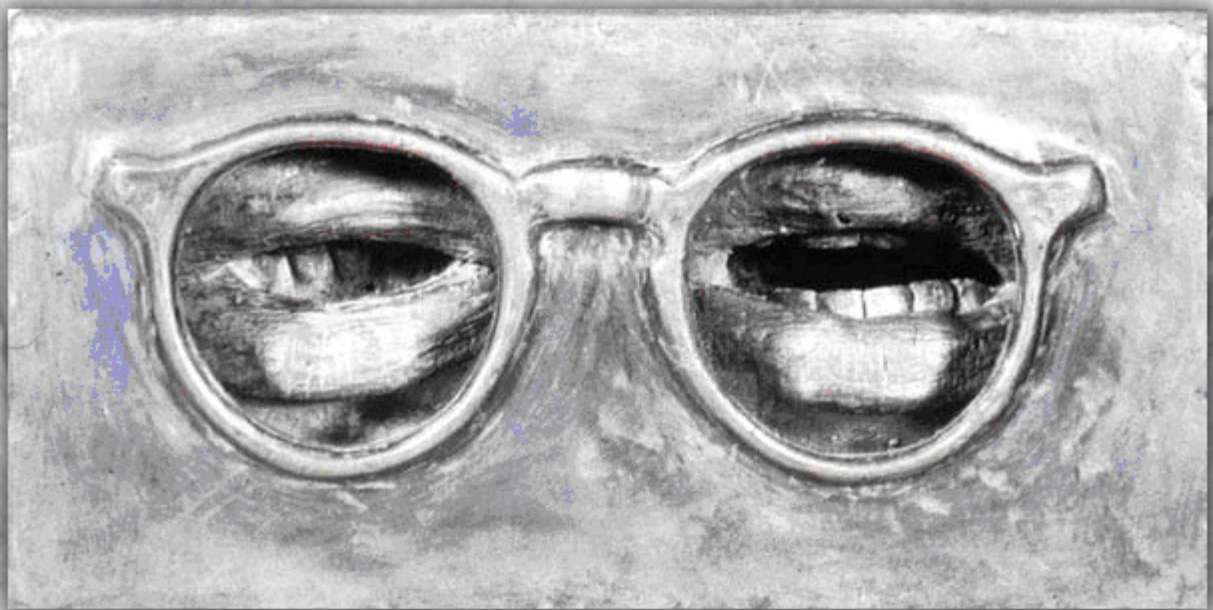


De kunstenaar & het arbitraire karakter van betekenis

Een onderzoek naar de creatie van betekenis in het werk van

Jasper Johns, Bruce Nauman en Mike Kelley



Lisette Quak
Universiteit Utrecht

Lisette Quak

studentnummer: 3120449

Universiteit Utrecht

master Moderne en Hedendaagse Kunst 2009-2010

promotor: dr. Patrick van Rossem

tweede lezer: dr. Linda S. Boersma

Afbeelding titelblad: Jasper Johns, *The Critic Sees II*, 1964 (bewerkt).

Woord vooraf

In de master Moderne en Hedendaagse Kunst heb ik veel geleerd over het presentatiebeleid van musea, waarbij duidelijk werd dat beeldende kunst regelmatig overschaduwd wordt door overkoepelende tentoonstellingsnarratieven in relatie tot thematiek of historische ontwikkeling. In de loop van de master ben ik mij meer en meer gaan bezighouden met de manier waarop betekenissen tot stand kunnen komen, waarbij mijn interesse voor en tevens moeite met de begrippen ‘betekenis’ en ‘interpretatie’ naar voren kwamen.

De mogelijkheid om binnen mijn masterthesis dieper op deze begrippen in te gaan heb ik met beide handen aangegrepen en ik wil graag mijn begeleider, dr. Patrick van Rossem, van harte bedanken voor zijn inspiratie en bruikbare adviezen tijdens mijn onderzoek.

Inhoud

Inleiding	5
<i>Thema van het onderzoek</i>	5
<i>Verkenning van het onderzoeksveld en Status Quaestionis</i>	6
<i>Vraagstelling</i>	10
<i>Methodologie en structuur</i>	11
I Het arbitraire karakter van betekenis in het werk van Jasper Johns, Bruce Nauman en Mike Kelley	13
1.1 <i>Jasper Johns - Flag (1954-55)</i>	13
1.1.1 Beschrijving van <i>Flag</i>	14
1.1.2 Creaties van betekenis rondom <i>Flag</i>	15
1.2 <i>Bruce Nauman - Performance Corridor (1969)</i>	22
1.2.1 Beschrijving Performance Corridor	23
1.2.2 Creaties van betekenis rondom <i>Performance Corridor</i>	23
1.3 <i>Mike Kelley - More Love Hours Than Can Ever Be Repaid (1987)</i>	28
1.3.1 Beschrijving van <i>More Love Hours Than Can Ever Be Repaid</i>	28
1.3.2 Creaties van betekenis rondom <i>More Love Hours Than Can Ever Be Repaid</i>	29
1.4 <i>Factoren</i>	33
II De houding van de kunstenaar	35
2.1 <i>De kunstenaar en de receptie van zijn werk</i>	35
2.1.1 Jasper Johns en de kritieken op <i>Flag</i>	35
2.1.2 Bruce Nauman en de kritieken op <i>Performance Corridor</i>	37
2.1.3 Mike Kelley en de kritieken op <i>More Love Hours Than Can Ever Be Repaid</i>	38
2.2 <i>Gevolgen van het arbitraire karakter van betekenis</i>	40
2.3 <i>Houding van de kunstenaar omtrent de creatie van betekenis</i>	42
2.3.1 Intentie van de kunstenaar	42
2.3.2 Begrip van kunst	44
2.3.3 Houding ten opzichte van de toeschouwer	46
III Artistieke strategieën	50
3.1 <i>Johns: changing focus</i>	50
3.2 <i>Nauman: tension situation</i>	55
3.3 <i>Kelley: discontinuity and exaggeration</i>	58
Conclusie	62
Bibliografie	65
Lijst van afbeeldingen	70

Inleiding

The thing is, it is very difficult to know oneself whether one is doing that or not, whether you mean what you do; and there is the other problem of the way you do it and whether sometimes you do more than you mean or you do less than you mean. It's very good if you can establish a language where it's clear that that is what you are doing – that you do what you mean to do.

- Jasper Johns

Thema van het onderzoek

De creatie van betekenis in beeldende kunst begint bij een teken. Een teken is 'iets waardoor een feit, een gevoel enz. met de zintuigen waarneembaar wordt.'¹ Het kan een letter zijn, een woord, een beeld, een object, een verfstrook, een kleur, een gebaar, een geur, een geluid, en zo verder. Reeds in de 19^e eeuw verdeelde Ferdinand de Saussure het teken onder in een *signifié* (betekenaar) en een *signifiant* (betekende). Het woord of de klank *boom* is in dit geval de betekenaar, het mentale concept van een boom is het betekende, ofwel de betekenis. Een kunstwerk bestaat uit één of meerdere tekens en is zodoende een drager van betekenis.

De betekenaar en de betekenis zijn dus twee verschillende componenten die meestal niet door middel van logica aan elkaar verbonden zijn. Ze zijn vaak tot stand gekomen door middel van afspraken of gebruiken en kunnen sterk per cultuur verschillen. Het woord *boom* heeft geen logische verbintenis met het concept van een boom; om naar een boom te verwijzen hadden we net zo goed het woord *keuken*, het Engelse *tree* of het Italiaanse *albero* kunnen gebruiken.

Het verband tussen de betekenaar en de betekenis is dus niet altijd logisch, en ook niet altijd eenduidig: sommige betekenaren hebben bijvoorbeeld meerdere betekenissen, zoals in het geval van *schop*, waarin de betekenis afhankelijk is van de context waartoe het teken zich verhoudt. Maar niet alleen conventie of context speelt een rol bij de creatie van betekenis. Zoals de definitie van een teken al aangeeft, speelt ook de waarneming een rol: degene die het teken waarneemt zal het teken naar eigen idee interpreteren.

Dit besef, dat de creatie van betekenis van verschillende factoren afhankelijk is, en dus niet eenduidig is, kristalliseerde zich vanaf de jaren zestig van de 20^e eeuw uit onder invloed van het structuralisme en latere poststructuralisme. Deze stromingen waren mede geïnspireerd was op

¹ Ton den Boom, Dirk Geeraerts, *Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal (deel 3)*, Utrecht/Antwerpen 2005.

Saussure's ideeën over het teken en semiologie, en breidden zich vanuit de linguïstiek uit naar andere disciplines, waaronder de beeldende kunst. Zoals later toegelicht zal worden, was de creatie van betekenis voor die tijd grotendeels gebaseerd op de intentie van de kunstenaar of op de autonomie van het object. Deze werden vaak beschouwd als een intrinsieke, universele betekenis, inherent aan het kunstobject. Vanaf de jaren zestig begint de aandacht te verschuiven van de kunstenaarsintentie en het autonome object naar de toeschouwer. Er wordt beseft dat deze een rol speelt bij de totstandkoming van betekenis, en dat die betekenis vaak niet eenduidig en niet vaststaand is, maar instabiel en arbitrair van karakter is.

Deze verschuiving van de kunstenaar en het object naar de toeschouwer, samen met het besef dat de creatie van betekenis een arbitrair proces is, heeft grote implicaties voor de kunstenaar, zoals in dit onderzoek zal worden aangetoond. Onderzocht wordt hoe de kunstenaar met dit gegeven omgaat, aangezien de vraag zich opdringt of het voor de kunstenaar nog wel mogelijk om met zijn kunst datgene over te brengen op zijn publiek wat hij over wil brengen?

Bovenstaande problematiek zou ik het arbitraire karakter van betekenis willen noemen. *Arbitrair* betekent onder meer 'eigenmachtig', 'naar (eigen) goeddunken' en 'willekeurig'. Het is afgeleid van het Latijnse woord *arbitrarius* dat 'onzeker' betekent. Het Latijnse werkwoord *arbitrari* betekent 'van iets getuige zijn' en 'menen' of 'oordelen'. Ten slotte betekent *arbitrium* 'uitspraak', 'oordeel' of 'macht'. Door het karakter van betekenis arbitrair te noemen, wijs ik op het instabiele teken dat ervoor zorgt dat de betekenis in beeldende kunst niet vaststaat en leg ik de nadruk op het aandeel van de toeschouwer, die 'eigenmachtig' betekenis creëert rondom het object van de kunstenaar.

Verkenning van het onderzoeksveld en Status Quaestionis

De creatie van betekenis rondom kunst is sinds de opkomst van de kunstkritiek en kunstgeschiedenis als wetenschappelijke discipline onderwerp van onderzoek en discussie. Er is meer dan genoeg literatuur te vinden over de betekenis of betekenissen die verborgen liggen in bijvoorbeeld Picasso's *Guernica*. Veel minder is er te vinden over hoe het kan dat er zoveel, vaak tegenstrijdige betekenissen aan hetzelfde kunstwerk worden toegeschreven of welk effect dit heeft op de kunstenaar en zijn artistieke proces. Een beperkt aantal kunsthistorici hebben zich in meer of mindere mate met dit onderwerp beziggehouden, waarvan ik de belangrijkste nader zal bespreken. Deze bespreking schetst tegelijkertijd een historisch kader omtrent de veranderende ideeën over betekeniscreatie vanaf de jaren zestig.

Catherine Soussloff beschrijft in haar boek *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept* hoe de kunstenaarsbiografie, een genre dat onder invloed van het humanisme in de Renaissance opkwam,

de kunstenaar de mythische status als *genie* bezorgde. De beschrijving van een kunstwerk (de *ekphrasis*) werd ingepast in het narratief van de biografie van de kunstenaar. De creatie van betekenis was zodoende gebaseerd op de beschrijving van het kunstobject dat verweven werd met de beschrijving van het leven van de kunstenaar. De kunstenaar en het object versmolten nog verder met elkaar met het ontstaan van de 18^e-eeuwse esthetica, met Alexander Baumgarten en Immanuel Kant als belangrijke vertegenwoordigers. Soussloff citeert E.T.A Hoffman om deze versmelting uit te leggen:

*The genuine artist lives only for the work, which he understands as the composer understood it and which he now performs. He does not make his personality count in any way. All his thoughts and actions are directed towards bringing into being all the wonderful, enchanting pictures and impressions the composer sealed in his work with magical power.*²

De kunstenaar werd niet gezien als een individueel persoon binnen een maatschappelijke context maar als een *absolute* genie die alleen bestond in het object dat hij creëerde. De creatie van betekenis was zodoende gebaseerd op een beeld van de kunstenaar dat geconstrueerd werd vanuit het object. Soussloff noemt dit de *artist-object binary*.³ Deze tweeledige focus op de kunstenaar en het object wijst op de twee hoofdzakelijke manieren waarop er over betekeniscreatie werd gedacht vanaf het einde van de 18^e eeuw tot aan de tweede helft van de 20^e eeuw.

Nicholas Wolterstorff beschrijft dat in de 19^e eeuw en de eerste helft van de 20^e eeuw 'the practice and theory of *authorial-intention interpretation*' prominent was, waarbij het doel van de betekenisinterpretatie was om de intentie van de kunstenaar te ontdekken en te begrijpen.⁴ Vervolgens spreekt hij van een *textual-sense interpretation* om de betekenisinterpretatie vanaf de tweede helft van de 20^e eeuw te beschrijven. In deze visie is het doel van betekenisinterpretatie te ontdekken en te begrijpen wat een object betekent, ervan uitgaande dat een object een fundamenteel andere entiteit is dan de intentie van de kunstenaar, en los daarvan betekenis heeft.⁵

Wolterstorff geeft als belangrijkste aanleiding voor het verloop van de *authorial-intention* interpretatie naar de *textual-sense* interpretatie de hermeneutische traditie van onder meer Hans Georg Gadamer en Paul Ricoeur, en de stroming van *New Critics* rond de jaren veertig en vijftig die hierop gebaseerd was. Ricoeur omschrijft de kern van de hermeneutische traditie, die de auteursintentie afwijst, als volgt:

² Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis/London 1997, p. 8.

³ Ibidem, p. 7.

⁴ Nicholas Wolterstorff, 'Resurrecting the Author', in: Peter French, *Meaning in the Arts*, Massachusetts 2003, p. 8.

⁵ Ibidem, p. 9. Hoewel zijn focus ligt op beeldende kunst, vertrekt Wolterstorff voor zijn theorie vanuit de linguïstiek en gebruikt daarom zowel de termen auteur/tekst en kunstenaar/object.

*A "meaning" [...] is not an idea that somebody has in mind. It is not a psychic content, but an ideal object which can be identified and reidentified by different individuals at different times as being one and the same. [...] ideality [means] that the meaning of a proposition is neither a physical nor a psychic reality.[...] I agree with this main presupposition concerning the objectivity of meaning in general.*⁶

In 1968 schrijft Roland Barthes zijn essay *La mort de l'auteur*, een belangrijke tekst binnen het structuralisme, dat zich ontwikkelde in de jaren zestig. Barthes stelde eveneens dat de betekenis van een tekst niet (vooraf) bepaald wordt door de auteur, maar dat, anders dan de New Critics die geloofden in één vaststaande betekenis, de betekenis elke keer opnieuw vorm krijgt door de lezer.⁷

In termen van het teken begon met het structuralisme de betekenaar los te komen van het betekende en werd het teken als een autonoom gegeven beschouwd dat in verschillende contexten verschillende betekenissen kon hebben. In zijn boek *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* richt Hal Foster zich expliciet op de creatie van betekenis binnen het domein van de beeldende kunst.⁸ Hij onderscheidt een ontwikkeling van *semiotic autonomy* naar *semiotic arbitrariness*. Grofweg verbindt Foster het eerste aan modernistische idealen en het tweede aan avant-gardistische theorieën, zoals die zich ontwikkelden in respectievelijk het Abstract Expressionisme en het Postmodernisme. De gerichtheid van het Modernisme op de autonomie van het object en het steeds abstracter wordende teken leidde ertoe dat de referent vervaagde (*semiotic autonomy*), zoals aan de hand van de structuralistische linguïstiek duidelijk wordt. Avant-gardistische stromingen zetten zich af tegen de modernistische autonomie van het object en benadrukten het arbitraire karakter van het teken, waarbij de betekenis tot stand komt in relatie tot andere tekens en dus veranderlijk en meervoudig is (*semiotic arbitrariness*). Deze theorie krijgt vorm binnen de poststructuralistische semiotiek vanaf het einde van de jaren zestig.

Foster noemt de verandering die in deze periode plaatsvond *textual turn*. Ondanks dat hij deze term heeft afgeleid van de linguïstiek, onderzoekt Foster waar en hoe deze omslag plaatsvond op het gebied van de beeldende kunst. Hij komt uit bij het Minimalisme en een significante tekst van Robert Morris uit 1966: *Notes on Sculpture, Part 2*. Morris bespreekt in deze tekst de nieuwe esthetiek van de minimalistische sculpturen in termen van receptie door het publiek. Hij verlegt hiermee de oriëntatie van het object naar de toeschouwer en Foster beschouwt dit als de erkenning van 'a new space of object/subject terms.'⁹ Via de zogenoemde dood van de kunstenaar zijn we na Sousloffs *artist-object binary* dus aangekomen bij de geboorte van de toeschouwer.

⁶ Ibidem, p. 13.

⁷ Roland Barthes, 'The Death of the Auteur', in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*, New York 1977, pp. 142-148.

⁸ Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London 2001⁴ (1996), pp. 71-78.

⁹ Ibidem, p. 50.

Een eerdere aanzet tot deze *new space* is te vinden in *The Legacy of Jackson Pollock*. In dit essay uit 1958 schrijft Alan Kaprow dat Jackson Pollocks *drip paintings* op zichzelf incompleet zijn en dat ze zich verlengen naar de ruimte van de toeschouwer, door hun enorme afmetingen en onbegrensde bewegingen in verf.¹⁰ Op deze manier worden de schilderijen onderdeel van de werkelijke ruimte waarin het schilderij zich bevindt en vindt de creatie van betekenis plaats in relatie tot de tijd en plaats van de toeschouwer - los van de kunstenaar.

Rosalind Krauss beschrijft in *Notes on the Index, Part 1 and 2* dat kunstenaars in de jaren zeventig reageren op het arbitraire karakter van betekenis door in hun kunst veel gebruik te maken van het indexicale teken.¹¹ Een index is een teken dat een directe fysieke relatie heeft met het object waarvan het afkomstig is, zoals een voetafdruk of een foto. Door de directe relatie met een werkelijk object heeft een index een duidelijke referent en kunstenaars als Dennis Oppenheim en David Askevold zouden dit soort tekens in hun werk toepassen als reactie op de 'trauma of signification', zoals Krauss het idee omschrijft dat de betekenis in het receptieproces van de toeschouwer tot stand komt en dus arbitrair is. Wat Kaprow 'not complete' noemt, noemt Krauss 'empty' en door het gebruik van de index proberen kunstenaars het teken weer te *vullen* met traceerbare betekenis.¹²

In oktober 1993 vindt er naar aanleiding van de Whitney Museum Biënnale een rondetafelgesprek plaats onder leiding van Hal Foster. Ook Krauss is hierbij aanwezig. Het gesprek gaat heel specifiek over *het teken*, en Foster begint met het benoemen van de alomtegenwoordige scheiding tussen de vorm en de inhoud van contemporaine kunst. In het gesprek wordt gediscussieerd over de voorkeur die vaak lijkt uit te gaan naar de inhoud, wat tot uiting komt in de vorm van theoretische concepten rondom kunst die ten koste gaan van de aandacht voor vorm en materialen. Krauss merkt op dat:

*[...] the tendency of recent art criticism [is] to avoid talking about the art itself and instead just to name a set of ideas that the art might invoke. I was struck reading the catalog texts for the Whitney Biennial by this constant deflection of attention from the texture of the work. The work is seen to have a meaning that one can succinctly name and then use that name to pass from the object to a register of "important ideas".*¹³

De verhouding tussen de aandacht voor inhoud enerzijds en vorm anderzijds wordt ook besproken door Mieke Bal in haar onderzoek naar het ontstaan van betekenissen in de installatie *Spider* (1997) van Louise Bourgeois.¹⁴ In relatie tot het schrijven over kunst verzet Bal zich tegen het gebruik van

¹⁰ Alan Kaprow, 'The Legacy of Jackson Pollock', in: Alan Kaprow, Jeff Kelley (red.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, London/Los Angeles 1993, pp. 1-9.

¹¹ Rosalind Krauss, 'Notes on the Index: Part 1 and 2', in: Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Myths*, Cambridge 1985, pp. 196-219.

¹² Kaprow 1993 (zie noot 10), p. 3. Krauss 1985 (zie noot 11), p. 208.

¹³ Hal Foster e.a., 'The Politics of the Signifier: A conversation on the Whitney Biennial', *October* 66 (1993) (herfst), p. 4.

¹⁴ Mieke Bal, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago/London 2001.

wat ze noemt *anteriore narratieven* bij de creatie van betekenis. Hieronder schaaft ze iconografie, symbolisme, de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis, biografie, psychoanalyse en kunstenaarsintentie. Bal plaatst de uiteindelijke creatie van betekenis in de ‘act of viewing’, tijdens de ontmoeting tussen de toeschouwer en het kunstwerk.¹⁵ Als belangrijke peilers noemt ze de *memoriness* en *mood* van de toeschouwer die elke keer anders zijn en waardoor steeds andere betekenissen ontstaan. Maar de specifieke kenmerken van *Spider* (Bal bespreekt in dit licht onder andere de begrippen *fragmentatie* en *architecturaliteit*) dwingen de toeschouwer dicht bij het kunstwerk zelf te blijven, waarmee ze de aandacht *ook* op de vorm van het kunstwerk gericht houden: ‘And, even if a viewer were to risk dreaming away, the hard, unyielding spider leg behind her would make for a rude awakening.’¹⁶

Vraagstelling

De idee dat het karakter van betekenis arbitrair is en de creatie van betekenis voor een groot deel tot stand komt tijdens de lezing door en ervaring van het publiek, heeft grote implicaties voor de kunstenaar. De grenzen van betekenis zijn buiten de kaders van de kunstenaar en het kunstobject getreden en hebben zich verlegd tot in de ruimte van de toeschouwer, een ruimte waar de kunstenaar in principe geen controle over heeft.

Kaprow, Morris en Barthes omarmden dit idee en zagen het als een vrijheid van betekenis (in Barthes’ termen zelfs als de dood van de auteur); Foster, Krauss en Bal kunnen zich beter vinden in een meer genuanceerde versie waarin er meer balans is tussen het teken (de vorm van het object dat in de handen van de kunstenaar tot stand komt) en de betekenis (de inhoud). Soussloff en Wolterstorff pleiten voor een herwaardering van de gerichtheid op de kunstenaar: Soussloff door de kunstenaarsbiografie te lokaliseren in zijn eigen realiteit waardoor de werkelijke intentie van de kunstenaar - in tegenstelling tot de schijnwaarheid van de kunstenaar als ‘genie’ - naar boven komt; Wolterstorff door de verbinding tussen het teken en de kunstenaar te versterken via zijn theorie van *authorial-discourse interpretation*.¹⁷

Er is dus enig inzichtelijk onderzoek gedaan naar de creatie van betekenis in beeldende kunst, ook in relatie tot de idee van het arbitraire karakter van betekenis. Wat echter in deze studies achterblijft, is een gericht onderzoek vanuit de positie van de kunstenaar en hoe die zich verhoudt tot de idee dat de betekeniscreatie grotendeels plaatsvindt aan de kant van de toeschouwer. In *Notes on the Index Part 1 and 2* bijvoorbeeld, schenkt Krauss aandacht aan de positie van de kunstenaar maar haar benadering is

¹⁵ Ibidem, p. 48.

¹⁶ Ibidem, p. 113.

¹⁷ Soussloff 1997 (zie noot 2), p. 17. Wolterstorff 2003 (zie noot 4), pp. 22-23.

vanuit het theoretisch discours over het teken en niet vanuit de kunstenaar: ze projecteert haar eigen theorieën over de index op het werk van Lucio Pozzi en Ellsworth Kelly, maar de standpunten van de kunstenaars zelf worden niet behandeld.

Met als doel een grondiger beeld te krijgen van het proces van betekeniscreatie in de hedendaagse beeldende kunst, vertrek ik in onderzoek vanuit het standpunt van de kunstenaar. Ik zal proberen antwoord te vinden op de centrale vraag hoe de beeldende kunstenaar na de jaren zestig omgaat met de idee dat de betekeniscreatie in kunst arbitrair is.

Methodologie en structuur

Ik richt me in dit onderzoek op drie hedendaagse kunstenaars, te weten Jasper Johns (1930), Bruce Nauman (1941) en Mike Kelley (1954). Het zeer diverse karakter van hun oeuvres is erg geschikt om te onderzoeken in het licht van betekeniscreatie: hun eclectische gebruik van materialen, technieken en media, samen met de uiteenlopende thema's in hun werk, vormen een goed voorbeeld van het arbitraire teken. De artistieke carrières van de kunstenaars volgen elkaar op vanaf de jaren vijftig van de 20^e eeuw en staan dus onder invloed van het besef dat de toeschouwer een groot aandeel heeft in de creatie van betekenis. Daarnaast tonen alle drie deze kunstenaars een interesse voor een theoretisch begrip van kunst zoals blijkt uit de teksten die de kunstenaars schrijven (Johns' *sketchbook notes*, Naumans *writings* en Kelleys *minor histories*).

Om te onderzoeken hoe deze kunstenaars zich verhouden ten opzichte van de betekenisinstabiliteit van hun werk zullen we achtereenvolgens kijken naar kritieken op hun kunst (met als doel te onderzoeken hoe het arbitraire karakter van betekenis zich in hun werk manifesteert); naar teksten en interviews waarin de kunstenaar zelf aan het woord komt (waardoor duidelijk zal worden hoe de kunstenaars denken over het arbitraire karakter van hun kunst); naar de oeuvres zelf (met als doel te ontdekken op welke manier de kunstenaars het arbitraire karakter al dan niet naar hun hand zetten).

Met het enigszins abstracte thema van dit onderzoek - betekeniscreatie - bevind ik me binnen een kunsttheoretisch kader, waarbinnen ik me voor een groot deel baseer op literaire bronnen. Ik probeer hierbij zoveel mogelijk gebruik te maken van primaire bronnen en de woorden van de besproken critici en kunstenaars zelf (in de vorm van citaten) om een zo concreet mogelijk begrip te krijgen van de houding van de kunstenaar ten opzichte van betekeniscreatie. Omdat de mening van het grote publiek moeilijk te achterhalen is en vaak ook niet terugkaatst op de kunstenaar via het publieke debat (en de kunstenaar zich daar dus ook geen mening over kan vormen), maak ik uitsluitend gebruik van de interpretaties van kunsthistorici en -critici zoals die verschenen zijn in recensies in kranten en tijdschriften, tentoonstellingscatalogi en monografieën van de kunstenaars.

In Hoofdstuk I zal ik aantonen hoe het arbitraire karakter van betekenis zich manifesteert in de kunst van Johns, Nauman en Kelley door de verschillende perspectieven van kunsthistorici en -critici op één werk uit het oeuvre van elke kunstenaar uiteen te zetten. Aansluitend hierop onderzoek ik welke factoren van invloed zijn op het proces van betekeniscreatie en bijdragen aan het arbitraire karakter van betekenis.

Hoofdstuk II behandelt het standpunt van de kunstenaars over betekeniscreatie. Allereerst onderzoek ik de reactie van de kunstenaars op de perspectieven vanuit de kunstkritiek zoals die zijn behandeld in Hoofdstuk I. Hieruit volgt een overzicht van de gevolgen die het arbitraire karakter van betekenis met zich mee kan brengen. Als laatste onderzoek ik het standpunt van de kunstenaars aan de hand van drie thema's: de intentie van kunstenaar; het begrip van wat kunst is; de toeschouwer.

Hoe de kunstenaars uiteindelijk omgaan met de idee dat het teken arbitrair is zoals blijkt uit hun kunst, komt aan bod in Hoofdstuk III. Aan de hand van de oeuvres van de drie kunstenaars wordt onderzocht welke strategieën de kunstenaars aanwenden om het arbitraire teken naar hun hand te zetten.

I Het arbitraire karakter van betekenis in het werk van Jasper Johns, Bruce Nauman en Mike Kelley

In dit hoofdstuk zal ik het arbitraire karakter van drie kunstwerken aantonen, te weten *Flag* (1954-55) van Jasper Johns, *Performance Corridor* (1969) van Bruce Nauman en *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* (1987) van Mike Kelley. Tegelijkertijd doet dit hoofdstuk dienst als een introductie op deze kunstenaars, die ook in de volgende hoofdstukken worden besproken. Per kunstenaar geef ik eerst een korte introductie op zijn oeuvre, dan een fenomenologische beschrijving van het gekozen kunstwerk en vervolgens een uiteenzetting van de verschillende betekenissen zoals die zijn gecreëerd rondom het gekozen werk door kunstcritici en -historici.

Aansluitend hierop zal ik een overzicht geven van de factoren die een rol spelen in de creatie van betekenis om een beter inzicht te krijgen in hoe het kan dat er verschillende en zelfs elkaar tegensprekende betekenissen ontstaan vanuit hetzelfde kunstwerk.

1.1 Jasper Johns - *Flag* (1954-55)

De Amerikaan Jasper Johns (geb. 1930, Augusta, Georgia) kreeg grote bekendheid door zijn eerste solotentoonstelling in de Leo Castelli Gallery in New York in 1958. In een tijd waarin het Abstract Expressionisme de norm was, staken Johns' verstilde, figuratieve werken nogal af tegen de expressionistische en abstracte werken van collega's zoals Jackson Pollock, Willem de Kooning en Mark Rothko. Op de tentoonstelling waren naast enkele *Flags*, *Targets* en *Numbers* onder meer *Book* (1957) en *Drawer* (1957) te zien; schilderijen met daarin respectievelijk een boek en een kastlade verwerkt. Het gebruik van bekende beelden, zoals een nationale vlag en getallen en dagelijkse objecten is kenmerkend voor Johns. Zijn collageachtige manier van werken maakt van zijn schilderijen objecten die het midden houden tussen schilderkunst en sculptuur. Ook maakt hij prints, tekeningen en bronzen sculpturen. Dezelfde thema's en beelden komen meestal terug in meerdere werken, uitgevoerd in verschillende media.



Afb. 1. Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, enkaustiek, olie en collage op textiel en multiplex, 107.3 x 153.8 cm, Museum of Modern Art, New York.

1.1.1 Beschrijving van *Flag*

Flag (1954-55, afb. 1) bestaat uit drie multiplex panelen die zijn overspannen met canvas, bij elkaar vormen ze een liggende rechthoek van 107.3 bij 153.8 centimeter. Het paneel linksboven bestaat uit 48 witte, vijfpuntige sterren, netjes geordend in zes rijen van acht, tegen een donkerblauwe achtergrond. Het onderste paneel en het paneel rechtsboven bestaan uit rode en witte horizontale strepen, in totaal zeven rode en zes witte, allemaal even breed. Voorgesteld is een Amerikaanse vlag, zoals die van 1912 tot en met 1959 bestond uit 48 sterren voor 48 verenigde staten. De afbeelding van de vlag is over het gehele oppervlak van de panelen verspreid, een achtergrond of kader is afwezig. De naden tussen de drie panelen zijn duidelijk zichtbaar. *Flag* is uitgevoerd in enkaustiek, een dik, semitransparant materiaal dat met een grove toets is aangebracht. Dikke klodders en druppels zijn afgewisseld met zeer transparante vlakken en plekjes waar de kwast niet of nauwelijks het oppervlak heeft geraakt. Door deze transparantie is een collage van krantenpapier zichtbaar. De repen krantenpapier corresponderen met de verschillende vlakken en strepen waardoor een zichtbaar doch summier reliëf ontstaat. De inkt op de kranten geven de kleuren in *Flag* een onregelmatig karakter: het mengt zich met het blauw, rood en wit waardoor het beeld soms troebel en vlekkelig oogt. Van dichtbij zijn de krantenberichten soms leesbaar, al liggen ze vaak zijwaarts of op de kop. Naast de

witte ster linksonder in het blauwe paneel zijn de woorden *United States* te lezen in witte, opgehoogde blokletters.

1.1.2 Creaties van betekenis rondom *Flag*

Flag (1954-55) werd voor het eerst getoond in 1957 tijdens een groepstentoonstelling en opnieuw in 1958 tijdens Jasper Johns' eerste solotentoonstelling, beide in de Leo Castelli Gallery. Johns was nog een vrij onbekende kunstenaar, maar hij stond na zijn soloshow in één klap op de kaart. Alle getoonde werken werden verkocht. Het waren onder meer schilderijen van concentrische cirkels (*Targets*), letters in vakjes (*Alphabet Paintings*), cijfers (*Numbers*) en Amerikaanse vlaggen in diverse formaten en kleurstellingen. In de hiernavolgende tekst verwijs ik met '*Flag*' naar de in 1954-55 gemaakte vlag in de kleuren wit, rood en blauw, zoals getoond op afbeelding 1.

Fairfield Porter en Robert Rosenblum waren een van de eersten die schreven over de bewuste eerste solotentoonstelling in 1958. Ze zagen Johns' gebruik van bekende beelden zoals de Amerikaanse vlag als een manier om hernieuwde aandacht te vragen voor dergelijke emblemen, 'which outside picture galleries evoke nonesthetic reactions.'¹⁸ Ook zag Rosenblum Johns' elegante vakmanschap - dat hij vergeleek met het Abstract Expressionisme - als een middel om een emotionele vertaling te geven van machinaal gefabriceerde beelden. 'In short, Johns' work [...] assaults and enlivens the mind and the eye with the exhilaration of discovery.'¹⁹ Porter beschreef een vergelijkbare ontdekking, alsof je als toeschouwer door de ogen van een klein kind kijkt naar dingen die voor het kind (nog) geen betekenis hebben. Deze frisse blik 'bring[s] you back to what art is in itself, before its meaning.'²⁰ Het persbericht van de Leo Castelli Gallery citeerde Rosenblums uitspraak over Johns' vakmanschap en benadrukte dezelfde visie: 'Johns restores to these mass-produced and much abused symbols their original impact.'²¹

Alfred Barr, toenmalig directeur van The Museum of Modern Art kocht vanuit de tentoonstelling vijf werken aan voor het museum. *Flag* stond hierbij hoog op zijn lijstje, maar het Amerikaanse nationale embleem was een behoorlijk geladen teken tijdens de Koude Oorlog, aangewakkerd in de jaren vijftig door senator McCarthy's pijnlijke anticommunistische praktijken. Barr was bang voor de reactie van zijn directie, die het schilderij zou kunnen opvatten als een gebaar van ontrouw aan de

¹⁸ Robert Rosenblum, 'Jasper Johns', *Arts* 32 (1958) nr. 4 (januari), pp. 54-55.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Fairfield Porter, 'Jasper Johns', *ArtNews* 56 (1958) nr. 9 (januari), p. 20.

²¹ Anoniem, 'Jasper Johns - Paintings' (persbericht), 20 januari 1958, in: Susan Brundage (red.), *Jasper Johns: 35 years Leo Castelli*, New York 1993, ongepagineerd.

staat.²² Hij kocht het werk niet, maar zorgde ervoor dat het later via een omweg alsnog in bezit van het museum zou komen.

Johns' beeldtaal van herkenbare beelden en objecten wordt door velen gezien als een voorbode op de Pop Art. Naast zijn schilderijen van vlaggen en doelwitten maakte Johns bijvoorbeeld ook sculpturen die blikjes bier en zaklampen voorstelden. Het inspireerde kunstenaars zoals Andy Warhol tot het gebruik van dagelijkse beelden en objecten als reactie op de populaire Amerikaanse cultuur.²³ Deze kijk op Johns' werk heeft een blijvende stempel achtergelaten en hij wordt dan ook nog vaak 'vader van de Pop Art' genoemd.

Hoofdredacteur Thomas Hess zette ten tijde van de soloshow Johns' *Target with Four Faces* (1955) pontificaal op de cover van het tijdschrift *ArtNews* onder de noemer 'Neo-Dada'. Al snel vergeleken meerdere critici Johns' gebruik van readymade beeldtaal en collagetechnieken met Dada. Er werd een parallel getrokken naar de jaren twintig toen Dada reageerde op het Expressionisme en Johns zou met dezelfde 'nonsense and anti-art' reageren op het Abstract Expressionisme.²⁴ Hess schreef een jaar later dat Johns het cliché van de Dadaïsten gebruikte, maar op een afwijkende manier; niet als aanval op elitaire kunstopvattingen of als grap, maar als middel om tot absolute kunst te komen. Hij maakte een vergelijking met Jackson Pollocks motief om het onbewuste te schilderen aan de hand van 'an art of Absolute Banality.'²⁵

Hilton Kramer en John Canaday zagen in deze banaliteit daarentegen een slap aftreksel van Dada, alsof Johns dadaïstische methodes toepaste om eigenlijk te voldoen aan de 'bourgeois taste', iets dat recht tegen Dada's idealen ingaat.²⁶

Ook Max Kozloff zag in Johns een interesse voor Dada en trok specifiek een parallel met Marcel Duchamp. Hij vergeleek Johns' vroege werk overtuigend met Duchamps oeuvre aan de hand van een aantal methodes die beide kunstenaars toepassen. Eén daarvan is *chance*:

It is perhaps coincidental, but not insignificant, that Duchamp claims to have chosen his ready-mades under complete anaesthesia, and that Johns fosters the idea that the flags first came to him in a dream. Such mythology underlines their diminishing of the role of consciousness.²⁷

Een tweede belangrijk motief voor de twee kunstenaars is *reproducibility*, hoewel in onder andere zijn ready-mades Duchamp de uniciteit van objecten zoals een urinoir ondermijnt, terwijl Johns met zijn

²² Susan Brundage (red.), *Jasper Johns: 35 years Leo Castelli*, New York 1993, ongepagineerd.

²³ Varnedoe, Kirk, 'Fire: Johns' work as seen and used by American Artists' in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns: A Retrospective*, tent.cat. New York (Museum of Modern Art) 1996, p. 98.

²⁴ Leo Steinberg, 'Contemporary Art and the Plight of its Public', in: Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Chicago 2007 (1972), p. 11.

²⁵ Thomas B. Hess, 'In Praise of Folly', *ArtNews* 58 (1959) nr. 1 (maart), p. 60.

²⁶ Hilton Kramer, 'Month in Review', *Arts* 33 (1959) nr. 5 (februari), pp. 48-49. John Canaday, 'z.t.', *New York Times Magazine* 5 juni 1960.

²⁷ Max Kozloff, 'Johns and Duchamp', in: Max Kozloff, *Cultivated Impasses. Essays on the Waning of the Avant-Garde 1964-1975*, New York 2000, p. 357.

expressionistische en tijdrovende werkwijze zijn van oorsprong reproduceerbare *flags, targets* en *beer cans* juist uniek maakt. Kozloff benadrukte dat Johns dit niet doet om een banaal object anders of op een hernieuwde manier te zien, maar om de bekwaamheid van zijn verbeeldingskracht en metaforische vindingrijkheid te uiten.²⁸

Door een verband te trekken naar Duchamp getuigde Kozloff duidelijk tegen de opvattingen van Rosenblum en Porter die stelden dat het Johns er om te doen is de toeschouwer gebruikelijke objecten met een hernieuwde blik te laten zien. Evenmin zal Kozloff het eens zijn geweest met de opvatting over Johns' gebruik van bekende beelden met als doel ze juist onzichtbaar te maken zodat, volgens Ben Heller, de toeschouwer zich kan richten op het doek en de verf zelf.²⁹ Dergelijke formalistische kritieken zijn wars van interesses in Dada of intentionele perspectieven en kijken puur naar de formele aspecten van een kunstwerk.

Clement Greenberg, als belangrijkste predikant van het formalisme, beschouwde het Abstract Expressionisme - met name het werk van Jackson Pollock en Willem de Kooning - als ultiem. Door hun autonomie verwijzen abstract expressionistische kunstwerken naar niets buiten zichzelf (illusie is dan ook taboe) en kan de volledige aandacht van de toeschouwer uitgaan naar aspecten zoals compositie, vorm, kleur en verftoets. Met andere woorden: alleen de dingen die met het oog waarneembaar zijn doen ertoe. Conceptuele, intentionele of procedurele elementen worden aldus buiten beschouwing gelaten.

Over Johns' schilderijen van vlaggen andere tekens was Greenberg gematigd positief. Hij zag ze niet als 'outright representational art', maar als een levendige balans tussen representatie en abstractie. Greenberg beschouwde de representatie van de Amerikaanse vlag en soortgelijke tekens als een samensmelting met het platte doek, niet als illusie. De tekens zijn inherent tweedimensionaal en Johns benadrukt deze platheid extra door het contrast met zijn expressieve, plastische manier van schilderen. Deze dialectiek zag Greenberg als 'Abstract Expressionism's arrival at representation', waarbij representatie in dienst staat van abstractie. Duidelijk mag zijn dat volgens Greenberg '[...] the abiding significance of his art, as distinct from its journalistic one, lies mostly in the area of the formal or plastic.'³⁰

Leo Steinberg was het met Greenberg eens dat *Flag* anti-illusionistisch is, dankzij de tweedimensionaliteit alsmede dankzij het kunstmatige karakter van het embleem:

²⁸ Ibidem, p. 360.

²⁹ Ben Heller, 'z.t.', in: B.H. Friedman (ed.), *School of New York: Some Younger Artists*, New York 1959. Een vergelijkbare opvatting stond te lezen bij een fotoserie over Jasper Johns en enkele andere kunstenaars in hun atelier: "Johns likes to paint objects so familiar that the spectator can cease to think about them and concentrate on the poetic qualities of the picture itself." Kay Harris (fotograaf), 'Five Young Artists', *Charm* 90 (1959) nr. 2 (april), pp. 84-85.

³⁰ Clement Greenberg, 'After Abstract Expressionism', in: Henry Geldzahler (red.), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1969, pp. 364-365.

The man-made alone can be made, whereas whatever else the environment has to show is only imitable by make-believe. The position of modern anti-illusionism finds here its logical resting place. The street and the sky - they can only be simulated on canvas; but a flag, a target, a 5 - these can be made, and the completed painting will represent no more than what it actually is. [...] A crucial problem of twentieth-century art - how to make the painting a first-hand reality - resolves itself when the subject matter shifts from nature to culture.³¹

Dit cruciale probleem is ook terug te vinden bij de minimalisten. *Flag*, opgevat als een *first-hand reality*, vormde voor Robert Morris en andere beeldhouwers aan het begin van de jaren zestig, zoals Donald Judd en Dan Flavin, de eerste aanzet tot hun 'project of reconstituting art as objects. (...) Structural clues for this were supplied by Johns and even certain aspects of an image were given by him - a certain public, common, general type of image.'³²

Steinberg nam echter een andere positie in als Greenberg en Morris en beschouwde Johns' vroege werk niet enkel betekenisvol omwille van formele of ruimtelijke kwaliteiten:

Johns's subjects are flat. [...] Does all this mean that Johns is a respecter of what used to be called "the integrity of the picture plane"? On the contrary. Such is his sovereign disrespect for it that he lets his subjects take care of the matter [...] leaving him free to work, as he puts it, on other levels.³³

Hij vroeg zich af of het ongepast zou zijn om poëtische, metaforische of emotionele inhoud aan Johns werken toe te kennen.³⁴ Zelf zag hij bijvoorbeeld in de emblematische werken zoals *Flag* een metafoor voor menselijke afwezigheid, maar ook voor een *eenzaam wachten*: 'That rigid flag - does it wait to be hoisted or recognized?' Uiteindelijk beschreef hij zijn onzekerheid ten aanzien van het vormen van een mening over betekenissen in het werk. 'I am left in a state of anxious uncertainty by the painting, about painting, about myself.'³⁵

De onzekerheid die Steinberg voelde bij zijn eerste ontmoeting met de *Flags* en *Targets* is volgens Alan Solomon precies de betekenis van deze werken. Hij claimde dat ze specifieke betekenissen uit de weg gaan, dat iedere associatie (zelfs hun eigen fysieke karakter) ambigue en instabiel is. De werken zouden als een serie retorische vragen kunnen worden opgevat: vragen waar geen antwoorden op zijn maar die ons de relativiteit van onze visuele ervaring doen inzien. Zo stelt volgens Solomon *Flag* ons de retorische vraag: 'Is it a flag or a painting?'³⁶

³¹ Leo Steinberg, 'Jasper Johns: The First Seven Years of His Art', in: Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Chicago 2007, pp. 27-28.

³² Robert Morris, 'Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects', in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge/London 1993, p. 54.

³³ Steinberg 2007 (zie noot 31), pp. 41-43.

³⁴ Ibidem, p. 52.

³⁵ Leo Steinberg, 'Contemporary Art and the Plight of its Public', in: Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Chicago 2007 (1972), pp. 14-15.

³⁶ Alan R. Solomon, 'Jasper Johns', in: Susi Bloch (red.), *Jasper Johns: The Jewish Museum*, tent.cat. New York (The Jewish Museum) 1964, pp. 7-8.

Kozloff, die zoals eerder beschreven een parallel trok tussen Johns en Duchamp, zag in de *Flags* en *Targets* een vergelijkbare ontologische vraagstelling en hij bekritiseerde al te eenvoudige perspectieven die hieraan voorbij gingen, of een formele puurheid nastreefden:

One often hears objections that Johns is eclectic, frivolous, and gimmicky, that he makes the viewer far too conscious of the devices employed, or that he emphasizes the parts of his work at the expense of the whole. But this is to overlook the fact that dismantling intellectual preconceptions and pictorial prejudices can be a complete process of vision itself, and that it is cliché to insist on a purity that exists neither in art nor in life.³⁷

Volgens Kozloff is Johns een 'art-for-art's sake painter - incognito', die zich bezighoudt met de identiteit van (schilder)kunst en het perceptuele proces van de toeschouwer. Waar Steinberg menselijke afwezigheid en eenzaamheid verbeeld zag in *Flag*, zag Kozloff permutatie en metamorfose (mede dankzij het gebruik van enkaustiek, dat zowel vloeibaar als vast is) hand in hand gaan met de verstilling van het schilderij ('its thereness'). Het is dezelfde ambiguïteit waar Solomon over sprak en waar Steinbergs onzekerheid naar verwijst, die tot uiting komt in de ervaring van het publiek.

Harold Rosenberg bespeurde in Johns' gebruik van gemeenschappelijke symbolen ook een gerichtheid op het publiek, maar dan in de vorm van provocatie. Over *Flag* zegt hij:

Instead of concentrating on art, its problems and its needs, the artist speaks to the audience about itself.... Johns sticks right up against the gallery goer's nose the emblem he adores.³⁸

Deze provocerende houding herpositioneert het idee van kunst in de geest van de toeschouwer, op een manier die ook Rosenberg deed denken aan Dada - ondanks inhoudelijke en intentionele verschillen. Rosenberg benadrukte echter Johns' bewustzijn van een publiek reeds tijdens het maakproces, in tegenstelling tot de Abstract Expressionisten die naar binnen gericht waren en bij wie een 'public consciousness' geen aandeel had in het werk of de creatie daarvan. Voor Johns staat niet hijzelf, de kunstenaar, centraal, maar de toeschouwer en daarom gebruikt Johns volgens Rosenberg publieke symbolen zoals de Amerikaanse vlag.³⁹ Niet, zoals formalisten het zien, om het conflict tussen abstractie, platheid en representatie op te lossen.⁴⁰

Na zijn bezoek aan Jasper Johns' retrospectieve tentoonstelling in de Whitechapel Gallery in december 1964 concludeerde David Sylvester dat Johns houding vooral bestaat uit 'totale nieuwsgierigheid' en dat er geen sprake is van een directe relatie met zijn publiek. Hij beschouwde

³⁷ Max Kozloff, 'Jasper Johns', in: Max Kozloff, *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1969⁹ (1961), p. 208.

³⁸ Harold Rosenberg geciteerd in: Leo Steinberg, 'Jasper Johns: The First Seven Years of His Art', in: Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Chicago 2007 (1972), p. 24.

³⁹ Ook Kozloff verklaart - aan de hand van het primaire kleurgebruik in de *Flags* en *Targets* - dat Johns onpersoonlijkheid nastreeft, om zijn eigen 'ik' buiten het werk te houden. Kozloff 1969 (zie noot 37), p. 210.

⁴⁰ Harold Rosenberg, 'Things the Mind Already Knows', in: Harold Rosenberg, *The Anxious Object. Art Today and its Audience*, London 1965 (1964), pp. 177-184.

Johns als een kunstenaar die bezig is met een ‘highly obsessional *private game*’, waarbij hij zich er wel bewust van is dat de wereld op zijn werk reageert, maar dat hij geen kunst maakt om te provoceren of met een bepaald beoogd effect. Hij wacht de reacties af en deze kunnen mogelijk van invloed zijn op kunstwerken die hij later zal maken, maar hij gaat hierbij experimenteel en niet retorisch te werk, aldus Sylvester.⁴¹

Jill Johnston ervaart Johns’ kunst ook als een soort *private game*, vooral *Flag* en het latere *The Seasons* (1987). Haar psychobiografische aanpak beschrijft *Flag* als een reflectie van Johns’ persoonlijke geschiedenis. De succesvolle ontvangst van het schilderij en de daaropvolgende populariteit van Johns verklaart Johnston aan de hand van het formalisme, het contrast ervan met het toen heersende Abstract Expressionisme en het feit dat *Flag* als nationaal embleem op een goed moment kwam (‘[When] New York had replaced Paris as the capital of the Western art world’). De ware betekenis was echter toen nog verborgen en kwam volgens Johnston pas boven water met de verspreiding van twee ‘mythen’. Sinds 1964 circuleerde Johns’ uitspraak dat hij het idee voor *Flag* had gekregen in een droom en in 1976 werd een verband gevonden tussen *Flag* en Sergeant William Jasper, een militair die in 1779 gedood werd toen hij de Amerikaanse vlag plantte in een gevecht met de Britten, tevens naamgenoot van Johns en zijn vader.

*The involuntary origins of Flag in a dream already signifies something more personal and unconscious than the knowing reflexes required for national pride. Following the lead of Johns’s later myth-making, linking himself with Sergeant William Jasper, a hero so thoroughly identified with the emblem of paternal communitas and a relation configured through Johns’s father, one might see Flag as invested with ancestral longings, both for his roots in the South and for family redemption, growing out of a displaced, unfavorable childhood.*⁴²

Net als Johnston vat John Yau Johns’ onderwerpen op als persoonlijke thema’s, maar niet vanuit een biografisch oogpunt. Terwijl Johnstons argumenten vergezocht zijn en uitgaan van Johns’ veronderstelde privéleven, blijft Yau dicht bij de kunstwerken en hun kenmerken zelf. Ook gaat hij expliciet in tegen eerdere kritieken ‘that plug his art into an overarching view of art history’:

*He did not make the flag synonymous with a two-dimensional surface, as so many have argued; rather, he made the construction of the painting synonymous with remembering a dream.*⁴³

⁴¹ David Sylvester, ‘Johns’, in: David Sylvester, *About Modern Art. Critical Essays 1948-96*, Londen 1996, pp. 222-229.

⁴² Jill Johnston, *Jasper Johns: Privileged Information*, New York 1996, p. 70. Ook Babara Rose erkent dat hoe meer we te weten komen over *Flag*, ‘the more it seems it has something to do with Johns’s own personal history’ (Johnston 1996, p. 71).

⁴³ John Yau, *A Thing Among Things. The Art of Jasper Johns*, New York 2008, p. 3.

Yau verbindt Johns' uitspraak dat het idee voor de Amerikaanse vlag tot hem is gekomen in een droom, met andere motieven die in *Flag* en de rest van Johns' oeuvre een belangrijke rol spelen. Eén van deze motieven is de gelijkstelling van het oog aan de andere zintuigen. Johns ondermijnt met het voelbare oppervlak van *Flag* en het textuele karakter van de doorschemerende kranten de eeuwenoude overheersing - in de Westerse beeldende kunstgeschiedenis - van het kijken boven andere manieren van waarnemen. Als zijnde een reconstructie van een droom, stelt *Flag* de vraag wat de rol van het oog is tijdens de droomtoestand, wanneer we onze ogen gesloten hebben. Met welke zintuigen nemen we een droom waar?

Een ander belangrijk motief volgens Yau is de ambivalente figuur/achtergrond verhouding, welke in *Flag* wordt verward door de eenheid van schilderij en object. Dit vormt een metafoor voor de dromer en de droom, die in werkelijkheid ook moeilijk uit elkaar te houden zijn (ben je als dromer de figuur en is een droom de achtergrond, of vormt jouw lichaam de achtergrond voor een droom?).



Afb. 2. Jasper Johns, *Flag* (detail).

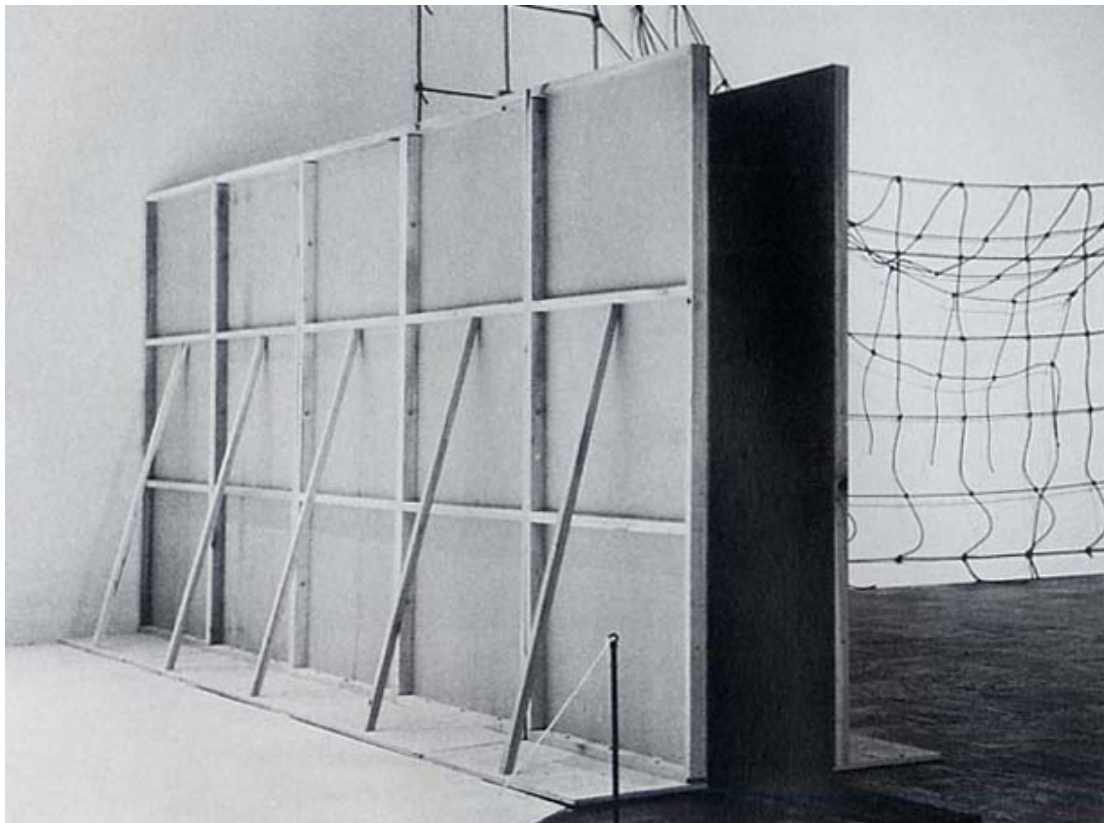
De fragmentatie van een herinnering aan een droom komt terug in de synthese van de verschillende materiële onderdelen waaruit *Flag* bestaat en wordt benadrukt door de woorden 'United States', die Johns heeft aangebracht in het blauwe vlak naast een van de witte sterren (zie afb.2). In *Flag* worden zo op symbolisch niveau de verschillende toestanden van zijn, dromen en waken verenigd.⁴⁴

⁴⁴ Ibidem, pp. 12-30.

1.2 Bruce Nauman - *Performance Corridor* (1969)

Het werk van Bruce Nauman (geb. 1941, Indiana, USA) komt op vele verschillende manieren tot stand en heeft vele verschillende verschijningsvormen. Performance, installatie, audiovisueel en sculptuur zijn slechts een aantal uitingen van Naumans kunstpraktijk. De essentie van wat een kunstpraktijk is, houdt Nauman al sinds het begin van zijn carrière als kunstenaar bezig. Het gaat hem vaak minder om het product, het eindresultaat, als wel om de *activiteit*: de handelingen van de kunstenaar en de actieve ervaring van de toeschouwer. Zo legde hij op video en foto vast hoe hij door zijn atelier liep of koffie dronk (*Stamping in the studio* (1968), *Coffee Trown Away Because It Was Too Cold* (1966-1967/70)).

Al snel vond hij het doen van performances en het vastleggen hiervan niet meer genoeg voor zijn publiek. Hij wilde dat andere mensen zelf zouden ervaren, in plaats van alleen te kijken naar hoe hij ervaart. *Performance Corridor* (1969) was aanvankelijk gemaakt als decor voor de video performance *Walk With Contrapposto* (1968) maar werd daarna tentoongesteld als een installatie waar de toeschouwer in kon lopen. Op deze manier werd de toeschouwer zelf performer en kon deze de nauwe gang ervaren zoals de kunstenaar dat ooit zelf had gedaan voor zijn video performance.



Afb. 3. Bruce Nauman, *Performance Corridor* (installatie tijdens de Anti-Illusion tentoonstelling in het Whitney Museum of American Art), 1969, wandplaat en hout, 243.8 x 609.6 x 50.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1.2.1 Beschrijving Performance Corridor

Performance Corridor (1969, afb. 3), in eerste instantie getiteld *Performance Area*, is een constructie van twee parallelle wanden, bestaande uit wandplaten op een raamwerk van houten balken. Beide wanden worden aan de buitenste zijde ondersteund door schuine balken die steunen op de vloer. De wanden meten ruim 6 meter in lengte en bijna 2,5 meter in hoogte. De ruimte ertussen is slechts een halve meter breed en vormt een smalle gang, die doodloopt tegen een muur waar de wanden haaks tegenaan geplaatst zijn. De platen en balken zijn aan de buitenkant blank gelaten, binnenin de gang zijn ze zwart.

Nauman maakte deze constructie voor zijn performance video *Walk with Contrapposto* (1968) waarin hij, gezien op de rug met zijn handen in zijn nek, op en neer loopt terwijl hij zijn heupen heen en weer zwaait van links naar rechts; zijn lichaam bij elke stap in contrapposthouding. Nauman installeerde de gang vervolgens op de tentoonstelling *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Whitney Museum of American Art, 1969) als zelfstandig werk, zonder begeleiding van de performance video of aanvullende informatie. Het was bezoekers toegestaan de gang te betreden, hoewel dit nergens aangegeven stond.

1.2.2 Creaties van betekenis rondom *Performance Corridor*

Curators Marcia Tucker en James Monte baseerden zich voor de tentoonstelling *Anti-Illusion: Procedures/Materials* op een aantal aannames over kunst, waaronder de veronderstelling dat een kunstwerk orde scheidt in 'de chaos van ervaring.' Kunst zou hiermee gelijk aan het begrip van de formele en conceptuele inhoud ervan en op deze manier onze esthetische verwachtingen vervullen.⁴⁵ Het werk van de geëxposeerde kunstenaars toonde zich echter chaotisch en anti-ordelijk en daagde volgens Tucker onze esthetische waarden uit met als doel te onderzoeken op welke andere manieren kunst betekenisvol kan zijn. *Performance Corridor* deed dit volgens de curatoren door zijn specifieke karakter,

*forcing the observer to accept the work the way it is given. It's use is also specific [...] since anyone who enters the work becomes a performer. No interpretation is available.*⁴⁶

Doordat er 'geen interpretatie beschikbaar is' in het werk, wordt de creatie van betekenis bemoeilijkt. Met weinig meer dan hun eigen lichaam en de ervaring van de kale ruimte, komen veel critici uit op betekenissen over diverse aspecten van het menselijk bestaan. Carel Blotkamp beschouwde het werk

⁴⁵ Marcia Tucker, 'Anti-Illusion: Procedures/Materials', in: James Monte, Marcia Tucker, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, uitgave bij tent. New York (Whitney Museum of American Art) 1969, pp. 24-44.

⁴⁶ Ibidem, p. 25.

bijvoorbeeld als ‘een ruimte voor eenpersoons-ervaringen, en niet van de vrolijkste soort.’ Hij concludeerde dat het werk van Nauman gaat over de ‘mens alleen’, mede gebaseerd op de zintuiglijke en psychische ervaring - van eenzaamheid - die je in *Performance Corridor* opdoet.⁴⁷

In haar artikel getiteld *Bruce Nauman drukt je met je neus op jezelf* stelde Els Hoek dat gewoonte, sleur en het niet stilstaan bij wat je doet door Nauman worden ontmaskerd. Na de beklemming van zijn gangen en kamers te hebben ervaren, loop je nooit meer gedachteloos een vergelijkbare ruimte in ‘zonder die ervaring nog eens dunnetjes over te doen.’⁴⁸

Ook Lois Nesbitt zag het werk als een confrontatie van de toeschouwer met ‘his or her sense of self’, maar legde in relatie tot Naumans claustrofobische architecturale sculpturen de nadruk op de algemene menselijke angst voor gevangenschap.⁴⁹

Giuseppe Panza di Biumo, een belangrijke Europese verzamelaar van Naumans kunst (*Performance Corridor* maakte deel uit van zijn collectie), ervoer door het beperkende effect van de ruimte niet zozeer een angst voor gevangenschap maar beschouwde het als een metafoor voor de artificiële conditie van ons huidige bestaan: de beperktheid van onze manier van leven, overgegeven aan het tegennatuurlijke, stedelijke landschap. In Naumans ruimte word je teruggeworpen op je eigen lichaam en deze vervreemdende ervaring laat ons zien hoe ver we in het dagelijks leven verwijderd zijn van ons natuurlijke bestaan.

Volgens Germano Celant, die in 1980 een tentoonstelling van Biumo’s verzameling cureerde, was het vooral de leegte van de ruimte die de beschouwer dwingt zijn lichaam als ervaringsinstrument in te zetten. De stilte en de leegte zorgen ervoor dat je jezelf kan ‘horen’ en ‘voelen’. Je kunt je eigen lichaam niet meer ontlopen waardoor een verlangen naar concentratie en innerlijke meditatie ontstaat. Celant beschrijft een verspringing van ‘de Westerse overvloed aan informatie naar de Oosterse leegte en afwezigheid’.⁵⁰

Peter Schjeldahl omschreef zichzelf als New Yorkse *nervous urbanity* en ervoer de leegte en het opgedrongen fysieke zelfbewustzijn niet als *mind expansion* of meditatie, maar voelde in de krappe ruimte eerder een angstaanval opkomen.⁵¹ Hilton Kramer deed het af als ‘sculpture of no interest [in which there is] pathetically little that meets the eye.’⁵²

Marcia Tucker merkte echter Naumans uitspraak op dat ‘art generally ads information to a situation and that it seems reasonable to also make art by removing information from a situation.’ Experimenten

⁴⁷ Carel Blotkamp, ‘Het dilemma van Jean Leering en de contactstoornis van Bruce Nauman’, *Vrij Nederland* 34 (1973) nr. 45 (november), p. 27.

⁴⁸ Els Hoek, ‘Bruce Nauman drukt je met je neus op jezelf’, *de Volkskrant* 24 december 1986.

⁴⁹ Lois E. Nesbitt, ‘Lie Down, Roll Over. Bruce Nauman’s Body-Conscious Art Reawakens New York’, *Artscribe International* 82, 1990 (zomer), pp. 48-51.

⁵⁰ Germano Celant, *Das Bild einer Geschichte 1956-1976, die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes: Actionpainting, NewDada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental Art*, tent.cat. Düsseldorf (Kunstmuseum en Städtische Kunsthalle Düsseldorf) 1980, pp. 295-296.

⁵¹ Peter Schjeldahl, ‘Only Connect’, in: Peter Schjeldahl, *The Hydrogyn Jukebox: Selected Writings of Peter Schjeldahl 1978-1990*, California 1991, pp. 105-108.

⁵² Hilton Kramer, ‘In footsteps of Duchamp’, *New York Times* 30 maart 1973.

met sensorische deprivatie hebben zelfs uitgewezen dat alleen essentiële informatie wordt opgepikt uit een groep van meerdere stimuli. Nauman creëerde zo met *Performance Corridor* een kunstwerk dat bestaat uit een minimale aanwezigheid van elementen en perceptieve stimuli. Dit werkt in de hand dat de toeschouwer een grotere inspanning moet leveren om tot een interpretatie te komen.

*This interpretation (and its emotional or psychological corollaries) is conditioned by all other experiences a person has had, and which he unvoluntarily brings to bear on every new situation. Each person will, therefore, respond to the physical experience of Nauman's work in a different way.*⁵³

Volgens onder andere Robert Pincus-Witten en James Monte vormt *Performance Corridor* een aantoonbare overgang in Naumans vroege carrière.⁵⁴ Nadat hij in 1965 gestopt was met schilderen maakte hij vooral sculpturen en video-opnames van zijn activiteiten in het atelier. De kunstenaar vormde zelf een belangrijk onderdeel van deze werken; de dimensies van zijn lichaam fungeerden vaak als uitgangspunt voor zijn sculpturen en zijn fysieke activiteiten, lichaamsdelen en stem figureerden in zijn video's en foto's. Els Hoek beschreef Nauman als een van de eerste subjectieve kunstenaars, in een tijd dat het volkomen taboe was om je eigen lichaam en eigen ervaringen te gebruiken in zoiets collectiefs als een kunstwerk - afgezet tegen het Minimalisme dat rond 1965 hoogtij vierde.⁵⁵

Robert Pincus-Witten omschreef deze subjectiviteit als autobiografisch en narcissistisch en leende de term *body-ego* uit de psychologie ter beschrijving van Naumans artistieke zelfrepresentatie. Hij stelt dat het toepassen van zijn lichaam als steeds belangrijker artistiek middel leidt tot 'formlessness as a structural possibility' waarbij 'real, original works' worden vervangen door 'technological, cognitive, mental or other processes.' Als voorbeeld noemt hij het werk *Flour Arrangements* (1967) waarbij het werk zelf nog slechts bestaat uit de fotografische documentatie van Naumans fysieke inspanningen een berg bloem op de vloer te arrangeren op zeven verschillende manieren.⁵⁶

Lambert Tegenbosch weet zich geen raad met dit soort kunstwerken. Hij schrijft over de werken die getoond werden tijdens de reizende tentoonstelling *Bruce Nauman: Works from 1965-1972* (te zien waren onder andere latere versies van *Performance Corridor*, zoals *Corridor Installation (Nick Wilder Installation)* (1971) en *Green Light Corridor* (1970)) dat ze reflecteren op de verschillende categorieën van het beeldende proces:

Binnen, buiten, ernaar kijken, erin treden, liggen, staan, hangen, ruimte, licht. Alles op een manier dat er geen 'werken' schijnen te ontstaan. Nauman heeft zalen vol in het Van

⁵³ Marcia Tucker, 'PheNAUMANology', in: Robert Morgan, *Bruce Nauman*, Baltimore 2002, pp. 21-27.

⁵⁴ Jane Livingston, 'Bruce Nauman' in: Jane Livingston en Marcia Tucker, *Bruce Nauman. Work from 1965 to 1972*, tent.cat. Los Angeles/New York (Los Angeles County Museum of Art en The Whitney Museum of American Art) 1972, p. 10.

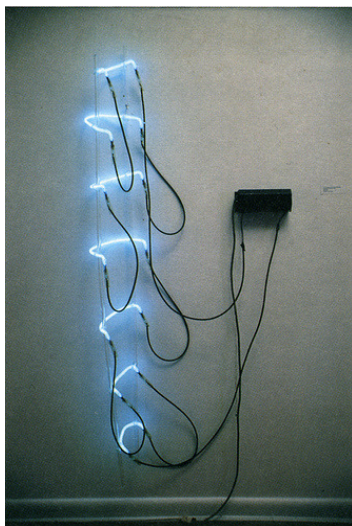
⁵⁵ Hoek 1986 (zie noot 48).

⁵⁶ Robert Pincus-Witten, *Postminimalism*, New York/Milano 1977, pp. 70-78.

*Abbe-Museum, maar nauwelijks zoiets als werken. [...] Ik weet er te weinig weg mee om erdoor geboeid te zijn.*⁵⁷

Philip Peters en Adam Gopnik vergelijken de eenvoudige, basisgeometrische vormtaal van *Performance Corridor* met het Minimalisme, maar ze benadrukken beiden dat het Nauman niet te doen is om het creëren van een geïsoleerd object maar om een beleefbare ruimte.⁵⁸ Gopnik plaatst hem zodoende in de traditie van Californische kunstenaars die aan het einde van de jaren zestig environments maakten, zoals Robert Irwin en James Turrell.⁵⁹

Naumans gebruik van zijn eigen lichaam en de aanzet daarmee tot de steeds verdere verdwijning van het esthetisch object als uiteindelijk kunstwerk maakt dat Pincus-Witten hem relateert aan Process Art, Concept Art en de fenomenologie, welke volgens Pincus-Witten verschillende episodes zijn van wat hij termde het 'Post-Minimalisme'.⁶⁰ Met zijn subjectieve en anti-esthetische werken uit de jaren zestig, zoals *Neon Templates of the Left Side of My Body taken at Ten-Inch Intervals* (1966, afb.4), ageerde Nauman tegen het Minimalisme, een stroming die een geometrisch abstracte stijl voorstond, 'based on a pre-executive inner necessity [that] attempts to be congruent with the logic of the style.'⁶¹



Afb. 4. Bruce Nauman, *Neon Templates of the Left Side of My Body taken at Ten-Inch Intervals*, 1966, neon-buizen en glazen ophangstelsel, 177.8 x 22.9 x 15.2 cm, Collectie Philip Johnson.

Pincus-Witten benadrukte vooral de duchampiaanse geest die zich in deze werken van Nauman uit via cryptische zelfreferentie, linguïstische elementen en het experiment als doel op zich. Met *Performance Corridor* en vergelijkbare ruimtelijke werken die Nauman vanaf het eind van de jaren zestig maakte, ontstond er volgens Pincus-Witten een overgang naar een behavioristische en fenomenologische esthetiek: de duchampiaanse speelsheid en ironie maakten plaats voor onderzoek naar menselijk gedrag. Naumans eigen lichaam verdween uit het werk en maakte plaats voor dat van de toeschouwer.

⁵⁷ Lambert Tegenbosch, 'Nauman', *de Volkskrant* 19 oktober 1973.

⁵⁸ Philip Peters, 'Bruce Nauman: een letterlijke identificatie met de ruimte', *de Tijd* 1 mei 1981.

⁵⁹ Adam Gopnik, 'Bits and Pieces', *The New Yorker* 14 mei 1990.

⁶⁰ Pincus-Witten 1977 (zie noot 56), p. 71.

⁶¹ Ibidem, p. 15.

Neal Benezra linkte deze verschuiving aan een tekst van Nauman waarin hij schrijft over 'withdrawal as an art form', een concept dat verwijst naar de eerder besproken sensorische deprivatie maar ook naar zijn terugtrekking als subject van zijn eigen werk, zodat er ruimte ontstaat voor 'clearly experienceable phenomena' vanuit de toeschouwer.⁶² *Performance Corridor* wordt in dit licht opgevat als een ruimte voor het onderzoeken van menselijk gedrag, aangezien, zoals Tucker al opmerkte, iedereen anders reageert op de lijfelijke ervaring van dit werk.

John Yau ging nog een stapje verder door te stellen dat de toeschouwer binnenin de corridor niet zozeer een performer met een vrije wil is, maar meer een laboratoriumdier, overgeleverd aan zijn eigen *determined behavior*, zoals ratten die een bepaald gedrag aangeleerd krijgen door straf en beloning. Yau concludeerde dit door een parallel te trekken naar twee prints van Nauman uit 1988, getiteld *Learned Helplessness in Rats* en *I Learned Helplessness from Rats*.

*In the corridor installations, say, the viewer becomes the form shaped by the context. His goal is to expose the various layers that determine our behavior, experience, and use of language. Actively engaged by his work, we begin to see ourselves not only for who we are, but also for what we have become.*⁶³

Een aantal critici heeft zich expliciet laten beïnvloeden door Naumans performance video *Walk with Contrapposto* (1968) bij het interpreteren van *Performance Corridor*. Hoewel deze niet te zien was op de tentoonstelling in het Whitney Museum in 1969, stond deze wel uitgebreid beschreven in de uitgave bij de tentoonstelling, begeleid door filmstills uit de video. In een bijna gelijktijdige solotentoonstelling van Nauman in de Leo Castelli Gallery was de video wel te zien.

Net als Lois Nesbitt Benezra verbond Benezra *Performance Corridor* aan de ervaring van gevangenschap. Benezra kwam echter tot deze conclusie aan de hand van zijn beschrijving van de videotape. Naumans houding (met zijn handen achter zijn hoofd alsof hij vastgebonden is), zijn monotone passen heen en weer (als een gedetineerde in zijn cel) en de hoge camerapositie (functionerend als een toezichhoudend oog) suggereren 'het vijandige karakter van ruimte'.⁶⁴

Pincus-Witten verklaarde dat, hoewel *Performance Corridor* voor hem een belangrijke overgang markeert in Naumans praktijk, het werk zelf alleen betekenis genereert in combinatie met de video, niet op zichzelf.

It became evident that the width of the odd corridor was delimited to accommodate the deliberately exaggerated swing of the artist's hips. The passageway itself was virtually

⁶² Neal Benezra, 'Surveying Nauman', in: Neal Benezra e.a., *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center, reizende tentoonstelling) 1994, p. 28.

⁶³ John Yau, 'Words and Things: The Prints of Bruce Nauman' in: Christopher Cordes, *Bruce Nauman: Prints 1970-1989*, uitgave bij tent. New York/Chicago (Castelli Graphics, Lorence-Monk Gallery, Donald Young Gallery) 1989, p. 16.

⁶⁴ Benezra 1994 (zie noot 62), pp. 26-28.

*without meaning, which it subsequently and suddenly assumed only to the degree that it was revealed to be a visual boundary for the setting of the videotape.*⁶⁵

1.3 Mike Kelley - *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* (1987)

Ook Mike Kelley (geb. 1954, Wayne, Michigan) beperkt zich in zijn artistieke praktijk niet tot een enkele kunstvorm of medium. Hij schildert, geeft performances, maakt sculpturen, installaties en video's, om er een paar te noemen. Hij maakt veelal gebruik van materialen, objecten en fenomenen uit de Amerikaanse populaire cultuur, waartoe hij zich onderzoekend en kritisch verhoudt. Hij schuwt er niet voor om zijn publiek tegen het hoofd te stoten door banaliteiten zoals poep en seks breed uit te meten, een houding die in bepaalde mate is terug te voeren op zijn interesse in de punkscene en zijn deelname in de punkrock band The Poetics en samenwerking met Sonic Youth. Kelley kreeg zowel een klassiek moderne als een meer conceptueel gerichte scholing. Zijn bachelor rondde hij af aan de University of Michigan. Hier waren de leermethodes sterk beïnvloed door het Abstract Expressionisme, terwijl Kelley in California tijdens zijn master les kreeg van conceptuele kunstenaars als Douglas Huebler en John Baldessari.

1.3.1 Beschrijving van *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*

More Love Hours Than Can Ever Be Repaid is een canvas van 228.6 × 302.9 × 12.7 centimeter met daarop vastgenaaid een cluster van handgemaakte kledjes, knuffeltjes en poppetjes in allerlei kleuren en patronen. Vlak boven de bovenste hoeken van de het doek hangen twee bosjes gedroogde maïskolven. Het canvas is volledig bedekt door de zachte materialen maar de rechthoekige vorm blijft duidelijk herkenbaar, alleen hier en daar onderbroken door uitstekende rafels of een apenstaart. Gehaakte, gebreide en geknoopte kledjes vormen een achtergrond voor een keur aan driedimensionale (fantasie)dieren en popjes die eveneens gehaakt, gebreid, geknoopt en vaak opgevuld zijn. Te herkennen zijn een krokodil, een aapje, een uil, een konijntje, een kikker, een kat, een dinosaurus, twee eendjes, verschillende beertjes, een kerstman, een sneeuwpopje, clowntjes en fantasiefiguurtjes die zowel menselijk als dierlijk zouden kunnen zijn. Meer dan eens missen ze een oog of ledemaat, sommige figuren hebben helemaal geen lijf. Hier en daar vertonen ze slijtplekken. De figuren zijn in alle richtingen op het doek bevestigd: compact in, op en soms over elkaar heen, vaak ook ondersteboven en soms met het gezicht naar het canvas toe. Er lijkt een nadruk te liggen op een diagonaal van linksboven naar rechtsonder, maar van een ordening kan men niet spreken.

⁶⁵ Pincus-Witten 1977 (zie noot 56), pp. 77-78.



Afb. 5. Mike Kelley, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, 1987, stoffen knuffelbeesten en kleedjes op doek met gedroogde maïskolven (installatie op *Half a Man* tentoonstelling), 228.6 × 302.9 × 12.7 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Op de voorgrond: *The Wages of Sin*, 1987, kaarsen op hout met metalen voet, 132 x 58,5 x 58, 5 cm, idem.

1.3.2 Creaties van betekenis rondom *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*

More Love Hours was voor het eerst te zien in de Rosamund Felsen Gallery in Los Angeles tijdens de solotentoonstelling *Half a Man* in 1987, welke een jaar later doorreisde naar de New Yorkse Metro Pictures Gallery. Ook was het te zien op Kelley's eerste retrospectieve tentoonstelling in The Whitney Museum of American Art in 1993. Het was het eerste in een serie werken waarin knuffeldieren de belangrijkste materiële bron vormden, en waarmee Kelley in Europa bekend werd. Het leverde hem de bijnaam *stuffed animal artist* op.

De hoeveelheid uren aan handwerk die in *More Love Hours* opgesloten zit, is samen met de zachte, huiselijke materialen in de vorm van gehaakte kleedjes en knuffels, te vergelijken met het werk van feministische kunstenaars zoals Miriam Schapiro en Judy Chicago. Met Linda Nochlin's essay *Why have there been no great woman artists?* (1971) in het achterhoofd pasten zij vanaf de jaren zeventig vrouwelijk geconnoteerde thema's, materialen en kunstvormen toe (Schapiro noemde haar borduur- en

naaiwerken *femme*). David Ross, toenmalig directeur van het Whitney Museum, refereerde aan Kelley als een feminist met betrekking tot zijn pluche werken, die ‘een duidelijk begrip van de rol van geslacht in de constructie en transformatie van sociale praktijken’ reflecteren.⁶⁶

Heel wat minder gecharmeerd van Kelley’s gebruik van deze beeldtaal waren feministische kunstenaars zelf. Mira Schor beschouwde *More Love Hours* als ‘casual sexism’ en Faith Wilding zag het als een ‘mere reversal of signifiers’ dat vooral Kelley’s mannelijkheid benadrukt in plaats van dat het stereotypische sekseverschillen ontwricht.⁶⁷

Volgens Elisabeth Sussman refereren de vrouwelijk geconnoteerde handwerkjes niet aan feministische kunst maar vormen ze wel een alternatief voor de mannelijke essentiële eigenschappen van het ‘drippainted Abstract Expressionist canvas’, waar *More Love Hours* via zijn kleurige *all-over* compositie aan refereert.⁶⁸ Voor Edo Dijksterhuis was dit laatste een teken dat Kelley ‘nog wel degelijk vast zit aan de klassieke beginselen van zijn [abstract expressionistische] kunstopvoeding’, en hij omschreef Kelley’s intentie achter de organisatie van knuffeldieren als een ‘formeel project’.⁶⁹

Ook Ralph Rugoff zag een verband tussen *More Love Hours* en het Abstract Expressionisme, maar hij beschouwde het juist als een verwijdering van de essentialistische en spirituele inhouden van deze stroming naar een hiertegen agerende ‘earthy economics where Karl Marx meets Miss Piggy’.⁷⁰ Met Karl Marx en Miss Piggy doelt Rugoff op de kritiek op het kapitalistisch systeem en het consumentisme in het Amerika van de jaren tachtig. Kunstenaars als Haim Steinbach namen massageproduceerde artikelen (de producten van het kapitalisme) tot onderwerp van hun kunst bij wijze van kritisch statement. ‘[*More Love Hours*] focuses Kelley’s retort to the 1980s debates on commodification and the redemptive value argues for appropriation’, zo stelde John Welchman naar aanleiding van Kelley’s eigen uitlatingen over zijn interesse voor huisgemaakte en handvervaardigde objecten.⁷¹

Van een hele andere orde zijn kritieken die *More Love Hours* relateren aan emotionele, persoonlijke en intieme kwesties. Zo ervoer Anna Tilroe de knuffels als ‘buitengewoon krachtige dummy’s’ voor de mislukkingen van de menselijkheid:

⁶⁶ Elisabeth Sussman (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, p. 9.

⁶⁷ Mira Schor, ‘Backlash and Appropriation’, in: Norma Broude en Mary D. Garrard (red.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, p. 251. Faith Wilding, ‘Monstrous Domesticity’, in: Susan Bee en Mira Schor (red.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists’ Writings, Theory and Criticism*, Durham/London 2000, pp. 93-94.

⁶⁸ Sussman 1993 (zie noot 66), p. 28.

⁶⁹ Edo Dijksterhuis, ‘Opgelegde herinneringen’, *het Financieele Dagblad* 7 juni 2008.

⁷⁰ Ralph Rugoff, ‘Mike Kelley and the Power of the Pathetic’, in: Elisabeth Sussman (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, p. 171.

⁷¹ John C. Welchman, ‘Survey’, in: John C. Welchman, Isabelle Graw, Anthony Vidler, *Mike Kelley*, London 1999, p. 64.

*Ze vertederen en tegelijk stemt het onbehagelijk om zoveel menselijkheid en teleoorgang, onschuld en eenzaamheid geprojecteerd te zien op dingen die stinkend vuil aan ons kind-zijn herinneren. Alsof wij het zijn die bezoedeld zijn.*⁷²

Deze ambivalente empathie die de stoffen beestjes oproepen, betrok Elisabeth Hess op Kelley's eigen kind-zijn. Ze herleidde het gebruik van handgemaakte materialen op de 'working-class suburb' in Detroit waar Kelley opgroeide en waar volgens Kelley's eigen woorden 'the most visible things were craft.' Zoals kleine kinderen naar hun knuffels grijpen om zich veilig te voelen, zo vindt Kelley volgens Hess in dit handgeknoopte vocabulaire zijn eigen 'security blanket' bij het verwerken van zijn jeugd.⁷³

John Welchman verbond eveneens de handgemaakte kwaliteiten van de knuffels en kledjes aan de jeugd van de kunstenaar, maar dan via een parallel met het oedipuscomplex: Kelley volgt zijn moeder in het maken van bedspreien en knuffeltjes, waarmee hij expres in zou gaan tegen zijn vaders verlangen naar een mannelijke zoon.⁷⁴

Bert Jansen trok een lijn naar de Amerikaanse westkustcultuur waar Kelley sinds zijn studie aan het California Institute of Arts in 1976 gevestigd is. Hier heerst een 'schijnbaar eeuwige adolescentie' van 'uitvergroete kleuters'. Hij noemde in dit verband onder andere de kunstenaar Pipilotti Rist die in een van haar videowerken rondzwemt tussen accessoires uit haar kleutertijd. Kelley zet zich hier tegen af, maar doet er tegelijkertijd net zo hard aan mee door zijn 'infantilisme met als kenmerk overmatige ikerichtheid.'⁷⁵

Edo Dijksterhuis zag, zoals hierboven beschreven, Kelley's intentie als formeel georiënteerd. Hij zette zich hiermee af tegen critici die het werk vanuit een meer emotionele hoek benaderen:

*Die zien in het versleten speelgoed portretten van verwaarloosde en seksueel geëxploiteerde kinderen. Kelley wordt aangeklaagd als pedofiel of zelf weggezet als slachtoffer van misbruik.*⁷⁶

Dit laatste plaatste Dijksterhuis in het perspectief van het begin van de jaren negentig, toen Amerika in de ban was van het Repressed Memory Syndrome. Vanuit de psychologie was er een hausse ontstaan waarbij onder andere met behulp van lappenpoppen verdrongen herinneringen aan misbruik werden opgediept. Deze suggestieve methode bracht een slachtoffercultus voort die, naast heel veel valse aanklachten, in alles en iedereen weggestopte trauma's van misbruik naar boven wist te halen.

Timoty Martin benaderde *More Love Hours* en verwante werken ook vanuit de psychologie, maar distantieerde zich van 'current attitudes about childhood and violence.' Hij interpreteerde de

⁷² Anna Tilroe 'Het Conflict', in: Anna Tilroe, 'De Huid van de Kameleon. Over hedendaagse beeldende kunst.' Amsterdam 1996, p. 90-93.

⁷³ Elizabeth Hess, 'Stolen Cookies', *the Village Voice* 16 (1993) (November), p. 111.

⁷⁴ Welchman 1999 (zie noot 71), p. 64.

⁷⁵ Bert Jansen, 'Mike Kelley. Op zoek naar zichzelf', *het Financieele Dagblad* 9 augustus 1997.

⁷⁶ Dijksterhuis 2008 (zie noot 69).

knuffeldieren liever vanuit de fase van de volwassene, dan vanuit regressieve, verdrongen herinneringen aan het kind-zijn. Hij traceerde een interesse voor Freuds psychoanalytisch denken in Kelley's kunstpraktijk en beschouwde vervolgens de knuffeldieren als 'self-conscious stagings of adult desires and constructs' met betrekking tot het fysieke en seksuele lichaam. Als stand-in voor het menselijke lichaam bevragen de knuffeldieren seksuele identiteit, vergelijkbaar met Hans Bellmers poppen. *More Love Hours*, als eerste van Kelley's serie met knuffels, roept de emotie van ongemakkelijke lichamelijke op. Dit thema van lichamelijke en seksuele identiteit werkt Kelley hierna verder uit, culminerend in het videowerk *Heidi* (1992) die hij maakte samen met Paul McCarthy en in *The Uncanny*, een tentoonstelling die Kelley in 1993 maakte.⁷⁷

Ralph Rugoff was een van de critici die een connectie maakte tussen de knuffeldieren en pedofilie.⁷⁸ In een later artikel vond hij hiermee aansluiting bij Martins theorie over de problematische seksuele identiteit van de volwassene:

*Besides being unclean – a moral infirmity in a culture where 'cleanliness is next to godliness' - these icons of childhood have been molested by adult male hands and besmirched by adult imagination. (...) Of course, dolls are mostly adult fabrications to begin with, expressing an adult ideal; the child as a cuddly and sterile creature devoid of genitals, incapable of recalling the grown-up's guilt over their own sexuality. Kelley's well-fingered playmates deflate this dysfunctional idealization, returning us to a childhood scene where the doll is less a screen for a projected alter ego than a tactile object to be sucked, squeezed, humped, and drooled on until its last erotic delights have been yielded and it has become literally filthy.*⁷⁹

Seksuele identiteit is slechts een deel van wat Rugoff verbeeld zag in *More Love Hours*: als zijnde een eindeloze orgie van banaliteiten verstoort het niet alleen identiteit maar ook sociale en culturele structuren en orde: 'It blurs the lines we draw between 'high' and 'low', adult and child, male and female, the pitiful and the comic.'⁸⁰ Rugoff paste hierop de term *abject* toe, verwijzend naar Julia Kristeva's gebruik van deze term in haar boek *Powers of Horror* uit 1982, als tegenovergestelde van het sublieme. Kelley wordt zo gerelateerd aan andere kunstenaars die rond 1990 zogenoemde *abject*, *slacker* of *pathetic art* maakten, zoals Cary Leibowitz, Cady Noland en Sean Landers. Deze kunstenaars brachten objecten uit het dagelijks leven niet in verband met populaire cultuur zoals Pop Art kunstenaars dat deden, maar met een outsiderscultuur waarin de grenzen van comfort, herkenning en goede orde worden overschreden.

⁷⁷ Timothy Martin, 'Janitor in a drum: Exerpts from a Performance History', in: Elisabeth Sussman (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, pp. 84-88.

⁷⁸ 'The figure of the pederast hovers closely around many of these works.' Zie: Ralph Rugoff, *Just Pathetic*, tent.cat. Los Angeles (Rosamund Feisen Gallery) 1990, p. 5.

⁷⁹ Rugoff, Ralph, 'Mike Kelley and the Power of the Pathetic', in: Elisabeth Sussman (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, pp. 162-165.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 172.

1.4 Factoren

Om de bovenstaande uiteenzettingen in een ruimer perspectief te plaatsen, zal ik nader beschrijven welke factoren een rol spelen bij de creatie van betekenis en kunnen bijdragen aan het instabiele karakter ervan.

Ten eerste is er uiteraard het kunstwerk - als object. Deze bestaat uit een set van tekens die bepaald worden door formele aspecten zoals kleur, vorm, compositie, textuur, geur, geluid, licht en beweging. De materialen en het medium waarin deze tekens zijn uitgevoerd en het formaat van het kunstwerk zijn belangrijke factoren bij de interpretatie van de tekens. Dat Johns de Amerikaanse vlag geschilderd heeft en Kelley *More Love Hours* opbouwde uit handgemaakte knuffels is overduidelijk bepalend bij de interpretatie van de twee werken: een foto van de Amerikaanse vlag had niet hetzelfde vervreemdende effect gehad als *Flag* en als Kelley gekozen had voor schone, fabrieksgefabriceerde knuffels had het werk moeilijk opgevat kunnen worden als abject. De afmetingen van Naumans *Performance Corridor* bewerkstelligen de claustrofobische ervaring en *More Love Hours* kan mede door zijn grote formaat in verband worden gebracht met de gebruikelijke grote doeken van het Abstract Expressionisme.

Ook de ruimtewerking en de beeldtaal van het object dragen bij aan de vorming van betekenissen. Vooral bij installaties en sculpturen is ruimtewerking een belangrijke factor; de manier waarop het werk zich verhoudt tot de ruimte die het deelt met de toeschouwer is bepalend voor de impact van het werk. Een laatste, zeer belangrijke factor met betrekking tot het kunstwerk is de titel, welke sturend of juist verwarrend kan werken en daarmee in grote mate bij kan dragen aan de instabiliteit van het teken.

De ruimte waarin het kunstwerk te zien is, is een andere belangrijke factor. De architectuur van de ruimte of de omgeving (in het geval van een openluchtopstelling) gaat een relatie aan met het werk en kan diverse connotaties oproepen die met het werk in verband gebracht kunnen worden. De belichting van het werk, de presentatie en de tentoonstellingsstructuur, -route en -vormgeving spelen hierin een rol. Zeer bepalend hierbij zijn andere objecten of kunstwerken die te zien zijn rondom het kunstwerk. Het feit dat *Flag* op Johns' eerste solotentoonstelling in 1958 te zien was tussen Johns' andere schilderijen van nummers, cijfers en doelwitten, had tot gevolg dat Fairfield Porter en Robert Rosenblum *Flag* interpreteerden als manier om de kijkervaring van bekende beelden te hernieuwen.

Een ander voorbeeld van de invloed die de ruimtelijke elementen kunnen hebben op een kunstwerk is terug te vinden in een anekdote van Johns:

One of my largest paintings is a flag. It's painted in whites, and probably yellows by now, and I remember having it in my studio when somebody (...) simply went up to my painting and leaned against it. He saw it as the wall – it was hanging on a white brick wall. The

flag images exist at different levels of recognizability. Some are in red, white and blue and are easy to see. There's a gray one that I think is difficult to determine as a flag. But once you know the flag is something that I'm involved with, then you have clues to let you know what it is. That interests me – the degree to which what we know affects what we see. I'm also interested in how the eye and the mind work, because as we look from painting to painting we see the next painting differently, according to what we've seen before, probably.⁸¹

Deze anekdote illustreert tevens een andere factor: de toeschouwer en wat hij of zij al weet over het betreffende werk en/of de kunstenaar die het gemaakt heeft. Daarbij zijn het geslacht, de leeftijd, de opleidingsgraad, de cultuur, de seksualiteit en het verwachtingspatroon van de toeschouwer van invloed op de betekeniscreatie, net als zijn of haar intellectuele, emotionele en sensibele vermogens. Al deze factoren samen vormen het referentiekader van de toeschouwer, dat is verbonden aan een bepaalde tijd en plaats. De interesse van de toeschouwer op een bepaald moment, een boek dat hij of zij net gelezen heeft of iets dat in het nieuws speelt kan de creatie van betekenis voeding geven. In het geval van *Flag* zien we bijvoorbeeld dat een aantal critici (Heller, Greenberg, en aanvankelijk ook Steinberg) het werk betekenis geeft vanuit hun formalistische achtergrond en het feit dat *More Love Hours* gerelateerd werd aan Kelley's kindermisbruik is voor een deel te wijten aan de populariteit van het Repressed Memory Syndrom in Amerika in de jaren tachtig.

Het arbitraire karakter van betekenis manifesteert zich in *Flag*, *Performance Corridor* en *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* door de zeer uiteenlopende en dikwijls contrasterende interpretaties van kunstcritici en –historici. De belangrijkste kritieken op *Flag* (zoals die in de meeste literatuur terug te vinden zijn) brengen de betekenis van dit werk in verband met een formalistisch idee van kunst (autonomie, het platte vlak) enerzijds en de traditie van de readymade en het anti-esthetische denken (in de relatie met Dada en Duchamp) anderzijds.

De interpretaties van *Performance Corridor* zijn grofweg in te delen in opvattingen over het menselijk bestaan enerzijds (variërend van psychologische noties over eenzaamheid tot culturele ideeën over de stedelijke maatschappij) en concepten over kunst anderzijds (*Performance Corridor* als Gestalt-experiment; de vervanging van Naumans eigen lichaam door dat van de toeschouwer).

More Love Hours werd in grote lijnen opgevat als een kritiek op de Amerikaanse kapitalistische economie in relatie tot het begrip *commodificatie* enerzijds en als een intieme, (deels) autobiografische voorstelling van concepten over het kind-zijn, kindermisbruik en seksuele identiteit anderzijds.

In het volgende hoofdstuk vertrek ik hoofdzakelijk vanuit de hiergenoemde overkoepelende creaties van betekenis rondom de besproken kunstwerken en zal ik nagaan hoe de kunstenaars zich verhouden tot deze kunstkritieken.

⁸¹ Jasper Johns in een interview met Paul Taylor. Paul Taylor, 'Jasper Johns', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, p. 245.

II De houding van de kunstenaar

Het voorgaande hoofdstuk toont aan dat het karakter van betekenis arbitrair is, in die zin dat de creatie van betekenis afhankelijk is van een groot aantal variabele factoren. Bij elke nieuwe ontmoeting tussen een kunstwerk en een publiek zullen deze factoren anders zijn en ze beïnvloeden daarmee de interpretatie van het teken, waardoor steeds andere betekenissen kunnen ontstaan.

In dit hoofdstuk wordt er gekeken naar de effecten en gevolgen van dit arbitraire gegeven en de problematiek die hieruit kan ontstaan. Ik onderzoek dit aan de hand van de houding die de drie kunstenaars hebben ten opzichte van de receptie van hun kunst door de kunstcritiek.

Als eerste bespreek ik de kritieken op het werk van de kunstenaars, zoals besproken in Hoofdstuk I, in relatie tot de ideeën van de kunstenaars zelf ten opzichte van dit werk. Dan volgt een korte uiteenzetting van de gevolgen die het arbitraire karakter kan hebben voor de receptie van een kunstwerk. Ten slotte positioneer ik de houding van de kunstenaars ten opzichte van de toeschouwer en de criticus. Ik zal hiertoe eerst bestuderen hoe de kunstenaars denken over het benadrukken van hun eigen intentie als kunstenaar, dan een beeld schetsen van het begrip dat de kunstenaars hebben van wat kunst is en vervolgens onderzoeken wat voor houding de kunstenaars innemen ten overstaande van het aspect betekeniscreatie.

2.1 De kunstenaar en de receptie van zijn werk

2.1.1 Jasper Johns en de kritieken op *Flag*

Een van de belangrijkste kritieken op *Flag* was dat het werd gezien vanuit de zogenaamde formalistische kunsttheorie. Jasper Johns' keuze voor de Amerikaanse vlag als onderwerp werd opgevat als een poging de afbeelding te verenigen met het oppervlak van het doek, zodat de representatie van het beeld ondergeschikt was aan de totaliteit of essentie van het schilderij als object. Een uitspraak van Johns in 1959 doet vermoeden dat het hem inderdaad ging om het schilderachtige oppervlak:

*It all began with my painting a picture of an American flag. Using this design took care of a great deal for me because I didn't have to design it. So I went on to similar things like the targets - things the mind already knows. That gave me room to work on other levels. For instance, I've always thought of a painting as a surface; painting it in one color made this very clear.*⁸²

⁸² Anoniem, 'His heart belongs to Dada', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, p. 82.

Deze 'other levels' kunnen heel goed opgevat worden als formele niveaus, verwijderd van de representatie van een vlag door de keuze van een beeld dat, zoals Ben Heller beschreef, onzichtbaar wordt. Dit zien we bijna letterlijk terug in Johns' *White Flag* (1955), waarin de gehele vlag in dezelfde witte tinten is geschilderd en bijna niet te zien is. Dit legt des te meer nadruk op het oppervlak van het schilderij, dat er van een afstandje uitziet als een leeg canvas.

Maar voor Johns zelf ligt de interesse van zijn vlaggen in het feit dat je ze *zowel* als vlag (als de representatie van een vlag) en als schilderij (als een autonoom schilderkunstig beeld) kunt opvatten:

*It is the gray zone between these two extremes that I'm interested in- the area where it is neither a flag nor a painting. It can be both and still be neither. You can have a certain view of a thing at one time and a different view of it at another. This phenomenon interests me.*⁸³

Voor Johns is *Flag* dus een instabiel teken en precies dit feit is voor Johns een belangrijke betekenis van *Flag*.

Een andere visie op *Flag* is de vergelijking met Dada waarin *Flag* wordt opgevat als een anti-esthetische readymade, bedoeld om de aura van het autonome abstract expressionistische kunstwerk te ontmantelen, 'against the bombast of the gods of painting', zoals Hugo Ball Dada's mars tegen het Expressionisme omschreef.⁸⁴ Johns onderschrijft deze visie in bepaalde mate omdat hij, net als de Dadaïsten, niet gelooft in de vooronderstelde autonomie van het kunstwerk. In een interview met Yoshiaki Tono legt hij dit uit aan de hand van wat hij noemt een 'bona fide work of art'; een kunstwerk waar je naar gaat kijken vanuit een esthetisch oogpunt, wetende dat het kunst is (bijvoorbeeld omdat het in een museum hangt, of door Van Gogh geschilderd is). Johns ziet dit als een probleem, omdat dit het werk a priori binnen een gelimiteerd kader plaatst.

*When we look at a work of art, what we want to see is not that it is a work of art. We already know that it is a work of art. So that is really not what's of interest about it; what we want to do is strip away that use for it and find what makes it lively to us.*⁸⁵

Tono vraagt Johns hierop of het hem 'er weer om te doen is zijn publiek bewust te maken van de eigen manier van kijken.' Johns antwoordt dat dit slechts een van de vele mogelijke effecten zou kunnen zijn en omzeilt op deze manier dat zijn eigen werk binnen een gelimiteerd kader geplaatst kan worden.

⁸³ Yoshiaki Tono, 'I Want Images to Free Themselves from Me', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 98.

⁸⁴ Hal Foster, e.a., *Art Since 1900*, London 2004, p. 137.

⁸⁵ Yoshiaki Tono, 'Interview with Johns conducted in 1975 at Johns' studio, then on East Houston Street, New York', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), pp. 146-147.

2.1.2 Bruce Nauman en de kritieken op *Performance Corridor*

Zoals hoofdstuk I laat zien werd *Performance Corridor* door velen verbonden aan noties van de menselijke conditie, zoals eenzaamheid, gevangenschap of een steeds verdere verwijdering van ons natuurlijke bestaan. Voor Nauman zelf was het een onderzoek naar de grenzen van kunst op het snijvlak van de publieke en private ruimte.⁸⁶ Het ontstond in zijn atelier, waar hij niet lang daarvoor de video *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1968) had opgenomen. Hierin onderzocht hij heel letterlijk die grenzen door de randen van een vierkant op de vloer af te tasten terwijl hij het publiek een blik gaf op zijn activiteiten in het atelier.

Nadat hij klaar was met zijn academische opleiding in 1966 bevond Nauman zich alleen in zijn atelier, op zichzelf aangewezen om 'kunst' te maken. Het werk dat hij maakte kwam voort uit zijn onzekerheid over wat een kunstenaar is en doet. Een groot publiek had hij niet, er kwamen maar weinig mensen naar zijn atelier. Wat hij maakte was altijd een soort van test voor zichzelf, een verkenning om te ontdekken wat wel en niet werkt. Het neonwerk *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (1967) uit deze periode demonstreert dit aftasten van Nauman in een vorm van een statement over de functie van de kunstenaar.⁸⁷

Als hem gevraagd wordt of hij deze stelling gelooft, antwoordt Nauman dat hij dat open wil laten.⁸⁸ Hij geeft zich niet graag bloot. In het presenteren van zijn kunstwerken aan een publiek ziet hij een mate van *self-exposure* die hem beangstigt. Hij wil niet teveel van zichzelf laten zien, ondanks dat hij weet dat dit bij het kunstenaarschap hoort: 'We really want to expose the information, but, on the other hand, we are afraid to let people in.'⁸⁹ Nauman geeft dan ook geen uitsluitel over betekenissen in zijn werk. 'I try to make work that is openended in some way.'⁹⁰

Hij geeft zijn publiek hiermee weinig aanknopingspunten, geen houvast. Wat volgt op deze obscuriteit is dat veel toeschouwers niet weten wat ze met zijn werk aan moeten. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de uitspraak van Lambert Tegenbosch over *Performance Corridor* dat 'hij er te weinig weg mee weet om erdoor geboeid te zijn.' Deels komt het voort uit het feit dat Nauman zijn werk in eerste instantie als een verkenning voor zichzelf maakt, niet gericht op een publiek wanneer hij in zijn atelier aan het werk is.

Maar ook komt het voort uit Naumans hang naar controle. Door de striktheid van de ruimte poogt Nauman de ervaring van het publiek te beheersen. *Performance Corridor* is een belangrijk werk in dit

⁸⁶ Terugkijkend op *Corridor Installation with Mirror* (1970) en zijn corridor werken in het algemeen zegt Nauman: "I was thinking a lot about the connection between public and private experiences. I think it came from working in the studio." Chris Dercon, 'Keep Takin It Apart: A conversation with Bruce Nauman', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Massachusetts 2003, p. 309.

⁸⁷ Michele De Angelus, 'Interview with Bruce Nauman', in: Kraynak 2003 (zie noot 86), p. 231.

⁸⁸ Joe Raffaele, Elizabeth Baker, 'The Way-Out West: Interviews with four San Francisco Artists', in: Kraynak 2003 (zie noot 86), p. 109.

⁸⁹ Jan Butterfield, 'Bruce Nauman: The Center of Yourself', in: Kraynak 2003 (zie noot 86), p. 182.

⁹⁰ Joan Simon, 'Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman', in: Kraynak 2003 (zie noot 86), p. 327.

opzicht, 'because it gave me the idea that you could make a participation piece without the participants being able to alter your work.'⁹¹ Door het beheersen van de hoeveelheid informatie die hij geeft, en welke informatie, schept Nauman een spanningsveld tussen het kunstwerk en de toeschouwer. In het geval van *Performance Corridor* ontstaat dit spanningsveld op de grenzen tussen het publieke en private domein. Wanneer je de corridor binnengaat, vertrek je vanuit de publieke ruimte van de galerie of het museum naar een afgezonderde, intieme ruimte; de wereld van de kunstenaar. Nauman weet zichzelf echter onbereikbaar te houden doordat hij geen aanwijzingen geeft en niets laat zien behalve een lege ruimte. Hij onthoudt je van informatie over zichzelf, over zijn bedoelingen met de situatie. Ook door de toeschouwer met zichzelf te confronteren verlegt hij de aandacht van zichzelf naar de toeschouwer. Vervolgens lijkt er een soort vrijheid voor de toeschouwer te ontstaan, maar dat is schijn. 'It apparently gives freedom but really doesn't allow freedom. Even if you choose to participate, the experience is never that clear.'⁹²

De nauwheid van de ruimte dwingt de toeschouwer tot het hebben van een specifieke ervaring en beperkt de mogelijkheden voor een alternatieve performance. Je kunt niet veel meer doen dan, net als Nauman in *Walk With Contrapposto*, in en uit de gang lopen. Er is geen ruimte voor meer beweeglijkheid of variatie. Je ervaart het werk zoals Nauman dat bedoeld heeft, ondanks het feit dat hij zijn intentie nergens expliciet maakt.

De vraag is nu in welke mate Nauman erin slaagt dit effect daadwerkelijk te bereiken. Als we teruggaan naar de kunstkritieken op *Performance Corridor* in Hoofdstuk I zien we dat zowel de noties over de menselijke conditie als de theorie over de vervanging van Naumans eigen lichaam door dat van de toeschouwer, niet ver af liggen van Naumans eigen ideeën. Zijn interesse voor de grens tussen publiek en privé is te vergelijken met Blotkamps eenzaamheid en Nesbitts gevangenschap: beide noties gaan over het alleenzijn *afgezet* tegen het samenzijn in een publieke ruimte of maatschappij, en ook Yau's theorie over de toeschouwer als een gedetermineerd laboratoriumdier behandelt het gedrag van de mens in relatie tot zijn - publieke - omgeving.

2.1.3 Mike Kelley en de kritieken op *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*

Dat de zachtheid van de materialen en het handwerk in *More Love Hours* als een kritische reactie op het werk van feministische kunstenaars zou worden opgevat, had Mike Kelley voorzien. Het zijn materialen die geladen zijn met vrouwelijke en feministische connotaties, en die geladenheid wordt

⁹¹ Willoughby Sharp, 'Nauman Interview', in: Kraynak 2003, p. 114.

⁹² Nauman geciteerd in: Livingston 1972 (zie noot 54), p. 24.

benadrukt wanneer ze toegepast worden door een mannelijke kunstenaar. Maar zijn keuze voor deze materialen kwam niet voort uit een reactie op contemporaine feministische kunst.⁹³

Zelf had hij *More Love Hours* bedoeld als een reflectie op het fenomeen van het geven van cadeaus in relatie tot het heersende debat rondom commodificatie. Bij wijze van kritiek op de Amerikaanse kapitalistische maatschappij, hield een aantal kunstenaars zich bezig met de veranderende positie van kunst en het kunstobject als handelsartikel. In het werk van Jeff Koons en Haim Steinbach resulteerde dit in het presenteren van massageproduceerde objecten en gebruiksvoorwerpen als kunst. Op een ironische manier werden readymades uit de fabriek omgeven met een glossy aura, op een sokkel geplaatst en museaal tentoongesteld. Door deze appropriatie te beschouwen als een vorm van geven, zou het object ontsnappen aan commodificatie, zoals Kelley opmerkte:

*There were these Utopian ideas being bandied about “Well, we can make an art object that can’t be commodified.” What’s that? That’s a gift. If I give you this art-thing, it’s going to escape the evils of capitalism...*⁹⁴

Benjamin Buchloh wees erop dat deze kunstenaars pretendeerden kritisch te zijn (met als doel de ‘masscultural fetishization’ te vernietigen), maar dat ze door het gebruik van de objecten uit die cultuur juist voeding gaven aan die fetisj.⁹⁵ Kelley’s keuze voor handgemaakte knuffels en kleedjes was een tegenreactie op deze kunst:

*...Well, of course that’s ridiculous, because if you give this thing to junior he owes you something. It might not be money, but he owes you something. The most terrible thing is that he doesn’t know what he owes you because there’s no price on the thing. Basically, gift giving is like indentured slavery or something. There’s no price, so you don’t know how much you owe. The commodity is the emotion.*⁹⁶

Betekeningen met betrekking tot commodificatie zouden volgens Kelley nooit gerelateerd zijn aan zijn werk als hij zelf niet kenbaar gemaakt had dat zijn intentie daarin besloten lag. Hij zegt hierover:

*My work has been most often discussed in terms of its having a populist rather than a critical impulse. I myself contradict that. I had to say how my work operated in relation to various discourses, because no-one else would have done so.*⁹⁷

⁹³ Kelley zegt hierover: ‘I knew that a lot of people would immediately see that as a critical act, as some kind of play with feminist art tropes, for example, although that was not my intention.’ Zie: Isabelle Graw, ‘Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley’, in: John C. Welchman, Isabelle Graw, Anthony Vidler, *Mike Kelley*, London 1999, pp. 15-16.

⁹⁴ John Miller, ‘Mike Kelley’, interview van website *Bomb Magazine*: <http://bombsite.com/issues/38/articles/1502> (26 april 2011).

⁹⁵ Foster e.a. 2004 (zie noot 84), p. 601.

⁹⁶ Miller (zie noot 94).

⁹⁷ Graw 1999 (zie noot 93), p. 10.

Zo worden Kelley's kritische bedoelingen inderdaad over het hoofd gezien wanneer zijn knuffelwerken worden geïnterpreteerd als een persoonlijke verwerking van zijn jeugd. Anna Tilroe beschreef de knuffels als krachtige dummy's voor de mislukkingen van de mensheid en legde zoals zo velen de link naar een algemene notie van het *kind-zijn*. De knuffeldieren wekken empathie bij de beschouwer op en het blijkt lastig daaraan voorbij te gaan op zoek naar betekenissen die een kritisch perspectief geven op bijvoorbeeld culturele of kunsttheoretische verschijnselen. Maar Kelley benadrukt dat met zijn knuffelkunstwerken de toeschouwer er niet toe aangezet wordt na te denken over de psychologie van de kunstenaar, maar over de psychologie van de cultuur.⁹⁸

2.2 Gevolgen van het arbitraire karakter van betekenis

Dat het karakter van betekenis arbitrair en afhankelijk van factoren is, heeft tot gevolg dat een kunstwerk kan worden ingepast in heersende trends en stromingen binnen de kunstwereld of het kunstdebat. Deze trends en stromingen kunnen namelijk deel uitmaken van het referentiekader van de toeschouwer, vooral wanneer het een criticus betreft die zich bewust is van wat er gaande is in de kunstwereld. 'Bruikbare' aspecten van een kunstwerk worden ingezet om te voldoen aan een reeds bestaand en overkoepelend verhaal. Dit is extreem duidelijk in het geval van Johns' vlaggen, doelwitten, cijfers en letters, waarbij de elkaar tegensprekende kritieken elk andere aspecten van het werk uitlichten en inpassen in hun kritiek. De schilderijen worden enerzijds ingepast in een kunstkritisch debat dat volgt Duchamp en voorloopt op de Pop Art, waarin Johns' tekens benadrukt worden als zijnde readymades. Anderzijds zou Johns ze gekozen hebben om het conflict tussen platheid en representatie op te lossen, waarmee het aansluit bij formalistische visies en voorloopt op het Minimalisme.

Deze visies op *Flag* en andere emblematische werken uit het vroege oeuvre van Johns hebben een tweeledig effect gehad op de ontvangst van Johns werk. De interpretaties van de *flags*, *targets* en *numbers* als het antwoord op 'a crucial problem of twentieth-century art' zoals Steinberg het verwoordde, hebben in sterke mate bijgedragen aan de cruciale plaats die de werken in gingen nemen binnen het kunsthistorisch discours en daardoor grote populariteit verkregen. Maar op het moment dat Johns afwijkt van deze formule en de representatie van ruimte terugkeert in zijn werk met bijvoorbeeld *In The Studio* (1982), keren deze kritieken zich tegen hem. Robert Morris voorspelde dit al impliciet door in zijn artikel *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects* te stellen dat 'the art object as a constructed thing and its removal from a depicting ground to a field of real space [was] more

⁹⁸ Ralph Rugoff, 'Dirty Toys: Mike Kelley interviewed', in: Charles Harrison, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2007⁸ (2003), p. 1100.

suitable for full development in three dimensions.’⁹⁹ Net als andere minimalisten, legt Donald Judd zijn kwast neer en begint vanaf 1965 zijn *Specific Objects*. Johns blijft schilderen en zijn werk wordt vanaf het begin van de jaren tachtig steeds negatiever beoordeeld, zoals John Yau ook al opmerkte.¹⁰⁰

Populariteit schept dus verwachtingen, welke niet noodzakelijkerwijs overeenkomen met de intentie van de kunstenaar. Naast dat het de receptie van latere werken van de kunstenaar kan beïnvloeden, kan het de kunstenaar problemen opleveren bij het maken van nieuw werk. Terugkijkend op de grote hoeveelheid aandacht die Nauman kreeg na een serie (solo)tentoonstellingen van zijn werk, met name de reizende overzichtstentoonstelling die begon in het Whitney Museum, wordt duidelijk dat de spanning tussen de verwachtingen van de kunstcritiek en de intentie van de kunstenaar een blokkade kan opleveren in het maakproces van de kunstenaar. Voor Nauman was het

*really difficult to go back to work and [it] led to the longest dry spell I've ever had. That was pretty frightening. I guess I was inhibited by the fact that I felt expectations around my work were so high; plus I think that show made me examine my work in a way that probably wasn't good for me.*¹⁰¹

Dergelijke massale aandacht kan niet alleen een negatief effect hebben op de praktijk van de kunstenaar maar ook op de kracht van de ervaring van het kunstwerk. In het geval van Johns' *Flag* hebben de overkoepelende verhalen van de formalistische kunsttheorie en de Pop Art het schilderij de status gebracht van een 'masterpiece of American art' en daarmee is het shockeffect verloren gegaan.¹⁰² Niet langer wordt de toeschouwer verrast of uitgedaagd door het zien van een vlag (of is het een schilderij van een vlag?) aan de muur van het museum: met name kunstcritici en -historici zien *de* vlag van Jasper Johns en zijn bekend met de rol die het gespeeld heeft in het verhaal van de kunstgeschiedenis. Het effect waarin Johns geïnteresseerd was, het grijze gebied tussen representatie en object en de verwarring die dit bij de kijker opwekt, wordt verdrongen door de symbolische status van het schilderij binnen de kaders van de formalistische kunsttheorie en de Pop Art. Deze kaders limiteren het blikveld van de toeschouwer en daarmee de creatie van betekenissen die buiten deze kaders liggen.

Veel van de kritieken op *More Love Hours* beschouwt Kelley als voor de hand liggend en oppervlakkig. Critici gaan aan de haal met één of enkele specifieke betekenis die ze op het eerste gezicht kunnen afleiden van het kunstwerk. Er wordt dus vaak niet ver genoeg gekeken om de diepere betekenislagen te zien en zo wordt er voorbij gegaan aan de kritische bedoelingen van de kunstenaar.

⁹⁹ Morris 1993 (zie noot 32), pp. 52-53.

¹⁰⁰ Yau 2008 (zie noot 43), p. 8.

¹⁰¹ Benezra 1994 (zie noot 62), p. 31.

¹⁰² Tono 1996 (zie noot 85), p. 147.

Aan de andere kant van het spectrum zien we dat de arbitraire tekens in een kunstwerk tot zoveel verwarring kunnen leiden dat critici niet weten wat ze ermee aan moeten. Hiermee rijst de vraag of een dergelijk werk nog wel kunst is en of het überhaupt wel betekenis heeft. Dat Robert Pincus-Witten *Performance Corridor* degradeert tot niet meer dan een rekwisiet voor Naumans *Walk With Contrapposto* zonder op zichzelf staande betekenis is exemplarisch voor deze gedachte.

2.3 Houding van de kunstenaar omtrent de creatie van betekenis

2.3.1 Intentie van de kunstenaar

Zoals hiervoor beschreven werken de interpretaties op Johns vroege werk als labels die het werk een bepaalde status geven, maar tegelijk een beperkend effect hebben. Johns maakt duidelijk dat hij geen labels opgelegd wil krijgen. Zo roept hij in een interview met Gene Swenson uit: 'I'm not a Pop artist!'¹⁰³ Hij distantieert zich nadrukkelijk van zo'n stempel en geeft zelf ook geen aanleiding om dergelijke betekenissen op zijn werk vast te pinnen, aangezien hij vermijdt veel te zeggen over zijn eigen intenties. Hij wil het open laten. Hoewel de hoeveelheid interviews die hij heeft gegeven in de loop der jaren anders doet vermoeden, weet hij altijd mysterieus te blijven over wat het werk voor hem betekent. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een interview met Katrina Martin:

Katrina Martin: *And then I wanted to talk something about meaning but...*

Jasper Johns: *About what?*

KM: *Meaning. In the work. But I wasn't sure how far to go with that. But I can't help thinking about meaning to some degree.*

JJ: *Well, you mean meaning of images? I don't like to get involved in that because I – any more than I've done – I tend to like to leave that free..*¹⁰⁴

Daarnaast spreekt Johns niet zozeer over *betekenis* maar over het *gebruik* of *misbruik* van een kunstwerk. Ter vergelijking zegt hij dat als iemand kauwgom maakt en iedereen het uiteindelijk gebruikt als lijm, de persoon die het gemaakt heeft verantwoordelijk wordt gehouden voor het maken van lijm, ongeacht diens intentie.¹⁰⁵ Het is iets dat de maker, in dit geval de kunstenaar, niet onder controle heeft.

*There is a great deal of intention in painting: it's rather inevitable. But when a work is let out by the artist and said to be complete, the intention loosens. Then it's subject to all kinds of use and misuse and pun.*¹⁰⁶

¹⁰³ Gene R. Swenson, 'What is Pop Art? Part II', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 92.

¹⁰⁴ Katrina Martin, 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 211.

¹⁰⁵ Swenson 1996 (zie noot 103), p. 94.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 93.

De grens tussen *use* en *misuse* is vaag: soms gebruikt Johns *misuse* als een manier om te zeggen dat zijn kunst verkeerd gebruikt en daarmee verkeerd begrepen wordt. Maar het begrip van *use* duidt sowieso op de creatie van betekenissen die los staan van de intentie van de kunstenaar; het duidt op de ideeën van de toeschouwer. Ondanks dat Johns wel degelijk erkent dat ‘in painting there is a great deal of intention’, ziet hij de intenties van de kunstenaar als ‘not so well formed to begin with.’¹⁰⁷ Het zou kunnen dat het *gebruik* van de toeschouwer dicht bij de intentie van de kunstenaar in buurt komt, maar de grens tussen gebruik en misbruik blijft onduidelijk, omdat de grenzen van Johns’ intenties ook onduidelijk zijn.

Ook in Naumans visie is de intentie van de kunstenaar niet strak omlijnd. Zijn kunst bestaat in eerste instantie uit het proces, uit het doen van ‘iets’ in het atelier. Nauman omschrijft het zelf als een intuïtief proces dat tot stand komt zonder een duidelijke intentie. Het is een zeer experimentele manier van werken waarbij Nauman niet van tevoren weet wat eruit komt, of het interessant is of wat de betekenis ervan is of zou kunnen zijn.

*It has more to do with working on something and finding out “wow, that’s far out” or interesting, and then thinking about it, trying to figure out why it interested you. It doesn’t work from knowing some kind of result and then making the piece with that result. It somehow had to do with intuitively finding something or some phenomena and then later kind of relating it to art and information and maybe even concluding a piece from that. But the approach always seems to be backwards. I never seem to get there from knowing some result or previously done experiment.*¹⁰⁸

Net als Johns zegt Nauman weinig over betekenissen in zijn werk. In interviews vertelt hij over zijn manier van werken en de dingen waar hij zich voor interesseert, maar zoals hij zegt over *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, wil hij de betekenissen open houden en niet vastpinnen op zijn intenties.

In tegenstelling tot Johns en Nauman is Kelley bijzonder expliciet over betekenissen in zijn werk en spreekt hij open over zijn intenties bij het maken ervan, hoewel dit anders was toen hij net begon als kunstenaar. Schrijven en tekst is vanaf het begin een belangrijk onderdeel geweest van Kelley’s kunst. Het begon als performatieve handleidingen en teksten als onderdeel van zijn installaties. Maar vanaf 1984 begint hij te schrijven *over* zijn werk, met een ‘authorial voice’ die moet spreken in de plaats van de toeschouwer. Het was niet iets dat Kelley uit zichzelf graag wilde doen maar hij voelde zich gedwongen om de misvattingen over zijn intenties tegen te spreken en te corrigeren.

¹⁰⁷ Klüver, Billy, ‘Interview conducted in March 1963 at Johns’ studio’, in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), pp. 87-89.

¹⁰⁸ Lorraine Sciarra, ‘Bruce Nauman’, in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman’s Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, p. 170.

Toch is het niet zijn bedoeling om met het benadrukken van zijn intentie de creatie van betekenis aan banden te leggen, gericht op één essentiële betekenis (de zijne). Als Isabelle Graw hem vraagt in een interview of hij soms niet zou willen dat de receptie en de interpretatie van zijn werk wat meer onvoorspelbaar waren, meer verschillend van zijn eigen kijk erop, antwoordt Kelley:

No. When I don't say anything about my practice I have found that its interpretations become even narrower, because they most often simply subscribe to contemporary intellectual fashion. I don't think stating my intentions prevents people from expanding upon the work. I believe my work definitely allows for an openness of readings.¹⁰⁹

2.3.2 Begrip van kunst

'The changing focus of the eyes and mind give[s] fresh sense to the time and space we occupy, negate[s] any concern with art as transportation.'¹¹⁰ Met deze woorden refereert Johns aan het werk van Duchamp, dat hem geïnspireerd heeft in zijn denken over kunst. Net als Duchamp is Johns geïnteresseerd in de tijd en ruimte van het hier en nu en de relatie die een kunstwerk met een toeschouwer aangaat, elke keer opnieuw onder andere omstandigheden. Hij verwerpt het idee van 'art as transportation' waarbij een kunstwerk onveranderlijk is en los van de transformerende realiteit steeds dezelfde boodschap overbrengt. Volgens Johns was Duchamp de eerste die inzag dat een kunstenaar geen volledige controle heeft over de esthetische waarden van zijn werk en dat het publiek eraan bijdraagt.¹¹¹ De verschillende 'definitions and measurements' zijn instabiel; de esthetische waarden verschuiven continue en dat is voor Johns een belangrijk kenmerk van kunst, of in ieder geval van zijn eigen kunst:

I am concerned with a thing's not being what it was, with its becoming something other than what it is, with any moment in which one identifies a thing precisely and with the slipping away of that moment, with at any moment seeing or saying and letting it go at that.¹¹²

Dit instabiele karakter van kunst vergelijkt Johns met taal. Taal is geen vaststaand gegeven en is altijd onderhevig aan tijd, context, connotatie, gebruik: het referentieel karakter ervan is niet statisch. Het is een gebruiksmiddel om te begrijpen wat iemand anders zegt of schrijft en door middel van benamingen maken we dit aan elkaar duidelijk. Wanneer we echter inzoomen op zulke benamingen zien we dat het vaak moeilijk is om een exacte definitie te geven: de referenten van één woord kunnen talloos zijn en veranderen afhankelijk van de context waarin het gebruikt wordt op een bepaald moment.

¹⁰⁹ Graw 1999 (zie noot 93), p. 14.

¹¹⁰ Jasper Johns, 'Marcel Duchamp (1887-1968)', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 22.

¹¹¹ Jasper Johns, 'Thoughts on Duchamp', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 23.

¹¹² Swenson 1996 (zie noot 103), p. 93.

Schilderkunst is voor Johns eveneens linguïstisch, niet verbaal maar visueel. Het is een beeldtaal waarin het referentieel karakter van de gebruikte tekens instabiel is.¹¹³ De geschilderde ruimte gaat een relatie aan met het hier en nu van het moment waarop een toeschouwer ermee in contact is. Dit maakt de geschilderde ruimte veranderlijk, steeds opnieuw ingericht door het wisselende publiek. Met deze geschilderde ruimte bedoelt Johns eigenlijk de processen die achter de tekens op het doek schuil gaan; de ruimte waarin het werk is ontstaan door de handelingen van de kunstenaar en de ruimte waarin de toeschouwer een relatie aangaat met het doek. Deze processen zijn volgens Johns belangrijker bij de creatie van betekenis dan de meer letterlijke referenties van de zichtbare tekens.¹¹⁴

Ook bij Nauman is het proces een belangrijk gegeven met betrekking tot zijn begrip van kunst, zowel in termen van Naumans activiteiten in het atelier, als in de ervaring van het publiek van het uiteindelijke kunstwerk. Kunst is voor Nauman in de eerste plaats iets dat hij maakt voor zichzelf, alleen in de studio, vanuit zijn interesse voor wat kunst eigenlijk is en kan zijn. Zijn kunst balanceert op het randje tussen kunst en persoonlijk experiment en stelt de vraag in hoeverre de activiteiten van de kunstenaar en de objecten die daaruit voort komen zichtbaar zijn voor een publiek als een vorm van kunst. De enige zekerheid die Nauman heeft en die hij hanteert in zijn kunstpraktijk is het feit dat hij opgeleid is tot kunstenaar en dat wat hij ook maakt in het atelier 'wel kunst moet zijn'.¹¹⁵

Zijn kunst mag dan intuïtief tot stand zijn gekomen en als zeer persoonlijk opgevat worden, Nauman is zich ervan bewust dat betekenis ook tot stand komt in de ervaring van het publiek. Janet Kraynak omschrijft dit treffend in de inleiding op haar boek *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's words*: 'To find meaning, look not to his words but to the space in which they are encountered and the responses they engender.'¹¹⁶ De ruimte die Kraynak hier omschrijft is vergelijkbaar met Johns' *painted space*. De interactie tussen het kunstwerk en het publiek functioneert ook hier als een vorm van taal waarin de betekenis van kunst als een antistatisch gegeven wordt opgevat.

Het feit dat hij er problemen mee heeft dat de kunstkritiek zich blindstaart op essentiële betekenissen - een visie die voortkomt uit het modernisme - en daarbij voorbij gaat aan de veel kritischere noten in zijn werk, maakt duidelijk dat ook Kelley het idee van *art as transportation* verwerpt. In plaats van een essentie die los staat van tijd en ruimte, bestaat een beeld voor Kelley uit verschillende componenten die verschillende functies hebben binnen een andere context. Het is de functie van kunst

¹¹³ Tono 1996 (zie noot 85), p. 149.

¹¹⁴ David Sylvester, 'Interview with David Sylvester, recorded for the BBC in June 1965 in Edisto Beach, South Carolina', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 117.

¹¹⁵ Lorraine Sciarra, 'Bruce Nauman', in: Kraynak 2003 (zie noot 108), p. 170.

¹¹⁶ Janet Kraynak, 'Bruce Nauman's Words', in Kraynak 2003 (zie noot 86), p. 36.

om die componenten te decoderen en te bespreken in politieke en maatschappelijke termen.¹¹⁷ Ook voor Kelley is kunst talig:

*I think that the practice of art is an examination of visual communication. People have to recognize visual culture as a constructed language, a language that acquires meanings through its construction.*¹¹⁸

2.3.3 Houding ten opzichte van de toeschouwer

Johns stelt dat de manier waarop een publiek een kunstwerk ziet geldt als een nieuwe mogelijkheid, een nieuwe manier van kijken, en dat een kunstenaar dit plezierig of betreurenswaardig kan vinden. Johns is een kunstenaar die het als plezierig ervaart. Dat is niet zozeer omdat de creatie van betekenissen door anderen hem vaak nieuwe inzichten brengt die hij interessant vindt; ze hebben zelden invloed op Johns eigen denken of kunstproductie. Het is het feit dat zijn werk volledig anders geïnterpreteerd kan worden dan hij bedoeld had, dat hem interesseert.¹¹⁹ Dit sluit aan bij Johns' idee van kunst als een niet vastomlijnd gegeven waarin de mogelijkheden open staan voor de variabele ervaring van de toeschouwer: 'One can experience as one pleases.'¹²⁰ Johns gelooft dan ook niet in een ideale receptie van zijn kunst: hij is er noch op uit om een specifieke reactie te verkrijgen, noch een publiek te pleasen.

Hij laat zijn publiek dus de vrije hand bij de ervaring van zijn kunst en de meningen van toeschouwers interesseren hem. Desondanks zegt hij zich af te sluiten van de manier waarop zijn kunst gebruikt wordt.¹²¹ Hij wil zich er niet mee identificeren. Veel van de interpretaties op zijn werk door critici vindt hij overdreven, ze maken het werk interessanter dan het is.¹²² Johns maakte een sculptuur die zijn mening over critici goed weergeeft. In *The Critic Sees II* (1964, afb. 6) heeft hij de ogen achter een bril vervangen door monden. De criticus kijkt niet naar maar praat over kunst, hij probeert de visuele beeldtaal te vertalen naar verbale taal maar zal hiermee nooit kunnen communiceren wat het kunstwerk via beelden communiceert. Door zijn blindheid ziet hij niet dat hij met zijn woorden het werk vastpint op betekenissen die eigenlijk niet vast te pinnen zijn.

¹¹⁷ Lucette ter Borg, 'Kunst is zelig, altijd minder dan je verwacht', in: *de Volkskrant* 18 juli 1997.

¹¹⁸ Graw 1999 (zie noot 93), p. 32.

¹¹⁹ In een interview met Riki Simons zegt Johns: 'The fact that you're completely misunderstood is interesting - that someone's ideas about my work are totally foreign to me. I think my work lends itself particularly well to a great deal of thought in the area between understanding and misunderstanding. To me these interpretations are never illuminating; sometimes I find them interesting and sometimes confusing.' Riki Simons, 'Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen wordt, is interessant,' in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 212.

¹²⁰ Sylvester 1996 (zie noot 114), p. 121.

¹²¹ Vivian Reynor, 'Jasper Johns: "I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me"', in: Varnedoe 1996, p. 145.

¹²² Ann Hindry, 'Conversation with Jasper Johns', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 233.



Afb. 6. Jasper Johns, *The Critic Sees II*, 1964, mengsel van aluminiumpoeder en hars op gips met glas, 8,2 x 15,8 x 5,3 cm, collectie kunstenaar, Amerika.

Nauman richt zich bij het maken van kunst niet op een specifiek publiek en hij heeft ook geen behoefte aan een groot publiek. Op de vraag voor wie zijn kunst bedoeld is zegt Nauman dat hij het maakt om zich bezig te houden.¹²³ Paradoxaal genoeg speelt het publiek een grote rol in zijn werk, zoals in de vorm van participatie bij *Performance Corridor* en daarop volgende ruimtelijke werken. Nauman wil zijn publiek laten ervaren wat hij ervoer toen hij zijn performances deed, waardoor hij de ervaring van het werk intensiveert.¹²⁴ Maar door het publiek te laten participeren zou er een vrijheid voor de toeschouwer ontstaan die Nauman niet wenselijk vindt. Hij wil niet dat het publiek het werk kan veranderen door er een eigen performance van te maken; het is Naumans kunst en niet dat van de toeschouwer. Daarom maakt Nauman de ervaring van zijn werk begrensd en is de participatie van het publiek een schijnvrijheid.¹²⁵

In deze houding naar het publiek komt Naumans interesse voor de grenzen tussen publiek en privé duidelijk naar voren. In de paradox tussen het productieproces, afgezonderd van een publiek in het atelier van de kunstenaar en de lijfelijke ervaring die zijn werk opdringt bij de toeschouwer liggen de betekenissen van zijn werk. Hij beseft dat hij soms erg veel van zijn publiek vraagt doordat hij weinig informatie geeft. Dat veel mensen niet weten wat ze met zijn kunst aanmoeten vormt voor hem geen groot probleem. Hij verklaart dat ‘very few people get anything out of it’ en ‘it doesn’t seem to worry me. Sometimes if you make work that’s just too private, nobody else can understand it, just because of that.’¹²⁶

‘But whether you take it as an interesting experience, that’s something else again.’¹²⁷ Nauman interesseert zich wel degelijk voor het publiek dat een inspanning doet om het werk op zich te laten inwerken en het als een interessante ervaring tot zich te nemen. Een zekere mate van positieve feedback is voor hem belangrijk, zolang die komt van mensen die een begrip hebben van waar hij mee bezig is. De collage *Please/Pay/Attention/Please* (1973, afb. 7) is veelzeggend in dit opzicht: hij

¹²³ Sharp 2003 (zie noot 91), p. 153.

¹²⁴ Sciarra 2003 (zie noot 108), p. 167.

¹²⁵ Zoals Nauman zelf zegt: ‘It apparently gives freedom [to the viewer] but really doesn’t allow freedom.’ In: Livingston 1972 (zie noot 54).

¹²⁶ Sciarra (zie noot 108), p. 169.

¹²⁷ Ibidem, p. 168.

smeekt (en dwingt) hiermee zijn publiek om zijn kunst met aandacht te ervaren en dichtbij het werk zelf te blijven, in plaats van eigen ideeën over zijn werk heen te projecteren.



Afb. 7. Bruce Nauman, *Please/Pay/Attention/Please*, 1973, collage en letraset op papier, 69,9 x 69,9 cm, privécollectie, Italië.

Voor Kelley is feedback bijzonder belangrijk, ook de reacties waarop hij zelf niet anticipeerde en die niet overeenkomen met zijn eigen intentie. Hij wijst deze reacties niet af maar verwelkomt ze en neemt ze mee in zijn kunstpraktijk: '[they] tell me what to do.'¹²⁸ Hij is er echter heel stellig in dat de ideeën van zijn publiek niet verward mogen worden met die van hem. Al vroeg in zijn carrière merkte hij op dat wat critici over hem schreven vaak circuleerde in publicaties alsof het zijn eigen woorden betrof.

*Readers may project whatever meaning they want upon my work, but if they attribute their projections to me, I have a problem with that. They must take responsibility for their own reading.*¹²⁹

Naast de verantwoordelijkheid voor de eigen visie van de toeschouwer, ziet Kelley de rol van de kunstenaar ook als een verantwoordelijkheid. De modernistische kijk op de kunstenaar als een kind dat niet verantwoordelijk wordt gehouden voor zijn acties en buiten de maatschappij staat, vindt Kelley belachelijk. Kunstenaars zijn volgens hem een van de meest publieke personen die er zijn en dus moet de kunstenaar wel degelijk verantwoordelijkheid nemen.¹³⁰

Volgens Kelley is het de taak van de kunstenaar om kunst te maken dat bestaat uit meerdere betekenislagen. Als eerste moet er een oppervlakkige laag zijn die voor iedereen zichtbaar en

¹²⁸ Anoniem (*Art21*), 'Memory', videoproductie op website *Art21*: <<http://video.pbs.org/video/1239603168>> (26 april 2011).

¹²⁹ Graw 1999 (zie noot 93), p. 14.

¹³⁰ Rugoff 2007 (zie noot 98).

begrijpelijk is, maar voor de meer 'dedicated art viewer' moeten er diepere lagen beschikbaar zijn.¹³¹ Dit zijn de lagen die verwijzen naar een gedeconstrueerde beeldtaal, van waaruit kunst betekenis krijgt op een kritisch niveau. En deze lagen probeert Kelley zichtbaar te maken voor zijn publiek door erover te schrijven.

¹³¹ Anoniem (*Art21*), 'Day is Done', interview met Mike Kelley op website *Art21*: <<http://www.pbs.org/art21/artists/kelley/clip1.html>> (26 april 2011).

III Artistieke strategieën

In dit hoofdstuk worden de houdingen van Johns, Nauman en Kelley ten opzichte van het arbitraire karakter van betekenis bekeken vanuit hun oeuvres. Onderzocht wordt welke artistieke strategieën de kunstenaars aanwenden om de betekeniscreatie, voor zover mogelijk, naar hun hand te zetten.

3.1 Johns: changing focus

Vlaggen, nummers, doelwitten en andere herkenbare tekens begon Johns al vroeg in zijn oeuvre te gebruiken. Hij was geïnteresseerd in hun letterlijkheid; afgeleid van hun gebruik als tekens met een specifiek bedoelde referent (de trots op het vaderland in het geval van een vlag, bijvoorbeeld). Doordat hij deze tekens uit hun gebruikelijke context haalde door ze te gaan schilderen, stelde hij de letterlijkheid van de tekens op de proef: is een schilderij van een vlag nog wel een vlag en verwijst dat nog steeds naar de trots op het vaderland? Door deze periode in zijn werk ging Johns inzien dat niets letterlijk is: 'everything is unstable'.¹³²

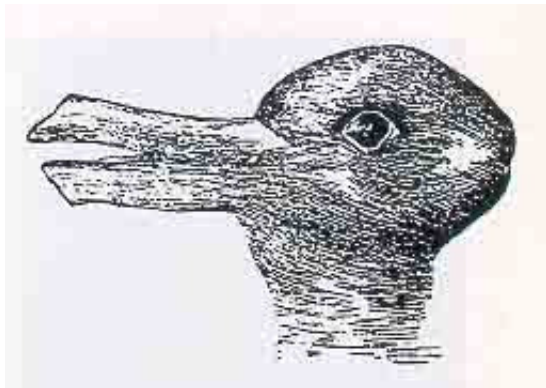
Dit inzicht is een rode draad in Johns' werk en werkproces geworden. Een belangrijk aspect in zijn oeuvre in dit opzicht is zijn gebruik van enkaustiek. De tegenstellingen die inherent zijn aan dit medium benadrukken de instabiliteit van het beeld. De sneldrogende kwaliteit van het medium legt de kwaststreken van de kunstenaar vast, waardoor zijn bewegingen zichtbaar blijven maar tegelijkertijd verstillen en statisch worden. Het volume van enkaustiek transformeert een beeld in een driedimensionaal object terwijl het zijn schilderkunstige en representatieve kwaliteiten behoudt. Daarnaast werkt het als een soort transparante lijm om werkelijke objecten zoals kranten in het schilderij te incorporeren.

Hierdoor neemt de gelaagdheid van het werk niet alleen in letterlijke zin toe, maar ook op een metaforisch niveau doordat de realiteit van een bepaald moment in het werk betrokken wordt, welke contrasteert met het moment waarop de toeschouwer naar het werk kijkt. Deze variabele relatie met tijd en context benadrukt de instabiliteit en opent het werk naar meerdere betekenissen. Johns gebruikt het arbitraire karakter van betekenis dus expliciet om betekenisgelaagdheid in zijn werk te creëren.

Behalve in enkaustiek werkt Johns onder meer in grafiet en brons en met verschillende druktechnieken. Heel vaak werkt hij hetzelfde beeld uit in meerdere media. Hiermee onderzoekt Johns hoe vorm en materiaal in relatie tot betekenis staan. Wat zijn de verschillen en overeenkomsten die veroorzaakt worden door hetzelfde beeld uit te voeren in een ander medium?

¹³² Sarah Kent, 'Jasper Johns: Strokes of Genius', in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), p. 258.

Twee jaar na *Three Flags* (1958, enkaustiek op canvas) werkte Johns hetzelfde beeld (drie steeds kleiner wordende Amerikaanse vlaggen bovenop elkaar) uit in grafiet op papier (*Three Flags* 1960). De drie vlaggen uitgewerkt in enkaustiek zijn veel meer herkenbaar als zodanig, ondanks dat Johns in de hantering van het grafiet dezelfde lijnen, begrenzingen en expressieve toets toepast. De tekening geeft een emotionele en bescheiden, intieme indruk, alsof de drukke en snel ingevulde vlakken de vlaggen proberen te verbergen, terwijl ze in het eerdere werk juist naar voren komen door het op elkaar plaatsen van de drie doeken. De referentie van de vlag naar patriottisme wordt zodoende in de tekeningen sterker onderdrukt. Hierdoor haalt Johns de letterlijkheid van het teken onderuit en breekt hij de creatie van betekenis open: de toeschouwer moet op zoek naar andere betekenissen.



Afb. 8. Joseph Jastrows *duck/rabbit* tekening uit 1899.

De instabiliteit van het teken komt in Johns' werk tot uiting in wat hij noemt een *changing focus*. Naast Duchamp was de filosoof Ludwig Wittgenstein een inspiratiebron voor zijn denken hierover. In *Philosophical Investigations* (1953) verzet Wittgenstein zich tegen het gebruik van taal als een metafysisch instrument (dat los staat van de realiteit waaruit het voortkomt) voor het creëren van zekerheden. Hij pleit ervoor dat de filosofie taal in de context van het dagelijkse leven moet zien, een plek waarin zekerheden niet bestaan. Een bekend voorbeeld dat Wittgenstein hiertoe gebruikte was de ambigue eend/konijn beeltenis van Joseph Jastrow (zie afb. 8). Door te kijken naar deze afbeelding zie je soms een eend en soms een konijn; het is beide maar ook allebei niet.



Afb. 9. Jasper Johns, *Untitled* 1984, enkaustiek op doek, 127 x 190,5 cm, collectie kunstenaar.

Deze onzekerheid ten aanzien van essentie en referentie is de kern van Johns' *changing focus*, en in meerdere werken verwijst hij hiernaar door dit soort ambigue afbeeldingen te gebruiken. In *Untitled* (1984, afb. 9) zien we de jonge vrouw/oude vrouw afbeelding en de Rubin-vaas waarin de profielen van twee gezichten de contouren van een witte vaas vormen. Ze benadrukken de neiging van ons brein om overal gezichten in te herkennen, ook wanneer het in de werkelijkheid helemaal niet om een gezicht gaat. Drie punten in de vorm van een naar beneden wijzende driehoek doen ons al snel denken aan een gezicht. Een groen gezicht op de achtergrond, een nors kijkend bruin potje naast de witte vaas, en zelfs de drie knoppen van de kraan rechts onderin doen ons twijfelen over wat we zien, evenals de illusie van ruimte door de 'opgeplakte' tekeningen op de muur en de vreemde vormen in het rood, zwart en geel die niet lijken te congrueren met de omgekeerde woorden *face*, *knee* en *feet*.



Afb. 10. Jasper Johns, *4 The News*, 1962, enkaustiek en collage op doek met objecten, 165,7 x 127 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

De twijfel over wat we zien onderzoekt Johns in de ruimte tussen realiteit en illusie. Dit manifesteert zich in de vlaggen en doelwitten die de grens tussen object en representatie verwarren, in de illusie van ruimte en trompe l'oeil effecten in bijvoorbeeld *In The Studio* en *Untitled*, maar ook op een meer metaforisch niveau, zoals in *4 The News* (1962, afb. 10).

Net als in *Flag* heeft Johns in dit werk krantenpapier verwerkt, maar dit maal in de vorm van een opgevouwen krant vastgeklemd tussen twee van de vier panelen. Anders dan in *Flag* is de krant niet leesbaar; de verslaggeving over de dingen die gebeuren in de wereld wordt geblokkeerd door een abstracte wereld van grijze kwaststreken. Wat rijst is de vraag of de krant wel zo veel meer 'waarheid' bevat dan de abstracte ruimte van het canvas, aangezien ook het talige teken ambivalent is en journalistiek subjectief. Het dubbel gestencilde woord 'THE' onderaan het doek verwijst volgens John Yau naar een gedicht van Wallace Steven ('Where was it one first heard of the truth. The the') waarmee Johns ons laat zien dat er niet zoiets bestaat als één waarheid.¹³³

Het proces van *changing focus* omschrijft Johns als volgt:

*You do something in painting and you see it. Now the idea of 'thing' or 'it' can be subjected to great alterations, so that we look in a certain direction and we see one thing, we look in another way and we see another thing. So what what we call 'thing' becomes very elusive and very flexible, and it involves the arrangement of elements before us, and it also involves the arrangement of our senses at the time of encountering this thing. It involves the way we focus, what we are willing to accept as being there. In the process of working on a painting, all of these things interest me. I tend, while setting one thing up, to move away from it to another possibility within the painting, I believe. At least that would be an ambition of mine; whether it is an accomplishment I don't know. And the process of my working involves this indirect, unanchored way of looking at what I am doing.*¹³⁴

Hij is zich ervan bewust dat betekenissen al tot stand komen tijdens het maakproces, door de handelingen en keuzes van de kunstenaar, maar dat dit proces doorgaat bij de toeschouwer, of wie er op welk moment dan ook naar kijkt (ook de kunstenaar zelf als deze er later op terugkijkt en zelf toeschouwer wordt). Een teken is volgens Johns niet eenvoudig te begrijpen en flexibel en de betekenis die tot stand komt is afhankelijk van allerlei factoren, zoals 'the arrangement of elements before us' en van 'the arrangement of our senses at the time of encountering this thing'.

Ondanks dat Johns niet gelooft in een ideale receptie van zijn werk in termen van betekenis, heeft hij wel ideeën over de manier waarop een kunstwerk ervaren zou moeten worden. In een van zijn schetsboeknotities wordt dit - weliswaar op een cryptische manier - duidelijk:

¹³³ John Yau 2009 (zie noot 43), p. 83.

¹³⁴ Sylvester 1996 (zie noot 114), pp. 114-115.

*The Watchman falls “into” the “trap” of looking.
The “spy” is a different person
“Looking” is & is not “eating” & also “being eaten”*

↔ Cezanne? Each object reflecting
the other

*That is, there is continuity of some sort among
the watchman, the space, the objects.
The spy must be ready to “move”, must be aware
of his entrances & exits.
The watchman leaves
his job & takes away
no information.
The spy must remember
& must remember himself
& his remembering.
The spy designs himself
to be overlooked. The
watchman “serves” as a warning. Will the
spy & the watchman
ever meet? In a
painting named *Spy*,
will he be present?
The spy stations himself
to observe the watchman.*

*If the spy is a foreign object
Why is the eye not irritated?
Is he invisible?
When the spy irritates, we try to remove him.
“Not spying, just looking”-
Watchman.*

*Somewhere here, there is the
question of “seeing clearly.”
Seeing what?
According to what?¹³⁵*

John Yau legt deze notitie uit aan de hand van een vergelijking met ‘the body and the mind’. De wachter staat symbool voor het lichaam, voornamelijk ‘het zien’, terwijl Johns met de spion doelt op het bewustzijn, het denkend vermogen dat losstaat van het kijken. De wachter is passief en ‘falls into the trap of looking’, terwijl de spion actief spioneert, oftewel bewust nadenkt over wat het ziet en het kunstwerk in perspectief plaatst daar waar het lichaam enkel sensitief aanschouwt. De wachter vertrekt en neemt geen informatie mee:

The watchman, or body, tends to take in appearances without regard to their meaning. He appreciates the beauty of the sunset but does not probe its embodiment of time’s relentlessness and indifference.¹³⁶

¹³⁵ Schetsboek notitie van Jasper Johns, in: Varnedoe 1996 (zie noot 82), pp. 59-60. Onderstrepingen door Jasper Johns.

Wanneer het aankomt op betekenisgeving zijn we aangewezen op de spion, op ons bewustzijn, op ons denkende zelf. De spion klinkt nu veel slimmer dan het lichaam, en het lichaam lijkt overbodig, aangezien deze ‘serves as a warning’ en zo dom is in ‘the trap of looking’ te vallen. Maar Johns ziet het lichaam als evenredig belangrijk aan het bewustzijn om een puur intellectuele kunst te voorkomen die alleen maar esthetisch is en ver af staat van de realiteit, vergelijkbaar met Wittgensteins pleidooi voor de filosofie.

3.2 Nauman: tension situation

Met *Performance Corridor* dwingt Nauman zijn publiek tot het hebben van een specifieke ervaring. Hij baseert de mogelijkheid voor het hebben van een gelijksoortige ervaring onder verschillende toeschouwers op de Gestalt-psychologie, waarover hij in 1968 het volgende gelezen had: ‘Examinations of physical and psychological response to simple or even oversimplified situations which can yield clearly experientiable phenomena’.¹³⁷ Door het lichaam van de toeschouwer actief in te zetten bij de ervaring van het werk, wordt de ervaring terug gevoerd op de basale natuur van de mens, die in redelijke mate universeel is. Dit gegeven vormt een uitgangspunt voor Naumans praktijk. Uit veel van zijn werken wordt duidelijk dat hij de activering van het lichaam van de toeschouwer gebruikt om tegelijkertijd controle uit te oefenen over de ervaring van zijn werk en over de betekeniscreatie rondom het werk.

Nauman ziet zelf, zoals uit hoofdstuk II duidelijk werd, betekenis als niet vastomlijnd. Dat wil niet zeggen dat hij de creatie van betekenis zonder meer aan zijn publiek over laat. Over de ervaring van zijn kunst door een publiek zegt hij: ‘I don’t like to leave things open so that people feel they are in a situation they can play games with.’¹³⁸ Hij zet zich hiermee af tegen de trend binnen de kunst- en museumwereld waarin de speelse participatie van de toeschouwer steeds verder oprukt. Nauman wil niet dat mensen hun eigen performance van zijn kunst kunnen maken. Hij vertrouwt zijn publiek niet en wil dat ze alleen kunnen doen wat hij hen toestaat te doen.

*Because I don’t like the idea of free manipulation. Like you put a bunch of stuff out there and let people do what they want with it. I really had some more specific kinds of experiences in mind and, without having to write out a list of what they should do, I wanted to make kind of play experiences unavailable, just by the preciseness of the area.*¹³⁹

¹³⁶ Yau 2008 (zie noot 43), p. 79.

¹³⁷ Benezra 1994 (zie noot 62), p. 28.

¹³⁸ Butterfield 2003 (zie noot 89), p. 182.

¹³⁹ Sciarra 1996 (zie noot 108), p. 167.

In *Performance Corridor* is niets dan zwart te zien en ook daarbuiten wordt de toeschouwer geen informatie aangereikt, zelfs niet het feit dat je erin mag lopen. De toeschouwer wordt dus overgeleverd aan zijn eigen nieuwsgierigheid en openheid om te participeren, maar krijgt binnen in het werk een benauwende, gedwongen ervaring opgelegd. Hierop volgende werken zoals *Corridor Installation*, *Live-Taped Video Corridor*, *Green Light Corridor* (allen 1970), *Corridor Installation with Mirror* (1970-1974) en *Yellow Room (Triangular)* (1973) vormen soortgelijke situaties waarin krappe ruimtes, misleidende spiegels, incongruente video-opnames of een fluorescerende kleur je een verwarrende of beklemmende ervaring opdringen, zonder dat tekst en uitleg je informatie over de betekenis van het werk aanreiken.

Er ontstaat een spanningsveld tussen de open uitnodiging om te participeren en de wereld van de kunstenaar binnen te stappen en de verwarring die vervolgens ontstaat door niets bloot te geven. In *Live-Taped Video Corridor* bijvoorbeeld wordt de toeschouwer wederom in stilte uitgenodigd om door een lange smalle gang te lopen, die dit keer uitkomt op twee videomonitoren. De onderste monitor speelt een eerder opgenomen tape af van de lege gang terwijl de bovenste live beelden laat zien van de toeschouwer, gezien op de rug. De camera hangt aan het begin van de gang, zodat wanneer iemand op de monitor afloopt, de eigen beeltenis steeds kleiner wordt. Terwijl je dichterbij jezelf toeloopt, verdwijnt je dus steeds verder uit beeld. Het is symbolisch voor de relatie tussen de toeschouwer en Nauman. Je staat midden in zijn werk maar hij geeft je alleen maar minder aanleiding om hem te begrijpen.

Op deze manier tracht Nauman de controle te houden over de receptie van zijn kunst. Door precies genoeg 'te geven en te nemen' zorgt hij ervoor dat de toeschouwer nooit op het punt komt waarop hij of zij denkt te begrijpen waar het werk over gaat en vervolgens verdere interesse te verliezen, of de creatie van betekenis te bevriezen. Het is deze *tension situation* die in Naumans werk zo'n grote rol speelt en dat op een heleboel verschillende manieren tot uiting komt.



Afb. 11. Bruce Nauman, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, 1966, glasvezel en polyesterhars, 39,7 x 216,5 x 7 cm, collectie SFMOMA.

Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists (1966, afb. 11) is een sculptuur dat bestaat uit vijf afdrucken van verschillende vormen en groottes in een langwerpige platte blok van glasvezel dat een gelig, lichtglanzend oppervlak heeft. De titel van het werk en het object zelf komen niet overeen; het is niet gemaakt van was en het zijn niet de afdrucken van de knieën van vijf beroemde kunstenaars, maar van Bruce Nauman *himself*. De titel vormt, juist doordat het een leugen is, een wezenlijk onderdeel van het werk. Zonder een titel is het werk zoals het eruit ziet: een blok met afdrucken erin. Door de titel wordt er een bepaalde betekenis (en een bepaalde status zelfs in dit geval) gesuggereerd. Wetende dat het een bedrieglijke titel is, ontstaat er een spanning tussen het object en de toeschouwer. Wat blijft er over van het werk zonder de aura die de titel geeft? Is de sculptuur *an sich* interessant genoeg om naar te kijken?

Naast leugens gebruikt Nauman andere methodes om zijn toeschouwer te irriteren, te frustreren of in ieder geval een vorm van emotie op te roepen. Heftig flikkerende neons met tegenstrijdige kreten in *Violins Violence Silence* (1981-1982), een bang makende stem die schreeuwt *Get Out of My Mind, Get Out of This Room* (1968), obscene woorden en beelden zoals in *Pay Attention (Motherfuckers)* (1973) en *Masturbating Man* (1985) zorgen ervoor dat je moeilijk niet kunt reageren op het werk zodra je het ziet, maar ook hier geldt steeds weer dat Nauman de toeschouwer tegelijkertijd op een afstand houdt. In de laatste twee werken bewerkstelligd hij dit door het gebruik van respectievelijk geprinte blokletters en neonbuizen, waardoor een persoonlijke toets van de kunstenaar onzichtbaar is.

Ook in de uitvoering van zijn werk wil Nauman controle houden. Soms liet hij zijn performances door anderen uitvoeren. Het maakte hem namelijk niet uit wie het zou doen, als het maar gebeurde volgens zijn regels. Hij schreef hiertoe zeer nauwkeurige beschrijvingen over de op te voeren handelingen:

Part One

Hire a dancer to perform for 30 minutes each day of the exhibition the following exercise: At about the same time each day the guards will clear a large room allowing people to observe through the doors. The dancer, eyes front, avoiding audience contact, hands clasped behind his neck, elbows forward, walks about the room in a slight crouch- as though he were in a room 12 inches lower than his normal height- placing one foot directly in front of the other- heel touching toe- very slowly and deliberately: my rate is about 1 step each 2 seconds.

After 30 minutes the guards allow the people into room and the dancer leaves. The dancer must be a person of some professional presence capable of maintaining a large degree of anonymity.

I add this extra note of caution: I have worked on the exercise and it is difficult.

Do not make the mistake of hiring someone not physically and mentally equipped to undertake this problem. My five pages of the book will be publicity photographs of the dancer hired to do my piece with his name affixed.

*No schedule of the performance times should be posted.*¹⁴⁰

Hij liet zo min mogelijk ruimte voor de eigen interpretatie van de performer, bang dat de performance niet over zou komen bij het publiek zoals hij dat bedoeld had.

Ook gebruikt Nauman humor, zoals in de fotoserie *Eleven Color Photographs* (1966-1967/1970). Net als de leugenachtige titel in *Wax Impressions* is humor een strategie van Nauman om het publiek niet te dichtbij te laten komen. Niet te dicht bij zijn eigen intentie uit angst voor self-exposure, maar ook niet bij vaststaande betekenissen: humor, zoals in een woordgrap, zorgt ervoor dat je iets op een andere manier gaat zien in plaats van dat je het letterlijk neemt.

Met al deze artistieke methodes gaat Nauman in tegen een estheticisme dat los staat van de realiteit. Kathy Halbreich verbindt Nauman op dit punt met Frederick Perls, oprichter van de gestalttherapie:

*As a means of undermining the easy or beautiful or predictable solution, Nauman remembers learning from his readings of Gestalt therapy to follow resistances – to not interrupt awareness when it becomes unpleasant by starting the “ intellectualizing, bullshitting, the flight into the past, the flight into expectations... jumping like a grasshopper from experience to experience, and none of the experiences are ever experienced, but just a kind of flash”.*¹⁴¹

3.3 Kelley: discontinuity and exaggeration

Tot ongeveer het midden van de jaren tachtig was Kelley's werk vrij conceptueel geïnspireerd, beïnvloed door zijn conceptuele opleiding in Californië. Hoewel hij wel degelijk materieel werk maakte, legde hij zichzelf hierin strikte beperkingen op omdat hij zich bewust was van de geladenheid van veel materialen. Zo vermeed hij het gebruik van materialen die een te nadrukkelijk cultureel of associatief karakter hebben en gebruikte hij lange tijd bijna geen kleur; zijn zwart/witte schilderijen op papier zoals *Infinite Expansion* (1983) en *Swaddeling Clothes* (1986) getuigen hiervan. Wanneer hij wel kleur gebruikte deed hij dit 'in the most codified way', zoals de kleur groen die er in de omvangrijke installatie *Confusion* (1982) voor moest zorgen dat het publiek het werk als een samenhangend kunstwerk zou beschouwen en niet als een willekeurige uitstalling van spullen.

Op het moment dat hij gaat werken met handgemaakte materialen weet hij dat zijn werk gezien kan worden in relatie tot bijvoorbeeld Arte Povera, maar zijn keuze voor deze materialen heeft niets te maken met hun formele of essentialistische kenmerken. 'In contrast to this, I wanted to present these

¹⁴⁰ Handleiding voor de performance *Untitled* (1969), in: Kraynak 2003 (zie noot 86), p. 53.

¹⁴¹ Perls geciteerd door Kathy Halbreich, 'Social Life', in: Benezra 1994 (zie noot 62), p. 91.

‘poor’ materials as texts themselves, to try and broaden my notion of textuality’.¹⁴² Hiermee vergelijkbaar was zijn keuze voor de handgemaakte knuffels, ook al wist hij dat deze gezien zouden kunnen worden als een kritische reactie op de feministische kunst uit die tijd.

Om dit soort verkeerde ideeën tegen te gaan ging Kelley steeds meer schrijven over zijn werk. In 1988 publiceerde hij een tekst over drie projecten, waaronder *Half a Man* (1988), naar aanleiding van hun expositie in de Renaissance Society. Hij beschreef nauwkeurig zijn bedoelingen met de werken op de tentoonstelling, waaruit blijkt dat bijvoorbeeld *More Love Hours* en *Plush Kundalini and Chakra Set* (1987) wel ‘gender-specific imagery’ zijn, maar dat hun betekenissen gezocht moeten worden in de culturele wereld van volwassenen waar een verstoord beeld van seksualiteit heerst.¹⁴³

Ondanks de vroege publicatie van deze tekst worden de knuffelwerken teruggevoerd op Kelleys persoonlijke seksualiteit en biografie, alsof het een verwerking van jeugdtrauma’s bevat. Het geven van tekst en uitleg is dus blijkbaar niet genoeg. Kelley wilde af van dit soort empathische associaties in zijn werk en hij maakte twee werken als reactie hierop. In *Empathy Displacement: Humanoid Morphology* (1990) gaat Kelley terug naar zijn zwart/wit schilderijen door de knuffeldieren te schilderen, waardoor hij ze ontdoet van hun kleur en zachte pluche vacht, en de echte knuffels in zwarte kistjes te plaatsen, onttrokken aan het oog.

In *Craft Morphology Flow Chart* (1991) stalt hij de knuffelbeesten klinisch uit op tafels, gesorteerd op kleur, grootte of vorm. Op een serie foto’s aan de muur legt hij ze langs een liniaal. Hij haalt op deze manier de poppen uit hun normale context en benadrukt hun formele aspecten om emotie zo veel mogelijk uit te bannen: veel fantasiedieren hebben eigenlijk een grotesk uiterlijk en zien er helemaal niet zo onschuldig uit. Met deze twee werken reageerde Kelley op de respons van zijn publiek; hij gebruikt het als inspiratie voor nieuw werk.

Kelley verklaart dat in een bepaald opzicht *Craft Morphology Flow Chart* zijn grootste mislukking is geweest.¹⁴⁴ Ondanks zijn inspanningen kan hij de associaties van de knuffeldieren met empathie niet ombuigen naar zijn kritische bedoelingen. Hij verklaart dat het publiek van hem ging verwachten dat hij de knuffelbeesten bleef gebruiken. Maar hij was er populair mee geworden om de verkeerde redenen en Kelley besloot te stoppen met het gebruiken ervan. Discontinuïteit is voor hem een bewuste strategie om niet in clichés gevangen te worden door aan de verlangens van zijn publiek te voldoen.

Hij laat de knuffeldieren achter zich en neemt de feedback uit zijn publiek tot onderwerp van zijn nieuwe werken. *Educational Complex* (1995, afb. 12) markeert deze verandering. Het is een grote witte maquette van alle scholen waar Kelley op heeft gezeten en het huis waarin hij is opgegroeid. Aan de buitenkant heeft Kelley de gebouwen gereproduceerd vanaf foto’s van de werkelijke gebouwen,

¹⁴² Graw 1999 (zie noot 93), p.14.

¹⁴³ Mike Kelley, ‘Three Projects: Half a Man, From My Institution To Yours, Pay For Your Pleasure’, in: Mike Kelley, John C. Welchman (red.), *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, Massachusetts 2004, pp. 14-15.

¹⁴⁴ Paola van de Velde, ‘Wij leven in een slachtoffercultuur’, De Telegraaf 11 juli 1997.

maar voor hun interieur deed hij een beroep op zijn geheugen, met als gevolg dat er overal lege plekken en gaten in de gebouwen zijn ontstaan.



Afb. 12. Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995, Synthetisch polymeer, latex, foamboard, glasvezel, hout, 146,7 x 488,2 x 244,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

Hij refereert met dit werk aan het Repressed Memory Syndrome en laat zijn publiek, dit maal expres, geloven dat de lege plekken in zijn geheugen het resultaat zijn van verdrongen herinneringen aan zijn kindermisbruik.¹⁴⁵ Het gebruik van autobiografisch materiaal (de reconstructie van de gebouwen uit zijn jeugd) zet Kelley in als leugen. Voor wie verder kijkt, ziet dat dit het werk opent naar diepere betekenissen:

*However, it's obvious that there are formal considerations at play in the organization of these blank areas – these point towards my formalist art education itself as the possible trauma.*¹⁴⁶

Het trauma blijkt niet geheel een leugen. Kelley keert zich af van het formalisme dat via het autonome schilderij de essentie van kunst probeert te bereiken. Hij gelooft niet in de autonomie van het kunstwerk. Het is een van de redenen dat Kelley steeds meer met sculptuur is gaan werken. 'Echte' materialen refereren naar de werkelijkheid en kunnen niet makkelijk vluchten in een autonoom idee.¹⁴⁷ Ook de expliciete titels die hij aan zijn werken geeft ontkrachten autonomie. Kelley ziet het kijken naar kunst als het zich ontvouwen van alle betekenislagen die in het werk verborgen liggen, en de titel

¹⁴⁵ Mike Kelley, 'Architectural Non-Memory Replaced with Psychic Reality', in: Mike Kelley, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, Cambridge/London 2004, pp. 316-322.

¹⁴⁶ Isabelle Graw, 'Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley', in: John C. Welchman, Isabelle Graw, Anthony Vidler, *Mike Kelley*, London 1999, p. 19.

¹⁴⁷ Graw 1999 (zie noot 93), p. 33.

vormt de eerste ontvouwing.¹⁴⁸ Vlak voordat Kelley stopte met zijn knuffelwerken, maakte hij zijn *Dialogue* serie (1991) waarin hij de knuffeldieren met elkaar liet ‘praten’ via een geluidsinstallatie. Het volgende extract van *Dialogue #1* is een ironisch statement over de rol van materialiteit en realiteit in de vorm van het lichaam:

*The best way to fuck something up is to give it a body.
A voice is killed when it is given a body. Whenever there's a body around you see its faults.
Theory proves that.
The body of a famous critic came to our class the other day.
Now we don't believe its writings anymore.
Its writings became theatre.
And the presence of all that flesh made us think of all the things the writings didn't speak of... of what was left out.
Authoritative voices must be disembodied to work.
A philosopher should never be seen!
It's so sad - it makes you think of money, prostitution.
We would never make that mistake.
We would never give ourselves a physical manifestation.
So our voice keeps living, living by becoming an abstraction...*¹⁴⁹

Dat het uitgesproken wordt door een konijntje en een beertje onderstreept Kelley's ironische houding ten opzichte van kunst die zich verliest in abstractie of essentialisme en waarbij het materiële kunstwerk ondergeschikt is aan een hoger idee van autonomie. Kelley gebruikt de complexiteit van zijn materiële werk om de ‘erotiek’ van de kijkervaring te verlengen:

*I prefer to play games of deferral, prolonging the eroticism of the viewing experience.
Hopefully, then, the erotics are experiential and not definitional.*¹⁵⁰

Door te spelen met het referentiele karakter van objecten, niet te voldoen aan de verwachtingen van het publiek en de reactie uit het publiek terug te kaatsen, bewaart Kelley ruimte in zijn werk voor verschuivende betekenissen.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 41.

¹⁴⁹ David Rimanelli, ‘More Art Hours Than Can Ever Be Repaid’, artikel van website *Frieze Magazine*: <http://www.frieze.com/issue/article/more_art_hours_than_can_ever_be_repaid/> (28 januari 2011).

¹⁵⁰ Graw 1999 (zie noot 93), p. 41.

Conclusie

Aan de hand van de uiteenzetting van de soms zeer uiteenlopende en contrasterende kunstkritieken op *Flag*, *Performance Corridor* en *More Love Hours*, is gebleken dat het karakter van betekenis arbitrair is en dat de creatie van betekenis voor een groot deel in handen is van de toeschouwer. Dat er zulke diverse betekenissen kunnen ontstaan vanuit hetzelfde kunstwerk, wordt veroorzaakt door verschillende factoren die van invloed zijn op de betekeniscreatie. Dit zijn factoren die in relatie staan tot het kunstobject, de ruimte waarin het kunstwerk zich bevindt en de toeschouwer die met het kunstwerk in aanraking komt.

In hoofdstuk II werden allereerst de kunstkritieken op de drie besproken kunstwerken vergeleken met de eigen ideeën van de kunstenaars hierover. Duidelijk werd dat de betekenissen van de kunstenaars en de kunstcritici en -historici in de meeste gevallen ver uiteen lagen.

Hierna werden de gevolgen van het arbitraire karakter van betekenis besproken: het discours in de kunstwereld kan bijdragen aan de status en populariteit van het kunstwerk (en tegelijkertijd verwachtingen scheppen waar de kunstenaar in latere werken mogelijk niet meer aan voldoet); kunstkritieken kunnen de kunstenaar beïnvloeden in zijn kunstpraktijk (en ze kunnen de kunstenaar zowel inspireren als verlammen bij het maken van nieuw werk); het instabiele teken geeft de toeschouwer de vrijheid om selectief te zijn in de creatie van betekenis en hierdoor voorbij te gaan aan de betekenisgelaagdheid van het werk.

Vervolgens is onderzocht wat de standpunten zijn van de kunstenaars over het arbitraire karakter van betekeniscreatie - dat zoals nu duidelijk is gevolgen heeft voor de kunstenaar en zijn kunst. Jasper Johns, Bruce Nauman en Mike Kelley zijn zich alledrie bewust van het arbitraire karakter van hun kunst. Dit blijkt uit hun ideeën over de intentie van de kunstenaar en hun algemene begrip van kunst. Voor Johns en Nauman is de kunstenaarsintentie om te beginnen al geen strak omljnd gegeven; het proces van creatie bepaalt het uiteindelijke kunstwerk, niet een vooropgezette intentie over wat het uiteindelijk moet worden. Johns en Nauman praten en schrijven dan ook zo min mogelijk over hun intenties. Kelley is wel heel expliciet over zijn intenties en hij probeert deze zo duidelijk mogelijk over te brengen op de toeschouwer door veel te schrijven en interviews te geven.

Johns' begrip van kunst is dat een kunstwerk bestaat uit 'instabiele esthetische waarden' waardoor betekenissen continue verschuiven. Hij vergelijkt dit met het karakter van taal waarin de betekenis van woorden ook instabiel is: afhankelijk van de veranderende context waarin het gebruikt wordt. Kunst is in Johns' optiek een visuele taal en Nauman en Kelley onderschrijven deze visie. De visuele communicatie tussen het kunstwerk en de toeschouwer functioneert als een vorm van taal waarin de betekenis van kunst als een niet-statisch gegeven wordt opgevat en waarbij de toeschouwer de

linguïstische tekens moet interpreteren. Alle drie de kunstenaars beschouwen dit arbitraire karakter dan ook als inherent aan beeldende kunst

De houding van Johns ten opzichte van de kunstkritiek is dat hij zich wel voor de meningen uit zijn publiek interesseert, maar zich er niet mee wil identificeren; in de eerste plaats omdat ze meestal niet overeenkomen met zijn eigen ideeën, maar vooral ook omdat hij de mogelijkheden voor de creatie van betekenis open wil houden door ze niet vast te pinnen op zijn 'kunstenaarsintentie'.

Naumans houding is ambivalent. Hij maakt zijn kunst naar eigen zeggen vooral voor zichzelf en hij lijkt een tamelijk onverschillige houding in te nemen ten opzichte van zijn publiek, aangezien hij zegt het niet problematisch te vinden dat sommige mensen zijn werk niet begrijpen. Toch is een groot deel van zijn werk wel degelijk gericht op een publiek en is publieksparticipatie vaak een onderdeel van zijn werk. Hij wil dat mensen zijn werk ervaren zoals hij dat zelf doet in het atelier. Om dit te bereiken maakt hij de ervaring van het werk zo strikt mogelijk. Net als Johns wil Nauman de betekenis van zijn werk niet vastpinnen op zijn intentie als kunstenaar, maar hij wil de creatie van betekenissen omtrent zijn werk ook niet geheel open laten zodat de toeschouwer er zijn 'eigen performance van kan maken'. Hij wil, met andere woorden, de ervaring van het werk zo goed mogelijk controleren, zonder dat hij daarbij expliciet is.

Voor Kelley zijn de kunstkritieken op zijn werk uitermate belangrijk; ze vormen een inspiratiebron voor het maken van nieuw werk. Dit wil niet zeggen dat Kelley per definitie blij is met alle verschillende kritieken op zijn werk; integendeel. Hij vindt dat zijn werk in de meeste gevallen tekort wordt gedaan door oppervlakkige visies waarmee Kelley zich niet wenst te identificeren. Hij wil ze corrigeren door zijn intentie kenbaar te maken aan de toeschouwer: niet met als doel de creatie van betekenis aan banden te leggen maar juist door de semantische gelaagdheid in zijn werk bloot te leggen waardoor hij de creatie van betekenis openbreekt.

In hoofdstuk III kwamen de artistieke strategieën aan bod die de kunstenaars hanteren om de creatie van betekenis naar hun hand te zetten.

Johns' strategieën kunnen beschreven worden aan de hand van zijn notie van een *changing focus*. Johns is zeer geïnteresseerd in het arbitraire karakter van tekens omdat het zoveel verschillende betekenissen mogelijk maakt en daarmee zijn kunst semantische gelaagdheid geeft. De *changing focus* komt tot stand door constant wisselende verhoudingen tussen het 'lichaam' en het 'bewustzijn' oftewel tussen de vorm en de inhoud van zijn werk, die beide noodzakelijk zijn in het proces van betekeniscreatie. Johns maakt expres gebruik van beeldende middelen met een arbitrair karakter om ervoor te zorgen dat de tekens in zijn werk meerduidelijk zijn. Het gebruik van enkaustiek en het uitvoeren van hetzelfde beeld in verschillende media zijn hier voorbeelden van.

De ambivalentie die in Naumans werk bestaat tussen de controle die hij uitvoert en de 'vrije' participatie van de toeschouwer zorgt voor een *tension situation* waarmee hij enerzijds de determinatie van betekenissen in zijn werk weet te ontlopen en anderzijds de creatie van betekenis heel dicht bij het

kunstwerk zelf weet te houden. Door zijn gebruik van onder andere leugenachtige titels en humor creëert hij een spanning die ervoor zorgt dat de betekenis nooit vast komt te liggen.

Kelley maakt zijn intentie expliciet door veel te schrijven over zijn werk. Hiermee probeert Kelley zijn toeschouwer de verschillende betekenislagen in zijn werk aan te reiken en daarmee de betekenis van zijn kunstwerken open te trekken. Naast schrijven en het geven van interviews, reageert Kelley op betekenissen vanuit de kunstkritiek door middel van nieuw werk.

Het idee van de kunstenaar als genie is in het werk van Johns, Nauman en Kelley volledig verdwenen met de erkenning van het arbitraire karakter van het teken. De kunstenaars zijn zich ervan bewust dat de toeschouwer een belangrijke rol speelt in de creatie van betekenis en dat hun eigen intentie slechts één van de vele mogelijke betekenissen is: zoals is gebleken uit de analyse van de kunstkritieken, is het een feit dat totale controle door de kunstenaar nooit algeheel mogelijk is. Het is immers onmogelijk voor de kunstenaar om de factoren met betrekking tot de toeschouwer (zoals diens referentiekader) te controleren. Desalniettemin weten Jasper Johns, Bruce Nauman en Mike Kelley het arbitraire karakter van betekenis in te zetten als een artistiek middel in hun kunstpraktijk. Ze staan alle drie positief tegenover de idee van het arbitraire karakter van betekenis in die zin dat het de semantische gelaagdheid van hun werk kan verdiepen.

Bibliografie

- Angelus, Michele De, 'Interview with Bruce Nauman', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 197-296.
- Anoniem, 'Jasper Johns – Paintings' (persbericht), 20 januari 1958, in: Susan Brundage (red.), *Jasper Johns: 35 years Leo Castelli*, New York 1993, ongepagineerd.
- Anoniem, 'His heart belongs to Dada', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 81-82.
- Anoniem (*Art21*), 'Day is Done', interview met Mike Kelley op website *Art21*: <<http://www.pbs.org/art21/artists/kelley/clip1.html>> (26 april 2011).
- Anoniem (*Art21*), 'Memory', videoproductie op website *Art21*: <<http://video.pbs.org/video/1239603168>> (26 april 2011).
- Baker, Elizabeth, Raffaele, Joe, 'The Way-Out West: Interviews with four San Francisco Artists', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 101-110.
- Bal, Mieke, *Louise Bourgeois' Spider. The Architecture of Art-Writing*, Chicago/London, 2001.
- Barthes, Roland, 'The Death of the Auteur', in: Roland Barthes, *Image, Music, Text*, New York 1977, pp. 142-148.
- Benezra, Neal, 'Surveying Nauman', in: Neal Benezra e.a., *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center, reizende tentoonstelling) 1994, pp. 13-46.
- Blotkamp, Carel, 'Het dilemma van Jean Leering en de contactstoornis van Bruce Nauman', *Vrij Nederland* 34 (1973) nr. 45 (november), p. 27.
- Boom, Ton den, Geeraerts, Dirk, *Van Dale Groot Woordenboek van de Nederlandse Taal (deel 3)*, Utrecht/Antwerpen 2005.
- Borg, Lucette ter, 'Kunst is zielig, altijd minder dan je verwacht', in: *de Volkskrant* 18 juli 1997.
- Brundage, Susan (red.), *Jasper Johns: 35 years Leo Castelli*, New York 1993.
- Butterfield, Jan, 'Bruce Nauman: The Center of Yourself', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 173-182.
- Canaday, John, 'z.t.', *New York Times Magazine* 5 juni 1960.
- Celant, Germano, *Das Bild einer Geschichte 1956-1976, die Sammlung Panza di Biumo. Die Geschichte eines Bildes: Actionpainting, NewDada, Pop art, Minimal art, Conceptual Environmental Art*, tent.cat. Düsseldorf (Kunstmuseum en Städtische Kunsthalle Düsseldorf) 1980, pp. 295-296.

- Dercon, Chris, 'Keep Taking It Apart: A conversation with Bruce Nauman', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 305-316.
- Dijksterhuis, Edo, 'Opgelegde herinneringen', *het Financieele Dagblad* 7 juni 2008.
- Foster, Hal, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London 2001⁴ (1996).
- Foster, Hal, e.a., 'The Politics of the Signifier: A conversation on the Whitney Biennial', *October* 66 (1993) (herfst), pp. 3-27.
- Foster, Hal, e.a., *Art Since 1900*, London 2004.
- Gopnik, Adam, 'Bits and Pieces', *The New Yorker* 14 mei 1990.
- Graw, Isabelle, 'Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley', in: John C. Welchman, Isabelle Graw, Anthony Vidler, *Mike Kelley*, London 1999, pp. 6-41.
- Greenberg, Clement, 'After Abstract Expressionism', in: Henry Geldzahler (red.), *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 1969, pp. 364-365.
- Halbreich, Kathy, 'Social Life', in: Neal Benezra e.a., *Bruce Nauman: Exhibition Catalogue and Catalogue Raisonné*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Center, reizende tentoonstelling) 1994, pp. 83-106.
- Harris, Kay, 'Five Young Artists', *Charm* 90 (1959) nr. 2 (april), pp. 84-85.
- Heller, Ben, 'z.t.', in: B.H. Friedman (ed.), *School of New York: Some Younger Artists*, New York 1959.
- Hess, Elizabeth, 'Stolen Cookies', *the Village Voice* 16 (1993) (November), p. 111.
- Hess, Thomas B., 'In Praise of Folly', *ArtNews* 58 (1959) nr. 1 (maart), p. 60.
- Hindry, Ann, 'Conversation with Jasper Johns', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 227-234.
- Hoek, Els, 'Bruce Nauman drukt je met je neus op jezelf', *de Volkskrant* 24 december 1986.
- Jansen, Bert, 'Mike Kelley. Op zoek naar zichzelf', *het Financieele Dagblad* 9 augustus 1997.
- Johns, Jasper, 'Marcel Duchamp (1887-1968)', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, p. 22.
- Johns, Jasper, 'Thoughts on Duchamp', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 22-23.
- Johnston, Jill, *Jasper Johns: Privileged Information*, New York 1996.
- Kaprow, Alan, 'The Legacy of Jackson Pollock', in: Alan Kaprow, Jeff Kelley (red.), *Essays on the Blurring of Art and Life*, London/Los Angeles 1993, pp. 1-9.

- Kelley, Mike, 'Architectural Non-Memory Replaced with Psychic Reality', in: Mike Kelley, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, Cambridge/London 2004, pp. 316-323.
- Kelley, Mike, 'Three Projects: Half a Man, From My Institution To Yours, Pay For Your Pleasure', in: Mike Kelley, *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, Cambridge/London 2004, pp. 12-21.
- Kent, Sarah, 'Jasper Johns: Strokes of Genius', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 258-259.
- Klüver, Billy, 'Interview conducted in March 1963 at Johns' studio', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 84-91.
- Kozloff, Max, 'Jasper Johns', in: Max Kozloff, *Renderings. Critical Essays on a Century of Modern Art*, New York 1969⁹ (1961), pp. 206-211.
- Kozloff, Max, 'Johns and Duchamp', in: Max Kozloff, *Cultivated Impasses. Essays on the Waning of the Avant-Garde 1964-1975*, New York 2000, pp. 353-364.
- Kramer, Hilton, 'Month in Review', *Arts* 33 (1959) nr. 5 (februari), pp. 48-49.
- Kramer, Hilton, 'In footsteps of Duchamp', *New York Times* 30 maart 1973.
- Krauss, Rosalind, 'Notes on the Index: Part 1', in: Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Myths*, Cambridge 1985, pp. 196-209.
- Kraynak, Janet, 'Bruce Nauman's Words', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 1-46.
- Livingston, Jane, 'Bruce Nauman' in: Jane Livingston en Marcia Tucker, *Bruce Nauman. Work from 1965 to 1972*, tent.cat. Los Angeles/New York (Los Angeles County Museum of Art en The Whitney Museum of American Art) 1972, pp. 9-29.
- Martin, Katrina, 'An Interview with Jasper Johns about Silkscreening', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 204-211.
- Martin, Timoty, 'Janitor in a drum: Exerpts from a Performance History', in: Elisabeth Sussman (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, pp. 84-88.
- Miller, John, 'Mike Kelley', interview van website *Bomb Magazine*: <<http://bombsite.com/issues/38/articles/1502>> (26 april 2011).
- Morris, Robert, 'Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects', in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge/London 1993, pp. 51-70.
- Nesbitt, Lois E., 'Lie Down, Roll Over. Bruce Nauman's Body-Conscious Art Reawakens New York', *Artscribe International* 82, 1990 (zomer), pp. 48-51.
- Peters, Philip, 'Bruce Nauman: een letterlijke identificatie met de ruimte', *de Tijd* 1 mei 1981.
- Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism*, New York/Milano 1977.

- Porter, Fairfield, 'Jasper Johns', *ArtNews* 56 (1958) nr. 9 (januari), p. 20.
- Reynor, Vivian, 'Jasper Johns: "I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me"', in: Varnedoe 1996, pp. 142-146.
- Rimanelli, David, 'More Art Hours Than Can Ever Be Repaid', artikel van website *Frieze Magazine*: http://www.frieze.com/issue/article/more_art_hours_than_can_ever_be_repaid/ (28 januari 2011).
- Rosenberg, Harold, 'Things the Mind Already Knows', in: Harold Rosenberg, *The Anxious Object. Art Today and its Audience*, London 1965 (1964), pp. 177-184.
- Rosenblum, Robert, 'Jasper Johns', *Arts* 32 (1958) nr. 4 (januari), pp. 54-55.
- Rugoff, Ralph, *Just Pathetic*, tent.cat. Los Angeles (Rosamund Feisen Gallery) 1990.
- Rugoff, Ralph, 'Mike Kelley and the Power of the Pathetic', in: Elisabeth Sussman (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993, pp. 161-174.
- Rugoff, Ralph, 'Dirty Toys: Mike Kelley interviewed', in: Charles Harrison, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden/Oxford/Carlton 2007⁸ (2003), pp. 1099-1102.
- Schjeldahl, Peter, 'Only Connect', in: Peter Schjeldahl, *The Hydrogyn Jukebox: Selected Writings of Peter Schjeldahl 1978-1990*, California 1991, pp. 105-108.
- Schor, Mira, 'Backlash and Appropriation', in: Norma Broude en Mary D. Garrard (red.), *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York 1994, pp. 248-263.
- Sciarra, Lorraine, 'Bruce Nauman', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp.155-172.
- Sharp, Willoughby, 'Nauman Interview', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 111-132.
- Simon, Joan, 'Breaking the Silence: An Interview with Bruce Nauman', in: Janet Kraynak (red.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge/London 2003, pp. 317-338.
- Simons, Riki, 'Gesprek met Jasper Johns: Dat ik totaal niet begrepen wordt, is interessant,' in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (The Museum of Modern Art) 1996, pp. 211-214.
- Solomon, Alan R., 'Jasper Johns', in: Susi Bloch (red.), *Jasper Johns: The Jewish Museum*, tent.cat. New York (The Jewish Museum) 1964, pp. 7-8.
- Soussloff, Catherine M., *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis/London 1997.
- Steinberg, Leo, 'Contemporary Art and the Plight of its Public', in: Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Chicago 2007 (1972), pp. 3-16.
- Steinberg, Leo, 'Jasper Johns: The First Seven Years of His Art', in: Leo Steinberg, *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, London/Chicago 2007, pp. 17-54.

- Sussman, Elisabeth (red.), *Catholic Tastes*, tent.cat. New York (Whitney Museum of American Art) 1993.
- Swenson, Gene R., 'What is Pop Art? Part II', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 92-96.
- Sylvester, David, 'Interview with David Sylvester, recorded for the BBC in June 1965 in Edisto Beach, South Carolina', in Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 113-121.
- Sylvester, David, 'Johns', in: David Sylvester, *About Modern Art. Critical Essays 1948-96*, Londen 1996, pp. 222-229.
- Taylor, Paul, 'Jasper Johns', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 244-253.
- Tegenbosch, Lambert, 'Nauman', *de Volkskrant* 19 oktober 1973.
- Tilroe, Anna, 'Het Conflict', in: Anna Tilroe, 'De Huid van de Kameleon. Over hedendaagse beeldende kunst', Amsterdam 1996, pp. 90-93.
- Tono, Yoshiaki, 'Interview with Johns conducted in 1975 at Johns' studio, then on East Houston Street, New York', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 146-152.
- Tono, Yoshiaki, 'I Want Images to Free Themselves from Me', in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns. Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 96-101.
- Tucker, Marcia, 'Anti-Illusion: Procedures/Materials', in: James Monte, Marcia Tucker, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, uitgave bij tent. New York (Whitney Museum of American Art) 1969, pp. 24-44.
- Tucker, Marcia, 'PheNAUMANology', in: Robert Morgan, *Bruce Nauman*, Baltimore 2002, pp. 21-27.
- Varnedoe, Kirk, 'Fire: Johns' work as seen and used by American Artists' in: Kirk Varnedoe (red.), *Jasper Johns: A Retrospective*, tent.cat. New York (Museum of Modern Art) 1996, pp. 93-115.
- Velde, Paola van de, 'Wij leven in een slachtoffercultuur', *De Telegraaf* 11 juli 1997.
- Welchman, John C., 'Survey', in: John C. Welchman, Isabelle Graw, Anthony Vidler, *Mike Kelley*, Londen 1999, pp. 42-93.
- Wilding, Faith, 'Monstrous Domesticity', in: Susan Bee en Mira Schor (red.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists' Writings, Theory and Criticism*, Durham/Londen 2000, pp. 87-104.
- Wolterstorff, Nicholas, 'Resurrecting the Author', in: Peter French, *Meaning in the Arts*, Massachusetts 2003, pp. 4-24.
- Yau, John, 'Words and things: the prints of Bruce Nauman' in: Christopher Cordes, *Bruce Nauman: Prints 1970-1989*, uitgave bij tent. New York/Chicago (Castelli Graphics, Lorence-Monk Gallery, Donald Young Gallery) 1989, pp.8-18.
- Yau, John, *A Thing Among Things. The Art of Jasper Johns*, New York 2008.

Lijst van afbeeldingen

1. Jasper Johns, *Flag*, 1954-1955, enkaustiek, olie en collage op textiel en multiplex, 107.3 x 153.8 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: MoMA, <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2923&page_number=1&template_id=1&sort_order=1>.
2. Jasper Johns, *Flag* (detail), enkaustiek, olie en collage op textiel en multiplex, 107.3 x 153.8 cm, Museum of Modern Art, New York, © Stuff and Nonsense Ltd. Foto: Andy Clarke, <http://www.stuffandnonsense.co.uk/archives/jasper_johns_flag_at_moma.html>.
3. Bruce Nauman, *Performance Corridor*, 1969, wandplaat en hout, 243.8 x 609.6 x 50.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Foto: Artnet, <<http://www.artnet.com/Magazine/index/ribas/ribas1-12-5.asp>>.
4. Bruce Nauman, *Neon Templates of the Left Side of My Body taken at Ten-Inch Intervals*, 1966, neon-buizen en glazen ophangstelsel, 177.8 x 22.9 x 15.2 cm, Collectie Philip Johnson. Foto: <http://drawing000.wordpress.com/drawing_00/drawing-space/>.
5. Mike Kelley, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*, 1987, stoffen knuffelbeesten en kledingstukken op doek met gedroogde maïskolven, 228.6 x 302.9 x 12.7 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Afgebeeld met *The Wages of Sin*, 1987, kaarsen op hout met metalen voet, 132 x 58,5 x 58,5 cm, idem. Foto: John C. Welchman, Isabelle Graw, Anthony Vidler, *Mike Kelley*, London 1999, p. 65.
6. Jasper Johns, *The Critic Sees II*, 1964, mengsel van aluminiumpoeder en hars op gips met glas, 8,2 x 15,8 x 5,3 cm, collectie kunstenaar, Amerika. Foto: <<http://www.artnet.com/magazine/features/finch/finch1-6-4.asp>>.
7. Bruce Nauman, *Please/Pay/Attention/Please*, 1973, collage en letraset op papier, 69,9 x 69,9 cm, privécollectie, Italië. Foto: <<http://artlovesmoney.wordpress.com/2009/01/12/please-pay-attention-please/>>.
8. Joseph Jastrow, 'duck/rabbit', 1899. <<http://socrates.berkeley.edu/~kihlstrm/JastrowDuck.htm>>.
9. Jasper Johns, *Untitled* 1984, enkaustiek op doek, 127 x 190,5 cm, collectie kunstenaar. Foto: MoMA, <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1996/johns/pages/johns.untitled.84.html>>.
10. Jasper Johns, *4 The News*, 1962, enkaustiek en collage op doek met objecten, 165,7 x 127 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Foto: <<http://www.brooklynrail.org/2009/07/art/john-yau-with-phong-bui>>.
11. Bruce Nauman, *Wax Impressions of the Knees of Five Famous Artists*, 1966, glasvezel en polyesterhars, 39,7 x 216,5 x 7 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Foto: SFMOMA <<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/16630#>>.
12. Mike Kelley, *Educational Complex*, 1995, Synthetisch polymeer, latex, foamboard, glasvezel, hout, 146,7 x 488,2 x 244,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York. Foto: Whitney Museum of American Art <<http://whitney.org/Collection/MikeKelley/9650>>.

