

*Jiří Bezlaň*



### Bom drugod prosila vode

Slak je prerasel  
moje vedro; bom drugod  
prosila vode.

Chiyo-ni

V času dinastije Tang, nekje med 7. in 10. stoletjem, je na jugu Kitajske živel slikar, ki so ga klicali Wang Črnilo. Svoje slike je ustvarjal na ne-navaden način. Najprej se je temeljito opijanil, potem pa med radostnim petjem in smehom pljuskal in škropil črnilo po na tleh napeti svili, ga razmazoval z rokami kot s čopičem, nazadnje pa je v črnilo namočil še svoje lase in z njimi dokončal sliko. Jackson Pollock, ameriški slikar, ni vedel za starega Wanga, ko je več kot tisoč let pozneje uporabljal podobno metodo. V transu je zlival barvo iz posod ali jo škropil skozi cedilo in mazal z rokami po platnu na tleh. Njegove slike, živ in neposreden zapis njegovih gibov v delirični ekstazi, so pretresle zahodni svet in pojavilo se je veliko posnemovalcev. Rodil se je nov slog, v Ameriki imenovan akcijsko, v Evropi pa gestualno slikarstvo.

Leta 1962 je v Koreji rojeni, a v Nemčiji delujoči umetnik, Nam June Paik, v Wiesbadnu uprizoril performans, ki ga je imenoval *Zen za glavo*. S svojimi lasmi, namočenimi v zmes tuša in paradižnikove mezge, je vlekel ravno črto po dolgem, po tleh razprostrtem zvitku papirja. Večkrat je na različne načine in z različnimi argumenti tolmačil to svoje dejanje, a nikoli ni omenil, da bi kdaj slišal za postopke Wanga Črnila.

Wang pa ni bil edini posebež v zgodovini kitajske umetnosti. Malo za njim, a še vedno v času dinastije Tang, je živel slikar, znan kot gospod Ku iz Kiangsuna. Velike slike pokrajin je ustvarjal tako, da je hodil po svili, pogrjnjeni po tleh, in po njej polival tuš in barvo. Nato je zgrabil katerega od opazovalcev, ga namočil v barvo in ga vlekel po svili. Več kot tisoč let

pozneje, dobro desetletje po Pollockovem izumu akcijskega slikarstva, je podobno metodo kot gospod Ku večkrat uporabil francoski neodadaist Yves Klein. V modro barvo namočenim golim ženskim modelom je odrejal, kam naj se odtisnejo na po tleh razpeto platno, ali pa je pustil, da so v barvo namočeni modeli ob zvokih monotone glasbe drug drugega vlekli po platnu. Niti Klein niti navdušeni kritiki, ki so ga razglasili za enega najizvirnejših in najbolj nadarjenih umetnikov druge polovice 20. stoletja, niso vedeli za njegovega več kot tisočletje starejšega predhodnika.

Čeprav se je našel sinolog, ki je srdito napadel akcijske slikarje, češ da so samo pohabili in izkrivili staro kitajsko umetnost, v teh primerih ne moremo govoriti o vplivu, saj, kot rečeno, nobeden od njih ni vedel za svoje predhodnike. A številni drugi evropski in ameriški umetniki so od zadnje četrtine 19. stoletja pa vse do začetkov postmodernizma, torej celih stolet, zavestno ali nezavedno, zajemali iz vzhodnoazijskih filozofij in religij ter z njimi povezanih mističnih praks. V njih so videli pot k spoznanju in razumevanju absolutnega bistva sveta ter k ozdravljenju od *maladie du siècle*, kot so pogosto imenovali duhovno krizo, ki jo zaradi odtujenosti od narave in svojega bistva doživlja sodobni človek. Kot pri vsakem vplivu ene civilizacije na drugo, tujo, časovno in prostorsko oddaljeno kulturo, je šlo tudi v tem primeru pogosto za le delno ali sploh napačno razumevanje zgledov, včasih celo samo za površno koketiranje z njimi. A tisti redki umetniki, ki so se resno in temeljito poglobili v izvire starodavne vzhodne modrosti, so zahodno umetnost preoblikovali usodnejše kot kdor koli drug.

Napačno razumljenim spodbudam iz tujih civilizacij lahko sledimo daleč nazaj v zgodovino. S tega vidika je zelo zanimivo in značilno, kako je v zgodnjem srednjem veku Zahod sprejel vesti o Budovem rojstvu in življenju, ki so jih tja prenesli potujoči trgovci, ki so se na svilni poti srečevali s karavanami iz vzhodnih dežel. Rodila se je zgodba o svetem Jozafatu, katerega rojstvo in življenje je povsem identično Budovemu, le da naj bi Jozafata menih in učitelj, po imenu Barlaam, spreobrnil v krščanstvo. V 7. stoletju je bil o tem napisan roman, pozneje preveden v več evropskih jezikov. V 16. stoletju so to zgodbo uporabljali misijonarji na Japonskem pri svojem ne posebej uspešnem spreobračanju budistov v krščanstvo. Kljub temu da je potrjeno, da sveti Jozafat iz Indije ni nikoli obstajal, še vedno velja za krščanskega svetnika; njegov godovni dan je 28. november.

A nespornosti, ki praviloma spremljajo sprejemanje tujih zgledov, pogosto rojevajo zanimive in kvalitetne plodove. Navdušenje avantgardistov z začetka 20. stoletja nad kiparstvom tako imenovanih primitivnih ljudstev je prispevalo pomemben delež k prenovi evropske umetnosti, čeprav sta

glavni namen in smisel teh artefaktov, namreč njihova magijska in ritualna funkcija, ostala prezrta. Tudi sprejemanje umetnosti Daljnega vzhoda je bilo sprva omejeno na občudovanje njenih formalnih značilnosti. V drugi polovici 19. stoletja so francoski slikarji postali pozorni na čudovito lepe tiske, v katere so bile zavite pošiljke čaja z Japonske. V njihovi živi barvitosti in ploskovnosti so videli uresničenje svojih še ne povsem jasno definiranih teženj po osvoboditvi od zavezanosti vidni stvarnosti, po zanikanju renesančnega prostora in linearne perspektive. Dekorativnost japonskih grafik je botrovala rojstvu novega sloga, v Franciji imenovanega *art nouveau*, ki je sicer močnejše zaznamoval arhitekturo in dizajn, a čeprav nima v francoskem slikarstvu nobenega izrazitega predstavnika, se je le redkokateri slikar tega časa zmožel v celoti izogniti njegovemu vplivu. Samo formalnemu vplivu, o duhovnem ozadju umetnosti Daljnega vzhoda so imeli namreč večinoma nejasne in zmedene predstave. Van Gogh, ki je v nekem obdobju predano kopiral japonske grafike, je vse svoje pravilne in zmotne predstave o budizmu črpal iz takrat priljubljene romana Piera Lotija *Gospa Krizantema* in z ostalimi sodobniki ni bilo dosti drugače. Claude Monet je sicer v Amsterdamu srečal japonskega trgovca z umetninami, ki naj bi ga poučil o duhovnem ozadju budistične umetnosti, kar se zdi ameriškim newageevsko usmerjenim razlagalcem njegovih del že zadosten dokaz, da je mogoče njegove slovite *Vodne lilije* tolmačiti z budistično simboliko – sredi neomejenega jezera lotosovi cvetovi, simboli “jasne zavesti”, ki se iz blata dviguje nad vodno gladino. Toda težko je verjeti, da bi tako dosleden analitik barvnih in svetlobnih senzacij, kot je bil Monet, ki je trdil, da so njegove slike samo povzetek odseva realnosti na mrežnici njegovega očesa, svojim slikam sploh želel podeljevati kakršne koli simbolne pomene. Edino, ob čemer bi mogoče lahko ob *Vodnih lilijah* pomislili na budizem, je intenzivno, polno dožemanje trenutka. A to nas lahko presune tudi ob delih avtorjev, ki jih budizem ni prav nič zanimal, pomislimo samo na Jakopičeve *Sipine* in Groharjevega *Črednika*.

Resneje so se v vzhodnjaško mistiko poglobili šele slikarji, združeni v skupino Nabi, goreči privrženci teozofskega gibanja. Beseda *nabi* v hebrejščini pomeni prerok in člani skupine so se v resnici imeli za začetnike duhovne prenovе zahodne umetnosti, za preroke nove dobe. Za uresničenje tako strašno ambicioznega cilja jim je sicer primanjkovalo umetniške moči, a njihova teoretska dela so vendarle pripomogla k novim pogledom na slikarstvo. Teozofski nauk, kot ga je zasnovala Helena Blavatski, nekakšna zmes tibetske in indijske mistike ter zahodnega okultizma, se je izredno hitro širil in gibanje je imelo kmalu več deset tisoč privrženecv po

vsem svetu. To kaže na velikansko duhovno lakoto tistega časa, ki jo je povzročila tehničarizacija in banalna racionalizacija življenja. Cilj *madame Blavatske* ni bil ustvariti novo, na verovanju temelječo religijo, temveč posredovanje na izkustvu utemeljenega spoznanja duhovnosti in obujenje v vsakem človeku latentnih, a v naši civilizaciji pozabljenih psihičnih moči. Na prehodu iz 19. v 20. stoletje je bilo med pristaši teozofije tudi veliko vrhunskih znanstvenikov, literatov, glasbenikov in likovnih umetnikov. Malo znano je, da je bil član teozofskega društva tudi Oton Župančič in da sta njegovi mogoče najmočnejši in najgloblji reflektivni pesmi, *Večerna* (v svoji knjigi esejev jo je odlično analiziral Miklavž Komelj) in *V tišino*, plod njegovega živega interesa za duhovne globine. V pesmi *V tišino* so verzi, ki nedvomno govorijo o meditaciji dosegljivih transcendentnih stanjih duha (“Z njimi se pogovarjam, ki so v jami, posvetujem se z njimi, ki jih ni še; naša beseda teče tiše in tiše – ko v svetlem snu ...”; ali: “Meni je treba velike samote; skloniti moram se čez skrajni rob, kjer ni več zvokov, kjer ni več podob ...”). V njej tudi, zagotovo prvi pri nas, postavlja sam izvor poezije v transcendentno, ko nagovarja pesem: “In če nebeška znamenja so mreže, ki vanje je najmanjši šum ujet, in je šele za njimi tihi svet, kjer bivaš ti, me tukaj nič ne veže.”

Teozofski nauk je deloma vplival tudi na najpomembnejše prelomnice v likovni umetnosti. Začetnika abstraktnega slikarstva, Vasilija Kandinskega, je že v otroških letih privlačila mistika. Ko ga je njegova učenka, slikarka Maria Strakosch-Giesler, vpeljala v družbo teozofov, ga je sicer motilo njihovo vse preveč lahko najdevanje odgovorov na najgloblja in najbolj temeljna vprašanja bivanja, a vseeno se mu je zdel njihov nauk pot k izviri, ki lahko pogasi žejo utrujene zahodne civilizacije. Vneto je proučeval spise teozofa Charlesa Websterja Leadbeaterja o različnih plasteh bivanja in o “miselnih slikah”. Njegovo učenje, da misli in občutja zavzamejo določeno barvo in obliko v človekovi biosferi, je bilo eden od impulzov, sicer ne edini, ki so Kandinskega napeljali na idejo, da slika ne potrebuje konkretnega motiva iz narave in da se je mogoče precizneje izraziti s čistimi likovnimi elementi. Ko je avtor članka o umetnosti v teozofskem biltenu zapisal, da Kandinski upodablja stanja duše, je slikar na to odgovoril, da je vsako umetniško delo izraz stanja duše in da se je sam le odpovedal slikanju zunanosti, da bi lahko bolje poudaril notranje. Trdil je, da absolutnega ni mogoče videti v obliki, kajti ta je vedno omejena v času in relativna. Oživlja jo le resonanca, vibriranje notranje vsebine navzven. To spominja na misli ruskih simbolističnih pesnikov, da je pojavni svet potvoril realnega in da je videz le odsev resničnosti. “(P)od naličjem snovnosti brezstrastno / božanski ogenj vsepovsod gori”;

s tema verzoma se konča pesem ruskega filozofa in pesnika Vladimirja Solovjova. Taka naziranja niso daleč od hindujskega učenja o *samsari* in *maji*, iluziji, ki zakriva nesnovno substanco sveta. Prepoznamo jih lahko tudi v izjavah kitajskega mistika Tsunga Pinga: "Duh je neskončen; je temelj oblik in inspirira pojavnost. Tako vstopa resnica v oblike in znake." Kitajski slikar Shih Tao pa je rekel: "Če slikarjevo zapestje vodi duh, ustvarja čudeže. Gore in reke razkažejo dušo." Tudi Kandinski je menil, da je lahko vzrok harmoniji oblik samo vibracija človeške duše in da je umetnost govornica, s katero človek človeku govori o nadčloveškem, in da so razlike med umetnostjo otrok, diletantizmom in akademsko umetnostjo le v stopnji dovršenosti ali nedovršenosti oblik, ki so prekrile moč izraza in skupne korenine.

Kandinski je tako s svojim teoretičnim delom kot s svojim slikarstvom postavil temelje nepredmetni umetnosti in povzročil temeljite spremembe v pojmovanju in dojemanju slikarstva, vendar ni bil prvi, ki je ustvaril abstraktno sliko. Že štirje slikarji pred njim so, sicer fragmentarno in nedorečeno, eksperimentirali v isti smeri. Najpomembnejši med njimi je bil František Kupka. Tako kot Kandinski je bil tudi on teozof in se je strastno zanimal tako za okultizem kot za sodobno znanost.

Tudi drugi veliki pionir abstraktnega slikarstva, Piet Mondrian, si je prizadeval spoznati absolutno podlago relativnega sveta. Zavračal je upodabljanje zunanega videza narave, da bi lahko verodostojneje poudaril njej imanentne zakonitosti, ki jih je Kandinski imenoval kozmične zakonitosti in trdil, da je umetnost lahko velika samo takrat, kadar je v polnem sozvočju z njimi. Mondrian je najprej preučeval švedskega mističnega filozofa iz 18. stoletja, Emanuela Swedenborga, ki je pisal, da je "ves naravni svet odraz, ustrežek duhovnega sveta, pa ne le naravni svet na splošno, temveč tudi v vsaki posameznosti". Potem se je Mondrian včlanil v amsterdamski teozofski klub. Poleg strogo premišljene geometrijske abstrakcije, s katero je močno vplival ne samo na slikarstvo, temveč tudi na arhitekturo in dizajn, je napravil tudi nekaj manj znanih simbolnih slik, ki jih je Michael Gibson v svoji študiji o simbolističnem slikarstvu označil kot sicer manj pomembne za zgodovino umetnosti, a zelo pomembne za ezoteriko.

Naslednji veliki raziskovalec nepredmetne umetnosti, Kazimir Malevič, sicer ni bil teozof, kot vsi trije pred njim omenjeni, je bil pa zato učenec slovitega ruskega okultista Georgija Ivanoviča Gurdžijeva, ki je po dolgih letih bivanja v tibetskih samostanih in številnih potovanjih po srednji Aziji zasnoval tako imenovano četrto pot duhovnega razvoja k prebujeni, čisti zavesti. Med njegovimi učenci so bili številni umetniki in znanstveniki,

na primer John Watson, začetnik behavioristične psihologije, v kateri je bojda mogoče prepoznati številne elemente četrte poti. Nesmiselno bi bilo špekulirati o vplivu Gurdžijeva na Malevičevo slikarstvo, čeprav bi bilo njegove najbolj znane slike zlahka mogoče povezati z doktrino tibetanskega budizma, kajti avtor jih sam ni nikoli tolmačil na ta način. Vsekakor pa je njihovemu nastanku botrovalo slikarjevo iskreno iskanje absolutnega bistva pojavnega sveta.

Ni mogoče zanikati dejstva, da je misel Daljnega vzhoda odigrala pomembno, če ne kar ključno vlogo pri najbolj radikalni umetnostni revoluciji v začetku 20. stoletja, prehodu v nemimetično slikarstvo. Seveda tu ne gre prezreti vpliva še drugih dejavnikov, predvsem znanstvenih teorij o delitvi atoma iz leta 1902 in le malo mlajše relativnostne teorije. Obe sta v temeljih zamajali vero umetnikov v zanesljivost vidne stvarnosti. Prav vse pionirje abstraktne umetnosti je moderna znanost privlačevala z enako močjo kot ezoterika, zdelo se jim je celo, da se v mnogih točkah srečujeta, in zlasti Gurdžijev je znal pravadno modrost tibetskih mistikov tudi prevesti v jezik zahodne znanosti. Nekateri današnji guruji poskušajo celo nadnaravne jogijske moči, *sidhije*, ki jih indijski videc Patandžali, ki je živel nekako med 6. in 2. stoletjem pred našim štetjem, opisuje v svojem delu *Joga-sutra*, razložiti v skladu z odkritji kvantne fizike, ki naj bi po njihovem šele zdaj počasi spoznavala, kar je bilo starodavnim modrecem znano že pred tisočletji.

Vzhodnjaška mistika pa ni vplivala le na začetke abstraktnega slikarstva, temveč je zaznamovala tudi moderno kiparstvo. Znano je, kako navdušen je bil "oče" modernega kiparstva, Constantin Brancusi, nad epom o stvarjenju sveta, katerega avtor je Milarepa, tibetski menih iz 11. stoletja. Ep je kiparja povsem spremenil, postal je še bolj asketski kot prej in govoril je le še v kratkih aforizmih o dobrem in zlu in o umetnosti. A njegovo delo se zaradi tega ni kaj dosti spremenilo: že skoraj dve desetletji, preden so Milarepov ep prevedli v francoščino, je klesal kipe, za katere bi težko verjeli, da niso nastali pod vplivom tibetanske mistike.

V času nastanka epa se je v Tibetu uveljavljal budizem, ki se je spajal s starejšo krajevno religijo, imenovano *bon*. Pomemben del tako nastale religije, nekakšnega neortodoksnega budizma, znanega pod imenom *mahajana* ali budizem velikega voza, je tudi tantrična praksa. Z nadzorom duha, diha in energetskih tokov v telesu med spolno združitvijo naj bi udeleženci ritualov dosegli stanje čiste zavesti, imenovano *mokša*, razsvetljenje.

Na prvi pogled se zdi, da Brancusijevi kipi izvirajo iz ikonografije mahajana budizma. Čisto jajčasto obliko, ki jo je Brancusi poimenoval

*Začetek sveta* in jo pojmoval kot končno, do skrajnosti čisto formo, bi zlahka povezali s tantričnim *svajambhujem* – iz sebe izvirajočim in sebe oplojujočim lingamom, nekakšnim kozmogonskim jajcem, večkrat upodobljenim v tantrični umetnosti. A ob skrbnejšem pregledu njegovega opusa lahko ugotovimo, da ni čisto tako: Brancusi je do oblike namreč prišel s postopnim stiliziranjem ležeče ženske glave, v prvih verzijah imenovane *Speča muza*.

Prav tako se kar sama od sebe vsiljuje misel na povezavo njegovega *Poljuba* s pokopališča Montparnasse, edinega, kjer sta upodobljeni celi figuri, s tantričnimi ljubezenskimi dvojicami, *maithunami*, z indijskih templjev, ki ponazarjajo zlitje človeka z božanskim. Težko si je namreč predstavljati, da bi kdo uporabil motiv v koitusu združenega para kot nagrobnik, če ne bi spolni združitvi pripisoval religioznega pomena. A imamo informacije, da kip prvotno ni bil namenjen za na pokopališče, ampak je bil šele naknadno uporabljen kot nagrobnik za mlado žensko, rusko študentko v Parizu, ki je naredila samomor zaradi nesrečne ljubezni. Pa tudi *Ptica v prostoru*, s podnaslovom *Dizajn s sposobnostjo ekspanzije do čutenja nebesnega oboka*, kip, ki bolj od vseh drugih teži k transcendenci, saj od napetosti in mogočnega vzgona v višino zrak okrog njega kar zveni (zanj je Ezra Pound zapisal, da je videti, kot bi levitiral), ni posledica budistične filozofije, ampak je Brancusi prišel do njega tako, da je postopoma vedno bolj stiliziral svojo *Maiastro*, bajeslovno ptico iz romunske folklorne, ki zaljubljenca vodi k izvoljenki. Kot bi Brancusi vse življenje nezavedno udeležal, kar je pozneje, ob branju Milarepovega epa, ozavestil.

Celo v dadaizmu, najbolj provokativni in najbolj nihilistični smeri avantgarde, ni šlo brez vplivov Daljnega vzhoda. Hugo Ball, ki je ustanovil Kabaret Voltaire, kjer se je začelo dadaistično gibanje, in Hans Arp, eden pomembnejših predstavnikov gibanja, sta, na Mondrianovo prigovarjanje, prebirala Lao Tseja in druge taoistične mistike. Hugo Ball je na carinskem obrazcu ob vstopu v Švico kot svoj poklic celo navedel “mistik”. Arp pa je svoje kolaže, ki jih je imenoval *Les papiers déchirés*, ustvarjal po metodi, podobni rokovanju z *Ji Čingom*, starodavno kitajsko *Knjigo sprememb*, ki jo je sicer poznal samo posredno, prek svojega prijatelja okultista. Tako kot se pri ji čingu meče rmanove palčke, ki s svojim položajem določijo heksagram, ki naj bi odgovoril na zastavljeno vprašanje, je Arp metal v zrak natrgane papirje in jih, kamor so po “naključju” padli, nalepil na podlago. “Med temi raztrganimi listi, temi koščki papirja, je bilo nekaj, kar je vzdigovalo prst v zrak, zenovski papirji, papirji izven prostora in časa,” je povedal v nekem intervjuju. Ne le v *Papiers déchirés*,

tudi v nekaterih skulpturah se kaže zenovski in taoistični duh, kjer se v nasprotju z aristotelovsko logiko, ki temelji na zakonih istovetnosti, nasprotnosti in izključitve srednje možnosti, pojavlja paradoksalna logika, domača v misli Daljnega vzhoda. Številni njegovi kipi asociirajo na več različnih stvari iz pojavnega sveta hkrati, lahko pomenijo to ali ono ali kaj tretjega. Že naslovi njegovih kipov, na primer *Metamorfoze – školjka, labod, gugalnica* ali *Med lilijo in slonom*, kažejo na nezaupanje do resničnosti in zanesljivosti sveta pojavov. Tudi projekte najbolj provokativnega dadaista, ki je najmočneje vplival na tvornost današnjega trenutka, Marcela Duchampa, so pogosto primerjali z zenovskimi koani.

Še bolj odločilno je filozofska misel vzhodne Azije zaznamovala slikarstvo prvega desetletja po drugi svetovni vojni. Že v predvojnih letih so predavanja profesorja Teitara Suzukija o zen budizmu vzbudila velikkansko zanimanje ne le med umetniki, temveč tudi med psihoanalitiki in filozofi. “Če sem prav razumel, je to tisto, kar bi jaz rad povedal v svojih spisih,” je o Suzukijevih esejih izjavil nemški filozof Martin Heidegger. Nad njimi je bil navdušen tudi Karl Jaspers, še bolj pa psihoanalitiki, posebej Carl Gustav Jung, Karen Horney in Erich Fromm, katerega spis *Zen budizem in psihoanaliza* je kmalu postal skoraj klasično delo. Govori nam, da vodita obe na videz tako različni panogi k podobnim ciljem, namreč k premaganju “metafizične tesnobe”, ki mori sodobnega človeka, k ozaveščenju oceana naših nezavednih vsebin, v katerem je naša zavest samo otoček, do katerega lahko prodre le to, kar je v skladu s trenutnimi družbenimi normami. Omogočata nam, da se zbudimo iz polsna, v katerem živi povprečen človek, in postanemo popolnoma budni, da se “rodimo” v popolnosti; da razvijemo svojo zavest, svoj um, svojo sposobnost za ljubezen do točke, ki omogoča novo harmonijo, novo enotnost z vsem, kar obstoji, da dosežemo sposobnost polnega doživljanja in postanemo to, kar človek potencialno je.

Suzuki lucidno ponazori razliko med vzhodnjaškim in našim načinom mišljenja z dvema pesmicama. Avtor prve je japonski pesnik iz 17. stoletja, Matsuo Bašo, druge *lord* Alfred Tennyson, angleški viktorijanski pesnik. Obe govorita o neugledni, komaj opazni cvetici ob živi meji. V Bašovem čudenju, naj je izraženo s še tako skromnimi sredstvi, lahko začutimo skoraj kozmično ljubezen do stvarstva, medtem ko Tennyson cvetico iz razpoke v zidu izpuli s koreninami vred, jo drži v roki in ji patetično govori, da bi, če bi jo razumel, vedel tudi, kaj je bog in kaj človek. Japonski pesnik se preda intenzivnemu doživetju bežnega trenutka, zahodnjak uničuje s svojim analitičnim znanstvenim duhom. Podobno gre zen v nasprotno smer kot znanost; uničujoči racionalizem zahodnega



mišljenja mu je povsem tuj. Razumeti cvetico, pomeni v zenu postati cvetica. "Misliti je treba s trebušno votlino," uči zen. Na vprašanje, zakaj je prav on nasledil zenovskega petega patriarha, je mojster Hui Neng odgovoril: "Zato, ker ne razumem budizma." Dvom o sposobnosti znanosti in razuma, da odgovorita na najgloblja vprašanja človeškega bivanja, je pripomogel k veliki priljubljenosti zenovskega antiintelektualističnega stališča na zahodu. Kot zatrjuje Fromm, končni cilj zena, razsvetljenje ali *satori*, ni nenormalno stanje uma niti trans, v katerem se realnost izkrivlja, temveč povsem naravno, dovršeno stanje, ko je človek povsem usklajen s stvarnostjo izven sebe in v sebi ter je povsem zavesten te stvarnosti, ki jo dojema kompleksno, ne le z intelektom, temveč kot celoten človek.

Zena kot poti k spoznanju tako smisla življenja kot smisla umetnosti se je oprijel tudi velik del ameriških slikarjev informela. Za začetnika smeri velja sicer Jackson Pollock, k depresijam, samodestruktivnosti in alkoholizmu nagnjeni akcijski slikar, ki ga duhovnost vzhodnjakov ni zanimala, a že precej let pred njim je samotni, v kontemplativnosti usmerjen slikar, Mark Tobey, ustvarjal na pogled podobne, a po vsebini diametralno nasprotno slike. Nekaj mesecev je živel v Šanghaju pri družini kitajskega slikarja Tenga Kueja, ki ga je vpeljal v umetnost kaligrafije, nato nekaj časa v budističnem samostanu v Kjotu na Japonskem. Tobeyjeve slike so mirna, odmaknjena kontemplacija nediferenciranega, absolutnega univerzuma, kot s strujanjem energije prepletenega s tanko kaligrafsko mrežo. Drugi slikarji informela, ki so iskali "odrešitve" v zenu, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Clyfford Still, za izražanje svoje religiozne izkušnje niso več potrebovali ne kaligrafskih ne simbolnih znakov, zadoščal jim je le prostor brez konca in brez začetka, vseobsegajoč, ki gledalca objame in absorbira. Kakršno koli sklicevanje na poznano ali že kdaj v naravi ali umetnosti definirano vizionarstvo bi motilo doživetje univerzalnega duha. Ničesar več ni, le utripanje kozmosa, ki se z njim spoji utrip slikarja in gledalca.

Vpliv starodavne orientalske misli je bil živ tja do poznih šestdesetih let 20. stoletja. Ko pa je v neokusen, sladkoben kič spremenjena in do skrajnosti skomercializirana vzhodnjaška duhovnost postala modni trend in je naznanjujoč "novo dobo" preplavila Zahodni svet, se je njen vpliv (vsaj na resnejšo) umetnost v glavnem končal. "Edino, kar je sposobno uničiti modrost, je njen ponaredek," pravi budistični pregovor. Odpor proti newageevski kvazifilozofiji je povzročil, da je vse, kar je, pa čeprav le na daleč, spominjalo na duhovnost – ne le indijska in zenovska misel –, postalo predmet posmeha. To je sicer razumljivo, ne pa tudi razumno. Dolžiti filozofijo in mistično prakso vzhodne Azije za smešno omlednost new agea je

enako zgrešeno, kot okriviti Kristusov nauk za skorumpiranost Cerkve in za duhovniške spolne zlorabe otrok ali pa v Marxovem nauku in v idejah o pravično urejeni družbi iskati krivdo za stalinistične čistke. Pravzaprav je zloraba vzhodnjaških filozofij v komercialne namene povzročila bistveno manj škode, kot je je zloraba marsikaterih drugih lepih in pozitivnih idej. Pred tem popačenjem pa je bilo srečanje s filozofskimi (in religioznimi) tokovi Daljnega vzhoda za moderno zahodno umetnost nadvse pomembno. Čeprav se je pogosto naslonila tudi na sodobne smeri zahodne filozofije, te skoraj nikoli niso povzročile tako usodnih preobrazb ne le njenih oblik, temveč tudi metod ustvarjanja njenih avtorjev in dojemanja njenih uporabnikov kot vpliv vzhodnih filozofij.

Za moto svojemu razmišljanju na začetku eseja sem izbral haiku japonske pesnice Chijo-ni iz obdobja *edo*. Raje, kot da bi uničila slak, ki je prerasel njeno vedro za zajemanje vode iz vodnjaka, je odšla prosit vode k sosedom. Zahodnjaki si seveda ne bi pomišljali uničiti cvetov, toda naš vodnjak smo si zamašili s težnjo po racionalnosti, neosebni objektivnosti in shematičnosti, analitičnosti in z željo po obvladovanju in posedovanju. Veliko umetnikov sredi 20. stoletja je odšlo iskat vode drugam – v filozofiji Daljnega vzhoda, predvsem v zen budizmu, so našli nov izvir. Zajemanje iz vzhodnega vodnjaka je bilo kljub newageevski osladnosti izjemno plodovito, zato sta prezir in odpor postmodernih likovnih teoretikov in praktikov, ne le do vzhodnih filozofij, temveč predvsem do kakršnega koli iskanja transcendence v umetnosti in do ustvarjanja kot poti k absolutnemu bistvu in k duhovni rasti, toliko manj razumljiva. O tem, kako banalna lahko postane umetnost, kadar se odpove tem ciljem, pa jasno priča precejšen del tvornosti našega trenutka.