

# AIR

2010/2

---

Arhitektura, raziskave  
*Architecture, Research*

UDK 7.01 (5-11)  
COBISS 1.02

PETER MAROLT

71 - 78

SINERGIJA MISLI, SLIKARSTVA  
IN OBLIKOVANJA PROSTORA  
NA DALJNEM VZHODU

*THE SYNERGY OF MIND,  
PAINTING AND SPATIAL DESIGN  
IN THE FAR EAST*



Fakulteta za arhitekturo  
Inštitut za arhitekturo in prostor  
Ljubljana 2010

# AR

---

**Arhitektura, raziskave**  
*Architecture, Research*  
**2010/2**



Fakulteta za arhitekturo  
Inštitut za arhitekturo in prostor  
Ljubljana 2010

---

Fakulteta za arhitekturo  
Inštitut za arhitekturo in prostor

ISSN 1580-5573  
ISSN 1581-6974 (internet)  
<http://www.fa.uni-lj.si/ar/>

*revija izhaja dvakrat letno / published twice a year*  
*urednik / editor*  
Borut Juvanec

*regionalna urednika / regional editors*  
Grigor Doytchinov, Avstrija  
Lenko Pleština, Hrvaška

*uredniški odbor / editorial board*  
prof dr Vladimir Brezar  
prof dr Peter Fister  
prof dr Borut Juvanec  
prof dr Igor Kalčič  
doc dr Ljubo Lah

*znanstveni svet / scientific council*  
prof dr Paul Oliver, Oxford  
prof Christian Lassure, Pariz  
prof Enzo d'Angelo, Firenze

*recenzentski svet / supervising council*  
prof dr Kaliopa Dimitrovska Andrews  
akademik dr Igor Grabec  
prof dr Hasso Hohmann, Gradec  
prof mag Peter Gabrijelčič, dekan FA

*tehnični urednik / technical editor*  
doc dr Domen Zupančič

*prelom / setting*  
Astroni d.o.o.

*lektoriranje, slovenščina / proofreading, Slovenian*  
Karmen Sluga

*prevodi, angleščina / translations, English*  
Milan Stepanovič, Studio PHI d.o.o.

*klasifikacija / classification*  
mag Doris Dekleva-Smrekar, CTK UL

*uredništvo AR / AR editing*  
Fakulteta za arhitekturo  
Zoisova 12  
1000 Ljubljana  
Slovenija  
[urednistvo.ar@fa.uni-lj.si](mailto:urednistvo.ar@fa.uni-lj.si)

*naročanje / subscription*  
cena številke je 17,60 EUR / price per issue 17,60 EUR  
za študente 10,60 EUR / student price 10,60 EUR  
[urednistvo.ar@fa.uni-lj.si](mailto:urednistvo.ar@fa.uni-lj.si)

revija je vpisana v razvid medijev pri MK pod številko 50  
revija je indeksirana: Cobiss, ICONDA

za vsebino člankov odgovarjajo avtorji / authors are responsible for their articles

*revijo sofinancirata / cofinanced*

JAK, Javna agencija za knjigo RS

*tisk / printing*  
Tiskarna Pleško

<b>Uvodnik / Editorial</b>	<b>1</b>
<b>Poklon / Tribute to</b>	<b>5</b>
<b>V spomin / In memoriam</b>	<b>9</b>
<b>Članki / Articles</b>	
Igor Toš	13
Antropologija in vernakularno kot izvora razumevanja antropogenega okolja / <i>Anthropology and Vernacular Architecture as Sources for Understanding the Anthropogenic Environment</i>	
Beatriz Tomšič Čerkez	23
Arhitektura med gradnjo in rušenjem identitete / <i>Architecture Between Building and Destroying Identity</i>	
Vjekoslava Sanković Simčić	31
Integracija staro-novo / <i>Integrating the Old and New</i>	
Martina Zbašnik-Senegačnik, Andrej Senegačnik	41
Prednosti pasivne hiše / <i>The Advantages of Passive Houses</i>	
Alexander G. Keul	47
Vrednotenje večnadstropnih avstrijskih pasivnih stanovanjskih zgradb po vselitvi / <i>Post-occupancy Evaluation of Multistorey Austrian Passive Housing Properties</i>	
Larisa Brojan	53
Ekološke in energijsko varčne hiše iz slamnatih bal / <i>Ecological and Energy Saving Straw-bale Houses</i>	
Biljana Arandjelović, Ana Momčilović-Petronijević	59
Arhitektura vodnih mlinov v južni Srbiji / <i>The Water Mills Architecture in the South of Serbia</i>	
Saša Krajnc	63
Avtorska pravica kot instrument zaščite arhitekturnih del / <i>Copyright as an Instrument of Protection of Architectural Works</i>	
Peter Marolt	71
Sinergija misli, slikarstva in oblikovanja prostora na daljnem vzhodu / <i>The Synergy of Mind, Painting and Spatial Design in the Far East</i>	

SINERGIJA MISLI, SLIKARSTVA IN OBLIKOVANJA  
PROSTORA NA DALJNEM VZHODU

THE SYNERGY OF MIND, PAINTING AND SPATIAL DESIGN IN THE FAR EAST

**izvleček**

Predmet preučevanja je tisti del likovnega sveta v povezavi z oblikovanjem prostora Daljnega vzhoda, kjer gre za poudarjeno prepletanje in prehajanje med posameznimi umetniškimi zvrstmi ali načini izraza, ki imajo vsaj eno skupno točko in ta je, da je tovrstno ustvarjalno delovanje posledica ponotranjenega načina življenja in spoštovanja (moči) narave. Japonski zen, ki se sklicuje tudi na daoizem, preko mojstrov čajnega obreda kot razsodnikov za vsakršno umetnost: za arhitekturo, slikarstvo, oblikovanje vrtov, umetno obrt, ..., neposredno vpliva tudi na oblikovanje notranjosti in na konstrukcijo čajne hiše, saj vpliva na izbor materialov, ki soustvarjajo interier, v katerih se zrcalita skromnost in naravna tekstura, kar simbolno odgovarja "srednji poti" in praktični življenjski filozofiji Japoncev, pri čemer so detajli čajne hiše povzeti po skromni podeželski hiši. Umetnost Daljnega vzhoda zaznamuje sprejemanje stvarnosti takšne, kakršna je, brez vnaprejšnje sodbe in ločevanja, kar zaznamuje celo izbor uporabnih predmetov za čajni obred. Članek nakazuje, da je preučevanje tradicije izhodišče, ne pa končni cilj. Tega predstavlja na primer spoznavanje z večino slikanja, ki jo je mogoče povzeti, a stvari predstaviti na nek drug način, skladno z današnjim časom.

**ključne besede**

umetnost oblikovanja prostora, slikarstvo Daljnega vzhoda, asimetrična kompozicija, izhodišče lepote, z gledovanje po naravi

**abstract**

*The subject of the study is that portion of the fine arts connected with the spatial design of the Far East, where there is a pronounced inter-twinning and passing between individual types of art or styles of expression which have at least one point in common: artistic activity results from an interiorised way of life and a respect for (the power of) nature. Zen, which also refers to Daoism, through the masters of the tea ceremony as arbiters of every kind of taste in art: architecture, painting, garden design, art craft... also directly affects the interior design and structure of tea houses. It influences the choice of materials and symbolically correspond to the The Middle Way, as well as the practical philosophy of life of the Japanese whereby the details of the tea house are adopted from a modest rural house. The art of the Far East is marked by an acceptance of reality as it is, without prejudiced judgment or distinction, which is seen even in the selection of objects used in the tea ceremony. The article points out that the study of the tradition is a starting point, and not a final destination. The latter is represented, for example, by painting skills, which can be adopted, but used to present things in some other way, in accordance with the present time.*

**key words**

*art of spatial design, painting of the Far East, asymmetric composition, aesthetic principles, imitation of nature*

Kadar obravnavamo tradicionalno (likovno) umetnost Daljnega vzhoda, se je potrebno soočiti tudi s pogledom na svet, kjer se človek - ustvarjalec nujno zgleduje po naravi in deluje skladno z njenimi zakonitostmi in ni samozadosten in neodvisen ustvarjalec, pač pa le vmesni člen, skozi katerega teče večni naravni tok, in ki pripomore, da se moč prvobitnih sil na novo opredmeti, materializira in to na najboljši možni način [Seike, Kudō, Engel, 1980].

**Dojemanje stvarnosti kot skupka dvojnosti**

Kitajci naj bi bili po svoji naravi pragmatiki, zaradi česar naj bi vrt zaznamovali neformalnost in naravnost, arhitekturo pa, ravno obratno, red. Geometrični vzorci naj bi bili v domeni področij, ki se tičejo medčloveških odnosov, ki so predmet konfucianizma, torej tudi tradicionalnih bivališč - arhitekture. Ko gre za odnos do narave, naj bi se Kitajci zgledovali po Lao Ziju [Kovšca, 2005: 28, 29] (oziroma po načelih daoizma), ki govori o sprejemanju sveta brez sodbe in ločevanja na "pravilno" in "neuporabno", "napačno", in o tem, da ga je treba vzeti takšnega kakršen je in gleda nanj kot na nedeljivo celoto, vključno z njegovo temno stranjo oziroma "nepravilnostmi". Daoizem namreč ureja odnos človeka do narave, kaže njegovo mesto v njej in govori o smiselnosti gledovanja po njenem načinu delovanja.

V pogledu na svet, ki ničesar ne izključuje in ki ga sestavljajo med seboj nasprotne, polarizirane dvojice, se je v kontekstu dvojnosti, potrebno navezati na vsakršno dvojico, ki jo v svoji enakosti sestavljata dopolnjujoči se, dinamično in vedno znova uravnovešeni nasprotji. (ženski in moški princip, zemlja in nebo, sonce in luna, sever in jug, senčno in osončeno, ...) Dinamično nasprotje pa obstaja tudi med daoizmom in konfucianizmom, dveh temeljnih filozofskih izhodiščih znotraj kitajske misli,

ki skupaj ustvarjata dinamično harmonijo, ki je tako značilna za nekdanji način življenja na Kitajskem. [Palmer, 2000: 25] V splošnem velja, da je daoizem komplementarni, "mehkejši" pol konfucianizma, na katerem so slonele družbene konvencije starodavne Kitajske.

Nasprotja so za Kitajsko moralno nevtralna, kar pomeni, da ni kvalifikacije in nepotrebnega ločevanja. Takšna nasprotja so gledana z očmi Daljnega vzhoda, preprosto potrebna in sestavni del sveta. Pri neprestanem uravnovešanju nasprotij, gre le za uravnovešanje različnosti. Enovite celote pa ni brez enakosti v različnosti.

Maja Milčinski v prevodu daoističnih klasikov drugi izrek Dao De Jinga (ki ga ljudje pripisujejo Lao Ziju), prevaja takole: "Ko vsi vedo: da je lépo lepó, je tu tudi grdo; Ko vsi vedo: da je dobro dobro, je tu tudi zlo. Kajti: Polno in prazno drugo drugega rojevata, lahko in težko drugo drugega izpopolnjujeta, ... " Vrednostna nasprotja torej izhajajo iz iste osnove in se medsebojno pogojujejo. V naravi so preprosto nerazdružljiva. [Klasiki daoizma, 1992: 55]

Skladno s takšnim razmišljanjem, gre v kitajskem slikarstvu, kiparstvu in lončarstvu za nameščanje yin in yang entitet eno ob drugo, kar predstavlja dinamično harmonijo, ki jo predstavlja raznovrstnost. (Zemlja in kvadratni predmeti so *yin*, predstavljajo ženski princip, nebo, okrogle entitete vsebujejo in simbolizirajo *yang* energijo oziroma moški princip. *Yin* predstavlja pasivno, *yang* aktivno.)

**Oba pola iste stvarnosti**

Mojstri, ki so se ukvarjali s slikanjem s čopičem in razredčenim tušem, se niso specializirali le za eno od zvrsti umetnosti, ker bi bilo to glede na zenovski pogled na svet (oziroma kitajski *chan*,

kjer je zen le njegovo japonsko ime prirejeno japonski kulturi in izgovorjavi) nenaravno. Zmikanje vsakršnemu omejevanju, tudi popolnemu nadzoru pri slikanju, na primer pri japonskem *sumi-e* slikarstvu, dopušča slučajnosti, ki predstavljajo svežino in naravnost. Takšne slike na eni strani zaznamujejo naravna "robotost" in na drugi prefinjena eleganca potez, prefinjeni detajli in smelo začrtane konture, teksturo pa dodajajo zablodele dlake čopiča in neenakomerno razlivanje tuša po papirju. Slike odlikujejo spontane, nekontrolirane, odločne in hkrati sproščene poteze. Za tovrstno slikarstvo sta značilna odsotnost simetrije in dosledno izogibanje pravilnim geometrijskim oblikam. Poteza je vedno spontana in nepredvidljiva, zato pa polna življenja.

Največja odlika pejsažev (na primer tistih iz 12. in 13. stoletja) s planino, vodo, meglo, kamenjem, drevesi in pticami, naj bi bila praznina slike, ki ne predstavlja le ozadja, ki ni naslikano, pač pa gre za razumevanje ne-delovanja "kot slikanja brez slikanja", ki sledi pravilnemu ravnanju, ki je skladno tako s filozofijo zena, kakor tudi z daoizmom. Vsekakor je skrivnost kvalitete teh pejsažev v uravnovešenem odnosu med obliko in praznino. (Na simbolni ravni materija predstavlja snovno, praznina pa duhovno.)

### Spoštovanje narave in neformalne oblike

Prijemi, ki se tičejo kompozicije, veljajo tako za tradicionalno slikarstvo Daljnega vzhoda, kakor tudi za oblikovanje vrtov. To velja tudi za omenjeno ravnovesje polnega in praznega, za pomen praznih prostorov likovnega dela, kakor tudi za pomen praznine v kompoziciji vrta. Enaka izhodišča, poleg tega, da se oblikovanje vrtov zgleduje po slikarstvu, izhajajo tudi iz dejstva, da so isti mojstri delovali hkrati kot pesniki, slikarji, ustvarjalci čajnih vrtov, večina pa je vsaj del življenja posvetila tudi javni službi - služenju cesarju in so kot izobraženci poznali tudi red, ki se v prvi vrsti tiče urejevanja medčloveških odnosov, ki izhaja iz konfucianizma in ki naj bi zaznamoval, za razliko od oblikovanja vrtov, zunanjega prostora bivališča, predvsem stavbarstvo. To je obenem tudi razlog, da je podoben pristop, ki sloni na življenjski filozofiji simbolnega soočanja elementov, v tradicionalni kitajski arhitekturi težje opazen.

V japonskem stavbarstvu je ena od izjem recimo vpeljava tanke, organsko oblikovane palice pod mogočno preklado znotraj bivališča, ki ne nosi ničesar, pač pa obstaja zaradi močnega likovnega efekta, ki smo jo že večkrat omenjali [Marolt, 2008: 66], ki posredno, skozi daoizem in neposredno skozi filozofijo zena, ki povzema tudi takšen pogled na svet, govori o poudarjanju nujnega obstoja obeh polov iste stvarnosti, kjer ni sodbe, le sprejemanje vsega obstoječega, ko na pogled napačno, "grdo", ni le slabo in neprimerno, primerno pa ne vedno in povsod, v vseh primerih pravšnje.

Forma (oblika) v umetnosti Daljnega vzhoda nikoli ni vsiljena. Obstaja kvečjemu kot opora izrazu. Umetniki Daljnega vzhoda so namreč ravnodušni do oblike, zaradi česar čopič neprisiljeno drsi po papirju, posledica tega pa je, da stvari delujejo naravno, nepotvorjeno in živo. Polnost in popolnost izhajata iz iskrene preproščine, ko ustvarjalec (z minimalnim številom potez) zadane bistvo, resnico, v vsej njeni preprostosti. [glej tudi Basho, 1990: 7, 10].

**Pomen zena in čajnega obreda za celotno japonsko umetnost**  
Umetnost čajnega obreda - *cha-no-yu* je imela velik vpliv na japonski način življenja, saj je bil *chajin* - mojster čajnega obreda, hkrati razsodnik v umetnosti(h), ki jih zaobjema



Slika 1: Pogled na svet, kjer ni edino primerne ali napačne. Naravno raščena palica pristenka (tokonome) pri tradicionalni čajni hiši. Vir slike: [Hladik, 2000: 57].

Figure 1: View of the world with no right or wrong. Naturally grown stick, built-in alcove (tokonoma) in a traditional tea house.

*cha-no-yu*: za arhitekturo, (čajni) vrt, keramiko, obdelavo kovine, lakiranje in cvetlične aranžmaje. Z mojstri *cha-no-yu*-a so se posvetovali tako arhitekti, slikarji, vrtnarji in rokodelci, to pa zaradi njihovega prefinjenega občutka za skladnost. Po drugi strani so se ti mojstri (*chajin*-i) tudi sami ukvarjali z omenjenim. To velja predvsem za izdelavo uporabnih predmetov kot so kuhinjski pribor, posode za juho, čajniki, pletene košare,... [Watts, 1984: 167, 169]

Umirjen in blago grenak okus čaja, po pomenu odgovarja naravni teksturi: naravno oblikovani opori v okviru *tokonome* (*Toko-no-ma*, pri čemer pojem oziroma pismenka, ki se bere kot "ma" pomeni prostor, je bodisi niša ali pristenek, v tem primeru pristenek, nekakšen zaslon z likovno-simbolno konotacijo, prislonej pravokotno na steno. Prvotno gre za posvečeno mesto hišnega oltarja, ki je bil namenjen čaščenju prednikov. Potem, ko se je ta prostor postopno sekulariziral, pa pomeni predvsem dekorativno nišo s sliko, cvetličnim aranžmajem, prvotno tudi s hišno relikvijo. Gre za pomemben simbolni element v tradicionalni japonski arhitekturi, ki je še danes obvezen element nekaterih novogradenj. V okviru čajne hiše je še vedno nepogrešljiv element prostora in predstavlja njeno





Slika 2: Iskanje lepote v napakah narave, ki pa to v resnici niso, popolnost v nedovršenosti in spoštovanje vseh med seboj nasprotnih si vidikov iste stvarnosti, ki predstavljajo izhodišče za uporabo naravne strukture v interieru. Naravno oblikovana, deloma obdelana opora v okviru pristenka pri posvečenem prostoru - tokonomi čajne hiše.

Svetlobni vir je pri Japoncih tradicionalno pozicioniran nižje, da se osvetli predvsem talno površino na kateri ljudje klečijo. Skladno s srednjo potjo, predvsem pa zaradi omogočanja zbranosti, se velja izogibati bleščeči svetlobi. Murvin papir omogoči uporabo mehke difuzne svetlobe. Vir slike: [Yagi, 1989: 68].

simbolno jedro.) in uporabi bambusa za strešno konstrukcijo, vrvmem iz naravnih vlaken, *tatamiju* pri čajni hiši, pa tudi "srednji poti" med sladkim in kislim, ki pomensko odgovarja praktični življenjski filozofiji Japoncev. (*Tatami* je tradicionalni element japonske sobe ali čajne hiše, podloga pravokotne oblike v razmerju 1:2, položena na (prehladna) lesena tla, ki hkrati služi tudi za modularno mero prostora. Narejen je iz stisnjene riževe slame, povite s tanko rogoznico. Robovi so ojačani s tkanino in pomenijo tudi likovni poudarek elementa.)

Standarde, predpise in besednjak, ki se tičejo čajnega obreda in skromne, očiščene arhitekture, ki veljajo še danes, je skladno z idealom zen budizma, ki ga zaznamujeta odrekanje in skromnost, v 16. stoletju postavil Sen no Rikyū. Pri tem je uporabil detajle, ki so bili običajni za kmečko domovanje. [Hladik, 2000: 56]

Neizumetničenost in enostavnost ni vplivala le na oblikovanje čajne hiše, pač pa tudi na celotno japonsko arhitekturo. V tej zvezi je pomembno upoštevanje in spoštovanje "kontrolirane slučajnosti", ki se kaže bodisi v izboru likovno zanimive, naravno raščene veje v okviru kompozicije prostora ali ikebane, pa tudi na primer v izboru običajnih, najcenejših posodic, ki jih revni kmetje sicer uporabljajo kot posodice za riž, ki naj bi se uporabljale pri čajnem obredu, katerih izdelava je lahko groba in imajo na videz neugledno teksturo, kjer se celo dopušča, da del glazure odpade, in izmed katerih mojster izbere izjemne primerke naključnih oblik. Tudi tu gre podobno kot v *haiku* (*Haiku* je zgoščena pesniška oblika, v originalu zapisana s pismenkami v navpičnih vrstah. Kadar je prilagojen našemu načinu zapisa, gre za trivrstičnico, ki ima običajno (predpisano) obliko 5, 7, 5 zlogov v posamezni vrsti. Tradicionalni haiku je povezan z občutki osamljenosti, z brezčasnostjo ali odmaknjenostjo.) ali kitajski *waka* poeziji, za sprejemanje stvarnosti takšne, kakršna je. Od tod tudi izbor funkcionalnih predmetov kot so keramične

Figure 2: The search for beauty in the errors of nature, which in reality are not errors ; perfection in lack of accomplishment, and respect for all contrasting aspects of the same reality, which are a starting point for the use of natural structures in the interior. Naturally shaped, partly worked prop in the framework of a built-in alcove, the sacred place, the tokonoma of the tea house. In Japan, the source of light is traditionally positioned lower so as to illuminate the floor area on which people kneel. According to The Middle Way, and especially in order to enable focusing, it is advised to shun brilliant light. Mulberry paper provides soft diffuse light.

posode za zdravila, za posodo v kateri se hrani čaj, ki so izbrani iz razloga, ker izžarevajo neponarejeno lepoto. Gre za paradoks, kjer gre Resnica z roko v roki s slučajnostjo, ki se kaže kot iskrenost izraza in kjer sta napaka in popačenost, izhodišče lepote. Takšen izbor je mogoč le, ko ne ločujemo na "lepo" in "ne-lepo", na dobro in slabo (tako kot to velja tudi za načelo filozofskega daoizma).

### Vključevanje v obstoječe

Primer spoštovanja narave in njenega vključevanja v oblikovanje vrtov je izposoja naravne scene za zadnji plan in njena nadgraditev v prednjih, kar je tako rekoč eno izmed pravil oblikovanja japonskih vrtov. V prvem planu scena temelji na kompoziciji skal, v ozadju veduto zaokrožujejo stebila dreves, ki večkrat po višini segajo tudi čez plot, ograjen prostor. Živa meja lahko vodi oko k središču, "srcu" kompozicije nekje v daljavi. S takšnimi oblikovalskimi prijemi zunanji svet pronica v ustvarjen mikrokozmos vrta, taisti se širi navzven in z njim ustvarja ubrano celoto. [Itoh, 1984] (Podobno je pri tradicionalnem kitajskem krajinskem slikarstvu *shan - shui* (slikanje gora in rek), ki vključuje zavito pot, ki jo lahko predstavlja tudi reka, po kateri energija nežno struja, pri čemer zavita pot pomaga pri doseganju globine slike, hkrati pa vodi oko k srcu, pomensko najpomembnejšemu delu slike. (Zavito pot ponekod zasledimo tudi pri oblikovanju vrtov.)

Vpliv slikarstva na druge zvrsti umetnosti na Daljnem vzhodu Kitajsko krajinsko slikarstvo ni vplivalo le na oblikovanje vrtov, pač pa je del tega pomemben tudi iz razloga, ker je vplivalo tudi na razvoj kitajskega *pentsai*-ja (*bonsai*-ja v japonski izgovorjavi), na vzgajanje in oblikovanje miniaturnih drevesc. (V dobi Meidži (1868 - 1912) je skupina japonskih študentov preučevala kitajsko kulturo in filozofijo, študirali so klasični priročnik za slikarje in

prevzeli večji del kitajske terminologije. [Kovšca, 2005: 39, 40]) S posnemanjem krajinskega slikarstva iz časa južnokitajske dinastije Sung (dvanajsto oziroma trinajsto stoletje), je nastal slog "literati". Slike najdemo v knjigi Vrt gorčičnih semen - v angleškem prevodu se imenuje Mustard Seed Garden Manual of Painting, ki je pogosto citirana tako v kitajski, kakor tudi v japonski literaturi, ko govorimo o bonsaju. Drevo vzgajano v slogu literati je tako rekoč posnemalo način slikanja, ko se s skromnimi izraznimi sredstvi, doseže maksimalen likovni efekt. Predstavniki sloga *venren*, kot se slogu reče po kitajsko, (na japonskem se isti slikarski slog imenuje *bundžin*) so bili študentje, elita tedanje kitajske družbe. Blizu sta jim bila daoizem in konfucianizem. Do popolnosti so izpopolnili umetnost pisanja s čopičem, hkrati pa so bili prvi, ki so gore in drevesa upodobili s čim manj potezami. (Modni slog bonsaja v stilu literati naj bi se obdržal le kratek čas.) [Kovšca, 2005: 37, 38]

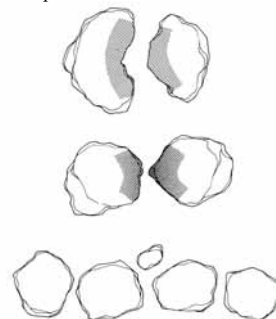
Na oblikovanje bonsaja pa je poleg kitajskega vplivalo tudi japonsko slikarstvo. Zanimivo je spoznanje, da naj bi se pomanjkanje perspektive in globine slike pri japonskih lesorezih preneslo tudi v oblikovanje bonsaja, ki naj bi običajno imel prednjo, najpomembnejšo stran. Ta je tista, ki je obrnjena k opazovalcu. [Kovšca, 2005: 38] Iskreno rečeno, bonsaja ni mogoče povsem enakovredno obravnavati z vseh strani, ker ni mogoče, niti smiselno, povsem obiti njegove individualne narave, njegovega zametka rasti in enakovredno nadzorovati njegov razvoj v vseh smereh. (Tudi) zato naj bi se avtor že pri zasnovi oblike, skladno z danostmi, odločil za prvenstven pogled, smer in postavitev.



Slika 3: Detajl slike iz starega kitajskega slikarskega priročnika, iz knjige z naslovom Vrt gorčičnih semen, ki kaže izjemno veščino v risbi. Pri boru, nekakšnem viharniku, slikar pokaže ravno toliko kolikor je potrebno. Ta zato kaže svoje bistvo, razkriva svojo neuklonljivo moč, veje in tekstura delujejo živo, naravno, nepotvorjeno. Človeška figura zasanjana gleda v nebo, lahko da gre celo za poudarjanje nenavezanosti. Groba tekstura naslikanega pejzaža je v dinamičnem nasprotju z mehкими obrisi (majhne) človeške figure. Človek je tu dejansko le del narave in ni v središču sveta (slike), pač pa glede na pogled na svet, le njen neločljivi del (v simbolnem kontekstu je pomembno, da je v njenem težišču). Skale v desnem vogalu slonijo neke na nebu (Nebu), kar lahko kaže na neločljivost materialnega in duhovnega. Srce - bistvo slike je verjetno neke med človekom (njegovim obrazom), zaključkom najnižje zaključene vrstice pismenk in skal, ki leže v središču nekega drugega zornega kota na neki drugi ravnini (ravni). Če gledamo na leve skale iz ptičje perspektive kot opazovalci, gre pri desnem delu kompozicije za pogled od spodaj, kot da jih gleda na pol ležeča figura. Treba je namreč vedeti, da tradicionalno orientirani Daljni vzhod ne pozna perspektive v našem pomenu, podobe se običajno gibljejo neke vmes

med pogledom in prostorsko projekcijo. Iz tega razloga je tudi povsem verjeten takšen zamik stojišča, horizonta, ... (V evropskem slikarstvu je šele moderno slikarstvo zavestno odkrilo moč, ki jo v sebi nosi hkratno gledanje z dveh zornih kotov.) Slika je primer izrazite uravnotežene nesimetrične kompozicije, pa tudi ravnovesja med polnim in praznim prostorom (mestom duhovnega), ki dopušča gledalčevo interpretacijo. Tudi ločitev slike na dva dela, lahko kaže na soočanje različnih elementov iste stvarnosti. Zaključka skal, če si seveda lahko predstavljamo zakrit, nekako polkrožno oblikovan zaključek leve kompozicije, sta v podobni legi - odnosu, kot kamni tlakovane poti vrtov ob siceršnjih bivališčih; ločeni, pa vendar vedno v nekem dopolnjujočem se odnosu. Zapis pismenk je v sozvočju z ostalimi potezami na sliki, hkrati pa uravnoveša kompozicijo. Vir slike: [Itoh, 1984: 179].

Figure 3: Detail of a painting from an ancient Chinese handbook on art, the 'Manual of the Mustard Seed Garden', which shows extraordinary drawing skill. Of the pine, a type of stormy pine tree, the painter shows only what is necessary. The pine therefore shows its essence, reveals its unbending force, its branches, and the texture give a live, natural and authentic impression. A human figure dreamily gazes at the sky; perhaps the scene is intended to stress the feeling of non-attachment. The rough texture of the painted landscape dynamically contrasts with the soft contours of the (small) human figure. Here, a human is merely part of nature, and is not at the centre of the world (painting), but, in accordance with this worldview, only its inseparable part (in terms of the symbolic context is his position at the centre of gravity significant). The rocks in the right corner are somehow leaning on the sky (the Sky), which may point to the non-separateness of the material and the spiritual. The heart - the essence of the painting is likely to be found somewhere between the human (his face), the ending of the lowest line of characters, and the rocks which lie at the centre of another viewpoint on another plane (level). While we as observers have a bird's eye view of the rocks on the left, the right portion of the composition represents a view from below, as if observed by a half-lying figure. We should be aware that the traditionally-oriented Far East does not recognise perspective in our sense of the word; the images usually oscillate somewhere between the gaze and a spatial projection. For this reason, such a shift in the viewpoint, the horizon, is quite probable. (In European painting only modern artists consciously discovered the power of simultaneous viewing from two perspectives) The painting is an example of a conspicuously poised asymmetric composition, but also of a balance between full and empty space (locus of the spiritual), enabling viewers to make their own interpretations. The division of the painting into two parts may likewise point to a confrontation between different elements of the same reality. The endings of the rocks - provided we can imagine the invisible, roughly semicircular ending of the composition on the left - are in a similar position or relationship, resembling the stepping stones of garden paths alongside residences; they are separated, but constantly in a kind of a complementary relationship. The painted characters are in harmony with the rest of the brushstrokes in the painting, and at the same time strike a balance in the composition.



Slika 4: Vrhnji del risbe iz japonske literature prikazuje pravilen odnos - postavitev dveh nasproti ležečih si nastopnih kamnov. Vir slike: [Itoh, 1984: 180].

Figure 4: The upper portion of a drawing from Japanese literature shows the correct relationship - the positioning of two stepping-stones facing each other.



## Pogled na svet in umetnost

Kadar vzamemo za dejstvo, da zen povzema tudi po daoizmu, zlahka razumemo, da slike starih mojstrov Daljnega vzhoda, pa tudi tradicionalno oblikovani vrtovi, le soočajo nasprotne si pole: materialno in duhovno, hribe in doline, višine in globine, nepremično in gibljivo, ..., s čimer kažejo na celoto stvarstva, ne da bi se obremenjevali s kakršnokoli sodbo.

Prazni prostori (praznina, ki jo najdemo tudi v kompoziciji slike) med elementi vrta vsaj v daoističnem kontekstu govore o aktivnem, ustvarjajočem moškem principu, statični elementi pa o pasivnem, a plodnem ženskem principu. Dinamično komponento, ki je vključena bodisi v naravno sceno v ozadju, bodisi v prednji plan (med skalami), predstavlja nebo z oblaki, ki se prosto gibajo po njem (in ki v simbolnem smislu predstavljajo nenavezanost), pa tudi nevihta, ki se požene preko neba.



Slika 5: Pograbljen pesek, ki simbolizira vodo in naravna struktura dreves znotraj kompozicije japonskega zen vrta. Pristna robotost olupljenega debla - viharika, ki podobno kot to velja za oblikovanje miniaturnih drevesc - bonsajev, kaže na isto neizumetničeno lepoto kot nekdanje slikarstvo Daljnega vzhoda. Po naravi so se zgledovali in iz nje črpali moč nekdanji mojstri - slikarji, po zakonih narave in slikarstvu, (so) se zgledujejo oblikovalci vrta. Robata struktura mrtvega lesa se sooča z mehko krošenj, pred katere je umeščena. Vir slike: [Ogrin, 1993: 225].

*Figure 5: The raked sand symbolising water, and the natural structure of trees in the composition of a Zen garden. The authentic coarseness of a trunk with its bark removed points to the same unaffected beauty as the ancient painting of the Far East. The design of bonsai trees has a similar function. Nature was the model and a source of power for the old masters, and garden designers follow the laws of nature and art. The coarse structure of the dead wood meets the softness of the treetops in front of which it lies.*

## Delovati mehko kot voda, skladno z naravo

Mehkoba linij se pojavlja v kamnitem vrtu, kjer pograbljen pesek simbolno nadomešča vodo, ali pri simbolni rečni strugi, kjer podobno zloženi kamni kot pri nas skrilj, s katerim pokrivalo streho, predstavljajo stalno delujoč, neustavljiv (rečni) tok, valovite linije peska okoli skal pa morje in njegovo

stalno strujanje, bibavico kot posledico cikličnega gibanja v naravi, kot stalno ponavljajoče in menjajoče se pojavljanje in izginjanje, rast in propadanje.

Pomen simbolne moči mehke, mehke delovanja, ki se lahko navezuje tudi na *wu wei* (ki pomeni tudi delovanje brez posebnega navora), je na Japonsko verjetno prišel preko kitajske filozofije in pogleda na svet. Pomen mehkega a vztrajnega delovanja seže tudi v osnove in bistvo nekaterih borilnih veščin, izhaja pa iz simbolnega pomena "mehkega" delovanja vode, ki se v svojem delovanju nikoli ne napreza in vedno deluje - teče v smeri najmanjšega navora - torej navzdol, a na svoji poti zapolni vse vdolbine (simbolno gledano vsakršno praznino), v njeni naravi pa je, da poseduje izjemno in neustavljivo rušilno moč, ki se ji v določenih okoliščinah ni mogoče zoperstaviti.

V splošnem sledenje, prepuščanje naravnemu toku (Kitajci so takšno naravnost poimenovali kot *wu wei*), ki ga prevajamo tudi kot nevmešavanje v naravni tok stvari, pomeni, da zna človek (ustvarjalec) prisluhni obstoječi situaciji. Običajno pomeni delovanje le v tolikšni meri, kot je v danem trenutku in situaciji največ potrebno. Predvsem gre za to, da ne delujemo na silo. V zen umetnostih, na primer v *sumi-e* slikarstvu, (na Kitajskem se imenuje *mo-shui*, oziroma *shui-mo hua*, na Japonskem *suibokuga*, oziroma *sumi-e* slikarstvo) ne govorimo, da predstavlja naravo, pač pa, da je tudi samo delo narave. V tem kontekstu je pomembno poudariti Wattseve besede [1984:34], ki naglašuje, da je ustvarjalna moč, ki je skladna s spontanim (naravnim) delovanjem, na Daljnem vzhodu postala osnovni princip umetnosti in obrti.

## Popolnost v nedovršenosti

Strujanje in menjavanje moči poteze se kaže tudi v mehki potezi kaligrafa. Zaradi simbolnega konteksta, ko poteza kaže moč naravnega toka, ki teče skozi mojstra, je kaligrafija na Daljnem vzhodu tudi tako cenjena. V celoti gledano pa ima pomen samo takšna tradicionalna umetnost, ki povzema naravo stvari, ne pa le obrobno zunanjo manifestacijo in podobnost z vidnim. (Glede na besede starega mojstra, je mogoče naslikati gore kot valove, te pa kot gore. Besede se navezujejo na pomembno izhodišče, da mora "podoba" vsebovati notranjo moč, oziroma da se v njej kaže ustvarjalna sila naravnega toka.) Za razumevanje tradicionalnega slikarstva Daljnega vzhoda je potrebno vedeti, da je v slikah naslikanih s tušem, del slike namerno puščen kot bi bil nedokončan, ker se smatra, da je narava popolna, a nedovršena. Ravno ta element omogoča, da se gledalec, ko sam v svojih mislih dokonča sliko, znotraj te nedovršenosti (slike), ko v svoji zavesti sam dokonča začetno, notranje uravnesi.

Ko recimo Itoh [1972: 96] v kontekstu kompozicije govori o dostopu do bivališča, ki se tiče modernega *sukiya* sloga znotraj japonske arhitekture, ki se seveda zgleduje po tradiciji, pravi, da je ta vedno nesimetrična. Trdi, da v primeru, da iz simetrije sledijo formalnost, popolnost, dovršenost in statičnost, asimetrija napeljuje na neprisiljenost, naravnost, nedovršenost in gibanje. Vedno pa naj bi tudi druga vsebovala določeno harmonijo in ravnovesje.

## Rezultati

Vpliv kitajskega slikarstva in kaligrafije na oblikovanje miniaturnih drevesc je mogoč, ker gre v večini primerov za mojstre, ki so se ukvarjali z različnimi zvrstmi umetniškega izražanja, v splošnem pa je pomembnejše, da se ta prenos lahko

zgodí, ker gre za enako notranje podoživljanje in razumevanje, spoštovanje narave in za prepuščanje naravnemu toku in delovanje skladno z njim. V zvezi z oblikovanjem vrtov tako lahko govorimo o spoštovanju obstoječega: naravne scene ali izpostavljanje elementov, skal, v katerih se zrcali moč narave, predvsem pa spoštovanje njenega mehkega delovanja, kot to velja za moč vode, ki ponazarja njeno običajno nevidno moč in se zrcali v mehkih obrisih, zavitih poteh do bivališča, templja ali gore in nesimetrični, a uravnoteženi kompoziciji elementov čajnega ali zenovskega vrta.



Slika 6: Uporaba naravnih struktur in tekstur, bambusa (pa tudi tatamija - podloge iz riževe slame za toplotno oblogo tal) za strešno konstrukcijo čajne hiše (ali bambusa povezanega z vrvjo pri strešni konstrukciji podeželske hiše), v simbolnem smislu odgovarja spoštovanju t.i. "srednje poti" in življenjski filozofiji, kjer se brez sodbe, z vidika enakosti v različnosti, sooča različne vidike, v tem primeru grobe in gladke materiale in strukture. Vir slike: [Yagi, 1989: 61].

Figure 6: The use of natural structures and textures, bamboo (but also tatami - flooring made of rice straw mats) for the roofing of the tea house (or bamboo bound by ropes for the roofing of rural houses), symbolically expresses the respect for the so-called Middle Way and the philosophy of life in which different aspects are confronted on an equal footing, without judgment - coarse and smooth materials and structures in this case.

Razbrazdanost skal v konkretni obliki kaže na delovanje in moč narave in predstavlja materialno manifestacijo zakonov narave, zaradi česar takšna skala dobi simbolni pomen, kar je razlog, da so jih predniki, ne glede na stroške, skušali umestiti na svoj vrt. Ravne linije, osi so razumsko pogojene in posledica (solističnega) delovanja človeka, medtem ko mehke, neenakomerne, naravne linije (in oblike), spreminjajoče se vijuge, na primer meandri rek, predstavljajo smotrno oblikovanje narave (v tem primeru pot vode glede na relief, sestavo tal,...). Reka je glede na količino vode sposobna spreminjati svojo obliko, tok in s tem svojo moč in hitrost, v danih pogojih je sposobna pokazati vso svojo rušilno moč, zaradi česar je voda postala tako pomemben (tudi daoističen) simbol.

Slikanje, likovno izražanje z razredčenim tušem in celotna tradicija tega dela sveta, od kitajskega *chana* oz. japonskega *zena*, zamrznjenih trenutkov v besedi in sliki, *shui-mo hua* slikarstva na Kitajskem oz. *sumi-e* slikarstva na Japonskem, do oblikovanja prostora, kompozicije vrtov, ..., izhaja iz ponotranjenega načina življenja. Mojstrovine tako v slikarstvu, oblikovanju prostora - vrtov, oblikovanju miniaturnih drevesc, so hkrati skladne z naravo, naravnostjo, bistvom človeka ustvarjalca, s pogledom na svet, z vlogo človeka znotraj narave, ko ta deluje skladno z njenimi zakonitostmi. Tovrstna umetniška dejanja, ki slonijo bodisi na filozofskem ali verskem daoizmu, japonskem zenu (ali šintoizmu), pravzaprav vključujejo že povsem »obredni«, vsekakor pa meditativni značaj. Pomembno je poudariti, da ti ustvarjalci, poeti: pesniki in slikarji, ..., odslikavajo stvarnost z vidika vključenosti vanjo. Nekdanji mojstri - oblikovalci zenovsko obarvanih oziroma čajnih vrtov, so ta oblikovali, da bi se vsaj na simbolni ravni poustvarilo oziroma ohranilo dinamično ravnovesje med polariziranimi elementi dvojic, globalno gledano pa med dvema poloma iste stvarnosti, to pa je mogoče, ker so bili v prvi vrsti sami sposobni ohranjati notranji mir, oblikovanje (pa tudi slikarstvo,...) pa je le rezultat in podaljšek tega notranjega ravnovesja ustvarjalca. Japonski zen, točneje čajni obred, v katerem se zen zrcali, neposredno vpliva na oblikovanje notranjosti in na konstrukcijo čajne hiše, saj vpliva na izbor materialov, ki soustvarjajo interier, v katerih se zrcalita skromnost in naravna tekstura.

**Diskusija - uporabnost znanj in umestitev v sodobne tokove** "Kontrolirano spontanost" na primer v likovnem izrazu, je, jasno, mogoče doseči le s stalno vadbo. To velja tako za mehko potez s čopičem pri slikanju, kakor tudi za izpisovanje pismenk. Spontanost je v tem, da sta odločitev in delovanje hkratna, pomembna pa je popolna osredotočenost na to kar trenutno delamo. (Osredotočenost velja tudi za čajni obred, od tod tudi pomembnost oblikovanja čajnega vrta kot priprave pred vstopom v čajno hišo, kjer se ta zgodí.) Šele popolna potopitev v dejavnost, s katero imamo opravka v danem trenutku, da pravi rezultat. Spontanost je torej v tem, da se stvari odvijajo bolj ali manj same od sebe, brez odvečne kontrole. Konec koncev pa je pomemben tudi občutek za pravo mero, ki je označeval mojstre, velja pa za vsakršno dobro oblikovanje.

Prepuščanje naravnemu toku, tako »da nič ne delamo, a je vse narejeno«, (nekdanji mojstri so delovali v nekakšnem meditativnem stanju) je torej smiselno tudi vsaj za segment sodobnega slikarstva, saj še danes predstavlja pomemben element, sprožilec, ki mu običajno pravimo tudi spontanost, ki v precejšnji meri pomeni tudi odsotnost hotenega delovanja (vse oznake so pravzaprav orisi pojma *wu wei*). Spontanost še danes,



tako kot to velja za kaligrafski zapis mojstra, velja na primer za slikanje na način »a la prima«, kjer ustvarjalec začne in tudi dokonča sliko, ne da bi jo kasneje dopolnjeval ali popravil. Zaradi močnega ustvarjalnega naboja, kjer avtor deluje brez oklevanja, kadar je likovno delo skladno z ustvarjalčevo naravo in z naravo stvari, zaradi česar rezultat deluje neprisiljeno, je tudi ta slika živa, sveža, s tem resnična in se ravno zaradi tega lahko smatra za umetniško delo. (Watts, ki govori o zen umetnosti, pravi, da se lepota skriva v enostavnosti, drznosti, silovitosti v pomenu upati si in v hkratni spontanosti. Nič ni tako pomembno v življenju in umetnosti Daljnega vzhoda kot spontanost in naravnost, ki nosi prizvok iskrenosti. [Watts, 1984: 119-121]).



Slika 7: Odslikavanje (avtorjeve umišljene) stvarnosti. Soočanje dveh polov iste stvarnosti: trdnega - zaključka obale oziroma "atola", in delujočega, vodne površine - morja. Podobno kot na sliki, en princip tudi v realnem življenju v sebi nosi zametke drugega, zaradi česar meja ni nikdar tako ostra, kot to običajno mislimo. Razlika in hkratna neločljivost sta tisti skupni imenovalci v stvarstvu, ki sta gonilo vzajemnega sodelovanja (med moškim in ženskim principom, ki ju sooča tudi kitajska misel). Verjetno bi se glede na izraz, sled čopiča, sproščeno in/ali živost poteze, dalo najti kakšno podobnost tudi z japonskim sumi-e slikarstvom. Peter Marolt, Cilj 10x15 cm, enobarvni akril/papir, 2010. [Marolt, 2010: 56].

*Figure 7: Reflection of (the author's imagined) reality. Confrontation of two poles of the same reality: the solid – the end of the shore and the atoll respectively - and the dynamic water surface, the sea. As well in real life, one principle contains germs of another, because of which the borderline is never as clear as we usually believe. Distinction and inseparability at the same time are those common denominators in the Creation which drive mutual collaboration (between the masculine and feminine principles, which are also opposed in Chinese thought). Considering the expression, the brush stroke, the ease and/or vivacity of the stroke, we might find some similarities to Japanese sumi-e painting. Peter Marolt, Target 10x15cm, monochrome acrylic/paper, 2010.*

Ne moremo sicer trditi, da sta arhitekta Jacques Herzog in Pierre de Meuron seznanjena s pogledom na svet, ki velja za tradicijo Daljnega vzhoda, (čeprav je potrebno vedeti, da jima je svetoval vodilni kitajski umetnik Ai Weiwei in da oblikovanje sloni na študiji kitajske keramike, ki naj bi pripeljala do oblike gnezda) pa vendar drži, da t.i. kontrolirana slučajnost, naključnost, ki pa to nikoli ni, zaznamuje konstrukcijo, ki ne sledi običajno uporabljeni konstrukcijski logiki, s čimer je načrtana prepoznavnost danes večini arhitektov znanega sodobnega stadiona, poimenovanega tudi "Ptičje gnezdo" ("Bird's Nest"), ki je nastal za potrebe letnih olimpijskih iger v Pekingu leta 2008. Pristop k oblikovanju arhitekturnega prostora, v takšnih primerih potrjuje celo smiselnost takšnega oblikovanja, ki v osnovi ni prvenstveno obremenjeno z razumom, pač pa je prejšnja stvar ustvarjalnega navdiha, ki upošteva ustvarjalnost narave. (Inovativna oblika konstruktivne mreže namreč posnema mrežo iz vej, rogovi, na fasadi vidni konstruktivni elementi pa dajejo vtis, kot bi bili zloženi naključno.)

Preučevanje tradicije, v našem primeru umetnosti: slikarstva in umetnosti oblikovanja prostora Daljnega vzhoda, je tako le izhodišče, ne pa končni cilj. Tega predstavlja možen prenos nekaterih znanj, veščin in modrosti v današnji čas, seveda skladno z današnjo rabo in z našo sposobnostjo razumevanja in zaznavanja sveta, ki nas obdaja.



Slika 8: Sodobna interpretacija čajne hiše v armiranem betonu Tetsua Gota na Okinavi, kjer je obvezno sliko v niši - tokonomi, jedru prostora čajnega obreda, zamenjal usmerjen pogled v naravo. Premišljeno izrezan pogled na skalo v izposojenem naravnem ozadju naj bi dajal vtis, kot da gre za naslikano goro. Cvetlični aranžma na levi, predstavlja obvezen simbolni element tokonome. Celotna niša, ki predstavlja osrednji prostor čajnega obreda, je tradicionalno, za višino stopnice, simbolno dvignjena od siceršnjega nivoja tal. Orhideja v miniaturnem bazenu sredi lakiranega podstavka, zrcali svetlobo iz ozadja in asociira na čajni vrt, ki je tako skrčen v entiteto, ki jo predstavlja en sam samcat cvet. Vir slike: [Freeman, Nosé, 2002: 39].

*Figure 8: A contemporary interpretation of the tea house in reinforced concrete of Tetsuo Gota in Okinawa. The obligatory painting in the built-in recessed space - tokonoma, the heart of the tea ceremony space, was replaced by a directed view of nature. The thoughtfully framed view of the rock with a natural backdrop should give the impression of a painted mountain. The flower arrangement on the left is the obligatory symbolic element of tokonoma. The recessed space representing the central area of the tea ceremony is traditionally symbolically elevated with respect to the general floor level. The orchid in a miniature pool at the centre of the lacquered pedestal mirrors the background light and thus creates an association with a tea garden shrunk to a single blossom.*

**Viri in literatura**

- Basho, M., (1990): *Vetar sa Fudžijame*. Glas, Banja Luka.
- Freeman, M., Nosé, M., (2002): *The Modern Japanese Garden*. Octopus Publishing, London.
- Hladik, M., (2000): *Le pavillon de thé*. V: *L'architecture d'aujourd'hui* 328, str.: 54-57.
- Itoh, T. (1972): *The Classic Tradition in Japanese Architecture*. Modern Versions of the Sukiya Style. Weatherhill, Tankosha, New York, Tokio, Kyoto.
- Itoh, T., (1984): *The Gardens of Japan*. Kodansha International, Tokio, New York, London.
- Klasiki daoizma (prevod Milčinski M.), (1992): *Dao De Jing, Zhuang Zi, Lie Zi*. Slovenska matica, Ljubljana.
- Kovšca, T., (2005): *Bonsaj: umetnost in filozofija*. Nova M&A, Britof, Kranj.
- Marolt, P., (2008): *Ustvarjalna praznina in poetika*. V: *AR*, Let. X, št. 1, str.: 64-73.
- Marolt, P., (2010): *Onkraj vseh besed. (trivrstični ideogrami)*. Omnibus, Sarajevo.
- Palmer, M., (2000): *Jin in jang*. Mladinska knjiga, Ljubljana.
- Ogrin, D., (1993): *Vrtna umetnost sveta: pregled svetovne dediščine*. Pudon, EWO, Ljubljana.
- Seike K., Kudō, M., Engel, D.H., (1980): *A Japanese Touch for your Garden*. Kodansha International, Tokio, New York, London.
- Watts, A.W., (1984): *Put zena*. Niro književne novine, Beograd.
- Yagi, K., (1989): *A Japanese touch for your home*. Kodansha International, Tokio, New York.