



GUNHILD RAVN BORGGREEN

# Transkulturel kunsthistorie

## Om epistemologi og appropriation af japansk kunst i Danmark

Hvad er transkulturel kunsthistorie, og er det en måde, hvorpå den konventionelle kunsthistorie kan gentænkes? Det kan ses som en ændring af fagets epistemologiske fundament; en udfordring af det vidensgrundlag for kunsthistorisk forskning, som den udøves mange steder i dag. En transkulturel kunsthistorie vil åbne nye horisonter, fordi den sigter mod en global kunsthistorie, hvor lokale og særegne træk ikke udviskes eller relativiseres, men derimod altid ses i kontekst af de strømme af genstande, mennesker og tanker, som bevæger sig rundt i verden. På den måde er en transkulturel kunsthistorie i tråd med de vilkår og praksisser, som gælder for kunsthistoriens genstandsfelt: Også kunstværker indgår i utallige netværk af grænseoverskridende relationer.

Jeg vil i denne artikel inddrage og diskutere begreber om det transkulturelle med danske eksempler om Japan. Jeg vil indlede med at redegøre for transkulturation som begreb i relation til kulturel appropriation og derefter se på, hvordan det transkulturelle bruges i en kunsthistorisk kontekst. Det leder mig frem til at diskutere to aspekter i dansk kunsthistoriografi, nemlig etnografiens rolle og myten om modernisme som et vestligt fænomen. Til det første aspekt vil jeg analysere den hidtil eneste dansksprogede japanske kunsthistorie fra 1885. Til det andet aspekt vil jeg forholde mig til fortolkninger af formelle elementer i Anna Anchers maleri *Solskin i den blå stue* [1] som noget, der kan føres tilbage til japanske træsnit. Mine japanske eksempler tjener to formål. Det ene er at forbinde teoretiske problemstillinger om transkulturalitet med analyser af transformative og konstituerende udvekslinger af genstande, fænomener og idéer. Hermed peger jeg på det transkulturelles potentiale som både teori og

<

[1] Anna Ancher: *Solskin i den blå stue*, 1891. Olie på lærred, 65,2 x 58,8 cm. Tilhører Skagens Kunstmuseer. Foto: Skagens Kunstmuseer. Formelle elementer som radikale beskæringer, diagonale linjer og rygvendte figurer i Anna Anchers malerier kan angiveligt "føres tilbage til japanske træsnit".



metode. Det andet formål er at lægge grunden til en større og udvidet undersøgelse af transkulturelle forbindelser mellem Japan og Danmark, der i stedet for en konventionel afdækning af danske kunstneres mulige "inspirationskilder" i japansk kunst vil bidrage til at skrive ny kunsthistorie med fokus på globale interaktioner.

### Transkulturation

Begrebet transkulturation stammer fra den cubanske antropolog Fernando Ortiz, der i sin bog *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* (1995) fra 1940 introducerer ordet transkulturation ud fra en ikkevestlig og postkolonial position. Den første del af Ortiz' bog er en allegorisk og essayistisk beskrivelse af mødet mellem tobaksplanten, der er en indfødt plante i det caribiske område, og sukkerrørplanten, der blev bragt til Cuba af europæiske kolonialister i slutningen af 1400-tallet. Ortiz beskriver de to planters egenskaber i kontrast til hinanden: "The one is white, the other dark. Sugar is sweet and odorless; tobacco bitter and aromatic. Always in contrast! Food and poison, waking and drowsing, energy and dream, delight of the flesh and delight of the spirit, sensuality and thought" (6). I anden del af bogen undersøger Ortiz den cubanske tobaks historie og etnografi, ligesom han afdækker historien om indførelse af sukkerrør til Cuba. Ortiz anvender her neologismen *transculturation*, transkulturation, for at betegne de processer af udvekslinger, forhandlinger og forandringer, som mødet mellem tobak og sukkerrør udvirker på Cubas sociale, politiske og økonomiske strukturer. Ortiz beskriver transkulturation som:

[...] the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk, either in the economic or the institutional, legal, ethical, religious, artistic, linguistic, psychological, sexual, or other aspects of its life. (Ortiz 1995, 98)

Med en allegorisk henvisning til tobak som Cuba og sukkerrør som det, der kommer udefra, foreslår Ortiz med sit begreb transkulturation en måde at forstå kulturelle forandringer på. Han modstiller sit begreb transkulturation til det engelske ord *acculturation*, akkulturation, som var udbredt i antropologien på den tid, og som bruges til at beskrive transition fra én kultur til en anden "and its manifold social repercussions" (98). Transkulturation indebærer for Ortiz en mere kompleks transformation: Der sker en *deculturation*, et tab eller et opbrud

fra den tidligere kultur, og samtidig sker der en *neoculturation*, en efterfølgende skabelse af et nyt kulturelt fænomen. Ortiz peger på, at både destruktion og opbygning er to sider af en kolonialistisk og imperialistisk kulturhistorie. Ortiz viser, hvordan såkaldte perifere kulturer skaber kulturel fusion (transkulturationsproces) i mødet med nye elementer fra magtfulde dominerende nationer i stedet for blot passivt at assimilere (akkulturationsproces). Samtidig beskriver Ortiz en kompleks sammenfletning af mange kulturer gennem de mennesker, der kom til Cuba, både kolonisatorer, slaver og immigranter, hvad enten de kom frivilligt eller under tvang: "each of them torn from his native moorings, faced with the problem of disadjustment and readjustment, of deculturation and acculturation – in a word, of transculturation" (98). Ved at se på den multi-etniske pluralitet i cubanske transkulturationsprocesser undersøger Ortiz magtrelationer på tværs af forskellige grupperinger og praksisser.

I 1990'erne fik Ortiz' begreb transkulturation en fornyet aktualitet som respons til globalisering, postkolonialisme og geopolitiske forskydninger. Begreber som transkulturation, transkulturalitet, transkultur og transkulturalisme dukkede op inden for kulturstudier, og en række akademiske publikationer og artikler opsummerer begrebet transkulturations genealogi, forskellige teoretiske vægtninger og tværdisciplinære potentiale. Mange nyere studier (eksempelvis Abu-Er-Rub et al. 2019) henviser til kulturteoretiker Wolfgang Welsch og hans brug af begrebet *transculturality*, transkulturalitet (1999). Her tager Welsch kritisk afstand fra den forståelse af kulturer, der var etableret af filosofen Johann Gottfried Herder i slutningen af 1700-tallet, hvor kulturer forstås som lukkede sfærer eller autonome øer, der hver især korresponderede til et folks territoriale område og sproglige udbredelse. Welsch mener, at en sådan separatorisk forståelse af kulturer som værende singulære, adskilte og paradigmatisk stadig er udbredt i nutidens samfund. Man kan ifølge Welsch genfinde en separatorisk tilgang i koncepter som interkulturalitet og multikulturalisme, der trods deres velmenende intentioner om at løse kultursammenstød og konflikter samtidig er ude af stand til at skabe kommunikation mellem kulturer på grund af en struktur, der fokuserer på adskillelse. Transkulturalitet, derimod, tager ifølge Welsch udgangspunkt i, at alle kulturer i dag har kontakt med hinanden; at alle kulturer er karakteriseret af hybridisering. Det gælder befolkning, varer og information. Der er ikke længere noget, som er absolut fremmedartet, alt er inden for rækkevidde. Kulturer er transkulturelt determineret og er kendetegnet ved en gennemtrængning (*permeation*) på grund af kulturers stigende grad af sammenfiltring (*entanglement*).

### Epistemologiske udfordringer

En af de centrale problemstillinger i forhold til Welschs teori er, at der implicit i begrebet transkulturalitet stadig er idéen om en "oprindelig" kultur, som så siden er blevet sammenfiltret med andre kulturer. Men kan man overhovedet tale om en "autentisk" eller "ren" kultur? Dette er såvel en epistemologisk udfordring i forhold til konventionel antropologi og kulturhistorie såvel som en praktisk metodisk problemstilling. Hvor langt tilbage i tiden kan man optræve de transkulturelle sammenfiltringer, og hvor stort et geografisk område skal man inkludere for at få alle nuancer med? Der er således en eksplicit historisk dimension i begrebet transkulturation. Ortiz går i sin fortælling om tobak og sukker i Cuba tilbage til Christopher Columbus' introduktion af sukkerrør i 1493 for at skildre mødet mellem de to planter og deres respektive politiske, økonomiske og sociokulturelle kontekst. Men der var også en tobakskultur i Cuba inden Columbus' ankomst, og den beskriver Ortiz gennem historiske og etnografiske kildetekster som noget, der udspringer fra mytologisk tid og er blevet overleveret gennem århundreders mundtlige fortællinger og rygepraksisser. Oprindelsen til cubansk tobakskultur fortaber sig således i forhistoriske (tobaks)tåger. Det gælder for mange andre kulturelle fænomener og praksisser, at man ikke kan udpege en egentlig oprindelse eller essens. Det er umuligt at identificere en enkelt og velafgrænset form for kultur, også i et historisk tilbageblik.

For at imødekomme sådanne metodiske udfordringer vælger mange studier af transkulturel udveksling derfor at foretage nogle afgrænsende udsnit, eksempelvis ved at definere historiske tidspunkter som start- og slutpunkt for en analyse af kulturel udveksling eller ved at fokusere på interaktionen mellem udvalgte kulturelle sfærer eller temaer (eksempelvis King et al 2012; Gutschow og Weiler 2015; Tsakiridou 2018; Jerez Columbié 2021). I alle tilfælde forstås transkulturalitet som processuelle dynamikker, hvor studier af specifikke kulturelle fænomener kan ses som nedslag eller øjeblikbilleder af kontinuerligt forandrende relationer, hvor alt, hver en handling, hver en begivenhed, hver en idé eller hvert et materielt objekt, i princippet er transkulturelt.

Flere teoretikere har forsøgt at definere transkulturation i forhold eller modsætning til en række andre begreber om kulturmøder og udveksling. Kulturteoretiker Richard Rogers tager afsæt i begrebet *cultural appropriation*, kulturel appropriation (2006). Rogers definerer begrebet som, når medlemmer af én kultur anvender en anden kulturs symboler, genstande, genrer, ritualer eller teknologier. Rogers anskuer kulturel appropriation som en aktiv proces, der er formet af de sociale, økonomiske og politiske sammenhænge, den opstår af. Rogers afdækker tre overordnede rammer for den proces, afhængig af de

indbyrdes magtrelationer mellem kulturer. Én ramme er *cultural exchange*, kulturel udveksling, hvor en gensidig udveksling finder sted mellem kulturer med symmetriske og jævnbrydige magtrelationer. Denne ramme er svær at lokalisere i virkelighedens verden og fungerer derfor snarere som et slags ideal, hvorudfra andre typer af appropriationer måles og vurderes. En anden ramme er *cultural dominance*, kulturel dominans, hvor en dominerende kultur pådutter eller påtvinger sin kultur på en underordnet (marginaliseret eller koloniseret) kultur. Denne ramme findes der til gengæld mange eksempler på. Rogers identificerer fem forskellige taktikker, som den underordnede kultur kan anvende for at håndtere konflikter mellem sin oprindelige kultur og den nye: assimilering, integration, *intransigence* (uforsømlighed), *mimicry* (parodiering) eller direkte modstand. En tredje ramme er *cultural exploitation*, kulturel udnyttelse, hvor en dominerende kultur approprierer kulturelle elementer fra en underordnet kultur uden gensidighed, tilladelse og/eller kompensation. I denne ramme er *commodification*, varegørelse, et centralt element, fordi varegørelse tilfører ny betydning til kulturens symboler, genstande og ritualer i form af økonomisk værdi og fetichering. Rogers peger på, at til trods for deres forskellige tilgange til magtrelationer er alle tre overordnede rammer (udveksling, dominans og udnyttelse) baseret på en vestligt funderet epistemologi, hvor kulturer forstås som adskilte og autonome enheder.

Rogers diskuterer derfor, om begrebet transkulturation kan tilbyde et nyt paradigme for forståelsen af kulturel appropriation. Han beskriver transkulturation som "ongoing, circular appropriations of elements between multiple culture, including elements that are themselves transcultural" (491). Transkulturation fremhæver kulturformernes hybride egenskaber og udfordrer hermed idéen om kulturel autenticitet, renhed og essens. Rogers peger på, at transkulturation og hybriditet altid allerede er en betingelse for nutidens kultur og derfor ikke kan vælges til eller fra. Selvom Rogers ikke går så vidt som til at udnævne transkulturation som et nyt paradigme i kulturstudier, ser han begrebet som en radikal rekonceptualisering af kulturbegrebet i sig selv. Ved at forstå kultur som relationel og dialogisk kan man gøre op med den essentialistiske tilgang, som forståelse af kultur hidtil har opereret med. For Rogers er det de gensidige appropriative relationer, der i sig selv skaber kulturer.

Det er vigtigt at fastholde Ortiz' oprindelige udgangspunkt i transkulturalitet som en proces, der foregår mellem kulturer, der befinder sig i ulige magtrelationer. Det betyder, at de tre overordnede rammer, som Rogers påpeger, ikke nødvendigvis forsvinder eller opløser sig, blot fordi man anvender et transkulturelt perspektiv.

## Transkulturel kunsthistorie

Kulturel appropriation er et centralt aspekt i kunsthistorieforskningen. Utalige er de tilgange, som undersøger kulturel appropriation i kunstværker, genrer og stilhistorie under forskellige betegnelser som “påvirkning”, “indflydelse”, “inspiration”, “imitation”, “mimesis”, “reproduktion”, “kopi” og lignende. Et eksempel er det kunsthistoriske felt, der beskæftiger sig med *japonisme*. Japonisme defineres som vestlige kunstnere, der approprierede motiver, stil og materiale fra japansk kunst og kultur ind i deres egne værker (Weisberg 1975; Berger 1980). Begrebet blev skabt i slutningen af 1800-tallet og har i det kunsthistoriske felt primært omhandlet vestlig billedkunst og kunsthåndværk, selvom man kan se indflydelse fra japansk kunst og kultur i andre felter såsom litteratur, musik og arkitektur. Man kan samtidig registrere en interesse for japanske genstande i interiørudsmykning og inden for mode og andre populærkulturelle sfærer fra slutningen af 1800-tallet og et godt stykke ind i det 20. århundrede. Selvom adskillige studier af japonisme forsøger at vise, hvordan udvekslingen gik begge veje (Westgeest 1996; Irvine 2013), eller hvordan japonisme bidrog til at skabe særlige forestillinger om Japan i Vesten (Evelt 1982; Mabuchi 1997), så arbejder en japonistisk tilgang under forudsætningen af to distinkte og adskilte kulturer. De to kulturer var ikke ligeværdige i det geopolitiske eller økonomiske felt på det tidspunkt, hvor udvekslingen foregik, og relationen mellem Vesten og Japan på den tid vil med Rogers’ begreber kunne betegnes som *cultural exploitation* og *commodification*. Ved at inddrage en transkulturel tilgang kan man derimod se udvekslingsprocesser som transformative potentialer: Hvordan var mødet mellem kulturer med til at forandre de involverede kulturer, og hvordan opstod nye hybride former heraf? En transkulturel tilgang udfordrer konventionelle opfattelser af kanon og vestligt hegemoni inden for kunstfaglig videnskab (Forberg og Stockhammer 2017). Det samme gælder for kunstens institutioner, hvor kunstakademier, kunstmuseer, kunstmarked og kulturarv er påvirket af globale fænomener. En række nyere publikationer fokuserer således ikke på kunstpraksisser som stivnede eller fastfrosne dogmer, men på kunstens cirkulationer og mobilitet. Det kan være i forhold til at afdække globale og transkulturelle udvekslingsmekanismer i historisk perspektiv (Kaufmann et al. 2016), analyser af kunstneres bevægelser ind og ud af forskellige kunstscener i verden (Joyeux-Prunel 2019) eller betydningen af kunstitidsskrifters globale distribution (Kuromiya 2019), for bare at nævne nogle få eksempler.

Kunsthistoriker Monica Juneja skriver om global kunsthistorie, primært med udgangspunkt i samtidskunstens globale udbredelse og de mange bienaler, udstillinger og netværk, som udgør det nye geoæstetiske landkort. En

global kunsthistorie handler for Juneja ikke om en “universel” kunsthistorie eller om, at kunsthistorie skal praktiseres på samme måde overalt i verden. En global kunsthistorie tilbyder ifølge Juneja “a transcultural perspective as a form of critical thinking about art production, its institutions and the scholarly practice of art history” (2019, 310). En transkulturel kunsthistorie kan omplacere erfaringer og eksperimenter ved at inddrage skiftende perspektiver og mangfoldige videnspositioner. En transkulturel kunsthistorie skal hele tiden skærpe sine metoder og redskaber, for det er ikke nok at studerede forbundethed, mobilitet og interaktion i sig selv. Målet med en transkulturel tilgang er at få indblik i transkulturationens transformative potentiale: At undertrykte kulturer gennem aktiv og handlekraftig hybridisering og kulturel fusion kan udfordre og forhandle magtpositioner.

## Etnografi og primitivisme

Juneja peger på, at de udfordringer omkring global inklusion, som kunsthistoriefaget står over for i dag, har paralleller til en omkalfatring af kunsthistorien i Europa i slutningen af 1800-tallet. Dengang var der især i de tysksprogede områder et ønske om at gøre kunsthistorie til et mere “videnskabeligt” fag på linje med naturvidenskaben, og som samtidig kunne rumme de mange nye typer objekter, som den voksende verdenshandel og europæiske kolonialisme bragte i omløb. Etnologien blev en central disciplin i forsøget på at forklare sammenhænge mellem folk og deres æstetiske frembringelser. Juneja formulerer det som, at “the examination of objects was considered by an ethnographically informed art history to show the ‘objective’ route to the study of humanity” (296). Her blev darwinistiske evolutionsprincipper inddraget i kunsthistorien for at placere verdens kulturer i typologier, der rangerede fra “vild” til “civiliseret”, fra “natur” til “kultur”. Ifølge Juneja kan den evolutionære model i kunsthistorien ses i stilbegrebet, der blev anset som et brugbart redskab til at redegøre for forskellige udviklingsstadier. Taksonomi som et separationsprincip forankrede en forståelse af geografiske områder som isolerede enheder, også selvom stilbegrebet tillod en vis grad af “indflydelse” eller “påvirkning” mellem kulturer. Samtidig var der i de europæiske etnografiske museer og samlinger en idé om, at “primitive” kulturer på et lavere udviklingsstadium skulle bevares, således at der kunne skabes en samlet model for menneskehedens kulturelle udvikling trin for trin.

En af det sene 1800-tals aktive samlere og formidlere af japansk kunst i Danmark var kunstkritiker og museumsdirektør Karl Madsen (1855-1938), der i 1885 udgav bogen *Japansk Malerkunst*. Bogen var dels baseret på andre



[2] Fra Karl Madsen, *Japansk Malerkunst*, 1885, side 1. Talrige vignetter af fugle og planter i Karl Madsens bog var med til at formidle ideen om japanske kunstneres tætte relation til naturen.

europæiske publikationer om japansk kunst, dels på samlinger af japansk kunst, som Madsen havde lejlighed til at se både i Tyskland og under sit ophold i Paris i 1876-1879. Madsens bog er det eneste oversigtsværk over japansk kunsthistorie udgivet på dansk, og på mange måder et produkt af sin samtid. Madsen udtaler sig eksempelvis kategorisk i adskillelsen af japansk og europæisk kultur og opfatter tydeligvis de to kulturer som væsensforskellige: "Europa for sig og Japan for sig! Blandede sammen, giver det ingen god Ret for kræsne Ganer" (1885, 10). Madsen fremhæver positive og beundringsværdige elementer ved japansk kunst, særligt de aspekter, som forbindes med naturen, eksempelvis: "Det er i Fremstillingen af Planter, Fugle og Smaadyr, at de japanske Malere har ydet deres bedste. De er her fuldkomne, enestaaende, uovertræffelige Mestre" (34). Bogen er forsynet med en række illustrationer, der gengiver japanske malerier eller små skitser og vignetter, mange af dem med fugle og

planter [2]. Madsen forklarer japanske kunstneres tætte relation til naturen ved at beskrive det japanske samfund som homogent og traditionsbundet, hvor overleveringer fra fortiden har en urokkelig autoritet: "I dette regelbundne Samfund, hvor Interesserne ikke har været optagne af politiske, sociale eller religiøse Spørgsmaal, har Menneskene haft den bedste Lejlighed til at skænke den Natur, i hvilken de levede, en saa beundrende Opmærksomhed, som den fortjener" (23). I disse og lignende passager fra Madsens bog kan man spore en primitivistisk tilgang, der var en del af en evolutionistisk forståelse af kulturer, hvor ikke-vestlige kulturer blev opfattet som værende tættere på naturen og dermed repræsentanter for et laverestående stade af menneskets kulturelle udvikling.

Madsen skitserer den japanske kunsts historie og inddeler den i perioder, som beskrives med dramatiske vendinger, der delvist er hentet fra plantemetaphorer, nemlig Oprindelsen, Udviklingen, Blomstringen og til sidst Malerkunstens Opløsning og Slutning. Denne evolutionistiske gengivelse af japansk kunsthistories udvikling og forfald er i tråd med andre både danske og udenlandske kritikere på den tid, der udtalte sig nedsættende om den samtidige eller moderne kunst fra Japan. De vestlige kritikere opfattede den japanske kunsts møde med vestlig

kunst som en dekadence eller fordærvelse af det, de beundrede som en ren, ubesmittet og autentisk traditionel japansk kunst. Karl Madsen slutter sin bog af med at skrive: "Japans nationale Malerkunst, i visse Henseender Blomsten af hele Orientens Billedkunst, er afsluttet, og Fremtiden kalder den næppe atter til Live paany. Betingelserne for dens Existens er gaaede i Graven. Det unge Japans Kunstnere tegner foreløbig efter Antiken, de fremmeligste studerer i Paris under Bonnat" (155). Julius Lange, der blev Københavns Universitets første professor i kunsthistorie, fremsatte i en anmeldelse af Karl Madsens bog lignende negative bemærkninger om fremtiden for japansk kunst:

For Japans Vedkommende vil Assimilationen formodentlig aldrig føre noget godt med sig, – eller i alt Fald først om Aarhundreder, hvis ogsaa Racerne blandes. Men hvad kan det nytte at gjøre vore ærede østlige Samtidige Modforestillinger? – Assimilationen vil alligevel gaa sin slagne Vej i Kraft af en vis Naturlov om de lavere Kulturers Underkastelse under den højere. (1886, 23)

Langes kommentar viser en naturaliseret forståelse af den struktur, som den evolutionistiske kunsthistorie omfattede, nemlig at den var baseret på race, og at den hierarkiske inddeling af kulturer var et resultat af en "naturlov", der legitimerer den vestlige kunsts overlegenhed. Her ser vi et dansk eksempel på det, Juneja beskriver som en "nexus of race-nation-culture" (2019, 296), hvor race ikke kun dækker over hudfarve og blodsbånd, men indgår som det æstetiske domæne i de artikulationer, der former den moderne kunsthistorie. Lange tilskriver Japan et ønske om at assimilere med Vesten, og han mener også, at assimilation vil være uundgåeligt. Ifølge Rogers' udlægning af kulturel appropriation er assimilation en taktik, som en underordnet kultur kan udøve over for en dominerende kultur, nemlig ved at internalisere den dominante kultur og samtidig fortrænge sin indfødte kultur (2006, 481). Både Madsen og Lange repræsenterer således en forståelse af Japan som en underordnet eller marginaliseret kultur, der samtidig er distinkt anderledes end dansk eller vestlig kultur.

### Transkulturelle udvekslinger

En transkulturel tilgang til denne danske fremstilling af japansk kunsthistorie vil inddrage perspektiver fra andre positioner og undersøge det transformative potentiale i transkulturationens forbundethed og interaktion. For at skabe en sådan kontekst er det vigtigt at se på, hvad der skete i Japan på den tid, hvor de etnografiske og primitivistiske opfattelser af japansk kunst blev etableret i Europa.



I Japan var 1870'erne præget af et nyt politisk styre, efter at shogunatet, der havde haft den politiske magt siden begyndelsen af 1600-tallet, var blevet erstattet af en parlamentarisk regering i et konstitutionelt monarki under kejser Meiji. Japan etablerede sig som en nationalstat i lighed med mange andre nationalstater, der blev dannet i 1800-tallet i Europa og andre steder, og det er denne ramme af det nationale, der også kommer til at præge etableringen af kunsthistorie som fagdisciplin i Japan. Kunsthistoriker Satō Dōshin har beskæftiget sig indgående med de ideologier og politiske systemer, der lå til grund for måden, hvorpå kunstens historie såvel som kunsthistoriefaget blev formuleret og praktiseret. I sin monografi *“Nihon bijutsu” tanjō. Kindai Nihon no “kotoba” to senryaku* (“Japansk kunsts” fødsel. Det moderne Japans “sprog” og strategier) fra 1996 anvender Satō en foucauldiansk videnskabelig tilgang til at analysere de japanske institutioner og diskurser, der omgav kunsten i Japan i slutningen af 1800-tallet. For at imødegå den vestlige verdens “degradering” af ikkevestlige kulturer indgik Japan i en række både abstrakte og konkrete processer for at blive anerkendt i verdenssamfundet, herunder etableringen af landet som nationalstat. Ordet *Nihon* (Japan) blev anvendt til at reflektere Meiji-tidens idé om en politisk enhed over for udlandet, og alle begreber med ordet *Nihon* foran er ifølge Satō et resultat af denne enhedstænkning. Japan forsøgte at modsætte sig det vestlige hegemoni, men der er tale om mere komplekse processer end dem, Rogers beskriver som taktikker fra en underordnet eller marginaliseret kultur, eksempelvis integration eller mimicry. Det kan man se i etableringen af et helt nyt kunstbegreb, der afspejler processer af udvekslinger, forhandlinger og forandringer.

Japan begyndte at deltage som nation på verdensudstillinger i Europa og USA, og det var i forbindelse med Japans første officielle deltagelse i Verdensudstillingen i Wien i 1873, at selve ordet “kunst” (*bijutsu*) i dets moderne form opstod i det japanske sprog. For at fremsende kunstgenstande og andre objekter til udstillingen skulle de kategorier, som udstillingens organisatorer havde opstillet, oversættes til japansk. Japanske embedsmænd konstruerede således et helt nyt ord for kunst, *bijutsu*, som først skulle dække det tyske ord *Kunstgewerbe*, men som i 1880'erne konsoliderede sig i betydningen “billedkunst”, svarende til det tyske *Bildende Kunst* og det engelske *fine arts*, nemlig maleri og skulptur. Som Satō afdækker i sine analyser, blev ordet *bijutsu* konstrueret ved at sammensætte to tegn, *bi* 美, som betyder “skønhed”, og *jutsu* 術, “færdighed” eller “teknik”. Man opfandt også nye ord til de to undergrupper maleri og skulptur, som *bijutsu* omfattede. Hvor maleri tidligere havde været benævnt som *shoga* 書画, som indeholder de to tegn kalligrafi og maleri, opfandt man nu et nyt ord, *kaiga* 絵

画, der fjernede kalligrafien som et kunstnerisk udtryk og i stedet indsatte tegnet for billede, *e* 絵, der bruges om farverige malerier i japansk stil (i modsætning til maleri i kinesisk stil i monokrom tusch). Det nye ord for kunst skulle i sig selv signalere en ny forståelse af, hvad “kunst” er, og samtidig omdefinere japansk kunst i forhold til nabokulturer i Asien. Et transkulturelt perspektiv på japansk kunst er således allerede infiltreret af en transkulturation mellem Japan og Kina, der går langt tilbage (Itakura 2019).

Man kan spørge, om et nyt kunstbegreb blev påtvunget Japan af vestlige lande udefra, eller om Japans magtelite frivilligt indgik i et vestligt funderet kunstsysteem, motiveret af national ideologi og af diplomatiske og økonomiske interesser, for at stå på lige fod med vestlige nationer. Selv om Japan aldrig har været en koloni under vestligt herredømme, var der i slutningen af 1800-tallet tale om en asymmetrisk magtrelation mellem en dominerende vestlig kultur og en underordnet japansk (eller asiatiske) kultur. Asymmetrien var ikke foranlediget af en egentlig kolonimagt fra en fremmed nation, men var en selvpåført og internaliseret opgave med at “modernisere”, *kindai-ka*, og “vestliggøre”, *seiyō-ka*, Japan. Mange af de japanske kulturpersoner og magthavere, der stod for nye kunstsysteem og institutioner, var ikke blot passive modtagere af vestlige idéer, men bevidste aktører i de ideologiske og politiske bevægelser, der var med til at forme kunstinstitutioner som kunstakademier og kunstmuseer såvel som den overordnede kulturpolitiske dagsorden i Japan. Et eksempel er den japanske kunstgenre *nihonga*, “maleri i japansk stil”: *nihon* 日本 betyder Japan og *ga* 画 maleri. *Nihonga* opstod i 1880'erne som et nationalistisk og neotraditionalistisk modsvar til det vestlige oliemaleri, som der blev undervist i på Japans nyoprettede kunstakademier. Som Satō peger på, blev *nihonga* ikke klart defineret, da begrebet opstod i 1880'erne, hvilket havde at gøre med nationens centrale placering i begrebet, der gjorde det underforstået, hvilken type kunst begrebet indbefattede (1996, 89). *Nihonga* var et forsøg på at skabe en lokal japansk modernisme inden for billedkunst og samtidig bevare teknikker og viden om traditionelle materialer, formater og motiver. Som kunsthistoriker Chelsea Foxwell skriver, indgik den nye kunstgenre *nihonga* i en metadiskurs med globale implikationer om det japanske maleris fremtid, der indebar, hvad hun kalder “a collective imagining of what ‘Japanese painting’ might be” (2015, 2).

For at vende tilbage til Ortiz' begreber var der i Japan fra slutningen af 1800-tallet således ikke tale om en akkulturation, hvor Japan passivt assimilerede vestlige begreber og værdier. Tværtimod var der tale om en transkulturel proces med *deculturation*, et opbrud fra den tidligere kultur og en efterfølgende

*neoculturation*, hvor der opstod nye fænomener, som eksempelvis et nyt ord for “kunst” som bijutsu eller en helt ny kunstgenre som nihonga.

### Modernismens asymmetri

Etableringen af en ny, moderne kunstgenre, nihonga, i Japan fandt sted, på samme tid som Karl Madsen og andre europæiske kritikere skrev og udgav deres japanske kunsthistorier rundt om i Europa. Men i sin bog om japansk kunst skriver Madsen ingen steder om nihonga som en ny, moderne kunstretning, og han nævner ingen af de japanske kunstnere, der var med til at forme genren. Det bringer mig videre til den anden af Monica Junejas pointer om en transkulturel kunsthistorie, nemlig en kritik af den kunsthistoriske forståelse af modernisme som værende en helt igennem vestlig bevægelse. For Juneja handler det ikke om blot at tilføje ikkevestlige modernismer til en allerede eksisterende kanon af modernisme i vesten, men derimod om at ophæve de dikotomier mellem vestlig og ikkevestlig, der altid vil konstruere ikkevestlig modernisme som en afledning eller som en serie af “distant, peripheral or ‘alternative’ modernisms” (2019, 302). Den evolutionsbaserede kunsthistorie forståelse af forskellige kulturers udviklingstrin var forbundet med det primitive, der kunne fungere som et nostalgisk rum for europæeres længsel efter en simpel og uskyldsren tilstand uberørt af modernitetens konflikter og samtidig bekræfte europæerne i deres civilisatoriske overlegenhed. Denne primitivistiske tilgang til japansk kunst var også med til at fastfryse receptionen af moderne japansk kunst i en asymmetrisk position. Ifølge vestlige skribenter var japanske kunstnere ikke nået til individualitetens stadie og kunne derfor ikke frigøre sig fra det, Karl Madsen identificerer som “Konveniensen” og “faste og strænge Dogmer”. Han skriver om japanske kunstnere: “De har haft Hovedet altfor fuldt af autoriserede Forbilleder til at kunne udforme deres Personlighed saa frit og selvstændigt, som deres Kollegaer i Europa” (1885, 59). Japanske kunstnere vil ifølge denne opfattelse for altid være afskåret fra at opnå den moderne kunsts højeste mål: et selvstændigt og kreativt personligt udtryk baseret på indre følelser og ekspressiv nødvendighed.

Juneja peger på, at denne grundlæggende myte om den geniale og individuelle kunstner indeholder en asymmetrisk dikotomi mellem vestlig og ikkevestlig kunst, idet den vestlige kunstners møde med det “primitive” angiveligt skulle udløse “creative energies”, som den moderne vestlige kunstner kunne opsuge og omsætte til “radical breakthrough in the language of form” (2019, 303). Dette er et gennemgående træk i japonismeforskningen, dvs. at japanske kunstværker ofte forbliver anonyme, generiske, ahistoriske og passive, mens de vestlige kunstnere til gengæld er aktive i den måde, hvorpå de anvender japansk kunst som “inspi-

ration” og approprierer formelle elementer fra japanske kunstgenstande i deres modernistiske kunst (Borggreen 2016). Også i diskussionen om modernisme er der således brug for transformation over imod et transkulturelt perspektiv, hvor en mere symmetrisk og gensidig tilgang kan bidrage til et epistemologisk paradigmeskifte.

### Transkulturel rumkomposition

Et eksempel kan ses i forbindelse med den danske maler Anna Ancher (1859-1935), hvis værker har været inkluderet i en særudstilling, der blev vist på både Skagens Museum (2020) og Statens Museum for Kunst (2020-21). Udstillingen og det medfølgende katalog fokuserede på de mange kulturelle påvirkninger, som kan spores i Anna Anchers kunst, herunder også en interesse for japansk kunst. I museums-kataloget skriver kunsthistoriker Nils Ohlsen om Anchers mulige eksponering for japansk kunst gennem bl.a. Anchers relation til Karl Madsen og i forbindelse med Anchers ophold i Paris i første halvdel af 1889 i forbindelse med Verdensudstillingen, hvor hun selv havde værker med. Det kan dog ikke dokumenteres, om Anna Ancher så den japanske sektion på Verdensudstillingen, eller om hun besøgte andre udstillinger med japansk kunst i Paris. Ohlsen peger i stedet på en række af Anna Anchers værker, hvori han mener at kunne iagttage formelle elementer, som Ancher kan have overført fra japanske træsnit. Et af de værker, som fremhæves, er *Solskin i den blå stue* fra 1891 [1]. Ohlsen identificerer træk i Anchers værker, som han opfatter som elementer i japanske træsnit generelt:

Radikale beskæringer og asymmetrier i motiverne, uformidlede sammenstød mellem flader og mønstre, den abrupte retningsændring i de diagonale indadgående linjer i rummet, den flade sideordning af det nære og det fjerne, tomrummet i billedets centrum, påfaldende høje horisontlinjer såvel som enkeltstående rygvendte figurer i rum er de væsentlige formelle elementer, der findes i talrige af Anchers værker og som kan føres tilbage til de japanske træsnit. Dermed overfører hun træsnittenes gestaltprincipper på egen vis til sin personlige billedverden. (Ohlsen 2020, 149)

Ohlens tekst indeholder to værker af den japanske træsnitkunstner Suzuki Harunobu (1724-70) som eksempel på en “vigtig inspiration” for Ancher. Der er dog ingen uddybende forklaring på, hvordan de elementer, Ohlsen identificerer hos Ancher, gør sig gældende i Harunobus to værker. Hvis man kigger grundigt på eksemplerne, der er gengivet i Anna Ancher-kataloget, kan man tværtimod





[3] Katsushika Hokusai: *Hokusai manga* (Hokusais skitser), opslag fra bind 3, 1815. Træsnitbog, udgivet af Eirakuya Toshiro, hver side 23 x 16 cm. Opslaget viser, at Hokusai kendte til vestlig centralperspektiv, idet de to øverste felter fremstår som appropriationer fra hollandske malemanualer, der kom til Japan i 1700-tallet. De nederste billedfriser viser fabelvæsener med mørk og rynket hud, måske en ironisk kommentar fra Hokusais side om det "fremmedartede" i vestligt perspektiv.

se det modsatte: Harunobus motiver er centreret på billedet (ingen tomrum i midten), og der er ingen sideordning af nær og fjern, fordi scenen er indendørs. Det er svært at se, hvad Ohlsen mener med "uformidlede sammenstød mellem flader og mønstre", for alle elementer i Harunobus billeder er veldefinerede og detaljerede. Harunobu anvender et isometrisk perspektiv, hvor alle linjer ind i rummet er parallelle, mens Anchers diagonale linjer netop *ikke* er parallelle, men samler sig i et centralperspektivisk forsvindingspunkt et sted uden for billedets ramme. Uden en mere uddybende analyse af, hvorvidt og hvor Anna Ancher kunne have set netop disse to træsnit, fremstår eksemplerne i Ohlsens tekst som generiske og ahistoriske.

En transkulturel kunsthistorie vil kunne bidrage til en uddybning af det transformative potentiale i både Anchers kunst og i japansk kunst ved at gå mere i dybden med de gensidige billedmæssige transformationer. Anna og Michael Ancher havde en del japanske genstande i deres hjem, hvoraf nogle af dem var indkøbt i Magasin du Nord i København (Antonsen 2017). Blandt genstandene var et genoptryk af *Hokusai Manga* (Hokusais skitser), en serie på 15 encyklopædiske skitsebøger udført af Katsushika Hokusai (1760-1849) og udgivet som træsnitbøger fra 1814 og frem. Et opslag i bind 3 af *Hokusai Manga* [3] er et eksempel på, at Hokusai kendte til vestligt centralperspektiv: I billedet øverst til venstre etableres både et forsvindingspunkt og en gradvis ændring af målestoks-



[4] Utagawa Hiroshige: *Atagoshita og Yabu-gyden* (Atagoshita Yabukōji), fra serien *Ethundrede berømte udsigter i Edo* (Meisho Edo hyakkei), 1857. Farvetræsnit, 35 x 24 cm, udgivet af Uoya Eikichi. Tilhører Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hiroshige bruger aktivt den ubearbejdede hvide flade i papiret til at gengive sne i denne scene fra Atagoshita-området i Edo (det nuværende Tokyo). Den røde port i centrum af billedet er indgang til Atago-helligdommen på toppen af Atago-bjerget, hvorfra man dengang havde en storslået udsigt over byen. Helligdommen findes stadig, tæt ved Toranomom Hills i Tokyo.

forhold af objekter i rummet i relation til afstand, mens billedet øverst til højre viser placering af horisontlinje i landskab. Centralperspektiv som teknik til at angive dybde i rum eller landskab havde været udbredt i Japan via kinesisk og hollandsk billedkultur siden 1700-tallet (Forrer 1998). Især kunstnere knyttet til den såkaldte Akita-skole anvendte teknikker fra franske eller italienske vedute-kobberstik eller gengivelser af hollandsk maleri i bøger, som blev importeret til Japan i 1700-tallet (Imahashi 2016). Centralperspektiv var en ny måde at skabe rum i en billedflade på i forhold til de traditionelle teknikker, der blev anvendt i Japan, og som havde rødder i det kinesiske landskabsmaleri. Fremfor blot at kopiere de europæiske eksempler skabte Akita-skolens kunstnere en transkulturel hybriditet ved at kombinere den tredimensionelle effekt i centralperspektivet med motiver fra den klassiske kinesiske *kachō* (blomster og fugle) tradition.



Her blev planter, fugle eller andre genstande gengivet i forgrunden af et centralperspektiv i kontrast til fjerntliggende landskabselementer, og denne kontrast mellem nær og fjern fremhævede fornemmelsen af dybde i billedrummet. Ofte blev blomster eller træer i forgrunden gengivet så tæt på, at man ikke kan se hele planten, fordi den er beskåret af selve billedets kant.

I midten af 1800-tallet var denne teknik med centralperspektiv og nærfjern-kontrast blevet inkorporeret i træsnitgenren. Det kan man bl.a. se i et af Utagawa Hiroshiges (1797-1858) billeder fra serien *Et hundrede berømte udsigter i Edo* fra 1850'erne [4]. Billedet gengiver et snelandskab i bydelen Atagoshita i Edo, hvor en kanal løber i højre side af billedet. Her ser man, hvordan Hiroshige har skabt en dybde i billedrummet ved at lade bygninger og menneskefigurer følge reglerne for centralperspektiv og skalering af størrelsesforhold. Samtidig trækker Hiroshige på den kinesiske *kachō*-tradition med et buskads af bambus og tre spurve, der flyver rundt om bambusgrenene i forgrunden. Disse bambusgrenene og små fugle er med til at fremme effekten af dybde i landskabet, fordi de er gengivet tæt på, og endda så tæt, at det meste af selve bambusbuskadset er skåret af af billedets kant til højre og foroven. Samtidig er kompositionen asymmetrisk ved at en stor del af den midterste forgrund er ladet tom uden andet motiv end hvid sne på gaden. Dette øger den visuelle effekt, der trækker beskuerens øje ind i forsvindingspunktet og hen mod den røde port længere nede ad gaden. Ved den røde port skifter blikretningen mod venstre og forsvinder bag hjørnet på den store bygning. De mange rygvendte figurer på gaden bidrager til at trække beskuerens blik med ind i de forskellige retninger.

I Hiroshiges træsnit kan man således genfinde nogle af de egenskaber, Nils Ohlsen ser hos Anna Ancher: radikal beskæring, asymmetri, abrupte retningsændringer i diagonale indadgående linjer, tomrum i billedets centrum og en sideordning mellem nær og fjern. Så hvis Nils Ohlsen har ret i, at Anna Ancher har approprieret elementer fra japanske træsnit, kan Hiroshiges måde at skabe rum i billedfladen på være et godt bud. I *Solskin i den blå stue* [1] bruger Ancher striberne i gulvtæppet til at trække beskuerens øjne mod det centralperspektiviske forsvindingspunkt. Denne bevægelse møder en anden diagonal linje i skyggerne fra vinduessprosserne på væggen. Stolen til venstre, som er delvist beskåret af maleriets kant, er med til at skabe en kontrast mellem nær og fjern og dermed øge dybdeeffekten og trække beskuerens blik med ind i rummet. Den rygvendte figur i stolen til højre bidrager til at trække beskuerens blik ind mod det "tomme" centrum i billedet, det lysende solskin på den blå væg. Ved at tilgå Anna Anchers værker med et transkulturelt blik kan man undersøge, hvorledes viden om centralperspektiv som synsteknologi har bevæget sig frem og tilbage

mellem Vesten og Japan, såvel som mellem Japan og Kina og mellem Danmark og andre dele af europæisk kunst inden da. Hver kultur approprierer og praktiserer dette visuelle element forskelligt, og der opstår hybride former, som altid allerede er transkulturelle i deres egenskab. Anna Ancher og Utagawa Hiroshige indgår i en ligeværdig kunsthistorisk epistemologi, fordi deres måde at gøre brug af kulturel udveksling er konstituerende for kunsten i deres samtid. Her er tale om en transformativ udveksling af et visuelt fænomen, der havde en konstituerende effekt både i Europa og i Japan, fordi eksperimenter med rum i billedfladen er et centralt aspekt af modernistisk kunst begge steder.

### Konklusion

Mine analyser viser, hvordan en del af den danske kunsthistorie har gengivet japansk kunst i en evolutionistisk og primitivistisk ramme, og således har bidraget til det epistemologiske grundlag for konventionel nutidig kunsthistorie. Ved at inddrage et gensidigt blik fra en japansk synsvinkel bliver det klart, at de europæiske skildringer af japansk kunsthistorie var i formativ og konfliktfuld dialog med måden, hvorpå den japanske regering og kulturelite i slutningen af 1800-tallet selv etablerede et nyt sprog og en ny struktur for kunsthistorie og kunstnerisk praksis. En sådan indsigt i de transkulturelle interaktioner kan bidrage til at udvide horisonterne og ændre det epistemologiske grundlag for kunsthistorien.

En transkulturel kunsthistorie kan afdække de gensidige og cirkulære udvekslinger af visuelle og æstetiske egenskaber på tværs af globale billedkulturer. Centralperspektivets principper og synsteknologi, som opstod i Europa i 1400-tallet, fandt i 1700-tallet vej til Japan via Holland og Kina, hvor det blev transformeret af japanske kunstnere op gennem 1800-tallet, for så at vende tilbage til Europa i slutningen af 1800-tallet. Her opløses idéen om kulturelle forskelle, der er baseret på en "ren" eller "essentiell" kunst, fordi en transkulturel tilgang vil fokusere på kulturformernes hybride egenskaber, i dette tilfælde de mange måder at forstå og anvende et centralperspektiv på. Transkulturalitet er således en metode til at gøre kunsthistoriefaget selv til en transkulturel proces, hvor der ikke findes en "ren" eller "autentisk" kunsthistorie, men hvor idéer, objekter og mennesker er i kontinuerlig udveksling om kunstens grænseoverskridende relationer.

---

## ABSTRACT

The article discusses transcultural art history with Danish examples about Japanese art. This includes an introduction to the concept of transculturation, and how the concept is used in art history research. The core of the argument concerns two interrelated aspects of Danish art historiography: the role of ethnography and the myth of modernism as a Western phenomenon. For the first of these aspects, I analyse the only existing Japanese art history in Danish language, published in 1885. For the other aspect, I analyse recent interpretations of the Danish painter Anna Ancher and her alleged use of formal elements from Japanese woodblock prints. I thereby wish to connect the theoretical issues of transculturation with analyses of transformative and constituent exchange of objects, phenomena and ideas, and point out the potential of the concept of transculturation as both theory and method. An investigation of transcultural connections between Japan and Denmark will contribute to writing a new art history on global interactions.

---

## NOTE

Japanske navne er angivet på japansk vis med familienavn først efterfulgt af fornavn eller kunstnernavn, undtagen hvis det fremgår omvendt i bibliografiske referencer.

## LITTERATUR

- Abu-Er-Rub, Laila, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos og Susan Richter, red. 2019. *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*. Abingdon: Routledge.
- Antonsen, Inger Mejer. 2017. *Et kunstnerhjem. Michael og Anna Anchers hus i Skagen og familiens boliger gennem årene*. Skagen: Skagens Kunstmuseer.
- Berger, Klaus. 1980. *Japonismus in der westlichen Malerei, 1860-1920*. München: Prestel-Verlag.
- Borggreen, Gunhild. 2016. "Crazy about Japan. Japonisme in Nordic Art and Design on Display". *Orientaliska Studier* 147: 171-185.
- Dagnino, Arianna. 2012. "Transculturalism and transcultural literature in the 21st century". *Transcultural Studies: A Journal in Interdisciplinary Research* 8: 1-14.
- Evelt, Elisa. 1982. *The Critical Reception of Japanese Art in Late Nineteenth Century Europe*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Forberg, Corinna, og Philipp W. Stockhammer, red. 2017. *The Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach*. Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Forrer, Matthi. 1998. "Western influence in the Works of Hokusai". In *Hokusai: Bridging East and West*, 192-198. Tokyo: Nihon Kenzai Shinbun.
- Foxwell, Chelsea. 2015. *Making Modern Japanese-style Painting: Kano Hogai and the Search of Images*. Chicago: Chicago University Press.
- Gutschow, Niels og Katharina Weiler, red. 2015. *Spirits in Transcultural Skies. Auspicious and Protective Spirits in Artefacts and Architecture Between East and West*. Cham: Springer.
- Imahashi, Riko. 2016. *The Akita Ranga School and the cultural context in Edo Japan*. Tokyo: International House of Japan.
- Irvine, Gregory. 2013. *Japonisme and the Rise of the Modern Art Movement: The Arts of the Meiji Period*. London: Thames & Hudson.

- Itakura Masaaki. 2019. "The Imperial Treasures of the Shōsōin and the Collections of the Tang Emperors". In *East Asian Art History in a Transnational Context*, redigeret af Eriko Tomizawa-Kay og Toshio Watanabe, 32-51. New York: Routledge.
- Jerez Columbié, Yairen. 2021. *Essays on Transculturation and Catalan-Cuban Intellectual History*. Cham: Springer International Publishing.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2019. "Peripheral Circulations, Transient Centralities: The International Geography of the Avant-Gardes in the Interwar Period (1918–1940)". *Visual Resources* 35, 3-4: 295-322. DOI: 10.1080/01973762.2018.1476013.
- Juneja, Monica. 2019. "A Very Civil Idea... Art history and world making – with and beyond the nation". In *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*, redigeret af Laila Abu-Er-Rub, Christiane Brosius, Sebastian Meurer, Diamantis Panagiotopoulos og Susan Richter, 293-316. Abingdon: Routledge.
- Kaufmann, Thomas DaCosta, Catherine Dossin og Béatrice Joyeux-Prunel, red. 2016. *Circulations in the Global History of Art*. Abingdon: Routledge.
- King, Richard, Cody Poulton og Katsuhiko Endo, red. 2012. *Sino-Japanese Transculturation: From the Late Nineteenth Century to the End of the Pacific War*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Kuromiya, Naomi. 2019. "The *sekai-sei* of circulation. The 'world relevance' of the avant-garde Japanese calligraphy periodical *Bokubi* (1951–1960)". In *International Perspectives on Publishing Platforms. Image, Object, Text*, redigeret af Meghan Forbes, 224-246. London: Routledge.
- Lange, Julius. 1886. "Karl Madsen: Japansk Malerkunst". *Tidsskrift for Kunstindustri*: 23-30.
- Mabuchi Akiko. 1997. *Japonisumu. Gensō no Nihon*. Tokyo: Brücke.
- Madsen, Karl. 1885. *Japansk Malerkunst*. København: P.G. Philipsens Forlag.
- Ohlsen, Nils. 2020. "Optegnelser fra Paris 1889". In *Anna Ancher*, redigeret af Peter Nørgaard Larsen, 140-159. København: Statens Museum for Kunst.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Oversat af Harriet de Onís. Durham: Duke University Press.
- Rogers, Richard A. 2006. "From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation". *Communication Theory* 16: 474-503.
- Satō Dōshin. 1996. *Nihon bijutsu tanjō. Kindai Nihon no "kotoba" to senryaku*. Tokyo: Kōdansha.
- Tsakiridou, C.A. 2018. *Tradition and Transformation in Christian Art. The Transcultural Icon*. New York: Routledge.
- Weisberg, Gabriel. 1975. *Japonisme: Japanese influence on French art, 1854-1910*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Welsch, Wolfgang. 1999. "Transculturality: The Puzzling form of cultures today". In *Spaces of Culture: City, Nation, World*, redigeret af Mike Featherstone og Scott Lash, 195-213. London: Sage. DOI: <http://dx.doi.org/10.4135/9781446218723.n11>.
- Westgeest, Helen. 1996. *Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West*. Zwolle: Waanders Uitgevers.