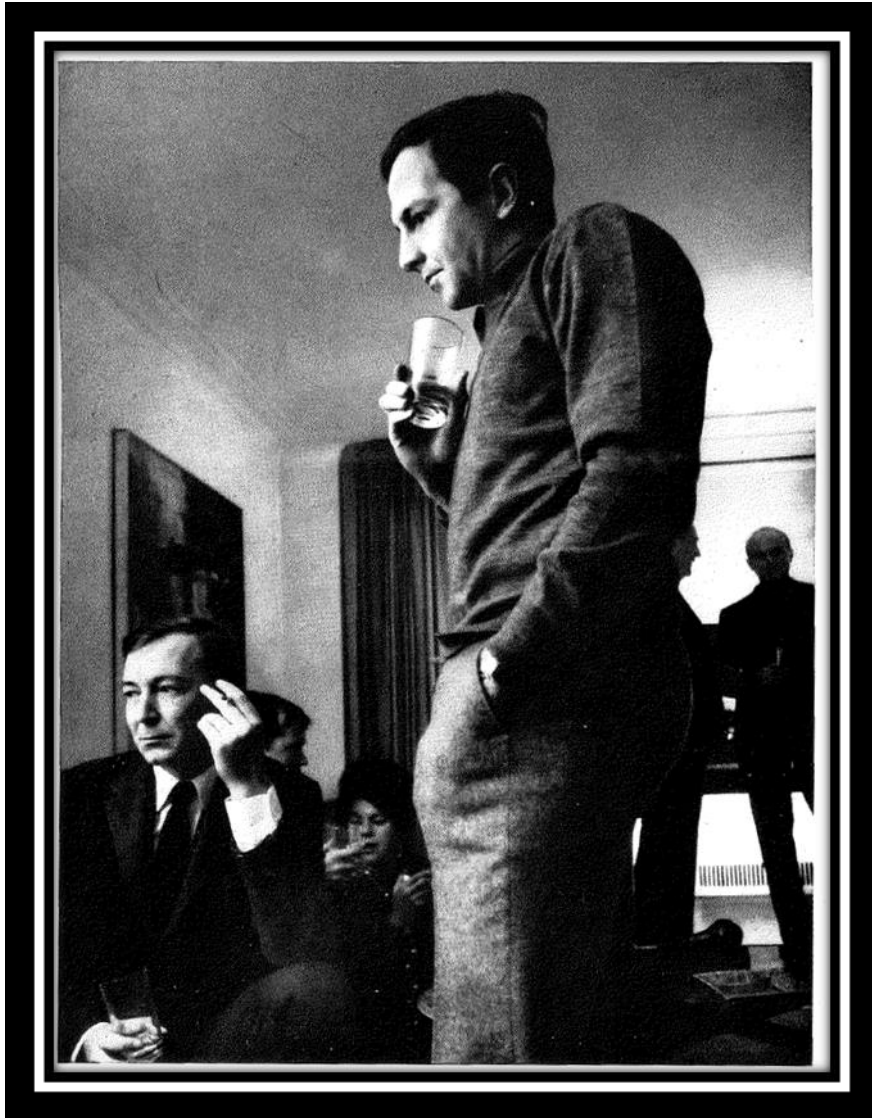


Waarover men niet kan spreken, daarover moet men zwijgen

*Masterthesis over de queer theory en
het werk van Jasper Johns en Robert Rauschenberg*



Gemaakt door: Dennis Bouma
Studentnummer: 3133923
Master kunstgeschiedenis: educatie en communicatie
Docent: dr. A.C. Kisters
Tweede lezer: dr. L.S. Boersma
Inleverdatum: 23 oktober 2014

*De titel van deze thesis '**Waarover men niet kan spreken, daarover moet men zwijgen**'
is een uitspraak van filosoof Ludwig Wittgenstein.
Deze filosoof was een inspiratiebron voor kunstenaar Jasper Johns.*

Voorwoord

Voor u ligt mijn masterthesis over kunstenaars Jasper Johns en Robert Rauschenberg. Terugkijkend op het werken aan deze thesis vind ik dat ik grote stappen heb gemaakt in de ontwikkeling van mijn academische vaardigheden. Vorig jaar rondde ik de pre-master af en binnen een jaar heb ik mij der mate weten te ontwikkelen dat ik nu deze thesis heb kunnen schrijven. Ik heb hier met veel plezier en persoonlijke fascinatie aan gewerkt en ik denk dat dit erin heeft geresulteerd dat ik net dat beetje extra heb kunnen leveren. Het onderwerp van mijn onderzoek heeft ook een persoonlijke kant, want vanwege mijn eigen geaardheid ben ik uitermate geïnteresseerd in het leven en werk van homoseksuele kunstenaars; met name de kunstenaars die in een tijd leefden waarin homoseksualiteit tussen strafbaarheid en taboe in zat. Hoe was het om in die tijd homoseksueel te zijn en hoe heeft dit de kunstenaars beïnvloed, zijn de vragen die mij interesseren.

Op enige vertraging na is het proces vlekkeloos verlopen en daarvoor wil ik in het bijzonder dr. Sandra Kisters bedanken. Zij heeft mij op de juiste manier weten aan te sporen en uitgedaagd om elke keer net weer iets kritischer te zijn of toch nog die andere bron erbij te pakken. Ik denk dat door haar begeleiding en enthousiasme ik de mogelijkheid had om het beste uit mezelf te halen. Haar passie voor het vak, maar ook haar persoonlijke betrokkenheid, hebben het plezier waarmee ik afgelopen half jaar heb gestudeerd zeer weten te versterken.

Daarnaast zijn er uiteraard ook een aantal mensen uit mijn persoonlijke omgeving tot wie ik bij deze graag een dankwoord wil richten. Allereerst is dat Merle van Helden. Samen met Merle ben ik bijna twee jaar geleden begonnen aan de pre-master en zonder haar persoonlijke en professionele steun was ik niet zo ver gekomen. Ook wil ik graag Jesse van Rijn bedanken voor de zorgvuldigheid waarmee hij mijn teksten de afgelopen twee jaar heeft nagekeken. Zijn feedback heeft er aan bijgedragen dat mijn papers niet alleen inhoudelijk, maar ook taaltechnisch van de best mogelijke kwaliteit waren. Dan zijn er natuurlijk nog de mensen die mij op het persoonlijke vlak gesteund hebben en regelmatig mijn frustraties en onzekerheden moesten aanhoren. Ik wil Bas bedanken voor zijn lieve woorden, zijn geduld en het feit dat hij mij in mezelf heeft laten geloven. Als laatste wil ik mijn ouders de grootste eer en dank laten toekomen. Al ruim acht jaar lang kan ik bouwen en vertrouwen op hun onvoorwaardelijke steun, waardoor ik heb kunnen en durven doen wat nodig was om mijn passies en dromen te volgen.

Met trots presenteer ik u bij deze mijn thesis. Ik hoop dat u deze met plezier zult lezen.

- Dennis Bouma

Inhoudsopgave

| | |
|--|----------------|
| Inleiding | blz. 4 |
| Hoofdstuk 1 – <i>Queer theory</i> als kunsthistorische methode | blz. 9 |
| 1.1 <i>Van homoseksueel naar gay</i> | <i>blz. 9</i> |
| 1.2 <i>Van gay naar queer</i> | <i>blz. 9</i> |
| 1.3 <i>Poststructuralisme als theoretische basis</i> | <i>blz. 13</i> |
| 1.4 <i>Queer theory als kunsthistorische methode</i> | <i>blz. 14</i> |
| Hoofdstuk 2 – <i>Queering</i> Jasper Johns en Robert Rauschenberg | blz. 22 |
| 2.1 <i>Lavender Scare: homoseksualiteit in de jaren vijftig</i> | <i>blz. 22</i> |
| 2.2 <i>Kunsthistorische context</i> | <i>blz. 28</i> |
| 2.3 <i>Proto-pop: afzetten tegen het abstract expressionisme</i> | <i>blz. 38</i> |
| 2.4 <i>Neo-dada: voortzetten van Duchamps nalatenschap</i> | <i>blz. 50</i> |
| 2.5 <i>Conclusie: de dualiteit van proto-pop en neo-dada</i> | <i>blz. 54</i> |
| Hoofdstuk 3 – Eigentijdse receptie en representatie | blz. 55 |
| 3.1 <i>1958-1962: ‘the exhilaration of discovery’</i> | <i>blz. 56</i> |
| 3.2 <i>1963-1965: retrospectieve tentoonstellingen</i> | <i>blz. 58</i> |
| 3.3 <i>Vanaf 1965: fotografische representatie</i> | <i>blz. 68</i> |
| Conclusie | blz. 83 |
| Literatuurlijst | blz. 86 |
| Bronnenlijst | blz. 88 |
| Lijst van afbeeldingen | blz. 89 |

Inleiding

Kunst kan vanuit verschillende perspectieven beschreven en onderzocht worden: één daarvan is de *queer theory*. Het is een vrij nieuwe methodologie, die binnen de kunstgeschiedenis pas vanaf de jaren negentig van de vorige eeuw tot ontwikkeling is gekomen. Mediawetenschapper Annamarie Jagose legt in haar boek *Queer Theory, an introduction* (2008) uit dat *queer studies* voortkomen uit *gay studies*. Het is volgens haar een recentelijk institutionele verandering.¹ *Gay studies* begonnen ten tijde van de opkomst van de feministische kunsthistorie begin jaren zeventig en men ging kunst beschrijven vanuit het perspectief van homoseksuelen. In het begin werd gepoogd homoseksuele kunstenaars en kunst zichtbaar te maken, om zo te komen tot een collectieve homoseksuele identiteit.² Inhoudelijk wordt de *queer theory* vaak geassocieerd met homoseksuele onderwerpen, maar strikt genomen richt de theorie zich op een bredere vorm van seksualiteit. Het richt zich namelijk op alle seksualiteit die afwijkt van de zogenaamd geldende norm.³ *Queer* was ooit een scheldnaam voor homoseksuelen, maar wordt tegenwoordig breder gedefinieerd als 'anders zijn' op basis van een persoonlijke seksuele identiteit en fungeert nu eerder als geuzennaam dan scheldnaam.⁴ In hoofdstuk 1 wordt de *queer theory* als kunsthistorische methode verder toegelicht. De ontstaansgeschiedenis van het begrip *queer* zal worden besproken en aan inbod zal komen hoe *queer* zich verhoudt tot begrippen als homoseksualiteit en *gay*. Tenslotte zal aandacht besteed worden aan de problematisering van de inzet van seksualiteit bij de interpretatie van kunst.

Met de opkomst van de *queer theory* werd de seksualiteit van kunstenaars, als onderdeel van de eigen identiteit, een belangrijk element in de analyse van kunst. Door deze interesse kwamen nieuwe interpretaties van kunst naar voren, maar ook samenwerkingen tussen kunstenaars kwamen in een nieuw daglicht te staan. De samenwerking tussen beeldend kunstenaars Jasper Johns (geb. 1930) (afb. 1) en Robert Rauschenberg (1925-2008) (afb. 2) wordt bijvoorbeeld recentelijk pas als liefdesrelatie benaderd. Johns en Rauschenberg leerden elkaar in 1954 kennen, echter over de duur van de relatie bestaat onenigheid. Kunsthistoricus Jonathan Katz neemt in het boek *Significant Others. Creativity & Intimate Partnership* (1993) het jaar 1961 als eindpunt van de relatie, omdat in dit jaar de kunstenaars besloten New York te verlaten om elders in de Verenigde Staten te gaan wonen.⁵ Cultuurhistoricus Rodger Streitmatter gaat in zijn boek *Outlaw Marriages. The Hidden Histories of Fifteen Extraordinary Same-Sex Couples* (2012) uit van het jaar 1962, het jaar waarin de kunstenaars ook daadwerkelijk verhuizen.⁶ In deze thesis wordt de keuze van Streitmatter gevolgd en zal het jaar 1962 als eindpunt van de relatie worden genomen, omdat op het moment van de verhuizing duidelijk is dat het wederzijds contact geheel is gestopt. Johns en Rauschenberg hadden tot ruim tien jaar na hun scheiding geen onderling contact meer, aldus Katz en Streitmatter.^{7,8}

¹ Annamarie Jagose, *Queer Theory. An Introduction*, Melbourne 1996, p. 2.

² Michael Hatt & Charlotte Klonk, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006, pp. 163-165.

³ Jagose 1996 (zie noot 1), pp. 2-3.

⁴ Idem, pp. 1-3.

⁵ Jonathan Katz, 'The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg', in: Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron (red.), *Significant Other. Creativity & Intimate Partnership*, Londen 1993, pp. 189-207, p. 189.

⁶ Rodger Streitmatter, *Outlaw Marriages. The hidden histories of fifteen extraordinary same-sex couples*, Boston 2012, p. 140.

⁷ Katz 1993 (zie noot 5), pp. 189-190.

⁸ Streitmatter 2012 (zie noot 6), p. 140.



Afbeelding 1

Jasper Johns naast het werk *Target with Four Faces* (1955), 1959. Fotograaf: Ben Martin.



Afbeelding 2

Robert Rauschenberg in zijn studio in New York, 1958. Fotograaf: Jasper Johns.

Beide kunstenaars hebben nooit uitvoerig over hun relatie of geaardheid gesproken. Pas begin jaren negentig sprak Rauschenberg zich op voorzichtige wijze uit over zijn relatie met Johns. In het veel aangehaald interview uit 1990 stelt de interviewer de vraag wat Rauschenberg zou willen vertellen over zijn relatie met Johns. Rauschenberg is terughoudend en zegt: 'Well, I wouldn't go into any of the sexuality. One of the reasons is that – is this off the record?'⁹ Later vervolgt Rauschenberg zijn antwoord: 'I'm not frightened of the affection that Jasper and I had, both personally and as working artists. I don't see any sin or conflict in those days when each of us was the most important person in the other's life.'¹⁰

Ondanks de terughoudendheid van de kunstenaars om te spreken over hun seksualiteit, zijn er wel diverse *queer studies* gedaan naar hun werk. Deze thesis neemt deze analyses als uitgangspunt en richt zich op hoofdvraag: in hoeverre is het aannemelijk dat seksualiteit een rol speelde in de kunst van Robert Rauschenberg en Jasper Johns die zij maakten ten tijde van hun relatie van 1954 tot 1962? Het doel van de thesis is inzichtelijk te maken wat er reeds is geschreven over de mogelijke rol van seksualiteit in het werk en op basis van een receptie- en representatieonderzoek naar het werk en de kunstenaars in eigentijdse bronnen, beargumenteren waarom dit wel of niet aannemelijk is. Naast het beantwoorden van de hoofdvraag, wordt de *queer theory* als kunsthistorische methode kritisch geanalyseerd. Uiteindelijk wil deze thesis ook achterhalen wat de *queer theory* toevoegt aan de analyse van kunst en kunstenaars en van welke waarde deze methode kan zijn voor de kunstgeschiedenis.

De keuze voor Johns en Rauschenberg als *case study* komt voort uit de positie die de kunstenaars innemen in de canon van de moderne kunst. Het werk van beide kunstenaars doorbreekt de gerichtheid op subjectiviteit in de kunst, zoals deze centraal stond in het werk van abstract expressionistische kunstenaars als Jackson Pollock (1912-1956) en Barnett Newman (1905-1970). Johns en Rauschenberg brengen de populaire cultuur terug in de kunst, zowel in de symbolen die zij afbeelden, als in de vragen die zij stellen over de perceptie en waardering van kunst.¹¹ Onder de noemer proto-pop wordt de kunst die zij maakten gezien als omslagpunt in de moderne kunst. Het ging tegen het subjectieve en autonome karakter van het abstract expressionisme in en het was de voorloper van kunststromingen als pop art. Juist door deze centrale positie in de canon is er veel over de kunstenaars, hun relatie en werk geschreven. Dit biedt een goede basis om nieuwe beschrijvingen vanuit de *queer theory* te vergelijken met andere interpretaties. Daarnaast illustreert de casus hoe door verschillende benaderingen van kunst ook verschillende indelingen van de canon van de moderne kunst ontstaan. Vanuit het perspectief van de *queer theory* worden de kunstenaars op basis van hun seksualiteit in de canon geplaatst als voorlopers binnen een ontwikkeling van *queer* kunstenaars die seksualiteit terug laten komen in hun kunst en dit gebruikten om zich af te zetten tegen de heersende kunstwereld. De vraag is of deze plek in een canon van *queer* kunstenaars terecht en wenselijk is.

Om de positie van Johns en Rauschenberg in de canon van de moderne kunst verder te bestuderen, zal hoofdstuk 2 zich richten op de analyse van dit werk vanuit het perspectief van de *queer theory*. Het gaat dan specifiek om het werk dat zij maakten ten tijde van hun relatie. Daarbij is de beschrijving door kunsthistoricus Jonathan Katz in het essay 'The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg' in het boek *Significant Others* (1993) een belangrijke interpretatie en vormt

⁹ Paul Taylor, 'Robert Rauschenberg: "I can't even afford my own works anymore"', *Interview* 20 (1990), nr. 12 (december), pp. 146-148, p. 147.

¹⁰ Idem, p. 147.

¹¹ Katz 1993 (zie noot 5), pp. 196-198.

het uitgangspunt voor dit hoofdstuk . Dit essay geeft een uitgebreide beschrijving van het werk en verklaart artistieke keuzes vanuit de seksualiteit en relatie van de kunstenaars. In 2005 geeft kunsthistoricus James Boaden in het tijdschrift *Immediations* uitgebreid kritiek op de wijze waarop auteurs zoals Katz de artistieke motieven van Rauschenberg en Johns uitleggen als keuzes die genomen zijn vanuit het perspectief van hun seksualiteit. Boaden wil in zijn tekst Amerikaanse kunst, die gemaakt is aan het einde van de jaren vijftig en begin jaren zestig en vanuit seksualiteit wordt beschreven, opnieuw analyseren.¹² Eén van de dingen waar Boaden kritiek op heeft, is de manier waarop de kunst van Johns en Rauschenberg wordt uitgelegd als reactie op de mannelijke en heteroseksuele kunstwereld van het abstract expressionisme. Dit is volgens Boaden meer gebaseerd op mythes dan op feiten en is voortgekomen uit studies die zich met name richten op Jackson Pollock als personificatie van de kunstwereld in die tijd. Pollock was echter niet degene waar kunstenaars als Johns en Rauschenberg contact mee hadden, het was eerder Willem de Kooning (1904-1997) die hun contactpersoon was. Boaden beschrijft De Kooning als een kunstenaar die de jongere generatie niet buitensloot en juist wel betrokken bij de heersende kunstwereld.¹³

Boaden vat de verandering in de Amerikaanse kunst vanaf het midden van de jaren vijftig samen als een verschuiving van vorm naar inhoud. Hij is van mening dat deze verschuiving niet enkel beschreven kan worden op basis van een interpretatie vanuit seksualiteit, maar dat het ook een reactie kan zijn op stereotyperingen afkomstig uit de massamedia.¹⁴ Door deze kritiek van Boaden wordt onduidelijker waar Johns en Rauschenberg zich nou precies tegen afzetten in hun kunst. Is het tegen de heteroseksuele karakter van de kunstwereld waarin zij niet werden opgenomen, is het tegen de kunstkritiek of tegen heersende stereotypering van mannelijke kunstenaars die voortkomen uit de massamedia? Ondanks dat Boaden kritiek uit op de *queer* benadering van Johns en Rauschenberg, bouwt hij zijn kritiek niet op aan de hand van een *case study* naar deze kunstenaars. Deze thesis doet dit wel en wil zo een aanvulling zijn op de huidige stand van zaken in de literatuur.

Om de literatuurstudie in hoofdstuk 2 te voorzien van enig historisch perspectief, zal hoofdstuk 3 in eigentijdse bronnen de receptie en representatie van de kunstenaars en hun werk bestuderen. Deze bronnen bestaan uit tentoonstellingscatalogi, kunstkritieken en de fotografische representatie van Amerikaanse kunstenaars die een centrale rol innamen binnen de kunstwereld in de periode 1954 tot en met 1962. Er zal inzichtelijk worden gemaakt hoe er in de eigen tijd over het werk van Johns en Rauschenberg werd geschreven, hoe het werd geïnterpreteerd en in welke mate de persoonlijke inhoud van het werk hierin al naar voren kwam. In het bijzonder zal gekeken worden of de seksualiteit van de kunstenaars überhaupt ter sprake kwam. Bij de bestudering van de fotografische representatie staan met name de foto's van de fotografen Hans Namuth en Ugo Mulas centraal. Door de wijze van representatie te analyseren wordt er gepoogd te achterhalen of Johns en Rauschenberg een andere positie innamen binnen de kunstwereld dan hun voorgangers en tijdgenoten en of zij daarom ook op een andere wijze fotografisch vastgelegd werden. Ook hierbij speelt de vraag in hoeverre hun seksualiteit hierbij een rol heeft gespeeld.

Met de bevindingen uit de eigentijdse bronnen zal in de conclusie uiteindelijk antwoorden worden gegeven op de hoofdvraag. Niet alleen geeft deze thesis inzicht in de context waarin Johns en Rauschenberg hun werk maakten, het geeft ook kritiek op de *queer theory* zoals ingezet door auteurs als Katz. Door een overzicht te genereren van de stand van zaken in de literatuur wat betreft

¹² James Boaden, 'A Queer Turn? Proto-pop and the shadow of Abstract Expressionism', *Immediations* 2 (2005), pp. 91-105, p. 92.

¹³ *Idem*, p. 94.

¹⁴ *Idem*, p. 105.

de *queer* benadering van Johns en Rauschenberg en deze inzichten te vergelijken met de eigentijdse receptie en representatie van deze kunstenaars, komt naar voren tot welke nieuwe inzichten de *queer theory* heeft geleid? Door deze vergelijking kan er ook gekeken worden hoe correct deze nieuwe inzichten zijn en of ze wel wenselijk zijn bij de interpretatie van kunst. Oftewel, wat kan de *queer theory* toevoegen aan de kunstgeschiedenis?

Hoofdstuk 1

Queer theory als kunsthistorische methode

De *queer theory* als kunsthistorische methode dient enige toelichting. In de inleiding kwam al kort naar voren dat er onenigheid bestaat over de definitie van het begrip *queer*. In dit hoofdstuk wordt de ontstaansgeschiedenis van het begrip uiteengezet om het zo inzetbaar te maken binnen een kunsthistorisch beschouwing. Hierbij zal het boek *Queer Theory. An Introduction*, voor het eerst verschenen in 1996, van mediawetenschapper en *queer* theoreticus Annamarie Jagose centraal staan. Jagose neemt een belangrijke positie in binnen het discours over *queer* en heeft recentelijk nog, samen met cultuurhistoricus Donald E. Hall, het vooraanstaande boek *The Routledge Queer Studies Reader* (2013) samengesteld. Jagose's boek begint met een citaat van socioloog Michael Warner: 'The appeal of "queer theory" has outstripped anyone's sense of what exactly it means.'¹⁵ Dit citaat geeft direct de kritische houding aan waarmee Jagose in haar boek *queer* bespreekt: de populariteit van *queer theory* mag niet de reden zijn waarom het begrip *queer* niet langer bevroegd wordt.

1.1 Van homoseksueel naar gay

Queer komt voort uit het begrip 'homoseksualiteit', dat eind negentiende eeuw werd geïntroduceerd. Het was de Hongaarse schrijver Karl Maria Kertbeny die in 1869 het begrip voor het eerst gebruikte in een artikel waarin hij reageerde op een nieuwe Pruisische wet die seks tussen mannen verbood.¹⁶ Homoseksualiteit heeft al sinds de introductie van het begrip een politieke connotatie en wordt geassocieerd met strafbaarheid. Later in de 19^e eeuw werd het begrip gebruikt door seksuologen, zoals Richard von Krafft-Ebing. Hij gebruikte het begrip in zijn boek *Psychopathia Sexualis* (1886-1887), een encyclopedisch werk over seksuele afwijkingen. Homoseksualiteit werd zo, dankzij Krafft-Ebing en andere seksuologen, een medische en psychiatrische aandoening en iets wat afwijkt van de norm.

Het toekennen van homoseksualiteit aan een persoon levert door de onduidelijkheid van het begrip direct problemen op. Dit poogt Jagose in haar boek aan te tonen door het verschil tussen homoseksueel gedrag en een homoseksuele identiteit te problematiseren. Iemand kan homoseksueel gedrag vertonen, maar dat betekent niet dat diegene zich ook als homoseksueel identificeert. Ook geeft ze een aantal voorbeelden van verschillende vormen van homoseksueel gedrag in verschillende culturen die niet als homoseksueel bestempeld worden door de respectievelijke cultuur.¹⁷ Wat of wie homoseksueel is, lijkt dus te verschillen per tijdsperiode en cultuur. Het gaat er in deze paragraaf niet zozeer om een cultureel en historisch overzicht te generen van diverse vormen en uitingen van homoseksualiteit, centraal staat dat homoseksualiteit al bij het ontstaan van het begrip een bepaalde identificatieproblematiek kent. Onduidelijk is wanneer gedrag of een persoon als homoseksueel wordt gezien.

Het is pas sinds de jaren vijftig dat het begrip *homosexuality* binnen de Engelse taal werd opgenomen in het populair taalgebruik. Het begrip had zich in die tijd losgemaakt van zijn medische oorsprong en heeft zich ontwikkeld tot een term waarmee individuen hun (seksuele) identiteit zijn

¹⁵ Jagose 2002 (zie noot 1), ongepagineerd.

¹⁶ James Smalls, *Homosexuality in Art*, Londen 2002, pp. 7-8.

¹⁷ Jagose 2002 (zie noot 1), pp. 7-9.

gaan uitdrukken.¹⁸ Niet veel later, zo eind jaren '60, wordt het begrip *homosexuality* langzaam vervangen door het begrip *gay*. Een belangrijke kanttekening voor de verdere beschrijving van het ontstaan van het begrip *queer* is dat de ontwikkeling wordt benaderd op basis van Engelstalige begrippen. De opkomst van deze Engelstalige begrippen hangt vaak samen met Engelse of Amerikaanse gebeurtenissen. In het geval van de opkomst van de term *gay*, zijn dat de 'Stonewall Riots'. Deze rellen braken in 1969 uit in de New Yorkse wijk Greenwich bij een café dat bekendstond als ontmoetingsplek voor homoseksuelen. De demonstranten verzetten zich tegen pesterijen door de New Yorkse politie. Deze opstand leidde tot een protest van enkele dagen en wordt gezien als het begin van een (openlijke) strijd voor gelijke rechten voor homoseksuelen (afb. 3).¹⁹ Deze rellen zijn uiteraard niet de directe aanleiding voor de opkomst van het begrip *gay*, maar ze staan vooral symbool voor de politieke ontwikkeling waaruit het nieuwe begrip is ontstaan. Waar homoseksualiteit van oorsprong voornamelijk een medische betekenis had, kreeg het begrip *gay* een veel meer politieke connotatie.²⁰

1.2 Van gay naar queer

Het kwalificeren van een seksuele identiteit als *gay* kent zo zijn eigen problematiek. Zoals hierboven is beschreven veranderde het begrip 'homoseksualiteit' van een medisch begrip, naar het politieke en veel meer persoonlijke begrip *gay*. Homoseksualiteit werd niet langer een term die iemand toegeschreven kreeg, maar die iemand zich toe-eigent om zijn identiteit mee uit te drukken. Het probleem van het uitdrukken van een persoonlijke identiteit met een algemeen begrip is dat er geen rekening gehouden wordt met de verschillen tussen de personen die het begrip gebruiken.

Vanuit politiek oogpunt en het streven naar gelijke rechten bleek het succesvoller om tot een collectieve *gay* identiteit te komen. Jagose noemt dit in haar boek het 'etniciteitsmodel' van emancipatie. In haar boek beschrijft ze twee modellen van emancipatie: het 'bevrijdingsmodel' en het 'etniciteitsmodel'. Het eerste model ziet de gevestigde orde hoe dan ook als corrupt: een verandering is pas succesvol als deze de gevestigde orde weet aan te vallen. Het tweede model laat de gevestigde orde meer met rust en probeert homoseksualiteit te laten erkennen als legitieme minderheidsgroep binnen het gevestigde systeem, inclusief alle rechten die bij een dergelijke erkenning horen. Het 'etniciteitsmodel' bleek succesvol en homoseksuelen konden zich verenigen in coherente groepen. Door het ontstaan van een collectieve homoseksuele identiteit, ontstond er een nieuwe strijd voor hen die zich hierin niet konden vinden.²¹

Zo ontstond er een probleem rondom het begrip *gay* toen er eind jaren zestig meer aandacht kwam voor homoseksuele vrouwen. Taalkundige Teresa de Lauretis, prominent persoon binnen het discours over feminisme en *queer theory*, wijst erop dat er in literatuur over de geschiedenis en sociologie van homoseksuelen vooral aandacht was voor de blanke homoseksuele man. De beschrijving van homoseksuele vrouwen werd altijd pas achteraf toegevoegd, vaak door auteurs met weinig of geen kennis van zaken, aldus De Lauretis.²² Dit accent op het mannelijke geslacht kan deels vanuit een historisch perspectief verklaard worden. In de tijd dat het begrip 'homoseksualiteit' werd

¹⁸ Smalls 2002 (zie noot 16), p. 8.

¹⁹ The Leadership Conference, *Stonewall Riots: The Beginning of the LGBT Movement*, <<http://www.civilrights.org/archives/2009/06/449-stonewall.html>> (27 april 2014).

²⁰ Smalls 2002 (zie noot 16), pp.12-13.

²¹ Jagose 2002 (zie noot 1), pp. 61-62.

²² Teresa de Lauretis, 'Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction', *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (1991) nr. 2, pp. III-XVIII, p. IV.



Afbeelding 3

'Gay Liberation day' in New York, 1969, fotograaf: onbekend

geïntroduceerd, was er alleen aandacht voor het seksuele gedrag tussen mannen. Seksueel gedrag tussen twee vrouwen werd compleet genegeerd. Voor het merendeel van de bevolking eind negentiende eeuw was dit totaal ondenkbaar en kon het simpelweg niet bestaan. Criminalisering of het medisch verklaren van seksueel gedrag tussen vrouwen kwam dan ook niet voor.²³ Het begrip *gay* was niet in staat om het verschil tussen homoseksuele mannen en vrouwen te overkomen. Omdat *gay* zich als begrip historisch gezien meer richtte op homoseksuele mannen, ontstond er een verschil tussen de begrippen *gay* en *lesbian*.²⁴ De laatste term werd geïntroduceerd om homoseksualiteit bij vrouwen te beschrijven.

Er kwam steeds meer oog voor persoonlijke verschillen bij de beschrijving van (homo)seksualiteit. Het zojuist beschreven probleem dat homoseksuele vrouwen zich niet konden vinden in het begrip *gay* is slechts een voorbeeld. De Lauretis vat deze verschillen in haar essay 'Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction' (1991) als volgt samen:

'The fact of the matter is, most of us, lesbians and gay men, do not know much about one another's sexual history, experience, fantasies, desire, or modes of theorizing. And we do not know enough about ourselves, as well, when it comes to differences between and within lesbians, and between and within gay men.'²⁵

Oftewel: er zijn veel verschillen tussen homoseksuelen en deze verschillen zijn vaak onderling onbekend. Het komen tot een collectieve *gay* identiteit was politiek gezien misschien succesvol, omdat het in zekere mate heeft geleid tot meer gelijke rechten voor homoseksuelen. De consequentie is echter dat een dergelijke collectieve identiteit ook tot een bepaalde kwalificering leidt, die tot gevolg heeft dat persoonlijke verschillen niet langer worden erkend.

'In a sense, the term "Queer Theory" was arrived at in the effort to avoid all these fine distinctions in our discursive protocols, not to adhere to any one of the given terms, not to assume their ideological liabilities, but instead to both transgress and transcend them – or at the very least problematize them.'²⁶

De Lauretis doelt in dit citaat op de verschillen in gender, sociaal politieke posities, afkomst en ras. Het erkennen van deze verschillen vereist ook een nieuwe theoretisering van seksualiteit. De eerder gebruikte theorieën bleken ontoereikend in het erkennen van de verschillen in persoonlijke kenmerken van homoseksuelen. De *queer theory* moet ruimte bieden aan deze verschillen en toch een collectieve noemer blijven zodat het politiek inzetbaar blijft. Het collectieve karakter van *gay* en *lesbian* zorgde ervoor dat het uiting kon geven aan een grotere groep individuen en daarmee nam de politieke kracht van het begrip toe. Zou het begrip *queer* zich te veel gaan richten op de persoonlijke verschillen tussen homoseksuelen, dan vervalt het collectieve karakter van het begrip en daarmee ook de politieke inzetbaarheid. Dit laatste is een veel besproken kritiek op *queer*, waar later in dit hoofdstuk dieper op in zal worden gegaan.

²³ Smalls 2002 (zie noot 16), p. 183.

²⁴ Jagose 2002 (zie noot 1), pp. 44-45.

²⁵ De Lauretis 1991 (zie noot 22), p. VIII.

²⁶ Idem, p. V.

1.3 Poststructuralisme als theoretische basis

Het begrip *queer* is ontstaan vanuit een 'noodzaak' om tot een ongedefinieerde categorie van seksualiteit te komen. Een categorie van seksualiteit die ruimte biedt aan de verschillen per individu en die vooral het 'anders zijn' benadrukt. Een definitie geven aan *queer* zou de kracht van het begrip, het benadrukken van het 'anders zijn', tenietdoen. Door het te definiëren zou het begrip namelijk niet langer anders zijn, maar voldoen aan bepaalde kwaliteiten en normen. De beste manier om *queer* te beschrijven, zonder te pogen het begrip daarmee te definiëren en te beperken in de betekenis, lijkt dan om *queer* te zien als een begrip dat stabiele categorieën van seksualiteit ontmaskert. Dit komt volgens Jagose voort uit: '(...) a specifically lesbian and gay reworking of the post-structuralist figuring of identity as a constellation of multiple and unstable positions.'²⁷ Het is dus vanuit een poststructuralistisch idee over identiteit dat *queer* zich niet laat definiëren als een vaststaande categorie van seksualiteit. Om tot een beter beeld van het begrip *queer* te komen, is enige uitleg over het poststructuralisme nodig.

Poststructuralisme is geen eenzijdige theorie, maar dient gezien te worden als een reeks van theorieën van filosofen als Jacques Derrida, Louis Althusser en Michel Foucault. Het poststructuralisme is een reactie op het structuralisme. Een belangrijke denker binnen het structuralisme is taalfilosoof Ferdinand de Saussure. Hij stelde dat taal niet een reeds 'betekenisvolle' realiteit uitdrukt, maar dat taal juist betekenis geeft aan fenomenen. De uitdrukking van taal vormt de realiteit en het is op deze wijze dat fenomenen betekenis krijgen. Het fenomeen in de werkelijkheid krijgt een bepaalde noemer toegewezen, dit geeft het zijn betekenis. De inhoud of betekenis van deze noemer is echter afhankelijk van de positie die het inneemt binnen de totale structuur van taal. De inhoud van het woord 'homoseksualiteit' wordt bijvoorbeeld bepaald door de positie ten opzichte van andere noemers zoals 'heteroseksualiteit'. De betekenis van de noemer 'homoseksualiteit' is niet inherent aan de noemer zelf, maar is te herleiden in relatie tot andere noemers. Het geheel van deze relatie noemt De Saussure een 'community of speech'.²⁸

Poststructuralistische denkers hebben kritiek op De Saussures idee dat de relatie tussen tekens te herleiden is tot een bepaalde structuur. Daarmee zou de betekenis van fenomenen toch op een bepaalde wijze vastgelegd zijn, terwijl poststructuralisten van mening zijn dat noemers of woorden ook geheel tegenovergestelde betekenissen kunnen hebben binnen diverse sociale systemen. Volgens Jacques Derrida wordt de betekenis van een noemer niet alleen bepaald door zijn positie ten opzichte van andere noemers, maar dient er ook gekeken te worden naar de sociale machtsverhoudingen binnen de systemen waarin de noemers zich bevinden. Ook de theorie van filosoof Michel Foucault bespreekt hoe de constructie van betekenis beïnvloed wordt door sociale machtsverhoudingen. Betekenis is iets wat volgens Foucault tot stand komt uit de onderhandeling van met elkaar concurrerende sociale systemen. Binnen die systemen krijgt niet elk discours even veel aandacht of heeft evenveel macht.²⁹ De poststructuralisten nemen van De Saussure over dat fenomenen niet langer een vaststaande betekenis hebben en dat betekenis toegekend wordt door de machtsverhoudingen in een bepaald sociaal systeem. Ze voegen dit sociale aspect toe om aan te geven dat de betekenis van een noemer niet alleen maar betekenis krijgt door zijn positie ten

²⁷ Jagose 2002 (zie noot 1), p. 3.

²⁸ Chris Weedon, *Feminist Practice & Poststructuralist Theories*, Oxford 1997² (1987), p. 22-24.

²⁹ Idem, p. 34.

opzichte van andere noemers.³⁰ Je zou kunnen zeggen dat de verhouding tussen noemers afhangt van de sociale machtverhoudingen binnen een dergelijk sociaal systeem.

Voor de ontwikkeling van het begrip *queer* is met name het poststructuralistische uitgangspunt belangrijk dat de betekenis van fenomenen niet langer een vaststaand inherent gegeven is, maar dat de betekenis op basis van sociale machtverhoudingen via taal toegekend wordt aan fenomenen. Dit wil ook zeggen dat een categorie als 'homoseksueel' geen vaststaande betekenis meer heeft, want de betekenis zal per discours kunnen verschillen en kan door verschillende sociale machtsverhoudingen een heel andere betekenis krijgen. Of zoals Jagose het samenvat: 'Within poststructuralism, the very notion of identity as a coherent and abiding sense of self is perceived as a cultural fantasy rather than a demonstrable fact.'³¹ Op basis van deze theorieën ontstond de noodzaak voor een nieuwe, meer poststructuralistische, benaming van seksualiteit. Deze nieuwe term is *queer*. Zoals eerder is aangegeven gaat het definiëren van het begrip *queer* in tegen het karakter van het 'anders zijn'. Ook vanuit een poststructuralistisch standpunt is het definiëren van *queer* lastig omdat de betekenis ervan niet wordt beschouwd als een vaststaand gegeven. *Queer* biedt dus geen afgebakende categorie van seksuele identiteit, het richt zich juist op het ontkennen van dergelijke vaststaande categorieën. Het is bovenal een begrip dat schijnbaar stabiele categorieën van seksualiteit ontmaskert. *Queer* is dus geen vervanging van begrippen als *gay* of *lesbian*, maar het is een begrip dat ontstaan is doordat er anders over seksualiteit werd nagedacht.³²

1.4 *Queer theory als kunsthistorische methode*

Deze paragraaf geeft een interpretatie van de wijze waarop de *queer theory* ingezet kan worden als kunsthistorische methode. Voordat dit besproken wordt, is het belangrijk om stil te staan bij enige algemene kritiek op de *queer theory*. De *queer theory* gebruikt de seksualiteit van kunstenaars bij de interpretatie van hun werk. Wat deze wijze van interpretatie vereist is een verband tussen seksualiteit en het kunstwerk. Niet altijd kan met zekerheid gesteld worden, zeker als kunstenaars hier zelf over zwijgen, dat seksualiteit überhaupt een rol heeft gespeeld bij de creatie van het kunstwerk. Dit is een punt van kritiek dat in het volgende hoofdstuk bij de interpretatie van het werk van Johns en Rauschenberg terug zal komen. Het gevaar van de *queer theory* is dat het allerlei interpretaties van een werk gaat geven, die geheel niet passen bij de intentie van de kunstenaar. Bij de inzet van de *queer theory* moet men zich bewust zijn dat het een valkuil is om elk element van een kunstwerk te relateren aan seksualiteit. Zeker als men op een psychoanalytische wijze naar een werk kijkt, kunnen allerlei elementen in een kunstwerk via het onderbewuste van de kunstenaar gerelateerd worden aan de seksualiteit van de maker, zonder dat men rekening houdt met de intentie van de kunstenaar. Anders gezegd, het relateren van seksualiteit aan kunst dient geen 'spijkers op laag water zoeken' te worden.

1.4.1 *Gay of queer study*

Om inzicht te bieden in wat de *queer theory* kan inhouden, is het van belang om te onderzoeken hoe de begrippen *gay* en *lesbian* zijn ingezet binnen de kunstgeschiedenis en hoe dit verschilt met de inzet van het begrip *queer*? *Gay* en *lesbian studies* zijn begin jaren zeventig gestart met de

³⁰ Weedon 1997 (zie noot 28), pp. 24-25.

³¹ Jagose 2002 (zie noot 1), p. 82.

³² Idem, pp. 74-75.

bestudering van homoseksuele onderwerpen en kunstenaars, om hen zo de aandacht te geven die zij eerder niet kregen.³³ Het benadrukken van homoseksuele uitingen binnen de kunst kan, zeker in het licht van de eerder beschreven politieke connotatie van het begrip *gay*, gezien worden als een politiek handeling. *Gay* en *lesbian* bewegingen beschouwden een duidelijke homoseksuele identiteit als een noodzakelijke vereiste om tot een succesvolle politieke interventie te komen.³⁴ Het vormen van een collectieve identiteit binnen de *gay* en *lesbian* bewegingen is nauw verbonden met de ontwikkeling van de vrouwenbewegingen, die ook specifiek aandacht gingen besteden aan vrouwen in de kunstgeschiedenis. Vanuit deze *gay* en *lesbian studies* ontstonden overzichten van homoseksuele kunstenaars en hun werk. Zoals eerder in dit hoofdstuk al aan bod kwam, waren het vooral blanke homoseksuele mannen die in deze overzichten werden genoemd.

Ook in de hedendaagse literatuur komen dergelijke overzichten van homoseksuele kunstenaars en onderwerpen naar voren. Enkele voorbeelden van recent verschenen overzichten zijn *A Hidden Love: Art and Homosexuality* (2002) van de Franse schrijver Dominique Fernandez, *Homosexuality in Art* (2003) van kunsthistoricus James Smalls en *Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture* (2010) van kunsthistoricus Jonathan Katz. Deze recente titels illustreren dat *gay studies* nog steeds worden uitgevoerd binnen de kunstgeschiedenis. Het is dan ook niet zo dat *gay studies* enkel een fenomeen uit de jaren zeventig zijn en binnen de hedendaagse kunstgeschiedenis vervangen zijn door *queer studies*. Veel recente literatuur gebruikt nog steeds het begrip *gay* als uitgangspunt voor de beschrijving van homoseksuele kunstenaars en onderwerpen. Met name de eerder genoemde overzichtswerken lijken uit te gaan van een vaststaande seksuele identiteit en lijken op zoek te zijn naar een collectieve identiteit door te pogen een gemeenschappelijke (homoseksuele) geschiedenis te formuleren.

Bij het beschrijven van het begrip *queer* kwam naar voren dat *queer* juist het idee van vaststaande categorieën van seksualiteit wil ondermijnen. Bij een *queer studies* gaat het er dan ook niet zozeer om tot een collectieve identiteit te komen, maar om kunst te benaderen als een uiting van een persoonlijke seksualiteit en daarbij rekening te houden met de wijze waarop sociale machtsverhoudingen deze seksualiteit betekenis geven. Dit is een persoonlijke seksuele identiteit omdat een vaststaande betekenis van seksualiteit binnen het poststructuralistische theoretisch kader niet langer bestaat. Strikt gezien richt *queer theory* zich ook op veel meer dan alleen het bestuderen van homoseksuele kunstenaars en hun kunst. Er wordt een veel breder perspectief van seksualiteit gekozen, aangezien seksualiteit niet meer voldoet aan vaststaande normen. Zoals in de inleiding al naar voren kwam kan de *queer theory* zich zo richten op alle uitingen van seksualiteit die niet voldoen aan geldende seksuele normen.

Van het individuele een zwaartepunt maken is waar de *queer theory* zijn meest substantiële kritiek op krijgt binnen de kunstgeschiedenis. Deze kritiek wordt door kunsthistoricus Robert Atkins uiteengezet in zijn essay 'Goodbye Lesbian/Gay History, Hello "Queer Sensibility"' (1996) waarin hij de eigentijdse tentoonstellingspraktijk op het gebied van homoseksualiteit analyseert. Atkins geeft twee voorbeelden, een speciale editie van *Art in America* genaamd 'After Stonewall' en de tentoonstelling *In a Different Light* (afb. 4) die plaatsvond in het Berkeley Art Museum. Deze voorbeelden richten zich te veel op het poststructuralistisch identiteitsdiscourse, of *queer sensibility* zoals Atkins het noemt, en te weinig op de geschiedenis van *gay* en *lesbian art*. Atkins maakt herhaaldelijk duidelijk dat eigentijdse tentoonstellingen en andere uitlatingen over homoseksualiteit in de kunst een historisch besef missen en historische momenten zoals de Stonewall Riots uit 1969

³³ Hatt & Klonk 2006 (zie noot 2), pp. 163-165.

³⁴ Jagose 2002 (zie noot 1), p. 77.



Afbeelding 4

Tentoonstellingsoverzicht van *In a Different Light* in het University of California Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkely, fotograaf: onbekend.

niet benoemen. Het klopt dat de tentoonstelling 'After Stonewall' suggereert dat het verwijst naar de opstand in 1969, maar Atkins is van mening dat de uiteindelijke tentoongestelde kunstenaars niks met de rellen te maken hebben.³⁵ 'Somehow the stridency of gay libbers (...) has been replaced by a perversely dandyish apoliticism.'³⁶

Queer zou het politieke karakter van de homoseksuele emancipatie, door de ontkenning van vaste seksuele categorieën, onderbelichten en deze politieke strijd tenietdoen door hem te beschrijven als een strijd van individuen.³⁷ Toch zou met het oog op de theorie van Foucault, waarin sociale machtsverhoudingen de wijze waarop betekenis tot stand komt centraal staat, het politieke aspect van subjectiviteit meegenomen kunnen worden. *Queer* gaat dan wellicht uit van een meer persoonlijke benadering van seksualiteit zonder vaststaande normen, de betekenis die toegekend wordt aan deze persoonlijke seksualiteit blijft een sociale constructie. De volgende subparagraaf zal verder ingaan op de mogelijkheid van persoonlijke vormgeving van seksualiteit via kunst en de vraag in hoeverre sociale aspecten hierbij een rol spelen.

Ter illustratie zal aan de hand van het werk *Erased Willem de Kooning Drawing* (1953) (afb. 5) van Rauschenberg inzichtelijk worden gemaakt wat het verschil tussen een *gay study* en een *queer* benadering van kunst kan zijn. Dit voorbeeld doet uiteraard geen recht aan de complexiteit van de *queer theory* als kunsthistorische methode, maar biedt wel degelijk enige houvast bij de toepassing van deze methode binnen deze thesis. *Erased Willem de Kooning Drawing* werd door Rauschenberg gemaakt in 1953 en bestaat uit een uitgegumde tekening van kunstenaar Willem de Kooning. Na aandringen van Rauschenberg stelde De Kooning één van zijn tekeningen beschikbaar om uitgewist te worden. Vanuit een *gay studie* kan het doek bijvoorbeeld geïnterpreteerd worden als een belangrijk werk van een homoseksuele kunstenaar. Het onderwerp van het werk krijgt in een *gay studie* waarschijnlijk minder aandacht. Het werk zal dan vooral gezien worden als een belangrijk werk dat symbool staat voor het (letterlijk) uitwissen van de werkwijze van het abstract expressionisme. De bijzondere artistieke prestatie wordt dan benadrukt en wordt daarom toegevoegd aan een collectieve homoseksuele kunstgeschiedenis. Een *queer study* zal niet alleen kijken naar het feit dat het werk gemaakt is door een bekende homoseksuele kunstenaar en het daarom in een collectieve homoseksuele kunstgeschiedenis plaatsen, maar het zal het werk vooral benaderen vanuit de persoonlijke seksualiteit van Rauschenberg. Het doek kan dan, zoals kunsthistoricus Jonathan Katz dat doet, geïnterpreteerd worden als een artistieke ingreep die voortkomt uit de eigen seksualiteit van de kunstenaar. Het uitwissen van het werk gaat volgens Katz niet zozeer over het generatieverschil tussen de kunstenaars Rauschenberg en De Kooning. Het gaat over de beperking die Rauschenberg als *queer*, als iemand die qua seksualiteit niet aan de normen voldoet, heeft bij het uitdrukken van zijn eigen identiteit in een kunstwerk. Het uitwissen van de tekening en het tentoonstellen van een leeg doek, staat symbool voor dit onvermogen van Rauschenberg om zich binnen de context van het abstract expressionisme uit te kunnen drukken.³⁸

De *queer theory* plaatst een kunstenaar en een kunstwerk dus niet in een collectieve homoseksuele geschiedenis, maar neemt de persoonlijke seksualiteit als uitgangspunt om een werk

³⁵ Robert Atkins, 'Goodbye Lesbian / Gay History, Hello "Queer Sensibility": Mediating on Curatorial Practice', *College Art Association Journal* (1996), pp. 80-85, onpagineerd.

³⁶ Idem, onpagineerd.

³⁷ Jagose 2002 (zie noot 1), p. 101.

³⁸ Katz 1993 (zie noot 5), p. 196.



Afbeelding 5

Robert Rauschenberg, *Erased Willem de Kooning Drawing*, 1953, sporen van potlood op papier met label en lijst, 64,14 x 55,25 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

te interpreteren. Niet alleen herkenbare homoseksuele symbolen of verwijzingen worden benoemd, maar juist ook de elementen die wellicht op het eerste oog niks met de seksualiteit van de kunstenaar te maken hebben. Er wordt namelijk gekeken naar de wijze waarop seksualiteit en het 'anders zijn' het werk hebben beïnvloed en hoe dit bij de interpretatie van een kunstwerk gebruikt kan worden. Hoe aannemelijk dergelijke interpretaties zijn, komt in het volgende hoofdstuk aan bod, wanneer er meerdere interpretaties van het werk van Johns en Rauschenberg op basis van hun seksualiteit besproken zullen worden.

1.4.2 Performativiteit van seksualiteit

Dat *queer theory* kunst beschouwt als iets wat voortkomt uit een persoonlijke seksualiteit, wil niet zeggen dat met kunst de eigen seksualiteit zomaar vormgegeven kan worden. De betekenis van fenomenen mag dan niet langer vaststaand zijn, dat wil niet zeggen dat je als individu deze betekenis zomaar kan veranderen. Filosoof en gendertheoreticus Judith Butler staat centraal in het hedendaagse debat over de performativiteit van genderidentiteit. Volgens haar is genderidentiteit een fenomeen dat niet normatief is, maar gevormd wordt door een herhaling van handelingen. Door de herhaling van deze handelingen, die performatief van karakter zijn, ontstaat er de schijn dat er een bepaalde vaststaande norm is die bepaalt wat het betekent om bijvoorbeeld vrouw te zijn. Met het performatieve karakter wordt dus bedoeld dat genderidentiteit niet bestaat als autonoom vaststaand feit, maar dat deze ontstaat in diverse handelingen die men uit naar of toont aan andere individuen. Er is niets authentiek aan gender.³⁹ Butler gaat daarmee verder op het poststructuralistische idee dat de betekenis van fenomenen, zoals wat het betekent om vrouw te zijn, geen inherente en vooraf bepaalde betekenis hebben. Betekenis is ook voor Butler een sociale constructie.

Judith Butler is vooral bekend geworden met haar theorie over genderidentiteit, die ze beschrijft in haar boek *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990). Maar haar theorie over de performativiteit van gender wordt ook regelmatig toegepast op seksualiteit of identiteit in het algemeen. Zo verwijst Jagose in haar boek *Queer Theory. An Introduction* (2002) naar de theorie van Butler en is er ook een tekst van Butler met de titel 'Critically Queer' opgenomen in het gerenommeerde *The Routledge Queer Studies Reader* uit 2013. Zelf past Butler in deze tekst haar theorie over performativiteit ook toe op identiteit in het algemeen.

In de tekst 'Critically Queer' geeft Butler aan dat het niet zo is dat seksualiteit en gender elkaar beïnvloeden. Butler benadrukt dat er geen causaal verband is tussen beide fenomenen. Het voorbeeld dat ze noemt is de homofobe tendens dat homoseksuelen mannen meestal als vrouwelijk worden bestempeld. Dit verband mag volgens Butler niet zomaar gemaakt worden. Volgens Butler is er geen 'structuralistisch' verband tussen seksualiteit en gender, maar doordat dit binnen heteroseksualiteit wel wordt aangenomen, is het nog steeds noodzakelijk om de twee fenomenen in relatie tot elkaar te benaderen. Butler gebruikt de psychoanalytische termen 'identificatie' en 'verlangen' om de verschillen tussen 'gender' en 'seksualiteit' te illustreren. Ze benadrukt daarbij dat de twee fenomenen los van elkaar staan omdat in een homoseksuele relatie niet verwacht kan worden dat de 'identificatie' van twee personen elkaar spiegelen.⁴⁰ Een man die zich identificeert als vrouwelijk hoeft niet altijd te verlangen naar een partner die zich identificeert als mannelijk. Dit zou namelijk alleen zo moeten zijn binnen het idee van een heteroseksuele norm, namelijk dat de

³⁹ Jagose 2002 (zie noot 1), pp. 84-85.

⁴⁰ Judith Butler, 'Critically Queer', in: Donald Eugene Hall & Annamarie Jagose (red.), *The Routledge Queer Studies Reader*, Londen/New York 2013, pp. 18-31, pp. 27-28.

genderidentiteit bij partners gespiegeld is. Butler wil met de scheiding van gender en seksualiteit vooral het idee van vaststaande seksuele categorieën en daarbij horende verhoudingen tussen gender afwijzen.

Ondanks dat gender en seksualiteit dus niet direct in verband met elkaar staan, lijkt het erop dat Butler's theorie over performativiteit van identiteit zowel toepasbaar is op gender, als op seksualiteit. Daarnaast is de invloed van haar theorie op de *queer theory* dus merkbaar door de grote hoeveelheid verwijzingen die gemaakt worden in recente literatuur. Het idee dat seksuele identiteit niet gerelateerd is aan een vaststaande categorie van seksualiteit en dat bestaande normen rondom seksualiteit alleen bestaan op basis van zichzelf herhalende handelingen, past binnen het idee van *queer* als een benoeming voor seksualiteit die verschillen tussen 'anders geaarden' moet overkoepelen en uiting kan geven aan het 'anders zijn'.

Het idee dat normen rondom gender en seksualiteit gevormd worden door een herhaling van handelingen die voldoen aan zogenaamde geldende normen, lijkt te suggereren dat men via de herhaling van andere handelingen die niet voldoen aan dergelijke normen zijn of haar eigen identiteit kan vormen. Dat is echter iets wat Butler in haar theorie probeert te nuanceren. 'Performativity, then, is to be read not as self-expression or self-representation', aldus Butler.⁴¹ Het veranderen van de betekenis van gender of seksualiteit is niet zo simpel als het aantrekken van een andere jas. De zelfbenaming van identiteit vereist een bepaalde autonomie van het individu en die bestaat niet. Geen enkel individu staat los van of bestaat vooraf aan de normen die de inhoud van fenomenen bepalen. De taal waarmee iemand zijn eigen seksualiteit uitdrukt, is onderhevig aan de betekenis die zij krijgt in een sociaal systeem. Een toegekende betekenis is op haar beurt een historisch gegeven en is bepaald door de wijze waarop het woord of de taal in het verleden is gebruikt.⁴² Simpler gezegd: je bent als individu niet geheel vrij om je eigen seksualiteit vorm te geven omdat je je alleen kunt uiten in de taal die een discours je biedt. De betekenis van die taal wordt bepaald door machtsverhoudingen in een bepaald sociaal systeem. Normen rondom seksualiteit mogen dan wel schijn zijn en seksualiteit mag dan gevormd worden door een herhaling van handelingen die deze normen volgen, het simpelweg vormgeven van een eigen seksualiteit is niet mogelijk omdat een individu altijd gebonden is aan de sociale constructie van betekenis.

Het inhoud geven aan de eigen identiteit mag dan niet zo eenvoudig zijn als het aantrekken van een andere jas, Butler geeft toch aan hoe geldende normen rondom seksualiteit kunnen worden ondermijnd. De herhaling die normen nodig hebben om geldend te lijken, is hun tekortkoming. Door deze zwakte te articuleren en zichtbaar te maken, verliezen de zogenaamd geldende normen aan invloed. Het zichtbaar maken van deze zwakte kan door de noodzakelijkheid van de herhaling van normen te parodiëren of de ironie van deze herhaling te tonen. Eén van de vormen van parodie, echter niet de enige vorm, om dit te bewerkstelligen is *drag*.⁴³

1.4.3 Conclusie

Queer is een complex begrip en is lastig te vatten in een heldere definitie. Of zoals Jagose in het begin van haar boek *Queer Theory: an Introduction* schrijft: 'Defining queer seems pointless/impossible.'⁴⁴ Toch kan de moeilijkheid van het geven van een definitie niet de reden zijn

⁴¹ Butler 2013 (zie noot 40), p. 28.

⁴² Idem, pp. 19-23.

⁴³ Idem, pp. 24-27.

⁴⁴ Jagose 2002 (zie noot 1), p. 2.

om het begrip niet kritisch te blijven benaderen. Het doel van dit hoofdstuk was om de *queer theory* als kunsthistorische methode te introduceren en daarvoor is een omschrijving van het begrip *queer* wel degelijk noodzakelijk.

Door de verhouding van *queer* met de begrippen *gay* en *lesbian* uit te werken, ontstaat er inzicht in wat *queer* inhoudt. De invloed van het poststructuralisme op *gay* en *lesbian studies* heeft geresulteerd in de vorming van de *queer theory*. Door het poststructuralistische idee dat de betekenis van fenomenen, zo ook de betekenis van seksualiteit, geen vaststaande gegevens zijn, maar sociale constructies, laat de *queer theory* het idee van strikte categorieën van seksualiteit los. *Queer* richt zich op een persoonlijke seksualiteit die anders is dan de geldende normen rondom seksualiteit. Oftewel, op seksualiteit die 'anders' is. Het loslaten van categorieën en de kwalificering die hierbij hoort, zorgt er ook voor dat *queer theory* de verschillen tussen 'anders geaarden' kan overbruggen. Daarmee richt de *queer theory* zich op een breder perspectief van seksualiteit dan *gay* en *lesbian studies*, die zich vooral richten op homoseksuele of lesbische kunstenaars en hun kunst.

Het is de theorie van Judith Butler die de kunstgeschiedenis een basis biedt om, vanuit de *queer theory*, kunst te zien als pogingen geldende normen rondom seksualiteit te ondermijnen. Waar *gay* en *lesbian studies* vooral kijken naar duidelijke symbolen en verbanden met een collectieve homoseksuele identiteit, kijkt de *queer theory* juist naar verwijzingen in de kunst die uiting geven aan een persoonlijke seksualiteit en een poging deze zichtbaar te maken via de ondermijning van sociaal geconstrueerde normen.

Voor deze thesis houdt dit in dat er enkel interpretaties van het werk van Johns en Rauschenberg worden bestudeerd waarin wordt uitgegaan van een breder seksueel perspectief dan alleen homoseksualiteit als uitgangspunt. Er worden geen interpretaties gekozen die de kunstenaars en hun werk in een collectieve homoseksuele (kunst)geschiedenis plaatsen, maar analyses die de persoonlijke seksualiteit van de kunstenaars inzetten bij de beschrijving van het werk. Ook zullen interpretaties gekozen worden waarin de betekenis van de seksualiteit als sociale constructie wordt beschreven, bijvoorbeeld omdat deze interpretaties rekening houden met de sociale en politieke context rondom seksualiteit. Als laatste is een belangrijk criterium dat de gekozen interpretaties de kunstwerken benaderen als mogelijke pogingen heersende normen rondom seksualiteit te ondermijnen. Zulke bronnen beschrijven bijvoorbeeld hoe niet zozeer de eigen seksualiteit wordt uitgedrukt, maar hoe de ironie van geldende normen rondom seksualiteit worden blootgelegd in een kunstwerk.

Hoofdstuk 2

Queering Jasper Johns en Robert Rauschenberg

In het vorige hoofdstuk is *queer theory* als kunsthistorische methode uiteengezet. Hoe deze methode vervolgens in de praktijk wordt ingezet en tot uiting komt, zal in dit hoofdstuk naar voren komen. De kunst van Jasper Johns en Robert Rauschenberg zal hierbij centraal staan. Hoe wordt de kunst die zij maakten ten tijd van hun relatie, geïnterpreteerd als zij wordt benaderd vanuit de *queer theory*? Er zal niet alleen gepoogd worden een overzicht te geven van de stand van zaken van deze *queer* interpretaties, ook zal worden gepoogd verschillende auteurs tegen elkaar af te zetten om zo tot een kritisch beeld te komen van de diverse *queer* benadering van Johns en Rauschenberg. Daarnaast is het doel van dit hoofdstuk om inzichtelijk te maken hoe de verschillende beschrijvingen van het werk gevolgen kunnen hebben voor de wijze waarop beide kunstenaars in de canon van de moderne kunst worden geplaatst. De kunst van Johns en Rauschenberg wordt geschaard onder diverse stromingen, proto-pop en neo-dada zijn daarvan de meest gebruikte. Er zal blijken dat de mate waarop seksualiteit wordt ingezet bij de interpretatie tot een andere benaming leidt.

2.1 Lavender Scare: homoseksualiteit in de jaren vijftig

Alvorens beschreven kan worden in hoeverre seksualiteit een rol heeft gespeeld in de kunst van Johns en Rauschenberg, is het belangrijk om inzicht te krijgen in de algemene opvattingen over seksualiteit in de tijd waarin de werken werden gemaakt. Wat betekende het om homoseksueel en kunstenaar te zijn in het Amerika van de jaren vijftig? Kunsthistoricus Gavin Butt geeft in zijn boek *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963* (2006) antwoord op deze vraag. Hij geeft een uitgebreide beschrijving van de wereld van homoseksuelen in deze tijdsperiode, onder meer door het boek *The Homosexual in America: a subjective approach* (1951) van socioloog Donald Webster Cory (pseudoniem van Edward Sagarin) te bespreken. Dit boek kan gezien worden als een ijkpunt in de homoseksuele politieke beweging, omdat het de eerste keer was dat een boek over homoseksualiteit vanuit het perspectief van een homoseksueel werd geschreven. De homofobie in dit decennium werd aangewakkerd door de Koude Oorlogmentaliteit, die homofobie zelfs tot overheidszaak verhief. De angst en spanning rondom de dreiging van het communisme en de mogelijke aanwezigheid van spionnen op Amerikaans grondgebied, zorgden voor een ware 'red scare'. Een van de uitingen van deze angst was homofobie en zo werd er ook wel gesproken van een 'lavender scare'. homoseksuelen werden als gevaar gezien in relatie tot de Koude Oorlog, omdat ze gezien werden als moreel zwakke burgers die leidden aan een psychische aandoening en daardoor vatbaarder zouden zijn voor het communisme (afb. 6).⁴⁵ Dat homoseksualiteit als relevant gevaar werd gezien, blijkt wel uit de aanzienlijke maatregelen die de Amerikaanse overheid nam om homoseksuelen te verdrijven uit belangrijke overheidsposities. Dit beleid werd geleid door Republikeinse senatoren Joseph McCarthy en Kenneth Wherry.⁴⁶ Vooral senator McCarthy wordt in hedendaagse literatuur met deze strijd tegen homoseksuelen in verband

⁴⁵ Smalls 2002 (zie noot 16), p. 231.

⁴⁶ Gavin Butt, *Between you and me: queer disclosures in the New York art world 1948-1963*, Durham/Londen 2006² (2005), p. 38.

gebracht. Vanuit het McCarthy-beleid werd homoseksualiteit voornamelijk gezien als iets verachtelijks. Iets wat te maken had met ziekte, criminaliteit en zonde.⁴⁷

De reden waarom de overheid overging op een dergelijk alomvattend beleid was de in 1948 uitgebrachte wetenschappelijke studie *Sexual Behavior in the Human Male*, uitgevoerd door bioloog en seksuoloog Alfred Kinsey; een 804 bladzijden tellend onderzoek naar de seksualiteit van mannen, dat in Amerika zorgde voor een ware culturele shock. De cijfers gingen nogal in tegen het beeld van de Amerikaanse middenklasse, waarin het 'standaard' gezinsleven centraal stond, want volgens Kinsey had 37 procent van de ondervraagde mannen wel eens een homoseksuele ervaring opgedaan. De kans dat je een homoseksueel tegen zou komen op straat was aanzienlijk. Bovendien maakte het idee dat je dit waarschijnlijk niet door zou hebben bij de Amerikaanse bevolking nog meer achterdocht los naar de mannelijke identiteit en seksualiteit. De conclusie die de bevolking trok uit het onderzoek van Kinsey is dat mannen er wel uit kunnen zien als hetero of zich kunnen voor doen als hetero, maar evengoed homoseksueel konden zijn.⁴⁸ 'The codes of normative masculine appearance are thus thrown into crisis.'⁴⁹ Deze gedachte zorgde voor een angst voor en achterdocht tegen de mogelijke aanwezigheid van homoseksuelen in de politiek en in de kunstwereld. De senatoren McCarthy en Wherry riepen daarom op tot strengere regels om homoseksuelen te weren uit belangrijke functies bij zowel de overheid als in de kunstwereld.⁵⁰

In de kunstwereld ontstonden er geruchten dat er zo iets als een *homintern* bestond: een netwerk van homoseksuele kunstenaars, handelaren en curatoren die het werk van bepaalde favorieten promootten ten kosten van heteroseksuele talenten.⁵¹ Er werd geprobeerd om de achterdocht tegen de seksualiteit van kunstenaars in de media, door bijvoorbeeld fotografie, weg te nemen. Met name de foto's van kunstenaars Willem de Kooning en Jackson Pollock, gemaakt door fotograaf Hans Namuth, zijn goede voorbeelden van bewuste uitdrukkingen van heteroseksualiteit (afb. 7 en 8).⁵² 'It does this by staging the male artist as a normatively masculine figure, clearly demarcated from his significant feminine other.'⁵³ Door De Kooning op iconische wijze af te beelden als 'echtgenoot' en zijn vrouw nadrukkelijk als 'echtgenote' af te beelden, moet de foto de heteroseksualiteit van de mannelijke kunstenaar bevestigen. In hoofdstuk 3 volgt meer over de rol van fotografie bij de beeldvorming van kunstenaars, met name hoe het moest bijdragen aan het uitdragen van een bepaalde seksualiteit.

De achterdocht rondom de seksualiteit van kunstenaars was voor sommigen een aanleiding om bewust en op performatieve wijze hun heteroseksualiteit te bevestigen. Voor andere kunstenaars was de *queerness of artistic identity* juist hetgeen wat het zo aantrekkelijk maakte om kunstenaar te zijn en zij maakten hier juist gebruik van om hun ware identiteit deels te kunnen uiten.⁵⁴ Bij dit idee betreft Butt het boek *The Homosexual in America*. Cory beschrijft in zijn boek hoe het is om 'anders' te zijn ten opzichte van de mainstream cultuur. Voor de duidelijkheid: Cory is zelf homoseksueel. Butt wil een koppeling maken tussen wat Cory het 'anders zijn' van homoseksuelen noemt en de identiteit van de kunstenaar. Ook de kunstenaar werd in die tijd gezien als een 'buitenstaander'.⁵⁵ Voor

⁴⁷ Butt 2006 (zie noot 46), p. 51.

⁴⁸ Idem, pp. 29-34.

⁴⁹ Idem, p. 34.

⁵⁰ Idem, pp. 38-39.

⁵¹ Idem, pp. 41-42.

⁵² Idem, pp. 45-47.

⁵³ Idem, p. 47.

⁵⁴ Idem, pp. 48-50.

⁵⁵ Idem, pp. 51-53.



Afbeelding 7

Kunstenaar Willem de Kooning, met op de achtergrond zijn vrouw en kunstenaar Elaine de Kooning, 1950.
Fotograaf: Hans Namuth.



Afbeelding 8

Kunstenaar Jackson Pollock aan het werk in zijn atelier, met op de achtergrond zijn vrouw en kunstenaar Lee Krasner, 1950. Fotograaf: Hans Namuth.

sommige kunstenaars, Butt verwijst niet direct naar Johns, maar dit wordt wel gesuggereerd doordat hij eerder in het boek het kunstenaarschap van Johns heeft beschreven, was de mythe en *queering* van de identiteit een mogelijkheid om uiting te geven aan een eigen seksuele identiteit. Het kunstenaarschap was een soort vrijbrief om 'anders' te kunnen zijn. Dit dient wel genuanceerd te worden. Een kunstenaar kon zich wat makkelijker voordoen als 'anders', maar ook een kunstenaar had in die tijd te maken met de achterdocht die heerste rondom seksualiteit. De expliciete uiting van homoseksualiteit was onmogelijk, ook voor een kunstenaar. Enige vorm van verdenking zou een kunstenaar nog kunnen relateren aan zijn identiteit als kunstenaar, substantiële verdenking van homoseksualiteit zou echter ook voor een kunstenaar leiden tot vervolging.⁵⁶

De maatschappelijke en politieke context waarin Johns en Rauschenberg hun kunst maakten, beperkte hen in grote mate in het uiten van hun seksualiteit en relatie. Als seksualiteit al een rol speelde in het werk van beide kunstenaars, kon dit nooit duidelijk en expliciet naar voren zijn gekomen gezien de vijandelijke sociale context. Uitingen van seksualiteit moesten verscholen getoond worden, verborgen achter bijvoorbeeld de identiteit als kunstenaar. In welke mate en hoe seksualiteit een rol speelde in het werk van Johns en Rauschenberg zal later in dit hoofdstuk verder uiteengezet worden. Voordat dit gedaan wordt, dient allereerst de verborgen weergave van seksualiteit verder geïnterpreteerd te worden.

Als uitingen van seksualiteit verscholen of gecodeerd zijn, hoe kunnen ze dan bestudeerd worden? Ook Butt erkent dat het interpreteren van seksuele betekenis van kunst uit de jaren vijftig en zestig problematisch is, aangezien er zeer weinig documenten zijn die als bewijs kunnen gelden. Butt kiest ervoor om de grenzen van wetenschappelijk onderzoek op te rekken door niet alleen controleerbare bronnen te kiezen, maar door ook geruchten uit de tijd mee te nemen in zijn interpretaties. Het gebruik van geruchten is volgens Butt problematisch, aangezien geruchten geen 'spoor' achterlaten en ze dus niet feitelijk te controleren zijn. De spanning die Butt opzoekt in zijn boek, de spanning tussen academisch onderzoek en het gebruik van geruchten, is bedoeld om vragen te stellen over de manier waarop seksualiteit onderzocht moet worden. Als je het enkel onderzoekt aan de hand van feitelijke documenten, dan wordt er volgens Butt te veel achterwege gelaten en blijven er veel onduidelijkheden over in de interpretatie van kunst.⁵⁷ De vraag is: is het per se zo erg als er onduidelijkheden bestaan bij de interpretatie van kunst en moeten het privéleven en seksualiteit überhaupt wel aan kunst gekoppeld worden? Belangrijker misschien nog: zijn onduidelijkheden in de interpretatie van kunst voor een kunsthistoricus een vrijbrief om deze zelf in te gaan vullen? In het geval van Johns en Rauschenberg speelt deze discussie in het bijzonder. Beide kunstenaars hebben lang gezweven over de persoonlijke betekenis van hun werk. In het bijzonder geldt dit voor Johns: 'I didn't want my work to be an exposure of my feelings'.⁵⁸ Toch zal verder in dit hoofdstuk blijken dat dit diverse kunsthistorici er niet van heeft weerhouden om toch iets te zeggen over de persoonlijke betekenis van het werk van beide kunstenaars.

⁵⁶ Butt 2006 (zie noot 46), pp. 72-73.

⁵⁷ Idem, pp. 16-20.

⁵⁸ Kenneth E. Silver, 'Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art', in: Russel Ferguson (red.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition 1955-62*, Los Angeles 1992, pp. 179-203, p. 183.

2.2 Kunsthistorische context

Naast de politieke en sociale context speelt ook de kunsthistorische context een belangrijke rol in de interpretatie van kunst. Deze paragraaf geeft een inleiding op het werk dat Johns en Rauschenberg maakten ten tijde van hun relatie en beschrijft in welke kunsthistorische context zij dit werk maakten.

De kunstwereld van Amerika werd in de jaren vijftig gedomineerd door het abstract expressionisme. Deze kunststroming werd ook wel *action painting* of *New York School* genoemd. Deze laatste benaming kwam voort uit het feit dat de meesten van de kunstenaars die geassocieerd worden met het abstract expressionisme woonden en werkten in de stad New York. Deze Amerikaanse kunststroming maakte van New York dé kunststad van de wereld en wist Parijs van deze positie te verstoten. De kunststroming werd ook wel de ‘triumph of American painting’ genoemd.⁵⁹

De invloed van kunstcriticus Clement Greenberg was zeer belangrijk voor de ontwikkeling van het abstract expressionisme. Deze criticus moedigde kunstenaars aan om te kiezen voor ‘free-from aesthetic’: een nieuwe kunstvorm waarin oude conventies rondom stijl losgelaten zouden worden en kunst vooral een reflectie van het eigen innerlijk zou worden. Het abstract expressionisme werd geprezen door critici omdat het los zou staan van religieuze, mystieke en politieke invloeden. Kunstcriticus Harold Rosenberg typeerde de abstract expressionistische kunstenaar als een eenling, als een pionier.⁶⁰ Persoonlijke expressie stond dan ook centraal in de naoorlogse kunst in Amerika.⁶¹ Doordat persoonlijke expressie en de uitdrukking van individualiteit centraal stond, is het abstract expressionisme ook niet te reduceren tot één coherente stijl. Belangrijk in alle abstracte expressionistische werken is het afwijzen van realisme en het benadrukken van de platheid van het doek door pure middelen en vormen te gebruiken. Dit alles werd wederom aangemoedigd door Greenberg, die van mening was dat het doel van schilderkunst het benadrukken van zijn ware eigenschappen is. In het geval van schilderkunst is dat het feit dat een schilderij niks meer is dan verf op een plat doek.⁶²

Het abstract expressionisme wordt vaak in twee substromingen ingedeeld, namelijk *action* of *gestural painting* en *color-field painting*. De eerste substroming kenmerkt zich door de zichtbaarheid van het ‘gebaar’ van de kunstenaar. Het unieke en spontane handschrift van de kunstenaar wordt als het ware zichtbaar op het doek. ‘What was to go on the canvas not a picture but an event’, aldus het beroemde citaat van Rosenberg.⁶³ Kunstenaars die worden geassocieerd met *gestural painting* zijn onder meer Jackson Pollock (1912-1956) (afb. 9), Willem de Kooning (1904-1997) (afb. 10) en Franz Kline (1910-1962) (afb. 11). *Color-field painting* kenmerkt zich door grote, vaak monochrome, kleurvlakken waarbij kleur een essentiële rol speelt in het effect dat het werk moet losmaken bij de toeschouwer. Kunstenaars Mark Rothko (1903-1970) (afb. 12), Barnett Newman (1905-1970) (afb. 13) en Adolph Gottlieb (1903-1974) (afb. 14) formuleerden in 1943 de doelstellingen van hun kunst als volgt:

⁵⁹ Erika Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002, pp. 119-120.

⁶⁰ Idem, pp. 125-127.

⁶¹ Idem, p. 131.

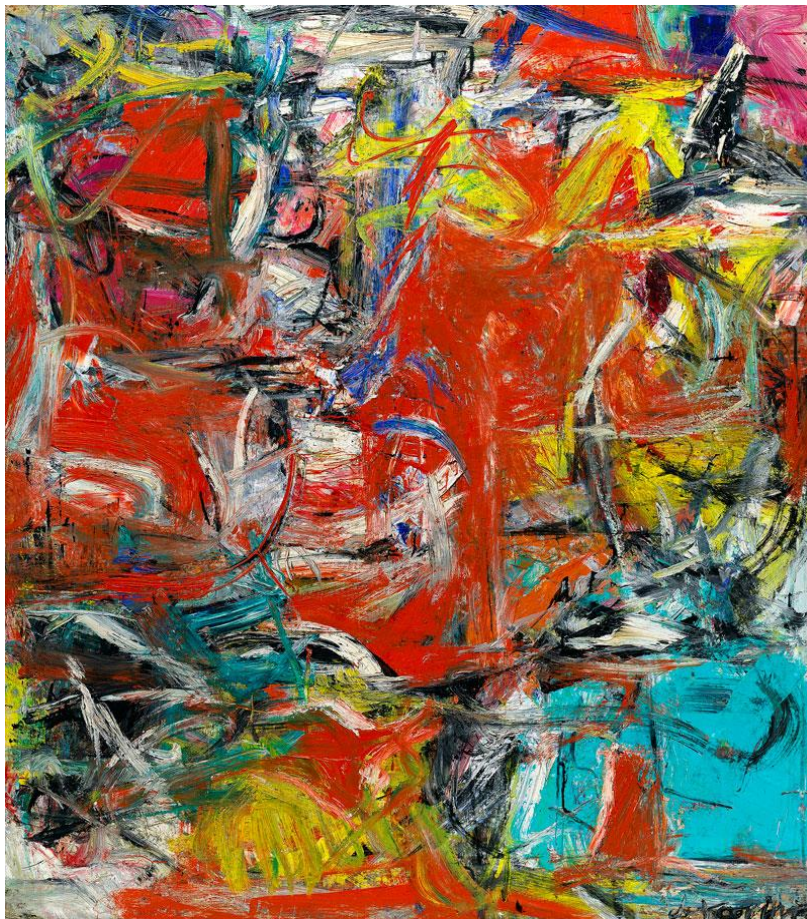
⁶² Idem, pp. 125-126.

⁶³ H.H. Arnason & Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, Upper Saddle River 2010⁶ (1968), p. 406.



Afbeelding 9

Jackson Pollock, *Autumn Rythm (number 30)*, 1950, emaille op doek, 266,7 x 525,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



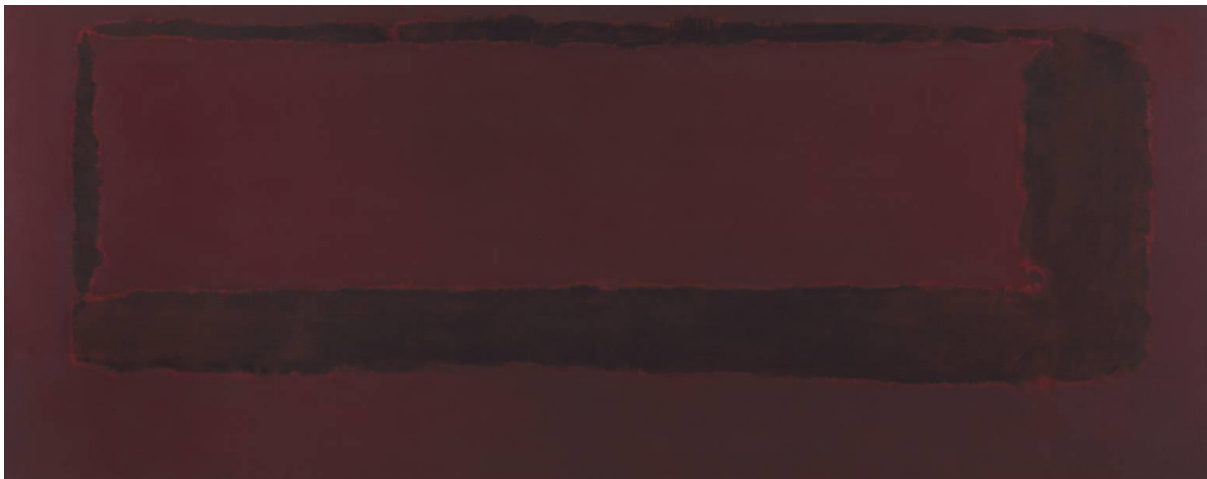
Afbeelding 10

Willem de Kooning, *Composition*, 1955, olieverf, emaille en houtskool op doek, 201 x 175,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



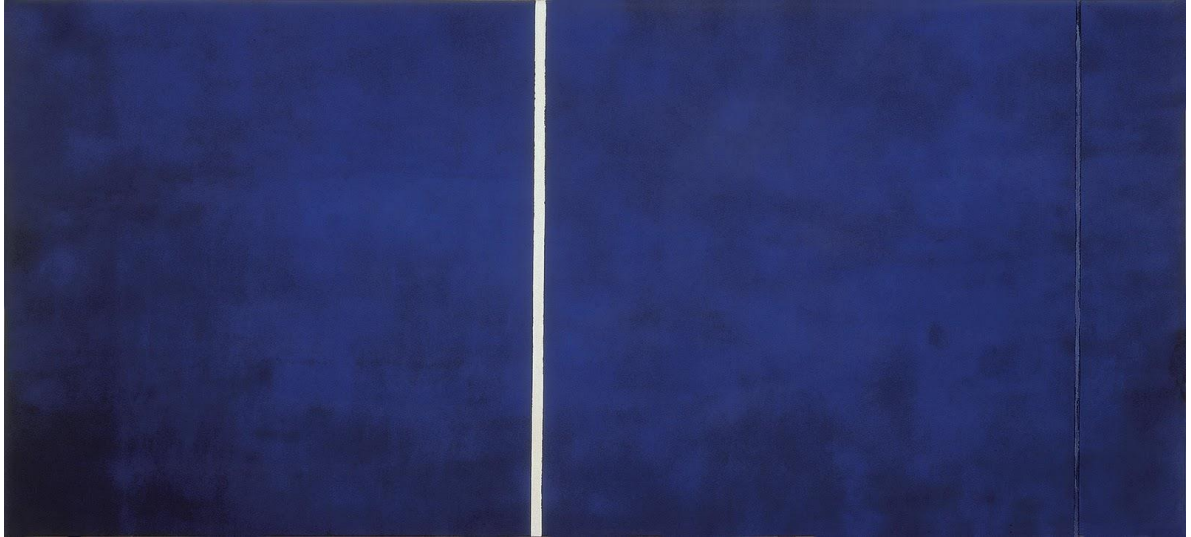
Afbeelding 11

Franz Kline, *Chief*, 1950, olieverf op doek, 148,3 x 186,7 cm, Museum of Modern Art, New York.



Afbeelding 12

Mark Rothko, *Red on Maroon*, 1959, olieverf, acrylverf en lijm op doek, 182,9 x 457,2 cm, Tate Modern, Londen.



Afbeelding 13

Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, olieverf en acrylverf op doek, 243 x 543 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.



Afbeelding 14

Adolph Gottlieb, *Blast, I*, 1957, olieverf op doek, 228,7 x 114,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

'We favor the simple expression of the complex thought. We are for the large shape because it has the impact of the unequivocal. We wish to reassert the picture plane. We are for flat forms because they destroy illusion and reveal truth.'⁶⁴

Dit citaat illustreert de mate van ernst die de kunstenaars toedichten aan hun werk. Voor schilders als Rothko was het abstract werken meer dan alleen een formeel experiment dat de platheid van het doek moest benadrukken. Voor hem was abstractie, net zoals het schilderen op grote schaal, een middel om bij de toeschouwer een emotionele en bijna spirituele ervaring los te maken.⁶⁵ Kunst in het abstract expressionisme was een pure subjectieve uiting van de schilder, die losstond van de populaire cultuur en zelfs spirituele waarde bevatte.

Het werk van Johns en Rauschenberg vormt hier een groot contrast mee. Zo schrijft Erika Doss over hun kunst:

'Rauschenberg and Johns similarly ventured toward "life", merging media in experimental hybrids that reconceptualized traditional art genres and revamped postwar understandings of representational art.'⁶⁶

De kunst van Johns en Rauschenberg gingen tegen de heroïsche subjectiviteit van het abstract expressionisme in en poogde kunst weer te relateren aan het (dagelijks) leven en haar te ontdoen van de spirituele pretentie die kunst had in het abstract expressionisme. Johns doet dit door alledaagse symbolen af te beelden, bijvoorbeeld de Amerikaanse vlag in het werk *Flag on Orange Field* (1957) (afb. 15). In dit werk imiteert Johns de schilderstijl van de abstract expressionisten, maar hij gebruikt deze niet om tot een subjectieve of spirituele uiting te komen. Door bekende symbolen af te beelden, wilde Johns de toeschouwers laten nadenken over wat ze nou eigenlijk zagen. Was dit een Amerikaanse vlag of een afbeelding van een Amerikaanse vlag? Ook liet Johns zien dat je figuratief kan schilderen en toch de platheid van het doek kan blijven benadrukken. Bijvoorbeeld in de schilderijen waarop hij cijfers toont. In het werk *Figure 8* (1959) (afb. 16) zien we een herkenbaar teken zonder dat het naar een concreet fenomeen in de werkelijkheid verwijst. Het getal acht bestaat niet als object en het afbeelden ervan suggereert geen illusionaire diepte. Wederom speelt Johns met vragen rondom representatie en perceptie.⁶⁷

Ook Rauschenberg gebruikt symbolen en voorwerpen uit het dagelijks leven in zijn kunst om ze opnieuw door toeschouwers te laten bekijken. Hiermee wil hij kunst en het dagelijks leven weer met elkaar verbinden: 'A picture is more like the world when it's made out of the real world. [...] There are very few things that happen in my daily life that have to do with turpentine, oil and pigments.'⁶⁸ In eerste instantie werkt Rauschenberg nog op een abstract expressionistische wijze, zoals bijvoorbeeld terug te zien is in zijn serie van witte schilderijen die hij begin jaren vijftig maakte. Een keerpunt in zijn oeuvre is het werk *Erased Willem de Kooning drawing* (1953). Vanaf dat moment gaat hij alledaagse voorwerpen verwerken in zijn multimediale constructies, die ook wel *combines* worden genoemd. Allerlei soorten voorwerpen werden betrokken in deze *combines*, zoals opgezette dieren (afb. 17), een bed (afb. 18) of foto's uit populaire magazines (afb. 19).⁶⁹ De kunst van Johns en

⁶⁴ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 63), p. 419.

⁶⁵ Idem, p. 421.

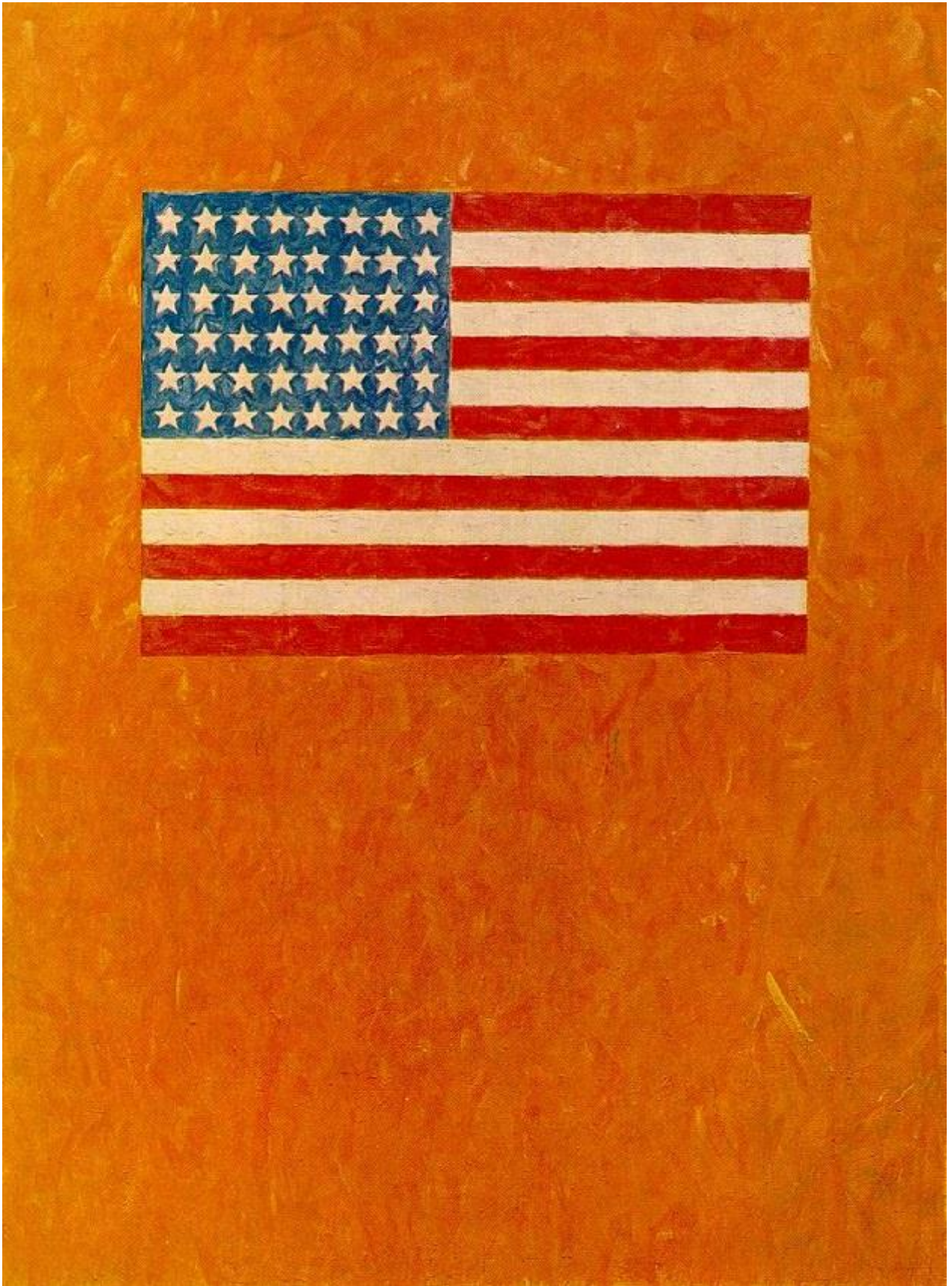
⁶⁶ Doss 2002 (zie noot 59), p. 142.

⁶⁷ Idem, pp. 142-143.

⁶⁸ Idem, pp. 143-144.

⁶⁹ Idem, p. 145.

Rauschenberg was niet langer een subjectieve uiting, maar had betrekking op het dagelijks leven en de populaire cultuur. De werken stelden vragen bij hoe deze alledaagse voorwerpen gezien moesten worden en hoe je überhaupt naar kunst zou moeten kijken. Zowel Johns als Rauschenberg onderzochten de mogelijkheden van kunst en maakten zo de weg vrij voor latere kunststromingen als pop art en conceptuele kunst.



Afbeelding 15

Jasper Johns, *Flag on Orange Field*, 1957, encaustiek op doek, 167 x 124 cm, Museum Ludwig, Keulen.



Afbeelding 16

Jasper Johns, *Figure 8*, 1959, encaustiek op doek, 51 x 38 cm, Ileana Sonnabend collectie, Parijs.



Afbeelding 17

Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59, olieverf, papier, doek, papieren prints, fotoreproducties, metaal, hout, rubber en tennisbal op doek met olieverf op de opgezette angorageit en rubberen band op en houten platform met vier wielen, 106,68 x 160,66 x 163,83 cm, Moderna Museet, Stockholm.



Afbeelding 18

Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, olieverf en potlood op een kussen, deken en laken op een houten paneel, 191,1 x 80 x 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York.



Afbeelding 19

Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1955, olieverf, waterverf, krijt, pastelverf, papier, foto's, geprinte reproducties, blauwprinten, kranten, metaal, glas, gedroogd gras, staalwol, een kussen, houten paal en een lamp op een houten structuur op vier poten met daar bovenop een opgezette haan, 210,8 x 64,1 x 68,8 cm, Museum Ludwig, Keulen.

2.3 Proto-pop: afzetten tegen het abstract expressionisme

Begin jaren negentig wordt seksualiteit steeds belangrijker bij de interpretatie van kunst, met name homoseksualiteit. Ook bij kunstenaars Jasper Johns en Robert Rauschenberg werd hun (homo)seksualiteit ingezet bij de interpretatie van hun werk. Lange tijd was hun relatie eerder een gerucht dan een feit. Maar na enkele bevestigingen van Rauschenberg begin jaren negentig, zoals in het in de inleiding aangehaalde interview uit 1990, nam de rol van seksualiteit in de interpretatie van het werk van Johns en Rauschenberg enorm toe. De bevestiging van de relatie en daarmee een bevestiging van de homoseksuele geaardheid van de kunstenaars, leek bijna een vrijbrief voor kunsthistorici om de intenties van de kunstenaars vrijwel geheel te gaan relateren aan hun geaardheid. Het doel van deze paragraaf is niet alleen het bespreken van deze interpretaties, maar vooral ook benadrukken hoe de rol van seksualiteit in het werk werd uitgelegd en tot welke historiografie deze uitleg heeft geleid. Er staan twee kunsthistorici centraal in deze paragraaf. De interpretatie van Kenneth Silver in het boek *Hand-Painted Pop. American Art in Transition 1955-62* (1992) en de analyse van Jonathan Katz, een vermaard persoon binnen de *queer* benadering van kunst, in het boek *Significant Others. Creativity & Intimate Partnership* (1993).

Maar allereerst is het opvallend dat voor beide kunsthistorici buiten kijf lijkt te staan dat seksualiteit een rol heeft gespeeld in het werk van Johns en Rauschenberg. Katz is het meest stellig in de wijze waarop hij de relatie en seksualiteit gebruikt bij zijn interpretatie. Volgens hem heeft de relatie tussen de kunstenaars een groot effect gehad op hun werk en valt onderlinge beïnvloeding niet te ontkennen. Maar Katz gaat nog een stap verder door te schrijven dat de homoseksualiteit van Johns en Rauschenberg en de innovatie die te zien is in hun werk, onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Innovatie die er vooral op gericht was om zich af te zetten tegen het heteroseksuele en mannelijke abstract expressionisme, aldus Katz.⁷⁰ Ook Silver koppelt de nieuwe beeldtaal, van wat hij proto-pop noemt, aan de opkomst van een politiek activisme rondom homoseksualiteit.⁷¹

2.3.1 Jonathan Katz: homoseksualiteit en artistieke vernieuwing

Katz legt de kunst van Johns en Rauschenberg uit alsof die voornamelijk voortkwam uit en beïnvloed werd door hun geaardheid en relatie. Katz benadrukt in het begin van zijn tekst vooral het belang van de relatie voor de manier waarop de kunst tot stand kon komen. Volgens Katz steunden de twee kunstenaars elkaar in de ontwikkeling van hun kunst. Hij probeert dit idee kracht bij te zetten door uitspraken van beide kunstenaars aan te halen, zoals de volgende uitspraak van Johns: '[O]ur world was very limited. I think we were very dependent on one another.'⁷² Later haalt Katz nogmaals een citaat van Johns aan: 'It's very important for a young artist to see how things are done.'⁷³ Hiermee wil Katz wederom het belang van de relatie benadrukken. De vraag is echter of het niet voor elke jonge kunstenaar geldt dat het belangrijk is te kunnen leren van een ervaren kunstenaar. In hoeverre was de relatie tussen Johns en Rauschenberg, in zoverre die al van belang was voor hun kunst, niet gewoon een relatie tussen een ervaren en een onervaren kunstenaar? Aan het einde van zijn tekst doet Katz er nog een schepje bovenop, als hij zijn tekst besluit met de slotzin: 'It is as if, without one another, Johns and Rauschenberg have lost the ability to represent themselves.'⁷⁴ Voor Katz is het

⁷⁰ Katz 1993 (zie noot 5), pp. 189-190.

⁷¹ Silver 1992 (zie noot 58), p. 179.

⁷² Katz 1993 (zie noot 5), p. 200.

⁷³ Idem, p. 204.

⁷⁴ Idem, p. 206.

overduidelijk dat de relatie tussen de kunstenaars meer was dan alleen een relatie tussen een ervaren en onervaren kunstenaar. Het samenzijn van Johns en Rauschenberg gaf hun, volgens Katz, het vertrouwen hun ware homoseksuele identiteit te tonen in hun werk, iets wat heeft geleid tot de kunstzinnige vernieuwingen in het werk van Johns en Rauschenberg.⁷⁵

In de tekst van Katz staat centraal dat Johns en Rauschenberg zich samen afzetten tegen het abstract expressionisme. Een van de manieren waarop Johns en Rauschenberg zich hiertegen gingen afzetten, aldus Katz, was door het integreren van symbolen uit de populaire cultuur in hun kunst. Binnen het abstract expressionisme werd het verwerken van deze cultuur in kunst gezien als een vorm van 'lage kunst', als kitsch. Deze kritiek werd geleid door Greenberg, die al in 1939 de discussie begon over het verschil tussen avant-garde kunst en kitsch in zijn beroemde essay 'Avant-Garde and Kitsch'. In dit essay beschrijft hij dat kitsch is ontstaan doordat veel mensen naar de steden zijn getrokken. Daar verloren ze hun eigen volkscultuur en gingen ze op zoek naar een nieuwe cultuur. Kitsch vormde een makkelijke en toegankelijke vorm van kunst die zonder moeite geconsumeerd kon worden. Kitsch werd zo voor veel stadsbewoners hun nieuwe cultuur. Als voorbeeld van kitsch verwijst Greenberg onder andere naar de schilderijen van kunstenaar Norman Rockwell. Deze schilderijen werden ook regelmatig afgebeeld op het voorblad van het populaire tijdschrift *The Saturday Evening Post* (afb. 20). Kitsch is slechts vorm zonder inhoud en dus betekenisloos. Bovendien schuilt er een gevaar van manipulatie en propaganda in kitsch en zou het om die reden misbruikt kunnen worden door totalitaire staten. Binnen de historische context verwees Greenberg hier waarschijnlijk naar het communisme in de toenmalige Sovjet-Unie en de toenemende macht van Hitler in Duitsland. Kunst moest volgens Greenberg onafhankelijk blijven. Het moet zich vrij kunnen bewegen, wil het tegenwicht bieden aan de toegankelijkheid van de kitsch. Verwijzingen naar cultuur en de massamedia waren volgens Greenberg niet wenselijk voor kunst, omdat kunst dan onderhevig is aan de marktwerking van het kapitalisme. Kunst moest vrij blijven om zo kritisch te kunnen blijven ten opzichte van de populaire cultuur.⁷⁶

Kunstenaars die in verband werden gebracht met het abstract expressionisme werden vaak gezien als zeer individualistisch, alsof ze losstonden van de populaire en dagelijkse cultuur. Het was volgens Katz voor homoseksuelen een stuk moeilijker om zich te distantiëren van de dagelijkse populaire cultuur. Het was namelijk deze homofobe cultuur van de jaren vijftig die hen veroordeelde en discrimineerde. Katz schrijft: 'Gay men were therefore keenly aware of the limitations of romantic individualism.'⁷⁷ Omdat Johns en Rauschenberg ook homoseksueel waren, konden ook zij niet loskomen van de populaire cultuur en de samenleving om hen heen en dat was de reden dat zij cultuur gingen betrekken in hun kunst. Deze artistieke keuze was volgens Katz dus met name een gevolg van de geaardheid van de kunstenaars.⁷⁸

Een van de meest stoutmoedige uitingen tegen het abstract expressionisme is wellicht het werk *Erased de Kooning Drawing* (1953), gemaakt door Rauschenberg. Voor dit werk heeft Rauschenberg aan kunstenaar Willem de Kooning, een van de invloedrijkste abstract expressionisten, een tekening gevraagd die hij mocht uitgummen om vervolgens tentoon te stellen. Volgens Katz moet het wissen van De Kooning niet alleen gezien worden als een kritiek van een jongere generatie op een meer gevestigde oudere generatie. Katz ziet *Erased de Kooning Drawing* niet als een

⁷⁵ Katz 1993 (zie noot 5), pp. 196-197.

⁷⁶ Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', in: Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2011¹³ (2003), pp. 539-549.

⁷⁷ Katz 1993 (zie noot 5), p. 195.

⁷⁸ Idem, pp. 195-196.



Afbeelding 20

Door Norman Rockwell gemaakte omslag voor *The Saturday Evening Post* van 23 april 1939.

uitdrukking van Rauschenbergs identiteit. Pas als het mannelijke abstract expressionisme volledig ontkend werd, of figuurlijk gezien geheel uitgeveegd werd, pas dan was Rauschenberg in staat zijn identiteit te kunnen uiten. Dit werk was volgens Katz een sterk statement van Rauschenberg waarin de kunstenaar wil laten zien dat hij zijn ware identiteit binnen de regels van het abstract expressionisme niet kan tonen aan het publiek. De reden dat Rauschenberg dit niet kan, is volgens Katz voornamelijk het gevolg van Rauschenbergs homoseksualiteit.⁷⁹

Ook zegt Katz kort wat over het werk *Target with Plaster Casts* (1955) (afb. 21) van Jasper Johns. Dit werk bestaat uit een geschilderde schietschijf met daarboven een negental gipsen afgietsels van diverse lichaamsdelen. Zonder enige nuancering interpreteert Katz de afgietsels van de lichaamsdelen, die getoond worden in kleine houten compartimenten, als een lichaam dat letterlijk en figuurlijk 'in de kast' zit. Het lichaam zou het lichaam van een homoseksuele man voorstellen die het doelwit is van de schietschijf onder hem.⁸⁰ Deze ongenueanceerde interpretatie is heel anders dan de wijze waarop Butt de losse lichaamsdelen in het werk benadert. Butt wijst namelijk op mogelijke verbanden met het surrealisme, zoals het werk *The Eternally Obvious* (1948) (afb. 22) van kunstenaar René Margritte. Toch kiest ook Butt er uiteindelijk voor om de afgietsels van lichaamsdelen te interpreteren vanuit Johns' seksualiteit. Butt ziet de lichaamsdelen als een 'queer lichaam', aangezien volgens hem met de lichaamsdelen noch een vrouwelijk, noch een mannelijk lichaam te vormen valt. Zo is overduidelijk het mannelijk geslacht aanwezig, maar één van de afgietsels verwijst ook naar het vrouwelijk geslacht. Dit lichaam, dat niet aan de standaardnormen van gender voldoet, zou volgens Butt staan voor de seksualiteit van Johns, die zich ook mannelijk, noch vrouwelijk zou representeren.⁸¹ Het verschil tussen Butt en Katz in de analyse van *Target with Plaster Casts* illustreert hoe dwingend de interpretaties van Katz zijn en hoe sterk hij de kunst van Johns en Rauschenberg probeert af te zetten tegen het abstract expressionisme.

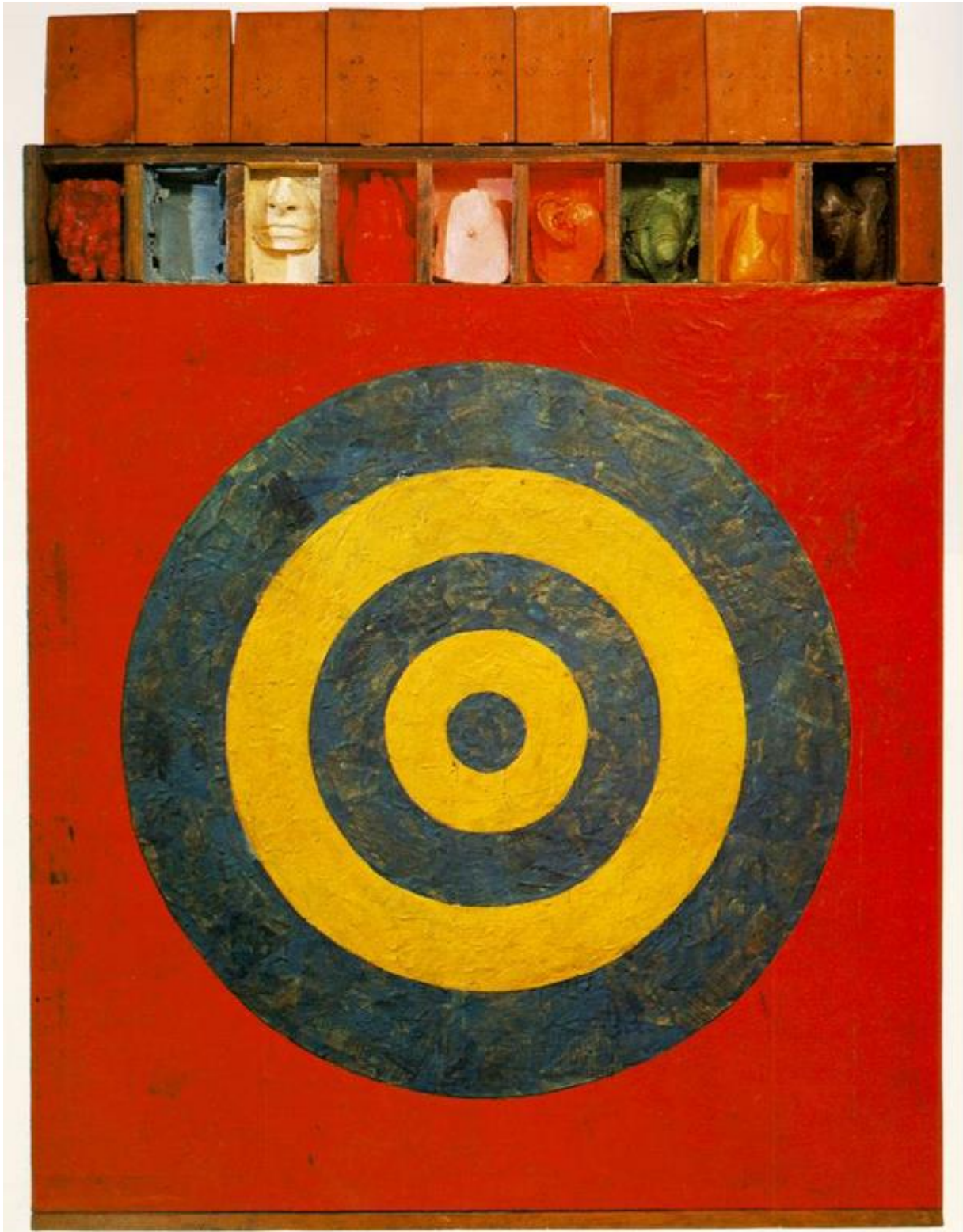
Hetgeen Johns en Rauschenberg laten zien in hun kunst komt direct voort uit hun seksualiteit, aldus Katz. Het integreren van de populaire cultuur in hun kunst en het afzetten tegen de formele ontwikkeling van het abstract expressionisme, zijn allebei pogingen zich te ontdoen van de heteroseksuele en mannelijke aspecten van het abstract expressionisme. Bovendien is het volgens Katz niet alleen een keuze om zich hiertegen af te zetten, maar zijn Johns en Rauschenberg zelfs genooddaakt dit te doen als ze hun eigen identiteit en subjectiviteit in hun werk terug willen laten komen. Katz is van mening dat Johns en Rauschenberg zich onmogelijk als homoseksuelen konden uitdrukken in de 'taal' van het abstract expressionisme.⁸² Niet alleen omdat het abstract expressionisme symbool stond voor een heteroseksuele, homofobe cultuur, maar ook omdat het de populaire cultuur buiten beschouwing liet. Die cultuur was iets wat Johns en Rauschenberg, volgens Katz, als homoseksuelen niet buiten hun kunst konden houden. Dat zouden zij niet omdat zij als homoseksuelen constant geconfronteerd zouden worden met de homofobe cultuur waarin de kunstenaars werkzaam waren, aldus Katz. Dit is een opvallende opvatting van de kunsthistoricus, aangezien de kunstenaars zelf altijd hebben ontkent dat hun werk een persoonlijke subjectieve betekenis zou bevatten. Katz gaat er desalniettemin vanuit dat Johns en Rauschenberg dit niet konden ontkennen.

⁷⁹ Katz 1993 (zie noot 5), p. 196.

⁸⁰ Idem, p. 203.

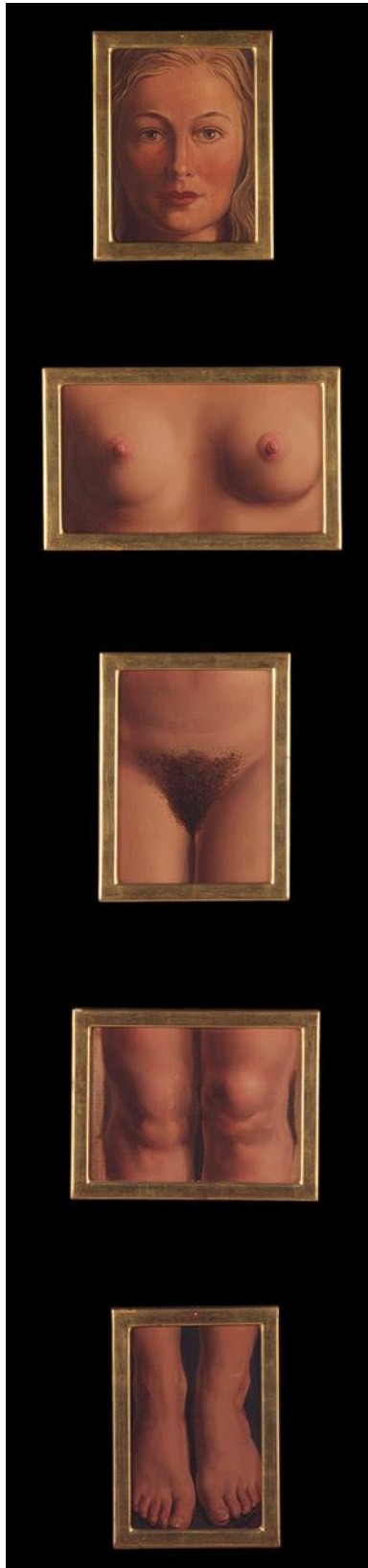
⁸¹ Butt 2006 (zie noot 46), p. 153.

⁸² Katz 1993 (zie noot 5), pp. 194-195.



Afbeelding 21

Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955, encaustiek en collage op doek met gipsen objecten, 129,5 x 111,8 cm, collectie van David Geffen.



Afbeelding 22

René Magritte, *The Eternally Obvious*, 1948, olieverf op doek gespannen op paneel, 182,9 x 40,6 cm, Pierre and Maria-Gaetana Matisse collectie.



Afbeelding 23

Jasper Johns, *Painting with two balls*, 1960, encaustiek en collage op doek met objecten, 167,6 x 137,2 cm, collectie van kunstenaar.

2.3.2 Kenneth Silver: de kunst van de parodie

Ook kunsthistoricus Kenneth Silver verklaart veel aspecten van het werk van Johns en Rauschenberg aan de hand van hun seksualiteit en relatie, hoewel hij een stuk genuanceerder is dan Katz. Silver benadert de kunst van Johns en Rauschenberg allereerst op formele wijze. Silver beschouwt *Painting with Two Balls* (1960) (afb. 23) als een schilderij waarin het dilemma zichtbaar wordt tussen het uiten van inhoud in een kunstwereld waar vorm de norm is. Johns imiteert de wilde penseelstreken van de abstract expressionisten en formeel gezien speelt hij op deze manier met het omarmen en afstoten van de abstract expressionistische schilderwijze. Dit is terug te zien in het feit dat Johns' schilderachtige gebaren veel meer beheerst en berekend lijken dan die van schilders als Willem de Kooning of Jackson Pollock. Bij de laatste twee kunstenaars zijn de gebaren veel al zichtbaar in de wijze waarop de verf is aangebracht. Bij Johns is de penseelstreek ook zichtbaar, maar veelal minder grof en de verf zelf is over het algemeen ook minder dik aangezet. Daarnaast breekt Johns met de abstract expressionistische schilders en hun schilderijstijl door de toevoeging van twee kleine balletjes in een snede in het doek. De toevoeging van driedimensionale elementen is een grote stijlbreek en de ironie die erachter ligt, staat ook lijnrecht tegenover het serieuze karakter waarmee abstract expressionisten hun werk presenteerden. Silver interpreteert de plaatsing van de balletjes als een aanval op de mannelijkheid die geassocieerd werd met het abstract expressionisme. Het idee was, mede ontstaan door critici als Harold Rosenberg, dat goede kunst gemaakt werd door 'echte' mannen.⁸³ Johns onthult in zijn werk deze schijnbaar noodzakelijke mannelijkheid, maar symboliseert dit met slechts twee kleine balletjes. Oftewel, het kan gezien worden als een parodie op de mannelijkheid van het abstract expressionisme en een kritiek dat dit niet zoveel voorstelde. Het is dus onzin om te denken dat alleen echte 'mannen' goede kunst kunnen maken. Silver nuanceert dat dit werk niet per se gaat over homoseksualiteit, eerder over stereotype mannelijkheid die gerelateerd werd aan een bepaalde kunststroming.

Johns' kunst is volgens Silver ook niet overduidelijk te kwalificeren als *gay art*, omdat de kunstenaar niet in staat was zijn seksualiteit volledig kenbaar te maken in zijn kunst. Of zoals hij samenvat in de woorden van cultuurhistoricus Eve Kosofsky Sedgwick, het gaat hier om de 'epistemology of the closet'. Het gaat om symbolen die gekend worden door hen die kennis hebben van de wereld van het 'in de kast zitten'.⁸⁴ Silver wil benadrukken dat in de kunst van Johns geen letterlijke verwijzingen naar zijn eigen geaardheid te zien zijn. Net zoals bij iemand die nog in de kast zit, kan of wil Johns niet volledig uitkomen voor zijn seksualiteit vanuit een angst veroordeeld te worden. Geen irreële angst, gezien de sociale en politieke context waarin Johns werkte. De uitingen die Johns wel maakt moeten gezien worden als *queer*, omdat ze niet voldoen aan een normatieve vorm van seksualiteit en niet één op één passen binnen een collectieve homoseksuele identiteit. Daarnaast is het parodiëren van de mannelijkheid van het abstract expressionisme, zeker met het oog op de theorie van Judith Butler, een manier om uiting te geven aan de eigen persoonlijke seksualiteit. Johns probeert met zijn parodie de normen rondom mannelijkheid en heteroseksualiteit te ondermijnen, om zo enigszins zijn eigen seksualiteit vorm te kunnen geven. De parodie op de mannelijkheid van het abstract expressionisme is op deze manier niet zozeer te relateren aan homoseksualiteit als collectieve seksuele identiteit, maar de parodie kan wel gezien worden als *queer*, aangezien het voort zou komen uit een seksualiteit die 'anders' is dan de geldende normen en

⁸³ Silver 1992 (zie noot 58), p. 181.

⁸⁴ Idem, pp. 180-181.

deze normen dient te ondermijnen om geuit te kunnen worden. Deze interpretatie van Silver is een duidelijk voorbeeld van een *queer* benadering van kunst.

In zijn essay laat Silver in diverse voorbeelden zien hoe Johns in zijn werk verborgen verwijzingen maakt naar andere homoseksuele dichters, schrijvers en kunstenaars, zoals in het werk *In Memory of My Feelings – Frank O’Hara* (1961). Silver refereert in zijn essay aan een interpretatie van dit werk door kunsthistorici Charles Harrison en Fred Orton. Het artikel verscheen al in 1984 in het tijdschrift *Art History*.⁸⁵ Op basis van stijlkenmerken, die doen denken aan het abstract expressionisme, maken zij op dat het in het werk zou gaan om een uiting van persoonlijke gevoelens. De diptiekvorm zou duiden op een religieuze of waardevolle inhoud. Bovendien zou de mogelijkheid om het werk te sluiten wijzen op een inhoud die eigenlijk verborgen dient te zijn. De titel van het werk is tevens de titel van een gedicht geschreven door dichter Frank O’Hara. Dit gedicht gaat over het gevoel van eenzaamheid na het verliezen van een liefde. O’Hara was een bekend persoon in de kunstwereld van de jaren vijftig en tevens openlijk homoseksueel. De verwijzing naar O’Hara, in combinatie met de verwijzing naar een gedicht over liefdesverdriet, maakt het niet opmerken van de homoseksuele lading van *In Memory of My Feelings – Frank O’Hara* vrijwel onmogelijk. Naast O’Hara refereert Johns ook naar dichter Hart Cane, die op zijn beurt weer verwees naar dichter Walt Whitman.⁸⁶ Ook beschrijft Silver de overeenkomst tussen het werk *Figure 5* (1955) (afb. 24) van Johns en het werk *I Saw the Figure 5 in Gold* (1928) (afb. 25) van de homoseksuele kunstenaar Charles Demuth. Een overeenkomst tussen de twee kunstenaars en de werken werd al in 1967 beschreven door kunsthistoricus Max Kozloff. Toch bleef de kennis dat beide kunstenaars homoseksueel waren geheim, ook al waren homoseksuelen kunstenaars en kunstcritici hier wel degelijk van op de hoogte, aldus Silver.⁸⁷ Zo ontstaat er een lijn van homoseksuele kunstenaars en dichters die elkaar eer betonen in hun werk. Silver merkt nog wel op dat deze verwijzingen in het werk van Johns alleen kenbaar zouden zijn geweest voor een klein gezelschap dat zich ook bevond in dit homoseksueel discours en de kennis en inzicht hadden om de verwijzingen te decoderen en te ontrafelen tot hun ware betekenis. ‘In the work of his gay predecessors Johns found a language – shaped, as it were, by the closet – which could vouchsafe his passage as a modernist, American, gay painter.’⁸⁸ Het zoeken naar verborgen ‘homoseksuele’ symbolen en de plaatsing van Johns in een homoseksuele (kunst)geschiedenis, past veel meer bij een *gay study* dan een *queer study*. Dit illustreert nogmaals dat *gay studies* niet zomaar zijn vervangen door de opkomst van de *queer theory* en dat beide benaderingen vaak nog in combinatie worden ingezet door kunsthistorici.

2.3.3 Proto-pop als breekpunt in de canon

Belangrijk voor dit hoofdstuk is dat inzichtelijk wordt dat zowel Katz als Silver de kunst en artistieke ingrepen van Johns en Rauschenberg verklaren vanuit de seksualiteit van de kunstenaars. Het verschil is echter wel dat Silver veel meer nuance aanbrengt in zijn analyses. Hij erkent dat de uitdrukkingen van homoseksualiteit zijn gemaakt vanuit de ‘epistemology of the closet’, oftewel vanuit een soort beperking om concreet te kunnen spreken over homoseksualiteit. Net zoals Katz kiest Silver er toch voor om deze verborgen codes te ontrafelen. In hun analyses benadrukken ze vooral de pogingen van Johns en Rauschenberg om zich af te zetten tegen de mannelijkheid en het heteroseksuele aspect van het abstract expressionisme. Vanwege de context van het abstract

⁸⁵ Silver 1992 (zie noot 58), p. 180.

⁸⁶ Idem, pp. 183-184.

⁸⁷ Idem, p. 186.

⁸⁸ Idem, pp. 186-188.



Afbeelding 24

Jasper Johns, *Figure 5*, 1955, encaustiek en krantenpapier op doek, 183 x 137,5 cm, Centre Pompidou, Parijs.



Afbeelding 25

Charles Demuth, *I Saw the Figure 5 in Gold*, 1928, olieverf, potlood, inkt en bladgoud op karton, 90,2 x 76,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

expressionisme en de heersende homofobie in de samenleving, worden Johns en Rauschenberg gedwongen in de kast te blijven en dit heeft volgens beide kunsthistorici effect op de onderwerpen en beeldtaal van beide kunstenaars. Daarbij wordt het afzetten tegen en parodiëren van het abstract expressionisme centraal gesteld. Dat was volgens Katz en Silver het belangrijkste wat de kunstenaars probeerden te bereiken met hun kunst.

De benaming 'proto-pop' die beide kunsthistorici gebruiken, past ook bij dit idee van afzetten tegen een dominante kunststroming en het ontwikkelen van een nieuwe beeldtaal. Met name 'proto', wat in dit geval 'voorloper' betekent, benadrukt een aanzet tot en het einde van de kunst die er aan vooraf ging. Deze benaming voor de kunst van Johns en Rauschenberg geeft de kunstenaars een scharnierpositie in de canon van de moderne kunst. Deze plek benadrukt met name hun avant-garde positie. Opvallend is dat deze avant-garde positie naar voren komt als in de analyse van hun kunst seksualiteit centraal wordt gesteld.

Er is ook kritiek op de interpretaties waarin de kunst van Johns en Rauschenberg vooral gezien wordt als pogingen zich af te zetten tegen het mannelijke en heteroseksuele aspect van het abstract expressionisme. Kunsthistoricus James Boaden geeft in zijn essay 'A Queer Turn? Proto-pop and the shadow of Abstract Expressionism' (2005) kritiek op de wijze waarop auteurs zoals Katz vooral het verschil tussen het mannelijke en heteroseksuele karakter van het abstract expressionisme en dat van proto-pop uitvergroten. Dit verschil is volgens Boaden minder groot dan auteurs als Katz laten lijken. Ten eerste wil Boaden benadrukken dat de mannelijkheid van het abstract expressionisme vooral gebaseerd is op de mythe rondom kunstenaar Jackson Pollock. Daarnaast richt hij zijn kritiek op de wijze waarop, met name door Katz, proto-pop beperkt wordt tot het werk van Johns en Rauschenberg. Alsof er tussen het abstract expressionisme van Pollock en De Kooning geen geleidelijk ontwikkeling was en er alleen een harde botsing ontstond met de 'proto-kunst' van Johns en Rauschenberg. Doordat Katz dit benadert als botsing, lijkt het ook alsof alleen Johns en Rauschenberg een artistieke vernieuwing hebben ingezet. Daardoor zou het volgens Boaden, vanwege de homoseksualiteit van beide kunstenaars, ook makkelijk worden om seksualiteit in verband te brengen met deze vernieuwingen. Boaden bekritiseert dat Katz voor het gemak andere kunstenaars als Larry Rivers en vrouwelijke kunstenaars als Elaine de Kooning (1918-1989) en Grace Hartigan (1922-2008), die qua ontwikkeling tussen het abstract expressionisme en proto-pop staan, niet opneemt in zijn analyse.⁸⁹ Zo is in het werk *Washington Crossing the Delaware* (1953) (afb. 26) van Rivers te zien hoe hij een bekend schilderij, namelijk het gelijknamige schilderij van kunstenaar Emanuel Leutze (1816-1868) uit 1851 (afb. 27), toe-eigent en het gebruikt in zijn eigen werk. Boaden illustreert aan de hand van een *case study* over kunstenaar Larry Rivers dat er al voor Johns en Rauschenberg artistieke veranderingen ingezet werden.⁹⁰ Opvallend is dat Boaden nou juist met een analyse van de homoseksuele kunstenaar Larry Rivers wil aantonen dat auteurs als Katz en Silver seksualiteit te veel in verband brengen met de vernieuwingen in de kunst na het abstract expressionisme. Eigenlijk haalt Boaden hiermee zijn eigen kritiek onderuit, want ook hij legt verbanden tussen vernieuwingen die Rivers inzet en het privéleven van de kunstenaar. Het enige wat Boaden wel degelijk juist uiteenzet is dat de scheiding tussen het abstract expressionisme en proto-pop minder groot is dan wordt gesuggereerd, omdat in de analyse van bijvoorbeeld Katz kunstenaars van de zogenaamde 'second New York school' niet genoemd worden. De eerder genoemde kunstenaars als Larry Rivers en Elaine de Kooning kunnen tot deze tweede generatie van de New York school worden gerekend. De scheiding tussen het abstract expressionisme en proto-pop en de

⁸⁹ Boaden 2005 (zie noot 12), pp. 94-95.

⁹⁰ Idem, pp. 96-102.



Afbeelding 26

Larry Rivers, *Washington Crossing the Delaware*, 1953, olieverf, grafiet en houtskool op doek, 212,4 x 283,5 cm, Museum of Modern Art, New York.



Afbeelding 27

Emanuel Gottlieb Leutze, *George Washington Crossing the Delaware*, 1851, olieverf op doek, 378,5 x 647,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

rol die seksualiteit hierin zou hebben gespeeld, met name als je proto-pop enkel beschouwt als de kunst van Johns en Rauschenberg, is volgens Boaden ongenueanceerd en veel te sterk aangezet.⁹¹ De vraag is: krijgen Johns en Rauschenberg een zelfde scharnierpositie in de canon toegewezen als hun seksualiteit minder benadrukt wordt in de analyse van hun kunst? Deze vraag zal in de volgende paragraaf centraal staan.

2.4 Neo-dada: voortzetten van Duchamps nalatenschap

Boaden gaat in zijn tekst er nog steeds van uit dat kunst vanaf halverwege de jaren vijftig zich afzet tegen de kunst die ervoor werd gemaakt, in het bijzonder het abstract expressionisme. Dit idee ontstaat vanuit een aanname dat elke avant-garde stroming, zoals proto-pop, zich altijd afzet tegen wat ervoor gebeurde. Deze modernistische gedachte van een lineaire ontwikkeling in de kunst geeft weinig aandacht aan het toe-eigenen van een traditie. Een nieuwe kunststroming zoals proto-pop kan benaderd worden als iets wat zich afzet, of het kan benaderd worden als een nieuwe stap in een ontwikkeling binnen de kunst die al eerder begon. Kunsthistoricus David Hopkins kiest in zijn boek *Dada's Boys. Masculinity after Duchamp* (2007) een dergelijke benadering. Hij beschrijft de kunst van Johns en Rauschenberg binnen de ontwikkeling van de kunststroming dada, waarvan kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) de belangrijkste grondlegger was. Hopkins noemt de kunst van Johns en Rauschenberg dan ook niet proto-pop, maar neo-dada.⁹²

Opvallend aan de tekst van Hopkins is hoe hij bij de beschrijving van neo-dada meer kunstenaars dan alleen Johns en Rauschenberg noemt als vernieuwers van de kunst, zoals kunstenaar en componist Johns Cage (1912-1992) en choreograaf Merce Cunningham (1919-2009). Volgens Hopkins bestond de neo-dada groep uit bewonderaars van het werk van Duchamp en de meeste van hen kenden Duchamp ook persoonlijk. Dat de Amerikaanse neo-dada kunstenaars de Franse kunstenaar Duchamp kenden kwam mede doordat Duchamps werk al in 1913 op de bekende tentoonstelling *Armory Show* te zien was en hij twee jaar later emigreerde naar Amerika.⁹³ De nieuwe groep kunstenaars nam de ironie en onverschilligheid van Duchamp over in hun werk. De ironie, die Silver ook noemt in zijn essay, werd een stijfijguur van de neo-dada groep en een stijfijguur van homoseksualiteit. Deze uitingen van homoseksualiteit waren volgens Hopkins vooral een aanval op het mannelijke abstract expressionisme. Hopkins nuanceert echter wel het idee van het mannelijke abstract expressionisme en vraagt zich af of je wel kunt concluderen dat het abstract expressionisme werkelijk zo mannelijk en heteroseksueel was. Hij geeft als voorbeeld dat O'Hara, zelf homoseksueel, in 1959 de eerste monografie over Pollock heeft geschreven.⁹⁴

Interessant voor dit hoofdstuk is hoe Hopkins de homoseksualiteit van Johns en Rauschenberg, maar ook van Cage en Cunningham, uitlegt als een fenomeen dat een voortzetting is van de dada-traditie. Hopkins maakt een onderscheid tussen *homosocial* en homoseksualiteit. *Homosocial* is de omgang en samenwerking met personen van het gelijke geslacht in hechte groepen, in het geval van Duchamp zijn omgang met mannelijke kunstenaars. Hopkins noemt bijvoorbeeld de samenwerking tussen Duchamp en fotograaf Man Ray (1890-1976) (afb. 28). Deze omgangsvorm tussen mannen vond zowel plaats op sociaal als professioneel gebied. Het 'homosociale' van dada vervaagde bij de neo-dadaïsten in homoseksualiteit. Hopkins ziet dit niet als een grote verandering of

⁹¹ Boaden 2005 (zie noot 12), p. 105.

⁹² David Hopkins, *Dada's boys. Masculinity after Duchamp*, New Haven/Londen 2007, p. 110.

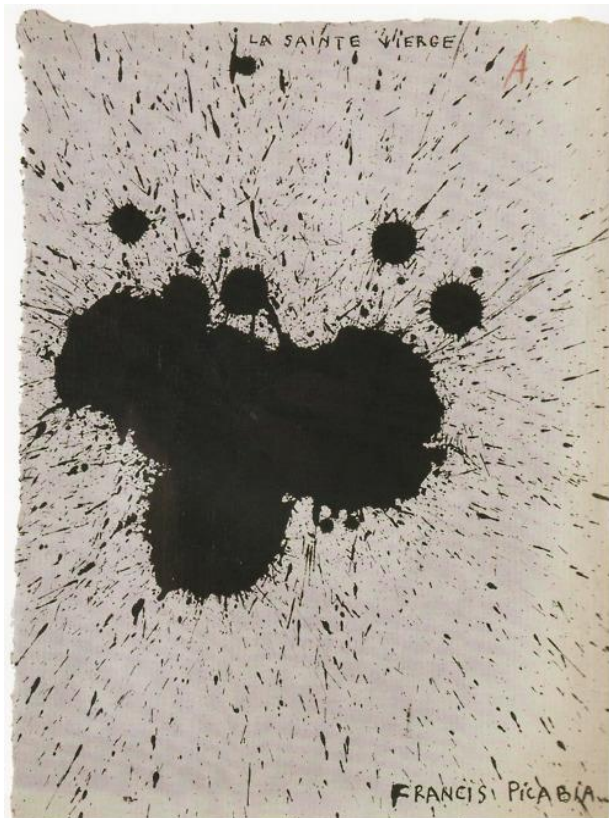
⁹³ Tate, *Marcel Duchamp*, < <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036>> (21 oktober 2014).

⁹⁴ Hopkins 2007 (zie noot 92), p. 110.



Afbeelding 28

Marcel Duchamp in 1923, gefotografeerd als zijn alter ego Rose Selavy. Fotograaf: Man Ray.



Afbeelding 29

Francis Picabia, *The Blessed Virgin*, 1920, pen op papier, afmetingen niet teruggevonden, bewaarplaats niet teruggevonden.

omslagpunt, maar eerder als een ontwikkeling van dada naar neo-dada. Dit proces is volgens Hopkins vooral zichtbaar in het werk van Johns en Rauschenberg. Hopkins vergelijkt het werk *Bed* (1955) van Rauschenberg met een werk van Francis Picabia (1879-1953) genaamd *The Blessed Virgin* (1920) (afb. 29). Beide werken laten spetters zien die een bepaalde lichamelijke associatie oproepen. Bij het werk van Picabia kan gedacht worden aan (menstruatie)bloed. Rauschenberg gebruikt ook spetters als stijlfiguur in zijn werk *Bed*. Volgens Hopkins heeft Rauschenberg zich daarbij laten inspireren door Picabia. De kunstenaar zou namelijk via Cage op de hoogte zijn van het werk van dada kunstenaars. De spetters in het werk van Rauschenberg versterken, vanwege hun plaatsing op een echt bed, de associatie met lichamelijke vloeistoffen zoals sperma, uitwerpselen en bloed. Met name door de overwegend witte kleur van de vlekken roept de associatie op met sperma en daarmee legt *Bed* vooral nadruk op het mannelijk lichaam.⁹⁵

Opvallend is hoe Hopkins aan wil tonen dat de stijlfiguren in het werk van Rauschenberg afkomstig zijn uit dada kunst. Hij ontkent niet dat deze stijlfiguren uiteindelijk gebruikt worden om een inhoud uit te dragen die voortkomt uit Rauschenbergs seksualiteit, maar dit is pas een volgende stap in zijn analyse. Dat Rauschenberg in *Bed* de nadruk voornamelijk op het mannelijk lichaam legt, zou best voort kunnen komen uit zijn seksualiteit. De wijze waarop hij deze inhoud uitdrukt, met welke stijlfiguren, is volgens Hopkins echter niet afkomstig uit zijn seksualiteit. De artistieke keuzes die Johns en Rauschenberg maakten zijn niet direct af te leiden van hun seksualiteit, zoals Katz dat wel beweert. Hopkins probeert het werk van de kunstenaars te interpreteren als een voortzetting van dadaïstische stijlfiguren. De homoseksuele betekenis van bijvoorbeeld Jasper Johns' *Target with Plaster Casts* wordt door Kenneth Silver gezien als iets wat voortkomt uit de homocultuur en de cultsymbolen uit deze cultuur laat zien. Hopkins wil laten zien dat de schietschijf in het werk van Johns net zo goed kan refereren aan de schoten van de vrijgezellen in het werk *La mariée mise à nu par ses célibataires même* (1915-1923) (afb. 30) van Duchamp. Dit werk gaat over een paringsritueel dat niet kan plaatsvinden omdat het vrouwelijke en het mannelijke van elkaar gescheiden zijn. In de bovenste helft is de bruid te zien, in de onderste helft is de mannelijke vrijgezel geplaatst. In deze mechanische weergave van seks lukt het de mannelijke helft niet om zijn 'love gasoline' bij de vrouwelijke helft te krijgen.⁹⁶ Het zijn deze schoten waarnaar Hopkins verwijst als hij Duchamps werk in verband wil brengen met het werk van Johns.

Een ander voorbeeld dat Silver geeft in zijn tekst is de verbinding tussen de cultstatus van de heilige Sebastiaan in de homocultuur en het werk *Target with Plaster Casts*. De lichaamsdelen in het werk zouden staan voor een homoseksueel lichaam dat geofferd wordt aan de pijlen van Cupido. Deze god van de liefde richt zijn pijlen op de schietschijf in het werk. Hopkins wil die verbinding ontcrachten door te zeggen dat *Target with Plaster Casts* ook gezien zou kunnen worden als een verwijzing naar Duchamps *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. De schietschijf zou in het werk van Johns zou bijvoorbeeld in verband gebracht kunnen worden met het 'schieten' van de vrijgezelle mannen in het werk van Duchamp.⁹⁷ Wat Hopkins wederom wil aantonen is hoe stijlfiguren en thema's uit dada kunst hetgeen zijn wat kunstenaars als Johns en Rauschenberg voornamelijk heeft geïnspireerd en niet zoals Silver beweert dat hun inspiratie voorkomt vanuit hun seksualiteit. Of zoals Hopkins samenvat: 'The point, then, is that Duchampian tropes lent themselves almost effortlessly to gay appropriation; in a sense his practice was inherently "queer".'⁹⁸

⁹⁵ Hopkins 2007 (zie noot 92), pp. 110-112.

⁹⁶ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 63), pp. 244-245.

⁹⁷ Hopkins 2007 (zie noot 92), pp. 112-113.

⁹⁸ Idem, p. 114.



Afbeelding 30

Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires même*, 1915-1923, olieverf, vernis, loden folie, loden draad en stof op twee glazen panelen, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Katz en Silver geven seksualiteit een relatief grote rol in hun interpretaties. Dit heeft als gevolg dat de kunstenaars worden gezien als een startpunt van een nieuwe ontwikkeling in de kunst. Als je seksualiteit echter minder direct in verband brengt met de artistieke praktijk van kunstenaars, zoals Hopkins doet, dan krijgen Johns en Rauschenberg een heel andere soort plaats binnen de canon. Het benadrukken van de verbanden met dada kunstenaars zoals Duchamp zet hen in een veel langere traditie. Het is niet langer hun seksualiteit die artistieke vernieuwing veroorzaakte, er is eerder een voortzetting en toe-eigening van stijlfiguren. Nogmaals, Hopkins ontkent niet dat seksualiteit helemaal geen rol heeft gespeeld bij Johns en Rauschenberg, maar hij geeft deze benadering een minder prominente plek in zijn analyse. Door het werk van Duchamp meer vanuit de *queer theory* te benaderen, maakt hij het verschil tussen de heteroseksualiteit van Duchamp en de homoseksualiteit van Johns en Rauschenberg ook minder groot. Bovendien is de vraag hoe groot dat verschil überhaupt al was, tenslotte was Duchamp ook al veel bezig met gender zoals in zijn alterego Rose Selavy. Queer theory gaat niet uit van vaststaande seksuele categorieën. De toepassing van *queer theory* geeft Hopkins de mogelijkheid uitingen van Duchamp te *queeren*, oftewel aan te tonen dat ze spelen met de constructie van seksualiteit. Door Duchamps werk zo te benaderen, is het ook mogelijk om op het gebied van seksualiteit een lijn te leggen van Duchamp naar het werk van Johns en Rauschenberg. De artistieke overgang naar het werk van Johns en Rauschenberg wordt zo minder hard.

2.5 Conclusie: de dualiteit van proto-pop en neo-dada

Het belangrijkste voor dit hoofdstuk is de hypothese dat de mate en de wijze waarop seksualiteit wordt gebruikt bij de interpretatie van kunst, gevolgen kan hebben voor de plek die Johns en Rauschenberg toegewezen krijgen in de canon van de moderne kunst. Als seksualiteit een centrale rol krijgt, zoals bij Katz en Silver, resulteert dit in het geval van Johns en Rauschenberg in een beschrijving van hun werk die vooral het afzetten tegen het heteroseksuele karakter abstract expressionisme benadrukt. Vanwege hun seksualiteit waren de kunstenaars gedwongen tot het uitwissen van de beeldtaal van hun voorgangers en moesten ze een nieuwe beeldtaal ontwikkelen. Die beeldtaal zal een voorloper zijn van de latere pop art. Als seksualiteit meer vanuit de *queer theory* wordt benaderd, als het uiten van een persoonlijke seksualiteit via de ondermijning en het parodiëren van de normen rondom seksualiteit, is het ook mogelijk om verbanden te leggen met voorgangers als Duchamp.

Wat dit hoofdstuk met name heeft gepoogd te doen is het problematiseren van Johns en Rauschenberg als centrale personen binnen een zogenaamde breuk binnen de moderne kunst en de rol die hun seksualiteit hierbij zou hebben gespeeld. Het heeft inzichtelijk willen maken dat er meerdere manieren zijn waarop de kunst van Johns en Rauschenberg benaderd kan worden en dat de rol van seksualiteit daarin verschillend is. De dwingende interpretatie van Katz waarin Johns en Rauschenberg vanwege hun geaardheid geïsoleerd raakten van de kunstwereld en gedwongen werden tot kunstzinnige innovaties, is daarmee op z'n minst in een kritisch licht gezet. Het zoeken naar een (homo)seksuele lading in het werk van Johns en Rauschenberg lijkt zo een geforceerde analyse te worden. In het volgende hoofdstuk zal verder bestudeerd worden in welke context Johns en Rauschenberg hun kunst maakten en in hoeverre in eigentijdse bronnen elementen uit het privéleven van de kunstenaars worden betrokken in de beschrijving van hun kunst. Ook zal er specifiek gekeken worden of de kunstenaars worden beschreven als afzetting tegen het abstract expressionisme of dat ze gezien worden als een voortzetting van dada.

Hoofdstuk 3

Eigentijdse receptie en representatie

Dit hoofdstuk bespreekt een aantal eigentijdse bronnen waarin geschreven wordt over Jasper Johns en Robert Rauschenberg en het werk dat zij maakten. Het onderzoek voor deze thesis is beperkt tot de werken die beide kunstenaars maakten ten tijde van hun relatie van 1954 tot 1962. Voor het zoeken naar eigentijdse bronnen is echter een iets ruimere afbakening gekozen. De gebruikte bronnen zijn afkomstig uit de periode 1958 tot 1967. Bij de selectie van bronnen is gepoogd een evenwicht in teksten over Johns en Rauschenberg te bewaren.

Bij het zoeken naar bronnen bleken er weinig ‘vroege’ bronnen beschikbaar te zijn.⁹⁹ Dit komt omdat de twee kunstenaars pas rond 1963/1964 hun eerste grote overzichtstentoonstellingen krijgen. In het bijzonder over Rauschenberg zijn er geen bronnen uit de periode voor 1962 gevonden. Van Johns zijn er daarentegen wel twee bronnen gevonden voor 1962, waarvan de vroegste uit 1958 komt. De vroegste bron uit 1958 over Johns is logisch, aangezien de kunstenaar pas in dat jaar ontdekt werd door galeriehouder Leo Castelli. Dat de vroegere bronnen in het tijdsbestek en mogelijkheden van dit onderzoek niet gevonden zijn, betekent niet dat de bronnen niet bestaan. Hoogstwaarschijnlijk zou een uitgebreidere zoektocht, in bijvoorbeeld de *Archives of American Art*, wel degelijk leiden tot de vondst van vroege bronnen. Voor dit onderzoek is vooral gebruik gemaakt van de verwijzingen in boeken gewijd aan Johns of Rauschenberg. Ook is gezocht naar artikelen in de knipselmappen van het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Ook lijkt de interesse in de kunstkritiek voor Jasper Johns groter dan voor Robert Rauschenberg. Dit resulteert erin dat de teksten over Johns omvangrijker en complexer zijn. In de beschrijving van de eigentijdse bronnen zal gekeken worden wat de eventuele aanleiding is voor dit verschil. Het bestuderen van de bronnen richt zich op de beschrijving van de kunst gemaakt ten tijde van de relatie. De beschrijvingen van werken gemaakt na deze periode wordt buiten beschouwing gelaten. Gekozen is om bronnen na 1962 te gebruiken, omdat deze bronnen belangrijk zijn bij de kunsthistorische beschrijving en duiding van de werken die tussen 1954 en 1962 zijn gemaakt. Zoals het boek *New York: the new art scene* (1967) van fotograaf Ugo Mulas, dat een relevante beschrijving geeft van een groep kunstenaars, waar onder meer Johns en Rauschenberg onderdeel van waren, in zowel woord en beeld. Het essay dat in dit boek staat is echter niet door Mulas, maar door kunsthistoricus Alan R. Solomon. In dit hoofdstuk zullen meerdere teksten van Solomon besproken worden.

Het hoofdstuk is opgedeeld in drie paragrafen. In de eerste paragraaf worden de kunstkritieken voor de overzichtstentoonstellingen besproken. Deze bronnen hebben een andere aard dan latere bronnen, omdat ze meer beschrijvend zijn en nog niet zozeer retrospectief en duidend in kunsthistorische zin. De tweede paragraaf bespreekt de tentoonstellingscatalogi van drie grote overzichtstentoonstellingen en kunstkritieken die naar aanleiding daarvan zijn verschenen. In de laatste paragraaf komen bronnen aan bod die na 1965 een uitgebreidere plaatsing van de kunstenaars en hun werk bespreken en in beeld brengen. De fotografische representatie neemt hierbij een centrale plek in. Bij de analyse van het beeldmateriaal zullen foto's van diverse fotografen

⁹⁹ Er is gezocht naar eigentijdse bronnen door te kijken naar de verwijzingen in hedendaagse teksten die het vroege werk van de kunstenaars bespreken. Het gebruik van de digitale zoekmachine *Bibliography of the History of Art* was niet relevant aangezien deze zoekmachine enkel bronnen verwijst vanaf 1975.

betrokken worden. Niet alleen worden foto's besproken waarop Johns en Rauschenberg te zien zijn, maar ook foto's waar andere kunstenaars op te zien zijn, die gezien kunnen worden als hun tijdgenoten.

Het doel van dit hoofdstuk is niet alleen het beschrijven van de eigentijdse receptie en representatie, maar ook om te kijken naar de termen waarmee het werk wordt geduid. Spelen de termen (neo-)dada of (proto-)pop al een rol in deze bronnen, of zijn andere begrippen dominant? Uiteraard zal ook gekeken worden naar de mate waarin persoonlijke factoren, zoals de seksualiteit van de kunstenaars, worden ingezet bij de beschrijving en analyse van de werken.

3.1 1958-1962: 'the exhilaration of discovery'

In 1958 had Jasper Johns zijn eerste solotentoonstelling in de galerie van de gerenommeerde kunsthandelaar Leo Castelli. Naar aanleiding van deze tentoonstelling, die in het vorige hoofdstuk al werd beschreven als een groot succes, schreef kunstcriticus Robert Rosenblum een kort verslag in het tijdschrift *Arts*. Hij schreef een positieve recensie en richtte zich vooral op wat Johns in zijn vroege werken afbeeldt. De onderwerpen in het vroege werk van Johns bestaan onder andere uit de Amerikaanse vlag, cijfers en schietschijven. De werken zijn volgens Rosenblum vooral aantrekkelijk vanwege de manier waarop ze bekende symbolen op een nieuwe wijze tentoonstellen. Daarnaast zijn de werken aantrekkelijk vanwege hun 'primer-like' uiterlijk, dat lijkt op de primaire en onmiskenbare kwaliteit van abstract expressionistische werken. Of zoals hij schrijft: '[W]hich lends these pictures the added poignancy of a beloved handmade transcription of unloved, machine-made images.'¹⁰⁰ Maar bovenal is het nieuwe karakter van de werken, de nieuwe onderwerpen die worden getoond aan de toeschouwer, wat ze zo goed maakten. De werken gingen tegen de bestaande normen van het schilderen in. De formalistische regels van het abstract expressionisme en de kunstkritiek van Clement Greenberg waren vastgelopen en Johns ontdekte een manier om deze regels te ondermijnen en tot een nieuwe vorm van schilderkunst te komen. Rosenblum noemt dit: 'the exhilaration of discovery.'¹⁰¹ Rosenblum gaat hier verder niet op in, maar deze ondermijning en de ontdekking van een nieuwe vorm van schilderkunst zal in de loop van dit hoofdstuk verder aan bod komen.

Twee jaar later schrijft Rosenblum wederom een artikel over Jasper Johns. Ook hierin benadrukt hij de nieuwe ontdekking, het afbeelden van symbolen uit de populaire cultuur, die Johns doet in zijn werk. Volgens Rosenblum weet de kunstenaar de toeschouwer uit te dagen om voor het eerst echt naar alledaagse symbolen te kijken, zoals cijfers en een nationale vlag. Johns bewerkt alledaagse fenomenen tot het monumentale beelden op zichzelf zijn geworden. 'We look at things, we never looked before', aldus Rosenblum.¹⁰² De manier van afbeelden krijgt zijn kwaliteit door de versimpeling van kleur en vorm, iets wat Rosenblum vergelijkt met kunstenaars als Mark Rothko en Barnett Newman. Hij gaat in dit artikel uitgebreider in op de duiding van het werk binnen de kunsthistorische context en beschrijft het werk ten opzichte van dada en het abstract expressionisme. Rosenblum benoemt dat de verhouding tussen kunst en werkelijkheid, die Johns laat zien in zijn werk, doet denken aan dada. Maar toch vindt hij Johns meer bij het abstract expressionisme passen dan bij dada. Johns voegt volgens Rosenblum de 'gewone' realiteit toe aan het abstract expressionisme. Dit doet de kunstenaar door nieuwe beelden te introduceren in de

¹⁰⁰ Robert Rosenblum, 'Jasper Johns', in: *Arts*, vol. 32 (1958), nummer onbekend (januari), pp. 54-55, p. 55.

¹⁰¹ Idem, p. 55.

¹⁰² Robert Rosenblum, 'Jasper Johns', in: Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays by Robert Rosenblum*, New York 1999, pp. 147-154, p. 150.

stijlkenmerken van het abstract expressionisme. Rosenblum doelt daarmee in deze tekst vooral op de reductie van vorm en kleuren. Die zorgt volgens hem voor de meest sterke visuele uitdrukkingen.¹⁰³ Rosenblum legt de nadruk vooral op hoe het fenomenen worden afgebeeld: dat past het meest bij het abstract expressionisme, dus past Johns meer bij het abstract expressionisme dan bij dada. Vorm en formele aspecten worden zwaarder gewogen dan de inhoudelijke betekenis van de werken. Er werd al helemaal niet gesproken over de persoonlijke context. De termen (neo)-dada en pop kwamen ook niet naar voren in het artikel.

Om ook aandacht te besteden aan de mogelijke beschrijving van de onderlinge beïnvloeding tussen Johns en Rauschenberg is de receptie van een groepstentoonstelling, waarin beide kunstenaars betrokken zijn, bestudeerd. De tentoonstelling *4 Amerikanen*, die plaatsvond in 1962 in de nieuwe vleugel van het Stedelijk Museum in Amsterdam, is hiervoor gekozen. Hier werden de werken van kunstenaars Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Alfred Leslie (geb. 1927) en Richard Stankiewicz (1922-1983) getoond. Bronnen die de receptie van de tentoonstelling beschrijven en die beschikbaar zijn bij de bibliotheek van het Stedelijk Museum in Amsterdam, bestaan uit enkele korte krantenartikelen. De mening van de Nederlandse recensenten is verdeeld. J.M. Boers noemt de tentoongestelde kunst in de avondkrant *Het Vaderland* 'animerend om naar te kijken' en is daarmee één van de positievere recensenten.¹⁰⁴ Ook criticus Dolf Welling in het *Dordrechtisch Nieuwsblad* is redelijk positief over de tentoongestelde kunst, alleen heeft hij hier en daar wel wat op te merken. Het werk van Stankiewicz krijgt het meeste kritiek en noemt hij: 'uit roest in elkaar gezette ondingen.'¹⁰⁵ Het werk van Johns vindt hij vernieuwend, maar het resultaat noemt hij 'schamel'. Het lijkt alsof Welling wil zeggen: de kunst is nieuw, maar kwalitatief nog erg onstabiel. In de *Volkskrant* schreef Lambert Tegenbosch een stuk minder positief over de tentoonstelling. Met als titel 'Woestelingen' noemt hij de kunst 'met ontzettende ravages aanrichtende razernij' en 'wanhopige vernielzucht'.¹⁰⁶ Ook criticus Ton Frenken heeft weinig goeds over voor de Amerikaanse kunstenaars en hun werk. Hij schrijft in de *Nieuwe Eindhovense Krant* dat het Amerikaanse karakter vooral zit in het 'goedmoedige' neo-dadaïsme. Op cynische toon schrijft Frenken dat de vier tentoongestelde kunstenaars daar oprecht in schijnen te geloven. Dit zou het gevolg zijn van 'jarenlange propaganda' door de uit Europa gevluchte kunstenaar Marcel Duchamp. Het idee van dada is volgens Frenken achterhaald en weet niet langer te provoceren.¹⁰⁷ Opvallend is dat Frenken als enige het verband legt met dada en kunstenaar Marcel Duchamp, ook al heeft hij hier weinig goeds over te zeggen. Over de inhoud van de werken wordt vrijwel niet uitgewijd. Het gaat vooral over de manier waarop de werken zijn gemaakt en de symbolen en objecten die ze bevatten. Waar de 'exhilaration of discovery' bij Rosenblum nog positief uitpakt, zijn de Nederlandse critici meer gemengd in hun oordeel en lijkt het wel alsof de meesten van hen nog niet de behoefte voelen om deze nieuwe ontwikkeling uitgebreid te bespreken en te plaatsen binnen de kunstgeschiedenis. Niet lang erna zal dit veranderen wanneer Johns en Rauschenberg beiden een grote overzichtstentoonstelling krijgen in New York en Londen.

¹⁰³ Rosenblum 1999 (zie noot 102), p. 148-152.

¹⁰⁴ J.M. Boersma, 'Stoel, haan en verf in museum', *Het Vaderland* 19 mei 1962.

¹⁰⁵ Dolf Welling, 'Het luide leven', *Dordrechtisch Nieuwsblad* 28 mei 1962.

¹⁰⁶ Lambert Tegenbosch, 'Woestelingen', *Volkskrant* 14 juni 1962.

¹⁰⁷ Ton Frenken, 'Vier Amerikanen', *Nieuwe Eindhovense Krant* 9 juni 1962.

3.2 1963-1965: retrospectieve tentoonstellingen

In de jaren 1963 en 1964 vinden de overzichtstentoonstellingen plaats. Beide kunstenaars worden getoond in het Jewish Museum in New York en in de Whitechapel Gallery in Londen. De werken van Rauschenberg werden als eerst tentoongesteld in het Jewish Museum van 31 maart tot 12 mei 1963. In 1964 in de maanden februari en maart hing zijn werk in Londen. Het werk van Johns werd van 16 februari tot 12 april 1964 in het Jewish Museum getoond en aan het eind van datzelfde jaar in de maand december was het te zien in Londen in de Whitechapel Gallery.

Om een goede vergelijking te maken tussen de beschrijving van het werk van Johns en Rauschenberg is ervoor gekozen om van beide kunstenaars de tentoonstellingen in dezelfde musea te bestuderen. Aangezien de catalogustekst bij de tentoonstellingen van Johns in New York en Londen hetzelfde is, is er een tekst van kunstcriticus Rosalind Krauss toegevoegd om genoeg basis te bieden om iets te kunnen zeggen over de retrospectieve beschrijving van het werk. Deze tekst is niet direct naar aanleiding van de tentoonstelling geschreven en stond dan ook niet in de catalogus. Om enige structuur aan te brengen in deze uiteenzetting, is deze paragraaf verdeeld in een deel over Rauschenberg en vervolgens een deel over Johns.

3.2.1 Robert Rauschenberg

In 1963 wordt in het Jewish Museum in New York een grote overzichtstentoonstelling gewijd aan Robert Rauschenberg. De catalogus bij deze tentoonstelling opent met:

'With this exhibition the Jewish Museum begins its new contemporary art program. It is particularly appropriate that Robert Rauschenberg should be chosen as the subject of the first exhibition, since he must be counted among the important precursors of the newest tendencies in modern art.'¹⁰⁸

De keuze voor Rauschenberg als eerste kunstenaar die tentoongesteld wordt, geeft aan dat er een bepaalde waarde en een centrale rol aan hem wordt toegedicht. Het gaat niet langer over de nieuwe kunst die hij presenteert, maar hij wordt nu in een breder perspectief geplaatst. Curator van de tentoonstelling Alan R. Solomon begint zijn tekst in de catalogus met de introductie van een nieuwe groep kunstenaars die hij de 'new realists' of 'pop artists' noemt. Het belangrijkste wat de *pop artists* veranderen in de kunst is het afwijzen van een bepaalde hiërarchie van materialen, welke wel of niet geschikt zijn voor schilderkunst. Ze hebben de grens tussen beeldhouwen en schilderen doen vervagen, zoals te zien in de Rauschenbergs *combines*. Daarnaast hebben ze traditionele waarden rondom esthetiek aan de kant geschoven en gebruiken ze als onderwerp ook beelden die voorheen als vulgair werden gezien en alleen in commerciële kunst gebruikt zouden worden. Johns en Rauschenberg worden door Solomon genoemd als voorlopers van deze nieuwe groep kunstenaars. Johns zou vooral inzicht bieden in de abstracte vormen en de meer banale beelden uit het dagelijks leven. Rauschenberg zou met name verantwoordelijk zijn voor de discussie rondom het toe-eigenen van beelden.¹⁰⁹

De *combines* van Rauschenberg spelen met de spanning tussen het traditioneel beschilderde doek, in een stijl die doet denken aan de stijl van De Kooning, en 'echte' of fysieke objecten. Kunstenaar Pablo Picasso (1881-1973) wordt genoemd als dé voorganger van zowel De Kooning als Rauschenberg, niet alleen qua stijl, maar ook qua inhoud. De objecten die Rauschenberg gebruikt om

¹⁰⁸ Alan R. Solomon, *Robert Rauschenberg*, tent. cat. New York (Jewish Museum) 1963, ongepagineerd.

¹⁰⁹ Idem, ongepagineerd.

zijn *combines* mee op te bouwen, zoals opgezette vogels, kussens en colaflessen, zijn associatief van aard en doen denken aan de 'constructies' die Picasso vanaf 1912 maakte. Beide kunstenaars zouden zich bezighouden met de spanning tussen het illusionistische karakter van verf en de aanwezigheid van fragmenten uit de realiteit in de vorm van objecten die aan het werk zijn toegevoegd. Solomon noemt verder niet om welke werken van Picasso het dan zou gaan. Het lijkt wel alsof het voor Solomon totaal vanzelfsprekend is dat Picasso dé inspiratiebron is voor Rauschenberg en het geven van voorbeelden daarom niet eens meer nodig is. De overtuiging van de curator komt duidelijk naar voren in het volgende citaat: 'The common source for both Rauschenberg and the generation of de Kooning is, of course, the bravura style of Picasso.'¹¹⁰

Ondanks de sterke associatieve aard van de objecten die Rauschenberg gebruikt, zoals een opgezette geit in het werk *Monogram* (1955-1959) (afb. 17) of Coca-Cola flesjes in onder andere het werk *Coca-Cola Plan* (1958) (afb. 31), moeten de werken niet gezien worden als anagrammen waarvan de betekenis via puzzelen tevoorschijn komt. 'There are no secret messages in Rauschenberg, no program of social or political discontent transmitted in code, no hidden rhetorical commentary on the larger meaning of Life or Art, no private symbolism available only to the initiate.'¹¹¹ De ware betekenis van de werken ligt in de confrontatie van nieuwe beelden die om een uitleg vragen. De noodzaak naar uitleg zorgt ervoor dat de toeschouwer beter of meer gaat kijken. Hoe meer je kijkt, hoe meer je geconfronteerd wordt met de complexiteit van de betekenis. Het goede van het werk ligt in het meervoudige karakter van het werk, aldus Solomon. Zou je op zoek gaan naar een eenduidige betekenis, dan ontkracht je het werk alleen maar. 'Many of the objects used by Rauschenberg raise questions about their conventional functions in this way which their presence is not intended to answer.'¹¹²

Over de persoonlijke betekenis van de objecten in de *combines* blijft Solomon enigszins vaag in zijn tekst. De beelden verwijzen wel naar persoonlijke herinneringen en beelden uit het leven van de kunstenaar, zoals zijn geboorteplaats. Solomon benadrukt echter ook dat de beelden nooit autobiografisch zijn en dat er geen bewust symbolisch of verhalend karakter in de selectie van objecten zit. Dit betekent volgens hem weer niet dat er ook geen onbewuste selectie heeft plaatsgevonden. De objecten en beelden zijn dus verbonden aan het leven van de kunstenaar, maar gaan niet per se over het persoonlijke leven van Rauschenberg. Solomon legt in zijn tekst meer de nadruk op de vragen die de objecten stellen over hun betekenis, dan op de inhoudelijke betekenissen van de objecten.¹¹³

Solomon benoemt ook het dadaïsme in zijn tekst, maar wijst vooral op de verschillen die er zijn tussen het werk van Rauschenberg en dada. Het belangrijkste argument is dat dada voortkwam uit een politieke en esthetische frustratie.¹¹⁴ De nieuwe kunstenaars, van wie Rauschenberg een voorloper is, werken juist in complete esthetische vrijheid en hebben zich ook geheel weten te bevrijden van enig politiek verband. Het argument is vergelijkbaar met het argument van Ton Frenken in de *Nieuwe Eindhovense Krant*, die dada achterhaald en niet van de eigen tijd noemde. De context van dada verschilt te veel met de eigentijdse context van Rauschenberg om zijn werk goed te kunnen vergelijken met dada werken, aldus Solomon en Frenken.

¹¹⁰ Solomon 1963 (zie noot 108), ongepagineerd.

¹¹¹ Idem, ongepagineerd.

¹¹² Idem, ongepagineerd.

¹¹³ Idem, ongepagineerd.

¹¹⁴ Idem, ongepagineerd.



Afbeelding 31

Robert Rauschenberg, *Coca Cola Plan*, 1958, potlood op papier, olieverf op drie Coca-Cola flessen, houten knop van trapeleuning, tafel en gegoten stalen vleugels op een houtenconstructie, 67,9 x 64,1 x 14 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Een jaar na de overzichtstentoonstelling in New York werd er in de Whitechapel Gallery te Londen nog een retrospectief aan Rauschenberg gewijd. Henry Geldzahler, de curator van deze tentoonstelling en tevens kunsthistoricus en –criticus, verwijst in de tekst van de catalogus direct naar de tentoonstelling in het Jewish Museum en noemt het de meest indrukwekkende solotentoonstelling van dat jaar in alle New Yorkse musea en galerieën. Geldzahler benadrukt daarmee, net zoals Solomon, direct de centrale positie die Rauschenberg inneemt in de eigentijdse kunst.

Het bijzondere aan het werk van Rauschenberg is volgens Geldzahler dat elk element in de *combines* hun eigen kwaliteit als object behouden. Elke toevoeging neemt zijn eigen context mee naar de nieuwe context waarin het geplaatst wordt. De losse elementen in de *combines* zijn ‘citaten’ uit Rauschenbergs eigen leven. Ze hebben, net zoals onze eigen ervaringen, een eigen innerlijke logica. Geldzahler schrijft dat je de ervaringen van Rauschenberg herkent, zonder te weten wat er precies gezegd wordt. Hij erkent dat er vast kleine verhalen zitten in de combinaties van de objecten, maar deze verhalen verminderen de kwaliteit van het werk alleen maar en beperken de mogelijkheden van betekenis die geboden worden.¹¹⁵ Daarnaast benoemt Geldzahler dat de *combines* in 1961 en 1962 een stuk agressiever worden, doordat de toegevoegde objecten steeds meer spanning veroorzaken tussen henzelf en het geschilderde platte vlak.¹¹⁶ Dit is ook de periode dat de relatie tussen Johns en Rauschenberg tot een eind komt. Hier wordt in de tekst uiteraard nog geen verband mee gelegd en een mogelijk causaal verband is ook niet zomaar aan te tonen. Opvallend is de analyse echter wel.

Geldzahler schrijft verder niet over dada. Wel richt hij zich op een vergelijking met het surrealisme en het kubisme. Geldzahler ziet eerder een verband met kubisme dan met surrealisme, omdat Rauschenberg zijn werk ook opdeelt in bepaalde vlakken. Zijn werken zijn geen droomachtige oneindige surrealistische ruimtes, een doek is in het werk van Rauschenberg opgedeeld in specifiek afgebakende ruimtes.¹¹⁷ De criticus benadrukt daarmee vooral het formele aspect van het werk en geeft de verhalende of illusionaire waarde van het werk een minder belangrijkere rol.

Naar aanleiding van de tentoonstelling in Londen schreef kunstcriticus Andrew Forge een recensie in de *New Statesman: the week-end review*, waarin hij vrijwel aan het begin van zijn tekst de vergelijking met het werk van Duchamp, maar ook met het werk van Picasso, verwerpt. Het werk *Bed* van Rauschenberg is geen ironisch gebaar zoals het werk *The Bottle Rack* (1914) (afb. 32) van Duchamp en het is ook geen magisch getransformeerd object zoals Picasso's *Tête de taureau* (1942) (afb. 33). *Bed* is enkel wat het zegt dat het is, het heeft geen verborgen of diepere betekenis. De objecten in de *combines* blijven een eigen waarde houden en de objecten veranderen volgens Forge niet in personages in een bepaald verhaal. ‘He introduces a multiplicity of means, never allowing the parts of the picture to lose their outward, worldly identity.’¹¹⁸ Rauschenberg bevraagt hiermee, volgens Forge, het mythologiseren van de unieke totstandkoming van kunst. Een mythe die de basis is gaan vormen van het abstract expressionisme, waarin het maken van kunst werd gezien als een unieke subjectieve handeling. Rauschenberg vindt het onzin dat een kunstwerk maar op één manier

¹¹⁵ Henry Geldzahler, *Robert Rauschenberg. Paintings, drawings and combines 1949-1964*, uitgave bij tent. Londen (Whitechapel Gallery) 1964, pp. 4-6.

¹¹⁶ Idem, p. 7.

¹¹⁷ Idem, p. 5.

¹¹⁸ Andrew Forge, ‘Robert Rauschenberg’, in: *New Statesman: the week-end review*, vol. 67 (1964) nr. 1719 (21 februari), pp. 304-305, p. 304.



Afbeelding 32

Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, reproductie van origineel uit 1914 in editie van 20, 1990, ready made, 50,16 x 50,16 x 50,16 cm, bewaarplaats niet teruggevonden.



Afbeelding 33

Pablo Picasso, *Tête de Taureau*, 1942, fietszadel en – stuur, afmetingen niet teruggevonden, Picasso Museum, Parijs.

tot stand kan komen en ageert hiertegen door in zijn werk meervoudige betekenissen toe te laten.¹¹⁹ Rauschenberg drukt zijn emoties of ervaringen niet meer uit via formele regels, zoals in het abstract expressionisme gebeurt, maar hij levert de toeschouwer de ervaring zelf.¹²⁰ Daarmee is een kunstwerk dus niet langer de interpretatie van een gebeurtenis, maar kan elke bezoeker de gebeurtenis zelf interpreteren. Zo geeft Rauschenberg zijn werk de meervoudige betekenis die hij zo graag in zijn kunst wil tonen.

3.2.2 Jasper Johns

In 1964, een jaar na Rauschenbergs tentoonstelling in het Jewish Museum, wordt er ook aan Jasper Johns een groot retrospectief gewijd. Wederom was Alan R. Solomon de samensteller van de tentoonstelling en hij heeft ook voor deze tentoonstelling de tekst in de catalogus geschreven.

Het afwijzen van persoonlijke verbanden in zijn werk is volgens Solomon een bewuste filosofische keuze van Johns. 'Associational attributes' zouden afleiden van het werkelijk onderzoeken van het object. Associatieve objecten zouden te makkelijk een antwoord geven en er wordt dan niet langer door een toeschouwer onderzocht hoe betekenis tot stand komt. In het werk van Johns staat juist de meervoudigheid van betekenissen centraal.¹²¹ 'It must be understood therefore that his pictures, before everything else, have to do with avoidance of specific meanings, with the necessity for keeping the associational and even the physical meaning of the image ambiguous and unfixed.'¹²² Dit komt niet voort uit onverschilligheid of onkunde, maar het gaat vooral om het bevragen van oude waarden van schilderkunst. Zoals door de vraag te stellen: wat is een schilderij überhaupt? Het doel is om tot nieuwe, betere waarden te komen voor een nieuwe schilderkunst. Johns bevraagt alles, van betekenis tot subjectieve reacties op het werk. '[E]ven the very fact of what we consider a picture to be.'¹²³ In alle vroege werken van Johns, met als onderwerp een vlag, nummers of schietschijf, zit een bepaalde ironie. Johns wil in al die werken de toeschouwer confronteren met zijn eigen vooroordelen over wat een schilderij zou moeten zijn. Johns laat telkens zien wat een schilderij ook kan zijn. Omdat hij verder geen betekenis geeft, spot hij met de moeite die toeschouwers hebben met de dubbelzinnigheid van het werk en de onzekere betekenissen. Ironie ontstaat uit de verhouding van een geschilderde afbeelding en het bestaan van het afgebeelde fenomeen.¹²⁴ Johns speelt bijvoorbeeld in de werken waarin hij de Amerikaanse vlag toont met de vraag: is dit een vlag of is dit een afbeelding van een vlag?

Interessant binnen de vergelijking met de *queer* benadering van *Target with Plaster Casts* is de uitleg die Solomon geeft over de toevoeging van de afgietsels van het menselijk lichaam. In de analyse van Gavin Butt is dit een uiting van Johns' seksualiteit en zou het verwijzen naar een *queer* lichaam: noch mannelijk, noch vrouwelijk. Solomon geeft een heel andere uitleg van het werk. Bij *Target with Plaster Casts* heeft Johns, aldus Solomon, de afgietsels toegevoegd omdat ze letterlijk tegen de platheid van de schietschijf in gaan. De *casts* zijn toegevoegd vanuit een onderzoek naar formele regels van de schilderkunst. Het is geen artistieke keuze die voortkomt uit een persoonlijke reden en al helemaal niet vanuit Johns' seksualiteit. Johns wil zijn werk op zichzelf laten staan en geheel loskoppelen van zijn eigen intenties. Naast de filosofische reden om het werk los te koppelen

¹¹⁹ Forge 1964 (zie noot 118), p. 304.

¹²⁰ Idem, p. 305.

¹²¹ Alan R. Solomon, *Jasper Johns*, tent. cat. New York (The Jewish Museum) 1964, p. 6.

¹²² Idem, p. 7.

¹²³ Idem, p. 7.

¹²⁴ Idem, p. 10.

van een mogelijke persoonlijke betekenis, lijkt er volgens Solomon ook een meer persoonlijke reden te zijn. '[H]is personality certainly has something to do with his unwillingness to let his pictures function as a means of self-expression in the traditional way.'¹²⁵

Vanaf 1961 ziet Solomon een nieuwe ontwikkeling ontstaan in het werk van Johns. Net zoals hij bij Rauschenberg rond dezelfde tijd veranderingen in de *combines* waarnam. Het werk van Johns wordt persoonlijker, zeker in contrast met de vroege werken waarin persoonlijke betekenissen helemaal verdrongen werden door de uitleg van de werken vooral te richten op de formele aspecten. Zo beschrijft Solomon bijvoorbeeld het werk *Periscope (Hart Cane)* (1963), waarin Johns verwijst naar een gedicht van schrijver Hart Cane. Solomon suggereert dat het gebruik voortkomt uit een subjectieve relatie met het gedicht: 'for some deep personal reason.'¹²⁶ Het maskeert een kwetsbaarheid van Johns, waarover hij niet letterlijk spreekt. Dit zou de toeschouwer van het werk vooral laten nadenken over zijn of haar eigen verleden en hoe dit nog wel of niet zichtbaar is.¹²⁷ Opvallend is dat in het latere werk en ook in latere kritieken op Johns, een persoonlijke inhoud van het werk wel degelijk voor mogelijk wordt gehouden. Wat die persoonlijke betekenis dan zou kunnen zijn, laat Solomon in het midden.

Naar aanleiding van Johns tentoonstelling in het Jewish Museum schreef criticus Sidney Tillim een artikel in *Arts Magazine*. Tot aan 1959 heeft Johns nieuwe beelden weten te creëren en heeft hij nieuwe ontdekkingen gedaan, maar onvermijdelijk zijn die beelden steeds meer een reflectie van zijn stijl geworden, dan van zijn ideeën. Omdat Johns een meester is van de ironie, heeft hij zijn werk zelf nooit veel belang toegekend, aldus de criticus. Het minder goed worden van zijn werk of de terugval van de kwaliteit van het werk, komt daarom ook minder hard aan. 'Johns did not, in other words, ascend to such heights that he could fall to such depths.'¹²⁸ Tillim benadrukt hier vooral dat Johns een oplossing vond voor een bepaald probleem binnen de schilderkunst op een bepaald moment. Dit deed hij het beste en daardoor is hij bekend geworden. Maar over het algemeen dicht Tillim het werk van Johns niet veel waarde toe in zijn recensie.

Tillim benadert het werk van Johns vanuit een formele ontwikkeling. Volgens hem ging Johns op zoek naar een alternatief voor abstractie zonder de formele principes van deze stijl te ondermijnen. Dit principe was vooral het benadrukken van het *flat picture plane*. Oftewel, hoe kan je de platheid van het doek blijven benadrukken, maar toch iets anders gaan afbeelden dan enkel abstractie. Tillim geeft als voorbeeld *Three Flags* (1958) (afb. 34) en hoe Johns in dit werk met platte figuratieve afbeeldingen, de vlaggen, een bepaalde dimensie opbouwt door drie doeken op elkaar te plaatsen. Johns zegt hiermee: de enige manier waarop je met schilderkunst diepte en ruimte zou kunnen creëren, als je je zou houden aan de regels van het Greenbergiaanse formalisme, is door doeken op elkaar te zetten. Johns blijft met het afbeelden van de vlaggen de platheid van het doek benadrukken en zelfs wanneer hij ruimte creëert in zijn werk, door de doeken op elkaar te stapelen, ontkent hij de platheid van het doek niet.¹²⁹

Tillims analyse van *Target with Plaster Casts* kent ook een duidelijk ander uitgangspunt dan de *queer* benadering van het werk. De afgietsels van lichaamsdelen zijn volgens de criticus vooral een gefrustreerde reactie van Johns, ontstaan vanuit het probleem tussen platheid en volume. Het

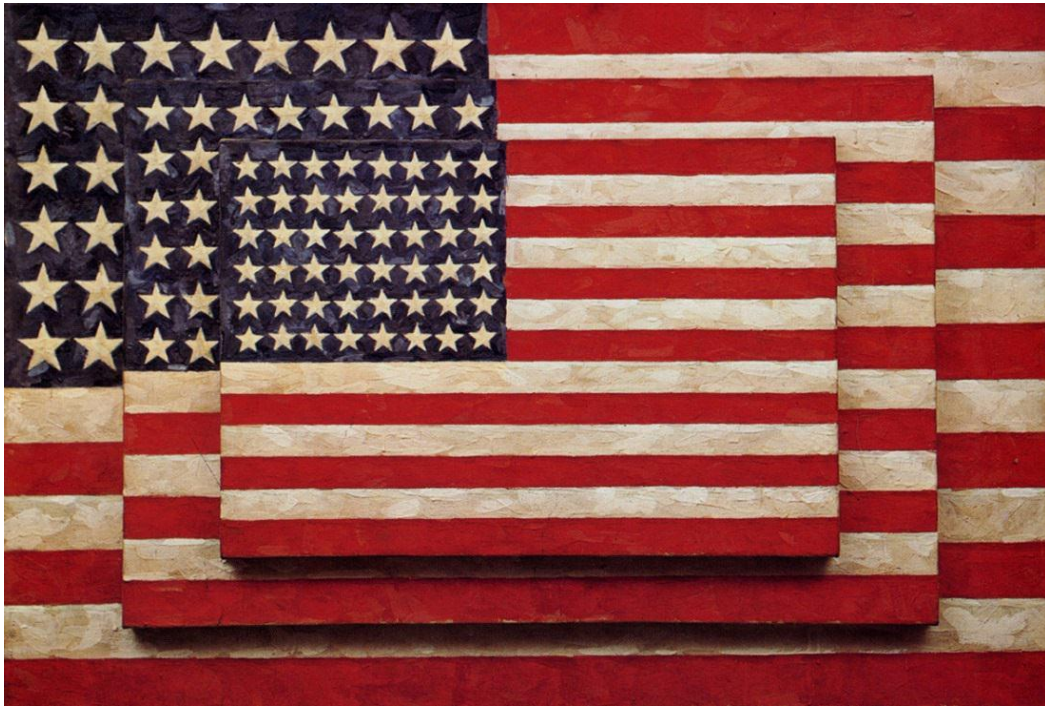
¹²⁵ Solomon 1964 (zie noot 121), p. 9.

¹²⁶ Idem, p. 16.

¹²⁷ Idem, p. 16.

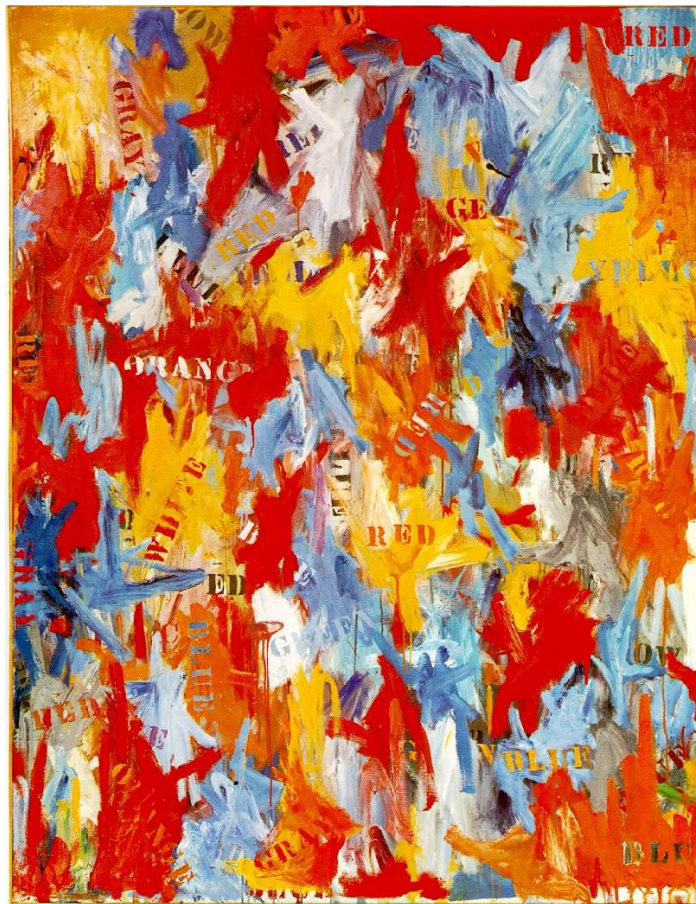
¹²⁸ Sidney Tillim, 'Ten Years of Jasper Johns', in: *Arts Magazine* jaargang onbekend (1964) nr. onbekend (april), pp. 22-26, p. 22.

¹²⁹ Idem, p. 22.



Afbeelding 34

Jasper Johns, *Three Flags*, 1958, encaustiek op doek, 78,4 x 115,6 x 12,7 cm, Whitney Museum of American Art, New York.



Afbeelding 35

Jasper Johns, *False Start*, 1959, olieverf op doek, 170,8 x 137,2 cm, privécollectie.

onderwerp van de afgietsels is secundair. Het gaat er vooral om dat Johns laat zien dat kunst geen illusies kan bevatten. Tillim ziet de objecten vooral als onderzoek naar de relatie tussen het object en schilderkunst, uitgevoerd na een tijdperk van abstractie door het abstract expressionisme.¹³⁰

Als laatste zal de tekst van Rosalind Krauss, die zij in 1965 schreef voor de *The Lugano Review*, besproken worden. Krauss legt het werk van Johns vooral uit als een filosofisch onderzoek naar betekenisvorming. Dat legt ze uit door verband te leggen tussen Duchamp en Johns. Ook Duchamp stelde ontologische vragen bij kunst, net zoals Johns dat doet bij de betekenis van zijn kunst. Daarnaast wordt ook een verband gelegd tussen Johns en de filosoof Ludwig Wittgenstein en componist en kunstenaar John Cage (1912-1992).¹³¹

Krauss verdeelt het werk van Johns in verschillende perioden. De eerste periode is van 1954 tot 1958. In deze eerste periode uitte Johns, volgens Krauss, zijn kritiek op het abstract expressionisme vooral in een formalistisch onderzoek.¹³² Als voorbeeld van een werk uit deze periode geeft Krauss een vergelijkbare analyse van *Three Flags* als Tillim. Ook zij beschrijft hoe Johns in dit werk speelt met de fenomenen 'denkbeeldig volume' en 'werkelijk volume': ondanks dat Johns de doeken op elkaar stapelt en zo letterlijke volume creëert, blijft de representatie van de vlag als geschilderd symbool nog steeds plat.¹³³ Krauss ziet in de intenties van het vroege werk een mogelijke vergelijking met dada. Duchamp en dada probeerden de afstand tussen 'het kunstobject' en gewone objecten weg te halen. Van Johns kan gezegd worden dat hij de grens tussen schilderkunst en andere kunstvormen wilde vervagen.¹³⁴ Krauss nuanceert de vergelijking met dada door op te merken dat Johns zelf niet op de hoogte was van dit verband. Johns heeft volgens Krauss aangegeven dat hij pas naar aanleiding van recensies uit 1958, waarin de vergelijking tussen de kunstenaar en dada voor het eerst werd gemaakt, meer informatie is gaan opzoeken over dada.¹³⁵

Aan het einde van haar tekst wijst Krauss op een cruciaal verschil tussen Duchamp en Johns. De dadaïstische kunstenaar had de traditionele kunstvormen als geheel afgezworen. Johns heeft dit nooit gedaan en heeft de mogelijkheden van manipulatie door verf nooit ontkend in zijn werk. De kunstenaar heeft gepoogd de beperkingen van de schilderkunst, de modernistische noodzaak om de platheid van het doek te benadrukken, op ironische wijze wilde onderzoeken. Johns wilde laten zien dat je ook met figuratie de platheid van het doek kan benadrukken. Of dat je wel degelijk fysiek volume kan creëren met schilderijen die hun eigen platheid benadrukken, door de doeken op elkaar te stapelen zoals in *Three Flags*. Wat Johns bovenal wil aantonen met zijn werk is dat de regels omtrent schilderkunst eigenlijk absurd zijn en dat als je ze met humor benadert helemaal niet evident lijken te zijn. Johns kiest ironie juist om deze regels van binnenuit onderuit te halen. Alleen maar de regels bekritisieren zou te makkelijk zijn.¹³⁶

In de tweede periode die Krauss onderscheidt van 1958 tot 1961 verwerkt Johns zijn kritiek op het abstract expressionisme minder in formalistisch onderzoek, maar komt deze kritiek meer letterlijk naar voren in het werk. In het werk *False Start* (1959) (afb. 35) wijst Johns op de discrepantie tussen teken en betekenis. In het abstract expressionisme werd de relatie tussen het teken en de betekenis als vaststaand feit gezien. Het werk (het teken) had slechts één ware betekenis

¹³⁰ Tillim 1964 (zie noot 128), p. 25.

¹³¹ Rosalind Krauss, 'Jasper Johns', in: *The Lugano Review* 1 (1965) nr. 2, pp. 84-113.

¹³² Idem, p. 88.

¹³³ Idem, pp. 85-86.

¹³⁴ Idem, p. 86.

¹³⁵ Idem, pp. 86-87.

¹³⁶ Idem, p. 95.

en dat was de betekenis die de kunstenaar aan het werk toedichtte.¹³⁷ Vanuit een Jungiaans idee over het collectief onderbewuste waren de abstract expressionisten van mening dat zij in hun werk een bepaalde kern van waarheid toonden, die iedereen via het eigen collectief onderbewuste kon begrijpen. Kunstenaar Barnett Newman schrijft over zijn werk: 'The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.'¹³⁸

Johns denkt hier anders over: 'Publicly a work becomes not just intention, but the way it is used.'¹³⁹ Het werk wordt wel vanuit een bepaalde intentie gemaakt, maar dit zou niet moeten bepalen hoe het werk gezien wordt. Er is niet één enkele betekenis meer voor een werk, er is een meervoudigheid aan betekenis mogelijk. Daarnaast laat Johns in de werken van de tweede periode ook een groter kunsthistorisch besef zien, bijvoorbeeld in het gebruik van woorden of letters om de platheid van het doek te benadrukken. Iets wat Johns, volgens Krauss, van het kubisme heeft overgenomen.¹⁴⁰ Ook Johns' uitspraak dat hij voor 1958 nog niet op de hoogte was van dada en zich hier pas naar aanleiding van de recensies in is gaan verdiepen, past bij het idee dat Johns een steeds groter kunsthistorisch besef krijgt. Johns is zich steeds meer bewust gaan worden van zijn plek binnen de kunstgeschiedenis.

Vanaf 1961 gaat Johns meer complexe werken maken, aldus Krauss. Daarbij zou het filosofisch werk van Wittgenstein zeer invloedrijk zijn geweest. Krauss citeert uit het werk van Wittgenstein om de ideeën van de filosoof inzichtelijk te maken. Een voorbeeld van zo'n citaat is: 'the meaning of a word is its use in the language.'¹⁴¹ Dit taalfilosofische idee dat een woord niet een vaststaande betekenis heeft, maar zijn betekenis krijgt in het geheel van een taalsysteem, doet denken aan structuralistische en poststructuralistische ideeën over betekenisvorming. Krauss is een aanhanger van het poststructuralisme en is van mening dat een teken, hetzij een woord of een kunstwerk, zijn betekenis krijgt door de positie die het inneemt ten opzichte van andere tekens. Volgens Krauss speelt Johns ook met deze visie op betekenisvorming en zou Johns' werk vooral gaan over de relatie tussen betekenis en gebruik, aldus Krauss. 'The painting is turned by Johns into a diagram of uses.'¹⁴²

Ging het in de vroege bronnen vooral nog om de 'exhilaration of discovery', in de bronnen vanaf 1963 gaat het veel meer over de plaatsing van het werk binnen een kunsthistorische context. Zo wordt het werk van Rauschenberg in verband gebracht met bijvoorbeeld het werk van Picasso. Er wordt ook beschreven hoe het werk van Johns en Rauschenberg zich zou verhouden tot dada en het abstract expressionisme. Niet langer wordt er alleen op formele wijze gekeken naar de werken, er wordt steeds meer geschreven over de inhoud en betekenis van de werken. Bij zowel Johns als bij Rauschenberg zouden de werken een meervoudige betekenis hebben.

In de latere bronnen wordt het schrijven over de persoonlijke betekenis van het werk niet langer uit de weg gegaan. Dit is wellicht het meest opvallend in het kader van deze thesis. Zo zouden de objecten in de Rauschenbergs *combines* een persoonlijk karakter hebben, maar ze mogen niet gezien worden als autobiografisch. Ook Johns verwijzing naar een gedicht van Hart Crane wordt verklaard vanuit het feit dat de kunstenaar een subjectieve verhouding zou hebben met het gedicht.

¹³⁷ Krauss 1965 (zie noot 131), p. 88.

¹³⁸ Barnett Newman, 'The Sublime is Now', in: Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2011¹³ (2003), pp. 580-582, p. 582.

¹³⁹ Krauss 1965 (zie noot 131), p. 84.

¹⁴⁰ Idem, p. 88.

¹⁴¹ Idem, p. 91.

¹⁴² Idem, p. 92.

De mogelijkheid van een persoonlijke betekenis is er, maar de auteurs gaan hier niet concreet op in. Daarnaast ziet Solomon, de curator van de overzichtstentoonstellingen, bij beide kunstenaars vanaf 1961 een verandering in het werk. Ook Geldzahler merkt op dat Rauschenbergs *combines* vanaf dat jaar agressiever worden. Uiteraard wordt er nog geen verband gelegd met de relatie tussen beide kunstenaars, opvallend is het echter wel. Maar de meerderheid van de receptie gaat in op formele elementen, de kunsthistorische contexte en het onderzoek naar betekenisvorming dat Johns en Rauschenberg zouden uitvoeren in hun werk. De auteurs durven in de latere bronnen die in deze paragraaf zijn besproken voorzichtig in te gaan op de mogelijkheid van een persoonlijke betekenis.

3.3 Vanaf 1965: fotografische representatie

In de tekstuele bronnen kwam de persoonlijke inhoud van het werk langzaamaan naar voren. Het privéleven en de seksualiteit van de kunstenaars blijven nog vrijwel geheel achterwege. De vraag in deze paragraaf is: speelt de seksualiteit van de kunstenaars een rol bij de fotografische representatie van de kunstenaars? In hoofdstuk 2 kwam naar voren dat fotografie een belangrijke rol speelde bij de uiting van heteroseksualiteit bij de abstract expressionisten. In deze paragraaf zal gekeken worden naar de representatie van Johns en Rauschenberg. Daarbij zal aandacht besteed worden aan het verschil met de representatie van andere kunstenaars uit die tijd.

Een onderzoek naar de fotografische representatie van twee grote kunstenaars als Jasper Johns en Robert Rauschenberg is een onderzoek op zichzelf. De analyse van enkele foto's in deze paragraaf zou ook meer als een onderdeel van de argumentatie gezien moeten worden, dan een op zichzelf staand onderzoek. Om een beeld te scheppen van de wijze van representatie zullen eerst foto's van Johns en Rauschenberg vergeleken worden met die van andere kunstenaars uit de tijd, in het bijzonder met foto's waarop abstract expressionisten zijn vastgelegd. Daarna zal worden ingegaan op de foto's die Rauschenberg zelf heeft gemaakt. Hierbij wordt met name aandacht besteed aan de portretten die hij van Johns maakte. Ter vergelijking met Rauschenbergs eigengemaakte foto's, waarvan niet altijd duidelijk of en waar deze zijn gepubliceerd, zullen ook foto's uit de Amerikaanse *Vogue* worden geanalyseerd. Ten slotte zal het boek *New York: the new art scene* (1967) van fotograaf Ugo Mulas worden behandeld. Al deze fotografische bronnen worden ingezet binnen de bestudering van de wijze waarop eigentijdse bronnen Johns en Rauschenberg en hun werk benaderden.

3.3.1 Fotograaf Hans Namuth

Fotograaf Hans Namuth heeft in grote mate bijgedragen aan het beeld van de mannelijke abstract expressionistische kunstenaar als een eigenzinnig genie in zijn atelier.¹⁴³ In 1950 maakte Namuth een foto van kunstenaarsechtpaar Jackson Pollock en Lee Krasner, in het atelier van Pollock in East Hampton (afb. 8). Op deze foto is op de voorgrond één van Pollocks *drippings* te zien, liggend op de grond van het atelier. In het midden van de foto is Pollock te zien, terwijl hij zich over het doek buigt en met wat lijkt op een kwast verf laat druppelen op het doek. Rechts achterin is zijn vrouw Lee Krasner te zien, zittend op een hoge kruk en kijkend naar hoe haar man aan het werk is. Een andere foto van Namuth laat een ander kunstenaarskoppel zien, namelijk Willem en Elaine de Kooning (afb. 7). In deze foto uit 1953 is rechts op de voorgrond Willem de Kooning te zien, staand met zijn armen over elkaar gevouwen en in de camera kijkend. Links achterin zit Elaine, zij kijkt het beeld uit. Tussen hen in is een werk van Willem te zien, een van de schilderijen uit de *Woman* serie. Opvallend is hoe

¹⁴³ Caroline Jones, *Machine in the Studio*, Chicago 1996, p. 32.

in beide foto's de mannen op de voorgrond staan en de vrouwen op de achtergrond. Ook worden de mannen als kunstenaars afgebeeld, tenslotte is hun werk te zien in beeld, terwijl de beide vrouwen ten tijde van het maken van de foto's ook actief waren als kunstenaar. Pas twaalf jaar later zal Hans Namuth een foto maken van Lee Krasner waarin zij wel als kunstenaar wordt afgebeeld (afb. 36).¹⁴⁴

Gavin Butt geeft in zijn boek *Between you and me: queer disclosures in the New York art world 1948-1963* een eigen interpretatie van deze foto's van Namuth. Zoals reeds in hoofdstuk 2 is beschreven ontstond er begin jaren vijftig een achterdocht naar de seksualiteit van mannen, in het bijzonder die van kunstenaars. Deze achterdocht over de seksualiteit van kunstenaars werd in de media, in bijvoorbeeld fotografie, gepoogd teniet te doen. Met name de foto's gemaakt door Namuth van De Kooning en Pollock zijn bewuste uitdrukking van de heteroseksualiteit van de kunstenaars, aldus Butt.¹⁴⁵ 'It does this by staging the male artist as a normatively masculine figure, clearly demarcated from his significant feminine other.'¹⁴⁶ Door mannen op iconische wijze af te beelden als 'echtgenoot' en hun vrouwen nadrukkelijk als 'echtgenote' af te beelden, moesten de foto de heteroseksualiteit van de mannelijke kunstenaar bevestigen. Deze interpretatie komt sterk overeen met de beschrijving van de foto's door Caroline Jones in haar boek *Machine in the Studio* (1996).¹⁴⁷

Later in zijn boek vergelijkt Butt de foto's van De Kooning en Pollock met een foto van Jasper Johns om te suggereren dat Johns veel minder heteroseksueel wordt afgebeeld. Butt gebruikt hiervoor twee foto's van Johns waarin hij te zien is met het werk *Target with Four Faces* (1955). Eén van de twee foto's is in 1958 gemaakt door Rauschenberg (afb. 37). In deze foto zit Johns links vooraan op een tafel met zijn linkerbeen opgetrokken. Hij kijkt recht de camera in. Rechts op de foto is het eerder genoemde werk te zien. De andere foto is in 1959 gemaakt door fotograaf Ben Martin (afb. 1). Onduidelijk is wie de opdracht heeft gegeven voor het maken van deze foto.¹⁴⁸ In deze foto is Johns staand vastgelegd. Hij heeft zijn handen in zijn broekzakken, draagt een pak met stropdas en kijkt ook weer de camera in. Wederom rechts van hem op de foto is het werk *Target with Four Heads* te zien.

Johns wordt volgens Butt minder mannelijk en als kunstenaar minder centraal afgebeeld dan de abstract expressionisten Pollock en De Kooning. Butt verwijst in zijn boek naar een interpretatie van kunsthistoricus Fred Orton. Volgens Orton is de manier waarop Johns is afgebeeld op de foto 'non-masculine masculinity', een uitdrukking van Johns' homoseksualiteit. Omdat homoseksualiteit niet kon worden uitgedrukt in deze foto's, wordt de kunstenaar op een noch mannelijke, noch vrouwelijke wijze afgebeeld. Daarmee zou Johns laten zien dat hij de vaste gendergrenzen van de jaren vijftig niet erkent.¹⁴⁹

Butts analyse van de foto's is qua argumentatie niet waterdicht. Ten eerste omdat Butt foto's van verschillende fotografen met elkaar vergelijkt. De mise-en-scène van een foto kan beïnvloed zijn door de eigen stijl van een fotograaf en niks te maken hebben met de persoon Jasper Johns. Het zou sterker zijn geweest als Butt in zijn vergelijking ook een foto gemaakt door Namuth had gebruikt. Dit was mogelijk geweest, want in 1962 heeft de fotograaf Johns vastgelegd. Op deze foto zien we Johns

¹⁴⁴ Jones 1996 (zie noot 143), pp. 36-39.

¹⁴⁵ Butt 2006 (zie noot 46), p. 45.

¹⁴⁶ Idem, p. 47.

¹⁴⁷ Jones 1996 (zie noot 143), pp. 36-39.

¹⁴⁸ De website *Getty Images*, die de auteursrechten van de foto bezit, geeft geen informatie over de mogelijke opdrachtgever. Binnen het kader van dit onderzoek zijn de gegevens niet te achterhalen. Een uitgebreider onderzoek zou dit wellicht kunnen achterhalen.

¹⁴⁹ Butt 2006 (zie noot 46), pp. 69-71.



Afbeelding 36

Lee Krasner in haar atelier, 1962. Fotograaf: Hans Namuth.



Afbeelding 37

Jasper Johns in zijn studio in New York, 1955. Fotograaf: Robert Rauschenberg.



Afbeelding 38

Jasper Johns, 1962. Fotograaf: Hans Namuth.

geknield in een witte overall of tuinbroek, met een penseel in zijn hand werken aan een kunstwerk (afb. 38). De kleding die Johns draagt, laat een groot deel van zijn bovenlichaam onbedekt. Daarnaast kijkt de kunstenaar recht de camera in. Deze foto van Johns verschilt sterk van Namuths foto's van Pollock en De Kooning, veel meer dan met de foto's van Johns gemaakt door Rauschenberg en Martin. Waar Johns in de laatste twee foto's nog in keurige kleding in een meer conventionele omgeving is vastgelegd, gebeurt dat duidelijk niet in de foto gemaakt door Namuth. In deze foto is Johns eerder alleedaags en in de vrije tijd vastgelegd en wordt hij minder gerepresenteerd als de 'klassieke' serieuze kunstenaar. In een vergelijking met enkel foto's van Namuth, verschilt de representatie van Johns sterk met die van Pollock en De Kooning. De vraag is echter in hoeverre Johns' seksualiteit hierbij een rol heeft gespeeld, want al had Butt alleen maar foto's van Namuth met elkaar vergeleken, dan nog blijft het erg problematisch om deze 'lossere wijze' van voorkomen te verbinden aan Johns' seksualiteit.

Het verschil in representatie van Pollock en De Kooning en de foto van Johns hoeft niet alleen te liggen aan de verschillende persoonlijkheden van de kunstenaars. Het zou ook simpelweg een ontwikkeling in de stijl van Namuth kunnen zijn. Er zit namelijk ongeveer tien jaar tussen het maken van de foto's van de abstract expressionisten begin jaren vijftig en het maken van Johns' portret in 1962. Dit argument lijkt het meest voor de hand liggend te zijn, aangezien deze persoonlijk stijlverandering bijvoorbeeld ook in de foto van Lee Krasner is terug te zien. Ook zij wordt 'losser' en minder klassiek afgebeeld dan haar man tien jaar ervoor.¹⁵⁰

3.3.2 Foto's van Robert Rauschenberg

In 2011 kwam er een fotoboek uit met foto's van Rauschenberg die hij maakte tussen 1949 en 1962.¹⁵¹ Dit boek laat een mix zien van foto's die gemaakt zijn als vrij werk tot aan foto's van vrienden zoals Merce Cunningham, maar ook foto's van zijn geliefden Cy Tombly en Jasper Johns. Dit boek biedt daarmee ook een persoonlijke blik in het leven van Rauschenberg. Sommige foto's waren nog nooit eerder uitgebracht. Andere foto's waren al wel bekend, zoals het portret van Johns dat hierboven is besproken. In het boek zelf is niet duidelijk aangegeven of foto's wel of niet eerder gepubliceerd zijn.

In het boek zijn meerdere portretten van Johns opgenomen. De meeste liggen in lijn met het eerder besproken portret. Johns is gekleed in nette kleding, zit naast één van zijn werken, terwijl hij daarbij recht de camera in kijkt. Persoonlijker zijn de twee portretten van Johns op straat in New York (afb. 39 en 40). In deze portretten is Johns te zien in een lange jas. Op één van de foto's is hij te zien op een ondefinieerbaar stukje straat, op de andere foto leunt hij tegen een zuil aan met de naam van het tijdschrift *Vanity Fair* erop. Op beide foto's kijkt Johns het beeld uit. Johns is op deze foto's veel minder als kunstenaar vastgelegd. Deze foto's geven een meer persoonlijk beeld. In hoeverre de seksualiteit van Johns, of de relatie die hij had met Rauschenberg die de foto maakte, een rol heeft gespeeld blijft lastig om te beantwoorden. Met name in de foto met daarop de *Vanity Fair*-zuil zou het zo kunnen zijn dat de verwijzing naar dit modeblad en de zichtbare affiches een mogelijke dubbele laag symboliseren. Dit blijft echter speculeren en er zou veel meer onderzoek nodig zijn om hier iets aannemelijks over te kunnen zeggen.

Belangrijk is dat Johns zich anders laat fotograferen in privéfoto's, dan in foto's die gebruikt werden in de publiciteit. Er zou achterhaald moeten worden of de foto's van Johns op straat in New

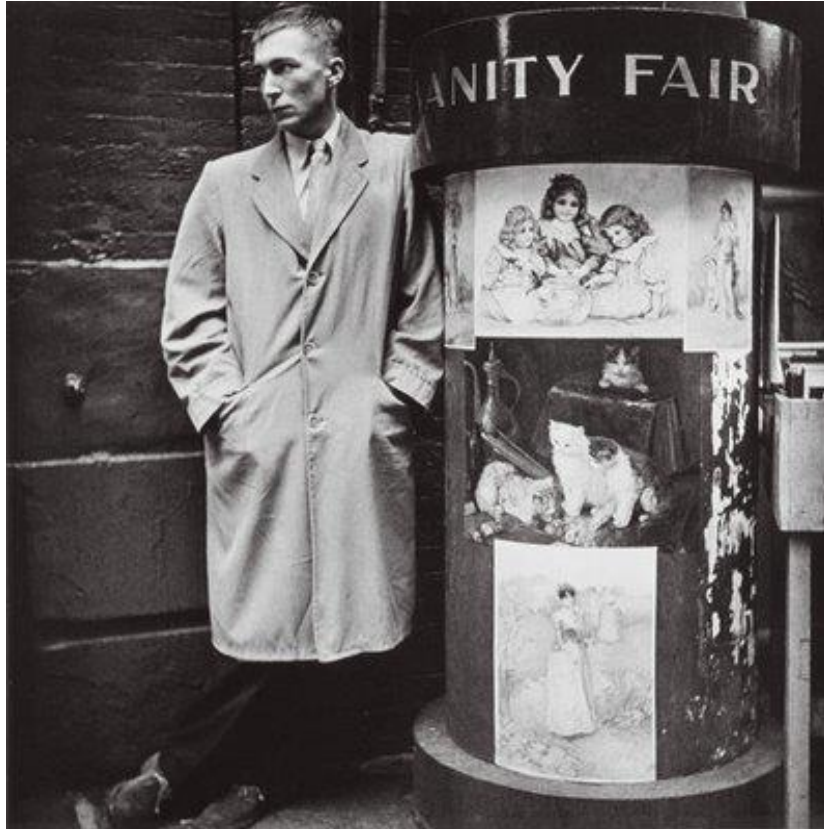
¹⁵⁰ Jones 1996 (zie noot 143), p. 38.

¹⁵¹ David White & Susan Davidson (red.), *Robert Rauschenberg. Photographs 1949-1962*, New York 2011.



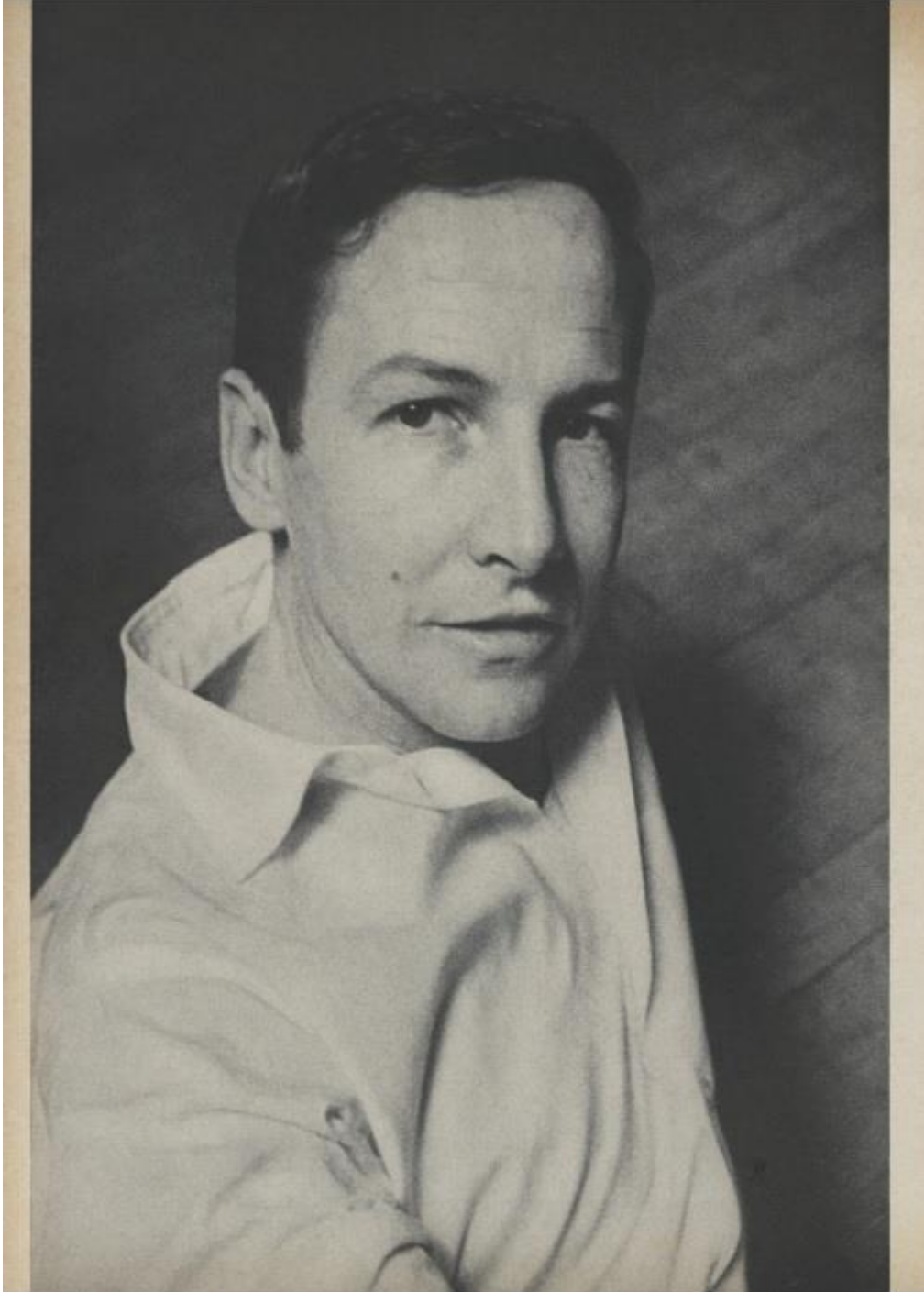
Afbeelding 39

Jasper Johns in New York, 1955. Fotograaf: Robert Rauschenberg.



Afbeelding 40

Jasper Johns in New York, 1955. Fotograaf: Robert Rauschenberg.



Afbeelding 41

Portret van Robert Rauschenberg in *Vogue*, oktober 1965. Fotograaf: Alexander Liberman.



Afbeelding 42

Portret van Jasper Johns in *Vogue*, februari 1964. Fotograaf: Alexander Liberman.

York ooit zijn gepubliceerd. Het in 2011 verschenen boek geeft hier geen uitsluitsel over en hiervoor zou een uitgebreider onderzoek voor nodig zijn dat in het tijdsbestek van deze thesis niet uitgevoerd kan worden. Mocht het toch zo zijn dat de portretten van Johns in lange jas niet gepubliceerd zijn, dan kan je wel iets zeggen over de bewuste wijze waarop Johns zich representeert op de foto's die wel gepubliceerd zijn. Zoals in de portretten van Johns en Rauschenberg die zijn gemaakt door fotograaf Alexander Liberman. Deze foto's zijn gepubliceerd in de Amerikaanse versie van het modetijdschrift *Vogue* (afb. 41 en 42). De foto van Johns staat in de *Vogue* van februari 1964 en die van Rauschenberg in de editie van oktober 1965. Beide portretten laten enkel het gezicht van de kunstenaars zien, verder heeft de foto geen duidelijke achtergrond of omgeving. Het is een vrij neutrale weergave. Johns en Rauschenberg worden niet duidelijk als kunstenaar afgebeeld. Seksualiteit lijkt geenszins een rol te spelen in deze foto's.

Ondanks dat seksualiteit niet zichtbaar wordt in de gepubliceerde foto's van de kunstenaars, zou je toch kunnen redeneren dat het wel degelijk een effect had op de representatie. Het effect was niet dat de kunstenaars zich minder heteroseksueel lieten afbeelden, zoals Orton de pose van Johns interpreteert in de foto gemaakt door Ben Martin: noch op een mannelijke, noch op een vrouwelijke wijze. De kunstenaars lijken eerder te kiezen voor een zo klassiek mogelijke of neutrale wijze van representatie, waarin seksualiteit juist niet zichtbaar wordt. Juist in het verschil tussen de foto's van Johns gemaakt door Rauschenberg wordt de keuze voor de klassieke houding in foto's die gepubliceerd moesten worden goed zichtbaar. Seksualiteit zou zo dus een rol kunnen spelen doordat het onderdrukt dient te worden in portretten en het zou de drijfveer kunnen zijn om te kiezen voor de klassieke weergave.

3.3.3 Ugo Mulas: the new art scene

In 1967 kwam het boek *New York: the new art scene* met foto's van Ugo Mulas uit. Dit boek geeft een unieke indruk van een groep Amerikaanse kunstenaars in zowel woord als beeld. Het boek is voorzien van een essay, waarin Solomon een nieuwe scene in de Amerikaanse kunst beschrijft. De kunstenaars die hij in deze groep schaaft zijn: Lee Bontecou (geb. 1931), John Chamberlain (1927-2011), Jim Dine (geb. 1935), Jasper Johns, Roy Lichtenstein (1923-1997), Kenneth Noland (1924-2010), Claes Oldenburg (geb. 1929), Larry Poons (geb. 1937), Robert Rauschenberg, James Rosenquist (geb. 1933), George Segal (geb. 1934), Frank Stella (geb. 1936), Andy Warhol (1928-1987) en Tom Wesselmann (1931-2004). Kunstenaars Marcel Duchamp en Barnett Newman ziet hij als voorlopers en inspiratiebron voor deze groep en zijn daarom dus ook opgenomen in het boek.

In het essay wordt de nieuwe groep vooral gedefinieerd en geplaatst ten opzichte van de vorige kunstenaarsgroep. Deze eerste echte Amerikaanse kunstenaarsscene waren de abstract expressionisten. Volgens Solomon waren zij een groep kunstenaars die hard en lang voor erkenning hebben moeten vechten en toen het eenmaal daar was ook een soort arrogantie en zelfbewustzijn van hun grote prestatie kregen. Solomon wil wel benadrukken dat de groep niet per definitie ontoegankelijk was. De nieuwe groep had niet kunnen bestaan zonder de abstract expressionisten als voorbeeld. De nieuwe scene is niet langer een echte New Yorkse school te noemen, omdat de stijlen van de kunstenaars meer uit elkaar liggen en de locaties waar kunstenaars werkzaam zijn zich ook minder bevinden in New York. De nieuwe groep werkt ook in de gebieden rondom de stad. Een ander voorbeeld dat Solomon aanhaalt is dat abstract expressionisten zich letterlijk op één plek

verzamelden, namelijk de *Cedar Bar*. De nieuwe kunstenaars hebben niet langer één vaste plek, maar komen samen op allerlei verschillende plekken.¹⁵²

De wijze waarop Solomon schrijft over twee verschillende scènes die elkaar opvolgen en los van elkaar lijken te staan, dient wel genuanceerd te worden. Het benadrukken van de verschillen tussen de abstract expressionisten en kunstenaars zoals Johns en Rauschenberg is iets waar Boaden bijvoorbeeld kritiek op geeft.¹⁵³ Daarnaast geeft zelfs Katz, een auteur die ook kiest om Johns en Rauschenberg hard af te zetten ten opzichte van het abstract expressionisme, aan dat Rauschenberg wel degelijk contact had met abstract expressionistische kunstenaars. Ook Rauschenberg bezocht in het begin van zijn carrière de *Cedar Bar*.¹⁵⁴ Ook blijkt het onderling contact uit het werk *Erased Willem de Kooning drawing* van Rauschenberg, waarvoor De Kooning één van zijn tekeningen gaf om door de jonge kunstenaar te laten uitgummen. Bovendien zou dit werk niet eens gaan over het generatieverschil tussen de kunstenaars, aldus Katz.¹⁵⁵ De tweedeling in verschillende groepen waarover Solomon schrijft, lijkt nogal aangedikt en houdt vast aan de mythevorming rondom het abstract expressionisme, om daar de nieuwe groep kunstenaars tegen af te kunnen zetten.

Volgens Solomon verschoof het denken over kunst van een 'modern rationalism' en 'scientific materialism', naar een 'assertion of private sensibility'.¹⁵⁶ Ook het idee over het kunstenaarschap veranderde:

'In one way, these changes reflect the artist's altered view of himself these days; he has shifted from thinking of himself as a heroic figure, whose manual skill and whose performance are unique and unparalleled, to an idea of himself as a man with a special vision who conceives and isolates the image, but for whom the execution of the object is less important.'¹⁵⁷

De kunstenaars in de nieuwe scene, waaronder dus ook Johns en Rauschenberg, waren niet langer de arrogante, in eenzaamheid en isolatie werkende kunstenaars van de eerste Amerikaanse scene. De nieuwe kunstenaars omarmden de populaire cultuur en waren sociaal actief op allerlei verschillende plekken in de stad.

Dit komt ook terug in de representatie van Johns en Rauschenberg in de foto's in het boek van Mulas. De meest opvallende foto en voor dit onderzoek ook de meest relevante foto, is een foto waarop Johns en Rauschenberg samen zijn gefotografeerd op een van die sociale gelegenheden waar de nieuwe groep samenkam (afb. op voorblad). Op deze foto zien we links onderaan Johns zittend met een sigaret en een glas in zijn handen. Naast hem, rechts in beeld, staat Rauschenberg met één hand in zijn broekzak en in de andere hand ook een glas. Op de achtergrond staan en zitten nog een aantal andere kunstenaars. De foto is genomen in het huis of in de galerie van Leo Castelli. Wanneer de foto precies is genomen, is niet aangegeven in het boek. Bijzonder aan deze foto is dat Johns en Rauschenberg zo prominent samen in beeld komen. Beide kunstenaars worden in allerlei teksten vaak wel samen genoemd als voorlopers van een nieuwe ontwikkeling in de kunst, maar samen in beeld komen ze vrijwel nooit. Onduidelijk is echter wel of het Mulas' intentie was om de voorlopers van een kunstbeweging te laten zien, of twee kunstenaars die een innige relatie met elkaar hebben. Wat de intentie van Mulas precies was, is niet te achterhalen. Het beeld van Johns en Rauschenberg

¹⁵² Alan R. Solomon, *New York: the new art scene*, z.pl. 1967, pp. 10-13.

¹⁵³ Boaden 2005 (zie noot 12), p. 94.

¹⁵⁴ Katz 1993 (zie noot 5), p. 192.

¹⁵⁵ Idem, p. 196.

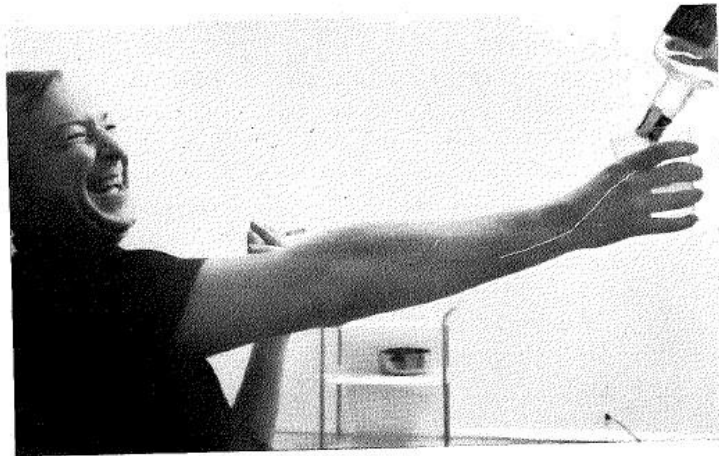
¹⁵⁶ Solomon 1967 (zie noot 152), pp. 40-41.

¹⁵⁷ Idem, p. 43.



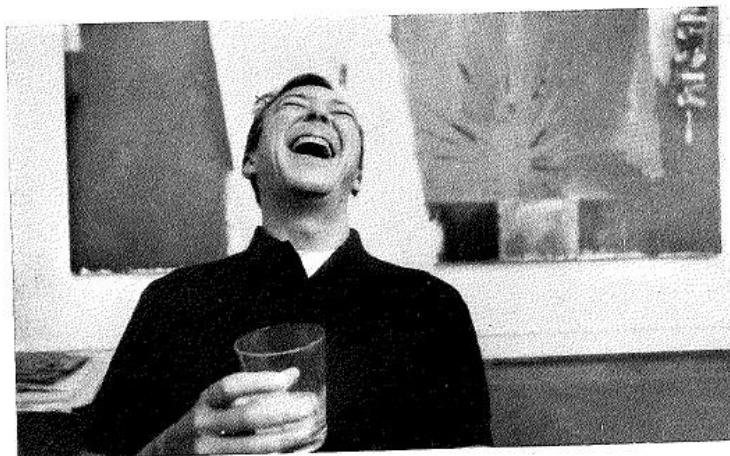
Afbeelding 43

Feest tijdens Thanksgiving in het atelier van Rauschenberg, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.



Afbeelding 44

Jasper Johns, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.



Afbeelding 45

Jasper Johns, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.

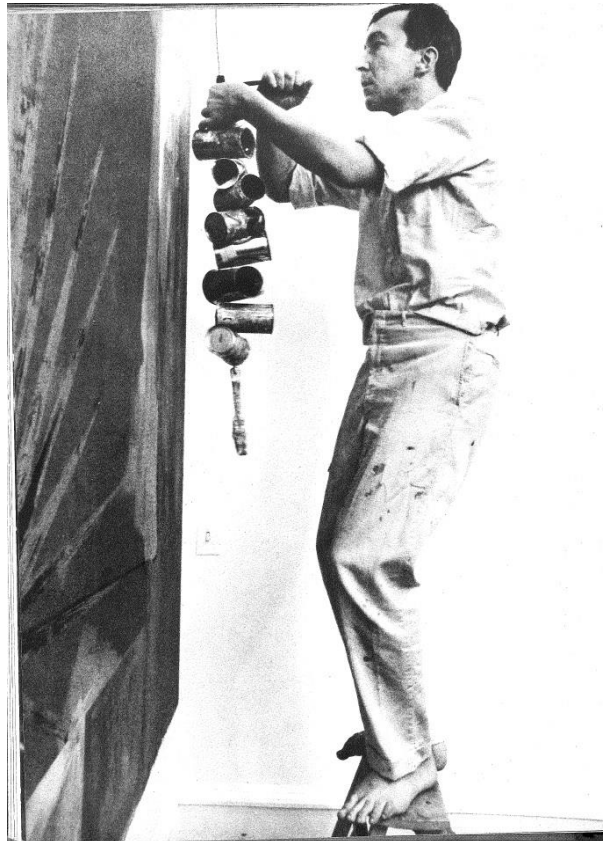
samen is echter een uniek beeld en met de kennis van nu, wetende dat beide kunstenaars een relatie met elkaar hadden, lijkt de foto toch een extra lading te krijgen.

Er is ook een aantal foto's in het boek opgenomen waarop Johns en/of Rauschenberg te zien zijn op feestjes. Het beeld dat bijvoorbeeld door Jonathan Katz werd beschreven dat Johns en Rauschenberg vanwege hun geaardheid geen plek konden vinden binnen de kunstwereld, lijkt een heel ander beeld dan getoond wordt in deze foto's. De kunstenaars lijken minder geïsoleerd en veel meer sociaal betrokken bij de kunstenaarsscene. Daarbij moet wel opgemerkt worden dat Katz dan vooral doelt op de kunstwereld van het abstract expressionisme. Of Johns en Rauschenberg ook in die scene echt betrokken waren, dat kan niet uit de foto's van Mulas geconcludeerd worden. Het idee dat Johns en Rauschenberg geheel geïsoleerd waren en dat dit de innovatie in hun kunst heeft bewerkstelligd, roept op z'n minst vragen op na het zien van de foto's van Mulas, zoals de foto van een feestje tijdens de Amerikaanse feestdag *Thanksgiving* bij Rauschenberg thuis (afb. 43). Of de foto van Jasper Johns, tijdens wat lijkt op een feestje, terwijl hij met uitgestoken hand en breed lachend zijn glas laat vullen (afb. 44). Op een andere foto is hij te zien met een grote schaterlach op zijn gezicht op wat hetzelfde feestje lijkt als de vorige foto (afb. 45). Geen serieuze kunstenaar bij een van zijn meest bekende werken in een atelier, maar een kunstenaar die danst, lacht en lol heeft. Of deze representatie iets te maken heeft met de seksualiteit van de kunstenaars valt sterk te betwijfelen. Solomon heeft het hier ook niet over in zijn essay. Eerder is de manier van representatie iets wat past bij de scene en niet zozeer iets wat betrekking heeft op de persoonlijkheden van de kunstenaars.

Elke kunstenaar heeft in het boek een eigen hoofdstuk, dat bestaat uit een korte tekst en een aantal foto's. Op deze foto's zijn voornamelijk de kunstenaars in hun atelier te zien, terwijl ze bezig zijn met een kunstwerk. Ook van Johns en Rauschenberg zijn deze foto's opgenomen (afb. 46 en 47). In de meest opvallende foto van Johns is hij te zien in zijn huis in een kimono, een Japanse kamerjas (afb. 48). Niet echt het beeld van de stoere heteroseksuele kunstenaar, zoals die gefotografeerd werden begin jaren vijftig. Het contrast met de stoere Pollock in de foto's van Namuth is groot te noemen. Ook de foto van Rauschenberg waarop hij zonder broek en alleen in een ondergoed aan het werk is, verschilt sterk met de klassieke en stoere wijze waarop kunstenaars begin jaren vijftig werden vastgelegd (afb. 49). Nogmaals, het is te makkelijk om te zeggen dat dit een uiting zou zijn van de seksualiteit van de kunstenaars. Solomon's essay lijkt ook vooral te willen benadrukken dat het lossere en vrijere afbeelden van kunstenaars een tendens was die breder voorkwam binnen een nieuwe kunstenaarsscene. Enkele foto's van Johns en Rauschenberg, zoals Johns in een kimono, vallen zelf binnen deze tendens op en laten een nog iets vrijere representatie van de kunstenaars zien. Of dat door hun persoonlijkheid komt, hun seksualiteit, of hun positie als voorlopers binnen de nieuwe groep, blijft speculatie en een grijs gebied van interpretaties.

Opvallend in de fotografische representatie in het algemeen is dat Johns en Rauschenberg in foto's die gepubliceerd werden, zijn afgebeeld in klassieke poses. Meestal zijn ze te zien in nette kleding, naast een bekend werk. Ondanks dat Orton de pose van Johns noch mannelijk, noch vrouwelijk noemt, valt in vergelijking met privéfoto's van Johns op dat de kunstenaar zich helemaal niet zo 'los' laat afbeelden. Als seksualiteit al een rol speelt in deze foto's dan lijkt het er meer op dat het de kunstenaars heeft gedwongen bewust te kiezen voor een neutrale representatie op basis waarvan er geen achterdocht ontstaat naar hun seksualiteit. In de foto's van Mulas zijn de kunstenaars wel op een veel meer vrije wijze vastgelegd. Dit heeft echter weinig tot niks met de persoonlijkheid en seksualiteit van de kunstenaars te maken. Solomon legt in zijn essay uit dat dit met name een tendens is die voorkomt binnen de gehele kunstenaarsscene. Het is een tendens die is ontstaan vanuit een veranderd idee over het kunstenaarschap. De kunstenaar is niet langer meer een

eenzame, van de alledaagse wereld afgesloten kluizenaar. Maar de kunstenaar verandert in een sociaal actieve persoon, die juist de populaire cultuur omarmt en bovendien ook nog eens verwerkt in zijn kunst.



Afbeelding 46

Jasper Johns in zijn atelier, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.



Afbeelding 47

Robert Rauschenberg in zijn atelier, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.



Afbeelding 48

Jasper Johns, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.



Afbeelding 49

Robert Rauschenberg in zijn atelier, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.

Conclusie

In deze thesis staan kunstenaars Jasper Johns en Robert Rauschenberg centraal en de kunst die zij maakten ten tijde van hun relatie. Pas eind jaren negentig werd deze relatie door Rauschenberg bevestigd en vanwege de ontwikkeling van de *queer theory* binnen de kunstgeschiedenis, grepen meerdere kunsthistorici deze relatie aan om de kunst van Johns en Rauschenberg te interpreteren vanuit de (homo)seksualiteit van de kunstenaars. Het probleem rondom het begrip *queer* is dat het zich niet laat definiëren als een afgebakende seksuele categorie, juist omdat het begrip vaststaande seksuele categorieën afwijst en probeert te ondermijnen. Een definitie zou tegen de aard van het begrip ingaan. Om tot een beschrijving van *queer* te komen dient het in perspectief gezet te worden met andere begrippen zoals *gay*. Hetzelfde geldt voor de *queer theory*, door het af te zetten tegen *gay* en *lesbian studies*. Deze studies beschrijven homoseksuele kunstenaars en hun kunst en door dit te doen ontstaat er een collectieve (homoseksuele) identiteit. De *queer theory* richt zich juist op verwijzingen in de kunst die uiting geven aan een persoonlijke seksualiteit, die niet gerelateerd is aan een bepaalde seksuele categorie zoals *gay*. *Queer theory* richt zich binnen de kunstgeschiedenis op kunstenaars en kunst die erop gericht zijn om de sociaal geconstrueerde normen rondom seksualiteit te ondermijnen. Voor deze thesis zijn dus interpretaties gekozen die het werk van Johns en Rauschenberg vanuit een breder seksueel perspectief benaderen dan alleen homoseksualiteit. Ook spelen de sociale en politieke context een rol in deze interpretaties en wordt kunst niet alleen beschreven als uiting van seksualiteit, maar wordt ook uitgelegd hoe deze kunst sociaal geconstrueerde normen probeert te ondermijnen.

De bestudeerde bronnen, die de kunst van Johns en Rauschenberg vanuit de *queer theory* benaderen, zetten de seksualiteit van de kunstenaars op verschillende wijzen in en dit resulteert in verschillende benamingen van de kunst en posities in de canon van de moderne kunst. Kunsthistorici die de artistieke vernieuwingen uitleggen als gevolg van de seksualiteit van Johns en Rauschenberg, zoals Katz en Silver, doen dit om de kunstenaars op een dwingende en harde wijze af te zetten tegen het mannelijke en heteroseksuele karakter van het abstract expressionisme. De kunst van Johns en Rauschenberg wordt door deze kunsthistorici proto-pop genoemd en geven de kunstenaars in de canon een scharnierpositie. De kunst wordt als breekpunt gezien en gepresenteerd als begin van latere kunststromingen als pop art. Er is ook kritiek op deze analyses, bijvoorbeeld van Boaden, die wijst op de nadruk die gelegd wordt op de verschillen tussen het abstract expressionisme en kunstenaars Johns en Rauschenberg. Deze verschillen zijn meer gebaseerd op mythes dan op aantoonbare feiten. Er zijn ook interpretaties waarin seksualiteit een rol speelt zonder het dwingende karakter. Kunsthistoricus Hopkins ziet de artistieke vernieuwingen van Johns en Rauschenberg als een voortzetting van de kunststroming dada en noemt de nieuwe kunst neo-dada. In deze analyse wordt seksualiteit vooral gezien als iets wat een secundaire rol speelt in de kunst van Johns en Rauschenberg. Het verschil met vorige kunststromingen wordt hiermee minder hard en de kunstenaars krijgen hierdoor in de canon een positie binnen een langere artistieke ontwikkeling.

De vraag blijft echter hoe aannemelijk het is dat seksualiteit ook werkelijk een rol heeft gespeeld. Op basis van tentoonstellingscatalogi, kunstkritieken en foto's is gekeken hoe de kunst van Johns en Rauschenberg in de eigen tijd werd beschreven en ontvangen. Waar de vroegste bronnen de kunst met name op formele wijze beschrijven, wordt er in latere bronnen voorzichtig gerefereerd aan mogelijke persoonlijke betekenissen van de werken. De auteurs van deze bronnen gaan nog niet zo ver dat ze ook een interpretatie geven van deze persoonlijke betekenis. Het privéleven en

seksualiteit van de kunstenaars komt niet aan bod in deze eigentijdse bronnen. Ook in de fotografische bronnen lijkt seksualiteit niet te resulteren in een andere wijze van representatie. De kunstenaars worden met name op een klassieke wijze afgebeeld, waarin seksualiteit totaal geen rol lijkt te spelen. Zelfs op foto's van de kunstenaars die gemaakt zijn in de privésfeer worden zij niet anders getoond dan andere kunstenaars. Een mogelijk vervolgonderzoek naar welke foto's gepubliceerd zijn en welke niet, zou dit verschil tussen informele en formele representatie alleen nog maar meer kunnen aanscherpen. De foto's zijn weliswaar een stuk informeler dan de publiciteitsfoto's, toch lijkt de 'lossere' wijze van representatie niet voort te komen vanuit de persoonlijkheid van de kunstenaars. Het is eerder een tendens binnen een hele kunstenaarsscene.

De *queer theory* voegt in het geval van Johns en Rauschenberg een interpretatie toe van de persoonlijke inhoud van de werken. Daarbij dreigt echter het gevaar dat er een betekenis van de werken wordt gegeven die niet overeenkomt met de intentie van de kunstenaars, of die vrijwel niet te onderbouwen is aan de hand van controleerbare feiten. De onduidelijkheid rondom het begrip *queer* lijkt hier alleen maar aan bij te dragen. De ondefinieerbaarheid van het begrip lijkt een vrijbrief te worden voor kunsthistorici om het naar eigen inzicht in te zetten. Uiteraard zijn niet alle interpretaties die gedaan worden vanuit de *queer theory* niet onderbouwd of pure speculatie. Zo kunnen verbanden met andere (homoseksuele) kunstenaars tot een heel ander beeld van een werk leiden. Dit zijn inzichten die de eigentijdse bronnen geheel achterwege laten en de *queer theory* weet daarmee wel degelijk iets toe te voegen aan de kunstgeschiedenis. Het citaat waarmee Annamarie Jagose haar boek opent, lijkt een perfecte samenvatting te zijn van hoe er met de *queer theory* als kunsthistorische methode dient te worden omgegaan: 'The appeal of "queer theory" has outstripped anyone's sense of what exactly it means.'¹⁵⁸ Om te voorkomen dat de *queer theory* vervalt in een speculatieve methode dienen kunsthistorici zich bewust te zijn van deze valkuil. Het kritisch kijken naar de omschrijving van het begrip *queer* en naar de verbanden die gelegd worden tussen kunst en seksualiteit, blijft cruciaal om van de *queer theory* een relevante kunsthistorische methode te maken.

Als er gekeken wordt naar interpretaties vanuit de *queer theory* dan zou seksualiteit een zeer relevante rol gespeeld hebben in de kunst van Johns en Rauschenberg. Het zou volgens sommige kunsthistorici zelfs artistieke vernieuwingen hebben afgedwongen. Inhoudelijk gezien was de seksualiteit ook van invloed volgens de meeste auteurs, dat lijkt buiten kijf te staan. Toch neemt deze aannemelijkheid af als eigentijdse bronnen worden bestudeerd. In deze bronnen spelen het persoonlijke leven en de seksualiteit van de kunstenaars nog helemaal geen rol. Opvallend is dat veel van deze eigentijdse bronnen geschreven zijn door Alan R. Solomon. Om zijn teksten over Johns en Rauschenberg in het juiste perspectief te kunnen plaatsen, zou in een mogelijk vervolgonderzoek de verhouding tussen de kunsthistoricus en de kunstenaars verder onderzocht kunnen worden. De vraag is of Johns en Rauschenberg in de homofobe context waarin ze hun werk maakten, het überhaupt wel hebben aangedurfd om hun seksualiteit een rol te laten spelen, met alle mogelijke gevolgen van dien. Daarnaast lijkt het de kunstenaars met name te gaan om het bevragen van de schilderkunst en de perceptie en representatie hiervan.

Dat er wellicht een persoonlijke betekenis in een kunstwerk zit, betekent dit dan ook dat deze betekenis door de toeschouwer gezien moet worden? Is het de taak van kunsthistorici om zich te richten op de persoonlijke betekenis van kunst? Deze vragen blijven een rol spelen als de betekenis van een werk vanuit het perspectief van de kunstenaar wordt beschreven. Helemaal in het geval van Johns en Rauschenberg, die altijd gezwegen hebben over de persoonlijke betekenis van

¹⁵⁸ Jagose 2002 (zie noot 1), ongepagineerd.

hun werk. Het ontkennen van een eenzijdige betekenis was juist wat hun kunst moest bewerkstelligen. Daarmee kan men zich afvragen of het in deze casus niet verstandiger is om geforceerde speculaties te voorkomen en als uitgangspunt te nemen: waarover men niet kan spreken, daarover moet men zwijgen.

Literatuurlijst

- Arnason, H.H. & C. Mansfield, Elizabeth, *History of Modern Art*, Upper Saddle River 2010⁶ (1968).
- Atkins, Robert, 'Goodbye Lesbian / Gay History, Hello "Queer Sensibility": Mediating on Curatorial Practice', *College Art Association Journal* (1996), pp. 80-85.
- Boaden, James, 'A Queer Turn? Proto-pop and the shadow of Abstract Expressionism', *Immediations* 2 (2005), pp. 91-105.
- Boersma, J.M., 'Stoel, haan en verf in museum', *Het Vaderland* 19 mei 1962.
- Butler, Judith, 'Critically Queer', in: Donald Eugene Hall & Annamarie Jagose (red.), *The Routledge Queer Studies Reader*, Londen/New York 2013, pp. 18-31.
- Butt, Gavin, *Between you and me: queer disclosures in the New York art world 1948-1963*, Durham/Londen 2006² (2005).
- Doss, Erika, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002.
- Ferguson, Russel (red.), *Hand-Painted Pop: American Art in Transition 1955-62*, Los Angeles 1992, pp. 179-203.
- Forge, Andrew, 'Robert Rauschenberg', in: *New Statesman: the week-end review*, vol. 67 (1964) nr. 1719 (21 februari), pp. 304-305.
- Frenken, Ton, 'Vier Amerikanen', *Nieuwe Eindhovense Krant* 9 juni 1962.
- Geldzahler, Herry, *Robert Rauschenberg. Paintings, drawings and combines 1949-1964*, uitgave bij tent. Londen (Whitechapel Gallery) 1964.
- Greenberg, Clement, 'Avant-Garde and Kitsch', in: Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2011¹³ (2003), pp. 539-549.
- Hatt, Michael & Klonk, Charlotte, *Art History. A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006.
- Hopkins, David, *Dada's boys. Masculinity after Duchamp*, New Haven/Londen 2007.
- Jagose, Annamarie, *Queer Theory. An Introduction*, Melbourne 1996.
- Jones, Caroline, *Machine in the Studio*, Chicago 1996.
- Katz, Jonathan, 'The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg', in: Whitney Chadwick & Isabelle de Courtivron (red.), *Significant Other. Creativity & Intimate Partnership*, Londen 1993, pp. 189-207.
- Krauss, Rosalind, 'Jasper Johns', in: *The Lugano Review* 1 (1965) nr. 2, pp. 84-113.
- Lauretis, Teresa de, 'Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities. An Introduction', *Differences: a Journal of Feminist Cultural Studies* 3 (1991) nr. 2, pp. III-XVIII.
- Newman, Barnett, 'The Sublime is Now', in: Charles Harrison & Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2011¹³ (2003), pp. 580-582.

- Rosenblum, Robert, 'Jasper Johns', in: *Arts*, vol. 32 (1958), nummer onbekend (januari), pp. 54-55.
- Rosenblum, Robert, 'Jasper Johns', in: Robert Rosenblum, *On Modern American Art. Selected Essays by Robert Rosenblum*, New York 1999, pp. 147-154.
- Silver, Kenneth E., 'Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art', in: Smalls, James, *Homosexuality in Art*, Londen 2002.
- Solomon, Alan R., *Jasper Johns*, tent. cat. New York (The Jewish Museum) 1964.
- Solomon, Alan R., *New York: the new art scene*, z.pl. 1967.
- Solomon, Alan R., *Robert Rauschenberg*, tent. cat. New York (Jewish Museum) 1963.
- Streitmatter, Rodger, *Outlaw Marriages. The hidden histories of fifteen extraordinary same-sex couples*, Boston 2012.
- Taylor, Paul, 'Robert Rauschenberg: "I can't even afford my own works anymore"', *Interview* 20 (1990), nr. 12 (december), pp. 146-148.
- Tegenbosch, Lambert, 'Woestelingen', *Volkskrant* 14 juni 1962.
- Tillim, Sidney, 'Ten Years of Jasper Johns', in: *Arts Magazine* jaargang onbekend (1964) nr. onbekend (april), pp. 22-26.
- Weedon, Chris, *Feminist Practice & Poststructuralist Theories*, Oxford 1997² (1987).
- Welling, Dolf, 'Het luide leven', *Dordrechtsh Nieuwsblad* 28 mei 1962.
- White, David & Davidson, Susan (red.), *Robert Rauschenberg. Photographs 1949-1962*, New York 2011.

Bronnenlijst

Tate, *Marcel Duchamp*, < <http://www.tate.org.uk/art/artists/marcel-duchamp-1036>> (21 oktober 2014).

The Leadership Conference, *Stonewall Riots: The Beginning of the LGBT Movement*, <<http://www.civilrights.org/archives/2009/06/449-stonewall.html>> (27 april 2014).

Lijst van afbeeldingen

Afbeelding op voorblad

Jasper Johns en Robert Rauschenberg, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 12.

Afbeelding 1

Jasper Johns naast het werk *Target with Four Faces* (1955), 1959. Fotograaf: Ben Martin.
Foto: website Huffington Post, <http://www.huffingtonpost.com/2013/05/15/jasper-johns-birthday-flag-artist-turns-83_n_3275126.html?ncid=edlinkusaolp00000003>.
© Ben Martin / Getty Images.

Afbeelding 2

Robert Rauschenberg in zijn studio in New York, 1958. Fotograaf: Jasper Johns.
Foto: website Tumblr, <<http://robertrauschenberg.tumblr.com/page/2>>.
© Robert Rauschenberg Foundation

Afbeelding 3

'Gay Liberation day' in New York, 1969, fotograaf: onbekend
Foto: website Do You Remember, <<http://doyouremember.com/june-28th-1969-the-stonewall-riots-inflame-nycs-west-village>>.

Afbeelding 4

Tentoonstellingsoverzicht van *In a Different Light* in het University of California Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, Berkely, fotograaf: onbekend.
Foto: website Thames and Hudson Blog, <<http://www.tandhblog.co.uk/2014/03/the-most-important-exhibitions-youve-never-heard-of>>.

Afbeelding 5

Robert Rauschenberg, *Erased Willem de Kooning Drawing*, 1953, sporen van potlood op papier met label en lijst, 64,14 x 55,25 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.
Foto: website San Francisco Museum of Modern Art, <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25846>>.
© Robert Rauschenberg Foundation

Afbeelding 6

Artikel uit 1961 over de vervolging van Bernon Michell and Willian Marton, beide werkzaam bij Amerikaanse geheime dienst. Ze werden vervolgd vanwege spionage voor de voormalige Sovjet Unie. De pers presenteerde hen als homoseksuelen die ten prooi waren gevallen aan chantage door de Sovjet Unie.
Foto: website University of Texas, <http://www.edb.utexas.edu/faculty/salinas/students/student_sites/Fall2008/6>.

Afbeelding 7

Kunstenaar Willem de Kooning, met op de achtergrond zijn vrouw en kunstenaar Elaine de Kooning, 1950. Fotograaf: Hans Namuth.
Foto: website Guild Hall, <<http://www.guildhall.org/museum-2/permanent-collection>>.

Afbeelding 8

Kunstenaar Jackson Pollock aan het werk in zijn atelier, met op de achtergrond zijn vrouw en kunstenaar Lee Krasner, 1950. Fotograaf: Hans Namuth.
Foto: website Artinside, <<http://artinside.ch/blog/?p=863>>.

Afbeelding 9

Jackson Pollock, *Autumn Rythm (number 30)*, 1950, emaille op doek, 266,7 x 525,8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Foto: website Gallery Intell, <<http://www.galleryintell.com/artex/autumn-rhythm-by-jackson-pollock>>.

© *The Pollock–Krasner Foundation*.

Afbeelding 10

Willem de Kooning, *Composition*, 1955, olieverf, emaille en houtskool op doek, 201 x 175,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Foto: website Perverse Egalitarianism, <<http://pervegalit.wordpress.com/2012/09/09/willem-de-kooning-composition-1955-oil-enamel-and-charcoal-on-canvas>>.

© *The Willem de Kooning Foundation*.

Afbeelding 11

Franz Kline, *Chief*, 1950, olieverf op doek, 148,3 x 186,7 cm, Museum of Modern Art, New York.

Foto: website The Art Minute, <<http://www.the-art-minute.com/in-their-own-words-franz-kline>>.

© *The Franz Kline Estate*.

Afbeelding 12

Mark Rothko, *Red on Maroon*, 1959, olieverf, acrylverf en lijm op doek, 182,9 x 457,2 cm, Tate Modern, Londen.

Foto: website Tate, <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothko-red-on-maroon-t01169>>.

© *Kate Rothko Prizel and Christopher Rothko*.

Afbeelding 13

Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, olieverf en acrylverf op doek, 243 x 543 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Foto: website Thinking Museum,

<<http://thinkingmuseum.files.wordpress.com/2013/09/cathedra1.jpg>>.

Afbeelding 14

Adolph Gottlieb, *Blast, I*, 1957, olieverf op doek, 228,7 x 114,4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Foto: website Huffington Post, <http://www.huffingtonpost.com/cat-weaver/art-as-curation-the-new-a_b_742659.html>.

© *Adolph and Esther Gottlieb Foundation*.

Afbeelding 15

Jasper Johns, *Flag on Orange Field*, 1957, encaustiek op doek, 167 x 124 cm, Museum Ludwig, Keulen.

Foto: website Jasper Johns, <<http://www.jasper-johns.org/flag-on-orange-field.jsp>>.

© *Jasper Johns*.

Afbeelding 16

Jasper Johns, *Figure 8*, 1959, encaustiek op doek, 51 x 38 cm, Ileana Sonnabend collectie, Parijs.

Foto: website Artslife, <<http://www.artslife.com/wp-content/uploads/2014/06/jasper-johns-figure-8-19.jpg>>.

© *Jasper Johns*.

Afbeelding 17

Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59, olieverf, papier, doek, papieren prints, fotoreproducties, metaal, hout, rubber en tennisbal op doek met olieverf op de opgezette angorageit en rubberen band op en houten platform met vier wielen, 106,68 x 160,66 x 163,83 cm, Moderna Museet, Stockholm.

Foto: website Moderna Museet, <<http://www.modernamuseet.se/PageFiles/32717/3-Monogram-Rauschenberg.jpg>>.

© Estate of Robert Rauschenberg.

Afbeelding 18

Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, olieverf en potlood op een kussen, deken en laken op een houten paneel, 191,1 x 80 x 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York.

Foto: website The Slide Projector,

<<http://www.theslideprojector.com/images/1950s/rauschenberg/bed.jpg>>.

© Estate of Robert Rauschenberg.

Afbeelding 19

Robert Rauschenberg, *Odalisk*, 1955, olieverf, waterverf, krijt, pastelverf, papier, foto's, geprinte reproducties, blauwprinten, kranten, metaal, glas, gedroogd gras, staalwol, een kussen, houten paal en een lamp op een houten structuur op vier poten met daar bovenop een opgezette haan, 210,8 x 64,1 x 68,8 cm, Museum Ludwig, Keulen.

Foto: website Class Connection,

<http://classconnection.s3.amazonaws.com/456/flashcards/487456/jpg/rauschenberg_odalisk1304998490965>.

© Estate of Robert Rauschenberg.

Afbeelding 20

Door Norman Rockwell gemaakte omslag voor *The Saturday Evening Post* van 23 april 1939.

Foto: website UPI, <<http://www.upi.com/blog/2013/10/11/Norman-Rockwell-painting-missing-in-New-York/7671381524827>>.

Afbeelding 21

Jasper Johns, *Target with Plaster Casts*, 1955, encaustiek en collage op doek met gipsen objecten, 129,5 x 111,8 cm, collectie van David Geffen.

Foto: website Artchive, <<http://www.artchive.com/artchive/J/johns/targcast.jpg.html>>.

© Jasper Johns.

Afbeelding 22

René Magritte, *The Eternally Obvious*, 1948, olieverf op doek gespannen op paneel, 182,9 x 40,6 cm, Pierre and Maria-Gaetana Matisse collectie.

Foto: website The Metropolitan Museum of Art, <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2002.456.12a-f>>.

Afbeelding 23

Jasper Johns, *Painting with two balls*, 1960, encaustiek en collage op doek met objecten, 167,6 x 137,2 cm, collectie van kunstenaar.

Foto: website About.com,

<http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/cezanne_and_beyond/cab_pma_09_26.htm>.

© Jasper Johns.

Afbeelding 24

Jasper Johns, *Figure 5*, 1955, encaustiek en krantenpapier op doek, 183 x 137,5 cm, Centre Pompidou, Parijs.

Foto: website The Red List,

<http://theredlist.com/media/database/fine_arts/arthistory/painting/neo_dada/jasper-johns/020-jasper-johns-theredlist.jpg>.

© Jasper Johns.

Afbeelding 25

Charles Demuth, *I Saw the Figure 5 in Gold*, 1928, olieverf, potlood, inkt en bladgoud op karton, 90,2 x 76,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Foto: website The Metropolitan Museum of Art, <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/488315>>.

Afbeelding 26

Larry Rivers, *Washington Crossing the Delaware*, 1953, olieverf, grafiet en houtskool op doek, 212,4 x 283,5 cm, Museum of Modern Art, New York.

Foto: website MoMA,

<http://www.moma.org/collection//browse_results.php?artistFilterInitial=&criteria=O%3AAD%3AE%3A4945%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=4&template_id=1&sort_order=1>.

© Estate of Larry Rivers.

Afbeelding 27

Emanuel Gottlieb Leutze, *George Washington Crossing the Delaware*, 1851, olieverf op doek, 378,5 x 647,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Foto: website Wikipedia,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Washington_Crossing_the_Delaware#mediaviewer/File:Washington_Crossing_the_Delaware_by_Emanuel_Leutze,_MMA-NYC,_1851.jpg>.

Afbeelding 28

Marcel Duchamp in 1923, gefotografeerd als zijn alter ego Rose Selavy. Fotograaf: Man Ray.

Foto: website Saint Lucy, <<http://saint-lucy.com/conversations/the-button-hole-and-not-the-button>>.

Afbeelding 29

Francis Picabia, *The Blessed Virgin*, 1920, pen op papier, afmetingen niet teruggevonden, bewaarplaats niet teruggevonden.

Foto: website Dadart, <<http://www.dadart.com/dadaism/dada/011-dada-francis-picabia.html>>.

Afbeelding 30

Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires meme*, 1915-1923, olieverf, vernis, loden folie, loden draad en stof op twee glazen panelen, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Foto: website Philadelphia Museum of Art,

<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html#>>.

Afbeelding 31

Robert Rauschenberg, *Coca Cola Plan*, 1958, potlood op papier, olieverf op drie Coca-Cola flessen, houten knop van trapleuning, tafel en gegoten stalen vleugels op een houtenconstructie, 67,9 x 64,1 x 14 cm, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Foto: website Study Blue,

<http://classconnection.s3.amazonaws.com/820/flashcards/1098820/png/robert_rauschenberg_coca_colan_plan1328207785419.png>.

© Estate of Robert Rauschenberg.

Afbeelding 32

Marcel Duchamp, *Bottle Rack*, reproductie van origineel uit 1914 in editie van 20, 1990, ready made, 50,16 x 50,16 x 50,16 cm, bewaarplaats niet teruggevonden.

Foto: website Artnet, <<http://www.artnet.com/auctions/artists/marcel-duchamp/bottle-rack-from-the-bazar-de-l'h%C3%B4tel-de-ville-after-marcel-duchamps-porte-bouteilles-bottlerack-1914>>.

Afbeelding 33

Pablo Picasso, *Tête de Taureau*, 1942, fietszadel en – stuur, afmetingen niet teruggevonden, Picasso Museum, Parijs.

Foto: website San Francisco Citizen, <<http://sfcitizen.com/blog/wp-content/uploads/2010/10/pbh-copy.jpg>>.

Afbeelding 34

Jasper Johns, *Three Flags*, 1958, encaustiek op doek, 78,4 x 115,6 x 12,7 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

Foto: website Jasper Johns, <<http://www.jasper-johns.org/three-flags.jsp>>.

© Jasper Johns.

Afbeelding 35

Jasper Johns, *False Start*, 1959, olieverf op doek, 170,8 x 137,2 cm, privécollectie.

Foto: website Archive, <<http://www.artchive.com/artchive/J/johns/false.jpg.html>>.

© Jasper Johns.

Afbeelding 36

Lee Krasner in haar atelier, 1962. Fotograaf: Hans Namuth.

Foto: website Tumblr, <http://38.media.tumblr.com/tumblr_mc70ofF3h41r1bfd7o1_1280.jpg>.

Afbeelding 37

Jasper Johns in zijn studio in New York, 1955. Fotograaf: Robert Rauschenberg.

Foto: San Francisco Gate, <<http://www.sfgate.com/art/article/Jasper-Johns-review-SFMOMA-s-broad-strokes-4003943.php#photo-3678380>>.

Afbeelding 38

Jasper Johns, 1962. Fotograaf: Hans Namuth.

Foto: website Tumblr, <http://38.media.tumblr.com/tumblr_mc6wvkzns61r1bfd7o1_r1_400.jpg>.

Afbeelding 39

Jasper Johns in New York, 1955. Fotograaf: Robert Rauschenberg.

Foto: Nicholas Cullinan, *Robert Rauschenberg: Photographs 1949-1962*, New York 2011, p. 187.

Afbeelding 40

Jasper Johns in New York, 1955. Fotograaf: Robert Rauschenberg.

Foto: website Tumblr, <<http://anneyhall.tumblr.com/post/681677834>>.

Afbeelding 41

Portret van Robert Rauschenberg in *Vogue*, oktober 1965. Fotograaf: Alexander Liberman.

Foto: Lawrence Alloway, 'The World is a Painting', *Vogue* (1965) nr. 7 (oktober), pp. 100-103 & 153-157, paginanummering van foto onduidelijk.

© Condé Nast.

Afbeelding 42

Portret van Jasper Johns in *Vogue*, februari 1964. Fotograaf: Alexander Liberman.
Foto: Harold Rosenberg, 'Jasper Johns: "Things the Mind Already Knows"', *Vogue* (1964) nr. 3 (februari), pp. 174-175, p. 174.
© Condé Nast.

Afbeelding 43

Feest tijdens Thanksgiving in het atelier van Rauschenberg, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 32.

Afbeelding 44

Jasper Johns, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 60.

Afbeelding 45

Jasper Johns, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 61.

Afbeelding 46

Jasper Johns in zijn atelier, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 148.

Afbeelding 47

Robert Rauschenberg in zijn atelier, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, pp. 242-243.

Afbeelding 48

Jasper Johns, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 154.

Afbeelding 49

Robert Rauschenberg in zijn atelier, jaartal onbekend. Fotograaf: Ugo Mulas.
Foto: Ugo Mulas, *New York: The New Art Scene*, z.pl. 1967, p. 231.