

Guro Elisabeth Langness

## Kimono: Tradisjonell folkedrakt eller et autonomt kunstverk?

En komparativ studie av Nordenfjeldskes *kurotomesode* og Itchiku Kubotas *Benigara*

Bacheloroppgave i Kunsthistorie

Veileder: Tore Kirkholt

Mai 2020



# Kimono: Tradisjonell folkedrakt eller et autonomt kunstverk?

En komparativ studie av Nordenfjeldskes *kuro-tomesode* og Itchiku Kubotas *Benigara*

KUH2100- Kunsthistorikere i praksis

Kandidatnr.: 10001

Antall ord: 5847

Navn: Guro Elisabeth Langness

## Sammendrag

Denne bacheloroppgaven gjør rede for den japanske kimonoen, og drøfter draktens utviklingsløp i lys av begreper som *det autonome kunstverket* og *orientalismen*. Oppgaven gjør en komparativ analyse mellom en tradisjonell drakt utstilt ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum i Trondheim og tekstilkunstner Itchiku Kubotas tilnærming til kimonodesign, for å diskutere betydningen av den japanske tradisjonen i møtet med vestlige impulser.

## Abstract

This bachelor thesis examines the Japanese kimono and discusses the garment's development in light of concepts such as *the autonomy of art* and *orientalism*. The thesis makes a comparative analysis between a traditional costume exhibited at The National Museum of Decorative Arts in Trondheim and the textile artist Itchiku Kubota's approach to kimono design, to discuss the significance of the Japanese tradition in the meeting with Western impulses.

## Forord

Mange takk til Tore Kirkholt og Ingrid Halland ved institutt for kunst- og medievitenskap for deres tilbakemeldinger og gode råd, og en stor takk til Solveig Lønmø og øvrige ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum for praksissamarbeidet. Dere har vært svært behjelpelige!

Jeg vil også takke medstudenter og venner, og min kjære familie som støtter meg i alt.

Ikke minst, en enorm takk til Sebastian for oppmuntrende, gode ord underveis i arbeidet.

## Innholdsfortegnelse

Sammendrag .....	2
Abstract .....	2
Forord .....	3
Innledning .....	5
<i>Introduksjon</i> .....	5
<i>Problemformulering og nøkkelbegreper</i> .....	5
<i>Disposisjon</i> .....	6
<i>Motivasjon</i> .....	6
Historisk bakteppe .....	7
Nordenfjeldskes kimono .....	10
Kubotas kunstnerskap .....	12
<i>Benigara</i> .....	13
Formal sammenlikning: Kuro-tomesoden og <i>Benigara</i> .....	14
Skiftende impulser mellom Østen og Vesten .....	14
<i>Kunihikos kritikk av Itchiku Kubota</i> .....	14
<i>Det autonome kunstverket</i> .....	15
<i>Åpnede grenser og Verdensutstillingene</i> .....	15
<i>Kuro-tomesoden og vestlige impulser</i> .....	18
<i>Benigaras tilknytning til den japanske tradisjon</i> .....	19
Konklusjon .....	21
Litteraturliste: .....	22
Nettressurser: .....	22
Bilderressurser: .....	23

## Kimono: Tradisjonell folkedrakt eller et autonomt kunstverk? En komparativ studie av Nordenfjeldskes *kuro-tomesode* og Itchiku Kubotas *Benigara*

### Innledning

#### *Introduksjon*

Ved et praksissamarbeid med Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum (NKIM) i Trondheim fikk jeg muligheten til å betrakte en tradisjonell kimono utstilt i deres Japansal, en sort seremoniell kimono trolig brukt under høytidelige festligheter. Denne kimonoen kjøpte museet av samleren Hans Horigmo (1940-2009) i 2008, etter hans samling var utstilt på Gjørsv Gård (Inderøy) i 2007.<sup>1</sup> Drakten følger gitte konvensjoner iht. material og motiv. På andre siden av verden, i den japanske byen Kawaguchiko, er tekstilkunstneren Itchiku Kubotas (1917-2003) verker utstilt, som flater i et bilde. Itchiku Kubota var en japansk kimonodesigner som spesialiserte seg på teknikken *tsujigahana*, en tapt tradisjon etter populariseringen av *yuzen*<sup>2</sup>, som han forsøkte å gjenskape. *Tsujigahana* kombinerer bladgull, *shibori* (manuell knytebattikk) og *kaki-e* (blekkmaleri), og er en teknikk han praktiserte i serien *The Symphony of Lights*. Vi skal her ta for oss hans kimono *Benigara*, som er en del av denne serien.

#### *Problemformulering og nøkkelbegreper*

Mitt førsteinntrykk av de to draktene beskrevet er at den tradisjonelle kimonoen ved Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum forholder seg til gitte konvensjoner og representerer sine japanske røtter i større grad enn Kubotas kimonoer, som ser ut til å spille på vestlig modernismes idéer om *kunstens autonomi*, dvs. selvstendig kunst frigjort fra sosiale og



Kubota, Itchiku. Utsnitt fra «*The Symphony of Lights*». 1981-2003.

<sup>1</sup> Protokoll 2008, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

<sup>2</sup> *Yuzen* er en utbredt fargeteknikk utviklet av Yuzensai Miyazaki (1654-1736). Teknikken består i å benytte en seig masse lagd av ris som barriere mot maling. Man lager altså mønstre ved å tilføye massen hvor farge ikke er ønsket. Se Okazaki, *Kimono Now* (München: Prestel Verlag, 2015), s. 18.



Ukjent kunstner. Kuro-tomesode (NK2008-21).

religiøse bruksfunksjoner. Kubota fant nemlig inspirasjon utover det japanske repertoaret, noe vi skal komme tilbake til. Nordenfjeldskes kimono og Kubotas kunstnerskap ser umiddelbart ut som motpoler i spennet mellom tradisjon og innovasjon, og mellom kulturelle konvensjoner og impulser utenfra. Dette er utgangspunktet for min tese. Jeg vil i denne oppgaven benytte meg av tekstilkunstneren Moriguchi Kunihiko (f. 1941) sin kritikk av Kubota, 1800-tallets *Japonisme*-bevegelse i Europa, samt historiker Edward Saids kritiske verk *Orientalisme* for å foreta en komparativ analyse av de to beskrevne kimonoene. Jeg vil redegjøre for kimonoens utviklingsforløp i grove trekk, og samtidig drøfte forholdet draktene har til Østen og Vesten,

for å se hvilken konsekvens disse impulsene har på samtidens opplevelse av plagget. Jeg vil gjennom oppgaven forholde meg til de umiddelbare assosiasjonene omtalt, for å kartlegge internasjonaliseringens påvirkningskraft på kimono-fenomenet. Er Kubotas kunstnerskap vestlig betinget? I hvilken grad er Nordenfjeldskes kimono tradisjonell?

#### *Disposisjon*

Jeg vil starte med et historisk bakteppe, for å etablere en forståelse for kimonoens fremvekst. Deretter vil jeg gi en nærmere beskrivelse Nordenfjeldskes og Kubotas kimonoer, før jeg foretar en komparativ analyse av de to overnevnte. Jeg vil først gjøre en formal analyse, deretter ta for meg kimonoene i lys av kritikken og begrepene presentert.

#### *Motivasjon*

Motivasjonen for dette arbeidet kommer av en interesse for å lære om kulturer og kunstobjekt som ikke nødvendigvis medregnes i den vestlige kunsthistoriske *kanon*, da dette er et område i fagfeltet som preges av mangler. I tillegg er prosjektet samtidsaktuelt med bakgrunn i globaliseringskonteksten vi i dag befinner oss i, dermed er det ekstra interessant å se på en kimono utstilt i Japan og en utstilt her i Trondheim. Kimono-fenomenet har i dag blitt innlemmet i den vestlige popkulturen, følgelig ønsker jeg å se på utviklingen med et kunsthistorisk og kritisk blikk.



Historisk bakteppe

Begrepet «kimono» som vi i dag forbinder med den japanske nasjonaldrakten er et relativt moderne begrep med henblikk på draktens historie. Betegnelsen er i utgangspunktet et paraplybegrep som beskriver en rekke ulike variasjoner av japansk bekledning, og kommer av det japanske ordet *kirumono*, som direkte oversettes til «noe å ha på seg».<sup>3</sup> Betegnelsen slik vi anvender det i dag ble først brukt fra og med Meiji-perioden på 1800-tallet, da kimono representerte østlig bekledning i møtet med den vestlige innflytelsen, men dette kommer vi tilbake til.

I dag kategoriseres kimonoen som den japanske folkedrakten, men plagget stammer i utgangspunktet fra den kinesiske tradisjonen, da Kina under *Tang-dynastiet* (618-906) hadde innvirkning på den japanske kulturen.<sup>4</sup> Tang-dynastiet omtales som den kinesiske gullalder, en tid de hadde særlig sterk innflytelse på Korea og Japan, både politisk og kulturelt. Selv det moderne skriftspråket er preget av dette forholdet



宮内庁, Keiserinne Michiko, her kronprinsesse, iført jūnihitoe (til høyre) 10.04.1959.

med *kanji*, som er en komponent i det japanske språket videreført fra den kinesiske tradisjonen.<sup>5</sup> Bekledningen lot seg også påvirke av relasjonen. Den kinesiske *Tarikubi* («overlappende hals») er et plagg brukt av kvinner på 700-tallet som antas å være en av kimonoens forgjengere.<sup>6</sup> Under den japanske *Heian-perioden* (794-1185) finner vi *jūnihitoe*, som regnes som en av kimonoens forgjengere inspirert av Kina. Denne drakten var kun forbeholdt kvinner av øvre klasse, og besto av et flertall lag med tekstiler dandert i en triangelform. Begrepet *jūnihitoe* kan oversettes til «de tolv lagene», men antallet kunne likevel variere.<sup>7</sup> Den heianske kvinnen bar sin *jūnihitoe* uten belte i kontrast til den moderne fortolkningen av drakten.<sup>8</sup> Selv om fasongen fikk et forenklet uttrykk i senere tid, er

<sup>3</sup> Milhaupt, *Kimono* (Storbritannia: Reaktion Books, 2014), s. 21

<sup>4</sup> Dalby, *Kimono* (Storbritannia: Vintage, 2001), s. 26-27

<sup>5</sup> Store Norske Leksikon, s.v. «Japansk,» av Bjarke Frellesvig og Pål Johansen, 24.04.2019 <https://snl.no/japansk>

<sup>6</sup> Dalby, *Kimono*, s. 29-30

<sup>7</sup> Ibid, s. 253

<sup>8</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono* (Storbritannia: Bloomsbury Academic, 2017), s. 14

tradisjonene tilknyttet symbolikk noe mer vedvarende. En kvinnes *jūnihitoe* skulle speile naturen, og dette gjorde de ved å dandere tekstilene i bestemte fargekombinasjoner som refererte til sesongens planter. Fargekombinasjonene ble omtalt som *iro no kasane*.<sup>9</sup> Det optimale var å bære et plagg som refererte til planter som skulle til å blomstre, siden drakten skulle inspirere planteriket til vekst.<sup>10</sup> Kvinnen var altså i dialog med naturen gjennom sin *jūnihitoe*. Forholdet mellom bekledding og natur er gjennomgående i kimonoens utvikling.

Under *Edo-perioden* (1603-1868) ble *Edo* (dagens Tokyo) offentliggjort som den nye hovedstaden, og klassesystemet etablert i dette skiftet ble svært avgjørende for folkets bekledding. Samfunnet var delt inn i *samurai*<sup>11</sup>, bønder, håndverkere og handelsmenn, og borgerne hadde ingen sosial mobilitet mellom disse klassene. Altså ble japanerne født inn i en forutbestemt posisjon i samfunnet.<sup>12</sup> Innledningsvis i denne perioden var den mest brukte drakten *kosode*, en forenkling av *jūnihitoe*, som ikke er ulik samtidens kimono. Kunsthistoriker T. S. Milhaupt omtaler *kosode*-formen som «the prototype of the modern kimono».<sup>13</sup> Hovedforskjellene fra *jūnihitoe* er at en *kosode* har kortere ermer med mindre åpning, og i tillegg var den mer praktisk å bruke da den ikke lengre besto av de flertallige lagene. Navnet *kosode* kan oversettes til «små ermer», noe som er beskrivende for silhuetten.<sup>14</sup> I tillegg til *kosode* ble en rekke andre plagg brukt i dette tidsrommet. Ugifte unge kvinner bar for eksempel en *furisode*, vesten *jinbaori* var forbeholdt militæret, og sommerdrakter i silke ble omtalt som *hitoe*.<sup>15</sup> *Kosode*-drakten var anvendbar på tvers av klassene, men motivtype, valg av tekstil og farger var bestemt av de sosiale gruppene.<sup>16</sup> Disse klassebetingede restriksjoner tok utgangspunkt i middelklassens økte tilgang på luksuriøse tekstiler under den japanske industrialiseringsbølgen. Teknologisk utvikling bidro til silkeproduksjonen, og det ble samtidig ble den mer effektive dekoreringsteknikken *yuzen* introdusert.<sup>17</sup> Middelklassens tilgang på flotte drakter ble ansett som en trussel mot

---

<sup>9</sup> Dalby, *Kimono*, s. 244

<sup>10</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono*, s. 15-16

<sup>11</sup> Betegnelse på krigerne/ militær, et begrep brukt fra heiansk periode. Store Norske Leksikon, s.v. «samurai» av Gunnar Filseth, 19.05.20 <https://snl.no/samurai>

<sup>12</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono*, s. 19

<sup>13</sup> Milhaupt, *Kimono*, s. 38

<sup>14</sup> Dalby, *Kimono*, s. 68

<sup>15</sup> Milhaupt, *Kimono*, s. 38

<sup>16</sup> Green, «The Surprising History of the Kimono»

<sup>17</sup> Okazaki, *Kimono Now*, s. 15

overklassen, og det sosiale systemet som helhet. Det ble dermed innført forbud mot for eksempel gullbrokader og silke hos de lavere klassene.<sup>18</sup>

Under *Meiji-perioden* (1868-1911) skjedde det et skifte i borgernes bekledning etter Japan åpnet for handel med Vesten. Bruddet med Japans selvvalgte isolasjon skjedde etter press fra den amerikanske flåteadmiralen Matthew Perry (1794-1858) på 1850-tallet.<sup>19</sup> Frem til grensene åpnet for handel den 31. mars 1854 var det kun private samlere som tok med seg japanske håndverk til Europa. Handelsvirksomheten med Vesten blir sentral for kimonoens utvikling, da tekstil blir en viktig eksportvare. Særlig japansk silke var etterspurt i det amerikanske markedet.<sup>20</sup> Det er som nevnt under denne tidsperioden kimono blir et etablert begrep for japansk bekledning. Da Japan åpnet grensene for vestlig innflytelse ble det foretatt et skille mellom *yōfuku* (vestlig bekledning) og *wafuku* (japansk bekledning).<sup>21</sup> Kimono ble et generaliserende begrep for samtlige t-formede, kåpelignende plagg, og omfattet følgelig de ulike variantene etablert under Edo-perioden. Kimono-begrepet ble mer dekkende enn *kosode*, da *kosode* på grunn av ordets betydning ekskluderte kimonoer med vide ermer.<sup>22</sup>

En markant endring etter åpningen mot Vesten bestod i å innlemme *yōfuku* i den japanske garderoben. Kimonoen ble i stor grad erstattet med vestlig bekledning, mens japansk tekstil ble en omfattende eksportvare til Vesten. Fra ca. 1868-1920 omfattet halvparten av Japans eksport tekstilvarer.<sup>23</sup> Bakgrunnen for denne erstatningen var i utgangspunktet et politisk spill, hvor myndighetene tilpasset seg det vestlige idealet for å gi et profesjonelt og gjenkjennelig inntrykk hos motparten. Særlig militæret, politiet og keiserdømmet tok i bruk vestlige uniformer for å styrke relasjonen til Vesten.<sup>24</sup> Klær ble et symbol for likestilling mellom japanske og vestlige ledere i handelsvirksomheten. Kimonoen var parallelt et sentimentalt kulturfenomen, og ble følgelig brukt i hjemmet og ved private anledninger. Dette førte til et skille mellom kvinner og menn da det gjaldt valg av klesplagg, siden menn i større grad var ut i arbeid og derav brukte *yōfuku* i stedet for *wafuku*. Arbeidere i lavere

---

<sup>18</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono*, s. 29

<sup>19</sup> Naval History and Heritage Command, «Commodore Matthew C. Perry and the Opening of Japan»

<sup>20</sup> Milhaupt, *Kimono*, s. 67

<sup>21</sup> Ibid, s. 21

<sup>22</sup> Dalby, *Kimono*, s. 68

<sup>23</sup> Sapin, «Merchandising Art and Identity in Meiji Japan», s. 320

<sup>24</sup> Milhaupt, *Kimono*, s. 61-62

rangerte yrker tok også hyppigere i bruk *wafuku*, siden de ikke tok direkte del i relasjonen med Vesten. Vi kan i tillegg observere variasjoner hvor borgerne blandet lokal tradisjon med vestlige impulser, via for eksempel sko og tilbehør.<sup>25</sup> Et viktig aspekt i denne debatten var det overordnede skillet mellom «moderne» og «tradisjonelt» representert av vestlig og østlig bekledning. Assosiasjonene ble konstruert på dette tidspunktet med det økonomiske og politiske maktforholdet som bakteppe, da Vestens kjøpekraft ble viktig for det japanske markedet. Forståelsen av moderne og tradisjonell kontekst er dessuten fremdeles relevant i samtidens diskusjon om kimono-fenomenet.

#### Nordenfjeldskes kimono

Som nevnt innledningsvis kjøpte Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum den sorte kimonoen utstilt, av samleren Hans Horigmo i 2008. Samlerens tekstsamling omfattet en rekke andre kimonoer, *obi*-belter og jakker som han anskaffet da han bodde i Kyoto fra 1970-2007 med sin japanske kone. I Kyoto drev Horigmo en papirforretning, og under sitt langvarige opphold fattet han en særlig interesse for kimono-fenomenet. Den utstilte drakten vi skal ta for oss er produsert og anvendt i Japan, men tilvirker og opprinnelig eier er ukjent.<sup>26</sup>

Kimonoen er sort, antagelig av silke og den er sydd med relativt korte ermelengder.

Utforming og farge indikerer at dette er en *tomesode*, nærmere bestemt en *kuro-tomesode* (sort *tomesode*), noe som vil si at drakten er forbeholdt formelle anledninger for gifte kvinner. Denne er dekorert med fem emblemer, en detalj som forsterker draktens høytidelighet.<sup>27</sup> Kimonoer deles i kategoriene *haregi* (spesiell, formell bekledning) og *fudangi* (hverdagsklær) etter grad av formalitet.<sup>28</sup> Følgelig er altså denne *haregi*. Sorte *tomesoder* anses i tillegg som mer høytidelige i hierkarkiet over kimonoens grad av formalitet enn *iro-tomesoder* (fargede *tomesoder*).<sup>29</sup> Dette har trolig sammenheng med det japanske konseptet *iki*, det estetiske idealet om subtilitet og det skjønne enkle.<sup>30</sup> En kimono for en ung ugift kvinne vil til forskjell fra *tomesoden* ha lengre ermer, og blir omtalt som *furisode*, som oversettes med «svingende ermer».<sup>31</sup>

---

<sup>25</sup> Ibid, s. 62

<sup>26</sup> Protokoll 2008, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

<sup>27</sup> Dalby, *Kimono*, s. 194

<sup>28</sup> Ibid, s. 192

<sup>29</sup> Ibid, s. 199

<sup>30</sup> Ibid, s. 57

<sup>31</sup> Ibid, s. 67-68



Ukjent kunstner. Detalj av tomesode (NK2008-21).

I tillegg er Nordensfjeldskes kuro-tomesode en *awase*, noe som vil si at den er fôret med et ekstra tekstil på innsiden så den kan anvendes i vinterhalvåret.<sup>32</sup> I dette tilfellet bærer fôret tydelig preg av å ha vært i bruk, med gule og nærmest sepia-fargede flekker. Ifølge museets protokoll antas fôret å ha vært vasket i te.<sup>33</sup>

En *tomesode* har tradisjonelt sett kun omfattende dekor nedenfor midjepartiet, noe som også refererer til *iki*-idealet. Her er draktens nedre parti dekorert med en gullfugl på venstre side og en sølvfugl på høyre side,

samt botanikk. Motivene er malt og brodert, med et oransje felt som bakgrunn. Krage og ermeavslutning er preget av små hvite sting. På overdelen ser vi som beskrevet fem *kamon*, dvs. «små ornamentene». To er plassert ved brystet, to nedenfor skuldrene, og én bak langs ryggspylen. Disse små ornamentene omtales gjerne som *familieemblem*, og viser tradisjonelt sett til bærerens tilhørighet.<sup>34</sup> Denne kuro-tomesoden er dekorert med fem stiliserte



Ukjent kunstner. *Fuji-mon*. Detalj av tomesode (NK2008-21).

blåregnskranser (*fuji-mon*) som viser en tilknytning til *Fujiwara*-klanen.<sup>35</sup> *Fujiwara*-klanen var en familie med stor politisk makt under Heian-perioden (794-1185), altså kan vi anta at kimonoens tidligere eier tilhørte klanens familietre. Likevel må vi ta høyde for at en slektning av tomesodens eier kan ha hatt en estetisk

preferanse for *fuji-mon*-motivet uten å selv stamme fra *Fujiwara*-klanen, og derav valgte dette emblemet. Hver familie anvender ett

emblem, men restriksjonene for hvem som bruker hva har variert gjennom historien, og som konsekvens kan noen ha tatt i bruk et emblem utover familietilknytning.<sup>36</sup> Vi kan sammenlikne dette med et norsk fenomen, nemlig bruken av den norske bunaden. Hver bunad har en geografisk tilknytning, og likevel velger enkelte en bunad basert på estetiske preferanser fremfor tilhørighet. Siden kuro-tomesodens historikk er ukjent kan det hverken

<sup>32</sup> Ibid, s. 233-234

<sup>33</sup> Protokoll 2008, Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

<sup>34</sup> Traditional Kyoto, «Mon/crest»

<sup>35</sup> Goin' Japanesque! «Kamon (Japanese Family Crests)

<sup>36</sup> Dalby, *Kimono*, s. 204

bekreftes eller avkreftes at eieren hadde direkte tilknytning til Fujiwara, men emblemet danner uansett assosiasjoner til denne innflytelsesrike klanen.

Fuglene inkorporert i kuro-tomesodens motiv viser til en *hōō*, som oftest oversettes med «føniks», og botanikken representerer trolig paulownia-treet (*kiri*). Dette motivet har tilknytning til japansk folketro, som forteller om fønixens tiltrekning til *kiri*, hvor den la sitt rede. Motivet refererte i tillegg til makthierarkiet, da motivtypen gav assosiasjoner til den keiserlige domstol. Fønixen og *kiri* finner vi helt tilbake til den heianske perioden.<sup>37</sup>

Kubotas kunstnerskap

Itchiku Kubotas kimonoer er dekorert med naturmotiv, særlig årstider og naturens syklus, noe som kan ses som en referanse til de heianske *jūnihitoe*-draktene tidligere beskrevet. Forståelsen av *kosmos* er også en sentral inspirasjonskilde for Kubota.<sup>38</sup> I begynnelsen av sin karriere arbeidet han med *yuzen*, men han lot seg senere inspirere av den historiske dekoreringsteknikken *tsujigahana* etter et



Kubota, Itchiku. *Benigara*. Utsnitt fra «The Symphony of Lights». 1981.

museumsbesøk i 1937. Under besøket observerte han det intrikate *tsujigahana*-arbeidet på et tekstilfragment fra det 16. århundre.<sup>39</sup> Som nevnt innledningsvis kombinerer teknikken *shibori* og *kaki-e*, og videre dekorerer tekstilet med broderi og bladgull.<sup>40</sup> Kubota navngir sin bedrift og personlige tilnærming til den historiske teknikken *Itchiku tsujigahana*, en kompleks teknikk han også anvender i utførelsen av sitt hovedverk, serien *The Symphony of Lights*. Kubota produserte i utgangspunktet fem kimonoer med tittelen *The Symphony of Lights in Five Kimono (Kōkuō)* i 1981, som skulle stilles ut som flater i et panorama. Han videreutviklet senere prosjektet til å omfatte 80 verk, men han rakk aldri ferdigstille serien i sin levetid. Panorama-funksjonen serien uttrykker er fremtredende, da farge- og motivvalg i hver enkelt kimono ses som en del av et større bilde. Utstillingsoppsettet er essensielt for beskerens opplevelse av de individuelle draktene. Kimonoene stilles ut som flater side om

<sup>37</sup> Sapin, «Merchandising Art and Identity in Meiji Japan», s. 327

<sup>38</sup> The Kubota Collection, «The Symphony of Light»

<sup>39</sup> Milhaupt, *Kimono*, s. 215

<sup>40</sup> The Kubota Collection, «What is Tsujigahana?»

side, slik at linjene flyter organisk mellom hvert enkelt verk. Overgangene mellom fargene gir en *ombre*-effekt, dvs. en graderende overgang mellom nyansene.

### *Benigara*

*Benigara* (1981) er en av verkene som inngår i Itchiku Kubotas *The Symphony of Lights*. Dette verket er en del av de fem etterfølgende *The Symphony of Lights in Five Kimono (Kōkuō)*.

*Benigara* er den tredje kimonoen av fem i dette panoramaet, og er følgelig den bildeflaten vi ser i midten. Drakten er utført i silke med inkorporert gulltråd, noe som gir et spesielt skinn i tekstilet.<sup>41</sup> Bruk av metall var også hensiktsmessig med tanke på struktur og stabilitet, da kimonoene i *The Symphony of Lights* skulle stilles ut som flater med ryggen mot publikum.

*Benigaras* proporsjoner passer beskrivelsen av en *furisode*, noe vi ser på grunn av de lange ermene. Likevel har kimonoen også større dimensjoner enn en ordinær drakt, siden verkene hans ikke var ment til å bli båret på en kropp. Dimensjonene kan også referere til den gjennomgående tematikken om naturens storhet. I dette tilfelle er kimonoens visuelle uttrykk basert på Kubotas reise til Canadian Rockies<sup>42</sup>, og viser til den høstlige solnedgangen over fjellene han var vitne til der.<sup>43</sup> Panoramaet *The Symphony of Lights in Five Kimono (Kōkuō)* viser ti faser av høstlig skumring fordelt på fem kimonoer. Fargene Kubota har valgt for *Benigara* graderer fra lyse nyanser av gult og blått på overdelen til dypere toner med mer detaljert motiv på nedre del, med spor av andre fargenyanser for å visualisere naturlig lys. Dette er en effekt han får ved å bruke *shibori*, som inngår i *tsujigahana*. Midtpartiet av kimonoen avskjæres av et oransje og rødt fargefelt. Nærmere studier avslører plantelignende kreasjoner inkorporert i fargefeltene. Vi kan antyde blant annet bruk av paulownia (*kiri*) og blomsten japansk aprikos (*ume*).<sup>44</sup> Den oransje avskjæringen viser en stilisert form av Canadian Rockies som bryter ved horisontlinjen, og følgelig er himmelen representert på overdelen og sjøen under midjepartiet. Bruken av flyktig lys er en referanse til de europeiske impresjonistene, især Claude Monet (1840-1926), som han lot seg inspirere av.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Yamanobe, *Opulence*, overs. Farber (Kadansha International Ltd., 1984), s. 146

<sup>42</sup> Canadian Rockies i British Columbia omfatter den kanadiske delen av Rocky Mountains, en fjellkjede som strekker seg langs Nord-Amerika. Se: Britannica, s.v. «Canadian Rockies.» 28.05.20  
<https://www.britannica.com/place/Canadian-Rockies>

<sup>43</sup> Yamanobe, *Opulence*, overs. Farber, s. 129-130

<sup>44</sup> For forklaring på botaniske motivtyper se Modern Archive, «Japanese Kimono Motifs»

<sup>45</sup> Yamanobe, *Opulence*, overs. Farber, s. 130

Formal sammenlikning: Kuro-tomesoden og *Benigara*

Om vi foretar en formal sammenlikning mellom de to kimonoene beskrevet, er for det første det visuelle helhetsinntrykket ulikt, da Kubota har en langt lysere og mer fargerik palett enn kuro-tomesoden som følger gitte restriksjoner i henhold til motivtype og *kamon*. Kubota dekorerer i tillegg *hele* tekstilet og anvender *tsujigahana*, noe som gir en annen visuell tekstur enn hva kuro-tomesoden uttrykker med sin subtile *iki*-inspirerte dekor. Vi kan likevel observere likhetstrekk mellom de to draktene, som at begge anvender naturmotiv, spesifikt paulownia-treet, og bruk av gulltråd i utsmykningen. Gjennom kimonoens utviklingsforløp ser vi en tradisjon for å anvende naturmotiv, for eksempel ved den heianske *jūnihitoe* tidligere beskrevet.<sup>46</sup> I tillegg til å inkludere detaljer i gull er også begge kimonoene lagd av silke, dermed støtter de seg på lik materialbruk. Selv om *Benigara* ikke er lagd til konvensjonelt bruk, kan vi nevne at kimonoenes ermer refererer til ulike aldersgrupper, da Kubotas *furisode* tradisjonelt sett ville vært for en ung ugift kvinne, kontra kuro-tomesoden som bæres av en høytstående gift kvinne. *Benigara* og kuro-tomesoden referer begge til aspekter av den japanske tradisjonen tross ulike tilnærminger. Likevel kan intensjon, kontekst og utstillingsstrategi påvirke publikums blick på disse draktene. Særlig Itchiku Kubota har mottatt kritikk for sin tilnærming, da han strekker seg lengst fra de gitte konvensjonene og tar inspirasjon fra sine reiser til Vesten. Jeg vil også hevde at hans verk plasserer seg inn i en utvidet kunsttradisjon.

Skiftende impulser mellom Østen og Vesten

*Kunihikos kritikk av Itchiku Kubota*

Kubota er blitt kritisert for sin vestlige tilnærming av blant annet kimono-designer Moriguchi Kunihiko som uttrykte at: «[Itchiku's Symphony of Lights] denies the function of the kimono and that Itchiku's adaption of the technique has gone too far to be called *tsujigahana* [...]»<sup>47</sup> Kritikken tok utgangspunkt i Kubotas kimono som frittstående verk som motpol til det tradisjonelle bruksområdet. Kunihiko kommenterte i tillegg på teknikken, da Kubota anvendte kjemisk farge i utførelsen som ikke fantes ved den historiske *tsujigahana*-teknikken. Kunihiko stilte altså spørsmål ved hvor vidt *tsujigahana*-begrepet var beskrivende

---

<sup>46</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono*, s. 15-16

<sup>47</sup> Milhaupt, *Kimono*, s. 220



for Kubotas kimono, da hans *Itchiku tsujigahana* var preget av teknologisk utvikling og innovasjon.

#### *Det autonome kunstverket*

I henhold til *Benigaras* «benektelse» av funksjon, er den vestlige idéen om det *autonome kunstverket* relevant. *Autonomi* kommer av gresk og kan oversettes med «selvlovgivende» eller «selvstyre». Idéen har røtter i det nye kunstmarkedet på 1700-tallet, da kunstene ikke lengre var forbeholdt de høyere klassene. Utviklingen av kunstens autonomi ses i sammenheng med opplysningsfilosofien som var regjerende på dette tidspunktet, dvs. vektlegging av menneskets frie vilje.<sup>48</sup> Parallelt ble kunstfeltet frigjort fra tidligere restriksjoner, slikt som sosiale og religiøse funksjoner i samfunnet. Opplysningsfilosofen Immanuel Kant (1724-1804) diskuterer kriteriene for den estetiske *smaksdommen*, dvs. anerkjent estetisk smak, som et «interesseløst velbehag».<sup>49</sup> Dette interesseløse velbehaget har en parallell til skjønn kunst som er fri fra samfunnets restriksjoner. På slutten av 1800-tallet videreførte de impresjonistene kunstnere denne idéen i malerkunsten med uttrykket *l'art pour l'art*, dvs. «kunst for kunstens skyld».<sup>50</sup> Ut ifra dette vestlige konseptet kan Kubotas kimono beskrives som et autonomt kunstverk, i den forstand at hans tilnærming fraskriver kimonoen dens tradisjonelle sosiale funksjon. Som etablert i beskrivelsen, tok Kubota inspirasjon fra sine reiser, samt fra modernismens impresjonister. Hans modernisering av *tsujigahana* speiler også den vestlige mentaliteten med henblikk på teknologisk utvikling, selv om teknikken i utgangspunktet hadde heianske røtter. Filosofien om det autonome kunstverket kan antas å være inkorporert i Kubotas kunstnerskap gjennom denne internasjonaliseringen.

#### *Åpnede grenser og Verdensutstillingene* Blant de vestlige

impresjonistene var særlig franske Claude Monet en sentral inspirasjonskilde for



Monet, Oscar-Claude. *Ninfee e Nuvole*. 1920-1926.

<sup>48</sup> Grøtta, «Om Kunstens Autonomi»

<sup>49</sup> Kant, Fra «Kritikk av dømmekraften», s. 57

<sup>50</sup> Store Norske Leksikon, s.v. «L'art pour l'art,» av Erik Mørstad, 20.04.2020  
[https://snl.no/L%27art\\_pour\\_l%27art](https://snl.no/L%27art_pour_l%27art)

Kubota.<sup>51</sup> Vi kan spesifikt se paralleller mellom *The Symphony of Lights* og Monets *Water Lilies*, i henhold til bruk av naturmotiv, tilnærmingen til sollyset og det flyktige, samt fremstillingen av verket på et institusjonelt nivå. Monets *Water Lilies* ved Musée de l'Orangerie viser en sammensetning av verk som danner et panorama tilsvarende Kubotas serie. Forholdet mellom verk og betrakter må også kommenteres, da det legges opp til en vesentlig avstand mellom det autonome verket og dets publikum, noe som skiller seg fra Nordensfjeldskes tilnærming. Utstillingsoppsettet brukt i tilfellet kuro-tomesoden fremhever dens funksjonalitet og virke, dermed erfarer beskueren en større nærhet til kimonoen.

Et interessant poeng er hvordan impresjonistene, inklusiv Claude Monet, gjensidig fant inspirasjon i den japanske estetikken etter tilgang på østlige kunsthåndverk.<sup>52</sup> Som tidligere beskrevet åpnet Japan grensene for handelsvirksomhet under presset fra admiral Matthew Perry, og drev etterfølgende stor eksport av tekstilarbeider. I tillegg ble andre håndverk kjernen for inspirasjon blant de vestlige kunstnerne, særlig etter Japans deltagelse ved verdensutstillingene. Verdensutstillingen i 1867 var arena for den første organiserte utstillingen av japansk kunsthåndverk i Paris. Denne begivenheten var en svært sentral faktor for den økte interessen for Japan blant europeerne, og naturmotiv, asymmetri og det «eksotiske japanske» ble snart tatt opp av de vestlige kunstnerne. Særlig japanske *ukiyo-e* (tresnitt) ble en viktig inspirasjonskilde for impresjonistene på dette tidspunktet. *Ukiyo-e* kan oversettes med «bilder av en flytende verden», og uttrykte ofte naturlandskap i bevegelse, dvs. skiftende årstider, vær og bølger, noe som samsvarte med impresjonistenes interesse for å fange øyeblikket. Monet lot seg også fascinere av japansk estetikk etter møtet med *ukiyo-e*-tradisjonen.<sup>53</sup>

Begrepet *japonisme* ble anvendt av Philippe Burty i 1872 som en beskrivelse av denne fascinasjonen for japansk kultur.<sup>54</sup> Japan hadde holdt seg isolert fra den vestlige betrakter, noe som skapte spenning og nysgjerrighet. De vestlige kunstnerne uttrykte sin fascinasjon ved å samle på japanske objekter kalt «japonaiserie», i tillegg til at de søkte inspirasjon til eget arbeid i den japanske estetikken.<sup>55</sup> Japonisme-bølgen var nærmest et motefenomen. I

---

<sup>51</sup> Yamanobe, *Opulence*, overs. Farber, s. 130

<sup>52</sup> Weisberg, «Japanismen som fenomen», s. 24

<sup>53</sup> Morrison, «Monet's Love Affair with Japanese Art»

<sup>54</sup> Tate, s.v. «Japonisme», 15.04.20 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/j/japonisme>

<sup>55</sup> Kawakami, *Travellers' Visions* (Liverpool, Liverpool University Press: 2005, s. 15-16)

senere tid, mer spesifikt 1978, utgav litteraturkritiker Edward Said verket *Orientalisme*, en bok som særlig beskriver forholdet mellom Vesten og Østen under imperialismens høydepunkt. Orientalisme kan beskrives som en eurosentrisk virkelighetsoppfattelse, hvor andre kulturer blir objekter for fascinasjon og romantisering for Vesten. Orientalisme indikerer et skille mellom *Oksidenten* (Vesten) og *Orienten* (ikke-vestlige kulturer), dvs. «oss» og «de andre».<sup>56</sup> Edward Said fokuserte særlig på Vestens forhold til Midtøsten, men fenomenet er til dels overførbart til japonisme-bevegelsen, da de vestlige borgerne romantiserte en fremmed kultur i begge disse tilfellene. Vesten ble ansett som en målestokk for andre kulturer, en målestokk som viste til et sosialt og politisk maktforhold hvor Oksidenten var den dominerende part. Likevel er det et sentralt poeng at Japan selv bidro til internasjonaliseringen av handelsvirksomheten, og tilpasset seg det vestlige markedet, fremfor å være en passiv part i denne maktrelasjonen. Som Dr. Akana Kawasami påpeker i *Travellers' Visions*, er også koloniseringskonteksten fraværende i forholdet mellom Vesten og Japan, dermed er det politiske hierarkiet mer fremtredende i Suids eksempel.<sup>57</sup> Japonismens uttrykk var kanskje da mer indirekte og ubevisst enn den nedlatende holdningen manifestert hos orientalistene overfor Midtøsten, men den eurosentriske virkelighetsoppfattelsen er likevel til stede i begge disse kultur møtene. Europeere kunne ha en viss bevissthet til sine integrerte fordommer, men det vil være naivt å tro at de ikke handlet ut ifra sine kulturelle forutsetninger. «Ingen har noensinne laget en metode som løsriver akademikeren fra livets realiteter, fra hans (bevisste eller ubevisste) tilknytning til en klasse, anskuelse, sosial posisjon [...],» skriver Said.<sup>58</sup>

Overfører vi dette til forholdet mellom Kubotas kunstnerskap og Claude Monet, vil vi fra et vestlig perspektiv anta at Kubota lot seg inspirere av de vestlige impulsene og filosofien rundt det autonome kunstverk, da vi med et eurosentrisk verdensbilde vil gjenkjenne vår vestlige innflytelse. Selv om Kubotas kunstnerskap bærer preg av kommunikasjon med Vesten, kan det likevel heller virke som Kubota i større grad har forsterket sin egne japanske tradisjon, nettopp siden hans inspirasjonskilde Monet lot seg påvirke av impulsene fra Japan

---

<sup>56</sup> Said, *Orientalisme*, overs. Aabakken (Norge: Cappelen Damm, 2004), s. 12, s. 17

<sup>57</sup> Kawakami, *Travellers' Visions*, s. 15-16

<sup>58</sup> Said, *Orientalisme*, overs. Aabakken, s. 20

gjennom verdensutstillingene og *ukiyo-e*. Det skal poengteres at siden utvekslingen går begge veier kan det være problematisk å enkelt skulle identifisere årsak og virkning.

#### *Kuro-tomesoden og vestlige impulser*

Om vi ser på Nordensfjeldskes *kuro-tomesode*, så er de sosiale restriksjonene avgjørende for verkets funksjon. Formålet er gitt, noe som hindrer kimonoen i å ha et autonomt virke, om vi ser bort ifra at den nå stilles ut som et rent visuelt kunstobjekt i Museet. Nettopp måten den stilles ut på tilfører et interessant poeng i denne konteksten, da kuro-tomesoden er presentert på en utstillingsbyste. Ved å gi kuro-tomesoden en kroppslig form som skaper assosiasjoner til klesbutikker tydeliggjøres også dens bestemte formål som anvendbart klesplagg. Kuro-tomesoden inngår også i en større draktsamling, noe som markerer kimonoens funksjon utenfor institusjonen. Nordenfjeldskes fremstilling står altså i motsetning til Kubota, hvor Kunihiko som nevnt kritiserer nettopp det manglende hensynet til funksjon. Vi ser altså at kimonoens størrelse og institusjonens fremstilling er avgjørende for beskerens opplevelse av verket.

Kuro-tomesoden refererer til den aristokratiske tradisjon via materiale, dekor og *kamon*, og har som påpekt en gitt funksjon, likevel kan vi se globaliseringskontekstens påvirkning ved nærmere observasjon. Et interessant poeng er at kimonoer generelt er krevende å bære i samtiden, som et resultat av manglende kunnskap blant den yngre generasjon i Japan. Kimonoen frembringer en nostalgi i en kultur hvor vestlig bekledning dominerer markedet. Det har fra 1960-tallet av vokst frem flere kimono-skoler og tilbud innen kulturell opplæring for å ta vare på tradisjoner som te-laging, søm og klassisk musikk.<sup>59</sup> Et eksempel på en slik skole i det moderne Japan er Teruno Miyakes *Kyoto Kimono Fashion Association*, hvor særlig kvinner travle med studier og det moderne arbeidsliv søker tilbake til tradisjonen for å lære mer om sin egen kultur.<sup>60</sup> Uten denne kunnskapen vil også Nordenfjeldskes *kuro-tomesode* uttrykke en begrenset funksjonalitet, en faktor Moriguchi Kunihikos tar for seg i diskusjonen rundt Kubotas kunstnerskap. Da flere anvender *yōfuku* og færre vet hvordan man skal bære en kimono vil nok samtlige kimonoer bevege seg vekk fra konvensjonell anvendelse og knyteteknikk. Paradoksalt nok vil kimonoer laget i vår samtid, inklusiv kimonoskaperne som kritikeren Kunihiko selv, «benekte» funksjonalitet siden de følger til dels utgatte skikker.

---

<sup>59</sup> Dalby, *Kimono*, s. 133-134

<sup>60</sup> Okazaki, *Kimono Now*, s. 60

*Benigaras tilknytning til den japanske tradisjon*

Den delen av Kunihikos kritikk som omhandler kimonoens funksjon, kan diskuteres i lys av draktens brukervennlighet sett i et historisk perspektiv. Den heianske kvinnens *jūnihitoe* beskrevet i vårt historiske bakteppe, besto som beskrevet av et flertall lag tekstil, og hadde dermed en dekorativ funksjon fremfor en praktisk en. *Jūnihitoe* var ikke designet for brukervennlighet, følgelig var det kun kvinner som bar disse draktene, siden de var tilknyttet hjemmet. Dimensjonene var egnet for begrenset aktivitet.<sup>61</sup> For å sitere Liza Dalby:

Convenience, however, was the last thing Heian ladies expected in clothing. Dressed like butterflies but having the mobility of caterpillars, they may well have crawled within the confines of their quarters as much as they walked.<sup>62</sup>

I tillegg til *Benigaras* relasjon til japansk filosofi gjennom naturreferanser knyttes plagget også til den aristokratiske tradisjonen, og viser påfølgende til det heianske Japans sosiale system. Vi kan altså se en parallell mellom *Benigaras* «benektelse» av funksjon og kimonoens forgjengere, noe som motsier Kunihikos argument om Kubotas idealisering av vestlige tanker om kunst. *Benigaras* begrensede brukervennlighet kan følgelig være en referanse til det heianske aristokratiet. I tillegg består *Benigara* av silke og gulltråd, som under Edo-perioden var forbeholdt overklassen.<sup>63</sup> Kubotas tilnærming til kimono-design bærer altså referanser til det sosiale hierarkiet etablert gjennom Japans historie.

Med henblikk på Kunihikos kritikk vil også fremvisningen av *Benigara* på et institusjonelt nivå være relevant. *Benigara* presenteres som et utsnitt av et panorama-bilde i serien *The Symphony of Lights*. Furisoden kan følgelig oppleves mer som en bildeflate enn et klesplagg, kontra Nordenfjeldskes kuro-tomesoden som er utstilt på en byste. I vestlig kunstfilosofi kan dette gi assosiasjoner til formale, autonome kunstverk, og også Monets vannlilje-malerier, likevel kan vi i tillegg se referanser til andre japanske håndverkstradisjoner som *nihonga* («japansk maleri») og *ukiyo-e* (tresnitt). Kunsthåndverkere i begge disse fagfeltene har tradisjonelt sett produsert illustrasjoner med referanser til natur, i tillegg til at disse også er bildeflater. Om vi i tillegg retter fokus på *tsujigahana*-teknikken, viskes skillet mellom kimono og *nihonga* ut med henblikk på de maleriske kvalitetene i utførelsen. *Nihonga* var en nasjonsbyggende bevegelse under Meiji-perioden, som også har satt sine spor i moderne

---

<sup>61</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono*, s. 15

<sup>62</sup> Dalby, *Kimono*, s. 248

<sup>63</sup> Cliffe, *The Social Life of Kimono*, s. 29

japanske estetikk. Begrepet ble etablert for å skille mellom japansk maleteknikk og den vestlige tilnærmingen, med henblikk på tradisjon og især materialbruk. *Nihonga* anvender tradisjonelt materialer som *sumi* blekk, *gofun* (hvite pigmenter fra skjell) og naturlige fargepigmenter.<sup>64</sup> Japansk maleri som sådan har en lang tradisjon før den ble navngitt *nihonga*, på tilsvarende vis som «kimono» ble et begrep i møtet med vestlig mote. *Nihonga*-kunstnerne hadde særlig en viktig rolle ved tekstileksporten etter at Japan åpnet grensene, da disse kunstnerne ble ansatt til å designe nye motiver. *Nihonga*-kunstnerens design var avgjørende for *iscenesettelsen* av Japan, og hva europeerne forsto av deres kultur, i tillegg til å være en sentral inntektskilde. Flere design vi i dag forbinder med tradisjonelle kimono-motiv ble altså utviklet under Meiji-perioden, for eksempel utbredelsen av sjangre som «fugl-og-blomst» og landskapsmaleri.<sup>65</sup> Naturmotiv innenfor japansk tekstilkunst danner som nevnt assosiasjoner til *jūnihitoe*, men ble videreutviklet for det vestlige marked. Julia Sapin skriver i sin artikkel «Merchandising Art and Identity in Meiji Japan»:

The initial job of these nihonga painters was to improve sales for Takashimaya by creating designs for textiles that would be sold internationally.  
[...] they ended up merchandising conceptions of Japanese culture<sup>66</sup>

Kubotas kunstnerskap danner paralleller til flere japanske tradisjoner i tillegg til å inkorporere vestlige motiv og tanker om kunst. Ved å søke inspirasjon i den vestlige tradisjon, styrkes forståelsen av *Benigara* og *The Symphony of Lights* som autonomt kunstverk i vestlige øyne. Likevel ser vi en rekke referanser til den japanske estetikk og aristokratiske tradisjon med bruk av naturreferanser, materialet og funksjonalitet. I boken *Orientalisme* uttrykker Edward Said at Vesten fikk en styrket identitet i møtet til Østen, da identitetene sto som motpoler til hverandre. De kulturelle kontrastene tydeliggjorde de ulike tradisjonene og verdigrunnlagene. Å studere østlig kultur ble på dette viset sentralt i hvordan europeere selv definerte Vesten.<sup>67</sup> Tilsvarende ble Kubotas kunstnerskap og hans tilhørighet til den japanske tradisjon styrket ved å studere vestlige fenomener. Det faktum at hans inspirasjonskilder lot seg inspirere av Japan bidro kanskje til et nytt perspektiv på egen kultur, som forsterket hans bånd til tradisjonen. Kuro-tomesoden fikk også en ny sosial verdi i møtet med Vesten, da drakten ble forbundet med tradisjon fremfor «ordinær» bekledning.

---

<sup>64</sup> Yamatane Museum of Art, «What is *Nihonga*?»

<sup>65</sup> Sapin, «Merchandising Art and Identity in Meiji Japan», s. 321

<sup>66</sup> Ibid, s. 318

<sup>67</sup> Said, *Orientalisme*, overs. Aabakken, s. 13

Kimonoen uttrykte tradisjon fremfor mote i det moderne samfunn.<sup>68</sup> Følgelig ble også kimonoen hovedsakelig brukt ved formelle anledninger, noe som åpnet for *Dressing Schools*-markedet, for å vedlikeholde kulturarven.

### Konklusjon

Innledningsvis presenterte jeg min mistanke om at Kubotas *Benigara* antagelig viste til den vestlige kunstforståelse og idéen om *det autonome kunstverket*, mens drakten utstilt hos Museet representerte nasjonal identitet og tradisjon. Begge kimonoene ser imidlertid ut til å ha et mer komplekst forhold til slike kategorier. Den umiddelbare mistanken må ses i sammenheng med mitt eurosentrisk utgangspunkt, og Edward Saids påstand om at akademikere ubevisst handler ut ifra sin sosiale posisjon. Følgelig vil jeg som vestlig gjenkjenne referanser i Kubotas arbeid, og underbevisst konstatere hans posisjon som vestlig betinget. Vestens definisjon av kunst-begrepet blir forstyrrende i møtet med objekter fra kulturer av en annen oppfatning. *Benigara* bærer referanser til Kubotas reise til Canadian Rockies, og Monets *Water Lilies* som vi har sett, likevel er hans *furisode* en del av en japansk tekstiltradisjon med paralleller til aristokratiet. De aristokratiske referansene inkorporert av Kubota er i tillegg identifiserbare i Nordenfjeldskes *kuro-tomesode*, dermed kan man argumentere for at distinksjonene mellom disse to kimonoene ikke er så entydige likevel. Kuro-tomesoden viser også spor av vestlige impulser, med manglende funksjonalitet i samtiden, betingelse til sosiale restriksjoner som vokste frem etter økt kontakt mellom Østen og Vesten, og ikke minst bruken av kimono-begrepet som sådan, da dette ikke var et etablert begrep før møtet med vestlig bekledningskultur. Følgelig viser både *Benigara* og kuro-tomesoden til både vestlige impulser og østlig tradisjon, noe som avkrefter tesen beskrevet innledningsvis. Hvilke aspekter av kimonoen som tilskrives japansk kulturhistorie og hva som skyldes globaliseringskonteksten er utfordrende å identifisere, da plagget har vært i konstant utvikling. Utviklingsforløpet har vært, og fortsetter å være, betraktelig ikke-lineært. Følgelig kan man ikke konstatere at kuro-tomesoden er tradisjonell og *Benigara* er innovativ eller vestlig orientert, men man vil gjennom en slik diskusjon bli mer bevisst på hvordan kulturer forholder seg til hverandre.

---

<sup>68</sup> Dalby, *Kimono*, s. 71

Litteraturliste:

- Cliffe, Sheila. *The Social Life of Kimono: Japanese Fashion Past and Present*. Storbritannia: Bloomsbury Academic, 2017.
- Dalby, Liza. *Kimono: Fashioning Culture*. Storbritannia: Vintage, 2001.
- Green, Cynthia. «The Surprising History of the Kimono,» Jstor Daily. 8. Desember 2017. <https://daily.jstor.org/the-surprising-history-of-the-kimono/>
- Kant, Immanuel. Fra «Kritikk av dømmekraften» i *Estetisk teori- En antologi*. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-rygg. Sidetall 56-93. Norge: Universitetsforlaget, 2008.
- Kawakami, Akane. *Travellers' Visions: French Literary Encounters with Japan, 1881-2004*. Liverpool: Liverpool University press, 2005.
- Milhaupt, Terry Satsuki. *Kimono: A Modern History*. Storbritannia: Reaktion Books, 2014.
- Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum, protokoll fra deres arkiv, 2008.
- Okazaki, Manami. *Kimono Now*. München: Prestel Verlag, 2015
- Said, Edward W., *Orientalismen: Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oversatt av Anna Aabakken. Norge: Cappelen Damm, 2004.
- Sapin, Julia. «Merchandising Art and Identity in Meiji Japan: Kyoto Nihonga Artists' Designs for Takashimaya Department Store, 1868-1920». *Journal of Design History* Volum 17, utgave 4 (2004): s. 317–336
- Weisberg, Gabriel P. «Japanismen som fenomen» i *Japano Mania: i Norden 1875-1918*. redigert av Gabriel P. Weisberg, Anna-Maria von Bonsdorff, Hanne Selkokari. Sidetall 14-37. Brussel: Mercatorfonds, 2016.
- Yamanobe, Tomoyuki. *Opulence: The Kimonos and Robes of Itchiku Kubota*. Oversatt av Emma Farber. Kodansha Internatinal Ltd., 1984.

Nettressurser:

- Britannica, s.v. «Canadian Rockies.» 28.05.20  
<https://www.britannica.com/place/Canadian-Rockies>
- Goin' Japanese! «Kamon (Japanese Family Crests): Ancient Key to Samurai Culture.» 08.04.20 <http://goinjapanese.com/05983/>
- Grøtta, Marit. «Om Kunstnens Autonomi» *Norsk Kunstår bok* 2013. 20.04.20  
<https://kunstaarbok.no/arrangements/article.php?id=98>
- Modern Archive. «Japanese Kimono Motifs» 08.04.20  
<https://modernarchive.de/blogs/news/japanese-kimono-motifs-common-motifs-and-their-meanings>
- Morrison, Don. «Monet's Love Affair with Japanese Art». *Time*. 27.04.20  
<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1573943,00.html>
- Naval History and Heritage Command. «Commodore Matthew C. Perry and the Opening of Japan» 14.04.20 <https://www.history.navy.mil/research/library/exhibits/commodore-matthew-c-perry-and-the-opening-of-japan.html>
- Store Norske Leksikon, s.v. «Japansk,» av Bjarke Frellesvig og Pål Johansen, 24.04.2019  
<https://snl.no/japansk>
- Store Norske Leksikon, s.v. «L'art pour l'art,» av Erik Mørstad, 20.04.2020  
[https://snl.no/L%27art\\_pour\\_l%27art](https://snl.no/L%27art_pour_l%27art)
- Store Norske Leksikon, s.v. «samurai» av Gunnar Filseth, 19.05.20 <https://snl.no/samurai>
- Tate, s.v. «Japonisme» 15.04.20 <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/j/japonisme>



The Kubota Collection. «The Symphony of Light» 14.04.20  
<https://thekubotacollection.com/the-collection/the-symphony-of-light/>

The Kubota Collection. «What is Tsujigahana?» 14.04.20  
<https://thekubotacollection.com/the-artist-and-technique/what-tsujigahana/>

Traditional Kyoto. «Mon/crest.» 08.04.20  
<https://traditionalkyoto.com/culture/monemblem/>

Yamatane Museum of Art. «What is *Nihonga*?» 21.04.20 <http://www.yamatane-museum.jp/english/nihonga/>

Bilderressurser:

**Side 3:** Kubota, Itchiku. *Benigara*. Utsnitt fra «*The Symphony of Lights*». 1981. The Kubota Collection. Hentet fra <https://thekubotacollection.com/the-collection/the-symphony-of-light/>

**Side 4:** Ukjent kunstner. *kuro-tomesode (NK2008-21)*. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondheim. Gjengitt med tillatelse fra Solveig Lønmo.

**Side 5:** 宮内庁, *Keiserinne Michiko, her kronprinsesse, iført jūnihitoe*. Fotografi. 10.04.1959. Lastet ned 18.05.20

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Crown Prince Akihito %26 Michiko Shoda Wedding 1959-4.jpg>

**Side 9:** Ukjent kunstner. Detalj av tomesode (NK2008-21). Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondheim. Privat foto.

**Side 9:** Ukjent kunstner. *Fuji-mon*. Detalj av tomesode (NK2008-21). Nordenfjeldske kunstindustrimuseum, Trondheim. Privat foto.

**Side 11:** Kubota, Itchiku. Utsnitt fra «*The Symphony of Lights*». 1981-2003. The Kubota Collection. Hentet fra <https://thekubotacollection.com/the-collection/the-symphony-of-light/>

**Side 14:** Monet, Oscar-Claude. *Ninfee e Nuvole*. 1920-1926. Oljemaleri. Musée de l'Orangerie, Paris. Fotografert av Sailko

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude\\_monet,\\_Ninfee\\_e\\_Nuvole,\\_1920-1926\\_\(orangerie\)\\_00.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_monet,_Ninfee_e_Nuvole,_1920-1926_(orangerie)_00.jpg)

