

# Det var ikke kun Puccini

## Japan som inspiration for dansk kunsthåndværk og design i 150 år

AF MIRJAM GELFER-JØRGENSEN

Puccini var ikke den eneste, der tog et japansk motiv op. Da *Madame Butterfly* i 1911 første gang opførtes på Det kongelige Teater, var en vidtfavnende Japanfascination for længst skyllet hen over den vestlige verden.

Men hvor *Madame Butterfly* blev svigtet af sin amerikaner og til sidst tog sit liv, blev mødet mellem dansk og japansk kunsthåndværk og design en anderledes lykkelig fortælling – ja, måske ligefrem en never-ending-story?

### Japanismen

På samme tidspunkt, som historicismen gik sin sejrs-gang over hele Europa og gav anledning til megen debat om begrebet god versus dårlig smag, åbnedes i 1850'erne de japanske havne for Vestens handelsflåder, og langsomt begyndte en strøm af japansk kunst og kunsthåndværk at nå Europas strande. Japanerne fik nu også selv mulighed for at rejse ud af landet. Allerede i 1868 optrådte således en gruppe japanske akrobater »i rige orientalske Costumer« i forlystelses-etablisementet Alhambra på Vesterbro (artiklen »Japaneserne« i *Illustreret Tidende*, nr. 456, juni 1868, s. 332). I begyndelsen fascineredes man af de japanske varer, der nu strømmede til Europa, og som de heldige kunne opleve ved selvsyn på verdensudstillingerne. Man hængte japanske træsnit op på sine vægge, kvinderne iførte sig kimonoer, mens de kølede sig med japanske vifter. Spraglede mønstre med blomster og insekter kom på mode, lakarbejder i sorte og røde farver kom til Vesten, hvor møbelfirmaerne inspireredes til sortmalede møbler med asymmetriske hylder og døre.

Også Vestens malerkunst ændredes ved mødet med især de japanske træsnit. Først skete det helt direkte, som når malerne og digterne iførte deres modeller japanske kimonoer og anbragte dem i rum med japanske træsnit og hylder med japansk keramik. Siden ytrede det sig navnlig hos impressionisterne som et opbrud med den klassiske billedflade; nu arbejdede man gerne med et diagonalperspektiv, afskar et motiv ved rammen eller malede modellen bagfra. Farve-

holdningen ændredes hos mange: Sort, lakrød og vis-sengrøn skabte associationer til det fjerne rige.<sup>1</sup>

Japanisme bør ses som et overordnet begreb, der samler en række forskelligartede strømninger. Ligesom betegnelsen for det 17. og 18. århundredes Asien-inspiration, kineseriet, er japanismen en fællesnævner, ikke kun for motiver fra Japan, men også fra Kina, Tyrkiet og Indien. Efter over hundrede år, hvor kineseriet blev et indslag i og supplement til tidernes vekslende stilarter, ebbede interessen for det lidt efter lidt ud, og i det 19. århundredes første halvdel var det så godt som ude af billedet.

I perioden frem til funktionalismens begyndelse i 1920'erne satte japansk kunst og kunsthåndværk nu sit præg på Vesten. Anderledes i Danmark – for her har japanismen som overordnet begreb præget dansk kunsthåndværk og design helt frem til i dag, og intet tyder på, at det skulle være slut.

Den historiske baggrund for den særligt danske udvikling er den velkendte nedtur fra stormagt til minimalstat, kulminerende med nederlaget i 1864. Den kom til at sætte langvarigt præg på os, også hvad kunsthåndværk og kunstindustri angår. »Less is more« blev vort slogan. Selvsagt var der længe tale om, at økonomien satte grænser for den kunstneriske udfoldelse på dette område, men hvad der samtidig bidrog nok så meget til en rød tråd gennem dansk kunsthåndværk, var, at man under klassicismen i første halvdel af det 19. århundrede havde fundet en national tone.<sup>2</sup> Foruden minimalstats-komplekset øgede også den voksende nationalisme omkring 1900 – fremmet af internationaliseringen – ønsket om afstandtagen til påvirkningerne fra de centraleuropæiske lande, der førhen havde leveret forbillederne for dansk kunsthåndværk og -industri (jf. Gelfer-Jørgensen 2009, s. 101 ff).

1. I Gelfer-Jørgensen 1995 beskrives en række af de elementer, som blev overtaget fra japansk til vestlig kunst (s. 37-63).

2. Denne bemærkning kan dog ikke tages som et generelt udsagn; problemet er langt mere komplekst.



FIGUR 1. Erik Chr. Sørensen: Eget hus på Smutvej i Ordrup. Bygget 1954.

Alle undtagelser ufortalt kan man pege på to inspirationskilder til dansk design i de sidste to århundreder: først klassicismen, dernæst den japanske. De to kilder flød med tiden sammen til én strøm, hvor det på samme måde som med to bække, der løber sammen i en å, er umuligt at adskille, hvad der kom fra øst, hvad fra vest.

Den danske klassicisme fravalgte i begyndelsen – vel også af økonomiske årsager – den rige udsmykning til fordel for den klare form. Hvad end årsagerne i begyndelsen var, så blev dette i løbet af det 20. århundrede et kendetegn for dansk kunsthåndværk. Kunstnere og arkitekter holdt fast ved klassicismen og dens stringente form med en ornamentik, der aldrig tog magten fra helheden. Og på det tidspunkt, hvor man overalt søgte en ny stil til afløsning for historicismen, i Danmark med afstandtagen til Jugendstil, Arts and Crafts, art nouveau og andre nymodens europæiske stilforsøg, da fandt man i kunsten fra Japan en ny kilde.

### Arkitektur og indretning

Der kan næppe være tvivl om, at også dansk arkitektur modtog impulser fra det fjerne asiatiske ørige – ikke altid direkte, for især efter 2. verdenskrig gik vejen oftest via USA. Der foreligger imidlertid ingen analyser af japansk husbygning som et område, danske arkitekter har set på, for indgangen til en karakter

istik af dansk arkitektur fra 1930'erne og frem har oftest været den centraleuropæiske funktionalisme, der hurtigt fik et nationalt islæt. Men der er klare paralleller til japansk byggeskik, idet flere af funktionalismens og modernismens arkitekter valgte en planløsning med forbillede i pavillonsystemet, med skydedøre mellem rummene og med store vinduespartier, så naturen eller haven udenfor kunne spille sammen med interiøret (figur 1).

Eksemplerne fra danske arkitekters egne huse fra 1960'erne taler deres tydelige sprog (Nissen 1968). Flere er konstrueret i en form for modulsystem, hvor sortbejdsede bjælker veksler med hvidmalede murpartier. Muren mod vejen brydes ofte kun af indgangsdøren; til gengæld åbner huset sig med skydevinduer mod haven, hvor de japanske elementer er fremtrædende: bambus, flettede pilehegn, stedsegrønne buskpartier, måske en lille dam eller et solitært træ med en enkelt lavtvoksende stedsegrøn busk i et stenbelagt område.

Hvad indretningen angår, har den enkle danske funktionalisme fået et markant touch af japanisme, bevidst eller ubevidst. Sort og hvidt dominerer, sofa-bordet på korte ben anbringes flere steder på stråmætter, bænke og brikse af træ erstatter de mobile møbler: der er opnået en ny enkelhed.

Risepapirlampen blev populær – den blev en konkurrent til Le Klint lamperne. Disse lampers stamfader, arkitekten P. V. Jensen-Klint, lavede i 1901 den før-

FIGUR 2. Foldede papirskærme fra Le Klint. Udstilling i 1944. (Foto: Le Klint).



ste foldede papirskærm. Origami-teknikken med at folde et kvadratisk stykke papir i geometriske former uden brug af klæbemiddel var en kunst, man kendte fra Japan. I begyndelsen var det en hobby hos familien Klint, men lidt efter lidt udviklede det sig til en livskraftig virksomhed, hvor en række danske arkitekter i nyere tid har bidraget med modeller – altid ud fra de grundlæggende principper (figur 2).

I 2005 præsenterede møbeldesigneren Rasmus Fenhann, hvad der kunne ligne japanisme på anden hånd, inspireret af Klints foldede papirslamper (figur 3). Inspirationen er imidlertid direkte, idet designeren under en studierejse til Japan har arbejdet hos en

FIGUR 3. Rasmus Fenhann: »Hikari«, lampe-serie i oregonpine-finér og papir. 2008.



snedker og lampemager, der benyttede de traditionelle naturbaserede materialer til sine produkter. Opholdet udmøntede sig i en serie på seks lamper i geometriske former, opbygget med et skelet af oregonpine-finér, hvorpå er anbragt håndlavet papir. Serien fik den japanske betegnelse for lys, »Hikari«. Og denne designer er kun en blandt mange nulevende danskere, der har besøgt Japan med henblik på studier, ofte også med ophold hos estimerede japanske kunsthåndværkere.

### Keramik

Kunsthåndværket fik i mødet med den japanske kunst det nødvendige incitament, der førte fra historicismens ornamentrigdom videre frem mod den enkelhed, der blev et kendetegn for funktionalisme og modernisme.

I Skønvirketiden grundlagdes det renommé, som dansk keramik, især porcelænet, fik ude i den store verden. Igangsettende på Den kongelige Porcelainsfabrik var arkitekten Arnold Krog, der som 28-årig blev ansat for at give den gamle fabrik et kunstnerisk løft. Det lykkedes, først og fremmest gennem et fundamentalt skift i det blå-hvide porcelæn, hvor teknik og dekoration dannede en ny syntese. De blå-hvide dekorationer med musselmønstret i spidsen har helt til i dag udgjort den røde tråd i fabrikkens produktion.



FIGUR 4. Shofu Kiosai (1831-1889): Træsnit. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).

I 1880'erne var der talrige kilder, hvorfra den japanske inspiration kunne komme, foruden fra det japanske kunsthåndværk, der nu fandtes og udstilledes overalt i Europa, endvidere fra de mange publikationer med artikler om ældre og nyere japansk kunst. Karakteristiske træk ved de nye dekorationer var ikke mindst motiverne, hvor fugle, fisk, insekter og krybdyr indtog den plads, som historiske prospekter og figurmaleriet hidtil havde indtaget. Forgængernes blomstermotiver med roser, tulipaner og nelliker udskiftedes nu med hylde og æbleblomst, end ikke mælkebøtten var for ringe til at smykke en vase. Her gik japanismen op i en højere enhed med karakteristiske danske motiver fra flora og fauna, et udtryk for, at også det nationale havde god grobund i denne periode (figur 4 og 5). Også perspektivet ændredes: Man forlod det siden renæssancen benyttede perspektiv med en mellemgrund, der leder fra nært til

fjernt, til fordel for en fjern horisont, foran hvilken der anbringes et close-up – som man havde set det i det japanske træsnit (figur 6). Motivet kan gennem dette fokus på en genstand fra hverdagslivet i bedste fald blive tilført næsten transcendentale overtoner.

Også på den anden store porcelænsfabrik skulle der ske ændringer. Her tiltrådte i 1885 den alsidigt begavede Pietro Krohn som kunstnerisk leder. Han var af kunstnerslægt, uddannet som maler, men fik en tidlig karriere på Det kongelige Teater som kostumier, snart også operainstruktør og økonomidirektør, inden han i 1890 blev Kunstindustrimuseets første direktør.

Hans hovedværk på porcelænskunstens område blev Hejrestellet, skabt i 1888 (figur 7). Hejren var på det tidspunkt synonym med Japan (figur 6). Men den enkelthed, som japansk kunst medvirkede til at fremme, er i Hejrestellet vejet for en skulpturel rig-

FIGUR 5. Arnold Krog: Vase af porcelæn, dekoreret med underglasurfarver. Den kongelige Porcelainsfabrik, 1888. Det danske Kunstinstitutmuseum. (Foto: Pernille Klemp).





FIGUR 6. Ando Hiroshige: Blad fra »100 berømte steder i Edo«, træsnit, 1856-1859. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).



FIGUR 7. Pietro Krohn: Tallerken fra Hejrestellet, porcelæn dekoreret med underglasurfarver og forgyldning, udført 1888. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).

dom, der sammen med de forskellige malede motiver gør stellet til et sandt festfyrværkeri i blå, hvidt og guld. Flere af motiverne kendetegnes ved, at de ligesom mange af de japanske sværdprydelser ikke umiddelbart lader sig aflæse. Som direktør for Kunstindustrimuseet, der blev etableret for at fremme kvaliteten af dansk kunstindustri, blev Krohn en af de centrale

aktører i den danske japanisme gennem de indkøb, han foretog, og de japanske udstillinger, han afholdt,<sup>3</sup> foruden ved de kontakter, han etablerede med udlandet i denne sammenhæng.

3. I perioden 1895 til 1905 afholdtes flere udstillinger med japansk kunsthåndværk.



FIGUR 8. Carl Petersen: Vase af glaseret ler med hornmaleri, udført på eget værksted, 1904-1905. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).

FIGUR 9. Thekumme af glaseret ler, dekoreret med Hosogawa våben-motiv. Japan 18.-19. årh. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).



Med Krog og Krohn begyndte den fornyelse af det danske blå-hvide porcelæn, der lever videre endnu i dag med populære højdepunkter som Fanny Gardes Mågestel eller med Gertrud Vasegaards Gemina. Men emnet japansk influeret dansk keramik er omfattende, ikke mindst inden for studiokeramikken. Fra det 20. århundredes første årti kan nævnes arkitekten Carl Petersens lille gruppe af keramiske arbejder, som han i perioden 1902 til ca. 1905 udførte på eget værksted. Her viger naturalismen for det ornamentale (figur 8).<sup>4</sup> Det lille blomsterlignende ornament, hvortil han kan have hentet inspiration fra et af de tidsskrifter, der gengav japansk kunst, giver sin lidenhed til trods den lille krukke eller skål et prægnant udtryk, netop fordi det står alene. Denne enkelhed i japansk kunst fascineredes man af (figur 9).

Ikke alene de blå-hvide motiver, men også en række fornemme stentøjsglasurer sikrede porcelænsfabrikkerne international anerkendelse. Og igen kom inspirationen fra Østasien, direkte fra Kina. Men selve ideen med at skabe en brugsgenstand med en

enkel og stram form som baggrund for en udsøgt overfladebehandling – den var initieret af japansk keramik og lakarbejder. En lang række keramikere, der arbejdede for Den kongelige Porcelainsfabrik, kom til at præge denne linje, men det var svenskeren Patrick Nordström og tyskeren Carl Halier, der som de første satte en standard. Incitamentet for Nordström var hans møde med det franske japansk-inspirerede stentøj. I århundredets andet tiår skabte han en række glasurer, hvoraf den røde okseblodsglasur især forbindes med hans navn, men flere andre flydeglasurer så dagens lys i denne periode. Ikke kun glasurerne leder tanken mod Østasien, også flere af hans former peger i den retning. Dette skyldtes ikke mindst Carl Haliers indsats. Begge var inspireret af den japanske keramik, og fabrikkens mangeårige tekniske direktør, Leif Lautrup-Larsen, betegner da også keramikken i denne periode som den japaniserende (Lautrup-Larsen 2007, s. 109).

Nils Thorsson kom ligesom Nordström fra Sverige, men allerede som barn flyttede han til Danmark. Han kom i lære hos Nordström, og en del af hans omfattende produktion inden for alle fabrikkens områder bærer tydeligt præg af dennes form for japanisme.

4. Carl Petersen udtalte, at opgaven for fremtidens kunsthåndværk var at bringe ornamentet tilbage (Nielsen 2009, s. 95).



FIGUR 10. Nils Thorsson: Vaser og skål af glaseret stentøj, udført på Den kongelige Porcelainsfabrik, ca. 1970. Royal Copenhagens samling. (Foto: Pernille Klemp).



Det ses ikke mindst i en række stentøjsarbejder, fortrinsvis vaser, fra 1970'erne (figur 10). De afspejler tillige hans direkte kontakt med japansk keramik fra en studierejse i 1968, hvor især besøget hos den berømte

japanske keramiker Hamada gjorde stort indtryk (smst. s. 191).

Her skal kun nævnes endnu en teknik, repræsenteret af en enkelt kunstner, nemlig Inger Rokkjærs værker i raku-teknik. Raku er en japansk brændingsform, hvor genstandene udtages af ovnen, medens blyglasuren endnu er flydende og derfor kan efterbehandles på forskellig vis. Japanerne anvendte teknikken bl.a. til theskåle, og også Inger Rokkjærs former er såre enkle skåle eller lågkrukker (figur 11). Det er den krakelerede, stoffige struktur i smukke, lysende farver, der giver disse arbejder en særlig karakter. Hele fire gange var Inger Rokkjær på studierejse i Japan, første gang i 1986, og også hun formåede at omskabe en japansk inspiration til et personligt kunstnerisk sprog.

De her nævnte kunstnere eksemplificerer den lange linje inden for dette område af dansk kunsthåndværk, der snart direkte, snart på anden hånd har hentet motiv, form eller farve fra Japan. Japanismen inden for dansk keramik udgør fremdeles et stort kapitel inden for dansk kunsthåndværk. »Perhaps the most specific influence on Danish ceramics today is from Japan«, skrev William Hull, den engelske kender af dansk design (Hull 1982, upag.).



FIGUR 11. Inger Rokkjær: Lågkrukke af glaseret ler i raku-teknik. Udført på eget værksted, ca. 2005. Privateje. (Foto: Erik Balle Povlsen).

## Møbelformgivning

Flere blandt de kendte danske møbelformgivere fra tiden omkring 1900 influeredes af det japanske til helt personlige, indbyrdes meget forskellige udtryk. Det gælder Harald Slott-Møller, der i nogle skabe benyttede små runde bronzeplaketter som dekoration, inspireret af de japanske sværdprydelser eller af lakarbejdernes enkeltstående blomsterhoveder (jf. Gelfer-Jørgensen 2009, figur 624). Men det var mest markant Thorvald Bindsbøll og Johan Rohde, der modtog impulser fra den japanske kunst - hver på deres helt særegne måde. Inspirationen blev optaget som et væsentligt element i deres stil, men ikke som det eneste. I visse tilfælde er det afhængigt af øjnene, der ser, hvorvidt man vil tolke et udtryk som japanisme eller klassicisme.<sup>5</sup>

5. Vedr. de to kunstneres indsats på møbelområdet se Gelfer-Jørgensen 2009, s. 585-627 og 710-753.



FIGUR 13. Sværdprydelse, tsuba, af jernlegering, Japan, 19. årh. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).



FIGUR 12. Thorvald Bindsbøll: Skrivebord og lampefod af mahogni med bronzeplaketter, sandsynligvis udført af Severin & Andreas Jensens Møbel-etablissement, ca. 1904-1905. Ordrupgaard. (Foto: Pernille Klemp).

FIGUR 14. Johan Rohde: Det indvendige af linnedskab af ostindisk citrontræ, indlagt med harewood, udført af Brdr. H. P. og L. Larsen, 1900. Det danske Kunstindustrimuseum. (Foto: Pernille Klemp).



Thorvald Bindsbøll udgik fra klassicismen. Ligesom sin far, arkitekten M. G. Bindsbøll, benyttede han dog ikke stilarternes former og dekorative elementer rigoristisk, men efter opgavens art og materialets karakter. I hans keramik og broderimønstre kan man følge hans fascination af det ornamentale fra det strengt klassiske over en stadig større grad af frigjort-hed, der er inspireret af japanske mønstre og motiver, frem til et abstrakt maleri i hans fader og krukker, endnu inden begrebet abstrakt kunst var født. Bindsbøll har givetvis set på de japanske sværdprydelser med deres væld af motiver, der har udgangspunkt i naturens former, men ofte er omdannet, så udgangspunktet er transformeret næsten til ukendelighed for et vestligt øje. Denne kunstneriske metode må have inspireret ham, så han selv frigjordes. Det kom først og fremmest til at præge hans keramik og sølvtøj, medens han i flere af sine møbler på den ene side nedtonede ornamentikken, så formen fik stringens, på den anden side fremhævede ornamentikken gennem forgyldning, idet hans version af japanisme erstattede det klassiske vokabular med dets kapitæler, tandsnitfriser og groteske motiver (figur 12).

Hvor Bindsbøll var kraftfuld, man fristes til at sige maskulin i sin kunst, var Johan Rohde raffineret. Han blev først uddannet til læge, derefter til maler, men det blev sølv, møbler og boghåndværk, der sik-

rede ham en blivende plads i dansk kunst. Tidligt fangede han omformningen af karakteristisk japanske træk i Toulouse-Lautrecs plakater, hvilket sikrede Det Danske Kunstindustrimuseum en af de tidligste samlinger af disse (Gelfer-Jørgensen 1995, s. 30ff). Det japanske islæt i Rohdes møbler giver sig bl.a. til kende i hans arbejde med fladerne. Efter en periode, hvor møbler helst skulle dekoreres med indlægninger eller udskæringer – jo flere, des bedre – understregede Rohde den rene flade med et minimalt ornament på samme måde, som man finder det i fx japanske sværdprydelser (figur 13). Og mon ikke det var fra de japanske æsker, han fik motivationen til at vende ind og ud på sine skabsmøbler? Det udvendiges stringente enkelthed modsvares i flere af skabsmøblerne af et raffineret indre. Ikke blot udsmykkes skabsdøre med indlægninger i harewood (grønt træ) eller perlemor, også de funktionelle dele som skuffer og skuffegreb udførtes efter Rohdes anvisninger af Brdr. Larsen i en udformning og kvalitet, der er enestående i dansk møbelkunst (figur 14). Rohdes syntese af klassicisme og japanisme kan ses som indledning til det, der er blevet kaldt den store periode i dansk møbelkunst. Ikke kun hans formgivning, også møblernes ofte komplekse konstruktioner og forbilledlige udførelse udgør et højdepunkt inden for dansk kunsthåndværk.



FIGUR 15.  
Randi Studsgarth:  
»Japansk tag«,  
vægtæppe af flos,  
hampflos, håndlavet  
papir, kobbertråd,  
nylonsnøre og bladguld,  
1986. Det danske Kunst-  
industrimuseum.  
(Foto: Pernille  
Klemp).

## Tekstilkunsten

Også dansk tekstilkunst fik frugtbar næring gennem mødet med japanske mønstre og former, i vor tid endvidere gennem direkte kontakt med japanske kunstnere. Ikke mindst har det folkelige japanske væveri med dets overvejende blå-hvide mønstre påvirket flere danske vævere samtidig med, at ligheden med danske almuetekstiler er evident. Folkeligt kunsthåndværk har som bekendt ofte en del træk tilfælles.

Som eksempel inden for dette område kan væveren Lis Ahlmann nævnes. Hun udførte en række vævninger til Kaare Klints skuffemøbel til Kunstindustrimuseets fornemme samling af japanske sværdprydelser. Den var skabt af lægen Hugo Halberstadt, der var en stor kender og samler af japansk kunst, og som ved 2. verdenskrigs udbrud forærede sin samling til museet (Ogasawara 1983). Til hver af de forskellige skoler inden for sværdprydelser skabte Lis Ahlmann en række vævninger i hør, der var indfarvet efter gamle japanske væveprøver i museet (Paludan 2003, s. 106).

Når inspirationen fra det japanske har kunnet opretholdes i nyere tid, skyldes det – foruden det rent kunstneriske aspekt – at mange danske kunsthånd-

værkere har fået mulighed for længere ophold i Japan takket være fondsstøtte. Det gælder bl.a. Randi Studsgarth. Gennem hendes forskelligartede værker løber det japanske som en rød tråd. Som form har hun valgt den rektangulære stråmåtte, tatami'en, der er grundmålet i de traditionelle huse i Kyoto.<sup>6</sup> Allerede på Kunsthåndværkerskolen i 1960'ernes begyndelse stiftede hun bekendtskab med japansk kunst, bl.a. fik hun i 1962 en japansk elev. Flere studierejser til Japan indvirkede på form og materialer, som det bl.a. ses i vægtæppet »Japansk tag« fra 1986 (figur 15). Baggrunden er naturfarvet hamp, hvor forskellige firkanterede felter af håndlavet papir er påsat som tagplader; sammen med vertikale bånd af hampflos skaber de helt bogstaveligt bevægelse i billedfladen. Ny inspiration opstod fra endnu en studierejse til Japan i 1989, hvilket direkte afspejles i en serie på fem vægtæpper »Kyoto tatami I-V« fra 1990.

6. Kyoto har sine særlige mål for tatami, mens Nara og Tokyo har andre mål.

FIGUR 16. Per Suntum: »From many moons ago«, broche af finsølv, sølv, guld og farvepigment, udført på eget værksted, 2007. Kunstnerens eje.



### Smykkekunst

I smykkekunstneren Per Suntums værker er brugselementet så afgjort underlagt den kunstneriske frihed. Hans raffinerede udforskning af materialernes muligheder virker som original skulptur eller maleri, blot i det lille format, og igen kan man undres over distinktionen mellem »minor art« og »fine art«, som det jo hedder på engelsk. Ved at blive båret af et menneske indgår værket i et specielt personligt forhold (figur

16). Suntums møde med japansk kunst fandt for ham som for flere andre sted i studieårene, for ved alle besøg på Kunstindustrimuseet skulle skufferne med de japanske sværdprydelser åbnes (se figur 13). Denne »kleinkunst« på allerhøjeste niveau kom til at præge den unge kunstners videre udvikling, ligesom læsningen af zenbuddhistiske værker og mødet med japansk kunst. For at beskrive sin kunst refererer Suntum til Isomo Nogushis ord: det er mit ønske at se naturen med naturens øje. Man må være lydhør over for materialet, for det er i samspil med det, at noget opstår.

### Japansk og dansk i dag

Den nye Japan-fascination har i de seneste år sat sit præg på adskillige områder af danskerens hverdagsliv, lige fra kampsport over sushi til haiku-digtning. Inden for den industrielle design kan blot nævnes biler, mobiler, radio og tv mm. Samarbejdet mellem danske designere og japanske firmaer er samtidig øget.

På den baggrund og med den uendelige informationsstrøm kan det synes bemærkelsesværdigt, at danske kunsthåndværkere stadig tager på studierejser til Japan. Men den nære kontakt med det målrettede og tålmodighedskrævende arbejde hen imod den suveræne kvalitet, som man finder i det moderne Japans dyrkelse af det traditionelle kunsthåndværk, er nu



FIGUR 17. Jan Trägårdh: »Gour-Meta«, Sakekande af støbejern og sakeglas af glas, udført i 1980'ernes slutning hos Iwachu, Japan. (Foto: Pernille Klemp).

som tidligere en inspirationskilde for vidt forskellige områder af dansk kunsthåndværk og kunstindustri.

Inspirationen og samarbejdet går også den anden vej. Som et enkelt eksempel kan nævnes Jan Trägårdhs støbejernsserie fra 1988 og følgende år. Hans sake- og thekander (figur 17) udtrykker både en dansk og en japansk tradition samtidig med, at de er karakteristiske eksempler på moderne dansk design.

Danske modernistiske møbler sælges nu i Japan. I 1996 udkom i Tokyo Noritsugu Odas bog om danske stole. Han sammenfatter heri de specielle karakteristika ved moderne dansk møbelkunst. Og det, han fremhæver ved dansk design, er netop de træk, som vi finder karakteristiske for den japanske design: »traditional materials such as wood, excellent craftsmanship, understanding of the materials used and of function in human life, a clear understanding of beauty, respect for the creativity of the designer and dedication to quality of design and product« (Oda 1996, s. 8).

## Litteratur

- Gelfer-Jørgensen 1995: Mirjam Gelfer-Jørgensen: *Toulouse-Lautrec Posters, The Collection of the Danish Museum of Decorative Art*. København.
- Gelfer-Jørgensen 2009: Mirjam Gelfer-Jørgensen: *Møbler med Mening – dansk møbelkunst 1840-1920*. København.
- Hull 1982: William Hull: *Danish Ceramic Design/Dansk Keramisk Design*, Museum of Art, The Pennsylvania State University.
- Lautrup-Larsen 2007: Leif Lautrup-Larsen: *Stentøj, Den kongelige Porcelainsfabrik*. København.
- Nielsen 2009: Teresa Nielsen: *Keramik i lange baner; 120 års dansk keramik*. Vejen Kunstmuseum.
- Nissen 1968: Helge Nissen: *Danske arkitekters egne huse*. København.
- Oda 1996: Noritsugu Oda: *Danish Chairs*. Tokyo.
- Ogasawara 1983: Nobuo Ogasawara: *Swordguards and fittings from Japan: The collection of the Museum of Decorative Art, Copenhagen: bequest of Dr. Hugo Halberstadt*. Tokyo.
- Paludan 2003: Charlotte Paludan: *Vævekunst – Dansk håndvævning i det 20. århundrede*, Det danske Kunstindustri-museum. København.