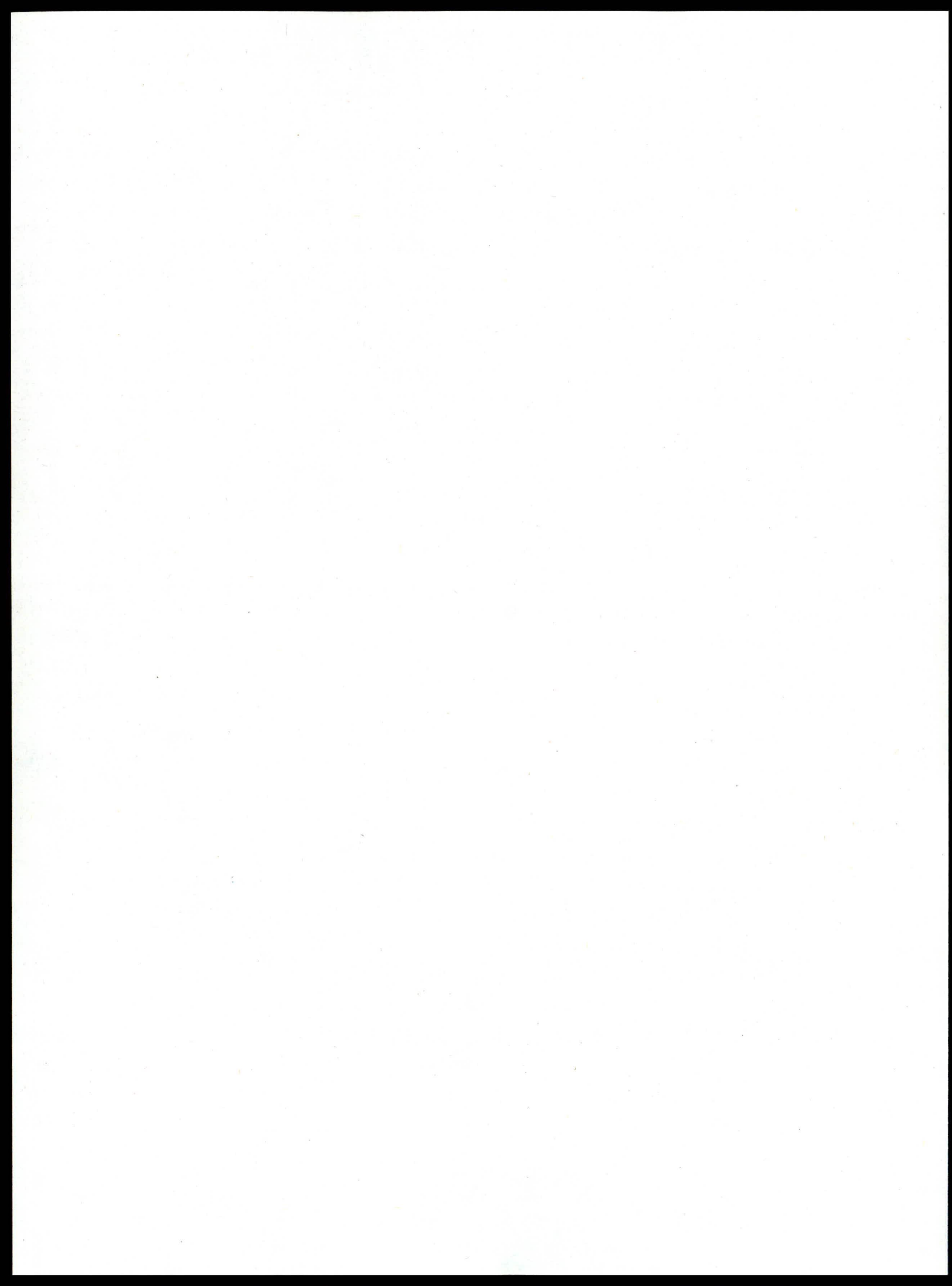
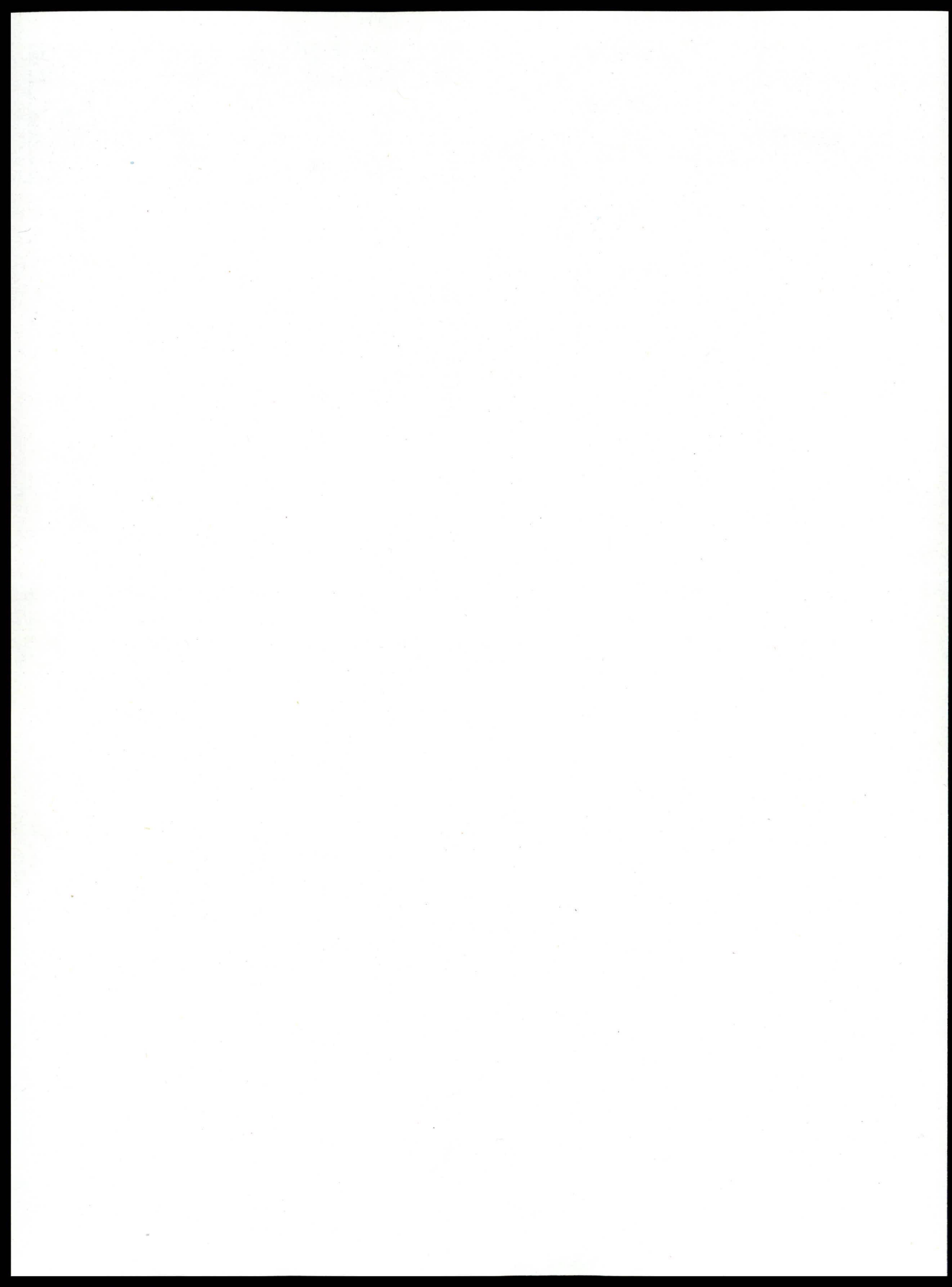


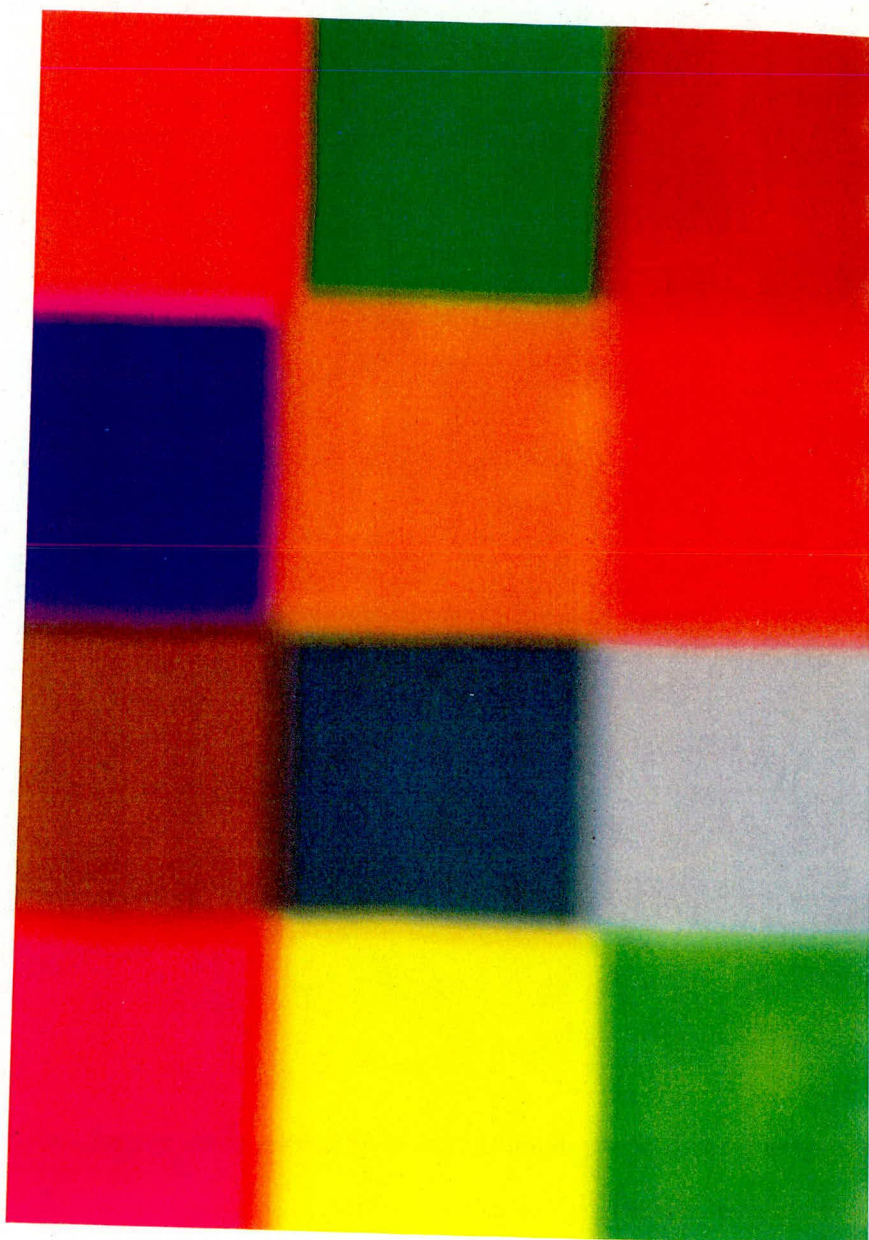


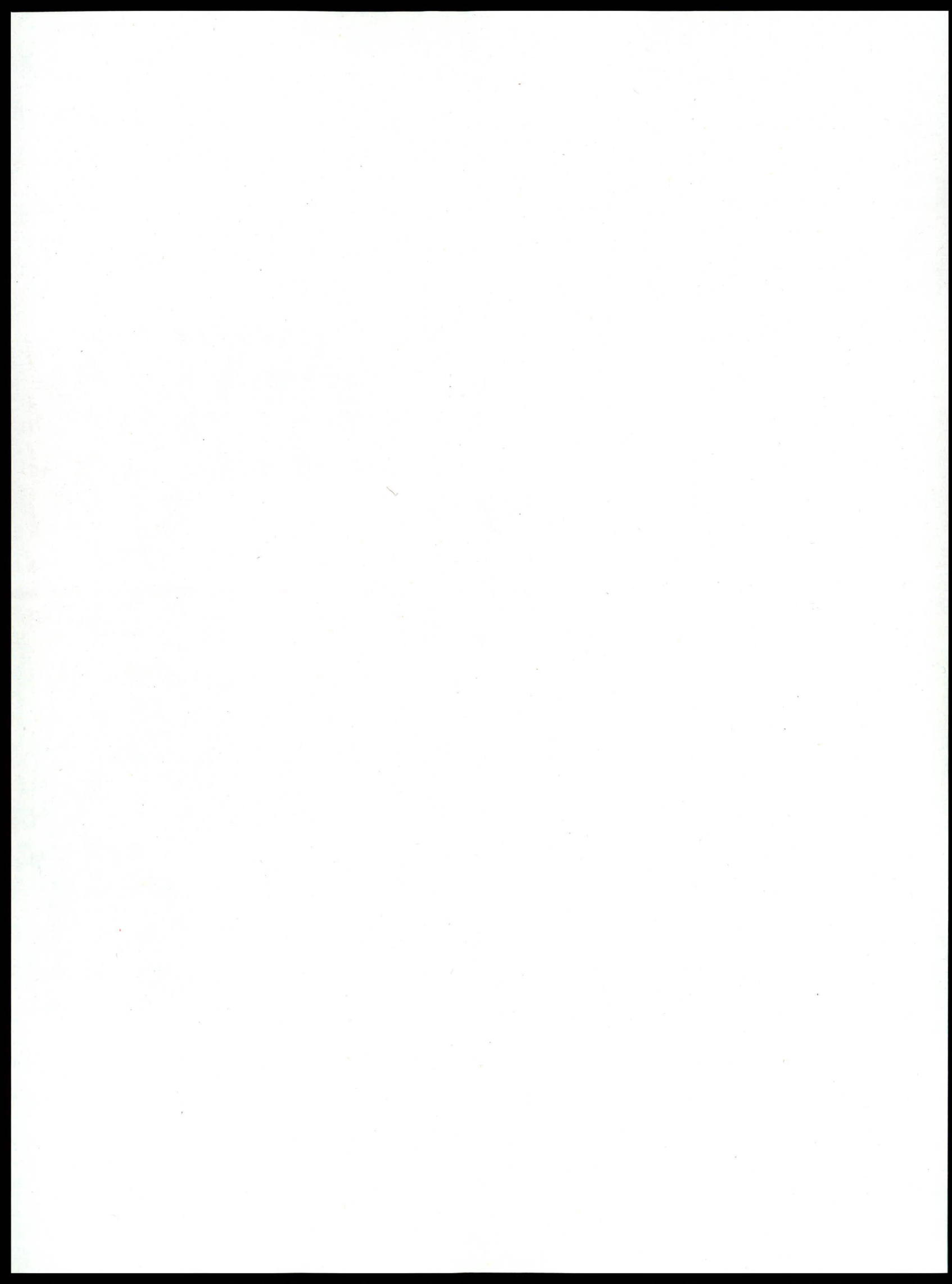


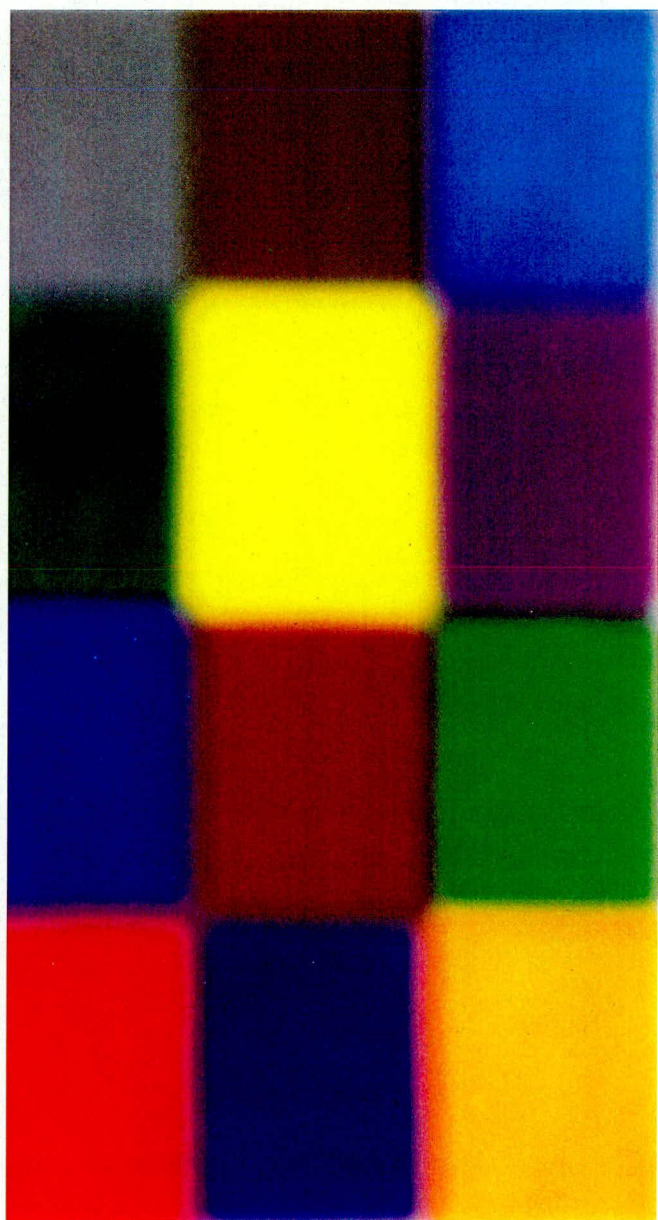


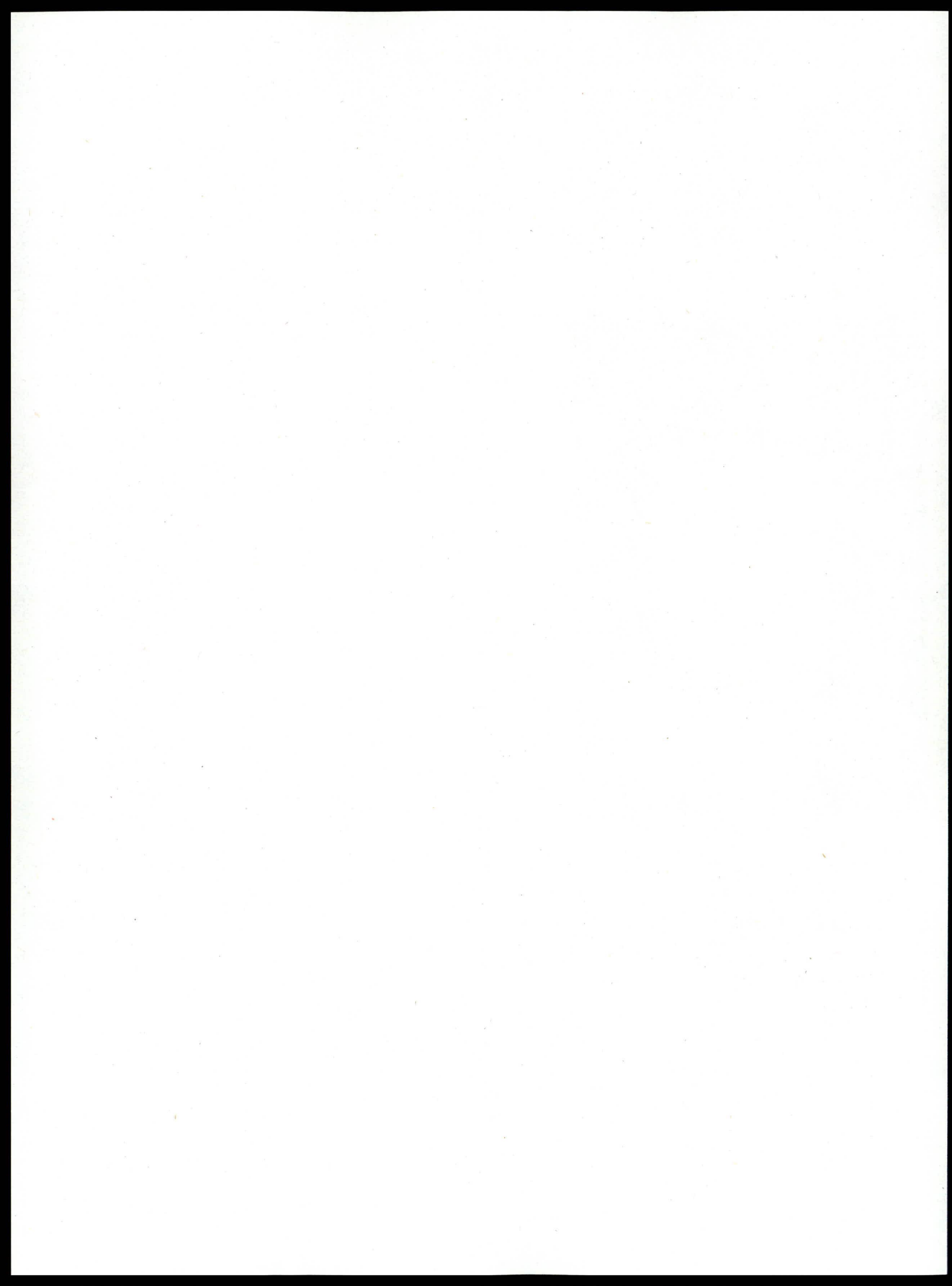
Tan van den Obbelsteen

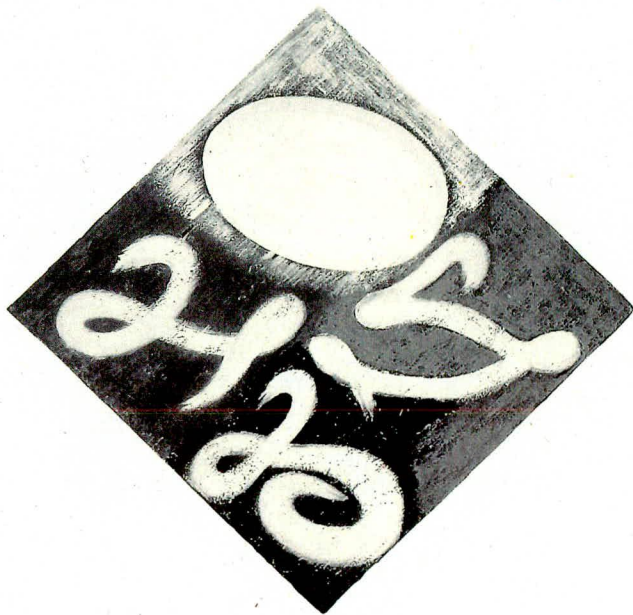




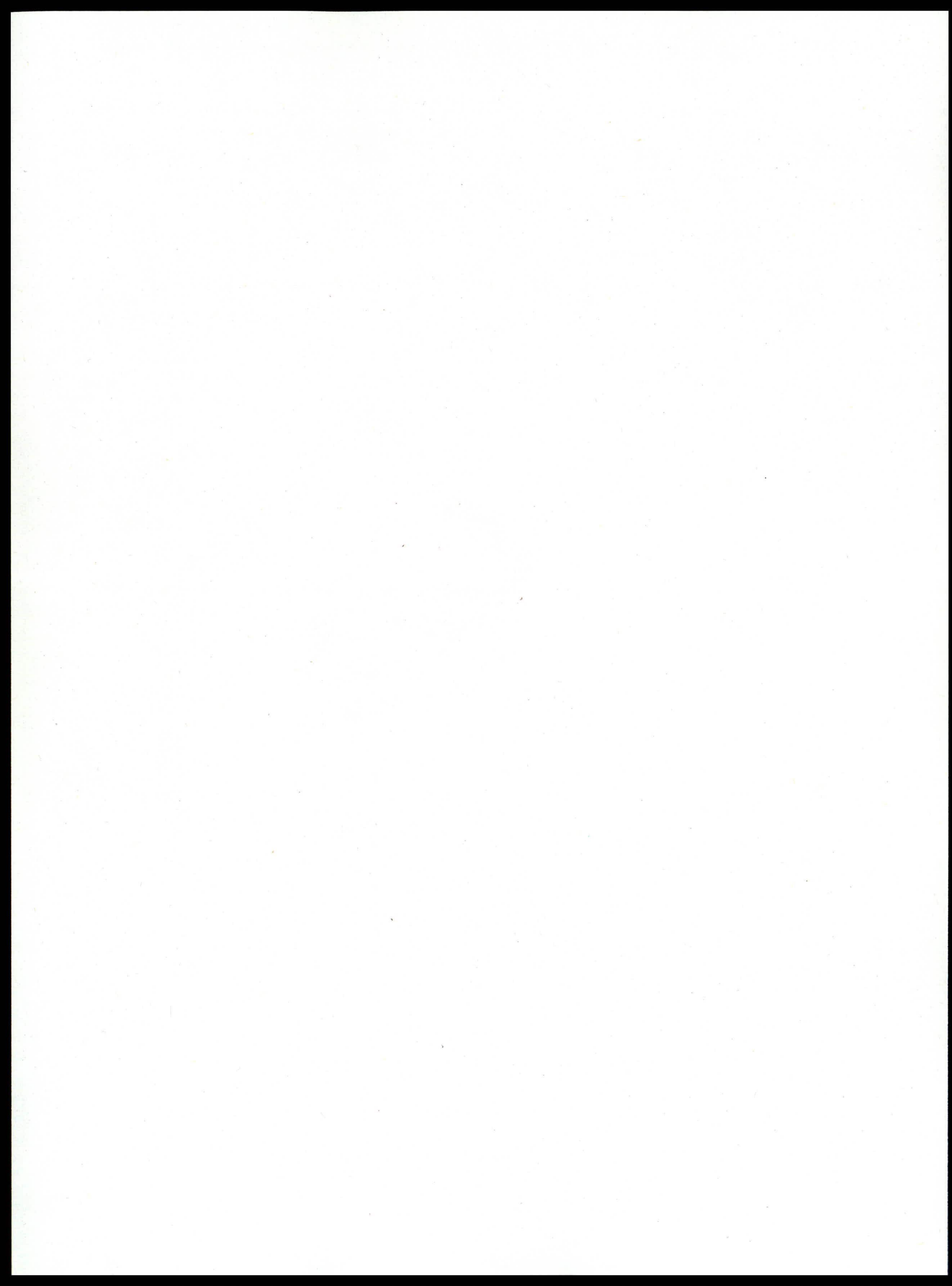


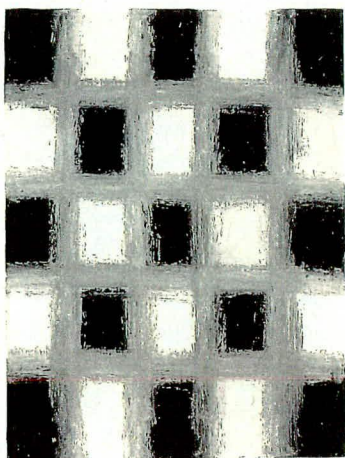




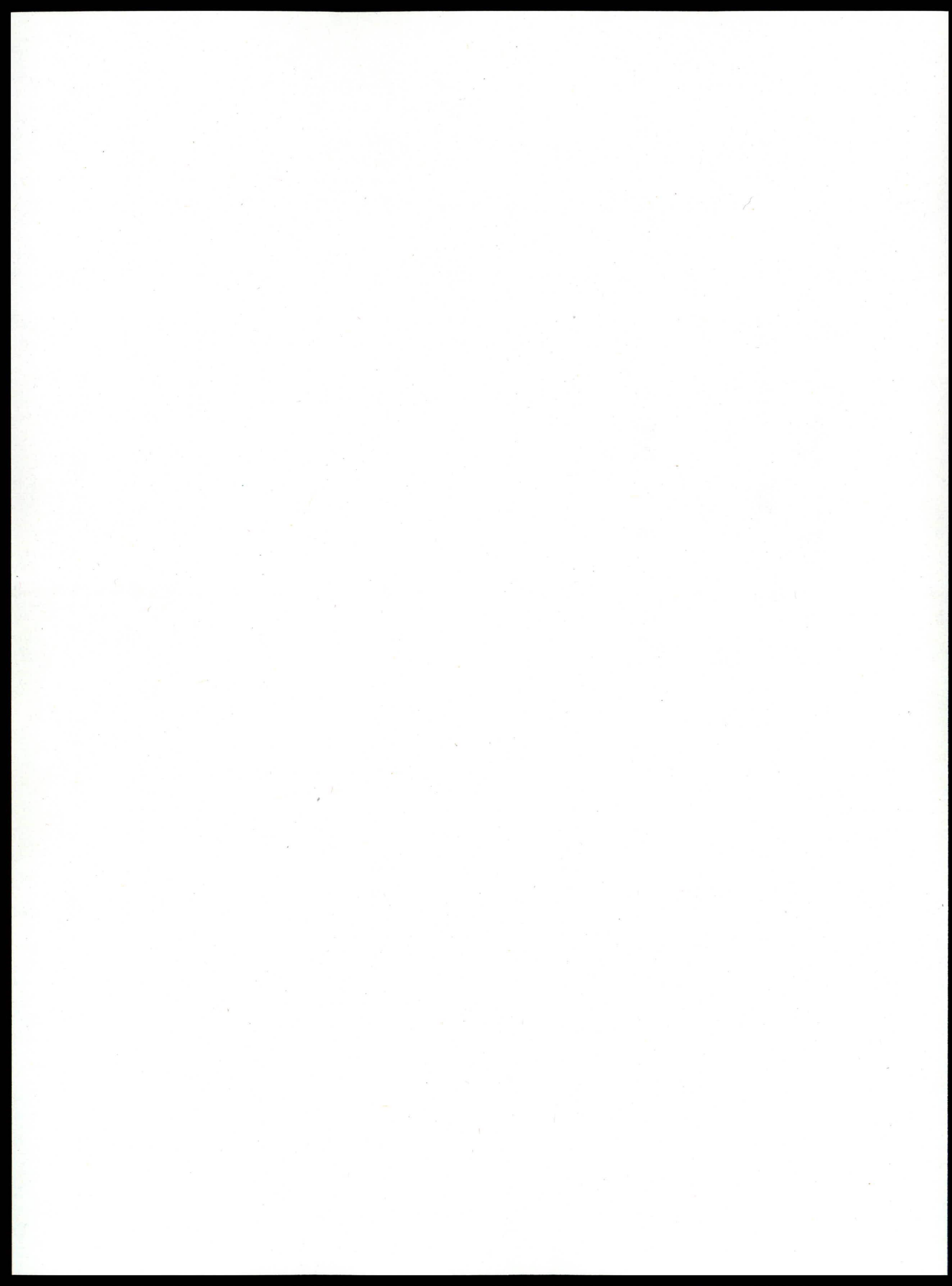


that power is defined as consciousness in all drawings
that power who is known as reason in all drawings
that power who exists in all drawings in form of sleep
that power who exists in all drawings as hunger
that power who exists in all drawings as shadow
that power who exists in all paintings as energy
that power who exists in all paintings in from the first
that power who exists in all paintings as forgiveness
that power who exists in all paintings in the form of species
that power who exists in all paintings as bashfulness





that power who exists in all sculptures as peace
that power who exists in all sculptures in the form of faith
that power who exists in all sculptures as loveliness
that power who exists in all sculptures as fortune
that power who exists in all sculptures as vocation
that power who exists in all installations in the form of memory
that power who exists in all installations as compassion
that power who exists in all installations as fulfilment
that power who exists in all installations as mother
that power who exists in all installations in the form of illusion



HET
ZWIJGEN
VAN
VIMALAKIRTI

Jan van den Dobbelsteen

Binnen de groep Japanse boeddhistische schilderijen op de afdeling Aziatische Kunst van het Rijksmuseum is een schildering die opvalt doordat hij op het eerste gezicht helemaal niet op een boeddhistische schildering lijkt. Hij stelt geen Boeddha, heilige of priester voor, noch toont hij een boeddhistisch paradijs of een mandala. Het is een portret van een man, gehuld in het klassieke gewaad van de Chinese geleerde. De plooien van het gewaad en de hoofddoek zijn met hoekige, kalligrafische inktlijnen aangeduid, maar het gezicht is in heel fijne waterverflijnen getekend. De ogen van de man vertonen een uitdrukking van gespannen aandacht, zijn mond is geopend. Zijn linker arm rust op een rijk gebeeldhouwde armsteun, zijn hand houdt een stofkwast met een fraai bewerkt handvat vast. De anonieme schildering is uitgevoerd in inkt en lichte kleuren op papier, en kan gedateerd worden omstreeks het jaar 1500.

De uitgebeelde figuur is Vimalakirti, de hoofdpersoon van de Vimalakirtinirdesa-soetra, een tekst van het Mahayana-boeddhisme die in de eerste of tweede eeuw van de westerse tijdrekening in Noord-India is ontstaan. Het Sanskriet origineel is niet bewaard gebleven, de tekst is alleen bekend uit Chinese vertalingen. De eerste werden al aan het begin van de derde eeuw gemaakt, maar de bekendste vertaling is die van Kumarajiva uit 406. De soetra is een literair en filo-

sofisch meesterwerk, dat de leer van het Mahayana-boeddhisme, met zijn centrale thema van de universele leegte als grondslag van alle bestaan, met tal van anecdotes en paradoxen, en dikwijls ook met ironie en humor, verklaart. Het werk heeft in China onmiddellijk grote weerklank gevonden en veel bijgedragen tot de verbreiding van het boeddhisme. In het Mahayana-boeddhisme ligt de nadruk niet op het monnikschap en het werken aan individuele verlossing, maar op de figuur van de bodhisattva, het tot verlichting bestemde wezen, dat in de wereld als redder optreedt. Vimalakirti is zo'n bodhisattva, maar dan een die leefde als leek, een welgestelde en ontwikkelde burger. Hij liet de Chinese bovenlaag zien dat het boeddhisme er niet alleen was voor monniken en voor de grote, onontwikkelde massa, maar ook te rijmen viel met een leven als literaat en ambtsdrager.

De soetra voert Vimalakirti ten tonele als een inwoner van de stad Vaisali. Hij draagt het witte lekenkleed, maar gedraagt zich als een monnik. Hij woont in een groot huis, heeft een zoon, een vrouw, een harem, bezit rijkdommen, maar leeft in onthechting van dat alles. Hij bezoekt speelzalen en bordelen, maar alleen om anderen tot inkeer te brengen. Zijn wijsheid is oneindig. Op een dag veinst hij ziek te zijn. Velen komen hem bezoeken, en hij neemt de gelegenheid te baat om te prediken over de onzuiverheid en vergankelijk-

heid van het lichaam. Daartegenover stelt hij het onvergankelijke en oneindig zuivere lichaam van de Tathagata, de Boeddha. Zijn toehoorders zijn zeer gesticht. Vimalakirti bedenkt dan: Ik ben ziek, ik lig te bed, maar de Tathagata bekommert zich niet om mij, hij stuurt niemand om mij een bezoek te brengen. Het werd hem droef te moede. De Boeddha kreeg weet van zijn gedachte en vroeg toen zijn discipel Sariputra om Vimalakirti op te zoeken. Sariputra durft niet, want hij is eens door Vimalakirti in het debat verslagen en met zijn mond vol tanden gezet. Dertien anderen, discipelen en bodhisattva's, weigeren eveneens. Zij vertellen elk hun verhaal, hoe zij overtroefd zijn door Vimalakirti. Tenslotte vraagt de Boeddha aan de bodhisattva Manjusri om Vimalakirti te bezoeken. Hij stemt toe, ondanks de te verwachten moeilijkheden. Achtduizend bodhisattva's, vijfhonderd discipelen en nog vele andere wezens gaan met hem mee, want bij het debat dat zich zal onspinnen valt iets te leren. Vimalakirti ziet hen en bedenkt: Er komen er zovelen, ik zal op wonderbaarlijke wijze mijn huis ontruimen. Ik verwijder de bedden, meubels, bedienden en deurwachter, ik behoud slechts één bed, waarop ik zal zitten, ziekte veinzend. Na de begroeting ontspint zich tussen Manjusri en Vimalakirti een dialoog over het wezen van de ziekte. Vimalakirti zegt: Bij de bodhisattva ontstaat de ziekte door het grote medelijden.

Zo is, zeer kort samengevat, het begin van de soetra, en nu weten we ook op welk punt in het verhaal Vimalakirti op de schildering is weergegeven: op zijn ziekbed, verward in een debat met Manjusri. De debatvorm maakte de soetra nog extra aantrekkelijk voor het milieu van ontwikkelde leken en geestelijken in het China van de vierde en vijfde eeuw. Debatteren over artistieke, literaire en filosofische onderwerpen, waarbij men elkaar aftroefde in spitsheid en snedigheid, was in die periode een favoriet tijdverdrijf. Deze debatteerkunst werd **qingtān** genoemd, 'het zuivere debat'. Met zijn scherpzinnige en soms paradoxale redeneringen paste Vimalakirti perfect in de cultuur van het **qingtān**.

Vimalakirti is in China zowel in de beeldhouwkunst als in de schilderkunst uitgebeeld. Het is mogelijk dat er voor de gebeeldhouwde voorstellingen een Indisch voorbeeld is gevolgd. Hoewel er nu geen beelden van Vimalakirti uit India bekend zijn, zou de Phrygische muts waarmee Vimalakirti in de grottempels van Yungang en Longmen en op een groot aantal boeddhistische stèles uit de vijfde en zesde eeuw getooid is daarop kunnen wijzen. De traditie van geschilderde voorstellingen van Vimalakirti is echter vanaf het begin Chinees geweest. Volgens de overlevering was de grote schilder Gu Kaizhi (ca. 345-411) de eerste die een portret van de wijze schilderde, en wel in de Waguan-tempel in Nanking. Toen deze

tempel in het jaar 365 nieuw gesticht werd hielden de monniken een ontvangst voor de notabelen van de stad om fondsen te werven. Maar er was niemand die voor meer dan honderdduizend koperstukken inschreef, behalve dan Gu Kaizhi, die een miljoen beloofde. Gu Kaizhi was een arme man, dus zijn toezegging werd afgedaan als louter bluff. Toen na verloop van tijd de monniken het bedrag dat hij had toegezegd kwamen innen zei hij: 'Geef me een witte muur.' Hij zonderde zich een maand lang af in een vertrek van de tempel en schilderde daar een beeltenis van Vimalakirti. Toen hij bijna klaar was en alleen de ogen nog moest instippen zei hij tegen de monniken: 'De eerste dag moeten jullie aan ieder die wil komen kijken honderdduizend koperstukken vragen, de tweede dag vijftigduizend, en op de derde dag mag ieder geven wat hij wil.' Toen de deur werd geopend vervulde een stralende glans de tempel. De mensen kwamen in drommen kijken, en binnen de kortste keren was een miljoen bij elkaar gebracht.

Dit is een apocrief verhaal uit de zesde eeuw, twee eeuwen na dato. In een bericht van Huang Yuanzhi over Gu Kaizhi's Vimalakirtischildering, uit ca. 700, wordt vermeld dat de schilder voor hij begon eerst afbeeldingen uit China en de Westelijke gebieden bestudeerde, dus kennelijk bestonden er eerdere voorstellingen. Vast staat dat Gu Kaizhi met zijn portret, dat tot in de negende

eeuw bewaard is gebleven, een standaard had gezet en een diepgaande invloed heeft gehad op vrijwel alle later geschilderde voorstellingen van Vimalakirti. In zijn uit het jaar 847 stammende geschiedenis van de Chinese schilderkunst vermeldt Zhang Yanyuan: 'Gu Kaizhi was de eerste die een schildering van Vimalakirti maakte. Hij beeldde hem af met een scherp, mager gezicht, waarop zijn ziekte duidelijk viel af te lezen. Hij leunde op een armsteun, in zwijgen verzonken.' En de al eerder geciteerde Huang Yuanzhi schreef omstreeks 700: 'Indrukwekkend zit hij op zijn bed, volledig opgaand in de discussie over ziekte. Zijn ogen lijken zo te gaan kijken, zijn wenkbrauwen zo te gaan fronsen. Zijn mond is woordeloos, maar hij lijkt te spreken; zijn bakkebaarden bewegen niet, maar je zou haast denken dat ze trilden.' Uit deze beschrijvingen valt af te leiden dat Gu Kaizhi's portret een voorstelling van Vimalakirti alleen was, zonder Manjusri of andere figuren. Dergelijke portretten van Vimalakirti alleen werden zowel in China als Japan tot in de achttiende eeuw geschilderd. Ze behoren tot de wereld van de literaten en ontwikkelde boeddhisten.

Daarnaast, of waarschijnlijk al eerder, bestond er een andere, meer populaire traditie: die van de **bianxiang**, 'wondervoorstellingen.' In deze wondervoorstellingen is Vimalakirti steeds samen met Manjusri afgebeeld, tegenover hem gezeten,

terwijl daarnaast ook een aantal bijfiguren zijn afgebeeld. Alle belangrijke episodes uit de soetra worden in deze vaak grote tableaux aanschouwelijk voorgesteld. In beide tradities is Vimalakirti uitgebeeld als een **qingtán-adept**, gehuld in een eenvoudig geleerdengewaad. In zijn hand houdt hij een 'hertestaart' (**zhuwei**), of, vooral in later geschilderde voorstellingen, een 'stofkwast' (**fuchen**), attributen waarmee een redenaar zijn woorden kracht mee kan bijzetten. Hij zit op een bed en leunt op een losse armsteun. Voor het bed staan de sandalen of laarzen van de wijze. Hij is getooid met een baard, die hij volgens de traditie aan de dichter Xie Lingyun (385-433) te danken heeft. Voordat Xie in 433 onthoofd werd sneed hij zijn baard af en gaf hem aan een klooster, opdat men er een beeld van Vimalakirti mee zou versieren. Behalve het bed zijn geen van deze attributen in de soetra vermeld.

De ontwikkeling van de wondervoorstellingen is in de grottempels van Dunhuang, een boeddhistisch centrum midden in de woestijn van West-China, heel duidelijk te volgen. In totaal bevinden zich in de grotten drie-en-zestig schilderijen van het verhaal van Vimalakirti, uit de periode van de vierde tot de tiende eeuw. Naarmate men verder komt in de tijd worden steeds meer episodes uitgebeeld, op het laatst tot meer dan vijftig toe. Bij deze schilderijen werden teksten geciteerd, de zogenaamde **bianwen**, 'wonder-

verhalen.' Bij elkaar vormden die een sterk uitgebreide, van allerlei opsmuk voorziene populaire versie van de oorspronkelijk niet zo lange soetra.

In een van de mooiste wondervoorstellingen van Dunhuang, in grot 103, geschilderd in ongeveer het midden van de achtste eeuw, zijn een aantal van de vele in de soetra beschreven wonderen uitgebeeld. De rol van aangever bij de wonderen wordt vervuld door de monnik Sariputra, een van de discipelen van de Boeddha die Manjusri vergezeld heeft naar de woning van Vimalakirti. Sariputra is in de soetra de belichaming van het Hinayana-boeddhisme, dat de nadruk legt op monniksleven en kluizenaarschap. Uit dien hoofde wordt hij door Vimalakirti, de al-wijze verkondiger van de leegte-theorie van het Mahayana, herhaaldelijk op zijn nummer gezet. Op een gegeven moment bedenkt Sariputra:

In dit huis zijn geen zetels, waar moeten wij zitten? Vimalakirti zegt: Sariputra, ben je gekomen om de leer te zoeken of een zetel? Sariputra zegt: De leer. Vimalakirti: Dan denk je niet aan je lichaam, laat staan aan een zetel. Er volgt een lang betoog, maar tenslotte vraagt Vimalakirti aan Manjusri: Manjusri, jij bent in alle werelden geweest, in welk heelal heb je de mooiste zetels gezien? Manjusri antwoordt: In Merudhvaja. De Boeddha en bodhisattva's daar zijn reusachtig groot, hun zetels zijn drie miljoen vierhonderd duizend mijl hoog. Dat zijn de mooiste. Door zich

te concentreren brengt Vimalakirti drie miljoen tweehonderd duizend van dergelijke tronen in zijn huis. Ze daalden uit de hemel neer en pasten zonder moeite in zijn huis. Manjusri en de overige grote bodhisattva's konden zich zo vergroten dat ze er zonder moeite op konden zitten. Sariputra kon dat niet en verbaasde zich. Vimalakirti zei: Sariputra, de Tathagata en de grote bodhisattva's kennen een bevrijding die 'het begrip te boven gaat'. Wie die bezit, kan in een mosterdzaadje de berg Sumeru plaatsen. Zo iemand kan een heelal wegsnijden, ontelbare kosmosen ver, en het dan terugzetten, zonder dat de bewoners iets merken...

Op de muurschildering zijn de aanvliegende tronen rechts boven de zetel van Vimalakirti weergegeven. Een ander wonder dat is uitgebeeld is het bloemenwonder. Het vindt plaats als het debat gaat over het illusoire van alle verschijningsvormen van het leven, als Manjusri aan Vimalakirti vraagt:

Hoe moet een bodhisattva 'alle wezens' zien? Vimalakirti antwoordt: Als een spiegelbeeld, als een echo, als water in een luchtspiegeling, als het zien van kleuren door een blinde, als de erectie van de penis van een eunuch, als de afdruk van een vogel in de lucht. Maar de bodhisattva moet tegenover hen toch welwillendheid vol kalme rust betonen... Door deze woorden raakte een godin die in het huis van Vimalakirti woonde zo in

vervoering dat zij bloemen strooide over het gezelschap. Van de bodhisattva's vielen de bloemen af, maar aan de discipelen, onder wie Sariputra, bleven ze kleven. Sariputra probeert ze af te schudden, en de godin vraagt: Waarom probeer je de bloemen af te schudden? Sariputra antwoordt: Monniken behoren geen bloemen te dragen. De godin zegt: Die bloemen zijn gewoon bloemen, zonder bedoeling of betekenis. Maar jij hebt daar allerlei voorstellingen over, jij bent degene die dwaalt. Daarom kleven ze bij jou, maar bij de bodhisattva's niet. Evenzo hebben boze geesten alleen vat op wie bang is, en hebben kleur en smaak alleen betekenis voor wie bevreesd is voor de wedergeboorte. Er ontspint zich een gesprek tussen Sariputra en de godin over bevrijding, wijsheid en welsprekendheid. Sariputra vraagt waarom de godin zich niet in een man verandert: een man is toch oneindig superieur aan een vrouw. De godin verandert dan Sariputra in een godin, zichzelf in Sariputra: het maakt niet uit.

De bloemengodin en Sariputra zijn op de muurschildering afgebeeld staande tussen de hoofdfiguren Vimalakirti en Manjusri. De scène met het bloemenwonder is in de Chinese kunst vele malen uitgebeeld en ook door dichters verwoord. Xie Zhou uit de Tang-tijd schreef:

Een Zen-meisje kwam om me te beproeven
Wilde mijn kleed met bloemen tooien.
Mijn Zen-hart bleef kalm, wond zich niet op
Zij raapte de verwelkte bloemen op en ging
weer weg.

De climax van de soetra valt in het negende hoofdstuk. Vimalakirti vraagt dan aan de aanwezige bodhisattva's: Wat betekent voor een bodhisattva 'het binnentreden in de doctrine van de non-dualiteit' (**advaya-dharma**)? Eenendertig bodhisattva's spreken zich daarover uit. Manikutaraja argumenteert bijvoorbeeld als volgt: 'Juiste weg' en 'verkeerde weg' zijn tweeërlei. Maar als een bodhisattva de juiste weg volgt, volgt hij niet de verkeerde. Hij heeft dus geen notie van juiste of verkeerde weg. Derhalve heeft hij ook geen notie van dualiteit. Dit betekent 'binnentreden in de doctrine van de non-dualiteit.' De overige bodhisattva's komen met overeenkomstige redeneringen. Tenslotte vragen ze dan aan Manjusri wat zijn opvatting is. Hij antwoordt: Heren, u hebt allen goed gesproken. Maar in wat u zei schuilt toch nog dualiteit. De Spraak uitsluiten, niets zeggen, niets uitdrukken, niets uitspreken, niets onderichten, niets aanduiden, dat is binnentreden in de non-dualiteit. Manjusri vraagt vervolgens aan Vimalakirti: Wat is volgens u de doctrine van de non-dualiteit? Vimalakirti zwijgt, en Manjusri roept uit: Uitstekend, uitstekend! Dat is het bin-

nentreden van de bodhisattva in de non-dualiteit.

Het begrip 'niet-tweeheid' is een kernbegrip in het Mahayana-boeddhisme. Het is ten nauwste verbonden met de bodhisattva, de tot verlichting bestemde, die in deze vorm van het boeddhisme zo'n prominente plaats inneemt. Immers, het rad van wedergeboorte (**samsara**) en de totale uitblussing (**nirvana**) zijn twee. Maar de bodhisattva, hoewel hij zich losgemaakt heeft uit de cyclus van wedergeboorten, heeft noch afkeer van de wezens die daarin gevangen zijn, noch begeerte naar het **nirvana**, en belichaamt zo de **advaya** in eigen persoon.

Zowel in de wondervoorstellingen als in de individuele portretten is Vimalakirti afgebeeld op het moment van zijn zwijgende antwoord op Manjusri's vraag over de niet-tweeheid. Zijn geopende mond accentueert dit slechts: zo heeft de kunstenaar nog eens extra uitdrukking gegeven aan het begrip **advaya** en aan het zwijgend spreken, sprekend zwijgen van Vimalakirti.

Hier wordt ook de relatie tussen Vimalakirti en het Zen duidelijk, die al uit het geciteerde gedicht van Xie Zhou sprak. Zen is bij uitstek een Leer zonder Woorden, slechts te bereiken door een Pas zonder Poort. In het Zen-boeddhisme zijn de ideeën van het Taoïsme geïntegreerd. En begint de eerste tekst van het Taoïsme, de **Daode jing**, niet met de woorden 'De **dao** die in woorden uit-

gedrukt kan worden is niet de echte **dao?**' Het is door zijn verbinding met het Zen dat Vimalakirti in de beeldende kunst en literatuur van de Chinese en Japanse bovenlaag een rol is blijven spelen. De traditie van de wondervoorstellingen en wonderverhalen over Vimalakirti in het boeddhistische volksgeloof daarentegen stierf na de dertiende eeuw uit.

De schildering van Vimalakirti in het Rijksmuseum is een Japanse kopie van een Chinese schildering die al eeuwen bewaard wordt in de Dôshun-tempel in Yamaguchi. Deze schildering, toegeschreven aan Yan Hui (actief ca. 1300), toont Vimalakirti ten voeten uit. Het is mogelijk dat de schildering in het Rijksmuseum een fragment is, maar het is ook mogelijk dat de schilder zijn kopie bewust heeft gereduceerd tot alleen hoofd en bovenlichaam. In Japan werd Vimalakirti vanaf de vijftiende eeuw dikwijls op deze manier weergegeven. De nadruk wordt zo nog meer gelegd op het essentiële moment in de soetra, het metafysisch zwijgen. De beeltenis van Vimalakirti van de Koreaanse schilder Bunsei (actief 1450-1460) is daarvan een prachtig voorbeeld. Dit portret is merkwaardig omdat het blijkens de toegevoegde inscriptie uit 1457 tevens een portret is van een zekere Gyokuhô, een bestuursambtenaar en vrome boeddhist die bepaalde dat zijn huis na zijn dood in een klooster moest worden veranderd. In het klooster was ook een vertrek waar Vimalakirti

vereerd werd, en daarvoor liet hij dit schilderij maken, 'om uit te drukken dat het ware en het platvloerse niet twee zijn.' Dit is wel een heel opmerkelijke toepassing van het begrip non-dualiteit.

Een zuivere Zen-schildering is het portret van Vimalakirti door Yintuoluo. Yintuoluo was een Indische Zen-priester die in de 14de eeuw in China werkte. Ook de schildering van Ogata Kôrin uit het begin van de achttiende eeuw valt in deze categorie. In beide gevallen is Vimalakirti weergegeven als een knoestige Zen-patriarch.

Kôrin's portret is de meest gereduceerde van de lange reeks afbeeldingen van Vimalakirti die in China en Japan in de periode van de vierde tot de achttiende eeuw geschilderd zijn. Het is een eindpunt, gecreëerd in het uiterste oosten van de boeddhistische wereld, van een ontwikkeling die vijftien eeuwen eerder in de grottempels ver in het westen van die wereld begon.

Klaas Ruitenbeek

TO CAPTURE WITH THE SKY

In Japanese the character for sky is also the character for emptiness. It means both the heavens and the blank spaces that are a distinguishing trait of Oriental painting. In calligraphy, which is in itself a form of painting, it means the spaces in which no characters are written. And in Japan, of course, painting and gardens have long had an intimate relationship.

Early in the Edo period there was introduced into Japan from China a book called Chieh-tzu Yuan Hua-ch'uan, which is known in Japanese as Kaishi-en Gaden and in English as The Mustard-Seed Garden Painting Manual. This book, reprinted in Japan, had a strong influence on Japanese painters. It had its origin when the Ming-dynasty literary-school painter Li Liu-fang (1575-1629) made a compilation of the techniques of painting such subjects as trees, mountains, rocks, human figures, and the like. Li's examples were then classified by Wang An-chieh and published by Li Li-weng in four volumes. Among the subjects presented are sixteen techniques for painting groups of rocks,

and these, it is interesting to note, are all surprisingly similar to the techniques for arranging rocks in Japanese gardens. This is not to say, of course, that *The Mustard-Seed Garden Painting Manual* had a direct influence on Japanese gardens, but it testifies to the fact that painting and garden design developed in close relationship with each other. Just as the study of painting in the West begins with techniques of painting the nude, so the study of ink painting in the East begins with techniques of painting rocks. The Chinese book *Chieh-chou Hsueh-hua Lun* (Chieh-chou's Theory of Painting) says: "In order to learn to paint, one must invariably learn how to paint rocks. Of all the techniques of using the brush, none are more difficult than those required for rocks, and no subject calls for a greater range of techniques than rocks do. If one has mastered the painting of rocks, he has acquired the ability to paint all other subjects equally well."

Nevertheless, the relationship between garden design and Oriental painting is by

no means limited to the matter of rock arrangements. In Japanese painting, the techniques of composition, the view of nature, and the manner of achieving harmony often contributed, if only in part, to fundamental concepts of garden design. Moreover, there was a time when the painter himself was both a garden designer and a leader in the construction of gardens.

For example, the *Konjaku Monogatari* (Tales of Long Ago), written in the late Heian period, mentions the painter *Kudara no Kawanari* (782-853), a descendant of a naturalized Korean in Japan, and informs us that he planned the rock arrangements for the garden of the Taki Palace. This is the earliest record of a painter who engaged in garden design.

Toward the end of the ninth century there appeared the painter *Kose no Kanaoka*, who is said to have been the first artist to put aside the conventional *kara-e* style of painting — that is, painting in the Chinese manner — and to replace it with the native Japanese style known as *yamato-e*.

He is thus regarded as the originator of the yamato-e style. A Momoyama-period (1568-1603) miscellany called the Sughai-sho tells us that Kanaoka designed the rock-and-pond arrangement of the imperial garden Shinsen-en, and this may very well be true, for another record notes that he was placed in official charge of the garden and its maintenance. Since Heian-period gardens displayed strong yamato-e influence both in composition and in detail, it is quite likely that Kanaoka employed his skill in that style of painting when he supervised the construction of the garden.

Another painter who also designed gardens was Kanaoka's great-grandson Hirotaka. He was active from the late tenth through the early eleventh century and achieved fame as the first artist to bring the yamato-e style to perfection. His professional name is variously written with three different combinations of characters, all of which are read as Hirotaka, and his name as a Buddhist priest was Engen. He attained the rank of senior artist in the offi-

cial painting bureau (edokoro) — that is, he served as a court painter.

In the year 1001 he was one of those who accompanied the retired emperor Kazan on a journey to the Engyo-ji, a temple in Harima Province (now part of Hyogo Prefecture). There he copied a portrait of the Buddhist saint Shoku, putting the finishing touches to this work after he had returned to Kyoto. He is also said to have painted pictures for Fujiware Yorimichi's celebrated villa at Uji, which survives today as the Phoenix Hall of the Byodo-in. According to Tachibana Toshitsuna's Treatise on Garden Making, Hirotaka was a master of garden design who was also well versed in the various taboos of the art: the numerous prohibitions and superstitions that were part of an elaborate code of manners and customs in the Heian age. Toshitsuna quotes him as saying: "One must never arrange rocks carelessly. If one should violate even one taboo, the owner of the garden will inevitably suffer serious consequences, and the prosperity of his house will be brief."

Still another painter who designed gardens was En'en, a contemporary of Hiro-taka's. But En'en, unlike Hiro-taka and Kanaoka, who were professional painters and garden designers at the same time, was a nonprofessional artist of aristocratic lineage. He was a grandson of the regent Fujiwara Koretada and the third son of the counselor of state Yoshikane, who later entered the Buddhist priesthood. In 986, En'en himself entered the priesthood at Mii-dera and eventually became a master of Esoteric Buddhism. According to the *Eiga Monogatari* (Tales of Glory) and the earlier mentioned *Konjaku Monogatari*, he painted illustrations of the Kannon Sutra on the pillars of the Yakushi-do at the Hojo-ji in Kyoto, as well as one hundred representations of the Buddha for the Golden Hall of the same temple. We also learn from these sources that he was known as "zotei no En'en" — that is, the architect En'en — although another record tells us that "architect" here may have been an error for "garden designer." (The Japanese words used in these two cases are

homonymous, but their written forms are different). In any event, it seems not to matter whether En'en was also an architect or not. If we assume that the *Eiga Monogatari* and the *Konjaku Monogatari* are correct, then he must have excelled in architecture as well as in garden design. The *Treatise on Garden Making* states that he transmitted to posterity a record of rock arrangements that had been employed before the *Treatise* itself was written. It also appraises him as a tasteful and elegant painter. En'en died in the early spring of 1040.

Thus in the Heian period, when the fundamental style of the traditional Japanese garden was established, the yamato-e painters played an important role in garden making. This fact in itself is clear evidence of the intimate relationship in Japan between the art of painting and the art of garden design. After the middle of the Heian period — that is, late in the tenth century — semiprofessional priest-gardeners began to appear, and with the opening of the Muromachi period in the early fourteenth century there emerged another group of

gardeners: the kawaramono, or riverbed people, who were for the most part social outcasts. Neither of these developments, however, meant that the relationship between painting and garden design was in any way weakened. As we have already noted with regard to rock arrangements, it was a relationship that could not be denied, and it was evident in the techniques of the shakkei garden as well.

Indeed, the adoption of compositional concepts from Japanese painting was one of the most fundamental of shakkei methods, and by far the most important of these concepts was that of the empty spaces in a picture. Both garden designers and gardeners viewed these empty spaces as corresponding to the sky over a garden, and it was only natural that they should do so. When a shakkei view is so arranged that it has a mountain at right or left inside the imaginary picture frame of the garden, this position alone is enough to produce instantly the effect of a typical Japanese landscape painting. There is nothing but empty sky at the left or the right, but the

mountain is still captured alive by the sky itself. And there is the sense of a serenely beautiful poem inscribed on the picture, as one often finds on a Japanese ink painting, or of words of praise written on it by an admirer. A cultured observer of the scene will no doubt recall a famous poem of ancient or modern times, or, if he is a person of talent, may very well compose a poem of his own.

But if the mountain occupies the center of the borrowed scenery, the sky is divided in half and therefore probably cannot serve as a capturing device. In a case like this, it will no doubt be necessary to use some such device as large trees placed both behind and in front of the trimming line.

The Upper Garden of the Shugaku-in villa (or, as it is officially called, the Shugaku-in Detached Palace) makes use of a vast stretch of sky to capture its shakkei view. The other two gardens of the estate — the Lower Garden and the Middle Garden — are not of the shakkei type and are considerably less imposing in design than the

Upper Garden, to which they constitute the approach. Let us pay a brief visit to the Upper Garden.

We enter by way of the gate called the Onarimon. Before us we see an upward-sloping path with stone steps bordered on both sides by tall hedges. As we ascend the path, we see nothing beyond the walls formed by the hedges, and our destination is not clear. Although the height to which we climb is only some ten meters above the gate, we feel that it is a good deal farther than this from the gate to the top of the hill. To some visitors, no doubt, there is something oppressive about the climb. But the designer of the garden intended to show us nothing at this point except the hedges and the stone steps, so that, when we reach the top and suddenly see the magnificent view spread out before us, we will find it all the more delightful. It was, from the first, a carefully calculated design.

We know, of course, that the Jiko-in garden employs the same kind of plan. Katagiri Sadamasa, who designed the Jiko-in, and the emperor Gomizuno-o, who de-

signed the Shugaku-in villa, were both superlative masters of the art of tea, and it is worthy of special attention that they did not confine themselves to the tea ceremony alone but extended its concepts to include architecture, garden design, and other arts as well.

The teahouse at the top of the hill is the Rin'un-tei, a small pavilion with one six-mat room, one three-mat room, and a board-floored area of somewhat over six square meters. It is surrounded by an earth-floored area under its rather-broad eaves. The board-floored section, which forms a kind of veranda, is known as the Senshi-dai, or Poem-washing Platform, and it is said that guests at poetry parties held by the emperor in the Rin'un-tei once sat here to polish their verses as they listened to the sound of the nearby waterfall.

The view from the Rin'un-tei is indeed superb. Directly in front of us the expansive hedge runs downward to the near shore of the Pond of the Bathing Dragon, which is fed by three mountain streams directed into it. The water, like a mirror, re-

flects the trees and shrubbery along its edges and the great sky above. At the far side of the pond, on the outer slope of the dike that was built to retain the water, is the Great Hedge, which forms the western boundary of the Upper Garden. Beyond the valley at the foot of the Great Hedge, pine-forested hills stand in the middle distance, and above them, in the remote background, we see the summits of Iwakura, Nagatani, Hataeda, Kurama, Kibune, and other hills and mountains rising tier on tier. And then, arching over the whole scene, the immense sky — the sky without which it would be impossible for this vast garden of some 26,500 square meters to capture the mountains to the west and to the north.

Because Shugaku-in is an imperial property and can be visited only by special permission and at designated hours, we are required to see it in the daytime. But in the past it was thought that it showed its greatest beauty at other hours, particularly in the evening. The Middle Garden was formerly part of the temple Rinkyu-ji,

whose evening bell, sounding throughout the reaches of the estate, spoke of the essential pathos of things, of "thoughts that do often lie too deep for tears." Behind the forest-covered mountains of Matsugasaki the sun went down, and dusk crept upward from the valleys. In the depths of the night, rain might sound on the roof of the Rin'un-tei, and after the rain the silhouettes of the distant mountains would be ranged against a moonlit sky. At twilight in winter one might look out on a landscape draped with snow. From hour to hour and from season to season the borrowed scenery, like the scenery within the garden itself, altered its appearance and its mood, offering the same infinite variety of aspects that it still offers today. One can say of all Japanese gardens that they seek to bring pleasure through the hourly and seasonal changes in the values and aspects of their scenery, but it is the Shugaku-in garden and its shakkei landscape that are most memorable in this respect.

TEIJI ITOH

Omslag voorzijde: Anoniem, Vimalakirti Papier, 56×48 cm,
ca. 1500. Rijksmuseum, Amsterdam

Pag 1. Papier indigo-oilstick 100×140 cm, 1990

Pag 2. Artis, Den Bosch, Muur 26×3 m, neon
papier, Grafiet 62×48 cm, 1989

Pag 3. Olieverf-doek, 67×58 cm, 1989
Olieverf-doek, 52,5×52,5 cm, 1989

Pag 4. Olieverf-doek, 34×34×16 cm, 1982
Olieverf-doek 100×100×5 cm, 1989

Pag 5. Gips-Brons Ø 21 cm×25 cm, 1987
Brons-Ceramiek 100×100×17 cm, MEAO College
Nijmegen

Pag 6. Brons-Neon Ø 70 cm, Diakonessenhuis, Utrecht, 1990
Muurschilderingen Ceramiek Ø 375 cm×300 cm, de
fabriek, Eindhoven 1989

Pag 7. Olieverf-doek 62×62 cm 1989
Papier-grafiet-oilstick doek, TL Black Light,
muurschildering 1990

Pag 8. Olieverf-doek 120×55 cm, 1989
Olieverf-doek 40×30 cm, 1990

Pag 9. Brons-neon 140 cm, Diakonessenhuis Utrecht, 1990
Papier indigo 100×140 cm, 1990

Pag 10. Papier indigo - grafiet 100×140 cm, 1990
Acrylverf-doek 77×77 cm, 1989

Pag 11. Acrylverf-doek 65×84 cm, 1988
Gips Ø 49 cm×40 cm, 1987

Pag 12. Papier-indigo 100×140 cm, 1990
Brons, TL Black Light, 36×41×9 cm

Pag 13. Olieverf-doek, 120×180 cm, 1988
Gips-acrylverf Ø 60×60 cm, 1989

Pag 14. Gips Ø 25×22 cm, 1990
Olieverf-doek 62×61 cm, 1988

Pag 15. Brons, muurschildering, St. Josephziekenhuis Veldhoven
1990
Olieverf-doek 64×68 cm, 1989

Pag 16. Olieverf-doek 130×150 cm, 1989
Neon, 100×60 cm, 1990

Omslag achterzijde, Courtyard Garden,
Onishi Residence, Kyoto.

Colofon

Tentoonstelling Centraal Museum Utrecht
Jan van den Dobbelsteen
21 december 1990 t/m 10 februari 1991
Vormgeving Catalogus Jan van den Dobbelsteen
Fotografie Jan van den Dobbelsteen
Rijksmuseum Amsterdam
Sosei Kuzunishi