

OP HET SNIJVLAAK



Een onderzoek naar de artistieke houding van Merce Cunningham en Jasper Johns

Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Anna Lamers

Begeleider: dr. W. Weijers

17-8-2015

Inhoudsopgave

Dankwoord	p. 2
Inleiding	p. 3
Hoofdstuk 1 <i>De opmaat naar meer</i>	p. 8
Hoofdstuk 2 <i>Cage, Cunningham, Johns & Rauschenberg</i>	p. 21
Hoofdstuk 3 <i>De thema's van Yau</i>	p. 34
Hoofdstuk 4 <i>Walkaround Time</i>	p. 53
Conclusie	p. 66
Bibliografie	p. 68

Dankwoord

Graag wil ik hier een aantal mensen bedanken zonder wie ik deze scriptie niet had kunnen schrijven. Allereerst zijn dat mijn begeleiders vanuit de Radboud Universiteit. Dr. Mette Gieskes zorgde voor een goed begin door haar enthousiaste hulp bij het opstarten van mijn onderzoek en heeft in haar drukke agenda tijd willen vrij maken om de tweede lezer van mijn thesis te worden. Voor zijn intensieve begeleiding tijdens het gehele proces van totstandkoming van deze scriptie ben ik Dr. Wouter Weijers zeer erkentelijk. Het was een voorrecht een begeleider te hebben die snapte waar ik heen wilde, eerlijk was als ik de mist inging en altijd in staat was me het licht te doen zien als ik vastliep. Bovenal nam hij steevast de tijd en moeite om al deze dingen uit te leggen tot ik ze echt begreep.

Buiten de universiteit ben ik veel dank verschuldigd aan The Merce Cunningham Trust, die het erfgoed van Merce Cunningham beheert. Met name de Director of Licensing, Patricia Lent, bedank ik, voor de toegang tot enkele niet-openbare geschriften, foto's en filmfragmenten die ze mij verschaften voor mijn onderzoek.

Tot slot noem ik hier graag mijn lieve ouders, zusje, overige (schoon)familie en vrienden, die mij niet alleen tijdens het schrijven van mijn scriptie, maar gedurende mijn hele studie Kunstgeschiedenis hebben gesteund. In het bijzonder bedank ik Daan, zonder wie ik niet zou kunnen.

INLEIDING

De relatie tussen dans en beeldende kunst is gedurende mijn hele studie mijn grootste interesse geweest. Dans en beeldende kunst zijn bijna tegenpolen: het een vluchtig, het ander statisch. Het een ontvouwt zich voor de ogen van de toeschouwer in ruimte en tijd, het ander lijkt zich in een keer volledig te tonen. Voor dans zijn altijd levende mensen nodig die hun lichaam als werktuig kunnen gebruiken, beeldende kunst is in die zin veel minder gelimiteerd wat betreft materiaal en mogelijkheden. Met deze scriptie wil ik me graag in het spanningsveld tussen dans en beeldende kunst begeven.

Het onderwerp dat ik daarvoor heb gekozen is het gevolg van een werkgroep die ik volgde in het tweede jaar van mijn opleiding. In deze werkgroep over Jasper Johns (geboren 1930) lezen we *A Thing Among Things* van John Yau.¹ Yau plaatst Johns' werken in een nieuw perspectief ten opzichte van veel andere auteurs en onderscheidt in dit boek een aantal thema's die hij ziet terugkeren in Johns' werken. Voor deze werkgroep onderzocht ik zijn serie *Dancers on a Plane* en in het bijzonder de versie uit 1980 (afb. 1) waarin Johns expliciet verwijst naar zijn goede vriend, de choreograaf Merce Cunningham (1919-2009), waarover later meer.



1. Jasper Johns, *Dancers on a Plane*, 1980, Tate Gallery, Londen

¹John Yau, *A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns*, New York 2008

Tijdens het schrijven van het eindwerkstuk voor de werkgroep begon ik me af te vragen of de elementen die Yau in het werk van Johns herkent ook te herkennen zouden zijn in de choreografieën van Cunningham. Het nader onderzoeken van deze vraag is een idee dat mij sindsdien heeft geïnteresseerd. Onvermijdelijk speelt daarom het boek van Yau een grote rol binnen dit onderzoek; er is een heel hoofdstuk aan zijn thema's gewijd. Andere auteurs hebben boeiende boeken over Johns geschreven, maar het zijn juist de observaties van Yau die de vergelijking met Cunningham zo interessant maken.

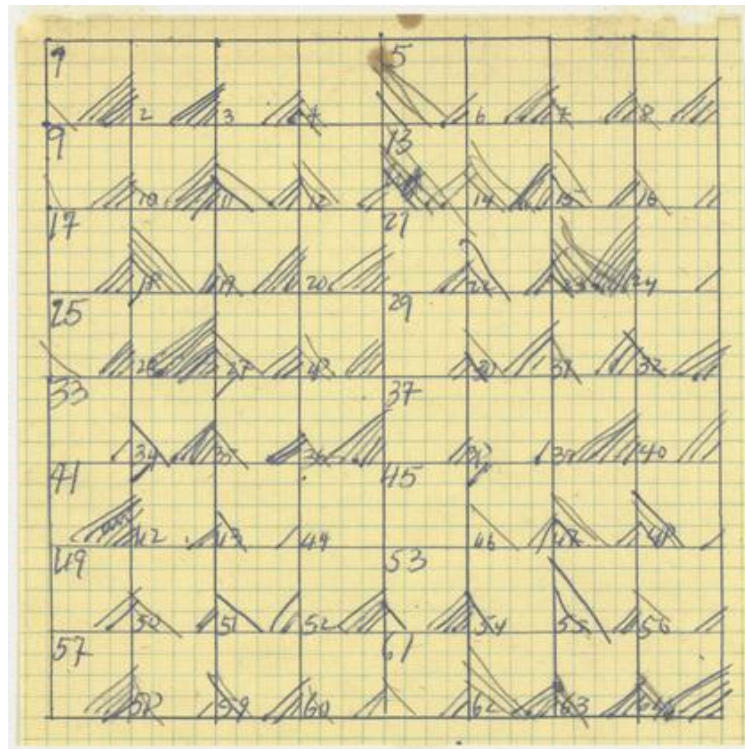
Dancers on a Plane is één van Johns' zogenaamde *crosshatch paintings*; een werk dat is opgebouwd uit heel veel streepjes die zijn gerangschikt in groepen. De streepjes binnen een groep lopen parallel aan elkaar, maar de groepen staan schots en scheef ten opzichte van elkaar. De groepen streepjes zorgen voor een ordelijke en tegelijkertijd chaotische voorstelling. Het waren deze patronen die mij direct aan Cunningham deden denken, zelfs nog voor ik het schilderij begon te analyseren. Cunningham maakt in zijn choreografie dikwijls gebruik van groepjes dansers die hij in verschillende richtingen over het toneel laat bewegen, zoals in zijn ballet *Loose Time* uit 2002 (afb. 2), dat weliswaar van veel later is, maar heel goed laat zien op welke wijze de choreograaf gebruik maakt van dansers die, gepaard over het toneel bewegend, dezelfde choreografie uitvoeren in verschillende richtingen.



2. Merce Cunningham, *Loose Time*, 2002

De dansers binnen een groep blijven parallel aan elkaar, maar de groepen bewegen ten opzichte van elkaar alle kanten op. De dansers dansen als het ware een *crosshatch* patroon op het podium.

Er bestaan schematische tekeningen van Cunningham die hij begin jaren vijftig maakte als schriftelijke neerslag van enkele van zijn choreografieën. Op deze schetsen komt het *crosshatch* patroon ook duidelijk terug (afb. 3).



3. Merce Cunningham, schetsen voor *Suite by Chance*, 1952

In Johns' *Dancers on a Plane* zijn bovendien nog andere aspecten te traceren die dat schilderij directer met Cunningham in verband brengen. Johns maakte meerdere werken met deze titel, allemaal met *crosshatches*. De eerste versie maakte hij in 1979. De tweede versie uit 1980 bespreek ik hier en in 1981 en 1982 maakte Johns nog twee versies van *Dancers on a Plane*, waarvan de laatste een tekening is en geen schilderij. De werken verschillen in kleur en detail van elkaar maar zijn duidelijk verwant. Hoewel niet alle vier de delen van de serie even groot zijn, zijn ze allemaal volgens dezelfde structuur opgebouwd. Iedere *Dancers on a Plane* wordt in twee helften opgedeeld door een verticale as in het midden. De helften worden door kleinere horizontale scheidingen verdeeld in vieren. Ieder werk uit de serie bestaat dus uit acht blokken en deze blokken lijken elkaar te spiegelen, wat bij nadere inspectie soms ook echt zo is, bijvoorbeeld in de versie uit 1979, en soms toch niet. In de versie uit 1980 is het patroon wel gespiegeld maar de kleuren niet, en zijn er op sommige plaatsen vage plekken gemaakt. Cunninghams aanwezigheid in de hele serie kan uit meer afgeleid worden dan alleen de *crosshatches* en de titel die aan dansers refereert. De verwijzing naar Cunningham die Johns geeft in de versie van *Dancers on a Plane* uit 1980 is de meest expliciete uit de hele serie en dat is de reden dat ik dit deel hier uitgebreider bespreek.

In de onderste rand van het werk staan letters, op het eerste oog willekeurig door elkaar. De oplettende beschouwer kan uit deze letters echter woorden vormen. Er zijn felgekleurde en donkerblauwe letters, waarvan de felgekleurde in spiegelbeeld zijn geschilderd en de donkerblauwe normaal leesbaar zijn. Ze vormen woorden, maar deze woorden zijn aan de ene rand van het schilderij afgesneden om bij de andere rand weer verder te gaan. Het is alsof men het schilderij tot een cilinder zou moeten oprollen om de woorden door te laten lopen. Wie de gekleurde letters van rechts naar links leest, daarbij beginnend met de lila 'D' aan de linkerzijde en vervolgens met de groene 'N' aan de rechterzijde leest "DANCERS ON A PLANE". De donkerblauwe letters vormen van links naar rechts, als men begint bij de eerste 'M' rechts van de witte stippellijn en, bij de rechterrand aangekomen, verder leest vanaf de linkerrand, de woorden 'MERCE CUNNINGHAM'. Een duidelijkere hint had Johns nauwelijks kunnen geven. Een ander opvallend element in deze versie van *Dancers on a Plane* is het scrotum dat Johns in het midden van de onderste rand van het werk afbeeldde. Volgens Anne Seymour verwijst Johns met dit scrotum naar de iconografie van zijn werk *Tantric Detail*, eveneens uit 1980. Net als in *Tantric Detail* verwijst het scrotum hier naar de Hindoegod Shiva, niet alleen god van de vruchtbaarheid, maar volgens Seymour ook God van de dans. Seymour interpreteert deze verwijzing als een eerbetoon van Johns aan Cunningham: "...in an earlier age *Dancers on a Plane* would probably have been called 'Portrait of Merce Cunningham as the Lord Siva.'"²

Dat Jasper Johns zijn vriend Merce Cunningham volgens Seymour vergelijkt met de god van de dans zou een duidelijk blijk van waardering voor zijn werk zijn. Andersom is zulke waardering ook geuit; Johns werkte op verzoek van Cunningham van 1967 tot 1980 als artistiek adviseur voor de *Merce Cunningham Dance Company*.³ Johns was in deze positie verantwoordelijk voor de decors en kostuums van alle stukken en maakte deze in veel gevallen ook zelf, al dan niet naar ontwerp van anderen.

Het denken buiten de geijkte kaders van het eigen medium speelt voor zowel Johns als Cunningham een grote rol. Na het strenge mediums-specifieke denken dat een belangrijke rol speelde binnen de stroming van het abstract-expressionisme en de *post painterly abstraction*, stond er een nieuwe generatie kunstenaars op die zich hiertegen ging verzetten. Tot deze kunstenaars behoorden Jasper Johns en Merce Cunningham en anderen rondom hen, zoals John Cage en Robert Rauschenberg. Zij grepen terug op de ideeën van Marcel Duchamp die in de jaren tien en twintig van de twintigste eeuw de kunstwereld op zijn kop zette met onder andere zijn beroemde *readymades*.

² Anne Seymour, "Foreword", uit: Susan Sontag (red.), *Cage-Cunningham-Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1989, p. 10

³ Susan Sontag (red.), *Cage-Cunningham-Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1989, pp. 160-162

In navolging van deze werkwijze schreef Johns de frase 'Take an object. Do something to it. Do something else to it.' die hij in zijn later gepubliceerde *Sketchbook Notes* opnam.⁴ 'Take an object' duidt een radicaal andere houding ten opzichte van kunst aan dan wanneer Johns had geschreven 'Make an object': het kunstwerk wordt geconcipieerd vanuit een reeds bestaand voorwerp. Dat deze instelling ook te bespeuren valt bij Merce Cunningham maakt dat de vergelijking tussen Johns en Cunningham zo goed gemaakt kan worden, hoewel dit niet wil zeggen dat hun werk in alle opzichten hetzelfde is. Johns en Cunningham leerden elkaar kennen in de jaren vijftig van de twintigste eeuw en bleven vrienden tot aan Cunninghams dood in 2009. Dat zij, als onderdeel van een groep bevriende kunstenaars waar ook John Cage en Robert Rauschenberg toe behoorden, dezelfde artistieke preoccupaties zouden hebben, is misschien te verwachten.

In zekere zin hebben Jasper Johns en Merce Cunningham elkaar uitgekozen voor de vergelijking die ik in deze scriptie tussen hen maak. Het is duidelijk dat zij ieder bewondering hadden voor het werk van de ander. Ik vermoed dat deze bewondering terug te voeren is op een overeenkomstige houding ten opzichte van kunst en wil verder ingaan op de artistieke strategieën die beide kunstenaars toepasten in hun werkproces. De manier waarop beide kunstenaars deze houding in hun eigen verschillende media hebben vertaald staat daarom centraal in deze scriptie. Dat wil niet zeggen dat ik hier uitgebreid in wil gaan op de kwestie van wederzijdse beïnvloeding. Dat er sprake is geweest van een soort artistieke kruisbestuiving staat vast en het zou vreemd zijn dit te ontkennen of negeren. Het is echter niet de spil van dit onderzoek geweest om de dynamiek van deze uitwisseling te specificeren. De vragen wie iets als eerst deed of wie meer heeft geleerd (of zelfs geprofiteerd) van wie vind ik hier niet de meest interessante kwesties. Liever vraag ik mij af: In hoeverre is er bij Merce Cunningham en Jasper Johns sprake van een verwante artistieke houding en hoe komt deze houding tot uiting in hun werk? Ik zal beginnen met het trachten te beantwoorden van deze vragen door te kijken naar hun voorgangers, hun eigen werken en die van hun omgeving. Dit gebeurt in de eerste twee hoofdstukken van deze scriptie. In het derde hoofdstuk zal uitgebreid ingegaan worden op de thema's van Yau, die een zwaartepunt in het onderzoek zijn geweest. Het afsluitende hoofdstuk is gewijd aan de gezamenlijke projecten van Johns en Cunningham, waarbij met name gefocust is op het ballet *Walkaround Time*, dat gebaseerd is op één van de belangrijkste werken van Duchamp. Nadat al deze aspecten van het werk van Johns en Cunningham aan bod zijn geweest, zal in de conclusie een uiteenzetting volgen van mijn bevindingen alsmede mijn antwoorden op de vragen die ik in deze Inleiding heb gesteld.

⁴ Jasper Johns, "Sketchbook Notes", s. 18, Book A, p. 44, 1964, afgedrukt in: Jasper Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York 1996, p. 31 (plate 5) en p. 54

I. DE OPMAAT NAAR MEER

‘Merce is my favorite artist in any field’ zei Jasper Johns in een interview met *Newsweek* uit 1968. ‘Sometimes I’m pleased by the complexity of a work that I paint. By the fourth day I realize it’s simple. Nothing Merce does is simple. Everything has a fascinating richness and multiplicity of direction.’⁵ Waarom vindt Johns het belangrijk dat een werk complex is? Waarom vindt hij een veelheid aan richtingen een positief punt? Cunningham en Johns vallen beiden in de categorie van kunstenaars die geen werk maken dat ‘makkelijk’ of ‘eenduidig’ te interpreteren is. Dat hun werken er daarnaast ogenschijnlijk simpel uit kunnen zien is voor veel mensen reden om hun kunst op het eerste gezicht al af te schrijven als ‘geen echte kunst’ omdat ‘iedereen dit kan’. In dit hoofdstuk zal ik de context schetsen van de artistieke basis van Johns en Cunningham en zal ik de invloed die hun voorgangers hadden op de kunstwereld van de eerste helft van de twintigste eeuw beschrijven.

Een nieuw tijdperk

De Britse cultuursociologe Helen Thomas onderscheidt in de ontwikkeling van de Europese en Amerikaanse kunstwereld van begin twintigste eeuw twee gebeurtenissen die zij beschouwt als het startpunt van een nieuw tijdperk: de *Armory Show* in New York en de eerste opvoering van *Le Sacre du Printemps* in Parijs. De *Armory Show* heette officieel *The International Exhibition of Modern Art* en vond plaats in 1913. Met kunstwerken van moderne Amerikaanse kunstenaars, maar ook bekende Europese kunstwerken zoals Marcel Duchamps *Nu descendant un escalier* uit 1912 (afb. 4) bracht deze tentoonstelling een schok teweeg onder het Amerikaanse publiek. De meest recente, avant-gardistische kunstwerken werden door de pers en publieke opinie belachelijk gemaakt en afgeschreven als primitief.⁶ Een vergelijkbaar moment kende Europa in hetzelfde jaar toen het ballet *Le Sacre du Printemps* in première ging in Parijs. De muziek van Igor Stravinsky en choreografie van Vaslav Nijinsky waren zo anders dan men gewend was dat gedurende de première een enorme rel uitbrak omdat het publiek uitzinnig werd van woede door het stuk dat in hun ogen ballet noch muziek mocht heten.⁷ Over deze twee gebeurtenissen, die Thomas als bepalend ziet voor de verdere culturele ontwikkelingen in de eerste helft van de twintigste eeuw, zegt zij: ‘It set into motion the era of ‘surprise me’ in art, or the principle of newness for it’s own sake, which Rosenberg has termed ‘the tradition of the new’.⁸

⁵ Alastair Macaulay, “Cunningham and Johns: Rare Glimpses Into a Collaboration”, *The New York Times*, New York editie, 8-1-2013, p. C9

⁶ Helen Thomas, *Dance, Modernity & Culture*, Londen & New York 1995, pp. 104-105

⁷ Ibidem, p. 107

⁸ Ibidem, p. 107 (Harold Rosenberg, een Amerikaanse schrijver, filosoof en kunstcriticus, muntte deze term in zijn boek *The Tradition of the New* uit 1959.)

Surprise me! is een typerende frase voor de houding die we ook terug kunnen vinden bij Jasper Johns en Merce Cunningham. De vraag: 'Als dit kan, wat kan er dan nog meer? En als dat ook kan, wat kan er dan nog?' en het zoeken naar nieuwe invalshoeken is bij beide kunstenaars een grote drijvende kracht achter hun artistieke exploraties. Zij willen niet alleen hun publiek verrassen, maar ook zichzelf. Om te onderzoeken waar deze houding zijn oorsprong vindt, zal ik eerst de voorgeschiedenis van de beeldende kunst en dans in de twintigste eeuw beschrijven, te beginnen met de discipline van de beeldende kunst.

Marcel Duchamp

In 1914 kocht de Franse kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) een flessenrek in een Parijs' warenhuis, maar in plaats van het te gebruiken als een flessenrek, plaatste hij het in zijn atelier als een artistiek object: een sculptuur (afb. 5). Duchamp gaf het huishoudelijke en alledaagse rek een andere functie, hij herbestemde het als het ware tot sculptuur, en de eerste readymade was een feit. Twee jaar eerder had dezelfde man de kunstwereld geschokt met zijn schilderij *Nu descendant un escalier* (afb. 4), dat zoals eerder genoemd vooral in Amerika een schandaal veroorzaakte.



4. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912



5. Marcel Duchamp, *Porte-Bouteilles*, replica uit 1964

Misschien wel het meest bekende kunstwerk van Duchamp is *Fountain*, het urinoir dat hij in 1917 onder een valse naam inzond voor de tentoonstelling van de Society of Independent Artists,

waarvoor het geweigerd werd. Volgens Calvin Tomkins, auteur van het bekende boek *The Bride and the Bachelors: the Heretical Courtship in Modern Art* uit 1965, waarin hij het werk van onder andere Duchamp bespreekt, zette Duchamp zich af tegen drie tendensen in de kunst van zijn voorgangers; met name de realisten en impressionisten. De eerste van deze drie onvolkomenheden was de zogenaamd retinale schilderkunst, een term van Duchamp voor kunst die alleen gericht was op het visuele en die niet appelleerde aan het intellect. Ten tweede stoorde Duchamp zich aan de bijna sacrale mate van ernst die deze kunstenaars aan de dag legden met betrekking tot (hun eigen) kunst. Het derde probleem was de toenemende vercommercialisering van kunst.⁹ Duchamp wilde dat kunst juist wel aan het intellect zou appelleren en tegelijkertijd verafschuwde hij het gebrek aan humor bij de kunstenaars die hun vak zo serieus namen. Zijn weigering kunst als een sacrale vorm van zelfexpressie te zien en zijn verzet tegen de populaire stromingen van het realisme en het impressionisme maakt dat Tomkins de houding van Duchamp omschrijft als *aesthetic heresy*, esthetische ketterij.¹⁰ Duchamp zou als artistieke ketter uiteindelijk veel navolging krijgen, maar de meest prominenten onder zijn opvolgers vinden we pas halverwege de jaren vijftig in de *pop art*-stroming en in de kringen rond Johns en Cunningham. Zij kenden Duchamp persoonlijk en werkten in de jaren zestig samen aan een hommage, het ballet *Walkaround Time* uit 1968. Voor deze scriptie zullen naast Johns en Cunningham de componist John Cage en de schilder Robert Rauschenberg van groot belang zijn. Zij waren tijdgenoten van Johns en Cunningham en deze vier hebben bovendien zeer nauw samengewerkt. In dit hoofdstuk kies ik ervoor om Cage en Rauschenberg nog niet te behandelen. Het zal ik in de volgende hoofdstukken, waarin de focus meer zal liggen op het werk van Johns en Cunningham zelf, aan bod laten komen omdat hun werk daar sterk mee verbonden is. Om goed te kunnen laten zien welke andere houding Johns en Cunningham in de jaren vijftig in de kunst innamen, zal ik eerst ingaan op de in die tijd in avant-garde kringen meest prominente stroming, die van het Abstract Expressionisme en haar belangrijkste theoreticus: Clement Greenberg.

Greenberg en het Abstract Expressionisme

Het abstract expressionisme is één van de bekendste kunstbewegingen van de twintigste eeuw. In het licht van dit onderzoek is het interessant dit fenomeen te benoemen omdat het in chronologische zin tussen Duchamp en zijn navolgers uit de jaren vijftig en zestig in te plaatsen is. Desondanks is er geen sprake van een doorlopende ontwikkeling die van Duchamp via de abstract expressionisten naar Johns en Rauschenberg of de pop art leidt. Integendeel, het abstract expressionisme bracht geen kunst voort zoals Duchamp die voor ogen had en riep veel verzet op bij zijn latere navolgers. Deze stroming belichaamde uiteindelijk alle drie de tendensen die Duchamp zo

⁹ Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: the Heretical Courtship in Modern Art*, New York 1965, pp. 13-14

¹⁰ Ibidem, p.4

verafschuwde.

Beroemde abstract-expressionistische schilders zijn Jackson Pollock, Willem de Kooning en Barnett Newman. Het is, niettegenstaande mijn gebruik van de term hierboven, nogal lastig om het abstract expressionisme aan te duiden als één stroming omdat het in werkelijkheid een zeer pluriforme beweging was. Het is niet mijn bedoeling die veelzijdigheid onrecht aan te doen, maar om zo beknopt mogelijk te blijven zal ik de abstract expressionisten hier behandelen als een groep kunstenaars die door bepaalde overeenkomsten te kenmerken zijn. Clement Greenberg (1909-1994) was een Amerikaanse schrijver en kunstcriticus die zeer invloedrijke essays heeft geschreven over moderne kunst en een kritische onderbouwing gaf aan het abstract expressionisme. Greenbergs belangrijkste standpunten zijn dan ook veelvuldig te herkennen in de kunst van de abstract-expressionisten. In een van zijn vroegste essays over kunst geeft Greenberg uiting aan zijn afkeer voor kitsch, waaronder hij kunstwerken schaaft die niet volledig op zichzelf betrokken zijn: "Kitsch is the epitome of all that is spurious in the life of our times."¹¹ Greenberg beschouwt kunst, ogenschijnlijk in tegenstelling tot Duchamp, wel degelijk als een zeer serieuze aangelegenheid. Het misschien wel bekendste idee van Greenberg heeft betrekking op het medium waarin in een kunstenaar werkt. Pure kunst kan volgens Greenberg enkel gemaakt worden als kunstenaars de beperkingen en kenmerkende eigenschappen van hun eigen medium onderkennen en accepteren en deze niet trachten te verloochenen in hun kunst.¹² Bij een schilderij moet volgens Greenberg dus altijd de essentiële platheid die het wezen van de schilderkunst vormt getoond worden en bij een sculptuur juist de driedimensionaliteit. Dat maakt dat het voor schilders die Greenbergs leer volgen bijna onmogelijk wordt om traditioneel figuratieve werken te maken. Immers, om een representatie van de werkelijkheid weer te geven, zou de schilder genooddaakt zijn de illusie van driedimensionaliteit te scheppen op een tweedimensionaal vlak. Dat houdt per definitie in dat de vlakheid van het doek verloochend moet worden.

The Cartesian Mind

Halverwege de jaren vijftig van de twintigste eeuw trad een generatie kunstenaars naar voren die de dogma's van Greenberg in twijfel begon te trekken en ging kijken naar de compleet tegenovergestelde dingen die Duchamp veertig jaar eerder had gedaan. Onder deze kunstenaars bevonden zich ook Robert Rauschenberg en Jasper Johns.¹³ Duchamp zei zelf over de invloed die hij op deze latere kunstenaars heeft gehad:

That bussiness of my being influential is very much exaggerated. Whatever there is in it is probably my Cartesian mind. I refused to accept anything, doubted everything. So, doubting everything, I had to find

¹¹ Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *The Partisan Review*, VI, nr. 5 (1939), pp. 34-49

¹² Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *The Partisan Review*, VII, nr. 4 (1940), pp. 296-310

¹³ Tomkins, 1965, p. 14

something that had not existed before, something I had not thought of before. Any idea that came to me, the thing would be to turn it around and try to see it with another set of senses.¹⁴

Deze *cartesian mind* is Duchamps benaming voor de houding die ook bij Johns naar voren komt als hij schrijft 'Take an object. Do something to it. Do something else to it.'. Dit resulteert er bij Johns in dat hij, net als Duchamp, gebruik maakt van objecten uit de wereld om hem heen voor zijn kunstwerken. Deze objecten zijn vrijwel nooit bijzondere artefacten maar altijd basale, alledaagse dingen waarbij niemand eigenlijk stilstaat. Leo Steinberg duidt deze werkwijze in zijn gezaghebbende essay *Jasper Johns: The First Seven Years of His Art* aan de hand van het werk *Coat Hanger* uit 1958 (afb. 6).



6. Jasper Johns, *Coat Hanger*, 1958, conté op papier, privécollectie

De kleerhanger van ijzerdraad is volgens Steinberg bewust door Johns gekozen. Een houten kleerhanger zou enige mate van luxe uit kunnen stralen. Een plastic hanger zou te duidelijk een modern object zijn. Deze kleerhanger is van het soort dat niemand zou kopen, maar dat iedereen kent. Het is een wegwerphanger die je gratis bij de stomerij mee krijgt als je je kleren op komt halen. Deze hanger zegt daarom niets over de eigenaar ervan, niets over zijn smaak of sociale status. Samen met het krantenpapier, de vlaggen, cijfers en de letters van het alfabet die Johns zo graag gebruikt, schaaft Steinberg de kleerhanger van ijzerdraad bij objecten waarover hij zegt dat ze onpartijdig,

¹⁴ Tomkins, 1965, p. 17

klasseloos en universeel zijn.¹⁵ Objecten die tot niemand in het bijzonder spreken en tegelijkertijd tot iedereen. Johns kiest deze objecten voor zijn werk en brengt ze daarmee in het middelpunt van de belangstelling; hij bombardeert ze tot kunstwerk zonder dat hij iets aan het object zelf verandert. Steinberg zegt hierover: “Changing the object by a change of attitude, the only way you can change it without violation.”¹⁶ Dit sluit naadloos aan bij wat Marcel Duchamp zegt met betrekking tot de *Cartesian mind* in het citaat op de vorige pagina, waarin hij het heeft over “turning things around” en “seeing with another set of senses”.

Het is tevens deze houding die Johns in Merce Cunningham zo bewondert wanneer hij spreekt over de ‘fascinating richness and multiplicity of direction’ in diens werk. Een houding die Cunningham volgens Johns typeert als geen ander en die hij zelf ook nastreeft. Echter, om Cunninghams danstechniek en houding ten opzichte van choreografen in de juiste context te plaatsen is het essentieel dat we eerst kijken naar de ontwikkeling die de Amerikaanse dans in de twintigste eeuw doormaakte voordat we verder ingaan op Johns, Cunningham en hun tijdgenoten.

Isadora Duncan

De herkomst van Cunninghams danstechniek is te herleiden naar het begin van de moderne dans in Amerika. Cunninghams meest directe beïnvloeder was Martha Graham, hij was een van haar leerlingen en danste enkele jaren bij *The Martha Graham Dance Company*. Om Graham te kunnen duiden moeten we echter een generatie eerder beginnen, bij de legendarische danseres Isadora Duncan. Isadora Duncan (1877-1927) was een Amerikaanse die zichzelf had opgeleid volgens haar eigen compleet nieuwe techniek. Zij geloofde dat dans moet bestaan uit natuurlijk bewegingen. Dit betekende voor haar dat ledematen nooit geïsoleerd konden bewegen, maar dat iedere beweging van het lichaam voort moest komen uit een centraal beginpunt vanwaar de beweging zich uitspreidt door het hele lichaam, zoals steeds grotere kringen zich vormen in water waarin een steentje wordt gegooid. Dit is zeer tegenovergesteld aan klassiek ballet, waarbij armen of benen juist veel geïsoleerde bewegingen ten opzichte van de torso kennen. Het hield ook in dat Duncan veel alledaagse bewegingen gebruikte, zoals lopen en vallen, omdat dit natuurlijke bewegingen zijn die vaak voortkomen uit een emotionele impuls. Het centrale beginpunt van alle beweging was volgens Duncan de zonnevlecht, oftewel het middelste punt van het middenrif, tussen de onderste ribben en boven de maag. Duncan vond dat dans een gevolg moest zijn van vrije emoties die volgens haar loskwamen in de zonnevlecht en zich van daaruit door het hele lichaam verspreiden. De dans is bij

¹⁵ Leo Steinberg, “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art”, in: Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago 1972, p. 28

¹⁶ Steinberg, 1972, pp. 28-29

Duncan een directe weergave van deze emoties.¹⁷ Zij danste op blote voeten en in loshangende Griekse tunieken die soms tot boven de knie kwamen. In een tijd waarin de meeste theaterbezoekende vrouwen nog een korset en lange rokken droegen, was dit ongehoord.



Isadora Duncan in 1904, foto: Hofatelier Elvira, München

Martha Graham

De volgende generatie moderne dansers, met als belangrijkste lid de danseres en choreograaf Martha Graham (1894-1991), was afkomstig van Denishawn; een gezelschap uit Los Angeles dat was opgericht door Ruth St. Denis en Ted Shawn in 1915. Net als Duncan deed, grepen de leiders van Denishawn terug op antieke cultuur, maar waar Duncan naar de Grieken keek, keek Denishawn naar de Oriënt. Dit was een belangrijke reden voor Martha Graham om het gezelschap in 1923 te verlaten: zij wilde zich bezighouden met hoe Amerikaanse dans eruit zou moeten zien, niet met het dupliceren van andere culturen, hoewel ze altijd zou blijven putten uit de mythen en legenden van de Grieken en Perzen als onderwerp voor haar choreografieën. Begin jaren twintig bestond Amerikaanse dans als kunstvorm eigenlijk niet. Er heerste wel een bloeiende danscultuur, maar de basis daarvan waren cabaretachtige shows, zogenaamde *follies*. Ook Denishawn trad op in dit soort commerciële shows, voornamelijk omdat het makkelijk geld verdienen was. Graham zag, net als Isadora Duncan, dans echter als een kunstvorm en wilde weg uit de entertainmentsfeer van de *follies*. Later verlieten andere dansers, zoals Doris Humphrey en Charles Weidman, Denishawn om dezelfde reden. Omdat er buiten de *follies* om weinig mogelijkheden waren om geld te verdienen als danser zag Graham, die

¹⁷ Thomas, 1995, p. 64

inmiddels naar New York was verhuisd, zich genoodzaakt les te gaan geven.¹⁸ Dit was het begin van haar beroemde lesmethode die in minder dan twintig jaar een verplicht onderdeel van het curriculum zou worden op prestigieuze dansscholen zoals de School of American Ballet.¹⁹

Op 18 april 1926 gaf Martha Graham haar eerste optreden als onafhankelijk danseres en choreograaf in New York. Deze datum wordt algemeen beschouwd als de geboortedatum van de moderne dans in Amerika.²⁰ Graham ontwikkelde een techniek die al snel even invloedrijk werd als de veel oudere ballettechniek. Net als Duncan ging Graham uit van een centraal startpunt van iedere beweging, maar in plaats van de zonnevlecht is dit punt bij Graham het bekken. Een aantal jaren eerder had Duncan het zoeken naar de zogenaamde *first movements* geïntroduceerd. Ze had immers bepaald waar de beweging vandaan moest komen (de zonnevlecht) en wat de aanleiding voor een beweging was (emotie), maar wilde ook weten wat de eerste beweging zou moeten zijn, een beweging die op natuurlijke wijze ontstond vanuit de affiniteit tussen de beweger en zijn emotie. Duncan destilleerde uit haar pogingen de eerste beweging te achterhalen echter nooit een methodische techniek. Het is dan ook niet geheel duidelijk of zij erin slaagde definitieve *first movements* vast te stellen en zo ja, wat deze volgens haar zouden moeten zijn.

Graham formuleerde op deze vraag naar de eerste beweging een antwoord in de vorm van de tegenstelling *contraction and release*.²¹ Letterlijk vertaald is Grahams techniek dus gebaseerd op samentrekking en ontspanning, hoewel bij het aanleren van of praten over de techniek ook in anderstalige gebieden gewoonlijk wordt vastgehouden aan de Engelse termen, zoals bij klassiek ballet wordt vastgehouden aan de Franse terminologie. Bij de basale beweging van de Grahamtechniek staat de danser ontspannen rechtop met de voeten op heupbreedte parallel naast elkaar. Het niet uitdraaien van de benen en voeten was op zichzelf al revolutionair ten opzichte van de dominante ballettechniek. De danser staat in een volkomen natuurlijke houding, zonder de voeten naar buiten te draaien of de borst zover naar voren en de schouders zover naar achteren te duwen als gebruikelijk is bij ballet. Dan begint de eerste beweging: de contraction. De contraction houdt in dat de danser uitademt en gedurende het moment dat de adem het lichaam verlaat zijn lichaam naar voren kromt vanuit het bekken. Het bekken kantelt zo ver mogelijk naar voren, in reactie hierop buigen de knieën en kromt de rug zich tot de schouders ongeveer even ver naar voren steken als de gebogen knieën. De armen kunnen naar beneden hangen of naar voren worden gebracht om de contraction te versterken. Het lichaam van de danser vormt nu van knieën tot schouders een sikkel (afb. 7). Dan volgt de release: de danser ademt in en vanuit het bekken lost de

¹⁸ Thomas, 1995, p. 92

¹⁹ Jennifer Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Londen 2010, p. 460

²⁰ Thomas, 1995, p. 92

²¹ Ibidem, p. 96

contraction op, de knieën strekken zich weer, de rug recht zich van onder naar boven en de armen komen terug naast het lichaam tot de danser weer in dezelfde natuurlijke houding staat als voor aanvang van de beweging.



7. Uitvoering van een basale contraction, instructiefoto uit: Miriam Giguere, *Beginning Modern Dance*, 1980

De contraction is mogelijk in allerlei verschillende posities, zoals zittend, liggend, staand op één been etcetera. De lesmethode van de Grahamtechniek schrijft voor dat een les uit verschillende modules van oefeningen bestaat waarin de contraction een elementaire rol speelt.

In de bewegingsleer van Graham is de invloed van Isadora Duncan ondanks enkele technische verschillen duidelijk terug te zien. Graham heeft zich echter ook heel erg afgezet tegen sommige overtuigingen van haar voorgangster. In tegenstelling tot Duncan, die haar communistische sympathieën graag uitte op het podium, was zij zeer gekant tegen het maken van politieke statements in haar balletten en vond ze dat kunst niet gebruikt mocht worden als propagandamiddel.²² Graham was een aanhangster van het adagium 'art for art's sake' en kwam daarmee op dansvlak in de buurt van de manier waarop Clement Greenberg over beeldende kunst dacht. Greenbergs voorkeur voor non-representatieve vormen in de kunst en zijn overtuiging dat een kunstwerk de eigenschappen van zijn medium moet benadrukken zijn vergelijkbaar met

²² Zeer in tegenstelling tot Duncan die bij meer dan één gelegenheid haar optredens aangreep om politieke statements te maken, bijvoorbeeld bij voorstellingen in Amerika in 1917 en 1922 waarvoor zij zich hulde in rode gewaden en haar ballet *La Marche Slave* opvoerde om te tonen dat zij sympathiseerde met de Russische revolutionairen. Thomas, 1995, p. 67

Grahams mening over dans. Zij benoemt dit middels een concept dat zij als *primacy of movement* omschrijft.²³ De *primacy of movement* houdt in dat binnen dans als kunstmedium de beweging het allerbelangrijkst is en niet verloochent of opgeofferd mag worden ten bate van het verhaal, de muziek of andere ‘bijkomstigheden’. Wat volgt uit de *primacy of movement* is een verwijdering van de letterlijk representerende dans. Grahams stukken hebben nog wel een narratief: *Night Journey* uit 1947 vertelt bijvoorbeeld het verhaal van Oedipus en zijn moeder Jocasta, maar Graham gebruikt geen elementen van acteerwerk of mime om het verhaal uit te beelden. Hiermee verwijdt zij zich van de traditie van de Romantische balletten waarin de nadruk dermate werd gelegd op het verhalende aspect dat er een soort speciale gebarentaal werd gebruikt om het verhaal te communiceren. Deze gebaren, ook wel ballet mime genoemd, bestonden puur ter verduidelijking van het narratief en voegden weinig toe aan de originaliteit van de choreografie.²⁴



8. Marius Petipa en Lev Ivanov, *Het Zwanenmeer*, 1895, hier opgevoerd door The Washington Ballet in 2015
Traditioneel ballet mime neemt op sommige momenten bijna de vorm aan van tableaux vivants.

In plaats van deze zeer representatieve vormen gaat Graham over op suggestieve vormen van dans. Zij meent dat een ballet wel een narratief moet hebben, maar dat de dans niet strikt gebonden moet

²³ Thomas, 1995, p. 89

²⁴ Voor meer informatie over ballet mime en de betekenis van verschillende gebaren, zie *Swan Lake: A Beginner's Guide – Ballet Mime*, een educatieve video van The Royal Ballet, onder andere te zien op youtube.com.

zijn aan dit narratief want dan wordt de vorm ondergeschikt aan de inhoud. Het verhaal achter het ballet wordt overgebracht door bewegingen die gevoelens of ideeën suggereren.²⁵ De titel, muziek, decors, kostuums en attributen mogen wel uitgesproken naar het narratief verwijzen, zo lang de dans maar niet ondermijnd wordt door pogingen een verhaal uit te beelden. Daarnaast is volgens het concept van de *primacy of movement* in een ballet de dans het belangrijkste en zijn muziek, kostuums en decor allemaal ondergeschikt aan de dans.



9. Martha Graham, *Night Journey*, 1947, hier opgevoerd door The Martha Graham Dance Company in 2003
Hoewel er duidelijk een verhaal verteld wordt, ligt de nadruk op de dans zelf.

Graham ziet een ballet dus niet als een *Gesamtkunstwerk* zoals Sergej Diaghilev, die een decennium eerder met zijn *Ballets Russes* Europa veroverde, de groots opgezette balletspectakels van zijn gezelschap zag. Daarom kon zij de eerste zijn die een ballet bedacht dat onafhankelijk van de muziek werd gemaakt. Graham choreografeerde in 1927 het stuk *Fragments: Tragedy, Comedy*, waarvoor de muziek pas werd geschreven toen het ballet al voltooid was.²⁶ De *primacy of movement* suggereert inderdaad dat de muziek ondergeschikt is aan het ballet en zich dus naar het ballet vormt en niet andersom, zoals tot dan toe gebruikelijk was. Het zegt veel over Grahams drang naar verandering dat zij ook daadwerkelijk op deze wijze te werk wilde gaan.

²⁵ Thomas, 1995, pp. 96, 108

²⁶ Ibidem, p. 93

George Balanchine

Een sterke drang naar verandering was kenmerkend voor Grahams generatie: ook dansers die wel wilden vasthouden aan de klassieke ballettechniek probeerden binnen deze techniek vernieuwing te vinden. De belangrijkste dansers en choreografen van het klassieke en neoklassieke ballet in de twintigste eeuw kwamen bij de *Ballets Russes* van Diaghilev vandaan. Van hen is George Balanchine (1904-1983) degene die het grootste erfgoed in Amerika heeft achtergelaten. Hij richtte in de jaren 1930 samen met zijn belangrijkste mecenas, Lincoln Kirstein, het New York City Ballet op en de daaraan gelieerde School of American Ballet.²⁷ Net als Graham stapte Balanchine af van het letterlijk representerende ballet en ging over naar de suggestieve dans als resultaat van de *primacy of movement*. Zijn balletten waren volgens danshistorica Jennifer Homans echter nog altijd ‘suffused with memories and a Romantic ethos’²⁸. Ook Grahams stukken zijn allesbehalve emotioneel en bevatten juist een duidelijk aanwezige zelfexpressie en dramatische elementen. Hoewel Balanchine en Graham in danstechnisch opzicht zeer van elkaar verschilden, gaan zij in deze ontwikkeling van dans als letterlijke uitbeeldingsvorm naar dans als suggestieve uitbeeldingsvorm gelijk op. Balanchine maakte in 1928 bijvoorbeeld het ballet *Apollon Musagète*, waarmee hij zijn eerste erkenning als choreograaf kreeg en dat hij later zou beschouwen als zijn *coming of age* ballet omdat hij zich bij het maken ervan voor het eerst realiseerde “that I, too, could eliminate”.²⁹ In dit ballet verlaat Balanchine eveneens het traditioneel representerende karakter van ballet met mime, maar het narratief van Apollo en de muzen, net als bij Graham een antieke inspiratie, blijft herkenbaar.



10. George Balanchine, *Apollon Musagète*, 1928, hier opgevoerd door het New York City Ballet in 2011
Ook bij Balanchine wordt het narratief wel duidelijk gemaakt, maar is de choreografische vorm het belangrijkste.

²⁷ Homans, 2010, p. 460

²⁸ Homans, p. xix

²⁹ The George Balanchine Trust, *Apollo* <<http://balanchine.com/apollo/>>, [geraadpleegd 17-7-2015]

In relatie tot Grahams leerling Merce Cunningham is het belangrijk te benadrukken dat de dans bij zowel Graham als Balanchine een uitbeeldingsvorm bleef. Dit maakt Cunningham de eerste choreograaf die balletten zonder een enkele vorm van verhaal gaat maken. Bij Cunningham gaat dans over beweging op zich en niet over wat er door middel van beweging gesuggereerd kan worden.

De opmaat naar meer

In de beeldende kunst en de dans van het eerste decennium van de twintigste eeuw vormen Marcel Duchamp en Isadora Duncan een soort proloog voor wat er gaat komen. Deze twee sleutelfiguren waren pioniers binnen hun eigen discipline en vormden een bron van inspiratie voor de generaties na hen. Dit wil niet zeggen dat er van Duchamp en Duncan een rechte lijn te ontwaren valt tot we aankomen bij Johns en Cunningham. Het verloop van zowel de dans- als de kunstgeschiedenis is grilliger dan dat. Martha Graham vormde, als zijn lerares en als vormgeefster van één van de belangrijkste en bekendste moderne technieken uit de dansgeschiedenis, een zeer grote rol in de vorming van Merce Cunningham tot danser en choreograaf. Desondanks zijn er elementen aan het werk van Graham die Cunningham volledig afwijst, zoals Jasper Johns zich afzet tegen de dogma's van Clement Greenberg. De totale acceptatie van de kenmerken en beperkingen van het medium als de elementen die de vorm van het uiteindelijke kunstwerk moeten bepalen is volgens zowel Greenberg als Graham de weg naar 'pure' kunst of dans. Dit is een idee dat Johns noch Cunningham deelt, zoals we later zullen zien. Duncan, Graham en Greenberg zijn ook alledrie overtuigd van het verhevene van de kunst, in tegenstelling tot Duchamp die met deze overtuiging korte metten maakt als hij de readymade introduceert. Johns en Cunningham zullen zich op dit vlak veel meer bij zijn zienswijze aansluiten dan bij die van hun directe voorgangers. Hieruit volgt een preoccupatie met het soort intellectuele speculatie dat we bij Duchamp zien als hij objecten conceptueel gaat 'herbestemmen'.

Dit hoofdstuk neemt in deze scriptie de plaats in van een soort referentiekader voor de lezer. Hoewel ik hier nog niet echt raak aan het eigenlijke onderwerp van mijn onderzoek, maakt deze voorgeschiedenis het makkelijker om in de volgende hoofdstukken te verwijzen naar gebeurtenissen of personen die in dit hoofdstuk al besproken zijn. De volgende hoofdstukken zullen in veel sterkere mate focussen op de levens en werken van Johns en Cunningham, en ook op die van Cage en Rauschenberg. Hierbij zal ik blijven zoeken naar manifestaties van Duchamps *cartesian mind* in hun werken en aandacht besteden aan de artistieke methoden die deze kunstenaars hanteren om hun werken te scheppen. Aan de hand van de in de Inleiding genoemde thema's die John Yau onderscheidt in de werken van Johns zal ik tevens onderzoeken of er overeenkomstige thema's te signaleren zijn in het werk van Cunningham.

II. CAGE, CUNNINGHAM, JOHNS & RAUSCHENBERG

“None of them is intentionally inelegant but they all use the ordinary as the source of the art that they create”, schreef kunsthistoricus Richard Francis over John Cage, Merce Cunningham en Jasper Johns in de introductie voor de tentoonstellingscatalogus *Dancers on a Plane*.³⁰

Jasper Johns en Merce Cunningham leerden elkaar in 1954 kennen via hun respectievelijke partners Robert Rauschenberg (1925) en John Cage (1912). Vanaf dit moment tot in het begin van de jaren zestig vormden deze vier een hechte groep kunstenaars wier werken op verschillende manieren met elkaar in verband te brengen zijn.³¹ Toen de relatie tussen Johns en Rauschenberg op pijnlijke wijze strandde was dat het einde voor het viertal, maar niet voor de samenwerking tussen Johns, Cunningham en Cage. Cage en Cunningham werkten nog regelmatig aan dezelfde projecten en bleven samen tot aan het overlijden van Cage in 1992. Bij het onderzoeken van de gemeenschappelijke houding van Johns en Cunningham ten opzichte van kunst en de artistieke methoden die zij toepasten zou het onvolledig zijn hen separaat van Cage en Rauschenberg te beschouwen. In dit hoofdstuk zullen ook zij daarom aan bod komen.

John Cage

John Cage is de oudste en misschien ook wel radicaalste kunstenaar van het viertal. Cage was een componist die alle bestaande conventies in de muziek overboord gooide en op dermate radicale wijze te werk ging dat hij daarmee ook andere disciplines, zoals beeldende kunst en dans, op cruciale wijze beïnvloedde. Onder invloed van oosterse filosofieën, zoals het zenboeddhisme en de tantrische leer, ontwikkelde Cage nieuwe compositiemethoden, waarbij toeval een grote rol speelde. Bekende voorbeelden van dit soort toevalsmethoden zijn de geprepareerde piano en het stuk *4'33"*. In 1940 voerde Cage voor het eerst een stuk uit op een geprepareerde piano toen hij de dansvoorstelling van een student van de Cornish School in Seattle, waar hij docent was, begeleidde. De geprepareerde piano hield in dat Cage onder de klep van het instrument allerlei kleine voorwerpjes, zoals schroeven, bouten en stukjes leer, tussen de snaren draaide. Zodra hij begon te spelen, beïnvloedden deze objecten de klank van de snaren. Soms vielen ze in de klankkast en voegden een scala aan percussieachtige geluiden toe aan het pianospel. Cage was op dit idee gekomen omdat hij voor die

³⁰ Richard Francis, “Introduction”, in: Susan Sontag (red.), *Dancers on a Plane*, Londen 1990, p. 27

³¹ Charles Harrison en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2003 Malden, Oxford & Victoria, p. 734

eerste uitvoering eigenlijk een percussie-ensemble wilde gebruiken, maar dat was wegens ruimtegebrek niet mogelijk.³²

Door het plaatsen van deze voorwerpjes in de piano liet Cage een groot stuk van zijn invloed op het stuk los. Hij kon weliswaar bepalen wat voor soort geluiden hij toevoegde, bijvoorbeeld metalige klanken door de schroeven en bouten, maar had geen volledige controle over wanneer en hoe deze precies zouden klinken, al maakte hij wel een partituur die dit enigszins stuurde. Deze vorm van toeval, gebaseerd op het boeddhistische streven alles te accepteren dat zich aandient, wordt door Francis aangeduid met de term *non-intervention*.³³ Cages muziekstukken zijn daarmee allesbehalve een uiting van zijn eigen gevoelens of verlangens want door toeval als artistieke methode te kiezen, beperkte hij zijn eigen invloed enorm.³⁴

In lijn met deze gedachte, maar veel radicaler uitgewerkt, is de misschien wel bekendste compositie van Cage: 4'33" (uitgesproken als four minutes and thirtythree seconds). Voor dit stuk komt de pianist op en gaat achter de piano zitten, maar speelt gedurende vier minuten en drieëndertig seconden helemaal niets. Cage heeft de partituur opgedeeld in drie delen: het eerste duurt drieëndertig seconden, het tweede twee minuten en veertig seconden en het laatste een minuut en twintig seconden. De pianist heeft een stopwatch waarmee hij de delen kan timen. Voor aanvang van ieder deel sluit hij de klep van de piano en aan het einde ervan opent hij deze weer.³⁵ De muziek wordt gevormd door alle geluiden die gedurende die tijd te horen zijn, van kuchende en schuifelende toehoorders tot lawaai op straat en het zoemen van de podiumlampen. De invloed van Cage op deze uitvoeringen is vrijwel nihil. Uiteraard blijven er elementen die vooraf vastgelegd zijn, zoals de locatie en het tijdstip van de uitvoering. Maar zelfs dit zou in theorie aan het toeval overgelaten kunnen worden door van tevoren *at random* een plaats en tijd te kiezen door het gebruik van dobbelstenen of andere aleatorische hulpmiddelen. In 4'33" speelt naast toeval ook een ander baanbrekend idee van Cage een grote rol, namelijk dat ieder geluid muziek is, of liever, zou moeten mogen zijn. Richard Kostelanetz, auteur van verschillende boeken over John Cage, schrijft hierover:

³² Sarah Kaufman, "John Cage, with Merce Cunningham, Revolutionized Music, too", 30-8-2012, < http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/john-cage-with-merce-cunningham-revolutionized-music-too/2012/08/30/a3edba8f-f177-11e1-892d-bc92fee603a7_story.html > [geraadpleegd 31-5-2015]

³³ Francis, 1990, p. 27

³⁴ Richard Kostelanetz, *John Cage (Ex)plain(ed)*, New York 1996, p. 8

³⁵ Via youtube zijn diverse uitvoeringen van 4'33 te bekijken, onder andere van David Tudor en William (Bill) Marx. Interessant zijn ook de commentaren onder deze video's waarin de verwarring die mensen voelen bij dit stuk vaak zeer expressief wordt verwoord.

His [Cage's] principal theme, applicable to all arts, was the denial of false authority by expanding the range of acceptable and thus employable materials, beginning with nonpitched "noises", which he thought should be heard as music "whether we're in or out of the concert hall".³⁶

Net als we in het vorige hoofdstuk bij Duchamp en Duncan het insereren van alledaagse objecten of bewegingen in beeldende kunst en dans zagen, wil Cage dat alledaagse geluiden als muziek gehoord worden. Twee belangrijke aspecten in de composities van Cage die hier tot nu toe ter sprake zijn gekomen (toeval en het gebruik van het alledaagse) zijn ook terug te vinden in de werken van Cunningham, Rauschenberg en Johns. Aangezien Cage zeven jaar ouder was dan Cunningham en achttien jaar ouder dan Johns, de jongste van het viertal, was hij al eerder bezig met het implementeren van deze onorthodoxe methoden in zijn werk. Halverwege de jaren dertig van de twintigste eeuw, toen Cunningham nog een puber was en Johns een kleuter, maakte Cage al zijn eerste composities.³⁷ Het lijkt daarom aannemelijk dat Cunningham en Johns, hoewel zij ook aanwijsbaar hebben gekeken naar voorgangers binnen hun eigen discipline, door hun intensieve omgang met John Cage zeer beïnvloedt zijn door zijn houding ten opzichte van kunst en het gebruik van niet-traditionele methoden zoals toeval en het incorporeren van alledaagse elementen. Voor Merce Cunningham begon deze confrontatie met de ideeën van Cage zo'n vijftien jaar eerder dan voor Jasper Johns.

Cage, Cunningham, Johns & Rauschenberg

In 1938 accepteerde Cage een baan als docent aan de Cornish School in Seattle en daar ontmoette hij Cunningham, toen een student aan die school, voor het eerst.³⁸ Vanaf die tijd is er altijd intensief contact tussen hen geweest. Kostelanetz schrijft dat de zoektocht naar een nieuwe vorm van muziek voor Cage en een nieuwe vorm van dans voor Cunningham bij beiden voortkomt uit hun persoonlijke tekortkomingen. Voor Cage was dit het onvermogen om harmonieus te componeren en voor Cunningham, die helemaal niet lenig was, de beperkingen van zijn lichaam.³⁹ Deze redenering lijkt echter nogal kort door de bocht en doet geen recht aan de vernieuwende en intelligente kwaliteiten van het werk van beide mannen. Zou Cage, als hij meer gevoel voor harmonie had gehad, traditionelere muziek hebben gemaakt? Zou Cunningham het Zwanenmeer hebben gedanst als hij leniger was geweest? In plaats van een negatief startpunt, hun falen (volgens Kostelanetz) op het gebied van harmonie en soepelheid, lijkt hun werk eerder een positief startpunt te hebben; het verkennen van nieuwe mogelijkheden en een nieuwsgierigheid naar wat er buiten de traditionele grenzen van het medium ligt.

³⁶ Kostelanetz, 1996, p. 3

³⁷ Kostelanetz, 1996, p. 8

³⁸ Francis, 1990, p. 27

³⁹ Kostelanetz, 1996, p. 28

In 1940 vertrok Cunningham naar New York om zich aan te sluiten bij The Martha Graham Company. Hij begon met Cage samen te werken en dit leidde in 1944 tot zijn eerste solo-optreden.⁴⁰ Intussen woonde Cage ook in New York, waar hij in 1943 naam had gemaakt in de avant-gardekringen met zijn eerste concert aldaar, een programma met percussiestukken dat plaatsvond in het Museum of Modern Art.⁴¹ Gedurende de zomer van 1948 werden Cage en Cunningham voor het eerst uitgenodigd om het seizoen door te brengen als docenten op het Black Mountain College in North Carolina. Het Black Mountain College was een kunstacademie waar liberale opvattingen heersten en waar iedere zomer cursussen werden gegeven door vooraanstaande moderne kunstenaars. Begin jaren vijftig leerden Cage en Cunningham hier de jonge kunstenaar Robert Rauschenberg kennen die hen in 1954 in New York voorstelde aan Jasper Johns, die zelf nooit naar het Black Mountain College is geweest. Een jaar eerder, in 1953, had Cunningham in nauwe samenwerking met Cage zijn eigen dansgezelschap opgericht waarvoor Rauschenberg artistiek adviseur werd. Johns hielp Rauschenberg vaak met de uitvoering van zijn ideeën en zodoende was het duo geregeld aanwezig bij opvoeringen van The Cunningham Company, evenals Cage en natuurlijk Cunningham zelf.⁴² Het dansgezelschap lijkt een verbindende factor te zijn geweest voor de vier kunstenaars, een omgeving waarin zij elkaar constant tegenkwamen en hun ideeën deelden. Dat wil niet zeggen dat er veel overleg plaatsvond over de inhoud van de balletten die ze gevierden opzetten. Cunningham was verantwoordelijk voor de choreografie, Cage voor de muziek en Rauschenberg voor decor en kostuums, daarbij geassisteerd door Johns. Iedere kunstenaar werkte aan zijn afzonderlijke deel en vaak kwamen deze delen van de voorstelling pas op de avond van de première bij elkaar en wisten de kunstenaars, en ook de dansers, op dat moment pas hoe het stuk als geheel zou worden.⁴³ Eenmaal aan elkaar gekoppeld bij de première bleven choreografie, compositie en vormgeving echter wel bij elkaar horen en werd het stuk alleen als compleet ballet heropgevoerd.⁴⁴ Hoewel er dus weinig samenwerking plaatsvond in de klassieke zin van het woord waren de balletten van The Cunningham Company wel degelijk gezamenlijke projecten. Er valt ook wat af te dingen op de aanname dat de onderdelen echt onafhankelijk van elkaar waren. Cage en Cunningham voerden inderdaad om inhoudelijke redenen geen overleg. Over de relatie tussen dans en muziek zegt Cunningham: "The relationship between the dance and music is one of co-existence, that is being related simply because they exist at the same time."⁴⁵ De ontwerpen voor decor en kostuums lijken echter toch aan iets minder strenge

⁴⁰ <<http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>>[geraadpleegd 31-5-2015]

⁴¹ Kostelanetz, 1990, p. 16

⁴² Francis, 1990, p. 28

⁴³ Kostelanetz, 1996, p. 29

⁴⁴ Francis, 1990, p. 29

⁴⁵ Merce Cunningham (Frances Starr red.), *Notes on Choreography*, New York 1969 (Omdat in dit boek, dat in wezen een collage is van uitspraken van Merce Cunningham waarbij weinig aandacht is voor de samenhang en loop van het verhaal, geen paginanummers worden gebruikt, kan ik dat hier ook niet betrouwbaar doen.)

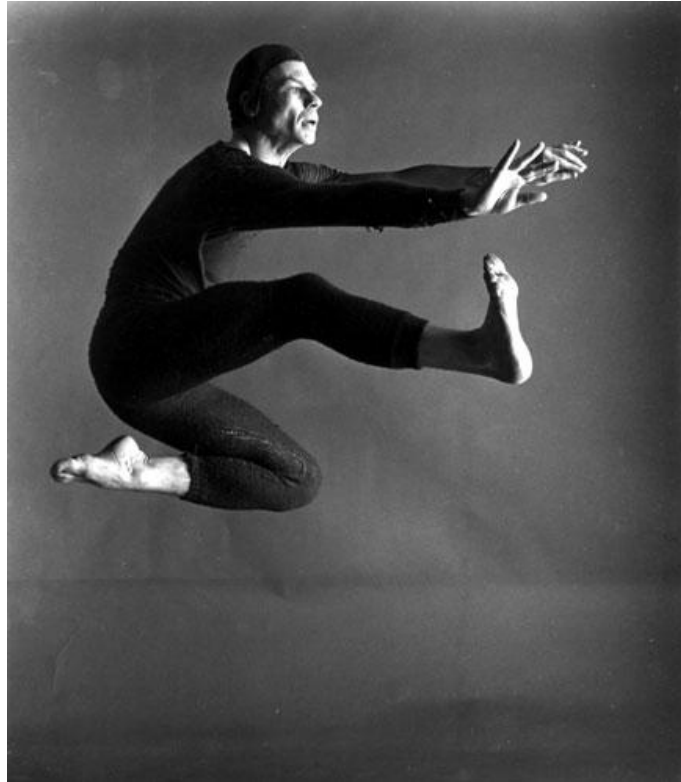
regels onderhevig te zijn dan over het algemeen wordt gesteld: in een brief die Cunningham in de zomer van 1958 aan Rauschenberg schrijft, geeft hij veel details over de komende uitvoeringen waarvoor Rauschenberg decors en kostuums zal maken, onder andere voor het satirische ballet *Antic Meet*.⁴⁶ Hij laat Rauschenberg wel vrij om met deze informatie te doen wat hij zelf wil, maar het zou onjuist zijn te stellen dat in dit geval de decors en kostuums volledig onafhankelijk van het ballet geconcipeerd zijn. Dit zou ook bijna onmogelijk zijn omdat deze aspecten van de voorstelling een fysieke aanwezigheid hebben waar de choreograaf en dansers rekening mee moeten houden. Overigens blijkt uit de informele, zelfs liefdevolle, toon van deze brief ook de warme persoonlijke band die de kunstenaars met elkaar hadden. Cunningham noemt Rauschenberg in de aanhef “Bob”, schrijft dat hij al drie dagen eerder had willen schrijven en klaagt over de school waar hij en Cage op dat moment zomercursussen geven (Connecticut College of Dance), zijn volle rooster en het vroege tijdstip waarop hij moet opstaan. Na het beschrijven van zijn eigen werkzaamheden en die van “John”, sluit hij zijn brief af met “Love to Jap [Jasper Johns], and if you want more words let me know.[...] Love to you too.” Deze periode, het eind van de jaren vijftig, is dan ook het hoogtepunt van de samenwerkingen tussen Rauschenberg, Johns, Cage en Cunningham. Slechts een aantal jaar later, in 1964, zou Rauschenberg zijn functie als artistiek adviseur van The Cunningham Company echter neerleggen. In 1967 wordt hij opgevolgd door Jasper Johns. Nog steeds blijft Cunninghams dansgezelschap de spil van samenwerkingen, maar vanaf dat moment zal Rauschenberg ontbreken. Het geeft een treurig einde aan een vruchtbare symbiose.

Dat wil niet zeggen dat de aanstelling van Johns bij het gezelschap van Cunningham minder vruchtbaar was. Desondanks moeten, voor verder gekeken kan worden naar de samenwerkingen van Johns en Cunningham, beide kunstenaars nog kort apart aan bod komen. Omdat hierboven al is gesproken over de werkwijze van Cunningham en veelvuldig is gerefereerd aan zijn gezelschap, zal eerst aandacht besteed worden aan de bewegingsleer en danstheorie die aan zijn werk en gezelschap ten grondslag hebben gelegen.

Merce Cunningham

In de dansopvatting van Cunningham is de invloed van Martha Graham duidelijk terug te zien. Ook hij gaat uit van een basishouding van het lichaam waarbij de benen en voeten niet uitgedraaid zijn en de torso in een natuurlijke en ontspannen toestand opgericht is. Hij heeft ook veel gebruik gemaakt van de *contraction* en deze op steeds extremere wijze toegepast, bijvoorbeeld met een hoge sprong waarbij het lichaam bijna dubbel klappt; alsof de danser met grote kracht tegen zijn buik geduwd werd en daarom naar achter vliegt (afb. 11).

⁴⁶ Cunningham, 1969



11. Merce Cunningham voert in de lucht een extreme *contraction* uit voor in *Changeling* uit 1957

Cunninghams ideeën over het doel van dans en de opbouw van een ballet zijn echter tegenovergesteld aan die van Graham. Het verdient enige nadruk dat Cunningham, in tegenstelling tot Duncan en Graham, niet van mening is dat dansbewegingen moeten voortkomen uit interne emoties en gedachten. Integendeel, hij wil deze persoonlijke sporen van de maker en/of uitvoerende juist uitbannen. Over zijn ballet *Suite by Chance* uit 1952, een van de eerste stukken waarbij hij bijna volledig gebruik maakt van toevalsprocessen om de choreografie vorm te geven, zei hij:

“It was almost impossible to see a movement in the modern dance during that period not stiffened by literary or personal connection and the simple, direct and unconnected look of this dance (which some thought abstract and dehumanized) disturbed. My own experience while working with the dancers was how strongly it let the individual quality of each of them appear, naked, powerful and unashamed. I feel this dance was classical – precise and severe – however unfamiliar the continuity, however unclassical the movements, in terms of tradition, and the stilnesses, that is held positions by the dancers, may have been. It was unprompted by references other than to its own life.”⁴⁷

⁴⁷ Merce Cunningham (Frances Starr red.), *Notes on Choreography*, New York 1969 (omdat in dit boek, dat in wezen een collage is van uitspraken van Merce Cunningham waarbij weinig aandacht is voor de samenhang en loop van het verhaal, geen paginanummers worden gebruikt of gegeven, kan ik dat ook niet doen in mijn annotaties. De uitspraak die in de tekst geciteerd wordt is te vinden in het deel van het boek dat aan *Suite by Chance* gewijd is, en dat vrij vooraan gesitueerd is.)

De al te haastige lezer zou kunnen denken dat Cunningham een Greenbergiaanse toespeling maakt door te zeggen dat het stuk “alleen naar het eigen leven verwijst”. Deze uitspraak verschilt echter van Greenbergs dogma op een cruciaal detail: waar Greenberg wil dat een kunstwerk aan niets anders refereert dan de kenmerken van het eigen medium, zegt Cunningham dat zijn stuk alleen refereert aan het eigen bestaan, ongeacht of dit bestaan binnen of buiten de traditionele grenzen van het medium valt.

Cunningham wil geen verhalen vertellen met dans en als gevolg hiervan ontbreekt de traditionele structuur in zijn stukken. In 1947 maakte hij het ballet *The Seasons* voor The American School of Ballet, waarover hij schreef: “Kirstein [hoofd van de school] said all he wanted was a beginning, a middle and an end. I was more interested in the Joycean and Indian idea of life as being cyclical. Thus perhaps the seasons as subject.”⁴⁸ In de cyclische balletten van Cunningham is er geen opbouw naar een climax en zelfs het begin en einde van zijn stukken lijken willekeurig. Dit ontbreken van een traditionele structuur is iets dat ook in de composities van Cage heel duidelijk naar voren komt.⁴⁹ De werken van Cage en Cunningham werden in het begin van hun carrières niet serieus genomen. Volgens Richard Kostelanetz kwam dat doordat zij niet alleen een nieuwe stijl gebruikten, maar ook nog radicaal andere compositiemethoden toe gingen passen. “Because their works ‘broke the rules’ and thus were different in more ways than the dance and music worlds could understand, both men, separately and together, were widely dismissed as ‘unserious’ or ‘absurd’.”⁵⁰ Uiteindelijk werd Cunninghams dansstijl echter zeer succesvol en de lesmethode die hij ontwikkelde is tegenwoordig aan vrijwel iedere school voor moderne dans onderdeel van het curriculum.⁵¹

Danshistoricus Luuk Utrecht schreef een boek over de canon van de dansgeschiedenis getiteld *Van Hofballet tot Postmoderne Dans* waarin hij de theorie van Cunningham uiteenzet aan de hand van zeven punten. Deze punten zullen hieronder genoemd en besproken worden.

*De zeven kernpunten van de Cunninghamtheorie volgens Luuk Utrecht*⁵²

1. *Iedere beweging kan als een danspas of –thema worden gebruikt.*

Net als Duchamp, Duncan en Cage maakt Cunningham graag gebruik van het alledaagse en ziet hij ‘gewone’ bewegingen zoals lopen, bukken of reiken als dans.

⁴⁸ Cunningham, 1969

⁴⁹ Kostelanetz, 1996, p. 28

⁵⁰ Kostelanetz, 1996, p. 27

⁵¹ http://danstijd.slo.nl/geschiedenis/postmodernedans/Postmoderne_dans.pdf/ [geraadpleegd 2-6-2015]

⁵² Luuk Utrecht, *Van Hofballet tot Postmoderne Dans: de Geschiedenis van het Akademische Ballet en de Moderne Dans*, Zutphen 1988, pp. 287-290

2. *Iedere procedure kan als choreografische compositiemethode worden gebruikt.*

Omdat Cunningham niet vasthoudt aan een narratief maar focust op beweging kan hij veel experimenteler zijn bij het samenstellen van zijn choreografieën. Naast aleatorische methoden maakte hij ook veelvuldig gebruik van improvisatie of spelopdrachten waaruit choreografie kon ontstaan.⁵³

3. *Ieder deel van het lichaam kan worden gebruikt om te dansen.*

In tegenstelling tot Duncan en Graham is Cunningham wel een voorstander van geïsoleerde bewegingen. Dit betekent dat hij het niet noodzakelijk vindt dat het hele lichaam in beweging is, één lichaamsdeel is soms al genoeg. Toch is dit niet hetzelfde als in klassiek ballet, waarin ook veel geïsoleerde bewegingen voorkomen, met name van de armen en benen. Bij Cunningham mag er ook alleen een hand bewegen, of een hoofd.

4. *Choreografie, muziek, kostuums, decors en belichting zijn afzonderlijke bestanddelen van een dansstuk, die eventueel geheel autonoom kunnen functioneren.*

Dit is al uitgebreid aan bod geweest in dit hoofdstuk. Utrecht stelt hier terecht dat de delen *eventueel* autonoom kunnen functioneren, want zoals we hebben gezien is dit niet altijd het geval.

5. *Iedere danser kan als solist optreden.*

Cunningham hield niet vast aan een hiërarchie binnen zijn gezelschap, zoals die in klassieke gezelschappen wel vaak bestaat. Alle dansers in zijn gezelschap waren gelijkwaardig en er was geen sprake van een onderverdeling in rangen.

6. *Iedere ruimte kan fungeren als 'theater' of dansruimte.*

Net zoals Cage vond dat men geluiden moest horen als muziek of ze nu binnen of buiten een concertzaal te horen waren, vond Cunningham dat dans ook plaatsvond in het dagelijks leven door alle bewegingen die mensen onbewust maken. In lijn hiermee vond hij het ook niet noodzakelijk dat zijn balletten in een theater werden uitgevoerd. Dit kon ook gebeuren op straat, in een museum of waar dan ook. Cunningham vond het ook geen probleem om zijn choreografieën aan te passen aan een ruimte die meer beperkingen had dan een theater.⁵⁴

7. *Dans kan overal over gaan maar gaat in eerste instantie en principieel over het menselijk lichaam en zijn bewegingsmogelijkheden.*

De andere invullingen die eventueel (door het publiek) aan een dans gegeven kunnen worden, zijn altijd minder essentieel dan de bewegingen. Cunningham ziet beweging ook niet als een voortvloeisel uit emotie maar puur als beweging, iets dat totaal op zichzelf staat en ook geen verantwoording nodig heeft. In zekere zin trekt hij Grahams *primacy of movement*

⁵³ http://danstijd.slo.nl/geschiedenis/postmodernedans/Postmoderne_dans.pdf [geraadpleegd 2-6-2015]

⁵⁴ Cunningham, 1969

dus nog verder door dan zichzelf deed, door de emotie te elimineren tot er alleen pure beweging overblijft.

Veel van de hierboven besproken kernpunten van de dansleer van Cunningham, zijn ook te herkennen in het werk van Cage, Rauschenberg en Johns. Uiteraard vertaald naar een ander medium zijn de overeenkomsten desalniettemin opvallend. Dit is geen overlap die pas in retrospect duidelijk is geworden, maar een bewuste houding ten opzichte van kunst waarvan de kunstenaars zelf wisten dat zij die deelden. Gevraagd naar andere kunstenaars waarmee hij de meeste verwantschap voelt, schreef Cunningham (in deze volgorde): Cage, Johns, Rauschenberg.⁵⁵

Jasper Johns

De enige kunstenaar van het oorspronkelijke viertal die nog in leven is, heeft tegenwoordig de status van een legende in de kunstwereld. Hij wordt, samen met Robert Rauschenberg, vaak gezien als de schakel tussen het Abstract Expressionisme en de Pop Art. Een idee dat waarschijnlijk vooral gebaseerd is op de alledaagse voorwerpen en afbeeldingen die beide kunstenaars gebruikten, want aan de kunst van Johns, en ook van Rauschenberg, liggen andere ideeën ten grondslag dan aan de Pop Art. Net als Cage en Cunningham willen zij met een open blik naar hun medium en kunst kijken, zonder zich te laten beperken door bestaande dogma's of taboes en vooral niet door de onzichtbare, of volgens hen wellicht niet bestaande, grens tussen kunst en werkelijkheid.⁵⁶ Daarnaast tracht Johns volgens Mark Rosenthal vooral de participatie van de beschouwer in het kunstwerk te bewerkstelligen: "Above all Johns depends on the involvement of the spectator, who, in effect, 'completes' the work."⁵⁷ Zijn kunstwerken gaan verder dan het geven van een visuele prikkel, ze zouden omschreven kunnen worden als *mental exercises*. In dit opzicht treedt Johns in de voetsporen van Duchamp, die hij bewonderde omdat hij met zijn kunst buiten het visuele domein trad en het intellect wilde prikkelen.⁵⁸

Waar Cage en Cunningham zich afvragen 'wat is muziek?' en 'wat is dans?' en er daarbij achter komen dat *alles* muziek of dans kan zijn, vraagt Johns zich af wat het verschil is tussen een kunstwerk en een ordinair object.⁵⁹ Ook bij hem zien we daarna dat alledaagse voorwerpen tot kunstwerk worden gemaakt. Voor Johns werd een schilderij van een object beschouwd als een representatie van dat object. Denk bijvoorbeeld aan Magrittes *Ceci n'est pas une pipe* uit 1928 (afb. 12), waarmee Magritte ons eraan wil herinneren dat een schilderij van een pijp niet hetzelfde is als het

⁵⁵ Cunningham, 1969

⁵⁶ Mark Rosenthal, "Dancers on a Plane and other Stratagems for Inclusion in the Work of Jasper Johns", in: Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990, p. 115

⁵⁷ Rosenthal, 1990, p. 119

⁵⁸ Rosenthal, 1990, p. 120

⁵⁹ Rosenthal, 1990, p. 115

functionerende voorwerp 'pijp'. Er is niemand die denkt dat een geschilderde pijp echt gerookt zou kunnen worden; men accepteert zonder nadenken dat de geschilderde pijp een representatie is.



12. René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, 1928, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

Met werken zoals *Flag* uit 1954 problematiseert Johns deze aanname. *Flag* is een schilderij, maar het is ook een vlag. Het heeft dezelfde afmetingen, is ook vlak, het aantal sterren en strepen is correct weergegeven en er zit geen lijst om het schilderij die het als kunstwerk inkadert. In tegenstelling tot de pijp van Magritte zou het schilderij van Johns gewoon kunnen functioneren als het object 'vlag'.



13. Jasper Johns, *Flag*, 1954, Museum of Modern Art, New York

Dat geldt eveneens voor zijn schilderijen van *targets*, schietschijven. Jawel, het zijn schilderijen, maar het zijn ook volledig functionele objecten. De gezaghebbende kunstcriticus Leo Steinberg ziet dit wegvallen van de representatieve dimensie van een schilderij als een fundament van Johns' (vroeg) kunst. Daarom, zegt hij, verschuift Johns zijn onderwerpkeuze van natuur naar cultuur en schildert hij alledaagse objecten en geen sublieme natuuraferelen of grootse historische scènes. Een mens kan geen boom maken, hooguit kan hij een representatie ervan construeren. Maar Johns' onderwerpen zijn in de eerste plaats al *man-made* en inherent daaraan dus ook door een mens te reproduceren: vlaggen, letters, cijfers, landkaarten. Wanneer Johns het cijfer vijf op een doek schildert valt de geschilderde vijf in principe samen met de functionele variant van het cijfer en is het niet slechts een representatie daarvan.⁶⁰ Op deze wijze vervaagt het onderscheid tussen kunstwerk en object.

Wie Johns' werken bekijkt met het idee kunst te zien, heeft het samenvallen van object en kunstwerk misschien niet eens meteen in de gaten. We zien wat we verwachten te zien of willen zien: een schilderij. Wellicht maken we een opmerking over de kleuren of over de kwaststreken van de kunstenaar. Wie zijn blik over het werk heen laat glijden en snel doorloopt ziet het misschien nooit. Om het samenvallen van object en kunstwerk te kunnen ontwaren, moeten we meer doen dan alleen maar kijken en besluiten of we het kunstwerk al dan niet mooi vinden. We moeten nadenken over wat we zien. We moeten toestaan dat de kunstenaar ons intellect activeert en ons aanzet om verder te kijken dan wat we willen of verwachten te zien. Dit is wat Rosenthal bedoelt met de participatie van de toeschouwer, die het kunstwerk daarmee voltooid. Johns speelt volgens hem in op twee typen publieksparticipatie: fysieke en conceptuele participatie.⁶¹ In Johns vroegste werk probeert hij vooral fysieke participatie te triggeren; hij voegt een element aan zijn werk toe dat de toeschouwer uitnodigt het aan te raken. *Construction With Toy Piano* uit 1954 brengt de beschouwer in de verleiding de in het werk geïncorporeerde toetsjes van een kinderpiano aan te slaan om geluid aan het schilderij te ontlokken. Langs de bovenrand van *Target With Plaster Casts* (1955) zitten klepjes die de afgietsels van menselijke lichaamsdelen aan het oog kunnen onttrekken. De klepjes dagen de beschouwer uit ze te openen of sluiten. Het probleem hier ligt uiteraard voor de hand; het moment dat de werken zichtbaar worden voor een groot publiek en dus in theorie massale participatie zouden kunnen uitlokken, is hetzelfde moment dat dit onmogelijk wordt. In een museale omgeving is het aanraken van kunstwerken niet toegestaan. Daarom gaat Johns volgens Rosenthal over op conceptuele participatie waarbij de beschouwer niet zozeer uitgenodigd wordt een werk aan te raken, maar op andere wijze geactiveerd wordt. Als voorbeeld geeft hij het werk *Voice 2* (1982) dat bestaat uit drie losse delen (afb. 14).

⁶⁰ Leo Steinberg, "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", *Other Criteria*, Chicago en Londen 1972, p. 26-28

⁶¹ Rosenthal, 1990, pp. 120-125



14. Jasper Johns, *Voice 2*, 1982, The Museum of Modern Art, New York

Op ieder deel staan (delen van) letters die samen het woord 'voice' vormen als ze van links naar rechts gelezen worden. Omdat het woord is verdeeld over drie doeken en omdat de letters I en C twee keer zijn afgebeeld, alsof ze een echo hebben, wordt het woord niet meteen duidelijk. De automatische menselijke respons bij een lastig te lezen woord is het hardop uitspreken van de letters of lettergrepen. Doet de beschouwer van *Voice 2* dit, dan spreekt hij: "vo-ic-e", daarmee zijn eigen 'voice' gebruikend als instrument om het werk te voltooien.⁶² Johns heeft de nietsvermoedende kijker verleid tot participatie.

Een ander voorbeeld van conceptuele participatie, in dit geval geluidloos, zijn de namen van kleuren die Johns afdruckt op zijn schilderij *False Start* (1959). Dit werk bestaat uit verschillend gekleurde grillige vlekken waarop de namen van kleuren staan gestencild. Soms verwijst de naam van de kleur naar het vlak waarin het staat, soms naar de kleur van het woord zelf. Er zijn echter ook combinaties die op geen enkele manier kloppen en waarbij de naam van de kleur niet correspondeert met de kleur van het vlak en ook niet met de kleur van het woord zelf (afb. 15).

⁶² Rosenthal, 1990, p. 123



15. Jasper Johns, *False Start*, 1959, privécollectie Kenneth Griffin

Dit soort werken dagen de beschouwer uit het systeem erachter te ontdekken, maar de gefrustreerde kijker zal uiteindelijk moeten toegeven dat er geen systeem is. Meer nog dan *mental exercises*, zijn deze werken *mind teasers* die de beschouwer maar dwars blijven zitten, juist omdat ze niet op te lossen zijn. Dit is ook wat Johns wil bereiken met zijn werken, het moeten meer dan alleen schilderijen of sculpturen zijn.⁶³ Omdat er geen oplossing is voor het vraagstuk over het verschil tussen kunstwerk en object dat *Flag* opwerpt of voor de inconsequente wijze waarop de kleuren in *False Start* gebruikt worden is deze doorwerking oneindig. Johns' kunst werkt door buiten de grenzen van het zichtbare en functioneert als beginpunt van filosofische overwegingen in het domein van ons intellect. Steinberg omschrijft dit als volgt: "The elements of Johns' picture lie side by side like flint pebbles. Rubbed together they could spark a flame [...] Johns puts two flinty things in a picture and makes them work so hard against each other that the mind is sparked. Seeing them becomes thinking."⁶⁴

Hoewel Johns en Cunningham allebei in een ander medium werken, komen zij elkaar toch tegen in hun kunst. Zij ontmoeten elkaar op het niveau dat Duchamps de *cartesian mind* zou noemen; de dimensie die het medium overstijgt en waarin zien wordt omgezet naar denken.

⁶³ Rosenthal, 1990, p. 123

⁶⁴ Steinberg, 1972, pp. 19, 54

III. DE THEMA'S VAN YAU

“What does it mean to be a thing caught in, and carried along by, time?”

De Amerikaanse dichter en kunstcriticus John Yau stelt in zijn in 2008 verschenen boek *A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns* dat bovenstaande vraag de kern vormt van het werk van Johns.⁶⁵ Yau komt tot deze conclusie omdat hij in al Johns' werken, divers als die zijn, een motief onderscheidt dat voor alle mensen herkenbaar zou kunnen zijn: de onbeheersbaarheid van ons bestaan. Ieder mens is gedwongen bepaalde dingen te doen: wij móeten ademen, eten, ons ontlasten en slapen om te kunnen leven. Daarnaast gebeuren er dingen met ons die wij niet kunnen beïnvloeden: als we onze ogen open hebben zien wij de wereld en als we slapen dromen we, de zwaartekracht heeft vat op ons, net als de tijd. Deze dingen, die ofwel noodzakelijk zijn om te blijven leven of die ons overkomen zonder dat we het kunnen helpen, zijn volgens Yau kernfactoren in de totstandkoming van de kunst van Johns. Yau verbindt deze observatie aan een uitspraak die Johns in de jaren zeventig van de vorige eeuw deed: “I wanted to know what was helpless in my behavior - how I would behave out of necessity.”⁶⁶ De woorden ‘helpless(ness)’ en ‘necessity’ spelen in de rest van het boek dan ook een grote rol. Deze termen beschouwt Johns volgens Yau als de “sense of life”.⁶⁷ Uit dit grote, universele thema ziet Yau kleinere thema's voortkomen die vormend zijn geweest voor Johns' oeuvre. Voorbeelden hiervan zijn het verstrijken van de tijd, de invloed van de zwaartekracht en een hele reeks tegenstellingen, waaronder *after – before* en *figure- ground*. In dit hoofdstuk zullen enkele thema's verder uiteengezet worden aan de hand van voorbeelden die ontleend zijn aan Yau. De keuze voor deze auteur is ingegeven door de mijns inziens interessante invalshoek van zijn theorie en de hoge mate van bruikbaarheid die zijn boek heeft bij het vergelijken van Johns en Cunningham. De hamvraag in dit hoofdstuk is uiteraard op welke wijze de thema's die Yau bij Johns ziet te herkennen zijn in het werk van Cunningham en wat de samenhang is tussen deze thema's en de specifieke artistieke houding van de kunstenaars zoals die in de vorige hoofdstukken geformuleerd is.

Tijd bij Johns

Yau besteedt in zijn uiteenzetting van de thema's de meeste aandacht aan het verstrijken van de tijd en lijkt dit dus te beschouwen als het belangrijkste onbeheersbare element van het menselijk bestaan. Dit is niet zo gek: met iedere seconde die verstrijkt komen wij dichterbij ons einde. Onze dood is de climax van onze ‘helplessness’: in de meeste gevallen hebben wij er zelf weinig invloed op wanneer en hoe we sterven, het enige dat we weten is dat de dood steeds dichterbij komt en

⁶⁵ John Yau, *A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns*, New York 2008, p. 9

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Ibid.

onafwendbaar is. Yau ziet in veel van Johns' werken een preoccupatie met het verstrijken van de tijd en daarmee samenhangend met de onomkeerbaarheid van handelingen. Net zomin als de mens de tijd kan stoppen kan hij de tijd terugdraaien (of doorspoelen): gedane zaken nemen geen keer. Wij kunnen niet buiten de tijd stappen, maar we kunnen ons ook niet vrij bewegen binnen de tijd. Ook de mens, misschien juist de mens, is "caught in, and carried along by, time". Werken van Johns die Yau aan dit thema verbindt zijn onder andere de schilderijen *Good Time Charley* (1961) en *Periscope: Hart Crane* (1963). *Good Time Charley* (afb. 16) bestaat uit een doek dat met encaustiek gemêleerd grijs is geverfd en waarop aan de rechterzijde ongeveer halverwege de hoogte van het doek een liniaal is bevestigd die maar aan één kant vastzit. Onder de liniaal heeft Johns een beker op de kop gehangen. Omdat de liniaal maar aan één kant vastzit heeft het object een bepaalde mobiliteit: als het been van een passer kan de liniaal een waaivormige beweging maken waarbij het uiteinde ervan een cirkelsegment schetst. Dit is goed te zien op het schilderij omdat de beweging ten dele is uitgevoerd en een spoor heeft achtergelaten op het deel van het doek dat de liniaal heeft bestreken. De halve cirkel is echter niet voltooid, ogenschijnlijk omdat de beweging van de liniaal is gestopt door de beker, die in de weg ligt.



16. Jasper Johns, *Good Time Charley*, 1961, 96,5x61x11,4 cm, encaustiek en objecten op doek, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Dat ik de beker hier als liggend beschrijf terwijl hij in feite aan het schilderij hangt, is het resultaat van één van Johns' *mental exercises*: in het hoofd van de kijker wordt het werk als vanzelf een kwartslag gedraaid zodat het een horizontaal oppervlak is en komt automatisch de gedachte op dat de beker rechtop stond maar omgevallen is omdat de liniaal ertegenaan stootte. Tegelijkertijd is de verticale positie van het schilderij logisch; de liniaal is dan in beweging gekomen door de zwaartekracht en is

voor het doek langs gevallen. De mens is blijkbaar geprogrammeerd om in oorzaak-gevolgrelaties te denken: zien wij de positie van de liniaal binnen de afgebroken waaier en vlak naast de hangende beker, dan bedenken wij dat de positie van de beker naar alle waarschijnlijkheid het gevolg is van de beweging van de liniaal. Dit gegeven gebruikt Yau om het schilderij te beschouwen binnen het kader van de voortgaande tijd en de onomkeerbaarheid van acties.⁶⁸ Door de beweging van de liniaal (oorzaak) is de was op het doek glad gestreken (gevolg 1) en de beker omgevallen (gevolg 2). Dit kan niet meer ongedaan worden gemaakt: als de liniaal dezelfde beweging terug maakt, blijft de beker liggen en blijft de was uitgeveegd. De beschouwer zou zich zelfs voor kunnen stellen dat de beker een vloeistof bevatte: deze kan niet meer terug worden gestopt nadat de beker is omgevallen. Tegelijkertijd, stelt Yau, wordt in dit werk niet alleen duidelijk dat de acties van de mens onomkeerbare gevolgen hebben, maar ook dat onze invloed en daarmee de gevolgen van onze acties beperkt zijn.⁶⁹ De liniaal kan niet verder reiken dan hij lang is, hij zit vast en zal nooit het deel van het canvas kunnen raken dat buiten zijn bereik ligt, bovendien wordt hij gehinderd door een obstakel.

In het werk *Periscope: Hart Crane* (afb. 17) wordt de metafoor van de onomkeerbaarheid van de handeling vermenselijkt. Hier zien we een schilderij met aan de rechterbovenzijde een uitgestrekte arm met een platte hand die dezelfde waaivormige beweging maakt als de liniaal. De hand heeft op het eerste oog een halve cirkel op het schilderij uitgeveegd en rust nu in het midden daarvan. De beperkte cirkel die de hand heeft kunnen maken, toont letterlijk de beperkte grip van de mens op een groter geheel.

⁶⁸ Yau, 2008, p.66

⁶⁹ Ibidem, p. 66



17. Jasper Johns, *Periscope: Hart Crane*, 1963, 170,2x121,9 cm, olieverf op doek, collectie van de kunstenaar

Het schurende element van dit schilderij is de realisatie dat de hand en arm op het doek vormen in verf zijn en dus met geen mogelijk echt verantwoordelijk kunnen zijn voor de uitgeveegde halve cirkel. Desalniettemin neemt ons oorzaak-gevolgdenken het weer over: we zien de arm en hand, we zien de halve cirkel en we zien een causaal verband. We kunnen het niet niet zo zien, al weten we dat dit verband alleen in ons hoofd bestaat en dat de materiële werkelijkheid van het schilderij deze aanname logenstraft.

Tijd bij Cunningham

Het concept 'tijd' is een breed en complex begrip en het is dan ook op verschillende manieren te herkennen in het werk van Jasper Johns en Merce Cunningham. Voor we verder kijken naar het gebruik van tijd bij Johns op andere manieren dan die hierboven zijn besproken, zullen we eerst kort ingaan op het idee van tijd bij Cunningham. In het licht van de thema's die Yau bij Johns onderscheidt is het bewuste gebruik van het idee van voorbijgaande tijd in Cunninghams choreografie de belangrijkste van die betekenissen voor dit hoofdstuk. Desalniettemin mogen we er niet aan voorbij gaan dat tijd- niet alleen in de zin van de onvermijdelijke tijdsspanne van een uitvoering, maar in het bijzonder ook met betrekking tot leeftijd -op een onbewuster niveau een altijd aanwezige kwestie is in de danswereld. Tijd is, veel meer dan voor kunstenaars binnen een andere discipline, een gevoelig onderwerp voor een danser, want net als in andere beroepen waarvan de uitoefenaars op de toppen van hun fysieke kunnen moeten presteren, is hun voortschrijdende leeftijd voor veel dansers een

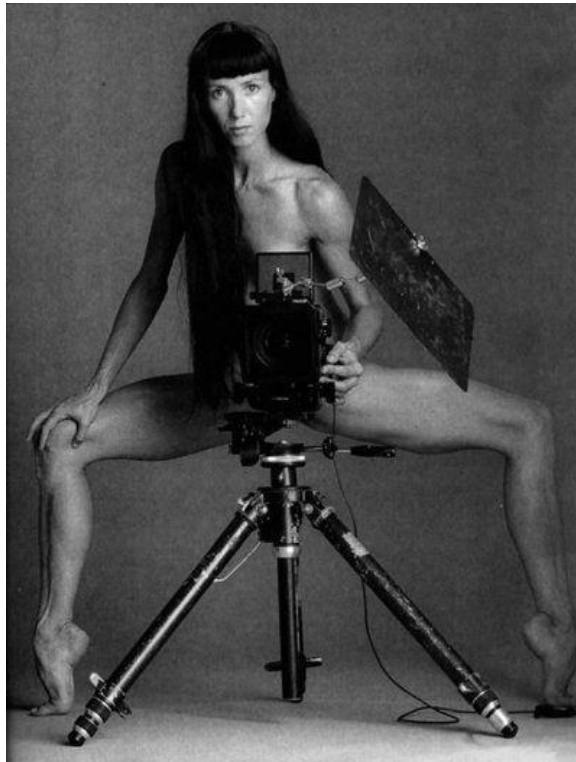
problematisch gegeven. De meeste dansers pieken in hun twintiger jaren en gaan tussen hun vijfendertigste en veertigste ander werk doen. Zo niet Merce Cunningham, die nog met zijn eigen gezelschap optrad toen hij de vijftig al ruim gepasseerd was.



18. Merce Cunningham op 56-jarige leeftijd in zijn eigen choreografie *Sounddance* in 1975

Dat dit mogelijk was, is te danken aan de filosofie van Cunningham waarbij de dans het lichaam volgt. In zekere zin erkent en accepteert Cunningham zijn eigen 'helplessness'. Omdat de essentie van zijn choreografie ligt in de beweging zelf en niet in een van buiten opgelegd ideaalbeeld waar het lichaam aan moet beantwoorden, mag deze voortkomen uit het lichaam. Dit is anders in klassiek ballet waar de 'helplessness' van het lichaam juist pertinent ontkent wordt. Door middel van spitzen en tutu's moet de illusie van de zwevende ballerina in stand gehouden worden: de danseres op wie de zwaartekracht geen enkel effect heeft. Bovendien dwingt de theorie van het klassiek ballet het lichaam in houdingen die niet natuurlijk zijn ten bate van een esthetisch ideaal. Vanaf het midden van de twintigste eeuw is een sterkere profilering van deze tegenstelling te herkennen in de dansgeschiedenis. Aan de ene kant bevindt zich de moderne stroming die het menselijk lichaam lijkt te erkennen, met Cunningham als pionier voor het accepteren van het natuurlijke lichaam en het verheffen van alledaagse bewegingen tot dans. Aan de andere kant staat George Balanchine, die de weg bereidt voor het neo-klassieke ballet dat het menselijk lichaam juist lijkt te ontkennen. In deze stroming moeten dansers hun lichamen steeds extremer trainen om aan een ideaal te voldoen dat in feite nauwelijks te benaderen valt. De climax van deze queeste naar perfectie wordt bereikt in het werk van de Amerikaanse choreograaf William Forsythe (1949) wier muze Sylvie Guillem zo'n

extreem op ballet aangepast lichaam heeft dat de vorm van haar benen en curve van haar voetwreven vervreemdend aandoen.



19. Sylvie Guillem, Zelfportret voor de Franse Vogue, 2001

Deze extreme vorm van perfectie is echter niet wat Cunningham en zijn opvolgers in de moderne choreografie, zoals Trisha Brown en Lucinda Childs, najagen. Hoewel training noodzakelijk blijft, ook voor moderne dansers, mag in deze dansopvatting het lichaam meer zijn zoals het is, ook als dat 'helpless' is. Dit zou er de reden voor kunnen zijn dat Cunningham zich blijkbaar niet geroepen voelde het dansen op te geven toen zijn technische capaciteiten af begonnen te nemen. Hierin plaatst hij zich recht tegenover het neo-klassieke ballet van Balanchine waarin alleen plaats is voor de jongste, slankste en meest lenige dansers. Desalniettemin is Cunninghams opstelling in dezen makkelijk te problematiseren: hij is ook in zijn eigen gezelschap de enige echt oudere danser. De acceptatie van het lichaam in verval kent blijkbaar grenzen; grenzen die zich moeizaam verhouden tot het idee van acceptatie van het natuurlijke lichaam.

Dat Cunningham tenminste met zijn eigen verval lijkt te willen werken, komt overeen met de erkenning van onze onmacht die Yau bij Johns ziet. Dat de specifiekere gedachte dat de mens vastzit in het verloop van de tijd ook voor Cunningham een bewuste fascinatie is geweest, wordt duidelijk uit het stuk *Ocean* uit 1994. Het aantonen dat de mens geen controle heeft over de tijd is een lastig concept om in choreografie uit te drukken. Normaal gesproken wordt de tijdsduur van een dansstuk opgedeeld in maten of tellen aan de hand waarvan de dansers hun bewegingen timen en de controle

over het verloop van het ballet juist kunnen vasthouden. Alleen al door het scheppen van een ballet probeert de choreograaf dus de tijd grijpbaar te maken voor zijn dansers. De gedachte dat dit mogelijk is, is echter een illusie, zo bewijst Cunningham in *Ocean*. Ten eerste wordt Cunninghams dansers de houvast aan de muziek ontnomen omdat zijn stukken niet op een muziekstuk gemaakt worden. Het enige dat zij kunnen doen is in hun hoofd zelf tellen, zonder het ritme van muziek. Dat er tijdens de opvoeringen wel muziek te horen is, maakt dit alleen maar moeilijker. Dit geldt uiteraard voor alle stukken van Cunningham. Wat *Ocean* bij uitstek een choreografie maakt die over tijd gaat, is de toevoeging van een meedogenloze digitale klok op het podium.



20. Merce Cunningham, *Ocean*, 1994

Op het moment dat de dansers beginnen, start de klok als een enorme stopwatch met tellen en op het exacte moment dat hij de negentig minuten bereikt zou de choreografie moeten eindigen. Dit is nooit het geval, altijd zijn de dansers te vroeg of te laat klaar, waarbij het afwijken van de negentig minuten varieert van seconden tot enkele minuten.⁷⁰ *Ocean* is bedacht als ballet dat uitgevoerd dient te worden op een rond podium waar het publiek helemaal omheen zit.⁷¹ Hierdoor wordt uitgesloten dat de dansers hulp met timing krijgen vanuit de coulissen, zoals in een normale theatersetting niet ongebruikelijk is. Het enige aanknopingspunt dat de dansers hebben zijn elkaars bewegingen; ze weten dat een bepaalde beweging van een andere danser hun *cue* is. Dit is niet bepaald een betrouwbare methode omdat de fout van één danser een domino-effect kan hebben op de uitvoering van het geheel. De choreografie is onderverdeeld in negentien segmenten, waardoor de

⁷⁰ P. Kottman, "Fabelachtige dans op de maat van een digitale klok", *NRC Handelsblad*, 19-5-1994

⁷¹ David Vaughn, *Ocean Dance Capsule*

<<http://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46086>> [geraadpleegd 25-6-2015]

dansers wel de kans hebben om tussentijds te corrigeren als ze uitlopen of vroeg zijn: hiervoor kunnen ze de klok als houvast gebruiken. Naast houvast verzorgt de klok echter iedere opvoering de genadeloze ontmaskering van de falende dansers. Cunningham heeft dit stuk niet gemaakt om aan te tonen dat zijn dansers een machinale precisie zouden kunnen beheersen, hij moet zich ervan bewust geweest zijn dat het nooit zou lukken om iedere voorstelling na exact negentig minuten te beëindigen. Het ligt daarom voor de hand dat de klok in *Ocean* de functie heeft van de liniaal en arm in Jasper Johns' *Good Time Charley* en *Periscope: Hart Crane*: het zijn symbolen van de onmacht en 'helplessness' van de mens tegenover de *necessities* van ons bestaan en de tijd in het bijzonder. Twee jaar na de première van *Ocean*, maakte Johns een werk dat hij ook *Ocean* noemde en waarin hij twee portretten van Cunningham verwerkte, een van een jonge en een van een oude Cunningham. Het kan niet toevallig zijn dat dit werk met dezelfde titel ook duidelijk verwijst naar het voorbijgaan van de tijd.



21. Jasper Johns, *Ocean*, 1996, National Gallery of Art, Washington

De lineariteitsparadox

Een interessante observatie van Yau die eveneens betrekking heeft op de tijd is de aandacht die Johns volgens hem schenkt aan het indelen van de tijd volgens bepaalde begrippen. De belangrijkste hiervan zijn de tegenstelling *after-before* en het begrip *meanwhile*. In eerste instantie lijkt het alsof de begrippen *after-before* in de verkeerde volgorde staan. Logischer voelt het om te spreken van

before en *after*. Yau komt echter tot de omgekeerde volgorde naar aanleiding van Johns' sculptuur *Painted Bronze (Ale Cans)*, waarin links een geopend en leeg bierblikje staat en rechts een ongeopend en dus vol blikje. Het moment dat Johns in deze sculptuur uitlicht, is het moment *nadat* het eerste biertje is gedronken en *voordat* het tweede blikje is leeggedronken, *after-before* dus.⁷² Dezelfde uitleg geeft hij bij *Painted Bronze (Savarin Can with Brushes)*. Deze sculptuur van een oud blik waarin vieze kwasten staan, representeert het moment *nadat* de kunstenaar ze heeft weggezet en *voordat* hij ze weer gebruikt. De beide *Painted Bronze*-sculpturen spelen zich daarom af in *the meanwhile*: de tussentijd die zich bevindt tussen *after* en *before*. Volgens Yau verwijst Johns hiermee tevens naar de eindigheid van zijn eigen bestaan. Er komt een moment dat hij zijn laatste blikje bier heeft gedronken en geen nieuw meer zal openen en er komt een moment dat hij zijn kwasten voor het laatst zal hebben opgeborgen en ze nooit meer zal gebruiken. Dan zal *the meanwhile* zich voor eeuwig uitstrekken. Yau zegt hierover: "Johns [...] dealt with a present that does not include him."⁷³



22. Jasper Johns, *Painted Bronze (Savarin Can with Brushes)*, 1960, 34,3x20,3 cm, collectie van de kunstenaar

Wat deze sculpturen dus doen, is het wekken van de suggestie van tijdsverloop.⁷⁴ Dit is interessant omdat tijdsverloop, of lineariteit, in eerste instantie vaak een kenmerk is van disciplines als muziek of dans en niet van beeldende kunst. Het schilderen of beeldhouwwerk bestaat immers op ieder moment volledig en verandert niet; het is statisch. Bij muziek en dans is dit niet zo: een stuk ontvouwt zich in

⁷² Yau, 2008, p. 48

⁷³ Yau, 2008, p. 49

⁷⁴ Yau, 2008, p. 48

de tijd en bestaat dus nooit integraal op één moment. Daarmee is een dans- of muziekstuk per definitie een lineair werk dat zich uitstrekt in de tijd. Deze vorm van lineariteit zou ik intrinsieke lineariteit willen noemen omdat ze inherent is aan het kunstwerk zelf. Johns zoekt echter de lineariteit toch op in zijn beeldende kunstwerken, die eigenlijk geen intrinsieke lineariteit kennen. Hij doet dat niet alleen door als *mental exercise* de suggestie van tijdsverloop te wekken zoals bij de *Painted Bronze*-sculpturen maar ook door de nadruk te leggen op het fenomenologische probleem van sculptuur: al bestaat het kunstwerk continu in al zijn volheid, de beschouwer kan het nooit in al zijn volheid aanschouwen op één moment. Het is fysiek niet mogelijk alle kanten van een beeld tegelijk te bekijken, men moet eromheen lopen. Dit omlopen neemt tijd in beslag en zorgt ervoor dat het beschouwen van het beeld een ervaring wordt die zich uitstrekt in de tijd. Deze vorm van lineariteit zou ik extrinsiek willen noemen omdat ze ligt bij de beschouwer van het werk. Johns geeft deze extrinsieke lineariteit, die we eerder met sculptuur zouden verbinden, ook aan veel van zijn schilderijen. Een voorbeeld daarvan is *Souvenir 2* uit 1964, dat de achterkant van een schilderij voorstelt waaraan een zaklampje, schotel met zelfportret en, veelzeggend, een achteruitkijkspiegel zijn bevestigd.



23. Jasper Johns, *Souvenir 2*, 1964, privécollectie

Johns maakt ons ervan bewust dat we, wanneer we de voorkant van een schilderij zien, niet zeker kunnen weten dat wat we zien het hele kunstwerk is. Er kan letterlijk meer achter een werk zitten.⁷⁵ De tijd komt ook terug in werken die minder sculpturaal aandoen en ‘gewoon’ platte schilderijen zijn. In werken als *Flag* en *Green Target* (afb. 24) is bijvoorbeeld krantenpapier verwerkt. In deze werken komt weer een andere dimensie van tijd naar voren, die samenhangt met de techniek van de encaustiek. Johns heeft deze techniek, waarbij dunne lagen gepigmenteerde was over elkaar heen worden geveerd, vaker gebruikt. De was die in verschillende lagen op het werk is aangebracht maar doorzichtig blijft, toont ons dat het werk gefaseerd in de tijd is gemaakt. *Eerst* is de ene laag gemaakt, *daarna* de volgende. Beide lagen zijn te zien, maar we zien de onderste lagen door de bovenste heen. We zien daarmee de volgorde in de tijd die Johns aangehouden heeft bij het vervaardigen van het werk.



24. Jasper Johns, *Green Target*, 1955, 152,4x152,4 cm, Museum of Modern Art, New York

⁷⁵ Mark Rosenthal, “*Dancers on a Plane* and other Stratagems for Inclusion in the Work of Jasper Johns”, in: Anthony d’Offay Gallery (red.), *Dancers on a Plane*, Londen 1990, p. 117

Deze gelaagdheid en de incorporatie van krantenpapier in de onderste lagen zorgen weer voor een fenomenologisch probleem, dus extrinsieke lineariteit. Wanneer de beschouwer op enige afstand staat, ziet hij de vorm van het werk als geheel, maar is het onmogelijk de kleine krantenlettertjes te lezen. Staat de beschouwer dicht bij het werk, dan is het mogelijk de woorden en zinnen uit de kranten te lezen, maar kan hij het werk niet als geheel zien. De beschouwer kan heen en weer lopen zoveel hij wil, maar zal nooit in staat zijn ieder onderdeel van het werk tegelijk te zien, ook al is het schilderij een plat vlak dat maar aan één zijde beschilderd is.

Dit spelen met het idee dat de beschouwer van een kunstwerk nooit het hele kunstwerk in zijn totaliteit kan zien op één moment is ook Cunningham niet vreemd. Waar Johns vastzit aan een medium dat geen intrinsieke lineariteit kent, werkt Cunningham in een medium dat juist wel intrinsieke lineariteit kent. Voor beiden ligt de speelruimte dus vooral in de extrinsieke lineariteit. Het interessante is dat Johns en Cunningham zich hierbij in tegengestelde richtingen lijken te bewegen. Door het narratief in zijn balletten af te schaffen haalt Cunningham al een deel van de lineariteit weg: zijn choreografieën zouden ook gezien kunnen worden als losse momenten die achter elkaar geplakt zijn. De noodzaak voor samenhang en een vaste volgorde verdwijnt met het narratief en dit maakt de lineariteit van het ballet minder nadrukkelijk. Daarnaast heeft Cunningham veel geëxperimenteerd met onorthodoxe theateropstellingen waarbij het publiek om het podium heen zit, zoals hierboven beschreven is bij *Ocean*. Wanneer hij wel in een traditioneel theater optrad met zijn gezelschap liet hij zijn dansers soms met hun rug naar het publiek dansen, daarmee een zekere nieuwsgierigheid opwekkend naar de voorkant van de dansers. In zijn *Notes on Choreography* schrijft Cunningham: “In applying chance to space I saw the possibility of multidirection. Rather than thinking in one direction i.e. to the audience in a proscenium frame, direction could be foursided and up and down.”⁷⁶ Waar Johns het publiek bewust maakt van de extrinsieke lineariteit door het soms de mogelijkheid te geven elk onderdeel van een werk te zien, alleen niet tegelijkertijd, ontnemt Cunningham zijn publiek de mogelijkheid om alles te kunnen zien en maakt hij een *mental exercise* uit de extrinsieke lineariteit van zijn stukken. Een extreme doorvoering van deze werkwijze is zichtbaar in de Park Avenue Armory Shows uit 2011. Deze luidde na de dood van Cunningham in 2009 het einde in van de *Legacy* –tournee, het afscheid van de Cunningham Company die twee jaar na de dood van de choreograaf opgeheven zou worden.⁷⁷ Voor deze optredens werd een podiumopstelling ontworpen met daarin drie vierkante podia waartussen aan alle zijden publiek zou zitten (afb. 25).

⁷⁶ Merce Cunningham (Frances Starr red.), *Notes on Choreography*, New York 1969, geen paginaverwijzing

⁷⁷ <<http://www.mercecunningham.org/history/>> [geraadpleegd op 25-6-2015]



25. Merce Cunningham, diverse choreografiën, najaar 2011 in het Park Avenue Armory in New York

Deze setting maakt dat het voor het publiek onmogelijk is om alles te zien dat er gebeurt, de toeschouwer moet kiezen waar hij naar kijkt. Zelfs als de toeschouwer ervoor zou opteren om constant heen en weer te kijken, zou hij nog delen missen omdat de dans om hem heen steeds verandert. Kijkt hij rechts dan ziet hij niet wat er links gebeurt en dit kan hij ook niet meer zien omdat het moment al voorbij is als hij zijn hoofd draait. Cunningham beschouwde deze gefragmenteerde zichtbaarheid van zijn werk niet als een probleem, al merkte hij wel ooit op dat het weghalen van een centraal focuspunt iets was waar het merendeel van het publiek moeilijk mee om kon gaan.⁷⁸ Hij zorgde er dus bewust voor dat het voor het publiek onmogelijk wordt om alles te zien en geeft hen enkel fragmenten van een groter geheel. Dit lijkt een beetje op wat Johns doet met bijvoorbeeld de klepjes voor de hokjes in *Target with Plaster Casts*, maar het verschil is dat bij dat werk altijd nog de mogelijkheid bestaat dat de klepjes opengemaakt kunnen worden zodat de toeschouwer het geheel kan zien. Dans is echter een vluchtig medium waarbij dit niet mogelijk is.

Hoewel Johns en Cunningham zich duidelijk allebei bewust zijn van de lineariteit in hun werk, gaan ze er niet precies hetzelfde mee om. Johns probeert in een medium zonder intrinsieke lineariteit wel extrinsieke lineariteit te bereiken. Cunningham werkt in een intrinsiek lineair medium, maar probeert

⁷⁸ Mark Franko, "The Readymade as Movement: Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's Two Mercers", *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 38, herfst 2000, p. 213

de extrinsieke lineariteit te fragmenteren en zijn toeschouwer bewust te maken van de vluchtige kwaliteit van dans. Allebei de kunstenaars gebruiken hiervoor het fenomenologische probleem en geven hun werk daarmee een instabiele kwaliteit. We zouden kunnen zeggen dat Johns en Cunningham de traditionele tijdservaring van hun medium proberen uit te dagen.

Figure – Ground

Over Johns' fenomenologische insteek schrijft Yau in het eerste hoofdstuk van zijn boek "For Johns seeing is not a matter of isolating one thing from all the rest, but of acknowledging and processing simultaneity."⁷⁹ Hiermee raakt hij aan één van de andere thema's in zijn boek, namelijk de problematisering van *figure* and *ground* in Johns' werk. In traditionelere kunstopvattingen is *figure* het afgebeelde subject en *ground* de achtergrond waartegen *figure* afsteekt. Omdat bij Greenberg schilderijen niet meer mochten verwijzen naar de realiteit en hun platheid benadrukt moest worden, verdween de hele tegenstelling van *figure – ground* (die automatisch een bepaalde diepte aan een werk geeft) een beetje uit het beeld gedurende de Abstract Expressionistische periode, met name in de *all-over* werken van Jackson Pollock.⁸⁰ Bij Johns komt *figure-ground* terug, maar wordt door hem drastisch geproblematiseerd. Dit is eerder al zijdelings benoemd bij de bespreking van *Green Target*; de kranten vormen de *ground* voor de geschilderde afbeelding maar zijn tevens nog herkenbaar als krant en vervullen daarom ook de rol van *figure*. Hierdoor wordt zowel het werk zelf als de positie van de toeschouwer instabiel. Hetzelfde gebeurt bij *Flag* waarin eveneens krantensnippers zijn gebruikt. De vlag is over de kranten geschilderd, maar de woorden blijven zichtbaar (afb. 26). Daarnaast brengt *Flag* een andere moeilijkheid aan het licht; we zouden de vlag kunnen zien als het onderwerp van dit werk, als *figure* dus, maar waar is dan de *ground*? *Flag* is geen afbeelding van een vlag tegen een neutrale achtergrond, het is enkel de vlag waar zelfs geen lijst omheen zit. Het subject en object vallen samen in dit kunstwerk, zoals in het vorige hoofdstuk aan bod is gekomen.

⁷⁹ Yau, 2008, p. 17

⁸⁰ Yau, 2008, p. 3

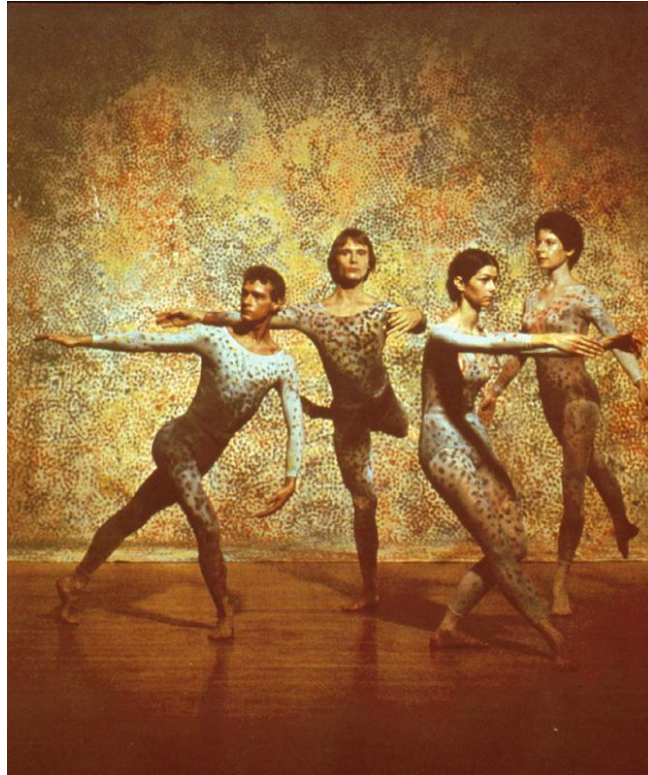


26. Jasper Johns, *Flag* (detail waarop de krantenknipsels te zien zijn), 1954, Museum of Modern Art, New York

Yau stelt dat Johns de scheiding tussen *figure* en *ground* niet ziet als zodanig. Dit blijkt uit het citaat op de vorige pagina waarin hij zegt dat zien voor Johns geen kwestie is van het isoleren van dingen uit hun context maar van het erkennen en verwerken van het geheel. Elders in zijn boek schrijft Yau dat vorm (*figure*) en chaos (*ground*) “inextricable”, oftewel onscheidbaar zijn voor Johns.⁸¹ Het een kan niet bestaan zonder het ander en bovendien is de relatie tussen *figure* en *ground* relatief en dus instabiel zoals blijkt uit de voorbeelden *Green Target* en *Flag*.

In de werken van Cunningham kan een overeenkomstige opvatting worden gelezen. Ook hierbij speelt de revolutionaire manier waarop Cunningham met muziek omgaat bij zijn balletten een rol. Doordat de muziek en dans beide autonoom zijn, is er iets voor te zeggen dat beide elementen onderwerp en dus *figure* zijn. Als we dit echter aannemen, kunnen we ons net als bij *Flag* afvragen wat dan de *ground* is. Wellicht zouden ruimte en tijd de positie van *ground* in kunnen nemen, zij bieden de achtergrond waartegen de dans en muziek zich kunnen aftekenen. Tegelijkertijd maakt Cunningham tijd en ruimte vaak tot onderwerp van zijn choreografie en maakt deze ongrijpbare concepten ervaarbaar voor het publiek, zoals eerder in dit hoofdstuk gebleken is bij de bespreking van lineariteit. De instabiliteit van de relatie tussen *figure* en *ground* wordt alleen daarmee al in de meeste stukken van Cunningham benadrukt. Een ballet waarbij dit onderwerp doorgevoerd is tot in het visuele aspect is *Summerspace*. Hierin dragen de dansers *body suits* die op dezelfde wijze beschilderd zijn als het achterdoek, waardoor hun lichamen minder goed te onderscheiden zijn (afb. 27).

⁸¹ Yau, 2008, p. 71



27. Merce Cunningham, *Summerspace*, 1958

De manier waarop *figure* en *ground* hier onder de aandacht worden gebracht ligt zeer dicht bij de wijze waarop Johns dat doet in veel van zijn werk uit de jaren vijftig. De pakken van de dansers die hen onderdeel willen maken van het achterdoek worden tegengewerkt door de lichamen in de pakken die, in tegendeel tot het achterdoek of de *ground*, bewegen. Dit zorgt er, mede door de lichtval en schaduwwerking die de dansers tot driedimensionale verschijningen maken, voor dat de dansers nooit helemaal op kunnen gaan in het geheel. De spanning die hierdoor veroorzaakt wordt is eenzelfde soort destabiliserende spanning tussen *figure* en *ground* als bij *Flag* of *Green Target*. Deze analogie met Johns' werk zal niet toevallig zijn, maar voortkomen uit de goede vriendschap en bijbehorende spontane artistieke uitwisseling die in 1958 inmiddels bestond tussen Johns, Cunningham, Cage en Rauschenberg. Vanuit zijn functie als artistiek adviseur bij de Cunningham Company was Johns' toenmalige partner Rauschenberg dan ook de ontwerper van deze achtergrond en kostuums.⁸²

Zwaartekracht

Yau signaleert met betrekking tot de *figure – ground* relatie in het werk van Johns nog een ander thema, dat het laatste is dat hier aan bod zal komen: zwaartekracht. Heel kort is dit thema al genoemd met betrekking tot de liniaal uit *Good Time Charley*. De zwaartekracht maakt deel uit van onze 'helplessness'; wij kunnen niet voorkomen dat we er vatbaar voor zijn. Momenten in ons leven

⁸² <http://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46033>

die ons een idee geven van de mate van (ongewenste) invloed van de zwaartekracht ontstaan wanneer we onze balans verliezen: we vallen.⁸³ Via het werk *Light Bulb* verbindt Yau de zwaartekracht aan de relatie tussen *figure* en *ground*. *Light Bulb* is een smalle, langwerpige tekening van een peertje dat aan een lange stroomdraad hangt.



28. Jasper Johns, *Light Bulb*, 1957, 38,9x11,7 cm, grafiet, waterverf en potlood op papier, collectie van de kunstenaar

We zouden, zegt Yau, het plafond als *ground* kunnen zien en het peertje als *figure*. In dat geval moeten we erkennen dat *figure* en *ground* niet te scheiden zijn: het peertje zou vallen als het niet vastzat aan het plafond, maar het plafond heeft deze betekenis of functie niet zonder dat het peertje eraan hangt. De 'helplessness' van de *figure* tegenover de zwaartekracht wordt gecompenseerd door de *ground*.⁸⁴ De choreografische pendant van deze getekende uitbeelding van de verhouding tussen *figure* en *ground* zou kunnen liggen in de relatie tussen dansers en de grond. Met een sprong kan de danser (*figure*) zich voor een ogenblik tegen de zwaartekracht in bewegen, maar daarvoor is wel de afzet nodig van de grond (*ground*). Zonder grond zouden wij niet kunnen springen of ons zelfs maar voort kunnen bewegen, we zouden continu aan het vallen zijn. Nu houdt de grond ons tegen en biedt ons stabiliteit, zoals het plafond dat bij het peertje doet dat is overgeleverd aan de zwaartekracht. De

⁸³ Yau, 2008, p. 43

⁸⁴ Ibid.

zwaartekracht neemt dan ook een duidelijke rol in binnen de moderne dans, en Cunningham is daarin geen uitzondering. Onderdeel van de acceptatie van het lichaam is de erkenning dat de zwaartekracht ons naar beneden trekt. Hiervan wordt juist gebruik gemaakt in de moderne dans door de incorporatie van 'vloerwerk': (delen van) choreografieën die liggend, rollend of schuivend over de vloer worden uitgevoerd, zoals in Cunninghams ballet *eyeSpace 40* uit 2007.



29. Merce Cunningham, *eyeSpace 40*, 2007

Ook sprongen komen veel voor in moderne dans, maar niet op de wijze waarop deze in klassiek ballet worden ingezet en waarbij de nadruk sterk ligt op de opgaande beweging. In moderne dans hoeft de neergaande beweging niet weggemoffeld te worden door lagen tule die langzamer dalen dan de danser. De sprongen zijn dan geen poging de zwaartekracht te ontkennen maar eerder een uitdaging ervan, eentje die nooit gewonnen kan worden. Deze tendens om 'in de grond' te dansen, zoals de nadruk op de neerwaartse beweging danstechnisch wordt geformuleerd, is al te zien bij Martha Graham. Zij zag de vloer als een levensbron voor de danser waaruit de energie voor zijn bewegingen gehaald kon worden.⁸⁵ Op deze wijze komt het thema van de zwaartekracht niet alleen bij Cunningham, maar in de gehele stroming van de moderne dans sterk naar voren.

De thema's van Yau zijn in dit hoofdstuk een bruikbaar instrument gebleken om juist die overeenkomstige aspecten in het werk van Johns en Cunningham te kunnen duiden die veelzeggend zijn voor hun artistieke houding. Deze schuilen vooral in de *mental exercises* waarmee beide

⁸⁵ Helen Thomas, *Dance, Modernity & Culture*, Londen en New York, 1995, p. 96

kunstenaars hun publiek uitdagen. Het activeren van de beschouwer is, zoals we gezien hebben, vaak gebaseerd op menselijke automatismen: onze neiging tot oorzaak-gevolgdenken, onze pogingen een geheel te overzien en de manier waarop we hoofd- en bijzaken willen kunnen scheiden. Doordat we hierin als beschouwers subtiel gedwarsboomd worden door Johns en Cunningham, zijn we ons ineens bewust van deze automatismen. We worden door hen betrap op ons eigen 'helpless behavior'.

IV. WALKAROUND TIME

‘I suspect this interest in repertory⁸⁶ is fundamentally unsound – it is certainly fundamentally museum....that mass of pieces lying around waiting to be resurrected and pinched, seems like anything but essential’ schrijft Merce Cunningham in zijn *Notes on Choreography*.⁸⁷ Cunningham lijkt vooral gedreven te zijn steeds iets nieuws te maken. Dit heeft geresulteerd in een enorm oeuvre; in de zeventig jaar dat Cunningham actief was als choreograaf maakte hij meer dan 170 balletten. Tussen 1942 en 1964 was het niet uitzonderlijk dat hij vier tot zeven stukken per jaar maakte, een onvoorstelbaar aantal, vooral omdat Cunningham zelf belangrijke rollen danste in vrijwel al deze stukken. Wellicht in lijn met Duchamps totale afkeer van het ‘sacraliseren’ van kunst, lijken Johns en Cunningham echter nooit erg onder de indruk geweest van wat ze reeds volbracht hadden. In een interview met Edmund White uit 1977 noemt Johns de hoeveelheid werken die hij heeft gemaakt ‘appalling’ en ‘outrageous’ en zegt hij dat hij vindt dat zijn werk veel te veel plaats inneemt.⁸⁸ In dit hoofdstuk wil ik echter niet ingaan op de individuele werken van Johns en Cunningham, maar op de projecten waaraan ze samen hebben gewerkt. Het zou, gezien hun langdurige vriendschap en hoge individuele productiviteit, voor de hand liggen dat ze tevens een indrukwekkende gezamenlijke staat van dienst zouden hebben.

Het is daarom verrassend te ontdekken dat er uiteindelijk slechts zes producties van de Merce Cunningham Dance Company zijn geweest waarbij Johns verantwoordelijk was voor het ontwerpen van de vormgeving. Vijf daarvan werden gemaakt toen hij artistiek adviseur van het gezelschap was van 1967 tot 1980, namelijk: *Walkaround Time* (1968), *Loops* (1971), *TV Rerun* (1972), *Un Jour Ou Deux* (1973) en *Exchange* (1978). De zesde keer was in 1999 toen Johns ook het *set design* voor het ballet *Occasion Piece* maakte. Dit magere gezamenlijke repertoire staat in schril contrast tot de individuele oeuvres van de kunstenaars en lijkt het anderhalve decennium waarin Johns verbonden was aan het gezelschap nauwelijks te weerspiegelen. Daar staat tegenover dat stukken zoals *Walkaround Time*, *Un Jour Ou Deux* en *Exchange* tot Cunninghams meest indrukwekkende werken worden gerekend.⁸⁹ Verderop in dit hoofdstuk zal *Walkaround Time* uitgebreid behandeld worden.

Een verklaring voor de weinige balletten waar Johns zelf voor heeft ontworpen, is niet moeilijk te vinden. In verschillende interviews geeft hij aan dat hij het artistiek adviseurschap bij het

⁸⁶ De term ‘repertoire’ wordt in de danswereld niet alleen gebruikt als ander woord voor het oeuvre van een bepaalde persoon, maar duidt ook op de algemene danscanon. Op de meeste professionele dansscholen worden zogenaamde repertoirelessen gegeven waarin (delen uit) balletten worden aangeleerd die gelden als essentieel voor de opleiding van jonge dansers.

⁸⁷ Merce Cunningham, *Notes on Choreography*, 1969

⁸⁸ Edmund White, “Enigmas and Double Visions”, *Horizon*, nr. 2, oktober 1977, pp. 48-55

⁸⁹ David Vaughan, “Merce Cunningham”, in: Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990, p. 87

dansgezelschap met enige tegenzin aannam en alleen nadat hij bedacht had dat hij de functie zou invullen door anderen te vragen voor Cunningham te ontwerpen.⁹⁰ Zodoende vroeg hij ontwerpen voor Cunninghams stukken aan vooraanstaande kunstenaars zoals Frank Stella (*Scramble*, 1967), Andy Warhol (*RainForest*, 1968), Bruce Nauman (*Tread*, 1970) en Mark Lancaster. De laatste was tussen 1974 en 1985 Johns' assistent en privé-secretaris en ontwierp tussen 1975 en 1993 zestien *set designs* voor Cunningham, meer dan enig ander kunstenaar die voor het gezelschap heeft gewerkt. Hij volgde Johns in 1980 op als artistiek adviseur van het gezelschap. Johns' onwilligheid zelf te ontwerpen voor Cunningham lijkt lastig te rijmen met zijn zelfverklaarde bewondering voor diens werk, of met de hechte vriendschap tussen beide mannen. Johns' verklaring lezend zijn dit waarschijnlijk juist de enige redenen waarom hij de functie überhaupt heeft aangenomen. Hij stelt een afkeer te hebben van de manier waarop sets (zijn kunst in dit geval) in het theater systematisch worden opgebouwd en afgebroken.⁹¹ Zouden we hieruit dan toch kunnen opmaken dat zelfs Jasper Johns enig ongemak voelt wanneer zijn creaties al te nadrukkelijk als functionele objecten worden gebruikt? Of heeft Johns moeite met het idee dat zijn decorstukken en kostuums slechts kort te zien zouden zijn om vervolgens voor langere tijd onzichtbaar bewaard te blijven in een theaterdepot? Omdat de kunstenaar er niet over uitweidt, blijft het bij gissen. In ieder geval verraden zijn uitspraken toch een zekere emotie met betrekking tot zijn eigen werk, in plaats van de afstandelijkheid die hij ook vaak uit lijkt te (willen?) stralen wanneer het over zijn kunst gaat.

Walkaround Time

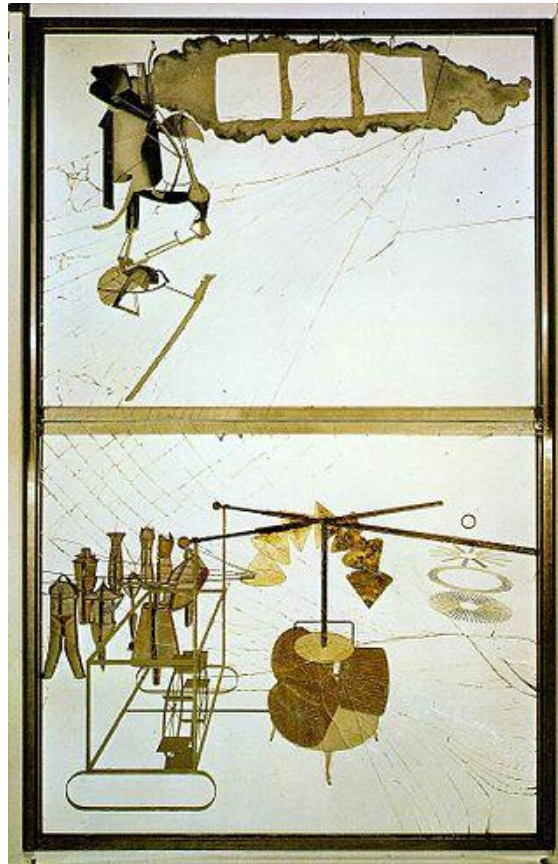
Ondanks alles kwam het idee voor het eerste ballet waar Johns voor ontwierp van hemzelf. Hij stelde Cunningham voor om een ballet te maken dat geïnspireerd zou zijn op *The Large Glass* van Marcel Duchamp. Dit werk, dat eigenlijk *La Mariée Mise à Nu Par Ses Célibataires, Même* heet, maakte Duchamp tussen 1915 en 1923 (afb. 30). Het bestaat uit twee glazen panelen boven elkaar waarop hij heeft gewerkt met verschillende materialen, waaronder olieverf, aluminiumfolie en stof (geen textiel, maar vuil). Omdat het doorzichtig is, is het werk van twee kanten te bekijken en moet het vrij staan. Hierdoor wordt de scheidslijn tussen schilderkunst en sculptuur opgezocht en wordt tevens het fenomenologische probleem onder de aandacht gebracht. Ook wordt hierdoor de relatie tussen *figure* en *ground* geproblematiseerd omdat door het werk heen gekeken kan worden. Johns' interesse in het werk is om deze redenen evident. Cunningham ging akkoord met het voorstel van Johns om een ballet rondom *The Large Glass* te maken. Hieruit ontstond in 1968 het stuk

⁹⁰ Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns", *Artstudio*, nr. 12, voorjaar 1989, pp. 6-25

David Vaughan, "The Fabric of Friendship", in: Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990, p. 140

⁹¹ Vaughan, "Fabric", 1990, p. 140

Walkaround Time dat tot één van de bekendste en meest besproken producties van de Merce Cunningham Dance Company gerekend mag worden.



30. Marcel Duchamp, *La Mariée Mise à Nu Par Ses Célibataires, Même*, 1915-1923, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Op het moment dat Johns het idee voor het ballet aan Cunningham voorstelde, kenden zij Duchamp persoonlijk omdat hij vaak schaaakte met John Cage. Het was dus niet zo moeilijk om naar hem toe te gaan en het idee voor een ballet rond *The Large Glass* aan hem voor te leggen. Duchamp stemde toe, maar hoewel hij het geen probleem vond dat ze zijn werk zouden gebruiken voor het ballet, wilde hij niet zelf het *set design* maken – hij was op dat moment al tachtig. Aangezien de hele productie Johns' idee was geweest, was het logisch dat hij nu ook voor het decor en de kostuums zou zorgen.⁹²

Het decorontwerp van Jasper Johns

Voor het decor van *Walkaround Time* ontwierp Johns zeven kubusachtige vormen van doorzichtig kunststof waarop hij motieven uit *The Large Glass* schilderde. De objecten bestonden uit een buizenframe dat overspannen werd met een soort folieachtig vinyl, waardoor ze erg licht waren (afb. 31). Dit was nodig omdat het de bedoeling was dat de dansers een aantal van de objecten zelf verplaatsten gedurende het ballet. Twee van de stukken werden aan het plafond gehangen en

⁹² Vaughan, "Fabric", 1990, pp. 140-141

bleven dus steeds op dezelfde plek. De andere vijf stonden op het podium en werden soms door de dansers op andere plekken gezet. Duchamp had het decor, dat duidelijk geen kopie was van *The Large Glass* maar een soort gefragmenteerde interpretatie ervan, een aantal dagen voor de première goedgekeurd. Daarbij had hij wel expliciet gevraagd of alle delen van het decor op ten minste één punt in de voorstelling samengevoegd konden worden zodat *The Large Glass* als geheel zichtbaar zou zijn.⁹³ Deze samenvoeging vindt op het midden van het podium plaats aan het eind van het ballet zodat het op die wijze blijft staan als de dans is afgelopen.



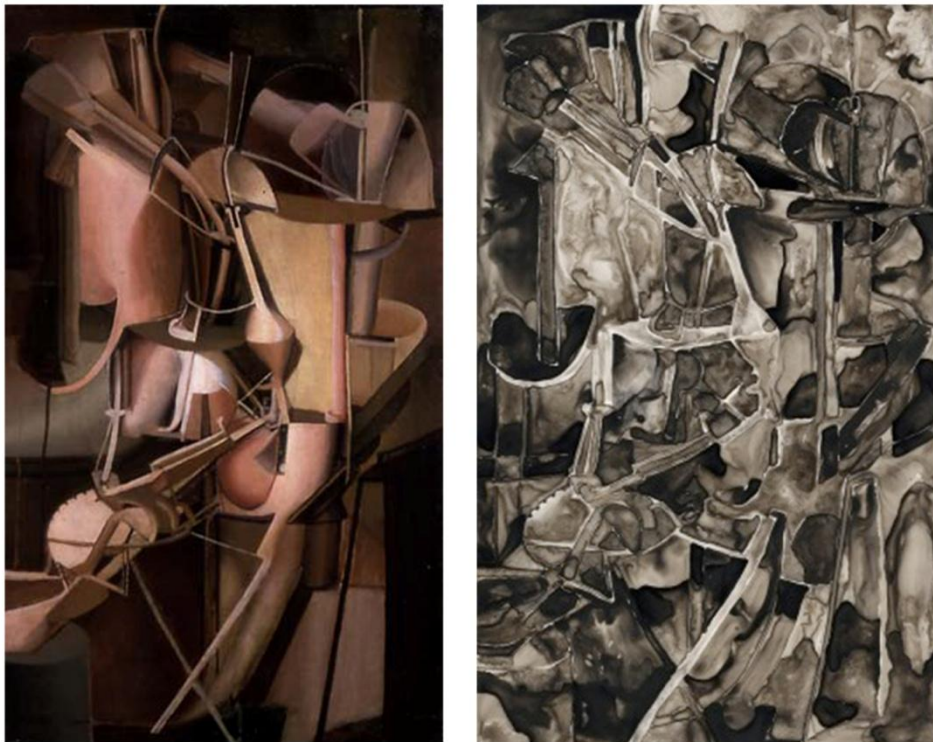
31. Jasper Johns, decorstukken voor *Walkaround Time* (replica's), 1968, hier tentoongesteld in het Philadelphia Museum of Art ter gelegenheid van de expositie *Dancing Around The Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp* in 2012

In hoofdstuk II is kort aandacht besteed aan de werkwijze die gebruikelijk was bij het gezelschap van Cunningham. Het idee dat alle onderdelen van een ballet- choreografie, muziek, decor- onafhankelijk van elkaar werden gemaakt is weliswaar een belangrijk fundament van deze werkwijze, maar is in de loop der tijd ook uitgegroeid tot een soort *topos* waarvan wordt gezegd dat het altijd zo ging. Zoals ik heb laten zien aan de hand van de brief die Cunningham aan Robert Rauschenberg stuurde over de inhoud van het ballet *Antic Meet* was dit echter helemaal niet het geval. In sommige situaties was het onvermijdelijk dat er overleg plaatsvond tussen de choreograaf en decorontwerper omdat beiden met fysieke aanwezigheden op het podium moeten werken. Omdat de decorstukken door de verplaatsingen onderdeel uit gingen maken van de choreografie, was het ook bij *Walkaround Time* noodzakelijk dat er overleg plaatsvond tussen Johns en Cunningham. Johns gaf de afmetingen van de kunststof kubussen door aan Cunningham die tijdens de repetities kartonnen dozen gebruikte waar

⁹³ Vaughan, "Fabric", 1990, p. 141

de dansers mee konden oefenen.⁹⁴ De dansers moesten ook in staat zijn de objecten op het eind op de juiste wijze samen te voegen om *The Large Glass* correct weer te geven en wisten dus welke afbeeldingen op welke onderdelen zouden staan. Het eerbetoon aan Duchamp wijkt sowieso nogal af van de gebruikelijke werkwijze van Cunningham, omdat het hele project was ontstaan uit één idee van Jasper Johns dat duidelijk gecentreerd was om een herkenbaar onderwerp. Van alle producties van de Merce Cunningham Dance Company komt *Walkaround Time* daarom vermoedelijk het dichtst in de buurt van een *Gesamtkunstwerk*, hoewel de deelnemende kunstenaars ook in dit geval alleen het allernoodzakelijkste overlegden.

In hetzelfde jaar dat Johns de figuren uit *The Large Glass* op kunststof maakte voor *Walkaround Time*, maakte hij ook een ander werk op plastic naar aanleiding van Duchamps schilderij *Bride*, waarvan het motief ook terugkomt in *The Large Glass*. Voor dit werk zonder titel, heeft Johns de vormen van *Bride* met inkt overgetrokken op een plastic ondergrond. Omdat het plastic glad is, worden de inktvormen vlekkerig en ongelijkmatig. Later heeft Johns met meer werken van andere kunstenaars dit soort overtrekken van inkt op plastic gemaakt. Gezien de overeenkomsten in materiaal en onderwerp en het gegeven dat Johns' overtrek van *Bride* en zijn decor voor *Walkaround Time* in het zelfde jaar gemaakt zijn, is het geen onwaarschijnlijke gedachte dat deze werken in relatie tot elkaar tot stand zijn gekomen.

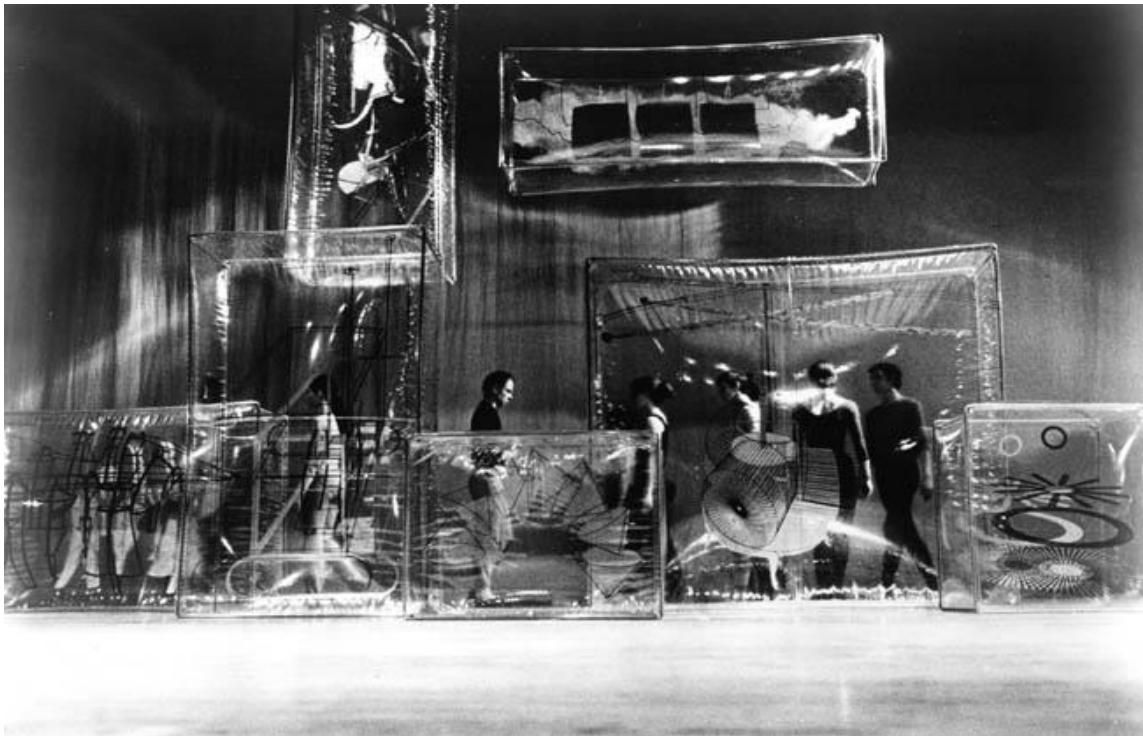


32. Marcel Duchamp, *Bride*, 1912 en Jasper Johns, *Untitled*, 1968

⁹⁴ Vaughan, "Fabric", 1990, p.141

De choreografie van Merce Cunningham

De dans in *Walkaround Time* duurt 49 minuten en is opgedeeld in zeven delen van zeven minuten. In het licht van de vorige alinea lijkt de nadruk op het cijfer zeven, dat terugkomt in zowel de decorstukken als de choreografie, ook geen overeenkomst die toevallig tot stand is gekomen. In de choreografie verwijst Cunningham op verschillende manieren naar Duchamp. De duidelijkste referentie is die naar de readymade. Hiernaar wordt op twee verschillende manieren verwezen. Ten eerste heeft Cunningham simpele oefeningen die normaal gesproken alleen gebruikt worden in een opwarming in zijn choreografie verwerkt. Dit is het choreografische equivalent van het 'herbestemmen' van een alledaags en onopvallend, zelfs oninteressant object tot een object met artistieke waarde, zoals Duchamp deed met zijn flessenrek en urinoir en Johns met zijn cijfers, kaarten en andere objecten. Ten tweede laat Cunningham zijn dansers wel pauzeren; het vierde segment van zeven minuten mogen de dansers uitrusten, maar ze moeten daarbij op het podium blijven en het publiek blijft in de zaal. De pauze wordt een onderdeel van de voorstelling als de dansers op het podium rekken en strekken, hun make-up bijwerken, nog snel wat passen oefenen, water drinken en met elkaar kletsen. Hierdoor is het publiek getuige van de transformatie van 'danser' naar 'persoon' en 'gewoon mens' en vice versa aan het eind van de pauze. Op dit punt vervaagt de scheiding tussen deze verschillende identiteiten, hetgeen eveneens vergelijkbaar is met het vervagen van de scheiding tussen 'object' en 'kunstwerk' in de werken van Duchamp en Johns. Het vijfde deel van het ballet, direct na de pauze, is een solo die Cunningham oorspronkelijk zelf danste en die verwijst naar Duchamps schilderij *Nu descendant un escalier*, het werk dat in 1913 zo'n ophef veroorzaakte op de *Armory Show*. Tijdens deze solo, die vooral bestaat uit een soort 'joggen' over het podium, trok Cunningham zijn maillot en shirt uit en trok vervolgens andere, maar soortgelijke kleding aan (afb. 33).



33. Uitvoering van *Walkaround Time* door de Merce Cunningham Dance Company in 1968. In het midden Cunningham, die juist begonnen is aan zijn solo en daarom zijn maillot uit heeft getrokken.

De choreografie eindigt met het verzamelen van de decorstukken tot ze een geheel vormen, waarna de dansers in een rij op de grond gaan zitten, achter de boxen, maar nog steeds zichtbaar vanwege het doorschijnende materiaal ervan. Ze gaan deel uitmaken van wat je ziet als je naar het werk kijkt. De beschouwer van *The Large Glass* ziet immers ook wat of wie er aan de andere kant van het glas staan en kan zich afvragen of datgene wat hij door het kunstwerk heen ziet er deel van uit gaat maken.



34. Beschouwers van *The Large Glass* zien elkaar en andere werken door het glas heen.
Wat is onderdeel van het werk en wat niet? Wat is *figure* en wat is *ground*?

Hoewel veel elementen uit *Walkaround Time* zonder problemen terug te leiden zijn naar Duchamp, schrijft danshistoricus Mark Franko dat hij de choreografie in essentie 'onDuchampiaans' vindt. Volgens hem voegt dit ballet niets toe aan het discours dat Duchamp begonnen is met zijn readymades doordat het geen nieuwe inzichten biedt en geen radicale implicaties heeft.⁹⁵ Hij lijkt hiermee te insinueren dat de choreografie van *Walkaround Time* een visueel werk blijft dat niet echt doorwerkt op het intellect. Hij legt de schuld hiervoor niet direct bij Cunningham maar stelt dat "There is, I suspect, an institutional investment in keeping North-American dance, even in its most 'avant-garde' manifestations, non-discursive, and therefore, unDuchampian."⁹⁶ Waar deze opmerking vandaan komt blijft onduidelijk in de rest van het artikel. Franko's constatering over de choreografie voor *Walkaround Time* is op het eerste gezicht niet onredelijk. In 1968 was Cunninghams dansstijl al onderdeel geworden van de gevestigde orde en niemand schrok nog van dansers in trainingskleden die praatten op het podium. Hetzelfde geldt voor Johns werk aan dit stuk. Hoewel hij een nieuwe interpretatie geeft van *The Large Glass*, waarbij het werk in fragmenten is opgedeeld die in verschillende composities worden gearrangeerd, zijn de stukken lang niet zijn meest interessante of vernieuwende werk te noemen. In die zin heeft *Walkaround Time* geen barrières geslecht of een symbool van een nieuw tijdperk gebracht, zoals *The Large Glass* van Duchamp wel deed.

De vraag is echter of dat wel van *Walkaround Time* verwacht zou moeten worden, zoals Franko doet. De productie is een eerbetoon aan Duchamp, opgezet rond een kunstwerk van hem dat in de jaren 1920 stof deed opwaaien. Het memoreren van Duchamps werk uit de eerste decennia van de twintigste eeuw, door middel van een decor en choreografie gebaseerd op zijn werk en ideeën, zorgt veertig jaar later wellicht niet meer voor een baanbrekende voorstelling, maar herinnert het publiek wel op respectvolle wijze aan het pad dat Duchamp geëffend heeft. Daarom moeten we dit ballet ook niet willen zien als iets dat het eigenlijk niet is en accepteren wat het wel is: een interpretatie van Duchamps werk door zijn artistieke erfgenamen Cunningham en Johns, die deze nalatenschap willen vieren. Om in dezelfde voorstelling zowel Duchamps werk te eren als te trachten het complete artistieke paradigma van de jaren zestig te verschuiven, zou maar tot twee uitkomsten kunnen leiden: of *The Large Glass* zou overschaduwd worden en mogelijk zelfs oninteressant lijken, of *The Large Glass* zou nog steeds het meest interessante aan de voorstelling zijn, wat zou impliceren dat Cunningham en Johns gefaald hadden. Kortom, het is een *contradictio in terminis* om van *Walkaround Time*, een hommage aan het werk van Marcel Duchamp, te verwachten dat het tevens een artistieke mijlpaal zou zijn voor de kunstenaars die het maakten.

⁹⁵ Mark Franko, "Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's Two Merces", *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 38, herfst 2000, p. 214

⁹⁶ Franko, 2000, p. 214

Dat wil niet zeggen dat *Walkaround Time* geen stof tot nadenken geeft, dit gebeurt alleen op subtielere wijze dan Franko verwacht. Doordat deze interpretatie van *The Large Glass* grotendeels in een ander soort medium is uitgevoerd, worden thema's waar zowel Johns als Cunningham zich mee bezig houden wel degelijk aan de kaak gesteld. Hierbij kan gedacht worden aan de tegenstelling tussen statische en vluchtige kunst en de mate van intrinsieke en extrinsieke lineariteit van het stuk. In tegenstelling tot *The Large Glass* dat statisch is en al jaren voor publiek te zien is, is *Walkaround Time* een ballet dat per definitie vluchtig is en zelfs bij herhaalde opvoeringen nooit precies hetzelfde blijft. Het is van nature intrinsiek lineair, waar *The Large Glass* geen intrinsieke lineariteit kent. De extrinsieke lineariteit is bij allebei aanwezig, maar kan voor *The Large Glass* oneindig zijn omdat het werk er altijd volledig is, terwijl *Walkaround Time* gefragmenteerd blijft omdat de beschouwer afhankelijk is van het moment waarop het stuk daadwerkelijk wordt uitgevoerd. Dit geldt niet alleen voor het choreografische gedeelte; ook Johns' bijdrage aan het ballet, die uiteraard van statischer aard is dan de gedante delen, is niet helemaal vergelijkbaar met op zichzelf staande beeldende kunst. De decorstukken alleen vormen eigenlijk een incompleet werk. Naast de tegenstelling statisch-vluchtig en de vragen over tijd en lineariteit die daarmee gepaard gaan, leggen Johns en Cunningham in *Walkaround Time* ook weer de nadruk op de *figure-ground*problematiek, zoals eerder in dit hoofdstuk besproken is. Dit soort kwesties worden in 1968 misschien niet voor het eerst ter discussie gesteld, maar dat wil niet zeggen dat ze daarom niet meer relevant kunnen zijn. Daarnaast moet in gedachten worden gehouden dat de elementen van Cunninghams choreografie die verwijzen naar Duchamp in 1968 misschien niet meer heel spannend gevonden werden, maar dat hij deze dingen in 1938 ook al deed, toen ze nog niet zo geaccepteerd waren. De dansers in trainingskleren, het gebruik van simpele en alledaagse bewegingen in zijn choreografie en het laten ontspannen van zijn dansers op het podium zijn allemaal uitvindingen van Cunningham. Uitvindingen die duidelijk in lijn liggen met Duchamps ideeën over de activatie van het intellect en waarop Cunningham in het begin van zijn carrière vaak is aangevallen, voordat ze, in Franko's woorden, "non-discursive"⁹⁷ werden.

De muziek van David Behrman

David Behrman (1937) was verantwoordelijk voor de muziek bij *Walkaround Time*. Het was de eerste keer dat hij voor de Merce Cunningham Dance Company werkte, maar hij zou dat later ook nog doen voor *Rebus* (1975), *Pictures* (1984) en *Eyespace 40* (2007). Het stuk dat hij componeerde voor *Walkaround Time* noemde hij *...for nearly an hour...*, verwijzend naar de duur van de voorstelling. Het is een compositie van alledaagse geluiden, afgewisseld met traditionele muziek en gesproken woorden. De geluiden die Behrman gebruikt in het stuk zijn het knarsen van voetstappen in de sneeuw, het ruisen van golven en wind, periodes van stilte, het rommelende geluid van een

⁹⁷ Franko, 2000, p. 214

vrachtwagenmotor en de metalige klanken die te horen zijn bij het laden en lossen van een vrachtwagen. Deze wisselen elkaar af, waarbij vooral de sneeuwstappen vaak terugkomen. Het gedeelte van de pauze wordt begeleid door een stukje met een piano en gitaar, het soort opgewekte ‘muzak’ dat men hoort in de lobby van een hotel of in een wachtruimte. Dit wordt gevolgd door een vals zingende sopraan; een interessante manier om geluid dat iedereen zou kwalificeren als ‘muziek’ te combineren met een element dat de meeste mensen zouden kwalificeren als ‘geen muziek’. In het laatste deel van het stuk, dat klinkt wanneer de dansers alle onderdelen van *The Large Glass* samenvoegen, haalt ook Behrman het werk van Duchamp aan in zijn compositie.

Het was namelijk Duchamps plan om indertijd een boek behorend bij *The Large Glass* uit te brengen. Hiermee wilde hij voorkomen dat het een puur visueel werk zou worden. Dit boek zou het talige equivalent worden van het kunstwerk. Uiteindelijk zijn er in 1934 320 exemplaren uitgebracht van wat tegenwoordig bekend staat als *The Green Box*, een groene cassette met daarin een compilatie van 93 vellen aantekeningen en daarnaast verschillende tekeningen en foto’s van Duchamp die het creatieve proces achter *The Large Glass* belichten (afb. 35). Deze uitgave kwam pas in 1934 op de markt, bijna twintig jaar nadat Duchamp was begonnen met het kunstwerk, omdat hij de inhoud van alle 320 cassettes met de hand wilde reproduceren.⁹⁸ In 1960 kwam er een facsimile van *The Green Box* uit met een Engelse vertaling van de cassette, waarvoor de Amerikaanse kunsthistoricus George Heard Hamilton de vertaling uit het Frans had gemaakt en de Britse kunstenaar Richard Hamilton (geen familie) de typografie.⁹⁹ Deze vertaling was tevens een soort interpretatie van Duchamps originele notities omdat sommige ervan dermate vaag waren, dat Hamilton en Hamilton bij het vertalen zelf moesten invullen wat ze dachten dat hij bedoelde. Duchamp was echter enthousiast over hun versie, waarna er 400 exemplaren van uitgebracht werden.¹⁰⁰ In een interview met Peter Fuller uit 1978 vertelt Jasper Johns dat hij, zodra de Engelse vertaling beschikbaar werd, Duchamp benaderde omdat hij graag een exemplaar wilde kopen, wat lukte.¹⁰¹ Behrman gebruikte deze Engelstalige versie van Duchamps notities aan het eind van zijn compositie voor *Walkaround Time*. De notities worden dan voorgelezen door verschillende vrouwenstemmen die door elkaar heen praten, wat resulteert in een bijna zoemend geluid. De notities worden hierdoor vrijwel onverstaanbaar, maar evengoed is ook in de muziek een herinterpretatie van Duchamps werk te vinden, net als in het decorontwerp en de choreografie.

⁹⁸ <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.42a-vvvv>>, [geraadpleegd op 10-8-2015]

⁹⁹ *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even: A Typographic Version by Richard Hamilton of Marcel Duchamps’ Green Box*, vert. George Heard Hamilton, New York 1960

¹⁰⁰ Paul Thirkell, *From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp’s and Hamilton’s Dialogue in Print*, *Tate’s Online Research Journal*, 31-1-2012 <<http://www.tate.org.uk/file/paul-thirkell-green-box-typotopography-duchamp-and-hamiltons-dialogue-print>>, [geraadpleegd 11-8-2015]

¹⁰¹ Peter Fuller, “Jasper Johns Interviewed I”, *Art Monthly*, nr. 18, juli-augustus 1978, pp. 6-12



35. Marcel Duchamp, *La Marée Mise à Nu Par Ses Célibataires, Même: The Green Box*, 1934, deze Franse versie is sinds 2002 aanwezig in het Metropolitan Museum of Art, New York

Duchamp, Cunningham en Johns

Met Cunningham als choreograaf, Johns als ontwerper en Duchamp als inspirator verenigt *Walkaround Time* drie grootheden uit de kunstwereld van de twintigste eeuw in één project, wat er voor zorgde dat de première, op 10 maart 1968 in Buffalo (NY), een welhaast legendarische gebeurtenis werd. Verhalen van Johns en Cunningham over de avond van de première, en met name de buiging, worden in verschillende publicaties aangehaald. Zoals gebruikelijk in het theater werden na afloop van het stuk niet alleen Cunningham en de dansers op het podium verwacht om het applaus te halen, maar ook de 'onzichtbare' performers Behrman, Johns en, uiteraard, Duchamp. Johns wilde echter niet op het podium verschijnen en vertelt later hoe Duchamp, nadat hij merkt dat Johns wil blijven zitten, tegen hem zegt: "I'm just as frightened as you are."¹⁰² Cunningham verhaalt over de buiging: "I remember seeing Marcel Duchamp at the end of that first performance on the stairs, coming up tot the stage, eyes bright, head up,[...]. He walked to the center, held our hands, bowed and smiled [...]. He was a born trouper¹⁰³."¹⁰⁴

¹⁰² Vaughan, "Fabric", 1990, p. 141

¹⁰³ Het Engelse woord 'trouper' (niet te verwarren met 'trooper', dat cavalerist betekent) betekent zoiets als 'veteraan van het theater'.

¹⁰⁴ Paul Franklin, "Between Art and Life, Art as Life: A Chronology of the Lives and Work of Marcel Duchamp, Johns Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, and Robert Rauschenberg, in: Tent. Cat. Philadelphia



36. Buiging na de première van *Walkaround Time* op 10 maart 1968 in Buffalo.

In het midden Marcel Duchamp, aan zijn linkerzijde Merce Cunningham (in danskleding) en David Behrman.

Het epische karakter van de ode aan Duchamp wordt versterkt door het gegeven dat zijn buiging op het podium zijn laatste publieke optreden zou zijn voordat hij stierf op 2 oktober 1968.¹⁰⁵

Dat Duchamp zelf gelukkig was met *Walkaround Time* blijkt uit meer dan alleen de anekdotes over de première. Zo gaf hij Johns in de maanden voor zijn dood twee van zijn eigen werken, een unieke zeefdruk getiteld *Témoins Oculistes* en een tekening met de naam *Door for Gradiva*.¹⁰⁶ Enkele weken na de première van *Walkaround Time* schonken Duchamp en zijn vrouw Teeny bovendien een bedrag van \$1.500 aan de Merce Cunningham Dance Company. Na de dood van Duchamp bleef Teeny aan het gezelschap doneren, totdat ze zelf stierf in 1995 waarna haar dochter (en Duchamps stiefdochter) Jacqueline Matisse Monnier de donaties voortzette.¹⁰⁷ Nadat Duchamp overleden was, schreef Johns een necrologie voor het magazine *Art Forum* waarin hij *The Large Glass* expliciet noemt. In dit stuk verwoordt hij wat Duchamp heeft gedaan met de kunstwereld, en de lezer kan in deze woorden de houding herkennen die bij Johns en Cunningham ook de kern vormt van artistieke doel.

(Philadelphia Museum of Art), *Dancing Around The Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, New Haven 2012, p. 347

¹⁰⁵ Ibidem, p. 347

¹⁰⁶ Ibidem, p. 347

¹⁰⁷ Franklin, 2012, p. 348

Marcel Duchamp [...] moved his work through the retinal boundaries which had been established with Impressionism into a field where language, thought and vision act upon one another. [...] He declared he wanted to kill art ('for myself') but his persistent attempts to destroy frames of reference altered our thinking, established new units of thought, 'a new thought for that object'. The art community feels Duchamp's presence and his absence. He has changed the condition of being here.¹⁰⁸

Volgens Charles Harrison en Paul Wood, samenstellers van de bundel *Art In Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, begon men Duchamps kunst pas te begrijpen en waarderen toen in de jaren zestig andere kunstenaars, met name de kring rond John Cage, teruggrepen op zijn ideeën. Pas nadat deze kunstenaars met hun werken, die aansloten op wat Duchamp decennia eerder had gedaan, de wereld hadden veroverd, kreeg Duchamp de plaats van de legendarische "Grote Voorganger" die hij nu heeft in de kunstgeschiedenis.¹⁰⁹ Daaruit volgt dat het werk van Johns en Cunningham misschien niet zou kunnen bestaan zonder dat van Duchamp, maar dat Duchamps werk een groot deel van zijn betekenis pas kreeg door het werk van zijn navolgers. De artistieke exploraties van deze twee generaties kennen een verwevenheid die vergelijkbaar is met Johns' kijk op *figure-ground*. Duchamp leerde Cage, Cunningham, Johns en Rauschenberg de *cartesian mind* kennen, maar zij waren het die een groter publiek deze houding liet herontdekken.

¹⁰⁸ Jasper Johns, "Obituary of Marcel Duchamp", *Artforum*, november 1968, p. 6

¹⁰⁹ Harrison & Wood, 2003, pp. 760-761

CONCLUSIE

De vragen die ten grondslag lagen aan dit onderzoek werden in de Inleiding als volgt geformuleerd: In hoeverre is er bij Merce Cunningham en Jasper Johns sprake van een verwante artistieke houding en hoe komt deze houding tot uiting in hun werk?

In het eerste hoofdstuk kwam Marcel Duchamp aan de orde. Zijn zelfverklaarde *cartesian mind* duidt op een houding die bij zowel Cunningham als Johns ook te herkennen is: een onderzoekende en *open minded* houding van kunstenaars die niets klakkeloos voor 'waar' accepteren en die weigeren zich te conformeren aan het bestaand paradigma. Zij willen hun publiek, maar ook zichzelf, verrassen door steeds nieuwe mogelijkheden te onderzoeken. Daarnaast bouwen Johns en Cunningham voort op een van Duchamps belangrijkste pijlers: kunst mag niet alleen een visuele prikkel geven, maar dient ook het intellect aan te spreken. In het geval van Cunningham zijn ook zijn voorgangers binnen de moderne dans, Isadora Duncan en Martha Graham, van groot belang geweest. Zij waren de eersten die zich afkeerden van de klassieke ballettechniek en die begonnen met het gebruik van alledaagse bewegingen in hun choreografieën. De belangrijke stap die Cunningham na hen nog maakte, was het weglaten van een emotionele en/of narratieve inhoud bij zijn balletten, waardoor deze om pure beweging draaien.

Waar het de tijdgenoten van Cunningham en Johns betreft, kunnen we stellen dat in termen van invloed John Cage de belangrijkste was. Ook hij bezat een *cartesian mind* en zette deze houding om in verschillende artistieke strategieën die ook Cunningham en Johns veelvuldig zouden gaan gebruiken. De belangrijkste hiervan zijn het gebruik van toevalsprocedures, het toevoegen van alledaagse elementen (dat Duchamp en Duncan weliswaar ook al hadden gedaan, maar veel langer geleden), het idee dat verschillende delen van een werk onafhankelijk van elkaar tot stand zouden moeten komen en het activeren van de toeschouwer op directe of minder directe wijze. Bij Cunningham zien we deze invloed terugkomen in bijvoorbeeld de choreografie *Suite by Chance* uit 1952, die geheel tot stand is gekomen op basis van een aleatorische methode met dobbelstenen, waardoor de mogelijkheden die de choreograaf had tegelijkertijd volledig werden opengebroken en strikt werden beperkt. Johns gebruikt vaak het idee van Cage om de beschouwer een deel van het werk zelf in te laten vullen, zoals we hebben gezien bij *Voice*. Waar Cage zich afvroeg wat het verschil is tussen muziek en een 'gewoon' geluid, onderzocht Cunningham het verschil tussen dans en een 'gewone' beweging en zocht Johns naar de grens tussen kunst en een 'gewoon' object. Allen kwamen zij tot de conclusie dat dit verschil in wezen niet bestaat, dat het enkel gebaseerd is op een andere manier van kijken of luisteren. Vanuit deze conclusie namen zij alledaagse, onopvallende onderwerpen voor hun werk en lieten hun publiek deze met andere ogen bekijken. Net als Duchamp

met zijn *readymades* deed, worden ordinaire geluiden, bewegingen en voorwerpen bij Cage, Cunningham en Johns herbestemd tot artistiek interessante onderwerpen.

Het derde hoofdstuk is gewijd aan de thema's die Johns Yau in zijn boek *A Thing Among Things* in het werk van Johns onderscheidt. De belangrijkste kwestie hierbij is de 'helplessness' van het menselijk bestaan, die zich uit in een preoccupatie met (het verstrijken van) de tijd, de zwaartekracht, lichamelijke noodzakelijkheden en onontkoombare ontwikkelingen, zoals lichamelijk verval. In dit hoofdstuk is aan bod gekomen hoe deze thema's te herkennen zijn in het werk van Johns en is tevens aangetoond hoe deze preoccupaties zich ook manifesteren in de werken van Cunningham. Ook hier blijkt weer dat het activeren van de toeschouwer en het aanspreken van hun intellect een cruciaal onderdeel is van de kunst van Johns en Cunningham. In combinatie met de elementen van 'helplessness' en 'necessity' die uit hun werken spreken, wordt de beschouwer zich bewust gemaakt van zijn eigen gedrag.

In het laatste hoofdstuk ligt de focus op het bekendste samenwerkingsproject van Cunningham en Johns: het ballet *Walkaround Time* uit 1968. Dit ballet is een hommage aan Marcel Duchamp, wat lijkt te bevestigen dat ook de kunstenaars zelf hem zien als een belangrijke invloed. De kritiek dat het ballet te weinig toe zou voegen aan het discours om Duchampiaans genoemd te mogen worden is aan bod gekomen, maar niet sluitend gebleken. Johns en Cunningham hebben met *Walkaround Time* wel degelijk enkele kwesties opgeworpen, bijvoorbeeld het verschil tussen vluchtige en statische kunst. De discursieve toon van het stuk is echter subtiel, wat ervoor zorgt dat het werk van Duchamp waar de hommage op is gebaseerd, *The Large Glass*, nog steeds het middelpunt blijft. Daarnaast is in dit hoofdstuk geconstateerd dat Duchamp niet alleen heel belangrijk is geweest voor Cunningham en Johns, maar dat zij op hun beurt ook veel hebben betekend voor de opvattingen van het werk van Duchamp.

In mijn onderzoek is duidelijk geworden dat de houding en de daaruit voortkomende artistieke strategieën van Cunningham en Johns in hoge mate overeenkomen. Hierin zijn zij navolgers van Duchamp en Cage. Ook Robert Rauschenberg was onderdeel van deze groep en heeft zijn stempel gedrukt op veel van Cunninghams balletten, alsmede op het werk van Johns. De manieren waarop deze overeenkomstige houding blijkt uit de kunst van Johns en Cunningham en wijze waarop zij deze in hun respectievelijke media hebben vertaald zijn aan bod gekomen en vergelijkbaar bevonden. De *cartesian mind* blijft een ongrijpbaar fenomeen, maar de uitwerkingen ervan zijn allerm minst abstract en hebben direct waarneembare gevolgen bij de beschouwer. De beste samenvatting hiervoor wordt gegeven in het citaat van Leo Steinberg dat in het tweede hoofdstuk aangehaald wordt: "...the mind is sparked. Seeing becomes thinking."

Bibliografie

Literatuur

- Carlos Basualdo en Erica Battle (red.), *Dancing Around the Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, New Haven 2012
- John Cage, *A Year From Monday: Lectures & Writings*, Londen 1968
- Merce Cunningham (Frances Starr red.), *Notes on Choreography*, New York 1969
- Richard Francis, "Introduction", in: Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990, pp. 25-32
- Paul Franklin, "Between Art and Life, Art as Life: A Chronology of the Lives and Work of Marcel Duchamp, Johns Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns, and Robert Rauschenberg, in: Carlos Basualdo en Erica Battle (red.), *Dancing Around The Bride: Cage, Cunningham, Johns, Rauschenberg, and Duchamp*, New Haven 2012,
- Mark Franko, "Cunningham, Duchamp, and Nam June Paik's Two Mercers", *RES: Anthropology and Aesthetics*, nr. 38, herfst 2000, pp. 211-219
- Peter Fuller, "Jasper Johns Interviewed I", *Art Monthly*, nr. 18, juli-augustus 1978, pp. 6-12
- Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", *The Partisan Review*, VI, nr. 5 (1939), pp. 34-49
- Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *The Partisan Review*, VII, nr. 4 (1940), pp. 296-310
- Charles Harrison en Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, 2003 Malden, Oxford & Victoria
- Ann Hindry, "Conversation with Jasper Johns/Conversation avec Jasper Johns", *Artstudio*, nr. 12, voorjaar 1989, pp. 6-25
- Jennifer Homans, *Apollo's Angels: A History of Ballet*, Londen 2010
- Jasper Johns, "Sketchbook Notes", s. 18, Book A, p. 44, 1964, afgedrukt in: Jasper Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, New York 1996, pp. 49-60
- Jasper Johns, "Obituary of Marcel Duchamp", *Artforum*, november 1968, p. 6
- Richard Kostelanetz, *John Cage (Ex)plain(ed)*, New York 1996
- P. Kottman, "Fabelachtige dans op de maat van een digitale klok", *NRC Handelsblad*, 19-5-1994
- Alastair Macaulay, "Cunningham and Johns: Rare Glimpses Into a Collaboration", *The New York Times*, New York editie, 8-1-2013, p. C9

- Jeremy Millar (red.), *Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage*, Londen 2010
- Mark Rosenthal, "Dancers on a Plane and other Stratagems for Inclusion in the Work of Jasper Johns", in: Susan Sontag (red.), *Cage-Cunningham-Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990
- Anne Seymour, "Foreword", uit: Susan Sontag (red.), *Cage-Cunningham-Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1989, pp. 9-12
- Riki Simons, "Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen word, is interessant", *NRC Handelsblad*, 23-4-1983, p. CS3
- Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1989
- Leo Steinberg, "Jasper Johns: The First Seven Years of His Art", in: Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago 1972, pp. 17-54
- Helen Thomas, *Dance, Modernity & Culture*, Londen & New York 1995
- Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: the Heretical Courtship in Modern Art*, New York 1965
- Luuk Utrecht, *Van Hofballet tot Postmoderne Dans: de Geschiedenis van het Akademische Ballet en de Moderne Dans*, Zutphen 1988
- David Vaughan, "Merce Cunningham", in: Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990,
- David Vaughan, "The Fabric of Friendship", in: Susan Sontag (red.), *Cage- Cunningham- Johns: Dancers on a Plane*, Londen 1990, pp. 137-142
- Edmund White, "Enigmas and Double Visions", *Horizon*, nr. 2, oktober 1977, pp. 48-55
- John Yau, *A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns*, New York 2008

Websites

- The George Balanchine Trust, *Apollo*
<<http://balanchine.com/apollo/>>
- Sarah Kaufman, "John Cage, with Merce Cunningham, Revolutionized Music, too", *The Washington Post*, 30-8-2012
<http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/john-cage-with-merce-cunningham-revolutionized-music-too/2012/08/30/a3edba8-f177-11e1-892d-bc92fee603a7_story.html>
- Paul Thirkell, *From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp's and Hamilton's Dialogue in Print*, *Tate's Online Research Journal*, 31-1-2012

<<http://www.tate.org.uk/file/paul-thirkell-green-box-typotopography- Duchamp-and-hamiltons-dialogue-print>>

- David Vaughan, *Ocean Dance Capsule*

<<http://dancecapsules.mercecunningham.org/overview.cfm?capid=46086>

- <http://danstijd.slo.nl/geschiedenis/postmodernedans/Postmoderne_dans.pdf>

- <<http://www.mercecunningham.org/merce-cunningham/>>