

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Filozofická fakulta**

Katedra asijských studií

**BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Proměny krajiny v japonském dřevorezu od druhé  
poloviny 19. století**

The evolution of landscapes in Japanese woodblock prints  
since the second half of the 19<sup>th</sup> century

OLOMOUC 2023 Václav Kokotek

Vedoucí práce:

Mgr. et Mgr. Petra Maveekumbura Karlová, Ph.D. et Ph.D.

## **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně pod odborným vedením Mgr. et Mgr. Petry Maveekumbura Karlové Ph.D. et Ph.D. a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použil.

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. et Mgr. Petře Maveekumbura Karlové Ph.D. et Ph.D. za vstřícnost, hodnotné rady a trpělivost při vedení této práce. Děkuji také Mgr. Janě Ryndové Ph.D. z Národní galerie v Praze za ochotu, odbornou pomoc a cenné připomínky z oblasti japonského umění a dřevorezu.

## ANOTACE

Japonské dřevořezy jsou známy po celém světě převážně v podobě Velké Kanagawské vlny od Kacušiky Hokusai z první poloviny 19. století – vrcholný bod krajinářství v japonských dřevořezech. Jak se však tato umělecká forma vyvíjela po restauraci Meidži, už nepatří k častým objektům bádání a většina literatury věnující se *ukijo-e* nepřekračuje rok 1900. Ve své bakalářské práci bych chtěl čtenáře seznámit s vývojem krajin v dřevořezech právě od jeho vrcholného období v první polovině 19. století. Tento vývoj je poznamenán řadou významných událostí, vedoucích k relativně rychlé proměně tohoto motivu. Cílem této práce je tyto proměny prozkoumat, popsat a zasadit do kontextu historických událostí. První kapitola uvádí čtenáře do problematiky stručným shrnutím historie směru *ukijo* a dřevotisků *ukijo-e* až po vrchol krajinářství v dřevotisku v podobě populárních autorů Hokusai a Hirošigeho. Druhá kapitola pak líčí historický kontext moderních dřevořezů, počínaje úpadkem, jež následoval vrcholnému období, modernizací v období Meidži, hnutími jako *šin-hanga* či *sósaku-hanga* či konflikty 20. století a poválečným obdobím. To vše za doprovodu názorných ukázek krajinářských tisků vybraných autorů, demonstrujících trendy a tendence v krajinářství dané doby.

**Klíčová slova:** ukijo-e, dřevořez, dřevotisk, japonské umění, mokuhanga, řezba, krajina, krajinářství, šin-hanga, sósaku-hanga

## ABSTRACT

Japanese woodblock prints are known all over the world usually in the form of the Great Wave of Kanagawa from Katsushika Hokusai from the 1<sup>st</sup> half of the 19<sup>th</sup> century – the apex of landscapes in Japanese woodblock prints. The evolution of ukiyo-e after the Meiji restoration is rarely subjected to research and most of the literature regarding the *ukiyo-e* does not continue beyond the year 1900. In my bachelor's thesis I would like to therefore introduce the reader to the development of the landscapes in ukiyo-e after its peak in the first half of 19<sup>th</sup> century. The evolution was marked with several major events resulting in a relatively quick transformation of this motive. The aim of this thesis is to research and describe these changes and to put them in the context of historical events. The first chapter introduces the reader to the topic with a brief summary of the history of the *ukiyo* movement and the *ukiyo-e* woodblock prints, up until the pinnacle of landscape prints in the form of the popular authors Hokusai and Hiroshige. The second chapter depicts the historical context of the modern woodblock prints, including the Meiji modernization, movements like *sōsaku-hanga* or *shin-hanga* or the conflicts of the 20<sup>th</sup> century and the post-war period. All of this is accompanied by visual examples of landscape prints by selected artists, showcasing the trends and tendencies in landscape art of that time.

**Keywords:** ukiyo-e, woodcut, woodblock print, Japanese art, mokuhanga, carving, landscape, landscape art, shin-hanga, sōsaku-hanga

# OBSAH

Ediční poznámka .....	7
Úvod .....	8
1. Ukijo a ukijo-e .....	10
1.1. Vrcholné období krajinářství .....	13
2. Proměny krajin od 2. poloviny 19. století .....	19
2.1. Přelom období Edo a Meidži .....	21
2.2. Přelom století a normalizace kontaktu se západem .....	26
2.3. Válečné období a militarizace .....	31
2.4. Meziválečná a poválečná doba 20. století .....	45
Závěr .....	59
Seznam obrázků .....	62
Seznam literatury .....	67

# Ediční poznámka

Pro japonská slova, jakož i jména, byl použit český přepis a bližší vysvětlení, obsahující i originální znakový zápis, je uvedeno v poznámce pod čarou. Jména japonských autorů jsou uváděna v původním, japonském, pořadí: příjmení – jméno.

# Úvod

Japonské dřevořezy, známé především jako *ukijo-e*, tedy obrazy plynoucího světa, dosáhly svého vrcholu popularity ke konci období edo. Jelikož se jednalo především o umění střední vrstvy obyvatelstva, k nejoblíbenějším motivům patřila témata blízká tehdejším měšťanům a obchodníkům. Většina tisků této doby tak pochází z tzv. červených čtvrtí, které tvořily důležitou součást společenského života a zábavy pro střední třídy. Největší oblibě se dostávalo obrazům krásných žen (*bidžinga*), portrétům herců kabuki či erotickým tiskům (*šunga*).

Krajinářství jako disciplína se odvozuje od původně cestopisných tisků a do povědomí se dostává až na začátku 19. století. Své vrcholné podoby pak dosahuje o několik málo desítek let později ve formě dvou autorů, jejichž designy jsou i dnes známy po celém světě. Těmito autory jsou Kacušika Hokusai a Utagawa Hirošige, jejichž početné tisky krajin představují zlatou éru krajinářství v japonských dřevořezech.

S příchodem doby Meidži, a s tím spojenou modernizací a westernizací Japonska, se změnil i pohled na toto tradiční řemeslo, a tak se z *ukijo-e* náhle stává progresivní druh umění, vyvíjející se v kontaktu s Evropou a čelící událostem, kterým bylo Japonsko na přelomu století vystaveno.

Převážná část literatury věnující se tiskům od 2. poloviny 19. století se zaměřuje na konkrétní autory, skupiny autorů či žánry a neposkytují tak celistvý obraz o vývoji motivu krajin napříč událostmi. Taková literatura je navíc jen zřídka pochází z českého japanologického prostředí či je dostupná v českém jazyce a ve valné většině případů nesahá dále než k první dekádě 20. století. Cílem této práce je popsat změny v krajinných dřevotiscích, od vrcholného období Hokusaie a Hirošigeho až po moderní tisk 20. století, přiblížit měnící se trendy ve zpracování krajiny a zobrazení nových námětů a uvést proměny krajiny v dřevořezech do kontextu soudobých historických událostí. Vše bude prezentováno na konkrétních dílech vybraných autorů.

Ve své práci čerpám především z anglických zdrojů, jež jsou v mnoha případech vydávány světovými galeriemi, disponujícími sbírkami japonských dřevotisků, či kompilovány odborníky na umění a japonský dřevořez, kterých v České republice není mnoho. Literatura v českém jazyce bylo až překvapivě málo, či byla složitě dostupná.



První kapitola popisuje historii motivu krajiny a jeho vrcholné období v první polovině 19. století. K tomu mi posloužila především literatura, zabývající se obecně historií média dřevořezů či dvěma předními autory této doby, jimž se tato kapitola věnuje i podrobněji. Bylo třeba vyčlenit informace týkající se přímo krajin, což vzhledem k větší popularitě jiných motivů v té době způsobilo, že souvislosti se zobrazením krajin spíše vyplývají ze soudobých trendů a tendencí, než že by byly explicitně popsány.

V druhé kapitole jsem rozdělil období od druhé poloviny 19. století do čtyř vln, podle událostí, které se v jednotlivých vyčleněných obdobích na dřevořezu promítly. Jedná se o události rezonující s tehdejší společností a časově se tak tato období budou překrývat. Jde pouze o pomyslné rozdělení hlavních směrů v krajinářských dřevotiscích té doby. V každé ze čtyř podkapitol se zabývám historickým děním ovlivňujícím podobu krajinných tisků vzniklých v jejich reakci či jimi ovlivněnými. Zároveň jsou vlivy dějinných událostí demonstrovány na konkrétních dílech vybraných autorů z jednotlivých časových období. Popisuji zde díla, jež soudobé zvraty dobře reprezentují a uvádím je do kontextu doby a životů jednotlivých autorů, zaslouživších se o vývoj média dřevořezu.

# 1. Ukijo a ukijo-e

Během období šógunátu rodu Tokugawa se do popředí dostává umění středních vrstev obyvatelstva. Obchodníci se postupem času stávají nedílnou součástí měst a vytvářejí střední, bohatnoucí společenskou třídu, jež začíná představovat konkurenci jiným, společensky prestižnějším, vrstvám, jako je například vrstva samurajská. (Thompson, 2019, s. 7) Čím dál tím oblíbenějším se tak stává umění, směřované právě na tyto obyvatele měst, kteří si mohou jeho koupi dovolit.

Jde především o umění s motivy spadajícími pod termín *ukijo* (plynoucí svět).<sup>1</sup> *Ukijo* je označení pro náměty a motivy, které se soustředí okolo tematiky rozkoší a zábav pomíjivého světa obyčejných měšťanů, odehrávajících se zejména v prostředí čtvrtí červených luceren, jakou byla například čtvrť Jošiwara v Edu.<sup>2</sup> (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 319)

Spojením techniky dřevořezu, dříve používané převážně k tisku buddhistických textů či obrázkových knížek a malířství vycházejícího z tradiční čínské malby vzniká nová disciplína označovaná slovem *ukijo-e*.<sup>3</sup> *Ukijo-e* nabízejí možnost masové reprodukce populárních motivů, což zároveň umožňuje snížení cen reprodukováných děl, která se tak stávají dostupnými i středním vrstvám obyvatelstva.

Je důležité zmínit, že v japonském prostředí koncepty, jako „vysoké“ a „nízké“ umění neexistovaly, a i když byly dřevořezy ceněny pro svou estetickou stránku, byly považovány spíše za mistrný řemeslný výrobek nežli umělecké dílo. Tento pohled se začal měnit až v důsledku kontaktu s Evropou. (Shaw, 1987, s. 63-64) Do té doby se jednalo především o levnou formu tisku, která umožňovala prodej dřevořezů široké veřejnosti za nízké ceny. I to změnil kontakt se západem, který otevřel japonským nakladatelům dřevořezů nový trh, přímo prahnoucí po čemkoli japonském. V dnešní době může cena dosahovat výše od několika set do několika desítek tisíc korun za tisk. Cena je závislá na větším množství faktorů, převážně zachovalosti a stavu tisku, stáří, popularitě autora designu či raritě díla. (Harris, 2011, s. 183-

---

<sup>1</sup> *Ukijo* - 浮世, překládáno jako „plovoucí, vznášející se či uplývající svět“

<sup>2</sup> Čtvrti červených luceren jsou části měst s vysokou koncentrací podniků sloužících k pobavení zákazníků, jako například divadel kabuki, nevěstinců, čajoven apod., jednou z takových byla například Jošiwara v Edu.

<sup>3</sup> *Ukijo-e* - 浮世絵, obrazy plynoucího světa

184) Některé tisky mohou být i okolo 200 let staré a vlivem špatného zacházení či nedostatkem péče blednou. V mnoha případech se setkáme i s nenávratným poškozením, například přeložením, oříznutím okraje či s napadením hmyzem, které staré dílo znehodnocuje.

Důležitou funkcí *ukijo-e* byla také funkce informativní. Dřevořezy informovaly o soudobé divadelní scéně, obsahovaly informace o hercích, kurtizánách, nebo sloužily jako encyklopedie či cestovní průvodci. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 355) Nejpopulárnějšími motivy byly právě motivy kurtizán či urozených žen, označované jako obrazy krásných žen (*bidžinga*).<sup>4</sup> Dalším oblíbeným námětem byli herci divadla kabuki a populární byly také erotické tisky (*šunga*).<sup>5</sup> V menší míře pak například dřevořezy hrdinské a válečnické, dřevořezy květin a zvířat či občasně tisky krajiny menšího formátu.

Na vývoj *ukijo-e* měla vliv čínská tvorba, k níž měli Japonci přístup i přes tvrdou izolaci země, charakteristickou pro celé období Edo. V tomto období platila řada šógunátních nařízení omezujících import, export a téměř veškeré cestování z a do Japonska. Kontrolovaný obchod s Čínou tvořil výjimku a představoval zdroj uměleckých děl a písemností, které se takto dostávaly do Japonska a přinášely s sebou mnohé poznatky, techniky a inspirace z kontinentu. Čínská malba se těšila značné popularitě a v Japonsku se objevovali malíři idealizující si Čínu a snažící se čínské krajinomalby napodobit. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 337-338) Do japonského uměleckého povědomí se tak postupně dostává myšlenka krajiny jako hlavního bodu díla, ne jako pouhého pozadí, doplňujícího například tisky krásných žen či válečníků. V takové formě se však zatím krajiny objevují pouze v tušových malbách.

Velkým krokem ve vývoji krajinářství byl příchod barevného tisku v podobě tisků *nišiki-e*, kolem roku 1765.<sup>6</sup> (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 350) Ty zatím kombinovaly pouze dvě nebo tři barvy, pomocí nichž byly zobrazovány krásné ženy či, v té době také oblíbené, kalendáře *egojomi*. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 350) Přesto šlo o důležitý mezník i pro vývoj zobrazení krajin. V průběhu 18. století se totiž technika vícebarevného tisku rozvíjela dále, přidáváním většího množství barev a používáním nově dostupných pigmentů.

---

<sup>4</sup> *Bidžinga* – 美人画, obrazy krásných žen

<sup>5</sup> *Šunga* – 春画, erotické tisky, doslova „jarní obrazy“

<sup>6</sup> *Nišiki-e* – 錦絵, barevné tisky

## Ukijo a ukijo-e

Mezi *ukijo-e* se krajiny dostávají nejprve ve formě cestovatelských deníků či příruček. (Thompson, 2019, s. 15) Ke skutečné integraci motivu krajiny mezi tradiční náměty „prchavého světa“, hodné zpracování na jednotlivých listech standardního formátu, dochází až na začátku 19. století, kdy se na scénu dostávají dva autoři, jež se proslavili především svými tisky krajin, Kacušika Hokusai a Utagawa Hirošige.<sup>7</sup> U těchto dvou mistrů, jejichž doba působení by se dala označit za vrcholné období krajinářství v oblasti dřevořezu, se snoubí modernizace s tradicí. Modernizace v podobě hmatatelně rostoucího vlivu Evropy v podobě holandských obchodníků, dovážejících do Japonska nové informace o západních zemích, vědách a technologiích, a v podobě postupně rostoucího tlaku západních velmocí na šógunátní vládu, aby se Japonsko otevřelo světu a obchodu. Západní vliv se projevuje například využíváním nově dostupných technik a materiálů.<sup>8</sup> Naopak tradici lze pozorovat v některých neměnných postupech výroby či motivech žánru *ukijo*, jež jsou stále určené široké veřejnosti. V případě Hokusaie a Hirošigeho je to pak především zobrazení známých lokací či postav věnujících se běžným činnostem a pracím, ale také držení se soudobých trendů.

---

<sup>7</sup> Kacušika Hokusai (葛飾北齋) i Utagawa Hirošige (歌川広重) za svůj život mnohokrát změnili jména. Uvedená jména jsou ta, pod kterými jsou známí nejčastěji. Můžeme se setkat i se jmény jako například Andó Hirošige (安藤広重) apod.

<sup>8</sup> Jedním z příkladů je „pruská modř“ *bero-ai*.

## 1.1. Vrcholné období krajinářství

Motiv krajin je po dlouhou dobu spíše motivem upozaděným, který vystupuje do popředí a stává se oblíbeným centrálním námětem tisků až v době tvorby Hokusaie a následně Hirošigeho. V jejich době jsou nadále aktivní i další autoři, avšak žádný z nich se nestává ani z daleka tak oblíbeným a vlivným designérem krajin, jako tito dva mistři. Zobrazení krajiny, jako hlavního motivu tisku je poprvé spíše experiment inspirovaný Hokusaiovými zkušenostmi s čínskou malbou, jež získal během let působení u japonských malířských škol, které z čínské tradice hojně čerpaly. (Thompson, 2019, s. 7-8) Motivací k experimentování s krajinami mohla být i jistá bezpečnost tohoto námětu, jelikož bylo nepravděpodobné, že by krajinářský dřevořez neprošel přes jinak přísnou šógunátní cenzuru, a proto představoval lukrativní alternativu k oblíbeným a zaběhlým námětům krásných žen či herců kabuki, které byly často podrobovány přísné cenzuře. (Thompson, 2019, s. 18)

V návaznosti na Hokusaiovu sérii *36 pohledů na horu Fudži* zažívají krajiny v první polovině 19. století velký nárůst v oblíbenosti a samozřejmě v poptávce, a jakmile se v druhé polovině století dostávají japonské dřevořezy i k evropským nadšencům, stává se z *ukijo-e* celosvětový fenomén. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 362) Tisky putují do Ameriky i Evropy, především do Francie, kde vzniká dokonce nová vlna nadšení pro Japonsko a vše japonské, zvaná *japonisme*. Ozvěny *japonismu* můžeme vidět i v dílech mnoha evropských a západních umělců, jež se nechali vlnou japonského umění unést a inspirovat, mezi takové patřil mimo jiné například Vincent van Gogh.

Evropané však nebyli prvními, kdo se ve svých dílech inspiroval japonským prostředím, naopak v dílech obou mistrů (Hokusaie a Hirošigeho) lze pozorovat velkou míru inspirace západním uměním, pravděpodobně dovezeným z Číny. (Thompson, 2019, s. 9) Západní techniky malby se rychle stávaly trendem a umělci, kteří je zvládli správně zakomponovat do svých děl, dosahovali v Japonsku velké popularity, jak tomu bylo i v případě Hokusaie a Hirošigeho. Tyto převzaté postupy si pak osvojují další generace autorů dřevořezů a s příchodem moderních tisků ve 20. století se inspirace západem ještě stupňuje.

Jedním z těchto viditelných vlivů západního umění bylo využití perspektivy. Té oba autoři využívají hned několika způsoby. Tím nejvýraznějším je aplikace prostorové malby a perspektivy „do ztracena“, jež je následně k vidění téměř v každém novodobém dřevořezu. Do té doby byla prostorová vzdálenost reprezentována umístěním vzdálenějších objektů výše než blízkých, nikoliv jejich relativním zmenšením. (Thompson, 2019, s. 12) Perspektiva byla

## Ukijo a ukijo-e

dále podpořena i využitím stínů, což v Evropě patřilo k běžné praxi sloužící k vytvoření dojmu prostorovosti, čehož čínská malba, z níž japonští umělci původně vycházeli, nevyžívala. (Harris, 2011, s. 105)

Dále je to použití obstrukce či ohraničení průzoru, kterým divák sleduje zobrazenou scénu. Japonská tradiční perspektiva zobrazuje objekty celé, což může být velmi strohé. Využití západní perspektivy či předmětu v popředí dává autorovi možnost upoutat pozornost diváka k určitému předmětu díla. Ke zdůraznění sloužilo také prolínání japonských a evropských technik v jednom obraze. (Trede, 2015, s. 12)

Tím asi nejdůležitějším klíčem, který posloužil Hokusaiovi a těm, kdo přišli po něm, k úspěchu, byl začátek využívání nového pigmentu, pruské modři.<sup>9</sup> (Thompson, 2019, s. 18) Ke konci 20. let 19. století klesla cena tohoto barviva natolik, že jej bylo možné využívat ke komerčnímu tisku *ukijo-e*. Nové barvě se dostalo takové obliby, že vzniklo i nové odvětví modrých tisků.<sup>10</sup> (Thompson, 2019, s. 18) Hokusai se těchto trendů držel a součástí jeho první sbírky *36 pohledů na horu Fudži* je dokonce 5 tisků pouze v odstínech pruské modři. Několik tisků série obsahuje spolu s modrou pouze několik barev navíc a další využívají pruskou modř jako základní ohraničení, namísto tradiční černé barvy (Obr. 1 a 2). (Thompson, 2019, s. 18)

Pomyslným koncem vrcholného období jsou 40. léta 19. století, kdy už ani jeden ze dvou jmenovaných mistrů není aktivní a žánr dřevořezu postupně upadá. Kvalita dřevořezů se zhoršuje a tisky se, ve styku s vlivy ze západu a novými tendencemi v umění i ve společnosti, pomalu vytrácí a ustupují modernějším formám umění. Hokusai a Hirošige tak svou tvorbou představují nejen vrcholné období motivu krajin, ale i poslední vlnu žánru s ohlasem nejen po celém Japonsku, ale i ve světě. Další vlna, i když ani zdaleka ne tak ikonická a světoznámá přichází až o necelých 100 let později, na začátku 20. století ve formě moderních dřevořezů *šin-hanga* a *sósaku-hanga*, do velké míry ovlivněných západem.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Pruská (nebo také pařížská) modř (v japonském prostředí berlínská modrá – ペロリン青 – *bero-ai*) – tmavomodrá, sytá a neblednoucí barva (hexakvanoželeznatan železitý, jasný modrý odstín blížíící se syntetickému ultramarínu).

<sup>10</sup> Modré tisky – *aizuri-e*, 藍摺絵

<sup>11</sup> *Šin-hanga* – 新版画, nový dřevořez; *Sósaku-hanga* – 創作版画, překládáno jako „kreativní dřevořez“. Těmto „moderním“ dřevořezům se blíže věnuje třetí kapitola.

### 1.1.1. Kacušika Hokusai (葛飾北斎)

Během na svou dobu velmi dlouhého života se Hokusai setkal s množstvím japonských tradičních škol malby, jejichž vliv lze pozorovat v mnoha jeho dílech. Právě propojení s malířstvím mohlo být důvodem k experimentování v odvětví krajin. Krajinomalba byla v Japonsku prostřednictvím čínské tušové malby známá již od 13. století a od té doby se stihla vyvinout a přizpůsobit japonským umělcům, kteří se jí rozhodli věnovat. Hokusai se krajinám poprvé začíná věnovat okolo roku 1800 formou experimentu s malými formáty krajinářských tisků. Jeho hlavním polem působení v té době však zůstávají tisky *surimono*.<sup>12</sup> (Thompson, 2019, s. 16)

Po úspěchu rozsáhlé sbírky náčrtků s názvem *Hokusai manga* se jeho jméno dostává do povědomí širší japonské veřejnosti a již v tomto díle lze pozorovat náčrty přírodních úkazů a objektů. (Thompson, 2019, s. 17) Později i na základě těchto náčrtů vzniká série zobrazující známé vodopády.

Na začátku 30. let 19. století začal s přípravou své nejznámější sbírky *36 pohledů na horu Fudži*, jež ve výsledku tvoří 46 nezávislých tisků na samostatných listech standardní plné velikosti *óban*.<sup>13</sup> (Thompson, 2019, s. 17) Výběr krajin, jako hlavního motivu, mohl být ovlivněn jak již zmíněnou relativní jistotou, že dílo projde přes šógunátní cenzuru, tak i nedávným úspěchem podobně smělého experimentu série hrdinských tisků autora jménem Utagawa Kunijoši. (Thompson, 2019, s. 17) I pro krajiny platila jistá omezení týkající se zobrazení vojenských objektů či například počtu barev, které mohl tisk obsahovat. (Trede, 2015, s. 30)

---

<sup>12</sup> *Surimono* – 刷り物, soukromé (převážně blahopřejné či reklamní) tisky

<sup>13</sup> *Óban* – 大判, jedna ze standardních velikostí pro tisk, asi 38 x 23 cm (někdy 37 x 25 cm – Trede, 2015, s. 11)

## Ukijo a ukijo-e

Pro jeho díla je typické přebírání západní perspektivy a její mísení s japonskou tradiční perspektivou či použitím nově dostupné barvy „pruská modř“. Podrobněji zmíněn výše.



Obr. 1 – Katsušika Hokusai; Kadžikazawa z provincie Kai



Obr. 2 – Katsušika Hokusai; Kadžikazawa z provincie Kai

Na obrázku 1 lze pozorovat využití nové berlínské modři pro tisk základního obrysu, jinak běžně tisknutého černou barvou. Vedle něj je rovněž verze tohoto stejného dřevorezu (Obr. 2) pouze v odstínech modré.





Obr. 3 – Kacuška Hokusai; Most Nihonbaši v Edu

Třetí tisk (Obr. 3) výborně ilustruje přebírání nové západní perspektivy do ztracena a její kombinaci s japonskou výstavbou scény, kde jsou vzdálenější objekty umístěny výše. Lze si povšimnout také použití modré pro tisk základních obrysů.

### 1.1.2. Utagawa Hirošige (歌川広重)

Hirošige svým o něco rezervovanějším stylem ukazuje svého génia o něco později než jeho současník Hokusai. Díky svým sériím *53 stanic na cestě Tókaidó* a posmrtně vydané sérii *100 pohledů na známá místa v Edu*, se stává neméně známým krajinářem, než byl Hokusai. Na rozdíl od něj však svou pozornost, spíše než na všednodenní práce, soustředí na rozličné společenské vrstvy obyvatelstva či dokonce návštěvníky měst například při příležitostech sezónních slavností. (Trede, 2015, s. 11)

Do svých krajin přinesl rovněž zaujetí ročními obdobími a v mnoha jeho dílech je patrné zobrazení počasí či jevu typického pro určitou roční dobu. Toho ve velké míře využívá ve svých tiscích z cesty Tókaidó, kterou sám absolvoval, načež na základě fantazie převedl po cestě navštívená místa do různých ročních období. Z této sbírky pochází například jeho známé dílo *Noční sníh v Kambaře* (16. stanice) z roku 1832. (Brown, 2001, s. 255-256) Důraz na roční dobu a počasí je patrný i z jeho zobrazení hlavního města Eda, jenž se v této době stává častým námětem krajin. Často mu k tomu dopomáhají rozkvetlé sakury či jiné sezónní symbolické náměty.

Stejně jako u Hokusaie lze i u Hirošigeho často pozorovat použití perspektivy do ztracena, inspirované západním uměním. Navíc často uplatňuje i techniku přesunutí hlavní scény obrazu

## Ukijo a ukijo-e

do pozadí, přičemž v popředí je umístěn objekt tvořící nepřirozenou hranici. Tento rám, kterým se má divák na tisk dívat tak tvoří silný kontrast. (Trede, 2015, s. 12)

Ve své tvorbě Hirošige také hojně využívá pokročilé a poměrně náročné tiskařské techniky gradace barev (*bokaši*) k vytvoření mlhavého dojmu či iluze světla.<sup>14</sup> Tento efekt je navíc podpořen kontrastem s jasnými tahy a tvoří tak čistou a barevně vyváženou kompozici. (Brown, 2001, s. 263) I přes vládní nařízení z roku 1842 omezující maximální počet použitých barev na dřevorezech Hirošige prokazuje, že takové omezení není nutně nevýhodou. Hirošigeho krajiny, ač jsou plny detailů, nepůsobí přeplněně, díky větším plochám, tvořícím prostorový kontrast, a mistrnému využití gradace, jež zaručuje, že velké plochy nepůsobí prázdňným dojmem.



Obr. 4 – Utagawa Hirošige; Jasně počasí po vánici na mostu Nihonbaši

Na obrazu (Obr. 4) lze jasně pozorovat mísení západní perspektivy do ztracena s, pro japonský dřevorez typickým, rozložením scény, kdy je most viditelný pouze z části a scéna je zdánlivě utnutá a ohraničena rámem. Pro řeku i oblohu je rovněž využito gradace barev *bokaši*.

---

<sup>14</sup> *Bokaši* – 暈し, gradace barev

## 2. Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

Pozvolný vývoj žánru japonských dřevorezů od počátku období Edo (od roku 1600) se jen zřídka setkal s událostí, jež by jej ovlivnila takovým způsobem, jako se tomu dělo v 19. století, koncem období šógunátu Tokugawa, v době Meidži (1868 – 1912) a následně pak i v japonských válečných letech období Taišó (1912 – 1926) a Šówa (1926 – 1989) a v poválečném období. Každé z těchto období provází změny v odlišném duchu, a vývoj dřevorezu zde proto lze rozdělit do čtyř etap.

První etapou je konec období Edo a počáteční období Meidži, kdy stále doznívá vrcholné období krajinářství v podobě tisků autorů Hokusaie a Hirošigeho. Na scéně se objevují žáci těchto umělců či autoři, v jejichž designech lze stále pozorovat silnou inspiraci vrcholnými krajinami. Nikomu z nich se však nedostává uznání, jakého dosáhli jejich slavní předchůdci. Známé náměty Hokusaie a Hirošigeho jsou opakovaně vypracovávány a těží z nich další generace nakladatelů, ovšem za cenu ztráty původní podoby děl. (Harris, 2011, s. 41) Až do přelomu století tedy žánr dřevorezů upadá, což se nedaří zvrátit ani pomocí nových inspirací a motivů, které se v modernizujícím se Japonsku objevují.

Druhou etapou je právě přelom 19. a 20. století a s ním spojená normalizace styku se západem. Japonsko se dostává na úroveň západních velmocí a dosahuje i několika vojenských vítězství, která velmoci od Japonska neočekávaly. Modernizace je prakticky dokončena, a naopak se začíná ozývat hlas vlastenectví a staré tradice a tradiční umění se znovu stávají módními. Období po přelomu století a začátek 20. století by se tak dal označit za japonské obrození, díky němuž dochází mimo jiné i k nové vlně zájmu o poněkud zapomenutý japonský dřevotisk. Ten během období Meidži zažil značný úpadek oblíbenosti, a to především kvůli novým způsobům reprodukce obrazů a textu, jež získávaly na popularitě s příchodem západních novin. Koncem 19. století se však návrat k tradičním japonským hodnotám a ideálům stává znovu žádoucí a velké oblibě se těší i malby v tradičním japonském stylu (*nihonga*), jež představují uvolnění od uspěchané doby prudké modernizace.<sup>15</sup> Na počátek 20. století řadíme i vznik hnutí *šin-hanga* a *sósaku-hanga*, tedy dvou nových žánrů moderního dřevotisku, na

---

<sup>15</sup> *Nihonga* – 日本画, obrazy v japonském stylu

## Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

jejichž vzniku se významně podílel nakladatel Watanabe Šózaburó.<sup>16</sup> (Harris, 2011, s. 110) Tyto dva nové umělecké proudy představují znovuoživení japonského dřevořezu. (Shaw, 1987, s. 66) Za konec tohoto období lze považovat velké zemětřesení v Kantó v roce 1923, při němž byla velká část jak starých *ukijo-e* tisků, tak nových tisků z počátku století ztracena.

Třetí etapou je etapa válečná. Ta se částečně kříží i s obdobím okolo přelomu století, avšak sama válečná etapa přichází spíše v několika vlnách, čerpajících ze soudobých vojenských konfliktů, v nichž se Japonsko angažovalo. Jde tedy o období od roku 1894, kdy proběhla první čínsko-japonská válka, po rok 1945, kdy skončila 2. světová válka. Zahrnuje také rusko-japonskou válku, konflikty spojené s anexí Koreje a 2. čínsko-japonskou válku. V mezi-válečném období nejsou nacionalistické tendence směřovány nutně válečným či výbojným směrem, a proto dochází k prolínání etap tvorby tisků.

Následuje etapa mezi-válečná, případně mimo-válečná. Ta je charakteristická pohledem do minulosti, na staré tradiční Japonsko či výjevy, které skutečnost probíhající či proběhlé války ignorují. Jsou to především moderní tisky *šin-hanga*, jež se dochovaly dodnes v originální podobě, a přežily zemětřesení v Kantó, nebo byly zhotoveny až po něm. Jejich námět i zpracování jsou v rukou autora a škála motivů je tak téměř nekonečná. Spadají sem také tisky inspirované cestami, které autoři dřevořezů podstoupili, mnohdy i do zahraničí. Do té doby byly téměř všechny tisky situovány do Japonska a pokud ne, nešlo o skutečné místo, nýbrž o autorem smyšlené místo. Od 20. let 20. století však vznikají tisky zobrazující výjevy z celé škály zahraničních zemí.

---

<sup>16</sup> Watanabe Šózaburó - 渡辺庄三郎, obchodník a nakladatel dřevotisků působící na přelomu 19. a 20. století

## 2.1. Přelom období Edo a Meidži

Již v první polovině období Edo došlo k rozštěpení kulturního a intelektuálního vývoje na dva základní směry, jeden vedený samuraji a druhý měšťanskou střední třídou. (Reischauer a Craig, 2009, s. 100) Během trvání, téměř 300 let dlouhého, šógunátu rodu Tokugawa se kultura středních vrstev vyvinula a stala soběstačnou a nezávislou na dvorských tradicích. Vychází z lidového povědomí a prostředí, v němž se obchodníci a měšťané běžně vyskytují a věnuje se tématům, bližším této skupině obyvatelstva. Ke konci období Edo se k vlivům na kulturu a umění této vrstvy přidává i sílící tlak západu a s tím související šířící se zájem o západní poznání a vědy. Edo přebírá od Kjóta pozici centra kultury a zábavní čtvrti, jako například v Edo nejznámější Jošiwara, se stávají hlavním námětem a středobodem soudobé a moderní kulturní a umělecké tradice střední třídy. V kontextu krajinářství se Edo dostává velké pozornosti, hlavně po úspěchu Utagawy Hirošigeho, po němž se Edo stává námětem velkého množství dřevořezů různých autorů. Hirošige zpopularizoval žánr známých míst (*meišo-e*), avšak žádný z jeho následovníků se jeho kvalitám nevyrovnal.<sup>17</sup>

Hirošige se překlenuje do druhé poloviny 19. století dožije, a ještě před svou smrtí stihne začít novou sérii tisků soustředících se na Edo, souhrnně označovanou, jako *100 pohledů na slavná místa v Edo (Meišo Edo hjakkei)*, kterou však již patrně nestihnul dokončit. Posledních několik předloh je pravděpodobně dílem jeho žáka jménem Šigenobu, jež se později stal prvním manželem Hirošigeho dcery, častěji známý pod jménem Hirošige II. (Trede, 2015, s. 15) Na některých dílech z této sbírky si můžeme povšimnout i odkazů na soudobé dění v podobě dělostřeleckých baterií, rozmístěných v pozadí některých tisků (kvůli obavám ze zahraniční agrese po příplutí komodora Perryho v roce 1853) či rekonstrukcí po zemětřesení Ansei z roku 1855. (Trede, 2015, s. 19) Po Hirošigem se na scéně objevují další krajináři čerpající z jeho děl inspiraci, avšak žádný nedosahuje Hirošigeho kvalit a forma dřevořezu postupně upadá.

Konec období Edo se odvíjí především v duchu sílících vlivů západu, jež vrcholí příjezdem admirála Matthew C. Perryho do Tokijského zálivu v roce 1853, což v konečném důsledku vede ke zrušení japonské izolace a otevření se světovému obchodu. Otevření přístavů s sebou nese příliv velkého množství dosud nevídaného zboží, nových zvyků a zvláště se chovajících a vypadajících lidí. Následující rapidní modernizace, jak po stránce technické, tak

---

<sup>17</sup> *Meišo-e* – 名所絵, obrazy známých míst

## Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

po stránce společenské, se samozřejmě odráží i v umění. Dřevořez, i když postupně pozbyl své bývalé slávy, je stále levným způsobem reprodukce velkého množství grafických předloh a výjevů z nového světa, který se Japonsku s příchodem cizinců otevřel.

Tento nový svět se dotkl dřevořezů dvěma způsoby. Tím prvním je vznik nového trhu v zahraničí, dychtícího po čemkoli japonském. Dále pak zdroj nové inspirace a motivů, jež byly Japoncům cizí. Tisky s takovými motivy byly vyhledávané především vrstvami obyvatelstva, jež neměly k nové západní kultuře jinak žádný přístup a dřevořezy pro ně znamenaly jediný kontakt s novou západní senzací.

V reakci na to vzniká i nový pod-žánr *ukijo-e*, věnující se těmto novým, pro japonské obyvatele exotickým, motivům, označovaný jako *Jokohama-e*. (Harris, 2011, s. 163) Podobně se již dříve existující směr nazývaný *Nagasaki-e*, specializoval na zobrazování Holanďanů či umělého ostrova Dedžima u Nagasaki. (Harris, 2011, s. 163) Po otevření prvních japonských přístavů zahraničnímu trhu se Jokohama stává centrem obchodu a kontaktu se západem. (Harris, 2011, s. 164) „Jokohamské obrazy“ Jokohama-e se soustředí na ukojení japonské zvědavosti. Věnuje se západním kuriozitám, jako například oděvu cizinců, jejich chování, stravování či technologickým vynálezům. (Harris, 2011, s. 166) Dnes poměrně vzácné, a tedy často i drahé, tisky Jokohama-e, pro nás představují náhled do vnímání cizinců běžnými Japonci, když spolu přišli poprvé do styku. (Harris, 2011, s. 171) Díky tomuto „obrácenému orientalismu“ tak pomáhají také s definováním japonské národní identity, ač jejich popularita rychle ustupuje a po roce 1962 už se tisků Jokohama-e objevuje jen opravdu málo. (McManamon, 2016, s. 458)

Na dřevořezech žánru *Jokohama-e* jsou nejčastěji patrné postavy cizinců v západním oblečení či Japonců, přizpůsobujících se západní módě. Nejedná se však o zobrazení konkrétních lidí, i v případě krajinářství lze často pozorovat obrysy a siluety v davu, na nichž lze rozpoznat západní oděv, či zkrátka anonymní postavy sloužící k dokreslení atmosféry modernizující se společnosti. Postavy cizinců se většinou oddávají pro Japonce nezvyklým činnostem a zábavám, jako například let horkovzdušným balónem nebo dostihy a podobně, či jsou naopak zasazeni do tradičně japonského prostředí zábavních čtvrtí v Jokohamě. (Harris, 2011, s. 171-175) Jindy bývají zobrazovány přímo konkrétní výdobytky modernizace, v podobě nových druhů zábav (například horkovzdušných balónů), dopravních prostředků či staveb v západním stylu. Zobrazení pokroku a modernizace v době Meidži se věnoval například druhý manžel Hirošigeho dcery Utagawa Šigemasa, často známý pod jménem Hirošige III. (Harris, 2011, s. 171)

I přes vznik nových motivů a inspirací však během období Meidži dochází k úpadku uměleckého směru dřevořezů. Náklady na tisk ze dřevěných bloků jsou mnohonásobně vyšší než na tisk za užití moderních metod, a mnoho kvalitních řemeslníků proto bylo nuceno ukončit svou činnost. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 418) Mezitím zahraniční sběratelé doslova prahnou po umění, které je v Japonsku považováno za přízemní, ale o nějž je v Evropě obrovský zájem. Ve Francii dokonce vzniká umělecký směr zvaný *japonisme*, který čerpá inspiraci z nově objevených exotických uměleckých předmětů z Japonska, mimo jiné také dřevořezů.

Žánr dřevořezu nikdy zcela nezaniká, ustupuje však do pozadí. Zároveň v této době nepůsobí téměř žádní renomovaní autoři a umělecké zpracování tisků nedosahuje takové kvality, aby to vzkřísilo stále klesající zájem japonských zákazníků. (Shaw, 1987, s. 66) Pro některé autory se sice náhlá modernizace a navázání silných vztahů se západem stává novou inspirací, ale ani to úpadek dřevořezu nezastavilo. Vedle nových motivů tisků samotných se do procesu jejich vzniku zapojují nové postupy, jako například tisk za pomoci měděných desek (v Japonsku rozšířený spolu s „holandskými vědami“ *rangaku*) a v některých případech jejich kombinace s klasickým dřevotiskem.<sup>18</sup> (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 358) Toho je následně využíváno v již úspěšnějších moderních tiscích 20. století, jež jsou i s originálními bloky často dochovány dodnes, což neplatí pro mnoho matric, jež byly reprodukovány v době Meidži.

V souvislosti s reprodukcemi tisků z 2. poloviny 19. století dnes čelíme problému, který má kořeny právě v době Meidži. Po celou dobu Meidži se nadále pokračuje v tisku oblíbených námětů, o které je v Evropě obrovský zájem (především námětů od Hokusai a Hirošigeho). Intenzivní tisk si vybíral daň i na matricích a ty tak musely být vyráběny stále nové. Ačkoliv jde o pouhé kopie, jsou takto vzniklé dřevotisky i v dnešní době velmi ceněné. (Harris, 2011, s. 41) Tento proces stálého vyřezávání nových matric měl navíc za následek ztrátu původního návrhu a dnes nejsme často schopni stoprocentně určit, jaký exemplář je originálnímu zobrazení nejbližší. S množstvím nově vytvářených a znovu vyřezávaných tiskařských bloků také dochází k degradaci kvality postupným zjednodušováním což spolu s nutně přibývajícimi chybami v tisku vede k podstatným změnám dnešní podoby tisku oproti originálu.

---

<sup>18</sup> *Rangaku* – 蘭学, též „holandské vědy“ je souhrnný název pro poznatky dostanuvší se do Japonska díky trvající obchodní výměně a kontaktu s Nizozemím. Šlo o informace z oblasti medicíny, techniky, umění apod. a jednalo se o jediný zdroj informací o vnějším světě, který mělo Japonsko k dispozici.

Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

### 2.1.1 Utagawa Hirošige III. (三代目歌川広重)

Jako žák Utagawy Hirošigeho a i po jeho smrti pokračoval v mistrově stylu, avšak nikdy nedosáhl stejné úrovně. Orientoval se na zobrazení cizinců a nově příchozích západních vlivů, jež byly v jeho době (začátek období Meidži, druhá polovina 19. století) populárním námětem (Obr. 5, 6 a 7).

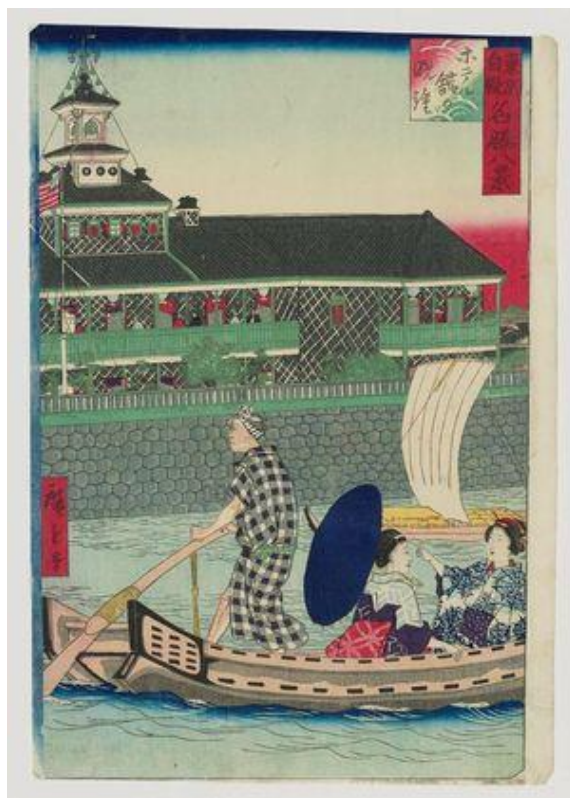


Obr. 5 – Utagawa Hirošige III.; Přední vchod do hotelu Cukidži v Tokiu



Obr. 6 – Utagawa Hirošige III.; Svatyně Tomigaoka Hačiman u Fukagawy





Obr. 7 – Utagawa Hirošige III.; Večerní projížďka kolem hotelu Cukidži

### 2.1.2 Hasegawa Sadanobu I. (長谷川貞信)

Z jeho krajin a pohledů na známá místa je cítit inspirace Hirošigem. Sadanobu se odlišuje výběrem zobrazeného města a namísto, v té době populárního, Eda (Tokia) zachycuje známé lokace v Kjótu, jako například na Obr. 8.



Obr. 8 – Hasegawa Sadanobu I.; Chrám Kijomizu-dera na hoře Otowa

## 2.2. Přelom století a normalizace kontaktu se západem

Přelom století znamená pro japonská tradiční umění zlom především v nových tendencích japonské společnosti, konkrétně v tendenci vrátit se zpět ke svým kořenům a vážit si tradičních japonských hodnot. (Lalonde, 2008, s. 4) Nové pozornosti se dostává malířství v japonském stylu, jež bylo od příchodu Evropanů upozaděno a moderním byla spíše západní olejomalba či malba v západním stylu, japonsky, *jóga*.<sup>19</sup> (Hánová, 2009, str. 15) Jako protipól k malbám *jóga* stojí malby v japonském stylu, zvané *nihonga*. Tyto dva směry se začaly utvářet již v 80. letech 19. století a představovaly dva základní tábory japonských umělců. (Marks, 2015, s. 13) O rozdělení umění na tyto dva póly se v 80. letech 19. století zasloužil americký historik umění a nadšenec do japonského umění a kultury, Ernest Fenollosa. (Kane, 2013, s. 29) Malby ve stylu *nihonga* k sobě přitahují nový okruh umělců a ti vnáší nový život do stagnujících či téměř zapomenutých tradičních uměleckých forem. Jednou z nich je o něco později, i v souvislosti s rostoucím zájmem o malbu japonského stylu, japonský dřevořez.

Koncem 19. století se Japonsko rychlé modernizaci už dobře přizpůsobuje a začínají vznikat instituce podle západního vzoru. V oblasti umění jsou zakládány státní organizace i soukromé společnosti. V roce 1889 je otevřena i Tokijská univerzita umění, jež posléze od roku 1896 nabízí vzdělání v obou formách malby (*nihonga* i *jóga*). (Marks, 2015, s. 13)

Tato nová univerzita dala vzniknout prvním moderním tiskům. Jedním z prvních, kdo se novým dřevořezům věnovali, byl Jamamoto Kanae, dřevořezbář, který studoval i olejomalbu na Tokijské univerzitě umění a v roce 1904 vydal svůj dřevořez s názvem *Rybář*, na jehož tvorbě se nikdo další kromě něj nepodílel. Tímto tiskem začíná hnutí kreativních tisků zvané *sósaku-hanga*. (Marks, 2015, s. 14) V tomto směru jde především o absolutní autenticitu autorova projevu a celý proces od návrhu, přes vyřezávání jednotlivých matic až po samotný tisk je dílem jednoho člověka. Principy kreativních tisků vysvětlil Jamamoto Kanae v několika časopisech, poprvé již v roce 1904. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 420) Vedoucím umělcem tohoto žánru se později stal Onči Kóširó, jehož díla bývají občas považována za předvoj japonské abstraktní malby. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 420) Tento přístup se pak částečně promítá i do tvorby některých autorů druhého směru, který se rozvíjí začátkem 20. století, *šin-hanga*. Někteří autoři předloh, jako například Jošida Hiroši, měli znalosti i z dřevořezbářské

---

<sup>19</sup> *Jóga* – 洋画, obrazy v západním stylu

praxe, a i když sami matrice nevyřezávali, na celý proces alespoň dohlíželi. (Maclean a Blair, 1930, s. 449)

Druhou školou po *sósaku-hanga* se stávají tzv. nové tisky (*šin-hanga*), jež se staví do opozice k některým názorům umělců kreativních tisků. Autoři žánru *šin-hanga* tisků spolupracují s řezbáři a tiskaři podle tradičního modelu *ukijo-e*, aby dosáhli co možná nejvyšší kvality, jaké *sósaku-hanga* zkrátka dostát nemohla. Za vznikem nových tisků stál nakladatel jménem Watanabe Šózaburó, který se pohyboval ve světě dřevotisků již od doby Meidži, kdy začal svou kariéru prodejem reprodukcí známých námětů. (Lalonde, 2008, s. 9) V Japonsku v té době sílila tendence ohlížet se ke svým kořenům a zobrazovat tradiční japonské hodnoty a na západě ještě stále neměli dost exotického japonského umění. Toho využil právě Watanabe, který začal najímat talentované umělce, aby pro něj tvořili návrhy v souladu se západními idealistickými představami o tradičním Japonsku, což bylo zároveň v souladu s tvorbou mnoha autorů té doby, jež tvořili v soudobém nostalgickém trendu. (Lalonde, 2008, s. 5) Tak dal Watanabe vzniknout novému hnutí *šin-hanga*, jež spojovalo modernizaci po vzoru západních mocností s japonským steskem po minulosti, ačkoliv bylo zároveň cíleno na západní publikum, jemuž naopak imponovalo svým idealistickým vykreslením Japonska v souladu se západními představami. (Lalonde, 2008, s. 5) Watanabeho záměr byl oživit všechny tři hlavní pilíře tradičního žánru *ukijo-e*, tedy tisky krásných žen, tisky herců kabuki a krajiny. (Marks, 2015, s. 16)

Postupem času si vybíral umělce, kterým pak zadával práci v konkrétním stylu a opravdu se mu podařilo obsáhnout všechny tři směry. Watanabeho první pokusy o znovuoživení dřevořezu proběhly ve spolupráci s Hašigučí Gojóem už v roce 1915. Dalšími známými autory, jež s Watanabem spolupracovali, byli například Itó Šinsui, který se věnoval především žánru *bidžin-ga*, Natori Šunsen, jež se specializoval na herce divadla kabuki, či Kawase Hasui, asi nejznámější představitel krajinářství hnutí *šin-hanga*. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 419) Watanabe si tak vytvořil silnou základnu renomovaných umělců, jež pro něj vytvářejí návrhy, a i po velkém zemětřesení v Kantó v roce 1923, které zničilo jeho dílnu a velké množství matric, zůstává vedoucím nakladatelem *šin-hanga* a nevyrovňávají se mu ani nakladatelství vzniknuvší až po zemětřesení. (Marks, 2015, s. 19)

## Proměny krajiny od 2. poloviny 19. století

Od roku 1927 se navíc tisky *šin-hanga* objevují i na výstavách *Teikoku bidžucu tenrankai* (zkráceně *Teiten*), v jejich západní sekci, s ohledem na velkou inspiraci západním uměním.<sup>20</sup> Několik z prvních umělců, kteří s Watanabem spolupracovali, byli dokonce cizinci, a hnutí *šin-hanga* obecně směřovalo spíše vstříc západnímu trhu. To později vedlo až k několika výstavám v USA, věnovaným čistě tiskům *šin-hanga* v letech 1930 a 1936. (Marks, 2015, s. 19)

### 2.2.1 Kobajaši Kijočika (小林清親)

Známý pro své tisky s tematikou modernizace období Meidži a následně i své válečné tisky, především z první čínsko-japonské války. Modernizace se v Kijočikově dílech projevuje především v podobě nových technologických vymožeností, osvětlení, moderních mostů, či dopravních prostředků viz Obr. 9, 10 a 11. K těm se řadí také stále se modernizující japonská armáda, především námořnictvo, jež později přivádí Kijočiku i k válečným tiskům, v nichž využívá svých zkušeností a často zobrazuje velkolepé námořní bitvy (Obr. 12). S válečnými tisky se však neomezuje pouze na námořní bitvy, nýbrž zachycuje i bitvy pozemní či postupy japonských jednotek, viz Obr. 13 a 14. Kijočikovy válečné tisky jsou oslavné a velkolepé s množstvím výbuchů, často kontrastujících s okolní temnou barvou, a kouře (Obr. 12 a 13).



Obr. 9 – Kobajaši Kijočika; Takanawa Hiračó Rogecu Kei

---

<sup>20</sup> *Teikoku bidžucu tenrankai (Teiten)* – 帝国美術展覧会 (帝展), Imperiální umělecké výstavy



Obr. 10 – Kobajaši Kijočika; Přecházení venkovského mostu



Obr. 11 – Kobajaši Kijočika; Hora Fudži s lodí u Miho v Šunšu (Šizuoka)



Obr. 12 – Kobajaši Kijočika; Obraz námořní bitvy u Phung-to v Koreji



Obr. 13 – Kobajaši Kijočika; Naše armáda útočí na čínský tábor v Pchjongjangu



Obr. 14 – Kobajaši Kijočika; Japonské síly zahánějí taiwanské bandity u Xinzhu

## 2.3. Válečné období a militarizace

Japonsko, s probíhající bleskovou modernizací v období Meidži, jež měla zvrátit více než 200 let dlouhé období izolace, naráží na střet tradičních hodnot s hodnotami nově přivezenými ze západu, což ke konci 19. století vede k několika konfliktům na japonském území. Tím nejvýznamnějším bylo asi Sacumské povstání, jež bylo posledním projevem bývalého samurajstva. (Reischauer a Craig, 2009, s. 145) Tyto konflikty znamenají příchod nových motivů, a to i vzhledem k podobě moderní války, jež se v tisících do té doby ještě nikdy neobjevovala. Zatímco malba byla považována za nevhodný způsob zachycení moderních válečných konfliktů, stále sílící militarizace a vojenské konflikty Japonska se již okolo přelomu 19. a 20. století rychle stávají poměrně oblíbeným námětem pro dřevorez. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 442) V té době se popularizuje žánr válečných tisků (*sensó-e*), jež jsou později využívány také v druhé sino-japonské válce, jako záznamy bojů či hrdinských činů a k posílení morálky a bojového ducha vojáků.<sup>21</sup> (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 442)

Ještě větší význam pro válečně orientované tisky měla o něco později první čínsko-japonská válka, jež byla konfliktem, který postavil Japonsko v očích západu na úroveň vyspělé mocnosti a japonské obyvatelstvo bylo na vojenské úspěchy patřičně pyšné, což se odráží i v soudobém populárním umění.

S přelomem století se objevují konflikty vedoucí postupně až k anexi Koreje a rusko-japonské válce. Tyto události již nejsou tak populárním námětem pro dřevorezy, jako první čínsko-japonská válka v letech 1894 a 1895. (Brown, 2001, s. 66) Autorům, jako byl Kobajaši Kijočika, jež se proslavili právě tisky z první čínsko-japonské války, už se v rusko-japonské válce nepodařilo bývalé slávy znovu nabýt. (Marks, 2010, s. 169)

Prvním velkým konfliktem, na němž se Japonsko podílelo, byla mezi lety 1894 a 1895 právě první čínsko-japonská válka. Tou dobou poměrně upozaděný žánr dřevorezu zaznamenala nárůst zájmu, díky novému sub-žánru válečných tisků. Tyto tisky většinou ilustrovaly hrdinství japonských vojáků v boji a průběh bitev. V následující rusko-japonské válce došlo k poklesu zájmu o dřevorez, což budí dojem postupného úpadku popularity válečných tisků. (Brown, 2001, s. 66) Ve 20. století však již mnoho tisků přichází od autorů, podílejících se na rodícím se hnutí *šin-hanga*, a namísto hrdinství v boji zobrazují tisky dobytá

---

<sup>21</sup> *Sensó-e* – 戦争絵, válečné tisky (obsáhlý termín, pod nějž často spadají i tisky válečníků či hrdinské tisky)

## Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

území, jež byla do té doby očím japonského obyvatelstva skryta a jsou tak do jisté míry exotická. (Brown, 2001, s. 67) Na válečných tiscích se podílí i nakladatel Watanabe Šózaburó a několik umělců, jež pod jeho patronací tvořili tisky v žánru *šin-hanga*. Rodí se například sbírka osmi pohledů na Koreu jednoho z nejvýznamnějších autorů krajinných tisků *šin-hanga* jménem Kawase Hasui. (Marks, 2015, s. 160)

Jiným válečným využitím dřevořezů byly například i společenské hry *sugoroku*, jež získaly nacionalisticky militantní nádech již během období Meidži.<sup>22</sup> Ty obsahovaly, kromě vyobrazení japonských vojáků, také bitvy a menší krajinné tisky. Hry těžily z již přítomné popularity militaristického a nacionalistického smýšlení v soudobé společnosti a byly vytvářeny na popud soukromých podnikatelů, snažících se na národním nadšení profitovat. (Paget, 2017, s. 28) Každé pole na hrací desce znamenalo nový zvrat událostí v jejich cestě za vítězstvím, přičemž tato cesta kopírovala systém vojenských hodností japonské armády a ukazovala radosti a strasti služby císaři a vlasti. (Paget, 2017, s. 25) *Sugoroku* byly ceněny i pro své umělecké zpracování a vizuální sofistikovanost a v některých případech byly vydávány i jako tisky sloužící pouze k dívání a neobsahují ani herní instrukce, kterými by se hráči měli řídit. (Paget, 2017, s. 26) Jedním z umělců, kteří se na tiscích her *sugoroku* podíleli, byl i Kobajaši Kijočika, jež vybudoval svou kariéru právě na válečných tiscích především z první čínsko-japonské války. Následně se stává autorem *sugoroku* s tematikou rusko-japonské války. (Paget, 2017, s. 26)

Válečné tisky však nemusí nutně zobrazovat pouze výjevy z bitev. Během druhé čínsko-japonské války se mnohé dřevořezy věnují krajinám okupovaných území takovým způsobem, že z nich není skutečnost probíhající války nijak patrná. Takové tisky slouží, jako ujištění japonských občanů, že Japonsko v konfliktu opravdu hraje roli osvoboditele. (Brown, 2001, s. 69) Pozoruhodný je především fakt, že japonsští umělci nejsou nuceni tvořit ve válečném duchu. (Brown, 2001, s. 66) V časech válek vzniká mnoho dřevořezů, jež s válečnými snahami nemají nic společného a do válečné tvorby se tak řadí pouze díky době svého vzniku, nikoli však tematicky. V některých případech tisky představují i tichý protest či kritiku válečných aktivit, což lze vyčíst například z výrazů a bledých tváří některých zobrazených postav, to však z krajinných tisků málokdy vyplývá. Na druhou stranu vzniká i počet válečně motivovaných

---

<sup>22</sup> *Sugoroku* – 双六, japonská desková hra založena především na náhodě. Tvoří ji hrací deska, po níž se hráči pohybují hodem kostkou.



tisků s nacionalistickou tematikou a někteří umělci jsou dokonce armádou najímáni k tvorbě pro-válečných tisků, jež by podpořily nadšení a zmírnily obavy běžného japonského obyvatelstva. (Brown, 2001, s. 67)

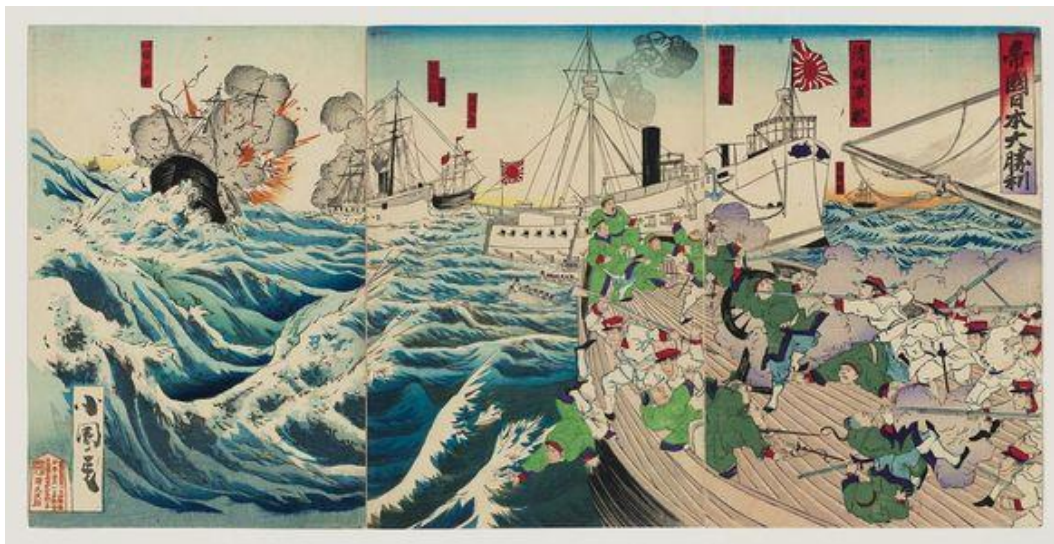
V dnešní době bývá tvorba za druhé světové války, potažmo druhé čínsko-japonské války, často opomíjena. 20. století bývá, především z evropského pohledu, mnohdy rozděleno na dobu před-válečnou a dobu po-válečnou, díky čemuž vzniká uprostřed vzduchoprázdno, jemuž, i podle Kendalla H. Browna, autora *Out of the Dark Valley: Japanese Woodblock Prints and War 1937-1945*, není věnována patřičná pozornost. (Brown, 2001, s. 65-66) V některých případech může jít i o vědomé rozhodnutí toto období hlouběji nepopisovat ze snahy ochránit jinak dobré jméno umělce. Válečné tvorby se účastnili i autoři známí během války i v poválečném období, jako například Kawase Hasui, Jošida Hiroši, Itó Šinsui a další. (Brown, 2001, s. 65)

Panuje také přesvědčení, že umělci měli ve válečném období omezený přístup k materiálům pro svou práci, takže žánr dřevorezu v období války strádal. Ač je tomu do jisté míry opravdu tak, nelze říci, že by byla produkce tisků zcela zastavena. Motivy válečných tisků se pouze časem změnila a tendence, které vedly autory k zobrazení bitev a hrdinství japonských vojáků v první čínsko-japonské válce, se proměnily v tendence ukazovat obyvatelstvu klid a mír, který s sebou japonská armáda do okupovaných oblastí údajně přinášela v druhé čínsko-japonské válce (1937-1945). (Brown, 2001, s. 66) I tisky, s válkou zdánlivě nesouvisející, jejichž vznik je však válkou umožněn, jsou důkazem probíhající válečné tvorby. Jejich tvůrci mohli, mnohdy díky válečným ziskům Japonska, cestovat do míst poskytujících jim nové inspirace a v některých případech k tomu byli dokonce pobízeni či v tom byli japonskou armádou podporováni.

Většina válečně motivovaných děl byla po konci druhé světové války Japonsku zabavena americkou správou a až v roce 1970 byly obrazy zapůjčeny Japonsku zpět. (Tsuji a Rousmaniere, 2019, s. 444) Jednalo se především o obrazy vykreslující udatnost japonských vojáků a podněcující vlastenecké smýšlení.

### 2.3.1 Utagawa Kokunimasa (歌川小国政)

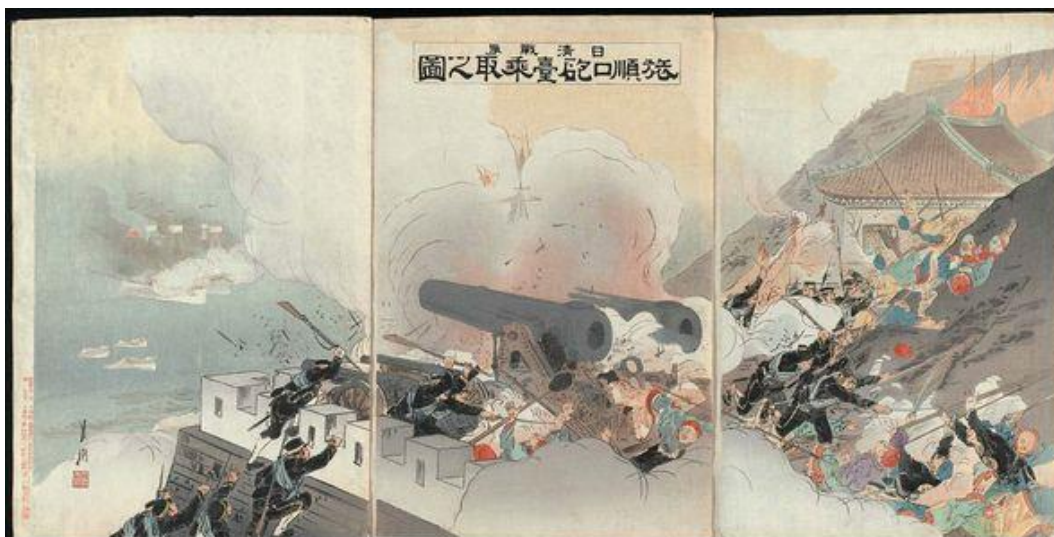
Podobně jako Kobajaši Kijočika se proslavil především svými válečnými tisky z první čínsko-japonské války a stejně jako v případě Kijočiky se jedná ve velké míře o zobrazení námořních bitev. Kokunimasovy tisky často obsahují narážky na japonskou nadřazenost a čínskou zbabělost či zaostalost, jak je vidět i na příkladu (Obr. 15) níže. Byl tedy typickým autorem propagandistických válečných tisků.



Obr. 15 – Utagawa Kokunimasa; Velké vítězství imperiálního Japonska

### 2.3.2 Ogata Gekkó (尾形月耕)

Ogata Gekkó tvořil v podobném stylu jako Kokunimasa a jeho válečné tisky často zachycují japonskou převahu nad čínskou armádou, jež je vyobrazována jako slabá, zaostalá, nepřipravená či zbabělá a ustrašená, což lze vidět na příkladech (Obr. 16 a 17) níže.



Obr. 16 – Ogata Gekkó; Sino-japonská válka: ilustrace okupace dělostřelecké baterie u Port Arthuru



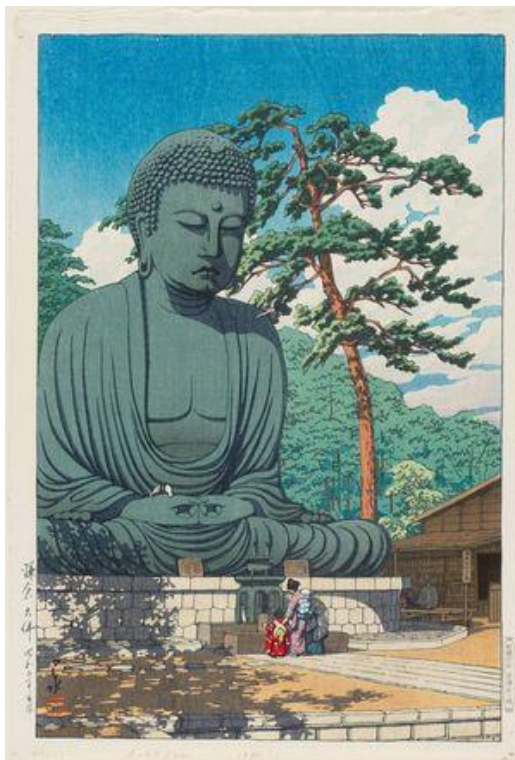
Obr. 17 – Ogata Gekkó; Sino-japonská válka: Pronásledování stahujících se nepřátel u Jinzhoucheng

### 2.3.3 Kawase Hasui (川瀬巴水)

Pravděpodobně nejvýznamnější krajinář hnutí *šin-hanga*. Během druhé světové války získává možnost cestovat do okupovaných oblastí, díky čemuž později vzniknou například jeho pohledy na Koreu. Schválně a velmi často využívá techniky *gomazuri*, jež je v tradičním *ukijo-e* považováno chybu tiskaře, vzniklou špatným použitím *barenu* (nástroje používaného na přitlačení papíru k matrici). V žánrech *šin-hanga* a *sósaku-hanga* je tohoto efektu často využíváno záměrně k ozvláštnění struktury materiálů a vytvoření na pohled drsného povrchu. Jeho tisky tak mají zvláštní, ojedinělý vzhled, rozeznatelný od jeho současníků. Využití *gomazuri* lze pozorovat prakticky ve všech jeho dílech, i příkladech (Obr. 18 a 19). Obr. 19

Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

navíc pochází z Hasuiovy série pohledů na Koreu, jež mu byla umožněna díky státní podpoře cestování pro umělce během druhé čínsko-japonské, potažmo světové, války.



Obr. 18 – Kawase Hasui; Velký Buddha v Kamakuře



Obr. 19 – Kawase Hasui; Chrám Čunum, hora Čiri, Korea

### 2.3.4 Cučija Kóicu (土屋光逸)

Cučija Kóicu podobně jako Kawase Hasui tvořil ve stylu *šin-hanga* a jeho dominantou byly tradičně japonské motivy, viz brána *torii* na obraze (Obr. 20) či známý velký lampion z chrámu v Asakuse na obraze (Obr. 21). Množství z jeho původních návrhů se dochovalo až do dnešní doby i s původními matricemi. Jeho ikonickým dílem je pak asi *Ušigome Kagurazaka* (Obr. 22), jež má dnes na původním místě, jež je na dřevotisku zobrazeno i informační cedulí s Kóicuovým návrhem.



Obr. 20 – Cučija Kóicu; Pohlednice z Mijadžimy



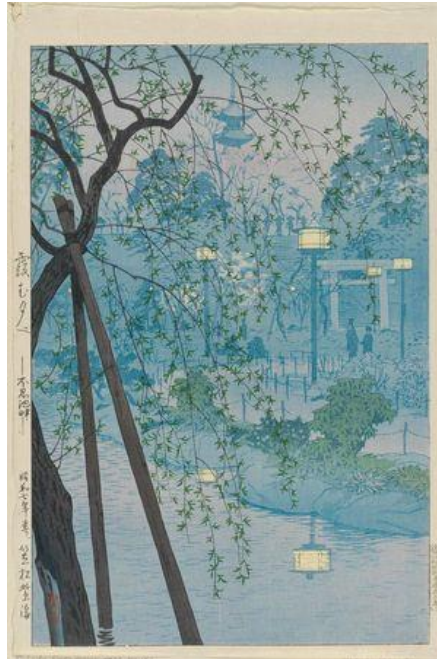
Obr. 21 – Cučija Kóicu; Velká lucerna v chrámu Asakusa



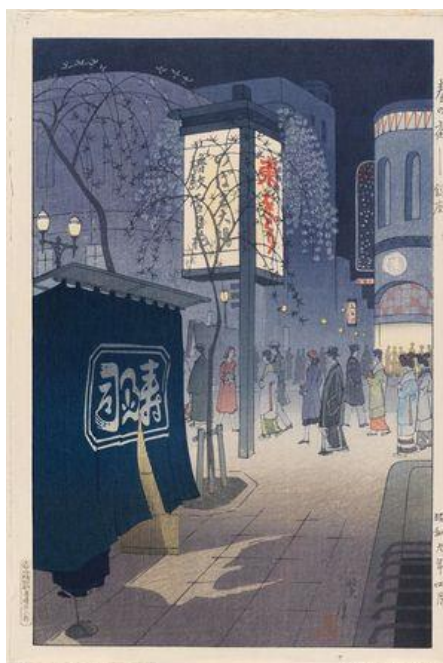
Obr. 22 – Cučija Kóicu; Ušigome Kagurazaka

### 2.3.5 Kasamacu Širó (笠松紫浪)

Z dřevořezů Kasamacu Širóa je patrné navyknutí modernizaci v běžném životě, viz (Obr. 23, 24 a 25). Ta se projevuje například západním oděním zobrazených postav, mnohdy zobrazovaných v kontrastu k tradičním motivům, jako v případě obrazu (Obr. 25). V tisících jsou často přítomné lampy či elektrické osvětlení, jako v obraze (Obr. 23). Používá světla k vytvoření kontrastu s okolní barvou, jako v obrazech (Obr. 24 a 26). Do velké míry také využívá techniku *gomazuri*.



Obr. 23 – Kasamacu Širó; Mlhavý večer na břehu jezera Šinobazu



Obr. 24 – Kasamacu Širó; Ginza za jarní noci



Obr. 25 – Kasamacu Širó; Velká lucerna chrámu Kannon, Asakusa

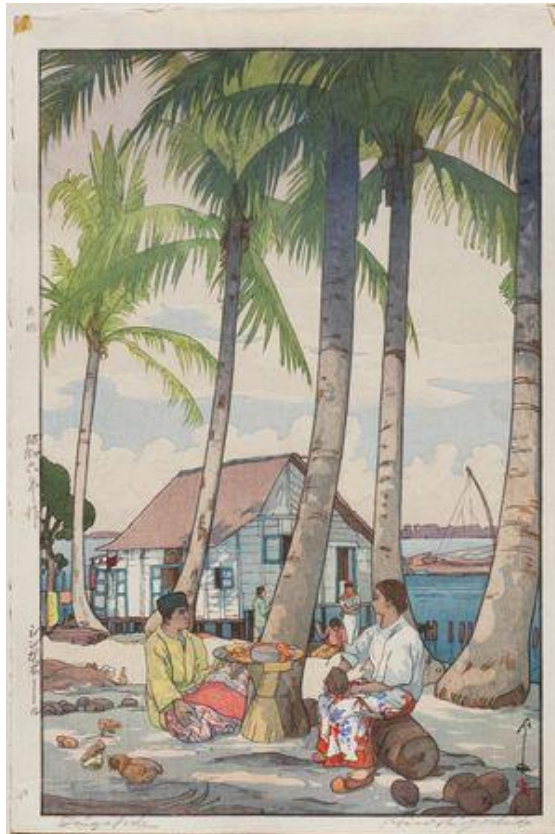


Obr. 26 – Kasamacu Širó; Soumrak, horké prameny Honami



## 2.3.6 Jošida Hiroši (吉田博)

Za svůj život cestoval po celém světě, což se jasně odráží v jeho tvorbě. (Blair, 1951, s. 168) Je pravděpodobně „nejexotičtější“ autorem japonských dřevořezů, i když mezi jeho díly najdeme i motivy tradičně japonské, jako například horu Fudži či jiné klasické náměty, jako v případě mostu na obraze (Obr. 29). Jeho inspirace sahají až k egyptským sfingám, obrazům Singapuru, Mukdenu, Mandžuska a podobným, viz obrazy (Obr. 27, 28, 30 a 31). Druhá světová válka pro něj byla také příležitostí k cestování především po východní Asii, což mu však na nějakou dobu znemožnilo opětovné absolvování cest jinam, především do Ameriky. (Zinkow, 2017, s. 12) Jeho tisky navozují specifický dojem připomínající vodo-malbu. V rámu dřevořezu zpravidla nalezneme název díla, jména řemeslníků a Hirošiho schvalovací razítko, jež představuje zaručení kvality přímo od autora.<sup>23</sup> (Blair, 1951, s. 166)

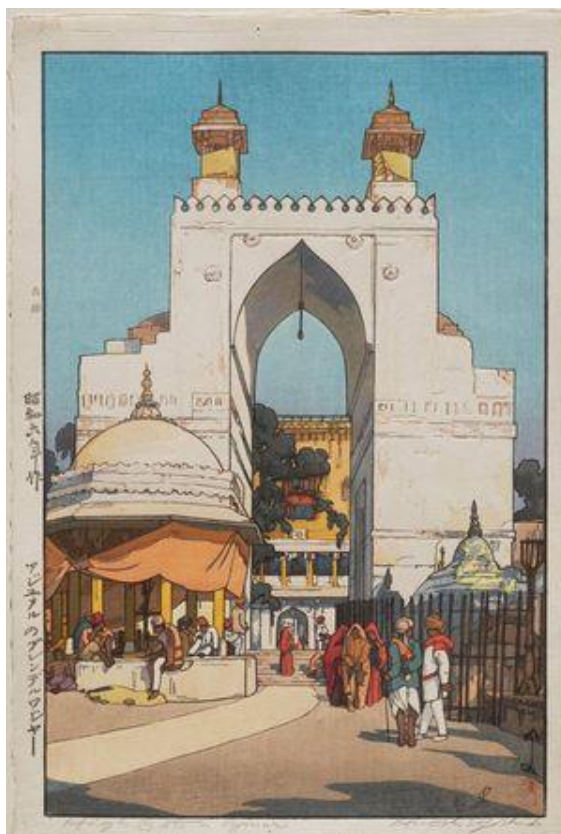


Obr. 27 – Jošida Hiroši; Singapur

---

<sup>23</sup> Jošida Hiroši věřil, že umělec má být zkušený ve všech oblastech dřevotisku, od nákresu až po konečný tisk. Jedině tak podle něj může být dosaženo výtečnosti. (Blair, 1951, s. 164)

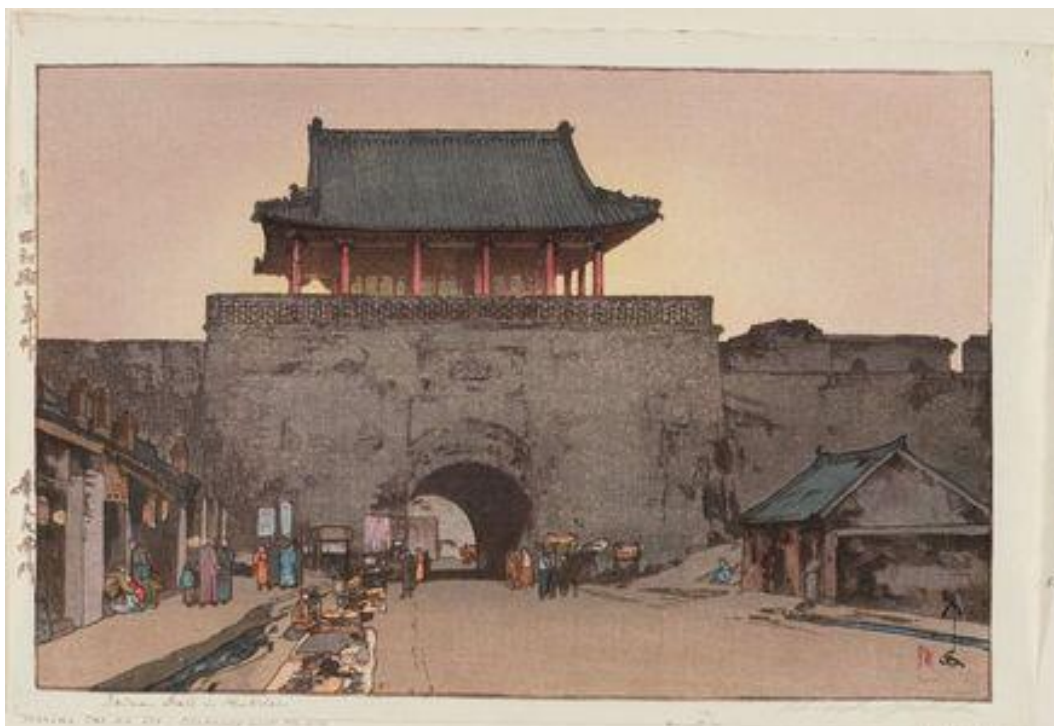
Proměny krajin od 2. poloviny 19. století



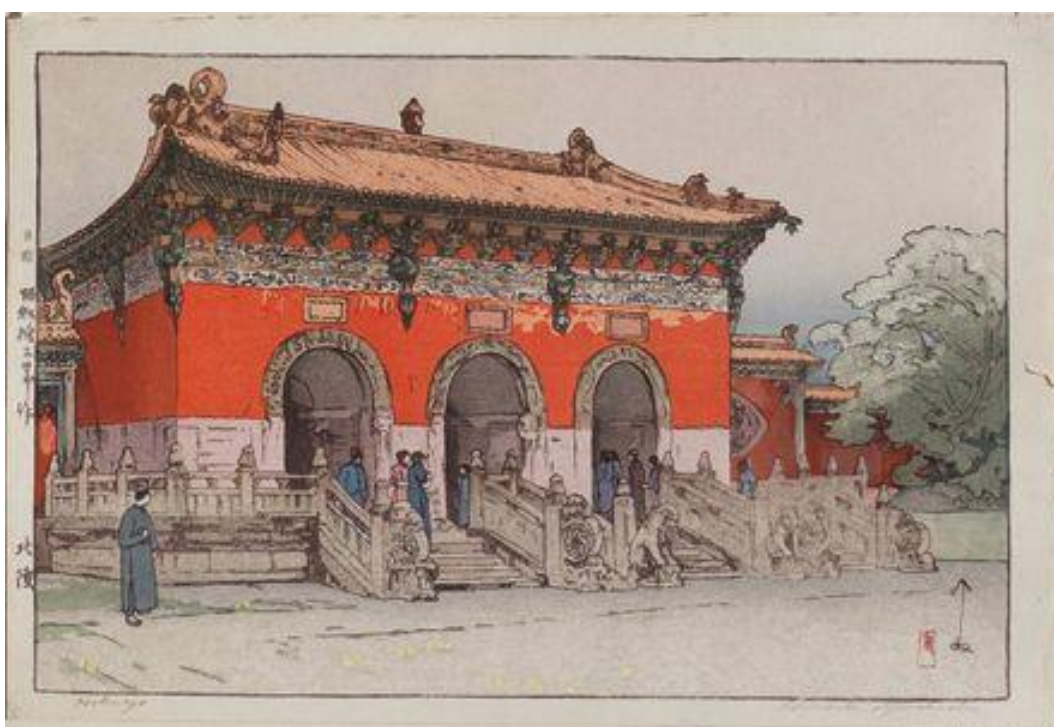
Obr. 28 – Jošida Hiroši; Vysoká brána v Ajmeru



Obr. 29 – Jošida Hiroši; Šimbaši



Obr. 30 – Jošida Hiroši; Brána Dainan v Mukdenu



Obr. 31 – Jošida Hiroši; Hokurjó (Pei-ling, Mandžusko)

### 2.3.7 Itó Šinsui (伊東 深水)

Itó Šinsui je známý téměř výhradně pro své tisky krásných žen, ale navrhnul i několik krajin, jako například obraz (Obr. 32). Byl jedním z prvních autorů žánru *šin-hanga*. Watanabe

Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

v něm brzy rozpoznal talent, jenž v něm nadále podporoval a Itó se velmi záhy stal umělcem specializujícím se výhradně na žánr *bidžin-ga*, viz obraz (Obr. 33).



Obr. 32 – Itó Šinsui; Večerní zasněžená krajina v Komoru



Obr. 33 – Itó Šinsui; Zasněžená svatyně

## 2.4. Meziválečná a poválečná doba 20. století

Restauraci Meidži následovala postupná normalizace vztahů se západem a vzájemná výměna hodnot a uměleckých postupů, v důsledku čehož došlo k postupné asimilaci kultur a ustálení jejich vzájemného čerpání inspirací. V Japonsku to vedlo k zakládání institucí podle západního vzoru, včetně těch umělecky a kulturně orientovaných, jako byly univerzity, muzea či vládně sponzorované výstavy. (Rimer, 1990, s. 266) Japonsko následně vstoupilo do 20. století s novou kulturní vitalitou a s obrozením zájmu o tradiční hodnoty na začátku století se setrvačnost kulturní tvorby a kulturního vývoje udržuje až do vypuknutí druhé čínsko-japonské války. Vzhledem ke stavu kulturního vývoje před tímto konfliktem však už konflikt sám nedokázal tento trend zastavit a Japonsko po konci druhé světové války plynule navazuje poválečnou vlnou nové kultury ve formě literatury a dalších forem umění. Období druhé světové války, se tak ukázalo být pouhým zpomalením kulturního vývoje, nastoupeného v období Šówa, a nikoli jeho zkázou. (Rimer, 1990, s. 267)

Co se dřevořezů 20. století týče, již před válkou se rozvinula hnutí kreativních tisků (*sósaku-hanga*) a nových tisků (*šin-hanga*). *Sósaku-hanga* mají blízko k trendům, panujícím v evropském moderním umění, především pak k důrazu na abstrakci. Autoři tohoto žánru se ve snaze dosáhnout prestiže malby omezují na menší počet výtisků a usilují o modernizaci nejen námětů, nýbrž i stylů a postupů samotných.<sup>24</sup> (Wistar, 1992, s. 10-11) Jedním z prvních, kdo se abstraktním tiskům začali věnovat, byl Kóširó Onči, autor žánru *sósaku-hanga*, který experimentoval i se styly tisku. Jeho experimenty se v žánru kreativních tisků uchytily například ve formě tisku s pomocí listů, látkou, kartonu či novin, za účelem vytvoření jiné textury tisku. (Gentles, 1959, s. 16) Přes úsilí modernizovat a posunout formu dřevořezů ze zajetých kolejí staré tradice, se autoři *sósaku-hanga* v Japonsku netěší velkému uznání či respektu, ač je tomu u západních soukromých i veřejně činných sběratelů jinak. (Wistar, 1992, s. 7)

Největší inovací, kterou moderní dřevotisky oproti tradiční tvorbě přinášejí je však především nekonečně široké spektrum námětů a stylů, jež mají autoři k dispozici. (Wistar, 1992, s. 5) Zatímco v případě tradičního *ukijo-e* lze náměty shrnout do několika skupin, většinou spojených se zábavními čtvrtěmi, moderní tisky se inspiroují motivy ze západu i východu

---

<sup>24</sup> Počet výtisků bývá umělcem i zaznačen na okraji tisku (Wistar, 1992, s. 5)

Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

a stávají se mezinárodními či univerzálními co do stylu i vyobrazených subjektů. (Wistar, 1992, s. 6)

#### 2.4.1 Asano Takedži (浅野竹二)

Asano Takedži byl autorem orientovaným převážně na zobrazení tradiční japonské architektury, mezi jeho díly vystupují nejčastěji chrámové pagody či hrady, viz (Obr. 34, 35, 36 a 39). Kromě toho se věnuje i krajinám, v nichž figurují pole, moře či jezera, jako v případě obrazu (Obr. 36). Díla mají v okraji vytištěný název a v některých případech i značku označující první vydání, po jehož vytisknutí se značka z matrice odstranila. V okrajích tisků (Obr. 36, 37, 38 a 39), pocházejících z doby po konci 2. světové války, si lze v okraji obrazu povšimnout i jmen řemeslníků, čísla vydání, a dokonce názvu díla v anglickém překladu. Mimoto navrhnul i množství pohlednic, jež byly oblíbeným malým formátem dřevotisku ve 20. století, viz (Obr. 40).



Obr. 34 – Asano Takedži; Zasněžený stříbrný pavilon



Obr. 35 – Asano Takedži; Velká pagoda na hoře Kója



Obr. 36 – Asano Takedži; Jezero Šódžin



Obr. 37 – Asano Takedži; Bambusový háj Saga



Obr. 38 – Asano Takedži; Jaro v chrámu Kurama





Obr. 39 – Asano Takedži; Mrholení na hradě Nidžó, Kjóto



Obr. 40 – Asano Takedži, Sněhulák

Proměny krajiny od 2. poloviny 19. století

## 2.4.2 Wada Sanzō (和田三造)

Zobrazuje soudobé trendy ve společnosti, především pak pracující civilisty, americké vojáky okupační správy a podobné jevy běžně se vyskytující v Japonsku za druhé světové války a po ní, viz (Obr. 41 a 42).



Obr. 41 – Wada Sanzō; Úředníci (サラリーマン)



Obr. 42 – Wada Sanzō; Náčrtky amerických vojáků

### 2.4.3 Jošida Tóši (吉田遠志)

V dílech Jošidy Tóšiho lze pozorovat vlivy moderního umění v podobě diverzity způsobu zpracování a experimentování. Některé tisky, jako například (Obr. 43), připomínají styl Jošidy Hirošiho. Jiné jdou spíše experimentálním směrem, viz (Obr. 44). Další využívají techniky *gomazuri*, jež je obecně v žánru *šin-hanga* hojně užíváno. Příkladem mohou být obrazy (Obr. 45 a 46).



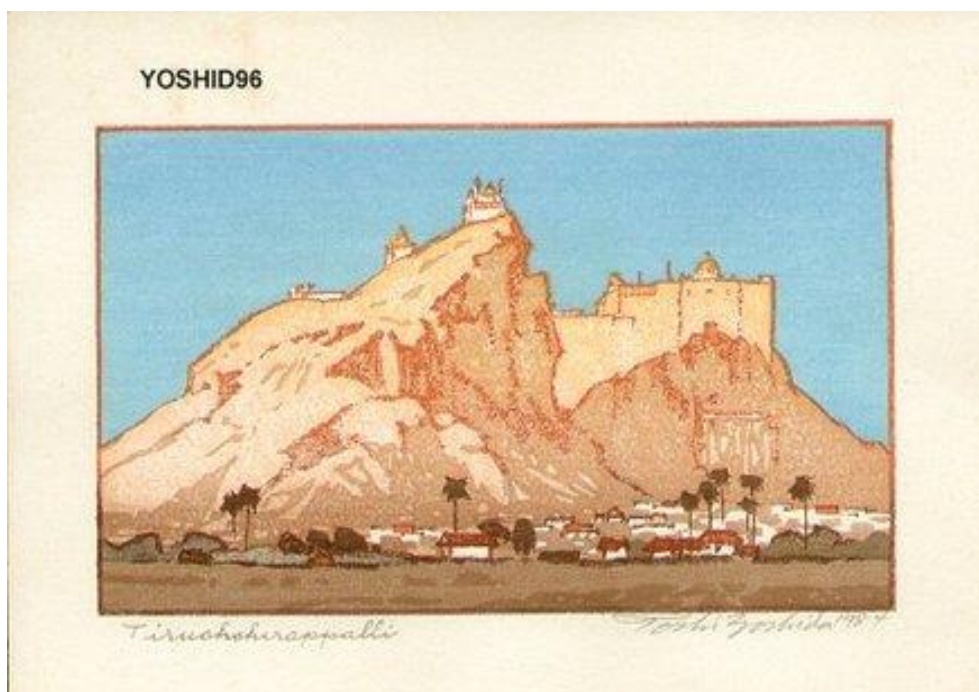
Obr. 43 – Jošida Tóši; Půlměsíční most



Obr. 44 – Jošida Tóši; Lucerny a javory



Obr. 45 – Jošida Tóši; Pinie – Přátelská zahrada



Obr. 46 – Jošida Tóši; Tiruchchirappalli

#### 2.4.4 Hašimoto Okiie (橋本興家)

Jeho návrhy jsou poměrně abstraktní a pohybuje se na pomezí žánrů *šin-hanga* a *sósaku-hanga*, viz obraz (Obr. 49). Typickým pro 20. století je také zjednodušování textur, viz obrazy (Obr. 47 a 48). Takové zjednodušení může působit kontrastně k obecně často využívané technice *gomazuri*, jako v obrazu (Obr. 49).



Obr. 47 – Hašimoto Okiie; Hrad Ogaki



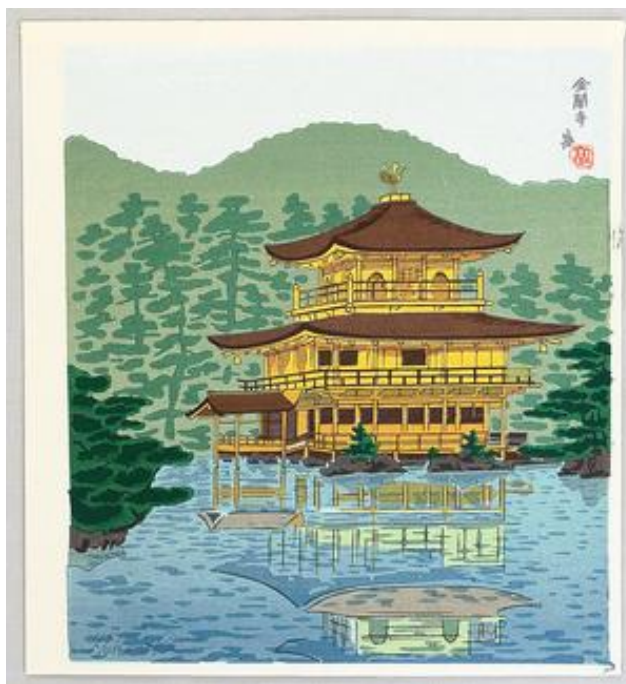
Obr. 48 – Hašimoto Okiie; Hrad Nagoja



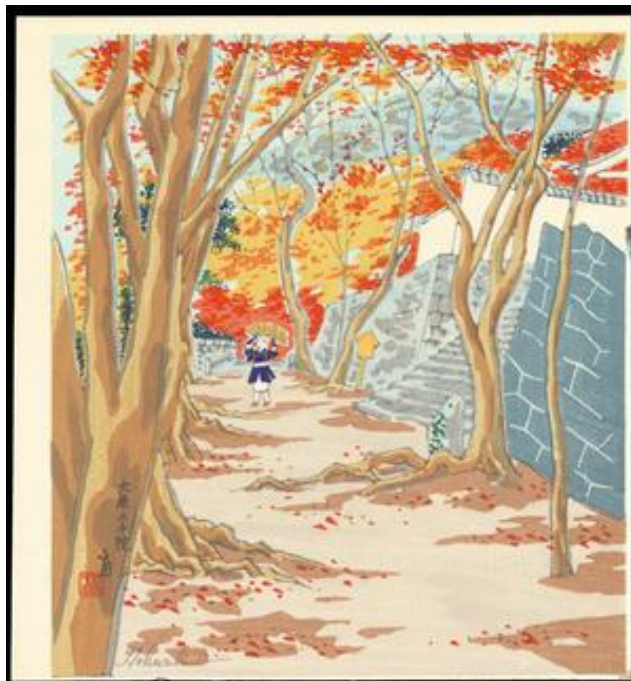
Obr. 49 – Hašimoto Okiie; Kamenný most

#### 2.4.5 Tokuriki Tomikičiró (徳力富吉郎)

Jeden z moderních autorů orientujících se na architekturu a zachycení tradiční japonské atmosféry, viz (Obr. 50 a 51). Většina jeho tisků je ve stylu *šin-hanga* s využitím *gomazuri*.



Obr. 50 – Tokuriki Tomikičiró; Zlatý pavilon



Obr. 51 – Tokuriki Tomikičiró; Oohara Sanzen-In

#### 2.4.6 Nišidžima Kacujuki (西嶋勝之)

Jeho tvorbou jsou velmi moderně a minimalisticky působící tisky. Častým motivem jsou tradiční uličky či obchody, viz (Obr. 52 a 53). Jelikož se jedná o prakticky současného autora, jsou jeho díla dostupná zpravidla na internetových aukcích, nikoliv v muzeích či galeriích. Současný dřevořez je stejně jako v minulosti umělecké médium sloužící k soukromému užití a nejedná se o galerijní vysoké umění, ač je míra řemeslného i uměleckého zpracování mistrovská.



Obr. 52 – Nišidžima Kacujuki; Kawamičija



Obr. 53 – Nišidžima Kacujuki; Riššu (či Začátek podzimu)

#### 2.4.7 Kitaoka Fumio (北岡 文雄)

Kitaoka Fumio je současný umělec a jeho díla jsou tak k dostání především na aukcích a ukazují tak pravou podstatu dřevořezů, jako užitého umění. Vzhledem k množství inspirací jsou motivy moderních dřevotisků téměř neomezené a zpracování také závisí pouze na autorově představě. Některé jeho tisky jsou již silně abstraktní, jindy i krajiny ve stylu *šin-hanga*, viz (Obr. 54).



Obr. 54 – Kitaoka Fumio; Horská stezka v podzimních barvách



#### 2.4.8 Hagiwara Hideo (萩原英雄)

Díla Hagiwary Hidea bývají často abstraktní, některá až do takové míry, že nelze říci, zda se ještě jedná o krajinu, viz (Obr. 55).



Obr. 55 – Hagiwara Hideo; Malé jezírko

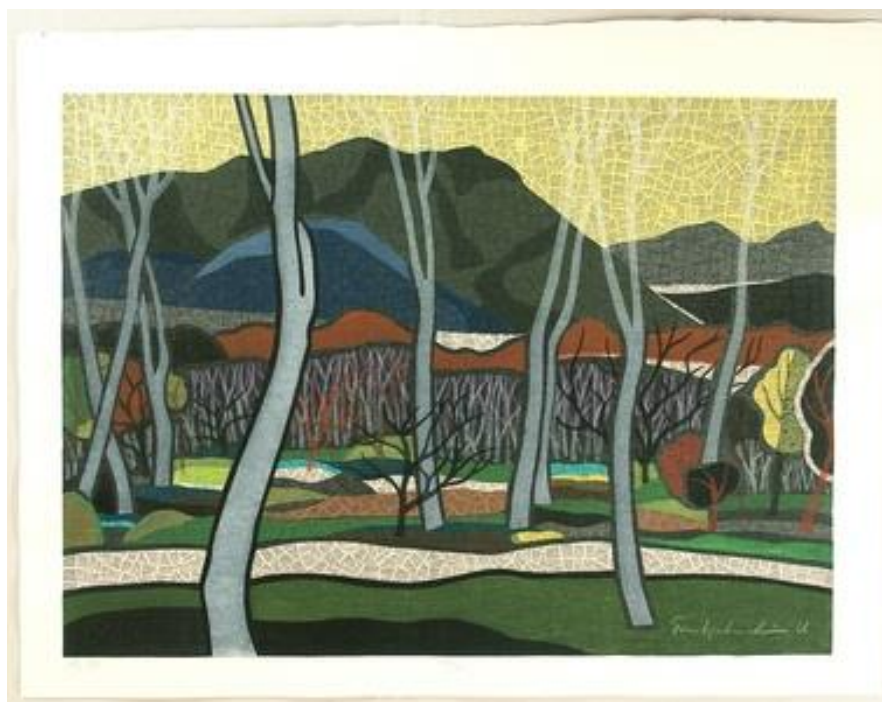
Proměny krajin od 2. poloviny 19. století

#### 2.4.9 Mabuči Tóru (馬淵聖)

Krajinné tisky Mabučiho Tórua jsou často tvořeny zjednodušeným dělením krajiny na barevné bloky, čímž je dosaženo abstraktního efektu, jako například v obrazech (Obr. 56 a 57) níže.



Obr. 56 – Mabuči Tóru; Výšiny Nasu na jaře



Obr. 57 – Mabuči Tóru; Horský háj

## Závěr

Pojmy dřevorez a *ukijo-e* dnes představuje disciplínu japonského tradičního umění s historií sahající nejméně do 16. století (vezmeme-li v úvahu inspirace a prapůvodce tohoto směru, dostaneme se ještě mnohem dále a stopy zdrojů inspirace nás zavedou i do Číny). Během celé své existence se forma dřevorezu vyvíjela co do techniky zpracování, používaných materiálů, formátu, zobrazovaných námětů či do samotného publika, na které cílila. Tyto změny se zpravidla projevovaly ve vlnách s poměrně velkým odstupem a vývoj dřevorezů byl tak až do 19. století velmi lineární. V souvislosti s kontaktem se západními kulturami a rostoucím vlivem západu na Japonsko se tento trend rychle proměnil a z pozvolné evoluce se stala takřka revoluce celé disciplíny ve všech výše zmíněných aspektech tvorby.<sup>25</sup> Cílem této bakalářské práce bylo poskytnout ucelený obraz a vysvětlení změn k nimž od 2. poloviny 19. století v krajinářství japonského dřevorezu docházelo a demonstrovat změny na vybraných dílech vlivných či známých autorů tohoto období.

Revoluční změny jsem v souvislosti s krajinářstvím rozdělil do čtyř etap podle původce změn, jež navazují na období 1. poloviny 19. století, jež by se dalo označit za vrcholné. Vrcholné období, které celý žánr krajinomalby v dřevorezu odstartovalo a zpopularizovalo, je obdobím mistrů Kacušky Hokusai a Utagawy Hirošigeho, dvou revolučních designérů, kteří do dřevorezu vnesli novou perspektivu, použití nových barev i nové motivy a náměty děl.

První vlnou je vývoj přímo navazující na vrcholné období, spočívající v postupné adaptaci nových inspirací a hmatatelně rostoucího vlivu západu na náměty děl. Westernizace se však projevila i ve formě postupné ztráty kvality děl i zájmu Japonců o médium dřevorezu a rozmachem západních forem umění či médií, jako je například olejomalba či noviny. První vlna tak začíná navázáním na tradiční postupy a motivy, jež se však díky nově přichozím vlivům ze západu rychle mění a do popředí se dostávají tisky inspirované západem a měnícím se Japonskem. To se okolo přelomu 19. a 20. století zase změní, když si Japonci začínají uvědomovat atraktivnost japonské kultury a krásy tradičních námětů a sílí nacionalismus a vlastenecké smýšlení, objevuje se válečná tematika a velké popularity se dostává tiskům zobrazujícím japonské válečné úspěchy či udatnost japonských vojáků v boji.

---

<sup>25</sup> Výrazně se změnila technika zpracování, používané materiály, formát, náměty i cílová skupina.

## Závěr

Ve druhé vlně tak dochází k normalizaci kontaktu se západem a kulturního uvědomění, vzniku nových institucí podle západního vzoru a formování směrů *jóga* a *nihonga*, tedy západní a japonské malby, o což se přičinil mimo jiné také americký profesor filozofie, historik, a především sběratel japonského umění, Ernest Fenollosa. Díky němu také vrcholí západní posedlost veškerým japonským uměním, jinak též známá jako *japonisme*. Počátkem 20. století se rovněž formují nové styly dřevořezu, jež do budoucna formují podobu tzv. moderního dřevořezu. Těmito dvěma směry jsou kreativní tisky *sósaku-hanga* a nové či moderní tisky *šin-hanga*, vzniknuvší především zásluhou nakladatele jménem Watanabe Šóزابuró.

Třetí etapou je etapa válečná a militaristická, jež se střídavě dostává do popředí a zase mizí z hledáčku sběratelů s jednotlivými konflikty, proběhnuvšími ke konci 19. století a v první polovině století 20. V této kategorii vznikala díla přímo inspirovaná soudobou japonskou válečnou aktivitou, počínaje první čínsko-japonskou válkou a konče druhou světovou válkou. Tisky se orientují na japonské vojenské triumfy, dokumentaci dobytých území či dokonce pozvednutí morálky a nacionalistického smýšlení obyvatelstva ve formě hrdinských obrazů a vojensky laděných deskových her.

Poslední kategorii jsem vytýčil jako období poválečné, potažmo meziválečné. Jde o kategorii shrnující díla, jež svým obsahem a náměty s válkou nesouvisí a vznikla v době meziválečné nebo následně až po druhé světové válce a jedná se tak už prakticky o moderní či současný dřevořez. Tato díla mají velmi moderní provedení a jejich kategorizace již hraničí s kategorizací západního moderního umění. Inspirace, motivy i náměty jsou neomezené, setkáváme se se stále odvážnější experimentací či porušováním pravidel tradiční dřevořezby. V této kategorii je tedy řeč o moderním umění v plném slova smyslu.

Moderní dřevořez se natolik rozrostl, co se provedení a motivů týče, že pouze čas určí, kteří ze současných autorů prorazí a kam to celou disciplínu posune. Posledními dvěma reformátory, kteří tak stojí za bližší zkoumání jsou Ernest Fenollosa a Watanabe Šóزابuró. Ti jsou však spíše mecenáši a nesklízejí takový ohlas či popularitu, jaké se dostává jednotlivým autorům. I přesto jsou však tyto dva muži těmi posledními, kteří téměř vzkřísili stagnující formu dřevořezu a formovali její vývoj i nadále. Watanabeho vliv je patrný už ze samotné kategorizace moderních dřevořezů, při které stále můžeme použít kategorií *sósaku-hanga* a *šin-hanga*, jež díky své široké definici snadno pasují na nově vzniklá díla. Stejně jako se dříve hovořilo o *ukijo-e*, současné období lze bez nadsázky označit za éru *sósaku* a *šin-hanga*. Ač byli Hokusai a Hirošige v mé práci označováni za mistry vrcholného období krajinařství japonského dřevořezu, Ernest Fenollosa a, s ohledem na dřevořez, především Watanabe

Šózaburó, jsou dvěma průkopníky a reformátory dřevořezu a japonského umění vůbec, a jsou tedy rovněž mistry s patřičnými zásluhami.

Během psaní této práce jsem si uvědomil obsáhlost tématu proměny *ukijo-e* v moderní dřevořez, jež není velmi komprehenzivně popsáno a nejde tak přesně určit, co dělá z moderního dřevořezu *ukijo-e* a co moderní tisk *šin-hanga*. O tom rozhoduje větší počet vlastností, jež mohou a nemusí chybět. Tato práce si nekladla za cíl vyjmenování všech těchto rozdílů a pravidel, nýbrž souhrnný popis okolností přechodu k modernímu dřevořezu, jež minimálně v českém prostředí chyběl a může sloužit jako brána k dalšímu bádání.

V souvislosti s tím, bych se nadále chtěl blíže věnovat tématu souvisejícímu s přechodem na moderní dřevořez, ke kterému mne přivedla právě jedna z vlastností těchto dřevořezů, odlišující je od *ukijo-e*. Touto vlastností je tolerance technik, jež bývaly v tradičním *ukijo-e* považovány za chyby.<sup>26</sup> Ve svém dalším bádání bych se proto chtěl ponořit hlouběji do tématu chyb v dřevořezu, jak už tolerovaných, přehlédnutých či časem uznaných za plnohodnotnou techniku.

---

<sup>26</sup> Např. *gomazuri* (blíže viz podkapitola 2.3.3 Kawase Hasui, str. 37)

## Seznam obrázků

**Obr. 1:** Katsušika Hokusai; Kadžikazawa z provincie Kai (ze série Třicet šest pohledů na horu Fudži); 1830-1831; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/234436>)

**Obr. 2:** Katsušika Hokusai; Kadžikazawa z provincie Kai (ze série Třicet šest pohledů na horu Fudži); 1830-1831; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/234438>)

**Obr. 3:** Kacušika Hokusai; Most Nihonbaši v Edu (ze série Třicet šest pohledů na horu Fudži); 1830-1831; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/233045>)

**Obr. 4:** Utagawa Hirošige; Jasné počasí po vánici na mostu Nihonbaši (ze série Nově vybraných slavných míst v Edu); 1840-1842; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/237592>)

**Obr. 5:** Utagawa Hirošige III.; Přední vchod do hotelu Cukidži v Tokiu; 1869; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/276524>)

**Obr. 6:** Utagawa Hirošige III.; Svatyně Tomigaoka Hačiman u Fukagawy (ze série Známá místa v Tokiu); 1869; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/537170>)

**Obr. 7:** Utagawa Hirošige III.; Večerní projížďka kolem hotelu Cukidži (ze série Pýchy Tokia: Osm pohledů na známá místa); 1871; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/129822>)

**Obr. 8:** Hasegawa Sadanobu I.; Chrám Kijomizu-dera na hoře Otowa (ze série Známá místa v hlavním městě); 1870-1871; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/461075>)

**Obr. 9:** Kobajaši Kijočika; Takanawa Hiračó Rogecu Kei; 1879; Japanese Open Art Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=27287>)

**Obr. 10:** Kobajaši Kijočika; Přecházení venkovského mostu; cca 1930; Artelino (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/28718g1>)

- Obr. 11:** Kobajaši Kijočika; Hora Fudži s lodí u Miho v Šišu (Šizuoka); 1878; Metropolitan Museum of Art, New York (dostupné z <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60026632>)
- Obr. 12:** Kobajaši Kijočika; Obraz námořní bitvy u Phung-to v Koreji; 1894; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/129729>)
- Obr. 13:** Kobajaši Kijočika; Naše armáda útočí na čínský tábor v Pchjongjangu; 1894; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/129934>)
- Obr. 14:** Kobajaši Kijočika; Japonské síly zahánějící taiwanské bandity u Xinzhu; 1895; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/129740>)
- Obr. 15:** Utagawa Kokunimasa; Velké vítězství imperiálního Japonska; 1894; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/130153>)
- Obr. 16:** Ogata Gekkó; Sino-japonská válka: ilustrace okupace dělostřelecké baterie u Port Arthuru; 1894; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/129924>)
- Obr. 17:** Ogata Gekkó; Sino-japonská válka: Pronásledování stahujících se nepřátel u Jinhoucheng; 1894; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/287596>)
- Obr. 18:** Kawase Hasui; Velký Buddha v Kamakuře; 1930; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/253699>)
- Obr. 19:** Kawase Hasui; Chrám Čunum, hora Čiri, Korea (ze série Pokračování v pohledech na Koreu); 1940; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/253585>)
- Obr. 20:** Cučija Kóicu; Pohlednice z Mijadžimy; 1930; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=35117>)
- Obr. 21:** Cučija Kóicu; Velká lucerna v chrámu Asakusa; 1934; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=27509>)
- Obr. 22:** Cučija Kóicu; Ušigome Kagurazaka; 1939; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=11592>)
- Obr. 23:** Kasamacu Širó; Mlhavý večer na břehu jezera Šinobazu; 1932; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/253628>)

## Seznam obrázků

**Obr. 24:** Kasamacu Širó; Ginza za jarní noci; 1934; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/254014>)

**Obr. 25:** Kasamacu Širó; Velká lucerna chrámu Kannon, Asakusa; 1934; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/255306>)

**Obr. 26:** Kasamacu Širó; Soumrak, horké prameny Honami; 1948; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/260971>)

**Obr. 27:** Jošida Hiroši; Singapur; 1931; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/255692>)

**Obr. 28:** Jošida Hiroši; Vysoká brána v Ajmeru; 1931; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/255377>)

**Obr. 29:** Jošida Hiroši; Šimbaši; 1937; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/254873>)

**Obr. 30:** Jošida Hiroši; Brána Dainan v Mukden; 1937; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/255218>)

**Obr. 31:** Jošida Hiroši; Hokurjó (Pei-ling, Mandžusko); 1937; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/252344>)

**Obr. 32:** Itó Šinsui; Večerní zasněžená krajina v Komoru; 1948; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=40842>)

**Obr. 33:** Itó Šinsui; Zasněžená svatyně; 1930; Minneapolis Institute of Arts (dostupné z <https://collections.artsmia.org/art/62295/the-grounds-of-a-shrine-in-snow-ito-shinsui>)

**Obr. 34:** Asano Takedži; Zasněžený stříbrný pavilon; 1930; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=9836>)

**Obr. 35:** Asano Takedži; Velká pagoda na hoře Kója; 1940; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=11452>)

**Obr. 36:** Asano Takedži; Jezero Šódžin; 1949; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=8284>)

**Obr. 37:** Asano Takedži; Bambusový háj Saga; 1952; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=43627>)

**Obr. 38:** Asano Takedži; Jaro v chrámu Kurama; 1953; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=7757>)



- Obr. 39:** Asano Takedži; Mrholení na hradě Nidžó, Kjóto; 1953; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=9157>)
- Obr. 40:** Asano Takedži; Sněhulák, přibližně 1940; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=39512>)
- Obr. 41:** Wada Sanzó; Úředníci (サラリーマン); 1940; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=7806>)
- Obr. 42:** Wada Sanzó; Náčrtky amerických vojáků; 1948; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=31921>)
- Obr. 43:** Jošida Tóši; Půlměsíční most; 1941; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=29254>)
- Obr. 44:** Jošida Tóši; Lucerny a javory; 1963; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=32562>)
- Obr. 45:** Jošida Tóši; Pinie – Přátelská zahrada; 1980; Artelio – Japanese Prints (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/39082g1>)
- Obr. 46:** Jošida Tóši; Tiruchchirappalli; 1984; Asian Collection Internet Auction (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/wbp/899730920>)
- Obr. 47:** Hašimoto Okiie; Hrad Ogaki (ze série Hrady Japonska); 1934; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=32536>)
- Obr. 48:** Hašimoto Okiie; Hrad Nagoja (ze série Hrady Japonska); 1934; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=31573>)
- Obr. 49:** Hašimoto Okiie; Kamenný most; 1960; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=43453>)
- Obr. 50:** Tokuriki Tomikičiró; Zlatý pavilon (ze série Dvanáct pohledů na kjótskou krajinu); 1974; Japanese Art Open Database (dostupné z <http://www.jaodb.com/db/ItemDetail.asp?item=40556>)
- Obr. 51:** Tokuriki Tomikičiró; Oohara Sanzen-In (ze série Krajiny dvanácti měsíců); 1978; Ohmi Gallery (dostupné z <http://www.ohmigallery.com/DB/ItemDetail.asp?item=8546>)
- Obr. 52:** Nišidžima Kacujuki; Kawamičija; pozdní 20. století; Artelino – Japanese Prints (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/32707g1>)

## Seznam obrázků

**Obr. 53:** Nišidžima Kacujuki; Riššu (či Začátek podzimu); pozdní 20. století; Artelino – Japanese Prints (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/20868g1>)

**Obr. 54:** Kitaoka Fumio; Horská stezka v podzimních barvách (limitovaná edice); 2000; Artelino – Japanese Prints (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/8056g1>)

**Obr. 55:** Hagiwara Hideo; Malé jezírko; 50. až 60. léta 20. století; Museum of Fine Arts, Boston (dostupné z <https://collections.mfa.org/objects/524279>)

**Obr. 56:** Mabuči Tóru; Výšiny Nasu na jaře; 1958; Artelino – Japanese Prints (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/13229g1>)

**Obr. 57:** Mabuči Tóru; Horský háj; 1984; Artelino – Japanese Prints (dostupné z <https://ukiyo-e.org/image/artelino/48362g1>)

## Seznam literatury

BLAIR, Dorothy. Hiroshi Yoshida, 1876-1950. *Artibus Asiae*. Artibus Asiae Publishers, vol.14 (1951), no. 1/2, s. 163-168.

BROWN, Kendall H. Out of the Dark Valley: Japanese Woodblock Prints and War, 1937-1945. Impressions. *Japanese Art Society of America* (2001), no. 23, s. 64-85.

GENTLES, Margaret O. Modern Japanese Prints. *The Art Institute of Chicago Quarterly*. Chicago: The Art Institute of Chicago, vol. 53 (1959), no. 1, s. 13-17.

HÁNOVÁ, Markéta. *Japonské vize krajín: Japanese vision of landscape : [Národní galerie v Praze - Sbírka orientálního umění, zámek Zbraslav, 29. březen - 5. červenec 2009]*. Praha: Národní galerie, 2009. ISBN 978-807-0354-063.

HARRIS, Frederic. *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*. Tuttle Publishing, 2011. ISBN 978-4805310984.

KANE, Andrew S. *Landscape Discourse and Images of Nature in Japanese Visual Culture of the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries*. Honolulu, 2013. Diplomová práce. University of Hawaii at Manoa. Vedoucí práce John Szostak.

MACLEAN, Arthur J. a Dorothy BLAIR. Ten Print Makers of the Last Decade. *The American Magazine of Art*, vol. 21 (1930), no. 8, s. 443-449.

MARKS, Andreas. *Japanese woodblock prints: artists, publishers, and masterworks, 1680-1900*. Rutland, Vt.: Tuttle Publishing, 2010. ISBN 978-4805310557.

MARKS, Andreas. *Seven Masters: 20th Century Japanese Woodblock Prints from the Wells Collection*. Minneapolis: Minneapolis Institute of Arts, 2015. ISBN 978-0989371872.

MCMANAMON, Sean P. Japanese Woodblock Prints as a Lens and a Mirror for Modernity. *The History Teacher*, vol. 3 (2016), no. 49, s. 443-464.

PAGET, Rhiannon. Games of Conquest: Sugoroku of Imperial and Wartime Japan. *Art in Print: The Global Journal of Prints and Ideas*, vol. 6 (2017), no. 5, s. 24-29.

REISCHAUER, Edwin O. a Albert M. CRAIG. *Dějiny Japonska*. Vyd. 2., dopl. [i.e. 3. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2009. Dějiny států. ISBN 978-807-1065-135.

RIMER, J. Thomas. High Culture in the Showa Period. *The MIT Press*, vol. 119 (1990), no. 3, s. 265-278.

Seznam literatury

SHAW, Meg M. *The Brady Collection*, Online. *The Kentucky Review*, vol. 7 (1987), no. 1, article 5. Dostupné z: <https://uknowledge.uky.edu/kentucky-review/vol7/iss1/5>

THOMPSON, Sarah. *Hokusai's Landscapes: The Complete Series*. Boston: MFA Publications, Museum of Fine Arts, 2019. ISBN 978-0878468669.

TREDE, Melanie. *Hiroshige: Meisho Edo hyakkei = One hundred famous views of Edo*. Köln: Taschen, 2015. ISBN 978-3836556590.

TSUJI, Nobuo a Nicole Coolidge ROUSMANIERE. *History of art in Japan*. New York: Columbia University Press, 2019. ISBN 978-0231193412.

WISTAR, Caroline. *Japanese Prints: 20th Century*. Filadelfie: La Salle University Art Museum, 1992.

ZINKOW, Leszek. *The Art of Two Easts: the Great Sphinx on the Woodblock Prints of Hiroshi Yoshida*. Krakow: Jesuit University Ignatianum, 2017