

Mono-Ha, herschikkingen die kunst zouden kunnen zijn

SAMENVATTING Dit essay beschrijft hoe de kunstenaars van de Japanse Mono-Ha beweging de relatie tussen mens en ding opnieuw uitvonden en daar een vorm van kunst in zagen. Na een algemene introductie, waarin een beeld van Mono-Ha wordt geschetst aan de hand van Lee Ufan's teksten, wordt de beweging opnieuw bekeken in relatie tot de woorden 'Mono' en 'Koto' zoals in Nishida Kitaro's gedachtengoed wordt beschreven. Deze analyse toont een gelijkschakeling tussen idee en materiële manifestatie in de kunstpraktijken van de Mono-Ha kunstenaars. Met behulp van teksten van Martin Heidegger en Lee toont het essay aan dat als gevolg van deze gelijkschakeling de Mono-Ha beweging niet in tekst gevangen kan worden zonder de essentiële betekenis kwijt te raken. Dit argument wordt ondersteunt door een analyse van het werk van Suga Kishio, een van de kunstenaars betrokken bij Mono-Ha. Suga werkt met 'Mono' in plaats van met 'materiaal'. Dit heeft als gevolg dat het werk niet historisch gereproduceerd kan worden zonder het te veranderen. Het essay maakt ten slotte gebruik van Kiyoshi Miki's concept 'traditie' om een vorm van geschiedschrijving voor te stellen waarin de tegenstelling tussen levensactiviteit en historisch nalatenschap een plaats kan vinden.

** Nishida Kitaro was voor lange tijd hoofd van de Kyoto school, een filosofische beweging die net als Martin Heidegger heeft bijgedragen aan de fascistische beweging aan het begin van de vorige eeuw in Japan. De inspanningen van de Kyoto school om een Japanse filosofische identiteit te formuleren valt op bepaalde momenten samen met het imperialistisch denken van de staat. Omdat de Mono-Ha beweging ook op zoek was naar een herformulering van de Japanse identiteit, maar dan binnen de kunsten, komen er bepaalde denkrichtingen overeen. De Kyoto school was met name betrokken bij de conceptualisering van de 'Greater East Asia Co-Prosperity Sphere'. Dit aspect heb ik vijf jaar geleden niet behandeld in dit essay. Ik heb besloten deze vertaling niet aan te passen maar wil graag refereren naar de Chinese schrijver Yuk Hui, die de imperialistische aspecten van de Kyoto School en het fascistisch verleden van Heidegger behandelt in zijn boek 'The question concerning technology in China' (pagina 282-290).*

Mono-Ha, een introductie

Mono-Ha is een Japanse kunstbeweging die formeel gezien actief was vanaf 1968 tot ongeveer 1975. Dit was een tijd van sociale onrust waarin kritiek werd geuit op de positie van Japan ten opzichte van de rest van de wereld, bijvoorbeeld vanuit onvrede over de Amerikaanse bezetting of de naoorlogse handelsbeperkingen. Deze periode van herschikking is duidelijk zichtbaar in de hedendaagse kunst van die tijd. Kunstenaars worstelden om aan de internationale kunstwereld deel te nemen zonder bestaande Westerse modellen na te bootsen of terug te vallen op oudere vormen van Japanse kunstambacht. Zodoende kwam er de in jaren 60 een discours op gang waarin een kritiek van de Westerse illusionistische traditie centraal stond. Deze stroming concludeerde in 1968 met de tentoonstelling 'Tricks and Vision'. Door werken te maken die de kijker visueel op het verkeerde been zetten, trachtten de kunstenaars de onbetrouwbaarheid van representatie en illusionisme zichtbaar te maken (zie beeld 1). De Mono-Ha beweging bouwde voort op de ontdekkingen van de Tricks and Vision generatie. In eerste instantie met kritiek: 'Illusionism stands for the definitive fact that, as far as painting is concerned, there is in principle no conformity between being and seeing, between existence and vision'¹. Wat men *ziet* staat niet gelijk aan wat er *is*. Het bedrog dat de illusie in twijfel tracht te trekken is tegelijkertijd

zelf afhankelijk van de illusie. Omdat de kijker de illusie accepteert, blijft de representatie intact. Het is deze dialectiek die de Mono-Ha kunstenaars probeerden te omzeilen. Ze wilden illusionisme bekritisieren, maar dan op een dusdanige manier dat wat men *ziet* niks meer of minder is dan wat er *is*².



Beeld 1: Takamatsu Jiro - *Shadows on the door* 1968

Veel van de kunstenaars die nu geassocieerd worden met Mono-Ha waren verbonden aan de Tama universiteit in Tokyo.



Beeld 2: Nobuo Sekine – Phase Mother Earth 1968

De bekendste namen zijn: Sekine Nobuo, Yoshida Katsuro, Haraguchi Noriyuki, Lee Ufan, Suga Kishio, Koshimizu Susumu en Enokura Koji. De naam 'Mono-Ha', in het Nederlands 'School der Dingen', werd rond 1968 sceptisch gebruikt door critici maar vervolgens geadopteerd door de betreffende kunstenaars.

Het werk 'Phase Mother Earth' (beeld 2) van Sekine met de daaropvolgende serie essays van Ufan Lee gepubliceerd in het kunstmagazine 'Bijutsu Techo' wordt officieel gezien als de aanvang van de Mono-Ha beweging. Lee over Sekine's werk:

'Gestures are a means of expression that makes things just as they are into things *just as they are*, and the mechanism responsible for this shift becomes a meditation that enables encounters.'³

Lee beschrijft een ontmoeting met aarde *als* aarde die mogelijk wordt gemaakt door een herschikking van de aarde. Het aanwezige materiaal is nog steeds wat het is, er speelt geen illusie. Lee noemt dit een 'encounter'. Een encounter is een confrontatie met fysieke eigenschappen, waarin naamgeving secundair is. Hij beschrijft deze beweging met het woord *Soku*, waarin '...the seer instantaneously becomes the seen and the seen instantaneously becomes the seer.'⁴.

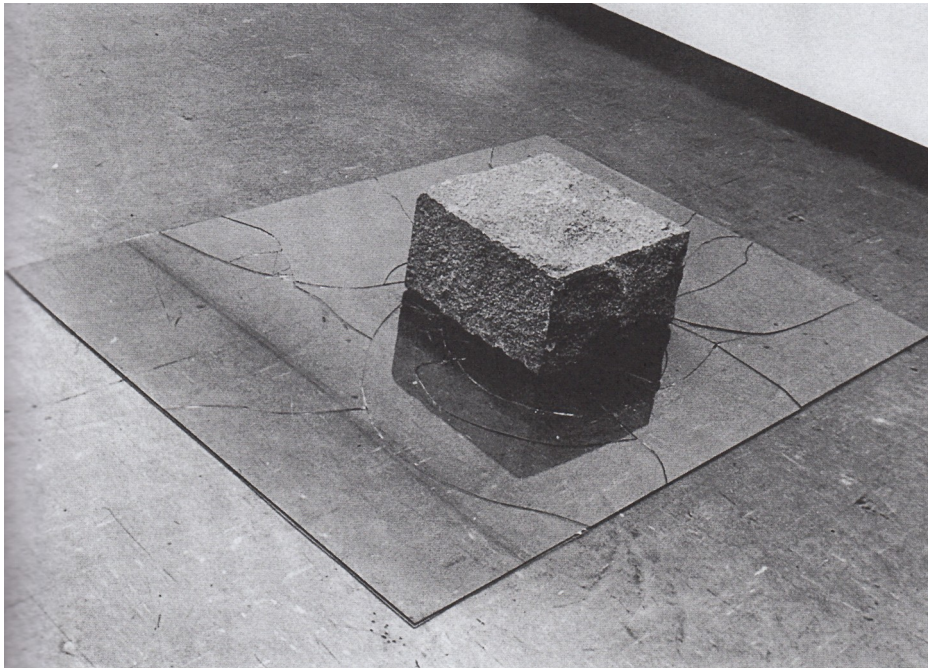
Wanneer iets ervaren wordt op basis van relatieve eigenschappen zoals volume, hoogte of massa, stoelt deze ervaring altijd op de eigenschappen van diegene die kijkt. Iets wordt als groot ervaren wanneer de kijker klein is en omgekeerd. Wat men ziet is daarom altijd afhankelijk van de omstandigheden van waaruit gekeken wordt. Dit is volgens Lee radicaal anders dan de ervaring die plaats vindt bij het begrijpen van een *objet*. Lee beschrijft dit aan de hand van de maanlanding, die hetzelfde jaar plaatsvond. Men kan een steen van de maan naar de aarde meenemen en in dat geval is een gedeelte van de maan op de aarde. Desondanks ziet de maansteen er uit als een gewone steen. Het is alleen de conceptuele kennis die de steen van de maan doet komen. De steen is voor Lee een *objet*, ‘a non-relational thing that cannot evoke any kind of encounter’⁵. Een ding wat past in een conceptueel kader en daarmee eigendom is van het menselijk denken. Lee gebruikt het woord *objet* in plaats van object in referentie naar de *readymade*⁶, een object dat bestaat uit een combinatie van fysieke materie en idee.

Lee beschrijft een fenomenologisch kader waarin hij zijn eigen houding en die van zijn mede kunstenaars in context zet. Zijn teksten zijn, met name buiten Noord-Oost Azië, nog steeds het centrale referentiepunt van Mono-Ha.

Het theoretisch kader omtrent Mono-Ha dat Lee introduceerde in de jaren 60 heeft twee belangrijke gevolgen. Allereerst sloeg Lee een brug met vroegere Aziatische theoretische stromingen. ‘Seeing earth *as* earth’ en ‘seeing things just as they in a way that they appear *just* as they are’ zijn ideeën met een lange geschiedenis in het Zen Boeddhisme. Ten tweede positioneerde Lee Mono-Ha als een kritische beweging ten opzichte van het Westers conceptualisme. Dit hielp Mono-Ha aan een internationaal platform maar had tegelijkertijd een oriëntale kadering als gevolg. Het definiëren van een kunstbeweging in relatie tot een andere dominantere beweging heeft beperkingen aangezien het de relevantie van Mono-Ha afhankelijk maakt van een kunsthistorische tegenstelling. In dit essay ga ik op zoek naar een alternatieve positie die in plaats van afhankelijk te zijn van een externe vergelijking, voortkomt uit het werk van de kunstenaars zelf. Als eerste stap in dit proces zal ik het woord *Mono* onderzoeken.

Koto en Mono; naar dingen luisteren

De letterlijke vertaling van Mono-Ha naar het Nederlands is: ‘School der dingen’. Dit is misleidend gezien Mono niet letterlijk ‘ding’ betekend. Het woord Mono refereert naar ‘objects that emerge due to the intentionality of the mind’⁷;



Beeld 3: Lee Ufan - Relatum 1969

dingen geabstraheerd van een belevenis *als* een ding. Dit kan zowel een empirisch object zijn als een *idee*, cruciaal is dat ze onafhankelijk van directe ervaring voort kunnen bestaan. De tafel waarop ik schrijf, Mono, zal voort blijven bestaan wanneer ik de kamer verlaat. Om een helder beeld te krijgen van het woord Mono is het belangrijk om naar de betekenis van Koto te kijken. Mono en Koto worden vanuit het Japans

beiden letterlijk vertaald als 'dingen'. Maar waar het woord Mono dingen als objecten ziet, refereert Koto naar dingen als gebeurtenis. In het geval van Mono kan het ding in kwestie gescheiden worden van de empirische ervaring. Dit is niet het geval met Koto. Iets waar naar gerefereerd wordt als Koto bestaat nooit apart van de situatie waarin het refereren plaatsvindt. Nederlandse woorden zoals 'daar' 'dit' of 'dat' hebben alleen betekenis binnen de context waarin ze geuit worden. Of, zoals Rein Raud schrijft 'attentie' kan gezien worden als Mono maar 'attentie!' is Koto⁸. Koto is dus een relationeel ding. Als Mono dingen zijn die bewegen, kunnen wij ze alleen zien door beweging, ofwel Koto. De woorden Mono en Koto manifesteren zich als een dialectiek gebaseerd op 'dat wat beweegt' en de 'beweging' zelf. Deze dialectiek stoelt weer op een veel oudere Boeddhistische traditie waarin het bestaan van *dingen* zelf werd bevraagd. De metafysische teksten van de Abhidharma bijvoorbeeld, zien objecten als bewegende configuraties van elementen die van zichzelf geen permanente status hebben⁹.

De kunstenaars geassocieerd met Mono-Ha werken met *Mono*, een werkwijze die zich onderscheidt van werken met

materialen. Wanneer een kunstenaar met materialen werkt, vormt zij of hij het materiaal naar gelang van de eigen intentie. Materialen beantwoorden de wil van ideeën en dit beantwoorden geeft de kunstenaar de mogelijkheid om zijn of haar idee te materialiseren. De manier waarop een idee zich vertaalt naar materie vind zijn oorsprong in de metafysische scheiding tussen idee en vorm, waarin vorm ondergeschikt is aan idee. Dit is, volgens Heidegger, de oorspronkelijke betekenis van de esthetica. ‘the metaphysical doctrine, in which the aistheton, what can be perceived by the senses, lets the noeton, the nonsensuous, shine through.’¹⁰ De idee verschijnt in de materie. In het geval van Mono bestaat er geen scheiding tussen vorm en idee. Mono is een op zichzelf staande abstractie welke bestaat als idee *en* als vorm. Daar waar de esthetiek gebaseerd is op een verticale hiërarchie waarin ideeën hoger gewaardeerd worden dan hun materiële manifestatie, opereren de concepten en materialen van Mono samen op hetzelfde horizontale vlak. Een kunstenaar die werkt met Mono, werkt met ideeën evenals met materie, maar de ideeën hebben geen zeggenschap over de materie, en de materie vormt de ideeën niet. Dit betekent overigens niet dat werken met Mono volledig onbepaald is,

of dat keuzes op een andere manier gemaakt worden, bijvoorbeeld willekeurig. Er is geen hiërarchische bepaling, desondanks bepaald *iets* hoe deze werken tot stand komen, er wordt immers werk geproduceerd.

De bepaling van ideeën wordt vaak de menselijke wil genoemd. Dit ligt anders met betrekking tot Mono, waar de wil datgene is wat de kunstenaar van het ene naar het andere leidt. De kunstenaar gaat een relatie aan met haar of zijn omgeving en dit resulteert in herschikkingen die kunst zouden kunnen zijn.

Om de relatie tussen de wil en Mono-Ha te verduidelijken introduceer ik een aantal ideeën van Nishida Kitaro. Nishida was een prominente Japanse filosoof en oprichter van de Kyoto school. Alhoewel hij dit nooit specifiek aangaf¹¹, kunnen zijn theorieën worden gezien als een seculiere, Westers gezinde vertaling van het Boeddhistische gedachtengoed. In zijn poging om Mono-Ha te contextualiseren heeft Lee veel ideeën van Nishida toegepast. In ‘An Inquiry into the Good’¹², schrijft Nishida over de wil. Vaak wordt de wil gezien als een menselijke faculteit waarmee de wereld herschikt kan worden, totdat er synthese



Beeld 4: Mabu Makoto - Paper, 1970

plaatsvind met de geest. De wil is dat wat er op rationele grond gewild wordt, en wanneer de empirische wereld bezwaar maakt, spoort het de mens aan om ofwel het willen, ofwel de wereld aan te passen. Gezien vanuit dit model, valt de wil samen met datgene wat er rationeel gewild wordt. Omdat we niet buiten ons willen kunnen denken, kunnen we buiten onze wil niet willen. Vrije wil is voor Nishida juist om datgene te kunnen willen wat buiten de wil valt, en daarvoor is de buitenwereld nodig. Wanneer men iets wil, en de wereld laat dit niet direct toe, ontstaat er een opening. Als een persoon van A naar B wil en onderweg onverwachts een muur tegenkomt, zal deze muur beklommen moeten worden, ongeacht het feit dat dit niet de intentie was. Dit is, voor Nishida, vrije wil: de vrijheid om buiten het eigen rationele kader te bewegen. Om dit te doen, is iets van buiten nodig, een *tegenwerping*.

Dit is precies hoe de kunstenaar te werk gaat met Mono. Aangezien er geen hiërarchie is tussen concept en ding, kunnen geen van beiden elkaar determineren. De kunstenaar plaatst zichzelf in relatie tot de buitenwereld, waartoe overigens ook de kunstenaar's eigen concepten behoren. Dingen en concepten *werpen zich op tegen de kunstenaar*, en

functioneren op die manier als gids. De kunstenaar ‘luistert naar Mono’¹³ en Mono laat datgene zien wat de kunstenaar nooit bedacht had te zien. Dit is, naar mijn mening, de kerngedachte van Mono-Ha.

De kunstenaars geassocieerd met Mono-Ha onderzochten op fenomenologische wijze het zijn van de dingen. Dit resulteerde in kunst die de dingen niks opdroeg maar naar de dingen luisterde. Aangezien deze relatie tot het maken sterk afweek van die van de conceptualisten, was Mono-Ha een potentieel kritische noot. Desondanks was de kritiek op de conceptualisten nooit een uitgangspositie, het was simpelweg een van de uitkomsten in het onderzoek naar een nieuwe manier van maken.

Suga Kishio, in overgang

Om een concreter idee te geven van wat het betekent om ‘naar Mono te luisteren’, en om dieper in te gaan op de potentieel antagonistische positie jegens het conceptualisme, bespreek ik een aantal werken van Suga Kishio. Suga geeft vrijwel geen uitleg over zijn werk. Er is geen tekst of theorie die beschrijft wat hij beeldend teweeg brengt. Ook legt zijn

werk geen enkele claim op een historische context. Naast zijn beeldend werk schrijft Suga wel, maar het schrijven lijkt eerder een extensie van het werk dan een conceptuele verheldering. In een van zijn teksten schrijft Suga: ‘Art is the logic of wayfinding. The body of a thing always exists one step before itself.’¹⁴ Zijn werk is beweging met als doel te bewegen. Dit lijkt ook het geval voor zijn schrijfwijze. Lee’s teksten zijn duidelijk geschreven met een historisch bewustzijn, Suga’s teksten daarentegen bevatten geen enkele indicator voor tijd. Hij probeert grip te krijgen op het maakproces, en dit lijkt niet veel anders te zijn dan het maken zelf.

Het eerste werk wat ik bespreek (beeld 5) is onderdeel van een serie performances die Suga in de jaren 70 uitgevoerd heeft. Bij aanvang van zo’n performance kwam Suga aan met objecten als papier, houtskool, touw, hout, metaal, stenen, zand of krijt. Vervolgens ‘werkte’ hij op discrete manier met deze objecten totdat er verschillende groepen, setjes, combinaties of iets dat op een bepaalde manier weerklank gaf ontstond. Op het moment dat er zich *iets* begon te vormen, haalde hij het weer uit elkaar zodat er *iets anders* tevoorschijn kwam. De performances werden vaak



gedocumenteerd op video. Deze specifieke performance heet ‘Adaption-Circumstances-Transition-Substance’, uitgevoerd door Suga in 1978 op de campus van Tokyo Tama universiteit. De totale performance duurde ongeveer 35 minuten. Op het moment dat er *iets* ontstaat verandert Suga het in *iets anders*. Deze simpele beweging zorgt voor rangschikkingen die verschijnen en verdwijnen. Elke rangschikking is de oorzaak van de daaropvolgende herschikking. Dit proces vormt een opeenvolging van tijdelijke organisatiemomenten die tezamen de vorm zijn van de performance. De performance wordt als het ware uit de objecten ‘gedestilleerd’. Het is alsof Suga de voorwerpen constant ‘test’ en de uitkomst, zonder te oordelen, als uitgangspunt voor de volgende test neemt. Alhoewel rangschikkingen lijken te komen en te gaan, is er op geen moment een specifieke orde op zichzelf te onderscheiden. De performance staat nooit stil. Suga’s rol als kunstenaar is het verbinden van een moment aan het andere. Hij handelt zonder intentie, de intentie presenteert zichzelf aan de hand van de dingen die hij meebrengt, maar is daar niet tot beperkt. Datgene wat er al is, het zand onder zijn voeten, de weersomstandigheden en de kleren die hij aan heeft spelen

Beeld 5: Suga Kishio- *Adaption-Circumstances-Transition-Substance*

een rol in zijn besluitvorming. Toch zegt Suga zelf geen keuzes te maken. Hij 'ziet' alleen. In zijn eigen woorden: 'In my mind I am constantly seeing. I ask Mono, where I should put the Mono.'¹⁵

Het tweede werk van Suga wat ik kort bespreek is een installatie die hij heeft gemaakt in de Daikokuyu Onsen (beeld 6), een 'traditioneel' Japans hotel gebouwd vlak naast een natuurlijke warmwaterbron. Gedurende ongeveer 15 jaar, heeft mr. Muroi, de eigenaar, Suga een grote hoeveelheid werken laten installeren op het terrein van het hotel. Er zijn werken te zien in de keuken, in de tuin, op het dak, in de gangen en in de kamers van de gasten. Sommige werken zijn op zeer discrete manier geïnstalleerd, achter een raam, naast een stapel hout of verhuld in een soort schijn-functionaliteit. Andere werken zijn op vrij conventionele manier geplaatst, ingelijst in de gang of als ruimtelijke installatie in de tuin.

Een van de subtielere werken is een installatie van kleine metalen kubussen en lapjes textiel, geplaatst op het dak en aan de schuifdeuren van een uitbouw. De metalen kubussen en lapjes textiel zijn van soortgelijke grootte en op een

vergelijkbare manier verdeeld over de oppervlakten. De kubussen staan op een hoek en zijn over het dak verdeeld in setjes van twee of drie, de lapjes textiel zijn in setjes van één of twee op de glazen schuifdeur geplakt. Het dak van de aanbouw is niet de enige plek waar de kubussen te zien zijn. Setjes kubussen zijn verspreid over de daken van het hotel en verschillende andere gebouwen in de buurt. In sommige gevallen is het onduidelijk of een van de vormen op het dak een sculptuur is of een element van het dak zelf. Ten slotte lijkt de verdeling van de kubussen een afgeleide van de al bestaande patronen in de daktegels. Dit heeft als resultaat dat de aanwezigheid van de sculpturen erg natuurlijk overkomt, als een soort verlengde van de architectuur. Om de aanbouw te betreden moet er van de schuifdeuren gebruik gemaakt worden. Bij het openen van de deuren worden de lapjes textiel automatisch herschikt. De deuren worden zo een verbinding tussen het werk en de dagelijkse bewegingen van de gasten en het personeel. Het gebruik van deze ruimte, bewust of niet, houdt in dat er een kunstwerk herschikt wordt. Dit werk is tegelijkertijd zeer klein en enorm groot. Het is een klein werk omdat alle elementen een natuurlijke



Beeld 6: Suga Kishio Daikokuya Onsen installatie, in 2013 gefotografeerd.

aanwezigheid hebben. Ze vallen samen met de omgeving en worden al gebruikt voor men er zich bewust van is. Het werk is groot omdat het geen duidelijke grenzen heeft, van de dakrand tot de dagelijkse bewegingen van de gasten, alles draagt potentieel bij aan het werk.

Suga's performance op de Tama universiteit en de installatie bij het Onsen hotel gaan beiden over de verandering van een ding naar een ander ding. In het geval van de performance bewegen de dingen Suga en kijken we naar Suga's beweging. In het hotel worden wij bewogen. Het openen van schuifdeuren betekent een interactie met een kunstwerk, en deze interactie leidt ons door het hotel. Het is verassend moeilijk om onderscheid te maken tussen verschillende werken in Suga's kunstpraktijk. De installaties in het hotel zouden bijvoorbeeld gezien kunnen worden als de fysieke interventies zelf. Toch zou dit niet de gehele reikwijdte van het 'werk' beschrijven. Men zou zo ver kunnen gaan door te zeggen dat de beweging van de gasten, de regen op het dak en reflecties in de ramen bij het werk horen. Suga zelf gaat wel zo ver wanneer hij in de beschrijving van het werk 'Limitless Condition' (beeld 7) vermeldt hout, glas, wind en



Beeld 7: Suga Kishio - *Limitless Condition*, 1970

landschap als ‘materiaal’ te hebben gebruikt. Suga’s werk kan overal en op elk moment gemaakt worden. Desondanks is het in samenwerking met de omgeving. Ter voorbereiding van een tentoonstelling in zijn galerie arriveerde Suga simpelweg met een bundel objecten en ‘improviseerde’ daar een tentoonstelling mee. Gezien de resultaten telkens zo afhankelijk zijn van de ruimte, de objecten en zijn eigen

gemoedstoestand, kan men het lastig over ‘kunstwerken’ hebben. Suga’s werk bestaat niet buiten de plek waar het gemaakt is, net zomin bestaat er een ‘concept’ waar het werk zich naar verhoudt. Dit is overigens niet hetzelfde als ‘site specificity’. In het geval van Richard Serra’s ‘Tilted Arc’ kan de rechtszaak gezien worden als een politiek/conceptuele uiteenzetting met betrekking tot een specifieke plek. ‘To remove the work is to destroy the work.’¹⁶ het werk is conceptueel verbonden aan een plek, maar er is nog altijd een werk. Suga herkent juist een concept wat al aanwezig is op een plek. Het enige wat hij vervolgens zegt te doen is de situatie dusdanig aanpassen dat de ruimte zich toont zoals deze is. Per gebeurtenis is dit specifiek, maar hij zou de handeling potentieel overal kunnen uitvoeren.

Mono-Ha en representatie

Ik kwam het werk van de Mono-Ha kunstenaars in eerste instantie tegen in boeken. Deze ontdekking motiveerde mij om naar Japan te reizen en dat gaf me een totaal ander perspectief. Waar Mono-Ha buiten Japan vaak als groep beschreven wordt, is er in Japan veel meer informatie

aanwezig over elke individuele kunstenaar. De Mono-Ha ‘beweging’ bleek in realiteit veel minder als groep te functioneren dan ik in eerste instantie had aangenomen. Daarnaast had Mono-Ha in Japan een directe invloed. In plaats van door teksten en beeld gerepresenteerd te zijn, waren de werken in de jaren 70 in verschillende musea, biënnales en tentoonstellingsruimtes te zien, en dit is cruciaal.

Het meeste van wat er in het Westen bekend is komt voort uit de teksten van Lee. Eind jaren 70 heeft hij een serie artikelen gepubliceerd in ‘Bijutsu Techo’, een maandblad over hedendaagse kunst in Japan. Zoals ik al schreef hielp dit om de vernieuwende werkwijze van de Mono-Ha kunstenaars in context te brengen. Lee’s artikelen zijn vervolgens in het Engels gepubliceerd¹⁷, en hij wordt vertegenwoordigd door een prominente Europese galerie¹⁸. Theoretisch gezien was Lee helder en gearticuleerd. Ook functioneerde zijn werk als een conceptuele materialisatie van zijn ideeën. Tezamen hielp dit om hem grijpbaar te maken voor een groter publiek buiten Japan. Om een gedachte of kunstwerk verplaatsbaar te maken moet het een mate van abstractie hebben. Een kunstwerk moet tot op zekere hoogte los staan van de omgeving en een

idee moet eerst gedragen worden door een materiaal. Doordat Mono-Ha zo afhankelijk is van de ervaring laat het zich moeilijk verplaatsen. Elke poging om een kunstbeweging uit het verleden in kaart te brengen krijgt automatisch met vraagstukken over representatie te maken, maar in het geval van Mono-Ha ligt het gevoeliger. De categorieën waarop representatie gebaseerd is, idee en vorm, lijken tegengesteld te zijn aan de Mono/Koto verdeling. Suga’s werk en dat van andere kunstenaars geassocieerd met Mono-Ha kan niet gescheiden worden van de context. Tegelijkertijd schrijft Lee over ‘soku’ en ‘encounter’ terwijl deze termen niet vanuit een *re*-presentatie ervaren kunnen worden. Om dieper in te gaan op deze problematiek maak ik een vergelijking tussen twee teksten, een citaat uit Heidegger’s ‘On the Way to Language’, waarin hij een conversatie heeft met een Japanse collega en een citaat uit Lee’s ‘In Search of Encounter’.

Heidegger’s ‘On the Way to Language’:

‘...

Japanese: The incontestable dominance of your European reason is thought to be confirmed by the successes of that

rationality which technical advances set before us at every turn.

Heidegger: This delusion is growing, so that we are no longer able to see how the Europeanization of man and of the earth attacks at the source everything that is of an essential nature.

J: A striking example for what you have in mind is the internationally known film

Rashomon. Perhaps you have seen it?

H: Fortunately yes, unfortunately, only once ...

J: We Japanese consider the presentation frequently too realistic, for example in the dueling scenes ... the Japanese world is captured and imprisoned at all in the objectness of photography, and is in fact especially framed for photography.

H: If I have listened rightly, you would say that the Eastasian world, and the technical-aesthetic product of the film industry, are incompatible. ...¹⁹

Lee's 'In search of Encounter':

'...The Moon in the ordinary night sky can be seen as the simple object known as 'the moon'. In this sense, it is a non-relational thing that cannot evoke any sort of encounter. The moon as seen from a certain place at a certain time, however, may happen to enter into an ambiguous relationship, described by the word soku, in which, for both moon and viewer, the seer instantaneously becomes the seen and the seen instantaneously becomes the seer. ...'²⁰

Heidegger en Lee beschrijven een contrast, tussen een aan de ene kant objectieve manier van zien, welke Heidegger verbindt aan de technische representatie van het fotografisch kader, en aan de andere kant, een manier van zien die Lee beschrijft als 'Soku', waarin de kijker en het bekeken van plek verwisselen. Nishida's term 'Basho' kan van pas komen om het onderscheid tussen objectief kijken en wat Lee bedoelt met Soku te verhelderen. Basho, letterlijk vertaald als 'plaats', kan in deze context gezien worden als een referentiekader vanwaaruit ervaren wordt. De Nederlandse taal geeft een specifiek denkkader wat bepaalde manieren van denken toelaat en andere manieren uitsluit. Dit resulteert in een kadering van de wereld die voortkomt uit de Nederlandse taal. Er zijn vervolgens twee manieren om een



Beeld 8: Suga Kishio - *Unnamed Situation*, 1970

ervaring te hebben buiten de Nederlandse taal. Ervaringen kunnen naar het Nederlands vertaald worden, maar transformeren zich tijdens het proces. Men zou ook een andere taal kunnen leren en zelf een transformatie ondergaan. Dit is waar Lee op doelt met 'the seer instantaneously becomes the seen and the seen instantaneously becomes the seer'. Een werk kan niet ervaren worden zonder de kijker te veranderen. Soku is de beweging tussen twee referentiekaders. Deze beweging is volgens Lee essentieel in wat de Mono-Ha kunstenaars teweeg probeerden te brengen. Daar staat een objectieve voorstelling tegenover. Heidegger legt dit uit aan de hand van het fotografisch kader. Het gefotografeerde wordt automatisch vertaald naar een fotografie-specifieke taal. In de woorden van Vilém Flusser: 'The technical image [photograph] is one produced by an apparatus. Apparatus, in turn, are products of applied scientific texts, making technical images indirect products of scientific texts.'²¹ Het maken van een foto is iets omzetten naar de objectieve taal van de technische wetenschap. Het gefotografeerde schikt zich naar een conceptueel kader en wordt, volgens Lee, een *objet*. Het fotograferen en daarmee re-presenteren van Mono-Ha werken heeft precies deze conceptualisatie als gevolg en staat daarmee in scherp contrast met de doelstellingen van de beweging.

Desondanks zou het absurd zijn geen historiciteit toe te kennen aan Mono-Ha. De beweging heeft duidelijk zijn sporen achtergelaten. De filosoof Kiyoshi Miki, onderdeel van de Kyoto School en student van Nishida, suggereert een alternatieve vorm van historiciteit die misschien beter in staat is het nalatenschap van de Mono-Ha beweging te beschrijven.

Historie als activiteit

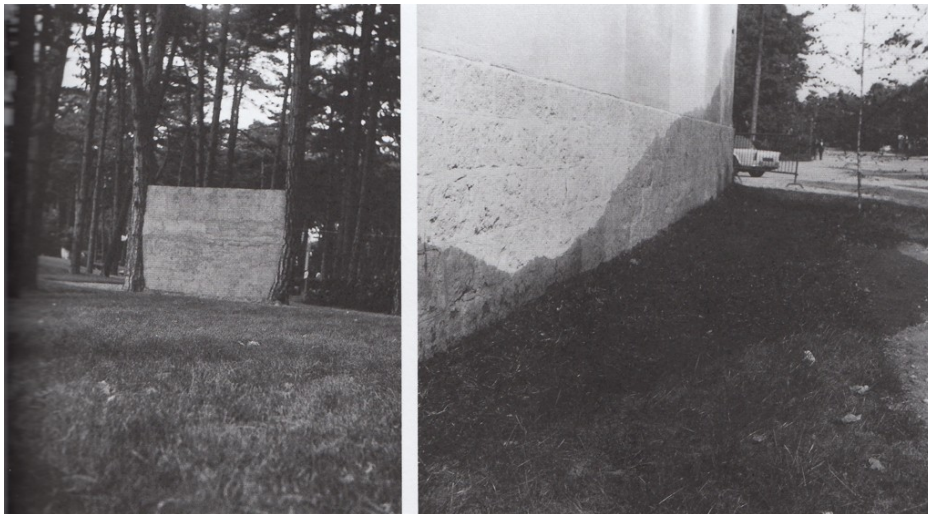
Kiyoshi begint zijn essay 'On tradition'²² met een uiteenzetting van de verschillen tussen *overblijfsel* en *traditie*. Een overblijfsel is iets uit het verleden wat in vorm nog bestaat maar in relatie met de mens passief is. Traditie 'carries the two senses of to transmit and that which is transmitted'. In andere woorden, het bestaat vanuit het verleden en 'is indirectly permeated by human apprehension and which, being in turn re-enacted, is still being passed on.'. Byzantijns aardewerk zou volgens Kiyoshi een overblijfsel zijn omdat het niet actief geproduceerd wordt. Maar het museum waarin het aardewerk tentoon wordt gesteld is daarentegen een traditie omdat onze relatie tot het museum nog steeds actief gevormd wordt. Om ons vanuit het verleden als traditie aan te spreken, moet iets in het heden geactiveerd worden. Kiyoshi

verbindt op deze wijze activiteit in het heden met overblijfselen uit het verleden. *Vorm* is waar de activiteit en het overblijfsel elkaar ontmoeten. Het is tegelijkertijd een beeld en een fysiek ding. Het is een beeld omdat men er actief betekenis in kan herkennen. Het beeld is subjectief omdat betekenis wordt gevormd vanuit een individueel gezichtspunt. Door het fysieke bestaan werpt vorm zich tegen ons, het bestaat voor en na ons. De fysieke vorm zorgt voor de historiciteit terwijl het beeld betekenis geeft. Wanneer het objectieve en het subjectieve zich samenvoegen wordt vorm *gemaakt* en is vorm *makende*. De vormende vorm is de tweevoud waarop traditie zich gebaseerd. Kiyoshi schrijft:

'However, originally 'form' does not simply mean an external form but rather, the union of the subjective and the objective. Because this is so, that which has once been made comes to have a new meaning when it is again apprehended subjectively and internally achieves the transformation of its form. This transformation of form can be considered from the point where it is union of the subjective and the objective, of the particular and the universal, of that

which has the character of pathos and that which has the character of logos.’²³

Historiciteit, is voor Kiyoshi niet de objectieve formatie van een canon, maar precies het tegenovergestelde. Het projecteren van betekenis is subjectief, maar wordt opgeroepen door het objectieve, vanuit de fysieke overblijfselen van het verleden. Historiciteit is niet conservatief en statisch, maar een aanwezigheid die activeert en daardoor betekenis genereert.



Beeld 9: Enukura Koji - Wall, 1971

Suga's werk, vanuit deze optiek, kan worden gezien als een historie van vorm die veranderd in een andere vorm. Gezien dit een *gemaakte* en *makende* vorm is, houdt het zichzelf in stand. Suga's bewering dat hij alleen 'ziet' kan op deze manier in context geplaatst worden. Vorm vormt zich en is tegelijkertijd datgene wat gevormd wordt. Suga is een soort toeschouwer, een kijker. Zijn werken, en die van andere Mono-Ha kunstenaars, zijn niet statisch maar zijn constant aan verandering onderhevig. Wanneer een Mono-Ha kunstwerk in een andere context wordt geplaatst is het simpelweg een ander werk.

Mono-Ha is niet in strijd met historiciteit, het *is* historisch. Het is historisch omdat een reeds bestaand ding wordt geactiveerd en zodoende betekenisvol wordt. Denk aan de aarde in het werk van Sekine. De overtuiging dat eenzelfde concept op verschillende momenten met nieuwe materialen gereproduceerd kan worden is gebaseerd op een ideologie van concept over materie. In kunstvormen die op representatie gebaseerd zijn, zoals het conceptualisme, hoeft dit geen probleem te zijn. Gezien de originele vorm van het werk bedoelt is om een concept te tonen, kan een tweede of derde presentatie het concept net zo goed laten zien.

Er lijkt dus een groot contrast te bestaan tussen Mono-Ha en het conceptualisme. Toch articuleren de kunstenaars geassocieerd met Mono-Ha dit contrast niet. Deze houding komt overeen met die van traditionele Zen praktijken, waarin articulatie vaak ook achterwege bleef. In zijn bespreking van Zen²⁴, behandelt Shin'ichi Hisamatsu Kant's term 'interesselos': De autonome kunst heeft naast een esthetische ervaring geen repercussies op het dagelijks leven. Wanneer een theaterspeler op het toneel een fictieve misdaad pleegt zal hij niet gearresteerd worden. Hisamatsu legt vervolgens uit dat dit met Zen niet het geval is. De esthetische ervaring valt juist samen met de levensactiviteit. Hisamatsu's positie komt overeen met die van Kiyoshi: traditie gaat gepaard met een fysieke verandering, en deze beweging is essentieel in betekenisvorming. Mono-Ha is fysieke verandering, de levensactiviteit waar Hisamatsu het over heeft maar dan van dingen. Mono-Ha is geen discours maar een positie. Op het moment dat het gearticuleerd of gerepresenteerd wordt verliest het betekenis. Dit is uiteraard een radicale positie binnen een kunstwereld die historisch en economisch sterk gebaseerd is op representatie. Het verkopen van een Mono-Ha werk zal het automatisch veranderen en de publicatie van een catalogus heeft objectivering als gevolg.

Mono-Ha werken worden overigens veel verkocht met als gevolg dat ze vaak gezien worden als een soort abstract formalisme²⁵. Mono-Ha is dus een kunstbeweging die zich niet laat definiëren als een specifieke tak van de hedendaagse kunst. Het is eerder een vraag om het werk onder eigen voorwaarden te ervaren. Dit heeft een interessant gevolg: In plaats van de representatie van de 'kunstbeweging' aan te passen naar een gangbare taal die past binnen het kunsthistorisch canon, vraagt Mono-Ha juist om een aanpassing van de taal zodat het gekaderde intact blijft.

-
- 1 Minemura, Toshiaki. 1988. *Suga Kishio 1968 - 1988*, Tokyo, Kaneko Art Gallery
(Minemura 1988, 196)
 - 2 Munroe, Alexandra. 2011. *Lee Ufan: Marking Infinity*, New York, Solomon R Guggenheim Museum
(Munroe 2011, 118)
 - 3 Munroe, Alexandra. 2011. *Lee Ufan: Marking Infinity*, New York, Solomon R Guggenheim Museum
(Munroe 2011, 118)
 - 4 (Munroe 2011, 116)
 - 5 (Munroe 2011, 116)
 - 6 (Munroe 2011, 111)
 - 7 Raud, Rein. 2002. *Objects and Events: Linguistic and philosophical notions of 'thingness'*. Asian Philosophy: An International Journal of the Philosophical Traditions of the East, 12:2, 97-108 (Raud 2002, 100-101)
 - 8 (Raud 2002, 102)
 - 9 (Raud 2002, 100)
 - 10 Heidegger, Martin 1971, *On the way to Language*. New York, HarperCollins Publishers
(Heidegger 1971, 14)
 - 11 Wargo, Robert. 2005. *The Logic of Nothingness: A study of Nishida Kitaro*. United States. University of Hawai'i Press.
(Wargo 2005, 88-89)
 - 12 Kitaro, Nishida. 1911. trans. Abe, Masao. Ives, Christopher. 1990. *Enquiry into the Good*. New Haven. Yale University Press
(Nishida 1911, 25-26)
 - 13 Interview van de auteur met Suga Kisho, juni 2013
 - 14 Suga, Kishio. 2008. *Kishio Suga's Work from a Zen Perspective*. Itamuro, Kishio Suga Souku Museum
(Suga Kishio 2008, 11)
 - 15 Interview van de auteur met Suga Kisho, juni 2013
 - 16 Crimp, Douglas 1986. *Serra's Public Sculpture*, tentoonstellingscatalogus. United States. Museum of Modern Art.
(Crimp 1986, 42)
 - 17 Geselecteerde publicaties van Lee's teksten in het Engels:
Munroe, Alexandra. 1996. *Japanese Art after 1945, Scream against the Sky*. Japan. Yokohama Museum of Art
Yi, U-hwan. Lee, Ufan. 2004. *The Art of Encounter*. London. Lisson Gallery
Groom, Simon. 2001. *Mono-Ha School of Things*. Newlyn, Kettle's Yard, University of Cambridge, Newlyn Art Gallery
Fischer, Jean. Yi, U-hwan. 1996. *Selected Writings by Lee Ufan 1970-96*. London. Lisson Gallery
Lisson Gallery (<https://www.lissongallery.com/artists/lee-ufan>) bekeken op 02/01/2019
 - 18 (Heidegger 1971, 16-17)
 - 19 (Munroe 2011, 116)
 - 20
 - 21 Flusser, Vilem. 2000. *Towards a Philosophy of Photography*. London. Reaction Books
(Flusser Vilem 2000, 14)
 - 22 Dilworth, David A. Viglielmo, V. Valdo Humbert. Zavala, Agustín Jacinto. 1998. *Sourcebook for Modern Japanese Philosophy: Selected Documents*. Westport. Greenwood Publishing Group
(Dilworth, Viglielmo, Zavala. 1998. 319)
 - 23

24 Hisamatsu Shin'Ichi, 1971, *Zen and the fine arts*, Michigan, Kodansha International
(Hisamatsu 1971, 16)

25 Dat is de overzichtstentoonstelling 'Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha' te zien die in 2012 in galerie Blum&Poe werd georganiseerd: (https://www.blumandpoe.com/exhibitions/requiem_for_the_sun_the_art_of_monoha) bekeken op 02/01/2019