Francesco Paolo Campione **Yokohama-skolen. Fotografiet i Japan fra 1860 til 1910: Rejsekunst mellem dokumentation og tradition** En anonym maler, der var ansat i Kusakabe Kimbeis atelier, benyttede en pensel med kun et hår til at male detaljerne på hver af de to hundrede munkes øjne og læber, som var på fotografiet

Yokohama-skolen
Fotografiet i Japan fra 1860 til 1910: Rejsekunst mellem dokumentation og tradition

Også i Figura-serien fra Billedkunstskolernes forlag:

Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Sansningens logik*
Georges Bataille, *Manet – Et biografisk og kritisk studie*

Figura-serien redigeres af Carsten Juhl

Periodisering af japansk historie

Epoker:
Jōmon (indtil 200 f.v.t.)
Yayoi (200 f.v.t. – 250 e.v.t.)
Kofun (250 – 552)
Asuka (552 – 646)
Hakuhō (646 – 710)
Nara (710 – 794)
Heian (794 – 1185)
Kamakura (1185 – 1333)
Nanbokuchō (1336 – 1392)
Muromachi (1392 – 1568)
Azuchi Momoyama (1568 – 1600)
Tokugawa eller Edo (1600 – 1853/1868)

Overgangen til moderniteten:
Bakumatsu, der betyder "tæppefald" nemlig for shogunatet (= Bakufu)
og landets isolationistiske politik (1853 – 1867)
Meiji-epoken (1868 – 1912), også kaldet Meiji Restaurationen
på grund af kejserens indsættelse i en halvguddommelig position

Moderne perioder:
Taishō (1912 – 1926)
Shōwa (1926 – 1988)
Heisei (1988 –)

Francesco Paolo Campione

Yokohama-skolen

Fotografiet i Japan 1860-1910: Rejsekunst mellem dokumentation og tradition

Oversættelse og tekstredaktion ved Carsten Juhl

Billedkunstkolernes forlag
Det kgl. danske Kunstakademi
København

2016

Francesco Paolo Campione
La Scuola di Yokohama
La fotografia nel Giappone dell'Ottocento
Giunti – Esovisioni 10, Firenze og Milano, 2015
© 2015 Giunti Arte Mostre Musei S.r.l.

Francesco Paolo Campione
Yokohama-skolen
Fotografiet i Japan 1860-1910: Rejsekunst mellem dokumentation og tradition
Billedkunstkolernes forlag
Figura-serien
Første udgave 2016
© Den danske udgave: Billedkunstskolernes forlag og Carsten Juhl

Oversættelse og tekstredaktion: Carsten Juhl
Billedredaktion: Francesco Paolo Campione, Carsten Juhl og Moira Luraschi

Layout og omslag: Rasmus Eckardt
Tryk: Specialtrykkeriet Viborg A/S

ISBN 978-87-7945-092-9
Printed in Denmark 2016

Udgivet med gavmild og tålmodig støtte fra TOYOTA-FONDEN

Billedet på omslagets forside: Kosakabe Kimbei, [*Monkey Carved Stable Nikko*], ca. 1890, 20,4 × 26,5 cm, neg. 1566. Inv. 43-35 (udsnit). —— De tre aber er japanske makaker af arten med rødt ansigt (*macaca fuscata*). De bor i bjergene, men er også gode svømmere, og de beskyttede sig mod de japanske vintres hårdhed ved ind imellem at opholde sig i vandet fra varmekilderne. Hannerne er meget større end hunnerne, somme tider tre gange så store; til gengæld er der tre gange så mange hunner. De tre afbildede aber er anbragt inden for en træramme på muren til de hellige hestes stalde i Tōshō-gū templet. De udgjorde symbolske vagter ved mausoleet for den første shogun Tokugawa Ieyasu i Nikkō. På japansk hedder de Sanzaru eller Sanbiki no saru. Den første abe hedder Mizaru (bogstaveligt: "ikke se det onde"), den anden Kikazaru (bogstaveligt: "lyt ikke til det onde") og den tredje Iwazaru (bogstaveligt: "tal ikke om det onde"). Somme tider er der også en fjerde abe, Shizaru (bogstaveligt: "gør ikke det onde"), og den fremstilles sædvanligvis med hænderne over skødet. Abernes ikonografi går tilbage til den ældste japanske ideologis tilblivelse: fra kinesisk Konfucianisme over Tendai Buddhisme til statsreligionen Shintō. De tre aber anses også for opvartere til Saruta Hito no Mikoto o Koshin, vejenes guddom, der dyrkes i årets tresindstyvende dag i overensstemmelse med en række komplicerede forskrifter, der lader sig sammenfatte nogenlunde som følger: Det som aberne foreslår os at gøre, og som vi ikke formår at gøre, vedrører livets etiske tyngde, som man i ny og næ bør se bort fra.

Indholdsfortegnelse

6 Oversætterens forord

11 Indledning

13 Kapitel 1. Fotografiet i Japan i det 19. århundrede
13 1. Forskningen
15 2. Periodiseringen
20 3. Samtidige genrer

27 Kapitel 2. Teknikkerne
27 1. Albuminpapir
28 2. Albuminisering, fiksering og montage
30 3. Koloreringen
37 4. Fotokameraerne
38 5. Stereoskopiet
40 6. Pladerne
44 7. Formaterne
46 8. Souvenir-albummer
49 9. Visitkortene

52 Kapitel 3. Kunstfærdighed og kunst
52 1. En sammensat fortolkning
53 2. Begyndelsen
57 3. Forandringer og nostalgi
60 4. Æstetiske strategier og marked
63 5. Rejser og landskaber
65 6. "Berømte steder" og rejseførerne

70 Kapitel 4. Traditionens fortsættelse
70 1. En stærk arv
71 2. En interesse i realisme
72 3. Emnerne
76 4. Stilen
80 5. Det ideografiske synspunkt

85 Kapitel 5. Temaerne
85 1. "Beato-formlen"
88 2. Udvælgelseskriterierne for souvenir-albummerne
89 3. Den beherskede natur
91 4. Ogawas blomster og kollotypiet
92 5. Fotolitografiet og andre teknikker til udbredelse af Yokohama-skolens fotografier
96 6. Lysbilleder til tryllelygter (Laterna magica)
98 7. Den mimetiske interaktion og det "evigt eksotiske"
101 8. Helligt og profant
107 9. Det "overeksotiskes" helte
111 10. Det iscenesatte fotografi og udendørsatelererne
114 11. Billedet af kvinden

122 Kapitel 6. Atelierer og mestre
122 1. Atelererne
127 2. De europæiske fotografers virksomhed (1850-1890)
129 3. Beato, Stillfried og Farsari
139 4. De vigtigste japanske mestre
145 5. Kimbei, Tamamura og Ogawa

155 Bibliografi

169 Farvebilleder

Oversætterens forord

I Udstillinger og seminarer —— Denne bog har mange opgaver, ikke mindst på dansk, hvor det ikke vrimler med bøger om det eksemplariske ved japansk kunst: Den skal anslå temaer fra japansk kunsthistorie, sociologiens teori om kunstværkstedet som kollektiv producent, fotografiets forhold til billedkunst, forskellen mellem de tre moderniteter (amerikansk, europæisk og japansk) samt imperialismens historie i mere almen-historisk forstand, eftersom Yokohama-skolens fotoværksteder udviklede sig og kulminerede i Meiji-epoken 1868-1912, der er nogenlunde sammenfaldende med den europæisk-nordamerikanske imperialismes historie. Der er dog også andre emner, der behandles, om end mindre tematisk som f.eks. den i mange år gængse vesterlandske opfattelse af den orientalske kvinde eller – givetvis mere perifert som emne – souvenirobjektets og dermed turismens historie. Endelig indeholder Yokohama-skolen som globalæstetisk og historisk kunstemne også en af de afgørende fortællinger om *mixed-media* som gestus og som kombination af reproduktion og maleri.[i]

Bogen udkommer efter Nationalmuseets særudstilling om det håndkolorerede fotografi i Japan, "Pigen og Parasollen – Japan i fotostudiet", 16-11-2013 til 27-4-2014: Her havde udstillingens kurator, Martin Petersen, trukket nogle visuelle paralleller mellem Yokohama-skolens retoucherede fotografi, som udstillingen grundigt dokumenterede, og det popæstetiske "selv"-portræt, som nutidens japanere kan skabe i de digitale *purikura*-fotobokse, der er anbragt forskellige steder i Japans offentlige rum. Disse fotografier, hvis manipulationer er forvaltede af billedsujettet selv, indskriver fotografiet i et meget specielt felt mellem pop-kunst, manga-tegneserie og digital-kosmetisk maskering, hvis hovedtræk dog er forhåndsprogrammerede.

En række initiativer fulgte i kølvandet på udstillingens åbning og afslutning: 23. og 24. januar 2014 fandt der et engelsksproget seminar sted på Nationalmuseet den første dag og på Kunstakademiet, Kgs. Nytorv, den anden; det var organiseret af Tijana Mišković. Den 23. blev der holdt en række vigtige oplæg, der efter en præsentation af "Visuel kultur i Japan omkring 1900" ved Gunhild Borggren introducerede Yokohama-skolens fotografiske ærinde ved Moira Luraschi, japansk rejsekunsts hovedproblemer ved Allen Hockley og endelig den japanske anvendelse af fotografering i 1800-tallets anden halvdel ved Morihiro Satow. Andendagen kunne nogle af emnerne uddybes, således i tre nye foredrag ved Hockley, Luraschi og Satow, mens Miwako Tezuka trak paralleller fra træsnittene – eksempelvis Hokusais – til nutidig japansk kunst.

Parallelt med det japanske emnes mere akutte udstillingsmuligheder havde Museo delle Culture og Billedkunstskolernes afd. for Teori og Formidling arbejdet for at udvide det globalæstetiske emnekompleks, der havde karakteriseret den kunstteoretiske forskning i første halvdel af 2000'erne, til visuel antropologi.[ii] Det medførte, at vi kunne forbinde de japanske emner til projektet "Camera as Cultural Critique", der i regi af Aarhus Universitets afd. for Kultur og Samfund foregik på det nye Moesgaard Museum. Det andet todagesseminar fandt derfor sted på museet 17. og 18. november 2014 og blev præsenteret i *Visuel Arkivering* nr.06, november 2014, så det skal ikke gøres igen her. Akterne fra dette andet seminar har ligget parate til udgivelse længe og udkommer som *Visuel Arkivering* nr.10. Som det vil fremgå af akterne, så er det Fosco Marainis feltarbejde i Japan, der bygger bro mellem Japan-studierne og den visuelle antropologi.

Under sine Japan-ophold begyndte Maraini med at udforske ainuernes skikke og redskaber og endte med at fotografere amaernes fiskeri af awabier i 1954 fra den lille ø Hekura nord for den japanske hovedø. Og *Hekura* blev titlen på den danske udgave af Marainis feltarbejde: Bogen udkom på forlaget Schønberg i 1963 og var oversat fra italiensk af Mogens Juul Madsen. (Om amaerne se s.111 i denne bog). Den er rigt illustreret med de fotografier, Maraini tog med sit selvbyggede undervandskamera, når han dykkede sammen med amaerne. - I forbindelse med den moralske oprustning efter Fukushima-katastrofen i marts 2011 udsendte japansk fjernsyn serien *Amachan* og havde stor succes med historien om en ung kvinde, der vender tilbage til sine Ama-rødder i en region, der er blevet ødelagt af jordskælv og stormflod.

Udstillinger er et bærende element, når et emne som japansk kunst undersøges. Jeg skal kort resumere yderligere tre, der har været vigtige for denne bogs tilblivelse:

"Everyday – Samtidskunst fra Japan, Kina, Korea, Thailand", Kunstforeningen Gl. Strand, 9-8 til 28-9, 2003. Udstillingen var kurateret af Sibbe Agergaard og Torben Christensen,[iii] der bl.a. stillede spørgsmålet om eksistensen af en "asiatisk identitet". Det var ganske dristigt gjort, eftersom modersmålene i de involverede lande tilhører tre forskellige sprogfamilier – sino-tibetansk, altaisk og tai-kadai – samt kun er forbundne af buddhismens ekspansionsbevægelse, dvs. af en i dag delvis omlagt religion. Udstillingen udløste imidlertid en meget interessant anmeldelse i *Weekendavisen* 15-8-2003, hvor Gunhild Borggren over en hel side betitlet "Japansk perspektiv" rejste spørgsmålet om det håndkolorerede træsnits betydning for samtidens kunst. Og kunstteoretisk set giver påvirkningernes historie rige muligheder for tematiske og visuelle sammenligninger, som kan nære den interikoniske vinkel, der driver meget af Campiones bog: krydspåvirkningerne mellem japansk kunsthistorie og europæisk, mellem træsnittet og fotografiet i Japan.

Udstillingen om den "uudsigelige" eller "uhåndgribelige fuldkommenhed", *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone. 1860-1910* (se bibliografien), blev vist i Lugano 23-10-2010 til 27-2-2011 i kunsthallen Villa Ciani, men var organiseret af Museo delle Culture. Det meget store katalog var redigeret og forfattet af Francesco Paolo Campione og Marco Fagioli. Jeg så udstillingen i januar 2011, læste katalogets tekster og blev hurtig overbevist om, at vi stod over for et vigtigt eksempel på *mixed-media* tilsat en velstyret modsætning mellem japansk kunsttradition og de lokale billedkunstneres evne til at underlægge sig ny teknologi på egne æstetiske betingelser. En række tilskrivninger var imidlertid ikke på plads, da Museo delle Culture modtog den store samling af Yokohama-skolens fotografier, og mens attributionerne blev kontrolleret, udvidede Campione teksten til den bog, hvis danske oversættelse nu foreligger og hvori forfatteren løbende drøfter attributionens forskellige vanskeligheder... – Jeg har i oversættelsen gjort sproget mindre "katalogagtigt" samt indsat nogle kunstteoretiske betegnelser, alle i samråd med forfatteren.

Hokusai – Grand Palais, Paris, 1-10-2014 til 20-11-2014 og så atter 1-12-2014 til 18-1-2015, kurateret af Seiji Nagata. Eftersom udstillingen var centreret omkring tegninger og tryk, så dokumenterede den de fortællinger, der cirkulerede før Meiji Restaurationen. Og den bekræftede den antagelse, Campione skitserer i begyndelsen: Der var en opløsning i gang i den isolationskultur, shogunatet havde tilvejebragt. I sin monografi *Moderne sans être occidental* [Moderne uden at være vestlig], der har undertitlen *Aux origines du Japon d'aujourd'hui* (Paris: Gallimard, 2016) forklarer Japan-historikeren Pierre-François Souyri, at der frem til 1830 var en kritisk offentlighed under udvikling i Japan. Overgangen 1866-1873 fra shogunatet til restaurationen af kejserpositionen var på mange måder en åben proces, mens tiden herefter frembragte en magtkonstellation med mere autoritære tilbøjeligheder, bl.a. fordi den politiske del af Meiji-epokens modernisering havde den bismarckianske stat som forbillede. Souyris bog er faktisk en 490 siders åndshistorie med hovedvægten lagt på de løbende japanske diskussioner i Meiji-epokens spidsperiode, diskussioner om ret, frihed og feminisme…

II Arcana —— Omkring spørgsmålet om *det japanske* som et ganske specielt emne for tænkning og analyse står der en hel filosofihistorie til vor rådighed. Den går fra Mellemkrigstidens tre tyske filosoffer, der dengang underviste i Japan, til en meget stor og forskelligartet vifte af mere specialiserede Japan-forskere i Efterkrigstiden, hvor jeg nøjes med at omtale nogle stykker om lidt.

Eugen Herrigel (1884-1955) var i Sendai, Japan, 1924-1929 og udgav længe efter sin hjemkomst beretningen *Zen in der Kunst des Bogenschiessens*, München: Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1948, der siden er udkommet på mange sprog, heriblandt dansk. Eftersom Herrigel tilsluttede sig nationalsocialismen i 1930'erne, er hans forudgående filosofiske værk blevet en kende fortrængt, men det står i en vedgået gæld til Emil Lasks kategorilære.

Kurt Singer (1886-1962) var i Japan 1931-1939 (Tokyo 1931-1934, Kina 1935 og Sindai 1936-1939): Han var en betydningsfuld økonomitænker og ligesom Löwith en modstander af nationalsocialismen. Hans Japan-bog bærer titlen *Mirror, Sword and Jewel – A Study of Japanese Characteristics*, [Sidney, 1950] George Braziller, New York, 1973. Det oprindelige tyske manuskript gik tabt i forbindelse med krigens genvordigheder, men blev siden rekonstrueret af Wolfgang Wilhelm og udgivet som *Spiegel, Schwert und Edelstein – Strukturen des japanischen Lebens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Karl Löwith (1897-1973) var i Japan 1936-1941. Da vi har at gøre med en af de betydeligste filosoffer i det XX årh., skal jeg blot signalere hans tre Japan-studier, der i dag står at læse i *Sämtliche Schriften*, vol.2, Stuttgart: Metzler, 1983, s.541-601:

1. "Japan's Westernization and Moral Foundation" (1942/43).
2. "The Japanese Mind – A Picture of the Mentality that We Must Understand if We are to Conquer" (1943).
3. "Bemerkungen zum Unterschied von Orient und Okzident" (1960).

Det var Löwith, der rejste spørgsmålet om de tre moderniteter, amerikansk, europæisk og japansk, men hans første to studier var skrevet under indtryk af en kommende og siden udebleven landgang i det japanske øhav, da man endnu var overbevist om, at en japansk forhåndsovergivelse aldrig kunne komme på tale ud fra den behandling, japanske officerer og menige havde givet de amerikanske og britiske soldater, der havde overgivet sig på Filippinerne og i Singapore. Men det angiveligt umulige skete. I sin *Japans Historie* skriver Richard Storry følgende om dette vendepunkt i etableret japansk selvforståelse:

> Men hvis de allierede skulle gennemføre en invasion og et blodigt felttog i selve Japan, ville de uden tvivl insistere på kejserdynastiets fald. Ydermere frygtede man, at revolutionære tilbøjeligheder ville finde næring i den brede befolkning, når først de fremmede styrker begyndte at trænge ind i Japan. I sidste instans var Japans herskere mere bange for en revolution end for et nederlag. (*Japans Historie*, s.211).[iv]

Forlaget Rubettino i Messina udgav Karl Löwiths førnævnte tre *Scritti sul Giappone* i 1995, i Monica Ferrandos oversættelse. Gianni Carchia havde skrevet indledningen til den italienske udgave (s.7-22): Den var forfattet under indtryk af den dengang nyligt rekonstruerede tyske udgave af Singers bog på Suhrkamp. I forlængelse af Singer fokuserede Carchia på en spænding mellem en "virtuel lukkethed" i japansk kultur og en organisatorisk åbenhed i det japanske *habitat* (se fig. 23).[v] Og det var naturligvis det åbnende i det japanske, der havde interesseret Singer og nu blev viderefortolket af Carchia: Deixiteten med de mange pronomener skulle angiveligt placere det japanske synspunkt *in situ*, så det indtryk, subjektet modtog, ikke fremstod som en begivenhed med en øjeblikkelig virkning for den enkelte: Vedkommende behøvede ikke at begrunde en personlig berørthed. Carchia skriver (og jeg oversætter):

> Eksemplet med personens mobile Jeg kan let udvides til – ud fra en bredere målestok – at omfatte relationen mellem japansk identitet og de andre kulturer. Lige fra den første, fundamentale forbindelse til kinesisk civilisation til den sidste til Vestens moderne civilisation er det karakteristiske for Japans kulturelle identitet, at den hele tiden er udspændt mellem et Sig og den anden. Dens konturer er ikke og kan ikke være stabile, for de bestemmes til punkt og prikke af den selv samme begivenhed, der konstituerer den forbindelse, hvori den skal indgå. (op.cit. s.17)

Så der er ikke en grundlæggelse. Det fører os videre til Japan-forskeren og lingvisten Roy Andrew Miller (1924-2014), hvis afgørende monografi *Japan's Modern Myth* (1982) om det japanske sprog, *nihongo*, har inspireret Campione i behandlingen af Said og orientalisme-spørgsmålet (s.100-101 og bibliografien): Millers arbejde her og i udvidet form i den forudgående *Japanese and Other Altaic Languages* (University of Chicago Press, 1971) består i at indskrive japansk filologi og sprogbrug i mere omfattende bevægelser af sprog-historisk og etnografisk karakter. Jeg skal ikke her hævde noget om de forskellige lag, der måtte indgå i *nihongo*, og der er blevet talt om malajo-polynesiske lag ud over de altaiske, og dermed heller ikke om hvad der er slægtskab og hvad der er naboskab sprogene imellem, men Millers bøger når under alle omstændigheder meget langt i retning af at fjerne det japanske sprog fra det hemmelige og indforståede, som bogtitlens mytologer vil fremme, nemlig at *nihongo* skulle udgøre eller indeholde Japans *arcanum*.

I forlængelse af det samme spørgsmål bør også Massimo Raveris store monografi inddrages: *Il pensiero giapponese classico* (Torino: Einaudi, 2014): "Klassisk japansk tænkning" skal søge at omlægge hele det spørgsmål om begyndelse, grundlæggelse og begrundelse, der hjemsøger det *japanske* som emne. I sin anmeldelse kalder Mario Perniola Raveris position for "dissident" (Ágalma nr.31, april 2016, s.94-101). Og Raveri tager da også et udgangspunkt i den meget kritiske Kuroda Toshio (1926-1993), hvis analyser af shintoismen som statsreligion skabt i den komplekse overgangsfase fra Edo-epoken til Meiji-epokens modernistiske fuldbyrdelse fortsat er en anstødssten i japansk kultur; se fig. 49. Over 611 sider rekonstruerer Raveri forståelsen af de manuskripter, der udgik fra de første buddhistiske klostre i Japan og deres fortolknings"skoler", og i den forbindelse ikke mindst disse manuskripters relation til de forudgående lokale guddomme og landsbyritualer som en slags palimpsest for de nævnte skolers tanker. Dialogen mellem skolerne og vilkårene i Japan udfoldes i en kombination af åndshistorie og hermeneutisk tekstlæsning, og Raveri er meget opsat på at forstå den klassiske japanske tænknings skepsis ikke bare over for en begrebsforankring, men også over for de forklaringer, der indeholder universalistiske projektioner, dvs. idealer. Så når et filosofisk fænomen dukker op i de "klassiske" overvejelser, vil der ofte i denne tænkning være en tilbøjelighed til at fastholde det idémæssige som en spektral eller anet tilstedeværelse, eftersom mistilliden til at give efter for filosofiske fristelser og hævde en position er en del af måden, hvorpå tænkningen er tilstede.

Ud fra en moderne problemstilling og uden at inddrage Raveris analyser yderligere, så er det det tilbagevendende spørgsmål om den korte afstand mellem "conviction" og "obligation" i japansk kultur, der spøger i det spektrale. Ruth Benedict helliger førnævnte *overgivelsesemne* nogle fine sider i sin grundlæggende *The Crysanthemun and the Sword* (s. 37-42, se bibliografien): Det var den korte afstand, nærmest en identitet, mellem overbevisning og forpligtigelse, der afstedkom dramaet i japanerens sind. Opgave, følelse og loyalitet hang meget snævert sammen.

III Bureaukrati —— To af de lande, der indgik i "Everyday"-udstillingen på Gl. Strand, har imidlertid begge betydningsfulde bureaukrati-traditioner: Etienne Balasz (1905-1963) har døbt det kinesiske et "himmelsk bureaukrati" og tilskriver Kina før 1920'erne en over to tusind år gammel totalitær-rituel fasthed,[vi] mens Kurt Singer har en helt anden vurdering af det japanske, som i stedet tilskrives plasticitet:

> Bureaucracy was an earlier growth in Japan than in Western or Central Europe during the Middle Ages. Feudal oaths of allegiance were administered in writing. After a battle the warrior made a written report of his actions, supported by witnesses. This could serve as a documentary basis of recompense and acknowledgment. Even today, however, Japanese bureaucracy is characterised by a much greater freedom from mechanised discipline, abstract and universal rules and rigid unification than most Western counterparts. Every ministry seems to move according to its own house traditions, conserving a large measure of quasi-medieval corporate autonomy. There is a kind of unwritten corporation law stronger than cabinet decisions or the will of a Minister of State. Woe to any chief who would dare to disregard such traditions! (*Mirror, Sword and Jewel*, s.80).

Ingen tvivl om betydningen af edsaflæggelse og embedsværk hver for sig og eventuelt i indbyrdes forbindelse: Loyalitet kombineret med opgavebevidsthed er selvforståelsesformer, en forvaltning ikke kan være foruden, men fokus må dog være "liturgisk", som Agamben har forklaret,[vii] for at løsningerne ikke skal opløse selve gangen i det administrative arbejde, der er løsningernes udgangspunkt og ophav. Sagen vedrører mellemværendet mellem organisation og opgave samt overgangen dem imellem. Singer fortsatte:

> An official in a Government department or institution will claim a good deal of freedom in carrying out general instructions; if he should be interfered with by his superior in the details of his duties, the chief will soon learn that he has violated an important unwritten law of the country. (*Ibid.)*

Det, vi på nutidigt dansk kalder "omstillingsparathed", udelukker med andre ord en irettesættelse af den anvendte fremgangsmåde. Det må være ret tæt på selvforvaltningens princip om autonom praksis og forklarer meget af det, der kunne ske under Meiji-moderniseringen samt måden hvorpå og tiderne hvori det skete. Den største dansksprogede kender af Meiji-epoken (og ikke kun af den), Yoichi Nagashima, forklarer bl.a. i sin biografi om Balthasar Münter, hvor hurtigt japansk militær blev klar over betydningen af ildkraft og ballistik som vel at mærke teknologiske problemer, militæret skulle beherske. Så det var ikke kun inden for fotograferingen, at japanerne tilegnede sig de nødvendige detailkundskaber i lyntempo… Først måtte de imidlertid igennem en periode med en vrimmel af udlændinge, der arbejdede "som skibskaptajner, styrmænd eller ingeniører", som det f.eks. hedder om det japanske mastodont-firma Mitsubishi.[viii] Og ikke mindst med de "ulige traktater", som blot evokeres i Campiones bog. For kolonialismens og imperialismens kontekst udgør rammerne om den japanske modernisme i modsætning til den amerikanske og den europæiske modernisme, der begge *var* rammerne.

IV Japanisme —— Yoichi Nagashimas disputats *De dansk-japanske kulturelle forbindelser 1873-1903* (Kbh.: Tusculanum, 2012) er centreret omkring de rejsende danskeres vidnesbyrd, der analyseres beretning for beretning efterfulgt af en vurdering af vidnesbyrdenes virkningshistorie. Yoichi Nagashima benytter den fra fransk kunstterminologi afledte betegnelse "japonisme" i den forbindelse, mens jeg her har valgt "japanisme" uden at have nogen dybere fordanskningshensigt dermed, men blot for at tilpasse oversættelsen til den italienske betegnelse "giapponismo". Statens Museum for Kunst annoncerer i øvrigt en stor udstilling om dette emne og den periode fra 19-1-2017 til 23-4-2017. Det omfattende katalog bærer titlen *Japanomania i Norden 1875-1918*. – Campione angiver i forlængelse af den italienske Japan-forsker Marco Fagioli, at japanisme indeholder æstetik, flere poetikker samt er en "smag", dvs. at den både har med kunstnerisk praksis og med oplevelsen af denne praksis at gøre.

For den generation, der er født lige efter krigen, er "japanisme" især knyttet til den japanske film, og den postbelliske japanisme begynder med Kurosawas *Rachomon*, der vandt den gyldne løve-pris på Venedigs Filmfestival i 1951. Da Anderson og Richie udgav deres *The Japanese Film* i 1960 drejede diskussionen mellem genopbygningens japanere sig om følgende tvist: Var det Ozu, som vesterlændinge dårligt nok kendte, der fremstillede og undersøgte det japanske billede og den japanske fortælling, eller var det Kurosawa. Langt de fleste japanere anså Ozu for at have den samlende fortælling om det japanske, som kunne ramme en japansk bevidsthed.[ix]

I en anden udgave gentoges denne diskussion, da Martin Heidegger mødte den japanske germanist Tezuka Tomio i 1953-1954. Tezuka mente, at en "europæisering" var ved at "forsegle" verden og angav *Rachomon* som bevis på en sådan europæisering, en film Heidegger havde set:

> "Tezuka: Vi japanere finder fremstillingen alt for realistisk. For eksempel i tvekamp-scenerne.
>
> Heidegger: Men forekommer der ikke også tilbageholdte bevægelser <Gebärden>."

Der følger en diskussion om forholdet mellem "gebærder" og det sprog, hvormed man kan analysere, om gebærderne er de rigtige. Så siger Tezuka:

> "Med henvisningen til det realistiske ved filmen mente jeg i grunden noget ganske andet, nemlig at den japanske verden i det hele taget er blevet indfanget i fotografiets objektivitet og især er standset foran den.
>
> Heidegger: Har jeg nu hørt rigtigt, så vil De sige, at den østasiatiske verden og filmindustriens teknisk-æstetiske produkt er indbyrdes uforenelige."

Og Tezuka svarer, at det er det, han mener. (In: Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen: Neske, 1959, s.104-106).

Noter

i Påmaling, tildækning og tilføjelse er nogle af de æstetiske fremgangsmåder, der indgår i denne sag, og hvis historie rækker langt tilbage, mindst til malingen af overfladerne på den græske antiks skulpturer og relieffer. Se bl.a. Amalie Smiths fiktionelle og ikke desto mindre kunsthistoriske behandling af emnet i romanen *Marble*, København: Gladiator, 2014. Forløbere for den emnebehandling finder læseren i *Visuel Arkivering* nr.04, Billedkunstskolernes forlag, Kbh., juni 2013: Amalie Smith, "Kroppe på havbunden" og Martha Svihus, "Udsigelsens farveanalogi", hhv. s.3-7 og s.8-15.

ii Jeg har præsenteret denne overgang i indledningsteksten om "Billedantropologi" i *Visuel Arkivering* nr.07, s.1-4.

iii Torben Christensen (1950-2004) var en dansk billedkunstner ansat ved Kunstakademiets Billedkunstskoler: først som videolektor og siden som den første professor i mediekunst.

iv Bogen udkom i historikeren Niels Steensgaards oversættelse på Haases forlag, Kbh., 1968. Den britiske udgave er fra 1960. - Storry har også forfattet en glimrende indledning til den amerikanske udgave af Singers *Mirror, Sword and Jewel,* s.9-21, hvori Fosco Marainis *Japan: Patterns of Continuity* (engelsksproget udgave: 1971) inddrages. Og Marainis bog (i den italienske original – se bibliografien) er givetvis hovedinspirationskilden for Campiones satsning på en "ideografisk" fortolkning af flere billedsituationer inden for Yokohama-skolens fotografi.

v For den, der har kunnet følge udstillingerne i den japanske pavillon på Venedigs arkitektur- og kunstbiennaler 2012 og 2013, dvs. efter Fukushima, er det slående, hvor inklusivt og mobiliserende de japanske arkitekter og billedkunstnere har virket. Jf. Koki Tanakas *Abstract Speaking – Sharing Uncertainty and Collective Acts*, The Japan Foundation 2013, hvor det gælder om at holde *habitatet* åbent og aktivitetsfremmende.

vi Se Etienne Balazs, *Chinese Civilization and Bureaucracy*, Yale University Press, 1964, et tekstudvalg forfatteren foretog kort før sin død, og især hans *La bureaucratie céleste – Recherche sur l'économie et la société de la Chine traditionelle*, Paris: Gallimard, 1968.

vii Bogen til embedsværkets "arkæologi" udgør bind II,5 i Homo Sacer-arbejdet: *Opus Dei – Archeologia dell'ufficio*, Torino: Bollati Boringhieri, 2012.

viii Yoichi Nagashima, *Dødens købmand – Balthasar Münter, leverandør til det kejserlige japanske hof*, Kbh.: Gyldendal, 2006, s.50.

ix Joseph L. Anderson og Donald Richie, *The Japanese Film*, New York: Grove Press, 1960, s.359-363.

Indledning

I anden halvdel af det nittende århundrede blev der holdt et bemærkelsesværdigt bryllup i Japan: Vestens fotografiske teknik med albumintryk fandt sammen med de lokale maleres traditionelle kundskaber. Disse malere var mestre i at lægge farve på meget små overflader, somme tider med pensler forsynet med kun ét hår. De kunstneriske resultater af denne forbindelse blev af en overraskende skønhed, og de emner, de gengav, er så vellignende, at vi endnu i dag i mange tilfælde kan have vanskeligt ved at skelne mellem de håndkolorerede billeder og moderne farvefotografier.

Det blev et tusindtal kunstnere, japanere og vesterlændinge, der virkeliggjorde disse mesterværker, og de var især i stand til at tilfredsstille vestlige rejsendes behov for at medbringe konkrete minder fra et land, som på mange måder forekom dem aldeles usædvanligt. Det kom til at ske i en periode, som ikke lader sig gentage: Meiji-tiden (1868-1912) gennemførte en modernisering i forceret tempo og forvandlede, så det kunne ses, en verden, der kort forinden i al væsentlighed havde været feudal, til en moderne industrination.

Takket være udbredelsen af moderne trykketeknik kunne disse fotografier, der oprindeligt var tiltænkt de souvenir-albummer, som *globetrottere* anskaffede sig på deres rejser, i nogle årtier også anvendes som illustrationer i en meget omfattende udgivelsesvirksomhed, der bestod af rejseførere, af beretninger fra rejser og især af beskrivelser fra dagligdagen og skikkene i en verden, der forekom Vesten at være essensen af en tidløs Orient. Det var et land med geishaer og samuraier, pagoder og mystiske skikke: på nogle punkter nok barbarisk, men på mange andre dannet og elegant. Og under alle omstændigheder var landet på mirakuløs måde nået uberørt frem til industrialderen.

Mens fotografierne i mange år blev målt ud fra rent "kommercielle" alen, så udgjorde det, der i fotografiets historie bliver kaldt "Yokohama-skolen", i virkeligheden resultatet af en omhyggelig visuel forskning, som var tæt forbundet med den japanske traditions æstetiske tænkning og billedmæssige idealer. I løbet af de sidste årtier har undersøgelser gradvis kunnet påvise dette. Det drejer sig altså om en original syntese skabt under historiske og ideologiske betingelser, der ikke lader sig gentage, fordi den fandt sted, før moderniseringsprocesserne banede vejen for ny teknik inden for fotografisk optagelse og for en visuel forskning, der blev mere og mere styret af den vestlige kulturs samtidige grundtendenser.

Blandt Yokohama-skolens mange særtræk var der en original "ideografisk" opdeling af rummet: Den hidrørte fra en vigtig associationsmulighed mellem de japanske tegns former og de fremgangsmåder, der blev anvendt ved konstruktionen af billedet. Mens det traditionelle Japan svandt bort, forekom det alt oftere såvel ved landskaberne som ved de iscenesatte billeder, såvel ved udendørsoptagelserne som ved opstillingerne i fotoatelieret, at en omhyggelig komposition af geometriske former tog over og at en undersøgelse af perspektiver og af visuelle balancemuligheder blev fremherskende. Disse kompositioner overskrider den europæiske realismes kanon for perspektivet og fremstiller billeder inden for et sprog med selvstændige udtryk. Hertil kommer en udbredt fornemmelse for nostalgi, der mærkes såvel ved landskaberne som ved portrætteringerne af dagliglivet, og den henviser hele tiden til de samme værdier, som gennemstrømmer *ukiyo-e*'s trætryk, malerier og relieffer. På denne måde blev iagttageren på gennemrejse mindet om det graciøse ved Utamaros ansigter eller det vovede ved Hokusais perspektiver.

Alt i alt forekommer Yokohama-skolens fotografier at genfremstille – somme tider helt ned i mindste detalje – synspunktet i en kultur, der var dybt mærket af at skulle finde en subtil harmoni tingene imellem. Og det blev så en svindende harmoni, alt som den traditionelle kultur historisk måtte vige for de skikke, der blev importeret fra Vesten og som vandt hævd.

Landskaberne, bygningerne, indendørsarkitekturen, scener fra dagliglivet, portrætter af mænd og kvinder, ja, endog de subjektive billeder af grene fra blomstrende træer, efterlader et indtryk af en verden, der svæver i en ubestemmelig aura af uhåndgribelig fuldkommenhed. Det er et vidunderligt, men skrøbeligt eksotisk univers, som er bestemt til at måtte forsvinde ved det tyvende århundredes daggry.

Kapitel 1

Fotografiet i Japan i det 19. århundrede

Det er ting som forløber hurtigt:
En båd med sejlet oppe,
Vore år, foråret, sommeren,
Efteråret og vinteren, der følger efter hinanden.

Sei Shōnagon,
Makura no Sōshi, slutningen af det 10. århundrede

1.1 Forskningens intensitet —— Det er i sandhed en opgave at sammenfatte i enkelte vendinger den mængde af betydninger, værdier, sansninger og følelser, som fremkaldes af det nittende århundredes japanske fotografi. Det skyldes især, at det drejer sig om et sammensat og ekstremt opdelt fænomen, som man kan nærme sig fra mange synspunkter. Og skønt der er skrevet meget om det, så har vi endnu ikke nogen videnskabelig litteratur om det, som er alment anerkendt.

Tager vi de vigtigste undersøgelser af emnet i betragtning som en helhed, så finder vi især indførende tekster, som kontekstualiserer fotografiets fødsel og udvikling i Japan inden for rammerne af Meiji tidens generelle renæssance. Eller tekster, der sætter fokus på nogle særlige aspekter, der sædvanligvis er knyttet til det faglige miljø, som den pågældende forfatter tilhører. Der er få tekster af monografisk karakter om de enkelte fotografers liv og værk, ikke mindst i forhold til fænomenets omfang; og de fleste er på japansk og stammer fra de sidste tyve år.

Hvad angår de bind, der er helliget de enkelte fotografer, så må vi sige, at vi endnu befinder os i forskningens begyndelse, når der ses bort fra Felice Beato, hvis værk har en betydning, der når langt ud over

det særlige bidrag, han har givet til det japanske fotografi,[1] og fra Ueno Hikoma, som i sit hjemland anses for "det japanske fotografis fader".[2] Ellers drejer det sig om ganske nye undersøgelser, der er viet nogle få japanske fotografer såsom Shimooka Renjo,[3] Shima Kakoku,[4] Tamoto Kenzō,[5] Tomishige Rihei,[6] Kusakabe Kimbei,[7] samt enkelte udenlandske fotografer, der har et særligt, eksistentielt eller intellektuelt livsforløb, som f.eks. Adolfo Farsari fra Vicenza, hvis liv og værk vi vil vende tilbage til flere gange i de efterfølgende kapitler,[8] eller østrigeren Wilhelm Joseph Burger, som i årene 1868-1870 var fotograf for skruekorvetten Erzherzog Friedrichs ekspedition til Østasien,[9] eller schweizeren Pierre Joseph Rossier, hvis teknisk-videnskabelige kundskaber og undervisningsevner betød så meget for fotografiets fødsel i Japan.[10]

Enkelte monografiske undersøgelser er endelig viet de mere eller mindre amatøragtige reportager, som vesterlændinge virkeliggjorde personligt eller lod lokale fotografer lave som fotografiske dokumentationer af deres rejser i Japan. Blandt disse dokumentationer er grev Raffaele Ulisse Barbolanis fotosamling af grundlæggende betydning, også med henblik på en rekonstruktion af datidens japanske historie: Barbolani var en diplomat fra Abruzzerne, der boede i Japan fra 1877 til 1881. Hans fotosamling, der er blevet udgivet i sin helhed i et omfattende bind af Marisa Di Russo og Ishiguro Keishō,[11] består af 1.268 fotografier, der på systematisk måde dokumenterer en bred vifte af traditionel arkitektur, landskaber og nyt byggeri ud fra en geografisk plan, der får dækket hele Japan ligeligt. Disse fotografier er for de flestes vedkommende taget af Uchida Kuichi og Matsuzaki Shinji,[12] og de er perfekt ordnet i regioner, byer og kvarterer, og hver især udstyret med en tekst, som angiver billedets emne på japansk og fransk.

1 Jf. afsnit 6.3.
2 Jf. afsnit 6.4.
3 Jf. Ishiguro, 1999; Fujikura, 1997.
4 TR, 1996; GKRH, 2007.
5 Jf. Okamoto, 1983; NNS/5, 1999; Tmokazu, Photllips & Kai, 2009.
6 Jf. KKB, 1993 og 1996. Om Tomishige se også Fraser, 2009.
7 Jf. Nakamura, 2006; Wakita, 2013; se også afsnit 6.5.
8 Se især afsnit 6.3.
9 Rosenberg, 1984.
10 Bennett, Bourgarel & Collin, 2006. Jf. også Himeno, 2004: 21-23.
11 Di Russo & Ishiguro, 2001. Jf. også Di Russo, 2002 og 2003.
12 Hvad angår Matsuzaki, se Odo, 2009.

Blandt de øvrige vigtige amatørreportager, som på det sidste er blevet gjort til genstand for særlige videnskabelige undersøgelser, er der den, der skyldes franskmanden Hugues Krafft, som tilbragte seks måneder i Japan under sin verdenstur 1882-1883;[13] englænderen Walter Weston, der var anglikansk missionær og bjergbestigningsentusiast;[14] Charles Vapereau, der var professor ved universitetet i Peking og som rejste gennem Japan i 1897,[15] og endelig den berømte amerikanske arkitekt Frank Lloyd Wright, som anså Japans kultur for at være "the most romantic, artistic, nature-inspired country on earth"[16] og dets landskaber og kunstarter for en primær kilde til inspiration for hans projekter.[17]

Monografierne, heri indbefattet katalogerne til de midlertidige udstillinger, der de seneste år er blevet ganske hyppige, behandler alt i alt emnet ud fra to forskellige synspunkter, der dog i mange tilfælde krydser hinanden: der er en historisk-kritisk tilgang og en tilgang af tematiserende karakter. En præcisering af disse to synspunkter er nok den bedste måde, hvorpå læseren vil kunne indføres til denne bogs emne, såvel hvad det særlige ved emnet angår, som hvad angår situationen inden for den videnskabelige og metodologiske debat, der er i gang.

1.2 Periodiseringen ——— En stor del af de monografiske undersøgelser af det japanske fotografi fra midten af det nittende århundrede og frem til begyndelsen af det tyvende har tilrettelagt emnet ud fra en kritisk-historisk vinkel. Det bliver hurtigt klart, når man læser indledningerne til hovedværkerne af generel karakter, at den kronologiske horisont, de giver sig, skyldes meget forskelligartede argumentationer af historisk, stilistisk eller sociologisk karakter, som dog ofte sammenflettes. Clark Worswick mener således, at horisonten må indkredses til mellem 1854, da flådeadmiral Matthew C. Perry tvang shogunatet til at åbne Japan for udenrigshandel, og 1905, hvor Japan afsluttede den første fase af sin spektakulære modernisering[18] med sejren i den russisk-japanske krig og med den efterfølgende ophævelse af de "ulige

13 Jf. Esmein, 2003.
14 Jf. Maraini, 1995.
15 Jf. Malécot & Fleury, 2008.
16 Frank Lloyd Wright, 1945:173.
17 Jf. Birk, 1996.
18 Worswick, 1970:130 og flg.

traktater" (*fubyōdōjōyaku*). Det samme forslag til en periodisering møder vi såvel i 1971 i De Japanske Fotografers Forbund[19] som i det første bind af de i alt tolv, der udgør *Det japanske fotografis historie*.[20] Begge værker må konstatere, at det er umuligt på nogen præcis måde at datere størsteparten af fotografierne fra den første tid, da fotograferingen begyndte. Vejledende foretrækker de derfor at indskrive dem i to kronologiske perioder, der kendetegner Japans historie: Bakumatsu-årene 1853 til 1867, dvs. den sidste periode i Edo-epoken, der afsluttede det langvarige Tokugawa shogunat (1603-1867), og i Meiji-epoken, som går fra 1868 til 1912, og som underopdeles i en begyndelse (1868-1882), en mellemperiode (1883-1897) og en sen periode (1898-1912).

Også Terry Bennett[21] gør brug af en sådan historisk-politisk periodisering. Bennett var englænder, en handelsmand og lidenskabelig samler, som vi skylder nogle af de mest komplette og dybtgående værker om emnet.[22] Inden for førnævnte periodisering foreslår han en underopdeling i al væsentlighed af historisk-kritisk karakter, der tager udgangspunkt i de japanske fotografers voksende selvstændighed og gennemslagskraft i forhold til de vestlige fotografer.

Ozawa Takeshi foreslår derimod en periodisering, der er mere kulturhistorisk. Takeshi er pioneren inden for udforskningen af det nittende århundredes japanske fotografi, og han angiver perioden til at gå fra 1848, det år hvor det første kamera kommer til Japan, og frem til tiden 1901-1910, dvs. den periode hvor de fotografiske teknikker lidt efter lidt bliver tilgængelige for et stort publikum af lidenskabelige brugere.[23]

Kaneko Ryūichi[24] og sammen med ham andre, der har valgt en stilhistorisk periodisering,[25] foretrækker derimod at placere det japanske fotografis gennembrud i 1860, der mere eller mindre er det år, hvor de første værker dukker op, som kan tilskrives en egentlig æstetisk satsning. Og tidspunktet for afslutningen af indlæringsperioden henlægger han til

19 NSK,1971.
20 Ozawa, 1985.
21 Bennett, 2006 [b]:12.
22 Se bibliografi.
23 Ozawa, 1982:285; 1997:356.
24 Kaneko, 1993 og 2003.
25 Jf. Dower, 1971; TSB, 1996; NNS/1, 1997; STK, 1997; NNS/41, 1999. Kinoshita, 2003.

begyndelsen af Taishō perioden (1912-1926), da en "malerisk" stil slår igennem i Japan (*geijutsu shashin*, bogstaveligt: "kunstfotografi"); og den skyldes en opfattelse af fotografiet som en selvstændig kunstform, der i al væsentlighed er frigjort fra de funktioner, som Ryuichi mener havde betinget det i den forudgående periode.[26]

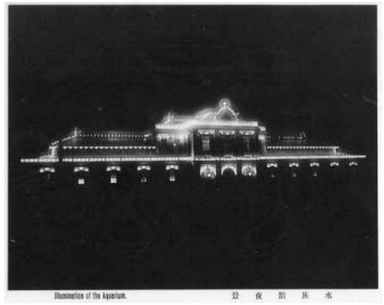
Blandt de første fortolkere af et sådant nyt fotografisk sprog, som står for et klart brud i forhold til fortidens formsprog og for nye forslag inden for den æstetiske opfattelse af fotografiet,[27] er den videnskabelige litteratur enig om at fremhæve Akiyama Tetsusuke, Fukuhara Shinzō, Kukokawa Suizan, Nojima Yasuzō, Tamamura Kihei, Fukumori Hakuyō og Sakakibara Seiyō.

Der var nogle unge kunstnere såsom Kikuchi Tōyō og Nakayama Iwata, som havde opholdt sig i Europa, og i det tyvende århundredes andet årti bragte de kendskabet til de europæiske avantgarders eksperimenter og nye udtryk til Japan: De blev modtaget med begejstring og bidrog til at stimulere den intellektuelle optagethed af fotografi i 1930'ernes Japan. Samtidigt med disse stilbrud i det tyvende århundredes andet årti, udviklede der sig et bredt spektrum af amatørfotografer, hvis antal, lidenskabelige interesse og omfattende aktivitet i løbet af en ti års tid kom til - sammen med enkelte andre faktorer – at udgøre grundlaget for den japanske fotokameraindustris helt usædvanlige gennembrud.

Ud fra March og Delanks sociologiske perspektiv, begyndte det japanske fotografis "eventyr" omkring 1860, da "det blev normalt for en samurai at stille sig op foran et fotokamera som en almindelig borger",[28] og det fandt sin afslutning allerede tredive år senere, da Yokohama-skolen[29] havde slået sit navn fast og en endelig social accept af fotografering som "fag" havde fundet sted: Således opstod der en gruppe mennesker med en ny profession, der med udgangspunk i de frihavne, som var tilgængelige for handel med Vesten, blev spredt til en række andre byer i Japan.

Denne anden generation af fotografer, som efter 1890 kun bestod af japanere, fortsatte ganske vist med at udføre værker, som i et og alt tilfredsstillede de vestlige aftageres tekniske og ikke mindst ideologiske

26 Jf. Spielmann, 1984:41-73; NNS/2-4; Schwartz & Sievernich 1993; TSB 2000; Hirayama, 2004; Yamada, 2005.
27 Hirayama, 2004:99-103.
28 March & Delank, 2002:8.
29 Jf. Iwasaki, 1988:23-24; Dobson, 2004[b]; Saitō, 2004.



Takagi Hidetarō, *Akvariets oplysning*, kollotypi fra albummet *Den femte nationale industriudstilling*, Kansai Shashin Seihan Insatsu Shuppanbu, Tokyo, august 1903. 25,5 × 36,8 cm. Udstillingen fandt sted i Osaka fra marts til juli 1903.

forventninger; men de udarbejdede efterhånden også et selvstændigt sprog, der svarede til en efterspørgsel hidrørende fra det lokale borgerskab, som var i kraftig vækst. Omkring 1890 var prisen for et fotografi ca. 10 sen, og det var fortsat en høj pris, men ikke ude af rækkevidde for de ambitiøse unge, der flyttede væk fra landet og ind til byerne: De anså et portræt af dem selv og af deres familie for at være et sandt bevis på, at de havde fået succes samt havde opnået en respektabel social position.[30]

Det var i de år, at familiealbummerne bredte sig. De blev et føleligt tegn på, at det "mindeværdige fotografi" (*kinen shashin*) havde vundet hævd og slået rod i folkekulturen, og de fik en vigtig rolle i den komplicerede overgangsfase, da store masser skulle tilpasse sig industrisamfundets og -byernes livsrytme og ideologiske perspektiver.[31] Overgangen fra det købte fotografi til en udbredt social anvendelse af billeder blev ifølge Morris Low[32] også påvirket af udbredelsen af albummer og bøger med fotografier, der var blevet lavet for at tilvejebringe et næsten objektivt syn på kejseren med henblik på at gøre ham og hans omgivelser mere nærværende for almindelige mennesker.

Det var ud fra den samme logik, at der i begyndelsen af det tyvende århundrede blev fremstillet de såkaldte "mindeværdige albummer" (*kinen shashinchō*), der fik en særlig ideologisk rolle inden for japansk kultur, eftersom de kunne tjene til at fremstille erobringskrigens årsager eller vise billeder af Tokyos genopbygning efter det store jordskælv i Kantō i 1923, billeder af industriudstillinger, videnskabelige ekspeditioner, diplomatiske missioner, af kejserfamiliens rejser rundt i verden samt ikke at forglemme støtte fremkomsten af en moderne masseturisme.[33]

Det er vanskeligheden ved at fastslå den kronologiske horisonts yderpunkter med nogen præcision samt den betragtning, at albuminfotografiernes emnekreds har tendens til at gengive træk af en traditionel verden, der er tilbagelagt historisk set, det er denne vanskelighed, som har fået flere forskere til at opretholde en vis vaghed i deres bestemmelser og til at rette fokus mod særlige øjeblikke eller stiltræk, mens det japanske fotografis generelle situation træder i baggrunden: Gotō, Matsumoto og Hayasaka omtaler eksempelvis et interval, der befinder sig mellem en

30 Kōtarō, 1992.
31 Dower, 1981:10.
32 Low, 2006:24 og flg.
33 Low, 2006:21-22.

"senfeudal tid" og begyndelsen på Shōwa perioden (1926).[34] Margarita Winkel omtaler løseligt en periode mellem det nittende og det tyvende århundrede, som skulle være karakteristisk dels ved fotografiets gradvise vinden hævd over træsnitstryk og dels ved, at et "vestligt syn på Japan" slår igennem især efter 1880, hvad der fremmer dannelsen af et marked for håndkolorerede albumintryk.[35] Sebastian Dobson påpeger for sin del den centrale og stimulerende rolle, som de Yokohama baserede fotografer spillede for det japanske fotografis fødsel, og han placerer forløbet i en kronologisk bue, der går fra Felice Beatos ankomst i sommeren 1863 til årtiet 1890-1900, da de vigtige fotografiske atelierer såsom Kusakabe Kimbei og Tamamura Kōzaburō begyndte at rette deres virksomhed mod at fremstille og sælge teknisk udstyr og hjælperedskaber samt fremkalde amatørfotografernes filmruller.[36] Forandringen blev tydeliggjort af et navneskifte for sådanne aktiviteter: Hvad der før havde heddet "fotografisk atelier" (*shashin'ya*) blev nu til "salg af fotografiapparater" (*shashin-ki-shō*).[37] Patrick Bonneville lægger stor afstand til spørgsmålet og nøjes med at skrive, at "den nye teknik faktisk ledsagede de fremmedes opdagelse af Japan […] og deres behov for at dokumentere det land, der atter var blevet åbnet".[38] Og det var så et behov, der kunne opretholde et marked, som især var bestemt for internationale rejsende, men som forandredes i dybden i begyndelsen af det tyvende århundrede med en gradvis meget omfattende efterspørgsel efter portrætter samt på grund af indførelsen af teknikker, som på få år gjorde fotografiet til allemandseje. Således kom sølvgelatinen på papir til at betyde et farvel til albuminpapiret, og det samme gjorde celluloidrullen, som George Eastman opfandt til sin Kodak i 1888, og som ganske hurtigt blev udviklet til produktion, hvad der satte skub i en helt usædvanlig udbredelse af fotokameraer i lommeformat. Også i Japan kom det ekstraordinære gennembrud for det håndholdte kamera til at betyde afslutningen på fotografiets første periode.[39]

34 Gotō & Matsumoto & Hayasaka, 1986.
35 Winkel, 1991:17 og flg.
36 Dobson, 2004[b]:28 og flg.
37 Nakamura, 2006:75-76.
38 Bonneville, 2006:47.
39 Barret, 1977:8.

Toyohara Chikanobu, *Ceremoni til åbningen af den nationale industriudstilling*, triptykon, træsnitstryk, 37,8 × 18,7 cm, Yamamoto Rihei (Iseya Rihei), Tokyo 1877, Den japanske Nationalforsamling Kokkais bibliotek, colloc.pid.1302982. Kulissen bag balustraden har fået påmalet billeder af kejser Meiji og kejserinde Shōken under Japans to kejserlige våbenskjolde.

Yokoyama Matsusaburō, *Portræt af en mand*, Tokyo, 1882, 14 × 10,5 cm, oliekoloreret ambrotypi i den oprindelige ramme af *kiri*-træ. Hakodates Kommunebibliotek.

1.3 Samtidige genrer ——— Der er et element, som har en særlig betydning og som alle behandlinger af generel karakter vedrørende det japanske fotografis fremkomst tager op i deres klassifikation af genrer: Det er den samtidige tilstedeværelse i hele perioden af to forskelligartede genrer, som levede sammen på en næsten symbiotisk måde.

Den første genre var rettet mod fremmede turister og tilbød dem landskabsbilleder og billeder af japansk kultur først og fremmest med henblik på at frembringe rejsesouvenirs eller rettere *aide-mémoire* i stand til at levendegøre minder om eksotiske oplevelser hos datidens rejsende: *pictorial japanalia,* som John Dower nok en kende for fyndigt har kaldt den slags fotografier.[40] Det er sandsynligvis i forbindelse med den samtidige udbredelse af træsnitstryk kaldet *yokohama-e*, som opstod af fusionen mellem det traditionelle japanske maleri fra Kano-skolen og den europæiske[41] kunsts naturalistiske og perspektiviske syn, at der i 1870'erne blev udmøntet termen *yokohama shashin* (egentlig "fotografi fra Yokohama") med henblik på at signalere den nye stil, der omfattede japanske og europæiske fotografers virksomhed.[42] Termen står altså ikke for nogen egentlig "skole", men for hovedbyen hvor den pågældende stil fik konsistens og vandt hævd. Lige fra begyndelsen blev "Yokohama-skolens" arbejder udtryk for et kunstnerisk sprog, som var klart genkendeligt og som i samtiden ikke fandt sin lige i hele verden, hvad angår samspillet mellem albumintrykket, det raffinerede ved den fotografiske undersøgelse og den meget fine håndkolorering af billederne. Den blev repræsenteret af nogle vestlige fotografer, og enkelte af dem var usædvanligt dygtige såsom Felice Beato og Raimund von Stillfried-Ratenicz,[43] samt af over tusind japanske fotografer, mænd og kvinder,[44] som i årtiet 1880-1890 efterhånden udbredte dens kunstneriske sprog til alle landets vigtige byer.

Den anden genre blev udviklet af de japanske fotografer på selvstændig vis, efter at de havde lært de tekniske fremgangsmåder, som hollænderne havde indført i Nagasaki[45] efter 1848 og som efter 1859 blev indført af andre vesterlændinge, som slog sig ned i de frihavne, der var

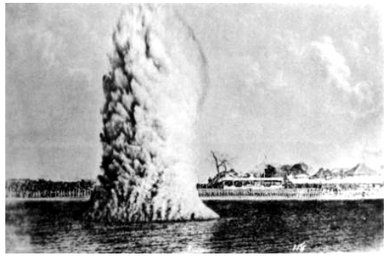
40 Dower, 1981:6.
41 Jf. Yonemura, 1990.
42 Crombie, 2004:8.
43 Jf. afsnit 6.3.
44 Fuku, 1997.
45 Jf. Leijerzapf m.fl., 1987.

blevet åbnet for udenrigshandel.[46] Det drejede sig om en genre, der viste afgørende interesse for mindet og dokumentet og som især fik sit udtryk i portrætter, i byprospekter med større eller meget stort dybdeperspektiv i billedet samt i en visuel registrering af situationer og begivenheder af særlig social betydning. Her var det fremherskende en ganske enkel opbygning af billedet og en optagethed af at gengive det subjektive synsindtryk som helhed frem for at indramme og isolere en detalje. Når de er vellykkede, så gengiver værkerne inden for denne genre endnu i dag og også for et profant blik ganske subtile atmosfærer, og de videregiver en dyb følelse af værdighed og en psykologisk nænsomhed af en ganske speciel karakter. Fotografierne inden for denne anden genre blev ikke kolorerede i modsætning til, hvad der foregik med Yokohama-skolens fotografier.

Man bør endvidere huske, at albuminpapiret (*keiranshi*) og dets behandling var en kostbar affære, og derfor gjorde fotografiet i Japan frem til slutningen af det nittende århundrede også brug af ambrotypiteknik, hvad der til en relativt beskeden pris tillod at virkeliggøre billeder direkte på glasplader, som siden opbevaredes i små rammer af kiritræ. Sådanne ambrotypier blev på japansk moderniseret til *shashin shuppan* eller *shashin gurasu* (bogstaveligt: "glasfotografier") og blev især anvendt til at lave atelierportrætter af børn, voksne og familiegrupper. Det lille format – og et sådant billede kunne let ligge på en håndflade – samt indpakningens kostbarhed og soliditet var sandsynligvis medvirkende til, at de blev til egentlige og holdbare talismaner kaldet *juzo*.[47] Hvad angår deres stiltræk, så reparerede man på det manglende hvide ved hjælp af løs grundfarve som gav skikkelserne lys og dybde, og takket være eksperimenter med clairobscure kontraster lykkedes det ofte at frembringe usædvanlige æstetiske virkninger.[48]

Fra og med 1880'erne førte udviklingen af mere raffinerede fotografiske teknikker og den gradvise bestemmelse af fotografiet som et særligt kunstområde til eksperimenterende spændingsfelter. En række betydningsfulde lokale kunstnere kom til at fortolke denne situation; det var Tamoto Kenzō, Maruki Riyō, Esaki Reiji, Enami Nobukuni[49] og Shiina Sukemasa. Flere kritikere også uden for Japan anser deres værker for at

46 Estèbe, 2006.
47 Wakita, 2012:338.
48 Jf. Estèbe, 2009:7-9; Schwartz, 2009.
49 Oechsle, 2007.



Esaki Reiji, *En mine eksploderer i floden Sumida*, 19. maj 1884. Albuminfotografi, der ikke er blevet koloreret.

Takebayashi Seiichi, *Ainu-tigger*. Billedet indgik sandsynligvis i den reportage, Takebayashi gennemførte som opgave for Kontoret for Udvikling og Kolonisering af Hokkaidō (Kaitakushi) og stammer fra årene 1872-1873. Ikke-koloreret albumintryk.

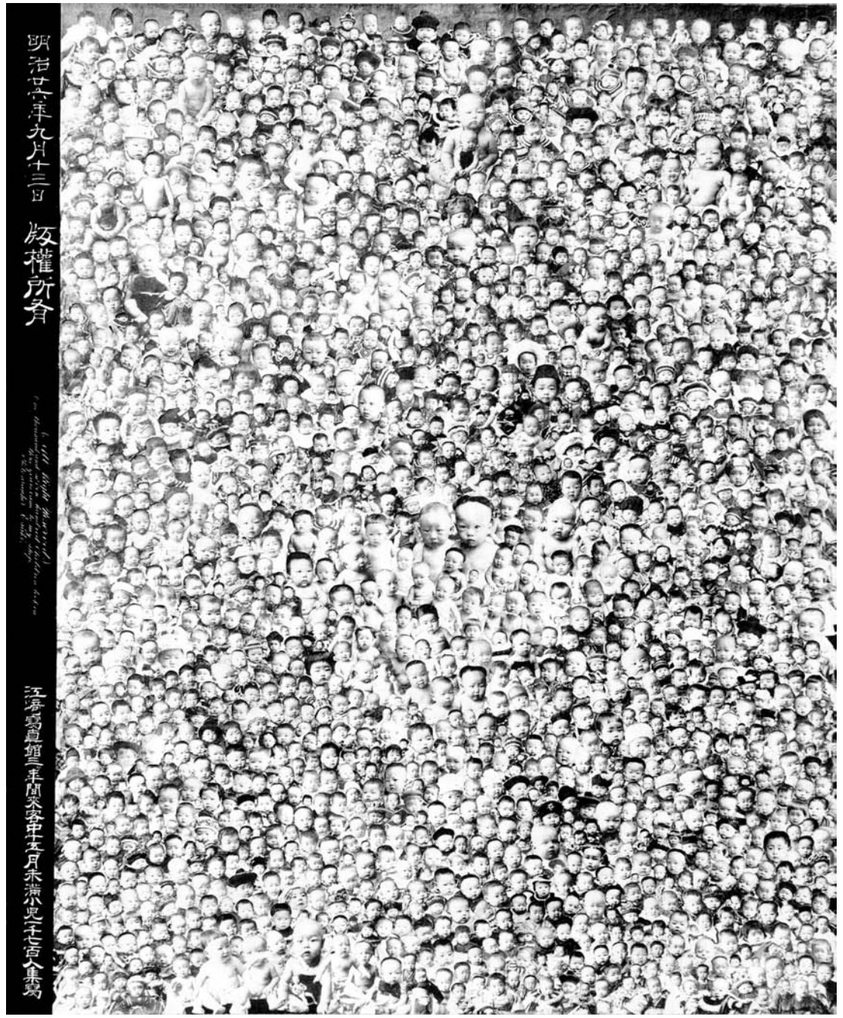
Collagen på s.23:
Esaki Reiji, *1.700 børn under 14 år der de sidste tre år har aflagt besøg i Esakis fotoatelier*, Tokyo (Asakusa), 1893, 26,5 × 21,5 cm. Privat samling. Det svarer i snit til elleve børneportrætter om ugen mellem 1891 og 1893.

behandle temaer og forholde sig til komposition på en måde, der kommer til at blive karakteristisk for det japanske kunstfotografi i hele det tyvende århundrede,[50] da først Yokohama Shashins sæson var tilbagelagt. Der er nogle emblematiske eksempler, således i Esaki Reijis fotografi, der gengiver en eksplosion i en mine i floden Sumida (1883), eller solformørkelsen af 6. april 1894 indfanget af Shiina Sukemasas apparat samt serierne af collager (*korāju*) af tæt sammenklippede børneansigter, hvoraf Esaki Reijis og Tamamura Kōzaburō[51] er særligt berømte.

Et foretrukket felt for de allerførste fotografiske eksperimenter udgjordes af Ainufolkets sibiriske kultur på Hokkaidō. Den kom fra og med 1870'erne til at udgøre et særligt etnografisk emne for japanerne, som behandlede ainuerne som et grænsefolk, der var ved at uddø, indbefattet et antal vigtige analogier til hvad der var ved at ske for Amerikas indianere[52] på den anden side af Stillehavet. Tilstedeværelsen af en mærkbar kulturel afstand mellem fotografen og genstanden for opmærksomhed muliggjorde – som det altid er tilfældet inden for fotograferingen af eksotiske emner – at der kunne sættes fokus på billeder, som kommer til at fremvise ophavsmandens eget verdenssyn, som det havde været vanskeligt at udtrykke uden eksotismens skærm eller filter. Det er således tilfældet med det helt usædvanlige fotografi, som nok er taget af Takebayashi Seiichi i 1872-1873 og som viser en ainutigger klædt i pjalter, der ligger og sover i støvet: Her fremføres et næsten symbolsk syn på den kulturelle forfaldsproces, der er gået ud over et folk, som er blevet ramt af modernisering, og det får antydet en mere omfattende refleksion over et emne, der berører fotografen og datidens japanske kultur i det hele taget.[53] Ainukulturen blev som emne næsten samtidig også behandlet af vestlige fotografer[54] og af fotografer fra Yokohama-skolen,[55] men deres resultater har fået nærmest diametralt modsatte fortegn, som vi siden skal se.

---

50 Jf. Spielmann, 1984; Kaneko, 2003.
51 Colombo, 1979:32; Worswick, 1979:127; Dower, 1980:84; Ozawa, 1981:289 og 1990:168; Ishiguro, 1998:56-57; Bennet, 2006[a]:19; Campione, 2010:17.
52 Dower, 1981:8.
53 Dower, 1981:60. Jf. Koshizaki 1946; Ohara, 1983:68-73; Okamoto, 1983; Shibuya 1983; Spielmann 1984:35-36.
54 Yaguchi, 2000.
55 Takakura, 1973.



Ogura Kenji, [Faldne japanske soldater fra slaget ved Dashiqiao (i Manchuriet) under den russisk-japanske krig], 24-25 juli 1904. Sølvnitrat-behandlet fotografi.

Højdepunktet for det japanske dokumentarfotografis erfaringsdannelse blev sandsynligvis den billedkrønike, der skildrede den russisk-japanske krig 1904-1905, hvor panoramabilleder dominerer sammen med dybdeperspektiver på slagmarkerne i Manchuriet: De fremvises nærmest som et episk rum, der sammenholdes af en subtil grænsedragning, hvis overskridelse kan indebære det japanske folks definitive sejr over naturen og historien og dermed mødet med den politiske, økonomiske og militære selvhævdelses uundgåelige skæbne.[56]

Spørgsmålet om forbindelser og gensidige påvirkninger mellem de to samtidige fotogenrer i Meiji-epoken blev taget op i begyndelsen af 1970'erne, men er endnu ikke nået frem til at kunne bestemmes på nogen afklarende måde: Flertallet af undersøgelser – og her næsten alle de ikke-japanske undersøgelser – tager nemlig især Yokohama-skolens fotografi i betragtning. Og når de behandler den anden genre, så sker det hovedsageligt for at rette opmærksomheden mod fotografiets allerførste begyndelse i Japan samt for at påpege den dybtgående tekniske og udtryksmæssige fornyelse, som blev forårsaget af de vestlige fotografers ankomst. De som i stedet er gået direkte til emnets genrer, er nået til helt andre konklusioner, somme tider med diametralt modsatte fortegn.

På den ene side er der nogle, som har fremhævet værdien af det japanske fotografis historie og udviklingsretning: Det er jo født før Yokohama-skolen og skal have udviklet sig parallelt og med nogle konnotationer, der skulle være mere originale. Ifølge denne fortolkning, måtte Yokohama-skolens fotografi mere være en slags "kommercielt fotografi", et "turistfotografi" (*omiyage shashin*, bogstaveligt: "souvenirfotografi") eller et "atelierfotografi", som skulle vise de indfødtes morsomme eller farceagtige[57] skikke, hvorfor det i al væsentlighed måtte forblive fremmed over for den kontekst, der udgøres af et angiveligt "autentisk japansk"[58] fotografi. Det er sandsynligt, at der i en sådan bedømmelse indgår en ikke ubetydelig, underforstået kritik af Vesten og af det syn, som vesterlændingene har anlagt på Japan og som netop stammer fra den sidste fjerdedel af det nittende århundrede,[59] hvorfor der også længe herskede en fordom vedrørende Yokohama-skolens værker, der som helhed blev bedømt som et fremmed element i den japanske kultur.

56 Dower, 1981:12-13.
57 Ozawa, 1985.
58 Jf. Fraser, 2012:12 og 41 og flg.
59 Jf. Rotermund, 2005.

På den anden side er der dem, der mener, at den turistmæssige påvirkning af Yokohama-skolens værker er til "at overse", og at den tværtimod "har tilladt at fæstne til papiret landskaber, dagligdagsscener og små håndværksfag, som ellers ikke ville have efterladt sig noget spor",[60] hvorved en hel kunstnergeneration og blandt dem nogle af de allerdygtigste har fået helt usædvanlige muligheder for at gennemføre deres egne æstetiske undersøgelser i forbindelse med udviklingen af et nyt billedsprog. For mange af dem, der anser Yokohama-skolens fotografi for et af højdepunkterne, måske det højdepunkt, som det nittende århundredes fotografi har nået, fremstår det mindebærende og dokumentariske fotografi fra Bakumatsu årene og Meiji-epoken derimod som et "amatørfotografi", uden noget teoretisk paradigme og uden en autentisk æstetisk forskningsretning. I den forbindelse er der endog nogle, der hævder, at man ikke kan tale om et autentisk japansk fotografi før fremkomsten af *geijutsu shashin* og dennes æstetiske gennembrud, som ofte anses for at være sammenfaldende med offentliggørelsen i 1923 af Fukuhara Shinzō's manifest, som bærer titlen *Hikari to sono kaichō* (bogstaveligt: "Lyset og dets harmoni").[61]

Imellem disse to radikalt modsatrettede positioner befinder der sig, som det ofte sker i sådanne tilfælde, alle de øvrige forskeres synspunkter, der ganske vist kan have indbyrdes nuancer. Det er i den forbindelse værd at bemærke, at fra og med 1980'erne har den japanske kritiks traditionelle negative bedømmelse af Yokohama-skolens fotografi måttet vige til fordel for en mindre ideologisk vurdering, der bygger på en sammenlignende udforskning af nogle af de største samlinger i Japan.[62] Der er flere vidnesbyrd, der bekræfter et sådant væsentligt retningsskifte, således arbejdet og publikationerne hidrørende fra Yokohamas Historiske Arkiver (Yokohama Kaikō Shiryō-kan),[63] fra Nagasakis Universitetsbibliotek (Nagasaki Daigaku Fuzoku Toshokan)[64] og fra det internationale forskningscenter for Japanstudier (Nichibunken) i Kyoto[65] samt enkelte andre vigtige forskningsbidrag om emnet, der er blevet publiceret i Japan i 1980'erne.[66]

60 Berzieri, 2009:183.
61 Chiarelli, 2001.
62 Odo, 2008:10.
63 YKS, 1987, 1990, 1999, 2006; YKS/YKSFK, 1987.
64 NUL, 2005 - Jf. også tidsskriftet «Old Photography Study»/«Koshashin kenkyū».
65 IRCJS, 1987.
66 Jf. Ozawa, 1985, 1986.

Hvad angår denne bog, så vil vi forsøge at tydeliggøre, at selvom Yokohama-skolens værker faktisk tilhørte en genre af kommerciel karakter, så var de også udpræget udtryk for nogle vigtige ideologiske bestanddele i den japanske kultur, eftersom de udviklede flere modeller for udtryk, der var nedarvet fra Edo-epoken, og gjorde det ved hjælp af en ny kunstnerisk teknik. Det mindeværdige, dokumentariske og undersøgende fotografi, der var rettet mod en helt anden slags publikum, levede ubekymret side om side med Yokohama Shashins produktion. Flere fotografer gav sig af med begge udtryksformer, og der forekom også nogle interessante eksempler på gensidig påvirkning frem til det øjeblik, hvor der indtraf en dyb forandring i Japans kulturelle og sociale betingelser, hvorved de begge blev erstattet af fremkomsten af nye billedsprog.

Til slut skal der lige siges lidt om de fotografier af Japan i perioden 1860 til 1910, der blev taget af vestlige fotografer, som ikke var professionelle. Også her manifesterer der sig to modsatrettede ideologier: På den ene side møder vi et fotografi af teknisk og dokumentarisk karakter, der med tilfredshed ser på resultaterne af Japans modernisering og på landets fremskridt inden for ingeniørvirksomhed, arkitektur, militær og samfundsorganisation.[67] På den anden side finder vi et fotografi, rejsebilleder især, der, selvom det ikke besidder de professionelle fotografers kvaliteter, forsøger at virkeliggøre billedet af et "andet Østen", som i stedet var i færd med at forsvinde eller allerede var forsvundet: Det billede af Japan, som det paradoksalt nok var vigtigt at erindre og berette om på grund af dens "typiske civile" karakter og dens alternative udviklingsmodel, som Vesten gjorde alt for at slette. Det var en model, som datidens japanere fortsat holdt af, men for hvis opretholdelse de måtte have skullet betale med en tragisk udelukkelse fra den økonomiske udviklings dynamik i datidens verden.[68]

67 Jf. Gotō & Matsumoto, 1987; Leijerzapf m.fl, 1987; Leijerzapf & Moeshart 1996.
68 Jf. Ozawa, 1997; Esmein, 2003; GDA, 2006; Iwashita, 2011.

Kapitel 2

Teknikkerne

Snehvide pæoner
kaldes de, om end dækkede
af en svag rødmen

Takaharma Kyoshi, ca. 1910

2.1 Albuminpapir —— Yokohama-skolens mesterværker ville aldrig have eksisteret uden opfindelsen af "albumintryk". Det var en fremgangsmåde, der blev afprøvet i Frankrig i 1848. Først blev den brugt med henblik på at bevare sølvsulfaterne under fremstillingen af negativer på glasplader, men siden blev den benyttet med henblik på at fremstille særlige "albuminpapirer", hvad der gjorde fremgangsmåden ved fremkaldelse af fotografier tilgængelig for alle, der havde adgang til et almindeligt værksted. Fra og med 1855 blev anvendelsen af albuminpapir hurtigt udbredt over alt i verden og forblev den herskende metode indtil slutningen af det nittende århundrede. Med hensyn til Japan, så foregår fremkaldelsen af fotografier på albuminpapir (*keiranshi shashin*) under hele Yokohama-skolens periode og kommer således til at passe næsten fuldkomment til, hvad der samtidig sker på produktionssiden, hvor der gøres brug af en fremgangsmåde, der er baseret på kollodium (*shippan shashin; shippan-hō*) til fremstillingen af negativer.

Produktionen af albuminpapir blev industrialiseret i begyndelsen af 1850'erne. Bedst til fotografisk tryk var det papir, der bestod helt af cellulose hidrørende fra bomulds- og lindstrimler, fordi de kunne holde til de gentagne væskebade, som trykningen krævede. De to største virksomheder til fremstilling af fotografisk papir var i gang frem til 1914 og havde næsten monopol på denne produktion. Det var Blanchet Frères

Fabriksfremstillet albuminiseret papir af mærket "Eagle" importeret fra Dresden og bragt i handel i USA af firmaet G[ottlieb] Gennert Photographic Materials i New York.

et Kleber i Grenoble, der fremstillede mærket "Rives", og Steinbach & Co i Malmédy, en belgisk by, der dengang var en del af det tyske kejserrige og som fremstillede mærket "Saxe". Det var fra disse papirværker, at ris fra midten af 1850'erne blev sendt til de fabrikker, der tog sig af albuminbelægningen af papirets overflade. Det vigtigste industricenter for denne anden etape i produktionen var byen Dresden i Saxen, hvor der var koncentreret en mægtig industri, der bestod af hundredvis af fabrikker, hvorfra også en stor mængde af det papir stammede, der blev brugt i Japan i det nittende århundrede.

For at give en idé om produktionens omfang, så kan det anføres, at i året 1888 fremstillede en af de største af datidens fabrikker, Dresdener Albuminfabriken AG, 18.674 ris af hver 480 albuminiserede papirark i formatet 46x58 cm, hvad der svarede til mere end 18 millioner trykark i formatet 20x26 cm, som var det, der hovedsageligt blev brugt til Yokohama-skolens fotografier.[69]

2.2. – Albuminisering, fiksering og montage ——— Albumin er et plasmaprotein, der fremstilles af leveren og som findes i æggehvide: det er opløseligt i vand og stivner i varme. Dets tilberedelse krævede ret enkle arbejdsgange. Når det først var blevet adskilt fra æggeblommen, blev æggehviden pisket til skum og fik tilføjet jodklorid eller ammonium (køkkensalt). Blandingen blev så sat til at hvile og dekantere i et mørkt rum en halv dags tid. Efter gæringen havde massen lagt sig i bunden af beholderen, og den kunne nu filtreres og lades hvile igen i et tidsrum, der var omvendt proportionalt med den grad af lyshed i billedet, man ønskede at opnå. Eftersom æggehvide fra naturens hånd er et alkali, og det vil også sige uigennemsigtigt, så skulle man for at styrke dens klarhed blot lade den skille ved at øge syregraden i blandingen. I den industrielle fremstilling foregik gæringen i tønder.

Herefter blev de glatte og homogene papirark sat til at flyde oven på albuminopløsningen, der var hældt i brede fade, alt mens der måtte passes på, at påsmøringen kun foregik på overfladen af den ene side af arket, som til sidst skulle fremstå som fuldkomment glat og glinsende. Før anvendelsen blev arkene rullevalset.

69 Reilly, 1980:42.

Sværtningen skete ved direkte kontakt med den fotografiske glasplade (negativet), efter at det albuminerede papirark var blevet skåret til i passende størrelse i forhold til den overflade, hvorpå den skulle anbringes, og gjort lysfølsomt ved et væskebad indeholdende 10 % sølvnitrat, hvilket ved at forvandle albuminet til sølvklorid gjorde papiroverfladen følsom for de ultraviolette stråler.

Kontakten mellem negativet og papirarket foregik på en dertil indrettet glasramme, som blev udsat for solens stråler i et tidsrum, der varierede fra få minutter til nogle timer. Følgelig var aftrykket af akkurat samme dimensioner som negativpladen. Herefter fulgte en "toning", som bestod i at bade aftrykket i opløsninger, der kunne indeholde citronsyre, guldklorid eller andre stoffer, der helt eller delvis erstattede sølvet i billedet med et andet metal eller med en saltopløsning, der var indfarvet på forskellig måde.

Fremgangsmåden med at tilføre toningsopløsningen forskellige typer alkalier havde vundet hævd i Vesten omkring 1855 og i Japan nogle år efter, og den bidrog til at frembringe større farvestabilitet, ligesom den tillod at gråtone aftrykkets mørkeste overfladedele samt at tydeliggøre kontrasten i clairobscur-delene. Alt efter hvilke substanser, der var blevet tilføjet under toningen, og hvilken pH-koncentration, der var i badet, så kunne den første indfarvning dække en bred vifte af farvetoner: Den gik fra purpur sort og varmbrunt ved laveksponeringer til staudeviolet og rosenfarvet ved højlys over forskellige mellemtoner, som kunne svare til en given fotografs smag eller til en moderetning, skulle det være.

Efter prægningen blev trykket fikseret i et bad med thiocyanat af ammonium. Herefter fulgte en omhyggelig skylning i rindende vand for at fjerne rester af fikseringen og undgå uønskede udviklinger i billedet eller pletter.

På grund af papirets tyndhed og dets tendens til at folde og rulle sig sammen i kraft af albuminlaget, så blev det tørre ark sædvanligvis spændt op på et stift underlag. Det var meget ofte papkort, der blev brugt, og alt efter fotografens smag og behag blev der brugt hvide eller farvede kort, somme tider porcelænsmønstrede og somme tider med små rammer.

De mest almindelige kort, der blev benyttet af Yokohama-skolens fotografer, var hvide, grå eller pastelfarvede med himmelblå eller grønne toner. I forbindelse med de underlag, der blev brugt til visitkortene, så har Torin Boyd gjort opmærksom på, at der aftegner sig en kronologi her,

og den går fra tynde og hvide kort i midten af 1860'erne til kolorerede kort med intense farver og rige dekorationer i 1890'erne.[70] Arkene blev fæstnede til kortene med naturklister, og fotografierne blev presset ned på kortene med en metalrulle og en stålplade. Blev dette gjort straks, så kunne det give trykket en mere glitret overflade.

Slutresultatet var et lyst og detaljeret billede, med varme farvetoner, som man med tiden og uanset farvevarianterne har bestemt sig for at give den mere generelle betegnelse "color seppia" på italiensk, dvs. blækspruttebrun. Herefter var fotografiet parat til at blive overladt til en eller flere maleres hænder, malere der var specialister i kolorering.[71]

2.3 Koloreringen —— At brugen med at håndkolorere albumintryk vandt hævd, udgør nok det vigtigste bånd, der forbinder japansk kunst fra Edo-epoken med Yokohama-skolens fotografi. Teknikken med at kolorere fotografier er konstateret i Europa allerede i 1841,[72] og den nåede til Japan tyve år efter med de vestlige fotografers ankomst. Ud fra en annonce, der blev bragt den 17. maj 1863 i *Daily Shipping and Commercial News*, der hørte hjemme i Shanghai,[73] kan det formodes, at det var den engelske fotograf William Saunders, der gjorde det, da han rejste til Yokohama første gang i august 1862.[74] Dens udbredelse skyldes derimod uden tvivl Felice Beato, som havde afprøvet den i Istanbul i den engelske fotograf og gravør James Robertsons atelier, og det allerede i begyndelsen af 1850'erne. Det er også sandsynligt, at den engelske gravør Charles Wirgman har ydet vigtige bidrag til teknikkens gennemslag i Japan: Fra 1864 var han i kompagniskab med Beato, og han havde meget kontakt med japanske kunstnere og var særdeles aktiv i udbredelsen af teknikkerne til at kolorere stik.[75]

Men uanset dette, så forholder det sig faktisk sådan, at mens praksis med at kolorere albumintryk blev marginal i Europa allerede i

70 Izakura & Boyd, 2000:307.
71 Hvad albuminpapiret angår, dets bearbejdelse og brug, se van Monckhoven, 1865:282-332; Crawford, 1979; Reilly, 1978 e 1980; Berselli, 1988; Coe & Haworth-Booth, 1983; Simon, 1987; Vitale, Messier m.fl., 2000.
72 Henisch & Henisch, 1996:13.
73 Bennett, 2006[b]:99.
74 Clark, 1989:11.
75 Clark, 1989:62-66; Sawatari, 2006:86-89. Su Wirgman v. Kanai, 1986; KKH, 2000; Clark, 2006:5-88.

1880,[76] så blomstrede den i stedet op i Japan. Der er flere motiver, der spillede sammen for at tilvejebringe denne succes. Det helt grundlæggende var tilstedeværelsen på kunstmarkedet af et stort antal billedkunstnere, der havde arbejdet med maleri på papir og på silke, med virkeliggørelsen af flerfarvede træsnitstryk samt med en særlig koloreringsproces, der kan ligne serigrafi og som er kendt under navnet *katagami*.[77] De var nået et meget højt niveau, hvad specialisering angår, og de mestrede en raffineret teknik, der tillod dem også at lægge en farve på en meget lille overflade. Også med vor tids øjne er de kunstneriske resultater, de evnede at opnå, af en overraskende skønhed og af en vellignende karakter, der er usædvanlig i forhold til oplevelsen af de virkelige emner, de skulle gengive. Det drejede sig med andre ord om en arbejdskraft med et specialiseret håndværk, som den moderniseringsproces, der dengang var kommet i gang, fratog traditionelle opgaver. Og da salget af fotografier til rejsende og vestlige fastboende gav et klækkeligt overskud, blev det muligt for indehaverne af fotoatelierer at ansætte dem uden store problemer. For som Richard Lane har bemærket, så udgjorde det nye arbejde ikke nogen traumatisk forandring. Deres opmærksomhed og kundskaber var i forvejen rettet mod en kunstart af dokumentarisk karakter; og ud fra en bestemt historisk synsvinkel kunne det håndkolorerede fotografi godt siges at udgøre en form for æstetisk fortsættelse af *ukiyo-e*, eftersom det genfremstillede mange af den japanske traditions visuelle emner og strukturer.[78]

Fænomenet fik enorme følger for det billedliges position og økonomi: Kolorering af værker, der skulle indgå i de souveniralbummer, som de velhavende, internationale rejsende, såkaldte *globetrottere*, anskaffede sig, var nærmest obligatorisk fra 1880 og til Yokohama-skolens ophør. Hvert atelier havde ansat mange malere, i snit omkring ti. I 1873 beskæftigede for eksempel Beatos atelier fire operatører, fire kolorister og assistenten H. Woollett.[79] Et andet eksempel, som er vel underbygget, stammer fra Adolfo Farsaris atelier: Fra et brev til faderen dateret februar 1889 ved vi, at han beskæftigede "en stab bestående af enogtredive personer mellem kunstnere, trykkere osv." ud over en japansk manager, der tog sig af hans

76 Jf. Henisch & Henisch, 1996.
77 Jf. Bouchon m.fl., 2006; Mabuchi & Ikeda, 2012.
78 Lane, 1987:104.
79 YKS/YKSFK, 1987:178.

forretninger.[80] Og den samme personalestørrelse med samt stillingsangivelser for de enkelte ansatte bliver bekræftet i en bogtykt almanak fra 1891, som bringer listerne over bosatte fremmede og fremmedejede forretninger i Japan.[81] Her følger en opstilling i skemaform over de ansatte i 1891 i Farsaris fotoatelier i Yokohama:

Beskæftigelse	Navn	Antal
Indehaver	A. Farsari	1
Manager	T. Tonokura	1
Ansat	J. A. Kilgour	1
Operatør	T. Watanabe	1
Assistenter ved optagelserne	S. Uemura og andre tre	4
Trykker	T. Takahashi	1
Assistenter i trykkeriet	n.n.	2
Indbinder	T. Misumi	1
Malermester	S. Subuki	1
Assisterende malere	n.n.	16
Malerlærlinge	n.n.	2
Snedker	R. Eda	1

Det er meget sandsynligt, at Farsaris atelier var blandt de største i datidens Yokohama, og at gennemsnitsantallet af ansatte kolorister i hver fotovirksomhed drejede sig omkring et tital personer, selvom vi i nogle tilfælde, som i Tamamura Kōzaburōs atelier,[82] kunne nå op på over hundrede kunstnere, der var ansatte samtidig og som hver især varetog meget specialiserede og fragmenterede opgaver i produktionsprocessen fordelt ud fra indlærte kompetencer og personlig dygtighed.

Under alle omstændigheder blev arbejdet orkestreret af en anerkendt kunstner, og sædvanligvis drejede det sig om en ældre mester,

80 Dal Pra, 2005:19.
81 YKS, 1990:230.
82 Dobson, 2004[b]:33.

der fordelte opgaverne til de øvrige medarbejdere. Lærlinge og mindre dygtige malere fik til opgave at kolorere de større flader såsom himlen eller baggrunden i billedet, mens de dygtigere malere blev betroet at kolorere skikkelser eller de dele af landskabet, som krævede en særlig sensibilitet til farvernes komposition.

Som det fremgår af igangværende undersøgelser på Museo delle Culture i Lugano,[83] så er det ganske sandsynligt, at man i nogle atelierer var nået frem til en egentlig arbejdsdeling med genrespecialiseringer af mange slags, således at en kunstner på grund af kundskaber og tilbøjelighed blev til en specialiseret maler eller ekspert i en bestemt slags skikkelser eller landskaber; og det i en sådan grad, at det trænede blik i dag kan genkende en sådan kunstners gestus.

Hvad der også begunstigede en stilmæssig specialisering, var den meget utvetydige genreopdeling inden for Yokohama-skolens fotografi, og den vænnede malerne til hele tiden at bearbejde ét emne eller én emnekreds. Ansættelsen af en berømt maler udgjorde en udmærkelse for det pågældende atelier som i tilfældet med mesteren Subuki, der anføres i Farsaris liste; eller endnu tydeligere i tilfældet med S. Shosaku, hvis navn er trykt i Tamamura Kōzaburō's annoncer.[84]

Når vi tager i betragtning, at en god kunstner kunne kolorere et kvalitetsværk med otte til ni timers arbejde, så må det skønnes, at Yokohama-skolen som samlet kompleks fremstillede tusindvis af håndkolorerede fotografier om dagen, i en periode af ca. fyrre år. For slet ikke at tage de ret mange fotografier, der var af lavere kvalitet, fordi de krævede mindre arbejdstid, med i denne beregning…

Hvad angår selve gestus, så blev koloreringen gennemført med et let og blidt håndelag, der om nødvendigt også kunne forføre eller snyde blikket (*damakasu*) ved at maskere de næsten uundgåelige små sidedryp. De dygtigste malere formåede at gennemføre præcise og strålende koloreringer med en farvegengivelse, der kan være lig den, vi finder i det moderne farvefotografi.

I nogle tilfælde begrænsede maleren sig ikke til at kolorere fotografiet, men intervenerede i det og tilføjede detaljer, der var fraværende i udgangspunk-

83 Oplysninger fra Moira Luraschi.
84 Chamberlain & Mason, 1899:Advertisement.

Raimund von Stillfried-Ratenicz, *Portræt af en kunstner ansat af ophavsmanden med henblik på kolorering af hans albuminfotografier*, plade nr.713, Yokohama, 1870-1879. Befinder sig i dag i det Russiske Geografiselskabs Bibliotek i Sankt Petersborg.

tet. Typiske tilfælde af sådanne tilføjelser kunne være små skyer omkring Fuji-bjerget eller blomster anbragt i kvindernes frisurer.[85] Mere massive interventioner kunne imidlertid også forekomme: På grund af den store efterspørgsel efter portrætter af tatoverede personer[86] blev tatoveringer om nødvendigt malet på modeller, der var uden.[87]

Selvom de ikke forekommer hyppigt, så har vi også eksempler på kunstneriske eksperimenter inden for koloreringen: Museo delle Culture i Lugano har således i sin samling et højst usædvanligt album med seksogtredive fotografier af baron Stillfried, hvorpå der er blevet koloreret ud fra en tydeligvis impressionistisk stilopfattelse.[88]

Også sjældent forekommende, men dog hyppigere, er den fremgangsmåde, der består i at iblande albummerne miniaturebilleder eller ark med træsnit, så der opnås et ikonografisk mellemværende med det tema, som de kolorerede fotografier behandler. I samlingen på Museo delle Culture er der to albummer af denne type. Det første indeholder nogle raffinerede miniaturebilleder af blomster, fugle, landskaber og kvinder i traditionelle kjoler, som er malet i hjørnerne af kortene og som skal omgive en imaginær rejse i en japansk have, der er befolket af personer, som befinder sig i en overraskende verden af eksotisk skønhed. Ifølge Marco Fagioli kan disse dekorationers ophavsmand være Tomioka Eisen, en berømt illustrator og tegner til træsnitstryk, der stammede fra Nagano-præfekturet og som virkede i Tokyo i 1890'erne.[89] Det andet album er i et mindre format og består af femogfyrre fotografier, der viser et blandet udvalg af typiske dragter og beskæftigelser. Det er bygget op ved at modstille fotografiet til højre med et træsnitstryk på venstresiden. Trykkene viser her blomsteremner og landskabsudsnit.[90] I begge tilfælde hersker der ikke nogen direkte logisk forbindelse eller afledthed mellem fotografierne og de anordnede dekorationer, og måske drejer det sig også blot om et figurativt genskær eller en fri association. Der er også et album med tilføjede miniaturer i samlingerne på Museum of Fine Art i Boston.[91]

85 Winkel 1991:31; Sierra de la Calle 2001:66.
86 Jf. afsnit 5.9.
87 Funkhouser, 1996[b]:12. Jf. Edel, 1984:97; Bennet, 2006[b]:181.
88 Inv. 10.
89 Jf. Borellini, 2010:298; Campione & Fagioli, 2010:266-271.
90 Inv. 30.
91 Dobson, Nishimura Morse & Sharf, 2004:4.

På den anden side er det værd at erindre, at mange japanske fotografer havde en kunstnerisk baggrund og derfor en praksis, der omfattede både fotografi og maleri. Ud over Yokoyama Matsusaburō og Kusakabe Kimbei, som vi skal vende tilbage til,[92] gælder dette også for en række kendte fotografer, der også malede malerier, således Shimooka Renjō og Shimizu Tōkoku, som var blevet uddannet af den berømte mester Tōsen Nakanobu fra Kanō-skolen; Ukai Gyokusen, der oprindelig var elev af maleren Tani Bunchō fra Nanga-skolen; Nakajima Matsuchi, som før han besluttede at hengive sig til fotografiet, havde studeret såvel traditionelt japansk maleri som de maleriske teknikker, vesterlændingene havde bragt med sig;[93] og endelig må Shima Kakoku nævnes, der ikke blot eksperimenterede med et naturalistisk billedsprog, men i den forbindelse også indførte nøgenhed i Japans kunsthistorie.[94]

Ligesom i tilfældet med det fotografiske materiale, skulle også farverne omhyggeligt forberedes ud fra pigmenter i pulverform af varierende kornethed hidrørende fra mange forskellige substanser udvundet af planter, dyr eller mineraler. Herefter blev de mast med morter (*yagen*), og der blev tilføjet små mængder specielt bindemiddel, hvoraf de vigtigste var en gelatine kaldet *nikawa*, som blev udvundet af forskellige dyrs hud, ben, sener og indvolde, hvor ikke mindst hjorteekstrakter var fremherskende. I modsætning til hvad der er blevet hævdet i nogle kilder, så drejede det sig altså ikke om akvarelmaling, men om en særlig malerteknik af vådt på tørt, hvor pigmentet blev lagt på ved flere strøg efter at være blevet opløst i en klistret væske. For at kunne opretholde farvernes kvalitet og tone, måtte de tilberedes hver dag i passende temperaturer med et konstant fugtniveau. Hele arbejdsprocessen krævede megen forsigtighed, eftersom nogle af substanserne var giftige, og kom de i berøring med hud, kunne det forårsage alvorlige problemer.

92 I afsnittene 5.5 og 6.5.
93 Wakita, 2013:38.
94 Virdis, 2003:27-32.

Malere og malerinder arbejdede på traditionel facon siddende på knæ og hvilende på hælene, når de ikke havde benene under de lave pulte, hvorpå det værk, der skulle koloreres, var anbragt. Også deres redskaber tilhørte den maleriske og kalligrafiske tradition:[95] Penslerne (*fude* og *hake*) var af høj kvalitet og indbyrdes meget forskellige; de var lavede af hår fra kaniner, hjorte, ræve, grævlinger, egern og andre dyr, alt efter hvad de skulle bruges til. Sædvanligvis var skaftet af morbærtræ. Med tiden skaffede de mere ihærdige malere sig personlige redskaber med skaftet i lakeret træ eller i elfenben.

Hvad der i dag kan virke ganske utroligt, er penslernes finhed og de meget tynde strøg, de japanske malere fik til. En anonym maler, der var ansat i Kusakabe Kimbeis atelier, benyttede en pensel med kun et hår til at male detaljerne på hver af de to hundrede munkes øjne og læber, som var på fotografiet.

Fotografierne lå i samlemapper (*bunchin*), farverne var anbragt i små porcelænsvaser (*ezara*), mens paletten bestod i, at en særlig tallerken, kaldet

95 Jf. Bowie, 1952:30-45.

en *umebara*, var opdelt i fordybninger. Endvidere betjente kunstnerne sig af en sten indeholdende blæk (*suzuri*) og af små flakoner til farverne, der var blevet forberedt til opgaven. Tilsyneladende var farverne ganske gennemsigtige, dog mere eller mindre tyktflydende, uden nogensinde at være opake ligesom de oliefarver, der blev brugt af vesterlændinge.

Den sorte farve (*sumi*), der er så vigtig i det traditionelle maleri, men blev brugt meget lidt inden for fotokolorering, blev solgt i små pakker. Andre farver såsom indigo (*aīro*) blev solgt i stænger (*bōenogu*), men størstedelen af de øvrige farver opnåede man ved at mase forskellige plante-, dyre- og mineralsubstanser sammen med morter ud fra opskrifter, som tilhørte det enkelte atelier eller den enkelte maler. De farver (*iro*), der var de grundlæggende (*shoku*) og hvorfra de øvrige farver kunne udvikles, var blåt (*ao*), gult (*ki*), rødt (*aka*), hvidt (*byaku*) og sort (*kuro*). Oftest blev følgende farver brugt: preussisk blåt (*konjō*), gummigutta orangegult eller Cambodja gult (*tōō*), en farvetone mellem orangegult og purpurrødt (*ake*), cinnoberrødt (*tanshu*), den berømte Tokyo-violet (*murasaki*) og saflorfrø rødt (*beni*).

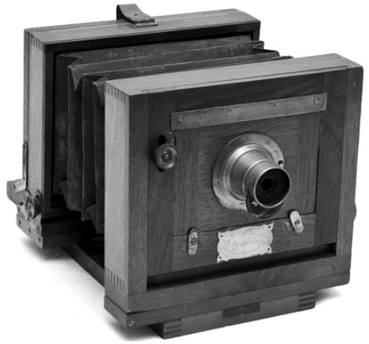
Den massive indførsel af syntetiske præparater (på anilin) mellem slutningen af 1880'erne og begyndelsen af 90'erne medførte en større hastighed i udførelsen af koloreringsprocessen, men alt i alt og helt parallelt med hvad der fandt sted samtidigt for træsnitstrykkets vedkommende, så forårsagede disse præparater en forværring af slutresultatet.[96]

2.4 Fotokameraerne —— Som vi har set, blev fotografierne til ved prægning af albuminpapiret (positivet) oven på en glasplade (negativet), der forinden var blevet anbragt inde i fotografiapparatet.

Datidens fotokameraer (*shashinki*) var uhyre simple redskaber, der bestod af en trækasse (sædvanligvis i mahogni eller nøddetræ), som var fuldstændig tillukket og sortmalet indvendigt, og som blev kaldt "camera obscura", dvs. "mørklagt kammer" (*anbako*). På forsiden var der monteret et objektiv og på bagstykket var der anbragt en ramme med smergelkrystal for at modtage og fokusere det billede, som objektivet aftegnede. Endelig hørte der også til kameraet en holder, der var anbragt som et futteral til rammen. Objektivet blev udtænkt i 1840 af Josef Maximilian Petzval og videreudvik-

96 Henisch & Henisch, 1996.

Disse to billeder er fra før 1897 og viser to grupper af unge kolorister i Enami Nobukunis atelier på nr.9 i Bentendōri icchōme i Yokohama. Disse optagelser udgør en del af en serie, som Enami helligede arbejdende kunstnere. Billedet s.36 er et fotografi i mellemtone, der reproducerer et albumintryk; det bærer titlen "Hand-tinting of Photographs in the Studio of T.Enami". På denne side: "Photo Colorists", håndkoloreret albumintryk.



Felt-kamera af mærket "Champion" fremstillet af firmaet Edward & Henry T. Anthony i New York omkr. 1890. Det blev meget udbredt i Japan de sidste ti år i 1800-tallet. Dette kamera muliggjorde prægning af plader i alle formater fra visitkortformatet 2,20 × 3,50 cm til fotoalbumformatet 8 × 10 cm. Apparatets kasse er af mahogni, blæsebælgen af sort lærred og metaldelene er af messing.

let i 1866 af Hugo Adolph Steinheil i München og af John Henry Dallmayer i London for endelig at blive fuldkommengjort med opfindelsen af det anastigmatiske objektiv i 1889.[97] De i Japan anvendte objektiver var bygget med fire linser samlet i to akromatisk positive grupper med en blænder i midten, hvad der sikrede tydelighed i nærheden af den optiske akse, mens billedets præcision aftog ud mod kanterne. Objektivets to cylindere kunne dreje ind i hinanden ved hjælp af en takket drejeskive, som blev styret med et håndtag og som tillod en enkel fokusering af billedet.

I holderen var der indsat en glasplade, der var dækket med den nødvendige kemiske opløsning, så den kunne modtage lysets prægning. Holderen i kameraet hvilede på små elfenben- eller sølvstøtter, hvorpå glaspladen blev stillet for at undgå, at dens kanter kom i kontakt med træet i kassen. Skulle der bruges plader, der var mindre end rammen, så kunne støtterne udskiftes med nogle i den rigtige størrelse.

Fotokameraer blev fremstillet i forskellige størrelser alt efter de anvendte pladers dimensioner og kameraernes brug, dvs. alt efter om det drejede sig om atelier- eller rejsemodeller. I det sidste tilfælde blev apparaternes bærbarhed øget med den sammenklappelige bælg, der muliggjorde udtræk og dermed en bedre regulering af længden i det til rådighed værende "camera obscura". Fotokameraer til rejser eller "feltbrug" var både enklere og lettere: Var pladerne 18x24 cm, så vejede de ca. to kilo.[98]

Der blev også fabrikeret særlige fotokameraer med to eller fire objektiver med identisk fokus med henblik på at præge en plade med fire eller otte identiske billeder, hvorved det blev lettere at lave fotografier til visitkort.[99]

2.5 Stereoskopiet —— En anden slags fotokamera, som også blev benyttet af Yokohama-skolens fotografer, var det såkaldte "stereoskopiske kamera", hvor det enkeltsiddende objektiv var erstattet af kikkert-objektivet, der muliggjorde, at man tog det samme billede fra to indbyrdes let forskudte vinkler, alt mens det samme fokus blev opretholdt.[100]

97 Newhall, 1984:82.
98 van Monckhoven, 1865:130
99 van Monckhoven, 1865:135-138. Også afsnit 2.9.
100 van Monckhoven, 1865:130-135.

Linserne i kikkert-objektivet havde nogenlunde den samme indbyrdes afstand, som findes mellem menneskets øjne. Efter at de var fremkaldt, blev de to stereoskopiske tryk (*rittai shashin*) anbragt nøjagtigt ved siden af hinanden og klistret på et stift kort, hvorpå der også var anført de mest nødvendige oplysninger om motivet samt værkets kodenummer. Herefter kunne billederne betragtes gennem et særligt optisk instrument kaldet stereoskop (*rittaikyō*), som gav et synsindtryk med relieffer og bevirkede en optisk illusion om tredimensionalitet. Og virkningen var givetvis endnu mere overraskende, når billederne var kolorerede.

Denne opfindelse fik fænomenal succes, og stereoskopet blev i mange forskellige, somme tider ekstravagante former en uundværlig del af aristokratiets og det velhavende borgerskabs saloner i datiden.[101] Også i Japan opnåede det en stor udbredelse.[102] Det er således ikke overdrevet at hævde, at en betragtelig del af Yokohama-skolens bedste fotografier blev fremstillet som stereoskopiske tryk.

Med kunstfotografiets og filmens udbredelse fra og med 1920'erne forsvandt de stereoskopiske kort og blev efterhånden også glemt. Længe blev de bevaret som dokumenter om en tilbagelagt teknik og også af kritikken placeret som kuriositeter fra den victorianske epoke. Det drejede sig om en ideologisk fordom, som imidlertid først er blevet forstået i løbet af de sidste årtier: Så i dag er det stereoskopiske fotografi udsat for stigende interesse blandt fagfolk, og det ikke kun på grund af de optagne billeders kvalitet eller de temaer, billederne behandler. Det er også muligt at anvende det stereoskopiske fotografi konceptuelt, så det samlet får udsagt noget om forholdet mellem valget af perspektivpunkt, af kontekst og af emne.[103]

Der var ikke bare stereoskopiske tryk på papir, men også på glas. Skønt glaspladerne indebar bedre gengivelser af billederne, eftersom de spillede både på lys og gennemsigtighed og derfor bevirkede et rigtigere optisk indtryk af dybde, så blev de ikke synderligt udbredte i Japan, dels på grund af prisen, der var fem gange så høj som prisen på stereoskopiske papirtryk, og dels på grund af underlagets skrøbelighed.[104] Der er dog nogle meget gamle stereoskopiske glasplader, der har overlevet i Japan:

101 van Monckhoven, 1865:271-273; Willsberger, 1977:49.
102 Jf. Oechsle, 2006[b].
103 Jf. Bennett, 2006[a]:60-63.
104 Jf. Borghini, 1996.

Japanese Women Carrying Huge Bundles of Hay, Yokohama, 1896-1900, 8,9 × 17,7 cm, neg. 636. Inv. CCP 163-36. Stereoskopiet er et kromolitografi fremstillet af Sears, Roebuck & Co. i Chicago 1905 på baggrund af et fotografi lavet af Enami Nobukuni. Se Moira Luraschi (red.), *Gentō-ban. Il Giappone dell'Ottocento nelle diapositive della Collezione Perino* [Japan i 1800-tallet i lysbillederne fra Perino samlingen], Silvana Editoriale & Museo delle Culture, Lugano, 2014, s.116.

De viser kirkegården i Edo og er blevet til i en periode mellem 1855 og 1863.[105]

2.6 Pladerne ——— De glasplader, der skulle præges i kameraerne, var dækket af en tynd og tætsluttende hinde af kollodium, der var en gennemsigtig og meget tyktflydende opløsning, som opnåedes ved at blande cellulosenitrat med alkohol og æter. Pladen med sit tætsluttende substrat blev siden badet i fotosensibelt sølvnitrat. Forberedelsen af pladen tog mellem fem og ti minutter, mens eksponeringen i fotokameraet varede mellem tre og tyve sekunder alt efter lysindtaget. I mørkekammeret hældes en fremkaldervæske af gallussyre på den prægede plade. Når billedet er fremkaldt, skylles der efter med vand, og det fikseres med natriumthiosulfat (fiksersalt).[106] På japansk hed hele vådpladeprocessen med kollodium *shitsuban shashin* eller bare *nureita* (bogstaveligt: "fugtige plader"). Eftersom pladens følsomhed kun var optimal, når kollodiumhinden stadig var fugtig, så krævede fremgangsmåden teknisk snilde og en stramt styret arbejdsrytme. De kemiske komponenters fotosensibilitet krævede i øvrigt, at de fleste processer foregik i mørkekamre. Når fotografen derfor skulle arbejde i det fri, og der ikke var egnede bygninger for hånden, måtte han medbringe teltudstyr, så han kunne arbejde under forhæng, der beskyttede mod lys.[107] Når dertil kommer, at remedierne var skrøbelige,de kemiske væsker blev bevaret i glasflakoner, samt at temperaturskift kunne virke forstyrrende ind på resultatet af arbejdet, så er det beundringsværdigt, at datidens fotografer evnede at opnå så høj en teknisk og æstetisk kvalitet med deres billeder.[108] Og det er meget forståeligt, at fotografering som profession i begyndelsen fik tilskrevet høje kundskaber inden for videnskab og teknik, hvorfor fotografiet da også indgik blandt de "syv elementer tilhørende vestliggørelsens beredskab" (*bunmei kaika nanatsu dōgu*), som Meiji-periodens reformatorer ville forsyne Japan med så hurtigt som gørligt. De øvrige var dagblade, postvæsen, gasbelysning, dampmaskiner, zeppelinere og industriudstillinger.[109]

105 Borghini, 1996:49-51.
106 van Monckhoven, 1865:220-225.
107 Ozawa, 1997:75-76.
108 Simon, 1997:2. Jf. også van Monckhoven, 1865:102-248; Willsberger, 1977; Crawford, 1979:42-43; Newhall, 1984:79-101; Henisch & Henisch, 1996.
109 Dower, 1980:9.

En allerførste forenkling af de nævnte fremgangsmåder til at fremstille negativer indtraf i 1870'erne med indførelsen af plader med "tørkollodium" (*kampen*), som blev tilvirket ved at tilsætte kollodium nogle vandopløselige substanser, der kunne forlænge pladernes brug et stykke tid.[110] Formålet var naturligvis at komme fri af kravet til vådpladerne om umiddelbar tilrettelæggelse og brug. Også for Japans vedkommende indtraf den afgørende forandring dog først med indførelsen af tørplader: De var dækket af en emulsion af gelatine indeholdende sølvbromid, der i varm tilstand var blevet hældt ud over glaspladen. Og pladerne kunne forberedes længe før brug og opretholdt en fin gengivelse. De blev afprøvet for første gang i Japan af Esaki Reiji i 1883, og i løbet af et par år kunne de erstatte teknikken med kollodium-plader.[111]

Størsteparten af de fotokameraer og af materialerne til brug for fremstilling af negativer og positiver blev i Yokohama-skolens første tyve år importeret fra Europa og USA. Det var først i begyndelsen af 1880'erne, at en lokal industri tog sådan fart, at den efterhånden tillod de japanske fotografer at formindske deres afhængighed af Vesten.[112] Påbegyndelsen af en lokal fremstilling af fotomateriale kan føres tilbage til 1873, da Sugiura Rokusaburō udvidede sin faders lager- og apotekervirksomhed i den retning. Den virksomhed bar navnet Konishi-ya Rokubei Ten og var beliggende i Kōjimachi i nærheden af Tokyo. Nogle år efter kunne han udvide virksomheden og specialisere dens aktiviteter; han flyttede den til Nihonbashi kvarteret, og omkring 1880 kunne virksomheden også begynde at forhandle egne fotoapparater i boksform, som han lod fremstille af lokale værksteder, hvoraf Hasegawa Toshinosuke og Tōjō Kamejirō er værd at huske. Omkring 1890 kom turen til bælgkameraer med henblik på rejse- og atelierbrug. I 1902 kunne virksomheden oprette en specialiseret manufakturfabrik, Rokuoh-sha, der fremstillede og forhandlede lysfølsomme plader af tør-kollodium eller af gelatine med sølvbromid samt ikke mindst det første japanske papir til fototryk; det fik mærkenavnet *Sakura*.

Ligesom hvad der var sket med matricer til træsnitstryk, så blev også glasplader til fotografering længe genstand for manipulationer

110 van Mockhoven, 1865:249-260.
111 Sierra de la Calle 2001:60; Wakita, 2012:24.
112 Izakura & Boyd, 2000:306.

og handel: Hvad manipulationerne angår, så bestod de vigtigste i efterbehandling af pladen og i påsætning af tekstbånd. Med efterbehandling tænkes der ikke bare på en "udjævning" af trykket eller en fjernelse med en anden teknik af overfladefejl ved negativet; nej, det drejede sig om egentlige indgreb, der skulle modificere billedgengivelsen ud fra æstetiske betragtninger, ikke mindst for at gøre fotografiet forlods egnet til den efterfølgende koloreringsfase.

I de større atelierer var efterbehandleren en specialiseret håndværker, der arbejdede ved en særlig, let hældende pult, der muliggjorde, at han kunne se gennem pladen takket være et underliggende hvidt ark papir.[113] Ved hjælp af en opløsning af terpentin og dammar-harpiks kunne der tilvejebringes en overflade, der var egnet til de modifikationer, der siden blev påført med blyant, blæk eller lak formedes tynde knivblade, små pensler eller tegnestubbe af forskellig størrelse.[114]

Den anden manipulation fandt sted ved at påføre billedet et vandret tekstbånd til højre eller venstre for neden, dvs. hvor det generede synet mindst. Sædvanligvis havde tekstbåndet fået anført et kodenummer og værkets titel på engelsk og i kort form. Denne fremgangsmåde fortsatte, hvad der allerede blev gjort med træsnitstrykkene nemlig ved kalligrafisk påskrift (*gasan*) at anføre værkets titel, serienummer og ophavsmanden til træsnittet. Følgelig forekom det ikke de japanske fotografer at være ødelæggende eller forringende for værkets status at gøre det samme, så ganske modsat af hvad der skete i Vesten. Engelsk var dengang i øvrigt "lingua franca" i de asiatiske havne, der var blevet åbnet for handel med Vesten, så valget af engelsk til fotografioplysninger skyldtes kun handelshensyn. – Lad os dog lige understrege, at det er kun takket være fremgangsmåden med at sætte tekstsedler på billederne, at vi i dag kan identificere og attribuere værker til et pænt antal ophavsmænd.[115]

Spørgsmålet om at identificere ophavsmændene til Yokohama-skolens fotografier fører os videre til et andet tema i forbindelse med pladerne, nemlig handelen med dem. For det skete, at pladerne blev gjort til genstand for udvekslinger mellem fotografer, der arbejdede i byer med stor indbyrdes afstand, som f.eks. fra Yokohama til Nagasaki, der er adskilte af

113 van Monckhoven, 1865:247-249.
114 Jf. Gioppi, 1887.
115 Bennett, 2006[a]:97-160.

1.200 km. Det skete også, at et atelier ophørte med sin virksomhed, men videresolgte sit arkiv til et andet atelier, hvad der i dag ikke afstedkommer få attributionsproblemer; andre gange kom fotografier til andre atelierer, fordi de var lettere at afhænde derfra;[116] og endelig skete det ret ofte, at en fotograf stod og manglede nogle bestemte billeder for at kunne gøre et souveniralbums tema komplet: Så købte, byttede eller lånte han, hvad han ikke kunne finde i sit eget arkiv. Det skete uden de store bekymringer vedrørende ophavsmanden til optagelsen, ja, i nogle tilfælde blev et negativ omnormeret med et nyt tekstbånd. Og alt dette skete faktisk, uden at nogen bekymrede sig synderligt om de copyright-love (*shashin jōrei*), som de japanske myndigheder ellers fik til i henholdsvis 1876 og 1887.[117] Således kan vi genfinde de fotografier, som Farsari fik lov til at tage inden i de kejserlige paladser, som den eneste fotograf i 1890'erne i øvrigt; dem genfinder vi i de albummer, der blev lavet af Kimbei, Tamamura og af mange andre.[118]

De største fotografer benyttede også agenter, som fik til opgave at købe plader og fotografier i de lokaliteter, der var mål for vestlige turisters rejser.[119] Netværk og kommunikation fotograferne imellem var ganske intense også på grund af værkstedskulturen: Mange havde haft et mester-elev-forhold, før eleven etablerede sig som selvstændig; andre etablerede sammenslutninger, mens atter andre havde været elever sammen under én og samme mester og derfor opretholdt en forbindelse. Det kan

116 Bennett 1996:59-62; Sierra de la Calle 2001:53-55; Virdis 2003:66-68.
117 Bennett, 2006[a]:85-86. Her er regelværket fra 1887 gengivet i sin helhed.
118 Bennett, 1996:59.
119 Ibid.:60.

Tekstbåndene til Yokohama-skolens fotografier udgør et selvstændigt fremtidigt studieemne, eftersom en omhyggelig teknisk og filologisk undersøgelse af de enkelte tekstbånd vil kunne lette tilskrivningen af værker i betydelig grad samt somme tider afsløre hvilke passager atelererne imellem de forskellige fotografier har været igennem. Alle tekstbåndene på billedet stammer fra værker hjemmehørende i Museo delle Culture i Lugano.

derfor ikke undre nogen, at til trods for det store arbejde, specialisterne inden for dette emne har gjort for at tilskrive et værk til den rette kunstner,[120] så forbliver attribution en vanskelig opgave, som ikke altid lader sig løse med større sikkerhed i slutresultatet.

Fra og med begyndelsen af 90'erne blev efterspørgslen i øvrigt så omfattende, at der åbnede mange fotoatelierer og grossisthandlere, der koncentrerede sig om at fremstille og sælge fotografier, som var aftryk af i forvejen eksisterende plader fremfor at få taget nogle nye billeder.

2.7 Fotografiernes formater —— De mange formatvariationer pladerne imellem svarer teoretisk set til en bred vifte af billeder, der kan laves i lige så mange forskellige dimensioner. Men hvad Yokohama-skolen angår, så blev udvalget begrænset til fire hovedformater: Albumformatet eller heltryk, halvtrykket, det stereografiske tryk samt visitkortet. Alle havde de i øvrigt kendetegn, der var knyttet til en bestemt vareprofil, som skulle sikre dem udbredelse og afsætning i længere tid.

Heltrykket svarede nogenlunde til et fotografi af dimensionerne 20x26 cm. Og det var det format, der blev brugt i de albummer, som de internationale rejsende sædvanligvis købte. På hver side var fotografiet anbragt vandret, når emnet var landskaber, prospekter og dagliglivsscener, mens det var lodret, når billedet var et portræt. Overfladen på det oprindelige tryk svarede til pladens overflade og var større end fotografiets definitive overflade, eftersom kanterne blev skåret væk for at fjerne randene på albuminpapiret, som sædvanligvis havde en eller anden skavank. Det kort, hvorpå fotografiet blev klistret op efter at være blevet koloreret, målte i snit 26x34 cm, så sidekanterne uanset indbindingen blev bredere end de øvre og nedre kanter.

Halvtrykket svarede til fotografier, der målte 10x14 cm. Eller lidt mindre; de var klistrede på kort med gennemsnitsmålene 14x18 cm. Sædvanligvis var koloreringen af halvtryk og indbindingen af de albummer, der indeholdt dem, mindre gennemførte end koloreringen og indbindingen af heltryk, men heller ikke her mangler der vigtige undtagelser.[121]

Stereografiske tryk blev tilvejebragt ved at parre to billeder af det samme emne taget med et stereoskopisk kamera på et kort, der var 17 cm bredt. Kortenes højde var 8,5 cm og de var forsynede med

120 YKS 1990; Saitō 2004; Bennett 2006a.
121 Jf. f.eks. Borellini, 2010:299.

den karakteristiske øvre afrunding, som placerede dem mere sikkert i stereoskopet og afgav et mere stabilt synsindtryk. De stereoskopiske tryk var ofte kolorerede, og de valgte emner, alle inden for Yokohama-skolens typiske temaer, privilegerede prospekter og geometriske relationer.

De øvrige formater rakte lige fra det lille *mignotte*-format (3,5x6 cm) til store folio-ark (*zenshi*), som blev brugt til prospekter og til billeder med større eller meget stort dybdeperspektiv. De oftest forekommende mellemformater havde en bredde på ca. 10 cm, hvad der muliggjorde at samle to eller fire af disse billeder på et af albummets opslag.

Især i 1860'erne og 70'erne havde panorama-prospekter en vis succes: De var tilvejebragt ved side om side at anbringe fotografier, der var taget meget omhyggeligt med en afmålt kadence fra et kamera, der var monteret på en drejeskive. De største billeder af denne slags kunne omfatte fem eller seks store fotografier, hvorfor et sådant panorama-billede kunne nå op på tilsammen 2,5 m i bredden.[122]

Til en sammenligning, europæiske mål for fotografier:[123]

Mål i cm

Frankrig	Storbritannien	Bemærkninger
7,5 × 9,2	6,3 × 5,2	
9,5 × 12,5	8,2 × 6,9	"Kvarttryk" (F)
12 × 16	10,8 × 8,2	"Kvarttryk" (GB)
13,4 × 18	12,7 × 10,2	"Halvtryk" (F)
18 × 24	16,5 × 12	"Halvtryk" (GB) - "Heltryk" (F)
21 × 27	21,6 × 16,5	"Heltryk" (GB)
25 × 32	20,3 × 25,4	*Matsugiri*
27 × 35	25,4 × 30,6	*Yotsugiri*
30 × 40	38,3 × 30,6	
40 × 50	45,8 × 40,8	
*	45,7 × 55,9	*Mammoth Plate - Zenshi*

122 Gotō & Matsumoto, 1987:24-30 e 113-123.
123 van Monckhoven, 1865:145.

Fotografiet er fra slutningen af 1800-tallet og skyldes måske Enami Nobukuni: Det portrætterer tre lakører iscenesat med henblik på at vise tre forskellige faser i forberedelsen af omslaget til et fotoalbum. Denne visuelle fremgangsmåde med at vise tre faser, der følger efter hinanden, i et og samme billede, tager udgangspunkt i *ijidōzuhō*, en teknik der blev brugt inden for *amakimono* og *ukiyo-e*.

Anonym, forside af omslaget på fotoalbum lavet i Kusakabe Kimbeis atelier. Træ med hele overfladen lakeret og med sort grunding ud fra teknikkerne *takamaki-e* og *hiramaki-e*. Albummet indeholder 50 håndkolorerede albuminfotografier klistret på 25 kartonark. Bindet har læderryg med guldindfattet rygtitel, hvorpå der står "ALBUM". Yokohama, ca. 1890, 27,5 × 36,2 × 6 cm. Inv. 1.

2.8 Souvenir-albummer ——— Yokohama-skolens fotografier ville ikke have opnået så stor udbredelse, var det ikke for Felice Beatos geniale intuition vedrørende forbindelsen mellem rejsedokumentation, samling og kunstbog med træk af unika og af det, vi siden har kaldt multiple: Fra og med 1864 kunne han sætte elegant indbundne albummer (*arubamu*) til salg, og de indeholdt et udvalg af "typiske" billeder fra Japan. I de efterfølgende kapitler skal vi undersøge spørgsmålet om indholdet og strukturen i billedudvalget. Her er vi i første omgang interesserede i objektet og dets markedsprofil: Det nye produkt fandt hurtigt et publikum, dels fordi det var en bekvem måde at samle og beskytte fotografierne under returrejsen til Vesten, og dels fordi albummet som genstand opretholdt en direkte forbindelse til Japan som rejseerfaring.

Albummernes købere var da også næsten udelukkende velhavende internationale globetrottere, som fulgte de ret konventionelle ruter, som datidens transportmidler muliggjorde og de japanske myndigheder tillod. I det årti, der forløb fra 1870 til 1880, gik man fra indbindinger i skind eller shirting, der som oftest var af et engelsk eller amerikansk fabrikat, til albummer indbundet i silkestof med geometriske motiver eller plantemotiver og siden til strålende samlemapper, som må anses for at udgøre en særlig form for kunsthåndværk og som blev et uundværligt samlerobjekt for den vestlige Japan-farende.

Det drejede sig om kartonark, der var indbundet ved syning eller med skrue eller som foldud-sider og som var samlet med fint bearbejdede og lakerede træomslag (*hyōshi*). De enkelte kartonark var sædvanligvis adskilt af et ark velinpapir, der var klistret ind i indbindingen. Ikke mindst ved foldud-bindene (*orihon*) var ryggen sammenholdt af lærredsbånd i klare farver og bundet i en sløjfe, der skulle holde på kartonarkene og samtidig muliggøre bladring i vandret retning.

Omslagenes træ var hårdt og let, intarsia-bearbejdet, med indlagt guld og sølv, og påmonteret små bitte skulpturer af elfenben, horn og perlemor, der var udført, så de udgjorde små relieffer på overfladen af omslaget, hvortil kom koloreringen efter en speciel teknik med brug af metalpulver og farvepigment. Herefter blev hele overfladen lakeret flere gange med lag på lag i enten sort eller rødt, hvad der blev udført af de dygtigste mestre (*makieshi*) inden for lakeringskunsten (*urushi-nuri*): Som oftest

benyttede de *maki-e* teknikken,[124] som var blevet udviklet i Ansei perioden (1854-1860).

De albummer, der havde lakerede omslag (*maki-e arubamu*), blev fremstillet ud fra en ikonografisk standardmodel af selvstændige, specialiserede håndværkere, som sædvanligvis arbejdede uden for fotografernes atelierer. Først blev de brugt i Yokohama, hvor der var en rig tradition for lakering og bearbejdelse af perlemor, men snart bredte de dekorerede omslag sig til landets øvrige byer.

Omslagets forside var tilrettelagt, så det første synsindtryk var knyttet til delikate landskaber, vandløb og broer, men snart opdagede beskueren, at i baggrunden tårnede omridset af det uundværlige Fuji-bjerg op. Stadig på forsiden kunne der være scener fra mytologierne, som også fandtes på fotografierne, og ofte betonede de den særlige parodiske dimension, der er så typisk for de træsnit, som går under navnet *mitate-e*:[125] Her dominerer metaforer og en sans for at vise kontekster i indbyrdes modsætning og udtryksformer, der ikke hænger sammen.

Man kan roligt sige, at det var det eksotiske, der dominerede smagen her.[126] To temaer var således fremherskende: kvinderne og repræsentanter for den religiøse verden i Japan. Kvinderne var sædvanligvis fremstillet i bærestole, på rickshaw (*jinrikisha*) eller optaget af gøremål i hjemmet eller i te-husene. Præster, munke, eremitter og buddhistiske guddomme blev portrætterede, mens de foretog sig handlinger, som svarede til deres roller i de japanske folkeeventyr. Blandt guddommene var der guden for vind, Fūjin, og guden for torden, Raijin, og de blev gengivet, mens de rasende væltede vandrere eller rejsende i richshaw omkuld. Endvidere forekom der ofte kompositioner af genstande såsom vifter, vaser og lanterner eller udsnit af sumpede landskaber i nattemørke. Endelig var der interikoniske citater fra velkendte træsnitstryk som f.eks. på omslaget til det album, der var blevet lavet i Tamamura Kōzaburōs atelier og som i dag befinder sig i Museo delle Cultures samling:[127] Det viser en ørn i forgrunden, som omslutter det øvre venstre hjørne af et billede med en sø og Fuji-bjerget i baggrunden. Dette billede er

124 Jf. Winkel 1991:31-32; Schwarzenbach, 1996; Sierra de la Calle 2001:66-68; Cheval 2008:10.
125 Jf. Yamashita, Yajima & Lachaud, 2012.
126 Hockley, 2004[a]:74.
127 Inv. 41. Jf. Borellini, 2010:300.

Den let parodiske stil, der kendetegner mange af de lakerede omslag til Yokohama-skolens fotoalbummer, er overtaget fra *ukiyo-e*. Der er et stilhistorisk mellemværende med en tid under først langsom og siden hurtig forandring (1770-1900), og det mellemværende udtrykkes ved parodi, og eventuelt også ved karikatur og ironi. Inv. 46.

Omslagsbillederne på Yokohama-skolens fotoalbummer følger mange forskellige temaer, hvoraf rigtig mange vedrører enten berømte steder eller citater fra *ukiyo-e*. Inv. 41.

tydeligvis inspireret af et berømt træsnit af Hiroshige betitlet "Jūmantsubo sletten i Susaki nær Fukagawa", som er nr.107 i serien med titlen "Hundrede prospekter til Edos berømte steder" (*Meisho Yedo hyakkei*, 1856-1857).[128] Omslagenes bagsider var i stedet kendetegnet ved ensfarvede flader, hvorpå der fordelte sig blomster og insekter ud fra idealer om geometriske og ideografiske strukturer, som gentog måden, hvorpå traditionelle dekorationer forekom på malede skærmbrætter (*byōbu*).

Kunstnere, der var begavede med stor kyndighed (*gei*), formåede at skabe kompositioner med ganske specielle grafiske balancer eller tegninger i flere lag, som gav et indtryk af perspektivisk dybde. En af de mest raffinerede virkninger bestod i baggrundsflader udført i *yozukuranuri* monokromi, men med kirsebærblomster der dukkede op fra den nattesorte baggrund.

Albummerne bestod af et varierende antal ark, der gik fra ti til hundrede, hvad der muliggjorde mellem tyve og to hundrede billeder i et album. Sædvanligvis var fotografierne klistret på begge sider af arkene, og langt den mest almindelige kombination bestod i et album på femogtyve ark med halvtreds billeder, hvad der gav en vægt på 3,5 kg for et sådant album. Sjældnere forekom der albummer på mellem tyve og fireogtyve ark, for slet ikke at tale om de store albummer på halvtreds eller endog hundrede ark, som gik til meget velhavende rejsende eller til medlemmer af fremmede delegationer på officielt besøg i Japan.

Omslagenes ydre mål holdt sig sædvanligvis inden for målene 30x40 cm for albummer til heltryk og 20x16 cm for albummer til halvtryk. Gennemsnitsmålene for de to formater var hhv. 28x36 cm og 14x18 cm – Sjældnere, men de forekommer, er miniaturealbummer på 10x7 cm: De skulle indeholde fotografier i visitkort format.[129]

Sædvanligvis modtog køberen albummet i en karton-kassette beklædt med silke med indsyede motiver med inspiration fra geometrien eller planteriget. Indeni var kassetten foret med bomuld, der atter var beklædt med rød silke. Kassettens lukkeanordning var en vridelås, der skulle manøvreres af en elfenbenspind, som var bundet med en lille snor fastgjort til kassettens låg.

Albummernes priser varierede betragteligt alt efter fotografiernes kvalitet og indbindingens håndværksmæssige udførelse. Ud fra de

128 Trede & Bichler, 2010:244.
129 Funkhouser, 1996[a]:50-51.

oplysninger, vi kan finde i kilderne,[130] må prisen have ligget mellem 25 og 75 af datidens amerikanske dollars ved et standard album på halvtreds fotografier i formatet 20x26 cm. Dog kunne en specialbestilling på en særlig tilvirket og kostbar indbinding højne værkets endelige pris betydeligt. Og under alle omstændigheder var et album altid dyrere end prisen på de fotografier, det indeholdt.

2.9 Visitkortene —— Lige siden fotografier slog igennem i Japan såvel som i den øvrige verden, så var de tryk, der fik størst udbredelse, i små formater og rimelig pris. Og de kunne bruges af alle typer aftagere og besad også altid en umiddelbar brugbarhed. Indtil midten af 1870'erne var visitkortet det mest udbredte fotografi i lille format; på japansk hed de *tefuda* (bogstaveligt "håndkort") eller *meishiban skashin*, og kendt i hele verden under den franske betegnelse *carte de visite*, visitkort. Det drejede sig om papirtryk i målene 6x9 cm, som blev monteret på små farvede papkort, der var lige lidt større og på hvis bagside der ofte blev stemplet (og fra midten af 1870'erne fortrykt) navnet på eller logoen fra det atelier, der havde fremstillet værket.[131] I løbet af 1800-tallets sidste femogtyve år blev visitkortene efterhånden suppleret af trykte kort, der var lidt større (ca. 11x16,5 cm) og som hed *carte cabinet* på fransk (*chūban*); de overlevede indtil fremkomsten af amatørfotografierne i 1920'erne. Tilsynekomsten af *carte cabinet* svarede til en større omhu i udarbejdelsen af selve kortet, som i Europa og Japan begyndte at få påtrykt forklaringer i typografisk sats, ligesom de blev standsede og dekorerede med guldkanter.[132]

Visitkort og *carte cabinet* blev især brugt til at portrættere individer og familier som gruppebillede. De videreførte en erindringsfunktion og delvis også den udprægede clairobscur stil, der kendetegner ambrotypierne i Japan. De personer, der lod sig portrættere, var især medlemmer af den herskende klasse og i begyndelsen i traditionel klædedragt, men i løbet af 1860'erne skiftede de efterhånden til alt oftere at lade sig portrættere

130 YKS, 1990:228 (album Kimbei, 1892). Bennett, 2006[b]:138 (album Stillfried, 1872) e 205 (liste fra Kimbei); Dal Pra, 2005:18 (album Farsari, 1888).
131 Jf. Izakura & Boyd, 2000:71-74.
132 Jf. Mathews, 1974.

Yamamoris atelier. Visitkort med billede af skuespiller ved *kabuki*-teatret iklædt kostume. Tokyo, ca. 1890, 8,6 × 5,6 cm. Inv. 100-3.

Yamamoris atelier. Visitkort med billede af skuespillerinde ved *kabuki*-teatret iklædt kostume. Tokyo, ca. 1890, 8,6 × 5,6 cm. Inv. 100-6.

Yamamoris atelier. Visitkort med billede af skuespiller ved *kabuki*-teatret iklædt kostume. Tokyo, ca. 1890, 8,6 × 5,6 cm. Inv. 100-7.

i vestligt tøj.[133] Familiegrupperne forekom mindre hyppigt her, og det samme gælder portrætter af kvinder, der ikke var modeller.[134] I øvrigt blev dette reducerede format i Japan også brugt til billeder af landskaber og af historiske steder af særlig betydning, dvs. at de havde den funktion, som postkortene overtog i slutningen af århundredet. Såvel portrætter som landskaber blev somme tider samlet i familiealbummer, der varierede i format, men ofte var indbundet i shirting eller læder af vestlig fabrikation. Sjældnere forekommer der albummer, hvor arkene er syet i den ene side på traditionel japansk manér og anbragt i kassetter af pap eller med silkeovertræk med en påklistret tekstseddel til titlen.[135]

Visitkortene havde også en anden og ganske udbredt funktion, nemlig som listige vehikler for at promovere eller bringe i erindring geishaer og kurtisaner (*oiran*) fra bordellerne. Som netop reklameredskab blev visitkort også brugt af en anden kategori fagfolk, som også behøvede at lade deres ansigtstræk cirkulere i offentligheden: Kabuki-teatrets skuespillere, som i begyndelsen af Meiji-epoken var sande berømtheder tiljublede af et stort publikum og kendt over hele Japan.[136]

Ud over at blive givet væk af de afbildede selv, så kunne geishaernes, kurtisanernes og kabuki-skuespillernes visitkort også anskaffes i de mange *shashinpo*, som fandtes i de japanske byer.[137] Det drejede sig om butikker, der var mindre end atelierne og hvor man kunne købe fotografier og postkort lavet i forskellige atelierer samt få taget fotografier i små formater.

Kabuki-skuespillernes og geishaernes visitkort fik i 1920'erne direkte efterfølgere i de små reklametryksager, der indeholdt billeder af personer fra sceneverdenen og som blev kaldt *buromaido* af engelsk *bromide* (bromid): De findes endnu og er fortsat meget udbredte i Japan.

Der var også andre, mindre udbredte emner, hvortil der blev brugt visitkortformat: Således portrætter af vesterlændinge i "eksotiske" omgivelser, der var genskabt i atelierne, eller iklædt traditionelt japansk tøj; endvidere portrætter af nøgne kvinder eller kvinder i pornografiske stillinger. Blandt de små formater tæller også de såkaldte *shashin shihei*

133 Jf. Ishiguro, 2009; Ozawa, 2012[a].
134 Jf. Ozawa, 2001 e 2012[b]; Pora Kenkyūsho, 2009.
135 Ishiguro, 2009:237-243.
136 Izakura & Boyd, 2000:307; Borellini, 2010: 294; Campione & Fagioli, 2011:218-223.
137 Wakita, 2013:142.

(bogstaveligt: "fotograferede pengesedler"), som var et mønstergyldigt udtryk for den tillid, som de herskende klasser i Japan viste de nyheder, der kom fra Vesten. De blev bragt i cirkulation i 1869 og var gyldige i et par år, men blev så lynhurtigt fjernet over for de fremskridt, som de lokale fotografer gjorde og som indebar en stor fristelse for mulige falskmøntnere.[138] Fra midten af 1860'erne var alle de største fotografer fra Yokohama-skolen i gang med at lave visitkort, indbefattet Beato som Library of Congress i Washington bl.a. har et helt album af med over to hundrede visitkort, der går tilbage til årene 1864-1868.[139] Blandt de japanske fotografer, der fremstillede visitkort, bør Uchida Kuichi fremhæves: Han specialiserede sig i portrætter af datidens berømtheder og blev derved genstand for så megen omtale, at han blev hovedpersonen i et stykke kabuki-teater, der blev opført i 1870.[140] Det var også Uchida, der fik den usædvanlige tilladelse til som den første at fotografere Meiji kejseren (Mutsuhito) og kejserinde Shōken (Haruko). Første gang var i 1872, og da var de i traditionel japansk klædedragt, anden gang var året efter, og da bar de europæisk tøj.[141]

Ishiguro Keishō gør opmærksom på, at der ved siden af de kendte fotografer også var specialiserede fotografer, der helligede sig de små formater og som udarbejdede et selvstændigt sprog, hvor det var erindringen der skulle dominere i portrætbilledet ved hjælp af en enkel konstruktion med en interesse for at skabe en subjektiv helhed fremfor at fremhæve og sammenstykke detaljer.[142]

Hvad håndkoloreringen angår, så blev den især foretaget på de visitkort, som blev købt af vesterlændinge samt til de egentlige reklamebilleder. Derimod blev der ikke koloreret visitkort, der var familieportrætter eller andre typer fotografier af mere privat og erindringspræget karakter.[143]

138 Ozawa, 1986:29; Winkel, 1991:15.
139 Worswick, 1993:21. Jf. Izakura & Boyd, 2000:14-15.
140 Tucker m.fl., 2003:366.
141 Jf. Taki, 2005; Low, 2006:10 og flg.; Hirayama, 2009:171-173.
142 Jf. Ishiguro, 2009.
143 Jf. Izakura & Boyd, 2000:11-70.

Yamamoris atelier. Visitkort med billede af skuespillerinde ved *kabuki*-teatret iklædt kostume. Tokyo, ca. 1890, 8,6 × 5,6 cm. Inv. 100-10.

Kapitel 3

Kunstfærdighed og kunst

Falken flyver frit over
bjergskråningernes marker hvor fasanen
må efterlade sin sang

Yūsai Hosokawa (1534-1610)

3.1 En sammensat fortolkning —— Inden for forskningen i fotografiets opkomst i Japan består den hyppigst forekommende fortolkning i at knytte denne opkomst til rejsen, til det at gøre rejseerfaringer. Dvs. at fotografiet tilhører *souvenirens* logik og udgør en udpræget ideologisk tilstedeværelse af noget kunstfærdigt, der vedrører forestillingen. Disse tre bestanddele i fortolkningen er tæt sammenknyttede og udtrykker så et sagsforhold, der har sine rødder i et autentisk japansk syn på verden, selv om det fotografiske billede henter sin umiddelbare årsag i åbningen af landet for handel og for international turisme.

Som vi skal se, så går interessen for fotografiet i Japan forud for flådeadmiral Perrys "sorte skibe" (*kuro fune*) og deres opdukken ved indsejlingen til Tokyos bugt i juli 1853, ligesom turistrejsen og samlingen af billeder af de vigtigste "seværdigheder" i et album var udbredte fænomener i slutningen af 1700-tallet. Ja, vanen med at fremstille det japanske landskab og dets hovedattraktioner ved hjælp af en tematisk opdeling af billeder var så udbredt, at den frembragte særlige kunstgenrer, som i 1800-tallets sidste årtier kunne gå op i en højere enhed med indhold og struktur i Yokohama-skolens fotografier. Rossella Menegazzo gør med rette opmærksom på, at kunstnere som Hiroshige udarbejdede en visuel syntaks, som i visse tilfælde allerede

havde fotografisk karakter.[144] Hvad angår endvidere det kunstfærdige ved konstruktionen af billeder, der overskred en gengivelse af virkeligheden med henblik på at angive æstetiske og symbolske værdistørrelser fra den kulturelle tradition, så udgjorde dette noget meget karakteristisk inden for japansk kunst, som fotografiet siden blot kunne videreføre ved at gøre brug af det nye medie.[145]

3.2 Begyndelsen —— At Yokohama Shashin kunne udvikle sig så hurtigt og vinde hævd fra og med 1863, skyldes en række sammenfaldende forhold og ydre årsager, som vi skal vende tilbage til. Før da skelner man nogenlunde tydeligt mellem to adskilte perioder: Den første, der går fra 1843 til ca. 1859, må anses for at udgøre begyndelsen på fotografiet i Japan, mens den anden, der går fra 1859 til 1863, ser lokalt dannelsen af en første generation af fotografer med i kimform et eget visuelt sprog, der snart skal bidrage til udviklingen af en genre, der er erindringsrettet og dokumentarisk.

Af en regnskabsindføring, der befinder sig i arkiverne fra Ueno Shunnojo, en købmand i Nagasaki, der i øvrigt var far til Ueno Hikoma, forstår vi, at de første kameraer til daguerreotypier (*ginbanshashin*), sandsynligvis allerede nåede frem til den hollandske handelsstation Deshima i 1843, der dengang var den eneste havn, der gav en i øvrigt meget snæver adgang til Japan.[146] Med sikkerhed ved vi derimod, at samme Ueno Shunnojo anskaffede sig et kamera til daguerreotypier i 1848 og solgte det året efter til *daimyō* Nariakira Shimazu, som begejstret kastede sig ud i at undersøge dets anvendelsesmuligheder.[147] I 1855 var der allerede mindst fem kameraer i Japan, ligesom optagelsens og aftrykkets teknik var blevet udbredt på baggrund af en videnskabelig og teknisk kompetence, som nogle hollandske læger og videnskabsmænd sad inde med. De sørgede så for direkte og indirekte at uddanne de første japanske fotografer i Nagasaki, og blandt disse Ueno Hikoma, Uchida Kuichi, Furukawa Shunpei, Horie Kuwajirō, Maeda Genzō og

Ichiki Shirō og Ujuku Hikoemon, *Portræt af daimyo Shimazu Nariakira i ceremonidragt*, daguerreotypi, 2. november 1857, Shōko Shūseikan, Kagoshima.

144 Menegazzo, 2009[a]:219.
145 Singer, 1994:34.
146 Ozawa, 1981:285; Moeshart, 1987:17; Ozawa, 1997:333 og flg.
147 Ozawa, 1981:285; Himeno, 2004:19.

Eliphalet Brown Jr., [*Portræt af Namura Gohachiro*], daguerreotypi, 1854. Det drejer sig om et af de 16 daguerreotypier, der med sikkerhed kan tilskrives Eliphalet Brown Jr., som var Perry-ekspeditionens officielle fotograf i Japan i 1853 og i 1854.

Matsumoto Ryōjun.[148] Det ældste fotografi taget af en japaner og som vi kan finde i dag, opbevares på Shōko Shūseikan i Kagoshima. Det er sandsynligvis et daguerreotypi med et portræt af netop *daimyō* Nariakira Shimazu, en foregangsfigur hvad angår indførelsen af vestlig teknik og tænkning i Japan i slutningen af Edo-epoken. Han er selv ophavsmand til et andet meget gammelt fotografi, der viser Tsurumaru slottet i Kagoshima.[149] Portrættet af Nariakira i ceremonimæssig klædedragt (*kamishimo*) blev taget den 2. november 1857 af Ichiki Shirō og Ujuku Hikoemon, to *rangakusha* (bogstaveligt: "kyndige udi hollandske emner", dvs. i vestlig kultur) tilhørende Satsuma klanen, som i 1850'erne deltog i aktiviteterne på Rangaku Koshujo ("Skolen for uddannelse i hollandske emner") og i Seimikan ("De eksakte videnskabers hus"), begge grundlagt i Kagoshima af førnævnte *daimyō*.[150] Sandsynligvis drejer det sig om et af de allerførste billeder taget i Japan, og det er kun lidt yngre end de fotografier, der blev taget af den amerikanske marinefotograf Eliphalet M. Brown Jr., der fulgte med flådeadmiral Perrys ekspedition og som stammer fra perioden mellem april og maj 1854, og yngre end de fotografier fra samme år, der blev taget af den russiske flådeofficer Aleksandr Fëdorovič Možajskij, hvoraf mindst to, der opbevares på klostret Gyokusen-ji i Shimoda, har klaret sig frem til i dag.[151] Daguerreotypiet af den amerikanske kirkegård ved det samme kloster, der blev gjort af Edward A. Edgerton[152] og som i dag opbevares på George Eastman House Museum i Rochester, stammer i stedet fra tidsrummet mellem den 15. marts og slutningen af juni 1855. En del af de mindst 400 daguerreotypier, der blev taget af førnævnte Brown og hvoraf der i dag kun er seks tilbage, blev bl.a. brugt til at udføre en serie tryk, der skulle omkranse redegørelsen for Perry-ekspeditionen, publiceret i 1856.[153] Som et kuriosum må det nævnes, at de ældste fotografier, der viser japanere, er de daguerreotypier taget af fotografen Harvey R. Marks fra Baltimore, som portrætterede nogle af de

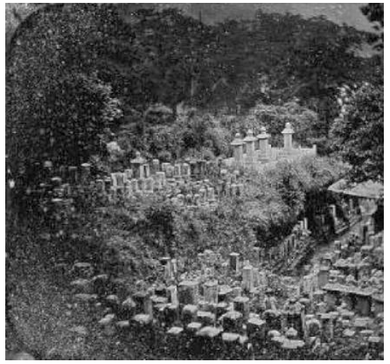
148 Ozawa, 1981:293 og flg.; Moeshart, 1986, 1987, 2009; Leijerzapf & Moeshart, 1996; Himeno, 2004.
149 Ozawa, 1981:290-291. Jf. også Kanbayashi, 1993; Tucker m.fl., 2003:15.
150 Jf. Kaneko, 1993:11-14; Ozawa, 1997:10-11; Goodman, 2000:158; Virdis, 2003:7-8; Himeno, 2004:20.
151 Ozawa, 1981:292-293; Romer, 1986:6; Ozawa, 1997:49-52; Gartlan 2001:137-138.
152 Palmquist & Kailbourn, 2000:216. Bennett, 2009[a]:16.
153 Erickson, 1990. Jf. også Hawks, 1856:XV-XVII; Ozawa, 1981:291; Shibuya, 1983; Bennett, 2006[b]:27-29.

overlevende fra det japanske skib *Eiriki-maru*'s forlis; de var blevet reddet og ført til San Francisco i februar 1854.[154]

Hvad angår emnerne i de første japanske fotografier, så var de forsøgsprægede og begrænsede sig næsten altid til portrætter, historisk dokumentation og til fotografier af arkitektur.[155]

I årene 1853 til 1859 begav flere japanere sig til Nagasaki for at lære optagelsesteknik og fremkaldelse af de hollændere, som havde slået sig ned der:[156] Ofte var de mere motiverede af den tiltrækning, der udgik fra den europæiske kultur, end af en specifik interesse for fotografiet. Blandt disse bemærker man den romantiske digter Kitamura Tōkoku samt maleren og journalisten Yanagawa Shunsan, som i 1867 forfattede en af de første introduktioner til fotografering på japansk:[157] Den bærer titlen *Shashinkyō Zusetsu* (Illustreret introduktion til fotografering). De udgjorde fortroppen for en mere omfattende bevægelse, der fandt sted mellem 1859 og 1863 som følge af den stærke vækst i udenrigshandlen gennem havnene i Nagasaki, Yokohama og Hakodate. I den forbindelse kom mange japanerne i direkte kontakt med rejsende europæere, der var meget optaget af fotografering, og derved blev det muligt for et stort antal japanere i løbet af ganske få år at lære fotografisk teknik og anskaffe sig udstyret dertil. Disse møder fandt sted under særlige omstændigheder, som i tilgift tillader os i dag at aflæse den kulturaliseringsproces, hvorunder der foregik en første, massiv kontakt mellem vestlig kultur og Japan i Bakumatsu-årene. Lad os tage eksemplet med Ukai Gyokusen, indehaveren af det første fotoatelier, der åbnede i Tokyo i 1861: Han var ikke nogen marginel skikkelse inden for 1850'ernes æstetiske debat i Japan. Efter "at have gjort sig overvejelser vedrørende de fordele, der kunne tilgå verden, såfremt en portrættering af det virkelige kunne vinde hævd",[158] besluttede han at lære den nye kunst, og eftersom han ikke fandt andre løsninger, valgte han at ty til Orrin Ereastus Freeman, en amerikansk handelsmand som havde etableret et lille atelier til at lave portrætter i ambrotypi i sin butik for skibsudstyr i Yokohama.[159] Et andet interessant eksempel er Shimooka Renjō, der er

154 Bennett, 2006[a]:80-81.
155 Jf. Ozawa, 1981; Ozawa, 1997:9 og flg.; Delank, 1996[a]:37-38.
156 Himeno, 2004:21.
157 Ishiguro, 1975:207-222.
158 Mitsu, 2003:IX.
159 Estèbe, 2006:5.



Edward A. Edgerton, *Kirkegården ved Shimodas buddhistiske kloster Gyokusen-ji,* daguerreotypi, 16,5 × 21,6 cm, marts-juni 1855, George Eastman House Museum, Rochester.

en afgørende skikkelse i det japanske fotografis historie og som virkede i Yokohama fra og med 1859, og i hvis skole mange af datidens kunstnere blev uddannet: Efter at han i Shimoda havde fået et første kendskab til fototeknik af Henry Husken, der tolkede fra hollandsk for den (første) amerikanske generalkonsul i Japan, Townsend Harris,[160] så udviklede Shimooka Renjō sine tekniske kundskaber ved at deltage i den aktivitet, der foregik i en gruppe af vestlige fotoentusiaster i Yokohama. Og blandt disse var datteren af en engelsk missionær, Julia Maria Lowder, som selv havde været assistent for den amerikanske fotograf John Wilson, der var ansat ved den prøjsiske legation i Japan, 1860 til 1861. Og det er så Wilson, der i 1861 vendte tilbage til USA, som skaffede Shimooka Renjō et første fotoudstyr.[161]

De fotografier, der blev taget i den anden del af begyndelsesperioden i Yokohama, Nagasaki og i mindre grad i Hakodate,[162] består især i personportrætter af velhavere, og af arkitektur- og landskabsbilleder med dybdeperspektiv. For det meste drejer det sig om værker, der er blevet til med dokumentaristiske eller kommercielle hensigter, hvor der endnu ikke kan anes tilstedeværelsen af ideologiske overvejelser.[163] Vesterlændingene lavede portrætter af sig selv, af Japan og af japanere. Deres hensigt var især dokumentarisk, og deres opmærksomhed var rettet mod erindringen, at kunne huske objekter, steder og begivenheder. Billedteknikken og konstruktionen af synsindtrykket var de samme som dem, der blev brugt i Vesten, mens omgivelsernes "eksotiske" særtræk medførte, at den valgte fremstillingsmåde lidt efter lidt udelukkede alt, som ikke var "typisk", fra synsfeltet. Det er også i de år, at der udviklede sig en forbindelse – og det ikke kun i Japan – mellem fotografiet og rejseerfaringen.[164]

Blandt vesterlændingene opstod der dog også en interesse for at dokumentere klare kontraster mellem fortiden og den nutid, hvor moderniteten havde sin "triumferende fremmarch", hvad der tilvejebragte

160 [Richard Storry har et par nyttige sider om denne centrale skikkelse, hvad angår Japans åbning over for omverdenen: *Japans Historie*, København: Haases Facetbøger, 1968, s.82-83. O.a.]
161 Jf. Saitō, 1997; Ishiguro, 1999; TSB, 2003; Virdis, 2003:23-27; Bennett, 2006[a]:26-37; 2009[a]:19; Dobson, 2009.
162 Kinoshita, 2003:21.
163 Jf. Watanabe, Konishi & Ozawa, 1994.
164 Henisch & Henisch, 1994:400 og flg.

en beroligende projicering af deres egen historiske rolle og af deres egen kulturelle identitet.

Japanerne opførte sig om muligt endnu mere enkelt og tydeligt end vesterlændingene: De gjorde sig tilsyneladende ingen særlige bekymringer for at understrege særtræk i den visuelle fremstilling. De fotograferede især sig selv og den verden, der omgav dem uden at udelade de tegn på kulturelle og sociale forandringer, der var i gang på det tidspunkt. Tværtimod så blev fotografiet netop i de år en fremstilling af virkeligheden par excellence. Et bevis herfor må være, at termen *shashin* (bogstaveligt: "reproduktion af sandhed") vandt definitivt hævd på det tidspunkt: Den var blevet brugt og måske skabt af Shiba Kōkan i slutningen af 1700-tallet – dog sammen med andre termer –[165] for at beskrive vestligt realistisk maleri og især oliemalerier med kvindeportrætter.[166] I løbet af ti år blev termen *shashin* knyttet til ideen om fotografisk portrættering af personer og ting, hvorved den fuldstændig erstattede de ældre (og mere intellektuelle) termer, der var kendetegnede ved endelsen *kyō,* der betyder "spejl" og "hukommelse". I 1862, da skodderne blev åbnet for Ueno Hikomas fotoatelier i Nagasaki og for Shimooka Renjōs i Yokohama, var ord som *ineikyō* (trykt genskær), *chokushaikyō* (direkte kopi af gengivet billede), *ryūeikyō* (bevaret billedgengivelse) og *inshōkyō* (aftryk af billedgengivelse) for længst gået i glemmebogen.[167] Skulle der være noget, der udmærkede de første japanske fotografers poetik, så kunne det være tilstedeværelsen af en optimistisk åre, som umiddelbart forekommer at stå i modsætning til den udbredte fornemmelse af usikkerhed, pessimisme og ikke videregiveligt ubehag ved det, som går på hæld og er i agoni, en tilstand som udtrykkes ved det japanske ord *hanmon*.[168] Det udgør ellers et vigtigt fællestræk ved kulturens litteratur og billeder på den tid.

3.3 Forandringer og nostalgi ——— Som det allerede er blevet antydet, så forandrede situationen sig i 1863 på grund af en række sammenfaldende omstændigheder: Den første er selve hastigheden i den forandring, som

165 Menegazzo, 2009[b]:312.
166 Shimizu, 1988:42; Iizawa, 1994:38-40. Jf. også French, 1974:78-116.
167 Jf. *Iizawa*, 1994:39-40; Kinoshita, 1996:3 e segg.; Virdis, 2002-2003:14-16. Vedr. begrebet shashin, se også Satō, 1999:231-254.
168 Dower, 1981:10.

ramte den japanske kultur og det japanske samfund, en forandring der fra 1868 med begyndelsen af Meiji-epoken accelererede og blev til et egentligt politisk program. I løbet af tredive år blev Japan fra at have været en feudal magt til den mest avancerede industrimagt i Asien. En af de omfattende følger af denne forandring blev udbredelsen af en længsel efter svundne tider og det på mange niveauer: Den var mærkbar både for vesterlændingene og for japanerne, og den fik en afgørende indflydelse på begges fotografiske synspunkter om end på forskellig måde. For vesterlændingene indebar det traditionelle Japans forsvinden tabet af en tydelig identitet, der, som Victor Segalen har forklaret, muliggør en dybere intuition af, hvad "den anden" er og ikke er, og dermed en objektivisering af vedkommende, hvorved det bliver muligt at opleve og sætte pris på den æstetiske afstand mellem "den anden" og ens eget syn på verden. Tabet af denne mulighed for skelnen undergraver det eksotiskes grundlag:

> Eksotisme er således ikke en tilpasning; den udgør heller ikke en fuldkommen forståelse af noget uden for en selv, som man måske havde i sig. Den udgør i stedet en tydelig og umiddelbar oplevelse af en evig uforståelighed <incompréhensibilité>.[169]

Japanerne var derimod overbeviste om, at deres tilslutning til det moderne udgjorde en form for forsvar af en dybereliggende identitet, eftersom de allerede i fordums tider havde været i stand til at integrere udefrakommende kulturtræk, således som Japans tusindårige forhold til Kina bevidnede. At dyrke nostalgien indebar derfor i stedet en anerkendelse af værdien af deres egen historie og en mulighed for at skaffe de forandringer, der nu fandt sted, en form for retfærdiggørelse. Dette er et karakteristisk aspekt ved den japanske kultur, og hverken dengang eller i dag kan vi finde noget tilsvarende i den vestlige verden. Det er kun delvis et udtryk for en moralsk pligt eller rettere for en måde at påtage sig de "naturlige forpligtigelser" (*on*), som alle hver især – både på det personlige og på det kollektive plan – har i forhold til ens egen fortid.[170]

Nostalgifølelsen var i øvrigt også udtryk for en anden af de grundlæggende værdier i den japanske kultur: Det er den, som ordet *furusato* dækker, og det betyder "gammel landsby", men formidler en

169 Segalen, 1978:44.
170 Benedict, 1991:111 og flg.

kompleksitet af betydninger, som indeholder ideen om fødestedet, om det hjemlige og det bekræftende ved det velkendte i dagligdagen. I dagens japanske sprog og kultur bliver termen *furusato* fortsat brugt, også i forbindelse med andre begreber med henblik på at tydeliggøre forskellige måder at tilslutte sig reglerne for en afklaret, ordnet og traditionel tilværelse. På et visuelt niveau skulle termen ifølge Jennifer Robertson kunne vække et indtryk af skovdækkede bjerge, af marker der blidt vædes af vandløb, og af stråtækte huse på landet.[171] Og disse indtryk udgør da også en betydelig del af det Japanbillede, som Yokohama-skolens fotografier søgte at give.

Som begreb er *furusato* i øvrigt nært knyttet til en særlig form for fortid, der på japansk kaldes *mukashi*: Det angiver et uendeligt tidsforløb og en ubestemt varighed, som betydningsmæssigt står i modsætning til ideen om en fortid, der er opdelt og til at beregne; denne anden fortid dækkes så af termen *kako*. I den forbindelse benytter man på japansk et antal afledte betegnelser såsom *mukashi no omokage*, der svarer til vor "guldalder", *mukashi najimi*, som er et udtryk, der bruges for at sige "gammel ven" eller "velkendt ansigt", eller *mukashi mukashi*, der svarer til vor "der var engang…". Denne sidste japanske vending har Chantal Edel med rette benyttet som angivelse af en syntese, da hun i 1984 udgav sin smukke illustrerede monografi om det japanske fotografi i det nittende århundrede.[172]

Lidt i samme retning har Nelson Graburn argumenteret for, at de værdier, der er indeholdt i begrebet *furusato*, altid har udgjort en støtte for japanernes interesse for at rejse i deres eget land, og det i en sådan grad, at de i 1970'erne kunne genaktiveres med henblik på programmer for en agrar turisme (*mura okoshi*), der byggede på en genopdagelse af nationale traditioner.[173] I den forbindelse er det værd at bemærke, at begrebet *furusato* også konnoterer et af principperne for japansk smag og netop det princip, der er tættest på at ramme noget væsentligt ved almuekunst: Det dækkes af termen *soboku*, som noget summarisk og konstrueret kan oversættes med "afgørende landlig enkelhed", og det bruges især ved mødet med noget smukt i dagligdagen.[174] Det indgår endvidere i en mere omfattende æstetisk tænkning, der støtter sig til zenfilosofien; her anvendes det ved de

171 Robertson, 1995:89-90.
172 Edel, 1984.
173 Graburn, 1983:2.
174 Dunn, 2001:36.

tilfælde, hvor det skønne skyldes en sparsom anvendelse af udtryksmidler og en evne til derved at antyde en ubestemt, men væsentlig forgængelighed ved livets tilskikkelser (*wabi sabi*).[175]

3.4 Æstetiske strategier og marked —— Vesterlændingenes og japanernes krydsudøvelse af en nostalgisk poetik frembragte en udpræget homogenitet, hvad angår konteksterne og sceneopbygningen inden for Yokohama-skolens fotografi; og fra begyndelsen af medførte denne samklang en stærkt æstetiserende satsning. Som mange forskere inden for dette felt har gjort opmærksom på, så står vi over for et fænomen med mange følgevirkninger, eftersom enigheden inden for synet på kulturen kom til at udelukke en del af virkeligheden for i stedet at sætte et ideologisk fokus på en anden del af den. Og ikke nok med det: Da et partielt synspunkt ikke længere lod sig forsvare på grund af de dybe forandringer, der var sket med landskabet og dagliglivet, da blev den del af virkeligheden, der var blevet sat fokus på, ganske bevidst rekonstrueret i atelieret ved at ty til kunstfærdige sceneeffekter.

Det smertefulde ved tabet kom således til at udgøre en hovedfølelse, som vesterlændinge og japanere var fælles om, om end ud fra forskelligartede opfattelser, og den nærede en strategi for den æstetiske undersøgelse, som i fotografiet kom til at finde sit ideale medie. Christian Maurel bemærker: " Man skulle tro, at fotografiet alene er blevet opfundet for at nære nostalgien. Det giver alle og enhver det uerstattelige privilegium at fastholde de øjeblikke, der lader sig redde. Men den lille nisse fra hjembyen, længslen efter barndommens sommerferier eller efter et land, man aldrig har fået set, det besættende ved et eller andet billede, der hjemsøger én i nattens mørke, alt dette er fortræffeligt til at antænde entusiasmen."[176]

Det fænomen, der førte til en fortrængning af tegnene på kulturelle forandringer inden for Yokohama-skolens fotografi, opstod naturligvis ikke med det samme, men det blev lidt efter lidt næret af den smag, der vandt hævd blandt aftagerne af fotografierne, ud over af fotografernes kunstneriske tilbøjeligheder. Selv baron Stillfried, som mange anser for at være den mest overbeviste "rekonstruktør" af billedmiljøer med henblik

175 Jf. Keene, 1972:20-23; Suzuki, 1959:22-37, og Ritchie, 2007:43-51.
176 Maurel, 1980:21.

på at iscenesætte en fortolkning af "hans" postkort-Japan, udelukkede i begyndelsen ikke de emner fra sine fotoalbum, som viste tydelige tegn på kulturel tilpasning. Det er for eksempel tilfældet for flere prospekters vedkommende[177] og for nogle atelierportrætter af japanere, der bærer vesterlandske klædedragter, heriblandt et par fotografier i Morse-samlingen, der bærer titlen *Forvandlingen af en samurai*,[178] som må anses for at være emblemet for og karikaturen af de dybe forandringer, der fandt sted i den tid. Som Iwasari Haruko har gjort opmærksom på, så lader forandringerne i den sociale virkelighed sig kun aflæse ufrivilligt, sådan som det sker med det fotografi, der bærer titlen *Isezakichō Yokohama*, hvor skiltet på et slagteri for oksekød (der var forbudt føde før vesterlændingenes ankomst) kan ses til højre på gaden med teatrene.[179]

Det var markedet, der hurtigt fik indført et nostalgisk synspunkt, og det synspunkt blev også kraftigt understøttet af det billede af Japan, som rejseskildringerne og de kulturelle, videnskabelige og litterære beskrivelser fik givet: Det drejer sig om mange forfattere, og nogle af disse – Pierre Loti, Lafcadio Hearn og Ernest Fenollosa – opnåede stor publikumssucces og international berømmelse, hvorved de kom til at nære en myte om japanisme.[180] Marco Fagioli har bemærket, at de fotografier, der blev samlet i souvenir-albummerne, må betragtes som en "parallel fremstilling", der er selvstændig i forhold til den skrevne rejseskildring, eftersom man i begge tilfælde er vidne til en kunstformidlet rekonstruktion af en verden af rejseminder.[181]

Hovedaftagerne for det marked, der tog sig af Yokohama-skolens fotografier, var udenlandske fastboende og vestlige rejsende, som besøgte Japan af diplomatimæssige, handelsmæssige eller militære årsager, eller på grund af blot og bar turisme, eftersom turisternes antal tog til år for år. En forsigtig vurdering sætter antallet af udenlandske besøgende i Japan til over ti tusind om året i det nittende århundredes tre sidste årtier; og hertil skal lægges besætningerne på de krigsskibe, der i de år regelmæssigt anløb havnene i det japanske øhav. I 1895 sendte datidens stormagter – Frankrig, det tyske kejserrige, Storbritannien, Rusland og de Forenede Stater – over

Raimund von Stillfried-Ratenicz, *Transformation of a Samurai*, albuminfotografi, 1871-1875, neg. nr.293/4, Peabody Museum of Archaeology and Ethnology ved Harvard Universitet, Cambridge Mass. Inv. H15210/1.

177 Gartlan, 2004[b]:41-42.
178 Worswick, 1979:46; Edel, 1984:78-79; Iwasaki, 1988:26-27; Campione, 2010:23.
179 Iwasaki, 1988:28.
180 Se Fagioli, 2010:58-63.
181 Ibid.:59.

Kusakabe Kimbei, *Shimono Suwa (Tea House) and Fire Bell Nakasendo*, ca. 1890, 20,4 × 26,6 cm, neg. 1127. Inv. 98-22.

fyrre skibe, som lå for anker i de japanske havne somme tider i månedsvis. Dertil skal føjes de skibe, der kom fra mindre sømagter, samt dem, der kort lagde til for at hente forsyninger, mens de var på vej til andre destinationer. Også her drejer det sig om et betydeligt antal: Der var således over tres tusind amerikanske soldater, som mellem 1898 og 1901 gjorde holdt i Nagasaki, på vej til Filippinerne.[182] Ved et forsigtigt skøn kan vi derfor anslå til mindst en halv million antallet af fremmede, der i det nittende århundredes sidste tredive år slog sig ned i eller besøgte Japan af den ene eller anden grund. For en stor del af disse udgjorde et besøg i en fotografs atelier med henblik på at købe et antal rejsebilleder en integreret del af rejsen ligesom besøget i de butikker med kuriositeter, som i rigt mål lå i de zoner, hvor der kom mange turister.[183] Oplysninger om hvor de betydeligste fotografers atelierer befandt sig, blev tydeligt angivet i datidens rejseførere under betegnelsen *Photographs of Japanese Scenery and Costumes*, som var at læse i begyndelsen af beskrivelserne af landets største byer. I nogle rejseførere rådes turisten endog til ved ankomsten til Japan lige at smutte indenfor i en fotografs atelier for derved at få et overblik over de vigtigste seværdigheder.[184] Reklamer for fotografernes atelierer findes i øvrigt næsten altid i den annoncedel, der fylder de sidste sider i rejseførerne for Japan i det nittende århundrede. I den fjerde udgave af den populære *Handbook for Travellers in Japan* finder vi således annoncer for Ogawa Kazumasa, Adolfo Farsari, Tamemasa Torazō og for engroshandleren Okamoto Rokuhei fra Ginza (Tokyo), som markedsfører Kajima Seibeis fotografier.[185]

Skulle vi ville nærme os et skøn over det samlede antal værker, der var blevet udført af Yokohama-skolens fotografer, så måtte vi sammenlægge antallet af fotografier købt på stedet af de rejsende med antallet af dem, der var fremstillet til de fotoalbummer, som vestlige handelsfolk købte med henblik på videreslag i Europa eller USA til folk, der aldrig havde sat deres ben i Japan. Endelig er der de fotografier, der er anskaffet med henblik på at illustrere bøger om Japan og som nåede et meget betydeligt antal, sådan som vi skal se i afsnit 6.5 i forbindelse med biografien om Tamamura Kōzaburō.

182 Scharf, 2004:14.
183 Ibid.:11.
184 Hockley, 2004[a]:71; Odo, 2008:27; Wakita, 2013:30.
185 Chamberlain & Mason, 1894, Afsnit «Advertisements»:4-5 (O. Kazumasa), 6 (A. Farsari), 25 (R. Okamoto e K. Seibei), 31 (T. Tamemasa).

3.5 Rejser og landskaber —— Det er let at sammenfatte de vesterlandske besøgendes vigtigste rejsemål i Japan: Først og fremmest var der de frihavne, der gav adgang til landet (Nagasaki, Yokohama og Kōbe samt i mindre grad Niigata og Hakodate) og hvor rejsen nødvendigvis måtte begynde og ende. Somme tider var ankomsthavnen den samme som den for afrejsen. Da foretog globetrotteren en rundrejse og endte i den base, hvorfra rejsen var begyndt. Det skete dog også hyppigt, at havnen ikke var den samme, og så foregik rejseruten gennem en række mellemliggende stationer: Blandt de "uundværlige" rejsemål var de to "åbne byer", Osaka og Tokyo, hvorfra vi følgelig har en masse fotografier tilbage.[186] Dertil kommer de lokaliteter, der befinder sig langs de veje, som forbandt disse byer, og fra 1872 også de lokaliteter, der befandt sig langs jernbanestrækningen mellem dem. Blandt andre ofte besøgte rejsemål var der de lokaliteter, som befandt sig inden for femogtyve mil fra de syv byer, hvortil der kunne aflægges besøg uden pas og som kunne nås bekvemt i rickshaw, i bærestol eller ved hestedrevne diligencer.[187] Eksempelvis udgjorde Kamakura med sin kæmpemæssige Buddha (Daibutsu) og helligdommen Tsurugaoka Hachiman et vanligt turmål for dem, der boede i Yokohama. Uden for disse nære ekskursioner måtte de fremmede frem til 1899, da rejser blev liberaliserede, forsyne sig med indenlandske pas, som blev udstedt uden store vanskeligheder og som tillod, at rundrejsen blev udvidet til byerne Kyoto og Nara, der var blandt globetrotternes foretrukne mål,[188] samt til de øvrige vigtigste seværdigheder i Japan:[189] Det drejede sig om et tæt og veldefineret netværk af større og mindre lokaliteter, landsbyer og monumenter, haver, paladser og templer, som afmærkede et landskab med en uafbrudt serie af steder, udsigter og prospekter, som vi alle genfinder i Yokohama-skolens fotografier.[190] Uden at størsteparten af de vesterlandske rejsende var klar over det, så svarede turisternes ruter i virkeligheden til Tokugawa-tidens japanske vejnet, der udgik fra Edo (Tokyo) og fulgte de såkaldt Fem Veje (Gokaidō): Tōkaidō og Nakasendō forbandt Tokyo med Kyoto henholdsvis langs kysten og gennem indlandet, Kōshūkaidō udgjorde en mere direkte forbindelse til

186 Jf. YKS, 1990:68-95 og 142-145; Tōru & Masayuki, 1992.
187 Maraini, 1995:33.
188 Jf. Masaharu, 1997; Shirahata, 2004.
189 Jf. Kouwenhoven, 1990; Sierra del la Calle, 2001:130-141; Sharf, 2004:12-14; Oeben, 2011:44-58.
190 Jf. Ozawa, 1990; YKS, 1990; Iwashita, 2011.

lokaliteten Shimosuwa, der lå langs Tōkaidō; Nikkōkaidō nåede frem til Tōshō-gū templet i Nikkō, og endelig Ōshukaidō, som gik mod nord og nåede til Komine slottet i Shirakawa. Fra dette hovedvejsnet udgik der så en serie af biveje (*hime kaidō*), som muliggjorde, at man kunne nå frem til alle de vigtigste byer og kultsteder i landet. Til de Fem Vejes net svarede i øvrigt et ældre vejsystem kaldet Gokishichidō, der omfattede syv veje (indbefattet Tōkaidō), som forbandt den gamle hovedstad Kyoto med samtlige hovedsteder i de 69 provinser, hvori Japan var blevet opdelt i slutningen af Asuka-epoken (538-710). Det sidste vigtige vejnet var det, der førte til pilgrimsmålene: Disse lokaliteter befandt sig langt egentlige "rundture" (*henro*), og de vigtigste var dem i Kantō, Chichibu, Saikoku og Shikoku.[191] En særlig tiltrækningskraft udgik endelig fra komplekset af shintō-helligdomme i Ise, og den særlige pilgrimsfærd dertil, kaldet *o-Isi-mairi,* blev opretholdt af et meget aktivt og velorganiseret munkefællesskab.[192]

Indtil 1871, da brugen af indenlandske passersedler (*tegata*) og kontrolbomme (*sekisho*) blev ophævet, havde japanerne rejst omkring i landet i handelsøjemed og især for at foretage religiøse pilgrimsrejser (*junrei* eller *henro*) af forskellig slags.[193] Herefter voksede fornøjelsesrejserne (*yusan tabi*) betydeligt i antal, selv om de ofte også var forekommet før til trods for, at de officielt var forbudte af myndighederne. Og snart indebar det, at millioner af japanere rejste omkring hvert år.[194]

Langs alle landets hovedveje lå der landsbyer i indbyrdes regelmæssig afstand, og de fungerede som poststationer, kaldt *shukuba* eller *shukueki*, der gav mulighed for overnatning og indtagelse af måltider. Ofte befandt de sig ved vejkryds, hvor biveje førte til de "berømte steder" eller til buddhistiske eller shintōistiske helligdomme. Rundt om dem opstod der så egentlige bydele, der var beregnet til at huse pilgrimme; de blev kaldt *monzenmachi*.[195] Poststationerne med deres karakteristiske rækker af te-huse (*chaya*) opført på begge sider af en jordvej, der opdeler billedet lodret, udgør da også et tilbagevendende motiv i Yokohama-skolens fotografier.

191 Vaporis, 1994:246.
192 Ibid.:242-243.
193 Ishimori, 1989:185-186.
194 Jf. Statler, 1983 e Vaporis, 1994.
195 Jf. Graburn, 1983; Ishimori, 1989.

3.6 "Berømte steder" og rejseførerne ——— Et andet element, der er værd at bemærke og som forbinder Yokohama-skolens fotografier med rejseerfaringen, er den dominerende forekomst blandt de fremviste motiver af de såkaldt "berømte steder" (*meisho*) og af historiske lokaliteter (*kyūseki*), der ofte var knyttet til hinanden. I flere århundreder angav ordet *meisho* i Japan et sted, som først og fremmest eksisterede i kraft af et poetisk billede. *Meisho*'er var med andre ord begrebsabstraktioner, som muliggjorde, at man kunne betegne et ikke bekendt sted ved at bruge en kortfattet beskrivelse af retorisk karakter (*utamakura*) eller benytte et udtryk hidrørende fra en håndbog til komposition af digte. Alt som det at rejse blev almindeligt for en større del af befolkningen, og det skete især i de sidste 25 år af det syttende århundrede,[196] så forvandledes *meisho*'erne til at blive rigtige turistmål,[197] mens de poetiske udtryk kom til at udgøre forskønnende betegnelser (*makura kotoba*), der med tiden især blev anvendte til at skelne et sted fra et andet.

Forankringen af mange af disse berømte steder i den kollektive bevidsthed blev efterhånden bragt til veje takket være frembringelsen og udviklingen af en egentlig rejselitteratur (*kikō bungaku*), udgivelsen af illustrerede publikationer (*zue mono*)[198] samt af udbredelsen af mange forskellige, specifikke tryksager såsom: rejsedagbøger (*tabi nikki* eller *dōchūki*), rejseførere (*annaiki*), "billedbøger fra de berømte steder" (*meisho zue*), illustrerede geografikort og bemærkelsesværdigt nok også trykte tavler med spil til selskabeligt brug, hvor spillene var tegnet op efter rejseruter (*dōchū sugoroku*).[199]

Lige siden Heian-epoken havde mange rejsende mænd og kvinder efterladt skrevne redegørelser for de regioner, de havde været igennem. Disse redegørelser bestod for en stor dels vedkommende i overvejelser udløst af synsindtryk fra historiske lokaliteter, landskaber, naturformationer og idylliske scenarier. De var blevet udgivet og genudgivet uafbrudt op igennem århundrederne, men ved fremkomsten af træsnit blev de forsynet med billeder: De voksede i antal og blev udbredt til mange lag af befolkningen. Det er her vigtigt at skelne mellem almindelige beskrivelser (*nikki*), der alt i alt var bygget op som fortællinger med en kronologisk

196 Ishimori, 1989:181 og flg.
197 Ishimori, 1995:13.
198 Béranger, 2007: 215.
199 Vaporis, 1989:462.

struktur, og litterære redegørelser, der for det meste fulgte strukturer af geografisk og tematisk karakter. Og blandt de litterære rejsedagbøger bestod de mest udbredte genrer i de kejserlige rejsedagbøger (*gōkoki*), pilgrimmes dagbøger (*mōde no ki*), "landevejs"-dagbøger (*michi no ki*) og "eksistentielle" dagbøger (*kikō*). Ikke ulig litterære dagbøger var i øvrigt "dagbøgerne fra berømte steder" (*meishoki*): Det var rejsedagbøger skrevet af forskere, munke og forfattere, og de var bygget op omkring en fortællerskikkelse, der blev indsat i raffinerede narrative undersøgelser.[200]

Meishoki-beretningerne blev især meget udbredte i Kanbun og Empō perioden (1661-1681) og må anses for at være forløbere for de egentlige rejseførere (*annaiki*), som begyndte at blive regelmæssigt trykt i Japan de sidste 25 år i det syttende århundrede. Således finder vi f.eks. i værket *Kyō Suzume* (bogstaveligt: *Kyotos spurve*), der blev udgivet i 1677, en beskrivelse af adgangsvejene til den gamle hovedstad og en liste over byens gader, deres butikker, samuraiernes boliger samt over de vigtigste civile og religiøse bygninger; det hele forsynet med praktiske oplysninger for rejsende. Værket *Ise Sangu Saiken Taizen* (bogstaveligt: *Komplet guide til helligdommen i Ise*), der blev udgivet i 1763, anfører med endnu større nøjagtighed poststationer, afstande, rejsetider til hest eller med bærestol (*norimono*),[201] værtshusenes tariffer, de geografiske lokaliteter og de berømte steder, der befinder sig langs hele ruten. Blandt de mest eftertragtede rejseførere, der blev udgivet mange gange, kan vi tilføje *Ryokō Yōjinshū* (bogstaveligt: *Rejseforholdsregler*) fra 1810: På denne publikations 151 sider finder man listen over de kontrolposter, der befinder sig langs de vigtigste færdselsveje, fremstillinger af pilgrimsruterne til Saikoku, Chichibu og Kantō med samt angivelse af de vigtigste bjerge, floder og berømte steder, man møder under vandringen. Denne rejsefører indeholder også mange oplysninger af praktisk og ideologisk karakter såsom tidsrummet med dagslys i de forskellige årstider, det udstyr der er nødvendigt og hvorfor, de lægemidler der skal medbringes på de forskellige årstider, de sange der kan synges under vandringen og sidst men ikke mindst en detaljeret beskrivelse af form og billede på de amuletter, der er mest egnede til at holde onde ånder på afstand. Ud fra et sociologisk og antropologisk synspunkt drejer det sig om en af de bedste

200 Traganau, 2004: 94-96. Mere generelt om rejsedagbøger i Tokugawa-epoken, se Itasaka, 1993.
201 Jf. Cortazzi & Bennett, 1995:72.

kilder til opnåelse af kendskab til rejsens betydning og værdi i slutningen af Tokugawaernes epoke.[202]

En endnu større succes og udbredelse end rejseførerne opnåede de såkaldte "billedbøger" (*zue*) fra de "berømte steder" (*meisho*); og de er af en helt særlig interesse for at forstå, hvor stærkt påvirket emnevalget og billedkompositionen på Yokohama-skolens fotografier i anden halvdel af det nittende århundrede var af den kunstneriske tradition i Japan. Det ældste værk vi kender inden for genren *meisho zue,* er det der bærer titlen *Miyako meisho zue* (bogstaveligt: *Billedbog fra hovedstadens berømte steder*) udgivet i 1780 af Akisato Ritō i seks bind. Værket giver detaljerede oplysninger om Kyoto på japansk og kinesisk, om byens omegn og de bjerglandsbyer, der omgiver den, og gør det ved systematisk at forbinde teksten med træsnitstryk (*meisho-e*), som illustrerer og præciserer tekstens indhold. Sammen med oplysninger om stedets geografi præsenteres hoffets bygninger, de store aristokratiske familiers paladser, buddhistiske og shintōistiske templer og helligdomme, mausoleerne, de religiøse ceremonier og højtideligholdelser indbefattet kalenderen for de kejserlige optog gennem byen. Kyoto-billedbogen vier beskrivelsen af de daglige gøremål megen opmærksomhed, og den indeholder et forklarende katalog over alle former for håndværk og beskæftigelser, der findes i byen, samt ikke mindst over de "typiske" former for virksomhed, der foregår i de omkringliggende landsbyer og bjergbyer. Teksten er udpræget beskrivende, men den afbrydes af litterære citater, folkeeventyr og korte digte (*waka*), som skal give udtryk for de følelser, naturen og tingene kan vække. Akisatos værk blev en sådan succes, at blot et år efter dets udgivelse (som fandt sted i 1786 og ikke som angivet i kolofonen i 1780) udarbejdede dets forfatter et supplement (*shūi*) på fem bind, som blev udgivet med titlen *Shūi miyako meisho zue.* De grafiske tryk blev lavet af Takehara Shunchōsai til alle elleve bind, og billederne nåede alt i alt op på det anselige antal af 410: De udgjorde en meget omfattende serie af illustrationer, der viste landskaber, arkitektur og hverdagssituationer. Det drejer sig om akkurat de samme emner, som vi hundrede år efter genfinder i Yokohama-skolens fotografiske gengivelse af Kyoto, sådan som byen var blevet genopført efter branden i 1788.

I den periode, der går fra Kansei til Bunsei (1789-1830), og hvori der fandt en yderlige vækst sted inden for turisme, blev der udgivet

202 Ishimori, 1989: 188-189; Vaporis: 1989 og 1994.

over hundrede *meisho zue*, der var helliget byer, regioner, færdselsveje samt steder af særlig interesse. Efter det værk, han havde helliget Kyoto, færdiggjorde og udgav samme Akisato en serie yderligere af bindstærke værker, der var helliget regionen omkring den gamle hovedstad i Nara (*Yamato meisho zue*, 1791), præfekturene i Osaka og Hyogo (*Settsu meisho zue*, 1796-1798), Tōkaidō, og endelig i 1799: Kyotos parker.[203]

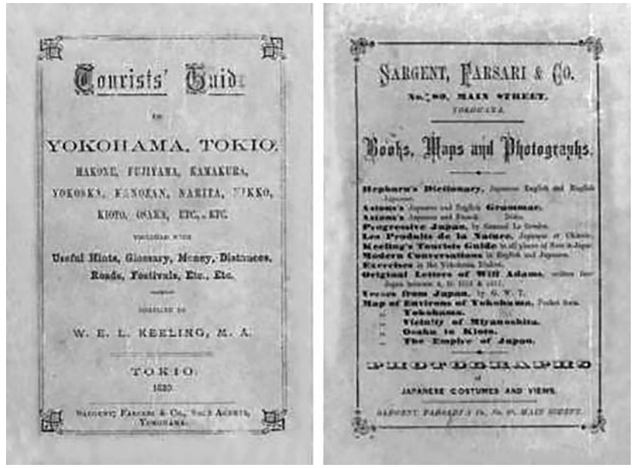
I slutningen af det nittende århundrede satte også europæiske forfattere pris på den righoldige produktion af *meisho zue*, og de benyttede den ofte som kilde til illustrationerne i deres egne bøger.[204] Eksempelvis er dette tilfældet for nogle af de grafiske arbejder, der findes i de to bind af *Le Japon illustré*, som lederen af den schweiziske mission i Yokohama, Aimé Humbert, udgav i Yokohama i 1863-1864:[205] De hidrører helt åbenlyst fra de træsnitstryk, der blev udført af Hasegawa Settan til den monumentale *Edo meisho zue* (bogstaveligt: *Billedbog om de berømte steder i Edo*), som blev udgivet i 1834 af Saitō Gesshin, samt fra andre samlinger af grafiske arbejder.[206]

Det er også interessant at påpege, hvordan forbindelsen – og her ikke mindst den synlige – mellem Yokohama-skolens fotografier og traditionelt japansk illustrationsarbejde helt klart blev forstået også af vesterlændinge. Og det var ikke blot kenderne, der snart lod sig inspirere af den ældre og snart af den yngre billedkilde for at illustrere deres værker,[207] men også de rejsende, der var mindre optaget af at udforske og mere af at opdage Japans "eksotiske" verden, og måske var det på en mere bohemeagtig måde, fornam den ikonografiske forbindelse emner og tider imellem: Det kan bl.a. ses af historien om Charley Longfellow, i hvis personlige albummer de håndkolorerede albuminfotografier veksler med *meisho-e* malerier og de dertil hørende digtcitater.[208]

Direkte arvtagere til denne lange tradition af japanske rejseførere blev så endelig turistguiderne for internationale rejsende, som begyndte at udkomme i 1867.[209] Og skønt de sædvanligvis var illustrerede med

203 Se Ishimori 1989: 188-189; Béranger 2002: 217-218.
204 Béranger, 2006:217 og flg.
205 Humbert, 1870.
206 Balemi, 2002:68-79.
207 Jf. Humbert, 1870; Challaye, 1915.
208 Guth, 2004:73.
209 Hockley, 2004[a]:70.

geografikort og tegninger og ikke med fotografier, så svarede de nærmest i et og alt til deres forgængeres lokalitetsvalg, til de emner der var blevet behandlet i traditionens rejselitteratur samt til de "prospekter", vi kender fra Yokohama-skolens fotografier. I 1880 udkom således den initiativrige Adolfo Farsaris *Tourists' Guide*: På blot 92 sider, der var forfattede af W. E. L. Keeling, kunne den præsentere en række rejseruter med etaper med henblik på besøg af lokaliteter, der var lette at nå fra Yokohama, Tokyo og Kyoto. Hæftet var forsynet med to kort og opnåede en betydelig succes, hvorfor det blev ajourført og udvidet af dets forfatter med henblik på fire genudgivelser, den sidste dateret Yokohama 1890.[210] Og i 1881 udkom så gui*den* par excellence, nemlig *Handbook for Travellers in Japan*: Den blev overtaget af Murray Editions i 1884 og blev regelmæssigt ajourført og genudgivet frem til den niende udgave i 1913.[211]



For- og bagside på førsteudgaven af Keeling's Guide, som Adolfo Farsari udgav 1880 i Yokohama.

210 Keeling, 1880 og 1890.
211 Lister, 1993:XXV-XXIX og 48-50.

Kapitel 4

Traditionens fortsættelse

Fødestedets landsby
Ved navlestrengen græder jeg
Året går på hæld

Matsuo Bashō, *Oi no kobumi*, 1688.

4.1 En stærk arv —— For ret at kunne forstå det ideologiske miljø, hvori Yokohama-skolens fotografier udviklede sig i Japan, så må vi ud over det nære forhold til rejseerfaringen og til *meisho-e* også tage i betragtning, at billedernes emner og struktur arvede nogle af de afgørende træk fra Edo-epokens visuelle kultur.[212] Når vi nu ser på denne bogs emne ud fra indholdet og ud fra den ideologiske og æstetiske kontekst, så bliver tre hovedforbindelser mellem fotografiet og japansk kunsttradition påfaldende:

Den første forbindelse viser en interesse for udtrykkets realisme og en opdagelse af perspektivet inden for europæisk kunst især gennem eksempler hidrørende fra det hollandske maleri i nyere tid.

Den anden forbindelse viser, hvor stærkt de fotografiske emner var knyttet til de ikonografiske temaer, der er karakteristiske for maleriet og *ukiyo-e*.

Den tredje, som især optager undersøgelserne i denne bog og som kunstkritikken vil kunne uddybe yderlige de kommende år, vedrører

212 Jf. Hillier, 1976; Lane, 1991; Winkel, 1991:36-38; Singer, 1994; Delank, 1996:287-288; March & Delank, 2002:18-20; Nishimura Morse, 2004[b]; Cabrejas Almena, 2009:262; Fagioli, 2009[a] og 2009[b]; Menegazzo, 2008 og 2009[a]; Ishiguro 2009; Hight, 2011:68-7; Sui, 2011:11-14.

det stilistiske og tekniske fællesskab, der kommer til at fremstå mellem fotografiet, maleriet og grafikken. Det er især ideen om en "ideografisk synsmåde", der sandsynligvis vil kunne udgøre det fornyende ved denne bog.

4.2 En interesse i realisme —— Den første forbindelse til traditionen er måske mindre indlysende for dem, der ikke er velbevandrede i den japanske kunsts udvikling mellem det syttende og det nittende århundrede: Fotografiet fortsatte altså, ja skærpede den interesse for realisme, perspektivisk repræsentation og *clairobscur*, som i Japan gik tilbage til den lære, der var blevet modtaget fra de kinesiske malerskoler, som allerede virkede i Tokugawa-epokens første tid.[213] Den interesse øgedes betydeligt med det voksende kendskab til vestlig kunst og teknik, der bl.a. skyldtes stærke forkæmpere som Shiba Kōkan, Maruyama Ōkyo og dennes efterlignere i Shijō-skolen.[214] Som allerede angivet i forbindelse med relationen mellem fotografi og realisme så var termen *shashin* – forstået som "reproduktion af sandhed" – allerede anvendt i Japan før fotografiets opfindelse. Den vandt hævd i anden halvdel af den attende århundrede, da termen blev almindelig brugt af de kunstnere, der var optaget af at indføre tekniske fremgangsmåder fra Europa i japansk maleri og dermed udbrede en "vestliggørende" maleristil (*yōga*), som skulle forny tekniske og teoretiske paradigmer inden for det traditionelle maleri (*nihonga*). Det bliver derfor nyttigt at citere en hel passage fra en bog om europæisk maleri forfattet af maleren og grafikeren Shiba Kōkan 1799:

> Når almindelige mennesker ser vestlige malerier, så sammenblander de dem ofte med "snydebilleder" <*uki-e*>. Jeg må sige, at det er latterligt. For jeg bliver jo ved med at sige, at det maleri, der ikke er *shashin*, aldrig vil kunne nå det sublime, eller rettere vil end ikke kunne gøre krav på at være maleri. Med *shashin* har jeg den metode i tankerne, der tillader, hver gang man tegner bjerge og floder, blomster og fugle, okser og får, træer og sten, insekter og sommerfugle, at se dem på en ny måde, og derved skabe nogle ting i maleriet, som forekommer at være besjælede og begavet med bevægelse. Det er

213 Fagioli, 1975:10-12; Iizawa, 1995:38.
214 Jf. Linhartová, 1996:438-442; Failla, 2005:50-51; Menegazzo, 2009[b].

Shiba Kōkan, *View on Mimeguri*, 1783. Det første kobbertryk lavet af en japaner. Håndkoloreret.

> indlysende, at en sådan metode kun kan virkeliggøres, såfremt man benytter en vestlig stil.
>
> Og når så den, der benytter metoden, som består i *shashin*, kommer til at se japansk og kinesisk maleri, så synes han, at det ligner de kruseduller, børn laver.[215]

Det drejede sig ganske vist om en tendens i mindretal inden for japansk kunst og æstetik på Shiba Kōkan's tid (1747-1818), men det er vigtigt at understrege dens tilstedeværelse og aktion, eftersom den på en egen myndig måde dokumenterer, at vestlige poetikkers realisme var ved at vinde hævd i den sidste fjerdel af det attende århundrede, og siden kunne forenes med fotografiets. Så fotografiet kom ikke som nogen omkalfatring, men som et fænomen, der mødte et terræn, som var blevet gødet i forvejen takket være indsatsen fra intellektuelle, der allerede i det attende århundrede havde indset realismens betydning og støttet den. Det er i øvrigt interessant lige at betragte, hvordan den korte henvisning til *uki-e*, som udgjorde de træsnitstryk i syttenhundredtallet, der gjorde brug af det vestlige linearperspektiv, inddrager elementer fra den ganske ophedede diskussion *pro et contra* indførelsen af vestlig kunst-teknologi, som foregik i datidens Japan.

4.3 Emnerne —— Hovedemnerne inden for Yokohama-skolens fotografi svarer i almindelighed til hovedtemaerne for japansk maleri og træsnit i Edo-epoken. Inden for alle tre kunstgenrer finder vi da også, at landskabet, portrættet – især kvindeportrættet – og dagliglivsscener fylder på en overvældende måde. Og eftersom maleriet var en mere eksklusiv og litterær genre, så må en tematisk sammenligning mellem Yokohama-skolens fotografi og traditionens kunstgenrer nok især gå på genre- og almuemaleriet (*fūzokuga*) og på *ukiyo-e*.

Inden for den omfattende produktion af værker, der har landskabet som tema og som i øvrigt udgør den største fornyelse af genren *ukiyo-e* i det nittende århundrede,[216] er der især ét nært slægtskab mellem billederne, der må påpeges: Det drejer sig om det fotografiske synspunkts afhængighed af de såkaldte "prospekter" (*views*), som udgjorde en direkte

215 Shiba, 1957, kapitel 3; Linhartová, 1996:394.
216 Bouquillard, 2008:209-210.

videreudvikling af de *meisho-e*, som mange i dag da også forbinder dem med. Vi har her at gøre med en genre træsnitstryk, der beskriver forskellige etaper på vej-ruter, tiltrækkende lokaliteter eller landskaber, som gengives ud fra vekslende perspektivpunkter eller med fokus på karakteristiske detaljer. Denne genre blev opfundet i 1690 af Hishikawa Moronobu med illustrationerne til den berømte *Tōkaidō bunken ezu* (bogstaveligt: Proportionskort over Tōkaidō) af Ochikochi Dōin: Det var et samlende geografikort med tilføjelse af 53 grafiske blade, der med stor fornemmelse for umiddelbart opståede situationer gengiver alle stationerne på ruten og fremstiller den rejsendes kortvarige besøg de enkelte steder ved hjælp af en uforlignelig sans for de enkelte stationers særlige karaktertræk.[217] Det var en genre, som mange mestre inden for *ukiyo-e* siden benyttede, og som nåede sit højdepunkt med Hokusai og Hiroshige, der begge brugte kræfter på at virkeliggøre serier af "prospekter". Og heraf er flere også kendt af ikke-specialister, såsom dem om Edo, dem om Fuji-bjerget og dem om stationerne på Tōkaidō-ruten. Listen over de mest almindelige "prospekter" svarer nøje til listen over japanske steder, der var berømte for deres poetiske naturskønhed og derfor målet for rejser og pilgrimsture, og således vil man kunne få så godt som alle henvisninger og illustrationer i de japanske og vestlige rejseførere til at passe med de emner, som Yokohama-skolens fotografer fik fremstillet.[218]

Lige så veldokumenteret er afhængighedsforholdet mellem fotografiet og *ukiyo-e*, hvad angår kvindeportrætter, afbildninger af interiører og af dagliglivets scener. I nogle tilfælde drejer det sig om billedcitater, der er så talrige og direkte, at man næsten bedre forstår de konventioner inden for billeddannelse, der da blev typiske, ved at sammenligne interikonisk end ved at fremskrive sociologiske fortolkninger, selvom det sidste er blevet forsøgt også af meget betydelige forskere. Her er listen i øvrigt lang, og den omfatter de fleste af de emner, der bliver behandlet i slutningen af næste kapitel.[219]

Somme tider er billedcitatet fremhævet med vilje, og fotografen har måttet gøre sig megen umage med at genskabe det traditionelle billede i atelieret eller i det fri. Et strålende eksempel på dette har vi i

217 Jf. Masamune, 1931. Mere generelt om fremstillingen af Tōkaidō i epokerne Edo og Meiji se Traganou, 2004.
218 Menegazzo, 2009:220-221.
219 Kapitel 5, afsnittene 8, 9 og 11.

Anonym, [*A Geisha Seated on a Flying Crane*], ca. 1890, 13,4 × 9 cm. Inv. 60-17.

portrætfotografiet af geishaen Kokiyō fra Shinbashi-kvarteret i Tokyo, der rider på en flyvende trane, mens hun læser et kærlighedsbrev.[220] Sujettet gengiver ganske nøje elementerne i et dengang meget udbredt parodisk billede, der går tilbage til et ligeledes parodisk, grafisk arbejde betitlet *En kurtisane forklædt som Hi Chōbō* og lavet af Okumura Masanobu mellem 1706 og 1708.[221]

Ganske ofte er billedhenvisningen tydelig for japanske fotografer, men ikke for de vestlige, der ikke kender de kulturelle koder, der er nødvendige for at kunne placere sujettet i en ideologisk kontekst. Det er således tilfældet med billedet af afvaskningen af et lig: Det udtrykker et uhyre intimt øjeblik inden for den japanske kulturs sociale relationer.[222] I Kusakabe Kimbeis fotografi[223] når de en helt særlig udtryksmæssig balance med en formel modstilling af meget raffineret karakter: Mellem de blide bevægelser hos de slægtninge, der afvasker den gamles krop i begravelseskarret (*sakasa mizu*), og den unge kvinde, der græder ved fødderne af den døde (en opstilling, der i øvrigt har mindelser fra de kristne afbildninger af nedtagelsen fra korset).

Et andet interessant eksempel, der forekommer hos mange fotografer, er billedet af pigen, der vasker og reder sit hår over en balje. Vi har her at gøre med en egentlig *topos* i portrætterne af kvindelig skønhed inden for *ukiyo-e*, jf. især Utamaros træsnit med titlen *Kamisuki* (bogstaveligt: *At rede hår*), der blev trykt i 1802-1803 i serien *Fujin sōgaku juttai* (bogstaveligt: *De ti genrer kvindelig fysiognomi*). Det grafiske arbejdes succes kunne siden følges op med det fotografiske billedes udbredelse, således at dette sujet nærmest blev til en selvstændig genre, der begrundede kvindelig skønhed ved at gengive en nænsom udfoldelse af aktivitet. Billedet blev gentaget flere gange inden for japansk kunst også i det tyvende århundrede, og sujettet opnåede tillige en vis udbredelse inden for europæisk maleri i det nittende.[224]

En omhyggelig analyse af afhængighedsforholdet mellem det traditionelle tema og mange emner inden for Yokohama-skolens billeder

220 Dower, 1980:88.
221 Clark, Nishimura Morse, Virgib & Hockley, 2001:156-157.
222 Kinoshita, 1996:91-94.
223 Crombie, 2004:fig.43.
224 Stratz, 1902; Weisberg, 1975:13 og flg.; Worswick, 1979:80; Ozawa, 1997:210; Borellini, 2010:278.

afslører en ikonografisk kontinuitet i flere lag, der ofte går århundreder tilbage, også i de tilfælde hvor temaet foranlediger til at tro, at dets tilblivelse skyldes tilsynekomsten af de nye tekniske udtryksmidler. Et af disse tilfælde er "spejlportrættet" (*kyōzō*) af en kvinde, der gør sig i stand alene eller i selskab med en hushjælp. Den meget omfattende udbredelse af dette motiv blandt Yokohama-skolens fotografer og motivets mange udgaver[225] kunne foranledige til at tro, at vi har at gøre med en original, ny slags repræsentation, der måske kunne være blevet tilskyndet af de vestlige globetrotteres kunstsmag, eftersom kvinden ved spejlet faktisk er et udbredt tema inden for datidens europæiske kunst og fotografi. Imidlertid drejer det sig i stedet om en genoptagelse af en lang, japansk tradition for billedgørelse: Temaet er således dokumenteret tilbage til træsnit trykt i 1770, da Suzuki Harunobu virkeliggjorde et farverigt arbejde, der tog sit udgangspunkt i de fem bind fra bogværket *Seirō bijin awase* (bogstaveligt: *Skønhederne fra de grønne huse*) og som viser portrætter af 166 *oiran* (kurtisaner) fra Yoshiwara, det berømte forlystelseskvarter i Tokyo. I attenhundredtallet bliver temaet genoptaget flere gange af Utamaro og flere andre kunstnere, bl.a. Hosoda Eishi, som giver det en strålende udformning i en serie tryk betitlet *Seirō shiki no tawamure* (bogstaveligt: *De fire forlystelsessæsoner i de grønne huse*). Temaet fortsætter frem til Utagawa Kunisada, som i 1823 virkeliggør en omfattende serie træsnitstryk betitlet *Imafū keshō kagami* (bogstaveligt: *Moderne kvinder foran spejlet mens de gør sig i stand*): Her bliver det, der hidtil havde været et hjælpemiddel til at få udtrykket på plads, til det centrale i hele kompositionen.[226]

Kvindeportrættet i Yokohama-skolens fotografier gentager ganske nøje modeller for udtryk i *ukiyo-e*; og det både når billederne viser kvinder, der er optaget af hjemmets daglige gøremål, og når de viser kurtisaner, der gengives i et titals stereotype stillinger afledte af deres aktivitet uden for og inde i forlystelsesetablissementerne.[227] Det er således let at dokumentere, hvorledes de fotografiske sujetter er blevet afledt af

225 Jf. Worswick, 1979:17; Cortazzi & Bennett, 1995:79-80; Sierra de la Calle, 2001:404-410; Pora Kenkyūsho, 2004 og 2009; Bonneville, 2006:114-117; Cheval & Masui, 2008:14-15; Berzieri, 2009:180; Wieczorek & Sui, 2011:120. Hvad angår toilettets bestanddele se Pora Kenkyūsho, 2009:10-16.
226 Neuer, Libertson & Yoshida, 1985:197-198, 214, 334; Lambert, 2008:134-135 og 146-147.
227 Jf. Burns & Burns, 2006.

Kitagawa Utamaro, [*Kamisuki*], polykrom træsnitstryk fra serien *Fujin sōgaku juttai* [De ti genrer kvindelig fysiognomi] publiceret 1802-1803 i Edo (Tokyo) af Yamashiro-ya tōemon. 36,4×24,8 cm (*ōban tate-e*-format), privat samling, Firenze. Den midterste af de tre tekster på sedlen øverst til venstre skal gengive damens psyke i poetisk form. Den lyder: "Hun har et graciøst, personligt udseende og er ud fra alle betragtninger af den smukke genre. I almindelighed er hendes lidenskaber dybtgående, og hun er ikke så tåbelig, at hun lader dem gå sig forbi."

portrætter af unge kvinder, oftest geishaer og *oiran*, der indskriver sig i traditionen for træsnits-afbildninger af kvindelig skønhed (*bijinga*). I modsætning til fotografierne af landskaber og dagliglivsscener, der især faldt i de fremmede besøgendes smag, så blev portrætter af kurtisaner også meget værdsat af det japanske publikum. Margarita Winkel skriver da også med rette:

> Men mens de fremmede tilsyneladende ønskede billeder af anonyme "japanske kvinder", sådan som disse blev idealiserede i vestlig indbildning, så forekommer japanerne at have været interesserede i portrætter af nogle specifikke kvinder, som de beundrede, og i så henseende var *bijin* fotografier helt og aldeles i overensstemmelse med traditionen inden for træsnitstryk.[228]

Hvad angår sådanne kvindeportrætter, er det også værd at erindre, hvorledes fremstillingen af albuminbilleder i stort format måtte være for dyre for det lokale marked, hvorfor der samtidig med fremstillingen af de store formater foregik en meget omfattende produktion af de visitkort, der allerede er blevet beskrevet og som kunne fremstilles også i almindelige fotobutikker (*shashinpo*). Det er i den forbindelse interessant, at mens fotografiets fremkomst i al almindelighed er sammenfaldende med en nedgang for *ukiyo-e*, så bliver det netop successen for fotografier af kvindelige skønheder, der i slutningen af det nittende århundrede stimulerer en *revival* for træsnit-arbejder, der fremstilles i en stil, som ved mimetisk *interplay* henviser til fotografiets atmosfære og opstillinger. Der er en række fortolkere af denne sene genre, og de nøjes ikke med at portrættere kvinder, men har også megen succes med at fremstille scener fra dagliglivet. Det drejer sig om Toyohara Kunichika, Toyohara Chikanobu, Kobayashi Kyochika, Ogata Gekkō, Migita Toshihide og Mizuno Toshikata.[229]

4.4 Stilen —— Hvad nu angår stilen, så bliver afledningerne fra kunsten i Edo-epokens sidste del til Yokohama-skolens fotografier ganske iøjnefaldende takket være tilstedeværelsen af mindst fire formelle karaktertræk:

228 Winkel, 1991:36.
229 Shimizu, 1988:121-145.

Det første vedrører tomhedens betydning som udsagn, der i japansk billedkultur udtrykkes ved begrebet *yohaku*. Det indebærer, at kunstneren ledes til at anse billedfladens opdeling i felter og horisont for at være positive rum forsynet med særlige og autonome opgaver i opbygningen af billedet, og ikke for at være neutrale scenerum, hvori kompositionens former blot skal virkeliggøres. At efterleve *yohaku* indebar, at det påtrængende ved kunstnerens autoritet blev begrænset mest muligt til fordel for et underforstået, æstetisk forsøg på at gengive den portrætterede genstands iboende natur, og samtidig med gengivelsen af denne natur også det rum og den tid, der var ejendommelige for genstanden. Ud over at være en billedkunstnerisk fremgangsmåde var det også en egentlig holdning, eller rettere en æstetisk positionering, som gik i retning af blufærdighed og som faktisk øgede fremstillingens symbolske tæthed ved at stimulere kunstneren til at afholde sig fra det manierede eller fra det beåndet dekorative.[230] Tomhedens betydning som udsagn førte derfor til, at det fotografiske billede blev forstået ud fra bestemmelserne af de felter, der skulle forblive tomme, og ikke ud fra placeringen af former i det til rådighed værende billedrum. Resultatet ses ganske tydeligt ved tilrettelæggelsen af mange værker, der blev virkeliggjort af Yokohama-skolens kunstnere. I de bedste eksempler skabes der en formidlende aura mellem rummet og tegnet, en tynd ligevægt som angiver grænsefladerne mellem de kræfter, der er på spil, uden at fornægte deres interaktion; dette sker, selv når det drejer sig om at udtrykke naturens store determinanter: havet, bjergene, floderne, dalene, vinden. Inden for Yokohama-skolens fotografi tenderer grænseangivelsen følgelig aldrig mod en konfliktens dialektik, men afføder hellere et system af interaktioner og gensidige udvekslinger mellem enkeltdelene, som derved kan øge ligevægten i kompositionen og føre tanken i retning af udøvelsen af en indre disciplin, der har med harmoni at gøre. Et strålende eksempel er her det anonyme fotografi, vi har i Museo delle Cultures samling: Det viser bannerne (*koinobori*) til Børnenes Fest (*Tango no Sekku*) den 5. maj (ca.) 1880 i Yokohama. Bannerne er enorme karper i papir eller stof, broget farvede og i bølgende bevægelser, som svømmede de i luften (fig.15). Hele fotografens billedskabende opmærksomhed har været rettet mod gengivelsen af dybden i det atmosfæriske rum, som berettiger vimplernes bevægelse over tagene

230 Jf. Pasqualotto, 2001.

i forgrunden: Festens symbolske gyldighed samles således i en bevægelse, der viser et underforstået ønske om fysisk og sjælelig energi.[231]

Spillet mellem de lige linjer på fladen var snævert forbundet med ideen om det tommes centrale betydning for opbygningen af billedet. Det drejede sig om en anvendelse af billedplanernes indbyrdes forbindelse ved hjælp af en ofte vovet leg med rette linjer, hvor det tilbagevendende fænomen bestod i en undersøgelse af de excentriske fokuseringsmuligheder, der kunne flytte betragterens opmærksomhed i retning af billedets periferi. Dette finder sted såvel ved opbygningen af landskabsbilleder som – endnu tydeligere – i fotografier af interiører. I begge tilfælde giver billederne det indtryk, at fotografen har sammenført rumfangsforhold med vilje for at kunne komponere et todimensionalt billede bestående af ganske enkle geometriske figurer. I næsten samtlige tilfælde er figurerne så af forskellig størrelse, mens et område i billedet ganske tydeligt dominerer over de andre. Og det uanset om området bliver placeret i forgrunden, i et sidefelt af billedet eller i dets baggrund. Dette medfører dels en mærkbar forkærlighed for geometriske relationer og dels en grundlæggende brug af diagonallinjer, som tvinger billedets betragter til at rette blikket i den perspektiviske retning, fotografen har tilrettelagt. Blandt de emner, der var egnede til en sådan mere geometrisk billedopbygning, optræder de landskaber, der er karakteriserede ved vejnet, vandløb, billeder af beboelsers interiører eller portrætter af kvinder, der sidder på te-husenes verandaer. Det må atter understreges, at vi her har at gøre med velkendte motiver fra den forudgående periodes grafiske arbejder, motiver som maleriets og træsnittes japanske mestre allerede havde udsat for en afgørende formel udforskning.

Sjældnere, men dog veldokumenterede er de billeder, hvis konstruktion bygger på vertikale linjers opdeling af billedplanet, og i enkelte tilfælde også på horisontale linjer, nærmest som drejede det sig om et skakbræt. Blandt disse udgøres det typiske eksempel af billeder optaget i fotografens atelier, der portrætterer kvinder beskæftiget med dagligdags gøremål, eller kurtisaner som gør sig i stand. Denne kompositionsmåde er ganske velegnet til de fotografier, der skal vise de traditionelle frisurer fra ryggen (*nihongami*, *shimadamage* osv.), parykker (*tsukemage*) og *kimonoer*

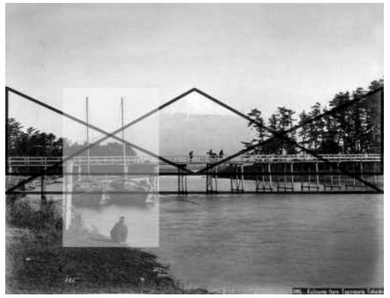
231 Borellini, 2010:280.

til unge kvinder, mens de sidder sammen eller ved siden af hinanden (fig. 53) udstyrede med deres høje stofbælter (*obi*) på en synlig måde. Disse fotografier er en slags genrebilleder, og selvom motiverne også findes i grafiske gengivelser af hårpragt og klædedragt, så foregår der en særlig mørklægning af de fremstillede personers identitet i de fotografiske portrætter.[232]

Det tredje karaktertræk, som Yokohama-skolen arvede fra de æstetiske undersøgelser inden for maleriet og inden for *ukiyo-e*, bestod i en interesse for at reducere de figurer, som indgår i kompositionen, til enkle helheder ved at indarbejde figurerne i et henvisningsrum, der hidrører fra en ideel sidestilling af geometriske former. Denne æstetiske fremgangsmåde vil kunne kaldes "skematisme", og somme tider fremstår den ganske tydeligt, mens den andre gange må afsløres ved en analyse af kompositionen i billedet. Bl.a. finder man eksempler på denne stilistiske fremgangsmåde i tilrettelæggelsen af fotografier til fastholdelse af mindeværdige emner eller af ambrotypiernes portrætbilleder, der var målrettede mod det lokale marked. Og det indikerer så, at den ideologiske forståelse af sådanne formelle løsninger havde en stærk kulturel gennemslagskraft.

Skematismen i Yokohama-skolens billeder ses ofte anvendt dels ved prospekter med et meget stort dybdeperspektiv og dels ved atelierbilleder, hvor der indgår sceneopbygning og kulisser i fotografiet. Det mest emblematiske tilfælde er nok Kajima Seibeis fotografi *Fuji-bjerget set fra Hakone søen*, et sandt mesterværk der er karakteristisk ved en geometrisk indlejring af tre perspektivplaner, som danner silhuetter mellem vandet og himlen på billedet (fig. 1).[233] Et andet interessant billede, der ydermere benytter sig af bromotivet som midtpunkt, er Kusakabe Kimbeis fotografi *Fuji-bjerget set fra Toganoura, langs Tōkaidō-ruten*,[234] hvor den samme geometriske indlejring som i det forrige eksempel nu udvides med et centralt vandret snit samt med en asymmetrisk relation mellem siderne, der er perfekt opbygget i forhold til bådenes placering og til manden på hug i venstre side af billedet.

232 Odo, 2008:19.
233 Borellini, 2010:279.
234 Inv. 43-69. Jf. Ozawa, 1990:67.



Kusakabe Kimbei, *Fujiama from Tagonaura Tokaido*, 1880-1890, 20,2 × 24,4 cm, neg. 886. Inv. 43-69. "Skematismen" i dette billede er båret af måden, hvorpå den ligebenede trekant får indlejret to skævvinklede trekanter. Skibene og skikkelsen bryder ligevægten i synsindtrykket og fremtvinger den asymmetri, fotografen har været ude efter. Jf. den lodrette rektangel i billedet og bemærkningerne nederst på denne side.

Anonym, [*Weighing Silk Inside*], 1890-1900, 25,8 × 19,6 cm. Inv. 97-06.

4.5 Det ideografiske synspunkt ——— Det fjerde og sidste af de formelle karaktertræk, der her behandles, er måske det vigtigste, fordi det på en måde opsummerer de forrige: Det er tilstedeværelsen af en spænding, der på en underforstået måde deltager i billeddannelsen indefra, nemlig inde fra det, som Fosco Maraini har kaldt det "ideografiske rum":[235] Det drejer sig om virkeliggørelsen af en forbindelse mellem ideogrammernes form og måden, hvorpå billedet er komponeret ud fra det fotografiske synspunkt. Når man således ser på værker fra Yokohama-skolen og ser bort fra de enkelte kunstneres særtræk, så opdager man ofte, at strukturen i et billede af et givent emne vil være det samme. Så følger da på denne opdagelse en overraskelse, nemlig at den pågældende struktur mimer formen på det relevante ideogram eller på rodtegnet for den gruppe ideogrammer, som er begrebsligt knyttede til fotografiets hovedemne. Det er lidt, som om den japanske fotografs blik i det nittende århundrede blev styret af en slags ideografisk rastering, gennem hvilken den pågældende fotograf kunne opstille og organisere formerne i rummet. Dette gælder naturligvis for de japanske fotografer, men fænomenet lader sig problemløst udvide til de europæiske fotografer, ikke mindst når vi erindrer, at der i atelierne var ansat flere lokale operatører samt at disse siden førte deres tidligere arbejdsgiveres virksomhed videre.

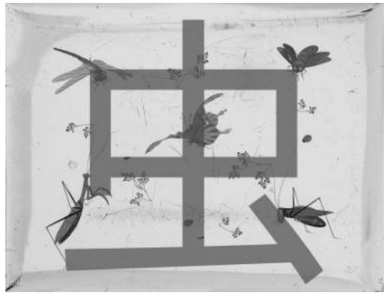
Ser vi for eksempel på fotografier af værkstederne for silkeforarbejdelse, så viser billedet næsten altid fem arbejdere fordelt inden for en ideel trekant med en meget bred grundlinje. Perspektivet vil ikke være særlig dybt, nærmest lidt fladt, mens fotografen har tendens til at fremstille scenen som opdelt af en ideel vandret akse. De fem arbejdere bliver placeret ud fra et skema, der forudser en central skikkelse omgivet af et par skikkelser på hver side, der så er vinklet skråt i forhold til billedets centrum. Den struktur, som kort er beskrevet her, genfindes i mindst fem værker om dette emne, som findes i Museo delle Cultures samling:[236] Strukturen gengiver grundtegnet *ito*, som udtrykker begrebet "tråd" og som indgår i en omfattende gruppe ideogrammer, der vedrører silkens verden og dens materielle bestanddele. Det samme gælder de fotografier, der forestiller piger, som henter vand op af brønden: Vi har fire forskellige i Museo delle

235 Maraini, 1971. [Inden for kunstteorien ville vi kalde dette rum for det "konceptuelle", eftersom der indgår noget nær den samme bekræftelse i den "ideografiske" billedkomposition som i "Art as Idea as Idea". O.a.]
236 Meddelelse fra museets forsker, Moira Luraschi.

Cultures samling,[237] og deres komposition viser samstemmende to skikkelser eller to grupper af skikkelser, der er anbragt lodrette og som indrammes af hejseværkets støttepæle på siderne og af tværbjælken for oven (fig. 57). En af de to skikkelser til venstre i kompositionen sidder altid på knæ, som skulle den afbøje den ideelle lodrette rejsning i den synlige helhed en kende. Placerer vi nu rodtegnet *i* oven på billedet – og *i* betyder brønd – så støder vi hver gang på en overensstemmelse, der er for fuldkommen til at kunne skyldes et tilfælde. Et tredje eksempel på en ideografisk rastering finder vi ved fotografierne af bærestolene, *kago*, der hvilede på skuldrene af to bærere: De udgør et af de mest udbredte ikonografiske emner inden for Yokohama-skolen.[238] Disse billeder viser altid de to bærere oprejste og i parallelle stillinger, også når de står stille, og perspektivet er ganske fladt, så ideogrammet *koshi*, der beskriver handlingen i billedet, nærmest kan aflæses umiddelbart af fotografiets komposition.

Den ideologiske anordning, der er indlejret i det ideografiske synspunkt, der her er beskrevet, genfindes i kompositionen af billederne på de låg eller indbindinger af lak, som pryder fotoalbummerne. Ikke mindst forekommer der tit en fordeling i form af en quincunx af fem insekter på indbindingens forside. Billedet kommer da til at fremmane forestillingen om rodtegnet *mushi*, der indgår som en bestanddel i de ideogrammer, som angiver navnene på en lang række insekter. Et flot eksempel på en sådan komposition findes i Museo delle Cultures samling, et album fremstillet i Kimbeis atelier efter 1889.[239] På bindets forside er der en sommerfugl, der flyver, mens vi på de fire hjørner har en libelle, en bi, en cikade og en knæler. I billedet indgår der også seks blomstrende kviste samt to mariehøns, alle anbragt på en sådan måde, at de får antydet en atmosfære af yderste usikkerhed, som måske skylder grundtegnet *mushi*'s asymmetriske streger sin tilblivelse. Mere generelt kan den nævnte atmosfære måske også tilskrives det æstetiske ideals gyldighed, som finder sine udtryk i substantivet *sabi* og i adjektivet *sabishī*, der netop skal antyde en fornemmelse af afstand, der er det egentlige ved relationen mellem de viste ting og den natur, de skal gengive.[240]

237 Meddelelse fra museets forsker, Moira Luraschi; men se også Sierra de la Calle, 2001:444.
238 Wakita, 2013:59-60.
239 Inv. 1. Borellini, 2010:297-298.
240 Singer, 1994:33-34.



Negativ af bagsiden til omslaget på fotoalbummet beskrevet s. 48.

Anonym, [*Silk Processing*], 1890-1900, 25,8 × 19,7 cm. Inv. 97-01. Ideogrammet *fue*, som er malet på forhænget i baggrunden og som bogstaveligt betyder "rørfløjte", har ikke noget at gøre med billedets ideografiske struktur, men er sandsynligvis navnet på indehaveren af virksomheden.

Ud fra en æstetisk forståelse formåede brugen af ideografiske raster at tilvejebringe en organisk forbindelse mellem et system af kulturelle tegn, som alle, der kunne læse, delte, og en formel billedkomposition, der blev filtreret af det fotografiske synspunkt. På denne måde blev de former, der udgjorde det japanske ideografiske rum, i stand til at udtrykke relationen mellem kunstneren og ideen i den fremstillede genstand, mens den vestlige kunstudøvelse frem til tilsynekomsten af konceptuel kunst og andre af samtidskunstens praksisformer for det meste bestod i objektive eller subjektive gengivelser af den relation, der bestod mellem kunstneren og den konkrete genstand, der skulle fremstilles. Den symbolske billedfrembringelse, som hidtil havde udgjort det mest avancerede resultat inden for den vestlige kunsts æstetik, blev nu overgået – man kan sige på en "programmatisk" måde – inden for Yokohama-skolens fotografi, der først og fremmest bestemte billedet som en kulturel genstand til kontemplativ brug. Attilio Colombo skriver da også:

> Ifølge en stor del af den japanske tradition består relationen mellem den enkelte og verden af øjeblikke og steder, hvor personen træder i forbindelse med noget, der er uden for personen selv, men som får betydning og opnår en rummæssig og tidslig organisation i kraft af den psykologiske situation, der opleves af personen, som befinder sig i den pågældende relation netop da. Det er derfor indlysende, at enhver sådan relation bliver en begivenhed, som bevidnes af fotografiapparatet og først og fremmest opnår værdi som et vidnesbyrd om sig selv, som dokumentation af en oplevet åbenbaring. Som syntese af denne relation vil fotografiet især fortælle noget om, hvad der skete mellem den, der tog billedet, og så emnet i det givne øjeblik, og langt mindre om det, der skete uden for kameraet.[241]

Hvad angår bestemmelsen af kultur i denne forbindelse, så udgør den empatiske relation mellem subjekt og objekt det egentligt bestemmende ved det ytringssystem, der her er tale om, dvs. en *pattern*, som Ruth Benedict kaldte det,[242] da hun i 1946 fandt sit gode eksempel derpå i japansk

241 Colombo, 1979:14.
242 Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword – Patterns of Japanese Culture.*

kultur.[243] Der er en passage hos Fosco Maraini, der fører os endnu længere ind i, hvad det her drejer sig om:

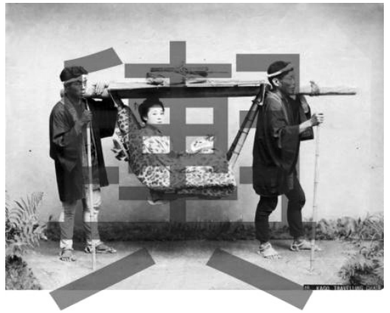
> Det er allerede i barndommen, at der etableres en dyb forbindelse mellem øjnene og tegnene, og den virker lidt efter lidt fremmende for en varig beplantning (*taue*) af tegn i øjnene, som frø der på en ubevidst niveau frembringer en yppig blomstring i sindets rismarker. Når de er mætte af tegn, ender øjnene med at foreskrive konkrete æstetiske krav, og så kan tegnene genopstå som genstande i dagligdagen: bygninger, indretninger, skilte, legetøj og hatte. En uophørlig og sammensat strøm fra tegn til øje og fra øjet til verdenen får en dyb indflydelse på en epokes, en kulturs, en civilisations smag.[244]

Maraini udpeger nogle hovedgrupper af tegn i det japanske ideografiske rum. Det er de samme, som vi mener, man i almindelighed vil kunne genkende i Yokohama-skolens fotografiske kompositioner; og det er så også nogenlunde de samme, der kan forsyne os med et parameter til fortolkning af nogle æstetiske strukturer inden for japansk fotografi.[245]

Den gruppe tegn, som Maraini kalder "pagodisk", udgør en synskonstans, uanset om den anvendes på religiøse bygningsformer eller karakteriserer landskaber eller atter igen virker bestemmende for strukturen i billeder, der selv er resultatet af en fiks grafisk konstruktion. Det er for eksempel tilfældet for den udbredte type billeder af portaler (*torii*), der er rejst over de vande, som giver udsigt til Itsukushima-helligdommen, og som ofte parres med den stenlanterne (*ishidōrō*), der placeres i billedets forgrund og som kan tilvejebringe en skæv synsvinkel og udgøre et støttepunkt for billedets perspektiv. (Fig. 45).

Den anden gruppe tegn udmærker størstedelen af atelierbillederne, af fotografierne af interiører og af sådanne prospektbilleder, hvor de forskellige elementer udgør sidestillede geometriske helheder. Opdelingen af billedet sker ved vandrette, lodrette og diagonale linjeføringer med henblik på at føre ganske enkle former sammen. Det drejer sig om billeder, der skal

243 Ibid.:15-18.
244 Maraini, 1986:123.
245 Jf. Colombo m.fl., 1979; Spielmann, 1985: 125; Stearn, 1994.



Kusakabe Kimbei, *Kago, Travelling Chair*, 1880-1890, 19,7 × 26 cm, neg. 49. Inv. 9999-20.

Anonym, *Girl. A Water from Well*, 1870-1880, 21,1 × 27 cm, neg. 22-48. Inv. 22-48.

Anonym, *Drawing up the Water from the Well*, se fig. 57.

kunne genkalde dynamiske forhold, hvor det ofte er iøjnefaldende, at der er tilstræbt en følelsesmæssig overensstemmelse mellem det fremstillede emne og en dristighed ved kompositionen i det pågældende fotografi.

Den tredje gruppe udgøres af de "indrammede" og er knyttet til det gamle grundideogram *ta*, som består i et kors med lige lange linjer indskrevet i en firkant. Det udtrykker begrebet "rismark", og udvides også til "opdyrket mark". Denne gruppe af tegn er knyttet til det enkle og daglige i indbildningskraften, hvor det er en opmærksomhed over for formernes rette linjer og statiske renhed, der synes at dominere.

Gruppen med asymmetriske og dynamiske ideogrammer er i stedet forbundet med en idé om bevægelse. Og som Maraini skriver, så "hvirvler, springer og svømmer de, de folder sig ud og synes at inddrage vor krop i en ubekymret trang til at danse".[246] Vi finder dem især i billederne af kvinder og mænd, der arbejder eller er opstillet i kampscener.

Endelig er der *hiragana*-gruppen af blødere, afrundede og kvindelige tegn, der bruges ved kompositionen af kvindeportrætter. Denne gruppe ideogrammer "fremmaner billedet af alger, der danser frem og tilbage i havets understrømme, eller hårpragten hos de antikke skønheder, der er afbilledet i rullerne med *yamato-e* malerier".[247]

246 Maraini, 1986:129.
247 Ibid.:127.

Kapitel 5

Temaerne

Mellem de skæbner
den rejsende begiver sig ud i
når han trænger ind i buskadserne
er stierne uendelige

Kunikida Doppo, *Musashino*, 1901

5.1 "Beato-formlen" —— Efter i de foregående kapitler at have behandlet den historiske, tekniske og ideologiske kontekst, som Yokohama-skolens værker udgik fra, hvorfor de på en måde må anses for at være det sidste og posthume udtryk for Edo-epokens kultur, skal vi nu forsøge nærmere at undersøge de fænomener, der karakteriserer billederne i de fotografiske albummer, og mere generelt produktionen af fotografier, der var bestemt for det internationale marked.

Det første forsøg på at organisere og udbrede billedet af Japan på en organisk måde gennem fotografiet skylder vi uden tvivl Felice Beato. Det var i 1868, at Beato satte to albummer med et udvalg af fotografier til salg. Han gav dem titlen *Photographic Views of Japan with Historical and Descriptive Notes, Compiled from Authentic Sources, and Personal Observation During a Residence of Several Years*. Dette var ikke noget tilfældigt projekt, men resultatet af nogle overvejelser, der havde deres udgangspunkt i nogle ulykkelige omstændigheder: Den store ildebrand i Yokohama den 26. oktober 1866 havde nemlig også tilintetgjort det fotoatelier, som Beato havde oprettet sammen med Wirgman ved sin

ankomst til Japan.[248] Følgelig blev den venetianske fotograf nødsaget til at genopbygge sit arkiv fra nul, hvad han så gjorde på en systematisk måde ud fra en præcis metode i sine visuelle undersøgelser, en metode som gjorde flittig brug af det kendskab til japansk kultur, som han i årenes løb havde udviklet, ikke mindst hjulpet af dygtige lokale medarbejdere.

På den ene side rejste Beato rundt i landet i et helt år for at kunne samle et katalog over "Japan-prospekter" (*Views of Japan*); på den anden arbejdede han i sit atelier for at samle en første rigt sammensat portefølje af portrætter, som han med en dengang innovativ betegnelse besluttede sig for at kalde "indfødte typer" (*Native Types*). Den tematiske opdeling i "prospekter" og "indfødte typer" styrede så udvalget i de to bind, han komponerede, og som kunne variere i antallet af billeder alt efter ønskerne i bestillingerne.

På siden over for hvert fotografi lod Beato indsætte en forklarende maskinskreven tekst, klistret ind i en fortrykt ramme. Den var normalt på mellem tusind og tre tusind anslag og forfattet af James William Murray eller af andre venner og bekendte af ham selv eller af Wirgman.[249] Hvad prospekterne angår, så drejede de sig for det absolutte flertals vedkommende om et skiftende udvalg af de samme "berømte steder", som vi allerede har stiftet bekendtskab med. De blev så efterhånden genfortolket i en uafbrudt føljeton, der gik fra nogle mere abstrakte opstillinger fra gamle dage til de turistguider, der blev udgivet af vesterlændinge bosatte i Japan til brug for besøgende globetrottere. Og faktisk er der ikke et sted, som Beato har fotograferet, der ikke genoptræder i de rejseførere, der i de efterfølgende årtier blev udgivet af Farsari eller i *Murray's Handbook*.[250]

Hvad de indfødte typer angår, så gengav Beatos katalog især skikkelser, som kunne tydeliggøre den traditionelle kulturs karaktertræk i Japan, dvs. de samme karaktertræk, som Meiji-moderniseringen ubønhørligt var ved at udviske. Carmen Cabrejas Almena har med rette påpeget, at ved at æstetisere det, der gav det traditionelle antropologiske portræt en gyldighed, så fik Beato fremhævet en arketypisk dimension i det etnografiske billede: Ved at koncentrere opmærksomheden omkring de

248 Clark, 1989:17.
249 Jf. Lacoste, 2010:18-19; Hight, 2011:153-154.
250 Jf. Keeling, 1880 og 1890; Satow, 1881.

synsindtryk, som hans potentielle kunder, der var forslugne på eksotisme, satte højst, så lagde Beato med vilje afstand til det sociale fotografi, som dengang var i sin vorden. I stedet skabte han en tidløs og symbolsk helhed, som fjernede sig fra de dybtgående forandringer, der ellers optog Japan.[251]

Det var på denne måde, at der opstod det, vi uden bekymring for at blive modsagt må kalde "Beato-formlen": Det er en let og intuitiv formel, der forsynede de rejsende – nærmest mens de så på – med en slags velordnet kvintessens af alt det, de forventede at finde i Japan, og som de – hvis de ellers var dygtige og heldige under rejsen – i det mindste delvis havde fundet. Publikumssuccessen kom straks, og formlen blev ikke bare ledetråden for den genre fotografier, indtil de forfaldt, men også det klareste udtryk for "den samling af stereotype billeder af Japan – det såkaldte "Fujiyama-geisha kompleks" – som har overlevet helt frem til vore dage."[252] Det er dog sandsynligt, at de japanske fotografers næsten uforbeholdne accept af "Beato-formlen" og dens hurtige udbredelse til hele landet også skyldtes, at den genoptog de traditionelle temaer og kategorier fra træsnitstryk: på den ene side landskabsbillederne og på den anden billeder af skik og brug, der atter blev underopdelt i portrætter af kvindelig skønhed (*bijin-mono*), genrebilleder (*fūzoku*), billeder af håndværkere og købmænd (*shokunin zukushi*) samt dagliglivsscener (*nichijō seikatsu*).[253] Og den lokale betegnelse for fotografier med Japan-prospekter måtte derfor blive *meisho shashin*, mens de fotografier, som gengav "indfødte typer", kom til at hedde *fushoku shashin* på japansk (bogstaveligt: "fotografier af aktiviteter").[254]

Med tiden opstod der også nogle andre og afledte formler side om side med denne hovedformel: De var af monografisk karakter og tilbød publikum et udvalg af billeder samlet ud fra samme tema, f.eks. blomsterarter, geisha-portrætter, militæruniformer, te-huse, landbrug. Det kunne også dreje sig om geografiske emner, f.eks. byer, hovedveje, vulkaner osv., hvorved de fortsatte og ajourførte den logik, der havde styret *meisho zue*-bøgerne.

251 Cabrejas Almena, 2009:260.
252 Iwasaki, 1988:24.
253 Saitō, 2004:189.
254 Winkel, 1990:19-21.

Felice Beato, *Our Artist,* håndkoloreret albuminfotografi, Yokohama, 1868, 21,4 × 16,8 cm. Privat samling, Firenze. Udeoptagelse med et forhæng af groft lærred som baggrund, som Beato benyttede til flere andre optagelse. Det er den kunstner, der ledte de ansatte håndkolorister hos Beato, som her er portrætteret i vintertøj. Der er også et fotografi af ham i sommertøj.

5.2 Udvælgelseskriterierne for souvenir-albummerne ——— Alt efter hvilket atelier, der havde fremstillet albummet, dets størrelse og det antal fotografier, det indeholdt, kan det være interessant at påpege, at billedudvælgelsen fra begyndelsen af fulgte to forskellige kriterier, der så skulle samles. Det første kriterium bestod i en gengivelse af den rejserute, opdragsgiveren havde fulgt: Sædvanligvis begyndte den i en havneby og omfattede siden en række andre byer og steder med turistiske seværdigheder langs ruten. Det andet kriterium bestod i at vise fotografierne i et udvalg, der fulgte en generel orden af afledt og nedadgående karakter: Den begyndte med landskaber, fortsatte med arkitektur og haver, gik over til interiører og scener fra dagliglivet for at ende med portrætter, som om albummet var opbygget ud fra et princip om fortsat skærpelse af en ideel iagttagers synspunkt, hvor man gik fra det universelle til det særlige. Når det modsatte skete – og det var sjældent – så var antallet af billederne i den opadgående serie begrænset og havde tendens til at være koncentreret omkring den rejsendes nære oplevelser, som vi f.eks. kan se i nogle albummer, Stillfried har lavet.[255] Der er også nogle tilfælde, hvor udvælgelsen opretholder logikken med kombinationen af førnævnte to kriterier, men lader fotografier af landskaber veksle med portrætter i et spil på følelsesmæssige modsætninger, der havde at gøre med opdragsgiverens personlige sensibilitet. Et eksempel på en sådan tilrettelæggelse findes i det før omtalte album, der er dekoreret med miniaturer af Tomioka Eisen.[256] Her ser vi et egentligt potpourri med halvtreds elegante billeder af blomster, dragtklædte kvinder og dagliglivsscener: Det kommer til at danne en imaginær rejse i en japansk have befolket af eksotiske skønheder. Den generelle struktur i et sådant værk begynder med to fotografier af blomster i nærbillede, herefter følger fire fotografier med samme tema: I albummets begyndelse møder vi emner, der har med det kvindelige at gøre, mens vi siden ser "typiske" billeder af det Japan, der var engang, såsom teaterskuespillere, sumō-brydere, en blind massør, børn, håndværkernes butikker, bønder der arbejder i rismarkerne. De arbejder, der åbner og afslutter albummet, er omhyggeligt udvalgte for at kunne angive ideen om en begyndelse (*Prins Hottas have i Tōkyō*) (fig. 5) og en ende på rejsen i den fortryllede have (*To kvinder hilser på hinanden ved at bukke*).

255 Jf. Gartlan, 2005.
256 Inv. 2. Jf. Borellini, 2010:298.

Fra slutningen af 1880'erne bevirkede den stigende efterspørgsel på fotografiske albummer forårsaget af den tiltagende turisme, at fotoatelierernes antal voksede betydeligt, og bare i Yokohama blev antallet fordoblet fra 10 i 1892 til 20 atelierer i 1910.[257] Dette bevirkede uundgåeligt, at der opstod niveauforskelle udbuddene imellem, hvad prisen angik: På det øverste niveau befandt sig fortsat albummer, der var bestilt hos de mest betydningsfulde fotoatelierer eller forhåndstilrettelagte af disse. På det laveste niveau kunne man finde albummer, der bestod af fotografier af dårligere kvalitet: De var koloreret hastigt og hidrørte fra alle mulige steder, hvor markedet for fotografier tilfældigvis havde billige tilbud. Sandsynligvis begyndte også de mere berømte atelierer efterhånden at differentiere deres udbud af albummer for at kunne være med i konkurrencen, alt mens de tilbød deres bedste arbejder til mere raffinerede og bemidlede kunder. For at kunne skelne mellem genrer og niveauer har Terry Bennett foreslået, at betegnelsen "souvenir-albummer" bruges for den oprindelige genre, mens de billigere blandingsalbummer kaldes "sammensatte albummer".[258] En sådan skelnen kunne give mening, såfremt vi kun havde yderpunkterne, hvor vi faktisk finder albummer, der er omhyggeligt redigerede og med fotografier, der er velkolorerede og fra det samme atelier, over for sådanne, der er sammensmækkede og billige. Vi mener dog, at disse betegnelser ikke dækker det store mellemlag af albummer, hvor man uundgåeligt vil kunne finde særtræk, der skyldes bestemte situationer og kompromisser, der er knyttet til salgs- og prisomstændigheder, og i grunden svarer meget godt til de forskellige udvælgelsers oprindelige situation.

5.3 Den beherskede natur ——— Det element, der får det zoomende synspunkt, som billedserien foreslår, til at hænge sammen, er først og fremmest en idé om kulturens æstetiske beherskelse af naturen på flere niveauer; og det er en beherskelse der bliver tydeligere og mere detaljeret, når man bladrer i albummerne og går fra det ene billede til det næste. Og samtidig udgør naturen hovedgenstanden for fotografiets opmærksomhed i det nittende århundredes Japan; modsat af hvad der skete i Vesten, hvor fremstillingen af "monumentet" og dermed også kulturens mellemværende med historien dominerede fra begyndelsen af. Og i Yokohama-skolens foto-

257 Dobson, 2004[b]:28.
258 Bennett, 2006[a]:122-124.

grafier hidrører den tilstand af harmoni mellem de fremstillede dele, som finder sit udtryk i førnævnte geometriske og "ideografiske" stil, netop fra en æstetisk beherskelse af naturen. Blandt de hyppigst forekommende billeder finder vi: Fuji-bjerget som en kvintessens af den harmoniske, "pagodiske" linje, som karakteriserer profilen i de egnsbeskrivende fotografier; dernæst de udstrakte indsøer – først og fremmest Ashi ved Hakone-bjerget – der bruges som mægtige spejle, der kan reflektere skabelsens harmoniske geometri; og så floderne og de store kanaler, der ofte afbilledes i et skævt perspektiv for at få indtegnet excentriske koloreringsfelter og dermed skabe et tydeligt spil mellem fladerne, der kan tendere mod abstraktion. Det er tilfældet for Kimbeis fotografi *Hama-paladset i Tokyo*.[259]

Somme tider formår fotografens æstetiske udforskning af motivet at sammenføre landskabet med de tilstedeværende skikkelser i forgrunden af billedet, så deres stilling eller gestus får tilført motivet poetisk og narrativ spænding. Det er tilfældet for nogle fotografier af Fuji-bjerget set fra Jomfru-passet (*Otome Tōge*) atter taget af Kimbei mellem 1880 og 1890.[260]

En anden form for "behersket natur" gengives ved en billedkomposition, hvor naturens elementer og kræfter føres sammen i en ideel balance. Det er tilfældet med de bugter og sunde mellem bjerge og øer, som vi kender dem fra de mangfoldige fotografier, der gengiver *Takaboko-øen set fra Tomachi-højen*[261] eller de utallige prospektbilleder af Matsushima-øerne med deres højdedrag og pinjetræer. Det er også tilfældet for landskaber med søer, for vandfaldene, der næsten udgør en selvstændig genre,[262] for vandløbene i slugterne, for dele af Gokaidō med dens ældgamle vejtræer eller for andre veje, der bugter sig og giver fotografen mulighed for at indfange forårsindtryk ved at fremstille blomstrende kirsebærtræer og blommetræer. Til denne anden gruppe hører også gengivelsen af broer, som forbinder bredder adskilt af vandmasser i et samlet synsindtryk.[263]

En tredje serie motiver af "behersket natur" er aldeles kontemplativ og viser nedfaldne lotusblomster vugge på vandet eller haver med

259 Borellini, 2010:279.
260 Berzieri, 2009:102-103; Campione & Fagioli, 2010:50-51.
261 Borellini, 2010:289 og 290.
262 Jf. Sierra de la Calle, 2001:105-111, 226-227, 287-292; Crowston, 2009:96-97.
263 Jf. Winkel, 1991:139 og 143; Sierra de la Calle, 2001:541-547; March & Delank, 2002:91-97.

irisplanter, blåregn og krysantemummer, hvis tilsyneladende uorden, hvad formerne angår, netop giver fotografiets iagttager en fornemmelse af, at fotografen har formået at tilvejebringe en balance i naturen gennem sine visuelle undersøgelser.[264] Disse undersøgelser finder et af deres smukkeste udtryk i førnævnte billede *Prins Hottas have i Tōkyō* (fig. 5),[265] som er et hovedværk i Yokohama-skolens fotografi, hvad angår kompositionens syntese mellem menneskene, målene, naturen og historien.

5.4 Ogawas blomster og kollotypiet —— En særlig form for behersket natur fandt sit udtryk i nærbilleder af blomster eller i makrofotografi, der var inspireret af det traditionelle maleri og træsnit i Japan.[266] Der er mange berømte fortilfælde her, og de går mindst tilbage til begyndelsen af Edo-epoken. Blandt de betydeligste kan vi nævne de to serier blomsterstik, Hokusai skabte i 1832 og 1833,[267] de mere end to hundrede tryk med "fugle og blomster" (*kachōga*) i forskellige formater, som Hiroshige virkeliggjorde mellem 1830 og 1854,[268] samt serien med tryk i ōban-format betitlet *Seksogtredive udvalgte blomster* (*Sanjūrokkasen*) skabt af Utagawa Shigenobu i 1866. Det kendteste udtryk for denne fotografi genre er uden tvivl de farvelagte kollotypier på papir, virkeliggjorte af Ogawa Kazumasa fra og med 1888, der netop er kendt, fordi de blev brugt som titelblade til hver af de ti bind, der udgør kaptajn Brinkleys værk.[269]

Lystryk eller kollotypi (*korotaipu*) var en særlig håndværksmæssig fremgangsmåde inden for fotomekanisk arbejde, og den bestod i at dække en matrice af krystal eller metal med et lag dikromat-gelatine, der så skulle tørre nogle timer i ovn. Pladen blev siden vasket af og negativet af det billede, der skulle reproduceres, lagt på til tryk. Dernæst fik pladen påsmurt blæk og blev lagt i en trykpresse i direkte berøring med papiret. Indfarvningen afhang af det antal gange, der blev pålagt farve, og af trykkerens dygtighed i den forbindelse. Normalt kunne der fremstilles

264 Jf. Sierra de la Calle, 2001:119-128.
265 Borellini, 2010:288.
266 Jf. Spielmann, 1984:33; Kinoshita, 1996:34-37.
267 Forrer, 2004:26-27.
268 Failla, 2005:49-51.
269 Brinkley, 1896-1897.

Katsushika Hokusai, *Shakuyaku kanaria* [Pæon og kanariefugl], træsnitstryk i farver og i chūban-format, 1834, 25,9 × 19 cm. Privat samling.

mellem trehundrede og femhundrede tryk, før matricen var slidt ned. Det afgørende ved kollotypi var fraværet af raster, og det bibragte helheden en grafisk konsistens af næsten stoflig karakter, som var helt anderledes end den skrøbelige klarhed og uregelmæssige kvalitet, som kendetegnede de håndkolorerede albumintryk.[270] Det drejede sig om farvede skilderier, som ikke længere havde noget at gøre med virkeligheden og som blev fremstillet med henblik på at skabe en følelsesmæssig kontrast i forhold til den forestilling, tilskueren kunne have af den reproducerede genstand: Ogawas blomster afkontekstualiserede således naturen og gjorde den på en måde til noget evigt. De hyppigste emner bestod i kalenderblomsterne pinje, blomme, fersken, kirsebær, blåregn, iris, snerle, lotus, "de syv urter", ahorn, krysantemum og kamelia;[271] men også i andre blomster, som var knyttet til opfattelser fra en fjern taoistisk tid, der inden for japansk kultur havde opnået en præcis symbolsk betydning. Til sidstnævnte hører pil, kejsertræ, bambus, græs, lilje, azalea, ærteblomst og pæon. Selvom der endnu var en direkte kontakt til det umiddelbart synlige og virkelige og dermed også til det fotografiske *medium*, der havde frembragt trykket, så tilbagelagde de farvede kollotypier det nittende århundredes sædvanlige forestillinger om, hvad naturen er. Ved at placere sig på den spinkle grænselinje, der adskiller fotografi fra grafik og maleri, bidrog kollotypien faktisk til de æstetiske overvejelser, som blev typiske for nybruddet inden for japansk kunst i 1920'erne.

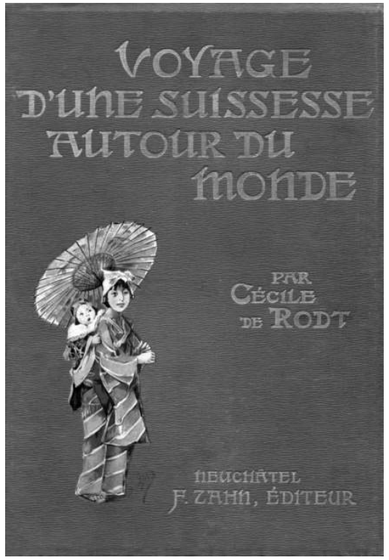
5.5 Fotolitografiet og andre teknikker til udbredelse af Yokohama-skolens fotografier

——— Forbindelsen mellem Ogawas blomster og kollotypien muliggør, at vi her kan lave et lille indskud i behandlingen af temaerne for at angive anvendelsen af andre teknikker, som betragteligt øgede udbredelsen af Yokohama-skolens billeder. Lad os begynde med fotolitografiet (*shashin sekiban*); dels fordi det teknisk set er ganske beslægtet med kollotypi, og dels fordi det ligesom i tilfældet med kollotypi var rettet mod udbredelsen af fotografier i stor skala. Kort fortalt drejede det sig om en trykketeknik baseret på overførsel af fotografiske billeder til metalmatricer, der blev indsmurt i blæk med henblik på at kunne frembringe et stort antal kopier.

270 Dobson, 2004[b]:35.
271 Jf. Clement, 1911.

Fotolitografi blev opfundet i 1865 og bredte sig til Japan allerede i slutningen af 1870'erne: Det blev især brugt til at fremstille illustrerede postkort og til typografisk arbejde. Først blev det dog mest brugt til at producere billige billedkort til det lokale og det internationale marked. Fra og med oktober 1900 kom det imidlertid til at spille en betydningsfuld rolle, fordi ministeriet for kommunikation og transport (Teishin-shō) gav tilladelse til at postbefordre kortene.[272] I løbet af meget kort tid skyllede en enorm mængde af sådanne kort hen over Japan; de blev solgt stykvis og kostede mellem to og ti sen per styk, og kunne derfor indtage den del af markedet, hvor der var et folkeligt forbrug af souvenir-billeder. Hvad temaer og emner angår, så drejede det sig oftest om en direkte overtagelse af hovedgenrerne inden for Yokohama-skolens fotografi, dvs. landskabet og kvindelig skønhed. Hertil kom imidlertid nu billeder af det "moderne" Japan samt ikke mindst postkort fra fronten under den japansk-russiske krig 1904-1905, postkort der skulle vise soldaternes familie den succes, som den kejserlige hær og flåde havde opnået.[273] Udbredelsen af disse postkort fik en dobbelt virkning: På den ene side nærede den en lokal lyst til at samle postkort for at kunne fastholde erindringen om en verden, der var ved at forsvinde; på den anden side blev den medvirkende til, at der i Europa og i de Forenede Stater opstod en bredere interesse for Japan, hvilket atter skabte udgangspunktet for japanismens æstetikker.[274] Der var i øvrigt en interessant følge af det sidste forhold, nemlig produktionen af en betydelig mængde japanske postkort også i udlandet, især i de Forenede Stater, og de havde retninger og temaer, der ofte var forskellige fra de lokalt producerede.[275] Fra og med 1897 fik det håndkolorerede fotolitografi følge af farvelitografiet (*saishiki teru-hen*); det blev patenteret i 1888 og brugt allerede i 1897 af Detroit Photographic Company til fremstilling af farvepostkort om Japan i de Forenede Stater.[276] Og i begyndelsen af 1900-tallet forekommer der så de første kunstneriske eksperimenter med fotolitografi: Blandt disse må de kompositioner fremhæves, hvor et billede er indlagt i et maleri, samt diverse andre collager.[277]

272 Dobson, 2004[b]:36.
273 Nishimura Morse, 2004[a]:17-18.
274 Jf. Okamura, 1979; Handy, 1998; Nishimura Morse, Rimer & Brown, 2004; Fagioli, 2015.
275 Jf. Handy, 1998.
276 Handy, 1998:95.
277 Nishimura Morse, Rimer & Brown, 2004:72 og flg.



Reise einer Schweizerin um di Welt [En schweiserindes rejse rundt om jorden] udkom 1903 på forlaget Frédéric Zahn i Neuchâtel og året efter i fransk oversættelse. Bogen er på 708 sider og beretter om personlige erfaringer indbefattet historiske og kulturelle iagttagelser, der er hentet fra de guider og monografier, som fandtes dengang. Forfatteren Cäcilie von Rodt var søster til Eduard von Rodt, der ledede Berns Historiske Museum 1881-1894. Da hendes forældre døde, solgte hun en del af sine ejendomme for at kunne foretage den verdensomrejse, der fandt sted fra 1901 til 1904. Værkets niende kapitel er helliget "det moderne Japan" (s.124-188) og illustreret med 97 reproduktioner af Yokohama-skolens fotografier.

Det bør også understreges, at Yokohama-skolens fotografier i stort omfang blev brugt til mere eller mindre metodisk at illustrere beretningen i populærvidenskabelige bøger om Japan og i rejsebeskrivelserne: Især i Belle Époque-årene, de tyve år før Første Verdenskrig, blev sådanne illustrerede beretninger udgivet på alle store europæiske sprog. Det var hundredvis af fotografier, der blev brugt i de vægtigste bøger, og i mange tilfælde blev der også indlagt kolorerede fotografier, der sammen med træsnit og tegninger kunne udgøre en helhed af billedlige henvisninger, der fortsat frembyder stor interesse. Blandt de værker, der dengang fik stor gennemslagskraft, må vi fremhæve *Japan. The Place and the People* af George Waldo Brown og *Le Japon illustré* af Félicien Challaye.[278] Det skete også flere gange, at der blev udgivet illustrerede bind med tegninger og stik, som tog udgangspunkt i Yokohama-skolens fotografier; det var således tilfældet med førnævnte værk af Aimé Humbert eller med det elegante bind *Jinrikisha Days in Japan* af Eliza Ruhamah Scidmore,[279] som opnåede at blive udgivet mange gange i de Forenede Stater og var en stor publikumssucces.

Fra og med 1880 var kollotypi så udbredt, at bøger blev fremstillet ved at sy tryk sammen, der var lavet på kreppapir (*chirimengami*):[280] Det sugede blæk og havde en tekstur som stof, hvorved disse bøger opnåede stor varighed, selvom billedernes visuelle kvaliteter var ringere end i bøger, der var trykt på papir.[281] De blev så brugt til eventyrbøger, bøger om myter og legender, kalendere og illustrerede rejseførere; berømte blandt disse er de bøger, forlægger Hasegawa Takejirō fik udgivet. Kreppapirbøger var også egnede til fotoalbummer: De kunne så på hver side bringe et fotografi fra Yokohama-skolen i sort/hvid eller håndkoloreret fulgt af en længere forklarende tekst. På grund af deres lethed og pris, der var rimeligere end souvenir-albummernes, kom disse bøger straks til at udgøre en egen genre, der kunne tilbydes fremmede rejsende, som også blev tiltrukket af deres mærkværdige, "silkeagtige" konsistens, og af deres umiskendeligt håndværksmæssige og eksotiske karakter. På japansk hed disse kreppapirbøger *chirimenbon*, og de kunne benytte de tekniske fordele ved en særlig type papir, der blev brugt til at trykke træsnit, *chirimengami-e*, der var

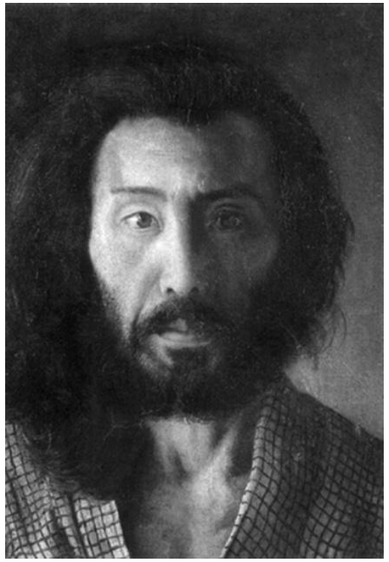
278 Se bibliografien.
279 Se bibliografien.
280 Sawatari, 2005:100.
281 Jf. Sierra de la Calle, 2001:661 og flg.

blevet fremstillet i Tokyo i Kyōwa perioden (1801-1804) og som nu kunne genopstå til dette formål. Den sammenæltede dej var lavet af vegetabilsk klister og knuste fibre hidrørende fra indersiden af barken på forskellige planter såsom morbærtræ, hamp og orientalsk papirbusk (*mitsumata*). Selve krusningen af papiret kunne opnås ved at stable fugtede papirark oven på stribede ark karton (*kata*) og siden sammenpresse bunken i en særlig beholder (*momidai*) med en kraftig pressestav af træ. Papiret fik påtrykt billedet, før det blev kruset.[282]

Blandt de fotografer, der nåede længst i fremstillingen af fotoalbummer i kreppapir, var der Ogawa Kazumasa og Takagi Teijirō. Det var således Ogawa, der fremstillede de mange udgaver af flerbindsværket *Illustrations of Japanese Life* (1896-1918), som må anses for at være genrens typiske udtryk: Hvert bind målte 29 x 25,6 cm og kunne indbindes lodret eller vandret alt efter det tema, som bindets illustrationer behandlede ("Handel og industri", "Skikke og ceremonier", "Kvinder og børn"). Omslagets for- og bagside bestod af flerfarvede træsnit, der omgav en lygte, eller i et fotografi indrammet af en medaljon i en vag art déco-stil, der atter var anbragt i et felt af geometriske tegninger og blomstertegninger. Sideantallet lå mellem syv og halvtreds sider med et antal fotografier, der kunne gå fra 12 (minimumsformatet) til 100. De forklarende billedtekster var forfattede af Takashima Suteta, der var professor i engelsk og rektor for Tokyos Handelshøjskole.

Langs den grænse, der adskiller fotografi fra maleri, foregik der mange eksperimenter, som førte de nye vestlige teknikker sammen med håndværksmæssige underlag og erfaringer fra japansk tradition. Kollotypi og fotogravure muliggjorde f.eks., at fotografier lod sig reproducere på de mest forskelligartede underlag og især på stof (silke og bomuld). Derved var forudsætningerne på plads dels for en udbredt *merchandising*[283] og dels for en æstetisk udforskning, som var alt andet end overfladisk. Blandt de æstetiske undersøgelser var det såkaldte maleri med fotografisk olie (*shashin abura-e*) af stor kunstnerisk betydning: Det var Yokoyama Matsusaburō, en elev af Shimooka Renjō, der begyndte på det og blev dets vigtigste udøver. Yokoyama stammede fra de Kyrilliske øer og flyttede som ung til Hakodate, hvor han kom i berøring med maleri og fotografi gennem en

282 Tindale, 1952: 109; Spanjer, 1990:11-12. Jf. også Sharf, 1994.
283 Se også afsnit 6.5. [På engelsk hos forf. O.a.]



Yokoyama Matsusaburō, selvportræt. Maleri med fotografisk olie lavet mellem 1881 og 1884, 46,8 × 34,3 cm. Privat samling.

russisk kultur, som stod stærkt i denne by, fordi den havde en stor russisk koloni.[284] Her fik han mulighed for at iagttage de første daguerreotypier, der i 1854 blev virkeliggjort af den allerede omtalte Aleksandr Fëdorovič Možajskij, og han kunne siden uddybe sine fotografiske studier under vejledning af konsul Iosif Antonovič Goškevič, mens studierne i maleri blev gennemført på Lehmanns malerskole. I 1867 flyttede han til Yokohama, hvor han arbejdede sammen med maleren Takahashi Yuichi og året efter åbnede et atelier for fotografi og maleri, der efter nogle måneder blev flyttet til en nordlig forstad til Tokyo. Her helligede han sig først fremstillingen af stereoskopiske fotografier for siden i løbet af 1870'erne at give sig intenst i kast med tekniske eksperimenter, hvad der blev ham muligt, fordi han fra 1876 til 1881 besad docenturet i fotografi og fotolitografi ved det Kejserlige Militærakademi. Blandt de arbejder, der er typiske for hans kunst, kan nævnes indsættelsen af kalligrafi i fotografiske tryk samt det store antal selvportrætter, han lavede mens han levede.[285] Teknikken i maleri med fotografisk olie bestod i anbringelsen af et albuminfotografi med forsiden nedad på en glasplade og siden fjerne fotografiets papirunderlag for så at male billedet bagfra og omvendt på det tynde restlag af emulsion. De anvendte farver var meget pastøse, og det drejede sig især om jordfarve, der fik pålagt gult, rødt og gråt, så de sammen gav kompositionen et ikonskær.[286] Blandt efterlignerne af Yokoyamas teknik bør nævnes Azukizawa Ryōichi, som fik patent på den i 1885 og i de næste femten år.[287]

5.6 Lysbilleder til tryllelygter (Laterna magica) —— Projektion af silhuetter og billeder malet på glas gennem et camera obscura forsynet med en forstørrende linse (*shashinkyō*, bogstaveligt: "virkelighedens spejl")[288] var allerede udbredt i Japan i første halvdel af 1800-tallet takket være lidenskabelige dyrkere af vestlig teknik, som gennem Kina havde kunnet importere og anvende den såkaldte "laterna magica" (tryllelygte) fra Europa. På grundlag af camera obscuras optiske principper udviklede der sig i Japan

284 Wells, 2004:11 og flg. samt 125-147 (oplæg af 1871 ved Sergej Vasil'evič Maksimov).
285 Vedr. Yokoyama Matsusaburō se TSB:51-142, 1991; Yokoe, 1997[b]; Tucher & Altri, 2003:369; Pérez González, 2011.
286 Jf. TSB, 1991 :94-114; Iizawa, 1994:42-45; Croissant, 2006:161.
287 Bennett, 2006[b]:314.
288 Himeno, 2004:18.

en genre maleri og stik kaldet *megane-e*, der var fremstillet for at kunne visualiseres gennem særlige redskaber (*nozokikarakuri, nozokibako*), som kunne øge en illusion om dybde, der var tilvejebragt ved hjælp af de vestlige teknikkers udgave af perspektiv og schattering.[289]

I anden halvdel af 1800-tallet havde camera obscura og dets afledte udgaver udbredt sig fra Nagasaki til de vigtigste byer i Japan, hvor offentlige forestillinger med "projicerede billeder" (*utsushi-e*) vakte stor interesse.[290] Det kan derfor ikke undre, at da tryllelygten i en revideret og ajourført udgave (*gentō*) atter blev indført fra de Forenede Stater af underviseren Tejima Seiichi, opnåede den straks succes og blev brugt langt udover de pædagogiske opgaver, hvortil den var blevet importeret.[291]

På en bestilling fra Undervisningsministeriet (*Monbushō*) fremstillede to fotografer – Tsurubuchi Hatsuzō og Nakajima Matsuchi – en japansk udgave af de nye fotografiske lysbilleder (*gentō ban*), og kort efter, i slutningen af 1870'erne, kunne mange atelierer i Yokohama og Tokyo tilbyde deres kunder temasæt af billeder til tryllelygter. Det drejede sig om små glasplader (som var de positive) af 8 x 8 cm eller 8 x 10 cm's størrelse, hvorpå billederne blev fæstnet kemisk ved hjælp af en traditionel plade med kollodium (den negative), der blev lagt ovenpå. Den sølvbromid gelatine, der anvendtes til aftrykkene på papir, blev sædvanligvis erstattet af en opløsning af klor og sølvbromid til aftrykkene på glas. Den bibragte underlaget en moderat intensitet og en fuldkommen gennemsigtighed, hvorfor de var egnede til projektion. Disse plader fik siden pålagt farve, og her må man konstatere tilstedeværelsen af et sandt talent for miniaturisering blandt japanske udøvere af dette håndværk: Ved hjælp af meget finhårede pensler blev der påmalet et gennemsigtigt slør af naturpigmenter opløst i animalsk klister eller i planteharpiks, og det hele fortyndet med terpentin. Fordelen ved denne fremgangsmåde bestod i, at såfremt der blev begået fejl, så kunne den tørre farve let slettes med et viskelæder for således straks at få rettet fejlen. Når farven var tør, blev den fikseret med et tyndt lag lak; herefter blev pladen lagt i en lille ramme med runde hjørner og dækket af endnu en lille glasplade. Endelig blev lysbilledets sider indpakket i gummieret klisterpapir for at styrke kanterne og gøre lysbillederne lettere at håndtere.[292]

289 Yokoe, 1997[a].
290 Menegazzo, 2009:316.
291 Iwamoto, 2002.
292 Ishiguro, 1998:39-47.

Laterna magica (tryllelygte)

Sædvanligvis blev lysbilleder projiceret et for et; men ved hjælp af nogle specielt konstruerede lygter med flere objektiver blev det også muligt med samtidige projektioner af to eller tre lysbilleder, hvorved tryllelygtens narrative muligheder øgedes betragteligt.[293] Temaerne på lysbillederne gentog papirfotografiernes, dog med en tilbøjelighed til at vise billeder af emner, der kunne vække forundring og forbløffelse eller munterhed, eftersom billederne skulle vises i situationer med mange tilstedeværende og forbruges sammen. Dels på grund af dette og dels på grund af de behandlede temaer, så opfattede publikum de kolorerede lysbilleder som beslægtede med stereoskopiske tryk (på papir eller på glas), hvad der ikke er så mærkeligt, eftersom de besad de samme optiske særtræk, der havde med gennemsigtighed og bevægelse at gøre. Lysbilleder til tryllelygter opnåede størst popularitet i Meiji-epokens sidste femten år, da de blev benyttet til offentligt at dokumentere gangen i den kinesisk-japanske krig 1894-1895 og i den russisk-japanske krig 1904-1905. Til forskel fra de håndkolorerede fotografier, som forsvandt i 1900-tallets andet årti, så havde de kolorerede lysbilleder til tryllelygter en længere varighed og var endnu i brug efter Anden Verdenskrig. Ud over de første initiativtagere til genrens etablering, som allerede er blevet nævnt, bør Enami Nobukuni og Takagi Teijirō også fremhæves.[294]

5.7 Det mimetiske interaktion og det "evigt eksotiske" —— Vi har nu overstået afsnittene om de forskellige tekniske former for udbredelse af Yokohama-skolens fotografier og kan vende tilbage til temaerne. Det andet samlende element, der fremgår af en systematisk analyse af souvenir-albummerne, dvs. efter det, vi har kaldt "den beherskede natur", hidrører fra bestemte forhold ved den type kulturtilpasning, som er karakteristisk for Japan i Meiji-epoken: De udgør tilsammen et generelt fænomen og får indflydelse på kulturen som en helhed af kendsgerninger. Her er det dog kun en synsvinkel, der skal behandles, nemlig den der vedrører det ideologiske forhold, som bestod mellem de japanske fotografer, de vestlige fotografer og de to publikummer, der er indblandet i denne proces, nemlig det lokale og det internationale publikum.

293 Funkhouser, 1996[a]:12.
294 Jf. Bennett, 2006[b]:294-295; Oechsle, 2007. Mange af Enamis lysbilleder kan ses i Maraini:1995.

Som vi har haft mulighed for at forklare ved andre lejligheder, så er der tre "antropologiske aktører" inden for kulturfotografiet:[295]

1. Subjektet / fotografen med hans eller hendes klassifikationssystem og verdensopfattelse.
2. Objektet / den affotograferede kulturrealitet, som består af mennesker, landskaber og ting, der som oftest er indbyrdes forbundet på en organisk måde.
3. Til sidst modtageren /afbenytteren af det værk, der hidrører fra en dialektik mellem subjektet og det objekt, der er tale om.

I og med at subjektet kan tilhøre den samme kultur som det pågældende objekt eller en anden kultur end dettes, og i og med at modtageren kan tilhøre samme kultur som subjektet og/eller som objektet eller tilhøre en helt tredje kultur, så opnår vi til slut en model for interaktion, der bygger på en serie, der begrænser sig til fem tilfælde:

- I det første tilfælde dokumenterer fotografen sin kultur for et hjemmepublikum.
- I det andet tilfælde dokumenterer fotografen sin kultur for et publikum, der tilhører en fremmed kultur.
- I det tredje tilfælde dokumenterer fotografen en fremmed kultur for et publikum af modtagere, der tilhører den pågældende fotografs egen kultur.
- I det fjerde tilfælde dokumenterer fotografen en fremmed kultur for et publikum, der tilhører den kultur, der er gengivet på fotografierne.
- I det femte tilfælde dokumenterer fotografen så en fremmed kultur for et publikum, der hverken tilhører hans egen kultur eller den gengivne på fotografierne.

Indtil midten af det tyvende århundrede tilhørte fotografiet af det eksotiske og størstedelen af antropologisk fotografi det tredje tilfælde, og det var

295 Campione, 2006:110 og flg. sider, Campione, 2011:197-198.

udgangspunktet for undersøgelserne af de ideologiske mekanismer ved de kulturforskelle, der måtte være på tale.[296]

Hvad nu angår Yokohama-skolen, så befinder vi os her i en helt særlig situation, hvor alle fem tilfælde optræder samtidigt om end med nogle forskelligartede karaktertræk og følgevirkninger, der fortjener yderligere undersøgelser i fremtiden. Det skyldes først og fremmest, at de japanske fotografer inden for et kort tidsrum, der, som vi har set, går fra midten af 1850'erne til slutningen af 1870'erne, lærte sig de vestlige teknikker og antog en del af det "vellignendes" poetikker og af den *mimesis*, der uundgåeligt var knyttet til det nye medium for visuel fremstilling. Og da de gjorde det, tilegnede de sig også de vestlige fotografers ideologiske forventninger til mediet, forventninger som imidlertid gik glimrende i spænd med den udøvelse af en poetik for rejse og nostalgi, der stammede fra den lokale kulturtradition. Da de så blev markedsførte, frembragte Yokohama-skolens fotografier en konsolidering af en bestemt idé om Japan, der slog rødder i det fælles imaginære, og det ikke kun i den vestlige udgave af det fælles imaginære. Disse fotografier tilskyndede i øvrigt aktivt udviklingen af den lidenskab i Vesten, der blev hovedmotoren for japanismens poetikker. Med andre ord, så indtraf der et gigantisk tilfælde af "mimetisk interaktion", der, skønt det rigtignok fandt næring i vestlige køberes smag, muliggjorde tilsynekomsten og udfoldelsen af et oprindeligt kompleks af især æstetiske værdier tilhørende begge de kulturer, der var på spil. Selvom det må medgives, at koderne for eksotisme og for oversættelsen af "den anden" gennem det "evigt europæiskes"[297] linse var virksomme i denne proces og det på en vigtig måde, så er det dog lige så sandt, at mekanismen i en sådan "kulturtilpasning" blev udlignet af noget i retning af en "transkulturalisering", der svarede til den tilbagevirkning, japansk kultur havde på den europæiske; og denne tilbagevirkning var meget omfattende.

I sin kritik af det angiveligt almene i de teser om orientalisme, som Edward Said har fremført, påpegede Roy Miller ganske overbevisende:

296 Jf. Barret, 1977; Banta & Curtis, 1986; Favrod, 1989; Theye, Wegner & Prinz, 1989; Collier & Collier, 1992; Edwards, 1992; Dewitz & Scotti, 1996:241-380; Maxwell, 2000; Balemi, 2002:33-44; Hight & Sampson, 2002; Roodenburg, 2002; Le Fur, 2006; Warner Marien, 2010:116-141; Pinney, 2011.
297 Jf. Littlewood, 1996.

> På en egen ganske særlig måde kan den ideologi om sociolingvistisk eksklusivitet, som vi må konstatere løber som en tydelig forbindende tråd gennem rigtig meget af den moderne myte om det japanske sprog, udemærket kategoriseres som en slags omvendt orientalisme. Det er nok sådan, at japanerne, i det mindste på dette punkt, er besluttede på at gøre det over for sig selv og over for deres egen kultur, før andre kan gøre det for dem og over for dem. I begge tilfælde går denne "gøren" ud på at skabe et billede, ifølge hvilket de andre kulturer eller traditioner kommer til at bestå af noget radikalt forskelligartet – det som Said kalder at etablere den Anden. Sådan som termen har vundet hævd gennem Said, er orientalisme altid, hvad en udenforstående part gør ved en anden kultur.[298] Men i Japans tilfælde må vi i stedet hamle op med det sjældne syn af en kultur, der er energisk besluttet på at orientalisere sig selv.[299]

I Yokohama-skolens fotografier kunne eksotismen faktisk indlejres i "selv-eksotiseringen", og det på en så indfoldet måde, at betragteren – uanset om vedkommende var vestlig eller japansk – kom til at stå over for en serie billeder, der på en ret stereotyp måde især behandlede rummet, aktiviteterne og dagliglivets hovedpersoner ud over naturligvis hele den verden af landskaber, arkitektur og former, som allerede er blevet omtalt i forbindelse med deres ideografiske originalitet. Inden for den ret opdelte fænomenverden, der fremkom i denne forbindelse, kom billedet af den japanske kvinde til at spille en helt særlig rolle. Og selvom det på den ene side måske tydeligst udtrykte det eksotisk imaginære, så var det på den anden side så ladet med kulturel oprindelighed, at det har taget sig ud som et selvstændigt tema, der kræver en separat behandling; og det ikke kun for denne bogs forfatter.[300]

5.8 Helligt og profant —— En gruppeopdeling ud fra indholdet i billederne fra den eksotiske verden, som Yokohama-skolens fotografier beretter om, ville være en tilfældig operation, som ud over at møde de grænser, der er indeholdt i ethvert klassifikatorisk system, også ville kunne foruddiskontere

298 Se bibliografien.
299 Miller, 1982:209.
300 Jf. Pora Kenkyūsho, 2004; Hight, 2011, Ozawa, 2012 [b]; Wakita, 2013.

problemer hidrørende fra de uundgåelige tematiske overlapninger ved mange af de visuelle fremstillinger. Ikke desto mindre er det en operation, som i det mindste må påbegyndes for at kunne fremlægge argumenterne for de sagsforhold, der er til behandling, ved hjælp af konkrete eksempler hidrørende fra den ikonografi, vi har til rådighed.

Generelt må vi konstatere, at der findes klare skillelinjer mellem de billeder, der vedrører religionens, ceremoniernes og festens verden, og de, der vedrører den mere dagligdags verden med dens sociale sammenhæng og aktiviteter. Denne skelnen mellem det hellige og det profane svarer nogenlunde til, at kameraets blik skifter, når det konfronteres med en scene, der er strammere i opbygning og som fokuserer på et bestemt opmærksomhedskrævende punkt, sådan som det er tilfældet med billeder af religiøs eller ceremoniel karakter. Det modsatte sker med de billeder, der mestendels skal beskrive dagligdagens aktiviteter og hændelser. Her bliver synspunktet bredere og tenderer mod at sammenfatte et større antal elementer, så fokuseringen bliver mere fordelt.

Hvad nu angår det hellige og højtidsprægede, så kan der skelnes mellem fem indbyrdes forskellige grupper:

1. Den første gruppe billeder omfatter de pagoder og helligdomme, der er pilgrimruternes mål. Den vigtigste er shintō helligdommen i Nikkō (Nikkō Tōshōgū), der er viet grundlæggeren af Tokugawa shogunatet;[301] dernæst det store buddhistiske tempel i Shiba (San'enzan Zōjōji); og så førnævnte shintō-helligdom i Itsukushima. Det drejer sig om steder, der er udpræget karakteristiske, hvor monumenternes hellige karakter svarer på en præcis måde til den formelle karakter ved det landskab, der omgiver dem.
2. Den anden gruppe billeder koncentrerer sig om gengivelsen af monumenter og hellige steders arkitektoniske detaljer: Her finder vi portaler, udhuggede friser, klokker, altre, gravsteder, stenpagoder, skatkamre, lokaliteter for bøn og meditation, statuer af guddomme og af Buddha, samt endelig de egentlige ikoner på japansk spiritualitet, disse *torii*, der er buer med en typisk hvælvet form, som opstilles ved grænsen til et velsignet område og som "lig korsene eller kirketårnene i de kristne lande eller lig *chorten* eller pagoden (*tō*) i de buddhistiske lande, ikke bare er genstande, ting, men symboler der straks placerer naturen i et endokosmos".[302] Blandt de mere gennemgående og dog besynderlige fotografier inden for denne gruppe vil jeg bringe den dekoration i erindring, der gengiver tre aber, gudernes budbringere, som ikke hører, ikke ser og ikke taler, en dekoration der befinder sig på gavlen til staldene (Shinkyū) for de hellige heste i Nikkō Tōshōgū (jf. billedet på omslagets forside). Endvidere fotografierne af de statuer, der vogter indgangen til templerne: Niō'erne med deres magtfulde og frygtindgydende udseende ved de buddhistiske templer og de to kinesiske løver (*karashishi*) og de to koreanske løve-hunde (*komainu*) ved shintō templerne.

301 Jf. Eisele, 2003:89-109.

Går vi nu fra de livløse emner til personerne, så møder vi tre hovedgrupper af billeder:

1. Grupper eller mængder, der deltager i religiøse ceremonier og som sædvanligvis indrammes af ens baggrunde eller billedplaner, hvorved der kan sættes fokus på en detalje eller på en scenisk handling.[303]
2. Pilgrimme på farten (*junreisha*), med deres typiske bredskyggede kalothatte, kåber og vandrestave.
3. Endelig shintō-munkene eller de buddhistiske præster gengivet i karakteristisk ornat, ofte mens de indtager fromme positurer, som fremhæver form og volumen på deres klædedragt og hovedbeklædning.[304]

Det er interessant at iagttage, hvordan farvelægningen af de fotografier, der gengiver episoder eller hovedpersoner inden for det hellige, er særlig livlig og benytter kromatiske nuancer, der bevirker en kontrast i forhold til det blot vellignende.

302 Maraini, 1988:181.
303 Jf. Sierra de la Calle, 2001: 394-401, 452-459, 634-635.
304 Jf. Cortazzi & Bennett, 1995:155-158; Sierra de la Calle, 2001:651-659; Cheval & Masui, 2008:38-41 og 54-59; Crowston, 2008:66-71; Borellini, 2010:290-291.

Hvad angår de profane emners verden, kan vi på lignende måde adskille byprospekter, arkitektur og livløse ting fra alt det, der vedrører mennesker og sociale aktiviteter.

I den første gruppe møder vi prospekter taget fra højdedrag af kejserstæder og havnebyer samt fotografier af slotte, af landsbyerne langs hovedfærdselsårene, af de mest berømte gader og kanaler i Japans storbyer. Det er værd at bemærke, at i fotografier af såvel landsbyer som gader, broer og kanaler i traditionel bymæssig bebyggelse består den fremherskende tanke i at organisere fremstillingen på hver side af en ideel skæv linjeføring, som skærer billedet i to dele.[305] Denne visuelle struktur genfindes også i de fotografier, der viser det "moderne" Japans bygninger og interiører, som er inspirerede af vestlig arkitektur og interiørindretning. Det var således tilfældet for den serie af store hoteller, der blev bygget eller renoveret til brug for de rejsende, eller for Mitsukoshis stormagasiner i Tokyo, som næsten blev et ikon på tidernes skiften.[306] Den traditionelle anvendelse af geometriske relationer med særlig vægt på perspektivet, som man også støder på i *ukiyo-e* og som måske henviste til en underforstået åbning og rejse, forekommer her alt efter omstændighederne nærmest at skulle understrege moderniseringens dynamiske karakter og udtrykke en mere generel opfattelse af fornyelse og fremskridt. Husinteriørerne, indbefattet de te-huse der på en ideologisk måde får indskrevet ideen om det kvindelige, udgør især en anledning til at fremhæve den nænsomme geometriske mening og det indtryk af tomhed, halvskygge og skrøbelighed, som behersker den traditionelle japanske opfattelse af rum.[307] Gennem fotografierne lader det sig således også gøre at gengive de æstetiske idealer om en sparsom og beskeden enkelhed (*shibumi*), som ting skal have,[308] og om de jordiske forholds forgængelighed (*wabi sabi*). Ifølge Donald Keene er det især sidstnævnte karaktertræk, der udmærker japansk æstetik:[309] Han mener, at dette ideal historisk er forbundet med gennemslaget for den buddhistiske værdi, der udtrykkes ved begrebet *mujō* (bogstaveligt: "midlertidighed"), ifølge hvilket den indre fred først kan indfinde sig,

305 Jf. Ozawa, 1990:26-112; Ishiguro, 1998:132-147; Iwashita, 2011:58-103.
306 Okamura, 1979:77.
307 Jf. Winkel, 1991:94-96; Sierra de la Calle, 2001:304-307, 480-486, 614-618; Crowston, 2009:108-109.
308 Yamagushi, 1950:15.
309 Keene, 1972:23-25. Jf. også Juniper, 2003.

når kendsgerningen at intet er varigt, afsluttet og fuldkomment bliver accepteret og højtideligholdt.

En særlig gruppe af profane emner består i øvrigt i billeder af djunkefartøjerne med deres kvadratiske sejl og af andre traditionelle både, der sædvanligvis er fotograferede, så der kan indtegnes en silhuet med en baggrund af himmel og hav.

Yokohama-skolens fotografier portrætterer mennesker, som indgik de i et velordnet katalog over økonomiske aktiviteter i datidens Japan. Billederne er ganske stereotype, fordi de først og fremmest har til opgave at sikre genkendelighed for emner og sammenhæng.[310] Bønder (*nōmin*) lader sig for det meste identificere ved de kegleformede hatte og fiberslagene, der tjener til beskyttelse mod regn;[311] håndværkerne (*kōgyō*) er kendetegnede ved de manufakturting, de fremstiller, samt af deres arbejdsredskaber; købmændene (*shōnin*) af deres varer som oftest opstillede på række i butikken i perfekt orden[312] eller transporterede af gadehandlere i deres trækvogne eller også hængende ned fra hver side af en lang stang, som gadehandlerne bærer over skulderen og bruger for at skabe balance mellem byrderne.[313] Serien med fremstillede "indfødte typer" er meget omfattende og dækker størsteparten af de traditionelle "erhverv", der blev udøvet af medlemmerne af de tre laveste kaster i den feudale epokes sociale system (*shinōkōshō*). De viste emner er som oftest sådanne, der er prægede af stor kulturel ejendommelighed og som kan genkendes umiddelbart såsom gadesælgere og bjergførere (*gōriki*) med deres højt siddende rygkurve (*seita*);[314] dernæst tømrerne (*daiku*) der skærer træet til, eller paraplymagerne (*bangasa*) og lygtemagerne (*chōchin*) gengivet velplaceret i omgivelser præget af en surrealistisk geometri i deres åbne butikker med deres farvede produkter.[315] Hertil kan så føjes grupper, der vækker særlig opmærksomhed såsom børn, der ofte portrætteres, mens de bærer mindre børn på ryggen.[316] Endelig skuespillere, gademusikanter

310 Gartlan, 2006.
311 Jf. Mark & Delank, 2002:25-30.
312 Jf. YKS, 1990:174-181.
313 Ozawa, 1990:132-134; YKS, 1990:182-185; Sierra de la Calle, 2001:357-360 og 573.
314 Okamura, 1979:57; Edel, 1984:41; YKS, 1990:190; Berzieri, 2009:200-201.
315 Jf. Bayou, 1994:fig. 380g 56; Stapp, 1994:31; Cortazzi & Bennett, 1995:141; March & Delank, 2002:42; Suchomel & Suchomelová, 2006:218-219; Bourgarel, 2006:94; Berzieri, 2009:74-75; Wieczorek & Sui, 2011:138-139.
316 Jf. Worswick, 1979:66; YKS, 1990:214-216; Sierra de la Calle, 2001:366-375; Eisele, 2003:130 og 132.; Crowston, 2009:94-95.

og badutspringere, der somme tider kan indpasses i karakteriseringen af det "ultraeksotiske", som præsenteres i næste afsnit.

De landlige scener indebærer sædvanligvis en vis frihed i kompositionen, som skal forsyne de fremstilede handlinger med et skær af stor umiddelbarhed (at så, at pløje, at høste, at tærske) og således tilvejebringe et lyst billede af livet på landet for bønder og landsbybeboere.[317] Gengivelsen af landbrugets vogne er viet en særlig opmærksomhed, såvel for de vognes vedkommende der trækkes af mennesker som for dem, der har trækdyr spændt for.[318] Blandt de mere kuriøse og excentriske billeder finder vi dem, der viser voksne eller børn i færd med at træde på de pedaler, der holder spandkæderne i gang (*fumiguruma*).[319] Hvad udendørsbillederne angår, så synes lysvirkningen at skulle have været styrende: Lyset omgiver sujetterne, der oftest er optaget med dybdeperspektiv og anbragt i brede scenarier med dybe og tydelige horisontringe. I den forbindelse er især de fotografier vellykkede, der portrætterer bønder i arbejde i rismarkerne eller kvinder der samler teblade ind: Her placeres skikkelserne ofte i en bestemt orden, der forekommer at henvise til et ideografisk syn på den pågældende scene.[320]

Teatret øvede en helt særlig tiltrækning på Yokohama-skolens fotografer: I hovedsagen har vi her at gøre med tre grupper billeder, som alle er kendetegnede ved en omhyggelig formundersøgelse og ved anvendelsen af stærke farver, der har til formål at gengive de udtryksmæssige særtræk, som udmærker de forskellige skikkelser og emner:

1. Den første omfatter danserne fra det gamle hofteater (*bugaku*), hvis kostumer og gebærder fører os tilbage til det antikke Asiens civilisationer.
2. Den anden gruppe omfatter skuespillerne fra *nō*-teatret, med deres aristokratiske miner, afmålte bevægelser og masker, der skal fastholde nogle generelle ansigtstræk.[321]

317 YKS, 1990:196-200; Cortazzi & Bennett, 1995:124-132; Sierra de la Calle, 2001:496-511; Eisele, 2003:115-119; Gaboriaud, 2006:25-26; Crowston, 2009:84-91.
318 Jf. YSK, 1990:186-187; Sierra de la Calle, 2001:551-556.
319 Jf. Ohara, 1983:88:89; Sierra de la Calle, 2001:504-505.
320 Jf. Sierra de la Calle, 2001:512-516.
321 Jf. Edel, 1984:56; Banta & Taylor, 2008:32; Cortazzi & Bennett, 1995:104.

3. Endelig er der en tredje gruppe, der er mere sammensat og varieret: Den omfatter skikkelser med karakteristiske funktioner såsom trommeslagere (*shime daiko*), *kagura*-dansere, skuespillere der fortolker roller fra *kyōgen*-farcerne eller fra *kabuki*-teatret, alle roller der kræver en meget gennemarbejdet maskering og overdådige kostumer, så de kan angive og understrege hovedrollerne i den menneskelige komedie.[322]

Et emne, der også er ganske specielt og som kan placeres i denne sammenhæng, er de såkaldte "spøgelsesfotografier" (*shinrei shashin*), hvor man mellem to *kabuki*-skuespillere, der står på en scene, kan skimte en menneskelig skikkelse. Somme tider har en af skuespillerne et visitkort i hånden, der angiver forbindelsen mellem det skjulte billede og portrættet af den person, der engang har været i live.[323]

5.9 Det "overeksotiskes" helte —— Såvel samuraierne som de andre medlemmer af den herskende elite (*bushi*) er genstand for en gruppe fremstillinger, som vi semiologisk set kan placere halvvejs mellem det hellige og det profane. Og til denne gruppe hører også gengivelser af alle de typer individer, som ikke lignede nogle af dem, der fandtes i datidens vestlige kultur, og som derfor fremstår som tilhørende en eksklusiv ideologisk verden, hvorved vidnesbyrdet i det synlige dokument kan overskrides og betragteren hengive sig til frie fortolkninger og idéassociationer. Med andre ord drejer det sig om billeder, der mindre udtrykker en omgivende verden og mere henviser til en metaforisk sammenhæng: Det er billeder der viser usædvanlige egenskaber og som benytter eksotismens koder i en sådan grad, at de når til det kapriciøse og vækker nysgerrighed, fascination og somme tider rædsel, ikke mindst hos de vestlige købere af Yokohama-skolens fotografier. Blandt disse kan de mere grusomme billeder bringes i erindring, eksempelvis af skafotterne med de henrettedes afhuggede hoveder på rad,[324] af de fængslede fanger bag tremmer, bundne

322 Jf. Banta & Taylor, 2008:33; Iwasaki, 1988:32-33; Cortazzi & Bennett, 1995:103; Bonneville, 2006:51. 81-84; Cheval & Masui, 2008:66-67; Berzieri, 2009:88-89.
323 Crombie, 2004: fig.49.
324 Jf. Worswick, 1979:32; Edel, 1984:88; Ozawa, 1990:120; Banta & Taylor, 2008:55; Crowston, 2008:34; Wieczorek & Sui, 2011:132.

eller i kæde.[325] Men også badutspringere og linedansere eller de små trupper af børneakrobater (*kakubeijishi*).[326]

Hvad angår portrætter af personer, der er placeret som forgrundsfigurer i billederne, kan vi ud over samuraierne nævne de øverste rangspersoner (*daimyō*), der indtager strenge stillinger i strid med det udsøgte ved deres klædedragt og ved de genstande, der omgiver dem og som skal understrege deres værdighed. Dernæst kommer *sumō*-bryderne (*sumōtori* eller *rikishi*), der kun er iklædt lændebælter,[327] jujutsu-bryderne, *kendō*-fægterne,[328] bueskytterne,[329] jægere med deres jagtfalke (*takajō*), fiskere med deres fiskeskarver (*ushō*),[330] nattevægterne (*yomawari*) med deres aflange cylindriske lygter og deres pindepar (*hyōshigi*), som de raslede med, så de sovende vidste, hvad der foregik;[331] endelig brandmændene (*hikeshi*) med deres bomuldskofter, der skulle kunne holde på fugt og vand under slukningsarbejdet (*sashiko hanten*).

Blandt det overeksotiskes helte er portrætter af tatoverede personer af en helt særlig betydning: Det drejer sig om fotografier, der er optaget i atelieret af helt eller tre kvart rygvendte modeller, for derved på bedst mulig måde at kunne tydeliggøre den forbindelse mellem kunst og krop, billedet skulle udtrykke (fig. 41).[332] Til daglig befandt de tatoverede sig imidlertid på de laveste trin i det sociale hierarki, hvor de udførte ydmyge og udmattende arbejder. De var færgefolk, fiskere, vandbærere; de løb med

325 Jf. Hoerner, 1987:142-143; Ozawa, 1990:218; Crombie, 2004: fig.42 og 44.
326 Jf. Okamura, 1979:49; Worswick, 1979:105 og 115; Edel, 1984:102; Gotō & Matsumoto, 1987:260; Hoerner, 1987:118-119; Ozawa, 1990:208; YKS, 1990:194; Bayou, 1994: fig. 57; Bonneville, 2006:86-87.
327 Jf. Worswick, 1979:100-101; Edel, 1984:34-35; Ozawa, 1990:212-215; Sierra de la Calle, 2001:473-478; Dal Pra & Altri, 2005:48; Bonneville, 2006:123-127; Cheval & Masui, 2008:32-37.
328 Jf. March & Delank, 2002:40; Suchomel & Suchomelová, 2006:218-219; Bonneville, 2006:180-181; Suchomel & Suchomelová, 2006:206-208; Cheval & Masui, 2008:64-65; Odo, 2008:55; Borellini, 2010:91, kat. 99.
329 Jf. Worswick, 1979:15, 34 og 95; Edel, 1984:104; Gotō & Matsumoto, 1987:286-288; Cortazzi & Bennett, 1995:94; Maraini:1995:47; Suchomel & Suchomelová, 2006:209; Crowston, 2008:63; Di Siena, 2011:138.
330 Ohara, 1983:108-109.
331 Ozawa, 1990:221.
332 Jf. Edel, 1984:40; Ozawa, 1990:216-217; Winkel, 1991:52; Cortazzi & Bennett, 1995:114-115; Sierra de la Calle, 2001:588-592; Eisele, 2003:127-129; Bonneville, 2006:53-60; Suchomel & Suchomelová, 2006:215; Wieczorek & Sui, 2011:135.

bærestole, bårne hængekøjer og rickshaw (*kumosuke*), de var brandfolk, staldkarle og tjenere ofte med den opgave at følge efter hestene (*bettō*), de var budbringere til fods (*hikyaku*) af forskellig rang og bar breve og penge omkring langs landets hovedfærdselsåre. Det drejede sig under alle omstændigheder om marginaliserede personer, der som tegn på mandighed og demonstrativ dygtighed fik ridset huden med scener hidrørende fra folkeeventyr om banditter, krigere og helte, der var blevet illustreret i træsnit lavet af mestrene inden for *ukiyo-e*; dertil kom detaljerede fremstillinger af dyr, planter, guddomme og religiøse symboler. Tatovering (*horimono* eller *bunshin* eller *irezumi*) var en tidskrævende praksis, der behøvede flere seancer, hvorunder tatovørerne (*horishi*) lidt efter lidt virkeliggjorde deres værker. Fotografier af de tatoverede mænd vakte stor interesse dels på grund af billedernes homoerotiske natur, der anbragte dem i samme gruppe som billederne af *sumōtori*'erne[333] og af akrobaterne (*karuwazashi*), og dels fordi de på betrykkende vis blev anset for udtryk for den kulturelle afstand, som vesterlændingene konstant var på udkik efter.[334]

Skulle man kunne tale om en kanon for det overeksotiske, så ville også nogle religiøse skikkelser passe bedre her end i det sakrale: eksempelvis tiggermunkene fra Zen Fuke-sekten (*komusō*), der afbildes med deres brede hovedkurv af avneknippegræs, som dækker hovedet, mens de spiller fløjte (fig. 40);[335] endvidere *yamabushi*-munkene klædt i hvidt og med deres kuffertformede rygkurve på skuldrene,[336] eller de buddhistiske pilgrimme (*rokubu*), der rejste med deres familie og på ryggen bar et smalt, to meter højt skabsmøbel med buk til, så det kunne tjene som tabernakel for et simulakrum af bodhisattwa'en Ksitigarbha (Jizō-son) samt ellers indeholde alt deres habengut.[337]

Der er også en anden fremherskende smag, og den dyrker det usædvanlige eller mærkelige, sådan som det fremstår i nogle "grænse"-skikkelser. I slutningen af 1800-tallet måtte de forekomme at være mere særprægede, end de synes at være i dag. Således f.eks. de blinde

333 Ozawa, 1990:212-217; Hight, 2011:152.
334 Theye, 1989:399-400.
335 Jf. Winkel, 1991:73; Cheval & Masui, 2008:51.
336 Crowston, 2008:69.
337 Jf. Worswick, 1979:78 og 90-91; Winkel, 1991:75; Sierra de la Calle, 2001:650; Eisele, 2003:123; Wieczorek & Sui, 2011:150.

kvinder, der spiller på *shamisen*, eller barbererne,[338] eller mestrene i kinesisk medicin (*kanpōshi*), eller de omvandrende massører (*anma*),[339] de gamle gadesandsigere (*ekisha*) med deres sorte kapper,[340] de små boder med de lykkebringende lod (*omikuji*),[341] eksorcistparrene ved nytår (*manzai*) og sidst men ikke mindst japanere klædte som vesterlændinge og gengivet i stillinger, der stred med tøjet og derfor måske mærkeligere at betragte, end når de bar deres egen traditions bizarre klæder.

Hvad nu samuraierne angår, så kan man sige, at især efter 1869, hvor deres afskaffelse proklameredes, blev de det foretrukne emne for en nostalgisk fremmaning af fortiden, og det "såvel for dem, som ville tilbyde et vestligt publikum et typisk aspekt fra det traditionelle Japan, som for de japanere, der havde til hensigt at genoplive traditionelle værdier ved at opponere mod Meiji Restaurationen, som blev anset for undergravende".[342] Som Allan Hockley klart har vist og forklaret, så drejer det sig om et mønstereksempel på et billede, der er rekonstrueret i et atelier for at skabe en flertydig ideologisk model, der i enhver henseende overskred fremstillingen af virkeligheden.[343] Beviset på, at det er et emne, der rækker ud over en synliggørelse af et emne, består i mangfoldigheden af iscenesatte situationer, hvori samuraier og i almindelighed krigere fotograferes (jf. fig. 33 og 34): Situationerne går fra det enkle portræt til poseringer i historiske kostumer,[344] i henrettelsesscener, i uspecificerede kampscener, som også har til formål at vise våben og rustninger, helt til bestemte kampscener, hvor berømte episoder fra litteraturen og teatret bliver omhyggeligt rekonstruerede. Det var f.eks. tilfældet for et fotoalbum med sytten sort/hvide kollotypier på papir udgivet i 1892 med fotografier af Ogawa Kazumasa og Kajima Seibei opbygget som en slags iscenesættelse af en af de mest berømte historier fra japansk litteratur, den om de Syvogfyrre Rōnins hævn, som udgør en slags etisk opsummering

338 Jf. Gotō & Matsumoto, 1987:248-249; Ozawa, 1990:16 og 144-145; Bonneville, 2006:111-112; Suchomel & Suchomelová, 2006:201.
339 Jf. Sierra de la Calle, 2001:388-393.
340 Okamura, 1979:48; Ohara, 1983:181.
341 Banta & Taylor, 2008:31.
342 Cabrejas Almena, 2009:267.
343 Hockley, 2006:116-117.
344 Jf. Worswick, 1979:42-45.

i romanform af samuraiernes moralske kodeks (*bushidō*).[345] I de emner, der vedrører samuraibilledernе, indgår også rekonstruktioner af scener med rituelt selvmord (*seppuku*): Det er interessant at se, at de er blevet genskabt med henblik på at virke realistiske. (Fig. 35).

En sidste gruppe fotografier, som gengiver personer, vedrører individer fra Japans vigtigste "marginelle" folkeslag, ainuerne på Hokkaidō. De er beskrevet i en lang litterær og ikonografisk tradition, og Yokohama-skolens fotografi fortsætter denne tradition uden ændringer. Dvs., at der i stereotype former gengives billeder af en romantisk civilisation højt mod nord, som er barbarisk og traditionalistisk og består af stolte, uredte bjørnejægere.[346] Det er som skrevet i denne bogs begyndelse det modsatte af, hvad der skete inden for den antropologiske og filosofiske refleksion, som inspirerede og styrede de valg, der blev foretaget i dokumentarisk øjemed inden for 1800-tallets japanske fotografi. Det var meget få og i almindelighed ikke-ekspressionistiske fotografier, der blev taget af tiggere og individer tilhørende kasteløse samfundsgrupper (*burakumin*), selvom vi blandt disse dog finder Stillfrieds vigtige komposition med titlen "Tiggerfamilie", hvor hovedpersonernes elendighed finder en visuel balance i deres hænders bønfaldende gestus.[347]

Indtil 1930'erne finder vi derimod så godt som ingen billeder af den anden store marginelle kultur i Japan, amaerne: Det var et meget gammelt folkeslag, som var bosat i nogle snese landsbyer, der lå spredt langs de japanske øers kyster. Det var amaernes kvinder, der var undervandsfiskere og samlede *awabi*. Af *ukiyo-e* blev de transformerede til prototypen på vilde naturdøtre, hvis skønhed derfor kunne gengives utilsløret i al dens overdådige vitalitet.[348]

5.10 Det iscenesatte fotografi og udendørsatelierne —— Et særtræk ved fotografierne af "indfødte typer" blev anvendelsen af studieoptagelser, som blev alt hyppigere, eftersom det traditionelle samfund lidt efter lidt

345 Murdoch, 1892. Jf. Worswick, 1979:122-123; Siegmund-Rux, 1987:160.
346 Jf. Takakura, 1960 og 1973; Theye, 1989:400-419; Sasaki 1999; March & Delank, 2002:36-37; Suchomel & Suchomelová, 2006:218-219; Iwashita, 2011:46-47.
347 Suchomel & Suchomelová, 2006:212-213.
348 Campione, 2012.

forsvandt fra gadebilledet, mens Yokohama-skolens fotografer blev ved med at fortælle historien om det traditionelle samfund under hele Meiji-epoken, tilsyneladende på en aldeles uforstyrret måde.

Selvom den var tilstede fra fotografiets begyndelse i Japan, blev studieoptagelsen ført til nye tinder af Felice Beato og nåede nok allerede sit højdepunkt før 1880, da baron Stillfried gjorde den til det afgørende medium for at nå hans "orientalske" ideal om elegance og fuldkommenhed. I årene, der fulgte, tillod efterspørgslens hurtige vækst og behovet for en fortsat stigende masseproduktion af fotografier ikke nogen væsentlig forbedring af kvaliteten ved de fotografier, der blev taget i atelierne: De bibeholdt deres udmærkede kvalitet uden dog at befatte sig med nogen betydningsfuld fornyelse inden for teknik eller udførelse.

Det er på denne baggrund, at Bonnell Robinson med rette har bemærket, "at baggrundstæppet og rekvisitterne, som man havde mange forskellige af, udgjorde hovedfaktorerne for det indtryk, billederne kunne efterlade, og det uanset om billeder og rekvisitter blev brugt til portrætter af enkeltpersoner eller til gruppeopstillinger."[349] Ud fra forholdet mellem baggrundstæppet og forgrundsfigurerne vil der kunne skelnes mellem tre billedgenrer:

1. Et ensfarvet baggrundstæppe, der muliggjorde en maksimal visuel koncentration på den fotograferedes ansigt, klædedragt og bevægelser, og som på en meget tydelig måde henviste til japansk tradition inden for træsnit.
2. Et baggrundstæppe med et maleri, der lig teaterkulissen angav en bestemt kontekst, tilførte fotografiet dybde og et anstrøg af "vestlig" karakter.
3. Endelig en genopførelse af interiører, der selvom den befandt sig inden for *kitschens* rammer,[350] øgede optagelsens realisme og autenticitet, og forlenede billedet med en vellignende karakter, der somme tider havde et mellemværende med konstruktionen i de grafiske tryk fra 1700-tallets *uki-e*.

349 Robinson, 1998:45.
350 Jf. f.eks. Banta & Taylor, 2008:49; Bonneville, 2006:80; Berzieri, 2009:200-201.

Der blev anbragt genstande på scenen, og dette greb skulle opretholde en dialektik mellem billede og objekt, men havde også til formål at citere og tilvejebringe supplerende oplysninger vedrørende de fremstillede personers livsstil for nærmest grafisk at tydeliggøre træk af skik og brug. I den forbindelse opstod der et fænomen, nemlig den hyppige optræden af nogle bestemte scenerekvisitter, der ud over det fremstillede emne endte med at udgøre en egentlig signatur for det fotografiske atelier, der benyttede netop disse rekvisitter. Klassiske eksempler er den skakmønstrede stråmåtte og bambusmåtten med sammenflettet kant i siksak-mønster, som man ser på flere af Felice Beatos fotografier, eller den gulvbelægning med strå eller grus, som Stillfried foretrak til sine billeder.[351] Det er også værd at bemærke, at behovet for at have kostumer til rådighed hele tiden til fremstilling af scener med udklædte modeller, foranledigede de største fotografer til at anskaffe sig egentlige garderober af skræddersyede kostumer og traditionelt tilbehør, som modeller af han- eller hunkøn (*kurōto*) så kunne bære, når de skulle personificere forskellige hovedpersoner fra fordums tid.

Midtvejs mellem rekonstruktionen i atelieret og egentlig fotografering i det fri befinder de billeder sig, som blev taget i de små ude-atelierer (*shajō*), der lod sig etablere ganske hurtigt ved hjælp af presenninger og andre bærbare rekvisitter med henblik på at afgrænse synsfeltet. Sædvanligvis blev de opstillet i passager eller i andre tæt befolkede zoner, hvor *shajō*'erne kunne gøre det ud for et "set" til virkeliggørelse af portrætter såvel i ambrotypi som i albumintryk. *Shajō*'erne var sædvanligvis orienteret mod nord, så fotografen kunne have glæde af det naturlige lys' spredningsmåde, hvad der i øvrigt forkortede eksponeringstiden og tillod fotografen at undgå eller i det mindste at kontrollere de skygge- og clairobscur-virkninger, der uundgåeligt opstod indendøre.[352] Når det var dagligdagens scener, der skulle organiseres, så bidrog omgivelserne, tingenes tilgængelighed og husfacaderne til at lette konstruktionen af kulisser, der selvom de tydeligvis var artificielle, bidrog til en særlig blanding af naturlig verden og kunstighed. Blandt de bedste eksempler på *shajō*-fotografier er den serie, der i 1872 blev lavet af Suzuki Shin'ichi I,

351 Rosin, 1987:35. Jf. Worswick, 1979:84; Cortazzi & Bennett, 1995:69; Gotō & Matsumoto, 1987:245; Zannier, 1995:13-21, 29 og 41-42; Hight, 2011:61 og 161.
352 Robinson, 1988:45.

som siden blev bredt kendt og dokumenteret gennem det fotoalbum, den russiske naturvidenskabsmand og etnograf Aleksandr Vasil'evič Grigoriev fik sammensat i 1880.[353]

Det er indlysende, at alt i alt så viste portrætterne af hovedpersoner fra samfundets historie klarere end landskabsbillederne det kunstige ved billedets konstruktion samt de japanske fotografers tilpasning til ordregivernes smag, hvad der så tydeliggjorde, sådan som Ian Littlewood har skrevet, hvilke hovedprincipper, der beherskede den vestlige opfattelse af Japan, som de fleste kom til at betragte ud fra den målestok, at det var et land bestående af fremmede, æsteter, Madame Butterfly og samuraier.[354] En sådan dom over datidens situation må dog ikke radikaliseres, for – som vi har påvist – så var der nogle stærke mekanismer af mimetisk interaktion i gang såvel for de eksotiske og for de overeksotiske portrætter som for landskaberne. Og disse mekanismer kunne finde støtte i tilstedeværelsen af det japanske maleris og grafiks traditionelle temaer, hvis ideologiske og visuelle moduler hele tiden citeres bredt i Yokohama-skolens fotografier.

Den samling prøver på "indfødte typer", som Felice Beato fik udtænkt med henblik på globetrotteres brug og forbrug, var således effektiv, ikke blot fordi den svarede til de vestlige rejsendes forventninger til Japan, men også og især fordi den fandt et frugtbart modstykke og en eksistensberettigelse i den smag for kunstfærdige, sardoniske og hyperrealistiske beskrivelser, som japanerne selv allerede havde undersøgt i deres træsnit, lige indtil Meiji-epokens modernisering fik slettet fortidens tilstedeværelse helt og aldeles. Herefter var det ikke længere muligt at rekonstruere denne fortid, end ikke i atelieret.

5.11 Billedet af kvinden —— Det sidste ikonografiske tema, der skal behandles, er billedet af kvinden i Yokohama-skolens fotografi. Det er et billede, der kan sammenfattes som udspændt mellem de kulturmodeller, der var arvet fra Edo-epoken, og det evige, helt og aldeles vestlige syn, om en asiatisk skønhed "med langt mørkt hår, delikat-velskabte kroppe, med en hud der ikke er *for* mørk [og som] er kommet til at betyde seksuel tilgængelighed, ivrighed efter at behage mænd og en ophidsende "forskel"

353 Cortazzi & Bennett 1995. Jf. også Worswick, 1979:72-73 og 1993:25-28; Bennett 2006[b]:165 og flg.
354 Littlewood, 1996:XII.

i forhold til vestlige kvinder."[355] "Det er omsonst at ville beskrive kvinderne, det er nok at sige, at de er nogle små ting som skal spises levende", for nu at bruge de ord, den milanesiske rejsende Filippo Campesio skrev i sin dagbog i Nagasaki den 8. januar 1895.[356] Det er indlysende, at vi har at gøre med et macho billede, der bygger på frembringelsen af stereotype subjekter, som er uhyre fjernt fra datidens japanske kvinde og hendes vanskelige dagligdag og vilkår; det er et billede, der er totalt uinteresseret i psykologisk indsigt. Uden forudfattede meninger kan dette billede måske også undersøges ved en mere omhyggelig iagttagelse af de prøver på fremstilling af det kvindelige, hvor det ikke er sikkert, at alle hidrører fra en grundlæggende skopisk drift mod at synliggøre og blotte, hvor realismen i gengivelsen så må gå i spænd med en underforstået voyeurisme, der kan finde næring, når alt kommer til alt, både i en trang til at flygte fra et undertrykkende samfund som det vestlige i slutningen af 1800-tallet og i muligheden for en letkøbt tilfredsstillelse af den seksuelle appetit.[357]

Ud fra en helhedsbetragtning bliver det ideal for kvindelig skønhed, der er gengivet i Yokohama-skolens fotografier, ekstremt homogent, eftersom det i al væsentlighed kun portrætterede én model: Hun tilhørte den særlige samfundsklasse af *kurōto*-damer (bogstaveligt: "personer der arbejder beskyttet mod blikkene"), kvinder der havde et offentligt erhverv og som var omhyggelige med at vedligeholde deres skønhed som en forudsætning for seksuelle ydelser.[358] Denne klasse tilhørte så geishaerne, kurtisanerne, de fremmedes betalte elskerinder (*rashamen*),[359] de egentligt prostituerede (*yūjo*), pigerne i te-husene (*chaya musume*) og alle de andre kvinder, som i kraft af deres udseende og gratie kunne tjene som model for og inspiration til portrætteringen af kvindelige skønheder (*bijinga*); og det var en af de billedgenrer, der havde størst succes inden for *ukiyo-e*.[360] Det drejede sig om professionelle modeller, og man kan

355 Lyne, 2002:9.
356 Del Dottore, 2010:126.
357 Jf. Hight, 2002, og 2004:118-119.
358 Wakita, 2009:219.
359 Jf. Wakita, 2013:82 og flg.
360 Wakita, 2013:141-143. Om kvindens vilkår, geishaens og kurtisanernes verden og kvinderne i forlystelseskvartererne se De Becher, 1971; Maske & Altri, 2004; Burns & Burns, 2006; Boscaro, 2010; Parvulesco, 2011.

Raimund von Stillfried-Ratenicz, portræt af ung kvinde, Yokohama, 1872-1875, 25,8 × 18,4 cm. Dubsky samlingen, Státní zámek Lysice.

formode, at overgangen fra at sidde model for billedkunstnere til at gøre det samme for fotografer ikke har udgjort noget stort problem. Fotografiet indebar imidlertid også, at der kom en udvikling i de reklameportrætter af kurtisanerne, som det havde været skik og brug at male, og det såvel for de visitkort, vi har omtalt, som for fotografier i større formater, som i begyndelsen af 1880'erne blev hængt op ved indgangene til bordellerne eller forelagt kunderne i dertil beregnede albummer (*shashin mitate-chō*). Dette foregik i de te-saloner (*hikitediyaya*), der førte ind til bordeller af første og anden klasse.[361] Endnu en fornyelse af de traditionelle genrer var de bind fotografier, der tilbød en oversigt over kvindelige skønheder. Sådanne blev udgivet af Ogawa Kazumasa mellem 1892 og 1902 som kollotypier på kreppapir, og de genoptog i forenklet form modellen fra de bind med træsnitstryk, som fra midten af 1700-tallet gik under betegnelsen *musume hyōbanki* (bogstaveligt: "samling af berømte piger"): De var egentlige guider til de fysiske og psykologiske karaktertræk, der udmærkede skønhederne i forlystelseskvartererne.

Ville man nu ordne de billeder af kvinder, som vi møder inden for Yokohama-skolens fotografi, ud fra de scener, hvori de optræder, så kan disse billeder underopdeles i tre store grupper:

1. Den første kan vi med en umulig og selvmodsigende term kalde "sublim skønhed". Den omfatter alle de billeder – ofte portrætter af suggestiv karakter – hvor fotografens blik forekommer at søge efter den hemmelighed, der besjæler "geishaens rige", det flydende domæne som den japanske term *karyūkai* får antydet. (Fig. 54).
2. Den anden omfatter de daglige aktiviteter, hjemmearbejdet og de kvindelige erhverv. Den er kendetegnet ved en rumslig kontekst, hvor noget væsentligt og harmonisk er tilstede, hvorfor skikkelserne må indgå i billederne som elementer med en egen kompositorisk og formel opgave.
3. Den tredje gruppe består så af de billeder, der portrætterer kvinder i badeværelset eller i færd med at gøre deres toilette, (fig. 58, 59 og 60) eller mens de er optaget af gøremål i te-husene eller i andre bygninger, der indgår i forlystelseskvarteret.

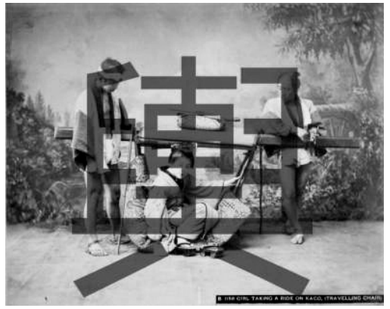
361 De Becker, 1971:121.

De tre grupper er naturligvis ikke skarpt adskilte, og ofte vil et og samme billede kunne udtrykke mere end én ideologisk spænding samtidigt. Og det kan ske ved en dialektisk modstilling eller ved en original blanding, som også omfatter andre af de betydninger, vi hidtil har behandlet i forbindelse med andre emner og andre billedgrupper. Et mønstereksempel bliver her portrætterne af kvinder, der bliver båret i bærestole, hængekøjer, bjergstole eller kørt i rickshaw, hvorved idealer for kvindelig skønhed understreges takket være det eksotiske og mærkelige ved transportmidlet, men også kommer til at stå i modsætning til bærernes tøj og ydmyge adfærd og i en underforstået ideologisk konfrontation med disses strenge og på mange måder umenneskeligt anstrengende arbejde.[362] Takket være transportmidlernes karakteristiske form og den idé om bevægelse, der er indlejret i fremstillingen, kan fotografen i disse billeder opnå specielle geometriske detaljer og usædvanlige vinkler.

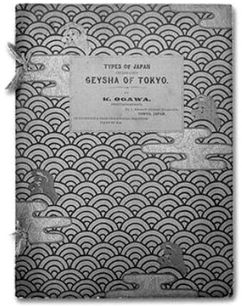
Termen *karyūkai* betyder bogstaveligt "Blomsternes og pilenes verden", og den beskriver en verden af smukke ting, der varer et øjeblik og så forgår for bestandig. Som Fosco Maraini har skrevet, så drejer det sig om "et udtryk, der er dybt forankret i buddhismen og ifølge hvilket intet er permanent, men alt er en flygtig illusion. Det er også geishaens verden par excellence, en verden af teater, skuespillere og ømhed, som dør med sæsonernes skift lig de minder, der med nød og næppe er tilbage, såsom duften fra den falmede blomst, der blev lagt ind i en glemt bog."[363] Det er altså en verden, der skal aflæses og opfattes inden for et særligt ideologisk system, hvor de forskellige sfærer af spirituelt liv tenderer mod enhed i modsætning til de samfund, der i stedet opretholdes ved dybe skillelinjer. Maraini fortsætter:

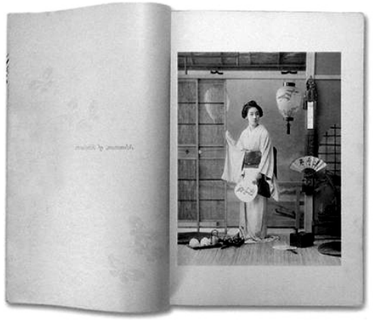
> Ser vi bort fra de rigtig professionelle udøvere af elskov, så gives der i Vesten en subtilitet i de tusind passager mellem livstyper, ambitioner og adfærd, der er indbyrdes meget forskellige. I Japan har vi i stedet de kvinder, der bliver opdraget til at være hustruer og mødre, og på den anden side de kvinder, der fra barnsben af uddannes til at opretholde forfinelse, ældgamle kundskaber samt

362 Jf. YKS, 1990:188-189; Sierra de la Calle, 2001:557-562.
363 Maraini, 1988:133.



Anonym, *Girl Taking a Ride on Kago (Travelling Chair)*, 1880-1890, 21,3 × 26,6 cm, neg. B1156. Inv. 22-44.





Ogawa Kazumasa, forside på bogen *Types of Celebrated Geysha of Tokyo* , 1892, samt opslag på side i same bog. På *chirimengami,* dvs. kreppapir.

hele den sammenhæng, som amerikanerne beskriver med vendingen *social graces*.[364]

Den visuelle udfoldelse af et sådant særligt beredskab, der både var æstetisk og samfundsmæssigt samt delvis kodificeret i dertil affattede manualer for kvindelig etikette (*joreishiki*),[365] virkede slående på vesterlændinge, der var vant til et helt andet følelsesmæssigt regime, og afgjorde successen for de fotografier, som gengav *kurōto*-damernes ansigt og skikkelse. Lad os derfor lige bringe de mest udbredte sujetter i erindring: Der er portrætter med forgrundsfigurer, der skal udtrykke trækkene hos en tidsløs skønhed; der er portrætter i helfigur, som giver mulighed for at skildre gratien ved skikkelser, der fremstår som blide takket være deres kimonoer og ornamenternes overdådighed; så er der de egentlige prøver på hovedpynt med kimonoer og *obi*'er (fig.52),[366] og her komponeres der helheder, der har en egen figurativ karakter; der er portrætter af to eller flere kvinder, der modtager gæsten dybt bukkende; og endelig en særlig genre med kvinder optaget af deres toilette og af sminkningen, kvindeskikkelser der, som vi har set, ofte portrætteres ved spejlet. Til denne gruppe hører så også de egentlige kataloger over *kurōto*-damer som de, der blev lavet af Ogawa i bindene med kollotypier, der bar titlen *Celebrated Geysha of Tokyo*;[367] endvidere portrætter af kvinder i vinterdragt med det karakteristiske hovedtørklæde (*okosozukin*), der helt dækker hoved og hals, og kun lader dele af ansigtet og øjnene utildækket; pigerne med paraply, der beskytter sig mod regn og sne; og kvinderne fotograferet på te-husenes verandaer, hvor billedkompositionen kan spille ganske omhyggeligt på de geometriske forhold mellem vejret og arkitekturen. Under alle omstændigheder går fotografens bekymringer især på de kunstneriske og kompositoriske problemer, og det uanset det kulturelle indhold og de sociale betydningslag, billedet måtte have. Det er derfor, at vesterlændingenes æstetiserende holdning kan bevirke – sådan som Margarita Winkel har gjort opmærksom på – at *miko*-jomfruerne, som har rituelle opgaver i shintō-templerne, fotograferes i de samme positurer som geishaerne fra et orkester i et bordel.[368]

364 Ibid.
365 Jf. Boscaro. 2010:232-234; Wakita, 2013:120-129.
366 Jf. Eisele, 2003:131 og 171; Bonneville, 2006:66-71.
367 Ozawa, 2012:82-119.
368 Winkel, 1991:47.

Den anden gruppe kvindeskikkelser, vi møder i Yokohama-skolens fotografier, består da af kvinder, der er beskæftigede med daglige gøremål, især arbejdet i hjemmet såsom at tilberede mad, koge den, spise, vaske tøj, hænge det til tørre, sy eller beskæftige sig med andre aktiviteter såsom silkeforarbejdning,[369] spinderi, vævning og indsamlingen af skaldyr langs havkysten (*shiohigari*), beskæftigelser som alle tilhørte hjemmeproduktionens opgaver. Her får portrætteringen en anden karakter og satser på at skabe en direkte forbindelse mellem de elementer, der indgår i konteksten, og den virksomhed eller anledning, som er fotografiets emne. Scenen er sædvanligvis enkel og vigtig, og i langt størsteparten af tilfældene er den genskabt i atelieret eller i andre, dertil indrettede interiører. Ud over at få placeret skikkelsen i billedet kan fotografiet også sætte fokus på de genstande, der signalerer den virksomhed, vi har at gøre med. Og ofte udgør de nærmest fremstillingens centrale elementer, og husgerådet, garnvinden, broderrammen, karrene, sytøjet kan stimulere den grafiske konstruktion af scenen og understrege den forfinede enkelthed, der hersker i Japans materielle kultur.

Midtvejs mellem disse to grupper billeder kan vi måske anbringe fotografier, som portrætterer *kurōto*-damer i skyggen af blåregnens pergola eller spadserende i parker og haver, hvor den feminine ynde skal gå op med naturens harmoni. Det er også hyppigt forekommende, at fotografier af rickshaw eller af små rickshawkaravaner, der kører ad alleer med træer, eller af små både på floden Sumida eller i andre vandløb, der viser milde kyster med kirsebærtræer eller andre af forårets blomstrende træer, har kvindelige hovedpersoner.[370]

Den tredje og sidste gruppe billeder, der behandler det kvindelige, omfatter så bygningerne i forlystelseskvartererne, der kaldes *anamachi* (bogstaveligt: "blomsterby") eller *fuyajō* ("by uden nat"), te-husene samt især portrætter af de kvinder, der udøver deres profession dér. Som oftest drejer det sig om interiørscener, der er genskabt i atelieret og hyppigt forsynede med baggrundstæpper, der skal give scenen dybde.

Der er her et repertoire af emner, og først og fremmest møder vi billeder af kvinder, der udøver de "fire talenter" (*kinki shoga*),

369 Jf. Sierra de la Calle, 2001:517-523.
370 Jf. Ozawa, 1990:202-203; Ishiguro, 1998:26-34; Sierra del la Calle, 2001:487-494 og 563.

dvs. musik, spil, kalligrafi og maleri, og de portrætteres alene eller i små grupper. Der er flere andre aktiviteter, der karakteriserer interiørbillederne af *kurōto*-damer: sang og dans, konversation, læsning, påklædning, hårredning, toilette, afvaskning, pibestopning, måltidet, forberedelse af udsmykninger, blomsterarrangementer (*ikebana*).[371] (Fig. 58 og 59).

Et særligt sujet inden for denne gruppe er portrættet af en eller to kvinder, mens de sover liggende på en futon-madras og med hovedet hvilende på små træstøtter (*takamakura*), så der ikke sker noget med frisuren. Denne scene har ofte fået tilføjet lygter (*andon*) og små ting tilhørende hverdagen såsom en bog, den lange kinesiske minipibe *kiseru* eller en tekop, der alle skal antyde den beskæftigelse, der gik forud for søvnen. Endelig og ofte er der et skærmbræt (*byōbu*) eller et skilderi, hvis temaer somme tider har en symbolsk forbindelse til fotografiets sujet og øger det suggestivt-drømmeagtige og aldeles vestlige, som scenen skal forestille at gengive.[372] (Fig. 60 og 61).

Blandt billederne af bygninger dominerer dem, der viser udsnit fra de store bordeller i forlystelseskvartererne, samt portrætter af prostituerede, der sidder bag de store trægitre kaldet *harimise*, mens de venter på at blive valgt af deres kunder. *Harimise*-tremmer blev i øvrigt først forbudt i 1916 som følge af et stærkt, internationalt pres.[373]

Billeder af kvinder med nøgen overkrop samt de sjældne billeder af mere eller mindre fuldstændig nøgenhed, der begrænser sig til at gengive meget få stillinger, bliver kun lavet, fordi fotograferne ønsker at skaffe et vestligt, mandligt publikum et let afsætteligt produkt. Størsteparten af stillingerne gentager forud eksisterende billeders stillinger, der ligesom de fleste andre kvindeportrætter, henviser til traditionen for *bijinga*, sandsynligvis i et forsøg på at skaffe sig en kunstnerisk retfærdiggørelse for valget af emne. Ser man bort fra enkelte tilfælde, hvor rammesætningen af billedet får styr på sit motiv – og det er tilfældet for flere værker af Stillfried og Kimbei, som afklæder deres kvindemodeller uden at blive vulgære – så når disse billeder aldrig noget kunstnerisk niveau.

De mest almindelige stillinger indtages af kvinder med nøgen overkrop: den sovende kvinde på sin *tatami*-måtte, der kun er dækket til

371 Jf. Burns & Burns, 2006.
372 Jf. Worswick, 1979:102; Edel, 1984:70; Banta & Taylor, 2008:52; Cortazzi & Bennett, 1995:77; Sierra de la Calle, 2001:445-449; Crombie, 2004:fig.6.
373 Ohara, 1983:173-177.

livet, kvinden ved spejlet eller i gang med sit toilette, portrættet af kvinden i en kimono, der er åben ved brystet, kvinden der reder eller vasker sit hår alene eller med hjælp fra en tjenestepige, piger der berører deres bryster eller mødre der giver barnet bryst. Hvad endelig angår gruppebilleder af afklædte kvinder, så er de hyppigst forekommende de fotografier, der gengiver badende eller legende kvinder, eller kvinder der er i færd med at gøre deres toilette.

Ganske sjældne er de fotografier, der viser nøgenhed på en voyeuragtig måde.[374] Her er det interessant at bemærke forskellen mellem det traditionelle tema, som findes i mange *ukiyo-e* værker, og så temaets genudgivelse, der skulle gøre det mere tiltrækkende for europæere: Den bevidste og næsten åndelige dimension (*iki*) ved kvinden, der netop har forladt sit bad, som er karakteristisk for det traditionelle billede, blev aldeles tilsidesat for i stedet brutalt blot at fremvise en kvinde, der vasker sig.[375]

Sideløbende med fremstillingen af billeder, som besidder kunstneriske kvaliteter og som indlægges i de rejsealbummer, der er tiltænkt globetrotterne, må angives en anden fremstilling af kvindebilleder uden nogen æstetiske hensigter, og det allerede fra 1860'ernes begyndelse:[376] Det drejede sig om fotografier, der portrætterer nøgne eller halvnøgne kvinder i stillinger, hvor intet overlades til fantasien, men sågar kan være lumre eller direkte pornografiske.[377] Atmosfæren i disse billeder hviler på en meget reduceret kontekst og bygger måske på en meget generel opfattelse af, hvad der kan være eksotisk eller overskridende, men konnoterer intet etnisk eller geografisk. Sådanne fotografier var sædvanligvis i et lille format og blev solgt under bordet til priser, der var højere end de gængse. De blev ikke kun solgt til de turister og søfolk, der i stort tal færdedes i havnebyerne, men også til et voksende publikum af japanske mænd.

Pornografisk fotografi, der cirkulerede i Japan i Meiji-epoken. *Carte cabinet*-format. Privat samling.

374 Jf. Ohara, 1983:169-171; Edel, 1984:33 og flg.; Hoerner, 1987:104-105; Bennet, 1996:86-88; Berzieri, 2009:176-177; Ozawa, 2012[b]:166-177.
375 Virdis, 2003:79.
376 Estèbe, 2009:9.
377 Dower, 1980:6; Kinoshita, 1996:98-100; Ishiguro, 1998:77-80. Om Meiji-epokens pornografiske fotografi samt mere generelt se Ishiguro, 1996[b] og 2002.

Kapitel 6

Atelierer og mestre

Ved højdepunktet af sit talent kan mesteren
nå en sindstilstand af modenhed,
og hans stil er i stand til at forandre tingene.

Zeami Motokiyo, *Shikadōsho,*
Manuskript fra 1420, offentliggjort i 1883.

6.1 Atelierne —— I den periode, der går fra 1860 til 1910, virkede der i Japan over ét tusind ét hundrede og halvtreds professionelle fotografer, blandt dem var hundrede udlændinge, og ti var kvinder.[378] Flertallet udførte en aktivitet, der var rent kommerciel, dvs. at de lavede såvel portrætter i små formater til det indenlandske marked (på papir og på glas) som værker, der var bestemt for vesterlandske rejsende og derfor ganske i Yokohama-skolens stil. De tre vigtigste centre for produktionen af disse billeder kom også til at følge efter hinanden i tid: Det var Nagasaki i begyndelsen, Osaka i anden halvdel af 1860'erne, og Tokyo fra begyndelsen af 1870'erne og sidenhen. Andre centre for denne produktion, som også fortjener at blive nævnt, var Yokohama, hvor interaktionen mellem japanske og vestlige fotografer blev mest intens, og Kyoto, hvor der i den periode, der interesserer os, var over halvfjerds aktive fotografer. Blandt de andre byer, der husede fotografiske atelierer mellem 1860 og 1910, var der en snes, som havde ti eller flere fotoatelierer i gang over en længere periode;[379] det var

378 Izakura & Boyd, 2000.
379 Jf. Izakura & Boyd, 2000:310-324; Dobson, 2004:15-16.

så udbredt med sådanne atelierer i Japan, at det vakte de rejsendes forundring.[380]

Der var også mange atelierer, der havde en eller flere underafdelinger, som i nogle tilfælde overlevede, når hovedatelierets virksomhed blev indstillet og overgik til andre indehavere end de oprindelige stiftere. Nogle atelierer åbnede afdelinger i udlandet, således som det skete for Ueno Hikoma, der åbnede sit atelier i Shanghai i 1891 (Ueno Shōsōkan) og overdrog ledelsen af det til Suzuki Tadashi, eller for Yamamoto Sanshichirō, som i 1897 flyttede sin virksomhed fra Tokyo til Peking, og herfra efter at have skildret Boxeropstanden fotografisk videre til Tientsin (Yamamoto Shōsōkan).

Sædvanligvis blev atelererne indrettet i de gader, hvor turisttrafikken var størst og samlet i få husblokke, gerne i kort afstand til byens bedste hoteller. Nogle atelierer blev i øvrigt indrettet i nærheden af særlige landskabsmæssige seværdigheder, af historiske steder eller andre områder, hvor der færdedes mange turister. Således f.eks. i tilfældet med atelieret Ryōundō, der blev indrettet i nærheden af de berømte Nunobiki vandfald,[381] eller det atelier, der lå i nærheden af helligdommen Ōmiya Hachiman i Tokyo,[382] eller Shima Shūkichis atelier, der var indrettet lige ved indgangen til det berømte Hotel Fujiya i Miyanoshita.[383]

Til fotografiets udbredelse bidrog også et stort handelsnetværk, der ud over de egentlige atelierer, dvs. engroshandlere og *shashinpo*, også omfattede myriader af mindre og meget små mellemhandlere – indbefattet gadesælgere – som forvaltede lagre med mange slags varer, eller sådanne, der solgte fotografier i nærheden af eller inden i områder, der var tiltrækkende for turister. Således solgte præsterne selv fotografier i de templer, der havde mange besøgende.[384]

Hvad angår fotografernes rolle i samfundet, så kan det kun bekræftes, at den blev vigende, alt som det at fotografere blev mere populært. Fra en oprindelig høj værdsættelse af de første pionerer, der blev anset for at være

380 Marbot, 1990:17; Gartlan, 2004[a]:15-16.
381 Nishimura Morse, 2004:41-42. Jf. også Ozawa, 1990:100-101.
382 Marbot, 1992:20.
383 Sharf, 2004:13-14.
384 La Farge, 1986:164.

Reklamevifte (*senden-yō uchiwa*), som Kusakabe Kimbeis atelier gav til sine gæster. Yokohama, 1903-1906.

på niveau med videnskabsfolk, i stand til at forstå de vestlige sprog og fortrolige med afbenyttelsen af moderne teknik, så gik man i begyndelsen af 1880'erne over til en bedømmelse, hvor især de håndværksmæssige og købmandsmæssige færdigheder ved fotografprofessionen blev fremhævet. Et klart udtryk for dette skift finder vi i forandringen af fællesbetegnelsen for fotografer, der gik fra det oprindelige *shashinshi*, som bogstaveligt talt betyder "fotografimester", til den mindre krævende betegnelse *shashin'ya* eller *shashin'ja-san*, hvor endelsen *ya* angav fotografens atelier forstået som det sted, hvor fotografier blev afhændet;[385] dvs. at fotografen blev en fotoatelierindehaver. Denne forandring skyldtes dels, at udbredelsen af plader med gelatine af sølvbromid og af albuminbehandlet papir gjorde den fotografiske proces hurtigere, mere økonomisk samt tilgængelig for de mange, og dels at den hurtige udbredelse af håndværksmæssige kundskaber og fabrikationskompetencer til japanerne selv lidt efter lidt reducerede japanernes afhængighed af udlandet på alle områder.

Havde udviklingen af Yokohama-skolens fotografi således ikke kunnet undvære de udenlandske fotografers tilstedeværelse og virksomhed, og fra midt i 1860'erne til midt i 1870'erne spillede de da også den altdominerende rolle, så vendes situationen helt om allerede i slutningen af 1870'erne, da vi får et flertal af indfødte fotografer samt en voksende specialisering, hvad de forskellige aktiviteter angår; og det begunstigede udviklingen af de første engroshandlere af fotografi og tilrettelæggelsen af lagre med allerede samlede fotoalbummer.

Felice Beato, der længe havde været den førende skikkelse på Yokohamas fotografiområde, forlod Japan i 1884 efter at have afhændet sin virksomhed til Stillfried i 1877. Stillfried forlod Japan i 1881 og afhændede sin virksomhed til broderen, Franz von Stillfried-Ratenicz, der førte den videre i to år,[386] før også han vendte tilbage efter al sandsynlighed til Europa. Yokohama Photographic Company, der var blevet grundlagt af Stillfrieds første forretningspartner, den prøjsiske erhvervsmand Hermann Andersen, blev købt af Farsari i 1885, som, efter at den kinesiske fotograf Cheong Tong havde afviklet sin virksomhed i 1887, var den eneste aktive udenlandske fotograf tilbage ikke bare i Yokohama, men i hele Japan. Et udsnit fra en tekst forfattet af Pierre Loti kan give os en klar idé om, hvordan man i 1885 (året for Lotis ankomst til Nagasaki) anså professionen

385 Dower, 1980:9-10.
386 Bennett, 2006[b]:154.

som fotograf for et fortrin, der tilkom japanerne, samt hvordan dette nu var et fænomen, der havde bredt sig til mange niveauer:

> I Japan er der fotografer af samme slags som vore; de er imidlertid japanere og bor i japanske huse. Ham vi skal besøge i dag, arbejder langt ude i omegnen, i det ældgamle kvarter med de store træer og de mørke pagoder, hvor jeg forleden traf en kvinde så yndefuld. Hans skilt står på flere sprog, det er sat op på en mur ved siden af det lille vandløb, der kommer ned fra de grønne bjerge og rinder under de buede granitbroer med lette bambusstænger eller blomstrende oleander ved bredden.
>
> Det er forbavsende og det er desorienterende: en fotograf, der har til huse her midt i dette Japan fra en anden tid.
>
> Og netop i dag er der kø ved hans dør; det er ikke belejligt. Der er en hel række rickshaw, som står udenfor og venter på de kunder, de har bragt hid, og som skal til før os. […]
>
> Indgangsgården er i ulastelig japansk stil med lygter og dværgtræer. Derimod kunne atelieret, hvor man sidder model, lige så vel være i Paris eller i Pontoise: de samme stole, der skal forestille at være af gammelt egetræ, de samme slidte puder, gipssøjler og papklipper.
>
> De personer, som er ved at blive *taget*, er to elegante damer (mor og datter, kan man se) som poserer sammen til et visitkort med forskelligt tilbehør i Ludwig XV-stil. […]
>
> Så må vi lade nogle engelske søfolk passere, fordi de er kommet før os; de er pyntede i deres hvide linjakkesæt, de er friske, trinde og rødmossede som Kongen af Danmark bolsjer, og poserer betuttede op ad søjlerne.
>
> Endelig er det vor tur; Chrysanthème forbereder sig langsomt og meget omhyggeligt og vender tåspidserne indad, så det ser elegant ud.
>
> Og på den plade, man viser os, ligner vi en lille latterlig familie, der har stillet sig på række over for en dyrskuefotograf.[387]

Store fotografiske atelierer som den, Loti her beskriver – og det er Ueno Hikomas på nr.5 i Nakashima i Nagasaki (Ueno Satuei-kyoku),[388] kunne

387 Loti, 1990:185-187.
388 Jf. Ueno, 1975:129; Suchomel & Suchomelová, 2006:84-87.

tilbyde en serie produkter, der var indbyrdes integrerede, så kundernes ønsker kunne tilgodeses bedst muligt: Hvad den egentlige fotografering angår, så omfattede tilbuddet i produktet såvel udeoptagelser som atelieroptagelser samt de dertil hørende fremkaldelser, tryk og kolorering af værkerne. Hvad så angår portrætterne, kunne atelieret tilbyde en mere personlig scenetilrettelæggelse med bagtæpper, møbler og ting, der understøttede kundens smag og forventninger. For japanernes vedkommende drejede det sig ofte om at indrette kontekster, der mindede om "det europæiske", mens det for europæerne drejede sig om kontekster, der mindede om "det japanske". I det sidste tilfælde omfattede arbejdet hjælp fra dygtige assistenter, som gav de udenlandske rejsende, mænd såvel som kvinder, mulighed for at iklæde sig det lokale tøj med tilbehør.[389] Før fotografiet blev trykt, fik kunden forelagt pladen til forudgående godkendelse.

Hvad angår udvælgelsen af indholdet i souveniralbummerne, var der to fremgangsmåder, alt efter om udvælgelsen af værkerne hidrørte fra kundens direkte bestilling eller fra forslag, som sælger var kommet med. I det første tilfælde kunne mødet med fotografen finde sted såvel ved den rejsendes ankomst som ved dennes afrejse fra Japan. Skete udvælgelsen ved ankomsten,[390] sådan som mange rejseførere anbefalede det, som vi allerede har set, så havde fotografen tid til at udvælge de bedste fotografier til sortimentet i albummet. Skete den derimod ved afrejsen, så havde sortimentet gode betingelser for faktisk at svare til de lokaliteter, der var blevet besøgt, og dermed til minder og indtryk, efterladt af rejsen. I begge tilfælde indledte fotografen, der i almindelighed talte mere eller mindre engelsk, en samtale med kunden fulgt af høflighedsgestik med henblik at imødekomme kundens ønsker så vidt gørligt. Hvad angår udvælgelsen af fotografier, så benyttede sælgeren sig sædvanligvis af dertil egnede samlemapper eller – fra og med 1890'erne – af trykte kataloger. I Yokohamas største atelierer, dvs. Tamamuras[391] og Kimbeis,[392] indeholdt disse kataloger henholdsvis ét tusind to hundrede og ét tusind tre hundrede billeder. Og katalogerne kunne sendes gratis med post, når kunderne anmodede om det.

Skulle kunden i stedet ville ønske at anskaffe et album med et i forvejen udvalgt sortiment af billeder, så havde sælgeren sædvanligvis

389 Sharf, 2004:11.
390 Ibid.
391 Bennett, 2006[a]:251.
392 Nakamura, 2006:173-184.

forskellige løsninger parat med et varierende antal fotografier organiserede ud fra "Beato-formlen" eller ud fra andre formler, der på en eller anden måde udmærkede det enkelte atelier; en sådan specialisering i kompositionen af album synes i det mindste at fremgå af de første undersøgelser af den samling, der befinder sig på Museo delle Culture (Lugano).[393]

I løbet af 1880'erne blev udvalget af produkter til salg efterhånden udvidet i det største fotoatelierer: Fotografier og albummer blev suppleret med kollotypier, bøger i kreppapir, lysbilleder til tryllelygter, lommetørklæder og malede silkevifter samt en hel serie af ting inden for "fotografisk bijouteri"[394] (æsker, tobaksdåser, håndtasker, manchetter, slipsenåle, medaljoner, armbånd), der til sammen udgjorde et blandet vareudbud, som var med til at differentiere og yderligere øge atelierernes indtægter.[395]

6.2 De europæiske fotografers virksomhed (1850-1890) —— De udenlandske fotografers eventyr i 1800-tallets Japan er indrammet i et klart afgrænset tidsforløb, der går fra hollændernes allerførste eksperimenter i Dejima i begyndelsen af 1850'erne[396] til den gradvise lukning af alle udenlandske fotoatelierer i slutningen af 1880'erne. Disse fyrre år lader sig underopdele i tre forskellige faser:

Den første fase er den stiftende og uddannende (1850-1863), hvor europæernes tilstedeværelse var afgørende for udviklingen og udbredelsen af fotografisk teknik, og dermed også for uddannelsen af den første generation japanske fotografer, hvis visuelle sprog kom i bevægelse i 1870'erne gennem interaktion og gensidig udveksling af erfaringer med den anden bølge af fotografer hidrørende fra Europa, Nordamerika og Kina. For flertallets vedkommende drejede det sig om personer, der arbejdede ud fra en klar dokumentarisk hensigt f.eks. i forbindelse med flådeekspeditioner, diplomatiske delegationer eller religiøse missioner; men det kunne også være amatører, der ved siden af en hovedbeskæftigelse havde fotografiet som lidenskab. Selvom nogle af disse spillede en vigtig rolle i

393 Meddelt af Moira Luraschi.
394 Wakita, 2013:51.
395 Ibid.:49-51.
396 Moeshart, 1987 og 2009.

Felice Beatos medlemskort til Frimurerlogen 1092 i Yokohama. Optaget 16. juli 1867. Library and Museum of Freemasonery, London.

udbredelsen af fotografisk teknik i Japan – f.eks. den mystiske "Nordmand"[397] eller franskmanden Roche[398] – så står vi kun tilbage med navnene og med beretninger, der somme tider mest ligner legender. Den første fases afslutning kan symbolsk være sammenfaldende med Felice Beatos åbning af sit atelier i Yokohama; og Beato blev uden tvivl den mest kendte af alle vestlige fotografer i Japan.

Den anden fase går fra 1863 til 1881 og er karakteriseret ved de vestlige atelierers dominans. De fremherskende kendetegn kan opsummeres således: Fotografiets visuelle udtryk udfoldes og tydeliggøres, fotografiet udbredes til alle større byer i Japan, mens de japanske fotografer gradvis men hurtigt frigør sig fra de vestlige, både hvad angår tekniske kundskaber og hvad angår de stilistiske. 1881 bliver det afgørende år for denne anden fases afslutning, fordi Raimund von Stillfried-Ratenicz forlader Japan det år, og han var nok den mest autentiske fortolker af det "romantiske koncept" i Yokohama-skolens fotografi.

Den tredje fase dækker 1880'erne og er den, hvor de vestlige fotografer gradvis forsvinder, mens de japanske fotografer tager over og kommer til at beherske situationen i kraft af et netværk af atelierer og salgssteder, der er udbredt til alle Japans større byer. Herefter var vestlig konkurrence overflødig, og de vestlige atelierer havde i øvrigt heller ikke været i stand til at forholde sig til den historiske og især sociale udvikling i Japan på nogen organisk måde. Det skal også understreges, at det er tiåret, hvor de japanske fotografer modnede deres eget visuelle udtryk, og det resulterede i en indflydelse på de vestlige fotografer, så vi kan tale om en anden proces med mimetisk interaktion, denne gang af teknisk og æstetisk karakter, som også kom til at udmærke Yokohama-skolens stiludvikling. Der er ingen tvivl om, at denne anden proces fortjener at blive studeret, og det med en større kritisk og filologisk omhu, end det er sket hidtil. Også her kan vi fastslå, at der er en symbolsk dag, som afslutter denne tredje fase, nemlig lukningen af det sidste fotoatelier forvaltet af en vesterlænding i Japan, og det var Adolfo Farsaris. Farsari forlod Yokohama i april 1890.

En beskrivelse af det særlige ved den aktivitet, som snesevis af europæiske fotografer udfoldede i Japan, er en opgave, der overstiger hvad en bog som denne kan overkomme, eftersom rigtig mange af dem har efterladt

397 Bennett, 2006[b]:36-38.
398 Ozawa, 1981:294.

tilstrækkeligt med værker og oplysninger til en detaljeret beskrivelse af dette fotografis historie og stilarter. Det drejer sig i øvrigt om et materiale, der er blevet behandlet med den nødvendige lærdom og kompetence af de flere gange citerede Torin Boyd[399] og Terry Bennett,[400] der har udsat emnet for omhyggelige undersøgelser, alt mens de løbende har inddraget den videnskabelige litteratur, som er blevet meget omfattende i løbet af de sidste tyve år. Til en slags statistisk oplysning kan vi signalere, at de udenlandske fotografer var amerikanere og englændere for flertallets vedkommende, og at mindst en tredive stykker levede i Japan i nogen tid og åbnede fotoatelierer der. De fleste holdt til i Yokohama, mens nogle få slog sig ned i Nagasaki, Kōbe, Osaka og Tokyo. Ud fra de vilkår, der blev afgørende for Yokohama-skolens succes og betydning, var langt de vigtigste fotografer Felice Beato, baron Stillfried og Adolfo Farsari: De var personer af en særlig støbning, med et eventyrligt og omskifteligt liv, en kosmopolitisk livsholdning og en speciel kunstnerisk sensibilitet som fælles baggrund.

6.3 Beato, Stillfried og Farsari —— Beato blev født i Venezia i 1832 og som barn først flyttet til Corfù (der dengang var et britisk protektorat) og siden til Konstantinopel; han kom tidligt i gang med sin karriere som professionel fotograf ved at stå i lære hos englænderen James Robertson, der siden blev hans svoger. Hans klare og afbalancerede billedstil, der især var koncentreret på gengivelsen af clairobscur, fik lige fra begyndelsen glæde af mange forskellige slags udfordringer og erfaringer som krigsfotograf for de engelske tropper på Krim, i Indien og i Kina. Her vænnede han sig til at skulle tage hurtige valg, hvad angår indramning og perspektiv med henblik på det mest præcise grafiske resultat. Hans billeder fra indtagelsen af Fort Taku (1860) nær Peking under den Anden Opiumskrig (1856-1860) må siges at stå for fuldbyrdelsen af den moderne fotojournalistiks fødsel.[401] Da Beato var begavet med stor teknisk snilde,[402] med et blik rundet af europæisk kunsthistorie og med en uudtømmelig interesse for eksperimenter,[403] blev han allerede de første år af sit lange

399 Izakura & Boyd, 2000.
400 Bennett, 2006[a] e 2006[b].
401 Stapp, 1994:19.
402 Siegert, 1991:12-13; Delank, 1996:51-53.
403 Newhall, 1984:78.

ophold i Yokohama (1863-1884) i stand til at udarbejde et særligt formelt billedsprog, som formåede at give den japanske kulturs "eksotiske" karakter en kvalitet i "klassicistisk" retning. Det var en kultur, som helt til 1870'erne kunne gengælde den venetianske fotograf med et levende og modent billede, som Bernard Marbot har bemærket. Dvs. det modsatte af hvad der dengang skete i Europa, hvor "portrætter af fløjtespillere, gadesælgere og avissælgere blot viste, hvad der havde overlevet fra en verden, som nu var tilbagelagt af det vestlige samfund og blot bar marginalitetens tegn: en verden, hvor fotograferne skulle være meget inspirerede for ikke blot at komme til at lave naive illustrationer."[404]

Beato blev således i stand til at indarbejde på en harmonisk måde de tilskyndelser og indtryk, han modtog gennem en alvorlig refleksion over og konfrontation med Japans landskaber, kultur og kunsthistorie. Især efter at han i 1866 som sagt fik mulighed for at foretage en lang rejse gennem landet for at genetablere det arkiv, han havde mistet. Sådan som flere betydningsfulde kommentatorer har skrevet, så satsede Beatos fotografi bevidst på at åbne for den deltagende iagttagers virksomhed, hvorved det nok kom til at udgøre den første betydningsfulde samling af billeder, som to indbyrdes forskellige kulturer opfattede som nærværende og følte sig fortrolige med.[405] Beatos særlige evne til formidling af kultur kan også aflæses af det grundlæggende bidrag han gav til udviklingen af Yokohama-skolen, da han på baggrund af den japanske traditions erfaringer og visuelle sprog fik indarbejdet såvel fotografiernes kolorering som den tanke at samle billederne i albummer med temaer. Ser vi bort fra pionerernes fotografier såsom Rossiers, så var Beatos fotografier de første billeder, der blev bredt forhandlet uden for Japan, og de fik også en indflydelse på etableringen af japanismen som smag.[406]

På grund af sit joviale sindelag og latinske temperament blev Beato en meget kendt person, og det ikke kun blandt udlændingene i Yokohama; men fra og med 1868 uddelegerede han alt oftere opgaven med at gennemføre selve fotograferingen, mens "han skaffede sig og mistede igen en sand formue ved at handle med silkeorme, med fast ejendom samt til slut ved at spekulere i rismarkedet og i sølvmarkedet".[407] Blandt

404 Marbot, 1990:23.
405 Philipp, 1991:8; Dobson, 2004[a]38.
406 Weisberg, 1975; Ganz, 1991:16-17.
407 Siegert, 1991:15.

de fotografer, som i de år lærte eller videreudviklede deres kunst i hans atelier, finder vi flere af Yokohama-skolens største billedfortolkere såsom Ueno Hikoma, Stillfried og Kimbei.

Ud over fotografierne af landskaber og de genrebilleder, han bragte i system i albummerne, mens han opholdt sig i Japan, så fortsatte Beato indimellem med at virke som fotoreporter *ante litteram*. Således fulgte han med de engelske tropper under Shimonoseki-kampagnen i september 1864, han dokumenterede den japanske borgerkrig 1868-1869, han var i Korea under den amerikanske straffeekspedition i 1871 (Shinmiyangyo) og nogle måneder efter i Kōbe for at dokumentere det store jordskælv af 10. juli. I 1872 deltog han i åbningen af den første japanske jernbanestrækning, der forbandt Shinbashi (Tokyo) med Yokohama (Tōkaidō Hon-sen), og endelig lykkedes det ham at tage nogle prospektbilleder af den lukkede by i Kyoto.

I 1877 solgte Beato hele sit arkiv af negativer til baron Stillfried og dennes forretningspartner Hermann Andersen. Herefter helligede han sig især erhvervsvirksomhed frem til 1884, da han definitivt forlod Japan. Først tog han til Port Said, og siden finder vi ham i Sudan, hvor han måske fulgte med baron Wolseleys ekspedition til Khartoum for at komme Gordon Pascià til undsætning. Efter et kort ophold i England, hvor han havde mulighed for at holde en række foredrag om sine aktiviteter (et af dem blev offentliggjort den 26. februar 1886 i *British Journal of Photography*),[408] flyttede han i 1888 til Mandalay i Burma, hvor han åbnede et fotoatelier og et handelsselskab, som var i gang til 1907. Han døde i Firenze den 29. januar 1909.[409]

Kunne Felice Beatos liv og levned være egnet til handlingen i en roman, der har den europæiske ekspansion i 1800-tallets Asien som baggrund, så ville Stillfrieds liv kunne gøre det ud for en ledetråd i en fortælling om den romantiske helts manglende konsekvens over for eksotismens tiltrækningskraft. Stillfried blev født i 1837 i Komatau (i dag Chomutov i den Tjekkiske Republik) i en familie tilhørende det østrig-ungarske aristokrati.

408 Hele teksten står at læse også hos Osman, 1990, og Bennett, 2006[a]:44-45.
409 Bennett, 2009[b]:241 - Sulla vita e sull'opera di Beato, Jf. Kraus (Zannier), 1983; Edel, 1984; Zannier, 1986; YKS/YKSFK, 1987; Clark, 1989:96-119; Philipp, Siegert & Wick, 1991; Bayou, 1994; Zannier, 1995; Harris, 1999; Dobson, 2004[a]; Wanaverbecq, 2004; Clark, 2006[b]:89-120; YKS, 2006; Bennett, 2009[b]; Hockley, 2010[a]; Lacoste, 2010; Wilson, 2010; Masselos & Gupta 2011. Bibliografi hos Lacoste, 2010:196-198.

Som ung åbenbarede han anlæg for og interesse i kunst, hvad der medførte, at han sideløbende med en militær karriere i den kejserlige marine, som var ham forudbestemt af hans sociale rang, gennemførte studier og blev undervist i maleri. Blandt hans læremestre var den orientalistiske maler Bernhard Fiedler, hvis atelier i Trieste Stillfried frekventerede, mens han var på Flådeakademiet (1851-1855), og siden maleren og forfatteren Joseph Maria Kaiser, da han var i Linz.[410] I 1863 forlod Stillfried militærlivet "for at tilfredsstille sin trang til eventyr og rejser", som han indrømmede i 1873 i et interview til *Allgemeine illustrierte Weltausstellungs-Zeitung* i Wien.

Stillfried sejlede først til Peru, hvorfra han drog videre til andre destinationer i Sydamerika og Kina for endelig at nå frem til Japan, hvor han første gang slog sig ned i Nagasaki mellem 1861 og 1865 for at arbejde for det preussiske handelsselskab Textor & Co. Under sit første ophold fik han mulighed for at lære det japanske sprog og kulturen at kende. Endvidere fortsatte han med at forbedre sin maleriske teknik takket være hjælp fra den tyske landskabsmaler Eduard Hildebrandt, der opholdt sig en tid i Japan under den verdensrundrejse, han gennemførte mellem 1862 og 1864. Stillfried blev imidlertid tiltrukket af kejser Maximilians amerikanske eventyr og blev i 1865 optaget som officer i de østrigske Frivilliges korps. I den forbindelse tilbragte han over to år i Mexico og modtog mange udmærkelser for sin indsats. Som følge af nederlaget i Querétaro (maj 1867) vendte han tilbage til Østrig efter en kort rejse gennem de Forenede Stater. I august 1868 var han atter i Japan, i Yokohama, hvor han arbejdede som sekretær og tolk ved den preussiske legation, og i 1869 havde han succes med at støtte den østrig-ungarske mission, der var kommet til Japan for at indgå en samarbejdsaftale. Som tak for den indsats han havde ydet i Japan til fordel for Habsburgernes interesser, kunne Stillfried siden indtræde i Franz Josefs Orden.

Denne gang blev han så tiltrukket af det perspektiv om hurtig indtjening, som kunne skimtes inden for fotografiet som ny branche, og i 1870 startede han i Tokyo et selskab til import af fotografisk materiale; i august året efter etablerede han et egentligt atelier i Yokohama (1871) efter en kort læretid hos Felice Beato.

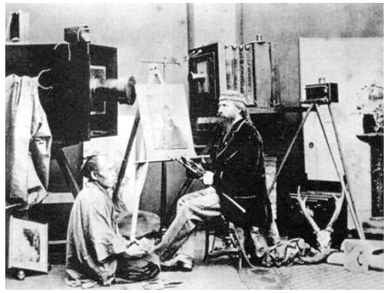
Ligesom for Beatos vedkommende blev rejserne i Japan også fundamentale for Stillfrieds arbejde: I begyndelsen af 1870'erne udforskede

410 ÖBL, 1957:I/311 (se «Fiedler») e 1965:III/183 (se «Kaiser»); Gartlan, 2010[b].

han således – somme tider i selskab med andre vestlige rejsende –[411] en meget stor del af Japan, og han tog tusindvis af fotografier for at samle et arkiv af plader til sit atelier. I hans rejsemål indgik Tōkaidō og de andre hovedveje i traditionernes Japan, de berømte steder langs ruten fra Yokohama til Nagasaki, Kansai-regionen og Hokkaidō, som takket være "opdagelsen" af ainuernes civilisation netop i de år blev gjort til genstand for en særlig nysgerrighed blandt turister.

Logikken i dannelsen af arkivet (der fulgte "Beato-formlen") samt de regioner og emner, Stillfried valgte, var i det store og hele de samme som den venetianske fotografs. Meget anderledes var imidlertid hans visuelle tilgang til emnerne; og endnu i dag og end ikke for et særligt øvet blik udgår der fra billedet af det landskab, som Stillfried har fotograferet, straks et indtryk af intim samklang i den natur og det miljø, han har villet indfange ved at bruge kræfterne fra stedets egen atmosfære: således genskæret fra lyset på bladene, bevægelserne i vandløbenes strømme, kompositionens orden i de scenarier, der er så rolige, at de forekommer at underprioritere, hvad der måtte være af personlige forventninger til motivet. Generelt når de længere i ikonisk prægnans og malerisk sans end hvad Beato og de samtidige europæiske og japanske fotografer formåede i deres bedste fotografier. Også hans "indfødte typer", såvel de affotograferede ved udeoptagelser som i ateliererne, og der er de fleste, udmærker sig i forhold til alle andre fotografers fra Yokohama-skolen ved skikkelsernes plastiske kropsholdning og ved en evne til at opbygge meget enkle og dog almene visuelle sammenhænge, hvorved skikkelserne kan øge deres symbolske prægnans. Det er i den forstand, at Stillfried kunne udvide betragteligt udvalget af japanske persontyper og af deres atelier-positurer, alt mens han især interesserede sig for emner, som indeholdt megen eksotisme, samt for kvindelig skønhed, et emneområde han uden tvivl har undersøgt ved langt flere enkeltportrætter end de øvrige fotografer fra Yokohama-skolen. Som Suchomel-parret skarpsindigt har gjort opmærksom på, så er hans kvindeportrætter alt andet end kælne, men snarere domineret af melankolske holdninger og udtryk, som datidens vesterlandske rejsende nok ikke kunne opfange ud fra deres forudfattede forventninger, hvori der indgik en myte, som ikke havde meget at gøre med de menneskelige vilkår i Japan dengang.[412] Hans modeller var næsten alle *kurōto*, som øgede deres

411 Gartlan, 2004[b]:56.
412 Suchomel & Suchomelová, 2006:38.



Fotografi af Stillfrieds atelier: Stillfried og Kimbei. Det er Kimbei, der sidder på gulvet. Blandt redskaberne ses et fotoapparat til de store formater (til venstre) og et til stereoskopiske fotografier (til højre).

Raimund von Stillfried-Ratenicz, portræt af ung kvinde, Yokohama, 1872-1875, 23,9 × 17,6 cm. Dubsky samlingen, Státní zámek Lysice.

indtægter ved at sidde model for den bøhmiske fotograf: Vi genfinder deres beherskelse af udseende og holdning i Stillfrieds kvindeskikkelser, fordi han evnede at fastholde den minimalistiske spænding, som situationen frembragte. Dette gjorde ham i stand til efterhånden at fjerne alle de elementer, der ikke var portrættet vedkommende, hvorved han kunne tilvejebringe en sparsom komposition med et strejf af æstetisk askese. Dette kommer nutidens smag i møde på flere måder, men for hans samtidige virkede det som meget fornyende,[413] hvad der eksempelvis fremgår af en kort men klar kommentar forfattet af fotografen og journalisten John Reddie Black til fjortendagesmagasinet *The Far East* i maj 1877: "Baron Stillfrieds kunstneriske produktion i Japan overgår givetvis, hvad der er blevet frembragt af alle andre, som har fotograferet landets indfødte og landskaber, og den bliver med rette rost i Europa og Amerika."[414] Stillfried var også selv overbevist om den æstetiske værdi af sit fotografiarbejde, og han gjorde en indsats for at gøre så stor et publikum som muligt bekendt med det gennem de mange deltagelser i internationale udstillinger, som han sørgede for at få: Wien 1873, London 1877, Berlin, Paris og Amsterdam 1878, Melbourne 1880, Calcutta 1883;[415] udstillinger der alle blev afholdt, mens han boede i Yokohama. (I forhold til Beatos måde at komponere albummer på, så foretrak Stillfried at fjerne de forklarende billedtekster for at fremme en mere umiddelbar oplevelse af værkernes gyldighed.)

Stillfrieds virksomhed i Japan var kendetegnet ved mange atelier- og forretningsskift[416] samt ved mange rejser uden for Japan, men den varede til 1881, selvom det er sandsynligt, at det hen imod slutningen især var hans yngre bror Franz, der tog sig af atelieret, efter at denne var kommet til Japan fra de Forenede Stater i oktober 1879.[417] – Og så i maj 1881 da hans personlige succes var på et højdepunkt og hans fysiske kræfter intakte, besluttede Stillfried at påbegynde et nyt liv et andet sted og forlod sin japanske kæreste Nishiyama Haru og de tre døtre, de havde fået sammen (Mary, Anna og Helen), i Japan. Efter at have rejst omkring i to år, fra Sibirien (1881) over Hongkong (1881-1882) til Thailand (1882-1883), og hver gang etableret små midlertidige fotoatelierer, vendte han

413 Handy, 1988:57.
414 Bennett, 2006[b]:141.
415 Gartlan, 2010[b].
416 Bennett, 2006[b]:140-142.
417 Ibid.:154.

tilbage til Østrig, hvor han i september 1884 giftede sig med den purunge Helene Jankovich de Jeszenicze, som han fik endnu to børn med (Alice og Alfons). Takket være støtte fra miljøet omkring det habsburgske hof, som han blev officiel hoffotograf for, kunne han i sin wienertid ubekymret hengive sig til restaurering, maleri og til udbredelse af sit fotografiske værk, samtidig med at han gennemførte en række reportagerejser i Europa. Her skal nævnes dem til Grækenland, Bosnien-Herzegovina og Dalmatien. En stor retrospektiv udstilling på over tusind værker fejrede i 1891 i Trieste hans tyve år med fotografisk virksomhed. Han døde af et hjerteslag i Wien den 12. august 1911 en lille uge efter at have holdt sin 72. fødselsdag.[418]

Modsat Beato og Stillfried, der begge var rundet af aristokratiske familier måske med et kald i retning af international handel og en vis diplomatisk og militær kosmopolitisme, så blev Adolfo Farsaris historie snarere en parabel om det atypiske medlem af det europæiske borgerskab i midten af 1800-tallet, der nærede en ubændig trang til at gøre sig gældende på verdensscenen. Han blev født i Vicenza den 11. februar 1841 som søn af en bogholder med en hjemmegående hustru. Efter en skolegang på kostskole blev Farsari optaget på Militærakademiet i Modena i 1859, og han var der en kort tid, før han lod sig indrullere i Il Regno d'Italias nyfødte hær inspireret som mange unge fra hans generation af den italienske Risorgimentos idealer. I skuffelse over det sociale og politiske klima efter landets samling og måske også for at flygte fra spillegæld, besluttede han sig for at tage sin afsked i juni 1863 og tog til Marseille, hvorfra hans moder stammede. Herfra sejlede han til de Forenede Stater og lod sig indrullere i nordstatshæren: Han kæmpede i et kavaleriregiment indtil Borgerkrigens afslutning og blev såret flere gange. Efter krigen slog han sig ned i New York og giftede sig i 1865 med den velhavende enke Mary G. Burke Patchen, som fødte ham tre sønner (Edward, Henry og William H.). Han forsøgte at finde en rolig profession og en borgerlig dagligdag, men uden held, og efter pludseligt at være brudt ud af ægteskabet måske på grund af hans anden søns død og hans hustrus depressioner, tog han hyre allerede i 1868 som underofficerer i de Forenede Staters krigsmarine. I fem år sejlede han nærmest uafbrudt

418 Om Stillfrieds liv og værk se Handy, 1988; Hochreiter, Starl, Faber & Willmann, 1983; Gartlan, 2003-2004, 2004, 2005, 2006[b], 2010[b]; Bennet, 2006[b]:133-141; Suchomel & Suchomelová, 2006:37-38. Et stort antal af Stillfrieds fotografier er gengivet og omfattende kommenteret i Suchomel & Suchomelová, 2006:130-219.

Adolfo Farsari, *Autoritratto in studio* [Selvportræt i atelieret], Yokohama 1880, 19,4 × 24,5 cm. På bordet til venstre ligger nogle souvenir-albummer. Over kaminen et portræt af Italiens konge, Vittorio Emanuele II, som var død et par år før. Vicenzas Musei Civici.

mellem Sydamerika, Vestafrika og Asien, og det var i de år, han kom til Japan første gang og besluttede sig for at slå sig ned der ved førstkommende lejlighed. Han bosætter sig i Yokohama mellem 1872 og 1874, hvad vi har fået dokumenteret i et vellykket træsnit tegnet af kunstneren Utagawa Yoshiiku, hvor man ser Farsari i samtale med *kabuki*-teatrets berømte skuespiller Ichikawa Danjūrō IX. Træsnittet blev trykt i et supplement til dagbladet *Tokyo Nichi Nichi Shimbun* i september 1874: Ifølge den japanske tekst havde en ikke identificeret *yojin* (bogstaveligt: "fremmed") aflagt skuespilleren besøg i dennes omklædningsrum i maj 1872 og anmodet om at få lov til at fotografere ham til gengæld for nogle cigaretter.

Yokohama var jo en livlig havneby, og i begyndelsen forpagtede Farsari et selskab, der handlede med cigarer, og fra og med 1879 med amerikaneren E.A. Sargent som kompagnon: Det var et magasin med de mest forskelligartede varer tiltænkt vestlige beboere og rejsende i Japan. Der var bøger, ordbøger, turistførere, kort, rejseartikler og alt for rygere. Dette arbejde gav ham mulighed for at få et nøje indblik i globetrotternes forventninger, som hans initiativrigdom og praktiske håndelag snart fik omsat til lige så mange muligheder for handel. Gode eksempler på hans forretningssans er førnævnte *Tourist Guide* fra 1880 og parløren med japanske ord og sætninger til brug for fremmede, en parlør der blev udgivet i mange oplag mellem 1885 og 1892.[419] Hans aktiviteter blev også lettede af hans udadvendte og utvungne væsen, som medførte, at han kunne opbygge en fint netværk af japanske kontakter, samt ikke mindst af hans afslappede indstilling til købmandsskab, som indebar, at han eksperimenterede med pågående markedsførelse længe før, det blev sædvane.

Fra og med 1883 kom den fotografiske virksomhed, som han sandsynligvis havde arbejdet med forud om end i en underprioriteret form, til at udgøre Farsaris hovedbeskæftigelse: Han helligede sig en dygtiggørelse i optagelsens og fremkaldelsens teknikker bl.a. ved hjælp af et omfattende teknisk bibliotek, som er bevaret og befinder sig i dag på Biblioteca Civica Bertoliana i Vicenza.[420] Efter at kompagnonskabet med Sargent var blevet ophævet, indgik han i 1885 en forretningsforbindelse med den dengang unge fotograf Tamamura Kōzaburō. Sammen købte de arkivet med negativer fra Japan Photographic Association, som Stillfried og Andersen havde oprettet og som selv havde taget imod Felice Beatos

419 Farsari, 1890.
420 Dal Pra m.fl., 2005:35-41.

negativer i 1877. Samarbejdet mellem Tamamura og Farsari varede ikke længe, eftersom de befandt sig i åben konkurrence med hver sit fotoatelier blot et par år senere.

I februar 1886 blev Farsaris atelier tilintetgjort af en brand, og alle negativer gik tabt indbefattet de negativer, Beato og Stillfried oprindeligt havde lavet. Ligesom for hans to forgængere blev dette alvorlige problem forvandlet til en gunstig lejlighed, nemlig at rekonstruere et udvalg af det traditionelle Japans prospektbilleder og portrætter: Farsari måtte foretage en lang rejse gennem landet; den varede fem måneder, og han fik her mulighed for at indsamle billeder, der svarede til hans personlige sammenhæng mellem talent og stil. Det grundlæggende ved Farsaris fotografi blev en på mange måder positivistisk udforskning af det masimalt vellignende mellem billedet og synsoplevelsens realitet. For at gøre dette muligt benyttede han en fremstilling, som gav en fokusering på billedets centrum en forrang, hvor dybdevirkningen i landskabet og perspektivets skæringer altid blev kompenseret af bredden og variationerne i den fotograferede scene. Ligesom Beato havde gjort før ham, så var skikkelserne i hans fotografier kendetegnet ved en meget enkel opstilling og henvisninger til ganske få kontekstgivende elementer. Ud over at frembringe billeder med en elegant lethed så opnåede han derved også at gengive tydeligt definerede og genkendelige motiver, som ofte direkte svarede til, hvad den rejsende havde oplevet. Således vakte hans fotografi betragterens nysgerrighed og interesse takket være en meget styret billeddannelse. Endvidere lagde han uhyre vægt på gengivelsen af farver og lys, fordi hans fotografier skulle befinde sig blandt de mest fuldkomne inden for Yokohama-skolens produktion, og gjorde det. Et vidnesbyrd om kvaliteten ved hans arbejde har vi i et brev skrevet af selveste Rudyard Kipling i 1889:

> Ønsker man ikke at købe noget i Japan, så må man bryde med denne holdning, såfremt man da ikke er fattig, og købe fotografier, og de bedste finder man i Farsari & Co.'s butik, hvis omdømme er så omfattende, at det går fra Saigon og helt til Amerika. Hr. Farsari er en rar mand, excentrisk, og kunstner, og hans særtræk kommer man til at betale for, men hans varer er pengene værd. Et koloreret fotografi burde være en vederstyggelighed, og er det ofte. Men Farsari ved hvordan man får koloreret omhyggeligt og i overensstemmelse med lysets graduerede skala i dette fantastiske land. […] Min ven, Italiens konge, fik lavet et album med prospekter. Jeg så bogen og bestilte en endnu bedre. Det skal du nu ikke fortælle videre, men skulle du

nogensinde sidde og bladre i en fotobog i kongens dagligstue, så kan du jo sige det til ham.

Men spøg til side, brug så mange penge, du har råd til, hos Farsari, og lad ham vælge billederne fra det japanske.[421]

Til yderligere bevis for Farsaris talent og ihærdighed så lykkedes det ham blot et år efter branden at åbne et nyt atelier blot en husblok fra det, der var gået til i flammerne. Også hans økonomi kunne genetableres hurtigt, og han begyndte at lege med tanken om at vende hjem. Dette kan måske tydes ud af de breve, som Farsari fra og med januar 1888 begyndte at sende hjem til sin far Luigi og sin søster Emma tyve år efter de sidste breve, han havde sendt til dem fra Amerika.[422] Rejsen fandt sted i foråret 1890, og han forberedte den omhyggeligt ved at genoprette en række forbindelser til Italien: Fotografier af Farsari blev bragt i ugebladet *L'Illustrazione italiana* allerede i 1889,[423] og en luksusudgave af souveniralbummerne blev sendt til kong Umberto i gave (det er næsten sikkert, at det er det album, Kipling omtaler) med det formål at generhverve det italienske statsborgerskab, der var gået tabt med militærtjenesten i de Forenede Staters hær. Farsari tog sin femårige datter Kiku (Rosina) med til Italien; hende havde han fået med sin japanske veninde Nakajima Hama,[424] og det var et forhold, den italienske familie var totalt uvidende om. Med sig havde han også en enorm mængde klæder, våben og andre genstande, som bl.a. blev brugt til at sætte et burlesk stykke "danseteater i fire akter" op. Det var inspireret af hans liv og bar titlen "Le avventure del Cavalier Adolfo Farsari al Giappone",[425] og han spillede selv med sammen med ti venner.

Om hans liv i Vicenza i 1890'erne ved vi meget lidt, og især kender vi ikke årsagen til, at han år for år udsatte den planlagte rejse tilbage til Japan. I 2007 fandt man fem æsker med plader med negativer til prospektbilleder af europæiske byer, og det lader formode, at han var ved at forberede et materiale, der skulle tjene til at starte en ny virksomhed i Yokohama, og at han satsede på sin japanske kundekreds' voksende

421 Cortazzi & Webb, 1988:131.
422 Dal Pra m.fl., 2005:17-30.
423 Araguás Biescas, 1997:492 og flg.
424 Osano, 2009:69.
425 ["Ridder Adolfo Farsaris eventyr i Japan". O.a.] Dal Pra m.fl., 2005:9.

købekraft.[426] Han døde imidlertid den 7. februar 1898 i familieejendommen i Arcugnano på højene uden for Vicenza, og han efterlod alle sine ejendele i arv til datteren Kiku.[427]

6.4 De vigtigste japanske mestre —— For Yokohama-skolens største japanske fotografer gælder de samme forhold, som blev nævnt før i forbindelse med de vestlige fotografer, så meget desto mere som det drejer sig om over tusind personer. Bare en oversigt med de afgørende biografiske oplysninger for hver især ville fylde snesevis af sider, og oplysningerne kan i øvrigt findes i Boyd og Bennetts førnævnte arbejder samt i de øvrige leksika og regester over 1800-tallets japanske fotografer, der er blevet etableret i forlængelse af det pionerarbejde, som Umemoto Sadao og Kobayashi Shūjirō udgav for over tres år siden.[428] Ser vi nu på denne situation ud fra en generel synsvinkel, så falder overvejelserne i to:

Den første går ud på, at det drejede sig om en yderst homogen stil i langt højere grad end for de udenlandske fotografers vedkommende, hvor nogle udtryksmæssige særtræk kan genkendes. Dvs. at de japanske fotografers værk fremstår med visuelle registre og en udbredt anvendelse af modeller og emner, som er en kende stereotype, hvorfor det bliver ganske vanskeligt at udrede individuelle forskelle arbejdsmåderne imellem, især såfremt der tages udgangspunkt i en kunstkritisk tilgang til billederne. Ethvert forsøg på eksakte klassifikationer af ophavsmanden til billederne og følgelig også enhver semiologisk analyse af Yokohama-skolens produktion bliver som før nævnt yderligere frustreret dels af manglen på skriftlige kilder og dokumenter og dels af de særlige omstændigheder, der medførte stor sammenblanding af erfaringer og værker (plader og tryk) fotograferne imellem.

Ikke desto mindre er det muligt at genkende nogle stiltræk, dels hvad angår de atelierer, der har frembragt rigtig mange værker og derfor objektivt set muliggjort mange sammenligninger af emner og udtryk, og dels når det drejer sig om anvendelsen af teknik, sceneopbygninger,

426 Osano, 2009:68.
427 Om Farsaris liv og værk se Aoki, 1963; Dal Pra, 1991 (siden 2005); Beretta, 1996; Araguás Biescas, 2007; Osano, 2009; Di Siena, 2011.
428 Umemoto & Kobayashi, 1952; TSB, 1996 og 2000; Izakura & Boyd, 2000; Tucker m.fl., 2003; TSB/NA 2005; Bennett, 2006[b].

kulisser, skriftbånd under billederne eller særlige rammesætninger eller billedvinkler, som når alt kommer til alt udgør en slags auteursignatur.

Den anden er af mere generel karakter og indeholder en betragtning vedrørende periodisering, selvom at også kronologien her har sine grænser, eftersom mange af Yokohama-skolens fotografer var virksomme i rigtig mange år. Ikke desto mindre lader det sig gøre at opdele de japanske fotografers produktion i tre perioder, også hvad stilistikken angår, og disse tre perioder er komplementære i forhold til det, vi har skrevet om de vestlige fotografers arbejde.

Forudsat at den første generation japanske fotografer, dvs. dem der virkede før Beatos ankomst, kan indskrives i en dokumentarisk og celebrerende genre, så har vi:

En første, formende periode, som går fra åbningen af det første japanske atelier, Ukai Gyokusens i Tokyo i 1861, til stabiliseringen af den anden generation fotografers arbejde. Det var dem, der lærte deres teknik hos de vestlige fotografer. Så følger en periode med konkurrence mellem de japanske og de vestlige atelierer, og den dækker nogenlunde 1870'er og 1880'erne. Det er i denne anden periode, at Yokohama-skolens mestre udvikler deres fotografiske sprog og når et højdepunkt. Endelig er der en sidste periode, der går fra 1890, året hvor Adolfo Farsari rejser til Europa og ikke vender tilbage, til genrens nedgang og forsvinden. I dette tredje tidsrum var både en tredje og en fjerde generation fotografer virksomme, og de overtog de store mestres billedsprog og fortsatte med at gradbøje dets karakteristiske aspekter med større eller mindre lyst til at foretage eksperimenter.

Blandt de vigtigste fotografer i den første, formende periode kan nævnes Ueno Hikoma, Ukai Gyokusen, Uchida Kuichi, Shimooka Renjō og Yokoyama Matsusaburō, hvis bidrag til det japanske fotografi allerede er omtalt.[429] Den mest berømte af dem var uden tvivl Ueno Hikoma, en pioner inden for eksperimenter med fotografisk teknik i Japan. Han var også forfatter til indføringer i kemi og fotografi, en mand forsynet med en velafbalanceret evne til at oversætte den kinesiske og japanske kulturs grundlæggende elementer til de visuelle registre, der udgjorde den nye teknik til fremstilling af virkeligheden. Det er f.eks. ham, der har fremstillet de brede prospektbilleder, hvorved det japanske maleris traditionelle komposition kunne overføres til den nye,

429 Afsnit 5.5.

fotografiske kunst, ligesom det tilkommer ham blandt de mange fornyelser, han bragte til veje, at have skabt de første studier i hvordan en forgrundsfigur i billedet kan lede tilskuerblikket i retning af det bagvedliggende landskab.

Ueno Hikoma virkede først længe i sin fødeby Nagasaki, hvor han havde mulighed for at tilegne sig fotografisk teknik fra de hollandske mestre og fra Pierre Rossier, hvorefter det blev hans tur til at spille en afgørende rolle for uddannelsen af de firs fotografer, der siden arbejdede på øen Kyūshū i Meiji-epoken; mange af disse var således hans elever.[430] Endvidere havde Ueno en løbende kontakt med fotograferne i Yokohama, hvor han opholdt sig mange gange, også for at fuldkommengøre sin teknik. Indflydelsen fra Burger, der i 1869 benyttede hans atelier i Nagasaki,[431] er bekræftet, og det samme gælder indflydelsen fra Beato, der også gæstede Uenos atelier i Nagasaki, ligesom vi ved, at Ueno benyttede dennes atelier i Yokohama. Det var fra venetianeren, at han lærte at være så opmærksom på perspektivplanerne, på lyset og på den mere sammensatte opbygning af billedet.[432]

Hans produktion var ganske bestemt af lokale bestillinger, især dem der skyldtes den nye, opkommende klasse, der for en stor dels vedkommende bestod af samuraier af lav rang (*yakunin*), og som han selv på en måde kom til at udtrykke, eftersom han selv efterhånden opnåede en solid social og økonomisk position. Således lavede han mange portrætter, visitkort og prospektbilleder, men sjældnere og kun på bestilling fra udenlandske rejsende fremstillede han souveniralbummer og håndkolorerede fotografier, eftersom han foretrak albumintrykkets tofarvede klarhed. Genrebilleder er således meget sjældne hos ham, og det samme gælder portrætter af "indfødte typer", som han nok følte en aristokratisk afstand til på grund af sin opdragelse som samurai, ud over hvad han oprindelig havde lært af hollænderne på Dejima. Han var også atypisk i sine billeder af kvindelig skønhed, eftersom han havde en tydeligvis naturalistisk tilgang til disse og fotograferede pigerne fra Maruyama og Yoriai ikke som modeller, der skulle svare til æstetiske idealer, men som kvinder i kød og blod, hvis portrætter i øvrigt skulle huskes af de fremmede rejsende, der betalte hans arbejde i den forbindelse.[433]

Endelig skal det erindres, at Ueno også tog sig af krigsfotografering og af fotoreportager fra samfundet. Især var han optaget af at

430 Himeno, 2004:26-28.
431 Bennett, 1996:36-37; Suchomel & Suchomelová, 2006:34.
432 Himeno, 2009[b]:25-26.
433 Estèbe, 2000:115.

Portræt af Ueno Hikoma fra årene 1862-1864.

videregive billeder af de kræfter, der var modstandere af Meiji Restaurationen: Det drejer sig om portrætter af samuraier og af de kendteste patrioter (*shishi*) fra afslutningen på Bakumatsu (1865-1868) og om fotografier af slaget i forbindelse med Satsuma-oprøret (*Seinan Sensō*), som han fik til opgave at lave af myndighederne i foråret og sommeren 1877.[434] Blandt førnævnte reportager fra samfundet kan nævnes Uenos fotografier fra kulminerne i Takashima, som han lavede omkring 1870.

Uchida Kuichi stammede også fra Nagasaki og var Uenos lærling, ven og rival.[435] Han var fotograf og handlede med fotoudstyr, og mellem 1865 og 1868 deltog han i nogle af Bakumatsus største militærkampagner, hvor han gentagende gange portrætterede soldater og samuraier, som deltog i krigshandlingerne. Efter at have haft fotoatelierer i Kōbe (1865), i Osaka (1866) og i Yokohama (1868), slog han sig endeligt ned i Kawaramachi i Akasura-kvarteret i Tokyo og åbnede et stort atelier der. Hans billeder havde en klar og lysende stil med fine kontraster i clairobscur; hans emner var atelierportrætter, prospekter og fotografier af arkitektur, hvor himmelrummet som oftest dominerer over bygningernes volumen, hvad der efterlader et indtryk af lethed i tilrettelæggelsen af billedet. Ifølge Kaneko Ryūichi så var det netop inden for prospektbilleder, at han gennemførte en helt selvstændig æstetisk forskning, som havde til hensigt at tilbagelægge fremstillingen af det vellignende, for i stedet at forsyne billedet med konnotationer, der skulle vække betragterens indfølingsevne.[436] Den lyse tilrettelæggelse af billedet, der er karakteristisk for prospekterne, genfindes i reduceret skala i en serie fotografier, der er taget i det fri og som kritikken har studeret nøje.[437] Ud over for sine portrætter af kejser Meiji og kejserinde Shōken[438] bliver Uchida også husket som ophavsmand sammen med Yokoyama Matsusaburō til de hundrede og tredive fotografier i stort format, som på foranledning af den japanske regering blev sendt til Verdensudstillingen af 1873 i Wien. Endelig er det Uchida, vi skylder den

434 Om Ueno Hikoma's værk se Ueno, 1975; Yahata, 1976; Yahata, 1986; Fujisaki & Kojima, 1988; Yahata, 1993; Kinoshita, 1997; NNS/1, 1997; Estèbe, 2000; Himeno, 2004:23-24 og 2009[b]; Hirayama, 2009:171-173.
435 Himeno, 2004:25.
436 Kaneko, 2009:56.
437 Worswick, 1993:25-28.
438 Se afsnit 2.9.

landskabsarkitektoniske og antropologiske reportage, han foretog mellem maj og juli 1872 i det centrale Japan og på øen Kyūshū, da han var en del af kejserens og hoffets følge.[439] Han døde allerede den 17. februar 1875 af lungebetændelse kun toogtredive år gammel efter at have haft mulighed for at berige sit fag med en række vigtige fotografier.[440]

I den anden periode, den med konkurrencen mellem de fremmedes atelierer og de lokales atelierer, kan så indskrives den virksomhed, der blev udfoldet af de kendteste japanske fotografer, hvoraf mange åbnede og forvaltede atelierer, som var i gang under hele den periode, hvorunder Yokohama-skolen udviklede sig. Blandt disse var de mest fremtrædende Kusakabe Kimbei, Tamamura Kōzaburō og Ogawa Kazumasa, som behandles i det næste afsnit.

Blandt de øvrige finder vi Esaki Reiji, der var elev af Shimooka Renjō og en udpræget eksperimentator, som vi skylder mange allerførste virkeliggørelser af japansk fotografi såsom natoptagelser, billeder af fyrværkeri og collager af ansigter, og her nåede han en perfektion, som længe forblev uovertruffen.[441]

Også Suzuki Shin'ichi I og Suzuki Shin'ichi II var elever af Shimooka Renjō. Den første, der allerede er blevet fremhævet i forbindelse med etableringen af udendørs atelierer,[442] er også kendt for at have trykt fotografier på porcelæn, som blev meget efterspurgt af de udenlandske rejsende. Den anden, der egentlig hed Okamoto Keizō, var den første japanske fotograf, der studerede i udlandet: Således var han lærling i 1879 hos den amerikanske fotograf Isaiah West Taber i San Francisco, og der lærte han bl.a. den teknik, der muliggjorde efterbehandling af negativer. Da han vendte tilbage blev den fine kvalitet i hans arbejde meget påskønnet; således hans optagelser og hans kolorering af billederne. Derfor blev han hovedleverandør af souvenir-albummer til den kejserlige familie, som brugte dem som gaver til udenlandske besøgende.

Andre fotografer som bør nævnes for kvaliteten af deres arbejde, er Usui Shūzaburō, der havde stor indflydelse på fotografiet i Yokohama i

439 Di Russo & Ishiguro, 2001:307.
440 Himeno, 2004:26. Om Uchida se også Worswick, 1993; NNS/1, 1997; Tucker, 2003:365-366; Bennet, 2006[b]:77-81.
441 Om Esaki Reiji, se Bennet, 2006[a]:16-17; Bennett, 2006[b]:165.
442 Se afsnit 5.9.

1870'er og 1880'erne, men er meget mindre kendt i dag.[443] Endvidere Nakajima Matsuchi, Ichida Sōta[444] og den "hæderlige" Yamamoto Sanshichirō, som eksporterede Yokohama-skolens stil til Kina; vi har i øvrigt en lang og vægtig beskrivelse af hans atelier i Shiba hikagechō forfattet af senatoren og senere Napolis borgmester Giovanni de Riseis, der aflagde Yamamoto besøg i 1893.[445]

Vi kommer så til den tredje og sidste periode i Yokohama-skolens fotopionerhistorie: Blandt de vigtigste videreførere af skolens æstetik finder vi Kajima Seibei, Enami Nobukumi,[446] Ogawa Sashichi og Takagi Teijirō,[447] og de er alle teknisk meget dygtige og i stand til at indføre mere moderne vinkler i tilrettelæggelsen af billedet samt i dets kolorering, ikke mindst hvad angår landskabsfotografierne og genrebillederne, uden dog på noget tidspunkt at bryde med den stilkanon, der opretholdt de internationale rejsendes efterspørgsel. Ved siden af fotografier, der byggede på en mere traditionel komposition, udviklede de dog også og især i slutningen af 90'erne nogle eksperimenter, som ikke er ubeslægtede med, hvad der siden foregik inden for fotografi og maleri.

Hvad angår Kajima Seibei, så var han en sammensat person, der hellige sig både fotografiet og forretninger: Han var især optaget af at lave fotografier i store formater og knyttede sit fag til en æstetisk refleksion og til ønsket om at udbygge fagets erhvervsmæssige former bl.a. ved at oprette sammenslutninger, som kunne støtte og forsvare fotografiets autonomi og udtryksformer. Ligesom Ogawa Kazumasa, hvormed Kajima havde et nært samarbejde og delte sine ideologiske holdninger, så var han også igangsætter og indehaver af fotografiske tidsskrifter. Endvidere var han blandt grundlæggerne af Japans Fotografiske Selskab (Nihon Shanshikai) samt af dens konkurrent Store Japanske Selskab til Kritisk Fotografi (Dai Nihon Shashin Himpyokai). Endelig fik han i Yokohama opført et stort atelier

443 Om Usui se Izakura & Boyd, 2000:284; Koyama, 2005; Bennett, 2006:b]:174-181.
444 Om Nakajima Matsuchi se Bennett[a]:19-21 og 2006[b]:182-184. Om Ichida Sōta se Bennet, 2006[b]:184-185. Der er mange fotografier af Ichida Sōta i Newmann, 2000, og i Suchomel & Suchomelová, 2006:349 og flg.
445 De Riseis, 1895:190.
446 Om Enami se Oechsle, 2006 og 2007.
447 Om Ogawa Sashichi se Bennett, 2006[b]:241-243; om Takagi Teijirō se Bennett, 2006[b]:294; Gaboriaud 2006:14 og flg.

i vestlig stil, der fik navnet Genrokukan og hvori publikum kunne erhverve alle de produkter, som på nogen måde havde at gøre med fotografiet, dets kunst og dets teknik. Måske fordi initiativet var for tidligt ude eller måske fordi det blev fejlforvaltet, under alle omstændigheder gik Genrokukan fallit, og det fik de alvorligste følger for dets igangsætters økonomi.[448]

6.5 Kimbei, Tamamura og Ogawa —— Skulle man nu forsøge at opsummere hele Yokohama-skolens udtryksverden og fænomenopfattelse gennem nogle få mestres arbejde, så ville Kimbei, Tamamura og Ogawas billeder tilsammen kunne gøre en meget fin fyldest. De præsenterer, hvad der er blevet behandlet i de forudgående afsnit, og de står hver især for nogle afgørende særtræk. Også hvad angår de menneskelige vilkår og deres kulturelle og sociale herkomst, så udgør disse tre mestre alle gode eksempler på de herskende motiver, der styrede de første generationer af japanske fotografers valg. I alle tre tilfælde drejer det sig i øvrigt om mestre, som opnåede anerkendelse og hvis atelierer fik succes og et stort publikum samt havde en meget omfattende produktion af høj kvalitet. Endvidere var de aktive fra 1870'erne og til slutningen af 1800-tallet, hvorved de direkte og indirekte fik indflydelse på rigtig mange fotografers arbejde og valg af udtryksformer.

Kusakabe Kimbei blev født i Kōfu, en by der beskæftigede sig med landbrug og som lå hundredetredive kilometer vest for Tokyo. Fra begyndelsen af interesserede han sig for maleri, og som sekstenårig forlod han sin familie, der havde tiltænkt ham et arbejde inden for handlen med fødevarer, for netop at hellige sig maleriet.

Først tog han til Tokyo (1857) og siden til Yokohama (1859) som i mellemtiden var blevet en by, der takket være sin åbning over for udenrigshandelen på kort tid blev et tiltrækningspunkt for hele regionen. Her kom han i kontakt med Charles Wirgman og gennem ham med Felice Beato, som han kom til at samarbejde med i lang tid, først som maler og siden som teknisk assistent (*deshi*). Under sin lange læretid hos Beato fik Kimbei lært engelsk, og lidt efter lidt udviklede han en særlig tilgang i sit forhold til udlændinge, hvad der siden var ham til stor hjælp, da han fik succes som selvstændig mester. Også valget af egennavnet "Kimbei" i

448 Om Kajima Seibei se NNS/2 og Bennett, 2006[a]:53-55; 2006[b]:238-241.

stedet for familie/efternavnet, som ellers er almindelig brug i Japan, har nok været dikteret af et ønske om at forenkle forholdet til de udenlandske kunder. Da Beato afhændede sit atelier til Stillfried i 1877, gik Kimbei over til at arbejde for den bøhmiske baron, som han også kom til at stå model for mere end en gang. F.eks. er han på og kan genkendes i et berømt fotografi, der viser interiøret i Stillfrieds atelier,[449] samt i to andre fotografier, der viser en håndkolorist i arbejde.[450]

I det mindste lige indtil han åbnede sit eget atelier, var Kimbei også aktiv som maler på silkestof og som tegner til de træsnitstryk, der blev lavet i *yokohama-e*'s realistiske stil. Imidlertid blev hans samarbejde med Stillfried kortvarigere end det med Beato, for fra en reklame i den *Guide*, som Farsari udgav i 1880, ved vi, at "K. Kimbei i nr. 3 på Benten dōri" laver "fotografiske prospektbilleder af Japan og af japanernes skik og brug; de udføres omhyggeligt og billigt".[451] Benten dōri var sammen med Honchō dōri de vigtigste indkøbsgader, hvor vesterlændingene handlede. Her fandt man et meget stor udvalg af genstande fra japansk kunst og fra Japans materielle kultur, og der var et stort udbud af forskellige priser og kvaliteter.

Af nylige studier af hans værk fremgår det, at Kimbei i begyndelsen især virkede som forhandler af fotografier, andre havde lavet, og at det først var fra midten af 1880'erne, at han begyndte at bruge egne optagelser til at sammenstille billedkataloger til sine kunder. Det er også fra og med 1885, at Kimbei kunne udvide sine forretninger ganske hurtigt og i løbet af fem år åbne nye atelierer i Yokohama og Tokyo: Han specialiserede sine atelierer i forskellige aktivitetsformer[452] og opnåede et meget solidt omdømme blandt de internationale rejsende, der udgjorde hans publikum. Således beskrives i 1896 hans atelier af globetrotteren Charles Taylor jr. fra Philadelphia:

> Hr. Kimbei, hvis atelier befinder sig på Honchō dōri, er den bedste fotograf i Yokohama. Vi kom med vor guide, og ikke så snart havde vi ytret vore ønsker, før vi blev fulgt op til et omklædningsrum på etagen over, hvor en graciøs japansk pige hjalp de fremmede damer med at iklæde sig en traditionel dragt. Til herrerne er der en tjener til rådighed af hankøn. Og det er faktisk nødvendigt med assistence.

449 Ishiguro, 1998:24; Nakamura, 2006:60.
450 Cortazzi & Bennett, 1995:66; Nakamura, 2006:63.
451 Keeling, 1880:100.
452 Nakamura, 2006:68-82; Wakita, 2013:41-42.

> Vi bliver hjulpet til at sidde på japansk manér, dvs. med benene over kors henover hinanden, og forblive i den ukomfortable position indtil fotografiet er taget.[453]

I 1892 indeholdt Kimbeis katalog over fotografier et udvalg på over et tusind trehundrede emner, som kunne foreslås hans kunder, heriblandt fire hundrede "indfødte typer" og otte hundrede landskaber. Udbuddet indeholdt også fireogtyve fotografier, der dokumenterede det ødelæggende jordskælv i Nōbi den 28. oktober 1891,[454] samt en serie på otteogtres tryk i formatet *mammoth*.[455] Uden tvivl drejede det sig om det mest omfattende udvalg fotografier til rådighed i ét atelier alene, og der var ca. to hundrede flere end hos hans vigtigste konkurrent Tamamura.[456]

Går vi nu over til udtrykket i hans fotografi, så kan det undersøges på basis af en meget bred vifte af overlevet materiale, nok større end hvad der er tilbage af produktionen fra nogen anden af Yokohama-skolens fotografer.[457] Vi kan påvise, at hans stil byggede på gengivelsen af meget velafbalancerede og tydelige scener med en klar tilstedeværelse af det allerede omtalte "ideografiske syn". Den billedkomposition, der opstod derved for såvel landskabernes som for genrebilledernes vedkommende, er på den ene side kendetegnet ved en høj grad af harmoni og balance volumenerne imellem og på den anden af brugen af levende farver og lysvirkninger, som fremhæver fladerne og understreger skikkelsernes gyldighed i billedet, næsten som drejede det sig om skulptur. Det er i den forstand, at det ikke er overdrevent at sige, at Kimbei på en måde får fremstillet det sammenhængende i Yokohama-skolen og tydeliggjort dens program på bedste måde.

Kimbeis store succesperiode blev nok de sidste ti år af 1800-tallet, hvorunder hans talentfulde svigersøn Ogawa Sashichi blev hans forretningspartner, så han kunne tilfredsstille den stigende efterspørgsel hidrørende fra de internationale rejsendes publikum, og det så glimrende, at han i *Japan Dictionary* af 1900 kunne beskrive sit atelier som det største eksisterende i Japan. Og han var en meget habil forretningsmand,

453 Sharf, 2004:11.
454 Jf. Crowston, 2008:36.
455 Nakamura, 2006:173-184. Jf. s.45
456 Bennet, 2006[a]:150-154.
457 Satō, 2004:177-178.

Kusakabe Kimbei, *Honcho Dori, Yokohama*, 1880-1890, 20,6 × 26,5 cm, neg. 517. Inv. 18-8. Kimbeis atelier.

der formåede at omstille sig til apparatet med filmrulle: I løbet af få år blev firmaet omlagt til salg af apparater og fotoudstyr, til fremkaldelsesarbejde, til tryk og forstørrelser med henblik på udefrakommende bestillinger. Annoncer fra 1906 angiver, at hans atelierer i Yokohama og Tokyo kan tilfredsstille kundernes ønsker på disse felter.[458] Det er sandsynligt, at han var ved at overgive roret til sin svigersøn, da denne pludselig døde i 1909. I løbet af perioden 1912 til 1914[459] forlod Kimbei definitivt sine forretninger for at hengive sig til maleriet, der altid havde været hans lidenskab. Atelieret i Yokohama overgik til hans ældste søn Tarō, men måtte efter få år trække skodderne for, mens atelieret i Tokyo blev overtaget af en af Kimbeis medarbejdere og fortsatte sin virksomhed helt til 1979 under navnet Kinjō Shōkai. Gammel og syg flyttede han til Ashiya nær Kōbe, hvor hans barnebarns datter Uchida Tama tog sig af ham, indtil han døde i 1932, over halvfems år gammel.[460]

Fremstår Kimbeis liv og levned som resultatet af en syntese mellem kunstnerisk følsomhed og omhyggelig administration i Japan i årene fra 1860 til 1910, så viser Tamamura Kōzaburōs fotografiets mulighed for fra begyndelsen af at åbne et nyt afbenyttelsesfelt, der var bredere og mere artikuleret end det, der skyldtes den traditionelle efterspørgsel på træsnitstryk. Selvom den bedste del af Tamamuras produktion udmærket kan klare sammenligningen med Kimbeis og med de bedste af de andre fotografers på den tid, ja han nåede måske længst hvad angår koloreringen af detaljer, der er usædvanlig nøjagtige, så var hans tilgang til fotografiet rent kommerciel, og hans satsning på at tilfredsstille bestillinger på større og større kvanta anbringer ham et andet sted i denne fotohistorie. Mere end nogen anden fotograf inden for Yokohama-skolen lavede Tamamura sine værker i bevidstheden om, at de udgjorde serielle og reproducerbare objekter, og måske netop derfor blev hans fotografier allerede af hans samtidige adskilt fra den produktion, der konnoterer unisitet, som ifølge en overtro, der fortsat findes, skulle kendetegne kunstværkets position. Og det er sandsynligvis derfor, at skønt Tamamuras atelier var den største producent af fotografier, så forbliver han – som Dobson skriver – en skikkelse med en skyggetilvæ-

458 Nakamura, 2006:79.
459 Jf. Saitō, 2004:182; Bennet, 2006[b]:210; Nakamura, 2006:82
460 Om Kimbei se Bennet, 2006[b]:203-210; Nakamura, 2006; Wakita, 2013.

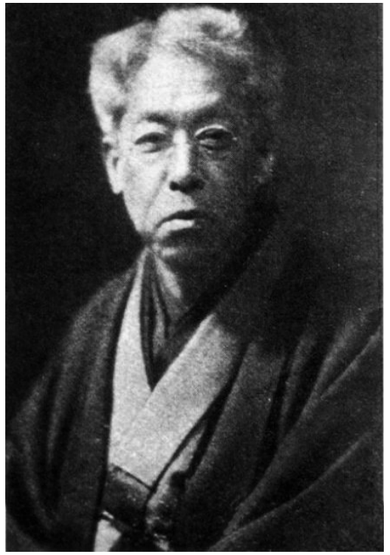
relse, som også den allernyeste japanske forskning mærkeligt nok har vist ringe eller næsten ingen interesse.[461]

Han kom til verden i Tokyo i 1856 som den først fødte i en familie, der i generationer havde tjent den kejserlige families prinser og højadelens sønner (*hōshin'nō*), som hengav sig til kontemplation i Rinnōji's munkekloster i Nikkō. Hans første uddannelse i fotografi fandt sted i midten af 1860'erne i Tokyo, hvor han fra 1867 til 1874 arbejdede først som lærling og siden som fotografisk assistent i Kanamaru Genzōs atelier. Genzō er en fotograf, der har efterladt sig et antal albummer, der er kendetegnede af en stil med meget tydelige konturer og med en livlig og dækkende kolorering. I 1874 åbnede Tamamura sin egen forretning i nærheden af Okuyama i Tokyo. I begyndelsen benyttede han et improviseret og skrabet udeatelier (*shajō*), men i 1883 kunne han flytte til Yokohama, hvor han åbnede et atelier i nr.2 på den meget centrale Benten dōri få skridt fra Kimbeis atelier, for hvilket han i en tredive års tid udgjorde den vigtigste konkurrent. I løbet af 80'erne voksede hans virksomhed hele tiden dels på grund af dygtig forretningsførelse, som byggede på aftaler med andre fotografer og anskaffelser af disses plader og arkiver, så han kunne tilbyde en vifte af produkter,[462] og dels fordi han efterhånden fik tilrettelagt et udvalg af billedgenrer (fotografier, kollotypier, lysbilleder til tryllelygter, bøger) og af emner, som var tiltrækkende for vestlige rejsende. Meget raffineret udfærdigede var således hans albummer, som han dels lod lave i teknikken *maki-e* og dels i *celleemaljens* sjældnere teknik, hvor en flerfarvet glasur blev smeltet ind i et net af fine metaltråde.

Måske for at skille sig ud og synliggøre sit atelier med en egen logo omdøbte han sit firma til Gyokushindō i 1890 ved at samle i ét ord førsteledet i sit familienavn (*gyoku*), med det andet ideogram fra ordet *shashin* og med tegnet *dō*, som angiver en betydningsfuld salon. Det synes, som om dette forsøg ikke kom til at virke, især ikke over for udenlandske kunder, så i 1898 vendte han tilbage til sit gamle mærke: "K. Tamamura, Kunstfotograf".

Hvad Tamamuras stil angår, så er den kendetegnet ved stor frihed i fortolkningen af emnerne, så stillingerne, der indtages på billederne, fremstår mindre statiske, som kunne der fremmanes en indre dialog mellem

461 Dobson, 2004[b]:32.
462 Jf. Bennett, 2006[a]:150.



Portræt af Tamamura Kōzaburō fra ca. 1910.

Reklame for Tamamuras atelier.

subjekterne, som danner scenen. Og farven er i øvrigt mere antændt end hos mange andre, uden dog at forlade den realisme, der kendetegner hele skolens forhold til kolorering. Disse udtrykssatsninger fandtes allerede i Tamamuras første arbejder, f.eks. i "Portrættet af to pilgrimme", fader og søn, som befinder sig i Museo delle Cultures samling, og som årene gik, blev de alt tydeligere og nåede i 00'ernes kollotypier i det nye århundrede narrative spændinger og et kontrapunktisk spil farverne imellem, der må stå for det stilistiske højdepunkt inden for Yokohama-skolens fotografi.

Billedernes udtryk og dynamiske karakter fortættes i det sene værk, og det kan formodes, at det skyldtes en mere tidssvarende impuls, som atelieret fik af hans søn Tamamura Kihei. I midten af 1920'erne blev han en af de vigtigste repræsentanter for *geijutsu shashin* eller det "maleriske fotografi".

Atelierets fik en stor omsætning, og i 1890'erne nåede det op på at beskæftige trehundrede og halvtreds ansatte, hvorfor det betalte mere i skat end noget andet fotoatelier i Japan.[463] Den erhvervsmæssige succes skyldtes i høj grad den intuition, Tamamura havde allerede i begyndelsen af 1880'erne, nemlig at Yokohama-skolens fotografier måtte kunne bruges til at illustrere bøger om japansk kultur og til mange andre publikationer også af kommerciel karakter, der cirkulerede hjemme og i udlandet for at fremme salget af alle mulige produkter og tjenesteydelser. Eksempelvis var der et japansk handelskompagni, der solgte te, som bestilte en serie billeder med te som tema for at gøre sine produkter og sin tradition kendte. Mange andre erhvervsvirksomheder fulgte efter. Blandt Tamamuras kunder finder vi i 1890'erne mange forlag og endog universiteterne i Chicago og Cambridge, hvortil han lavede et stort antal lysbilleder til tryllelygter.

For at give et indtryk af Tamamura-atelierets produktionsformåen, kan det anføres, at det atelier stod for størsteparten af de 410.000 håndkolorerede fotografier, hvoraf 141.000 var i storformat, der mellem 1896 og 1897 blev lavet som udstyr til de over 38.500 bind, som forlaget Josiah Byram Millet producerede i Boston for at illustrere de seksten indbyrdes forskellige udgaver af det kæmpeværk, der blev redigeret af den engelsk-irske kaptajn Francis Brinkley og som bar titlen *Japan. Described and Illustrated from the Japanese.*[464]

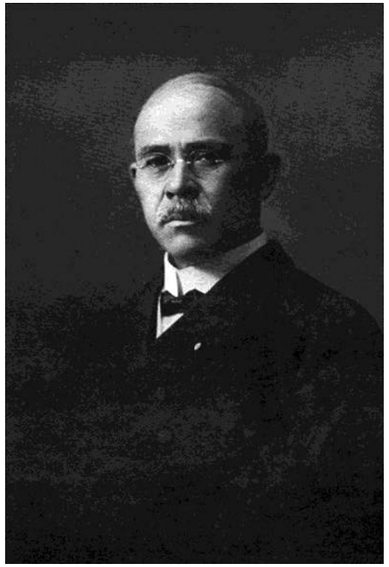
463 NSK, 1976:114.
464 Brinkley, 1896-1897; Bethel, 1991:9. Listen over udgaver og oplag er i Bethel, 1991:17-19.

Vi ved meget lidt om Tamamuras sidste år, og for det meste har de at gøre med atelierets handelsvirksomhed. Hvad angår afdelingen i Kōbe, så ved vi, at den i 1903 blev forvaltet af fotografen Takagi Teijiro, der nogle år efter blev dens indehaver for i 1914 at skifte atelierets navn ud med "T. Takagi". Hvad angår atelieret i Yokohama, så blev Tamamura sandsynligvis afløst af sin søn i 1916, som førte forretningen videre i det mindste indtil det store jordskælv i Kantō-regionen, som den 1. september 1923 fik ødelagt Tokyo og Yokohamas havn. Det er også sandsynligt at Tamamura døde på grund af jordskælvet og at sønnen siden forsøgte at genoptage atelierets aktiviteter, hvad der er dokumenteret indtil 1925. Siden slog han sig ned i Osaka, hvor han blev ansat som afdelingsleder med ansvaret for stormagasinerne Mitsukoshis fotoafdeling. Samtidig arbejdede han med kunstfotografi og fik succes på dette område.[465]

Ogawa Kazumasas liv repræsenterer på bedste måde det både kultiverede og eksperimenterende ved Yokohama-skolens fotografi, denne evne som de bedste fotografer viste, til at finde det formidlende mellem det nye, vestlige udtryksmiddels teknologiske kendetegn og så den traditionelle japanske kunsts værdier; og det krævede en æstetisk refleksion, der, som vi har set, ofte kunne føre til originale resultater.

Ogawa kendes også under navnene Kazuma og Isshin: Han fødtes i en velhavende og traditionalistisk samuraifamilie fra Matsudaira-klanen, som i generationer havde holdt til i landsbyen Musashi no Kuni Oshi (Gyōda i dag), en tredive kilometer fra det gamle Edo. I 1873 flyttede hans familie til Tokyo for at deltage aktivt i den proces, hvorunder datidens herskende klasse hurtigt tilegnede sig de kompetencer, der var nødvendige for at lede landets modernisering. Ogawa begyndte her at beskæftige sig lidenskabeligt med fotografi efter at have læst engelsk på Hepburn Academy (der siden skulle blive Tsukiji College); og det skete i modsætning til, hvad familien havde satset på, nemlig at han skulle studere arkitektur. Det medium han havde opdaget – sådan skriver han i sin selvbiografi – gjorde så stort et indtryk på ham, fordi det formåede at gengive en pålidelig fortælling om virkeligheden og dog ud fra forskellige perspektiver.[466] Hans første tekniske læretid fandt sandsynligvis sted under vejledning af Yoshiwara Hideo, en lidet kendt fotograf som

465 Dobson, 2004[b]:32-35; Bennett, 2006[b]:198-202.
466 Ogawa Kazumasa, 1927/10.



Portræt af Ogawa Kazumasa fra ca. 1910.

dengang arbejdede i det centrale område i Bakurochō, og samtidig slugte han engelsksprogede fotolærebøger. Ogawa opholdt sig seks måneder i Yoshiwaras atelier, før han ganske ung i 1877 blev selvstændig og åbnede sit eget fotoatelier i Tomioka, i den yderste nordvestdel af Kantō-regionen. Siden flyttede han til Yokohama, hvor han kom til at arbejde som tolk for det lokale politi, og her er det sandsynligt, at han dygtiggjorde sig yderligere ved atelierarbejde for Shimooka Renjō, der ligesom han selv stammede fra en aristokratisk familie. Det blev i Yokohamas sprudlende kosmopolitiske miljø, hvor fornyelser inden for fotografisk teknik var ved at forandre mediets historie, at Ogawa tog beslutningen om at rejse til de Forenede Stater for at studere vestlig kultur ved kilden og lære de mest moderne former for trykketeknik.

I juni 1882 tog han hyre som sømand på den amerikanske slup *Swatara*, som sejlede til staten Washington. Da han var nået frem, drog han videre gennem landet fra kyst til kyst for først at slå sig ned i Boston og siden i Philadelphia, hvor han ved at arbejde i mindst tre større foretagender kunne sætte sig ind i og eksperimentere med tørpladerne med gelatine af sølvbromid og især med kollotypiens teknik, som siden skulle gøre ham berømt i Japan.[467]

I Boston fik Ogawa også mulighed for at slutte venskab med den adelige Okabe Nagamoto, der siden skulle blive minister og som i april 1885 hjalp ham finansielt med at åbne et stort fotoatelier i Tokyo, som han gav navnet Gyokujun-kan. Okabe var også lidenskabeligt optaget af fotografi og senere blev han vicepræsident for det Japanske Fotografiske Selskab (Nihon Shanshikai), der blev grundlagt i 1889 af Ogawa sammen med fireogtres personer: halvdelen var japanere og halvdelen udlændinge. Ud over fotografer så betydningsfulde som Kajima Seibei, Esaki Reiji og Adolfo Farsari var der blandt grundlæggerne også erhvervsfolk og teknikere fra Europa såsom Samuel Cocking[468] og William K. Burton,[469] som spillede en stor rolle ved opstarten af den japanske fotoindustri i slutningen af 1800-tallet.

Det var fra anden halvdel af 1880'erne, at Ogawas aktiviteter tog fart og voksede støt i det følgende årti: I kompagniskab med Kajima og Burton grundlagde han i 1888 virksomheden Tsukiji Kampan Seizō

467 Se afsnit 4.4.
468 Jf. Gartlan, 2009[b].
469 Jf. Baxley, 1999; Checkland, 2002.

Kaisha til fremstilling og salg af tørplader med gelatine og året efter den første japanske fabrik til fremstilling af kollotypier (Ogawa Shashin Seihan jo). Hans virksomheders økonomiske succes og hans privilegerede sociale position tillod Ogawa af få mange officielle opgaver såvel fra japanske som fra udenlandske institutioner. Fra og med 1888 påbegyndte han arbejdet med et fotografisk katalog, der skulle registrere landets vigtigste bygninger, først og fremmest templer og klostre. Det drejede sig om albummer med kollotypier som oftest suppleret med kortere forklarende tekster. Efter at have gjort denne erfaring og fordi han holdt af at rejse, fortsatte han med en fotografisk registrering af dagliglivet og af mange aspekter af den traditionelle kultur i Japan såsom monumenter, landskaber, byer, blomsterarter, kvindelig skønhed, historiske beretninger og begivenheder. Det var billeder der dokumenterede disse emner styret af en vis sans for det systematiske. I begyndelsen af 90'erne havde de udenlandske rejsende, som frekventerede hans atelier, kun lovord for hans stil og sammenlignede hans prospekter af Fuji-bjerget med Hokusais berømte "36 udsigter".[470]

Han fik også publikumssucces med de billeder han tog i Japan og Kina som krigsreporter i anledning af den første kinesisk-japanske krig (1894-1895), af Bokseropstanden (1899-1901) og af den russisk-japanske krig (1904-1905).

Hans albummer med kollotypier var jo blevet glimrende modtaget, og det overbeviste ham om, at produktionen skulle øges og systematiseres: I løbet af tredive år fik han således udgivet over trehundrede titler, og antallet af kollotypier overgik i mængder antallet af håndkolorerede fotografier, som efterhånden blev til en underordnet genre i hans virksomhed. Takket være hans fabrik til fototryk og det forlag, han havde igangsat næsten samtidig, kunne Ogawa støtte og distribuere *Shashin Shinpō*, den eneste periodiske udgivelse helliget fotografiet, der dengang fandtes i Japan, samt tidsskriftet *Kokka*, der byggede på et erklæret program om at genindvinde Japans og mere generelt Orientens traditionelle kulturværdier, som moderniseringen truede med at fattiggøre spirituelt. I 1800-tallets sidste årti var Ogawas stil da også kendetegnet ved en stræben efter at øge billedemnernes symbolske gyldighed for dermed at nå ud over fremstillingen af det blot vellignende. Denne

470 De Riseis, 1895:187.

Reklame for Ogawas atelier.

stræben træder tydeligst frem i portrætterne, hvori der antydes psykologisk spænding frem for ro, i dagliglivsskildringerne og i de historiske rekonstruktioner, hvor hans æstetiske og ideografiske sensibilitet kunne sammenføre forskellige skikkelser i harmoniske helheder samt endelig, men lidt anderledes, i de billeder med blomstermotiver, som allerede er omtalt og som er kommet til at stå som det reneste udtryk for Ogawas stil (fig.10 og 11).

Om end på en mindre intens måde end i slutningen af 1800-tallet, så fortsatte Ogawa sin virksomhed de første to årtier i det tyvende århundrede og deltog derfor i overgangen fra Yokohama-skolens fotografiske paradigmer til Taishō periodens, der er kendetegnet ved mere intime fremstillinger, ligesom de er mindre formelle og alt i alt løst fra det kommercielle fotografis emner. Det var så også i de år, at han (i 1903) giftede sig for tredje gang, denne gang med den trediveårige Kyoko, der var tredjeældste barn af grev Itagaki Taisuki, grundlæggeren af det Liberale Parti. Derved nåede han et højdepunkt i berømmelse og kunne på den måde bidrage til styrkelsen af respektabilitetsbilledet af fotografens rolle i samfundet samt af den tanke, at fotografiet selv serielt mangfoldiggjort i kollotypibøger er en kunstart i stand til at fremstille det væsentlige ved japansk kultur.

Allerede i 1895 blev han ordinært medlem af Royal Photographic Society of England, og i 1910 blev han optaget som medlem af Japans Kejserlige Kunstakademi i sin egenskab af fotograf, hvorved han kunne virke afgørende ind for skabelsen af Afdelingen for Fotografi og Fotogravering ved Akademiet for De Skønne Kunster i Tokyo, der blev oprettet i 1912 og åbnet for de studerende i 1917.

I 1905 blev der afholdt en stor udstilling i Tokyo for at højtideligholde Ogawas tredive år med fotografisk lidenskab. Og fem år senere, i anledning af 25-års jubilæet for grundlæggelsen af Gyokujun-kan, ville han selv fejre sit arbejde som fotograf og udgiver af illustrerede bøger ved at indbyde til en overdådig fest i parken til hans residens i Kasumichō (Nishiazubu i dag). Han døde i Tokyo den 7. september 1929, tre uger før sin halvfjerds års fødselsdag.[471]

471 Om Ogawa, se Ogawa Dokosai, 1913; Ogawa Kazumasa, 1927-1928; Taikichi, 1985. Ozawa Kiyoshi, 1994; Baxley, 1999; NNS/2, 1999; Izakura & Boyd, 2000:262-263; Tucker m.fl., 2003:356; Bennett, 2006[a]:49-52; Bennet[b], 2006: 210-216.

Bibliografi

Sammen med de citerede titler indeholder bibliografien også henvisninger til de vigtigste værker om emnet. Titler med asteriks i spidse parenter udgør referenceværker {*}. Titler med 'c' mellem spidse parenteser henviser til kataloger fra udstillinger med samme titel som kataloget {c}.

Aa. Vv., *Images of 19th Century Japan*, Ukiyo-e Books, Leiden 1990.

Aa. Vv., *Ueno Hikoma no jinbutsuzō: Sono gyōseki to sono ato no Nagasaki* [Ueno Hikoma. Nagasaki og nogle af de efterfølgende værker], Dejima-kotohajime-juku, Nagasaki 2003. Reproduktion af et album med 34 værker.

Akiyoshi Tani & Pantzer Peter, *Wilhelm Burger's Photographs of Japan. New Attributions of his Glass Negative Collection in the Austrian National Library*, in: *PhotoResearcher*, nr. 15, European Society for the History of Photography, Holzhausen Druck, Wien, april 2011, pp. 40-50.

Aoki Shiro, *A. Fāsari Nihon shashinchō* [Et album med japanske fotografier taget af A. Farsari], in: «Waseda Daigaku Toshokan kiyo», nr. 5, Waseda Daigaku, Tokyo 1963, p. 165-176.

Araguás Biescas Maria Pilar, «La aventura japonesa de Adolfo Farsari a través de 'L´Illustrazione Italiana'», in: San Ginés Aguilar Pedro (red.), *La investigación sobre Asia pacífico en España*, Editorial Universidad de Granada (Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico/1), Grenada 2007, pp. 489-496.

Baba Akira (red.), *Ueno Hikoma rekishi shashin shūsei* [Samlinger af Ueno Hikomas historiske fotografier], Watanabe-Shuppan, Tokyo 2006.

Balemi Silke Karina, *Reisephotographie in Ostasien und europäische Reisebilder in Wissenschaft, Kunst und Alltag von ca. 1860 bis 1914/1918*, Edizioni Pedrazzini, Locarno 2003.

Banta, «Life of a Photograph. Nineteenth-Century Photographs of Japan from the Peabody Museum and Wellesley College Museum», in: Banta & Taylor, *op. cit.*, 1988, pp. 11-21.

Banta Melissa & Curtis Matthew Hinsley, *From Site to Sight. Anthropology, Photography and the Power of Imagery*, Peabody Museum Press, Cambridge (Mass.) 1986. {c}

Banta Melissa & Taylor Susan (red.), *Timely Encounter. Nineteenth-Cene tury Photographs of Japan*, Peabody Museum Press/Wellesley College Museum, Cambridge (Mass.)/Wellesley (Mass.) 1988. {c}{*}

Barr Pat, *The Coming of the Barbarians. A Story of Western Settlement in Japan. 1853-1870*, Readers Union, London 1967. Opr., Macmillan, London 1967.

Id., *The Deer Cry Pavillon. A Story of Westerners in Japan. 1868-1905*, Macmillan, London 1968.

Barret André, *Le premiers reporters photographes. 1848-1914*, Duponchelle (Trésors de la photographie/6), Paris 1977.

Bayou Hélène, *Felice Beato et l'école de Yokohama*, Centre National de la Photographie (Photo Poche/57), Paris 1994.

Baxley George C., *Kazumasa Ogawa. Japanese Photographer*, Alamogordo (NM) 1999, ajourført in: *www.baxleystamps.com/litho/ogawa.shtml*. {c}{*}

Benedict Ruth, *Patterns of Culture*, Mentor Books, New York 1951. Opr. 1946.

Benjamin Sol, *Views of Japan. Photographs by Felice Beato*, in: «Aperture», nr. 90, Aperture Foundation, New York 1983, p. 28-39.

Bennett Terry, *Photography in Japan. 1853-1912*, Tuttle Publishing/Periplus, Rutland (Vermont)/Singapore 2006[b]. {*}

Id., «Japanese Photography from Daguerrotypes to Souvenir Albums», in: Crowston Catherine, *op. cit.*, 2009[a], pp. 13-28.

Id., *History of Photography in China. 1842-1860,* Quaritch, London 2009[b].

Id., *History of Photography in China. Western Photographers. 1861-1879*, Quaritch, London 2010.

Id., *John Thomas Gulick (1832-1923) - Pioneer Photographer in Japan*, in: «Trans-Asia Photography Review», Hampshire College / MPublishing (University of Michigan Library). Amherst (Mass.)/Ann Arbor (Mi) 2011, *http://hdl.handle.net/2027/spo.7977573.0001.203*.

Bennett Terry (red.), *Early Japanese Images*, Charles E. Tuttle Company, Rutland (Vermont) 1996.

Id., (red.), *Old Japanese Photographs Collectors' Data Guide,* Bernard Quaritch Ltd., London 2006[a].{*}

Bennett Terry, Bourgarel Gérard & Collin David, *Pierre Joseph Rossier, photographe. Une mémoire retrouvée*, monografisk nr. af tidsskriftet *Pro Fribourg*, nr. 153, Imprimerie MTL, Villars-sur-Glâne 2006.

Bennett Terry & Dobson Sebastian, *The Sentaro Daguerreotype. A New Episode in Japanese Photo-History*, in: «The PhotoHistorian. The Quarterly of the Historical Group of the Royal Photographic Society», vol. 116, London, Estate 1997, pp. 7-13.

Béranger Véronique, *Les recueils illustrés de lieux célèbres (*meisho zue*), objets de collection. Leur réception dans les milieux de la Société des études japonaises à travers l'exemple de la collection d'Auguste Lesouëf (1829-1906)*, in: «Ebisu. Études japonaises», Maison Franco-Japonaise, nr. 29, Tokyo 2002, pp. 81-113.

Id., *La réception des* meisho zue *dans la France du 19e siècle, à travers les collections françaises*, in: «Bulletin of Ochanomizu University», Tokyo 2006, pp. 215-220.

Beretta Lia, *Adolfo Farsari, an Italian Photographer in Meiji Japan*, in: «The Transaction of the Asiatic Society of Japan», vol. XI, Tokyo 1996, pp. 33-48.

Berselli Silvia, *Le stampe su carta albuminata*, in: «AFT», anno IV, n. 7, Archivio Fotografico Toscano, Prato, Giugno 1988, pp. 7-10.

Berzieri Frank, *Shashin. Voyageurs et photographes au Japon. 1868-1912*, Phébus, Paris 2009.

Bethel Denise, *The J. B. Millet Company's Japan: Described and Illustrated by The Japanese. An Initial Investigation*, in: «Image. Journal of Photography and Motion Pictures of George Eastman House», vol. 34, nr. 1-2, International Museum of Photography, Rochester (NY), Primavera-Estate 1991, pp. 3-21. Se også: *http://image.eastmanhouse.org/files/GEH_1991_34_01-02.pdf*.

Birk Melanie (red.), *Frank Lloyd Wright's Fifty Views of Japan. The 1905 Photo Album*, Frank Lloyd Wright Home and Studio Foundation/ Pomegranate Artbooks, Oak Park/Rohnert Parl (Cal.) 1996.

Bonneville Patrick, *La Photographie japonaise sous l'ère Meiji* (1868-1912), Antiquités Photo Verdeau, Paris 2006. {*}

Borellini Alessia, «Schede delle fotografie e degli album», in Campione & Fagioli (red.), *op. cit.*, 2010, pp. 278-301.

Borghini Gabriele (red.), *Il mondo in stereoscopia. Henri Le Lieure fotografo e collezionista*, Electa Napoli, Napoli 1996.

Boscaro Adriana, «La condizione della donna nel Giappone dei secoli XVII-XIX e l'immagine della geisha in Occidente», in: Campione & Fagioli, *op. cit.*, 2010, pp. 331-335.

Bouchon Chantal m.fl., *Katagami. Les pochoirs japonais et le japonisme*, Japan Foundation/Insho-sha, Tokyo 2006. {c}

Bouquillard Jocelyn, «La aparición de la estampa de paisaje en el siglo XIX», in: Crouzet & Mansanet (red.), *op. cit.,* 2008, pp. 209-273.

Bourgarel Gérard, «L'essor fulgurante de la photographie au Japon», in: Bennett Bourgarel & Collin, *op. cit.*, 2006, pp. 91-105.

Bowie Henry Pike, *On the Laws of Japanese Paintings. An Introduction to the Study of the Art of Japan*, Dover Publications, New York 1952. Opr. 1911.

Brinkley Frank, *Japan. Described and Illustrated by the Japanese. Written by Eminent Japanese Authorities and Scholars*, 10 volumi, Yedo Edition (copia 183/1.000), J. B. Millet Company, Boston (Mass.) 1897-1898. Kopi nr.183/1000. Biblioteca del Museo delle Culture di Lugano. {*}

Browne George Waldo, *Japan, The Place and the People*, Dana Estes & Company Publishers, Boston (Mass.) 1904. Opr. 1901. Reproduktion af 233 fotografier i s/h og af 66 håndkolorerede fotografier.

Burns Stanley B. & Burns Elizabeth A., *Geisha. A Photographic History. 1872-1912*, Powerhouse Books, Brooklyn (NY) 2006. {*}

Cabrejas Almena Maria Carmen, *Fotografía de ficción en Japón en el siglo XIX. Recreaciones de escenas para el mercado Occidental*, in: «Anales de Historia del Arte», Universidad Complutense, nr. 19, Madrid 2009, pp. 257-270.

Caldwell Genoa, *Burton Holmes. Early Travel Photography. The Greatest Traveler of His Time*, Taschen, Köln 2010. Opr. 2006.

Campione Francesco Paolo, «Eidotipi e realtà. Bali 'isola degli dèi'», in: Campione F. Paolo, Pfrunder Peter & Ragno Gian Franco, *L'isola degli dèi. Bali nell'opera di Gotthard Schuh*, Edizioni Città di Lugano/MCL (Esovisioni/2), Lugano 2006, pp. 106-123. {c}

Id., «Giappone all'albumina», in: Campione & Fagioli, *op. cit.*, 2010, pp. 13-48.

Id., «Esovisioni ed endovisioni nella fotografia di Roberto Stephenson», in: Borellini Alessia & Mazza Adriana (red.), *Haiti. Roberto Stephenson. Fotografie 2000-2010*, Giunti (Esovisioni/6), Firenze 2011, pp. 196-207. {c}

Id., «Le Ama. Etnologia e mito», in: Campione F. Paolo (red.), *L'incanto delle donne del mare. Fosco Maraini. Fotografie. Giappone 1954*, Giunti (Esovisioni/1), Firenze 2012, pp. 91-119. {c}

Id., «The Ideological and Aesthetic Bases of the School of Yokohama», in: Mikkel Bolt, Peter Borum, Else Marie Bukdahl og Ettore Rocca (red.), *Gæstfrihed i kunst og politik*, Basilisk, København 2016, pp.199-232

Campione Francesco Paolo & Fagioli Marco (red.), *Ineffabile perfezione. La fotografia del Giappone. 1860-1910*, Giunti (Esovisioni/5), Firenze 2010. {c}{*}

Carrera Conde Ángel (red.), *Shashin. Copia de la verdad. Fotografías de Japón del siglo XIX. El álbum de Benito Francia*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza 2004. {c}

Challaye Félicien, *Le Japon illustré*, Librairie Larousse, Paris 1915. {*}

Chamberlain Basil Hall, *Things Japanese. Being Notes on Various Subjects Connected with Japan. For the Use of Travellers and Others*, Charles E. Tuttle, Rutland (Vermont) 1974. Faksimile genoptryk af Murray's udgave i London, 1904. Opr. 1902.

Chamberlain Basil Hall & Mason W. B., *A Handbook for Travellers in Japan*, Tredje reviderede og udvidede udg., Charles Scribner's Sons/ John Murray/Kelly & Walsh/K. Ogawa, New York/Yokohama/ London/ Tokyo 1891. Siden fulgte: IV ed., 1894; V ed. 1899; VI ed. 1901; VII ed. 1903; VIII ed. 1907; IX ed. 1913.

Champ Aurélie, *Le Japon dans le fonds photographique de la Société de géographie*, specialetekst, Université de Paris IV (Sorbonne), Paris 2002.

Id., *La collection de photographies japonaises anciennes du Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale de France*, afhandling, Université de Paris IV (Sorbonne), Paris 2003.

Checkland Olive, s.v., «W. K. Burton, 1856-99: Engineer Extraordinaire», in: Cortazzi Hugh (red.), *Britain & Japan. Biographical Portraits*, vol. 4, The Japan Society / Routledge, London 2002, pp. 174-186.

Cheval François, «L'album japonais, bien plus qu'un simple souvenir», in: Cheval & Masui Chihiro, *op.. cit.*, 2008, pp. 7-10.

Cheval François & Masui Chihiro, *Souvenirs du Japon en couleur. Photographies de la fin du XIX siècle coloriées au pinceau*, Chêne, Paris 2008.

Chiarelli Cosimo, «Il Giappone e la fotografia. Immagini riflesse tra Oriente e Occidente», in: Boscaro Adriana & Bossi Maurizio (red.), *Firenze, il Giappone e l'Asia orientale*, Akter fra internationalt seminar af samme navn, Leo S. Olschki (Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Studi/10), Firenze 2001, pp. 89-97.

Clark John, *Japanese-British Exchanges in Art. 1850s-1930s. Paper and Research Materials*, stenciltryk udgivet af forf. Med støtte fra Japan Foundation og fra Great Britain-Sasakawa Foundation, London 1989.

Clark John (red.), *Japanese Exchanges in Art. 1850s to 1930s, with Britain, Continental Europe, and the USA Papers and Research Materials*, Power Institute (University of Sydney), Power Publications, Sydney 2006. {*}

Clark John, Fraser John & Osman Colin, «A Revised Chronology of Felice Beato», in: Clark John (red.), *op. cit.*, 2006, pp. 89-120.

Clark Timothy, Nishimura Morse Anne, Virgin Louise E. & Hockley Allen (red.), *The Down of the Floating World. 1650-1765. Early Ukiyo-e Treasures from the Museum of Fine Arts, Boston*, Royal Academy of Arts, London 2001. {c}

Clement Ernest W., *The Japanese Floral Calendar,* anden udvidet udg., The Open Court Publishing Company, Chicago 1911. Opr. 1904. Bindet er på 66 pp. og illustreret med 32 foto fra Yokohama-skolen.

Coe Brian & Haworth-Booth Mark, *A Guide to Early Photographic Processes*, Hurtwood Press/Victoria and Albert Museum, London 1983.

Collier John jr. & Collier Malcom, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, anden udvidet udg., University of New Mexico Press, Albuquerque (NM) 1992. Opr. 1967.

Colombo Attilio, *L'apoteosi del soggettivo*, in: Colombo Attilio & andre, *op. cit.*, 1979, pp. 11-15.

Colombo Attilio & andre (red.), *Fotografia giapponese dal 1848 ad oggi,* Grafis Edizioni d'Arte, Bologna 1979. {c}

Conant Ellen P. (red.), *Challenging Past and Present. The Metamorphosis of Nineteenth-Century*, University of Hawaii Press, Honolulu 2005.

Cortazzi Hugh & Bennett Terry, *Japan Caught in Time*, Weatherhill, New York 1995.

Cortazzi Hugh & Webb George (red.), *Kipling's Japan. Collected Writings*, The Athlone Press, London 1988.

Crawford William, *The Keepers of Light. A History and Working Guide to Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (NY) 1979.

Crombie Isobel (red.), *Shashin. Ninetheenth-Century Japanese Studio Photography*, National Gallery of Victoria, Melbourne 2004. Inded holder artikel af samme navn, pp. 6-11. {c}

Crouzet Pierrette & Mansanet Marta (red.), *Ukiyo-e. Imágenes de un mundo efímero. Grabados japoneses de los siglos XVIII y XIX de la Bibliothèque Nationale de France,* Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 2008.

Crowston Catherine (red.), *Koshashin. The Hall Collection of 19th Century Photographs of Japan*, Art Gallery of Alberta, Edmonton 2009. {c}

Dal Pra Elena, *L'epistolario inedito di Adolfo Farsari, avventuriero e fotografo (1841-1898)*, doktordisputats forsvaret 1990-1991 ved la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Padova. Delvis udgivet som artikel med titlen «Adolfo Farsari, avventuriero fotografo», in: Dal Pra Elena m.fl., *op. cit.*, pp. 7-28.

Id., *L'avventura giapponese di Adolfo Farsari (1841-1898)*, in: «Il Giappone», Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), vol. 33, Roma 1993, pp. 45-61.

Dal Pra Elena m.fl., *Adolfo Farsari. Un vicentino nel Giappone dell'Ottocento. Fotografo tra ideali e imprenditoria*, Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza 2005.{c}{*}

Delank Claudia, *Das imaginäre Japan in der Kunst. «Japanbilder» vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, Iudicium, München 1996[a]. Yokohama-skolen behandles pp. 35-58. {*}

Id., «Samurai, Geisha und der große Buddha», in: Dewitz Bodo von & Scotti Roland, *op. cit.*, 1996[b], pp. 281-321.

De Becker Joseph Ernest, *The Nightless City or the History of the Yoshiwara Yūkwaku*, femte udg., Charles E. Tuttle, Rutlan (Vermont) 1971. Opr. 1899.

Del Dottore Marina, *Viaggio, esplorazione, guerra nella fotografia e nei documenti di una casata borghese tra Ottocento e Novecento. Catalogazione e studio del Fondo Fotografico Camperio*, doktordisputats fra 2009-2010 ved la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», se også: *http://dspace.uniroma2.it/dspace/handle/2108/1433*.

De Riseis Giovanni, *Il Giappone moderno. Viaggio di Giovanni de Riseis,* Treves, Milano, 1895. Ristampe 1896 e 1900.

Dewitz Bodo von & Scotti Roland, *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie in 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck*, Verlag der Kunst, Amsterdam 1996. Især pp. 241-380. {c}

Di Russo Marisa & Ishiguro Keishō (red.), *Dai Nihon zenkoku meisho ichiran. Itaria kōshi hizō no Meiji shashinchō* [Samling af berømte steder over alt i Japan. En italiensk ministers fotografiske skat], Heibonsha, Tokyo 2001. {*}

Id., «Un principe di Casa Savoia e un diplomatico del Regno d'Italia conquistano la Corte Meiji», in: Aa. Vv., *Atti del XXVI Convegno di Studi sul Guiappone*, Aistugia/Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2002, pp. 157-175.

Id., «Giappone scomparso un album fotografico del periodo Meiji», in: Aa. Vv., *Atti del XXVI Convegno di Studi sul Guiappone*, Aistugia/Cartotecnica Veneziana Editrice, Venezia 2003, pp. 163-177.

Di Siena Magda, «Antonio Beato, Felice Beato e Adolfo Farsari. Fotografi veneti attraverso l'Oriente dell'Ottocento», in: Di Siena, *op. cit.,* 2011, pp. 11-19.

Di Siena Magda (red.), *East Zone. Antonio Beato, Felice Beato e Adolfo Farsari. Fotografi veneti attraverso l'Oriente dell'Ottocento*, Antiga edizioni, Crocetta del Montello (Treviso) 2011. {c}

Dobson Sebastian, Himeno Junichi, «'I Been to Keep up My Position»'. Felice Beato i Japan, 1863-1877, in: Rousmanière & Hirayama (red.), *op. cit.*, 2004[a], pp. 30-39.

Id., «Yokohama Shashin», in: Sharf, Dobson & Nishimura Morse, *op. cit.*, 2004[b], pp. 15-37.

Id., *Photography and the Prussian Expedition to Japan. 1860-61*, in: «History of Photography», vol. 33, n. 2, Routledge, London, Maggio 2009, pp. 112-131. Også udgivet med titlen *The Prussian Expedition to Japan and its Photographic Activity in Nagasaki in 1861*, in: Himeno Junichi (red.), *op. cit.*, 2009, pp. 27-36.

Id., *Charles-Louis Du Pin. A French Photographer in Japan*, in: «PhotoResearcher», n. 15, European Society for the History of Photography, Holzhausen Druck, Wien, April 2011, pp. 27-39.

Dower John W., «Ways of Seeing. Ways of Remembering. The Photography of Prewar Japan», introduzione a NSK, *op. cit.*, 1981, pp 3-20. {*}

Dunn Michael, *Traditional Japanese Design. Five Tastes*, Japan Society/Harry N. Abrams, New York 2001. {c}

Edel Chantal (red.), *Mukashi mukashi. 1863-1883. Le Japon de Pierre Loti. Photographies par Beato et Stillfried*, Arthaud, Paris 1984. Engelsk oversættelse: *Once Upon a Time. Visions of Old Japan*, Friendly Press, New York, 1986. Fransk genudgivelse: *Japon. Fin de siècle. Photographies de Felice Beato et Raimund von Stillfried*, Arthaud, Paris 2000. {*}

Edwards Elizabeth (red.), *Anthropology & Photography, 1860-1920*, Yale University Press / The Royal Anthropological Institute, New Haven / London 1992.

Eisele Klaus (red.), *Japan. Barbaren zogen den Schleier vom Lande der aufgehenden Sonne. Photographien und Erinnerungen aus das Golden Zeitalter der Einfachheit und Ehrlichkeit*, Rob Bonte (Bonte'sche Bibliothek für Kunst- und Kulturgeschichte/2), Stuttgart 2003. {*}

Erickson Bruce T., «Eliphalet M. Brown, Jr., An Early Expedition Photographer», in: Palmquist Peter E. (red.), *The Daguerreian Annual. 1990,* Official Yearbook of the Daguerreian Society, The Daguerreian Society, Eureka (Cal.) 1990, pp. 145-156.

Esmein Suzanne, *Hugues Krafft au Japon de Meiji. Photographies d'un voyage, 1882-1883*, Hermann (Savoir/Cultures), Paris 2003.

Estèbe Claude, *Ueno Hikoma, un portraitiste à la fin du shôgunat*, in: «Ebisu. Études japonaises», Maison Franco-Japonaise, n. 24, Tokyo Autunno-Inverno 2000, pp. 107-130.

Id., *Les premiers ateliers de photographie japonais 1859-1872*, in: «Études photographiques», n. 19, Société française de photographie, Paris 2006, pp. 4-27. Se også : *http://etudesphotographiques.revues.org/index937.html*. Artiklen er et kapitel fra disputetsen *Le premier âge d'or de la photographie au Japon (1848-1883)*, forsvaret ved l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Paris, jan. 2006. {*}

Fabian Rainer & Adam Hans-Christian, *Masters of Early Travel Photography*, trad. ingl., The Vendome Press, New York 1983. Opr. tysk udg. 1981. Kap. «Japan. Photographing the 'Gate of the Sun'»: pp. 79-132.

Fagioli Marco, *Hiroshige. Paesaggi*, Giulio Giannini & Figlio, Firenze 1975.

Id., «L'arte di disporre la natura: fotografie di giardini nel Giappone del secolo XIX», in: Beltramo Ceppi Claudia (red.), *Monet. Il tempo delle ninfee*, Giunti, Firenze 2009[a], pp. 209-217. {c}

Id., «L'arte di disporre la natura», in: Aa. Vv., *Il Giappone e l'Occidente*, Giunti (Art & Dossier/254), Firenze 2009[b], pp. 42-46.

Id., «Il Giappone nella camera chiara. La fotografia dell'epoca Meiji (1868-1912)», in: Campione & Fagioli, *op. cit.*, 2010, pp. 51-79.

Failla Donatella, *Dipinti e stampe del Mondo Fluttuante. Capolavori Ukiyoe del Museo Chiossone di Genova*, Skira, Milano 2005. {c}

Farb Hernández Jo (red.), *Photographic Views of Meiji. A Portrait of Old Japan*, Monterey Peninsula Museum of Art, Monterey (Ca) 1992.

Farsari Adolfo, *[A Pocket-Book of] Japanese Words and Phrases for the Use of Strangers*, Kelly & Walsh, Limited, sjete udg. Yokohama 1890. Opr. 1885.

Favrod Charles-Henri, Étranges étrangers. Photographie et exotisme. *1850-1910*, Centre National de la Photographie (Photo Poche/39), Paris 1989.

Fischetti Roberto, *La fotografia d'arte giapponese nel secondo Ottocento*, in: «Il Giappone», årbog udgivet af Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente (IsIAO), vol XLV, Napoli 2005, pp. 85-95.

Forrer Matthi, *Hokusai. Prints and Drawings*, Prestel, München 2004. Opr. 1991. {c}

Fraser Karen M., *Studio Practices in Early Japanese Photography: the Tomoshige Archive*, in: «History of Photography», vol. 33, n. 2, Routledge, London 2009, pp. 132-144.

Id., *Photography and Japan*, Reaktion Books (Exposures), London 2011.

French Calvin L., *Shiba Kōkan. Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*, Weatherhill, New York 1974.

Fujikura Tadaaki, *Shashin denrai to Shimooka Renjō* [Shimooka Renjō's fotografiske arv], Kanashin Shuppan, Yokohama 1997.

Fujisaki Yasuo & Kojima Tadashi, *Jidai o tsukame kono te no naka ni. Nihon-hatsu no puro-kameraman Ueno Hikoma* [At gribe den tid man har mellem hænderne. Ueno Hikoma, Japans første professionelle fotograf], PHP, Tokyo 1988.

Funkhouser Elmer N., *Nineteenth Century Japanese Tourist Photographs*, in: «Arts of Asia», vol. 26, n. 4, Hong Kong, Luglio-Agosto 1996[a], pp. 44-52.

Id., *T. Fukasawa Meiji Era Photographer*, in: «Daruma. Japanese Art and Antiques Magazine», n. 10, Takeguchi Momoko, Amagasaki, Primavera 1996[b], pp. 10-18.

Id., *Japanese Magic Lantern Slides*, in: «Daruma. Japanese Art and Antiques Magazine», n. 19, Takeguchi Momoko, Amagasaki, Estate 1998, pp. 10-16.

Fuku Noriko, *An Incomplete History. Women Photographers from Japan, 1864-1997*, Indføring knyttet til workshoppen af same navn som vandreudstillingen, Visual Studies Workshop, Rochester (NY) 1997.

Fukuhara Shinzō & Fukuhara Rosō, *Shashinshū. Hikari to sono kaichō* [Fotografisk antologi. Lyset og dets harmoni], Nikkor Club (Nikon Salon Books/3), Tokyo 1977.

Gaboriaud Marie, *Scènes rurales dans la photographie japonaise de l'ère Meiji. A travers un album de Teijirō Takagi*, in: «Revue de Hiyoshi. Langue et littérature françaises», Keio University, n. 42, Tokyo, 2006, pp. 9-32.

Gallois Eugène, *Japon. Carnets d'un explorateur au pays du soleil levant*, Magellan & Cie, Paris 2012. Tekster fra 1905.

Ganz James A., *Jules Jacquemart: Forgotten Printmaker of the Nineteenth Century*, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin, vol. 87, n. 370, Philadelphia, Primavera 1991, pp. 3-24.

Gartlan Luke, «In Search of Arcadia. Souvenir Photography in Yokohama, 1859-1900», in: Crombie Isabel, *op. cit.*, 2004[a], pp. 11-17.

Id., *With Argus Eyes. The Early Life and Work of Baron Raimund Von Stillfried-Ratenicz (1839-1911)*, doktordisputats fra School of Art History, Cinema, Classics and Archaeology ved Melbourne University, 2003-2004. En forkortet udgave af det tredje kapitel er blevet bragt med titlen «Changing Views. The Early Topographical Photographs of Stillfried & Company», in: Rousmanière & Hirayama, *op. cit.*, 2004[b], pp. 40-65.

Id., *Views and Costumes of Japan. A Photograph Album by Baron Raimund von Stillfried-Ratenicz*, in: «The La Trobe Journal», n. 76, State Library of Victoria, Victoria, Primavera 2005, pp. 5-26. Se også: *http://www3.slv.vic.gov.au/latrobejournal/issue/latrobe-76/t1-g-t2.html*.

Id., *Types or Costumes? Reframing Early Yokohama Photography*, in: «Visual Resources. An International Journal of Documentation», vol. 22, n. 3, Taylor & Francis, London, Settembre 2006[a], pp. 239-264.

Id., «A Chronology of Baron Raimund von Stillfried-Ratenicz (1839-1911)», in: Clark John (red.), *op. cit.*, 2006[b], pp. 121-188.

Id., «Notes on Early Japanese Photographs in Australia» in: Clark John (red.), *op. cit.*, 2006[c], pp. 189-204.

Id., *Samuel Cocking and the Rise of Japanese Photography*, in: «History of Photography», vol. 33, n. 2, Routledge, London 2009[b], pp. 145-164.

Id., *Japan Day by Day? William Henry Metcalf, Edward Sylvester Morse and Early Tourist Photography in Japan*, in: «Early Popular Visual Culture», vol. 8, n. 2, Routledge London, Maggio 2010[a], pp. 125-146.

Id., s.v. «Stillfried und Ratheniz», in: ÖBL, *op. cit.*, 2010[b], vol. XIII, p. 265.

Id., *'A Complete Craze. Isabella Bird Bishop in East Asia*, in: «PhotoResearcher», n. 15, European Society for the History of Photography, Holzhausen Druck, Wien, April 2011, pp. 13-26.

Gartlan Luke (red.), *Photography in Nineteenth-Century Japan*, numero monografico della rivista «History of Photography», vol. 33, n. 2, Routledge, London 2009[a]. {*}

GDA (Gakushūin Daigaku Shiryōkan red.), *Shashinshū Meiji no kioku. Gakushūin Daigaku shozō shashin* [Erindringer fra Maiji-epoken: Fotografialbummer fra Gakushuin universitetet], Yoshikawa Kōbunkan, Tokyo 2006. {*}

Gianinazzi Barbara, *Geishe e samurai. Esotismo e fotografia nel Giappone dell'Ottocento*, Giunti, Firenze 2013. {c}

Gioppi Luigi, *Manuale pratico di fotografia alla gelatina-bromuro d'argento*, R. Giusti, Livorno 1887.

GKRH (Gunma Kenritsu Rekishi Hakubutsukan red.), *Shima Kakoku to Shima Ryū. Bakumatsu no shashinshi fusai* [Shima Kakoku og Shima Ryū. Et fotografpar fra Bakumatsu tiden], Takasaki 2007. {c}

Goodman Grant Kohn, *Japan and the Dutch. 1600-1853*, Curzon Press, Richmond (Surrey, England) 2000.

Gotō Kazuo & Matsumoto Itsuya, *Shashinshū. Yomigaeru Bakumatsu. Raiden Daigaku Shashin Korekushon yori* [Fotoantologi. Den gent opstandne Bakumatsu. Fotografisamlingen på Leiden Universitet], Asahi Shinbun-sha (Sezione Fotografia), Tokyo 1987. {*}

Gotō Kazuo, Matsumoto Itsuya & Hayasaka Motooki (red.), «Furui shashin» kan. Bakumatsu kara Shōwa e. Dokusha shozō [For et museum for antik fotografering: Fra Bakumatsu til Shōwa], Asahi Shinbun-sha, Tokyo 1986.

Graburn Nelson H. H., *To Pray, Play and Pay. The Cultural Structure of Japanese Domestic Tourism*, Université d'Aix-Marseille III, Centre des Hautes Études Touristiques (Les Cahiers du tourisme/B-26), Aix-en-Provence 1983.

Guth Christine M. E., *Longfellow's Tattoos. Tourism, Collecting and Japan*, University of Washington Press, Seattle 2004. {*}

Handy Ellen, «Tradition, Novelty and Invention. Portrait and Landscape Photography in Japan», in: Banta & Taylor, *op. cit.*, 1988, pp. 53-69.

Id., «Japonisme and American Postcard Visions of Japan. Beauties and Workers, Cherry Blossoms and Silkworms» in: Geary Christraud M. & Lee Webb Virginia (red.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1998, pp. 91-113.

Harris David, *Of Battle and Beauty. Felice Beato's Photographs of China*, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara (Ca) 1999. {c}

Hawks Francis L., *Narrative of the Expedition of an American Squadron to the China Seas and Japan. Performed in the Years 1852, 1853, and 1854, under the Command of Commodore M. C. Perry, United States Navy*, 2 voll., A. O. P. Nicholson, Washington DC 1856. Se også: *http://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/books/45/suemaoooooooonl9.html*.

Henisch Heinz Kurt & Henisch Bridget Ann, *The Photographic Experience, 1839-1914. Images and Attitudes*, Pennsylvania State University Press, University Park (Pa.) 1994.

Id., *The Painted Photograph. 1839-1914. Origins, Techniques, Aspirations*, Pennsylvania State University Press, University Park (Pa.) 1996.

Hight Eleanor M., «The Many Lives of Beato's 'Beauties'», in: Hight & Sampson, *op. cit.*, 2002, pp. 126-158.

Id., *Japan as Artefact and Archive. Nineteenth-Century Photographic Collections in Boston*, in: «History of Photography», vol. 28, nr. 2, Routledge, London 2004, pp. 101-122.

Id., *Capturing Japan in Nineteenth-Century. New England Photography Collections*, Ashgate Publishing, Farnham (Surrey) 2011. {*}

Hight Eleanor M. (red.), *Felice Beato. Photographer in Nineteenth-Century Japan, Selections from the Tom Burnett Collection*, Museum of Art, University of New Hampshire, Durham 2011.

Hight Eleanor M. & Sampson Gary D. (red.), *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*, Routledge (Documenting the Image/9), London 2002.

Hillier Jack Ronald, *The Western Taste for Japanese Prints*, in: «Storia dell'Arte», nr. 27, CAM, Roma 1976, pp. 113-120.

Himeno Junichi, «Encounters With Foreign Photographers. The Introduction and Spread of Photography in Kyūshū», in: Rousmanière & Hirayama (red.), *op. cit.*, 2004, pp. 18-29.

Himeno Junichi, «Education of the 'Kangien' an Influence of Foreign Teachers on Early Japanese Photographer, Hikoma Ueno. Capability to integrate Japanese Spirit with Western Science in Practice», in: Himeno Junichi (red.), *op. cit.*, 2009[b], pp. 21-26; jf. også: *http://naosite.lb.nagasaki-u.ac.jp/dspace/handle/10069/23363*

Himeno Junichi (red.), monografisk nummer af tidsskriftet «Old Photography Study/Koshashin kenkyū», nr. 3. Akter fra konference på Nagasakis universitetsbibliotek (Nagasaki Daigaku Fuzoku Toshokan) Nov. 2007, Nagasaki, Maj 2009[a]. {*}

Hirayama Mikiko, «Elegance» and «Discipline». The Significance of Sino-Japanese Aesthetic Concepts in the Critical Terminology of Japanese Photography. 1903-1923», in: Rousmanière & Hirayama, *op. cit.*, 2004, pp. 98-108.

Id., *The Emperor's New Clothes. Japanese Visuality and Imperial Portrait Photography*, in: «History of Photography», vol. 33, nr. 2, Routledge, London Maggio 2009, pp. 165-184.

Hochreiter Otto, Starl Timm, Faber Monica & Willmann Manfred (red.), *Geschichte der Fotografie in Österreich*, 2 voll., Verein zur Verarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich - Bad Ischl, Wien 1983. {c}

Hockley Allen, «Packaged Tours. Photo Albums and Their Implications for the Study of Early Japanese Photography», in: Rousmanière & Hirayama, *op. cit.,* 2004[a], pp. 66-85.

Id., «First Encounters-Emerging Stereotypes. Westerners and Geisha in the Late Nineteenth Century», in: Maske Andrew L. & andre, *op. cit.,* 2004[b], pp. 51-65.

Id., «Expectation and Authenticity in Meiji Tourist Photography», in: Conant Ellen P. (red.), *op. cit.*, 2006, pp. 114-132.

Id., *Felice Beato's Japan. Places. An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama*, Massachusetts Institute of Technology, Visualizing Cultures, Boston 2010[a], in: *http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_places/index.html*, 2006.

Id., *Globetrotters' Japan. Places. Foreigners on the Tourist Circuit in Meiji Japan*, 2 parti, Massachusetts Institute of Technology, Visualizing Cultures, Boston 2010[b1-b2], in: *http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_places/ga2_essay.pdf* e in *http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/gt_japan_people/ga1_essay.pdf.*

Hoerner Ludwig (red.), *Eine Fotoreise durch das alte Japan*, Harenberg (Der bibliophilen Taschenbücher/455), Dortmund 1987. Opr. 1985.

Humbert Aimé, *Le Japon illustré*, 2 voll., Hachette, Paris 1870.

Iizawa Kohtaro, «The Schock of the Real. Early Photography in Japan», in: Stearns Robert (red.), *op. cit.*, 1994, pp. 37-49.

IRCJS - International Research Center for Japanese Studies (Nichibunken), *Database of Early Photographs*, Kyoto 1987, ajourført siden som *www.nichibun.ac.jp/graphicversion/dbase/oldp_e.html*.

Ishiguro Keishichi, *Utsusareta Bakumatsu, Ishiguro Keishichi korekushon* [*Il Bakumatsu in fotografia: la collezione di Ishiguro Keishichi*), Akashi shoten, Tokyo 1990.

Ishiguro Keishichi (red.), *Kaika shashinkyō. Shashin ni miru Bakumatsu kara Meiji e* [Begyndelsen på fotografiet i Japan. Billeder fra Bakumatsu og fra Meiji], Daiwa Shobō, Tokyo 1975.

Ishiguro Keishō, *Bakumatsu Meiji no Omoshiro Shashin* [Uudgivne fotografier fra epokerne Bakumatsu og Meiji], Heibon-sha (Corona Books/16), Tokyo 1996[a].

Id., *Meijiki no porunogurafi*, [Pornografien i Meiji-epoken], Shinchō-sha, Tokyo 1996[b].

Id, *Bakumatsu Meiji no Omoshiro Shashin. Zoku* [Uudgivne fotografier fra epokerne Bakumatsu og Meiji. Fortsættelse], Heibon-sha (Corona Books/45), Tokyo 1998.

Id, *Bikkuri nūdo, omoshiro poruno. Nihon ratai shashin 100-nenshi* [Overraskelsen ved det nøgne og interessen for pornografi. Det erotiske fotografis hundrede års historie i Japan], Heibon-sha, Tokyo 2002.

Id., *Bakumatsu Meiji no Shōzō Shashin* [Bakumatsu e Meiji-epokernes fotografiske portrætter], Kadokawa Gakugei Shuppan, Tokyo 2009.

Ishiguro Keishō (red.), *Shimooka Renjō shashinshū,* Shinchō-sha, Tokyo 1999.

Ishimori Shuzo, *Popularization and Commercialization of Tourism in Early Modern Japan*, in: Umesao Tadao, Fruin Mark W. & Hata Nobuyuki (red.), *Japanese Civilization in the Modern World IV. Economic Institutions,* National Museum of Ethnology («Senri Ethnological Studies»/26), Tokyo 1989, pp. 179-194.

Id., *Tourism and Religion. From the Perspective of Comparative Civilization*, in: Umesao, Befu & Ishimori, *op. cit.,* 1995, pp. 11-24.

Itasaka Yōko, *Edo no tabi to bungaku* [Litteratur og rejse i Edo-epoken], Perikansha, Tokyo 1993.

Iwamoto Kenji, *Gentō no seiki. Eiga zen'ya no shikaku bunkashi* [Århundrede med tryllelygter i Japan], Shinwasha, Tokyo 2002.

Iwasaki Haruko G., «Western Images, Japanese Identities. Cultural Dialogue between East and West in Yokohama Photography», in: Banta & Taylor, *op. cit.*, 1988, pp. 23-37.

Iwashita Akira, *Bakumatsu Meiji Nihongi Kō. Renzu ga Satsu Raeta* [Rejsedagbog fra epokerne Bakumatsu e Meiji. Gennem de eksempler, objektivet kunne indfange], Yamakawa, Tokyo 2011. Con la supervisione di Ozawa Takeshi. {*}

Izakura Naomi & Boyd Torin, *Sepia shoku no shōzō. Bakumatsu Meiji meishiban shashin korekushon / Portraits in Sepia. From the Japanese* Carte de Visite *Collection of Torin Boyd and Naomi Izakura*, Nihon Kamera Hakubutsukan i Tokyo red. (JCII Camera Museum), Asahi Sonorama, Tokyo 2000. {*}

Jacob Michael G., *Il dagherrotipo a colori. Tecniche e conservazione*, ital. oversættelse fra engelsk manus ved Daniela de Gregorio, Nardini Editore (Arte e restauro/Strumenti/6), Firenze 1992.

Jones Peter C., *Japan's Best-kept Secret*, in: «Aperture», Aperture Foundation, New York, n. 138, Inverno 1995, pp. 75-78.

Juniper Andrew, *Wabi Sabi. The Japanese Art of Impermanence*, Tuttle, Rutland (Vermont), 2003.

Kanai Madoka (red.), *Egakareta bakumatsu Meiji. Irasutoreiteddo Rondon nyūsu, Nihon tsūshin, 1853-1902* [Bakumatsu og Meiji gennem tegningen. *Illustrated London News,* billedet af Japan 1853-1902], Yūshōdō Shuppan, Tokyo 1986.

Kanbayashi Norimasa, *Shimazu Nariakira*, Yoshikawa Kōbunkan, Tokyo 1993.

Kaneko Ryūichi, «Zur Geschichte der Japanischen Photographie», in: Schwartz & Sievernich (red.), *op. cit.*, 1993, pp. 11-16.

Id., «The Origins and Development of Japanese Art Photography», in: Tucker m.fl., *op. cit.*, 2003, pp. 100-142.

Id., *Shashinshi no naka no Uchida Kuichi* [Kuichi Uchida i fotografiens historie], in: Himeno Junichi (red.), *op. cit.*, 2009[b], pp. 55-56; se også: *http://naosite.lb.nagasaki-u.ac.jp/dspace/handle/10069/23367*

Kaygusuz Banu, *Reading Japan through the Photograph Albums of Abdulhamid II*, in: «PhotoResearcher», n. 15, European Society for the History of Photography, Holzhausen Druck, Wien, April 2011, pp. 51-60.

Keeling W. E. L., *Tourists' Guide to Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, Etc., Etc. Together Together with Useful Hints, Glossary, Money, Distances, Roads, Festivals, Etc., Etc,* Sargent, Farsari & Co., Tokyo 1880.

Id., *Keeling's Guide to Japan. Yokohama, Tokio, Hakone, Fujiyama, Kamakura, Yokoska, Kanozan, Narita, Nikko, Kioto, Osaka, Kobe, &c., &c. Together with Useful Hints, History, Customs, Festivals, Roads, &c., &c.*, fjerde udgave revideret og udvidet af Adolfo Farsari, A. Farsari, Yokohama 1890.

Keene Donald, *Landscapes and Portraits. Appreciations of Japanese Culture*, Secker & Warburg, London 1972. Opr. 1971.

Kinoshita Naoyuki, *Shashingaron. Shashin to kaiga no kekkon* [Fotografiens teori. Ægteskabet mellem fotografiet og maleriet], Iwanami Shoten, Tokyo 1996. {*}

Id., *Ueno Hikoma to bakumatsu no shashinkatachi* [Ueno Hikoma og Bakumatsus fotografer], Iwanami Shoten, Tokyo 1997.

Id., «The Early Years of Japanese Photography», in: Tucker m.fl., *op. cit.*, 2003, pp. 14-99.

KKB (redigeret af Kumamoto Kenritsu Bijutsukan), *Tomishige shashinjo no 130-nen. Bakumatsu kara gendai* [Tomishige Rihei's fotoatelier i 130 år], eget tryk, Kumamoto 1993. {c}

KKB (redigeret af Kumamoto Kenritsu Bijutsukan), *Shōzō no modan eiji. 1837-1912. Tomishige Shashinjo ten*, eget tryk, Kumamoto 1996. {c}

KKH (redigeret af Kanagawa Kenritsu Hakubutsukan), *Chāruzu Wāguman. Botsugo 100-nen kinen. Rondon hatsu, Yokohama-yuki, aru Igirisujin gaka no bakumatsu Meiji* [Charles Wirgman. I hundredåret for hans død. En engelsk maler i Yokohama på Bakumatsus og Meiji's tid], Asahi Shinbun-sha, Tokyo 1990. {c}

Koshizaki Sōichi, *Hokkaidō Shashin Bunka Shi* [Fotografiets historie på Hokkaidō], Shinsei Sha, Otaru 1946. {*}

Kōtarō Iizawa, *Nihon Shashinshi o Aruku*, [Det japanske billedes historie], Shinchōsha, Tokyo 1992.

Kouwenhoven Arlette, «19th Century Tourism in Japan», in: Aa. Vv., *op. cit.*, 1990, pp. 2-10.

Koyama Noboru, *Kenburijji Daigaku hizō Meiji koshashin. Mākēza Gō no Nihon ryokō. Shashinshi Usui Shūzaburō* [Gamle fotografier fra Meiji-epoken tilhørende Universitetet i Cambridge], Heibonsha, Tokyo 2005.

Kozyreff Chantal, *Tradition et transition. Le Japon de 1842 à 1912 / Tussen traditie en vernieuwing. Japan van 1842 tot 1912*, Musée royaux d'Art et d'Histoire / Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Bruxelles / Brussels 1998. {c}

Kraus Živa (red.), *Antonio e Felice Beato*, Ikona Photo Gallery, Venezia 1983. Indeholder Italo Zanniers artikel, *I fratelli Antonio e Felice Beato*, pp. 5-8 (ital. tekst) og pp. (9-12 (eng. tekst), siden også i: *Fotologia. Quaderni di storia della fotografia*, nr. 2, Belborgo Edizioni, Ferrara 1985, pp. 2-11. {c}

Lacoste Anne (red.), *Felice Beato. A Photographer on the Eastern Road*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2010. {c}

La Farge John, *An Artist's Letters from Japan*, Waterstone, London 1987. Opr. 1897. Brevene er blevet til i sommeren 1886.

Lambert Gisèle, «Belezas femininas y vida cotidiana», in: Crouzet & Mansanet (red.), *op. cit.,* 2008, pp. 83-154.

Lane Richard, *Early Photography and the Decline of Ukiyoe*, in: «Andon», n. 27-28, Akter fra seminaret om kunsten i Meiji-epoken afholdt på Museum Volkenkunde, Leiden 1987, Society for Japanese Arts, Aerdenhout 1991, pp. 103-111.

Lauterer Joseph, *Japan. Das Land der aufgehenden Sonne. Einst und jetzt. Nach seinen Reisen und Studien*, Verlag von Otto Spamer, Leipzig 1902.

Le Fur Yves (red.), *D'un regarde l'Autre. Photographies XIXe siècle*, Musée du quai Branly /Actes Sud, Paris /Arles 2006 {c}

Leijerzapf Ingeborg Th. m.fl., *Herinneringen aan Japan, 1850-1870. Foto's en Fotoalbums in Nederlands Bezit. Samengesteld door het Prentenkabinet van de Rijksuniversiteit Leiden*, Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage 1987. Japansk udgave med titlen: *Yomigaeru Bakumatsu*, Asahi Shimbun-sha, Tokyo 1986. {*}

Leijerzapf Ingeborg Th. & Moeshart Herman J., *Memories of Japan. 1859-1875. Japanese Photographs in Dutch Collections*, Study and Documentation Centre for Photography, University of Leiden, IDC Publishers (Brill), Leiden 1996. CD-ROM. {*}

Linhartová Věra, *Sur un fond blanc. Écrits japonais sur la peinture du IXe au XIX siècle*, Gallimard (Le Promeneur), Paris 1996.

Lister William Brian Collins, *A Guide to the Microfiche Edition of Murray's Handbooks for Travellers* [sic], University Publication of America, Frederick (MD) 1993.

Littlewood Ian, *The Idea of Japan. Western Images, Western Myths*, Ivan R. Dee Publisher, Chicago 1996.

Loti Pierre, *Madame Chrysanthème*, (opr. 1888), Flammarion, Paris 1990.

Low Morris, *Japan on Display. Photography and the Emperor*, Routledge (Asian Studies Association of Australia - East Asian Series), New York 2006.

Lyne Sandra Anne, *Consuming Madame Chrysanthème: Loti's 'dolls' to Shanghai Baby*, in: «Intersections. Gender, History and Culture in the Asian Context», n. 8, Murdoch University, School of Asian Studies, Murdoch (Western Australia) October 2002, in: *http://intersections.anu.edu.au/issue8/lyne.html*.

Mabuchi Akiko & Ikeda Yuko (red.), *Katagami Style. Japanese Papaer Stencils and Japonisme*, 2 voll., Nihon Keizai Shimbun, Tokyo 2012. {c}

Macouin Francis & Omoto Keiko, *Quand le Japon s'ouvrit au monde*, Gallimard (Découverte) 1990.

Maffioli Monica, *Japanese Dream. Felice Beato e la scuola di Yokohana*, Alnari/*Sole 24 Ore*, Firenze 2012.

Malécot Claude & Fleury Christian, *Le Japon dans la lanterne magique. Photographies de Charles Vapereau. 1897*, Éditions du patrimoine, Centre de monuments nationaux, Paris 2008. {c}

Maraini Fosco, *Japan. Patterns of Continuity*, Kōdansha International Ltd., Tokyo 1986. Første udgave, 1971. {*}

Id., *Ore giapponesi*, nuova edizione italiana, dall'Oglio, Milano 1988. Opr. 1957.

Maraini Fosco (red.), *Walter Weston. L'incanto del Giappone*, Museo Nazionale della Montagna «Duca degli Abruzzi», Torino 1995. {c}{*}

Marbot Bernard, *Au pays des Mille et Une Photographies*, in : «La Recherche photographique», monografisk nummer med titlen «Japon», Paris Audiovisuel/Presses Universitaires de Vincennes (Université Paris VIII), Paris, Ottobre 1990, pp. 17-21. Pp. 20-21 indeholder korte uddrag fra den belgiske fotograf og diplomat Isidore Jacques Eggermonts *Voyage autour du Globe. Le Japon*, Delagrave, Paris, 1900.

Marbot Bernard (red.), *Objectif Cipango. Photographies anciennes du Japon*, Paris Audiovisuel / Bibliothèque nationale, Paris 1990. Med *Préface* af Emmanuel Le Roy Ladurie (pp. 5-6). Indeholder kataloget over 57 fotoalbummer og fotografigrupper fra Yokohama-skolen tilhørende Bibliothèque nationale i Paris (pp. 33-41). {c}{*}

March Philipp & Delank Claudia (red.), *The Adventure of Japanese photography. 1860-1890*, Kehrer Verlag, Heidelberg 2002. {*}

Masaharu Kikuchi, *Shashin de Miru Kyōto Konjaku* [Fotografier der portrætterer Kyoto i går og i dag], Shinchō-sha (Tonbo no Hon), Tokyo 1997.

Maske Andrew L. & andre, *Geisha, Beyond the Painted Smile*, Peabody Essex Museum / George Braziller, New York / Salem (MA) 2004. {c}

Masselos Jim & Gupta Narayani, *Beato's Delhi. 1857 and Beyond*, Viking (Ravi Dayal and Penguin Books India), New Delhi 2011.

Maurel Christian, *L'Exotisme colonial*, Éditions Robert Laffont, Paris 1980.

Masamune Atsuo (red.), *Tōkaidō meisho no ki / Tōkaidō bunken ezu*, kritisk udg. af Ryōi Asai og Dōin Ochikochi's værker, Nihon Koten Zenshū Kankōkai (Nihon koten zenshū), Tokyo 1931.

Mathews Oliver, *The Album of Carte-de-Visite and Cabinet Portrait Photographs. 1854-1914*, Reedminster Publications, London 1974.

Maxwell Anne, *Colonial Photography & Exhibition. Representation of the «Native» and the Making of European Identities*, Leicester University Press, London 2000. Opr. 1999.

Mazza Adriana, «I grandi fotografi della Scuola di Yokohama», in: Campione & Fagioli, op. cit., 2010, pp. 305-319.

Menegazzo Rossella, Shashinkyō *«specchio copia del vero». Alla ricerca del naturalismo nelle prime immagini fotografiche del Giappone*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2008. {*}

Id., «Il vedutismo di Hiroshige nella prima fotografia giapponese», in: Calza, Gian Carlo (red.), *Hiroshige. Il maestro della natura*, Skira, Milano 2009[a], pp. 218-237. {c}

Id., «Anticipando il futuro. Macchine e 'vere vedute'», in: Calza Gian Carlo & Menegazzo Rossella (red.), *Giappone. Potere e splendore. 1568-1869*, Federico Motta, Milano 2009[b], pp. 315-317. {c}

Id., «Beato e Farsari: creatività italiana ed eleganza giapponese», in: Di Siena, *op. cit.,* 2011, pp. 20-26.

Miller Roy Andrew, *Japan's Modern Myth. The Language and Beyond,* Weatherhill, New York 1982.

Mitsu Keishi, «A Late Edo Period Photographer and a Meiji Period Oil Painter. The Relationship Between Two Portraits of Yokoi Shonan», in: TSB (red.), *op. cit.*, 2003, pp. VI-X.

Moeshart Herman J., «The Dutch as Teachers of Photography», in: Gulik Willem R. van (red.), *In the Wake of the Liefde. Cultural Relations between the Netherlands and Japan, since 1600*, De Bataafsche Leeuw, Amsterdam 1986, pp. 121-123. {c}

Id., «Nederlanders en de invoering van de fotografie in Japan», in: Leijerzapf Ingeborg Th. & andre, *op. cit.*, 1987, pp. 17-25.

Id., «Yokohama ai tempi di Felice Beato», in: Philipp, Siegert & Wick, *op. cit.*, 1991, pp. 29-31,

Id., *Dr. Jan Karel van den Broek as Teacher of Photography*, in: Himeno Junichi (red.), *op. cit.*, 2009, pp. 11-16; se: *http://hdl.handle.net/10069/23361*

van Monckhoven Désiré Charles Emanuel, *Trattato generale di fotografia contenente tutti i processi conosciuti sino ad ora, la teoria della fotografia, sua applicazione alle scienze d'osservazione ed un capitolo speciale sugli ingrandimenti fotografici*, ital. oversættelse af den femte franske udg., Carlo Antonini, Milano 1865. Opr. 1856.

Murdoch James, *Scenes from the Chiushingura and the Story of Forty-Seven Ronin*, Tokyo 1892. Opr. og med 20 fotografier, 1891.

Nakamura Hirotoshi, *Kusakabe Kinbē. Meiji jidai karā shashin no kyojin* [Kusakabe Kimbei. Gigant fra farvefotografiet i Meiji-epoken], Kokusho Kankōkai, Tokyo 2006. {*}

Neuer Roni, Libertson Herbert & Yoshida Susugu, *Ukiyo-e. 250 anni di grafica giapponese*, ital. oversættelse, Mondadori, Milano 1985, Opr. 1979.

Newhall Beaumont, *The History of Photography*, MoMA, New York, 1984.

Newman David, *The J. W. Henderson Collection of Japanese Photographs formed in 1864-1876*, Hazlitt, Gooden & Fox Gallery/BAS Printers Ltd, New York/Over Wallop (UK) 2000. {c}

Nishimura Morse Anne, «Art of the Japanese Postcard», in: Nishimura Morse, Rimer & Brown, *op. cit.*, 2004[a], pp. 15-29.

Id., «Souvenirs of 'Old Japan'. Meiji-era Photography and the Meisho Tradition», in: Sharf, Dobson & Nishimura Morse, *op. cit.*, 2004[b], pp. 41-50.

Nishimura Morse Anne, Rimer Thomas J. & Brown Kendall N. (red.), *Art of the Japanese Postcard. The Leonard A. Lauder Collection at the Museum of Fine Arts, Boston*, MFA Publications, Boston (Mass.) 2004. {c}

Nitschke Günter, *Japanese Gardens. Right Angle and Natural Form*, Taschen, Köln 2007.

NNS (Nihon no shashinka), serie med 41 monografier udgivet i Tokyo af Iwanami Shoten mellem 1997 og 1999, redigeret af Kōtarō Iizawa, Nagano Shigeichi & Kinoshita Naoyuki.

Notehelfer Fred G. (red.), *Japan Through American Eyes. The Journal of Francis Hall. Kanagawa and Yokohama. 1859-1864*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1992.

NSK (redigeret af Nihon Shashinka Kyōkai / Japan Photographers Association), *Nihon shashinshi nenpyō: 1778-1975/9* [Det japanske fotografis historie. Kronologien 1778-1975/9], Kōdansha, Tokyo 1976.

Id., *A Century of Japanese Photog*raphy, eng. oversættelse: Hutchinson, London 1981. Opr. *Nihon Shashin Shi*, Heibonsha, Tokyo 1971. {*}

NUL (Nagasaki University Library - Nagasaki Daigaku Fuzoku Toshokan), *Metadata Database of Japanese Old Photographs in Bakumatsu-Meiji Periods*, Nagasaki 2005. Ajourført se: *http://oldphoto.lb.nagasaki-u.ac.jp/unive/*. {*}

ÖBL (Österreichische Biographische Lexikon 1950–1815), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1959-fortløbende. Se: *http://www.biographien.ac.at*.

Odo David R., *Unknown Japan, Reconsidering 19th Century Photographs*, Rijksmuseum (Studies in Photography/4), Amsterdam 2008. {*}

Id., *Expeditionary Photographs of the Osagawara Islands, 1875-76*, in: «History of Photography», vol. 33, n. 2, Routledge, London, Maggio 2009, pp. 185-208.

Oeben Stephanie, «Auf dem Weg und die Welt - Die Reise von Carl und Anna Reiß durch Japan im Jahre 1893 », in: Wieczorek & Sui, *op. cit.*, 2011, pp. 37-64.

Oechsle Rob, «Searching for T. Enami», in: Bennett, *op. cit.*, 2006[a], pp. 70-78. 2006[a]

Id., «Stereoviews. Index of Japan-related Stereoview Photographers and Publishers, 1859-1912», in: Bennett, *op. cit.*, 2006[a], pp. 161-222. 2006[b].

Id., *Images of Lotus Land. The Life and Camera Work of «T. Enami» Japan's Enigmatic Photographer of The Meiji and Taisho Eras*, in: *http://www.t-enami.org/home*, 2007, poi periodicamente aggiornato.

Oechsle Rob, Uehara Masatoshi & Teruya Yoshihiko, *Aoi me ga mita «Dai Ryūkyū»*, Niraisha/Hatsubaimoto Shin Nihon Kyōiku Tosho, Naha/Shimonoseki, 1987.

Ogawa Dokosai (red.), *Sōgyo Kinen Sanjū Nenshi* [For at celebrere 30 års fotografisk virksomhed], Ogawa Shashin Saibansho, Tokyo 1913.

Ogawa Kazumasa, *Ogawa Kazumasa ō. Keirekidan* [Den agtværdige Hr. Ogawa Kazumasa. En selvbiografi], in: «Asahi Kamera», nn. 10-12 (1927) e nn. 1-2, 4 e 7 (1928), Asahi Shinbun-sha, Tokyo 1927-1928.

Ohara Tetsuo (red.), *Hyakunenmae no Nihon. Seiramu Pibodi Hakubutsukan zo Mosu Korekushon. Shashin hen / Peabody Museum of Salem E. S. Morse Collection. Photography*, Shōgakukan, Tokyo 1983. {*}

Okamoto Minoru, *Bakumatsu no Hokkaidō shashinshi Tamoto Kenzō to Kumano* [Tamoto Kenzō og fotografiet på Hokkaidō i Bakumatsu-epoken], Noji Hiromasa, Hatsubai Kumano-shi Seinen Shōyūkai Shuppan Jimukyoku, Kumano 1983.

Okamura Akiyoshi, *Shashinshū Meiji Japan / Revived Old Japan in the Meiji Era*, Tōa Fōto, Nagoya 1979.

Osano Shigetoshi, *The Present and Future of Research on Yokohama Photography Insights. Gleaned from the Latest Study of Adolfo Farsari*, in: Himeno Junichi (red.), op. cit, 2009, pp. 63-71.

Osman Colin, *Antonio Beato. Photographs of the Nile*, in: «History of Photography», vol. 14, n. 2, Routledge, London, April-juni 1990, pp. 101-110.

Id., «Invenzione e verità sulla vita di Felice Beato», in: Philipp, Siegert & Wick (red.), *op. cit*, 1991, pp. 17-23.

Ozawa Kiyoshi, *Shashinkai no senkaku. Ogawa Kazumasa no shōgai* [Fotografiets pioner. Ogawa Kazumasas liv], Nihon Tosho Kankōkai/ Hatsubai Kindai Bungeisha, Tokyo 1994. {*}

Ozawa Takeshi, *The History of Early Photography in Japan*, in: «History of Photography», vol. 5, n. 4, Routledge, London, Oct. 1981, pp. 285-303. *{*}*

Id., *Shashin no makuake* [Fotografiets oprindelse i Japan], Shōgakukan, Tokyo 1985. Første ud af tolv bind udg. af *Nihon shashin zenshū* mellem 1985 og 1988. {*}

Id., *Nihon no shashinshi. Bakumatsu no denpa kara Meijiki made* [Fotografiets historie i Japan fra Bakumatsu til Meiji], Nikkōru Kurabu, Tokyo 1986.

Id., *Bakumatsu. Shashin no jidai* [Bakumatsu. Fotografiets æra], Chikuma Shobō, Tokyo 1993. Yoshio Watanabe og Shirō Konishi red. {*}

Id., *Bakumatsu Meiji no Shashin* [Bakumatsu og Meiji-epokernes fotografi], Chikuma Shobō (Chikuma Gakugei Bunko), Tokyo 1997. Nok den japanske forskers bedste værk {*}

Id., *Hozonhan Shashin de Miru Bakumatsu Meiji no Bijin Zukan*, Sekai Bunka-sha, Tokyo 2001.

Id., *Bakumatsu Ishin no Shishi Tachi. Renzu ga Satsu Raeta* [De adelige i epokerne for Bakumatsu og for Restaurationen (Meiji). Gennem de eksempler, objektivet kunne indfange],Yamakawa, Tokyo 2012[a].

Id., *Bakumatsu Meiji no Onna Tachi. Renzu ga Satsu Raeta* [Kvinderne i epokerne for Bakumatsu og Meiji. Gennem de eksempler, objektivet kunne indfange], Yamakawa, Tokyo 2012[b]. {*}

Ozawa Takeshi (red.), *Shashin de miru Bakumatsu Meiji* [Bakumatsu og Meiji set på fotografi] Sekai Bunka-sha, Tokyo 1990. Fotografiernes titler er også på engelsk. {*}

Palmquist Peter E. & Kailbourn Thomas R. (red.), *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865*, Stanford University Press, Palo Alto (Cal.) 2000.

Parise Gofredo, *L'eleganza è frigida*, Arnoldo Mondadori Editore (Le Palme), Milano 1982.

Parvulesco Costantin, *Geisha. Raffinement, tradition et modernité*, Du May/E-T-A-I, Antony 2011.

Pasqualotto Giangiorgio, *Yohaku. Forme di ascesi nell'esperienza orientale*, Esedra, Padova 2001.

Pérez González Carmen, *Yokoyama Matsusaburō (1838-1884): a Pioneering Experimental Japanese Photographer*, in: «PhotoResearcher», n. 15, European Society for the History of Photography, Holzhausen Druck, Wien, April 2011, pp. 2-12.

Pinney Christopher, *Photography and Anthropology*, Reaktion Books (Exposures), London 2011.

Philipp Claudia Gabriele, «Un dialogo fra Occidente e Oriente», in: Philipp, Siegert & Wick (red.), *op. cit*, 1991, pp. 6-10.

Philipp Claudia Gabriele, Siegert Dietmar & Wick Rainer (red.), *Felice Beato. Viaggio in Giappone, 1863-1877*, Federico Motta Editore, Milano 1991.

Pora Kenkyūsho [Istituto di Ricerca Pola], *Bakumatsu Ishin Meiji Taishō Bijin Chō Aizōban* [Samling af billeder af skønheder i epokerne for Bakumatsu, Meiji og Taishō] Shin-Jinbutsu Ōrai-sha, Tokyo 2004.

Id., *Bakumatsu Meiji Bijin Jō* [Noter om kvindelig skønhed i epokerne for Bakumatsu og Meiji], Shin-Jinbutsu Ōrai-sha (Shin-Jinbutsu Po 1-1), Tokyo 2009. {*}

Ragno Gian Franco, «La stampa all'albumina colorata a mano», in: Campione & Fagioli, *op. cit.*, 2010, pp. 81-87.

Reilly James M., *The Manufacture and Use of Albumen Paper*, in: «Journal of Photographic Science, n. 26, Royal Photographic Society of Great Britain», London 1978, pp. 156-161.

Id., *The Albumen Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing 1840-1895*, Light Impressions Corporation, Rochester (NY), New York 1980.

Richie Donald, *A Tractate on Japanese Aesthetics*, Stone Bridge Press, Berkeley (Cal.) 2007.

Robertson Jennifer, *Hegemonic Nostalgia, Tourism and Nation-Making in Japan*, in: Umesao, Befu & Ishimori, *op. cit.*, 1995, pp. 89-106.

Robinson Bonnell D., «Transition and the Quest for Permanence. Photographers and Photographic Technology in Japan. 1854-1880s», in: Banta & Taylor, *op. cit.*, 1988, pp. 39-51.

Romer Grant, "*Near the Temple at Yokushen…*", in: «Image. Journal of Photography and Motion Pictures of George Eastman House», vol. 29, nn. 2, International Museum of Photography, Rochester (NY), Agosto 1986, pp. 1-11. Se: *http://image.eastmanhouse.org/files/GEH_1986_29_02.pdf*.

Roodenburg Linda (red.), *De Bril van Anceaux. Volkenkundige fotografie vanaf 1860*, Rijksmuseum voor Volkenkunde / Waanders Uitgevers, Leiden / Zwolle 2002. {c}

Rosenberg Gert, *Wilhelm Burger. Ein Welt-und Forschungsreisender mit der Kamera, 1844-1920*, Christian Brandstätter, Wien/München 1984.

Rosin Henry, Études sur les débuts de la photographie japonaise au 19e *siècle*, in: «Bulletin de l'Association Franco-Japonaise», n. 16, Paris, Aprile, 1987, pp. 33-39.

Rotermund Hartmut O., *Images des Occidentaux dan le Japon de l'ère Meiji*, Maisonneuve et Larose (Espace du temps présent), Paris 2005.

Rousmanière Nicole Coolidge & Hirayama Mikiko (red.), *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*, Hotei Publishing, Amsterdam 2004. {*}

Said Edward Wadie, *Orientalism,* Opr. 1978. Peregrine Books, 1985. Dansk overs.: *Orientalisme*, Roskilde Universitetsforlag, Roskilde 2002.

Saitō Takio, s. v. «Shimooka Renjō», in: STK, op. cit., 1997, pp. 89-95 (Billeder: pp. 106-120) og 173-177.

Id., *Bakumatsu Meiji Yokohama shashinkan monogatari* [Bakumatsus og Meijis historie gennem Yokohama-skolens fotografier], Yoshikawa Kōbunkan (Rekishi bunka raiburarī/175), Tokyo 2004. {*}

Sasaki Toshikazu, «Ainu-e. A Historical Review», in: Fitzhug William W. & Dubreuil Chisato O., *Ainu. Spirit of a Northern People*, National Museum of Natural Historry, Smithsonian Institution/University of Washington Press, Washington DC/Seattle, 1999, pp. 79-85.

Satō Dōshin, *Modern Japanese Art and the Meiji State. The Politics of Beauty*, [engelsk oversættelse], The Getty Research Institute, Los Angeles 2011. Opr. 1999.

Satow Ernest Mason & Hawes Albert George Sidney, *A Handbook for Travellers in Central & Northern Japan. Being a Guide to Tōkiō, Kiōto, Ōzaka and Other Cities; the Most Interesting Parts of the Main Island between Kōbe and Awomori, with Ascents of the Principal Mountains, and Descriptions of Temples, Historical Notes and Legends with Maps and Plans*, Kelly & Co., Yokohama 1881. Anden udg. (Murray's,)1884. Siden den tredje udg. er *Handbook* blevet redigeret af Chamberlain & Mason.

Sawatari Kiyoko, «Innovational Adaptations Contacts between Japanese and Western Artists in Yokohama. 1859-1899», in: Conant Ellen P. (red.), *op. cit.*, 2005. pp. 83-113.

Scaramella Lorenzo, «Le trasparenze colorate nel XIX secolo e la loro riproduzione», in: Borghini Gabriele (red.), *op. cit.*, 1996, pp. 241-243.

Schwartz Charles, *Japanese Ambrotypes - Images from the Charles Schwartz Collection (1860-1890)*, Charles Schwartz Ltd., New York 2009. Se: *www.cs-photo.com/feature/showcase_view.php/39/3/1*. {*}

Schwartz Christoph & Sievernich Gereon (red.), *Japanische Photographie 1860-1929. Zusammengestellt vom Museum für Photographie der Stadt Tokyo und Dem Edo-Tokyo Museum*, Argon Verlag, Berlin 1993. {c}

Schwarzenbach Christoph, *Albums de photos «souvenirs» de la fin du dix-neuvième siècle*, trad. fr., in: «Bulletin de l'Association franco-japonaise» n. 53, Association franco-japonaise, Paris, juli 1996, pp. 18-32.

Scidmore Eliza Ruhamah, *Jinrikisha Days in Japan*, Harper & Brothers, New York 1891.

Segalen Victor, *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers (notes)*, Fata Morgana (Explorations/8), Montpellier 1978. Éd. Livre de poche, 1986.

Sharf Frederic Alan, Dobson Sebastian & Nishimura Morse Anne, *Art & Artifice. Japanese photographs of the Meiji era. Selections from the Jean S. and Frederic A. Sharf Collection at the Museum of Fine Arts*, MFA Publications, Boston 2004. {*}

Sharf Frederic Alan, *Takejiro Hasegawa. Meiji Japan's Preeminent Publisher of Wood-block-Illustrated Crepe-Paper Books*, Peabody Essex Museum (Collections/130-4) , Salem (Mass.) 1994.

Id., «A Traveler's Paradise», in: Sharf, Dobson & Nishimura Morse, *op. cit.*, 2004, pp. 7-14.

Shiba Kōkan, *Seiyō gadan* [Samtaler om vestligt maleri], Heibonsha (Nihon tetsugaku shisō zensho/12), Tokyo 1957. Fransk oversættelse in: Linhartová Věra, *op. cit.*, 1996, pp. 391-397.

Shibuya Shirō, *Hokkaidō Shashinshi. Bakumatsu, Meiji* [Gamle fotografier fra Hokkaidō i Bakumatsu og Meiji-epokerne]. Heibonsha, Tokyo 1983. {*}

Shimizu Christine (red.), *Japon. La tentation de l'Occident, 1868-1912*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988. {c}

Shirahata Yōzaburō, *Bakumatsu Ishin Saishiki no Kyoto* [Kyoto i farver på Bakumatsu og Meiji Restaurationens tid], Kyoto Shinbun Shuppan Sentā, Kyoto 2004.

[Shōsen] Chemins de fer de l'État japonais, *Livret-Guide du Japon*, Tokyo 1923.

Siegert Dietmar, «Felice Beato in Giappone», in: Philipp, Siegert & Wick (red.), *op. cit*, 1991, pp. 11-16.

Siegmund-Rux Ingrid, «Nachwort» til: Hoerner, *op. cit.*, 1987, pp. 157-174.

Sierra de la Calle Blas o.s.a, *Japon. Fotografía s[iglo] XIX*, Ed. Caja España (Museo Oriental. Real Colegio PP. Agustinos. Valladolid, Catálogo IV),Valladolid 2001. {*}

Simon Annabelle, *Les photographies japonaises du XIXe siècle: techniques, conservation, restauration*, forelæsning til det internationale seminar «Les collections d'art japonais en Europe», Lille okt. 1997, in: *http://www.old-japan.co.uk/article_techniques_fr.html*

Singer Robert T., «Japan's Persisting Traditions. A Premodern Context for Postmodern Art», in: Stearns Robert (red.), *op. cit.*, 1994, pp. 15-35.

Sol Benjamin, *Views of Japan. Photographs by Felice Beato,* in: «Aperture», n. 90, Aperture Foundation, New York 1983, pp. 28-39.

Singleton Esther, *Japan. As Seen and Described by Famous Writers*, Dodd, Mead and Company, New York 1909.

Spanjer Len, «Crêped Paper Books of Japan», in: Aa. Vv., 1990, pp. 11-16.

Spielmann Heinz, *Die Japanische Photographie. Geschichte. Themen. Strukturen,* DuMont Buchverlag (Dumont Foto/5), Köln 1984. {*}

Stapp William E., *Souvenirs of Asia. Photography in the Far East. 1840-1920*, in: «Image. Journal of Photography and Motion Pictures of George Eastman House», vol. 37, nn. 3-4, International Museum of Photography, Rochester (NY) 1994, pp. 1-53. Se også: *http://image.eastmanhouse.org/files/GEH_1994_37_03-04.pdf* . {c}

Statler Oliver, *Japanese Pilgrimage*, William Morrow and C., New York 1983.

Stearns Robert, «Space, Time and Memory», in: Stearns Robert (red.), *op. cit.*, 1994, pp. 15-35.

Stearns Robert (red.), *Photography and Beyond in Japan. Space, Time and Memory*, Hara Museum of Contemporary Art/Harry Abrams, Tokyo/New York 1994. {c}{*}

STK, *Shashin torai no koro /The Advent of Photography in Japan*, Metropolitan Foundation for History and Culture/Metropolitan Museum of Photography/Hakodate Museum of Art, Tokyo/ Tokyo/Hakodate 1997. {c}{*}

Stratz Carl Heinrich, *Die Körperformen im Kunst und Leben der Japaner*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1902.

Suchomel Filip & Suchomelová Marcela (red.), *Journal of a Voyage. The Erwin Dubský Collection. Photographs from Japan in 1870s*, eng. oversættelse, Uměleckoprůmyslové muzeum, Brno 2006. {c}{*}

Sui Claude W., «Die Reise in Land der Kirschblüte und die Fotografie der Meiji-Zeit», in: Wieczorek & Sui, *op. cit.*, 2011, pp. 8-28.

Suzuki Daisetsu Teitarō, *Zen and Japanese Culture*, Pantheon Books (Bollingen Series/LXIV), New York 1959.

Taikichi Irie, *Shashin, konseiki no Hōryūji. Ogawa Kazumasa kara Irie Taikichi made* [Fotografi, Hōryūji templet i dette århundrede. Fra Ogawa Kazumasa til Taikichi Irie], Shōgakkan, Tokyo 1985.

Takakura Shin'ichirō, *The Ainu of Northern Japan. A Study in Conquest and Acculturation*, Transaction of the American Philosophical Society, vol. 50, n. 4, American Philosophical Society, Philadelphia 1960.

Id., *Ainu-e shūsei* [Fotografier malede af Ainu], 2 bind, Banchō Shobō, Tokyo 1973. {*}

Taki Koji, *Il ritratto dell'imperatore*, ital. oversættelse fra japansk, Medusa Edizioni (Le porpore/7), Milano 2005. Opr. 1988.

Theye Thomas, Wegner Manfred & Prinz Ulrike (red.), *Der geraubte Schatten. Die Photographie als etnographisches Dokument*, Verlag C. J. Bucher, München 1989. {c}

Theye Thomas, «Und über allem blüht der Kirschbaumzweig. Fotografien aus China und Japan», in: Theye Thomas, Wegner Manfred & Prinz Ulrike, *op. cit.*, 1989, pp. 380-427; billeder: pp. 311-317.

Tindale Thomas & Tindale Harriet R., *The Handmade Papers of Japan*, 4 bind, Charles Tuttle, Rutland (Vermont) 1952. Kunstpublikation på *washi* papir.

TJD - Office of The «Japan Gazette», *The Japan Directory for Tokyo, Yokohama, Kobe, Osaka, Kyoto, Nagasaki, Nagoya, Nemuro [etc] for the Year 1891*, «The Japan Gazette», Yokohama 1891.

Tmokazu Oshita, Photllips Christopher & Kai Yoshiaki (red.), *Artist. Photograph. Kenzō Tamoto*, Photographer's gallery, Tokyo 2009.

Tōru Haga & Masayuki Okabe (red.), *Shashin de Miru Edo Tokyo* [*Fotografie che ritraggono Edo e Tokyo*], Shinchō-sha (Tonbo no Hon [Libellens bøger]), Tokyo 1992.

TR [Tojō Rekishikan – Tojō Historisk museum], *Bakumatsu maboroshi no aburaeshi Shima Kakoku. jidai no sentan o kakenuketa otoko no atsuki shōgai,* Tojō Rekishikan, Matsudo-shi 1996. {c}

Traganou Jilly, *The Tōkaidō Road. Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan*, Routledge, London 2004.

Trede Melanie & Bichler Lorenzo (red.), *Hiroshige. Cento famose vedute di Edo*, ital. oversættelser m.m., Köln 2010.

TSB (redigeret af Tokyo-to Shashin Bijutsukan), *Bakumatsu Meiji no Tokyo. Yokoyama Matsusaburō o chūshin ni / The Rise of Japanese Photography* [*Tokyo nel Bakumatsu e nel Meiji, principalmente attraverso Yokoyama Matsusaburō / The Rise of Japanese Photography*] Tōkyō-to Bunka Shinkōkai / Tōkyō-to Shashin Bijutsukan, Tokyo 1991. Trods titlen: bare på japansk {c}{*}

Id., *Nihon no shashin. Uchinaru katachi, sotonaru katachi,* første del, *Torai kara 1945 made / Japanese Photography. Form in/out*, første del, *From its Introduction to 1945*, Metropolitan Museum of Photography, Tokyo 1996. {c}{*}

Id., *Nihon shashinka jiten / 328 Outstanding Japanese Photographers*, Tokyo Metropolitan Museum of Photography/Tankōsha, Tokyo/ Kyoto 2000. {c}

Id., *Samurai. Nippon no dandizumu* [Samurai. Dandisme i Japan], Nigensha, Tokyo 2003. {c}

TSB/NA (Tokyo-to Shashin Bijutsukan & Nichigai Asoshiētsu), *Nihon no shashinka. Kindai shashinshi o irodotta hito to denki, sakuhinshū mokuroku* [Japans fotografer. Biografisk leksikon og værkkatalog], Nichigai Asoshiētsu, Tokyo 2005. {*}

Tucker Ann Wilkes m.fl., *The History of Japanese Photography*, Yale University Press/Museum of Fine Arts, New Haven (Conn.)/Houston 2003. {*}

Ueno Ichirō (red.), *Shashin no kaiso Ueno Hikoma. Shashin ni miru Bakumatsu, Meiji* [En af fotografiets pionerer, Ueno Hikoma. Bakumatsu og Meiji-epoken gennem fotografiet], Sangyō Nōritsu Tanki Daigaku Shuppanbu [udgivelse fra det Erhvervsøkonomiske Institut, Sanno universitetet], Stegaya-ku, Tokyo 1975. Om Ueno Hikoma, se også Ozawa Takeshi om det japanske fotografis oprindelse (pp. 216-224).{*}

Umemoto Sadao & Kobayashi Shūjirō, *Nihon Shashin Kai no bukko kōrōsha. Kenshōroku* [Japanske fotografers sammenslutning: foregangsmændene], Nihon Shashin Kyōkai, Tokyo 1952. {*}

Umesao Tadao, Befu Harumi & Ishimori Shūzō (red.), *Japanese Civilization in the Modern World/IX. Tourism,* National Museum of Ethnology («Senri Ethnological Studies»/38), Tokyo 1995.

Vaporis Constantine Nomikos, *Caveat Viator. Advice to Travelers in the Edo Period*, in: «Monumenta Nipponica», vol. 44, nr. 4, Sophia University, Tokyo 1989, pp. 461-483.

Id., *Breaking Barriers. Travel and the State in Early Modern Japan*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1994.

Virdis Rita, *Gli esordi della fotografia giapponese. Un percorso tra arte, finzione e realtà*, speciale fra 2002-2003 ved Facoltà di Lingue e letterature straniere, Universitetet «Ca' Foscari», Venezia. {*}

Vitale Timothy, Messier Paul m.fl., *Albumen Photographs. History, Science and Preservation*, in: *http://albumen.conservation-us.org*, Stanford University Libraries and Academic Information Resources, 2000 og efterflg.

Wakita Mio, «Abbild und/oder Wirklichkeit? 'Samurai' in der westlichen kommerziellen Photographie des späten neunzehnten Jahrhunderts», in: Aa. Vv., (red.), *Samurai*, Historisches Museum der Pfalz / Jan Thorbecke, Speyer / Ostfildern 2008, pp. 188-195. {c}

Id., *Selling Japan: Kusakabe Kimbei's Image of Japanese Women*, in: «History of Photography», vol. 33, nr. 2, Routledge, London, maj 2009, pp. 209-223.

Id., *Photographie als kultureller Topos. Frauen in der Souvenirphotographie im Kontext der Meiji-zeitlichen visuellen Kultur*, in: «Ostasiatische Zeitschrift», Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst / Museum für Asiatische Kunst, n.s., n. 20, Berlin, Ottobre 2010, pp. 38-48.

Id., *'In the Guise of Elusive Veracity': A Visual Construct of Meiji Femininity in Kusakabe Kimbei's Souvenir Photographs in the Age of Visual Modernity*, disputats forsvaret ved Heidelbergs universitet i oktober 2010.

Id., *In the Guise of Elusive Veracity. Souvenir Photographs of Meiji Femininity in the Age of Visual Modernity*, in: Jungmann Burglind, Schlombs Adele & Trede Melanie (red.) *Shifting Paradigms in East Asian Visual Culture. A Festschrift in Honour of Lothar Ledderose*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2012, pp. 331-349.

Id., *Staging Desires. Japanese Femininity in Kusakabe Kimbei's Nineteenth Century Souvenir Photography*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2013. {*}

Wanaverbecq Annie-Laure, *Felice Beato en Chine. Photographier la Guerre en 1860*, Musée d'Histoire Naturelle de Lille/Somogy Éditions d'Art, Lille/Paris 2004. {c}

Warner Marien Mary, *Photography. A Cultural History*, Tredje reviderede og udvidede udg., Laurence King Publisher, London 2010. Opr. 2002.

Watanabe Yoshio, Konishi Shirō & Ozawa Takeshi, *Bakumatsu. Shashin no jidai* [Bakumatsu på fotografiets tid], Chikuma Shobō, Tokyo 1994.

Weisberg Gabriel P., «Photographic Documentation. Japan as Known to Early Japonistes», V kapitel fra bogen: *Japonisme. Japanese Influence on French Art, 1854-1910*, Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975, pp. 213-214. {c}

Wells David N. (red.), *Russian Views of Japan, 1792-1913. An Anthology of Travel Writing*, Routledge (Studies in the Modern History of Asia), London 2004.

Wieczorek Alfried & Claude W. Sui (red.), *Ins Land der Kirschblüte - Japanische Reisefotografie aus dem 19. Jahrhundert*, Kehrer Verlag (Reiss-Engelhorn Museen/42), Heidelberg 2001. {c}{*}

Willsberger Johann, *The History of Photography. Cameras. Pictures. Photographers*, Doubleday and C., Garden City (NY) 1977.

Wilsher Ann & Spear Benjamin, *Kusakabe Kimbei*, in: «History of Photography», vol. 5, nr. 1, Routledge, London 1981.

Wilson Alona C., *Felice Beato's Japan. People, An Album by the Pioneer Foreign Photographer in Yokohama*, Massachusetts Institute of Technology, Visualizing Cultures, Boston 2010, in: *http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f.027/beato_people/fb2_essay.pdf*

Winkel Margarita, «Tourism and Photography», in: Aa. Vv., *op. cit.*, 1990, pp. 19-22.

Id. *Souvenirs from Japan. Japanese Photography at the Turn of the Century*, Bamboo Publ., London 1991. {*}

Wittek Bernhard (red.), *Fotografie giapponesi dell'800. Impressioni di una famiglia tedesca in Giappone,* Galleria Martini & Ronchetti, Genova 1980. {c}

Worswick Clark (red.), *Japan. Photographs. 1854-1905*, Knopf, New York 1979. Artiklen «Photography in Nineteenth-Century Japan» befinder sig pp. 129-143. {*}

Id., *The Disappearance of Uchida, Kyuichi and the Discovery of Nineteenth-Century Asian Photography*, in: «Image. Journal of Photography and Motion Pictures of George Eastman House», vol. 36, nr. 1-2, International Museum of Photography, Rochester (NY) 1993, pp. 16-31. Se: *http://image.eastmanhouse.org/files/GEH_1993_36_01-02.pdf*

Wright Frank Lloyd, *An Autobiography*, Faber & Faber, London, 1945. Opr. 1943.

Yaguchi Yujin, *Remembering a More Layered Past in Hokkaido. Americans, Japanese, and the Ainu*, in: «The Japanese Journal of American Sturdies», nr. 11, Japanese Association for American Studies, Tokyo 2000, pp. 109-128.

Yahata Masao, *Bakumatsu no puro kameraman Ueno Hikoma* [Ueno Hikoma. Professionel fotograf fra Bakumatsu], Nagasaki-Shobō, Tokyo 1976.

Id., *Shashin-jutsushi Ueno Hikoma* [Ueno Hikoma og hans fotografi], Maruju-sha, Tokyo 1986.

Id., *Hyōden Ueno Hikoma. Nihon saisho no puro-kameraman* [Kritisk biografi af Ueno Hikoma, Japans første professionelle fotograf], Musashino-Shobō, Kokubunji 1993.

Yamada Katsumi, *Shashinka Fukuhara Shinzō no shoshin, 1883-1948 / The Original Purpose of the Photographer Shinzō Fukuhara, 1883-1948*, Shiseido/Kyūryūdō, Tokyo 2005.

Yamaguchi H. Shozō K., *We Japanese. Being Descriptions of Many of the Customs, Manners, Ceremonies, Festivals, Arts and Crafts of the Japanese Besides Numerous other Subjects*, Fujiya Hotel/Yamagata Press, Yokohama/Miyanoshita 1950.

Yamashita Yūji, Yajima Arata & Lachaud François, *Warai. L'humour dans l'art japonais, de la préhistoire au XIXe siècle*, Maison de la culture du Japon, Paris 2012. {c}

YKS (redigeret af Yokohama Kaikō Shiryō-kan), *Ferikkusu Beato shashinshū* [*La fotografia di Felice Beato*] 2 bind: *1. Bakumatsu Nihon no fūkei to hitobito* [Folk og landskaber i Japan på Bakumatsu's tid]; *2. Gaikokujin kameraman ga totta Bakumatsu Nihon* [Fremmede fotografer i Japan under Bakumatsu], Akashi Shoten, Tokyo 1987 e 2006. {*}

Id., *Meiji no Nihon. Yokohama shashin no sekai. Saishiki arubamu.* [Japan i Meiji-epoken. Verden omkring «Yokohama-skolen». De koloverede albummer], Yūrindō (Yokohama Kaikō Shiryō Fukyu Kyōkai), Yokohama 1990. II udg. 2003. {*}

Id., *Hyakunenmae no Yokohama Kanagawa Ehagaki de MIru Fūkei* [Illustrerede postkort fra Yokohama og Kanagawa for hundrede år siden], Yūrindō, Yokohama 1999. {*}

YKS/YKSFK (redigeret af Yokohama Kaikō Shiryōkan & Yokohama Kaikō Shiryō Fukyū Kyōkai), *Ferikkusu Beato Bakumatsu Nihon shashinshū* [Felice Beato. Et fotografisk portræt fra Japan under Bakumatsu], Yokohama Kaikō Shiryōkan, Yokohama 1987. {*}

Yokoe Fuminori, «Kamera obusukyura no denrai kara 'shashinjutsu' no toraimade» [Mellem camera obscuras ankomst og daguerrotypien i Japan], in: STK, *op. cit.*, 1997[a], pp. 14-15 e 163-165.

Yokoe Fuminori, s. v. «Yokoyama Matsusaburō (1838-1884)», in: STK, *op. cit.*, 1997[b], pp. 121-144 (Billeder: pp. 180-228) e 182-183

Yokota Yōichi (red.), *Shashinshū Meiji no Yokohama, Tokyo. Nokosarete ita garasu kanpan kara* [Fotografier af Yokohama og Tokyo fra de overlevede plader], Kanagawa Shinbunsha, Yokohama 1989.

Yonemura Ann, *Yokohama Prints from Nineteenth-Century Japan*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1990. {c}

Zannier Italo, *Verso Oriente. Fotografie di Antonio e Felice Beato*, redigeret af Paolo Costantini, Alinari, Firenze 1986. {c}

Zannier Italo (red.), *La leggenda di un impero. Felice Beato e la scuola fotografica di Yokohama alla scoperta del Giappone. 1860-1900*, Alinari, Firenze 1995. {c}{*}

Farvebilleder

De fotografier, som er reproducerede på de følgende sider, befinder sig i Museo delle Cultures samlinger i Lugano. Når intet andet er angivet, så drejer det sig om håndkolorerede albumintryk på papir, som indgår i samlingen Collezione Ceschin Pilone – Fagioli. Under billederne er der henvisninger dels til tekster, hvor det pågældende fotografi eller lysbillede er omtalt, dels til fotografier, der er aftryk hidrørende fra plader identiske med pladerne til det gengivne værk. Det er ud fra disse plader, at de titler er afledt, som bringes i firkantede parenteser. De øvrige titler er de originale.

F.P. Campione

Anonym, [*Japanese Lady*],
ca. 1875, 27,2 × 21,1 cm, neg. A173. Inv. 53-42
(udsnit af fig. 62 i denne billeddel).

Under hvert billede er den bibliografiske henvisning anført ved forfatterefternavn, udgivelsesår og evt. side. Navnene er til forfatterne i denne bogs bibliografi. Hvad angår henvisninger til arkiver med tilsvarende billeder, er der brugt følgende forkortelser:

BMA	Basel Mission Archives
BMU	Birmingham Museum of Art
BNF	Bibliothèque Nationale de France, Paris
CCP	Museo delle Culture, Lugano - *Collezione Claudio Perino*
HAM	Harvard Art Museums/Fogg Museum
HUL	Harvard University Library
IRC	International Research Center for Japanese Studies, Kyoto
GML	The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
MCL	Museo delle Culture, Lugano – *Collezione Ceschin Pilone – Fagioli*
MFA	Museum of Fine Arts, Boston, *Jean S. and Frederic A. Sharf Collection*
NGA	National Gallery of Australia
NMP	Náprstkovo muzeum (Národní muzeum), Praha – *Japonská sbírka Joe Hlouchy*
NUL	se bibliografien
NSK	se bibliografien
NYP	The New York Public Library, *The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Photography Collection*
TSB	se bibliografien
SIW	Smithsonian Institution, Washington, D.C. – *Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives. Henry and Nancy Rosin Collection of Early Photography of Japan, 1860-1900*
SLF	Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsinki
YKS	se bibliografien

Tema 1
Naturlandskabet: stederne, blomsterne

1.

Kajima Seibei (tilskrevet), *Fujiyama from Hakone Lake*, 1890-1895, 20,2 × 25,7 cm, neg. 1664. Inv. 1-33.

Bibl.: Bennett, 2006[a]:144; Campione, 2012:3; Campione, 2014[c]:26; Campione & Fagioli, 2010:279; IRC, YA016.12 og YA035.41; MCL, 43-76; Oto, 2008:14; NUL 4147 og 5080; NYP, 11075. Neg. 861 og 865 af Tamamura: IRC, YA015.26, YA036.17, YA046.53, YA054.20, YA062.17 og YA076.28; MCL, 11-6 og 47-12, 96-08; SIW, FSA A1999.35.356.

Billedet af Fuji-bjerget udgør det stereotype ikon for Japan par excellence, men det var også et af yndlingsemnerne for Yokohama-skolen, dels fordi det gav en solid tilknytning til traditionen fra *ukiyo-e*, og dels fordi det gav mulighed for at eksperimentere med en skematisering og en geometrisk forenkling af formene. Fotografiet er taget fra Motohakone på Ashi-søen, og det gengiver skoven omkring Hakone-helligdommen til højre og skråningerne på Mikuni-bjerget til venstre. Det er givetvis et hovedværk, hvad landskabsportrætteringer angår, og det er kendetegnet ved fire perspektivplaner, der næsten bliver til silhuetter under himmelfladen. Nogle tilskriver billedet Kusakabe Kimbei og andre Tamamura Kōzaburō, der bragte en formindsket version som nr. 865 i sit katalog. Værket forekommer dog at være mere i overensstemmelse med Kajimas stil og er beslægtet med hans fotoserie i storformat (45,7 × 56 cm, eng. *mammoth plate*, jap. *zenshi*) samt med det fotografi, der bærer titlen *Fuji from Kashiwabara* (neg. 310). Det blev bragt som åbning til det første bind af kaptajn Brinkleys berømte værk, *Japan. Described and Illustrated from the Japanese*. [De omtalte perspektivplaner er indtegnet i Fig. 15 i Campione, 2015:221. Se også afsnit 4.4. O.a.]

2.

Tamamura Kōzaburō, *Kinkakuji Garden at Kioto* (sic), 1880-1890, 25,7 × 19,8 cm, neg. 921. Inv. 45-13.

Bibl.: IRC, YA069.17; MCL, 60-70/2; NUL 2283, 2254 og 5455. En anden optagelse i den samme serie: (neg. 920c) IRC, YA027.13.

Dette fotografi indgår i en serie af optagelser, som forekommer at have til opgave at gengive den særlige harmoni, der kan findes i spillet mellem kompositionens geometriske linjer og natursituationens spejlvirkning. Dette spil med sådanne krydsende virkninger udgør en tilbagevendende æstetik i Yokohama-skolens arbejde med landskabsfotografier. Der foregår også en undersøgelse af sammenføringen af naturformer og kulturformer og af hvor høj en integration mellem delene, der kan lade sig gøre, trods det meget store tag i *kirizuma* stil.

Bygningerne (*kuri*) befinder sig i Kaiyū-shiki parken, og de var bestemt for de øverste præster og deres familier tilknyttet Rokuonji-templet i Kyoto. Fotografiet er taget fra den sydvestlige bred af Kyōko-dammen med synsretning mod nordøst.

3.
Kusakabe Kimbei, *Shiraito Waterfall at Fujiyama*, 1880-1890, 21 × 26,5 cm, neg. 903. Inv. 9-10.

Bibl.: BMU, 1989.143.32-33; Brinkley, 1897:57; Crowston, 2009:96; MFA 2004.262.62; Nakamura, 2006:2; NSK, 1980:87; NYP, 109993; Sierra de la Calle, 2001:109; YKS, 1990:114.

Der er en genre fotografi af vandfald og strømmende elve, og begge hedder de *taki* på japansk: Det drejer sig om virtuose kompositioner, der skal gengive vandmassernes farver og bevægelser, men alligevel opbygge et billede, der har kontemplativ gyldighed: Ifølge buddhistisk opfattelse har faldende vand en sang i sig, der giver betragteren mulighed for at udvikle den indre bevidsthed og rense sig for afhængighed af jordisk gods ved hjælp af takkebønner til guddommen Fudō Myō-ō. I Kimbeis fotografi er der en serie billeder taget med forskellige dybdeperspektiver af Shiraito-vandfaldene, der befinder sig på Fuji-bjergets vestlige skråninger. De er dannet af forskellige elve, der falder næsten 20 meter og finder sammen i floden Shibas bassin nedenunder.

4.
Anonym, *Nara-ya Garden Miyanoshita*, ca. 1890, 25 × 19,6 cm, neg. 71B. Inv. 84-28.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:287; NMP, 33.394.

Adskillige fotografier portrætterer området omkring Hakone og Miyanoshita. Det lå ikke langt fra Yokohama og var såvel af japanerne som af de fastboende udlændinge og globetrotterne anset for et obligatorisk turmål. Dels på grund af landskabets charme og dels på grund af dets tilgængelighed med en usædvanlig komfort, hvad hotellerne angik. Områdets to bedste hoteller var Fuji-ya, der var opført i vestlig stil, og Nara-ya, der allerede var berømt i Edo-epoken og nu var blevet ombygget, så det kunne forbinde en traditionel kontekst med de forventninger til luksus, som de fremmede havde. Blandt Nara-ya's seværdigheder var dets park, der var anlagt med megen omhu, så den kunne tilfredsstille smagen for landlighed og samtidig give en ide om naturens uhåndgribelige enkelhed under årstidernes vekslen.

5.
Kusakabe Kimbei (tilskrevet), [*Prince Hotta's Garden at Tokyo*],
ca. 1890, 19,7 × 25 cm, neg. [642]. Inv. 84-40. Andre numre på negativer af billedet: 693; H50.

Bibl.: Berzieri, 2009:46-47; BMA, QQ-30.139.0024; BMU, 1989.143.36-37; Brinkley, 1897:39; Browne, 1901:225; Campione & Fagioli, 2010:288; Clement, 1911:64; Conder, 1893[b]:XVII; Elmendorf, 2014; Gianinazzi, 2013:5; Hoerner, 1987:26-27; Holborn, 1978:92; HUL olvgroup12383; IRC, YA015.1, YA017.5, YA019.18, YA021.1, YA027.26, YA031021, YA036.19, YA037.12, YA043.14, YA054.24, YA06.17, YA061.39 e YA082.32; Luraschi, 2014:96; MCL, 2-1, 9-13, 27-2, 35-28, 47-25, 52-4, 60-26/3 e 86-08; MFA 2004.264.29; Michaud, 2009:51; NMP, 33.310 og 33.552; NUL 1130, 1761, 2213, 2653, 2907, 2911, 4159, 4442, 4667, 4830; NYP, 110046; Ozawa, 1990:18; Sierra de la Calle, 2001:628 og 629; SIW, FSA A1999.35.346; TSB, 1991:46; Worswick, 1979:79; Zannier, 1986:117; Zannier 1995:57.

Shichishōen-haven i Fukagawa tilhørte familien Hotta fra 1868 til 1887. De var gamle feudalherrer fra Sakura-klanen på Shimōsa. Haven er i dag blevet opslugt af Tokyos byudvikling. Det drejede sig om en type have, der kaldes *kaiyū-shiki-teien* og som var planlagt til en spadseretur rundt om en lille sø, der fik sine vande fra floden Sumida. Haven er et typisk eksempel på arkitektur fra Edo-epoken: Den skulle integrere de elegante herskabsvillaer, der var opført i *sukiya-zukuri* stil i en harmonisk helhed. Langs stierne mødte man opstillinger af de "berømte steder" eller af historiske og litterære episoder, alle i miniature udgaver. Shichishōens plan var skabt af den berømte gartner og bonsai-mester Suzuki Magohachi, som evnede at indskrive sine værker i en helhed af harmoniske relationer til trods for de mange forskelligartede og for nogles vedkommende surrealistiske elementer, der indgik i kompositionen.

6.
Tamamura Kihei (tilskrevet), *Kameido, Tokyo, (Wistaria Flower)*,
ca. 1890, 21,7 × 27,5 cm, neg. D84. Inv. 84-12.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:289; IRC, YA081.44; March & Delank 2002:95; Menegazzo, 2011:24; NUL 2630.

Blandt de billeder vi har af den berømte buebro (*taikobashi*) i Kameido-haven set fra vestbredden af Shinji-dammen, udmærker det, der tilskrives Tamamura Kihei, sig ved sin formelle komposition: Fotografiets flugtpunkt befinder sig i centrum af den næsten perfekte cirkel, som dannes af broen og dens refleks i dammen, og denne stabilitet i perspektivet muliggør en friere æstetisk organisation af de vertikale linjer hidrørende fra verandaer og pergolaer med blåregn, der både forhindrer og fremmer et helhedssyn af et sted, som spejler sin tomhed i vandene. Støttepælene nær betragteren tillader en opdeling af billedet, der har mindelser fra *ukiyo-e*'s polyptykonner.

7.
Tamamura Kōzaburō, *Iris Blossoms at Tokyo*, ca. 1890, 19,7 × 25,1 cm, neg. 229. Inv. 84-10.

Bibl.: Browne, 1901:436; Campione & Fagioli, 2010:296; IRC, YA010.4, YA054.27 og YA056.5; MCL, 17-29 og 47-22; NUL 2200; SIW, FSA A1999.35.348; SIW, FSA A1999.35.426 (nærbillede).

Billedet viser et udsnit fra den berømte Horikiri-park i Tokyo, som allerede de store mestre inden for *ukiyo-e* havde viet megen opmærksomhed, før Yokohama-skolens fotografer begyndte at undersøge parken. I juni måned blev parken åbnet for offentligheden, da det var blomstringstiden for iris (videnskabelig bet.: *Iris ensata*). Parken var kunstfærdigt konstrueret med små jordøer, stier og vandløb, der alle var kunstigt anlagte. Dette landskab skulle frembringe en fornemmelse af en højere orden i naturen ganske i overensstemmelse med en æstetisk anskuelse inden for japansk naturtænkning. Nogle af parkens kunstige forhøjninger tillod de besøgende at få et mildt overblik over de blomstrende blomster. Der findes et andet fotografi af Tamamura, hvor den samme scene er taget tættere på (neg. 2021).

8.
Ogawa Kazumasa (tilskrevet), [*Azalea*], ca. 1890, 19 × 24 cm. Inv. 2.14. Videnskabelig bet.: *Rhododendron indicum*; japansk: *Satsuki*.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:266; MCL, 49-42.

Japanerne har altid agtet blomster meget højt, og de har vigtige funktioner i sproget, hvor de varetager opgaver inden for sammenlignende og metaforiske diskurser. Hver måned og hver helligdag har også sin blomst, og plantens blomster, kronblade, grene, blade, frø og kogler (som alle indgår i den japanske kategori *hana*) kan gradbøje skønhedens begreb i alle dets nuancer, indskrive det i dagliglivets værdier og give fantasien gyldighed. Blomsters sammenstilling finder sted i overensstemmelse med regler hidrørende fra en gammel tradition, der er kendt under navnet *kadō* og senere *ikebana*: Det er en kompositionskunst, som indeholder en opfordring til åndeligt overblik, og den opfordring har med zen at gøre. Det kan derfor ikke undre, at blomster har udgjort et hovedtema for japansk maleri og grafik, et tema, som Yokohama-skolens fotografier siden har viderebehandlet som i dette tilfælde med azalea-grenen. Fotografiet er anonymt, men bringer Ogawas stil i hu (se fig. 10 og 11). Hvad de tilføjede hjørne- og kantminiaturer angår, se afsnit 2.3 om kolorering.

9.
Enami Nobukuni (tilskrevet), [*Two Cranes*],
ca. 1900, lysbillede til *lanterna magica*, 8,2 × 8,2 cm.
Inv. CCP 050.

Bibl.: Luraschi, 2014:102. [Moira Luraschi forklarer, at traner var hellige fugle og at det i Edo-epoken var forbudt af drive jagt på dem, da de symboliserede livets varighed. O.A.]

Yokohama-skolens historie går fra begyndelsen af 1860'erne til slutningen af 1910'erne og dækker en næsten tresårige periode med højdepunkt eller "guldalder" i 1880'erne og 1890'erne. De efterfølgende værker satser tydeligvis på at tilbagelægge de hidtil tilbagevendende genrer såsom prospektet og "de indfødte typer" for i stedet at fokusere på mere forskelligartede elementer og virkeligheder. Det er tilfældet med dette diapositiv af to traner placeret i billedet, så bredderne overfor, der spejler sig i søen, skaber en omgivende "flou artistique", der varsler de æstetiske satsninger i det kommende kunstfotografi og dets mellemværende med maleriet: *geijutsu shashin*. Se afsnittene 1.3 og 6.5.

10.
Ogawa Kazumasa, [*Lotus, Japanese*], 1895, kollotypi, 26,5 × 21,2 cm.
Inv. 99-3. Videnskabelig bet.: *Nelumbo nucifera sp.*; japansk: *Hasu*.

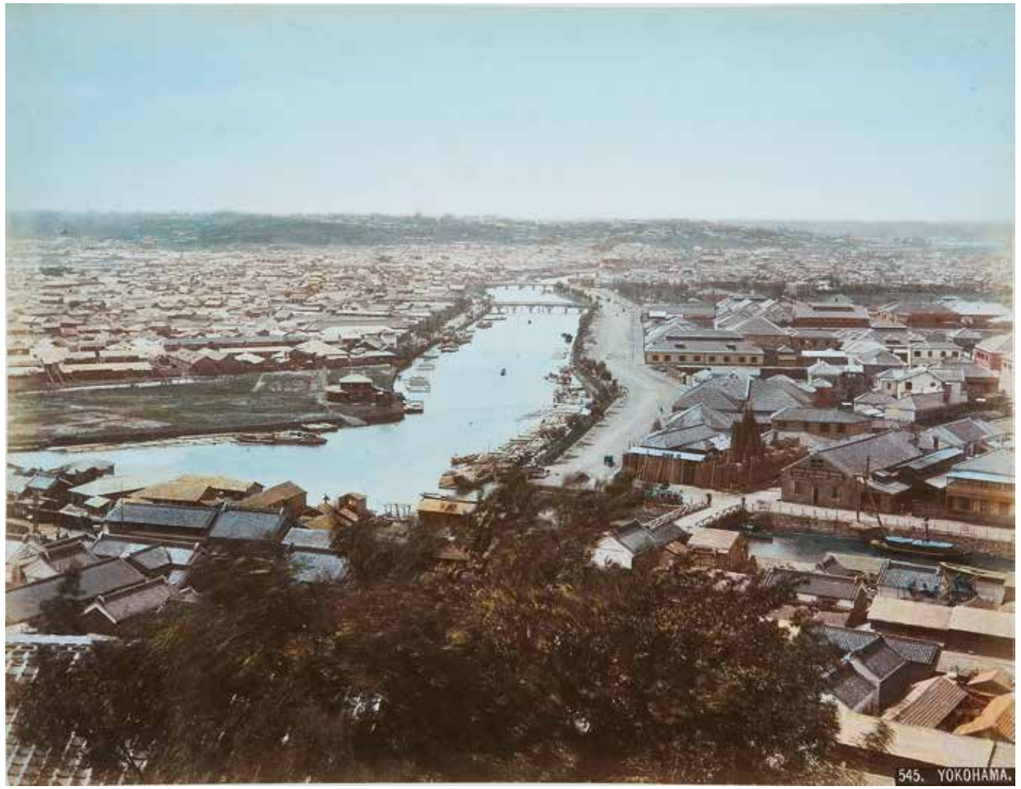
Billedet af blomster helt i forgrunden eller i makrofotografi er direkte inspireret af maleriet og grafikkens ikonografiske tradition i Japan. Det finder givetvis sit fineste udtryk i Ogawa Kazumasas farvekollotypier fra 1888. Det er billeder med en stor tiltrækningskraft, hvor fraværet af raster tilvejebringer en fortætning i gengivelsen af blomsten som stoflighed, som er noget helt andet end såvel de håndkolorerede albumintryks delikate klarhed som kompositionerne inden for *ukiyo-e*, der altid udviser en eller anden afhængighed af tegningen. Ogawas blomster med deres meget konsistente baggrundsflade muliggør en tydelig kontrast mellem det gengivne emne og billedfladen: Disse billeder udgjorde en original fornyelse af det nittende århundredes naturforestillinger og pressede kunstudtrykket ud af det vellignende. Ogawa offentliggjorde dette værk første gang i bindet *Some Japanese Flowers* (Kelly & Walsh, Yokohama 1895, bind II, tavle 9).

Bibl.: Brinkley, 1897:33 (II del); Bonneville, 2006:191; Campione & Fagioli, 2010:287.

11.
Ogawa Kazumasa, [*Chrysanthemum*], 1895, kollotypi, 26,4 × 20,1 cm.
Inv. 99-5. Videnskabelig bet.: *Chrysanthemum sp.*; japansk: *Kiku*.

Når Ogawas blomster endnu i dag tilhører nogle af de mest kendte billeder fra Japan ved overgangen til det tyvende århundrede, så skyldes det også den udbredelse, de fik i Vesten; dels takket være kaptajn Brinkleys værk og dels på grund af fremkomsten af fotograveringens teknik med alt hvad den betød for fremstillingen af illustrerede postkort, som derved bragte Yokohama-skolens fotografier i et meget omfattende omløb. Ogawa offentliggjorde dette værk første gang i bindet *Some Japanese Flowers* (Kelly & Walsh, Yokohama 1895, bind I, tavle 4).

Bibl.: Berzieri 2009:12; Bonneville, 2006:157; Brinkley, 1897:229 (VII sezione); Campione & Fagioli, 2010:287.

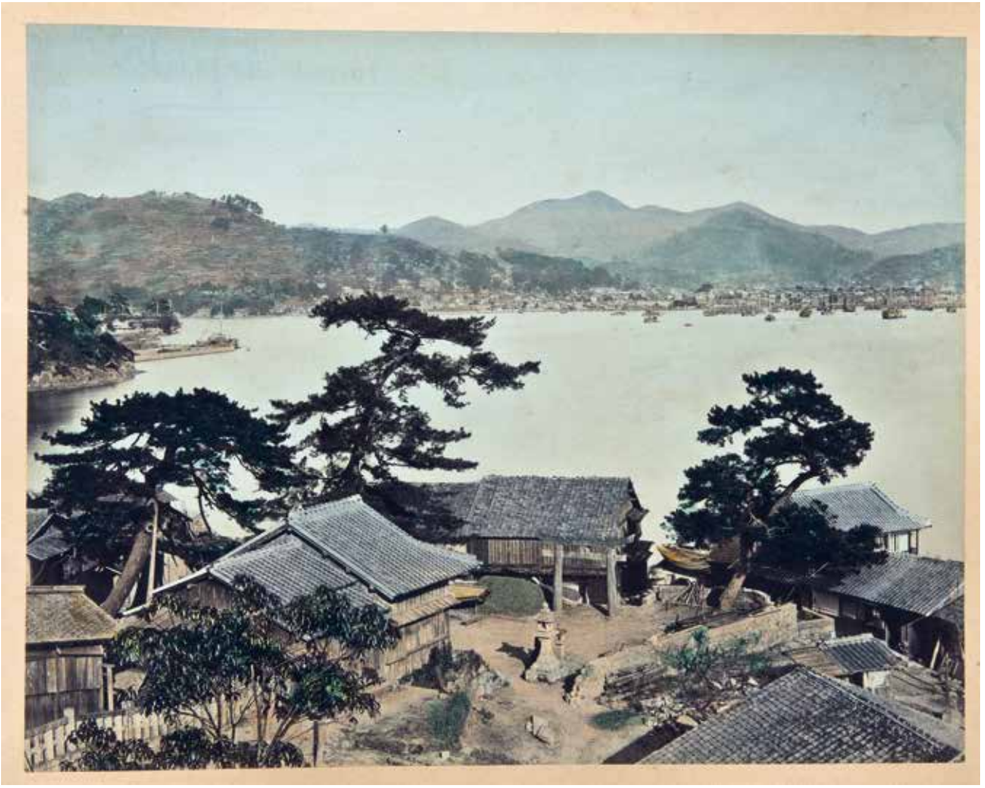


Tema 2
Byer, landskaber og kommunikationsveje

12.
Kusakabe Kimbei, *Yokohama*,
1880-1890, 20 × 26,3 cm, neg. 545.
Inv. 1-16.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:255; IRC, YA060.3; Ohara, 1983:38; YKS, 1990:9.

Interessen for fugleperspektivet blev ikke importeret i Japan med fotografiet, men skyldes en langvarig æstetisk interesse af kinesisk herkomst. Den har givet sig udtryk i undersøgelser inden for fremstillingen af variationer i lysintensitet, i angivelsen af afstande, i døgnets tider, i luftfugtigheden og ikke mindst i lyskildens positioner. Vi vil kunne finde et utal af eksempler inden for japansk landskabsmaleri, ikke mindst på *kakemono*, de japanske ruller i højformat: Her indebærer perspektiveringen oppefra, at tegningen aftager i tydelighed og shatteringerne tager til, og har vi at gøre med polykrome værker, så tenderer farverne mod nuancer i blåt. Det er sandsynligvis herfra, at Yokohama-skolens kolorister har udviklet deres evne til at give prospekterne den enkle karakter af sandfærdighed, der får betragteren til at falde i staver i sit eget synsindtryk. Fotografiet er taget fra Yamate-højdedragene, hvor europæerne i Yokohama gerne bosatte sig.



13.
Uchida Kuichi, [*Ebisu Shrine*],
1872, 20 × 25,5 cm, koloreret i Kimbeis atelier
(neg. 1411). Inv. 43-81.

Bibl.: Bennett, 2006[b]:80; Estèbe, 2006:188-189; IRC, YA033.37 og YA037.80; Nakamura, 2006:150-151; MCL, 35-41; NSK, 1980:37; NUL, 51 og 3240; Schwartz & Sievernich, 1993:56-57; Tucker & Altri, 2003:64-65.

Længe blev dette fotografi tilskrevet Ueno Hikoma, som faktisk havde taget mere end et billede af Nagasaki fra den lille høj oven over Ebisu-templet i Akunoura. Fotografiet tilhører imidlertid *The Arbor at Nagasaki*, hvor det udgør det første ark ud af fire af et fotografisk prospekt, som Uchida lavede under sin rejse med følget til kejser Meiji (Mutsuhito) på Kyūshū i 1872. Siden blev pladen købt af Kusakabe Kimbei, og i slutningen af 80'erne genbrugt af hans atelier med henblik på at lave en serie håndkolorerede fotografier, der skulle indgå i hans katalog betitlet *Street in Nagasaki*. Dette billede fik nummeret 1411.

14.
Kajima Seibei (tilskrevet),
[*Matsushima Street at Osaka*],
1900-1910, 19,3 × 24,1 cm, neg. A370. Inv. 86-1.

Bibl: Campione & Fagioli, 2010:281; Eisele 2003:47; Gallois, 2012:16; IRC, YA073.15; MCL, 68-26; NUL 6711; Okamura, 1979:44; Sierra de la Calle, 2001:248; YKS, 1990:145.

Fotografiet viser en række huse til rendez-vous langs en gade i kvarteret med røde lygter (*yükaku*), dvs. prostitutionskvarteret Matsushima i Osaka. Det er et interessant billede på grund af dets vinkling af perspektivet, der er et godt udtryk for de japanske fotografers lidenskabelige optagethed af krævende billedtilrettelæggelser. Således også forbindelsen mellem auteuren og aktørerne på billedet, jf. de personer i forgrunden, der står mellem de forskellige rickshaws (*jinrikisha*) og venter på kunder, mens de ser opmærksomt i retning af objektivet; andre forekommer at vente på et tegn fra fotografen, så de kan gå over gaden, mens atter andre, der måske var ved at gøre det, er blevet gennet tilbage og dermed ud af fokus.

15.
Ogawa Kazumasa (tilskrevet),
[*Boys Festival at Yokohama*],
ca. 1880, 25,8 × 19,7 cm. Inv. 97-7.

Bibl.: Campione, 2012:4; Campione, 2014[c]:25; Campione & Fagioli, 2010:280 – Andre billeder i samme serie: IRC, YA039.23 og YA069.27; NMP 33.654; NUL 4922; Ogawa, 1910:21.

De blafrer i vinden, disse *koinobori*, der er vimpler af papir eller af stof formet som karper og rigt farvet. De er en vigtig del af afholdelsen af Børnenes Dag (*Kodomo no hi*), en festdag, der dengang som nu finder sted den 5. maj i Japan. Ofte satte man en drage op for hver person i familien, men især for drengebørnene, som denne festligholdelse var knyttet til på et symbolsk plan: Karpen udtrykte nemlig et ønske om, at livet måtte leves også mod strømmen, eftersom karpen kunne svømme mod flodvandenes retning. Og karpen var så en metafor for den virile styrke, og de unge blev derved ønsket kraft og mod. Vimpelkarperne blev holdt oppe af snore fastgjort til toppen på de lange bambusstænger og udgjorde en lille bannerskov, der var egnet til lidt usædvanlige perspektiveringer som i dette tilfælde, der indgår i en serie fotografier taget fra tagene i Yokohama.

16.
Adolfo Farsari, *Snow (Winter)*,
ca. 1880, 19,4 × 24,3 cm, neg. K11. Inv. 55-5.

Bibl.: IRC, YA001.7, YA011.4 og YA019.5; NUL 4237 og 6729; Osano, 2009:69; YKS, 1990:33.

Landskaber, bygninger og monumenter med sne udgør en lille, men sigende del af Yokohama-skolens fotografiske repertoire. Sædvanligvis giver sådanne billeder et indtryk af noget tildækket og stille, der kontrasterer med det eksotiskes virkemidler af farve og lys. Der er også atelier-optagelser med kunstig sne, hvor kvindelige modeller med paraply eller hoveddækkende tørklæder (*okosozukin*) kæmper mod vinterens vejrlig. På dette billede, der stammer fra begyndelsen af 1880'erne, står nogle personer og rydder sne foran indgangen til Motomachi-templet uden for Yokohama.

17.
Tamamura Kōzaburō, [*Sacred Bridge at Nikko*],
ca. 1890, 19,6 × 25 cm, neg. 748. Inv. 84-13.

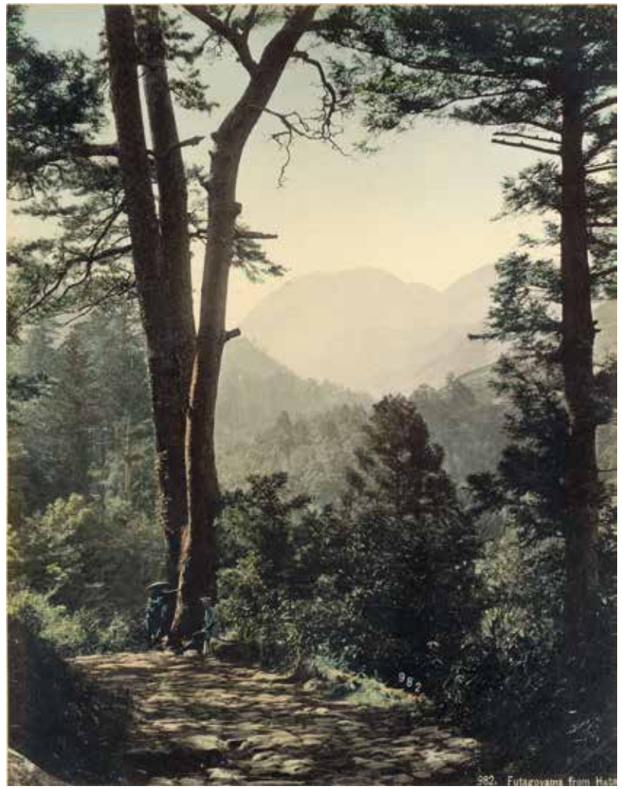
Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:281; CCP, 129-1; IRC, YA002.15, YA022.8, YA028.10, YA056.8, YA057.9 e YA095.15; Luraschi, 2014:104; MCL, 38-15, 69-08 og 80-54; Michaud, 2009:228-229; NUL 478; YKS, 1990:97.

Den hellige bro (*kamibashi*) over floden Daiya nær Nikkō blev kaldt Yamasuge no jabashi og var et af de motiver, globetrotterne holdt mest af. Den overleverede fortælling går på, at den oprindelige konstruktion, der stammer fra 1636, skulle være opført på netop det sted, hvor Shōdō-Shōnin, den buddhistiske munk, der grundlagde Nikkō, med samt ti rejsefæller i 767 blev færget over floden på ryggen af to gigantiske slanger, som var sendt ned til jorden med det formål af guden Jinja Daiō. Broen er lakeret rød og udsmykket med forgyldte metalelementer, og den blev kun brugt af kejserens sendebud ved højtidelige lejligheder og af guvernøren for præfekturet under det årlige besøg.

18.
Kusakabe Kimbei, *Miyanoshita River*,
ca. 1890, 20,2 × 26,4 cm, neg. 977. Inv. 1-28.

Bibl.: Bennett, 2006[a]:140; Browne, 1901:230; Brinkley, 1897:13; Campione & Fagioli, 2010:258; IRC, YA059.9; Maffioli, 2012:18-19; NGA 2005.1193.14.

Der er et antal fotografier af Kusakabe Kimbei, hvor kunstneren tydeligvis undersøger stærke emner og dertil egnede perspektiveringer, som deres særlige situationer til trods indskriver sig i japansk dagligdag. Det er tilfældet for dette fotografi af en mand med rygkurv, som går over en interimistisk gangbro, der er lagt over floden Miyanoshita under højvande. Det sker nær byen af samme navn ikke langt fra Hakone. Skikkelsen midt på broen, der skærer billedet skævt, understreger den udsathed, der tilkommer mennesket udsat for naturens mægtige kræfter.



19.
Kusakabe Kimbei (tilskrevet), *Futagoyama from Hata*, før 1893, 25,3 × 19,9 cm, neg. 982. Inv. 4318. Et andet nummer for negativet: 997.

Bibl.: Bennett, 2006[a]:140; Campione & Fagioli, 2010:288; IRC, YA078.7; MCL, 9-7; Sierra de la Calle, 2001:538; YKS, 1990

Udsigt fra Tōkaidō til de to "Tvillingebjerge" (Futagoyama). Fotografiet er taget fra Yumotos tehus, et af de "berømte steder" inden for japansk tradition. Det første billede af stedet skyldes nok Felice Beato, der gengav det i værket *Men Halting in the Hakone Pass*, hvor telegrafforbindelsen, der først blev oprettet i 1873, ikke kan skimtes som her. Af senere dato er givetvis både Usui Shūsaburō's fotografi *Hata* og Farsaris *Tokaido, near Hata.* De viser to på hinanden følgende faser i konstruktionen og siden omlægningen af den japanske telekommunikation. Selvom koloristen næsten har malet dem over med henblik på at genskabe noget "oprindeligt", så skimtes ledningerne også i dette værk, som kan dateres til før 1893. Fotografiet optræder under nr. 997 i Kusakabe Kimbeis katalog, men det er sandsynligt, at fotografiet er taget af en anden fotograf og fået nr. 982, en nummerangivelse der er påtrykt vor plade, og at Kimbei siden har genbrugt og gennummereret billedet.

20.

Anonym, *Fujiyama from Otometoge*,
1880-1890. 20,2 × 26 cm, neg. A.300. Inv. 22-40.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:50; SLF, slsa1219.4.68.

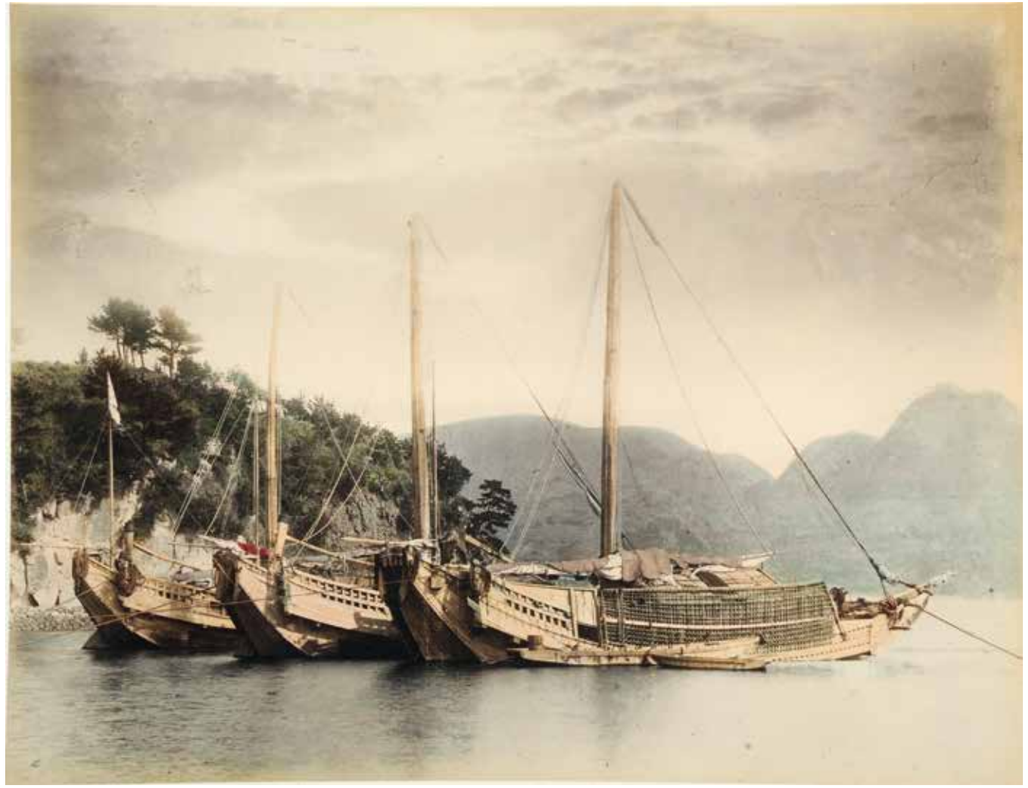
Der er en narrativ kraft over dette billede, som blev der afventet eller overvejet… Og der er nogle af Yokohama-skolens mestre, der på dette tidspunkt begyndte at indlægge temaer i deres billeder, som udtrykker en cinematisk fornemmelse for potentielle handlinger: Det er på Otome-passet over Hakone-bjerget, at manden og hesten venter, og det er på grænsen mellem de to præfekturer Shizuoka og Kanagawa samt i en højde af 1000 m med den "pagodiske" baggrundsstabilisering af billedet, som Fuji-bjerget kan sikre. Det er et velkendt "berømt sted" blandt rejsende, fordi dette sted muliggør et overblik over Fuji-bjerget indbefattet bjergets fod. Stedet forekommer også ofte inden for *ukiyo-e*'s billedverden. Bennett tilskriver den såkaldte Letters' Group dette fotografi.

21.

Raimund von Stillfried-Ratenicz, *Saruhashi*,
ca. 1870, 24,1 × 19,2 cm, neg. 125. Inv. 10-30.

Bibl.: BNF SG WD-232-301; NUL 4279.

Selvom den stilistiske holdning blandt Yokohama-skolens malere havde en udpræget realistisk grundstemning, der somme tider gjorde håndkoloreringen næsten usynlig for det blotte øje, så forsøgte flere af dem også at eksperimentere med deres strøg. Et betydningsfuldt forsøg i den forbindelse kunne tilskrives en "impressionistisk påvirkning": Dette sjældne eksempel stammer fra det album af Stillfried, der bevares på Museo delle Culture i Lugano. Det bærer titlen *Japon. Vues et costumes*: Japan, prospekter og skikke. Hele serien i albummet er på 36 billeder koloreret i klare og lyse pastelfarver. Ved hjælp af små bløde strøg er den fotografiske form blevet forvandlet til et kromatisk spil mellem brud og genskær, der har meget at gøre med maleri og mindre med en billedmæssig gengivelse af vellignende karakter. "Abens bro" (*saruhashi*), som har givet fotografiet dets titel, var konstrueret 50 m over floden Katsuras vande; den var af træ og med ét brofag i overensstemmelse med *hijikiketa*-teknikken. [Se også s. 34. O.a.].



22.

Anonym, [*Junks*],
ca. 1890, 19,3 × 25,3 cm. Inv. 47-18.

Bibl.: IRC, YA069.51; Okamura, 1979:60.

De store fragt-djunker (*sengokubune*), der her ligger for anker uden for en japansk kyst, indgår ofte i Yokohama-skolens landskabsbilleder. Sædvanligvis er alle slags sejlskibe (*hokakebune*) gengivet på langs, så agterstavnen, der er bredere end forstavnen og forsynet med høj ræling, danner en bølgende og flerkoloreret adskillelse mellem himlens og havets tendentielt monokrome flader. I dette tilfælde indgår der imidlertid også bjerge i baggrunden, så perspektivet kan brydes og sammen med den overskyede himmel tilføje billedet en visuel pathos, der er sjælden inden for Yokohama-skolens fotografier af transport og kommunikation.

23.

Kajima Seibei, *Mr. S.[eibei] Kajima's Country Seat at Mukōjima,*
1880-1890, 20,7 × 26,7 cm., neg. 1011. Inv. 49-44.

Billedet viser et udsnit af verandaen fra ophavsmandens landsted. Kajima Seibei stammede fra en rig familie af sake-producenter i Tokyo. Husets stil er den raffinerede *sukiya-zukuri*, der har sit udgangspunkt i te-husenes struktur og koncept. Rummet kan, når det er nødvendigt, lukkes med vægge mellem støttepillerne, men det er tegnet til at kunne interagere med det omgivende landskab og med lyset, sådan som fotografiet også lader forstå. På gulvet (*tatami*) ses de store firkantede pudesæder (*zabuton*) i regelmæssig indbyrdes afstand.

Tema 3
Den profane dagligdag

24.
Adolfo Farsari (tilskrevet), *Transplanting Rice*,
ca. 1890, 22,1 × 27,8 cm, neg. Q4. Inv. 84-33.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:293; Challaye,1915:62; De Rodt, 145; NMP, 33.471; MCL, 20-2; NUL 2492, 4309.

I Japan begyndte risproduktionens cyklus i maj, når man pløjede dammene før såningen. Omplantningen (*taue*) af risskuddene (*ine*) i høstmarken (*ta*) skete næsten udelukkende ved kvinders arbejde efter en fyrre dages tid. Mejningen (*inekari*) foregik ved hjælp af store segl, og dette arbejde begyndte i oktober. Risknipperne blev lagt til tørre på store træborde, indtil de var modne til tærskningen (*inekoki*). I forhold til gængse billeder af landlige forhold, der er ganske ligetil, så er dette billede af en række foroverbøjede rispiger meget omhyggeligt konstrueret med et excentrisk fokus og mange lige linjer på indbyrdes forskudte planer.

25.
Anonym, [*Peasant*],
1880-1890, 24,1 × 19,4 cm. Inv. 45-49.

Bibl., lignende billeder: Berzieri: 2009:215; NMP, 76 og 33.664.

Portrættet af denne bonde er lavet i atelier for at tydeliggøre de elementer, der indgik i hans vinterbeklædning: den tunge jakke (*hanten*), tørklædet (*zukin*), der bæres som en hætte, den koniske hat (*kasa*) samt slaget af risstrå, der hedder *mino* og som bruges til beskyttelse mod uvejrsforhold. Piben (*kiseru*), som den angivelige bonde holder i højre hånd, er derimod en tilføjelse til ære for den visuelle forventning til det eksotiske billedes bestanddele. Mærkeligt nok er negativets nummer i højre hjørne overstreget med sort.

26.
Kusakabe Kimbei, *Pipe Mender*,
1870-1880, 21 × 26,5 cm, neg. 6. Inv. 18-32.

Bibl.: Ozawa, 1990:131.

Fotografiet viser en reparatør af piber (*kiseru*) til at ryge tobak (*kizami*). Fotografiet er en mellemting mellem et øjebliksbillede og en atelieroptagelse. Således ser vi håndværkeren siddende på en skammel foran en husvæg med sit rejseskab til remedierne og skabets bæresele, mens kunden er gengivet, når han afprøver piben. Den sidste er tydeligvis en indstuderet stilling, der skal hjælpe den ikke-japanske beskuer til at forstå scenen, der samtidig derved opnår, at billedplanet vrides en kende, uden at mennesker og ting tipper ud mod beskueren. Og fotografiet får så oven i købet og takket være koloreringen vist, at mundstykket (*kuchimoto*) og det lille pibehoved (*hizara*) var af metal, mens røret (*dō*) var af træ. De lange piber som dem vist i stativet til venstre for håndværkeren blev kaldt *kenka kiseru*.

27.
Anonym, *Shoe-maker*,
1880-1890, 20 × 25,8 cm, neg. 577. Inv. 33-40.

Bibl.: NUL, 4399.

Fotografiet viser en ung håndværker, der laver et par træsandaler (*geta*) inde i sin butik (*getaya*) ved siden af sin hustru og en lærling. Træsandalen var et traditionelt stykke japansk fodtøj, en mellemting mellem en åben træsko og en klipklapper, og til den blev der sædvanligvis anvendt kiri-træ (videnskabelig betegnelse: *Paulownia Imperialis*). På træsålen var der monteret to klodser, der varierede i højde alt efter sæsonen, mens sandalen sad på foden takket være en strop, der adskilte storetåen fra de øvrige tæer. Ud over *geta* tilbød butikken andre former for traditionelt japansk fodtøj (*hakimono*) såsom *zōri*, der er tovsandaler her opstillet lodret på et stativ, der muliggør en mere systemæstetisk virkning i billedets højre side og baggrund; samt endelig de ganske enkle *waraji*, der hænger ned fra loftet. Til venstre i billedet og stillet lodret er der sat paraplyer til salg: Det er de små paraplyer lavet af olieimprægneret papir, *bangasa*.

28.
Anonym, [*Sundries Wagon*],
1870-1880, 20,8 × 27 cm. Inv. 62-17.

Fotografiet viser en gadesælger, der faldbyder koste, kurve, børster, sier, skeer og andre husgerådsting af træ eller tov kaldt *aramonouri*. Han trækker sin tohjulede kærre (*daihachiguruma*), der er overdådigt fyldt op med varer. Det er et motiv der går igen i Yokohama-skolens fotoalbummer, og det skyldes nok genkendeligheden: Globetrotterne havde set sådanne gadesælgere over alt, hvor de rejste i Europa og mange steder i Asien. Nederst på fotografiet står der skrevet med blyant: *Verkäufer von Haushaltungs Gegenstände*.

29.
Adolfo Farsari, *Carrying Children*,
1880-1890, 26,3 × 20,1 cm, neg. 39 hos Kusakabe Kimbei. Inv. 1-39.

At have nyfødte og små børn siddende på ryggen udgjorde i slutningen af 1800-tallets Japan den mest almindelige måde at transportere de små. Bæreanordningen bestod i en rygkurv af stof, der hed *onbuhimo*, og den var dannet ved at sy to lange og brede bind på et rektangulært klædes ene side. De to bind krydsede hinanden over brystet og blev siden ført gennem to store knaphuller eller ringe nederst på det rektangulære klæde og så samlet om livet, hvor de to bind blev knyttet som et bælte. Ud over mødrene, så blev de små også båret på denne måde af søskende eller barnepiger (*komori*), der ofte stammede fra fattige bondefamilier, som sendte deres piger ind at arbejde i en meget ung alder. Fotografiet er sandsynligvis taget af Farsari, og i hans arkiv havde det nr. 102, før det fik et nyt nummer hos Kimbei, men beholdt sin titel.

Bibl.: Bennett, 2006[b]:14; Campione & Fagioli, 2010:291; CCP, 105; Dal Pra, 2005:64; HAM 2007.219.3.26.2; IRC, YA001.45, YA003.23, YA014.39, YA019.43 og YB003.4; Luraschi, 2014:89; NSK, 1980:72; NUL 1701, 3025 og 4294; Odo, 2015:31; Ozawa, 1990:166; Shirahata, 2004:130; SIW, FSA A1999.35.007; YKS, 1990:215.

30.
Suzuki Shin'ichi (tilskrevet), *Beggar (gozenobo)*,
1880-1890, 26,2 × 21,9 cm, neg. B1221. Inv. 53-33.

Blandt de billedemner, der både vedrører dagliglivet og det "overeksotiske", er der disse blinde sangerinder, som spiller på *shamisen* [bogstaveligt: den trestrengede] og tjente til livets opretholdelse som gadesangersker. De fremstilles altid på denne måde: stående med instrumentets hals (*sao*) opadvendt. De var organiseret i laug (*tōdō-za*) med hierarkier, og laugene stammede helt tilbage fra den japanske middelalder: Blinde musikere, mænd (*mōsō*) såvel som kvinder (*goze*), var knyttet til hinanden ved et moralsk kodeks, som bl.a. byggede på cølibat og gensidig hjælp. Ud over at spille var de også ambulante udøvere af lægekunst, akupunktur og massage.

Bibl.: De Rodt, 154; MCL, 60-56 e 60-57/1; MFA 2004.279.63; NMP, 33.485; Skinner & Martin, 2005:11.

31.
Ogawa Kazumasa (tilskrevet), [*An Actor of Today*],
1890-1895, 24 × 19 cm. Inv. 2-35.

Dette fotografi er en atelieroptagelse og sat i scene foran et skærmbræt, og det viser et af kabuki-skuespillernes typiske udtryk. Kaptajn Brinkley bringer billedet i det første bind af sin *Japan. Described and Illustrated from the Japanese*. I billedets undertekst skriver han: "Når en japansk skuespiller kan forekomme grov og grotesk for den fremmede beskuer, så er det lige så sandt, at japanerne anser de europæiske teatres scener for mærkelige og latterlige." To hjørner på albummets side er forsynet med akvarelminiaturer: en due mellem nedfaldne ahornblade og en piberygende bonde ved siden af to neg. Dekorationerne kan skyldes Tomioka Eisen (1864-1905), der var illustrator og leverede tegninger til træsnitstryk. Han stammede fra Nagano-præfekturet og virkede i Tokyo i 1800-tallets sidste årti. Ud fra oplysningerne i en note til et identisk fotografi, der befinder sig på IRC, kan skuespilleren være Ichikawa Danjūrō IX (1838-1903), der var en af de berømteste kabuki-skuespillere i Meiji-epoken.

Bibl.: Brinkley, 1897:31; Campione & Fagioli, 2010:268; IRC, YA090.45.

32.
Kusakabe Kimbei, [*Figures*],
ca. 1880-1890, 25,9 × 20,2 cm, neg. 218. Inv. 54-48.

Et iscenesat fotografi, der portrætterer et par kabuki-skuespillere. Skuespilleren til højre ser på et *carte cabinet*, han holder i hånden; det tilhører den type kort, der blev brugt til at mindes de afdøde. På kortets bagside kan man skelne Kusakabe Kimbeis logo med japanske tegn og vestlige bogstaver. Der er en anden udgave af det samme fotografi, som befinder sig på National Gallery of Victoria i Melbourne, men på sidstnævnte billede viser der sig en kvindeskikkelse i baggrunden bag de to skuespillere. Det er en slags spøgelse, der er malet på af koloristen, og det skal nok knyttes til kortet i skuespillerens hånd. Spiritistiske fotografier blev lavet i Europa allerede i 1860, og på japansk blev de kaldt *shinrei shashin* (bogstaveligt: "fotografier af ånder").

Bibl.: Bennett, 2006[b]:209; Crombie, 2004:71.

Tema 4
Det "overeksotiskes" helte

33.
Ogawa Kazumasa, [*Samurai*],
ca. 1890, 21,5 × 16,5 cm. Inv. 99-10.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:291; Gallois, 2012:73.

Fotografiet viser en samurai, der sidder i skrædderstilling og med en holdning, der skal udtrykke åndelig og fysisk selvbeherskelse. Billedet er opbygget på en sådan måde, at det nærmest er uden dybde, så frontaliteten i skikkelsen træder tydeligt frem: stillingen, den alvorlige pande, koncentrationen fra solar plexus og op, overskægget (*hige*), der er malet på af håndkoloristen, koloreringen, ja endog formatet, som er det samme som for de ark, der hed *chūban tate-e*, viser tilbage til *ukiyo-e*'s værker og især til de portrætter, der går under betegnelsen "billeder af de glorværdige tiders helte" (*musha-e*). Kendere vil kunne genfinde temaer fra Utagawa-skolens serier, der bærer titlen *Taiheiki eiyū den* (bogstaveligt: "Biografier af Taiheikis helte"). De blev lavet af Kuniyoshi mellem 1847 og 1849 og af Yoshiiku mellem 1867 og 1869. Disse værker kendte Kazumasa ganske sikkert, eftersom han var lidenskabeligt optaget af traditionens værdier og selv nedstammede fra en velhavende og konservativ familie af samuraier.

34.
Kusakabe Kimbei, *Samurais* (sic) *in Armour*, 1880-1890, 20,7 × 26,5 cm, neg. 109. Inv. 18-25.

Bibl.: Bennett 2006[b]:207; Campione & Fagioli, 2010:72; Di Siena, 2011:106; Estèbe, 2006:306; Gianinazzi, 2013:24-25; GML, 84.XA.700.4.58; IRC, YA049.10; March & Delank, 2002:13; Miche, 1993:10; Ozawa, 1990:237; Philipp, Siegert & Wick, 1991:25; SIW, FSA A1999.35.025; Worswick, 1979:2.

Efter 1880 tog de transatlantiske rejser til, og globetrotternes efterspørgsel på fotografier fra Yokohama-skolen gjorde det samme. Så fotograferne måtte lave de billeder, de kunne, og med de modeller, de havde. Kimbeis atelier-billede er gennemtænkt, hvad udvælgelsen af samuraiernes våben og rustninger angår; det er en helt lille vifte, der her vises. Derimod er de mandlige modeller i det krigeriske antræk nærmest lidt generte eller betuttede. En japaner ville med det samme have savnet samuraiens kropsholdning og ansigtsudtryk, mens vesterlændingen især blev grebet af det eksotiske våbenarsenal.

35.
Kusakabe Kimbei, *Voluntary Hara-kiri*, 1870-1875, 20,7 × 26,1 cm, neg. 47. Inv. 18-26.

Bibl.: Berzieri, 2009: 44-45; Nakamura, 2006:20; Ozawa, 1990:219.

Et atelier-fotografi, som iscenesætter den rituelle selvopsprætning, der er gået under betegnelserne *harakiri* eller rigtigere *seppuku*. Den blev forlangt af de andre samuraier i tilfælde af brud på krigerens moralske kodeks, *bushidō*, eller blev valgt som den sidste løsning for at undgå tilfangetagelse. I *seppuku* indgik der en serie rituelle stillinger og handlinger, hvoraf fotografen til den fingerede *seppuku* kun har nogle med. Således det affattede afskedsdigt, opskæringen af underlivet fra venstre mod højre og omviklingen af den midterste del af klingen på den store *tantō*-kniv. Derimod strider det mod praksis – en praksis, hvormed japanere var velbekendt – at kroppens stilling ikke er på knæ, så kroppen kan falde forlæns, at klædedragen på billedet ikke er den foreskrevne hvide samt især, at det ikke var en ensom handling, men et kollektivt ritual, der også omfattede en halshugning, som blev udført af en kammerat (*kaishaku*) til den selvmyrdede.

36.
Raimund von Stillfried-Ratenicz, [*Samurai*],
ca. 1870, 24,1 × 18,3 cm. Inv. 57-44.

På albummets enkelte sider kan der opstå et mellemrum for neden, når fotografiet er blevet anbragt på arket: Her kan der klistres en maskinskreven seddel ind med oplysninger om værkets titel og lidt til, eller som i dette tilfældes anføres nogle oplysninger i håndskrift. Der står: "Japanischer Samurai, Angehöriger der Kriegerkaste, die das Recht besaß zwei Schwerter zu tragen" [Japansk samurai tilhørende den krigerkaste, der havde ret til at bære to sværd]. Portrættet er en atelieroptagelse: Manden bærer den koniske hue med hagebånd (*jingasa*), brede bukser (*hakama*), som både undertrøjen (*dōgi*) og skjorterne (*shitagi* og *uwagi*) stikkes ned i; dernæst overtøjet *haori*, strømper (*tabi*) og *geta*-sandaler i regnvejrsudgaven. Ud over at være bevæbnet med de to sværd (*daishō*), der sidder i bæltet, så bærer han i højre hånd en krigsvifte (*gunsen*), der var et tegn på adelsskab.

Bibl: Campione & Fagioli, 2010:292; Crombie, 2004:43; Wieczorek-Sui, 2012:131.

37.
Raimund von Stillfried-Ratenicz, [*Wrestlers*],
ca. 1870, 25,5 × 19,7 cm, neg. 313. Inv. 9999-25.

Det er et atelier-fotografi, der er skabt med henblik på at gengive begyndelsen på kampen. Det er det første af en serie fotografier, der skildrer brydekampens forskellige greb. Seriens udgangspunkt kan være de berømte øvelser, som Hokusai tegnede i 1817 til sine *manga* (vol. III, ff. 6v-7r). Stillfried var meget optaget af *sumō*-brydning og lavede mange fotografier, der havde til formål at gengive mandlige kraftanstrengelser. Kompositionen i billedet skal både redegøre for et grundgreb mellem de to kroppe, der har til formål at fremme gensidig balancetab, og gøre det uden at skikkelsernes anstrengelser virker stivnede. Kropsholdningen hos dommeren (*gyōji*) sætter fokus på grundgrebets regeloverholdelse, som dommerblikket forekommer at ville kontrollere.

Bibl.: Bonneville, 2006:124 (ikke koloreret); Browne, 1901:221; Brinkley, 1897:V, tav. 2; Eidel, 2003:191; IRC, YA014.41; Luraschi, 2014:109 og 113;

38.
Anonym, [*Jūjitsu School*],
ca. 1880-1890, 21,6 × 27,4 cm, neg. A78. Inv. 34-38.

Bibl.: Bonneville, 2006:182 (med et andet billede fra serien); Campione & Fagioli, 2010:37; Gianinazzi, 2013:20.

Fotografiet indgår i en serie, der viser greb fra den gamle kampsport *jūjitsu* eller jujutsu. I Meiji-epoken blev denne kampform forvandlet til en sport som del af Japans modernisering. Skiltet over udøverne affotograferet på en *tatami*-måtte signalerer, at de er fotograferet foran indgangen til den anden træningshal (*dai ni undō-kan*) tilhørende jujutsu-skolen (*jūjutsu kyōjujo*) Shintō-ryū. Pinjegrenene ved indgangen til bygningen kaldes *kadomatsu*, og de muliggør, at billedet kan tidsfæstes til det japanske Nytår (*shōgatsu*). [Se også s. 108].

39.
Anonym, *A Rikisha Overturned*,
ca. 1880, 20 × 26 cm, neg. C7. Inv. 21-13.

Bibl.: Estèbe, 2006:304; IRC, YA003.12; Zannier, 1986:111; Zannier, 1995: 51.

Billedet af den væltede rickshaw med passageren på jorden forekommer flere gange inden for Yokohama-skolens fotografi, og ikke blot inden for albumintrykkene, men også på de lakerede forsider til fotoalbummerne. Her knyttes scenen til vind- eller tordenguddommens rasen (se s. 47). Billedet tilhører genren *warai*, der betyder "smil", og den forefindes inden for japansk kunst siden dens begyndelse. Fotografiet er resultatet af en omhyggelig atelier-konstruktion, der til trods for den langvarige eksponeringstid forsøger at give et indtryk af bevægelse og fald. Fotografiet bar først nummeret C7, men blev nummereret om af sin anonyme ophavsmand til nr. C32, så det kunne indgå i en lille serie billeder med det samme tema.

40.
Anonym, [*Mendicant Priest*],
1880-1890, 27,2 × 23,1 cm. Inv. 5-31.

Ligesom i tilfældet med fig. 28 har vi her at gøre med et fotografi, der er blevet lidet undersøgt. Det tilhører en motivkreds, der beskæftiger sig med zen-tiggermunkene *komusō* fra Fuke-sekten, og den indtager en vigtig plads inden for Yokohama-skolens "overeksotiske" ikonografi (se s. 109). Det centrale element i disse billeder er den cylindriske *tengai*, hovedkurven der dækkede næsten hele ansigtet, men som tillod den tildækkede at se uden at blive set. Sammen med den specielle bambusfløjte, *shakuhachi*, symboliserede *tengai* en afstandstagen til jordisk gods. For at kunne spille på *shakuhachi* skulle munkene gøre brug af en vejrtrækningsteknik, der samtidig hensatte dem i en meditativ tilstand. Den musik, *komusō*-munkene spillede, blev kaldt *honkyoku* og var karakteristisk ved sine lange noder og ved en lyd, der både kunne minde om menneskestemmer og om klange i naturen. Da Fuke-sekten havde været knyttet til shogunatet, blev den neddroslet og nærmest opløst i Meiji-epoken.

41.
Anonym, [*Tattooed Japanese Groom* (*bettō*)],
1880-1890, 13,3 × 9,2 cm. Inv. 73-4.

Som alle former for kropskunst udgør tatoveringen en flertydig kunstform. Det medfører, at konteksten for værkets præsentation bliver meget vigtig, såfremt den tatoverede selv ikke har haft en hensigt med de motiver, der er blevet ristet ind i vedkommendes hud. Det er ikke tilfældet med dette billede, eftersom koloristen har malet tatoveringerne på en nøgen model, der var uden (se s. 34 og s. 109). Interessen for tatoverede mænd var overvældende blandt udenlandske rejsende, og sammen med fotografier af samuraier kom de tatoverede til at udgøre de vigtigste portrætter af mænd inden for Yokohama-skolens fotografi. Angiveligt skal det være den omfattende efterspørgsel, der fra og med 1880'erne bevirkede, at tatoveringer blev påmalet nøgenmodeller.

42.
Felice Beato, [*Punishment by Crucifixion and Spearing*],
1867, 13,8 × 9 cm, neg. 2019. Inv. 14-12.

Bibl.: BNF SG WD-232-295; Ozawa, 1990:120; Philipp, Siegert & Wick, 1991:145; Wakita, 2013:114 (nummereret om til 75 af Kimbei).

De billeder, der viser fanger i lænker, torturscener og henrettelser, for ikke at tale om fotografier af afhuggede hoveder, udgør et selvstændigt kapitel inden for fotograferingen af det eksotiske i det hele taget. Det drejer sig om værker, der er lavet med henblik på at tilfredsstille en interesse (og et marked) for det makabre og det obskøne (se s. 107-108), der kendetegner den vestlige efterspørgsel på billeder i kolonialismens tidsalder, hvor sådanne fotografier også kunne bekræfte etnocentriske fordomme blandt købere og beskuere. Se Christopher Pinney's *Photography and Anthropology* (i bibliografien). – Beatos fotografi portrætterer tjeneren Sochiki, der blevet henrettet i Yokohama for mordet på sin arbejdsgiver, og det indeholder givetvis en henvisning til et velkendt vestligt motiv.

Tema 5
Det hellige: religion og ritualitet

43.
Kusakabei Kimbei, *Mayasan (Moon Temple). Kobe*, ca. 1880-1890, 26,4 × 20,2 cm, neg. 1214. Inv. 1-3.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:252; IRC, YA088.7; MFA, 2004.263.10; NUL, 2800; NYP, 110000.

At få besøgt pagoderne med deres eksotiske og "orientalske" former par excellence optog de udenlandske rejsende meget. Mayasan-pagoden i Kōbe er allerede opført i Farsaris rejsefører fra 1880, der kan oplyse, "at udlændinge kalder den for Månens Tempel" (på det tidspunkt havde Kōbe det næststørste antal udenlandske fastboende blandt japanske byer). *Murray's Handbook* indleder med den samme henvisning, men tilføjer dog, "at det drejer sig om et frit opfundet navn, eftersom dette sted ikke har noget at gøre med månen, men er viet Maya Bunin, Buddhas moder. Templet er rejst på en platform for enden af en stentrappe og befinder sig ca. 133 m fra bjergets top, som man kan vandre op til ved at gå gennem en dør til venstre bag kapellet. I templet befinder der sig et lille billede af Maya Bunin, som er et af de to billeder, der blev bestilt af Wu Ti fra Liang-dynastiet (502-529) med henblik på at reducere kvinders dødelighed under fødsel, som på det tidspunkt var meget høj. Den lille statue blev skaffet til veje af Kōbō Daishi (774-835), mens han boede i Kina. Hvert år, på den syvende månes syvende dag ifølge den gamle kalender, afholdes der her en stor fest. I den anledning kan den, der vandrer op til toppen, opnå flere nådegaver end hvis vedkommende havde gjort det 18.000 gange".

44.
Tamamura Kōzaburō, *Futawarasan Temple at Nikko*, ca. 1890, 19,6 × 25 cm, neg. 118B. Inv. 17-38.

Bibl.: CCP, 129-02; IRC, YA010.10; MCL, 38-31; NUL 482; NYP, 119882; Worswick, 1979:23.

Nogle af de mere magiske resultater, Yokohama-skolens fotografer har opnået, når de undersøgte fotografiets visuelle udforskningsmuligheder, findes i de billeder, hvor de søger at antyde en idé om en cirkulær kant omkring deres motiv. Det kræver et samspil mellem fotografens blik og de genstande, der afgrænser motivet fra de øvrige tre sider. Det er, hvad der sker i Tamamuras fotografi af en bronze-*torii* og bag den af Futawarasan-helligdommen i Nikkō. Og den brede ceremonivej med stenene i midten, der kaldes Kamishindō, fører blikket videre som en regelret, visuel ledetråd.

45.
Kajima Seibei (tilskrevet), *View of Miyajima*, ca. 1880, 19,6 × 24,8 cm, neg. 36. Inv. 84-43. Andre numre på negativer af billedet: 189B.

Bibl.: Browne, 1901:400; Bibl.: Campione, 2014[c]:29; Campione & Fagioli, 2010:279; IRC, YA036.5; Elmendorf, 2014. Lignende billeder: MCL, 32-42 og 90-07; NUL 4482; Winkel, 1991:142.

Stenlanternen (*ishidorō*) og den store portal (*torii*), der dukker op af vandene ved Itsukushima-helligdommen, giver også i dag en visuel oplevelse af helt usædvanlig karakter: Betragter man de to monumenter fra stranden ved Mikasa og ser ud mod havet, så får man på bestemte tidspunkter af dagen det indtryk, at det drejer sig om kolossale ideografiske former, der tårner op som en slags skrift. Der findes en variant af dette fotografi (neg. 646), og det er taget på et andet tidspunkt af dagen, hvor der kun er én munk, og han sidder på lanternes sokkel og giver et dådyr noget at spise.

46.
Anonym, [*Side View of the Bronze Buddha at Kamakura*], ca. 1890, 20,4 × 26,8 cm. Inv. 50-13.

Bibl.: Brinkley, 1897:265.

Billedet viser den gigantiske, hule bronzestatue af Buddha Amida (*Daibutsu*), som befinder sig i det fri i nærheden af landsbyen Hasemura ved Kamakura. Den udgør et tilbagevendende motiv for Yokohama-skolens fotografer. Den er 15 m høj, og i slutningen af 1800-tallet var den allerede over 600 år gammel. Den udgjorde et obligatorisk mål for udenlandske rejsende, bl.a. fordi den fremstod i perfekt harmoni med den omgivende skov: For at nå frem måtte man følge en sti omgivet af nåletræer og egetræer, der blev regelmæssigt beskåret efter en særlig kode, og med kameliablomster og azaleaer langs kanten. Dette billede har en sjælden vinkel på Kamakura-Buddhaen, eftersom langt de fleste portrætterer den forfra: Fotografen har forsøgt at genskabe den særlige fornemmelse af åbenbaring, der, som Pierre Loti har skrevet, møder beskueren "med en afklaret ro og mystik ved det gigantiske bronzesmil, der rammer jorden oppefra og som sandelig synes at måtte være en guds".

47.
Uchida Kuichi, *Japanese Funerals*, før 1873,
19,4 × 25,2 cm, nummereret om mellem 1880 og 1890 af Kusakabe Kimbei til neg. 9. Inv. 43-38.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:297; Challaye, 1915:59; IRC, YA037.92 og YA060.49; MCL, 18-27 og 42-38; Nakamura, 2006:20; Sierra de la Calle, 2001:399; YKS, 1990:213.

Uchida begyndte at arbejde som professionel fotograf allerede omkring 1865, og det gav ham mulighed for at gengive scener fra dagliglivet under omstændigheder, der endnu var meget præget af japansk tradition. Det er tilfældet med dette fotografi af et begravelsesoptog (*sōretsu*), der stammer fra før 1873. Stilen er allerede tydeligvis Uchidas: spillet mellem kraftigt lys og tydelige skygger, det lidt skævt placerede kamera, der optager billedet nærmest diagonalt. Til højre i billedet ses en mand til hest rygvendt, i vestlig klædedragt og med høj hat. Den generelle tilrettelæggelse af billedet kan minde om radikal-tegnet *sō* (送), der forekommer i mange ord, som har med begravelser at gøre.

48.
Adolfo Farsari, *Japanese Priest*,
ca. 1885, 24,2 × 19,6, neg. 57. Inv. 48-1.

Atelierfoto af en munk, der bærer en liturgisk silkestola (*kesa*); han er sandsynligvis bøjet i bøn foran et husalter (*butsudan*), der er uden for billedet. Bag issen har han en ceremonivifte (*hiōgi*). Sådanne billeder, der går tilbage til Beatos arbejde, havde stor succes blandt vestlige besøgende, fordi de kombinerede noget eksotisk med kristen fromhed. Således knytter den buddhistiske munk en *juzu*-krans i hånden. Det er en kæde med 108 identiske korn, som repræsenterer jordiske ønsker og som leder hukommelsen gennem afsigelsen af litanierne. *Juzu*'en har sin oprindelse i Indien i det andet århundrede efter vor tidsregnings begyndelse, dvs. længe før den kristne rosenkrans, som vesterlandske rejsende forbandt den med.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:291; IRC, YA001.47.

49.
Kusakabe Kimbei, [*Shintō Priest*],
1880-1890, 13,4 × 9,3 cm. Inv. 73-8.

Fotografiet viser en shintō-præst (*kannushi* eller *shinshoku*) iklædt det liturgiske *jōe*-slag, *sashinuki*-bukserne, den sorte hovedbeklædning *kanmuri* og bæltet. I hånden holder han "renselsesstokken" *gohei* med dens papirvimpler, som før i tiden havde været af stof. De skal forestille lyn, der er en talisman til bekæmpelse af dæmoner og onde ånder. Dette fotografi er en del af en serie på mindst fire optagelser, som Kimbei lavede. De øvrige omfatter en ældre mand med hvidt skæg, der er portrætteret i akkurat samme stilling og med samme klædedragt og udstyr som her (neg. 53), en præst, der ofrer sake til guderne (*kami*) (neg. 54) samt to præster, der spiller *go*.

Bibl. (fotografier fra samme serie): Berzieri, 2009:115; Bonneville, 2006:174; Brinkley, 1897:144; Challaye,1915:106; Cheval & Masui, 2008:39 og 41; Crombie, 2004:48; MCL 18-18.

50.
Felice Beato, *Priests*,
ca. 1870, 24,2 × 19,4 cm, neg. 9. Inv. 82-4.

Bibl.: Crowston, 2009:67 (om et lignende billede)
YKS, 2006:161.

Fotografiet viser en munk fulgt af en ung novice, begge iklædt tiggerdragt (*takuhatsu*). Tiggermunkes klædedragt mindede om kvindernes: De gik i tovsandaler (*waraji*) og bar en draperet kjortel (*kesa*), en bred stofkrave med forklædesmæk (*rakusu*), der angav munkens orden og rang, samt den typiske bambushat (*kasa* eller *amigasa*), som også bønderne brugte. Det er bemærkelsesværdigt, at fotografen har søgt at bringe lidt perspektivisk orden i denne opstilling af lag på lag ved at forsyne billedet med en tremmebaggrund: Det er trods alt en asketisk situation, der skal afbildes.

Tema 6
Billedet af kvinden

51.
Tamamura Kōzaburō (tilskrevet), [*Two Women Converse on the Veranda of a Tea House*],
ca. 1890, 20,8 × 25,6 cm. Inv. 85-33.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:279; Campione, 2014[c]:25.

Fotografiet viser to kvinder, der konverserer på en veranda (*yuka*) til et te-hus (*chaya*) eller måske snarere til en udendørsrestaurant (*nōryō yuka*). Verandaen er opført på stolper, og i baggrunden løber en flod mellem marker og huse, før den munder ud i en bugt. Kompositionen i billedet er meget gennemarbejdet og kan minde om Tamamuras fotografi af Shijō-broen i Kyoto, hvor han også eksperimenterede med fugleperspektivet og ligesom her tog et interikonisk afsæt i *ukiyo-e*-stilen.

52.
Anonym, *Akasaka Park Charry* (sic) *Tokyo,* 1890-1900, 21 × 26,8 cm. Inv. 67-30.

Bibl.: IRC, YA061.14; NUL 2660; Winkel, 1991:150.

Selvom Yokohama-skolens fotografier fremstår som meget homogene i opstillingerne og billedkoncepterne, så støder man i slutningen af 1800-tallet i ny og næ på friere kompositioner som her: To unge piger i geisha-lære (*maiko*) ser ned i søen fra te-husets terrasse. Søen befinder sig i forlystelseskvarteret Akasaka, der i dag er aldeles opslugt af Ueno-parken i Tokyo. Selvom fotografiet respekterer Yokohama-skolens moduler ved emnevalget og med de lodrette linjer og den geometriske tilrettelæggelse af billedet, så byder persongalleriet med de to *maiko*-piger og kvinden med barnet på mere end én fortælling.

53.
Anonym, *Dancers*, ca. 1880-1890, 20,3 × 26,7 cm, neg. D96. Inv. 23-07. Andre numre på negativer af billedet: 68 (der er ældre end D96).

Bibl.: Bayou, 1994:54; Bibl.: Campione, 2014[c]:26; Campione & Fagioli, 2010:286; Challaye, 1915:12; IRC, YA093.14; Maffioli, 2012:44-45; NMP, 33.345; Zannier, 1986:107; Zannier, 1995:47.

Fotografiet viser tre geishaer bagfra, så vi kan se fire forskellige frisurer og fire arrangementer af traditionel klædedragt. Det er et meget iscenesat atelier-billede, og det forekommer at henvise til de traktater vedrørende opsætning af hårpragt, som blev forfattet i Tokugawa-epoken (som Santō Kyōdens illustrerede *Rekisei josōkō*). Der er en etnografisk orden over sådanne fotografier, og de er da også blevet brugt på en sådan måde inden for kritikken, der i disse tilfælde har været mindre optaget af den instrumentalisering af kvindelige modeller, som ellers udgør og må udgøre et tilbagevendende tema, når anvendeligheden af disse fotografier som dokumentation bliver drøftet.

54.
Adolfo Farsari (tilskrevet), [*Japanese Girl with Blossom in her Hair*],
ca. 1880, 20,3 × 27,4 cm. Inv. 98-05.

Bibl.: Bennett, 1996:128; BNF SG WD-232-281; Bonneville, 2006:4; Burns & Burns 2006:100-101; Campione & Fagioli, 2010:295; Campione & Fagioli, 2014:282; CCP, 138; Crowston, 2009:60; Di Siena, 2011:143; Dal Pra, 2005:63; Estèbe, 2006:300-301; IRC, YA001.38, YA007.40, YA010.37, YA019.36, YA037.85, YA038.18, YA042.46, YA046.73, YA049.14, YA051.42 (Belle anglo-japonnise), YA060.41, YA065.2 (Official daughter), YA090.37 og YB001.32; Luraschi, 2014:108; March & Delank, 2002:13; MCL, 18-12, 25-1, 29-44, 31-1, 33-47, 40-36, 51-46, 72-28, 76-39 og 98-05; Michaud, 2009:87; Michel, 1993:12; Nakamura, 2006:164; NUL, 4, 1310, 1698, 1748, 3381, 3958, 4555; Okamura 1979:22; Ozawa, 1997:209; Pérez González, 2014:280; Sierra de la Calle 2001:378-379; SIW, FSA A1999.35.395; Wieczorek-Sui, 2012:116; Winkel 1991:30.

Billedet af kvinden med blomst i håret er blevet meget berømt og hidrører med næsten sikkerhed fra Adolfo Farsaris atelier, eftersom han tog en hel serie fotografier i kamé-format af kvinder og brugte dem bl.a. til at skilte med sin forretning. Billedet blev solgt af flere butikker i både Yokohama og Tokyo og brugt til forsider på albummer eller indlagt i collage-kompositioner. Blomsten skyldes håndkoloristen, og den pågældende har tvangsfrit malet forskellige blomster på kopierne af dette billede. Frisuren med skilning i midten er typisk for Meiji-epoken.

55.
Kusakabe Kimbei, *Japanese Travellers*, ca. 1885,
26 × 20,2 cm, neg. 12. Inv. 18-22.

Bibl.: Bonneville, 2006:133; CCP, 108; Luraschi, 2009:89; March & Delank, 2002:58; NMP, 33.275 (om et lignende billede af Tamamura).

Pigerne på billedet er iklædt rejsedragt, men det er også baggrundstæppet, der skal signalere, at de er på farten. Det er malet ligesom teaterkulisser, og i dette tilfælde har maleren villet være sikker på sin virkning, så der er både vist Fuji-bjerget, et vandløb og dele af en bondegård. Der er også opstillet græstotter og anbragt små planter på gulvet, så ateliervirkningen og teatraliteten i sceneopbygningen bliver specielle, hverken rigtig vestlige eller rigtig østerlandske.

56.
Kusakabe Kimbei, [*Portrait of Woman with a Pipe*], 1880-1890, lysbillede til tryllelygte, 8,3 × 8,3 cm. Inv. CCP 28.

Bibl.: Ozawa, 2012:198; Luraschi, 2014:94 [Luraschi gør opmærksom på, at det nok er en vejfarende kvinde, der portrætteres, og at både mænd og kvinder røg pibe i Japan. O.a.]; MCL 54-30; Wieczoreck Sui, 2011:114.

Håndkoloreret diapositiv med et atelierbillede af en kvinde med pibe. Den holder hun i højre hånd, og den har metalspids (*kiseru*) for enden af trærøret, mens hun i venstre holder pibens træetui (*tsutsu*), hvorpå også tobakspungen (*fukuro*) hænger. Hendes hovedklæde (*hakkaburi*) tilhørte den type tørklæder, som stuepigerne bar om end her med snipperne nedadvendt. På den korte kåbes to kravesider er der malet ideogrammerne 日下部 (*kusa-ka-be*), som signalerer ophavsmanden til fotografiet.

57.
Anonym, *Drawing up the Water from the Well*, ca. 1890, 26,7 × 21 cm, neg. L71. Inv. 98-10.

Bibl.: Campione & Fagioli, 2010:292; IRC, YA012.47 og YA094.47.

Udendørsbillede, der viser tre piger, som trækker vand op af en brønd. Selvom fotografiet ligner en *live* optagelse, så har vi at gøre med en omhyggelig forberedt opstilling med balance mellem personer og struktur i motivet. Der er taget mange brønd-billeder af Yokohama-skolens forskellige fotografer, men kompositioner som denne er tilbagevendende uanset ophavsmand og tidspunkt. Så det drejer sig nok om en ideografisk vision, som styrer kompositionen, der også forekommer at henvise til tegnet 井 (*i*), der netop står for brønd. Se også s. 80-81.

58.
Kusakabe Kimbei, *Hair Dressing*, 1880-1890, 26,2 × 20,3 cm, neg. 172. Inv. 23-36.

Bibl.: Bennett 2006[a]:136; Berzieri 2009:148-149; Burns & Burns 2006:72; Campione, 2014[c]:24; Campione & Fagioli, 2010:296; Crowston, 2009:122; Gianinazzi, 2013:19; GML, 84.XA.700.4.33; IRC, YA035.82 og YA088.41; Maffioli, 2012:48-49; NUL 1705, 2444; March & Delank, 2002:52; MCL, 54-35; Ozawa, 2012:200; Sierra del la Calle, 2001;409; Wakita, 2009:213; Wieczorek-Sui, 2012:12; YKS, 1990:206.

"Portrættet ved spejlet" (*kyōzō*) af en kvinde, der er ved at gøre sig i stand alene eller i selskab med en tjenestepige (*minarai*), udgør et tilbagevendende motiv inden for Yokohama-skolens fotografi. Det er et velkendt tema fra japanske træsnitstryk i det mindste siden 1770, men det må tillige erindres, at dette sujet også er til stede inden for fotografiet i Vesten. Så vi har snarere at gøre med et tilfælde af "mimetisk interaktion" eller udveksling mellem kulturkredse, der derved åbenbarer nogle ligesindede ideologiske forhold. Se s. 74-75.

59.
Kusakabe Kimbei, *Washing Hair*, ca. 1890, neg. 171. Inv. 18-34.

Bibl.: Browne, 1901:258; Campione, 2014[c]:23; Campione & Fagioli, 2010:278; Campione & Fagioli, 2014:48; Stratz 1902; Wieczorek-Sui, 2012:12.

Fotografiet viser en kvinde, der vasker hår i en balje. Såvel mænd som kvinder brugte megen tid i Japan på at tage sig af deres hår, vaske det og indsmøre det i velduftende essens og olier. Emnet er velkendt fra *ukiyo-e*, og i dette tilfælde er der en interikonisk henvisning på færde, nemlig til det berømte tryk betitlet *Kami-suki* (bogstaveligt: *At rede hår*), som Kitagawa Utamaro offentliggjorde i serien *Fujin sōgaku juttai* (*De ti genrer kvindelig fysiognomi*) fra 1802-1803. Se s. 74-75.

60.
Kusakabe Kimbei, *Home Bathing*, ca. 1880,
19,8 × 25,5 cm, neg. 67. Inv. 18-35.

Bibl.: Bonneville, 2006:108-109 (der dog har et andet hoved på personen yderst til højre); Burns & Burns, 2006:69; Campione & Fagioli, 2010:56; Colombo & andre, 1979:36; Crowston, 2009:122; Eisele 2003:21; GML, 84.XA.700.4.27; IRC, YA003.9; Marbot, 1990:18; NSK, 1980:86.

Der er noget moderne ved denne komposition af forberedelse, vask og badning af en og samme kvindelige model på ét billede. Det er en tilbagevendende måde at fremstille scener fra det japanske baderum (*furoba*) på: Teknikken blev kaldt *ijidōzuhō*, og den stammede fra de malede *emakimono*-ruller, der indeholdt en slags tegneserie i sceneform og blev læst fra højre mod venstre. Senere tilegnede også *ukiyo-e* sig dette format. Fra højre altså: Kvinden tager tøjet af, vasker sig i en lille balje, hvorefter hun indtager det egentlige bad (*furo*) og skyller efter. Bemærk også, at hovedet yderst til højre er påsat ved en efter tiden ganske vellykket fotomontage.

61.
Kusakabe Kimbei, *Adorning the Face with Toilet*,
1880-1890, 26,5 × 20,6 cm, neg. 164. Inv. 18-16.

Kimbeis fotografi er tiltænkt det vestlige publikum, der frekventerede hans atelier. Men det er alvorligt nok til at parre noget frivolt med en meget realistisk sminkningsgestus, der har med *foundation* at gøre. Og som ved al sminkning er der også noget rituelt på færde her mellem den unge kvinde og hendes lille spejlmøbel (*kyōdai*). De meget lyse farver, som håndkoloristen har malet ind i fotografiet, muliggør endvidere en række fine kontraster mellem det næsten skinnende lakerede spejlmøbel, det lyse bækken (*oke*), kvindens frisure og hårfarve og det lille sake-bæger (*sakazuki*). Det hele på baggrund af en monokrom vægflade og skydedørens tremmeværk.

Bibl: Campione & Fagioli, 2010:13; Crombie, 2004:24; NMP, 33.272; Wakita, 2010:39; Wakita, 2013:ill. 32.

62.
Anonym, [*Japanese Lady*],
ca. 1875, 27,2 × 21,1 cm, neg. A173. Inv. 53-42.

Et moderne, reflekteret portræt, hvor kvinden, der ellers bærer traditionelle klæder, synes at stille sig spørgsmålet om den tid hun lever i, nemlig begyndelsen af Meiji-epoken, hvor kvinden befandt sig i den subalterne position den projekterede modernisering til trods. Profilen på skikkelsen, der sidder på knæ, synes at skulle svare til radikal-tegnet *gen* (玄), der udtrykker en idé om noget mystisk og udgør den første del af ideogrammet *kurōto*. Se siderne 113, 115, 118-119, 133. Gradueringen af *furisode*-kjolens farver går fra gul til violet og henviser til den æstetiske konvention, der hedder *bokashi*. Der er også en villet kontrast mellem farverne i den traditionelle frisure, halsklædet *han'eri*, der er karmoisinrødt, og ansigtets lyse hud. Et udsnit af dette fotografi er bragt i begyndelsen af denne bogs billeddel.

Bibl.: Berzieri, 2009:180; MCL, 60-40/2; NMP, 71 og 33.642; NUL 2515; Skinner & Martin, 2005:120; SLF, slsa1219.4.74.

Tema 7
Collage

63.
Tamamura Kōzaburō (tilskrevet), [*Maiko Dancing*], 1870-1880, 9,1 × 13,9 cm. Inv. 12-43. Fotomontage med 12 elementer.

Den fotografiske collage (*korāju*) var en teknik, der blev importeret fra Europa allerede før 1870. Den fik lidenskabelige tilhængere i Japan, bl.a. Esaki Reiji og Tamamura Kōzaburō.

Ikke mindst sidstnævnte eksperimenterede med den på flere måder:

1. Som assemblage af mange ansigter af børn eller geishaer, der dannede tætte mosaikker, som mere havde noget at gøre med visuelle forsøg end med realistiske gengivelser.
2. Som reklamer, der viste et sortiment af de billeder, atelieret fremstillede. Se fig. 64.
3. Eller som i dette tilfælde, hvor der vises en række dansepositioner, der ikke uden lidt ironi fremføres af tolv *maiko*-aktricer. Se siderne 22-23 og 143.

64.
Adolfo Farsari (tilskrevet), [*Collage*], før 1886, 9 × 13,9 cm. Inv. 51-45. Fotomontage med 30 elementer.

Bibl.: Burns & Burns, 2006:33.

Denne collage tilhører den anden gruppe, som kort er angivet i billedteksten til fig. 63. Den skal ikke blot fremvise det store udvalg fotografier, som atelieret kunne tilbyde sine kunder, men også vejlede disse i motiver og steder at opsøge i Japan. Eftersom sådanne billedmosaikker vakte købernes interesse, begyndte de at figurere som omslagsbilleder til fotoalbummer eller som en slags visuel fortegnelse over indholdet af fotografier i et givent album. I dette tilfælde indeholder collagen i øvrigt Farsaris berømte portræt af pigen med påmalet blomst i håret. Se fig. 54.

Fra Billedkunstskolernes forlag

Diskurs

Giorgio Agamben
2012, 208 sider, 150 DKK
ISBN 978-87-7945-071-4

Georges Bataille
2013, 352 sider, 250 DKK
ISBN 978-87-7945-073-8

Carsten Juhl
2014, 176 sider, 150 DKK
ISBN 978-87-7945-079-0

Jean Baudrillard
2016, 252 sider, 200 DKK
ISBN 978-87-7945-077-6

Gilles Deleuze
2016, 288 sider, illustreret 225 DKK
ISBN 978-87-7945-091-2

Figura

Gilles Deleuze
2013, 148 sider + illustrationer, 200 DKK
ISBN 978-87-7945-176-9

Georges Bataille
2014, 80 sider + illustrationer, 200 DKK
ISBN 978-87-7945-075-2

Epoke

Jørgen Bukdahl
2013, 80 sider, illustreret, 90 DKK
ISBN 978-87-7945-072-1

Else Marie Bukdahl (red.)
2015, 256 sider, illustreret, 150 DKK
ISBN 978-87-7945-078-3

Francesco Paolo Campione

Yokohama-skolen. Fotografiet i Japan fra 1860 til 1910

Billedkunstskolernes forlag
Figura

ISBN 978-87-7945-092-9