

## Verschuivende Perspectieven

Willem van Gulik

### Abstract

‘SHIFTING PERSPECTIVES’<sup>1</sup> presents an overview of the use of perspective in Japanese and, more generally, in East Asian art. We begin with the Japanese painter Kawahara Keiga, who made a great number of paintings at the request of Von Siebold. Most of his paintings are in full colour, but he was also a master of the genre of monochrome ink-paintings (*suibokuga*). It was a style of painting that had become popular in Japan under the influence of Zen Buddhism, and was fully assimilated in the fifteenth century, with painters such as Sesshū.

One of the characteristics of this type of art was the ‘shifting perspective,’ i.e., the combination of different perspectives that we find in vertical Chinese landscape paintings (*kakemono*): the viewer looks down on the lower part, which is close, and looks up to the higher part, which represents the far mountain peaks. The illusion of depth is created through the shifting points of view.

A different application of multiple perspectives is found in the illustrated scrolls (*emaki*), in which one follows the painting as one rolls out the scroll from right to left. One sees a succession of ‘frames,’ never the whole picture at once. The perspective applied in the individual scenes on a scroll is diagonal: the eye follows a line from the underside left to the topside right, looking deeper and deeper into the scene. Often this is combined with a ‘bird’s eye perspective’ from which one looks from above inside the building in which the scene is set.

The European linear perspective with its central vanishing point became known in Japan through the students of Dutch learning (*Rangaku*). Experiments with this perspective were undertaken by Shiba Kōkan. In the same period, many optical prints were made, that had to be looked at through a combination of lens and mirror (another European invention) in order to see depth.

### Inleiding

Een ieder die een bezoek brengt aan het enkele jaren geleden nieuw geopende Sieboldhuis te Leiden, zal reeds bij het betreden van de eerste grote zaal, op de begane grond, getroffen worden door de indrukwekkende hoeveelheid Japanse voorwerpen van kunst en kunstnijverheid die massaal in de aaneengesloten vitrines en in het halfduister langs de wanden staan opgetast, tot hoog aan het plafond. Deze Panoramakamer zal op eerste gezicht doen denken aan de rariteitenkabinetten van weleer, waarin artefacten samen met voortbrengselen van de natuur

---

<sup>1</sup> ‘Shifting Perspectives’ is based on the lecture Prof. Van Gulik gave on November 23, 2010, when he stepped down as professor of East-Asian Art at Leiden University.

door particulieren als curiositeiten werden verzameld, bewaard en tentoongesteld ter lering ende vermaak van hun bewonderende gasten.

De ogenschijnlijke wanorde in de huidige presentatie van de Panoramakamer zou geen recht doen aan de principes waarmee Von Siebold destijds zijn Japanse verzameling bijeen had gebracht en volgens welke hij beoogde zijn ‘Japansch Museum’ in te richten. In tegenstelling tot de eenzijdige nadruk op het uiterlijk van voorwerpen die door hun wonderlijke vorm opvallend kunnen zijn, ging het er bij hem veeleer om de functie en betekenis van het object, alsmede het doel en het gebruik ervan in de context van het dagelijks leven in Japan duidelijk te maken. Met deze ‘holistische’ benadering van het verzamelen was Von Siebold zijn tijd ver vooruit. De opzet van de Panoramakamer weerspiegelt de systematische en thematische ordening die hij in de bewerking van zijn collecties volgde.

### **Von Siebold en Keiga**

Het ‘Japansch Museum’ dat Von Siebold in zijn woning had ingericht en voor het publiek had opengesteld, was voor hem geenszins een rareitienkabinet, ofschoon het misschien wel als zodanig door het nieuwsgierige publiek werd opgevat. Zelf moet hij een dergelijke ervaring tijdens zijn verblijf in Japan hebben gehad, toen hij in 1826 samen met het Opperhoofd van de Nederlandse handelspost op Dejima deelnam aan de traditionele reis naar het hof van de Shogun te Edo. In het journaal van zijn ‘hofreis’ lezen wij hoe de Nederlandse delegatie in de havenstad Shimonoseki, vertrekpunt voor de bootreis door de Binnenzee van Japan tot aan Osaka, ‘s avonds door de burgemeester, de heer Itō Mokunochika, werd ontvangen.

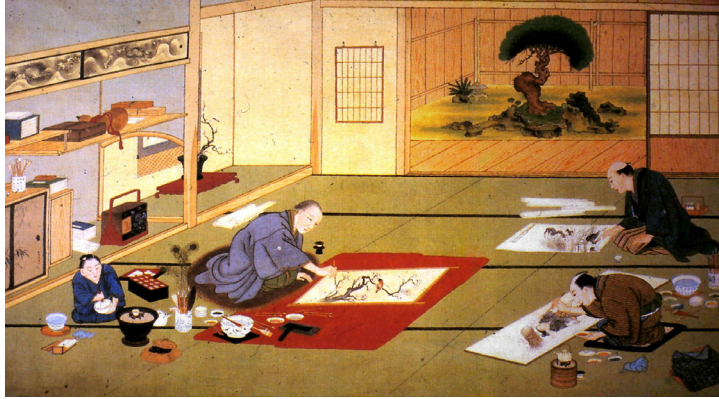
‘Een vurige vriend van de Nederlanders’, zo noemt Von Siebold hem, maar we weten evenwel dat de bewoners van Shimonoseki deze burgemeester als ‘*rampeki*’, een volslagen Holland-gek beschouwden. Natuurlijk paste bij hem dan ook een officiële Nederlandse naam, ‘Van den Berg’, die hij al eerder had ontvangen van het Opperhoofd Hendrik Doeff (1777-1835). De locoburgemeester van Shimonoseki wenste natuurlijk daarop niet achter te blijven en, na lang aandringen, kreeg hij tot zijn volle tevredenheid de passende Nederlandse bijnaam Van Dalen. Dat Von Siebold bijzonder was ingenomen met de moeite van zijn Japanse vriend Van den Berg om diens Hollando-filie tot uitdrukking te brengen en om de Nederlandse gasten zich zo goed mogelijk thuis te doen gevoelen, blijkt uit de beschrijving, hoe de gastheer zich in een nogal bizar samengesteld Hollands kostuum presenteerde: in een roodzijden fluwelen jas met gouden tressen en een met goud bestikt vest, korte broek, zijden kousen, pantoffels, hoed en een wandelstok met een grote vergulde knop, allemaal losse attributen die hij in de loop der tijden van passerende Nederlanders had ontvangen.

Niet aan alle Nederlandse passanten voorbehouden maar wel natuurlijk aan de befaamde Von Siebold, was er het voorrecht om tijdens het bezoek een geheim rareitienkabinet te bezichtigen. In een klein kamertje, zo noteert Von Siebold, niet toegankelijk door een deur maar door een klein kruipgat, lag een ratjetoe van Europese voorwerpen opgestapeld. ‘Er waren meubels, kledingstukken, thee- en tafelserviezen, slingeruurwerken, boeken, tekeningen, handschriften, degens en andere wapens, ja zelfs een staartpruik uit de bloeitijd van de Nederlandse handel’.

De jaarlijkse hofreizen (na 1790 eens per vier jaar) naar de Shogun van Japan in Edo (het huidige Tokyo) boden de leden van de Nederlandse delegatie bij uitstek de gelegenheid om wat zij noemden de ‘kerker Dejima’ te ontvluchten en meer van het land te zien. Voor Von Siebold betekende het een reis vol ontdekkingen met uitgelezen kansen voor het uitbreiden van zijn verzamelingen en voor de verwerving van kennis over de Japanse cultuur en samenleving. Von Siebold liet zich op deze reis vergezellen door de Nagasaki schilder Kawahara Keiga, alias Toyosuke (1786-1865?), die in opdracht en op aanwijzing van Von Siebold het Japanse leven en

bedrijf, alsmede de flora en fauna, zo nauwkeurig mogelijk in beeld moest vastleggen.

Een aanzienlijke hoeveelheid van zijn schilderijen en tekeningen is in de verzamelingen van Museum Volkenkunde in Leiden bewaard gebleven en zij zijn van grote documentaire waarde voor de bestudering van de premoderne cultuur en samenleving van Japan (Afbeelding 1).



Afb. 1. Schildersatelier. Zegel: Keiga (1786-1865?). Inkt en kleur op zijde, 64.4 x 80.5 cm. Siebold verzameling, Museum Volkenkunde Leiden.

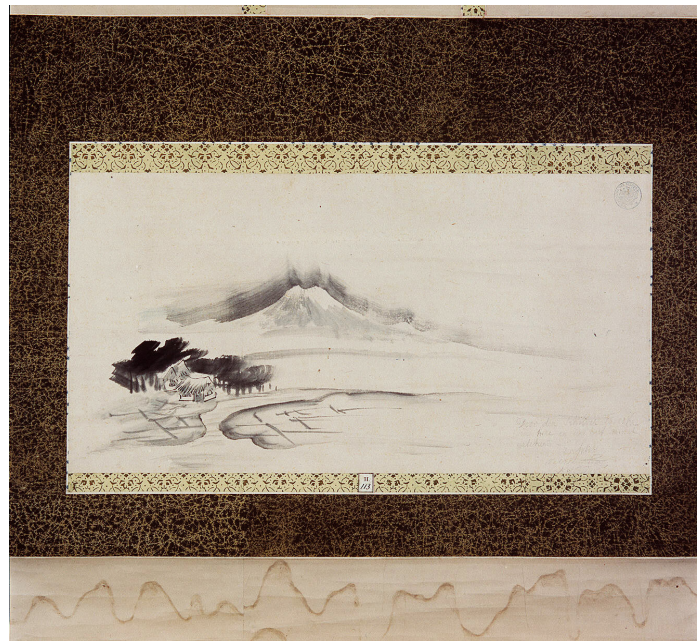
Na bijna twee maanden vanuit Nagasaki onderweg te zijn geweest, kwam op 6 april 1826 de nog met sneeuw bedekte berg Fuji in zicht, teken dat de eindbestemming Edo al spoedig bereikt zou worden. Na een vermoeiende reis vol van allerlei indrukken moet Von Siebold opgelucht adem hebben gehaald en in een blijde stemming zijn meereizende privé schilder Keiga hebben uitgedaagd, wellicht zelfs

door het afsluiten van een weddenschap, om binnen tien minuten het uitzicht op de Fuji met inkt en penseel op papier te zetten.

Wie de eerder genoemde Panoramazaal van het Sieboldhuis betreedt, ziet recht tegenover, in de wandvitrine met rolschilderingen, het resultaat van deze nog bewaard gebleven schildering van de Fuji. Bij nadere beschouwing hiervan wordt al snel duidelijk wie de weddenschap gewonnen blijkt te hebben. Von Siebold trekt aan het kortste eind, want in de rechter benedenhoek van de schildering zien we de volgende, door Siebold ondertekende en in potlood geschreven inscriptie: 'Door de schilder Toyoske [alias Keiga] in twee en een half minuut getekend' (Afbeelding 2).

### Schilderkunst

Om twee redenen mag de weddenschap van Siebold en Keiga bijzonder worden genoemd: in de eerst plaats, omdat we hier wellicht te maken hebben met de allereerste keer in de Japanse cultuurgeschiedenis dat tijdmeting, en wel met een moderne chronometer, een rol heeft gespeeld in wedstrijdverband. Ten tweede is het daarmee duidelijk geworden dat Von Siebold terdege bekend was met de methoden en technieken van de traditionele inkt-schilderkunst van Japan, de *suibokuga* (letterlijk: waterinkt schildering) of *sumi-e*: het schilderen met zwarte inkt in monochrome stijl. Zonder te worden afgeleid door de gedachte dat het beeld nog in kleur moet worden aangevuld,



Afb. 2. Landschap met Fuji berg. Inkt op papier met inscriptie in potlood, 37 x 58 cm. Siebold verzameling, Museum Volkenkunde Leiden.

was de zwarte-inktschildering bij uitstek het medium voor spontane, intellectuele, emotionele en spirituele expressie.

Het met inkt geladen penseel moet zonder enige aarzeling en moeite het beoogde beeld als het ware in één vloeiende beweging en met slechts enkele geconcentreerde en trefzekere penseelstreken aan het papier toevertrouwen. Zo kon dan ook Von Siebold's reisgenoot Keiga de berg Fuji zonder enige moeite en in luttele minuten uitbeelden in zijn simpele, ideale vorm, als weerspiegeling van de ideale geesteshouding van degene die het penseel hanteert: harmonie tussen lichaam, geest en het universum.

Het zijn niet alle correcte vormen die weergegeven dienen te worden, maar de uitbeelding van de essentie van het aanschouwde onderwerp. Niet langer valt de nadruk op de wijze hoe, in de visie van de kunstenaar, de natuurlijk correcte vorm kan worden gesublimeerd tot zijn ware essentie, maar veeleer om de wijze waarop de kunstenaar er zelf in slaagde om zijn eigen essentie, zijn eigen ware geest op de waarnemer of toeschouwer over te dragen.

Hierbij is nog aan te tekenen dat het penseel een nauwe schakel vormt tussen kalligrafie, de kunst van het schoonschrijven, en de kunst van het schilderen. Schrift- of karakterteken (*kanji*), schriftbeeld en het getekende beeld worden door middel van hetzelfde medium tot uitdrukking gebracht. De ontwikkeling in de techniek van de penseelvoering, van een strakke, lineaire contourlijn van steeds evenwijdige dikte maakt het mogelijk om vorm te geven aan beweging, model en volume. Het is juist deze kalligrafisch-modellerende techniek van de penseeltekenkunst die in de monochrome stijl van de landschapsschilderkunst in het China van de Song-dynastie, van omstreeks het midden van de 10e tot het einde van de 13e eeuw, tot grote bloei komt. Tegelijkertijd komt er dan een stelsel van esthetische waarden en theoretisch-filosofische opvattingen met betrekking tot de schilderkunst tot ontwikkeling, welke in een uitvoerige kunstilliteratuur en kunstkritiek uiteen werden gezet.

Als gevolg van de hernieuwde handelscontacten en culturele betrekkingen die tussen Japan en China in de tweede helft van de 16de eeuw op gang kwamen, reisden talrijke monniken voor studie naar China, onder wie Eisai (1141-1215), die de eerste Zen sekte van het Boeddhisme in Japan stichtte. Het intuïtieve karakter van Zen, met het accent op de directe ervaring, op zelfbeheersing, zelfdiscipline en op een ascetische levenswijze, appelleerde sterk aan de idealen van de samurai klasse, de heersende militair-feodale aristocratie. Onder hun bescherming kwam een sterke 'Zen bepaalde' cultuur tot bloei die bepalend is geweest voor de ontwikkeling van velerlei belangrijke uitingen in de kunsten en materiële cultuur van het premoderne Japan.

Naast de Zen schilderkunst zijn de theeceremonie, de tuinarchitectuur, de kunst van het bloemschikken (*ikebana*) en de *Haiku* dichtkunst voorbeelden van tradities die vandaag nog levendig zijn. Een toenemend aantal Zen kloosters, opgericht met steun van de krijgssadel, diende als centra voor de Chinese cultuur waarlangs een gestadige invoer plaatsvond van Chinese schilderkunst voor een belangstellende markt.

Onder deze omstandigheden groeide vooral tijdens de Muromachi-periode (15e eeuw) de invloed van de Song en Yuan schilderijstijl in de monochrome landschappen als decoratie aangebracht op kamerschermen en wandpanelen in tempels en paleizen. Natuurlijk ook in de vorm van verticale hangschilderingen (*kakejiku*) of horizontale rolschilderingen (*e-makimono*). Een opmerkelijke doorbraak in het assimilatieproces van de Chinese inkschildering in Japan komt met de Zen monnik-schilder Sesshū (1420-1506), die in Japan als één der grootste landschapsschilders in de *suiboku* zwarte-inktstijl bekend staat. Hij verblijft in het midden van de 15de eeuw drie jaar in China, waar hij inspiratie ontleent aan het monumentale Chinese landschap. Op zijn trektochten in China en ook in Japan nam hij het landschap volledig in zich op. 'Slechts de natuur is mijn leermeester geweest', zo antwoordde hij op vragen over wie hem in China had onderwezen.

Ter plaatse maakte hij schetsen en wist daarbij zijn indrukken van de wisselende

aspecten van de natuur op een subjectieve wijze uit te beelden. Het resultaat was een soort realisme gebaseerd op de rechtstreekse, persoonlijke indruk van de actuele werkelijkheid. Aan de elementen die hij van de meester-schilders van de Song-, Yuan- en Ming-perioden ontleende, voegde hij zijn eigen stijlkenmerken toe en gaf daarmee richting aan een gestadige Japanisering van de klassieke Chinese voorbeelden.

De lijn van Sesshū werd voortgezet door schilders van de zogenaamde Kanō-school, weliswaar geen schilder-monniken (*gasō*) maar kunstenaars, verbonden aan de schilderacademie van het Ashikaga-shogunaat, die de Chinees geïnspireerde monochrome inktstijl volgden. Deze zogenaamde *Kanga* of *Kara-e* schilderijen in Chinese stijl onderscheidden zich van de inheems geïnspireerde, detailrijke en kleurrijke genrestukken, de zogenaamde *Yamato-e*; dit zijn Japanse schilderijen verbonden met de meesterschilders van het keizerlijke hof en verenigd in de Tosa-school. De onvermijdelijke fusie van elementen uit beide scholen zou uiteindelijk leiden tot een kenmerkende decoratieve stijl in de Japanse schilderkunst van de Momoyama- en Edo-perioden (17de en 18de eeuw).



Afb. 3. Het Gouden Paviljoen (*Kinkakuji*) met tuinvijver te Kyoto, 1394. Door brand verwoest in 1950 en herbouwd in 1964.

### Verschuivende perspectieven

De derde Ashikaga-shogun, Yoshimitsu, die gedurende de Muromachi-periode, eind 14e eeuw niet alleen de inkt-schildering in Chinese stijl bewonderde, maar onder zijn bewind ook de ruimte gaf aan de opkomst van het Nō-theater, nam ook het initiatief tot de architectuur van paviljoenen met de omringende tuincomplexen. Zijn Gouden Paviljoen (*Kinkakuji*) in Kyoto

(Afbeelding 3) is daarvan een treffend voorbeeld. Geïnspireerd op de landschapsschilderstijl kwam daarbij een vijvertuin tot stand als een soort geschilderd landschapsontwerp in drie dimensionale vorm.

Terwijl van een hoger gelegen gedeelte van het paviljoen het overzicht op het merendeel van een dergelijke vijvertuin goed mogelijk zou zijn vanuit een vogelvluchtperspectief, zou toch de beschouwing van een dergelijke tuin op het niveau van het wateroppervlak moeten geschieden.

In een bootje door de vijvertuin rondvarend, zou de toeschouwer niet in zijn blikveld beperkt worden tot één onveranderlijk standpunt, maar de mogelijkheid hebben om al varende steeds wisselende scènes van het landschap gewaar te worden, als ware het een soort van diabeeldvertoning waarbij echter niet de beelden voortbewegen, maar het juist de toeschouwer zelf is die in beweging is, steeds van standpunt wisselend. Door deze mobiliteit wordt dan ook een bijzonder perspectief teweeggebracht, een ‘verschuivend perspectief’.

Als we ons thans de vraag stellen of er misschien ook in de landschapsschilderkunst sprake zou kunnen zijn van een dergelijk verschuivend perspectief, dan is het antwoord daarop bevestigend. De meesterschilder van de Noordelijke Song-periode Guo Xi (ca. 1001-ca. 1090), gerespecteerd en actief lid van de Keizerlijke Kunstacademie, speelde een belangrijke rol in de opbloei van het geschilderde landschap, maar was ook een bron van inspiratie geweest door zijn klassiek geworden verhandeling, getiteld ‘Verheven boodschap over wouden en stromen’, waarin hij verwijst naar de schoonheid van de natuur, maar in feite ook duidt op de ongerepte

natuur als ideaal toevluchtsoord.

Aan dat ideaalbeeld van de natuur hechtten zich de ‘vrije’ literatenschilders (*wen-ren*), die zich afkeerden van de beroepsmatige hofschilders werkzaam aan de Keizerlijke Academie van keizer Huizong in het begin van de 12de eeuw. Zelf ook een verdienstelijk schilder, inspireerde hij een grote groep academisch gerichte kunstenaars die zich naar zijn voorbeeld vooral bezighielden met de natuurgetrouwe en uiterst gedetailleerde uitbeelding van flora en fauna.

Hoe dan ook, Guo Xi gaf aan het ideaalbeeld van de natuur op bijzondere wijze gestalte door de ruimtelijke compositie van zijn landschappen te baseren op een drietal specifieke perspectiefsystemen of afstandschemas (*san-yuan*) waarbij bergen als referentiepunt dienen. Hij onderscheidt de hoge perspectief (*gao-yuan*) waarbij men vanaf de voorgrond op het onderste gedeelte van een verticale rolschildering opkijkt naar de berghoogten op de achtergrond, in de hoger gelegen regionen van het schilderij.

Dan is er het de ‘vlakke perspectief’ (*ping-yuan*) waarbij men als toeschouwer de blik richt op een achterliggende bergmassa op gelijke ooghoogte. Dit is in feite een variant op het derde type, namelijk het ‘diepte perspectief’ (*shen-yuan*), waarbij de toeschouwer vanuit een imaginair standpunt in het beeld naar beneden kijkt in de diepte van de voorgrond, terwijl hij zo ongeveer op ooghoogte in de diepte van de achtergrond kijkt. Effecten van licht- en donkerschakeringen waren afhankelijk van deze verschillende perspectiefniveaus. De maatvoering van de objecten in de ruimten werd afgestemd op de onderlinge natuurlijke verhoudingen tussen de bergen, bomen en menselijke figuren (Afbeelding 4).

In tegenstelling tot het de westerse lineaire of centrale perspectief, gezien vanuit een vast standpunt van de toeschouwer die het gehele beeld in één veld overziet, kunnen we hier spreken van een vertikaal perspectief waarbij afstand en diepte door hoogte worden gesuggereerd en daarbij nog geaccentueerd door het verticale formaat van de rolschildering. Dit is in tegenstelling met het westerse Renaissance-perspectief, waarin weliswaar de ruimte eveneens wordt ingedeeld in een voorgrond, middengrond en achtergrond, maar hier dan echter op horizontale niveaus.



Afb. 4. Landschap in Chinese stijl. Yosa Buson (1716-1784). Inkt en lichte kleur op papier, 115.5 x 31 cm. Collectie R.G. Sawers, London.

In het Chinese perspectiefsysteem waant de toeschouwer zich dus eigenlijk binnenin het beeldvlak, zijn blik dwalend langs steeds wisselende decors van het landschap met een variabele gewaarwording van ruimte. Anders gezegd: het is alsof men een open wenteltrap bestijgt of afdaalt rondom een verticale as die het beeld centraal doorsnijdt. Vanaf ieder niveau op die trap ontvouwen zich verschuivende perspectieven op het landschap, ja zelfs met de illusie van imaginaire taferelen verscholen achter de rotsblokken of boompartijen dan wel onzichtbaar gemaakt door de flarden van mist en nevel die in het beeld neerhangen.

Ter versterking van de dieptewerking in het verticale perspectief systeem behoeft, zo betoogt Guo Xi vervolgens, een hoge berg niet in zijn volle omvang uitgebeeld te worden, maar door deze halverwege te versluieren met wolken en nevel kan men deze ook hoog doen lijken. Zo zal een rivier pas lang lijken als gedeelten daarvan aan het gezicht worden onttrokken.

Want anders, zo waarschuwde hij streng, zal de rivier op niets anders dan een aardworm lijken. De toepassing van mist en nevel als een soort ‘atmosferisch perspectief’ was overigens niet alleen bedoeld om de illusie van ruimte en afstand te vermeederen of om de overgang van het ene vlak in het beeld naar een andere aan te duiden, maar diende tevens om die onderdelen als het ware aan elkaar te lijmen. Het atmosferisch effect kon verder ook worden verhoogd door gebruik van de zgn. ‘gebroken inkt’ stijl (*pomo*) of *haboku*-techniek, in China vooral beoefend door de Zen meester Mu-chi (1177-1239), wiens werk grote invloed heeft uitgeoefend op de Japanse Zen-schilderkunst en grotendeels dan ook alleen nog in Japan bewaard is gebleven.

In Japan is het vooral de eerder genoemde Sesshū geweest die zich van deze techniek bediende, met toepassing van gradaties van zwart waarvan werd gezegd dat het alle vijf kleuren omvatte (*kokushoku gosai ari*). Dit principe, en het effect van atmosferisch perspectief, komt vooral duidelijk tot uiting in Sesshū's ‘Landschap in cursieve stijl’ (*haboku sansui*, afbeelding 5).

De zo nauw met Zen geassocieerde directe, onomwonden, intuïtief-spontane en meditatieve aard van Zen-schilderkunst (*zenga*) brengt met zich mee dat het penseel met ingetogenheid wordt gehanteerd. Vormen worden door summiere penseelstreken teruggebracht tot hun meest essentiële structuur, niet meer dan een simpele aanduiding, op zichzelf geheel genoeg. De rest moet de toeschouwer zelf aanvullen in de geest. Het begrip *Mu*, in het Chinees *Wu*, zo veel zeggend als ‘niet zijn’ of ‘niet hebben’, speelt hierbij een rol.

De lege ruimte in de compositie, dikwijls aangeduid als ‘negatieve ruimte’, verhoudt zich in een soort ‘contrast-harmonie’ met het getekende vlak, waarbij het belang van de leegte



Afb. 5. Landschap in cursieve stijl. Sesshū Toyō (1420-1506). Inkt op papier, 149 x 33 cm. Gedateerd 1495. Collectie Tokyo National Museum.

als essentiële waarde uitstijgt boven het principe van de zichtbaarheid van vorm en materie. Zo wordt het weglaten een kunst op zichzelf, de kunst van ‘dat wat er niet is’ (*mu no geijutsu*). Het is de essentie van deze lege ruimte (*yohaku*) die volgens de kunstenaar Ike no Taiga (1723-1776) het moeilijkst is om te schilderen. Bezien vanuit ons perspectief zou men kunnen stellen dat het hier gaat om een zekere asymmetrie in wat wij cognitief gewend zijn waar te nemen. Een asymmetrie die echter ogenschijnlijk zo lijkt te zijn. Negatieve ruimte en positieve ruimte, stilte en geluid, spreken of zwijgen, kijken of zien, openen of sluiten, rusten of bewegen.

Belangrijk is hierbij te beseffen dat het hier niet om asymmetrische tegenstellingen gaat. Tegengesteld, zijn zij juist nauw met elkaar verbonden door een begrip bekend als *ma*, de interval, de spatie die twee zaken of verschijnselen in ruimte en tijd verdeelt en samenvoegt. Het speelt ook een rol in de verhoudingen tussen personen en met hun omgeving.

De psycholoog Kawai Hayao stelt dat *ma* kan worden voorgesteld als een ‘leeg centrum’ waarbij het onzichtbare *ma* de onderliggende essentie vormt van twee tegengestelde polen. Als voorbeeld noemt hij hoe in het Nō-theater het niet gaat om het hard stampen met de voet van de acteur op de podiumvloer, maar juist om de stilte daarna, in de interval tot de volgende stamp, en zo dus ook in de intervallen tussen de begeleidende tromslagen. Leegte is dus niet louter een afwezigheid of ontkenning maar een positief element, vol kracht en spanning.

### Beeldrollen

In het voorgaande hebben we gezien hoe in de visuele representatie van landschapsbeelden perspectieven kunnen verschuiven, voornamelijk omdat het standpunt van de toeschouwer niet statisch vanuit één gezichtspunt buiten het kader van het beeld geschiedt, maar dynamisch vanuit verschillende gezichtshoeken binnen het beeld. De kunsthistoricus Takashina Shūji stelt het misschien wat ongenueanceerd, wanneer hij zegt dat westerse kunst het subject, de kunstenaar dus, alles aan zijn eigen gezichtspunt onderwerpt, terwijl integendeel in de Japanse traditie het uit te beelden object wordt gerespecteerd en daarom het principe van de meervoudige gezichtspunten wordt gehanteerd. Het enkelvoudige gezichtspunt komt overeen met de monistische nadruk van het westerse denken, terwijl de toepassing van meervoudige gezichtspunten overeenkomt met het pluralisme van de Japanse cultuur, dat het samengaan van tegenstrijdige waarden mogelijk maakt.

Terwijl het de verticale perspectief zich bij uitstek leent voor het verticale formaat van de hangende rolschilderingen, zullen we ons thans wenden tot de horizontale, liggende beeldrollen (*e-maki*), die door beperkingen van hun vorm en formaat weer andere bijzondere gevolgen hebben voor perspectiefconstructies. De horizontale beeldrollen, die enkele meters lang kunnen zijn, worden zo ingericht dat met het langzaam van rechts naar links uitrollen van de schildering, de waarnemer wordt meegevoerd langs een aaneengeschakelde reeks van landschapsbeelden of door opeenvolgende taferelen van een beeldverhaal.

Evenals in het geval van de hangende rolschilderingen kunnen we ook hier stellen dat de verschillende elementen van het beeld niet in hun geheel en alles op hetzelfde moment door het oog van de waarnemer als een vast middelpunt wordt opgenomen, maar veeleer als door het oog van een videocamera bijvoorbeeld, die de samenhangende beelden steeds afzonderlijk uitlicht. De som van de afzonderlijke delen, zo zou men kunnen zeggen, is in dit geval meer dan het geheel.

Juist hierin denk ik kan een verklaring worden gevonden voor deze bijzondere wijze van ‘zien’ of misschien sterker nog ‘doorzien’ van een afbeelding. In de Japanse benadering neemt men eerst de afzonderlijke onderdelen van een voorstelling in ogenschouw om pas daarna het geheel te overzien. Dit in tegenstelling tot de voor ons gebruikelijke manier van zien, namelijk, om eerst vanuit het geheel over te gaan naar het beschouwen van de details.



Veelzeggend is in dit opzicht de uitroep in het Japanse woord ‘*wakarimashita*,’ hetgeen betekent ‘ik heb het begrepen’, afgeleid van het werkwoord *wakaru*: verstaan, inzien, begrijpen. In de overgankelijke vorm heeft dit *wakaru* de betekenis: ‘opdelen, onderscheiden’. In het Engels is ‘to comprehend’ begrijpen, maar ook in de betekenis ‘alles omvatten’ (comprehensive).

Dit principe van opdelen of fragmenteren van een totaalbeeld door met opeenvolgende ‘frames’ de verhaallijn in zogenaamde ‘story-boards’ uit te beelden is in de filmwereld een bekend gegeven. In de klassieke horizontale beeldrollen (*e-maki*) uit Japan is het eigenlijk niet anders. Weliswaar aanvankelijk begonnen onder Chinese invloed, heeft de Japanse beeldrol zich qua stijl, vorm en inhoud op geheel eigen wijze ontwikkeld. Naast de bestaande thema’s van Boeddhistisch-religieuze aard, werden literaire werken, vooral ook de romanliteratuur uit de bloeiperiode van de Japanse hofcultuur van de Heian-periode (794-1185), in beeld gebracht met het leven van de keizerlijke hofaristocratie als middelpunt.

Van de nog overgeleverde voorbeelden uit deze periode is het verhaal van de wederwaardigheden van prins Genji (*Genji monogatari*) wellicht het meest bekend geworden. Geschreven door de hofdame Murasaki Shikibu in het begin van de 11e eeuw, wordt dit verhaal wel beschouwd als ‘s werelds eerste grote (psychologische) roman. In de 12e eeuw is het verhaal van prins Genji als oprolbare beeldroman verschenen. De beschrijvende tekst in de sierlijke, cursieve stijl van de hofdames uit die tijd werd afwisselend ondersteund met kleurrijke beelden in de inheemse *Yamato-e* stijl en traditie (Afbeelding 6).



Afb. 6. Fragment van rolschildering over verhaal van Prins Genji (*Genji monogatari emaki*). Heian periode, 12de eeuw. Collectie Goto Art Museum, Tokyo.

Thans komen we tot de vraag of er in dit soort horizontale beeldrollen, analoog aan de verticale rolschilderingen, ook sprake kan zijn van een horizontaal perspectief. Daarop is het antwoord bevestigend, zij het dat er in het horizontale, liggende beeldvlak eigenlijk, zo zullen we verder aantonen, sprake zal zijn van een diagonaal perspectief. Het stramien van de diagonale lijn namelijk loopt van beeld tot beeld steeds in dezelfde richting, dat wil zeggen doorgaans van links onder naar rechts boven in het beeld.

Het bijzondere van dit diagonaal perspectief is dat het eigenlijk een verticaal perspectief is, maar dan als het ware 45 graden naar rechts gekanteld, waardoor het distantiepunt (dus aan het einde van de diagonaal op de achtergrond) zich rechtsboven in het beeld bevindt.

Het gezichtspunt, het oog van de toeschouwer, kijkt vanuit de hoek linksonder de ruimte in. Deze diagonale perspectiefconstructie levert logischerwijs op een liggend beeldvlak met een kleinere lengte dan de breedte, ruimtelijk meer doorzicht op dan een frontaal georiënteerd gezichtspunt. We zouden haast geneigd zijn om het diagonaal in het beeldvlak als excentrische perspectieflijn te vergelijken met de hypotenusa van een rechthoekige driehoek die in het kwadraat gelijk is aan de som van de rechthoekzijden, te weten de breedte en hoogte in het kwadraat.

Het zou toch niet waar kunnen zijn dat de stelling van Pythagoras via China misschien in

het Japan van de 11e eeuw bekend zou zijn geworden? Zo ja, dan zou dit het vroegste voorbeeld kunnen zijn van het ontlenen van geometrische constructies aan de Griekse oudheid, waarbij deze voor het eerst toegepast worden in de bepaling van ruimtelijke verhoudingen in de schilderkunst van de Japanse oudheid. In tenminste twee beeldfragmenten van de *Genji*-rollen kan worden vastgesteld, dat de ruimtelijke verhoudingen in sterke mate aan dit principe voldoen.

Het gevolg is natuurlijk de vraag, of er met het diagonaal als lengtemaatstaf in het kwadraat ook niet de driedimensionale ruimte van het beeld kan worden voorgesteld. Ook nu lijkt mij, dat het antwoord bevestigend kan luiden. Immers, terwijl de architectonische constructies in de interieurscènes het stramien van de diagonale zichtlijnen versterken, is onze blik ook van bovenafgericht in de opengewerkte interieurs. Volgens de ‘weggewaaide dak’ compositie (*fukinuki yatai*), is het mogelijk in vogelvluchtperspectief onbelemmerd in de interieurs te kijken, terwijl men tegelijkertijd ook, vanaf een laag standpunt in de linkerhoek van het beeld, de diepte kan inkijken.

Dit levert in menige voorstelling het grappige effect op, dat de in de interieurscènes afgebeelde personen als ‘pop-up’ figuren in de ruimte zijn geplaatst. Ook in dit soort voorbeelden hebben we derhalve te maken met verschuivende perspectieven die in de tijd ook simultaan ofwel synchroon kunnen zijn. Hiermede komen wij op het interessante punt van de tijdruimtelijke aspecten, die in de beeldverhalen een bijzondere plaats innemen.

### Tijd en ruimte

Tijd, als de vierde dimensie in een gevisualiseerde verhaallijn, is een factor die vooral in de *Genji*-beeldroman van belangwekkende betekenis is. Door toespelingen op de jaargetijden, verwijzingen naar de leeftijden van de personages, *et cetera*, was het mogelijk het verhaal in een chronologische context te plaatsen. De tijdlijn kon ook omkeerbaar worden gemaakt, door introductie van de ‘flashback’ of het ‘*déjà-vue*’ effect, de onverwachte schok van herkenning van een beeld uit het verleden dat in het heden wordt herbeleefd. Dit verschijnsel komt tot uiting in de herhaling van steeds dezelfde beelden, de confrontatie tussen dezelfde personen en het zich afspelen van dezelfde gebeurtenissen in het verleden.

Vooruitlopend op de chronologische tijdpijl kan ook, met herhaalde beelden van toespelingen op personen en situaties, geanticipeerd worden op bepaalde gebeurtenissen in de toekomst.

Voor het systeem van het ‘repetierend beeld’ (*hampuku byōsha*) waarbij bijvoorbeeld een hoofdfiguur steeds weer ten tonele wordt gevoerd in een scène met wisselende achtergronden, leent zich het formaat van de horizontale beeldrollen natuurlijk bij uitstek. Daarentegen bestaat er een variant op het repetierend beeld waarbij de handelingen van personen zich afspelen tegen een juist statische achtergrond, een techniek aangeduid als *iji-dōza*, ‘verschillende tijd, zelfde beeld’.

Een duidelijk voorbeeld hiervan is te vinden in een fragment in de beeldrollen van de *Shigisan Engi*, uit het midden van de 12e eeuw, waarin wordt verhaald over de wonderen verricht door de devote monnik Myōren. De zuster van Myōren, een non, die op zoek is naar haar broer, wordt in één stilstaand beeld getoond, terwijl zij een cirkelgang van vijf verschillende handelingen in de tijd uitvoert. Eerst staande in de hal voor het grote Boeddhabeeld van Dainichi Nyorai in de Tōdaiji tempel te Nara, bidt zij om een droom die haar naar haar broer zou moeten leiden.

Vervolgens stapt zij uit de tempelhal, legt zich neer te slapen en droomt dat zij weer in de hal is teruggekeerd. In die droom krijgt zij de juiste aanwijzingen voor het vinden van haar broer. Knielend betuigt zij de Boeddha dank en maakt zich op om bij het ochtendgloren te vetrekken. In het laatste, vijfde, tijdslot, zien wij haar tenslotte op weg gaan, de tempeltrap

afdalend. Het is alsof het leven wordt geduid als een ‘brug der dromen’ die het ene bestaan in een andere doet overgaan.

Deze *Shigisan Engi* beeldrollen zijn qua techniek, vorm en inhoud veel meer direct en uitgesproken dan de ingetogen, op associatieve emoties gebaseerde ‘vrouwelijke stijl’ van de *Genji*-rollen. In de laatste treffen we dan ook onovertroffen de lyriek van het beeld, waarbij objecten en personen als waren het muzieknoden tussen de diagonalen in het beeld worden uitgezet.

En, zoals de klankkleur in de muziek bij het beluisteren ervan sfeerbepalend kan zijn, zo worden er met de keuze van woorden in de begeleidende poëzie en proza en met de toepassing van coloriet in de beeldelementen de subjectieve emoties van stemmingen, gevoelens, beelden van herinnering, geur, smaak en klanken opgeroepen.

Een synesthetische belevenis. Het schreien van een hert in het herfstlover, een vlucht ganzen afgetekend tegen het silhouet van de volle maan, het ruisen van een waterval, het geluid van de wind door de dennenbomen, het luiden van de tempelklokken in de verte.

Ervaringsmomenten, vaak opgeroepen door natuurimpressies die gepaard gaan met een onbestemd gevoel van milde droefenis, een nostalgische emotie die zich over ons meester kan maken bij het aanschouwen van schoonheid die ons ontroert, maar ons tegelijk ook droef te moede maakt, in het besef dat schoonheid van voorbijgaande aard is, vergankelijk. De pathos inherent in de schoonheid der dingen die gedoemd zijn te verdwijnen.

Zo zouden we misschien ook kunnen zeggen dat de gezichtspunten in de *Genji*-beelden niet willekeurig verschuiven, maar zich met een zekere structuur en regelmaat door het beeld bewegen al naar gelang de nadruk waarmee de toeschouwer zich associeert met de zichtbare elementen in het beeld, van persoon tot persoon, en van object tot object.

Al naar gelang de centrale as van de hangende, verticale rolschildering of de horizontale as van de liggende rolschildering, oscilleert het gezichtspunt rondom het stramien van deze assen, met een verscheidenheid van verschuivende perspectieven als gevolg. Tijd wordt dan daarbij uitgedrukt als een functie van ruimte.

Een zee van ruimte en ettelijke eeuwen van tijd moest er eerst worden overbrugd alvorens er, in de zogenaamde Christelijke eeuw van Japan, het land voor het eerst kon kennismaken met de verworvenheden van de westerse cultuur. In het kielzog van Portugese en Spaanse handelaren, zetten rond het midden van de 16de eeuw de eerste georganiseerde Jezuïeten-missies voet aan Japanse wal. De eerste Japanse christenen worden naar Europa afgevaardigd en bezoeken de Koning van Spanje en Paus Gregorius XIII in Rome. Seminaria worden in Japan opgericht waar Japanse Rooms-katholieke priesters en andere belangstellenden onderricht krijgen in de westerse schilderkunst en de vervaardiging van kopergravures.

De Italiaanse Jezuïet-schilder Giovanni Nicolao, die de eerste op westerse leest geschoeide kunstacademie oprichtte in Nagasaki, stond ervan versteld, hoe snel en goed zijn Japanse discipelen er in slaagden om de Europese voorbeelden nauwkeurig te volgen. De vraag is daarbij, of bij de getrouwe weergave van westerse perspectieft technieken en ‘clair-obscur’ effecten er nog wel een besef was van de theoretische grondslag voor deze technieken. Het kan worden betwijfeld, of er inderdaad een werkelijk inzicht bestond in de technieken om de driedimensionale visuele werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven in het tweedimensionale vlak.

De wiskundige en geometrische grondslagen voor de weergave van centraal-perspectivische ruimte zoals gelegd in de Renaissance door Alberti en Brunelleschi gaan uit van een perspectiefconstructie waarbij vanuit het gezichtspunt van de toeschouwer parallel lopende lijnen in een tafereel elkaar in de verte ontmoeten, en als het ware convergeren in een centraal verdwijnpunt aan de horizon. Zo werd het beeldvlak dan ook vergeleken met een ‘open raam’

dat als omlijsting moest dienen voor het uitzicht op de te schilderen ruimte daarbuiten.

Veel kans voor de westerse schilderijstijl om destijds in Japan werkelijk school te maken zou er niet zijn. Al in het midden van de 17e eeuw had Japan zijn poorten voor de buitenwereld gesloten en zou het als een zelfvoorzienende staat voortbestaan. Het is ook genoegzaam bekend dat daarmee het doek was gevallen voor de verbreiding van het Christendom in Japan. Alle westerse vreemdelingen werden uit het land verbannen met uitzondering van de Nederlanders, die op hun handelspost Dejima als enige westerlingen in Japan mochten verblijven.

Het is in deze periode van exclusieve Nederlandse aanwezigheid in Japan geweest dat de Japanse belangstelling en bewondering voor westerse kennis en kunde, en vooral ook voor de westerse geneeskunde zich gestadig had ontwikkeld. Vooral in de tweede helft van de 18e eeuw kwam de studie van 'Hollandse Wetenschappen' (*Rangaku*) tot bloei, waarbij Japanse geleerden en leden van de Japanse tolkencolleges met bewonderenswaardige moed en doorzettingsvermogen de Nederlandse taal bestudeerden en de vertaling van Nederlandse boeken ter hand namen.

Nagasaki, met Dejima als venster op de buitenwereld, stond in deze ontwikkelingen centraal en dat heeft ook gevolgen gehad voor de kennisverwerving op het gebied van de westerse schilderkunst en schildertechnieken. Kennisverwerving, grotendeels op geheel eigen kracht ondernomen, omdat het immers ontbrak aan een georganiseerde kunstonderwijs, zoals tevoren tijdens de voorafgaande Christelijke periode. Al doende leerde men de westerse stijl te volgen door te experimenteren met methoden, technieken en materialen die aan de westerse beeldende kunst ontleend werden en naar het voorbeeld van het beschikbare materiaal in de vorm van losse prenten of afbeeldingen in westerse boeken.

### Hollandse kijkglazen



Afb. 7. Interieur van de kamer van het Nederlandse Opperhoofd te Deshima. Shiba Kokan (1747-1818), dubbelpagina uit zijn 'Verslag van een reis naar het Westen' (*Saiyu ryodan*), 1794. Collectie Rijksmuseum Amsterdam.

Het zou in dit bestek te ver voeren om stil te staan bij de opkomst van de verschillende regionale schildersscholen in westerse stijl (Nagasaki, Edo, Kyoto en Akita), noch is er gelegenheid om individuele meesters die een belangrijke rol in deze ontwikkelingen hebben gespeeld, thans te introduceren. Niettemin zou ik hier kort willen stilstaan bij één der meest vooraanstaande pioniers op het gebied van het navolgen van de westerse grafiek- en schilderkunst:

Shiba Kōkan (1747-1818), een kunstenaar, veelzijdig geleerde, kritisch denker en fervent onderzoeker van de Hollandse Wetenschappen, die voor hem een inspiratiebron vormde voor zijn idealen.

Om zich nader te kunnen informeren over westerse schildertechnieken besluit hij in 1788 af te reizen, rechtstreeks naar de bron: de Nederlandse handelspost Dejima in de haven van Nagasaki. Zijn verblijf aldaar van een maand beschrijft hij in een geïllustreerd journaal getiteld 'Verslag van een reis naar het Westen' (*Saiyū ryodan*). Vermoed als een handelaar weet hij door te dringen tot de woonkamer van het Nederlandse opperhoofd Caspar Romberg,

die hem allervriendelijkst ontvangt (Afbeelding 7). Het volle glas jenever dat Kōkan krijgt aangeboden en dat hij nietsvermoedend proestend achteroverslaat, komt goed van pas om over zijn verwondering bij de aanblik van de kamer heen te komen.

Een schatkamer vol rariteiten, met objecten in hun functionele context. Scheepsafbeeldingen, landschappen en portretten, allen olieverfschilderingen die hoog aan de muur hingen. Een kast vol met in leer gebonden boeken, kristallen glazen en karaffen, een tapijt als tafelkleed, een barometer (weerglas) en op hoge bloempotten gelijkende spuwbakken. Het is vermoedelijk toen geweest dat Kōkan *het Groot Schilderboek* van De Lairese (Amsterdam, 1707) in handen kreeg, voor hem een belangrijke bron van informatie over schildertechnieken en kunsttheorieën.

Uiteindelijk verwerkt hij zijn bevindingen in 1799 in een verhandeling over de westerse schilderkunst (*Seiyō gadan*), waarin hij zijn overtuiging uitspreekt dat schilderijen alleen maar een nuttige functie kunnen vervullen, indien zij de werkelijkheid zo natuurgetrouw mogelijk kunnen benaderen.

Zijn ideaalbeeld van een realistische verbeelding van de zintuiglijke werkelijkheid is ongetwijfeld gebaseerd op de door menige Japanse Hollandoloog (*Rangakusha*) gedeelde visie op de exactheid van de wetenschappen. De vaardigheid waarmee een uitbeelding zo realistisch mogelijk tot stand kon komen, telde veel zwaarder dan de vrije kunstzinnige expressie. Evenals bij de andere door de Nederlanders aangereikte westerse wetenschappen, zoals in belangrijke mate die der geneeskunde, was er sprake van een transformatie van een aanvankelijk speculatieve naar een rationele benadering van die wetenschappen.

‘De eerste koper-ets maker in Japan’, zo afficheert hij zichzelf in de inscriptie onderin de ets. Hij verwijst hiermede naar de productie van zijn eerste met de hand ingekleurde koperets in 1783, een belangrijke mijlpaal in de geschiedenis van de invoering en acceptatie van westerse technieken en wetenschappen in Japan. De voorstelling is die van het gezicht op de Sumida nabij Mimeguri in Edo (Afbeelding 8).

Het is een opmerkelijk ontwerp, met bijzondere aandacht voor het ‘groothoekperspectief’ en de toepassing van schaduw. Deze ets was bovendien bedoeld om als perspectiefprent te worden bekeken met behulp van een



Afb. 8. Gezicht op de Sumida rivier nabij Mimeguri. Opticaprent door Shiba Kokan (1747-1818). Koperets, 1783, 24.9 x 38.7 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.

speciaal apparaat, de zograscoop, beter bekend als de opticaspiegel (Afbeelding 9).

Door het bekijken van een opticaprent via een bolle lens en een spiegel, kwam het tafereel tot leven in een illusie van driedimensionaliteit. Deze instrumenten, die in Japan ‘Hollandse kijkglazen’ werden genoemd (*Oranda megane*) en waarschijnlijk eerst via China

in Japan zijn terechtgekomen, mochten zich in een grote belangstelling verheugen. Door verschillende kunstenaars, veelal in het medium van de kleurenhoutsnede, werden opticaprenten ontworpen van landschappen en beroemde plaatsen in Japan die vooral als kermisattractie en tijdens tempelfeesten aan het nieuwsgierige publiek werden vertoond.

Het hoge amusementsgehalte van deze opticaspiegels en -prenten zou juist de reden geweest kunnen zijn waarom er aanvankelijk door de Japanse Hollandologen maar geringschattend op deze belangstelling werd gereageerd. Daarin kwam echter verandering toen Maruyama Ōkyo een opticaspiegel (zograscop) kocht in een speelgoedzaak en enthousiast begon met de productie van een reeks opticaprenten met toepassing van westerse stijlcomponenten zoals het lineaire perspectief.

Om aan de toenemende vraag te voldoen kreeg hij spoedig opdracht om prentseries te produceren met overwegend Japanse thema's als onderwerp. Merkwaardigerwijs waren er blijkbaar onvoldoende optica's van Europese oorsprong in omloop, zodat hij zijn prenten naar geheel eigen smaak kon ontwerpen, deels ook terugvallend op Chinese houtsneden met westerse kenmerken die via de Chinese handelsvestiging in Nagasaki waren ingevoerd.

Hieraan moet worden toegevoegd dat omstreeks het midden van de 17e eeuw Zen priesterschilders uit China ook in Nagasaki actief waren met de vervaardiging van zeer nauwkeurige, objectief weergegeven portretten van Zen-patriarchen. Op hun beurt maakten ook zij vooral gebruik van westerse technieken zoals schaduwing en modelé. Daarnaast waren er ook de bloem- en vogelschilderingen (*kachō-ga*), natuurstudies in Europees-realistisch stijl die in de 18e eeuw door de Chinese schilders in Nagasaki in Japan terechtkwamen. Deze natuurstudies hebben een aanmerkelijke invloed uitgeoefend op diverse schilderscholen in Japan.

Nog een ander soort van 'Hollandse kijkglazen' kwam op de markt in de vorm van een



Afb. 10. Hollandse kijkglas-kast (*nozoki megane*), 18de eeuw, 32.2 x 22.5 x 22.8 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.



Afb. 9. Opticaspiegel (*zograscop*). Eind 18de eeuw, h. 60.2 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.

kijkdoos of kijkkastje, gebaseerd op het principe van de Camera Obscura, de voorloper, kan men zeggen, van het foto toestel. Deze dingen waren in Japan bekend als *nozoki karakuri*, letterlijk: 'gluurtrukendoos', dan wel *nozoki megane*, 'gluurglazen' (Afbeelding 10).

Door middel van een lens aan de ene zijde van de doos of kast kon men een afbeelding bekijken die aan de tegenoverliggende zijde in de doos kon worden geschoven, het

systeem van de ‘View Master’ *avant la lettre*. Het benodigde licht kwam gefiltreerd door, via het deksel van de kijkdoos. Ook met dit eenvoudige apparaat kon men taferelen aanschouwen met de uitgesproken optische illusie van ruimte en diepte, nog versterkt door de aanwezigheid in de prenten van perspectivische composities.

Men bedenke echter dat dergelijke kijkkasten ook in het Europa van de 17e de en 18e de eeuw populair waren en er geëxperimenteerd werd om met behulp van optica de driedimensionale ruimte voor het oog waarneembaar te maken. In het bijzonder zijn in dit verband te noemen de ‘perspectiefdozen’, die ons nog zijn nagelaten door Samuel van Hoogstraten (1627-1678), een leerling van Rembrandt. Door kijkgaatjes in de wanden van de doos kon men naar binnen gluren en zich in de driedimensionale ruimte van het interieur wanen, doordat de taferelen perspectivisch waren gemanipuleerd en gebruik was gemaakt van anamorfotische (vertekende) beeldelementen.

Al naar gelang het gezichtspunt van de toeschouwer door de kijkgaatjes kan men zich voorstellen dat de blik van het oog zich afwisselend op verschillende onderdelen van het tafereel kon richten. Een analogie met het systeem van verschuivende perspectieven? Misschien wel. Maar zeker zijn er interessante vergelijkingen te maken tussen de kunsttheorieën van Kōkan en Van Hoogstratens opvattingen over de schilderkunst als wetenschap, waarbij hij uitsprekt dat in het volmaakte schilderij de ‘gansche natuer bespiegelt’ diende te zijn.

Ook in het genre van de populaire kleurenhoutsnedes, spiegel van het bruisende leven tijdens de Edo-periode van de burgerij in de grote stadscentra van Japan, komen we ze tegen: de prenten met vaak overdreven nadruk op het centrale perspectief, voor het stadspubliek bedoeld om eventueel door opticaspiegels te bekijken maar ook zomaar als een grappig, onconventioneel verschijnsel van buitenaf beïnvloed, maar van binnenuit, achter de nog gesloten poorten voor de buitenwereld, nog niet geheel begrepen.

Vooraf in de prenten van interieurscènes, van straatbeelden en stadsgezichten, volgen de lijnen van de architectonische constructies de orthogonalen in de compositie, die naar een centraal verdwijnpunt in het midden of op de horizon van het tafereel leiden.

In zijn vroeg zeventiende-eeuwse handboek over de perspectiefkunst gebruikt Hans Vredeman de Vries de architectuur als voorbeeld. Deze handleiding moet ook zeker in Japan via de Nederlanders bekend zijn geweest. Zo hebben vele bekende prentontwerpers in hun werk blijk gegeven van hun bijzondere belangstelling voor het verwerken en assimileren

van westerse teken- en schildertechnieken.

Een voorbeeld van Utagawa Toyoharu moge hierbij dienen: zijn ontwerp getiteld ‘Afbeelding van en Nederlandse haven in het zuidoosten’ (Afbeelding 11). Hoewel er nogal wat aan de fantasie van de ontwerper is overgelaten, met toevoeging van allerlei van elders overgenomen exotische beeldelementen, is niettemin thans vast komen te staan dat het hier gaat om de voorstelling van het Armamentarium in



Afb. 11. ‘Afbeelding van een Hollandse haven’ (het Armamentarium in Delft). Utagawa Toyoharu (1738-1814). Kleurenhoutsnede, eind 18de eeuw, 24.3 x 37.6 cm. Collectie Kobe City Museum, Japan.

Delft, waarin nu het Legermuseum is gevestigd. Deze opticaprent, die destijds in Japan verzeild is geraakt, is ontleend aan een kopergravure van omstreeks 1750, naar het ontwerp van Isaak van Haastert.

Ook de bekende meester Hokusai (1761-1849) dient in dit verband niet onvermeld te blijven. In veel van zijn werk zijn de invloeden en sporen van westerse vormen en technieken te herkennen. Zijn connectie met de Nederlandse aanwezigheid in het Japan van het begin der 19e eeuw met de kring van Japanse Hollandologen, met kunstenaars uit Nagasaki zoals wellicht met Keiga, schilder voor Von Siebold, en mogelijk zelfs met Von Siebold persoonlijk, is bij voortduring een onderwerp van wetenschappelijke bestudering.

Von Siebold zal niet hebben geweten dat, zo ongeveer in de tijd dat hij Japan had verlaten en bezig was zich voor te bereiden op de vestiging in zijn huis hier op het Rapenburg te Leiden in 1832, Hokusai bezig was met het ontwerpen van een prentenserie die in de hele wereld beroemd zou



Afb. 12. De Grote Golf voor de kust bij Kanagawa, uit de serie 'Zesendertig Gezichten op de Fuji.' De piramidevorm van de Fuji wordt herhaald in de driehoekige vorm van de golven. Kleurenprent ontworpen door Katsushika Hokusai, omstreeks 1830.

worden: de zesendertig gezichten op de Fuji. Een waar monument uit deze serie is ongetwijfeld de prent getiteld Grote Golf te Kanagawa (Afbeelding 12). We zullen wel nooit te weten komen of ook Hokusai er niet meer dan tweeëneenhalve minuut voor nodig had om dit ontwerp te schetsen, maar gezien zijn tientallen jaren ervaring, zal het niet lang zijn geweest.

De grote golf is een momentopname, in het filmjargon een 'frozen frame', voorstellende een reusachtige golf die op het punt staat neer te storten op de vissersbootjes die in de golfmassa's welhaast zijn verdwenen. Niet alleen als een icoon voor de Japanse prent- en ontwerp-kunst kan hierin ook een aanwijzing te worden gezien voor een tijdlijn in de ruimte. Zij onderscheiden zich op drie niveaus in het beeldvlak: de besneeuwde Fuji aan de horizon op de achtergrond staat voor het traditionele Japan; in beeldrijm herhaalt zich de piramidevorm van de Fuji in de driehoek van de met schuim bedekte golf op de voorgrond: het hedendaagse Japan. Blijft over de grote golf zelf, die vrijwel het gehele beeld overheerst. Is dit de golf van de toekomst, de eeuw van Azië, op de golven waarvan we men zal meedrijven in de maalstroom van veranderingen?

### Tot slot

Al meer dan zestig jaar geleden zei Bertrand Russell in zijn *History of Philosophy*: 'I think that if we are to feel at home in this world.... We should have to admit Asia to equality in our thoughts, not only politically but culturally. What changes this will bring about, I do not know, but I am convinced that they will be profound and of the greatest significance'.

Profetische woorden. Maar dan, meer dan 150 jaar geleden, zijn ook woorden van gelijke strekking uitgesproken, en wel hier in het hart van de Leidse universiteit, toen in 1855 de



eerste leerstoel in de westerse wereld werd ingesteld op het vakgebied van de talen en culturen van Japan en China, een leerstoel die als eerste werd bezet door Hoffman. Sedertdien hebben zich vele ontwikkelingen voorgedaan. Voor de studie van de taal en cultuur van Japan zijn naast de Leidse universiteit ook het Museum voor Volkenkunde en het Sieboldhuis, beiden eveneens gevestigd te Leiden, van belang geweest. Het stemt tot voldoening dat het College van Bestuur van de Leidse universiteit destijds op voordracht van het Leids Etnologisch Fonds heeft bewilligd in de vestiging van een bijzondere Von Siebold leerstoel in de materiële cultuur van het premoderne Japan. Het is gebleken, hoe belangrijk het is voor de studenten om de objecten van hun studie ook in letterlijke zin van nabij te kunnen aanschouwen. Ook het Sieboldhuis heeft inmiddels zijn plaats als een landelijk Nederlands-Japans cultureel centrum weten in te nemen.

Al eerder genoemd is de traditie van de Hollandse Studiën (*Rangaku*), die in Japan de basis heeft gevormd voor culturele en wetenschappelijke uitwisseling tussen Nederland en Japan en nog steeds een belangrijk onderwerp van studie vormt. Het zou aanbeveling verdienen dit specifieke onderzoeksgebied te verankeren binnen de gelederen van het Sieboldhuis en daarmee een verdieping van het onderzoeksveld te bewerkstelligen. Verwerving en overdracht van kennis met betrekking tot Azië was aan de Leidse universiteit altijd één der kerntaken en hopelijk zal dat ook zo blijven.

*Willem R. van Gulik werd geboren in 1944 te Chungking (Qongqing), China (thans de Volksrepubliek China). Hij volgde zijn schoolopleiding in Japan, de Verenigde Staten, India, Libanon en Nederland. Na zijn militaire dienstitijd (1963-1965), studeerde hij Japanse en Chinese taal- en letterkunde en culturele antropologie aan de Universiteit Leiden (1965-1970). Hij was conservator van de afdeling Japan en Korea (1970-1983) en algemeen directeur van het Rijksmuseum voor Volkenkunde te Leiden en van het Volkenkundig Museum 'Justinus van Nassau' te Breda (1983-1991). Hij was bijzonder hoogleraar in de kunstgeschiedenis en materiële cultuurkunde van Japan en Korea vanwege het Leids Universiteits-Fonds (1985-1995) en gewoon hoogleraar in de Kunstgeschiedenis en materiële cultuurkunde van Oost Azië (Faculteit der Letteren), met medebenoeming in de Faculteit der Archeologie (1994-2009).*

## Verschuivende perspectieven Literatuur

French, C.L.: *Shiba Kokan, Artist, Innovator and Pioneer in the Westernization of Japan*. New York and Tokyo 1974.

Gulik, W.R. van: *Een verre hofreis, Nederlanders op weg naar de Shogun van Japan*. Amsterdam 2000.

\_\_\_\_\_: 'Verbeelding van de werkelijkheid' in: *Kennis en Compagnie, de Verenigde Oost-Indische Compagnie en de moderne Wetenschap*: Leonard Blussé en Ilonka Ooms (red.), Amersfoort 2002

Ienaga, Saburo: *Japanese Art, a Cultural Appreciation*. New York and Tokyo 1979.

Kumakura, Isao: 'The Culture of Ma', in: *Japan Echo*, vol. 34, nr.1, Tokyo 2007.

Mai, Mai-Sze: *The Way of Chinese Painting*, New York 1959.

Oka, Yasumasa: 'Exotisch Holland in de Japanse kunst', in: *Bewogen betrekkingen, 400 jaar Nederland-Japan*, Leonard Blussé, Willem Rummelink, Ivo Smits (red.), Ede 2000.

Okudaira, Hideo: *Narrative Picture Scrolls*, Tokyo 1973.

Oijen, M.J.P. en J.M.J. van (red): *Von Siebold's reis naar het hof van de shogun in het jaar 1826*. Lochem 2005.

Rawson, J. (ed.): *Chinese Art*. London 1992.

Schiermeier, K.: 'Japanse verbeelding van het Delfts Armamentarium', in: *Armamentaria* (jaarboek Legermuseum), afl. 35. Kruiningen 2000.

Takashina, Shuji: 'The Decorative Principle in Japanese Painting', in: *Japan Echo*, vol. 27, nr. 4. Tokyo 1990.

Tanaka, Ichimatsu: *Japanese Ink Painting: Shubun to Sesshu*. New York and Tokyo 1980.

Weststeijn, Th.: *The Visible World, Samuel van Hoogstraaten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*. Amsterdam 2008.