

DE KRACHT VAN HET KLEINE: ALLES OF NIETS. OVER YUMIKO YONEDA

Philip Peters

‘Niets’ kan de beeldende kunst niet laten zien, dat is per definitie onmogelijk. Wat de kunst wel kan: iets uit niets maken – dat aspect van ‘niets’ dat zichtbaar en kenbaar kan zijn: ‘niets’ zonder de ‘n’; één letter maakt dan het kardinale verschil tussen onbenoembare essentie en de aanduiding of representatie daarvan in termen van vingers die wijzen naar de maan .



Een voorbeeld is dit werk van Giovanni Anselmo, die dat deel van de oneindigheid zichtbaar maakte dat eindig is, bijvoorbeeld door helemaal links in een stenen balk het woord ‘finito’ te graveren of anderszins aan te brengen en daarmee maakte hij dus duidelijk dat alles, het hele universum, links van die balk ‘infinito’, oneindig was. Met andere woorden: iets wat er *niet* is (althans niet waarneembaar), een afwezigheid - en *niets* zou het toppunt van afwezigheid kunnen zijn als je hiërarchieën van afwezigheid en ‘nietsheid’ zou kunnen opstellen, wat per definitie niet mogelijk is omdat je, omgekeerd, over niets niet kunt denken in termen van ‘ietsheid’ behalve in de universele ontkenning ervan.

Dit kun je een variant van ‘negatieve theologie’ noemen: je kunt de godheid niet benoemen maar je kunt er wel alle namen voor gebruiken die niet van toepassing zijn (en dat zijn dan inderdaad *alle* denkbare en ondenkbare namen) en als die uitgeput zijn blijft er letterlijk *niets* over en dat is dan de gezochte naam, géén dus. Het afwezige laat zich alleen kenbaar maken in termen van de negatie van aanwezigheid, zoals een gat zich alleen laat definiëren door alles wat er zich omheen bevindt en juist géén gat is - anders zou er helemaal geen gat zijn en strikt gesproken *is* dat er ook niet, daar gaat het nu juist allemaal om. Wat niet wegneemt dat je wel in een gat kunt vallen of andere ervaringen van allerlei aard met betrekking tot afwezigheid kunt hebben – het feit dat ‘er niets is’ bestaat in een paradoxaal spanningsveld met de schijnbaar synonieme formulering die ontstaat door het veranderen van de woordvolgorde: het feit dat ‘niets er is’: is het er nu wel of is het er niet – en waar is ‘er’?

Deze materie – hoe om te gaan met dualiteiten – is van oudsher het terrein van filosofen en mystici (wat bepaald niet altijd hetzelfde is), maar de beeldende kunst, dat grillige en eigenwijze stiefzusje van argumenten en rationalisering als ook van intuïtie en impuls, bemoeit zich overal mee, dus ook met *alles of niets*. Dat is zelfs, in andere zin, de natuurlijke habitat van de kunst als zij meer wil zijn dan ongevaarlijk entertainment: op dat fijne lijntje, in dat wankel evenwicht *tussen alles en niets*.

Van Brancusi’s ei tot het neoconceptualisme van onze tijd heeft de kunst allerlei pogingen ondernomen om van ‘less’ ‘more’ te maken, al was het maar in verbaal commentaar. Soms met een nadruk op pure materialiteit onder het motto *what you see is what you get*. De industrieel vervaardigde kubussen van Judd, de metalen vloerdelen van Andre, de basisgeometrische vormen van LeWitt waren van een gelijksoortige, intimiderende onverzettelijkheid, als de piramiden van Egypte. Die klassieke (of neo-neoklassieke) helderheid en duidelijkheid, waarin geen persoonlijk handschrift te ontdekken viel, was historisch gezien een reactie op de grilligheid van het ongebreidelde, volstrekt individuele en zeer expressieve materiaalgebruik van het abstract-expressionisme. Maar nu, vijftig jaar later, kunnen we er ook weer anders naar kijken en zien we ook de textuur, de licht- en schaduwwerking, de poëtische aspecten die evenzeer deel uitmaken van deze (her)formulering van onze positie in de wereld. Niet voor niets schreef Sol LeWitt ergens (ik citeer uit het hoofd zijn uitspraak uit 1968): “De conceptuele kunstenaar is meer een mysticus dan een analyticus.” De piramiden zijn op het eerste gezicht gigantische oefeningen in *vorm, kracht en inspanning* die met elkaar de tijd overstijgen (al was het maar omdat ze er nog steeds staan), maar hun innerlijke betekenis was ook daadwerkelijk binnenin te vinden: ze verbonden leven en dood en zorgden voor een soepele reis van het ene leven naar het andere en als zodanig overstijgen ze in diepere dan puur materiële, concrete zin opnieuw de tijd, van het dagelijks leven tot de eeuwigheid. Zonder letterlijk (of, in termen van beeldende kunst: figuratief) te worden zijn de

kubussen, vloerplaten en andere mathematische vormen ook meer dan concrete objecten, het zijn sporen van menselijke aanwezigheid in een krachtige, heldere terminologie, rituele bevestigingen van onze gedachten over de menselijke conditie afgezet tegen het oneindige.

Deze en andere gedachten kwamen bij mij op tijdens het kijken naar werk van Yumiko Yoneda, sinds twintig jaar woonachtig in Nederland, waarin zowel Westerse als Oosterse attitudes een rol spelen en elkaar soms raken of langs elkaar heen schuren. De verschijningsvorm van het werk beperkt zich tot meestal vrij kleine objecten die op verschillende manieren afstammen van de cirkel, en kijkt tegelijkertijd op een transcendente manier naar binnen – veel werken heten bijvoorbeeld *Inner Mind*. Daarbij problematiseert het werk zijn eigen materialiteit.



De cirkel is de perfecte geometrische vorm en stereometrisch geldt datzelfde voor zijn driedimensionale incarnatie, de bol. In allerlei culturen fungeren cirkel en bol als symbolen van perfectie. De cirkel (bol) heeft geen begin en geen einde en is overal gelijk. Zijn totale symmetrie benadert de tautologie. In de perfectie verbergt zich *alles*, maar omdat alles geen individueel karakter heeft is het tegelijkertijd ook *niets* – in laatste instantie valt er geen zinnig woord over te

zeggen: wie niets zegt over alles zegt tegelijkertijd alles over niets en de uiterste consequentie is in beide gevallen *zwijgen*: ‘waarover men niet spreken kan, daarover moet men zwijgen’. Dat geldt ook voor de kunstenaar en deze bol is dus eigenlijk meer een representatie van *het begrip bol* dan dat hij daadwerkelijk een concrete bol is, hoewel hij dat ontegenzeggelijk óók is (hij is van een bepaald materiaal gemaakt, heeft een bepaald formaat, we kunnen hem vastpakken). De concrete bol kan nooit meer zijn dan een afschaduwing van het *Idee* ‘perfectie’ en daarmee zijn we niet alleen in het Oosten maar ook in Plato’s grot terechtgekomen. Door- en teruggedeneerd: de bol vermomt zich als zichzelf, een even simpele en voor de hand liggende als zeldzaam geraffineerde vermomming. De Zen-meester drukte het zo uit: “*Voor ik verlicht was waren de bergen bergen en de bomen bomen. Toen ik verlicht begon te worden waren de bergen geen bergen en de bomen geen bomen. Nu ik verlicht ben zijn de bergen bergen en de bomen bomen.*”

De Tao Te Tjing zegt: “*Ik weet niet wat het is maar ik noem het Tao*” Dat onnoembare, dat Lao Tze voor het gemak even een naam gaf om het er tenminste over te kunnen hebben ook al is het een schijngehalte, genereerde *de tienduizend dingen* (dat wil zeggen: alles in de wereld waarvan we wel een idee hebben wat het is, van een stoel tot een filosofische gedachtegang) en de tienduizend dingen hebben deel aan Tao, zoals een druppel water in de oceaan deel uitmaakt van de oceaan, maar zij *zijn* niet Tao, ze zijn er niet synoniem mee, net zomin als één waterdruppel de oceaan *is*. Omdat over Tao niets te zeggen valt kan er alleen gesproken worden over de tienduizend dingen in al hun op zich ook al weer potentieel oneindige verschijningsvormen: vingers wijzend naar de maan, want de maan zelf kunnen we niet pakken maar we kunnen ons wel van de maan (de oneindigheid, de perfectie, alles, niets, tao, god) bewust zijn via de expressie van de tienduizend dingen die op zich imperfect zijn maar wel naar perfectie kunnen verwijzen, er een beeld, een representatie van kunnen zijn, een *expressie* van Tao door middel van beelden en woorden die daar het per definitie gemankeerde vehikel voor zijn.

Ik denk dat het werk van Yumiko Yoneda zich hiermee bezighoudt, een constante poging is om de perfectie te benaderen en als zodanig is het een icoon van inventiviteit én van de menselijke onmacht in het communiceren van iets (alles, niets) dat zich nu eenmaal niet laat communiceren, een prachtige paradox waarin de essentie van het mens zijn (en van de tienduizend dingen) in een minimaal vocabulaire wordt uitgedrukt.

Je zou kunnen argumenteren dat het hierboven afgebeelde werk, een witte bol, de minst afleidende vorm is, die vanwege zijn stereometrische perfectie het meest geschikt is om naar spirituele perfectie te verwijzen en dat dan met dat ene werk alles wel gezegd is, maar dat is een typerende valkuil: dan wordt de concrete representatie verward met de spirituele essentie zelf en dat is een

verkeerde manier van kijken, net zoals bijvoorbeeld een moord in een roman of film geen échte moord is maar een representatie ervan, een benoembare en begrijpelijke iconografie die óók en in de eerste plaats over zichzelf gaat. ‘De tienduizend dingen’ zijn van een ongelooflijk grote rijkdom en verscheidenheid en als we de vergelijking nog even volhouden wordt die in iedere menselijke activiteit gevierd. In dit oeuvre is de bol ook niet het eindpunt maar eerder een begin, een basisvorm waaruit de overige vormen zijn ontstaan, waarbij wel kan worden aangetekend dat Yoneda steeds heel dicht bij die basisvorm blijft en daarmee een beeldend vocabulaire heeft opgebouwd dat tegelijkertijd uiterst bescheiden en uiterst consistent is.



Een ovaal is een uitgerekte cirkel en op dezelfde manier is een ei een naar boven en beneden verlengde bol. Het ei staat formeel zo dicht bij de bol, dat je bijna zou kunnen zeggen dat hij een iets andere incarnatie van de bol is, ware het niet dat perfectie niet formeel inwisselbaar is (vergelijk bijvoorbeeld de perfecte cirkel/bol van de volle maan met zijn schijngestalten). Je zou je ook kunnen voorstellen dat het ei oorspronkelijk een bol was, waarop van beide kanten gelijkmatige druk is uitgeoefend tot de huidige vorm was bereikt. Maar natuurlijk is het ei ook een heel prozaïsch en alledaags natuurverschijnsel:

kippen, vogels, reptielen gebruiken het voor de voortplanting en veel eieren zijn eetbaar voor de mens. Een en ander spreekt elkaar niet tegen: het 'leggen' van een bol is niet de meest efficiënte manier om iets door een nauw kanaal heen te helpen en hoewel ik er geen enkel verstand van heb kan ik me voorstellen dat het ei voordat het rijp werd om gelegd te worden eerst een bol was. Daarnaast is het ei in veel culturen haast een even fundamenteel symbool als de bol: in enkele gevallen wordt het ontstaan van de wereld of van de goden vanuit het ei verklaard – de oorsprong van die gedachte kan natuurlijk een naar een hoger plan verheven idee zijn over het ei als bringer van leven, dat weten we niet zeker – wat was er eerder, kip of ei? In ieder geval verschijnt het ei ook met die expliciet verwoorde betekenis in 1924 bij Brancusi:



Het heeft als titel *Het begin van de wereld* omdat al het leven voorkomt uit een eikel. Paradoxaal genoeg heet dat wel zo, maar een eikel is eerder (wat onregelmatig) bolvormig dan ovaal en zo komen ook hier de twee fundamentele vormen van het universum op wonderlijke wijze via de taal bij elkaar. Brancusi's ei is van brons en dus relatief zwaar. Alle werken van Yoneda zijn gemaakt uit kunststof en ze zijn vederlicht – ze ambiëren Brancusi's *gravitas* niet, ze willen wel (een afspiegeling van) volmaakt zijn, maar op een bescheiden manier, zonder nadruk. Hun pure aanwezigheid is genoeg, hun status hoeft niet te worden benadrukt.

Opmerkelijk is dat Brancusi's ei (dat hij zelf als de perfecte vorm beschouwde) niet regelmatig ovaal is net zomin als dat andere icoon van de moderne kunst, het *Zwarte Vierkant* van Malevich, een echt kloppend vierkant is. En de aarde, onze planeet, is ook geen perfecte bol. Maar de bol en het ei van Yoneda zijn net zo getrouw aan de 'originele vorm' als een kubus van Judd of een vierkant vloerdeel van Andre.

En er is nog een essentieel verschil:



Brancusi legt een link tussen de volmaakte vorm en de mens door het ei in een andere incarnatie op een heel letterlijke manier een gezicht te geven, zodat het kennelijk 'de' mens representeert en in de verte heel misschien zelfs wel een beetje individuele trekken vertoont. Ik denk niet dat een ei van Yoneda ooit een gezicht zou kunnen krijgen: het gaat hier om de *inner mind* en die heeft geen gezicht.

Natuurlijk zijn er overeenkomsten tussen Brancusi en Yoneda, op het eerste gezicht meer dan met de minimalisten, maar daar staat tegenover dat Brancusi in zijn zoektocht om het volmaakte te benaderen een breed vocabulaire ontwikkelde, zodat zijn beeldende formuleringen vanuit verschillende kanten naar het universele wijzen - van het ei tot de *Eindeloze Zuil* - terwijl Yoneda zich bepaalt tot varianten op de basisvormen, dichter bij huis blijft als het ware. Ook is het formaat van haar werk steeds klein tot heel klein, haar objecten zijn kleine,

bescheiden aanwezigheden die eigenlijk altijd en overal kunnen functioneren. Ik kom daar nog op terug.



Deze vorm lijkt in een staat van transitie tussen bol en ei (of andersom) te verkeren, hij is het resultaat van een proces van de inwerking van onbekende krachten of misschien is dit een momentopname uit een dergelijk proces dat hier een statisch beeld heeft opgeleverd. Vergelijkingen dringen zich op met schijngestalten van de maan, met door de natuur onregelmatig gevormde megaliëten uit de ijstijd die je in ons land ook tegenkomt.

Dergelijke stenen, vooral de verticale menhirs, werden later wel gebruikt voor het bouwen van rituele structuren – Stonehenge is er een klassiek voorbeeld van en in Nederland de hunebedden. Puur door hun herkomst uit een zeer ver, prehistorisch verleden, door hun compromisloze, onverzettelijke vormen en door hun relatief grote formaten in een overigens vlak landschap (waar ze dus zowel in ruimte als in tijd als *Fremdkörper* worden beschouwd) roepen ze een mythische atmosfeer op, als dragers van kosmische geheimen waar wij geen weet (meer?) van hebben. En hoewel dit beeld van Yumiko Yoneda vanwege zijn materiaal vederlicht is, draagt het toch ook de overdrachtelijke zwaartekracht van de cultuur met zich mee waarin we geleerd hebben om zulke vormen als ‘zwaar’, *gewichtig*, te beschouwen in termen van oorsprong en betekenis. En tegelijkertijd lijkt dit werk ook zelf een soort slachtoffer van de

zwaartekracht: het lijkt erdoor ingedeukt. Het feit (zeldzaam in dit oeuvre) dat het op een sokkel wordt gepresenteerd geeft het beeld extra importantie als iets dat niet alleen letterlijk ‘op een voetstuk is geplaatst’, maar ook als voorwerp ter verering, een cultisch object dat je je ook in een of andere tempel zou kunnen voorstellen – en het is dan ook daadwerkelijk te vinden in een ‘kunsttempel’, het heiligdom van de kunstsekte, dus de appel valt niet ver van de boom en in de kunst wordt hier een situatie nagebootst die in vrijwel iedere cultuur op aarde een vanzelfsprekend ingrediënt van het maatschappelijk en geestelijk leven representeert.

Tegelijkertijd zou je kunnen construeren dat de nadruk op inhoudelijke of spirituele zwaarte ook een ironisch aspect heeft: het materiaal is ‘maar’ industrieel vervaardigd piepschuim, op zich een weinig spiritueel element, en dan is de sokkel waarop het ei ligt ook nog eens van datzelfde, weinig representatieve materiaal gemaakt. Door de paradoxale situatie die ontstaat in het spanningsveld tussen zeer zwaar en vederlicht zou je je kunnen voorstellen dat de gewichtige spirituele uitspraak in het materiaal ontkend of in ieder geval gerelativeerd wordt. Of misschien – en dat is meer in overeenstemming met de uitstraling van het hele oeuvre – moet het materiaalgebruik beschouwd worden als een uiting van bescheidenheid, van niet meer willen pretenderen dan je te bieden hebt: representatie en niet de numineuze essentie zelf. De mens heeft de mogelijkheid om *alles* te ervaren, maar heeft de beschikking over *niets* om dat te communiceren behalve symbolische representatie.



Iets van gelijksoortige aard komt naar voren in dit werk. Yoneda's objecten zijn meestal wit, maar af en toe verschijnt er, bijvoorbeeld, een grijs ei. Hoewel van hetzelfde materiaal gemaakt (een mengsel van boetseerpasta, gips en piepschuim) lijkt het, puur door de donkerder kleur, toch zwaarder dan de witte werken. Die zwaarte is dus relatief, want wie een grijs ei zonder witte context ziet ervaart het niet als zwaar, het blijft een bescheiden en licht voorwerp. De kleur zet wel aan het denken, juist omdat het hier een weinig voorkomende uitzondering betreft. Waarom is een kleurverandering nodig, zeker als de overheersende kleur wit is met al zijn bijbehorende associaties? Natuurlijk kan een representatie van een Idee in principe alle denkbare en ondenkbare vormen en kleuren aannemen en juist daardoor duidelijk maken dat die hele bonte veelheid aan verschijningsvormen deel uitmaakt van het universele zonder daarmee synoniem te zijn, maar die positie is in dit oeuvre niet aan de orde omdat het maar één kleurverandering betreft. Dan gaan de verschillen automatisch meetellen: lopen de grijze objecten 'uit de pas', zijn het 'nepsymbolen', valse profeten die hun gelijkenis met de 'echte' misbruiken om ons op een dwaalspoor te brengen? Dat lijkt me niet: uit al het bovenstaande volgt dat er geen dwaalsporen zijn en over moraliteit wordt niet gesproken. De gedachte alleen al houdt een risico in en dat is dan qua interpretatie wél een dwaalspoor: dat we weer gaan denken in dualiteiten (met name goed en kwaad) en dat dan ook nog eens op een hiërarchische manier (goed is in orde en kwaad

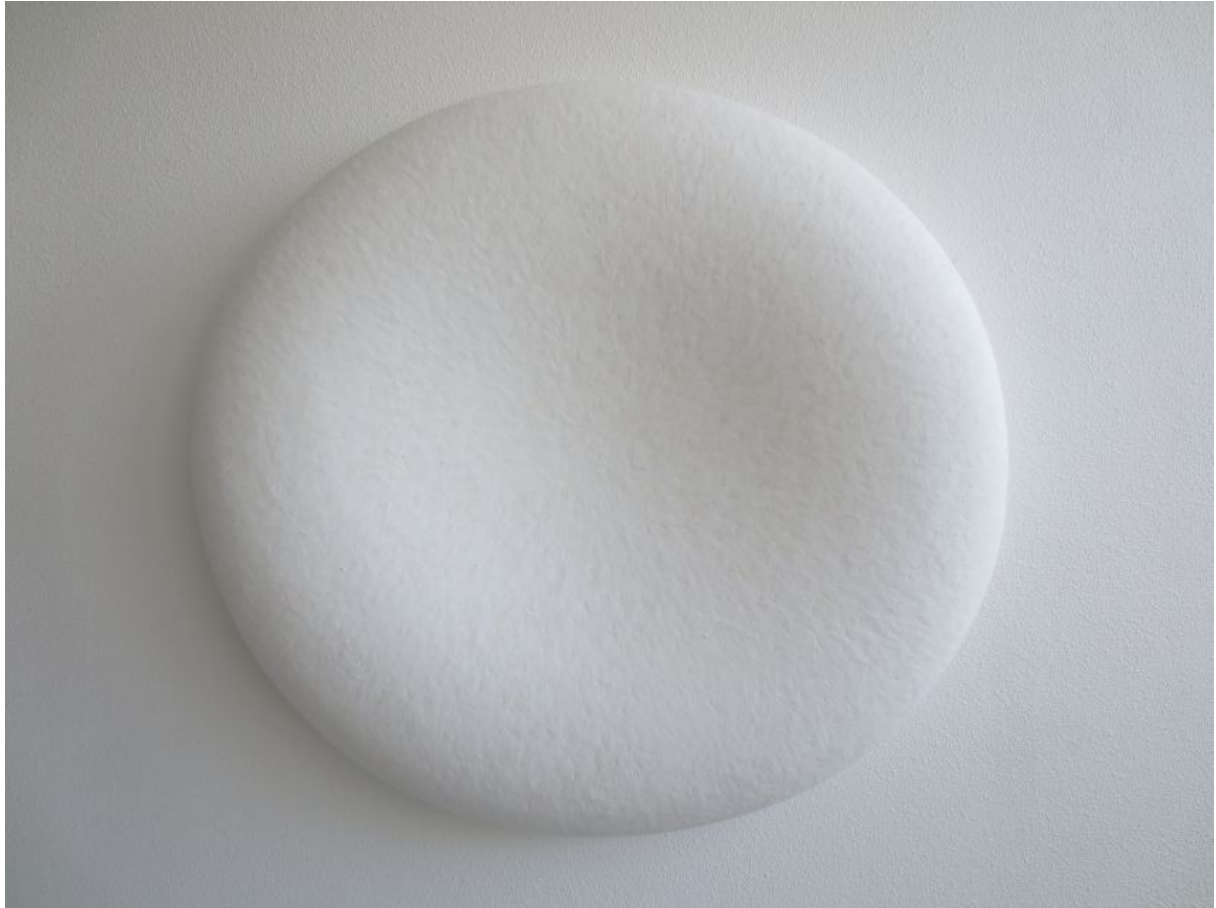
deugt niet), die uitsluiting (van het 'kwaad' natuurlijk) tot gevolg kan hebben, terwijl het enige wat we van de tienduizend dingen weten (om die terminologie nog maar eens te gebruiken) is dat ze niet samenvallen met Tao, maar er wel deel van uitmaken, ongeacht hun verdere eigenschappen. Ter vergelijking: uitsluiting van het kwaad (in dit geval gerepresenteerd door de vermeende vervalsing van het ei) zou net zoets zijn als volhouden dat bijvoorbeeld de meest wrede dictator geen deel zou zijn van de schepping, de evolutie, de mensheid of welke ruimere al dan niet natuurlijke of wetenschappelijke orde dan ook en dat is onzin, onder omstandigheden zelfs gevaarlijke onzin. Doorgeredeneerd heeft een grijs ei dus precies dezelfde status als een wit ei, ook als het maar één keer voor zou komen.

Maar dat wil aan de andere kant niet zeggen dat een grijs ei *gelijk* is aan een wit ei: het ziet er immers anders uit, het onderscheidt zich en verkrijgt daardoor een soort *individualiteit*. Als om dat te onderstrepen valt aan dit grijze ei nog iets anders op: het is niet ongeleed grijs, er zijn lijnen op getrokken, vermoedelijk met inkt, die zelf ook weer ovalen vormen en met de uitdijende en inkrimpande eivorm meegaan, die misschien zelfs benadrukken. Hierdoor wordt het raadsel van dit ei aanmerkelijk vergroot. De universele vorm lijkt wel *gedecoreerd*, misschien omdat een cultisch object binnen zekere grenzen zo mooi mogelijk moet zijn. Er zijn culturen (het hindoeïsme, het westerse christendom voor de reformatie, het orthodoxe christendom tot nu toe, sommige takken van de islam), waarin decoratie juist verwijst naar het goddelijke en inbegrepen is in, zo niet de kern is van, de representatie en definitie van het cultische aspect. Je zou denken dat dit vooral zou gelden voor iconoclastische culturen waar afbeeldingen verboden zijn, maar in katholieke kerken en hindoeïstische tempels is het een en al theater wat de klok slaat. In de Zen-cultuur geldt dat niet, dat is in visueel opzicht een sobere, naar binnen gekeerde aangelegenheid en omdat Zen een essentieel referentiepunt in dit oeuvre is – voor mij tenminste – verrast eigenlijk iedere visuele toevoeging aan het hoogst noodzakelijke, al kan aan een dergelijke gedachtegang enige rigiditeit niet ontzegd worden die ook lijkt te veronderstellen dat de beelden *consequent* zouden moeten zijn, wat op zich weer vreemd is, want er is geen enkele wet in het hele universum die iets dergelijks beweert.

Maar dat betekent niet dat de kijker niet zou moeten nadenken als er iets bijzonders gebeurt zoals hier met dit grijze ei. De ovale lijnen hebben in de verte iets van jaarringen bij boomstammen: je kunt er de geschiedenis aan aflezen, je kunt de boom als het ware dateren. In contrast daarmee geven deze lijnen op het ei eerder het tegendeel aan: ze bewegen met de vorm van het ei mee en zijn strikt genomen niet als concentrisch te beschouwen zoals bij een boomstam. Een natuurlijk-kosmisch proces waar ze wel aan doen denken is de afwisseling van eb en vloed, die onder invloed van de maan (waarvoor hier geen vingers nodig zijn!) door alle tijden heen blijft plaatsvinden – in deze vergelijking verwijzen

de lijnen dus juist niet naar geboekstaafde of te boekstaven geschiedenis, maar integendeel naar een soort kosmische ademhaling die eeuwig en oneindig is.

Zo zou ik nog wel wat meer of minder gemankeerde vergelijkingen kunnen verzinnen, maar deze lijken me voor dit moment voldoende om aan te geven waar het mij om gaat: dit grijze ei met zijn ovale lijnen vertegenwoordigt – binnen de context van het hele oeuvre – een aanduiding van individualiteit in het licht van het oneindige; het heeft daar deel aan, is er een duidelijke representatie van maar is tegelijkertijd ook zelf iets op iemand of iets ván iemand (een gevoel, een gedachte). Op deze manier bekeken voegt het grijze ei iets toe aan het witte vanwege het doorbreken van het *dogma van het wit* – het leert de kijker dat niets leerstellig is, dat zou de ervaring alleen maar wegnemen, een levende verhouding tot het Al (hoe ook verwoord) mag niet in een soort *stijl* verzanden, er mag geen esthetiserende reductie van betekenis ontstaan, want dan schiet het werk zijn doel voorbij en sust de kijker alleen maar in slaap en in die slaap wordt alleen nog gedroomd van ‘mooie dingen’ en niet van hun betekenis. En daar gaat het wel om. Met andere woorden: af en toe een grijs ei of andere uitzondering is voor dit werk noodzakelijk om te vermijden dat het niet verwordt tot een aantal ‘mooie dingen’ waarvan de betekenis allang verdwenen is in een geconditioneerd dogma, waardoor het moment van *satori*, van de directe numineuze ervaring, wordt geblokkeerd.



De bol en het ei zijn basisvormen met een universele betekenis in veel culturen. Maar in Yoneda's oeuvre komen ook allerlei vormen voor die er weliswaar van zijn afgeleid maar de oorspronkelijke betekenissen doen verschuiven. Hier is bijvoorbeeld een bol die afgeplat lijkt tot een soort schijf en daarmee dus zijn cirkelvormige perfectie bewaart. Maar hij is ook enigszins concaaf. Het heeft er dus de schijn van dat de oorspronkelijke bol is gemodificeerd tot een schijf met een deuk erin. Er heeft een kracht op ingewerkt die de oorspronkelijke vorm een nieuwe, eigen structuur heeft gegeven, zo te zien op een zachtzinnig boetserende, knedende manier, een zorgvuldig en subtiel proces dat 'klaar' was op het moment dat de zuivere cirkelvorm nog behouden was maar het oppervlak hol was geworden. Dat verleent het werk een individualiteit die uniek is en dat zet de beschouwer in zekere zin op het verkeerde been. Net gewend aan de representatie van 'alles' of 'de oneindigheid'(etc.etc.) wordt hij nu geconfronteerd met een object dat duidelijk van die representatie afstamt en de associatie daarmee levend houdt, maar tegelijkertijd een eenmalige uniciteit introduceert (er bestaat in dit oeuvre geen tweede werk dat hier exact identiek mee is). Dat doet vermoeden dat het in dit werk niet alleen gaat om de verwijzing naar perfectie maar ook om dat deel van de perfectie dat zelf *imperfect* is, zoals een individu imperfect is in het aangezicht van het oneindige al. Met andere woorden: dit werk is - of liever: representeert - een van 'de tienduizend dingen'. Het getal 'tienduizend' moet natuurlijk niet letterlijk

worden opgevat, het representeert alles wat niet Tao is (maar er wel deel aan heeft) en die hoeveelheid kan niet in een reëel cijfer worden uitgedrukt, dus met 'tienduizend' wordt gewoon bedoeld: onnoemelijk veel. We zouden dit werk, in tegenstelling tot de bol en het ei, kunnen opvatten als een *personage*. Een verbeelding van een incarnatie van de mens dus, de representatie van een persoon van vlees en bloed, met eigenschappen, gevoelens, gedachten. Die tonen zich beeldend, maar laten zich niet of nauwelijks onder woorden brengen – niet door mij in ieder geval - , misschien ook vanwege de abstracte vormtaal; deze werken (want dit is er één uit vele) stellen misschien individuen voor, maar het zijn geen portretten, als *personen* laten ze zich niet gemakkelijk doorgronden, maar het is in de hele context al opmerkelijk dat ze zich überhaupt als personen, als mensen, laten (her)kennen. Wat de beschouwer te zien krijgt is dan ook de *inner mind* van zo'n personage, iets dat onvervreemdbaar bij hem/haar hoort en haar tegelijkertijd verbindt met anderen, door verschillen en overeenkomsten en door het feit dat ze allemaal afstammen van 'de' bol of 'het' ei, want dat verband blijft altijd duidelijk zichtbaar. Dat is dus iets anders dan meer naar buiten gerichte en opvallende persoonlijke trekjes, het 'persoonlijke' is op zijn beurt ook weer tot een essentie teruggebracht.



Dit werk is duidelijk directe familie van het vorige: opnieuw een afgeplatte bol met een holte erin. Maar waar de eerste holte minder diep was en dus minder

rigoreus ingreep in het oppervlak is dit werk meer fysiek: de deuk zou best ontstaan kunnen zijn door een flinke stomp. Dat is niet zo (we kennen inmiddels de methode), maar het zijn woorden die de agressievere indruk die dit werk maakt willen proberen te omschrijven. Andere associaties komen op: een krater (bijvoorbeeld in een hemellichaam), een welgemikte karateklap of misschien meer een directe stoot van een bokser, een beschadigde bol, misschien ook een beschadigd personage. Met een beetje fantasie zou je je nog kunnen voorstellen dat de vorm ontstaan zou zijn doordat het ding, misschien nog nat, met kracht tegen de muur is gegooid en daar als het ware is blijven 'plakken'. Het verschil met het vorige werk is in concrete zin gering, maar in de uitwerking op de beschouwer relatief spectaculair, zij het moeilijk te benoemen in termen van individualiteit. Die individualiteit is ook betrekkelijk, misschien kun je beter zeggen: voorstellen voor of eventueel voorstellingen van individualiteit aan de hand van een categorisch voorbeeld, met andere woorden: individualiteit wordt dan, net als het geval was bij on- of bovenpersoonlijke perfectie, een representatie van *het begrip individualiteit* zonder persoonlijke invulling en daarom kunnen deze werken nooit portretten zijn, behalve dan van de *Idee*.



Als we het over individualiteit hebben gaat dit werk nog een stapje verder. Het is een soort uitgezakt ei, lichtelijk concaaf over een groot deel van het oppervlak. Het onderste deel lijkt net iets dieper te zijn dan de rest en dat brengt met zich

mee dat het onderste deel van het hele object enigszins naar voren springt. Daardoor levert het de associatie met een kaak. Als je dit als een kaak ziet volgt daaruit dat het bovenste deel een voorhoofd is. Met andere woorden: we hebben kennelijk te maken met een schematisch gezicht of iets wat ooit een gezicht geweest is dan wel 'streeft naar' het gezicht. Het verschil met een 'normaal' gezicht is natuurlijk dat de belangrijkste persoonlijke kenmerken ontbreken: ogen, neus en mond. Mogelijkerwijs hebben we hier dus wel te maken met een individu of iets wat naar het individuele neigt maar een portret is het niet – het is een *personage*, geen *persoon*. Het verwijst dus naar *alle* personen (naar *de* mens in algemene zin) en is tegelijkertijd nog een echo van het ei dat *alles* representeert. Ik denk dat dit werk in de context van dit oeuvre het dichtste bij (de aanduiding van) een individu komt en ik denk niet dat het gezicht ooit zal worden 'ingevuld': de individualiteit kan worden gesuggereerd, maar niet uitgespeld. Het werk heet *Portrait of Mind*, wel een portret dus, maar niet van een 'buitenkant'; het is ook niet het portret van de 'geest' van een individu, zoals het ontbreken van een lidwoord in de titel duidelijk maakt, maar het portret (de *representatie*) van 'geest' *tout court*, met andere woorden: dat deel van geest dat bovenpersoonlijk is, maar wel gemeenschappelijk, waar we allemaal deel van uitmaken maar dat nooit één - of zelfs maar een – gezicht kan hebben.



Dit is een opmerkelijke variant, omdat hier twee eivormen aan elkaar vast zitten. Wat wil dat zeggen? Zou het ene ei middels een soort *parthenogenese* het andere hebben voortgebracht? Of zou dit hun ‘natuurlijke’ staat zijn, als een Siamese tweeling? Maar waarom twee als één ei al een symbool is van perfectie en levenskracht? Wat is twee keer ‘oneindig’, twee keer ‘alles’, twee keer ‘niets’? Is dat als beeld niet een parodie op alles waar het ene ei voor staat? En dan is er de niet te ontkennen, in deze context wat groteske vormovereenkomst met twee overmaatse billen. Het geheel zou een vruchtbaarheidssymbool kunnen zijn en zo kun je natuurlijk construeren dat het om het zichzelf genererende en regenererende universum gaat, dat voortdurend en tot in alle oneindigheid zichzelf voortbrengt, uitgedrukt in concrete termen waarbij het ene ei *ad infinitum* het andere genereert en dat die eieren in wezen geheel gelijk zijn, wat hier beeldend inderdaad het geval is – dan maakt het niet uit of je er twee of duizend afbeeldt, ze stammen allemaal af van en zijn identiek met het ene ei, het hele universum is één bolvormig ei, om het zo eens uit te drukken, en dit beeld is op te vatten als een poëtische manier om daar expressie aan te geven. Het past bovendien wel in de traditie van Zen om te spotten met iedere vorm van dogmatiek. “*Als je de Boeddha tegenkomt, sla hem dan dood*”, zei Lin Chi en aan Bodhidharma, die volgens de overlevering rond 500 AD het Zen-Boeddhisme naar Japan bracht, is de prachtige dubbelzinnige uitspraak “*Niets is heilig*” toegeschreven.

Tenslotte kun je je ook nog afvragen of dit een eeuwig statisch beeld is of een momentopname van een proces: in het laatste geval is er sprake van potentiële beweging en dan zijn er tenminste twee leesrichtingen, van links naar rechts en andersom. In het eerste geval representeert het werk een stadium in een proces van *hechting* (de beide vormen bewegen naar elkaar toe met als doel één hele vorm te worden), in het tweede een stadium in een proces van *afscheid* (de vormen gaan ‘uit elkaar’ en zullen spoedig ook uit elkaars zicht verdwijnen). Uiteindelijk kunnen deze tegengestelde momenten ook nog tegelijkertijd in het werk aanwezig zijn, zodat hechting en afscheid, ontmoeten en verlaten, een krachtenveld veroorzaken waardoor het beeld in een voortdurende spanning, een permanent potentieel labiel evenwicht representeert: alle mogelijkheden (misschien zijn er nog wel meer) in één object gevat.



Sommige werken zijn samengesteld uit twee of meer op zich autonome vormen, in dit geval een bol op een ei. De combinatie van verschillende kleine gestapelde voorwerpen is niet nieuw; in de Zen-tuin komt hij vaak voor:



Zo'n 'torentje' is een baken voor meditatie en een herinnering aan hoe het deel zich verhoudt tot het geheel.

Yoneda's 'torentje' mag misschien een nakomeling zijn van deze tuintraditie – het werk heet ook *Little Garden* -, tegelijkertijd is het van een andere orde die alleen in haar oeuvre op deze manier voorkomt: de combinatie van de twee

basisvormen bol en ei. Hier is de bol intact gebleven, maar het ei (was het ooit eerder een bol misschien?) is als het ware ingedeukt door het gewicht van de bol, zodat voor de laatste een comfortabel plekje (een ‘nestje’) is ontstaan, waar hij stil en comfortabel kan liggen zonder het risico te lopen eraf te rollen. Opmerkelijk is dat hier het ei niet in een nest ligt, maar zelf het nest vormt voor de bol. Met andere woorden: de twee elementen hebben een relatie met elkaar en zelfs een geschiedenis, al is het maar van één gebeurtenis – er is een interactie geweest die van de twee oorspronkelijk losse beeldgegevens een geheel heeft gemaakt en het zeer terughoudende vocabulaire van al dit werk in aanmerking genomen mag hier wel gesproken worden van *drama*, de ene vorm verandert de ander voorgoed en daardoor kunnen ze co-existeren, *samen* bestaan. Het ligt voor de hand om door te denken over wat zich in eerste instantie aandient als een *hiërarchische* relatie, maar dat is glad ijs – weliswaar is de bol de *agens* van de vormverandering van het ei, aan de andere kant accommodeert het ei de bol: als het ei zagezegd had geweigerd om mee te doen was de bol doelloos god weet waarheen gaan rollen. Ik neig er daarom – en vanwege de aard van het hele oeuvre - toe om dit beeld eerder dan als een conflict als een balans te lezen: om dit resultaat te creëren was deze interactie noodzakelijk en daaraan zijn beide elementen uiteindelijk onderworpen en dan tonen ze zich uiteindelijk toch opnieuw als een complexe versie van (het streven naar) perfectie met misschien een heel zacht klinkende moralistische ondertoon: ‘de een kan niet zonder de ander en omgekeerd’ en daarom is respect voor alles wat *is* een leerstelling die wat mij betreft aan dit werk met een gerust hart kan worden toegeschreven.



Dit is een variant: een combinatie van basisvormen die samen een ruimte definiëren of zelfs, een stapje verder, die ruimte *zijn*: zij vormen de betekenis van de ruimte. Dat kan op de vloer plaatsvinden, zoals bij deze *Little Garden*, maar even goed aan de muur. Het afstand nemen van de enkele vorm ten gunste

van een arrangement van vormen geeft de kunstenaar binnen de restricties van het zelfgekozen minimale vocabulaire ineens een ongekend aantal nieuwe mogelijkheden: allerlei combinaties kunnen worden gemaakt en ook herhaling van vormen is dan niet langer taboe.



Een vergelijking met dit overzicht van een deel van een Zen-tuin is illustratief voor overeenkomsten en verschillen met Yoneda's kleine tuin.

De Zen-tuin is a priori een afgeperkt geheel waarin (onder meer) stenen zijn neergezet; Yoneda's tuin moet de ruimte annexeren, veroveren, die niet specifiek voor haar werk is gemaakt, maar gedefinieerd wordt door externe factoren, namelijk die van de kunstpresentatie.

De overeenkomst van twee plekken die daarbinnen de aandacht opeisen is overduidelijk, maar formeel is er sprake van een groot verschil: de stenen in de Zen-tuin zijn tamelijk grillig en 'mysterieus', die van Yoneda spreken de taal van de kunst van de 20^e en 21^e eeuw, althans van dat deel van die kunst dat naar binnen gekeerd is en minimaal qua vorm en materiaalgebruik. De complexe,

organische vormen van de Zen-tuin zijn hier vervangen door twee basisvormen: het ei en een schijf van minimale hoogte die natuurlijk een andere incarnatie of aanduiding van perfectie is, ergens tussen cirkel en bol in – die relatieve onbepaaldheid van dit element introduceert een nieuw ‘woord’ in Yoneda’s vormtaal en het krijgt betekenis door de relatie met het ei: twee of drie dimensies of iets daartussenin (als je dat zou kunnen uitdrukken), het maakt qua betekenis kennelijk niet uit, maar in beeldend opzicht natuurlijk wel – er ontstaat een onbenoembaar spanningsveld tussen de twee beeldelementen. Een heel ‘platte’ associatie zou nog kunnen zijn dat het ei op de voorgrond er is komen uit te zien als een *gebakken ei*, zodat we met twee verschillende verschijningsvormen van het ei te maken hebben – een natuurlijke staat en een waarin het voor menselijke consumptie geschikt is gemaakt - , maar die gedachte is bij nader inzien toch niet alleen maar flauw: de vergelijkbare betekenis van ‘rond’ en ‘ovaal’ wordt erdoor benadrukt en daarmee de consistente lading van beide vormen in de ‘tuin’.



Allerlei varianten worden nu mogelijk, net als in de Zen-tuinen, en alle denkbare voorbeelden van Yoneda’s vocabulaire kunnen erin worden samengebracht.

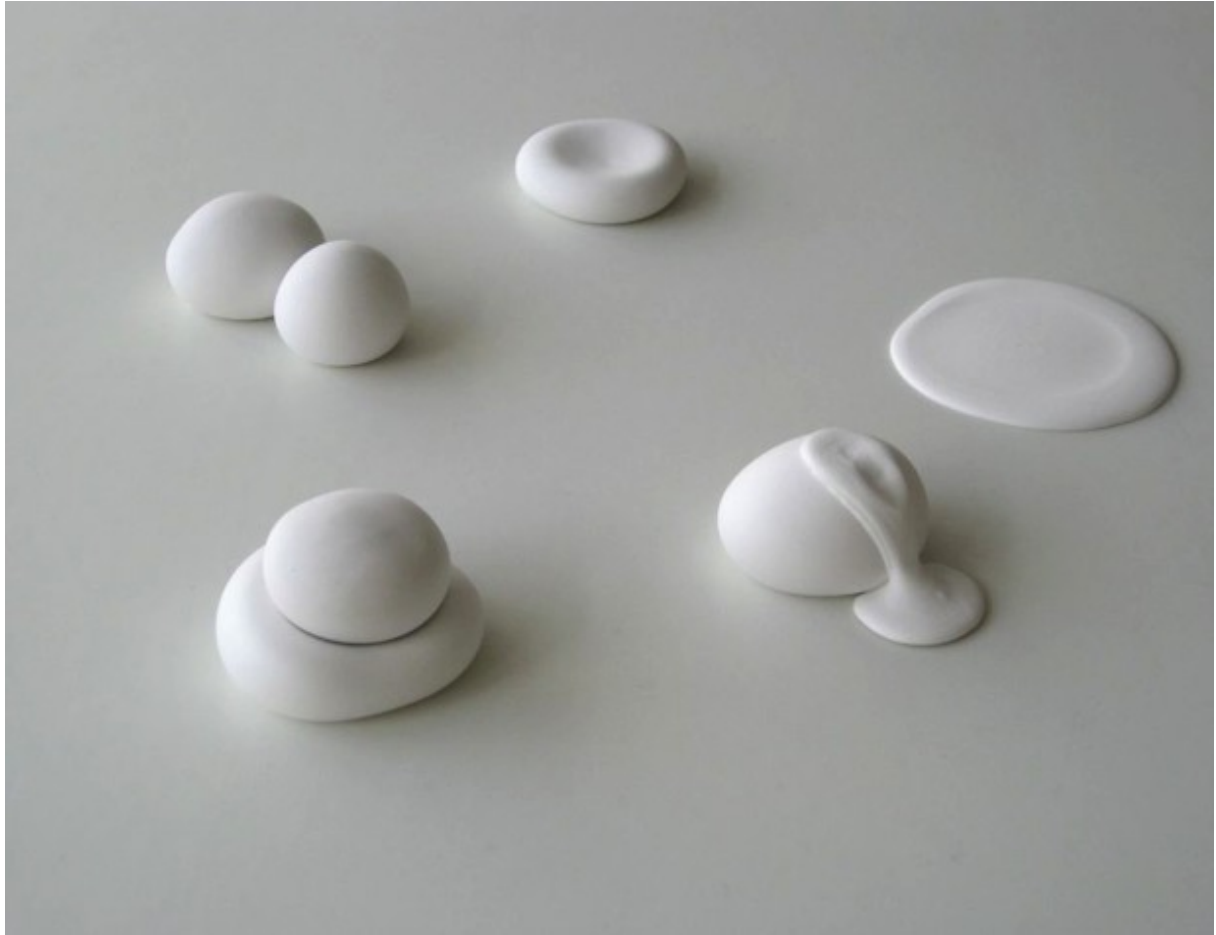
Deze tuinen doen me nog aan iets anders denken en datzelfde geldt voor de meeste arrangementen die op de muur zijn aangebracht. Ze zijn cultisch, meditatief en stil en voeren met elkaar een verheven beeldend ‘gesprek’:



Dit schilderij van Giovanni Bellini is een vijftiende eeuws voorbeeld van een vergelijkbaar gesprek – het genre staat bekend als *Sacra Conversazione*, maar het beeld is heel stil, in deze vorm van communicatie wordt paradoxaal genoeg juist duidelijk niet gesproken, althans niet in woorden. Traditiegetrouw stelt dit werk de tronende Maria met kind voor, omgeven door enkele heiligen die aan hun attributen te herkennen zijn (tweede van rechts is bijvoorbeeld St. Sebastiaan die door pijlen om het leven werd gebracht), een prelaat, een monnik en een paar musicerende engelen – dit alles in een sacraal interieur, dat eruit ziet als de apsis van een kerk. De personages waar het om gaat zijn Maria en de

heiligen, wat dat betreft kent de Sacra Conversazione meestal een hiërarchie hoewel er voorbeelden bestaan waarin dat minder duidelijk is, ook al omdat er minder mensen op staan. Dat zijn er dan behalve de Madonna met kind minimaal twee.





Deze kleine tuin straalt iets van hetzelfde uit: het beeld als geheel is verstild en de verschillende protagonisten staan met elkaar in woordeloos contact. Er hoeft ook niets gezegd te worden, want over 'niets' valt niets te zeggen.

In de tentoonstellingpraktijk gaat het erom dat de gebruikte elementen precies de juiste opstelling verkrijgen, waardoor ze met elkaar verbonden zijn en tegelijkertijd een gezamenlijk krachtenveld presenteren waar ook de beschouwer stil van wordt.

Dat hoeft, zoals gezegd, niet zoals een letterlijke tuin per se op de vloer, het juiste arrangement aan de muur heeft hetzelfde effect.



Deze presentatie bestaat uit slechts twee beeldelementen op een lange muur die ze zonder enige moeite aan kunnen. Het zijn bescheiden accenten van wit op wit die de hele muur het aanzien van een Yonediaanse Zen-tuin geven en het verband tussen de vormen is inmiddels duidelijk: ze trekken elkaar aan en houden elkaar tegelijkertijd op afstand. Ze passen meer dan gemiddeld goed bij elkaar, het zijn tenslotte twee formuleringen van dezelfde basistekst. Men kan zich voorstellen dat ze daadwerkelijk bij elkaar komen en dan ontstaat een inmiddels bekende nieuwe combinatievorm: die van de bol die zich in de holte van de schijf kan nestelen. Er is mogelijk een erotische lading: de schijf nodigt de bol als het ware uit om haar holte binnen te gaan en dan zijn beiden 'op hun plaats' zoals man en vrouw in de Platonische versie waarin de mens oorspronkelijk één geheel was, maar door Zeus in twee lichamen werd verdeeld die sindsdien naar elkaar op zoek zijn om weer *heel* te worden. In talloze teksten van mystici uit alle tijden en culturen wordt de erotische liefde beschouwd als een voorstadium van de spirituele, de seksuele extase wordt nogal eens vergeleken met de religieuze en veel teksten van bijvoorbeeld onze eigen Hadewijch spreken over kosmische ervaringen en liefde voor de godheid (alles, niets, tao etc.) in termen van aardse liefde.



Hier zijn (afstammelingen van) bollen en eieren van verschillend formaat en in verschillende stadia van uiterlijke perfectie bij elkaar gebracht in een Sacra Conversazione, stille getuigen van het goddelijke in de mens – de oude theologische discussie over transcendentie of immanentie, vaak voorgesteld als een verschil in opvatting tussen Westerse en Oosterse religie en filosofie, is voor mystici, die het niet uit boeken maar van ervaringskennis moeten hebben, totaal onzinnig: in mystieke zin is er helemaal geen verschil. Intussen is deze muur een soort *index* van Yoneda's vormtaal en tegelijkertijd een verticale tuin.



Van alle werken met de titel *Little Garden* is dit de meest raadselachtige. Van een zorgvuldig afgewogen positionering van de diverse elementen is geen sprake, de voorwerpen liggen schots en scheef door elkaar als sardientjes in een blik (*als eieren in een doos, als ballen in een net*). De bolvorm is dominant aanwezig, de andere beeldgegevens zijn ‘bijna’ bolvormig (of ‘net niet meer’, als we hen beschouwen als in een momentopname in een voortgaand proces, waarvan we geen weet hebben).

Ik denk dat er twee manieren zijn om naar dit werk te kijken: als een soort voorraadkast van objecten die later tot een meer ‘traditionele’ tuin zullen worden gearrangeerd of als een stelling die zegt dat alle vormen onder alle omstandigheden dezelfde eigenschappen hebben en dat ieder arrangement in feite een kwestie van esthetiek is, van mooimakerij, van behaagzucht – en dat zijn eigenschappen die bollen en eieren niet bezitten, ze zijn van zichzelf zuivere en ongedeelde representaties van het universele principe zonder naam, dat we maar even Tao noemen of wat dan ook. Doorredenerend zou je dan kunnen volhouden dat het helemaal niets uitmaakt hoe de representatie van Tao eruit ziet, je zou ermee kunnen gooien en smijten of ze tot gruis vertrappen en nog zou dat geen enkel effect hebben op de kosmische orde die zich niet laat benoemen. In dat geval is het werk een *waarschuwing* aan de beschouwer: kijk uit dat je niet verstrikt raakt in het fijnmazige web van *maya*, waartoe esthetiek

en andere bijzaken je verlokken: *Als je de Boeddha tegenkomt sla hem dan dood!*



Dit arrangement is strikt genomen geen tuin, maar eerder een rij voorwerpen die samen een inzicht geven in het gebruikte vocabulaire: bol en ei, twee verschillend ingedeukte schijven. Het ei verschijnt hier bovendien in horizontale positie, die voor een ei eigenlijk ‘natuurlijker’ is omdat het omvalt als het rechtop staat. Zo blijkt dat deze op zich aparte objecten dusdanig op verschillende manieren kunnen worden gepresenteerd, dat – altijd binnen de bredere betekenis van het hele oeuvre – subteksten ontstaan en betekenissen kunnen verschuiven. In zekere zin is deze presentatie streng en duidelijk: vier voorwerpen naast elkaar met niet te veel en niet te weinig tussenruimte – en die vier voorwerpen blijven ieder voor zich argumenteren terwijl ze tegelijkertijd deel van een geheel zijn. Er is consistentie, samenhang.



Een mooi voorbeeld van een andere manier van exposeren laat deze opstelling zien: een grijs ei dat op de vloer ligt gaat een relatie aan met drie witte vormen aan de muur. Op zich is het natuurlijk heel gebruikelijk dat op een tentoonstelling een driedimensionaal object op sokkel of vloer wordt

samengebracht met tweedimensionale werken aan een muur, maar er is niet altijd een zodanig verband dat je bijna van één *Gesamtwerk* kunt spreken, wat, vind ik, hier het geval is. Vanuit de plek bekeken waar deze foto is gemaakt (want die is op zich alweer een nieuwe generatie representant van het werk, die ook een sturende invloed heeft op de beschouwer die hem bekijkt) lijkt het ei zwaarder en groter dan het in werkelijkheid is (het staat dichterbij de fotograaf, wat het waargenomen formaat verandert) en haast met onzichtbare draden verbonden te zijn met de witte vormen aan de muur – alsof die, bijvoorbeeld, uit het ei afkomstig zijn. Er spreekt een soort overeenstemming uit, een innerlijke relatie, die het geheel weer tot een *sacra conversazione* maakt. Hoewel ze met zijn vieren zijn is het een heel stil, poëtisch arrangement waarbij de kosmische orde zich in verschillende verschijningsvormen weerspiegeld ziet: *eenheid in verscheidenheid*.



Er zijn allerlei manieren denkbaar om dit werk te presenteren en dit is één ervan: in de palm van een hand. De foto presenteert zich dan als een nieuw autonoom werk, waardoor ook de betekenis verschuift: het ei wordt niet alleen getoond maar ook gekoesterd en in verband gebracht met het menselijk lichaam. En een ei heeft koestering en warmte nodig (*de warmte van het broeden*), wil het

kunnen uitkomen en dat geldt kennelijk ook voor een ei dat als *symbool* van vruchtbaarheid dienst doet in een steeds wat rituele setting en dat zichzelf keer op keer moet reproduceren om zichzelf te bevestigen. Ik ervaar dit werk ook als cultisch: het ei wordt gepresenteerd als een wonder van de natuur, maar ook als een zeldzame kostbaarheid die zowel een fysiek als een spiritueel aspect heeft. Het wordt in deze *handeling* verwarmd én vereerd. Zo is het dagelijks leven van mensen doortrokken van perfectie zonder zelf perfect te *zijn*: de tienduizend dingen hebben deel aan Tao, maar *zijn* niet Tao, ze verwijzen er alleen naar, voor wie ogen heeft om te zien.



Dit is een pendant van het vorige werk. Nu komen er twee handen aan te pas, die samen een prettig holletje, een ‘nestje’, vormen voor wat vermoedelijk een aan de bovenkant licht ingedeukte bol is, wat zich op de foto moeilijk laat onderscheiden. De letterlijke introductie van het fysieke aspect brengt het werk even letterlijk ‘heel dicht op de huid’ en zo ontstaat er een warme intimiteit tussen een levend mens van vlees en bloed en een representatie van ‘alles’. Ook verleent dat aan het werk opnieuw iets cultisch: er spreekt eerbied, respect en koestering uit de manier waarop de handen het voorwerp vasthouden, de atmosfeer is er een van harmonie en sereniteit: ‘hemel en aarde’ ontmoeten elkaar zoals in Eichendorffs *‘Mondnacht’* (ook al is het daar nacht en hier niet): *Es war als hätt’ der Himmel die Erde still geküsst / das sie im Blütenschimmer*

von ihm noch träumen müsst , een gedicht dat vooral ook bekendheid heeft gekregen doordat het door Schumann op muziek is gezet in zijn *Liederkreis op.39*, naar mijn gevoel één van de mooiste liederen uit de Duitse Romantiek. Al die betekenislaagjes in zo'n bescheiden beeld geven het geheel een bepaald ontroerende kwaliteit, wat eigenlijk geldt voor (bijna) al Yoneda's werk. Het zijn allemaal variaties op een thema, uitgedrukt in termen van zacht zoeken naar koestering, naar de uitwisseling van gevoelens en gedachten tijdens de representatie van meerdere werken tegelijk: bij elkaar één *inner mind* die de essentie van de menselijke existentie formuleert en daarbij zowel 'de' inner mind als concept als zijn verschillende (*individuele*) verschijningsvormen viert



Behalve de bijzondere foto's van voorwerpen in handen passen alle bovenstaande arrangementen naadloos in de traditionele tentoonstellingspraktijk van 'de kunstwereld' in de *white cube*. Dat werkt natuurlijk uitstekend, maar omdat Yoneda's werk veel Oosterse elementen heeft is het bijzonder interessant

om te kijken hoe het zich gedraagt in die context, zoals hier in een Japans huis dat als kunstpresentatieplek wordt gebruikt. Hoewel dit werk volgens mij letterlijk overal kan functioneren vanwege zijn onnadrukkelijke maar toch niet te miskennen aanwezigheid, lijkt het hier letterlijk ‘thuis’ te zijn gekomen. Het is natuurlijk heel goedkoop en zelfs beledigend om er voetstoots van uit te gaan dat het werk van welke kunstenaar dan ook het beste uitkomt in de cultuur waar het ooit vandaan is gekomen, maar in dit geval maak ik graag een uitzondering. Yoneda’s minimale vormtaal is geheel congruent met de sobere vormgeving van het traditionele Japanse huis. Dat straalt van zichzelf al harmonie uit en een nadruk op essenties door weglating van alles wat ook maar enigszins overbodig zou kunnen zijn. Daardoor is het een ideale omgeving voor werk dat zelf niet meer geeft dan nodig is en zich niet bezighoudt met bijzaken. Op de *tatami* zijn deze vijf witte voorwerpen de haast natuurlijke bewoners en daar doet deze kleine tuin (of deze kleine sacra conversazione, deze uitwisseling van diepe, ‘heilige’ gevoelens) het minstens net zo goed als op de vloer van een museum of galerie. En ook hier is sprake van een mooie relatie van de vijf objecten op de vloer met de ene ronde vorm in de alkoof, die daar tegelijkertijd een bijna koninklijke positie heeft en door dit werk wordt die plek ook ineens een centrale plek in de kamer, net zo centraal als het echte midden, waarmee het nu zou nauw verbonden is.

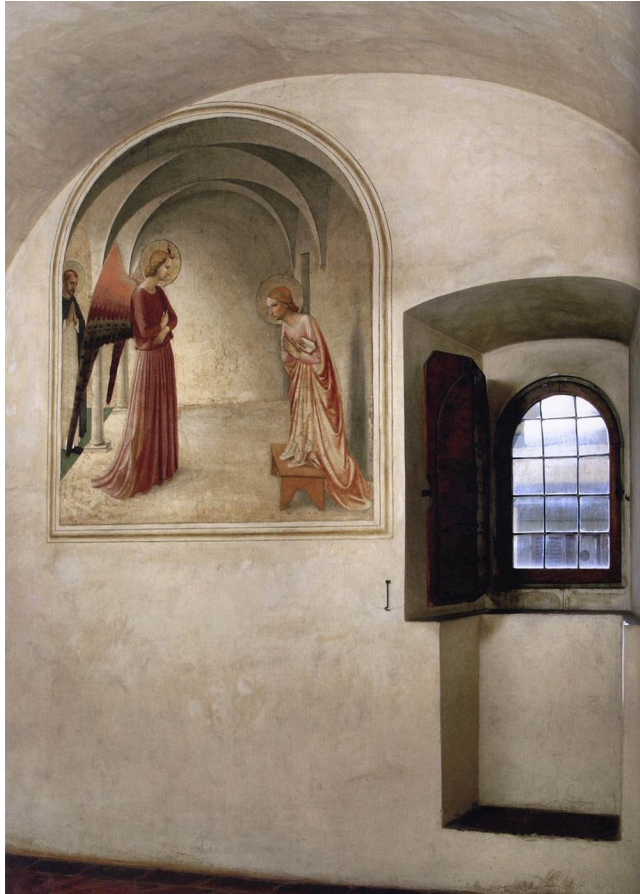


In een andere opstelling op een ander moment liggen op een houten vloerstrip bij de wand vier vormen, met eenzelfde onnadrukkelijke en vanzelfsprekende aanwezigheid die zich invoegt in het huis door er een spirituele lading aan toe te voegen: het werk krijgt wat en geeft wat en die respectvolle wisselwerking

tussen ruimte en werk geeft het geheel een extra stille en meditatieve kwaliteit zoals je in de eigentijdse kunst maar heel soms tegenkomt.



Van dichtbij lijkt het ensemble – twee eieren, een bol en een kruising daartussen (als je dat zo kunt zeggen) – ook in een ‘veilig nestje’ te liggen: het huis biedt het werk ook bescherming – dat wil zeggen: de drie elementen waaruit het geheel bestaat zijn perfect gearrangeerd en daardoor ontstaat een stille plek waar ik bijvoorbeeld wel een paar uur zou willen doorbrengen.



In deze context dringt zich nog een vergelijking op, namelijk met de fresco's van Fra Angelico in het San Marcoklooster in Florence. Dan heb ik het niet over de iconografie daarvan, die natuurlijk van christelijke aard is, maar over de plaatsing en het effect: in iedere kleine kloostercel is op een muur een boogvormig fresco aangebracht van een even opmerkelijke cultische bescheidenheid, die de ruimte zowel respecteert als de stille articulatie ervan versterkt. Iedere cel is een zeer sobere, eigenlijk wel ascetische ruimte – de cellen waren de woonruimte van monniken, één per cel - en die stilte wordt weerspiegeld in het werk, net zoals hier door Yoneda in Japan. Sommige inhouden, betekenissen en beeldende gedragingen zijn van alle tijden en de voor de hand liggende grote verschillen van allerlei aard kunnen soms even vergeten worden ten gunste van de opmerkelijke overeenkomst: de beeldende kunst heeft in de loop van de tijd de beschouwer steeds óók gelegenheid gegeven om zich even af te wenden van de nerveuze, turbulente buitenwereld en in stilte te mediteren over de essentie van het bestaan (wat dat dan ook mag wezen, dat onbenoembare waar we allemaal deel van zijn en deel aan hebben).

Tenslotte blijkt vrijwel hetzelfde effect ook mogelijk in een andere vormgeving in een galerieruimte. Op zeker moment is Yumiko Yoneda gaan experimenteren met ander materiaal, gerecycled papier, ontstaan uit papier dat ze zelf verwerkt heeft tot een soort pulp die uiteindelijk nieuw en dikker papier voorbrengt met

een enigszins ruw oppervlak dat ergens tussen perkament en karton in zit. Hoewel je van dit materiaal best een bol of een ei zou kunnen maken heeft Yoneda hier haar vertrouwde vocabulaire verlaten en vervangen door vormen die heel dicht bij een vel papier staan, wat dikker dan gewoon papier maar ook heel fragiel en minimaal. Die directe en zelfs letterlijke associatie roept in zijn kielzog het beeld op van een *onbeschreven blad*, een maagdelijk vel papier dat van zichzelf eigenlijk niets is, maar afhankelijk van plaatsing en context die er betekenis aan verlenen. Ook is het onbeschrevene natuurlijk een vorm van *leegte*, een vorm van *stilte*, die in de context van dit oeuvre weer associaties oproept van metafysische aard – de betekenis van het werk is niet wezenlijk veranderd, hij wordt alleen op een andere manier gearticuleerd.



Deze installatie, in een Japanse galerie, bestaat uit vier onderdelen die opnieuw ook autonoom kunnen functioneren maar door het spanningsveld van dit specifieke arrangement op dezelfde manier een relatie met elkaar aangaan als eerder de ronde en ovale vormen. Ook hier zou je kunnen spreken van een *sacra conversazione*, een stil gesprek in een bescheiden hoek van de galerie. Want dit werk toont zich daadwerkelijk heel bescheiden, in beide betekenissen van het woord: het is klein en neemt weinig ruimte in beslag – ook de elementen die op de vloer zijn neergelegd laten die vloer grotendeels vrij en voegen zich dicht bij de muur, waar de overige delen op zijn aangebracht. Dit werk schreeuwt niet, spreekt zelfs niet luidop, maar fluistert als een zuchtje wind. En tegelijkertijd is het een krachtige aanwezigheid, juist door formaat en plaatsing: het vraagt van de beschouwer een meditatieve attitude – het is in zichzelf besloten (de elementen vormen met elkaar een *gesloten circuit*), verwijst tegelijkertijd naar het universele onbenoembare en bakent een fysieke, concrete plek af waar je niet onmiddellijk werk zou verwachten. Daarbij getuigt de positionering in de ruimte van respect voor het kleine en voor hoekjes en gaatjes die gewoonlijk voor vanzelfsprekend worden aangenomen zonder dat ze enige aandacht krijgen. Zo zijn deze zachte geluiden, deze ontmoetingen en dialogen in de marge van de ruimte kleine sporen van menselijke aanwezigheid en aandacht en van het bewustzijn dat het 'goddelijke' (tao, het, het onbenoembare etc.) *overall* is en

overall kan worden opgeroepen middels de rituele configuratie van representerende voorwerpen die met elkaar een kunstwerk vormen dat meer is dan alleen zichzelf, maar zonder zichzelf te verloochenen: iedere nieuwe formulering levert een ander beeld op en ieder vel papier is een individu, een personage op het kosmische toneel, waar ‘het grote ook in het kleine’ te vinden is.



In dit linker element van de installatie ligt de nadruk op de hoek. Maar het is een heel ‘onnadrukkelijke nadruk’, meer een *gentle reminder* dat ook deze plek ertoe doet en niet alleen een logisch en praktisch onderdeel van de architectuur is. Het papier gaat ook daadwerkelijk de hoek om zodat de hoek zelf onderwerp is geworden evenals de plooibaarheid van het materiaal. Hoek en papier passen bij elkaar zoals eerder bol en ei. Die precieze plaatsing maakt het papier ook tot ‘bindmiddel’, tot een verbinding tussen twee werelden. De schijnbaar nonchalante manier waarop het papier is aangebracht, schuin en niet de stenen van de muur volgend, geven het geheel een onverhoeds aanzien – het lijkt als het ware een vlek op de muur maar het is een rituele daad, waarmee bevestigd wordt dat deze kunst (alles, niets, tao etc.) overall kan functioneren omdat zij overall even geldig is en met minimale middelen iedere ruimte bij wijze van spreken tot een heiligdom kan maken, tot een plek die zich leent voor kalme contemplatie.



Dit is een zo mogelijk nog nederiger uitziend voorwerp op een nog minder opvallende plek: de overgang tussen muur en vloer. Uiteindelijk is die plek zo nederig nog niet, want op de relatie tussen vloer en muur, tussen horizontaal en verticaal, is het hele gebouw gebaseerd: als een van de twee er niet was, zou er ook geen galerie zijn, helemaal geen ruimte zelfs. Zo krijgt die overgang - wéér een verbinding tussen twee werelden – de aandacht die het kleine óók verdient, al was het maar omdat het er *is*. Het is alsof het gedicht van Paul Heyse, *Auch kleine Dinge können uns entzücken*, op muziek gezet een van de mooiste liederen uit Wolfs *Italienisches Liederbuch*, hier nogmaals wordt ‘vertolkt’. *Niets* is te klein om *alles* te omvatten en dat wordt allemaal opgeroepen doordat een reepje recycled papier op de grond tegen de muur is gelegd. Het recyclen van papier is in deze context trouwens ook een uiting van dezelfde mentaliteit: wat ‘normaal gesproken’ naar de vuilstort gaat om te worden verbrand kan hier de gids zijn voor de bewustwording van de relatie tussen ‘alles’ en ‘niets’ en grotere thema’s zijn er niet. Het grote toont zich in het kleine.



Deze zes ‘velletjes’ papier zijn hier schijnbaar nonchalant vlakbij de muur op de grond gelegd en door die bestudeerde onachtzaamheid lijkt het wel of ze er zijn terechtgekomen zoals je een paar dobbelstenen op een tafel gooit. Toeval is een

uitstekend materiaal voor kunst en hier is typisch sprake van wat ik *zinvol toeval* noem, toeval dat in deze opstelling vanwege de context, de relatie met de andere vormen op de vloer en aan de muur, extra betekenis krijgt. Als separaat werk zou het een ‘kleine tuin’ kunnen zijn. Ik lees dit ‘resultaat van het toeval’ ook als een set ‘gegevens’, als een krachtbron, een afspiegeling van universele energie die overal altijd aanwezig is. Doordat, net als bij het element in de hoek, de bladen zich niets aantrekken van de evenwijdige lijnen van de houten vloer, worden die juist extra benadrukt. En zo komen er als het ware twee paradoxaal in elkaar grijpende vormen van orde aan het licht: de rationele van de rechte lijn en de spirituele van het universele toeval. Samen representeren zij *alles of niets* en zo zijn we uiteindelijk weer thuis bij waar deze tekst begon. Je zou kunnen zeggen dat we dan geen stap verder zijn gekomen, maar *het doel is in de weg*. Zo leren Zen-boogschutters zich niet te concentreren op de roos maar op het perfect spannen van de boog – op het nu en niet op wat er komen gaat – en als de boog inderdaad perfect gespannen is zal de pijl altijd het doel in de roos treffen. Op vergelijkbare manier vertolkt het werk van Yumiko Yoneda steeds *het eeuwige nu*, dat dualiteiten in tijd en ruimte overstijgt.



Tenslotte deze foto, die niet de status van een kunstwerk heeft - maar waarom eigenlijk niet, we kunnen ook besluiten dat het er wel één is. Het is een deel van een tafel in het atelier waarop voorwerpen van recycled papier methodisch zijn uitgestald. De voorwerpen zijn systematisch naar vorm geordend, maar of de combinatie, de manier waarop ze zich tot elkaar verhouden, ook betekenis heeft is volgens mij een kwestie van hoe je ernaar wilt kijken. Tenslotte weerspiegelt iedere ordening de universele orde en 'alles' in het universum heeft structuur, ook als wij die niet als zodanig kunnen waarnemen. Dan zou dit arrangement best een 'kleine tuin' kunnen zijn en als zodanig is het nog een heel rijk voorbeeld ook. En zo kun je verder denken: de tafel zelf verhoudt zich weer tot andere voorwerpen in het atelier, een orde die we niet te zien krijgen maar waarvan we weten dat hij bestaat – en het atelier heeft een opnieuw onzichtbare relatie met de andere ateliers in het gebouw en het gebouw staat in een straat en de straat ligt in een stad en zo verder *ad infinitum*, tot we er alles over gezegd hebben wat we kunnen zeggen en dan woordeloos achterblijven – en dat is het moment waarop het onbenoembare zich openbaart.

Dat bedenk ik niet, dat heeft dit werk mij laten zien – een oude tekst die op een nieuwe manier gelezen wordt.