

Japanse prentkunst

Toen de Japanse prentkunst omtrent het midden van de 19e eeuw tot het Westen doordrong, wekte zij onmiddellijk, zowel bij kunstliefhebbers en critici als bij kunstenaars, geestdriftige belangstelling op. Eerstgenoemden erkenden er een kunstschepping in, die enig ter wereld was en een bijzondere waarde bezat, terwijl de anderen er inspiratie tot hernieuwing van hun werk in zagen. Voor allen betekende zij lange tijd zelfs het symbool van de Japanse kunst. De bijval die zij toen blijkens het getuigenis van een uitgebreide literatuur behaalde en die sindsdien gehandhaafd bleef, gaf aanleiding tot het ontstaan van generaties hartstochtelijk met haar ingenomen grote verzamelaars. Onder de eersten tellen wij de Belg E. Michotte. Tijdens de laatste decennia van de 19e eeuw verwierf hij 4.500 prenten, die nu drie vierden van de prentenverzameling van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis uitmaken.

De Japanse prentkunst die door onze overgrootouders werd ontdekt en ons het meest vertrouwd zou blijven, ontstond door de wederzijdse beïnvloeding van een oeroude houtsnedetraditie en van de *ukiyo-e*, een schildersschool uit de 17e eeuw. Het is naar dat stadium in de Japanse houtsnij-kunst dat onze belangstelling uitgaat. Maar intussen mogen wij niet uit het oog verliezen dat de ontwikkeling, die eraan ten grondslag lag, deel uitmaakte van een veel ruimere hernieuwingsbeweging, waarvan zij slechts de tweede fase was. Eigenlijk kan men drie grote perioden onderscheiden; zij vertonen minder verschil op gebied van technische vooruitgang dan wel door de geest die hen bezielt. Nadat de prentkunst een godsdienstige functie had vervuld, werd zij onder de regering van Tokugawa (1603-1868), ook Edo-tijdperk geheten, een middel tot artistieke verspreiding voor de burgerij en de volksklasse, om in de 20e eeuw opgenomen te worden in de grote internationale stromingen van de grafische kunst.

1. De vroegste ontwikkeling van de Japanse prentkunst

Tot in 1868 werden de Japanse prenten bijna uitsluitend vervaardigd volgens een uit China ingevoerde techniek, te weten de zuivere houtsnede. Zij werd ook voor het drukken van boeken aangewend, en genoot daarvoor zelfs voorrang op de nochtans reeds lang tevoren bekende typografie. Het heeft er alle schijn van dat het xylografisch procédé tot op het einde van de 16e eeuw praktisch een monopolie was van de kloosters; daar werd het voornamelijk gebruikt voor de vermenigvuldiging van vrome afbeeldingen, van de kanonieke boeddhistische geschriften en van moraaltraktaten. Tot nu toe zijn geen prenten teruggevonden die ouder dan de Heian-periode (794-1181) zouden zijn. Maar het xylografisch werk uit dat tijdperk ver-raadt een technische vaardigheid, die een lange voorafgaande traditie doet veronderstellen. Op een aantal waaiers staat de kaligrafisch geschreven tekst op een onderliggende tekening van profane taferelen, die in Yamato-e-stijl uitgevoerd zijn. Een ongeveer 50 jaar geleden doorgevoerd onderzoek heeft aangetoond, dat bij deze klassieke, met het penseel gemaakte schil-

derijen, de houtsnij kunst als grondtekening werd aangewend. In dit geval werd de afdruk op de rugzijde van het papier gemaakt.

Naast dat onovertroffen werk bestaat er een overvloedige produktie van zwart-wit-afbeeldingen van boeddhistische godheden, die vanaf de Kama-kura-periode (1185-1333) met de hand zijn bijgekleurd. Toch is het vooral in het Muromachi-tijdperk (1333-1573) dat de godsdienstige drukkunst tot bloei kwam. Zij veroorzaakte zo'n grote technische vooruitgang in de houtsnij kunst, dat het mogelijk werd houtsneden te maken, geschikt voor het uitgeven van *emakimono* (letterlijk: rolprenten).

Naar het einde van de 16e eeuw onderging de Japanse prentkunst Europese invloed. De missionarissen die ter ondersteuning van hun geloofsverkundiging godsdienstige afbeeldingen en boeken invoerden, lieten niet na de Japanse kunstenaars met bepaalde Europese druktechnieken vertrouwd te maken, onder meer met de kopergravure. Maar politieke factoren verhinderden echter dat die werkwijze een blijvende betekenis kreeg. Veel dieper ging tijdens dezelfde periode de invloed van China en Korea, dank zij de invoer van talrijke geïllustreerde werken. Die invloed bleef op de verdere ontwikkeling van de houtsnij kunst naverken, doch op het ogenblik gold hij in het bijzonder de eerste profane Japanse boeken die eindelijk, bij het begin van de 17e eeuw, het licht zagen.

Het waren rijk verluchte luxe-uitgaven van de grote klassieke letterkunde, met fijn verzorgd drukwerk op mooi papier. Zij zijn bekend onder de naam *saga-bon* of sagaboeken, en waren voor een rijke en ontwikkelde elite bestemd. Ze vertonen Koreaanse beïnvloeding door het gebruik van beweegbare lettertekens en een voorkeur voor dik papier, maar ook een Chinese inbreng door de louter zwart-wit gehouden illustratie, in navolging van de houtsneden waarmede de Chinese boeken versierd waren.

Zo had de xylografische drukkunst zich na lange eeuwen aan de boeddhistische invloed onttrokken en zou ze weldra, dank zij de samenwerking tussen uitgeverijen en in de *ukiyo-e*-school gevormde kunstenaars, bij de verzamelaars en in de handel een grote toekomst tegemoet gaan.

2. Ontstaan van de ukiyo-e-school

Na een eeuw van politieke troebelen en burgeroorlogen kwam in 1600 in Japan een leenroerig stelsel tot stand, dat aan het land een tijdperk van vrede schonk, enig in de wereldgeschiedenis.

Na een korte periode van betrekkingen met het Westen, besloten de leiders omstreeks 1634, de natie van de rest van de wereld af te zonderen. Die beslissing werd aan de ene kant ingegeven door de wil Japan te beveiligen tegen de landhonger van de koloniserende mogendheden, en anderzijds door het verlangen een binnenlands machtsevenwicht te bewaren onder de grote feodale heren, door te beletten dat zij onder de invloed van uit den vreemde afkomstige misleidende opvattingen kwamen. Door een streng toezicht op alle klassen van de maatschappij en hun bedrijvigheid, slaagde de regering erin gedurende twee en een halve eeuw een vast gezag te vestigen. Die nationale afzonderingspolitiek werd volgehouden tot de Verenigde Staten in 1854 Japan verplichtten zijn grenzen open te stellen. Duurzame vrede en politieke stabiliteit gingen verenigd met een verbluffende economische opbloei, die vooral de klasse van de kooplieden, die best met onze westerse burgerij te vergelijken was, ten goede kwam. De macht van die bevolkingsgroep was een gevolg van de afwikkeling die de burgeroorlogen in de tweede helft van de 16e eeuw gekend hadden. In een maatschappij waar het geld de doorslag gaf, moest die rijke bevolkingsklasse, bovendien versterkt door een deel van de militaire kaste die van haar eigen bestaansredenen afgeleid en werkeloos geworden was, de nieuwe intelligentsia en meteen de nieuwe beschermer van kunst en kunstenaars worden. Niet verwend door een eeuwenlange en verfijnde culturele opvoeding, schiep zij esthetische vormen die onvermijdelijk van de kunstvor-

Suzuki Harunobu (± 1725-1770).

Een paar uit Yatsushashi.

Getekend: Harunobu ga. ± 1768-1769.

Chûban, inventarisnummer 652.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Harunobu was bij de keuze van zijn onderwerpen zeer vindingrijk. Als eerste vereeuwigde hij door de prentkunst alle aspecten van het Japanse leven. Welk onderwerp hij ook behandelde, al zijn personages voegen zich naar dezelfde canon van een jonge en etherische schoonheid. Hij ontkomt aan eentonigheid door zijn onvergelykbare gaven als kolorist en door de verscheidenheid van zijn voorstellingen, waardoor van elke prent een bijzondere sfeer uitgaat.

春信画



men uit het verleden moesten verschillen.

Wat de begoede klasse vooral nastreefde was zich zelf in de kunst en letterkunde te herkennen. Zij verlangde met andere woorden dat kunst en literatuur de trouwe weerspiegeling van haar idealen en levenswijze zouden worden. Hoewel het vaak moeilijk valt de oorsprong van een kunstbeweging te achterhalen, levert dat voor de *ukiyo-e*-school geen onoverkomelijke hindernissen op. Bekend is dat deze school uit de genreschilderkunst ontstaan is, waarvan zij meteen de onderwerpen en stijlvormen overnam, om zich tot hetzelfde cliënteel te richten. Die genreschilderkunst, door de nieuwe sociale bovenlaag gewenst, deed haar verschijning op het einde van de 16e eeuw.

Als weerspiegeling van de leefgewoonten uit die tijd en de eigen belangen van de nieuwe heersersklasse, begon de genreschildering met op grote kamerschermen breed uitgewerkte en gedetailleerde panoramazichten op de hoofdstad Kyôto. Daarna verkoos zij nauwer omliggende taferelen uit het stadsbeeld, met bijzondere aandacht voor bepaalde wijken en gebeurtenissen, weldra ook uitgezochte onderwerpen in verband met de feestdagen, de gemakelijkheden gepaard met het ritme der jaargetijden, en ten slotte ook het volksvermaak. Daar de vrede de Japanners bevrijd had van de bekommernis om hun voortbestaan, kenden alle vormen van ontspanning een drukke belangstelling. Twee gemakelijkheden, zo nieuw als de toenmalige maatschappij, kenden weldra een groot succes: het *kabuki*, een soort van toneelspel, en de genoegens die in bepaalde stadswijken te vinden waren. Toneelspelers en courtisanes werden spoedig de uitverkoren onderwerpen van de genreschilderkunst.

Die ontwikkeling bij de keus van de onderwerpen kreeg haar beslag in de eerste helft van de 17e eeuw. Door de aanpassing en uitwerking van nieuwe onderwerpen gaven de schilders langzamerhand de verworvenheden prijs van de vorming die zij in de onderscheiden klassieke scholen gekregen hadden, om in een gemeenschappelijke stijl op te gaan. Die verder schrijdende eenmaking inzake stijl zette zich door in de tweede helft van de 17e eeuw, om een eindpunt te bereiken met Hishikawa Moronobu (ca. 1618-1695) en zo de *ukiyo-e*-school te worden.

De stichting als een echt zelfstandige school werd in de hand gewerkt door de versnellende verschuiving van het centrum der nieuwe cultuur van Kyôto naar Edo (de stad die nu Tôkyô heet). De nieuwe heersers over het land, de familie van de Tokugawa, hadden reeds bij hun officiële machtsovername in 1603 besloten hun administratief centrum in hun leengoed te Edo te vestigen, een afgelegen streek in het oosten van Japan. Kyôto bleef wel bij name de hoofdstad van Japan, residentie van een keizer zonder enig effectief gezag. Als eigenlijk zenuwcentrum van het rijk werd Edo spoedig een zeer belangrijke stad, die de hele bedrijvigheid van het land naar zich toetrok. Daar het een stad zonder tradities was, kon de genreschilderkunst er zich zonder tegenstand ontwikkelen, vrijgevochten van haar nauwe banden met de klassieke scholen. Te Edo voelde een nieuwe generatie van kunstenaars zich onmiddellijk vrij bij het zoeken naar de nieuwe stijlnormen en -vormen die bij hun scheppingen pasten. De naam *ukiyo-e* wordt doorgaans als 'beelden van de vlottende wereld' vertaald. De uitdrukking 'vlottende wereld' (voorbijgaand leven) of *ukiyo* kwam in de middeleeuws-boeddhistische woordenschat voor ter aanduiding van het bestaan vol lijden dat het mensenleven in al zijn vergankelijkheid, onbestendigheid en onpersoonlijkheid is. Maar in de 17e eeuw had het woord zijn bijbetekenis van onbestendigheid en waan verloren en werd het in hedonistische zin begrepen en gebruikt. Het riep dan het beeld op van de genoegens die de tijdsmode verheerlijkt en vermenigvuldigd had: de omgang met vrouwen van lichte zeden en innemende toneelspelers, alsook de veelheid der zinnelijke genietingen. In die bijzondere betekenis was de uitdrukking *ukiyo* omstreeks 1661 in de literatuur opgedoken.

Ongeveer twintig jaar later, dit is ca. 1680, werd het achtervoegsel *e* dat schildering, voorstelling, afbeelding betekent, eraan toegevoegd om precies de nieuw ontstane schildersschool, gespecialiseerd in het in beeld brengen van de 'vlottende wereld', aan te duiden. Zo die school derwijze de internationale faam van de Japanse prentkunst vestigde, in zover dat het Westen ze als de enige xylografische kunst van Japan beschouwde, was zij voor de Japanners zelf niets anders dan een van de verschillende schilderscholen.

Feitelijk was het zo dat, toen de school haar eigen karakter verwierf, er een scheiding in de bedrijvigheid van haar leden plaatsgreep. Terwijl de traditionele en gefortuneerde cliënteel van Kyôto vooral de schilder- en bij gelegenheid de illustratiekunst bleef aanmoedigen, verkozen de meesters van Edo de houtsnijkunst te bevorderen. Daaraan is het te wijten dat de losse prent (*ichimai-e*) in het midden van de 17e eeuw te Edo is ontstaan. Tegen alle verwachtingen in werd de *ukiyo-e*-prent iets heel anders dan een eenvoudig vervangartikel voor of een goedkope reproductie van een schilderij, zoals dat in veel andere landen het geval is geweest. De kunstenaars uit de *ukiyo-e*-school hadden vlug de mogelijkheden, tevens de begrenzings van de houtsnijkunst begrepen, waarbij de soepele tekening, bepaald door een vastgelegd formaat en gemaakt om op hout te worden overgebracht, aan de eigenschappen van het hout moet aangepast en waarbij ook de harmonische spreiding van eenvoudige kleuren, verdeeld over grote vlakken, aan de vereisten van de druktechniek onderworpen is. Die juiste kennis van het medium waarover zij beschikten, onderscheidt hen van de schilders, die niet tot de *ukiyo-e*-school behoren. De schilders van de *ukiyo-e*-school eisten van de houtsnijder een nauwkeurige weergave van hun schilderij en van de penseeltoets; van de drukker eisten zij in feite te ingewikkelde kleureffecten, zoals uit de albums van die tijd is op te maken.

3. Het maken van een *ukiyo-e*-prent

In het Westen is een prent de schepping van een enkel kunstenaar die zelf de schets maakt, het blok snijdt en inkt en afdruckt, of daar op zijn minst zelf de leiding over heeft. Zulke handelwijze strookt niet met oosterse gewoonten en zo komt het dat een *ukiyo-e*-prent het resultaat is van nauwe onderlinge samenwerking tussen een aantal vaklieden met nauwkeurig omschreven bevoegdheden. In die werkgroep was de uitgever, eventueel de opdrachtgevende geldschieter, de voornaamste persoon. Hij koos zijn medewerkers, dus ook de tekenaar die hij de uit te beelden onderwerpen aanduidde, en dikwijls zelfs te kennen gaf hoe hij de tekening verlangde. De aangeworven kunstenaar maakte de definitieve tekening op zeer sterk, tegelijk ook zeer fijn papier, opdat alle lijnen op de rugkant duidelijk zichtbaar zouden zijn. De tekening, of een kopie ervan, werd dan aan de meester-houtsnijder overhandigd. Het hout dat laatstgenoemde gebruikte, was afkomstig van de trompet- of de zoetekerseboom, zorgvuldig gekozen, zonder knoesten noch andere onregelmatigheden. Volgens een aangepaste techniek werd het hout in planken gezaagd en verschillende jaren bewaard. In het bezit van de schets streek de houtsnijder ze in met *doza*, een mengsel van aluin en rijstlijm, om ze daarna met de beeldzijde op het vooraf glad geschuurd en gepolijst blok te kleven; door wrijven werden plooiën vermeden. Dan begon het snijden van het blok, volgens de uitsparings-techniek, waarbij aan de oppervlakte slechts die gedeelten overbleven die bij het drukken geïnt werden.

In een later ontwikkelingsstadium, toen er meerkleurig gedrukt werd, plaatste men een merkteken in de vorm van een L in de linker bovenhoek van het blok, en een eenvoudige horizontale streep dichtbij de rechter bovenhoek. Opmerkenswaard is dat, zeldzame uitzonderingen daargelaten, de houtsnede- en druktechniek die bij het vervaardigen van *ukiyo-e*-prenten toe-

Katsukawa Shunshô (1726-1793).

Nachtelijk gevecht.

Getekend: Shunshô ga. ± 1772-1773.

Oban, inventarisnummer 1756.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Hoewel de acteursprenten van Shunshô zijn roem gevestigd hebben en ook het belangrijkste deel van zijn werk uitmaken, waagde hij zich ook aan vrouwenportretten en historische taferelen. Deze prent maakt deel uit van een reeks van laatstgenoemd genre, zonder titel, gemaakt in de eerste jaren na 1770. Zijn talent blijkt uit zijn opmerkenwaardig gebruik van de polychromie, waarbij hij het rijke palet van Harunobu aanpast aan grootse dramatische effecten en zich op een zeer doelmatige manier van het zwart bedient.



春章画
賣

gepast werd, steunde op het gebruik van een zogeheten sleutel- of moederblok, waarop omtrek en lijnen die de onderscheiden delen van de tekening afbakenen, aangeduid waren. Na de vervaardiging van het sleutelblok trok de drukker een aantal proefbladen, waarop de tekenaar voor elk vlak de kleuren aanduidde. Die proefbladen gingen dan terug bij de houtsnijder, die zoveel drukblokken vervaardigde als kleuren gewenst waren, waarbij hij op dezelfde manier als voor het maken van houten lijnmodellen te werk ging. Sommige kleurschakeringen werden verkregen door twee verschillende tinten over elkaar te drukken.

Een pers is bij die traditionele manier van drukken nooit gebruikt geweest. De drukker bediende zich van een werktuig *baren* genoemd, dit is een wrijfkussen, gemaakt van een platte touwspiraal met een bamboeblad bekleed. Daarmee drukte hij alle prenten eerst in het zwart; daarna bracht hij de kleuren aan, eerst de heldere, daarna de diepe kleuren. Die kleuren waren hoofdzakelijk uit plantaardige, maar ook uit minerale pigmenten samengesteld. Daarin dient de verklaring gezocht voor hun buitengewone gevoeligheid voor de schadelijke inwerking van licht, en de eindeloze voorzorgen die noodzakelijk zijn bij tentoonstelling van deze prenten.

Zonder dieper in te gaan op de coördinerende rol van de uitgever, moet onderstreept worden dat de gaafheid van het eindprodukt afhankelijk was van de volmaakte verstandhouding onder de verschillende uitvoerders.

4. De voornaamste themata van de ukiyo-e-school

Zoals reeds vermeld heeft de *ukiyo-e*-school zich zeer vroeg gespecialiseerd in de uitbeelding van de genoegens en vermakelijkheden van de nieuwe tijd waarin zij ontstond. Vanzelfsprekend ging haar belangstelling dan ook uit naar de idolen die ze symboliseerden: de courtesane en de wereld van de voorbehouden stadsbuurten, de toneelspeler en de wereld van het *kabuki*-theater. Ten minste twee derden van alles wat die school in de 17e en 18e eeuw voortbracht is aan die themata gewijd. Op het ogenblik dat de figurale prent, bij gebrek aan hernieuwing, aan haar teloorgang toe was, kwam een derde thema, namelijk het landschap, tot ontwikkeling, en dit bezielde tot de mooiste en merkwaardigste scheppingen van de 19e eeuw.

a. De courtesane

In een samenleving waarop door de regering nauwgezet toezicht werd uitgeoefend, voelde de Japanner zich aan de ene kant in zijn intieme verlangens gedwarsboemd, daar zijn huwelijk, waarover reeds in zijn puberteitsjaren werd beslist, zijn romantische gevoelens niet kon bevredigen, en anderzijds ook in zijn maatschappelijke ambities, aangezien de sociale isolatie hem in zijn eigen milieu opgesloten hield zonder hoop op het verwerven van een hogere stand. Het enige middel voor de burgerman om zich te doen gelden bestond erin fortuin te maken en dat te verteren in de voorbehouden stadsgedeelten. Hoewel de liefde daar vooral een handelsartikel was, had een man er toch de vrijheid zijn gezellin te kiezen en, als zijn middelen het veroorloofden, zich als enige deelhebber van haar aantrekkelijkheden te verzekeren.

Vanaf de tweede helft van de 17e eeuw waren de voorbehouden buurten de vaste centra voor het gezelschapsleven van de mannen, plaatsen waar zowel *samurai*, kunstkenners, geleerden en kunstenaars, als pretmakers, losbandigen en toeristen elkander ontmoetten.

Zoals alle andere aspecten van het Japanse leven, waren de voorbehouden stadsgedeelten onderworpen aan zeer strenge reglementen en bijzondere voorschriften. De ontuchtvrouwen die ze bevolkten, waren volgens hun bedrijvigheden in verschillende klassen en groepen verdeeld. De top van de hiërarchie werd bezet door de *tayû*, ontwikkelde en zeer verfiende

courtisanes, wier opvoeding in het bijzonder werd verzorgd om hen tot de ideale gezellinnen te maken van de elite, zelfs bij conversaties op intellectueel niveau. Binnen de nauwe grenzen van hun wereld genoten zij grote vrijheid en invloed. Het hoeft niet te verwonderen dat zij bijna drie eeuwen lang inspiratiebron van waardevolle kunst en literatuur zijn geweest. Feitelijk konden de kunstenaars, evenmin als de man in de straat, niet ongevoelig blijven voor de lieftheden van die heldinnen van een nieuwe tijd. Zij waren er dus erg op gesteld hen individueel of in groep, zittend of staand, op wandel of genietend van hun nietsdoen, uit te beelden. Vanaf het einde der 17e eeuw lagen de houdingen vast en zouden niet veel meer veranderen. Als belichaming van het schoonheidsideaal van hun tijd, werden de courtisanes niet geportretteerd maar voorgesteld als het type van de bevallige vrouw. Bij dat in beeld brengen van de vrouwelijkheid, voegden de kunstenaars zich naar de voorkeur van het ogenblik en die bewoog zich tussen twee uitersten: het vleselijke en het etherische type. De 17e-eeuwse weelderigheid van vormen bleef de toon aangeven tot in het begin van de 18e eeuw; daarna onderging dit een langzame wijziging, tot het omstreeks 1760 figuren van uiterste broosheid werden. Maar de aandrang van het realisme, in overeenstemming met de smaak van de burgerij, hernam vlug zijn rechten om in de jaren 1780 te overheersen. Het moest omstreeks 1790 nog een korte reactie in het voordeel van het type van de vluchtige vrouwelijke schoonheid weerstaan, om ten slotte in de 19e eeuw alleen aan bod te blijven.

Er bestond voor zulke prenten een dubbele cliënteel: natuurlijk vooreerst de bezoekers van de voorbehouden stadsgedeeltes, maar ook degenen die verlangden het te worden.

b. Shunga of lentebeelden, ook erotische prenten genaamd

De courtisanes moesten niet alleen het ideaal van de vrouwelijke schoonheid symboliseren. De zeer concrete genoegens, te weten de erotische liefdesgeneugten die zij verschaften, waren vanaf de beginperiode van de *ukiyo-e*-school een door de kunstenaars vaak gebruikt thema.

Om dat verschijnsel goed te begrijpen is het onmisbaar vooraf te weten dat de Japanners inzake seksualiteit niet dezelfde morele taboes kenden als wij. Wat op de lichamelijke liefde terugsloeg is feitelijk nooit onderworpen geweest aan de censuur van de overheid, die nochtans zeer streng was. Wel bestond er een ingewikkeld censuursysteem dat op alle nieuwe activiteiten toezicht hield, doch op het gebied van de uitgeverij was de enige inbreuk die in de ogen van de openbare macht echt belangrijk was, het verspreiden van oproerige opvattingen of het drukken van opruiende boeken. Zoals bij voorbeeld uitgaven over het christianisme. Feit is dat erotische werken blijkbaar zo zelden gecensureerd werden, dat tot in de jaren 1770 vele de namen van uitgever en kunstenaar vermeldden, terwijl gewone uitgaven aanvankelijk dikwijls naamloos bleven.

Tot op het einde van de 18e eeuw was die erotische produktie in hoofdzaak bestemd voor een verfijnde cliënteel, die zeer hoge artistieke eisen bleef stellen en ook op bijzonder verzorgde druk aandrang. Wanneer zij tot de lagere bevolkingslagen doordrong, diende zij zich bij een steeds minder en minder verfijnde smaak aan te passen, en verviel ze, zoal niet tot pornografie, dan toch tot een peil waarop van artistieke betekenis geen schijn meer overbleef.

In het algemeen waren de erotische prenten opgevat om een reeks van doorgaans twaalf platen te vormen. Hetzij om het genre aan de ogen van oningewijden te onttrekken, hetzij om de kijker te ontzien in zijn opeenvolgende emoties, toonden de eerste en vaak ook de daarop volgende prenten slechts discrete toespelingen. Die reeksen waren soms als horizontale rollen gemonteerd, soms gebonden tot een album. Slechts weinige prenten zijn in hun oorspronkelijke presentatie tot ons gekomen; zij wer-

Torii Kiyonaga (1752-1815).

Blinde-mannetje-spelen in de tuin van de Kankanrô.

Getekend: Kiyonaga ga.

Uitgever: Wakasaya.

Censuurstempel: Kiwame, 1794.

Oban, inventarisnummer 2403.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Het toneel speelt zich af in Yoshiwara, waarvan deze prent op bewonderenswaardige wijze de sfeer weergeeft. Omringd door een hoge schutting, had dit voorbehouden stadsgedeelte slechts één toegang tot de hoofdweg, Nakanochô, die de wijk in twee zones verdeelde. Het is die met theehuizen bebouwde hoofdweg, die op de achtergrond van het linkerblad te zien is. Indien sommigen Kiyonaga niet licht de verdienste gunnen de prentkunst tot haar hoogste peil opgevoerd te hebben, toch zijn allen het ermee eens om hem een eersterangsrol toe te kennen: in de jaren 1780 heeft hij een nieuw schoonheidsideaal geschapen en een nieuwe stijl, die het einde van de 18e eeuw hebben beheerst en de 19e eeuw gekenmerkt.



den meestal uit de reeks losgemaakt en verspreid.

Daar de seksualiteit als de natuurlijkste van alle levensverrichtingen beschouwd werd, werkte men, ver van ze af te keuren, alle middelen in de hand om de genoegens ervan op te hemelen. Zo kwam het dat de erotische prenten niet uitsluitend bestemd bleven voor kringen van rijke liefhebbers, kunstkenners en dilettanten, voor wie ze een sterke herinnering waren aan de gelukkige uren doorgebracht bij de grote courtesanes, of voor degenen die zulke vreugden hadden nagestreefd. Ze werden ook bij huwelijken ten geschenke gegeven als handleiding voor seksuele initiatie.

c. De toneelspeler en het kabuki

Naast de voorbehouden stadsbuurten waren het *bunraki* of marionetten-theater en het *kabuki* of acteurstheater de grote vermakelijkheden die de burgerij aantrokken. Het *kabuki*, ontstaan te Kyôto in de beginjaren van de 17e eeuw, bestond oorspronkelijk uit een voorstelling van dans, zang en pantomime, ingegeven door volkse en godsdienstige tradities, en uitgevoerd door vrouwen. Het eerste gezelschap werd door *Okuni* opgericht, een voormalig dienstmeisje van het *shintô*-heiligtom te Izumo. Wat zij haar geestdriftig publiek aanbood was vooral gekenmerkt door de grofheid van de gesprekken en de obsceniteit van de houdingen. Daardoor kon de overheid de schouwspelen niet lang dulden en verboden zij de actrices in 1629 de toegang tot het toneel. Maar de bijval was zo groot, dat het verbod de uitbreiding van het *kabuki* niet kon verhinderen. Men vergenoegde er zich mede de vrouwen door verklede knapen te vervangen, en schiep daardoor haarden van pederastie en prostitutie, tot men in 1652 volwassen spelers liet optreden, waaronder enkelen zich in het uitbeelden van vrouwenrollen (*onnagata*) specialiseerden.

Wat aanvankelijk niet meer dan improvisatie van een gewaagd genre was geweest, ontwikkelde zich langzaam tot een echt toneelspel met liederen en dansen, uitgewerkte intriges en figuratie. Ongetwijfeld had de tekst minder belang dan het spel van de acteurs. Men ging naar de schouwburg, om het optreden van sommige sterren in beroemde scènes uit hun repertoire te bewonderen, zoals een bepaalde houding of zelfs om de bepaalde manier waarop een kreet werd uitgestoten. Op het einde van de 17e eeuw verplaatste zich het grote centrum van het *kabuki*, zoals overigens de *ukiyo-e*-prent van de Kyôto-Osaka naar Edo, waar men in het bijzonder op heroïsche en gewelddadige spelen met historische achtergrond gesteld was.

Vanaf het einde der 17e eeuw maakten de *ukiyo-e*-werkplaatsen er een specialiteit van om affiches of voorstellingsaankondigingen voor de *kabuki*-theaters te ontwerpen. Bovendien dat officiële werk leverden zij ook de meerderheid van prenten met afbeeldingen van acteurs, die bij iedere vertoning als souvenir verkocht werden.

Aanvankelijk verlangde het publiek geen realistisch portret. Bijna tachtig jaar lang beeldde de kunstenaar de toneelspeler uit in een voor zijn spel-scène karakteristieke houding, met overdreven pose en gelaatsuitdrukking. Zonder aanduiding van een naam of wapenschild, zou het moeilijk geweest zijn de ene acteur van de andere te onderscheiden. Met andere woorden, men gaf er de voorkeur aan de rol uit te beelden, niet de speler. Het resultaat bleek bovendien zeer doeltreffend, want de praal en pronk van het *kabuki* leenden zich voortreffelijk tot deze stijlkeuze. Na verloop van tijd evenwel werd de stijl langzamerhand tot een verstard patroon. Met de onweerstaanbare doorbraak van het realisme omstreeks 1770 en de daaropvolgende jaren, kwam de tekenaar ertoe de trekken en het persoonlijk spel van de vedetten uit te beelden. Voor het eerst konden de toneelliefhebbers hun uitverkoren acteurs herkennen in al hun persoonlijkheid als uitvoerder.

Dat streven naar realisme werd door Sharaku in 1794-1795 tot het uiterste

opgedreven. Niet alleen kwam hij ertoe de toneelspeler in zijn eigen dramatische beleving van zijn rol vast te leggen, maar meteen de mens met zijn zwakheden te tonen. Kwam die te vérgaande psychologische uitdieping onvermijdelijk met de gevoeligheid van het publiek in botsing, zij oefende op de toenmalige en latere artiesten grote invloed uit. Doch het kwam niet verder dan imitatie zonder aanvoelen; zij vervielen in een gestereotypeerde vorm van rauw realisme, en het acteursportret onttaarde tot een onaangename karikatuur.

Terwijl de voorbehouden stadswijken het keurig gezelschapsleven van de mannelijke bevolking naar zich toe haalden, was - met andere hoedanigheden - het *kabuki*-theater de voornaamste ontspanningsmogelijkheid voor de vrouwen. Dat vrouwelijk publiek verantwoordde op zich zelf de overweldigende produktie van prenten en verzekerde de volledige tewerkstelling van kunstenaars en uitgevers.

d. Het landschap en de Europese invloed

Eeuwenlang is de Chinese en Japanse schilderkunst het meest waardevol geweest in het landschapsgenre. In de Japanse houtsnijkunst verscheen het zuivere landschap voor het eerst in geïllustreerde boeken en tot op het einde van de 18e eeuw was dat vooral te danken aan kunstenaars die niet tot de *ukiyo-e*-beweging behoorden. Toen het eindelijk dank zij die beweging tot landschapsmotieven kwam op losbladige prenten, blijkt het een verdere ontwikkeling te zijn geweest van populaire *meisho-ki* (gidsen voor beroemde plaatsen). De bijval welke die prenten bij het publiek genoten, steunde op die opvatting van het landschap die, los van de grote Chinees-Japanse traditie, niet langer de symbolische en grootse uitdrukking was van een geïdealiseerd oord, doch de voorstelling van een bestaande en bekende, bovendien herkenbare plaats.

Bij de totstandkoming van dat nieuwe landschap, speelde een vreemd element een zeer belangrijke rol, namelijk de wetten van het Alberti-perspectief. Tijdens de *Kyôhō*-periode (1716-1735) had de regering, na een verbod dat bijna een eeuw bestaan had, de invoer van vreemde werken opnieuw toegelaten. Zo werden de belangrijke Europese schildertechnieken bekend, die dadelijk bij talrijke kunstenaars, al dan niet tot de *ukiyo-e*-richting behorend, levendige nieuwsgierigheid verwekten. Die belangstelling kreeg vorm in de *megane-e* (soort van caleidoscoop) en vooral in de *uki-e* (perspectivistische prenten) waarbij de regels van het meetkundig perspectief nogal onhandig werden toegepast; het gezichtspunt lag dikwijls te hoog en bovendien te ver verwijderd ten aanzien van het oog van de toeschouwer. Tot het laatste kwart van de 18e eeuw bleef de perspectivistische prent eerder een marginale proefneming om daarna volwaardig te worden opgenomen in het repertorium. Maar zelfs dan bleven de *uki-e* wezenlijk gebonden aan taferelen waarin de menselijke handeling hoofzaak was, om het even of dit binnenshuis of in de vrije natuur plaatsgreep. In de 19e eeuw maakte Hokusai (1760-1849), gesteund door zijn ervaring in het tekenen van *uki-e*, de eerste prenten met een landschap zonder personage. Zijn kennis van de regels van het westers perspectief werd aangevuld door zijn diepgaande ontleding van de toen in Japan aanwezige Europese werken, tevens door zijn contact met Japanse schilders die niet tot de *ukiyo-e*-school behoorden en zich sterk voor de westerse stijlvormen interesseerden. Toch zou zijn interpretatie van het landschap niet zo ingeslagen zijn bij zijn tijdgenoten en opvolgers, zo zij slechts de vrucht van een rechtstreekse vreemde beïnvloeding was geweest. Hokusai had niet minder grondig al de klassieke Chinees-Japanse stijlvormen bestudeerd. Dat verklaart hoe hij erin slaagde in zijn landschappen een bewonderenswaardige synthese tussen zijn oosterse en westerse verworvenheden te verwerkelijken. Alle 19e-eeuwse *ukiyo-e*-kunstenaars, die zich aan de landschapsprent waagden, maakten zich het voorbeeld van Hokusai

Tôshûsai Sharaku (werkzaam 1794-1795).
Portret ten voeten uit van Ichikawa Omezô en Otani Oniji III, in de rollen van Tomita Hyôtarô en Ukiyo Tohei in het stuk Nihonmatsu michinoku sodachi, opgevoerd te Edo in de 7e maand van het jaar 1794.

Getekend: *Tôshûsai Sharaku ga.*

Uitgever: *Tsutaya.*

Censuurstempel: *Kiwame, 1794.*

Oban, inventarisnummer 1389.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Van Sharaku zijn slechts zeven platen met personages ten voeten uit bekend. Vijf daarvan zijn gemaakt in de 7e maand van 1794. Deze prent, waarvan nog een andere uitgave bestaat en herkenbaar omdat de handtekening op een andere plaats voorkomt, behoort tot hetgeen men zijn tweede produktieperiode kan heten. Die heeft 46 prenten en tekeningen opgeleverd, uitgegeven tijdens de 7e en de 8e maand van 1794. Alle personages uit deze periode zijn ten voeten uit, van beneden uit gezien en in tegenlicht afgebeeld, zoals ze op het toneel vanuit het parterre gezien werden. De groepsvoorstellingen uit die tweede periode bezitten een zeldzame kracht.

東洲齋馬樂画



eigen, en ten slotte werd het meesterlijk geïnterpreteerd door Hiroshige (1797-1858). Die subtiele overgang brengt ten andere dikwijls westerse beginnende liefhebbers van de Japanse prentkunst in verwarring. Bijna altijd zijn zij ervan overtuigd dat de Japanse kunst haar hoogtepunt bereikte met Hokusai en Hiroshige, omdat ze niet beseffen dat hun bewondering grotendeels steunt op een onvermoede verwantschap met westerse tradities.

De trage opkomst van het landschapsmotief in de Japanse prentkunst, gevolgd door de grote bloei ervan in de 19e eeuw, kan in het licht van bepaalde gegevens volledig verklaard worden. In de *ukiyo-e*-kunst diende het landschap alleen tot achtergrond of omlijsting van een handeling. Met de opkomst van het realisme werd het wel nauwkeurig en gedetailleerd uitgevoerd. Maar het moest duren tot de gebruikelijke themata de verbeeldingskracht van de kunstenaars volledig hadden uitgeput, vóór het landschap bron voor hernieuwing kon worden.

Anderzijds waren de binnenlandse reizen steeds talrijker geworden en nam een steeds groter aantal Japanners eraan deel. De wens om er eens uit te zijn had sinds de 17e eeuw een markt geopend voor reisgidsen die nauwkeurige of geromanceerde gegevens verstrekten voor albums over vermaarde merkwaardigheden, of panoramische evocaties op rolschilderingen, gelijktijdig met de opbloei van een reisverhalengenre.

5. De tweederangsthema's

De *ukiyo-e* heeft zich niet tot enkele grote eigen themata beperkt, in de praktijk kwamen alle motieven aan bod. Sommige, die terzelfder tijd als de hoofdthema's gedurende het hele bestaan van de *ukiyo-e*-school in de aandacht bleven, bereikten in de 18e eeuw hun hoogtepunt. Andere, die aanvankelijk slechts sporadisch bij wijze van experiment werden aangevend, kwamen pas in de 19e eeuw op de voorgrond, in het spoor van het landschapsgenre, ingegeven door dezelfde hernieuwingsdrang. Het is echter niet ons opzet ze in dit artikel allemaal uitvoerig te beschrijven.

a. Mitate of gelijkenis

Op prentenreeksen met voor westerlingen ogenschijnlijk willekeurige onderwerpen, komt in de titel vaak de term *mitate* voor. In feite zijn zij, evenzeer als andere prenten, te waarderen om hun mooie tekening, vindingrijke compositie en harmonische kleurstelling. Maar voor de Japanners bezaten zij iets meer dan een louter artistieke waarde, want ondanks hun *ukiyo-e*-kenmerken waren het uitbeeldingen van mythologische, historische, dichterlijke of andere onderwerpen. Feitelijk was het een vernuftige herneming van het repertorium van de traditionele schilderscholen, zoals het door de grote Chinees-Japanse scholen gevormd werd.

b. Het kind

In geheel het Verre Oosten is het kind sluitstuk van de sociale opbouw. Zijn rol is daarin van het grootste belang, daar het voortzetting van het geslacht verzekert en de cultus van de voorouders veilig stelt; het vormde ook een politieke factor ter verovering en tot behoud van de macht, door middel van een huwelijkspolitiek, die keizers verbond met de voornaamste families van het land. Ook vanuit zuiver gevoelsmatig standpunt openbaart het kind zich als zeer belangrijk; in de literatuur stelt men trouwens vast dat sommigen de relatie tot het kind beschouwden als een onmisbare initiatie tot liefdesverhoudingen in het algemeen.

In de Japanse prentkunst speelt het kind een zeer veranderlijke rol. Het kan zowel een eenvoudig element zijn in een compositie met verschillende personages, dan wel het centrale gegeven.

Er zijn prenten waarop uitsluitend kinderen voorkomen. Het is in die gevallen best mogelijk dat zij, naar het voorbeeld van de Chinese volkspren-

ten, een wens inhielden tot vereeuwiging middels een talrijk nakomeling-schap. Of het kind nu alleen of in groep ten tonele is gevoerd, het wordt door de kunstenaars op zeer verschillende manieren voorgesteld. Men ontdekt het kind in zijn spel, gebonden aan maanden, seizoenen en jaarlijks terugkerende feesten. Het wordt ook als voorwendsel gebruikt om de wereld der volwassenen te parodiëren en ten slotte kan het als volksheld optreden of tot *mitate* dienen.

c. Klassieke helden en populaire godheden

De eerste grote Japanse letterkundige werken - het zijn ook de voor-naamste - werden geschreven tussen de 8e en de 14e eeuw. Het zijn uitgebreide poëziebloemlezingen en romans, die eigenlijk de grondslag van de Japanse cultuur uitmaken. In de prentkunst hebben zij hun sporen nagelaten in de vorm van portretten van befaamde dichters en schrijvers, van illustraties van beroemde gedichten, en van grafische voorstellingen van bekende verhalen.

Aan het andere uiterste van de culturele erfschat van een volk, treft men de mythologische helden en godheden aan, zoals het volksgeloof ze zich voorstelt. De beroemdsten waren wellicht de Zeven Geluksgoden (*Shichi Fukujin*), symbolen van rijkdom, geluk en succes. Men kan zeggen dat deze twee themata - klassieke helden en volksgoden - op zich zelf de eigenlijke essentie van de *ukiyo-e* symboliseren: kunst voor het grote publiek, maar geleid door een nieuwe elite. In tegenstelling tot een ruim verspreide opvatting is de *ukiyo-e* inderdaad geen kunst van het gewone, in die zin dat ze niet uit het volk ontstaan is en er evenmin door in stand gehouden werd. In de 17e en 18e eeuw spraken de prenten, zelfs de grote oplagen, in de eerste plaats een elite-publiek aan. De smaak van kunstenaar en uitgever, in overeenstemming met de zeer kritisch ingestelde cliënteel, bepaalde toonaard en kwaliteit van die produktie en waarborgde een hoog artistiek peil. Niettemin bereikten zij buiten die burgerlijke en cultureel hoogstaande elite, ook de bredere lagen van de stadsbevolking.

d. De militaire heldendaden en historische taferelen

De mooiste en sterkste uitbeeldingen van oorlogsdaden gaan terug tot de glorieus tijd van de *emakimono* (geïllustreerde rolprenten), te weten de periode tussen de 12e en 14e eeuw. Onder de allereerste onderwerpen, waarvan de prentkunst in het midden van de 17e eeuw gebruik maakte, kwamen portretten van krijgers uit vroeger tijden voor. Dat was in de tijd dat de *ukiyo-e* nog haar weg zocht en de kunstenaars erop stonden de gunst van een zo talrijk mogelijk publiek te winnen, terwijl zij de echte smaak ervan nog niet kenden. Toen de grote themata zich aftekenden, doken in de prentkunst af en toe de legendarische krijgersfiguren en hun daden weer op.

Toen op het einde van de 18e eeuw de *uki-e* in de *ukiyo-e* gemeengoed werden, bedienden de kunstenaars zich ervan om aan de historische uitbeeldingen meer waarachtigheid en betekenis te schenken. Toch is het vooral vanaf de tweede helft van de 19e eeuw dat de historisch-legendarische taferelen, die de heldendaden ten tonele voerden, hun volle opgang kenden. De regeringspolitiek, die enige tijd tegen de hoofdthematika van de *ukiyo-e* inging, veroorzaakte een wijziging in de belangstelling en meteen een stroom van populariteit voor een genre, waarvan kunstenaars als Kuniyoshi (1798-1861) de kampioenen waren.

e. Kachō-e of prenten met bloemen en vogels

In tegenstrijd met de enge begrenzing die de benaming doet vermoeden, omvatte het genre 'bloemen en vogels' een ruime waaier van onderwerpen uit de planten- en dierenwereld. In het Verre Oosten was dit genre van de klassieke schilderkunst, sinds de Chinese Song-dynastie (975-1279), zeer

Kitagawa Utamaro (1753-1806).

Vrouwenportretten in buste, uit de reeks Jonge vrouwen. Door stoffen versluisde vormen (Kasumiori musume hinagata).

Getekend: Utamaro Hitsu.

Uitgever: Tsutaya, ± 1795-1796.

Oban, inventarisnummer 246.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Utamaro, de vleierige en onbetwiste meester uit de jaren 1790, toonde van zijn eerste werken af een zeer grote voorkeur voor doorzicht-effecten. Deze reeks, waarvan amper drie platen bekend zijn, is daarom een hoogtepunt. De prentkunst bereikte ten andere in die jaren een onovertroffen volmaaktheid.

De veelzijdigheid van Utamaro's talent heeft weinig tot zijn roem bijgebracht. Zijn faam steunde hoofdzakelijk op zijn nieuw ideaalbeeld van de vrouw, dat ook in deze prent uitgebeeld wordt.

霞織娘雛形



哥之磨筆



Chôbunsai Eishi (1756-1829).

Sneeuw bij avond op Ukifune en Avondlicht op Hashihime, uit de reeks Acht gezichten voor de Genji-roman, overgebracht in de Vlottende wereld (Ukiyo Genji hakkei).

Getekend: Eishi zu.

Uitgeverij: Eijudo.

Censuurstempel: Kiwame, ± 1794-1796.

Tweeluik, Oban, inventarisnummer 3680.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Dit tafereel van mondaine vrouwen die een schilderij bezichtigen, is een dubbele *mitate*, ontleend aan twee hoofdstukken uit de zeer beroemde *Genji-roman* (een hoogtepunt van de wereldletterkunde, geschreven door een eredame van een keizerin uit het begin van de 11e eeuw) en in verband gebracht met twee van de klassieke *Acht gezichten*. De stijl van Eishi, de oudste zoon van een vooraanstaande *samurai*, komt ontegensprekelijk van Kiyonaga en later van Utamaro, maar neemt duidelijk afstand van het evenwicht dat de eerste en de erotiek die de tweede kenmerkt. Het werk van deze echte aristocraat van de *ukiyo-e* mag kracht missen, het ontbreekt echter nooit aan verfijning en bevalligheid.

verspreid.

Sinds die tijd bleef de *kachô* zijn succes behouden in de hele decoratieve klassieke kleurschilderkunst, zowel in China en Korea als in Japan. Het ligt voor de hand dat, vanaf het ogenblik waarop in het midden van de 18e eeuw, de kleurendruktechniek volledig beheerst werd, verscheidene artiesten ernaar streefden in hun prenten de volledige kleurenweelde en nauwkeurige weergave van de natuur te verwezenlijken, zoals dat in het schilderen van bloemen en vogels was voorgedaan. Het zijn vooral kunstenaars als Hokusai en Hiroshige geweest die in de 19e eeuw dit genre in de prentkunst volledig tot zijn recht deden komen.

f. Karikatuur en satire

Zoals het *kachô* en het heldenverhaal, kwam in Japan de karikatuur reeds in het beginstadium van de schilderkunst voor. Lange tijd bleef zij echter een bescheiden rol spelen. Zij drukte zich uit door middel van schilderachtige personages, of ze maakte gebruik van diermotieven om in pamfletstijl de menselijke gedragingen te brandmerken. In een tijd van streng politiek dirigisme, dienden karikatuur en satire dikwijls een heimelijke contestatie, als uitdrukking van al te vaak onderdrukte gevoelens.

Ook hier is Kuniyoshi de onbetwiste meester in het genre, een der laatste sterke persoonlijkheden van de *ukiyo-e*. Hij had veel geleerd bij de karikaturen van niet-*ukiyo-e*-kunstenaars in de platenboeken uit de 18e eeuw, en van de prenten van Hokusai, die zich in het begin van de 19e eeuw met ongebonden vurigheid op dat genre toegelegd had.

6. Geschiedenis van de ukiyo-e

Edo werd in 1657 door een brand nagenoeg volledig vernield. Alle sporen van mogelijke *ukiyo-e*-prenten uit een vroegere tijd waren daardoor verdwenen. Maar na twee of drie jaar had de stad haar vroeger uitzicht herwonnen, en weldra werd zij het onbetwiste centrum van de *ukiyo-e*-beweging, bijna zolang als de school zou bestaan. Het is te Edo dat in 1660 de eerste prenten op losse bladen verschenen. Binnen de tijd van een tiental jaren ziet men in het werk van naamloos gebleven kunstenaars, stap voor stap de nieuwe originele stijl tot stand komen die reeds alle eigenschappen bezit, die lange tijd de *ukiyo-e* zouden kenmerken.

Het ontbrak de beweging slechts aan een voldoende begaafd meester en een persoonlijkheid die sterk genoeg was om de verschillende strekkingen te harmoniëren en tot een gave stijl te voeren: dat gebeurde door Hishikawa Moronobu, overleden in 1694.

Van het ogenblik af dat hij omstreeks 1672 te Edo optreedt, is zonder moeite de lange ontwikkeling van de *ukiyo-e*-prent te volgen. Zij verliep in drie stadia: de vermenging van de technieken tot in 1765, de gouden eeuw van 1765 tot in het eerste begin van de 19e eeuw en ten slotte een periode van verval in maniërisme, tegelijk een periode van wederopbloei dank zij de landschapschilders. Wat tijdens die lange geschiedenis opvalt is de merkwaardige eenheid van stijl van de *ukiyo-e*-school. Ongetwijfeld moet de verklaring daarvoor gezocht in de manier waarop de jonge kunstenaars gevormd werden. De leerling die in de werkplaats aanvaard werd, besteedde er jaren aan om de kunst van zijn meester te leren kennen en nauwkeurig na te volgen. Die strenge bevoogding had de prentkunst tot een vroegtijdig verval kunnen leiden, zo de *ukiyo-e* geen uitmuntende kunstenaars had gekend, die uit die vorming het nodige hadden opgestoken voor de ontwikkeling van hun persoonlijkheid.

a. De aanvangsperiode en de vooruitgang van de druktechniek

De eerste losbladige prenten waren zwart gedrukt op wit papier, alleen met behulp van een moederblok; ze werden *sumizuri-e* genaamd. Die zeer eenvoudige techniek was uitermate geschikt voor de stijl van de grote Moronobu, omdat ze de kracht en de soepelheid van zijn tekening zo tot hun recht deed komen, alsof de zwarte gedeelten een eigen en onafhankelijk leven leidden. Maar vrij vlug kwam de gewoonte tot stand de prenten te verlevendigen door ze met de hand bij te kleuren, een enige gebruikte polychrome techniek. Aanvankelijk werd getracht een maximum effect te bereiken door het aanbrengen van enige felle kleurtoetsen, een procédé waarbij het werk vlug opschoot. De eerste prenten die zo gekleurd waren, werden *tan-e* geheten, oranje-prenten, omdat hun krachtige tekening samenging met een overwegende kleur, het oranje-rood dat *tan* genoemd werd. Het streven naar meer zorgvuldigheid en verfijning bij het aanbrengen der kleuren deed vervolgens de *beni-e* of rooskleurige prenten ontstaan met meer afwisselende kleuren. Die techniek beviel de kunstenaars van de tweede generatie beter, omdat zij hun minder felle tekeningen een veel grotere bevalligheid verleende. Omstreeks 1720 werd de kleur vervolmaakt door het gebruik van metaalpoeders en van een glanzend zwart, bereid uit Chinese inkt en lijm. Zulke prenten werden *urushi-e* of gelakte prenten geheten, omdat hun technische verfijning aan lakwerk deed denken.

Het was door middel van die verschillende kleurtechnieken dat alle grootmeesters van de prentkunst, die voor de keuze van de hoofdthema's der *ukiyo-e* toonaangevend waren, zich uitgedrukt hebben. De beroemdsten onder hen, die allen op het einde van de 17e eeuw en bij de aanvang van de 18e eeuw naar voren traden, zijn: Torii Kiyonobu en Torii Kiyomasu, de Kaigetsudô, Nishikawa Sukenobu en Okumura Masanobu.

Zoals reeds aangestipt werd, vergden de ingewikkelde zeden en gebruiken

Chôkôsai Eishô (werkzaam in de jaren 1790).

De courtisanes Komurasaki, Hanamurasaki en Wakamurasaki van het huis Kado Tamaya, gekomen om de irissen te bewonderen.

Getekend: Eishô zu.

Uitgever: Omiya, ± 1795.

Drieluik, ôban, inventarisnummer 665.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Deze leerling van Eishi verwierp de aristocratische en esthetische verfijning eigen aan het werk van zijn meester. In het werk van Eishô zijn de personages levendiger en hun lichamen iets krachtiger, enigszins in de stijl van Kiyonaga en Utamaro; het gebaar heeft een kinderlijk-aantrekkelijke, doch enigszins stompzinnige uitdrukking.



Katsukawa Shunei (± 1762-1819).

Minamoto no Yoritomo.

Getekend: Shunei ga.

Uitgever: Yamaguchi.

Censuurstempel: Kiwame, ± 1800.

Oban, inventarisnummer 1657.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Katsukawa Shunei, een der voornaamste leerlingen van Shunshō, was vooral op het gebied van acteursprenten befaamd, doch daarnaast schonk hij ons ook enkele zeer mooie portretten van historische personages, zoals dit.

Minamoto Yoritomo (1147-1199) is een der belangrijkste figuren uit de Japanse geschiedenis. Hij is het die in 1185 als eerste het shogunaat instelde (een regering naast die der keizers, die de feitelijke macht in handen had). Om de decadente geest, die in de keizerlijke hoofdstad Kyōto heerste, te ontvluchten, was hij de aanstichter om de zetel van de regering naar een afgelegen gebied in het oosten van Japan, met name Kamakura, over te brengen. Dat voorbeeld zou door de stichter van het derde shogunaat, Tokugawa Ieyasu (1542-1616), nagevolgd worden.



van het *kabuki*, om niet vervalst te worden, de artistieke medewerking van uitstekend met het theaternieuw bekende specialisten. Zoon van een *kabuki*-acteur en bij gelegenheid tekenaar van theateraffiches, was Torii Kiyonobu (± 1664-1728) de best geplaatste om die taak te vervullen. Door het beheerste dynamisme van Moronobu te paren aan de vurigheid en de uitbundigheid van het *kabuki*, schiep hij een grootse en sterk dramatische stijl die de met het theater verbonden kunst bijna tachtig jaar lang zou beheersen. Zijn vermoedelijke broer Kiyomasu (werkzaam van het einde van de jaren 1690 tot in het begin van de jaren 1720) schonk de stijl de bevalligheid en tederheid, die hem meer geëigend bleken tot het vertolken van serene schoonheid. De symbiose tussen beide stijlen zou, via de door hen gestichte school, nog gedurende verscheidene generaties naverken. Gelijktijdig met de eerste opbloei van de Torii-school dwong het atelier van de Kaigetsudō, ongeveer tussen 1700 en 1725, dezelfde belangstelling af. Het werd geleid door Kaigetsudō Ando (traditionele data: 1671-1743) en vervaardigde uitsluitend portretten van courtesanes. In hun van weinig verscheidenheid getuigende composities, in een voorname en kloelike stijl, slaagden zij er in alle varianten van de vrouwelijke houding af te schilde-

ren: nadenkende als in overpeinzing verzonken courtisanes, met majestatisch voorkomen, enigszins afwezig in haar verschijning als een half-godin; slanke en lenige vrouwen vol zinnelijke bekoorlijkheid; ongetwijfeld liefvallige courtisanes, maar schijnbaar alleen om haar belangen begaan; terughoudende, enigszins apathische vrouwen met verstillend en onthecht voorkomen.

Te Kyôto was in dezelfde periode de meest gewaardeerde persoonlijkheid Mishikawa Sukenobu (1671-1750), vooral bekend als een der meest vruchtbare illustrators van de *ukiyo-e*. In tegenstelling met de Kaigetsudô die hun werk aan de courtisanes wijdden, verkoos Sukenobu de meer alledaagse vrouw af te beelden als opgroeiend meisje in al haar bevalligheid en ingetogen schoonheid. Hij heeft van de Japanse vrouwelijkheid een beeld met evenveel bekoorlijkheid als bescheidenheid ontworpen, beeld dat voor de *ukiyo-e* bijzonder karakteristiek zou worden.

Doch het werk van een ander kunstenaar, Okumura Masanobu (\pm 1686-1764), kan op zich zelf als samenvatting gelden van deze eerste periode van technische vooruitgang, vanaf de eerste monochrome platen tot de eerste veelkleurige drukken, inbegrepen zijn talrijke experimentele opzoekingen, hetzij aangaande formaten, genres of procédés. Het hoofdkenmerk van zijn stijl, ongeacht het onderwerp, is een soort van onstuimigheid, dartelheid en levendigheid van geest, typisch voor de stad Edo.

Tijdens de jaren 1720-1730 drong het publiek aan op meer kleuren. Zij verplichtten de uitgevers ertoe een veelkleurendruktechniek met beperkte gamma uit te denken, die tegelijk die cliënteel voldoende kon schenken, en de uitgave winstgevend houden. Dank zij de vervolmaking van de werkwijze werd het mogelijk prenten te drukken, aanvankelijk met twee of drie, later met vier tot vijf kleuren, die onder de naam *benizuri-e* of roze prenten bekend zijn, omwille van het overwegend roze-purper, naast een blauwachtig groen. Volgens de grote schrijver Bakin (1767-1848) vertoonden zij treffende gelijkenis met de bij de Japanners goed bekende twee- of driekleurige Chinese prenten.

b. De gouden eeuw

Een zeldzaam feit in de kunstgeschiedenis is wel dat het verschijnen van de volledige veelkleurige drukken, *nishiki-e*, brokaatprenten genoemd, nauwkeurig kan gedateerd worden. De eerste prenten van dit type verschenen onder de vorm van kalenderprenten voor het nieuwe jaar 1765. Toen bereikte de techniek van de kleurenhoutsnode haar hoogtepunt; nadien zijn alleen nog enkele minder belangrijke perfectioneringstechnieken aan te wijzen, ontleend aan de Chinese xylografie.

Opvatting en verwezenlijking van de eerste *nishiki-e* kwam van een groep welstellende dichters, liefhebbers van *haikai*. In dat milieu van intellectuele dilettanten was het naar aanleiding van nieuwjaar de gewoonte onder de onderlinge rivaliserende groepen kalenderprenten uit te wisselen. Die *egoyomi*, echte rebussen, waarbij het zowel op artistieke vindingrijkheid als op schranderheid aankwam, werden slechts op een beperkt aantal exemplaren en zonder winst oogmerk gedrukt. Nu had dat jaar, 1765, een van die verenigingen de idee beroep te doen op de toen weinig bekende Suzuki Harunobo (\pm 1725-1770) en tevens op de beste houtsnijders en drukkers gespecialiseerd in de vervaardiging van *benizuri-e*, om met pigmenten van de beste kwaliteit kalenderprenten in acht tot tien kleuren te vervaardigen. Het resultaat was zo verbazend en het publiek zo geestdriftig dat besloten werd er een commerciële uitgave van te maken.

Zo idee en verwezenlijking van die verfijnde prenten aan een groep liefhebbers-dichters te danken is, de oorzaak van hun verbluffend succes is aan het genie van Harunobo toe te schrijven. Beroemd van de ene dag op de andere, en aangemoedigd door zijn bijval, wijdde hij zich tot aan zijn dood aan de *nishiki-e*, voordeel halend uit elke nieuwe technische vinding.

Utawaga Kunisada (1786-1865).

Busteportret van Ichikawa Danjûrô VII, in de rol van Kan Shôjô in het stuk Sekai no hana Sugawara; uit de reeks Grote rollen uit successtukken (Oatari kyôgen no uchi).

Getekend: Gototei kunisada ga.

Uitgever: Kawaguchi.

Censuurstempel: Kiwame, 1815.

Oban, inventarisnummer 2883.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

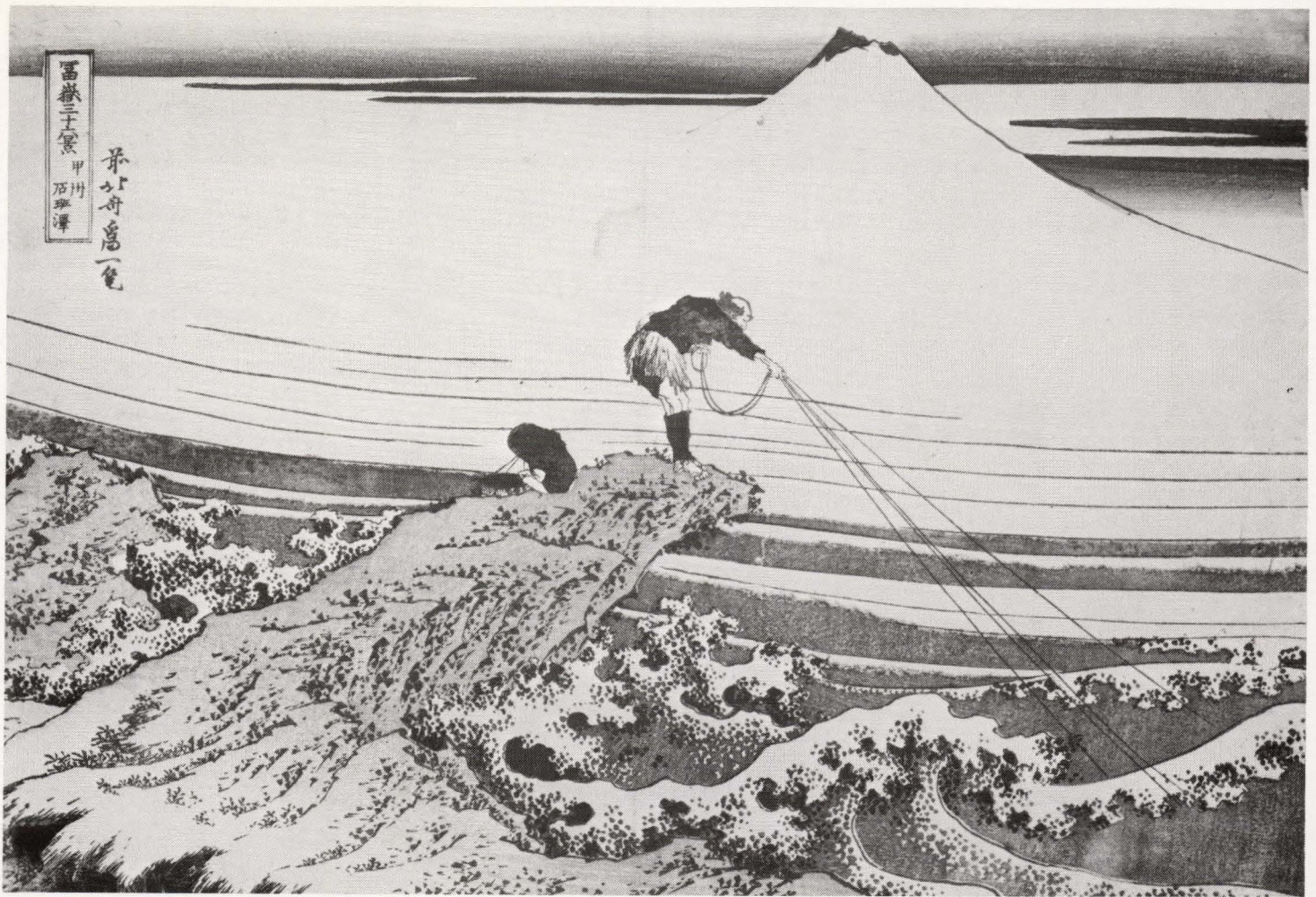
Kunisada, een der knapste leerlingen van Toyokuni (1769-1825), trad na de dood van zijn meester op de voorgrond als tekenaar van prenten met personages en is in dit genre de meest beroemde en meest vruchtbare van zijn tijd.

Door deze reeks van zeven acteursportretten, waarin deze prent de laatste is, blijkt zo goed als zeker dat Kunisada zich voor het eerst bij het publiek wenste bekend te maken als de grote portrettist van acteurs en terzelfder tijd verwantschap met Sharaku wilde aantonen, de enige tekenaar van theaterprenten die, zoals ook bij de hier besproken prent het geval is, van met mica bewerkte achtergronden gebruik had gemaakt.

大嘗年言々
内管衆相

土渡亭閑貞画





Katsushika Hokusai (1760-1849).
Kajikazawa in de provincie Kai, uit de reeks
Zesendertig gezichten op Fuji (Fugaku
sanjurôkkei).

Getekend: Zen Hokusai litsu hitsu.

Uitgeverij: Eijudô.

Censuurstempel: Kiwame.

Begin van de jaren 1830.

Oban, inventarisnummer 5070.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Zijn hoogste roem heeft Hokusai behaald door van het landschap een der voornaamste themata van de *ukiyo-e* te maken. Met de reeks *Zesendertig gezichten op de Fuji* begon hij zijn loopbaan als landschapsschilder. Deze reeks van 46 platen, zijn meest homogene en ook mooiste, heeft hem vanaf 1830, verscheidene maanden zo niet jaren in beslag genomen. Deze prent, niet de beroemdste uit de reeks, vertolkt nochtans het best Hokusai's persoonlijke opvattingen over het landschapsgenre: een fijnzinnig evenwicht tussen de natuur en de mens. Naar het schijnt is nooit beter de eenzaamheid van de mens tegenover de natuurelementen tot uitdrukking gebracht.

In zes jaar tijd schiep hij een oeuvre dat meer dan duizend platen telt en heeft hij door zijn stijl en visie de esthetiek van de prentkunst gedurende de Meiwa-periode (1764-1772) grondig beïnvloed. Wat het onderwerp ook was, het werd buiten de werkelijkheid getild in een dichtelijke sfeer. Wars van alle zinnelijkheid verheerlijkt hij een geïdealiseerde, etherische vrouw, met een jong en uitdrukingsloos aangezicht, een zwanehals, een rank lichaam, broze gewrichten, en te kleine handen en voeten. Harunobu week af van zijn voorgangers door groot belang te hechten aan de omgeving van de handeling. Plaats, tijd en seizoen zijn nauwkeurig aangeduid, terwijl subtiele details er de nauwelijks merkbare nuances van vertolken. Ver van realistisch, versterkt de achtergrondopbouw de indruk van een droomtafereel, zoals door de kunstenaar beoogd. Ten slotte treft vooral nog de literaire inhoud van het werk van Harunobu. Het merendeel van zijn prenten, voor zover het geen dichtelijke allegorieën zijn, zijn opgeluisterd door gedichten uit bloemlezingen van de klassieken van de 13e en 14e eeuw.

De kunstvisie van Harunobu heeft hem niet overleefd. Door de realistische stroming die onmiddellijk op hem volgde, verdween zijn esthetica volledig. De kampioen van het triomferend realisme was Torii Kiyonaga (1752-1815). Zijn visie, even ver verwijderd van de etherische droom van Harunobu als van het sensualisme van Kitagawa Utamaro (1753-1806), straalt een rustige grootheid uit, een volmaakt evenwicht, kortom een waarachtig classicisme. Hoewel hij vooral als voortrekker van de school der Torii vooral theaterprenten schiep, doet zijn naam niettemin vooral aan afbeeldingen van mooie vrouwen denken. Zijn rijzige gestalten vol adel, met hun juiste verhoudingen, bezitten terzelfder tijd de kracht van Moronobu, de intellectualiteit van Masanobu, de passieloosheid van Harunobu, bovendien de hooghartige bevalligheid van de Kaigetsudô en het realisme van andere

meesters, eigenschappen die alle hun eigen bestaan leiden. Teneinde de tekening tot haar recht te laten komen, koos Kiyonaga heldere tonaliteiten, subtiel verdeeld in door oordeelkundig gebruik van zwart verlevendigde kleurenharmonie. Om de waarachtigheid van zijn personage te verhogen verkoos hij een meer bewerkte boven een neutrale achtergrond, vooral landschappen. Onberispelijke bladschikkingen, ongeacht het aangewend formaat, openbaren een zeldzame zin voor ruimte en evenwicht: voor-, midden- en achterplan lopen vlot in elkaar over, de groepen zijn vernuftig opgesteld en de houdingen natuurlijk. Als een der eersten onderscheidde hij zich in het maken van grootformaat- twee- en drieluiken, er zorg voor dragend dat ieder blad in het geheel van het werk zijn eigen waarde behield. Het type van de rijzige vrouw, met goed gevormde leden en een zacht en kalm gelaat maakte Kiyonaga beroemd in de jaren 1780. Zijn faam als tekenaar van vrouwenportretten werd in het volgend decennium evenwel overtroffen door Kitagawa Utamaro (1754-1806). Het heeft er alle schijn van dat Utamaro er zich heeft op toegelegd, eerder de innerlijke persoonlijkheid van de vrouw uit te beelden en al de schakeringen van haar karakter, dan wel haar lichamelijke verschijning. Hij heeft een reeks portretten nagelaten, merkwaardig omwille van hun verscheidenheid en raak psychologisch inzicht. Geen andere kunstenaar heeft beter dan hij de vrouw getoond, uit om het even welke sociale stand, in haar huiselijke bezigheden of in de mondaine wereld, of in haar omgang met kinderen, haar beroepsleven, haar ontspanning. Het is dan ook vanzelfsprekend dat hij de verheerlijker bij uitstek werd van de courtisane en haar wereld. Bij het schilderen van vrouwen benutte hij geestdriftig alle mogelijkheden van de *nishiki-e*, zoals ze hem door Kiyonaga werden aangeleerd: doorschijningseffecten die de dieptewerking verhogen, handige composities gekenmerkt door het dynamisme van de groepsvoorstelling, volle en tegelijk soepele lijnvoering, verzorgde achtergrond. Hij voegde er nog de glans van met micapoeder bewerkte achtergronden aan toe, onderscheidde zich in het genre van busteportretten waarin hij heel de vrouwenziel wist vast te leggen.

Gelijktijdig met de grote meesters, die zich hoofdzakelijk met het vrouwenmotief hebben ingelaten, heeft een andere groep vooraanstaande kunstenaars, na de dood van Harunobu, een gelijkaardig realisme doorgedreven in de prenten waarop toneelspelers zijn voorgesteld. De eersten waren Ippit-susai Bunchô (1725-1794) en Katsukawa Shunshô (1726-1793). Eigenlijk was hun optreden een regelrechte opstand tegen het formalisme van de Torii. Op dat ogenblik had de stilering van laatstgenoemden de kracht en het uitdrukkingvolle van de stichters der school verloren; hun werken waren niet meer dan gevoelig gestereotypeerde schilderijen, zonder enige band met het dramatische karakter van het *kabuki*. Bunchô en Shunshô schonken weer leven aan de toneelspelersportretten, door realistische voorstellingen waarin de persoonlijkheid van de acteur tot haar recht kwam, met beklemtoning van de dramatische gelaatsuitdrukking. Zoals Kiyonaga het voor de vrouwenportretten had gedaan, brachten zij - vooral Shunshô - in de theaterprent een vorm van evenwichtigheid en classicisme tot stand: doorheen de gangbare poses is de persoonlijkheid van de acteur herkenbaar terwijl een lichte stilering het realisme tempert. Daarmee bleef het psychologisch portret nog in zijn experimenteel stadium.

Het is ook hun grote verdienste de mogelijkheden van het *nishiki-e* met zijn dramatische *kabuki*-effecten op briljante wijze te hebben aangepast aan zeer eenvoudige composities. Daarbij is niet gepoogd de gehele, onbeperkt geworden kleurengamma aan te wenden; in plaats daarvan heeft men zich beperkt tot contrasterende en bijzonder doelmatige kleurstellingen. Gedurende de jaren 1794-1795, in een tijdsspanne van nauwelijks tien maanden, kende het acteursportret met Tôshûsai Sharaku een schitterend hoogtepunt. Zijn leven, opleiding en loopbaan, zijn evenveel mysteries.

Yashima Gakutei (werkzaam 1815- ± 1836).
Zinspeling op Yang Kouei-fei (Yang Gueifei).
Getekend: Gakutei Harunobu ga.
Uitgeverij: Senichi.
Censuurstempel: Kiwame, ± 1815-1819.
Oban, inventarisnummer 1486.
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.
Gakutei was een van de zeer talrijke leerlingen van Hokusai. Op deze prent, ongetwijfeld een blad van een drieluik, is de zinspeling op Yang Kouei-fei, vermaarde concubine van de Chinese keizer Suan tsong (Xuanzong: regeringsjaren: 712-756) van de T'ang (Tang) dynastie, zeer duidelijk, voor eerst door het boek dat de jonge vrouw leest *De oorlogskronieken van keizer Suan tsong (Tô no Gensô gundan)*, en ook door het profiel van de bloeiende boom, genaamd de kerseboom van Yang Kouei-fei, die door het ronde venster zichtbaar is.



唐玄宗御製

唐玄宗御製

岳亭
春信画

泉市

OKV 1978

Overigens zijn biografische gegevens over *ukiyo*-e-kunstenaars in het algemeen zeldzaam, omdat de Japanse samenleving ze gewoon als ambachtslieden beschouwde. Hun werken mochten dan al bevallen en prijzig zijn, enige nieuwsgierigheid omtrent de persoon van de maker verwekte dit geenszins. Niettemin is Sharaku wat dat betreft een extreem geval. Talrijke pogingen om hem met andere artiesten uit zijn tijd te vereenzelvigen zijn vruchteloos gebleven. Het geval Sharaku is in nog andere opzichten uitzonderlijk. Reeds in zijn eerste werken verschijnt zijn kunst als volwaardig. Maar in zijn amper tien maanden durende bedrijvigheid en in de ongeveer 150 prenten die hij nagelaten heeft, kan men dezelfde ontwikkeling volgen die van minder begaafde kunstenaars soms tientallen jaren vergde. Zijn tijd, noch de traditie - essentiële factoren in de beoordeling van een Japans kunstenaar - hebben zijn esthetica nauwelijks beïnvloed. Ten slotte breekt zijn psychologische scherpzinnigheid met de gehele Japanse schildertraditie, die het in de eerste plaats zoekt in lijnvoering, stijl en bevalligheid. Die weigering om zich bij de traditie aan te sluiten verklaart wellicht de verbazend korte duur van de loopbaan van deze uitzonderlijk begaafde kunstenaar. Hoewel zijn portretten meestal uitgegeven zijn met alle mogelijke technische snufjes, konden zij op zijn aan toneel verslaafde tijdgenoten niet anders dan een wonderlijke indruk maken. De achteruitgang die in zijn laatste prenten merkbaar is, kan misschien een gevolg zijn van de inspanning van Sharaku om zich naar de gangbare normen te voegen, waardoor hij zijn uitermate persoonlijke visie op het theater prijs gaf.

c. Verval en tweede bloei

De Kansei-periode (1789-1800) betekende de korte eindapothose van de figurale prent, en tegelijk een wending in de ontwikkeling van de *ukiyo*-e. Het verval trad reeds in bij het begin van de 19e eeuw: de stijl werd gaandeweg hoekiger en saaier, de psychologische ontleding verloor terrein, de houdingen hun natuurlijkheid. Niettemin kunnen bepaalde factoren toch gedeeltelijk dat verschijnsel verklaren: duidelijk verlies aan talent bij de meerderheid van de kunstenaars, overproduktie om aan de vraag van de massa te voldoen, en verloedering van de smaak bij die nieuwe cliënteel. Maar wat ook de artistieke waarde van die 19e-eeuwse prenten zij, ze zijn steeds op bewonderenswaardige wijze uitgevoerd door zowel de houtsnijders als de drukkers wier stielkennis lange jaren het talent van de tekenaars heeft overleefd.

Een treffende illustratie van deze ontwikkeling is Utagawa Toyokuni (1769-1825). Aangespoord door de uitstraling van enkele zeer vooraanstaande kunstenaars, bracht hij in de jaren 1790 zijn mooiste reeksen voort. Zijn inspiratiebronnen zijn niet moeilijk te achterhalen: Kiyonaga en Utamaro, onder meer voor hun vrouwenportretten, Shunshō en Sharaku voor hun acteursprenten. Hoewel zij de vergelijking met de meesterwerken van zijn meesters niet doorstaat, bewijst zijn produktie toch dat het in zijn macht lag een grootmeester te worden. Doch na het verdwijnen van zijn voorgangers lijkt hij als beroofd van een onmisbare stuwkracht, niets blijft nog over van zijn vroegere frisheid en alles is in pose, overdreven geweld, platheid en lelijkheid veranderd. De meest belangwekkende figurale, voornamelijk auteursprenten van de 19e eeuw zijn te vinden in de omgeving van Kyōto Osaka, Kamigata geheten. Zoals reeds vermeld, was in de 17e en 18e eeuw de bedrijvigheid van de *ukiyo*-e voornamelijk op schilderkunst en illustratie gericht. Maar vanaf de jaren 1790, was de door het *kabuki* gewekte geestdrift als een koortsaanval opgelaaid, en had zij een massaproductie van acteursprenten teweeggebracht. Om ze te onderscheiden van de produktie uit Edo werden ze *kamigata*-e genoemd, wat bij voorkeur vertaald wordt als Osaka-prenten. Het ontbreekt ze wellicht aan de losheid en levendigheid van de Edo-prenten, doch daarentegen slui-

ten zij aan bij de felheid en de kracht van de allereerste xylografische scheppingen uit de 17e eeuw, en vertolken op zijn best de hele dramatische intensiteit, de bewogenheid en de hoogdraverij, eigen aan het *kabuki*. Bovendien munten zij uit door een meestal vlotte tekening en een feilloze druk. Maar de *ukiyo-e* nam een tweede vlucht in de landschapsprent, die helemaal ontsnapte aan de algemene teleurgang, alsof het volstond dat de kunstenaars ophielden met het uitbeelden van de personages, om in de natuur de levens- en schoonheidsdrift terug te vinden. Hokusai (1760-1849) komt onverdeeld de verdienste toe het landschap als afzonderlijk genre in de prentkunst te hebben ingevoerd, een essentiële bijdrage tot de wedergeboorte van de houtsnede. Ondanks vroegere niet onbelangrijke pogingen, verwierf dit genre de gunst van het publiek slechts omstreeks 1830. Het is vanaf dat ogenblik dat de grote beroemde reeksen van Hokusai, daarna van Hiroshige en tal van andere kunstenaars, verschenen.

Hokusai schiep in zijn landschappen composities van overweldigende kracht, ware studies van lijnvoering, ruimte en ritme. Stoutmoedige vormvereenvoudigingen verraden een zeer persoonlijke kijk op de wereld, nog boeiender gemaakt door zijn manier om met kleur om te gaan. Kleuren hadden voor hem decoratieve waarde, waarmee contrasten en harmonieën tot stand konden komen. Daarbij komt dat zijn palet betrekkelijk beperkt is en de waarde van de kleurloze vlakken eerbiedigt. Bovendien bracht zijn bekendheid met de westerse kunst hem ertoe om, tegen alle Japanse traditie in, een perspectief met één enkel luchtpunt en met zeer lage horizon toe te passen. Ten slotte schonk zijn belangstelling voor de mens, vooral voor de zwoegende kleine man, aan het individu een uitzonderlijke plaats in de landschapschildering van het Verre Oosten. Hokusai wilde de alledaagse mens zijn plaats gunnen in de natuur, en deed dit met zijn volle persoonlijk gezag, zonder daarbij enig genre-realisme na te streven. Vanaf 1834 verloor Hokusai zijn onbetwistbaar leiderschap in het genre. Het werd hem ontnomen door Hiroshige (1797-1858) met zijn eerste reeks prenten, gewijd aan de drieënvijftig pleisterplaatsen op de Tōkaidō-weg, en Hokusai heeft zijn publiek nooit meer helemaal kunnen herwinnen. Het succes dat dit eerste meesterstuk van Hiroshige te beurt viel, was meteen overweldigend en nadien is daar nooit afbreuk aan gedaan. Zo kan men stellen dat zijn eigen meester eigenlijk de natuur zelf is geweest, zo is het even onmiskenbaar dat Hiroshige in zijn essentiële kwaliteiten veel aan Hokusai verschuldigd is: de gedurfde compositie, de stilering en de verkortingen, het overnemen van de Europese esthetische principes in specifiek Japanse vormtaal. Toch is de poëzie die van Hiroshige's werk uitstraalt hem helemaal eigen.

In de landschappen van Hokusai leidt de mens zijn eigen leven, zo goed als onafhankelijk van zijn omgeving; Hiroshige van zijn kant beschouwt de mensheid als een onscheidbaar deel van de natuur en volledig in het landschap geïntegreerd.

Opmerkenswaard is dat hij slechts één aspect van de natuur uitbeeldt: haar schoonheid, en kordaat alles wat angst of ontzetting wekt, ontwijkt. Het volmaakte evenwicht tussen buitenlandse invloeden en de nationale traditie, bereikt door Hokusai en Hiroshige, werd in de landschapsprenten van hun leerlingen en navolgers spoedig verbroken. De westerse stroming drong zich steeds onweerstaanbaarder op, en komt bij voorbeeld bij Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) tot uiting in een sterk realistische visie, gekoppeld aan een surrealistische sfeerschepping. Bij anderen kreeg het landschap, waarin ambachtslieden en arbeiders het voorplan beheersten, het karakter van een journalistiek verslag.

d. Het einde van de ukiyo-e-prentkunst

Het openstellen van Japan voor het buitenland en de sociaal-politieke omkeer van de Meiji-restauratie (1868-1912) waren voor de *ukiyo-e*-prentkunst

Shunkōsai Hokuei (werkzaam ± 1824-1837).
Busteportretten van de toneelspelers Nakamura Utaemon III en Iwai Shijaku, in de rollen van Kumagai Jirō Naozane en Atsumori, in het stuk Genpei tsutsuji, ver- toond te Osaka in de 2e maand van 1832.
Getekend: Shunkōsai Hokuei ga.
Uitgever: Honsei en Kawaji.
Houtsnijder: Surimone Hangishi Kasuke.
1832.

Oban, inventarisnummer 7035.
Koninklijke Musea voor Kunst en Geschie- denis, Brussel.

Hokuei's loopbaan was een der kortste onder de voornaamste tekenaars uit de Osaka-school. In een prent als deze, werd zijn tot volle rijpheid gekomen stijl uitstekend door de houtsnijder Kasuke gediend. Maar hun samenwerking zou niet volmaakt geweest zijn zonder de hulp van de voortreffelijke drukkers van Osaka, die zo befaamd waren dat de uitgevers van Edo dikwijls een be- roep op hen deden voor de uitvoering van speciale en bijzonder te verzorgen bestel- lingen.

Het geschiedenisstuk waarop de prent teruggaat, verhaalt de beslissende ontmoeting tussen twee naijverige clans in de slag bij Ichinotani op het einde van de 12e eeuw met de verovering van de macht als inzet. Het tafereel dat hier afgebeeld wordt verwijst naar de tragische episode, waar de innerlijk verscheurde Kumagai zich verplicht acht de zeer jonge Atsumori te doden, om ten aanzien van zijn troepen zijn gezicht niet te verliezen.



長江
英画



**Enige publikaties
over Japanse prentkunst
in het algemeen**

Cat. Japanese Colour Prints, Victoria and Albert Museum, London, 1951;
Fujikake, S.H., *Japanese Woodcutprints*, Tokyo, 1953;
Hiller, J., *Japanese Masters of the Colour Print*, London, 1954;
Michener and Lane, *Japanese Prints from the early Masters to the modern*, Tokyo, 1959 (8e druk 1975) (Duitse uitgave, Freiburg/München, 1961);
Cat. Ausstellung Japanischer Holzschnitte, Sammlung Theodor Scheiwe, Münster, 1959;
Hiller, J., *The Japanese Print*, London, 1960;
Cat. Japanische Holzschnitte, Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1961;
Lane, R., *Japanische Holzschnitte*, München/Zürich, 1962;
Hempel, R. *Japanische Holzschnitte*, Stuttgart, 1963 (Nederlandse uitgave, Antwerpen/Arnhem/Zeist, 1965 (?));
Cat. De Japanse Kleurenhoutsnede, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden, 1964;
Cat. Japanische Holzschnitte, Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Köln, 1969.

noodlottig. Kunstenaars als Kobayashi Kiyochika (1847-1915) spanden zich nog in, zonder er volledig in te slagen, om de *ukiyo-e* bij het nieuwe Japan van de Meiji-periode aan te passen.

Toch zijn de ware oorzaken van het verdwijnen van de *ukiyo-e* niet van louter esthetische aard: het zijn de fotografie en de prentkunst-cliënteel als dusdanig. De fotografie, vaak als schuldig aangewezen voor de dood van het portret in de westerse schilderkunst, heeft ook het einde van de *ukiyo-e* verhaast. En aangezien de prentkunst op dat ogenblik haar publiek bij de in kunstzaken onbevoegde massa vond, betekende de verschijning van een goedkoper methode voor de uitbeelding van taferelen uit het dagelijks leven, met name de 'fotogravure met grote oplage', automatisch de veroordeeling van de prentkunst.

Bij het begin van de 20e eeuw kende de prentkunst een hernieuwing, met werk waarin de tekening niet langer van de mogelijkheden van het houtblok afhankelijk was; men kan ze genoeglijk in hout gegraveerde schilderijen heten. Met de bekendwording van Europese technieken als de ets, de steendruk, de aquatint e.a., ontstond tegelijkertijd een nieuwe kunst, zonder aanwijsbaar verband met de oude traditie.

Zo de xylografie heden ten dage nog het meest beoefend genre blijft, de geest van de prentkunst is ten gronde veranderd: nu werkt de kunstenaar zelfstandig en tekent, snijdt en drukt eigenhandig. Sindsdien wordt de prent, volwaardig-zelfstandig kunstwerk, als gelijke van het schilderij geëwaarderd.

Besluit

Uit dit beknopt overzicht van de Japanse xylografie, dat in hoofdzaak over de *ukiyo-e*-houtsnede handelt, valt in het bijzonder te onthouden dat, in tegenstrijd met de gangbare mening, die artistieke uitdrukkingvorm niet met volkskunst mag vereenzelvigd worden, gezien zij niet uit een behoefte van het volk is ontstaan. Zelfs waar het haar hoogste doel was dit volk te dienen, werd ze, op zijn minst tot in de 19e eeuw, geleid door een burgerlijke en gevormde elite, die de hand hield aan zeer hoge kwaliteitsnormen. Het is ten dele aan het verborgen optreden van die burgerij te danken dat de prentkunst een der voornaamste Japanse bijdragen tot de wereldkunst is geworden. Maar zonder de merkwaardige kunstenaars, had de *ukiyo-e* nooit op die ereplaats aanspraak kunnen maken.

De meesten van die kunstenaars genoten grote faam en bevestigden in hun werk hun eigen persoonlijkheid. De grootsten onderscheidden zich bovendien door hun grondige opleiding en vaste stielkennis, verworven door de studie van de klassieke Chinees-Japanse schilderkunst. Het is hun verdienste geweest die culturele verworvenheden aan de eigen doelstellingen van de *ukiyo-e* aan te passen en dadelijk inzicht te hebben gehad in de specifieke mogelijkheden en grenzen van de houtsnede zodat zij niet, zoals elders gebeurde, gepoogd hebben de rijkdom van de schilderkunst over te brengen in de houtsnede.

Het geheel van die factoren heeft gemaakt dat de Japanse prentkunst een volstrekt unieke en onovertroffen kunst is.

Tekst

Ch. Kozyreff, wetenschappelijk medewerkster aan de afdeling het Verre Oosten van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

Nederlandse bewerking

A. Claerhout, conservator van het Etnografisch Museum, Antwerpen

Verklaring van enkele Japanse woorden

chûban:

verticaal prentformaat ($\pm 26 \times 20$ cm).

ga en zu:

sluit een signatuur af en betekent: 'getekend', resp. 'ontworpen door'; stemt overeen met ons 'pinxit' en 'fecit'.

haikai of haiku:

een kort gedicht van zeventien lettergrepen met een lyrische inhoud.

kabuki:

dramatisch volks toneelgenre, in het begin van de 17e eeuw ontstaan als tegenhanger van het in de 15e eeuw aan het hof tot ontwikkeling gekomen, nadien aan de adel voorhouden nô-spel.

ôban:

meest voorkomende van de zes traditionele prentformaten ($37,5 \times 25$ cm).

samurai:

militair, krijger. Zij hadden het recht twee zwaarden te dragen. Hoewel niet zelf tot de klasse der edelen behorend, rekenden zij zich hoger dan landbouwers, handwerklieden enz. Onder andere waren Harunobu, Koryusai, Utamaro en Eishi samurai.

shintô:

naam voor het geheel der oude autochtone Japanse religies (hoofdzakelijk natuur- en vooroudercultussen), ontstaan ter onderscheiding van het in de 6e eeuw ingevoerde boeddhisme. Tijdens de Meiji-restauratie verwierf het shintô het statuut van officiële godsdienst van Japan.

shôgun:

opperbevelhebber die vanaf de 12e eeuw de werkelijke machtsuitoefening overnam van de keizer. Het feodaal-militair regeringsstelsel of shogunaat werd afgeschaft in 1868 waarna de macht weer in handen kwam van de keizer.

surimono:

wenskaart ($\pm 19 \times 25$ of 20×18 cm).

Yamato-e:

Yamato is de naam van een historisch-cultureel belangrijke Japanse provincie, hoofdstad Nara. De naam werd door geletterden graag gebruikt tot aanduiding van alles wat vrij van Chinese invloed was. De stijl aanduiding Yamato-e ontstond op het einde van de 10e eeuw ter onderscheiding van de schilderkunst in Chinese stijl.

zu:

zie hoger op 'ga'.

Utagawa Hiroshige (1797-1858).

Mitate d'Ukifune of wachten op het veer aan de Sumidarivier; uit de reeks Beroemde gezichten op Edo, in verband met de Genji-roman van dame Murasaki (Edo Murasaki meisho Genji).

Getekend: Hiroshige ga.

Uitgever: Maruya Kyûshirô.

Censor: Yoshimura.

$\pm 1844-1847$.

Oban, inventarisnummer 933.

Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel.

Tijdens zijn vormingsjaren, ongeveer tussen 1811 en ca. 1830, had Hiroshige veel prenten met personages, waaronder ook vrouwenportretten, getekend. Toen dat genre omstreeks 1844 weer in de mode kwam, liet hij zich opnieuw met vrouwenportretten in. Hoewel het genre weinig met zijn temperament overeenkwam, bewees Hiroshige niettemin dat hij de scheppingen van zijn grote tijdgenoten Kunisada en Kuniyoshi, de specialisten van de figurale prent, kon evenaren zo niet overtreffen.

