prema japanskom likovnom izričaju, pa se i u njihovim djelima vidi takav utjecaj. Također su prvotno pozitivno reagirali prema Van Goghovim idejama o umjetničkoj komuni zvanoj *atelier du Midi* po uzoru na ranije europske komune poput Prerafaelita ili Barbizonske škole, a iako ne spominje Nazarence, čini se da bi njegova ideja komunalnog umjetničkog ustroja odgovarala ponajprije njihovim idejama.⁷⁷ Kako bilo, Van Goghova ideja, ako je ikad i zaživjela, trajala je vrlo kratko, nakon Gauguinovog dolaska u Arles, pa do tragičnih trenutaka koji su naposljetku doveli do tragičnog završetka za Vincenta Van Gogha.

⁷⁷ T. KŌDERA, 1984, 202

10. Zaključak

Nakon višegodišnje, pa i višestoljetne borbe japanskog društva i umjetnika da se izbore za društveni položaj kakav žele, a onda i umjetnost koja bi to popratila i prikazala u skladu za zahtjevima vremena, ista borba događa se u kilometrima dalekoj Francuskoj u drugoj polovini 19. stoljeća. Francusko društvo tada želi postati moderno društvo, modernih umjetnika koji preispituju svoj položaj i ulogu umjetnika i umjetnosti u društvenom sistemu. Slikarstvo želi napustiti akademske spona epskog, povijesnog slikarstva i prikaza raskošnog aristokratskog života. Tadašnji *genius loci* zahtijeva drugačiju strukturu od dotadašnje u Francuskoj, a bliže onoj japanskoj u godinama prije. Izvojevana pobjeda japanskih umjetnika, barem na par stoljeća do proboja Zapadne kulture i uvoza tiskarskog stroja i kamere, pružila je nadu francuskim umjetnicima koji svjesno preuzimaju, za njih možda rustičan i primitivan stil, no koji im pruža upravo ono što smatraju da im nedostaje unutar ustaljene zapadnjačke umjetnosti. Prizori iz noćnog kafanskog ili bordelskog života zamjenjuju dvorske ili religijske portrete, scene svakidašnjih ljudi u svakodnevnim radnjama stoje kao pandan snažnim povijesnim scenama. Prikazivanje piknika u prirodi ili odlaska u prirodu nosi veličinu jednaku slikanju epskih bitaka, a prikazi nagih portreta žena iz puka ili prostitutki zamjenjuje veličanstvene božice povijesti. Japanske grafike i umjetnost *Ukiyo-e* uvelike osnažuju francuske slikare u novom načinu slikanja. Pojavljuje se novi *joie de vivre* unutar društva koje je financijski osiromašeno, ali obogaćeno umjetnosti kakvu moderno društvo iziskuje. Umjetnost Francuske postaje prikaz i ogledalo društva, kao što je to i umjetnost *Ukiyo-e* ranije bila u Japanu Sigurno je da bi se promjena umjetnosti u drugoj polovini 19. stoljeća dogodila i bez utjecaja japanskih grafika, ali s njima je dobila novo bogatstvo i raznolikost izraza.

11.Literatura

E. DE GONCOURT, *Hokusai*, Parkstone International, 2012.

P. H. FEIST, *French Impressionism 1860-1920*, Taschen, 1995.

C. F. IVES, *The Great Wave: The Influence of Japanese Woodcuts on French Prints*, Metropolitan Museum of Art, 1974.

S. KIKUCHI, *A Treasury of Japanese Wood Block Prints Ukiyo-e*, New York, 1969.

T. KODERA, *Japan as Primitivistic Utopia: Van Gogh's Japonisme Portraits*, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 14, No. ¾, 1984., 189-208

A. MARKS, *Japanese Woodblock Prints: Artists, Publishers and Masterworks 1680-1900*, Tuttle Publishing, 2010.

J. A. MICHENER, *Japanese Prints: From Early Masters to the Modern*, Tuttle Publishing, 1979.

R. NEUER, H. LIBERTSON, S. YOSHIDA, *Ukiyo-e 250 Years of Japanese Art*, London, 1990.

M. USPENSKY, *Hiroshige*, Parkstone International, 2011.

Internetski izvori:

https://www.metmuseum.org/toah/hd/plea/hd_plea.htm (30.08.2022)

<https://www.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/impressionism/a/japonisme> (30.08.2022)

<https://mymodernmet.com/japanese-art-impressionism-japonisme/> (30.08.2022)

Japanese prints of Edo period and their influence on French painting of the second half of the 19th century

This paper studies the social and historical context of Japan during the Edo period, i.e. between 1603. and 1867. The greatest attention is given to the concept of *Ukiyo-e*, which arose as a result of the change in the social and political structure of the Empire. It's origin and meaning are explained through the paper, as well as the development of artistic techniques and motifs. The importance of *Ukiyo-e* painting for the art of Japan is summed up through the styles of the two most important artists of the period, Hokusai and Hiroshige. Furthermore, it explains how and why various objects and works of art were transferred from Japan to France and their great role in the formation of new painting methods and styles by important French artists of the second half of the 19th century. This influence will be explained through a stylistic analysis from the works of three artists: Edouard Manet, Edgar Degas and Vincent Van Gogh, whose works show different interpretations of *Ukiyo-e* prints.

Keywords: *Ukiyo-e*, Hokusai, Hiroshige, Edouard Manet, Edgar Degas, Vincent Van Gogh

12.Likovni Prilozi

1. Edouard Manet, *Portret Emile-a Zole*, 1868., Musée du Louvre, Pariz
2. Edouard Manet, *Mačka i Cvijeće*, 1869., The Metropolitan Museum of Art
3. Edouard Manet, *Red Ispred Mesnice*, 1870., The Metropolitan Museum of Art
4. Edgar Degas, *Dvije Plesačice*, 1876-77., The Metropolitan Museum of Art
5. Edgar Degas, *Mary Cassatt u Etrušćanskoj Galeriji*, 1879-80., The Metropolitan Museum of Art
6. Edgar Degas, *Izlazak iz Kade*, 1882., The Metropolitan Museum of Art
7. Edgar Degas, *Žena se Češlja*, 1885., The Hermitage, St. Petersburg
8. Vincent Van Gogh, *Portret Père Tanguy*, 1887., Musée Rodin, Pariz
9. Vincent Van Gogh, *Autoportret Posvećen Paulu Gauguinu*, 1888., Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts

1. <https://www.wga.hu/art/m/manet/2/2manet16.jpg>



2. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP815325.jpg>



3. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP815331.jpg>



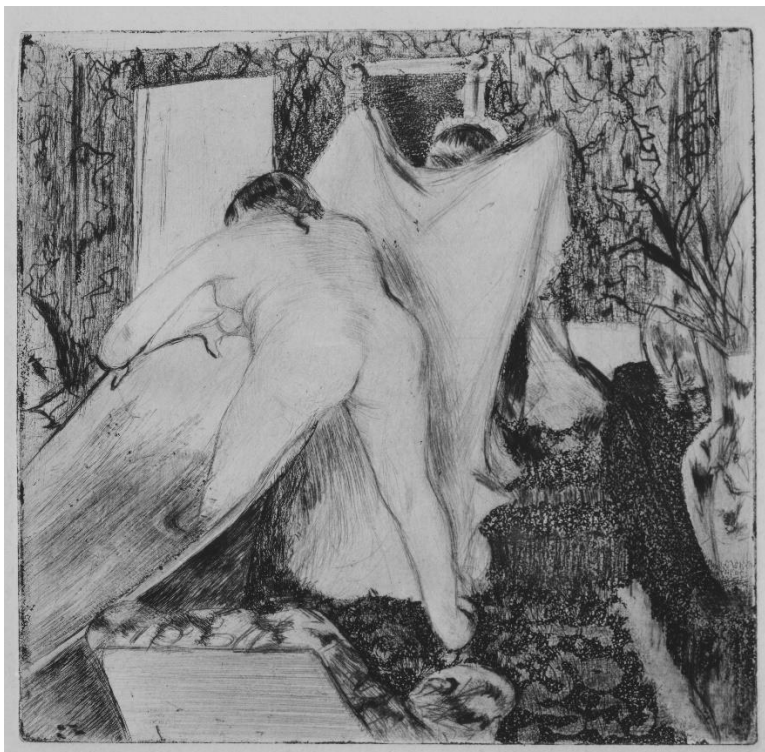
4. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP815805.jpg>



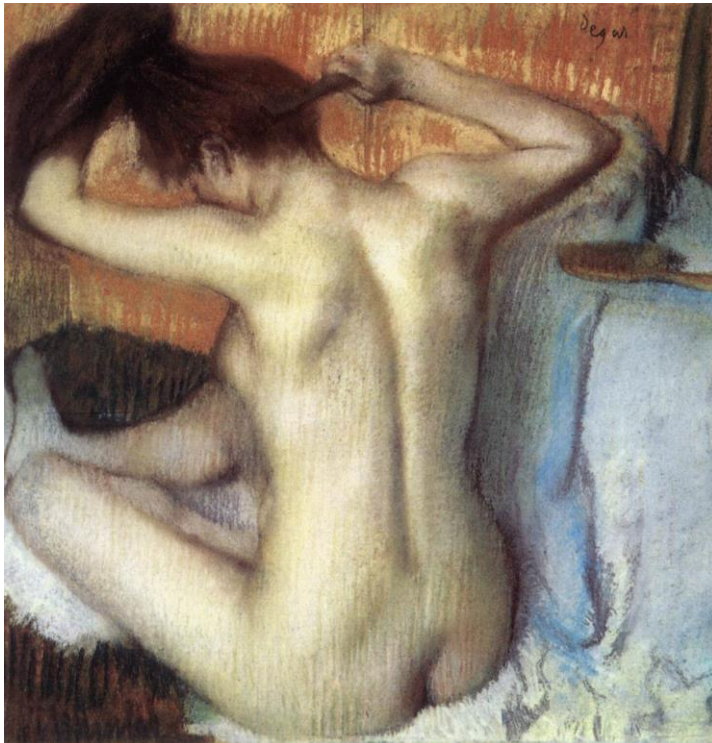
5. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP817191.jpg>



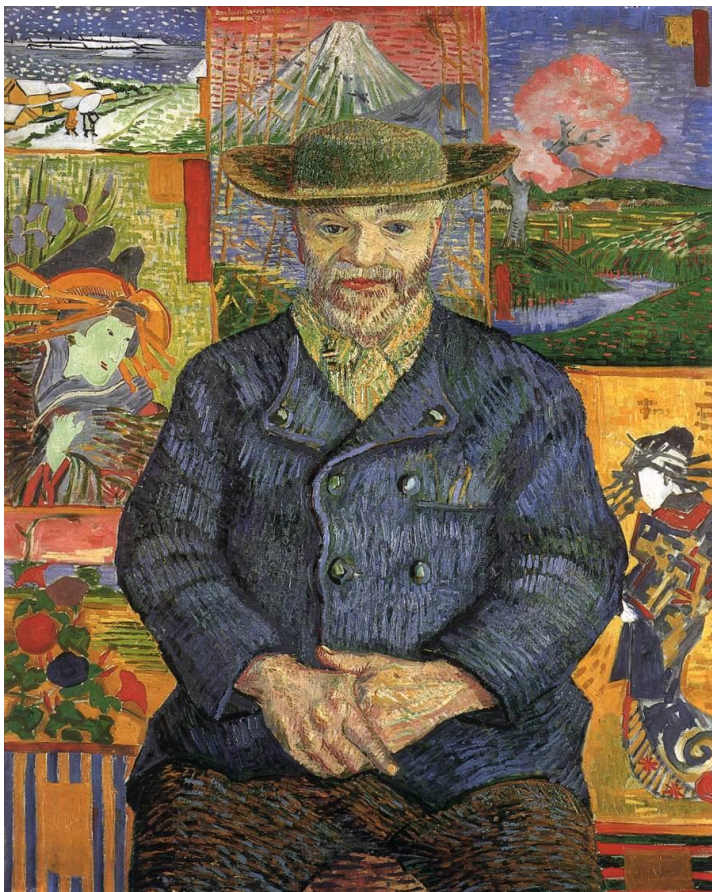
6. <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/MM7868.jpg>



7. https://www.wga.hu/art/d/degas/4/1880s_14.jpg



8. https://www.wga.hu/art/g/gogh_van/06/paris22.jpg



9. https://www.wga.hu/art/g/gogh_van/16/selfpo28.jpg

