

ZEN OG KUNSTNERISK ARBEJDE

Det traditionelle Japans formverden er, hvad man fra nutidens sekulariserede udkigsposter nogle gange kan være tilbøjelig til at glemme, gennemsyret af et religiøst livssyn. Det er således lidt paradoksalt, når den tidlige modernismes arkitekter i den grad fandt deres arkitektursyn bekræftet i den japanske tradition. For hvad de umiddelbart så, var et formudtryk, der nøje afspejlede de naturgivne betingelser - klimaet og materialerne til rådighed - og en formmæssig artikulation, der nøje responderede disse forudsætninger. De mødte en tradition, der igennem denne arkitektoniske respons på de naturgivne og kulturelle betingelser havde udviklet og forfinet et komplekst, æstetisk sprog, der lod rum, teksturer, materialer og mennesker tale *deres* sprog.

De mødte også en funktionalitet, hvis æstetiske udtryk var gennemsyret af en hierarkisk iscenesættelse, og en formverden, der havde det som en af sine vigtigste funktioner at forankre mennesket i et religiøst univers. De mødte et samfund, der gennem sin formverden var udspændt mellem himmel og jord, og de mødte i zen-æstetikken en formverden, der havde transcenderet kunstner-kunstværk dualiteten for at lade et formløst Selv komme til udtryk. I al den eksotiske *anderledeshed* så de ikke dette, eller det blev fortrængt, fordi man søgte klare modbilleder til dén afsporede konditorkunst og tyngende tradition, man på den hjemlige arena ville til livs.²⁴⁸

Desværre, må man i bakspejlet sige. I en mere velreflekteret dialogstilling med den japanske æstetik havde ligget et potentiale til en problematisering af den tidlige modernismes kurs, der måske kunne have korrigeret for nogle af de værste vildfarelser. Måske kunne menneskebilledet og forståelsen af livsrummets gensidige afhængighed af formen have været bare lidt modificeret. Måske kunne der tidligere have været stillet spørgsmålstejn ved den modernistiske idealismes underliggende socialistiske maksimer og videnskabeligt inklinerede (reduktionistiske) rationaler.²⁴⁹ Måske kunne en aflæsning af, hvordan den tradi-

tionelle arkitektur forbandt mennesket med universet i en yderst kompleks og raffineret konstellation, have inspireret modernismen til at søge mere end blot og bar frisættelse af arkitekturen og objektet mennesket.

Dette århundredes tab af forbundethed synes at være del af en stor kulturel proces. Vi står midt i tomheden herefter, med store ubalancer i både det ydre og indre miljø. Men efter friskærrelsen må følge en gentilknytelse og etablering af en ny enhed, måske med en anden konstellation af menneske, samfund og omgivelser - en opgave, som modernismen nok har vist sig i stand til at skabe, men endnu ikke til at håndtere, med det for tiden verserende økologiske ufore til følge.

Den japanske æstetik har gennem tiderne opsuget og afspejlet en mangfoldighed af anskuelser og forestillinger om livet og tilværelsen. De religiøse og filosofiske forestillinger, der var levende i samfundet, har til stadighed søgt og fundet kunstnerisk form. Det æstetiske udtryk har denne evne til at omgås yderst komplekse filosofiske sammenhænge, og der findes i Østens kulturelle spekter stærke traditioner for det liturgisk-filosofiske billede. Hinduismens yantra-univers og senere buddhismens mandala-univers omspandt alle aspekter af billede, skulptur og arkitektur i en storladne kosmologi. Den kinesiske dipol af konfucianisme og taoisme genererede impulser til at lade alt - fra det største til det mindste - byplan, borddækning og bygningskunst, samfund og levemønstre - afspejle himlens Tao. Alt dette blev gennem århundrederne assimileret i den japanske kultursfære på en måde, hvor det nye ikke fortrængte det gamle, men føjede sig til. Således er den japanske formverden et symbol- og udtryksmættet univers, hvor religiøse og filosofiske over- og undertoner, poetiske og allegoriske, symbolske og associative elementer er allestedsnærværende og en given form ofte samtidigt relaterer adskillige referencesystemer.²⁵⁰ Den almindelige japaner forstår måske ikke alt dette, men han eller hun er, gennem sit skriftsprogs billedkarakter og den systematiske konfucianske

anvendelse af det hierarkiserede formsprog, skolet i aflæsningen af det æstetiske udtryk som en kompleks verden af færdselsregler og vejskilte.

Den buddhistiske institution har sjældent holdt sig tilbage for at etablere de i samfundets skala passende udtryk for institutionens ophøjede position og formåen. Store religionsstiftere som Honen (1133-1212) og Shinran (1173-1262) har til minde om deres bud om ydmyghed, enkelhed og renfærdighed fået opført kolossale anlæg som *Chion-ji* og *Hongan-ji*-templerne - magtdemonstrationer, som de utvetydigt ville have modsat sig, om de havde haft chancen. For Honen var templet er præcist dér, hvor en troende påkaldte Buddha - og han pegede dermed på templet som en indre tilstand. Men hans efterfølgere *måtte* manifestere Honens storhed med det størst mulige, ydre tempel.²⁵¹

Daibutsu, kæmpe-buddhaen i *Todai-ji* i Nara, som blev indviet i 752, står som symbol på statsbuddhismens opståen og repræsenterer befæstelsen af den pagt mellem den verdslige magt og buddhismen, som med en række repolariseringer skulle holde de næste mere end 1.100 år.²⁵² Den anden af Japans store Buddha-figurer, som blev indviet i Kamakura i 1252, står som en slags legitimation af, at realmagten overhovedet kunne udspringe herfra, og ikke kun fra den tids højt kultiverede Kyoto eller Nara. Den tredje af Japans store Buddha-figurer blev opført af Hideyoshi i Kyoto i slutningen af 1500-tallet. Den var endda lidt større end de to foregående og tydeligvis del af en afstivning af selvrespekten, som for Hideyoshis vedkommende krævede både mange og store bygningsværker.²⁵³

Men sådanne storladne repræsentationer er mere et sindbillede på buddhismens verdslige forviklinger end noget adækvat udtryk for buddhistisk livsanskuelse. Den underliggende buddhistiske interesse i kunsten og det kunstneriske udtryk er dens evne til at illustrere de buddhistiske doktriner og synliggøre den buddhistiske kosmologi. Fælles for alle buddhistiske sekter er en forestilling om, at objektet, sat i den rette sammenhæng, formår at for-

binde mennesket til Buddha-naturen, den allesteds- og altgennemtrængende oprindelige visdom. Heri adskiller zen-buddhismen sig ikke fra andre buddhistiske sekter - eller kristendommens kunstimpuls for den sags skyld. Zen-buddhismens særlige betydning for kunsten, udspringer af dens radikale opgør med formens fængsel. „hvis du møder en buddha, drøb buddhaen, hvis du møder en patriark, drøb patriarken,“ sagde den kinesiske zen-mester Rin-zai.²⁵⁴ Zens afvisning af og systematiske søgen bagom den teologiske form åbnede til en generel kunstimpuls, som i den japanske kontekst oplevede en storladet udfoldelse.

Forud for zen-buddhismen havde den buddhistiske form været en teologisk defineret, sakral form. Tempelanlæggene afspejlede dette fra det største til den mindste detalje, indplaceringen i landskabet, orienteringen, relationen mellem bygninger, skulpturtableauer, pagoder, liturgiske redskaber og ceremonielle dragter, mandalaens kosmogrammer og det mere figurative billedes Buddha- og helgenportrætter osv. Alt dette kan kategoriseres under, hvad vi kunne kalde det kanoniserede, religiøse objekt - en form, der overholdt et givet mål af konventioner og antagelser og derved måtte stå nærmere det guddommelige - eller den blev måske ligefrem guddommelig derved.

Heroverfor står zens radikale indsigt, at Buddha-naturen på ingen måde lod sig begrænse til teologiske former - at den sakrale form var en krykke, en illusion og en menneskeskabt form, der i den sidste ende stod i vejen for den ultimative frigørelse. Når Rin-zai kunne udråbe: drøb Buddha, var det på den dobbelte indsigt, at Buddha var i dig, var dig, og at dit billede af eller din forståelse af Buddha (som noget dualistisk *udenfor*) stod i vejen for udelte at frisætte denne Buddha-natur. Følgelig blev fokus flyttet fra særlige, sakrale objekter og ritualer til en dyb opmærksomhed på de umiddelbare livsytringer og Buddha-naturens manifestation i dagliglivet, som (kunsten) at feje, høste, luge, hugge brænde, lave mad og drikke te eller - som i Pirsigs moderne version - kunsten at vedligeholde en motorcykel.²⁵⁵

Zen søgte den gnistformede oplysning og lagde i sin omgang med det kunstneriske udtryk vægt på det spontane, det enkle, det karske, det udelte. Zens vilje til at nå bag



fænomenernes overflade og pege direkte på virkeligheden, zens ubønhørlige skraben alle overflødige detaljer væk, zen-verdens impuls til klarhed, umiddelbarhed, enkelhed og præcision i sin artikulation har gennem tiderne afvejet og perspektiveret en udtalt trang til forfinelse, dekoration og ornamentik, teknisk beherskelse og perfektion af detaljen, og i lange perioder af japansk kulturhistorie formået at fastholde et vist mål af klarhed i det kunstneriske udtryk. Fra zen-verdenen udstrålede en impuls til forenkling og fortættelse, hvor det kunstneriske udtryk havde fokus på en klarhedens umiddelbare tilstedeværelse, på den intuitive forståelse og øjeblikkets potentiale af grænseoverskridende aha-oplevelse. Så kunstværk og kunstforståelse - vorherre bevares! Al forståelse af den kategori synes at fastholde iagttagelse og (kunst-)objekt i ubrydelig dualisme. Hermed ikke sagt, at der ikke findes kunst, der under dække af begrebet zen-æstetik objektgør både sig selv og sin iagttagelse og derved påfører situationen en dualisme.

Zen-buddhismens interesse i kunstværket ligger ikke i dets æstetiske form eller i dets egenskab af kunstobjekt,

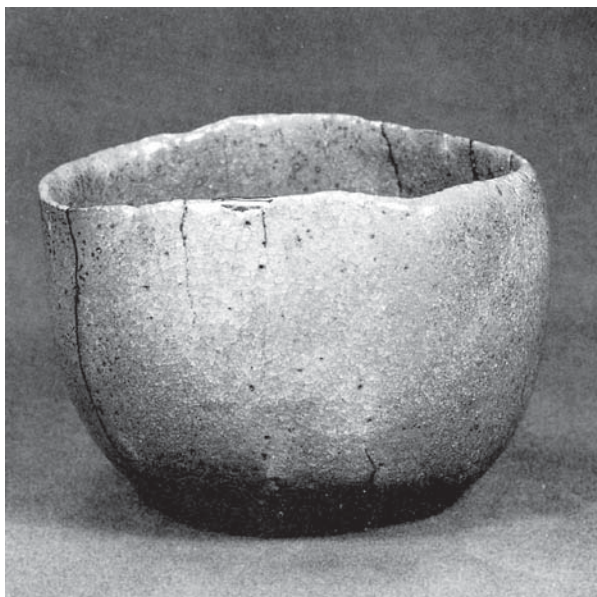
men præcist i dets evne til at vise ud over sig selv og pege direkte på sin (og dermed altings) Buddha-natur - som i buddhistisk terminologi benævnes med termer som The Formless Self, The Selfless Self, The Zen Void, Nothingness, Mu, Sunyata etc.²⁵⁶ Et hvilket som helst objekt og en hvilken som helst situation kan i zen-perspektiv rumme evnen til at spejle og vise ind til Buddha-naturen.

I bogen *Zen and the Fine Arts* skriver Hisamatsu Shin'ichi, at det, der er af betydning, er „at zen er nærværende som et selvudtrykkende, kreativt subjekt ... [og at] det, der udtrykker sig, og det, der er udtrykt, er identisk.“²⁵⁷ Hisamatsu opstiller i denne bog syv zen-æstetiske karakteristika, der fornemt belyser forholdet mellem kunstnerisk udtryk og arbejdsattitude i zen-traditionens kulturelle udfoldelse. Zen-æstetikken er i Hisamatsus perspektiv bygget mere på omstændigheder ved subjektet og tilblivelsesprocessen end på egenskaber ved det formmæssige.

Hisamatsu Shin'ichi (1889-1980) var professor i religion ved Kyoto University og var således i forhold til zen-verdenen lægmand og akademiker. Men han praktiserede *zazen*,



To kalligrafier af Jiun Onko (1718-1804), øverst tegnet for Buddha og nederst tegnet for menneske



som der er en lang tradition for blandt japanske kunstnere og intellektuelle, og nåede i sit liv et gennembrud til satori.²⁵⁸ Derfor står der i Japan stor respekt om Hisamatsus forfatterskab om zens kunstneriske udtryk. Efter års forsøg på at trænge ind i den japanske traditions æstetiske koder, står Hisamatsus karakteristika i mine øjne som en uomgængelig nøgle til zen-æstetikken. I mange præsentationer af japansk æstetik gøres alt til zen-æstetik i rummelige, tåget-vidtløftige kategorier. Højt hævet over florumvundne almindeligheder placerer Hisamatsus karakteristika zen-æstetikken i et zen-filosofisk perspektiv, som et veldefineret, præcist forstået kulturelt fænomen. Der er i Hisamatsus perspektiv en lang række kunstneriske udtryk, der måske nok er zen-inspirerede, men *ikke* er zen-æstetik. Den kunstopfattelse, der fremgår af hans karakteristika, har til gengæld stået som ideal eller kerneværdi i en hel epokes kulturudtryk.

Med zen-buddhismens introduktion i Japan fulgte arkitektoniske impulser fra Sung-Kina. Den havde i forhold til den tidlige buddhismes sekters arkaiske byggemåde et højt

raffineret, yderst komplekst og kunstfærdigt udtryk, der ofte betegnes, *kara-yo*, zen-stilen.²⁵⁹ Den blev da også bragt til Japan af zen-sekten og fandt sin første anvendelse her, men blev siden benyttet både af andre buddhistiske sekter og i shinto-helligdomme. Murata påpeger det overraskende og umiddelbart selvmodsigende i, at denne stærkt dekorative arkitekturstrømning blev forbundet med netop zen-sekten, der er kendt for at advokere det simple, det enkle og renfærdige.²⁶⁰ Hisamatsu skriver i *Zen and the Fine Arts*, at den arkitekturstil, *kara-yo*, som forbindes med de store gozan-templer i Kina og senere kom til Kyoto og Kamakura, også kunne kaldes zen-arkitektur. Men en „arkitektur i overensstemmelse med zens karakter så ikke dagens lys før fremkomsten af te-rums-arkitekturen i Japan.“²⁶¹

Hisamatsu mener at kunne afgrænse det kulturelle fænomen, han med sine karakteristika beskriver, til det Kina, Korea og Japan, hvori zen-buddhismen har været aktiv. Det opstod i Kina i begyndelsen af det 6. århundrede og blomstrede fra slutningen af det 7. århundrede til begyndelsen af det 15. århundrede. For Japans vedkommende blev dette



To te-skåle af Hon'ami Koetsu (1558-1637), øverst „Otozoze“ i rød raku, nederst „Fuji-san“ i hvid raku

kulturelle kompleks introduceret i det 13. århundrede og blomstrede igennem det 15., 16. og 17. århundrede. Dette er således for både Kinas og Japans vedkommende sammenfaldende med zen-buddhismens fremkomst, opblomstring og forfald.²⁶² Han er åben overfor, at der glimtvis kan forekomme tilsvarende kulturelle udtryk i andre kulturelle sammenhænge, men ser ikke noget andet sted i verden tegn på disse kulturelle værdier som et sammenhængende, integreret hele. Særligt ser han med te-ceremoniens opståen og tidlige udvikling i et lægmands-zen-miljø et uikt, integreret zen-kulturelt udtryk, hvis lige ikke fandtes i Kina, folde sig ud.²⁶³ Hisamatsu er meget præcis med, hvad han forstår ved *teens vej*. Det er den form for te-ceremoni, der opstod med Murata Shuko og Takeno Joo og blev bragt til fuldendelse af Sen Rikyu.²⁶⁴ Nøglebegrebet i udviklingen af denne zen-te-æstetiske tradition var *wabi*, et mangefacetteret æstetisk kompleks med en høj grad af genklang i Hisamatsus karakteristika.

Hisamatsus præsenterer zen-æstetikken som et sammenhængende kompleks af kulturelle former, der er beskrevet gennem disse syv hinanden relaterede karakteristika. Deres rækkefølge indikerer på ingen måde graden af deres vigtighed; hver af de syv er af lige stor betydning, skriver Hisamatsu.²⁶⁵

De syv karakteristika er: *Asymmetry*, *Simplicity*, *Austere Sublimity or Lofty Dryness*, *Naturalness*, *Subtle Profundity or Deep Reserve*, *Freedom from Attachment*, og *Tranquillity*.²⁶⁶ Disse karakteristika er på typisk zen-vis defineret både positivt og negeret (eller sprogligt mere korrekt: trans-dualistisk - det er dualismen, der er negeret eller transcenderet). For eksempel bliver det første karakteristikon, *asymmetry*, samtidig *no rule*. Så efter at have gennemgået de syv karakteristika, gennemgår Hisamatsu i *Zen and the Fine Arts* de syv negerede kvaliteter, hvilket i hans terminologi modsvarer syv udtryk for og af et formløst Selv (expressions of the Formless Self). De syv karakteristika er således ikke adskilte fra eller uafhængige af hinanden, de udgør snarere syv aspekter af et samlet, udeleligt hele. Kan de syv begrebspår være en lille smule svære at skille ud fra hinanden, gør det således ikke så meget. For, som Hisamatsu siger, en genstand med egenskaber fra blot én af de

pågældende karakteristika rummer træk af alle disse syv karakteristika, som i deres udelelighed udgør et fuldstændigt hele.

„Selvom begrebet 'formløs' almindeligvis betyder mangel på form, får det i zen en anden betydning, selvom den almindelige betydning også er inkluderet,“ skriver Hisamatsu. „Selvom stemmen ikke kan siges at have nogen fast, umiddelbart opfattelig form, er zen-formløshed ikke begrænset til denne betydning. Tilsvarende er den menneskelige bevidsthed almindeligvis antaget ikke at have nogen form, og dette er delvist rigtigt. Men vi kan tale om formløshed i en anden betydning end den måde, hvorpå både stemme og bevidsthed siges at være uden form. Modsvarende betyder zen-termen kort sagt, at der ikke er form af nogen slags, fysisk eller mentalt. For mens det kunne være sandt, at hverken stemme eller bevidsthed besidder rumlig form, kan de ikke siges at mangle al form; enhver bevidsthed, ethvert mentalt fænomen, har form.“²⁶⁷ „Formløshed i zen er ikke *konceptet* at være formløs, men snarere *virkeligheden* af Selvet, der er formløst (the *reality* of the Self that is formless). Det er dette sande eller formløse Selv (True or Formless Self) vi kalder zen. I zen er Buddha ikke noget, vi kan se, tro på eller fatte intuitivt, ydre eller objektivt, og [Buddha] har ikke nogen rumlig, tidslig, fysisk eller mental form,“ skriver Hisamatsu: „I zen er Buddha formløs Selv-opmærksomhed (Self-awareness).“²⁶⁸ Zen kan således forstås som „det *liv*, i hvilket mennesket, ved at vende tilbage til sin oprindelse (root source) - det vil sige det fundamentale subjekt, som aktivt er Intet - gennembrøder alt [der er] differentieret eller med form, og selv bliver det Formløse - det absolutte ene - fundamentale subjekt, der er fuldstændigt frit.“²⁶⁹ Særkendet ved zens æstetiske forståelse er i ting, der har form, at se dette Selv uden form.²⁷⁰

En fascinerende og tankevækkende egenskab ved disse zen-æstetiske nøglebegreber forment omkring deres repræsentation af det formløse Selv er, at de med lige gyldighed kan anvendes på arkitektur, havekunst, billedkunst, kalligrafi, billedkunst, musik, no-teater og hele te-ceremoniens verden. De af zen afledte æstetiske koder har således en udpræget *interdisciplinær* karakter. De syv karakteristika er



„Juo,“ te-skål af Hon'ami Koetsu 1558-1637) i rød raku

ikke begrænsede til kunst i snæver betydning af ordet, men omfatter snarere hele den menneskelige tilværelse.²⁷¹ Dette kulturelle kompleks optrådte ikke blot tilfældigt rundt omkring, men fremstod i et stort, sammenhængende system, der gennemtrængte alle aspekter af det menneskelige liv, maleri, kalligrafi, keramik, såvel som menneskers daglige liv, skriver Hisamatsu.

Det afgørende er - for kort at opsummere - at zen er nærværende som et selvudtrykkende, kreativt subjekt, og at det, der udtrykker sig, og det, der er udtrykt, er identisk. Hisamatsu karakteriserer derfor zen-æstetikken som en ekspressionisme, hvori dette formløse subjekt kommer til udtryk.²⁷²

Det første karakteristikon er *fukinsei - asymmetry - asymmetri*.²⁷³ *Fukinsei* indebærer zen-æstetikken gennemgående præference for det skæve, det krogede og det irregulære frem for det symmetrisk indordnede, det ulige og de ulige tal frem for de lige, som for eksempel i Shinjūans 3-5-7-have. Heri ligger også en undsigen sig det formale rums udtryksregister, der oftest opbygger sin betydningsfuldhed gennem det aksialt symmetriske. Denne frasigen sig den formale orden gælder i te-rummet til mindste detalje. For eksempel er rytmikken mellem et bambusgitters led omhyggeligt a-ordnet - arrangeret uden orden. Fuldkantet tømmer undsiges til fordel for runde, bomkantede og krogede stolper, hvor ikke netop regulariteten er funktionelt påkrævet. De te-skåle, der anvendes i te-ceremonien, har små skævheder, særegenheder og uregelmæssigheder, og aspirerer aldrig til den perfekte, drejede form. Det er ikke den manierede, markerede skævert, eller blot en koket flirten med sædvanen, der gennem sin fremragende anderledeshed påkalder sig opmærksomhed. Men selv størrelser i te-huset, som umiddelbart kan synes at fremstå symmetriske, viser sig for det meste ved nærmere eftersyn at rumme en subtil uordnethed.

Asymmetriens negerede benævnelse er *mu-bo - no rule* - uden regel, uden orden, det uregelmæssige.²⁷⁴ Zen-æstetikken undsiger sig således regelbundethed og ordnethed. „Asymmetri er nedbrydning af perfektion,“ skriver Hisamatsu: „Asymmetri rækker ud over (goes beyond) perfektionen og negerer den.“²⁷⁵

Det andet karakteristikon er *kanso - simplicity* - enkelhed.²⁷⁶ At være enkel, ligefrem, ukompliceret, simpel, ikke overlæsset. „Kun det at være uden form er virkelig og ultimativ enkelhed, hvilket ikke kan være andet end *the Formless Self*,“ skriver Hisamatsu. *Kanso* er derfor ikke nogen banal ligefremhed, eller det præfabrikerede betonelements forsimplethed, men en fundamental udelthed i hvad der udtrykker sig og hvad der er udtrykt. „Enkelheden i teens vej er ikke af rå, uraffineret art, men snarere enkelt og elegant naturligt,“ skriver Hisamatsu: „Enkelheden i *sado*²⁷⁷ er enkelhed som et udtryk for *mu* [nothingness/intethed]. Det er en manifestation af *mu*.“²⁷⁸ Dette intet er ikke blot et negeret tomrum, som fraværet af noget. Det er et aktivt intet, et aktivt tomrum - det formløse, selvløse Selvs domæne. Denne grundlæggende væren, hinsides alle polariteter af godt og ondt, stort og småt, forud for alle dualistiske konceptualiseringer, er zen-æstetikken essens og de syv karakteristikas fælles omdrejningspunkt.

Enkelhedens negerede benævnelse er *mu-zatsu - no complexity* - uden kompleksitet, uden flerretethed eller dualistisk eksistens. Hisamatsu siger, at hvad farver angår, er *mu-zatsu* at forstå som *no colour*: Den ægte eller virkelige enkelhed, når der i farven ingen farve er. Derfor falder zen-maleriet inden for den monokrome tuschtradition, uden brug af farve. Hisamatsu giver i den forbindelse et umiddelbart paradoksalt eksempel: Hasegawa Tohakus (1539-1616) fusuma-malerier ved *Chishaku-in* af ahornløv i efterårsfarver. De er, deres glødende efterårsfarver til trods, siger Hisamatsu, fuldt begavede med de syv karakteristika. Uden farve er i denne sammenhæng uden farve, der som farve påkalder sig egen opmærksomhed.²⁷⁹ Almindeligvis anvendes farven omvendt netop for at tilføre særlig betydning.

Det tredje karakteristikon er *koko - austere sublimity or lofty dryness* - en på en gang yderst nøjsom og asketisk forfinethed, en ophøjet sprødhed eller udtørrethed.²⁸⁰ *Koko* er en tilstand af modenhed og ælde, med alle spor af appellerende sanselighed og sensualitet tørret bort. *Koko* er det furede, det sprukne, det vindtørre, arrede, frønnede, forvitrede, krakelerede, alderstegne og ormstukne - æoner fra det nypoleredes, det nymaledes eller det ungdomme-

liges appel. Alt saftspændt kød er visnet bort, kun det sene, de, skind og ben er tilbage. *Becoming dried*, at tørre ud, er en ofte brugt frase om det zen-æstetiske udtryk, der „gennemgående forstås som at indebære vitalitetens standsning eller forladelse. ... *Becoming dried* indebærer kulminationen af en kunstart, en indtrængning til essensen af en mester, der ligger ud over begynderens eller den umodnes rækkevidde. ... *Becoming dried* repræsenterer det barnliges, det uøvedes og uerfarnes forsvinden, med kun kernen eller essensen tilbage.“²⁸¹ *Koko* er indbegrebet af henfaldets skønhed.

*Koko*s negerede komplement er *mu-i - no rank* - uden rang, uden status, uden definition. Hvor den relative modsætning til det sanselige måtte ligge i fornuften, realiseres den fulde frigørelse fra det sanselige kun i Selvet uden form, skriver Hisamatsu. Med det tredje karakteristikons indtørrer eller udkrystalliseren til lutter essens nås en tilstand hævet over status, indordnet og definition. *Koko* kan komme til udtryk gennem *wabi* og *sabi*, to centrale begreber i te-æstetikken tidlige udvikling, samt i *shibui*.²⁸² *Wabi* karakteriserer en „fattigdom, der overgår rigdomen,“ hvilket indebærer, at det simple og fattige overgår det overdådige, det enkle overgår det kostelige, det introvert renfærdige overgår det påtaget ekstroverte, det under spillede overgår det overlæsedede. *Sabi* karakteriserer en henfaldets skønhed, hvor forvitringens patinerede æstetik er drevet til det yderste.

Det fjerde karakteristikon er *shizen - naturalness* - naturlighed.²⁸³ Den japanske naturlighed er ikke den uberørte natur - det uden for mennesket - eller natur forstået som fraværet af kultur eller kulturelle indlæsninger. Den naturlighed, der henvises til her, er ikke blot naivitet eller instinkt, pointerer Hisamatsu, den er uanstrengt, uden bevidst intention eller bestræbelse. „Ægte naturlighed er den *no mind* eller *no intent*, som opstår af negationen af både naiv og tilfældig naturlighed og af almindelig intention.“ Virkelig *sabi* kommer naturligt, den er aldrig fremtvunget eller anstrengt, skriver Hisamatsu. Men den opstår ikke af naturen. *Sabi* er tværtimod et resultat af en fuld, kreativ intention, der er rensat for alt kunstigt og anstrengt - af en intention så ren og så koncentreret, at intet er for-

Shinju-an

ceret.²⁸⁴ „Ting, der naturligt har *sabi*, er gode, men ting, som er tilføjet *sabi* kunstigt, dvs. gennem design eller intention, er definitivt ikke passende.“²⁸⁵ Materialer anvendes derfor som de er, uden farve, uden tilføjelser - i overensstemmelse med den natur, de har - på en måde, så de frembærer deres Buddha-natur, deres formløse Selv. *Shizen* er en kvalitet, hvor hensigten, viljen og intentionen er lagt bag - en tilstand uden personligt præg, uden kunstnerisk (eller andet) koncept eller budskab. „Hvis du tænker på ikke-tænkning tænker du stadig; tænk end ikke på ikke-tænkning,“ hedder det i et digt i *Namporoku*, en optegnelse over Sen Rikyus te-ceremoni.²⁸⁶

Negationen af *shizen* er *mu-shin - no mind* - uden tanke eller følelse. *Shin* betyder på japansk både tanke og følelse, opdelingen mellem disse er ikke knivskarp som i vestlig tankegang. Det fjerde karakteristikon er således det, der mest direkte forbinder Hisamatsus karakteristika til det tidligere beskrevne kinesiske *wu-wei*-kompleks²⁸⁷ - uden vilje, uden bagtanke, uden intention, uden motiv (*wu* og *mu* er henholdsvis kinesisk og japansk udtale af samme skrifttegn for intethed, *nothingness*). Zen-inklinationen²⁸⁸ at lade det formløse Selv komme til udtryk står i min forståelse med stærke paralleller til taoistens *wu-wei* attitude.

Det femte karakteristikon er *yugen - subtle profundity or deep reserve* - subtil dybde eller dyb tilbageholdthed.²⁸⁹ Hvor *koko* var tør af karakter, fornemmes *yugens* univers mere at have en vandelementets karakter. *Yugen* rummer en underfundig, mystisk dybde. „Det har en stilfærdig, fattet natur, som omfavner det uendelige, og en fortryllelse i sin antydning eller eftersmag, der ikke lader sig tilfredsstillende forklare.“²⁹⁰ *Yugen* er et centralt begreb i no-traditionen, og optræder ligesom *mu-shin* gentagne gange i Zeamis skrifter. Zeami Motokiyo (1363-1444) betragtes almindeligvis som grundlæggeren af no-traditionen.²⁹¹

Yugens negerede komplement er *mu-tei - no bottom* - uden bund. Hisamatsu taler i den forbindelse om et beroligende mørke - et mørke fyldt af ro - og stiller det i modsætning til den esoteriske buddhismes skræmmende mørke.²⁹² Det er dette mørke af *yugen* vi vil møde i Sen Rikyus små *soan-chashitsu*, små wabi-te-rum, i det følgende kapitel.²⁹³



Landskab malet af Murata Shuko (1453-1502)



Landskab malet af Sesshu Toyo (1420-1506) i 1495

Det sjette karakteristikon er *daisuzoku* - *freedom from attachment* - uden tilknytning, fri af bånd.²⁹⁴ *Daisuzoku* indebærer en frihed for vaner, konventioner, bindinger, regler osv. „Så længe man forbliver knyttet til noget, er det i og med dette ikke muligt at være fri,“ skriver Hisamatsu. De fleste religioner kræver et vist tilhørsforhold. Ultimativt er dette for kristne tilhørsforholdet til Gud og for buddhister [tilhørsforholdet] til Buddha. „Men i et ægte zen-liv er der ingen tilknytning til en sådan Gud eller Buddha, der er endog en fornægtelse af dem.“²⁹⁵ „Når Sen Rikyu sagde: 'Jeg vågnede til den [eneste] ene hjertets regel' ... betyder det, at gennem ekstrem øvelse og træning bliver alle regler og love naturligt en del af ens hele væren, og man når niveauet af *the Law of No-Law*. Således bliver man en person, der er utvunget og ukonventionel (*shadatsu*). Man bliver ikke blot mentalt utilknyttet til sig selv, men får også andre til at have det sådan.“²⁹⁶

Mu-ge - no hindrance - uden modstand, uden hindring, ubetinget - er det sjette karakteristikons negerede aspekt. Herunder skriver Hisamatsu, at det levende fundamentale Subjekt forholder sig til det, der har form, men forbliver uden form. Den rationelle frihed er ikke virkelig frihed, skriver Hisamatsu, kun i denne formløshed i form findes virkelig *Daisuzoku*.²⁹⁷ *Mu-ge* er at overvinde den dualistiske skelnen mellem jeg og ikke-jeg.

Det syvende karakteristikon er *sei-jaku - tranquillity* - stilhed, ro.²⁹⁸ *Sei-jaku* er ikke blot tavshed som fraværet af lyde, men indbefatter stilheden i musikken, roen i talen, tavsheden i formen. Den er ikke en fastholdt ro, men en tilstand af hvile, der rummer roen i bevægelsen og bevægelsen i roen. *Sei-jaku* er en meditativt-introvert kvalitet. „Selvom manifestation i form er analogt med dette at lave støj, negerer formen selv i disse værker [hvormed Hisamatsu eksemplificerer *sei-jaku*] støj og bibringer ro.“²⁹⁹

Sei-jakus negerede komplement er *mu-do - no stirring* - uden røre, uforstyrret, fri for uro. Hisamatsu skriver, at: „Uro er fuldstændig fraværende fra det formløse Selv. Idet dette at være noget, eller at have en given form, indebærer uro, er selv den mindste bid af 'væren' uroskabende, så længe den har form. Følgelig kan man kun blive virkelig fri for uro, når man er uden form.“³⁰⁰

„Dette formløse Selv er menneskets ultimative væremåde og må derfor vækkes i alle mennesker,“ skriver Hisamatsu i sin konklusion. Han har med de syv zen-æstetiske karakteristika ikke ønsket at beskrive noget særligt østligt fænomen. Hvis den vestlige kultur bevægede sig fra kultivering af form til en kultur, hvori det formløse Selv udtrykte sig, ville det medføre en højere og dybere (advanced and deepened) kultur.³⁰¹

Det kan umiddelbart synes vanskeligt at oversætte arbejds- og kunstbegrebet i ovenstående zen-æstetiske karakteristika til det moderne samfund - såvel i Japan som i Danmark. Når jeg i forbindelse med *Arbejdets Rum* alligevel har fokuseret på disse karakteristika, er det fordi jeg ser en mulig inspirationskilde til en revitalisering af kunst- og arbejdslivet heri. Formåede vi blot indimellem at spørge os selv og hinanden, *hvad* der driver værket, *hvad* vi vil med vore former, *hvorfor* vi gør som vi gør, når vi arbejder, og *hvilke* størrelser vi bevidst og ubevidst nedfælder i vores arbejde, ville der ligge et stort forandringspotentiale heri. Som sagt ved indledningen til dette kapitel, har det moder-

nistiske livsrum friskåret mennesket fra dets forbundethed. Det heraf følgende, nuværende urede er fuldt så meget en *indre* forurening som et spørgsmål om CO₂-kvoter i det ydre miljø. Hvordan vi bærer denne situation videre frem, hvad vi overhovedet vil og kan med dette frirum, kalder stadig på svar. Måske lå der i zen-æstetikken og zen-menneskets alkymistiske arbejdsrum et frugtbart, dialogstillende perspektiv?

Ligesom det praktiske arbejde i den østlige tradition har været et rum for et *eksistentielt* arbejde, har den kunstneriske tradition indskrevet sig i denne orientering.³⁰² Det kunstneriske arbejde for kunstneren og kunsthåndværkeren blev udspillet i et eksistentielt rum, hvor transcenden- den af dualismen mellem kunstner og kunstværk, idé og udtryk, form og funktion stod i centrum - og dermed formens ikke-form. Det formløses (kommen til) udtryk gennem form ligger bag den japanske kulturs højest værdsatte frembringelser. Lidt sat på spidsen i *Arbejdets Rums* sammenhæng, er det kunstneriske udtryk i den japanske tradition således frugten af et eksistentielt arbejde.



„Kizaemon,“ *Ido-te-skål af koreansk oprindelse, set fra bund og fra siden, se note 379*



Det lille baverum foran ventepladsen (th.) mellem Tsusen-in og bojo-fløjen, hvis svungne tagafslutning ses over muren