

Den spirituelle hjernes struktur ifølge lægen og alkymisten Robert Fludd (1574-1637)

Arbejdets Rum

fremlæggelse af phd-afhandling ved
Kunstakademiets Arkitektskole 09.09. 1998

Jens Hvass



V: Detalje fra sydhaven ved zen-templet Daisen-in
 H: Titelbladet fra afhandlingen *Arbejds Rum*

Arbejds Rum

To japanske case-studier formet omkring tekstilvirksomheden Hinaya og zentemplet Shinju-an

frelæggelse af phd-afhandling ved
 Kunstakademiets Arkitektskole, 09.09. 1998



V: Nikken Sekkei: Shinjuku Sumitomo Building (1974) set nedefra og op
 H: Nattebillede fra Shinjuku, et af Tokyos højhusområder, hvor Sumitomo Buildings sekskantede skaft ses til venstre i billedet

Billedsæt 1:

I dag vil jeg søge at give et indblik i min Ph.D.-afhandling, *Arbejds Rum*. Den er opbygget af 3 hoveddele, som er udarbejdet med hver sit noteapparat og litteraturliste.

De indledende kapitler rummer dels afhandlingens metodiske forudsætninger. Dels en række kapitler omkring arbejdsbegrebet, som danner en fælles platform for de to japanske case-studier.

Del to udgøres af *Case-studiet om Hinaya*, en tekstilvirksomhed i Kyoto, som i 1981 fik tegnet nyt hovedkvarter af den dengang helt unge arkitekt, Shin Takamatsu. Japans urbane landskaber har siden 2. verdenskrig været under hastig transformation, og case-studiet søger at trænge ind bag en af bobleøkonomiens blankpolerede facader og afdække nogle af de mønstre og drivkræfter, der ligger bag.

Tredje del, som omfatter næsten halvdelen af afhandlingens 500 sider, er *Case-studiet om Shinju-an*. *Shinju-an* er et 500 år gammelt zen-temple i Kyoto, kun få minutters gang fra *Hinaya*. Med udgangspunkt i et ophold ved *Shinju-an* belyser dette case-studie den japanske zen- og te-æstetik - ikke som kunstobjekt, men i dens intime forbundethed med zen-buddhismens eksistentielle arbejdsrum.

Arbejds Rum forstås i denne afhandling på to i hinanden indfoldede planer - dels som det psykiske, indre rum, hvori vores oplevelse af det at arbejde udspiller sig; dels som det arkitektoniske, mere umiddelbart beskrivbare rum, hvori vort arbejde udspiller sig. Selvom arbejdet udspiller sig synkront i begge planer, er deres indbyrdes relation yderst u håndgribelig. Jeg har derfor søgt gennem et flertal af tilgange at nærme mig forholdet mellem det ydre og det indre arbejdsrum.

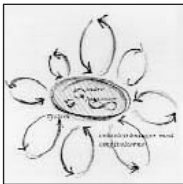
Billedsæt 2:

Helt kort formuleret handler *Arbejds Rum* om forholdet mellem liv og form. Det er der så meget der gør, kan man indvende. Men tager man vores arkitekturtidsskrifter, har de en tendens til at fortabe sig i form. Og meget af den arkitektur, der præger tiden, er langt mere optaget af sine former som form, end den måde formen understøtter livet på.

Alle former rummer liv - og er omgivne af liv. *Arbejds Rum* er båret af et ønske om at afdække denne relation, mellem liv og form. Den optræder overalt, på alle niveauer. Sneglen og sit hus, bymuren og den middelalderlige stad, boligen og familien, pladsen og fællesskabet, munken og klosteret, cellevæggen og dens indhold.

Arbejds Rum er således en afsøgning af, hvad man med reference til Grundtvig kunne kalde *den levende form*. Et forsøg på at indkredse en formverden og en måde at omgås kunstnerisk form, som ikke fortaber sig i form, men vedkender sig sin forbundethed til livet.

Herover står vi i en moderne katedral i *Shinjuku*, et af Tokyos højhusområder. På billedet til venstre ser man fra lobbyen og opad gennem den indre hulhed i *Sumitomo*-bygningen - 52 identiske etager med i alt 176.000 m² kontorlandskaber.



V: Skitse af systemisk model, som ligger til grund for Arbejdets Rum

H: Kontorhus i Shibuya, Tokyo

Billedsæt 3:

Sammenfald imellem det gode arbejdsmiljø og den gode arkitektur snævert forstået som kunstobjekt er stort set tilfældige. Det gode arbejdsmiljøs betingethed af arkitekturen ligger på et andet niveau, netop i formens evne til at modsvare og befordre dens tilhørende livsprocesser - og til at føje systemet ind i det omgivende miljø.

I forlængelse af tankerne om *den levende form* har jeg i *Arbejdets Rum* søgt at håndtere en systemisk tilgang, hvor arkitektur og virksomhed forstås ikke blot som systemets ydre skal, men i relation til systemets indre processer og vekselvirkninger med omgivelserne.

Billedsæt 4:

I Østen har arbejdet traditionelt været indfældet i en forståelsesramme som forskellige *veje*. Tilrettelagt og udført på rette vis, kunne samtlige livets aktiviteter sammenføjes til åndelige veje, hvor det konkrete og det eksistentielle arbejde smeltede sammen.

En række af sådanne veje har overlevet frem til idag, som *ken-do*, *kyu-do* og *ko-do*, sværdets, buens og røgelsens vej. Eller som på billederne, *sa-do* og *sho-do*, teens og penslens vej. Suffikset *do* hedder på kinesisk *tao* og er det *Tao* som betegner den kinesiske taoisme. Den taoistiske dimension gav den japanske middelalders arbejdsrum et markant eksistentielt tilsnit. Men gradvist - i takt med konfucianismens og dermed formens sekularisering - bliver det japanske arbejdsrum lagt i definitiv ydre form.

Et tema som forbinder afhandlingens to case-studier, er således konfucianismens udvikling til neo-konfucianisme - en udvikling, der over århundrederne har afstedkommet store bevægelser i den måde, hvorpå den kunstneriske form virker ind i det japanske kultur- og samfundsliv.



V: Zen-præst laver kalligrafi. *Sho-do*, kalligrafiens vej, eller direkte oversat, penslens vej, har stadig mange udøvere i Østen

H: *Sa-do* betegner teens vej. Her er det en af 15 scener i billedserien "*Chanoyu*" af Toshikata Mizuno (1866-1903).

Billedsæt 5:

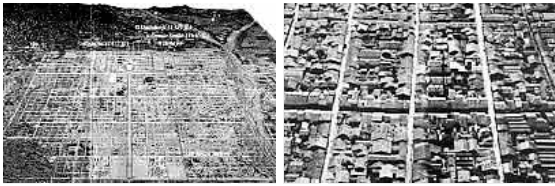
På billedet bliver en gruppe japanske gymnasieelever undervist i te-ceremoni ved *Jiko-in* - et zen-tempel, som te-mesteren Katagiri Sekishu etablerede i 1663.

For de millioner af døtre, der idag går til undervisning i te, er te-ceremonien stort set reduceret til avanceret Emma Gad. Men der findes en lille kerne af *cha-jin*, te-mennesker, der søger at levendeholde den tidlige te-ceremonis vibrerende kvalitet af en øjeblikkets kunstart.



V: Til venstre *shakkei*-udsigten, det lånte landskab, ved zen-templet *Jiko-in* (1663)

H: *Jiko-in* har tilbage til sin grundlæggelse været hovedkvarter for en af Japans te-skoler



V: Modelfoto af Kyotos byplan, som den blev udlagt ved grundlæggelsen i 794. Planen omfattede i alt 24,4 km²

H: Luftfoto (ca. 1960) af et af Kyotos tæt-lave bykvarterer

Billedsæt 6:

Til venstre ser vi Kyotos byplanrektangel, som blev anlagt for 1200 år siden - efter geomantiske forskrifter, der skulle sikre harmoni og velstand for hele nationen. Kyotos beliggenhed var i den henseende ideel - på en slette, der åbnede mod syd og var omgivet af bjerge på 3 sider.

I begyndelsen var Kyoto en grøn by med intensivt havebrug på de mange velordnede parceller. Men byen udviklede sig med tiden til en særdeles tæt 2-etages struktur.

Alle var i Edo-tidens Japan organiseret i små nabolags-enheder kaldet *Gonin-gumi*. Herigennem var man ikke blot ansvarlig for sin egen families adfærd. Man var også ansvarlig for, hvad ens to nabofamilier og tre genbofamilier foretog sig. Afstraffelse ramte alle familier kollektivt. Kunne man ikke betale sin skat, måtte naboerne bøde. Skamkulturen gjorde sit til, at man ikke kastede familiens ære i grams.

Japan har stadig idag en meget lav kriminalitet, men prisen har med det vesterlandske menneskes alen været høj: elimineringen af det individuelle råderum.

Og hermed nærmer vi os *case-studiet om Hinaya*. Tekstilvirksomheden *Hinaya* ligger i Kyotos vævekvarter *Nishijin*, Den vestlige Lejr - et område umiddelbart nord for det oprindelige byplanrektangel, hvis historie går tilbage til borgerkrigsårene i slutningen af 1400-tallet. I øvrigt er *Shinju-an* en del af zen-templet *Daitoku-ji*, som også ligger i *Nishijin*.

Billedsæt 7:

Billedet til højre er taget fra Kyotos nordvestlige hjørne, og byen spænder idag helt ud til de omgivende bjerge. Man kan netop fornemme *Nishijins* tæt-lave bånd, som strækker sig indad mod venstre. I de smalle gader hører man overalt de karakteristiske metalliske lyde fra mekaniserede væve - mange familier har stadig en væv eller to.

I dag er der kun omkring 25.000 væve tilbage - mere og mere arbejde udliciteres til landdistrikter, og mekaniseringen gør sit til at presse vævehåndværket, men gennem Edo-perioden (1603-1868) var der op mod 100.000 beskæftigede i *Nishijins* tekstilindustri.

Billedsæt 8:

I *Nishijin* fornemmer man stadig mange steder de omgivende bjerge.

I de smalle gader er opdelingen mellem kørende og gående langt fra definitiv, overalt åbner boder, butikker og værksteder direkte ud til gaden.

Til højre er det *tatami*-magerens værksted. Man bor så i baghuset og ovenpå.



V: Gyde i Nishijin, Kyotos tekstildistrikt

H: Kyoto set fra nordvest



V: Gaderum fra Nishijin

H: Typisk Nishijin-hus med værksted eller butik direkte åben til gaden.





V: Fiskehandleren i en af Nishijins machiya, byhuse

H: Typisk Nishijin-facade. Nishijin har stadig mange af sine oprindelige machiya bevaret

Billedsæt 9:

Det Kyoto, som ved et mirakel blev sparet fra udbombning i 2. verdenskrigs sidste fase, var en by med udstrakte homogene kvarterer af tæt-lave træhuse. Hvert distrikt havde sine særtræk.

Men i skyggen af det moderne Japans velfærdsstigning er de gamle huse forsvundet med stor hast. Idag eksisterer kun 15 % af de bygninger, der overlevede 2. verdenskrig - resten er bukket under for fremskridtet. Mere end 40.000 traditionelle byhuse forsvinder hvert år fra Kyotos gader.

I Nishijin har man stadig kvarterer, hvor den gamle bebyggelse dominerer gadebilledet. Men også hér er den hastigt på retur. De japanske fredningsbestemmelser er helt utilstrækkelige overfor bevaringen af bymiljøer. Ønsket om moderne komfort og arveafgiften af svimlende vurderingssummer gør sit til at de gamle huse forsvinder - kun dér, hvor der er turismeinteresser, er det endnu lykkedes at frede hele områder.



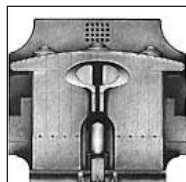
V: Gaden foran Origin I set nordfra

H: Origin I set nordfra

Billedsæt 10:

Vi ser her østfacaden af *Origin I*, med den blanke, mørkt rødbrune granitfacade. *Origin I*, første fase af Shin Takamatsus nye hovedkvarter for *Hinaya*, stod færdig i 1981.

Hinayas nabolag er en syndig blanding af nyt og gammelt. *Origin I* ligger ud til en gade, der for bilismens skyld fik nedrevet husene langs hele den ene side. Gadegennembruddet stopper dog umiddelbart nord for *Hinaya*.



V: *Origin I* (1981), tegnet af Shin Takamatsu (f. 1948), indgangsfacade mod øst

H: *Origin I*, facadetegning

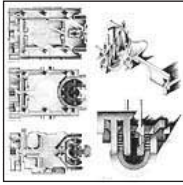
Billedsæt 11:

Takamatsu blev med *Hinayas* nye hovedkvarter stillet en helt fri opgave - vi skal nok finde ud af, hvordan vi skal bruge rummene, når de står færdige, sagde *Hinayas* direktør, Izukura-san.

Derefter indledte han en række lange dialoger med Takamatsu - om *Nishijin* og vævetraditionen, om kimonoens placering i det moderne Japan og vævetraditionens krise, om forretningsetik og Izukura-sans ønske om at henvende sig til det moderne Japan, om konfucianisme og om livssyn - men aldrig specifikt om, hvad bygningerne skulle kunne.

Den eneste fordring, Izukura-san stillede, var at bygningerne skulle rumme historien - *Nishijins* og *Hinayas* historie - uden at forfalde til den historiske form.

Efter et halvt års tid ringede Takamatsu, at det var for svært en opgave - han ville gerne fritages fra den. Men han fik ikke lov: Kom med et forslag, insisterede Izukura-san. Takamatsu kom så med et forslag, og Izukura-san sagde blot: *iko*, lad os komme i gang.



V: *Origin I, planer og isometri*

H: *Origin I, kig op i lysskatten og i indgangsfacaden lysspalte*

Billedsæt 12:

Origin I er skabt for ritualiseret modtagelse. Én gang inde mister man hurtigt orienteringen i det labyrintiske bygningskompleks - men det gør ingenting, da man altid bliver vist rundt af nogen.

Her er planerne for stue-etagen, første sal og anden sal. Hvad man allerede fornemmede i facaden af indestængte kræfter, bliver voldsomt nærværende, når man træder ind i bygningen. Ankomstrummet er en mørk, fortættet, lodret cylinder. Øverst oppe er der et lille cirkelrundt lysskaft, men det er blokeret af en betonavæg - som måtte der ikke være nogen udfrielse.

I kontrast til ankomstrummets lodrette komprimering har rummene på de enkelte etager næsten knugende lavt til loftet.

Billedsæt 13:

Her er vi blevet ført op ad den smalle betontrappe - uden rækværk - og ad smalle mørke korridorer ført frem til receptionsrummet på 1. sal.

Ikke alle japanere kan idag selv iføre sig en kimono. Til højre ser man kollektionsprøver til to-delte kimonoer, hvor skarringen er skjult af *obien*, det brede mavebånd.

Hinaya har set skriften på væggen - der indgår gradvist mere vestligt tøj i kollektionen.



V: *Origin I, modtagelsesrummet på 1. sal*

H: *Detalje af 2-delt kimono*

Billedsæt 14:

Overalt i bygningens mange rum møder man ædle tekstiler udført i den fineste håndværksmæssige tradition.

Tre dage hver måned er hele huset åbent for salg. *Hinaya* er en engros-virksomhed og henvender sig kun i lille udstrækning til private. Men man sælger meget små portioner ad gangen - måske kun en enkelt del.

Obien er et næsten 4 meter langt bånd, som afsluttes med en dekorativ knude på ryggen. Til højre ser man nogle typiske *moderne* kimonoer og *obier* - med stærke farver og mønstre.

Billedsæt 15:

*Hinaya*s direktør, Izukura-san, er kompromisløs, når det gælder sine produkter. Han bruger kun den bedste silke, indfarver kun med plantefarvepigmenter og har endnu modstået at bruge maskinvæve, da de håndvævede tekstiler stadig har den fineste kvalitet.

Undtagelsen er tekstiler som på billedet til højre, der er lavet med computerstyret slagbom. Herved kan islættet styres på en måde, som ingen håndvæver kan.

Obien til højre er vævet i en teknik, der var gået tabt, men kendes fra nogle vævede silkebånd, der kom til Japan i 600-tallet.



V: *Fra Origin I's 2. sal, hvor tekstilprodukter ligger fremme for salg*

H: *Ved højtidere, som her nytårsdag ved shinto-helligdommen Heian Jingu, ifører japanerne sig stadig de farverige silke-kimonoer*



V: *Hinaya-obi fremstillet med computerstyret variabel slagbom*

H: *Hinaya-obi fremstillet i wa-karakumi, en fletvævs-teknik fra det gamle Kina, som Hinayas direktør, Akihiko Izukura, har genoptaget og videreudviklet*

Izukura-san har genopdaget teknikken og udviklet den, så den kan danne meterbrede tekstiler.

Men teknikken er uhyre tidskrævende - alene i vævningen af en *obi* i denne teknik ligger der et halvt års arbejde. En *obi* i denne teknik koster derfor 2-3 millioner yen - eller omregnet til dansk, mellem 100 og 150.000 kr.

Billedsæt 16:

Økonomisk blev *Origin I* en bragende succes. *Hinaya* fordoblede sin omsætning indenfor det første halve år. Og den positive udvikling fortsatte uformindsket frem til 1990, da bobleøkonomien brast. Takamatsu blev derfor hurtigt sat i gang med næste fase, *Origin II*, som stod færdig året efter - umiddelbart bag *Origin I*.

I 1986 stod *Origin III* færdig - med sit fyrtårn i den langsmalle grunds vestlige ende. *Hinayas* bygningskompleks omfattede dermed i alt 1.744 m².

Som ved *Origin I* bad Izukura-san ved begge de efterfølgende faser blot om et stykke arkitektur med stort A.

Origin III er tydeligvis tegnet, så den kan bruges som butik, men er endnu aldrig blevet brugt på den måde. Til højre for indgangen ligger et lille annekset.

Billedsæt 17:

Origin III er anlagt med en forsænket have mod syd, der åbner mod en kælderetage, så den del af *Hinayas* bygninger har fire etager.

Her er vi ud for *Origin II*, lige ovenfor nedgangen til den forsænkede have. Idag er der ingen vegetation. Træskulpturen til højre stammer fra 1989.

Billedsæt 18:

Flere steder, som her i annekset, fortsætter *Origin III*s lysindtag deres bevægelse langt ind i rummet.

Takamatus bygninger har været gode, siger Izukura-san, men nu er de blevet et fossil - de passer ikke til den makrobiotik, som Izukura-san de senere år har været meget optaget af. Han har flere gange overvejet at flytte *Hinaya* ud af Kyoto og siger spøgende, at bygningerne så kunne bruges som parkeringshus.

Når Izukura-san fortæller om bygningerne, taler han pænt om dem selvom han ikke kan lide dem - han ville aldrig indrette sig sådan privat. Men han ønskede at skabe et firma, der åbnede sig mod verden, og derfor var han nødt til ødelægge de gamle byhuse. De nye bygninger har tvunget ham til at forstå sine produkter på en helt ny måde. De har givet ham et helt nyt syn på naturen.



V: *Origin III* (1986) ligger som et fyrtårn ud til en smal gade ved vestenden af *Hinayas* langsmalle grund

H: Trappedetalje og vinduer fra det lille annekset ved *Origin III*'s vestfacade



V: Haverummet syd for *Origin III*. Med vinduesåbningernes skærende gestik hører *Origin III* til blandt Shin Takamatus udtalte skæremaskiner

H: I 1989 var et træ i papir og stål eneste vegetation i *Origin III*'s have



V: Interiør fra annekset i *Origin III*

H: Haverummet syd for *Origin III*, hvor anneksets lysåbninger ses ved den fjerne ende



V: En præst ved en shinto-helligdom for farverhåndværket helliggør vandet forud for *senshoku-do*.

H: Efter helliggørelsen af vandet overtager Izukura-san *senshoku-do*, farve-ceremoniens videre forløb



V: Farveceremonien, *senshoku-do*: det silkestof, som skal indfarves under ceremonien, sendes rundt

H: *Senshoku-do*: tekstilet dypes i farvebadet



V: Sko parkeret foran sideindgangen til *Origin II*

H: Pakkerummet i *Origin II*



V: *Hinayas* farveri set indefra

H: *Hinayas* farveri set udefra

Billedsæt 19:

I øvrigt har Izukura-san de seneste år udviklet en farve-ceremoni, *Senshoku-do*. Her ser vi *Senshoku-do* ved en ceremoni, der årligt afholdes ved en shinto-helligdom for farverhåndværket.

Først indvier shinto-præsten til venstre det hellige vand, siden forbereder Izukura-san farvebadet.

Billedsæt 20:

Her prøver deltagerne én efter én farvehåndværket i ceremoniel iklædning.

Tekstilfremstilling er noget universelt, der optræder i alle kulturer, siger Izukura-san. Han har lavet farveceremonien for at minde mennesker, der har glemt, om noget oprindeligt. På det seneste har han også indarbejdet spinding af silketråde i ceremonien. På længere sigt har han planer om at indarbejde alle de 7 håndværk, der indgår i tekstilfremstilling. Izukura-san taler direkte om *de syv veje* indenfor tekstilfremstilling

Mit koncept er *harmoni mellem menneske og natur*, siger Izukura-san. Men disse værdier er stadig svage i samfundet. Jeg prøver at arbejde på dette *gennem* mine produkter.

Billedsæt 21:

Hvis man tager sideindgangen, er det et mere dagligdags *Hinaya*, man møder. Her er det stueetagen i *Origin II*. Trods deres lange dialoger synes hverken Takamatsu eller Izukura-san at have bekymret sig ret meget om, hvilke arbejdsrum, man etablerede.

En stor del af husets omkring 200 vævere lever i et landdistrikt nogle timers kørsel nord for Kyoto. Så selve produktionen ligger stort set udenfor huset. Men der er en stadig strøm ud og ind af *Hinaya* - af garner, mønstre, halvfabrikata og færdige produkter, der skal distribueres mellem vævere, farvere, leverandører og aftagere.

Billedsæt 22:

Farveriet ligger umiddelbart overfor *Origin I* - i skærende kontrast til de glatpolerede facader. Her er iskoldt om vinteren - mens det om sommeren er bagende hedt at håndtere de skoldhede åbne farvebade.

Ud fra et sikkerhedsmæssigt syn er det en rystende oplevelse - det danske arbejdstilsyn ville lukke arbejdspladsen på stedet. Men relationen til gaden og nabolaget har stadig noget af det, der karakteriserede de gamle arbejdspladser, og som er forsvundet i *Origin*-bygningernes definitive form.



V: Tråde forberedes i Hinayas væveværksted umiddelbart overfor Origin III

H: Her er det en båndvæv, der gøres klar



V: I zen-buddhismen har det manuelle arbejde en helt central placering

H: I sodoen, træningshallen for de unge munke, går arbejdsopgaverne på skift hver halve år. Her er det madden, der forberedes



V: Meditation i sodoen. Hvis man bliver uopmærksom under meditationen, kan man bede om et par slag over ryggen – bedstemoderlig kærlighed kaldes den slags omsorg for; at man til stadighed holder sig på vejen

H: Den grønne te, macha, som drikkes i te-ceremonien



Billedsæt 23:

I et simpelt betonhus umiddelbart overfor *Origin III* har *Hinaya* en lille designafdeling med væveværksted nedenunder, hvor man løbende afprøver nye design og produkter.

Støjniveauet fra de mekaniske væve i de rå betonrum var infernalsk. Stemningen var sammenbidt - ingen dagslys til at opbløde de nøgne lysstofrør - alt i alt var det mere trykkogeragtigt end Takamatsus mest komprimerede interiør.

Izukurans produktbevidsthed kan vi alle lære af.

Man kunne afslutningsvis ønske sig, at blot lidt af den opmærksomhed, som bliver obierne og *Senshoku-do* til del, dryppede på de livsrum, *Hinaya* byder sine ansatte.

Billedsæt 24:

Og hermed er vi nået til *Shinju-an*. Med *case-studiet om Shinju-an* ønskede jeg at klarlægge forbindelserne mellem zen-buddhismens eksistentielle arbejdsrum og *det* kunstneriske udtryk, som udspringer heraf. Jeg etablerede derfor mulighed for i en periode at kunne deltage i *Shinju-ans* dagligdag.

Hvor forunderligt, hvilket mysterium: jeg bærer brænde, jeg trækker vand.

Sådan skrev en kinesisk lægdiscipel i 700-tallet. Zen-arbejdet bygger på opmærksomhed i alle aktiviteter. Det manuelle arbejde har derfor en helt central plads i zen-templets hverdag.

Havearbejde, studier, madlavning, rengøring, vedligeholdelse, meditation, køkkenarbejde eller ikke-aktivitet - alle dele af zen-templets hverdag bygger op om zen-menneskets indsporing på det ultimative mål - udfrielse gennem erfaring af *satori*, fuldbyrdet oplysthed.

Shinju-an som form modsvarer præcist en dagligdag, der understøtter et liv i fuld opmærksomhed.

Billedsæt 25:

Case-studiet har to hoveddele. Første del har udgangspunkt i det erfarede *Shinju-an*, og udfolder derfra kapitler om templets dagligliv, fremtræden og indplacering i kulturhistorien. Anden del ser på, hvordan zen-buddhismens eksistentielle arbejdsrum kommer til udfoldelse i te-ceremonien i dens formative periode, fra cirka 1500 til 1650.

Alle aspekter i te-ceremoniens forberedelse og udførelse blev formet over samme læst som zen-templets arbejdsrum.

Det var en bærende tanke for den tidlige te-ceremoni, at *zen og te er ét*.



V: Skriftegnet for Buddha

H: Skriftegnet for menneske

To kalligrafier af Jiun Onko (1718-1804)

Billedsæt 26:

Her er det to skriftegn, for henholdsvis *Buddha* og *Menneske*.

I sin omgang med det kunstneriske udtryk lægger zen vægt på det spontane, det enkle, det karske og det udelte - og skraber ubønhørligt alle overflødige detaljer væk. Zen søger den gnistformede oplysning.

Filosoffen og zen-manden Shin'ichi Hisamatsu (1889-1980) skriver, at det, der karakteriserer zen-æstetikken er, at den manifesterer *et formløst Selv* eller *et selvløst Selv* - to synonyme for en alt gennemtrængende og i alt tilstedeværende Buddha-natur. Hisamatsu sammenligner zen-æstetikken med en ekspressionisme, der lader denne Buddha-natur komme til udtryk.

Zen-buddhismens interesse i kunstværket ligger således 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.

Billedsæt 27:

Her ser vi skriftegnet for intethed. *Mu* - nothingness, intethed - er det nøglepunkt, alle buddhistiske sekter mødes om.



V: Skriftegnet for intethed, *Mu*, kalligraferet af zen-mesteren Hakuin (1685-1768)

H: Revet grusflade fra sydhaven ved zen-templet Konchi-in

I zen-filosofien støder man til stadighed på negerede begreber. Hisamatsu opstiller for eksempel 7 zen-æstetiske karakteristika, der alle rummer skriftegnet *mu* - som for eksempel *mu-ho*, uden regel - eller *mu-shin*, uden hjerte eller bevidsthed. For at forstå zen-æstetikken og zen er det uomgængeligt vigtigt at fastholde, at det er *dualismen*, som negeres.

Kunstneren og kunsthåndværkeren søgte i sit arbejde en transcendens af dualismen mellem kunstner og kunstværk, idé og udtryk, form og funktion - og søgte dermed formens ikke-form. Zen-æstetikken er således frugten af et eksistentielt arbejde.

Billedsæt 28:

Shinju-an er et af 23 subtempler, der tilsammen udgør tempelområdet *Daitoku-ji*.



Daitoku-ji var tilbage fra sin grundlæggelse i 1325 en hoffets og kulturelitens buddhisme - og templet har gennem århundrederne haft en central placering i japansk kulturliv.

V: Portræt fra 1478 af zen-mesteren Ikkyu (1394-1481), som *Shinju-an* blev oprettet til minde om i 1491. Billedet er et udsnit fra en billedrulle med inskription af Ikkyu

H: Den lille have foran porten til *Shinju-an*

Shinju-an, der er opført i 1491, er mindetempel for zen-mesteren Ikkyu, som vi ser til venstre.

Ikkyu, der levede fra 1394 til 1481, er en af den japanske zen-buddhismes mest karismatiske skikkelser. Han nåede tidligt satori, og vandrede herefter rundt i 30 år af sit liv. Han levede ikke i cølibat, og gjorde i det hele taget ikke ret mange af de ydre ting, man forbandt med zen-mestre.

Ikkyu var en stadig revser af zen-institutionen, som han med bekymring og vrede så fortabe sig i sin egen verdslighed. Han

repræsenterer en taoistisk inklinasjon - en inciterende *living zen*, som kommer til udtryk i *livet* - uafhængig af klosterlivets iscenesættelse.

Ikkyu accepterede dog på sine gamle dage at stå i spidsen for genopførelsen af *Daitoku-ji*, efter hele tempelområdet i *Onin*-krigenes første år var brændt ned til grunden.

Men lad os træde indenfor i *Shinju-an*.

Billedsæt 29:

Shinju-ans areal udgør ca. 6.000 m² og templet er fuldstændig omkranset af mure. Mod syd og øst ligger en række repræsentative haver, mod nordøst ligger gravpladsen, og mod nord og øst er det forskellige nyttehaver af mere dagligdags karakter.

I begyndelsen af 1600-tallet blev de fleste af *Shinju-ans* bygninger gennemgribende renoveret - og i 1638 flyttede man en bygning fra kejserpaladset til *Shinju-an*. Men bygningen stammede fra det tidlige 1500-tal og fjede sig fint ind i helheden.

Selvom der har været stadige små forandringer, fremstår *Shinju-an* i de store linjer stadig idag som ved indvielsen i 1491.

Billedet viser det første af en serie rum i haverne rundt om *Shinju-an*, så lad os gå gennem næste port - frem mod sydhaven.

Billedsæt 30:

Her ses den kinesiske portal, som kun bruges ved sjældne lejligheder.

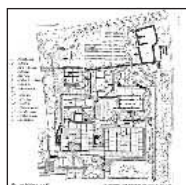
Syd- og østhaven var oprindeligt *kare sansui*-haver - den typiske zen-have i sten og grus. Men en gang i løbet af 1600-tallet sneget mosset sig ind i haverne, og et enkelt fyrretræ fandt vej til sydhaven. De dybe, bløde mostæpper var mere i resonans med den tids sensuelle te-æstetik end *kare sansui*-havens skarpt-skårne virkelighed.

Til højre ser vi *Shinju-ans hojo*, hvor der hver morgen før dagry reciteres *sutraer*; som de gamle buddhistiske tekster kaldes.

Billedsæt 31:

Østvæggen og til højre det nordøstlige hjørne af *Shinju-ans hojo*, hvor der hver morgen ved dagry reciteres *sutraer*. *Fusuma*-skydedørenes udsmykning er malet af Soga Jasuko II ved templets grundlæggelse i 1491

Hjerte-sutraen er en af de *sutraer*, der reciteres hver morgen. De fortættede udsagn reciteres tæt fremadskridende, og lyder noget i den her retning: form er tomhed og tomhed er form - hvad der er form er tomhed - hvad der er tomhed er form - i tomheden er der ingen form, ingen følelse, ingen sansning, ingen bevidsthed - ingen øje, øre, næse, tunge, krop, bevidsthed -



V: Kig gennem hovedport til det næste af en række haverum syd og øst for *Shinju-ans* bygningskompleks

H: Plan over *Shinju-an* (planen kan forstørres med et klik)



V: Den kinesiske portal danner overgang mellem det tredje og det fjerde af en serie haverum syd for *Shinju-ans* bygningskompleks

H: *Hojo*-fløjens sydfacade. Bygningen stammer fra tempellets indvielse i 1491, men blev gennemgribende renoveret og udvidet i 1601



V: Østvæggen i *Shinju-ans hojo*, hvor der hver morgen ved dagry reciteres *sutraer*

H: Det nordøstlige hjørne. *Fusuma*-skydedørene er malet af Soga Jasuko II ved templet grundlæggelse i 1491

ingen forme, lyde, dufte, smage, berøringer eller tankefragmenter - ingen synsorganer og så videre ... remsen er uophørlig, skrifttegnet for intethed går igen og igen i hjerte-sutraens afskrælning af dualistiske vildfarelser -

der er ingen lidelse, ingen oprindelse, ingen standsning, ingen vej. Ingen genkendelse, ingen opnåelse og ingen ikke-opnåelse.

I det gryende morgenlys kan *fusuma*-malerierne knapt skelnes. Kun gradvist i løbet af *sutra*-recitationen bliver *fusuma*-billederne mere definitive, men oplevet på stedet havde de selv midt på dagen en blidhed i rummet og en fortættet stilhed, jeg aldrig læste ud af de glittede kunstbøger.

Billedsæt 32:

Fusuma-malerierne er af *Soga Jasoku II* - en af Ikkyus disciple. De er malet i den Sung-kinesiske tusch-tradition, hvor intetheden er det bærende tema.

Der var mange kunstnere blandt Ikkyus disciple, og fra tiden og menneskene omkring templets tilblivelse er der stærke forbindelseslinjer til det 16. århundredes kulturelle nybrud inden for både *no*-teater, digtning, malerkunst, havekunst og te-ceremoni.

Shinju-an er efter sigende det eneste tempel fra Muromachi-perioden (1136-1568), der stadig har sine originale *fusuma*-skydedøre. Stedet har mirakuløst overlevet både ildebrande, borgerkrige og museumsudplyndringerne i årene efter Meiji-restaureringen i 1868.

Shinju-an har også klaret at overleve i det moderne Japan uden åben turisme. Så *Shinju-an* fremstår stadig idag som et gennemført kunstværk, hvori hver eneste detalje nøje afspejler zen-buddhismens livsform og arbejdsmåde.

Billedsæt 33:

Her ser vi sydhavens fyrretræ og den kinesiske portal bagfra.

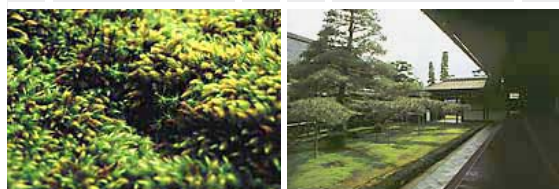
At holde moshaverne rene for blade og ukrudt, kviste, nåle og knopskæl er dybt fascinerende. Det er som at være del af et kæmpestort billede, der stort set vedligeholdes, men som alligevel uendeligt langsomt forandrer sig. Store og små tidscirkler åbner og lukker sig om lige *her* og *nu*.

I begyndelsen var det en overvindelse at træde ud i mosset. De japanske moshaver er som de tykkeste bløde ryatæpper, og jeg kendte dem forud kun fra tilskuerens synsvinkel - som smukke, tabuerede flader.

I løbet af min tid ved *Shinju-an* blev det mig stadig mere klart, at for mig var den bedste meditation ikke *sutra*-recitationen eller arbejdet i *zendoen*, men havearbejdet. Her flød tankerne langsomt og udtømmende. De gled i lange passager helt bort og åbnede for en udelt tilstedeværelse i havearbejdet.



Fusuma-detaljer fra Shinju-ans hojo, til venstre er det vestvæggen og til højre er det nordvæggen



V: Detalje af sugi-koke, cedermos, som ofte anvendes i japanske moshaver

H: Sydhaven set fra hojo-fløjens veranda, hvor den kinesiske portal ses bagfra



Haven øst for hojo-fløjen har 15 sten i en 3-5-7-komposition.

Den er anlagt ved templets grundlæggelse i 1491 af en af Ikkyus disciple, Murata Shuko (1422-1502)

Billedsæt 34:

Haven mod øst er anlagt af Murata Shuko, en anden af Ikkyus disciple. Shuko blev en af nøglepersonerne i udviklingen af te-ceremonien. Stenene er arrangeret som et Sung-kinesisk tuschlandskab - de modellerer lag på lag af nærmere og fjernere skiver.

Haven er idag noget klemt af *hojo*-fløjens udvidelse i 1601. Og udsigten til de østlige bjerge, som tidligere gav haven stor dybde, er blokeret af moderne byggeri - så træerne mod øst har fået lov at vokse sig tætte.

Den daglige lette hånd og den stilfærdige menneskelige tilstedeværelse er en forudsætning for moshavens opretholdelse. Blev der ikke hele tiden fejtet lidt bort og blev alt overflødigt organisk materiale ikke hele tiden indsamlet, ville stenene gradvist synke i jorden - overvokset af et langsomt, men sikkert voksende kulturlag.

Trods den store arbejdsindsats er moshaverne paradoksalt nok de haver, hvor sporene efter menneskelig tilstedeværelse eller kontrol er mindst synlige. Man kan vide det, men ikke rigtig se det - at hvert et blad, der ligger der eller ikke ligger der, gør det i kraft af menneskelig indvirken. Denne indvirken er samtidig en menneskets indsporing på at genfinde *sin* oprindelige natur. Gennem denne stadige, menneskelige deltagelse bringes naturkræfternes dynamik ind i et snævrere svingningsfelt - en resulterende næsten-statisk tilstand, som er en central forudsætning for den japanske havekunst.



V: Kig mod nord fra hojo-fløjens terrasse mod øst

H: Detalje med kig gennem åbningen i muren til roji-haven – en have til at bevæge sig igennem

Billedsæt 35:

Fra østterrassen ser man her åbningen til *roji*-haven, den have, der leder frem til Shinju-ans te-pavillon.

Onepointedness, dette med fuld tilstedeværelse at gøre én ting ad gangen, er i zen en kardinaldyd. Man lader sig ikke bekymre om, hvad der ligger forude eller bagude, til højre eller venstre - om hvad man gør eller ikke gør.

Billedsæt 36:

Her bevæger vi os ind i Shinju-ans *roji*-have. *Rojien* er et rum for at lade alle bekymringer bagude. *Rojien*, *den duggede sti*, var forberedelsen til mødet om dette ene: at drikke en kop te.

For te-mesteren Sen Rikyu (1522-91) var *rojien* ikke blot en ankomsthavn. *Rojien* var symbol på en verden af grænseløs ro, og han brugte begrebet til at betegne en renhed i sindet, som havde lagt al verdslig stræben og forplumring bag sig.



V: Fra roji-haven, med sechin, det det symbolske toilet, til højre

H: Trædestensdetalje fra Shinju-ans roji

Billedsæt 37:

Her nærmer vi os Shinju-ans te-rum, *Teigyoku-ken*.

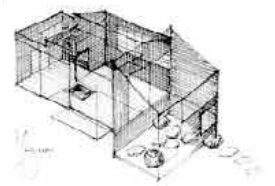
Sen Rikyu, te-ceremoniens store faderskikkelse, lavede seks helt enkle regler for sin te - en af dem lyder: vær forberedt på

Billedsæt 37 findes på næste side



V: Te-rummet *Teigyoku-ken*, *Havens Juvel*, ligger for enden af *Shinju-ans roji*

H: Trædestensdetalje fra *Shinju-ans roji*-have



V: Isometrisk skitse af *Teigyoku-ken* med dets karakteristiske forrum, kaldet *tsubo-no-uchi*

H: *Teigyoku-ken* interiør, set mod *daime*-måtten, den trekvarte måtte, hvorfra te-mesteren forbereder teen



V: Vinduer i *Teigyoku-ken*

H: Vinduesdetalje i *Teigyoku-ken*

regn. De andre regler er lige så ligefremme og peger direkte på opmærksomheden om basale ytringer.

Rikyus regler indkredser præcist dén ene fordring, at alt må gøres med udelt tilstedeværelse - uden tøven, uden bagtanke, uden tvang, uden besnærende orden: „Vid at når du helt enkelt renser dit hjerte og din bevidsthed, så ligger alt essentielt i-boende dette,“ skrev Rikyu i sit én-sides testamente.

Selvom der meget sjældent afholdes te-ceremonier i *Shinju-an*, bliver haverne hver morgen omhyggeligt renset. Og hver morgen bliver der hældt frisktrukket vand i *roji*-havens små vandbassiner.

Billedsæt 38:

Her er vi gennem den lille kravle-indgang kommet ind i *Teigyoku-ken*, *Havens Juvel*. Selve te-rummet er kun $2\frac{3}{4}$ tatami-måtte stort, så *Teigyoku-kens* areal udgør ca. $3\frac{1}{2}$ m² eller $4\frac{1}{2}$ m² med *tokonoma*. Alligevel er loftfladen delt i 3-4 flader.

I det lille forrum finder man et lille vandbassin udhulet i toppen af en *chozubachi*-sten - man renser symbolsk hænder og mund, inden man entrer te-rummet.

Te-rummet var ikke blot en form i sig selv. Rummet blev håndteret som en processuel ramme, der nøje måtte modsvare en lang række bevægelser og aktiviteter i rummet af rituel karakter. De små te-rum - de mindste er kun $1\frac{3}{4}$ eller 2 tatami-måtter - blev et rumligt forsøglaboratorium, hvis resultater fik stor indflydelse på også større bygninger og rumtyper.

Billedsæt 39:

Der er temmelig mørkt i *Teigyoku-ken*, selv på en klar eftermiddag, hvor solen strejfer nordvæggens to gittervinduer med hvide papirskodder inden for, og gør dem vibrerende af lys.

En japansk ahorn gren vifter graciøst i den lette brise udenfor og lader det varme sollys flyde hen over rispapiret i stadig skiftende, kalejdoskopske mønstre af rødt og grønt med gråviolet og varmtbrune skyggetegninger.

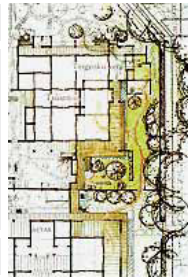
Gittervinduet er et godt eksempel på te-æstetikens bestræbelser. Den simpleste byggeteknik blev til en forfined æstetisk udtryksmulighed, og denne vinduestype kunne placeres langt friere i rummet end papirskydedørene.

Billedsæt 40:

Her er det en plan over *Shinju-ans roji* - med de vigtigste bevægelsesmønstre tegnet ind.

Te-ceremonien findes i mange forskellige former. En fuld ceremoni kan vare op mod 4 timer. I en sådan ceremoni er der indarbejdet et *kaiseki*-måltid - en lille anretning til at stille den værste sult. Måltidet kunne serveres i te-rummet eller i et til-

Billedsæt 40 findes på næste side



V: I forbindelse med te-ceremonien serveres ofte et lille raffineret kaiseki-måltid

H: Plan over Shinju-ans roji-have



V: Shinju-ans roji-have på vejen tilbage

H: Efter en tid i te-rummet blev gæsten sendt tilbage i roji-haven, for at opholde sig lidt dér, eller for at indtage kaiseki-måltidet i et lidt større rum



Ud for haverummet syd for Tsusen-in (se plan ved billedsæt 40) har Shinju-ans roji-have indrettet en lille hvile- eller venteplads



V: Udvalgelse af dogu, redskaber for teens vej, forud for afholdelse af te-ceremoni

H: Sæt af bokse, der passer indeni hinanden, til Kizae-mon, en koreansk te-skål fra 1500-tallet

liggende rum. Under alle omstændigheder blev gæsten på et tidspunkt sendt tilbage i roji-haven, der havde en lille hvile- eller venteplads indarbejdet.

I forhold til tidligere havetyper, der var lavet til stillesiddende betragtning, går man i roji-haven så at sige ind i billedfladen, så alle designkoncepter med udgangspunkt i det fikserede øjepunkt brød sammen i roji-haven.

Roji-haverne danner, når de er bedst, et kontinuert rum - med en fuldbyrdet rumlighed, som korresponderer oplevelsessituationen, når man bevæger sig gennem rummet.

Billedsæt 41:

Gennem den måde, hvorpå stenene blev lagt, kunne opmærksomheden og dermed oplevelsen for den passerende nøje koreograferes. Brede, let passerbare sten løftede opmærksomheden og gav den fri til det store rum. Svære passager derimod drog opmærksomheden ned mod bevægelsen og fodens rette placering og henledte opmærksomheden på jordfladen og dens tegninger af mos, rødder og sten.

Roji-haven var på linje med te-rummet et rumligt laboratorium med retning ind i en ny rumlighed, og erfaringerne fra roji-haven virkede stærkt tilbage på havekunsten.

Billedsæt 42

Her ses den del af roji-haven, der ligger, foran ventepladsen syd for Tsusen-in, bygningen med fortid ved det kejserlige palads.

I Zencharoku, et værk om zen-dimensionen i te står der, at skrifttegnet ro i roji angiver, hvad der er åbenbart eller synligt, mens ji betyder bevidstheden, hvorfor roji betyder tilsynkomsten af det sande indre selv, befriet for alle lidelser, der bunder i illusioner.

I dette værks perspektiv er roji og te-rummet således redskaber til at møde sin oprindelige natur.

Billedsæt 43:

Forud for afholdelsen af en te-ceremoni, måtte værten omhyggeligt udvælge netop de redskaber, dogu, som passede til den forestående te-ceremoni. Dogu betyder redskabets vej, hvor do er samme skrifttegn som vi tidligere har mødt i tao, sho-do osv.

Dogu betød oprindeligt de liturgiske redskaber, der indgik i buddhistiske ritualer. I Kamakura-perioden (1192-1336) kom dogu til også at betegne samuraiens redskaber. Samuraiens rustning, spyd og sværd var dogu - redskaber for Vejen. Fra det 14. og 15. århundrede bredte betydningen sig til også at omfatte tømrerens værktøj. For 1500-tallets te-ceremoni var det derfor naturligt at titulere de mange redskaber, der medgik til te-cere-

monien, som *dogu*, redskaber for Vejen. Idag betegner *dogu* et hvilket som helst redskab i køkkenskuffen, så redskaber for teens vej betegnes ofte som *cha-dogu*.

Til højre er det opbevaringsæskerne til te-skålen *Kizaemon* – en koreansk te-skål fra 1500-tallet.

Billedsæt 44:

Case-studiet om Shinju-an slutter med en analyse af te-pavillonen *Shokin-tei* og dens roji-have, der begge blev til i 1640erne i det kejserlige landsted *Katsura Rikyus* parkhave.

Fra slutningen af 1500-tallet og nogle år ind i Edo-perioden var en ny arkitektur, *sukiya*-arkitekturen, under udfoldelse. *Sukiya*-arkitekturen var en naturlig udvikling videre, hvor erfaringerne fra te-ceremoniens små eksperimentelle rum fandt anvendelse ved større rum og bygningstyper.

Billedsæt 45:

Shokin-tei er bygget som en forfinet udgave af det lokale bondehus. Det præcise opførelsesår er ikke kendt, men engang i de tidlige 1640ere fik pavillonen tilføjet et lille te-rum til *wabi*-te-ceremoni, og en del af haven blev anlagt som en *roji*-have. *Wabi* er et æstetisk ideal, der dyrker et udtryk, hvor fattigdom overgår rigdom.

Her er vi i det lille te-rum. Men sine 3¼ måtte er det én måtte større end *Teigyoku-ken*. Rummet kaldes *Hasso-no-Seki* - Otte-af-rum - og rummet har hele 8 åbninger.

I forhold til 1500-tallets ofte mørke og fortættede te-rum blev te-arkitekturen i løbet af 1600-tallet lysere og lettere - og mindre streng i udtrykket.

Billedsæt 46:

Her er det overgangen mellem det lille te-rum og de tilliggende rum. Det lille vindue giver sidelys til den måtte, hvor te-mestren sidder.

Med de mange små lysåbninger søgte te-mestrene at lyssætte sine te-ceremonier - lyset var med til at fokusere opmærksomheden.

Billedsæt 47:

Den blå-hvide tapetsering virker som et ankerpunkt i *Shokin-teis* midte. Den har en tyngde, som står i kontrast til de lette, sprøde facader mod haven.

Sukiya-arkitekturen søgte at realisere egenskaber som *mu-i*, uden rang, og *mu-ho*, uden regel - egenskaber som i Edo-formalismens hierarkisering af det kunstneriske udtryk var dybt kontroversielle.



V: Plan over tepavillonen *Shokin-tei*

H: *Shokin-tei* er en af fire te-pavilloner ved det kejserlige landsted *Katsura Rikyu*, som *Hajijo*-prinserne løbende udbyggede i perioden ca. 1620-60



V: *Shokin-teis* wabi-te-rum set fra kravleindgangen mod daime-måtten, hvorfra teen forberedes

H: Samme rum set i den modsatte retning.



V: *Shokin-tei*, væggen mellem det lille te-rum og de tilliggende rum

H: Græskar-formet vindue, der giver lys til daime-måtten i det lille te-rum



V: Overgangen mellem de to større rum er præget af en blå-hvid tapetsering

H: Det blå-hvide mønster fortsætter fra fusuma-skydedørene til den lille tokonoma, en niche til blomsterdekorationer og til ophængning af kunst

Men *sukiya*-arkitekturen mistede i løbet af 1600-tallet kraft og retning. Ingen syntes i længden at kunne fastholde *sukiya*-arkitekturens vision i Edo-periodens kulturelle klima, hvor alle detaljer i det arkitektoniske udtryk blev gradbøjet for at indplacere bygningen, dens funktion og ejermand i hierarkiet.



V: *Shokin-tei, ildstedet under nordudhængen til udendørs te-ceremoni*

H: *Shokin-tei, udsigten mod nord*

Billedsæt 48:

Under nordsidens dybe udhæng har *Shokin-tei* et udendørs ildsted for te-ceremoni. Udsigtens komposition er opbygget af elementer i mange lag bag hinanden. Hvor de tidlige te-rum var definitivt aflukkede, blev artikuleringen af bygningsåbningen et gennemgående tema for *sukiya*-arkitekturen.

Billedsæt 49:

Her det vestgavlen i det lave eftermiddagslys. Udhængets tagås har stadig sin bark i behold.

I en sådan facade mødes et utal af proportioner - men i en resulterende harmonisk enhed.



V: *Detalje fra Shokin-teis vestgavl, hvor uskåret og uafbarret tømmer mødes med forfinet tilvirkede materialer*

H: *Shokin-teis vestgavl, hvor fyrretræet udenfor kaster sin skygge på shoji-skoddernes rispapir*

Billedsæt 50:

Vi er nu nået til sidste billede.

Generelt ligger der i det dialog-perspektiv, som jeg har arbejdet ud fra, et afklarende potentiale i at spejle sit eget udgangspunkt i måder og tilstande fra en anden kulturbaggrund.

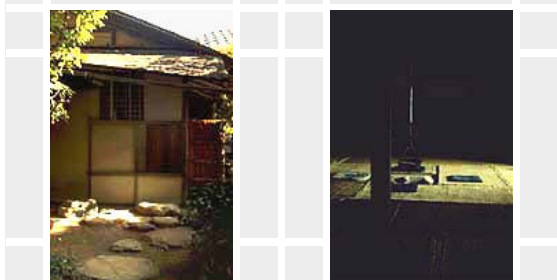
Gennem mødet med - og tilegnelsen af - det fremmedes indre logik, kan vi vinde klarhed om forhold i vores egen verden, der ellers ligger for tæt på, til at vi har noget forståelsens perspektiv.

Min tilgang – dette hele tiden at søge relationen mellem liv og form, at søge formes indlejring i kulturlivet – har givet et frugtbart perspektiv på udviklingen i den japanske arkitekturhistorie i 1500-tallet – et perspektiv som endnu venter på sin samlede formulering.

Stillet overfor bæredygtighedsudfordringen ligger der i mine øjne et stort inspiratorisk potentiale i *sukiya*-arkitekturen.

Omend det også var de velstillede leg, så var te-æstetikken og *sukiya*-arkitekturen i sit udspring en målrettet æstetisk artikulering af nøjsomhedssamfundets betingelsessæt. Te-æstetikken formulerede et kunstnerisk højt raffineret arkitektonisk sprog gennem en systematisk forædlingsproces af det profane hus' elementer og materialer.

Hvor kloden tydeligvis er ved at segne under opfyldelsen af den amerikanske drøm, ville den kunne blomstre af en menneskehed af opmærksomme te-drikkere, som havde indset uendeligheden i det små.



V: *Te-pavillonen Shoko-ken, Overfor Pinjerne (1628), bygget af generalen og te-mesteren Hosokawa Sansai*

H: *Interiør fra typisk minka, folkehus*