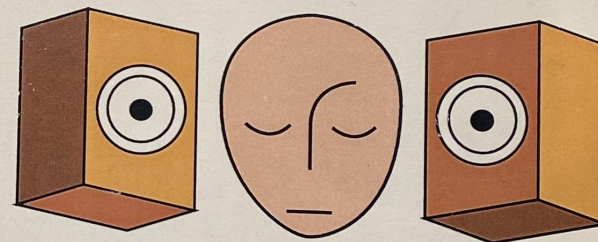


DOOF BEELD



Scriptie Tijs Ham 2004

INHOUD

HOOFDSTUK I

ZINTUIGLIJKE BEINVLOEDING

HOOFDSTUK II

BEELD & GELUID

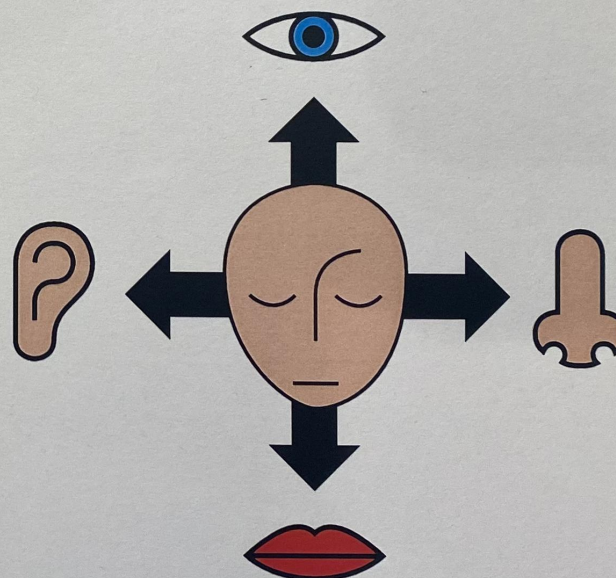
HOOFDSTUK III

CUNNINGHAM & CUNNINGHAM

BIBLIOGRAFIE

HOOFDSTUK I

ZINTUIGLIJKE BEINVLOEDING



Stelt u eens voor...

Een museum vol prachtige werken. Parels van de hedendaagse kunst. Al weken heeft u uitgekeken naar de opening van dit evenement. Het museum is echter niet in de buurt van het centrum van een stad, maar in plaats daarvan in een dorpskern gelokaliseerd. Een van de lokale boeren heeft dan ook de dag ervoor besloten dat zijn veld maar weer eens bemest moet worden. Tijdens het kijken naar het werk begint de strontlucht op een steeds indringender wijze de zalen van het museum te vullen. Plotseling beginnen ook de kunstwerken zelf te stinken. Steeds erger.

Langzaam aan wordt het onmogelijk de kunststukken nog objectief te bekijken. Kunst maakt deel uit van de ruimte waarin het wordt gepresenteerd. Dit betekent niet alleen ruimte als plaats. Ook de omstandigheden die plaats vinden in de ruimte beïnvloeden het gepresenteerde werk. Tevens zijn de omstandigheden waarin de toeschouwer zich bevindt van cruciaal belang bij het vellen van een oordeel over een bepaald kunstwerk.

Als er werklieden naast een museum met grof geweld bezig zijn een serie heipalen de grond in te werken zal dat zeker effect hebben op de blik van de toeschouwer in het museum. Waarschijnlijk zal degene niet de concentratie op kunnen brengen om de werken aandachtig te bekijken. Hij/Zij zal de werken wel zien, maar dat is niet voldoende om het werk goed tot je door te laten dringen. Als museumbezoeker verwacht je dat je in alle rust en stilte naar al het gepresenteerde zult kunnen kijken. Je bent daardoor geconditioneerd.

zich

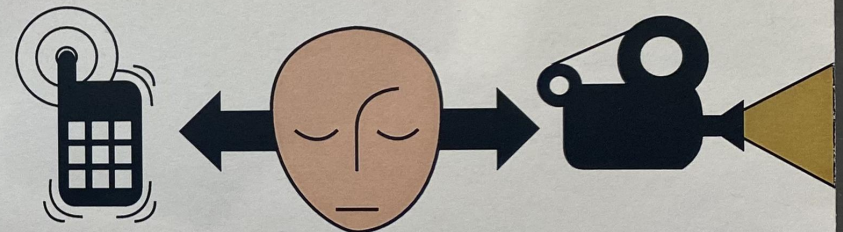
Iedere verstoring van het verwachtingspatroon dat deze conditionering oproept kan leiden tot concentratiestoringen. Zo kan het dus ook voorkomen dat een kuchje in een concertzaal als zeer storend wordt ervaren terwijl hetzelfde kuchje in het dagelijkse leven nauwelijks op zou vallen. Om diezelfde reden wordt er in restaurants, bioscopen en dergelijke altijd gevraagd of de mobiele telefoons kunnen worden uitgezet. Ze vormen een storend element, terwijl je er in het dagelijkse leven geen last van zou hebben.

De mens heeft 5 zintuigen

- 1 Zicht
- 2 Gehoor
- 3 Reuk
- 4 Smaak
- 5 Tast

Deze zintuigen staan echter niet los van elkaar. Ieder zintuig wordt door de ander beïnvloed. Zo ontstaat een waarde oordeel over de smaak van een bepaald gerecht door een combinatie van hoe het gerecht eruit ziet, hoe het ruikt, zelfs in welke omgeving het gerecht genuttigd wordt en in welke gezelschap, en dan uiteindelijk ook nog de smaak op zich.

Als iemand een blinddoek om krijgt en tegelijkertijd zijn neus dichtknijpt tijdens het drinken, kan die persoon de smaak niet meer herkennen. Een gerecht dat stinkt, zal niet zo snel lekker worden gevonden.
Zelf heb ik ook ooit eens meegemaakt dat ik met



een aantal vrienden wilde gaan eten in een restaurant. We vonden een geschikte eetgelegenheid, maar toen we eenmaal binnen waren bleek er een lichte chloorlucht te hangen. Dit stond ons dusdanig tegen dat we besloten om weer te vertrekken nog voordat we een bestelling hadden geplaatst (gelukkig maar). Het eten daar zal ongetwijfeld best lekker zijn geweest, maar het was ons van te voren al duidelijk dat we er niet van zouden kunnen genieten.

Kunstenaars beginnen deze afhankelijkheid steeds meer in te zien en ze proberen er steeds vaker gebruik of misbruik van te maken. Een lange tijd is het zo geweest dat kunstenaars hun werken maakten in opdracht, waarbij het van te voren al vaststond waar het werk gemaakt, opgehangen of neergezet zou worden. Aan presentatie werd, door kunstenaars, eigenlijk geen aandacht besteed. Dit werd over het algemeen gedaan door de kopers, hetgeen een lange tijd de kerk betekende. Er zijn zelfs voorbeelden bekend dat er stukken van schilderijen zijn afgesneden omdat het anders niet naast de schoorsteen paste.

(Nachtwacht van Rembrandt)

Aan het einde van de achttiende eeuw kwamen er de eerste tentoonstellingen, maar nog steeds geen uitgedachte presentatie. De muren werden compleet volgehangen met schilderijen en de vloer bezaaid met beelden (uit deze tijd stamt ook de uitspraak: Een beeld is iets waar je tegenaan stoot als je afstand neemt voor een schilderij). Pas sinds de Franse Avant-garde kunstenaar Marcel Duchamp beginnen kunstenaars zich bewust te

worden van de omgeving waarin hun werk wordt gepresenteerd. Duchamp plaatste bijvoorbeeld al bestaande objecten in een galerij en presenteerde deze objecten als kunstwerk (readymades).

Eén wijze waarop je zintuigen kunt manipuleren is door ze uit te schakelen. Als je een aparte ruimte creëert waarbinnen jouw kunstwerk te bezichtigen valt kun je de omstandigheden binnen die ruimte precies naar jouw hand zetten. Bijvoorbeeld door een ruimte te verduisteren en vervolgens alleen het kunstwerk uit te lichten met een spot. Zo elimineer je alle visuele prikkels behalve die van jouw werk. Je kunt die ruimte ook laten isoleren, waardoor je geluidsoverlast beperkt.

Een tweede optie om de zintuigen te controleren is door ze onderdeel uit te laten maken van het werk. Op die wijze kun je de toeschouwer op veel meer punten aanspreken, tegelijkertijd. Waarom zou je iemand alleen maar visueel proberen te prikkelen, als er zoveel meer mogelijkheden zijn.

Een kunstenaar die bewust gebruik maakt van meerdere zintuigen is Wolfgang Laib. Hij maakt bij zijn werken gebruik van allerlei aardse materialen zoals bijenwas, rijst en melk. Door het gebruik van deze 'levende' materialen worden de werken ook levend. Ze behouden de geur van de materialen. Ook het ritme van de natuur blijft behouden, aangezien Laib zijn gehele schema van exposities, tentoonstellingen en dergelijke aan moet passen aan de seizoenen waarin hij aan zijn werkmateriaal kan komen. Als je een werk van Laib in een museum

tegenkomt, wordt je kijken op allerlei wijzen beïnvloed. Alle zintuigen worden als gelijkwaardige elementen behandeld. In het museum 'de Pont' is een werk gepresenteerd van Laib. Een ruimte van bijenwas (Wachsraum 1992). Als je het werk inloopt ben je geheel omringd door de was. Er hangt een zeer dikke geur. Je wordt in wezen in het werk opgenomen.

Dit is een duidelijk voorbeeld van een werk waarin alle zintuigen samenwerken om een beeld te versterken. De ervaring van het werk wordt zoveel intenser doordat je op zoveel punten wordt aangesproken. Maar er zijn eindeloze opties hoe je van zintuigen gebruik kunt maken. Je kunt in plaats van één gevoel versterken met het manipuleren van zintuigen, ook contrasten aanbrengen binnen een werk. Hierdoor wordt de gebruikmaking van meerdere zintuigen niet slechts een onderdeel van een kunstwerk, maar kan het een veel belangrijkere rol in beslag nemen. De verwarring die wordt veroorzaakt door dit contrast wordt het onderwerp van het werk.

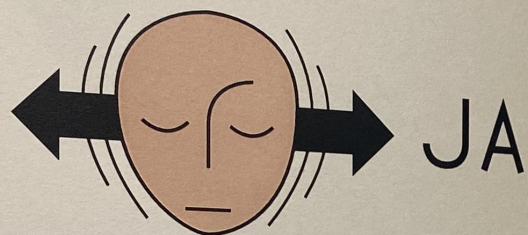
Op de laatste eindexamen expositie (2003 te s-'Hertogenbosch) had Roel de Laar aan ieder zintuiglijk aspect van zijn werk gedacht. Hij had een grote aanhanger op zo een manier ingericht dat het op een kelder leek ... sterker nog, het was een kelder geworden. De reden waarom het zo 'natuurgetrouw' overkwam was omdat het niet alleen maar leek op een kelder, het rook er ook naar, het klonk er naar, het voelde aan als een kelder. Er was geen enkel zintuig dat

twijfelde aan de echtheid van de ruimte. Na enige tijd drong echter door dat je niet onder de grond zat, maar boven de grond, hoger zelfs dan dat je je normaal bevindt. Toen ik in de kelder stond vroeg ik me af hoe het zou zijn om met 80 kilometer per uur over de snelweg te razen terwijl je in een kelder staat. Kelders zitten normaal gezien geheel omsloten door aarde. Als een orkaan het huis omverwaait, kan het nog steeds geen grip krijgen op de kelder. Nu werd de kelder mobiel... Verrijdbaar.

Het gevoel van displacement was perfect.

Er wordt in dit geval bewust ge- of misbruik gemaakt van de conditionering en verwachtingspatronen van de toeschouwer. Niet iedereen heeft natuurlijk hetzelfde verwachtingspatroon, maar er zijn basispatronen die praktisch iedereen weet (bijvoorbeeld dat vuur heet is, waardoor er een koppeling ontstaat tussen licht en warmte). Kunstenaars kunnen van al deze basispatronen gebruik maken om hun beeld of concept over te dragen aan de toeschouwer. Er kan dus ook gebruik van worden gemaakt om onduidelijkheid en verwarring te scheppen waardoor de toeschouwer zelf wordt gestimuleerd om een interpretatie van het beeld te vormen.

Als je een persoon een ja/nee - vraag stelt en deze
beantwoordt je met ja - knikken en nee - zeggen,
dan zul je zelf moeten bepalen welke van de twee
gemeend is. Waar ga je op af?...



HOOFDSTUK II

BEELD & GELUID



10^e regel van sonderen:
laatste avondmaal met
hoofd letters, dus 8
Laatste Avondmaal

Als iemand met zijn hoofd heen en weer schudt en tegelijkertijd 'nee' zegt zal dit een afwijzing helderder weergeven dan alleen het 'nee' schudden of het 'nee' zeggen. Dit komt doordat er een samenwerking ontstaat tussen een visuele en een auditieve afkeuring. Doordat je twee keer dezelfde informatie krijgt is het makkelijker om je conclusie te trekken. Wat moet je nu doen als de twee zintuigen elkaar tegenspreken...

Ga je nu af op wat je hoort of op wat je ziet. Het hangt waarschijnlijk van je eigen interesse af. Ben je meer een geluidsmens, dan zul je sneller geneigd zijn op je gehoor af te gaan, en visa versa.

Beelden in de kunst zijn van oudsher stilstaand geweest. Een moment opname. Als er een verhaal moest worden afgebeeld, werden de belangrijkste momenten uitgezocht en verbeeld. De rest werd opengelaten voor eigen interpretatie. De rest kon je wel lezen in de bijbel en vervolgens in je eigen hoofd verbeelden. Zo heeft bijvoorbeeld Leonardo Da Vinci eerst een bijbelstudie gedaan voordat hij het moment uitkoos dat hij heeft uitgewerkt in zijn laatste avondmaal. Ook werd er vaak door de tijd heen gesprongen binnen één schilderij. Zo hoefde je maar één schilderij te maken ook een heel verhaal te illustreren.

Geluid echter, is altijd gebonden aan tijd. Ieder geluid heeft zijn eigen tijdsspanne, zijn eigen volume, eigen dynamiek. In tegenstelling tot beelden is het ook niet mogelijk geluid te stil te zetten in een moment opname, zoals een foto dat bijvoorbeeld wel met beeld kan. Om beelden met geluiden te combineren moet er

dus een tijdsduur aan beelden worden toegekend.

Eén optie is om geluid in een eeuwig voortdurende cyclus af te spelen in het bijzijn van een schilderij (of een ander statisch kunstobject)

Een schilderij is immers ook altijd zichtbaar (zolang er licht op valt).

Tegenwoordig zijn er veel meer mogelijkheden om geluid aan beeld te koppelen vanwege de aanwezigheid van film en animatie technieken. Vroeger was het alleen maar mogelijk bewegend beeld te creëren doormiddel van theater of dans of andere lichamelijke expressie. Zo zijn er talloze samenwerkingsverbanden geweest tussen componisten en choreografen. Deze samenwerkingsverbanden zijn ook telkens anders opgebouwd. Soms wordt er vanuit de muziek gedacht, soms vanuit een beeld, een beweging. Het is zelfs voorgekomen dat de choreografie vrijwel helemaal los staat van de muziek.

Nu is het mogelijk om van alles vast te leggen met een film - of video camera. Vanaf het moment dat deze nieuwe technieken werden geïntroduceerd kwamen er nieuwe verhoudingen tussen beeld en geluid. Eén van de aller eerste films die ooit gedraaid werd, liet een trein zien die op de toeschouwer afreed. Een groot gedeelte van de aanwezigen vluchtte de geïmproviseerde bioscoop uit, omdat men bang was te worden overreden door het aanstormende gevaarte. Wat ooit alleen mogelijk in het echt (eenmalig), kon nu worden vastgelegd en gemanipuleerd.

Beeld heeft zo een tijdsduur gekregen, vergelijkbaar met die van geluid.

Door het combineren van beelden en geluiden zijn er wisselwerkingen ontstaan die daarvoor niet mogelijk waren.

Beelden kunnen worden versterkt Door het toevoegen van sfeer, ritme en emotie. Geluiden zijn ideaal om deze te creëren.

Er zijn talloze wijzen waarop beeld en geluid gecombineerd kunnen worden.

Je kunt bijvoorbeeld een beeld naar geluid vertalen, waardoor het geluid dezelfde informatie geeft als het beeld. Je neemt bijvoorbeeld een filmpje waarop te zien is dat er een hamer op een spijker slaat, en je zet er een 'hamerend' geluid onder. Dit kan de 'boodschap' aan de ene kant helderder maken, zoals het voorbeeld aan het begin van dit hoofdstuk al aangaf, aan de andere kant kan het geluid totaal overbodig worden omdat het niets nieuws aan het beeld toevoegt. Je kunt bijvoorbeeld zelf ook wel verzinnen hoe een hamer klinkt.

8^e regel van onderen:
allereerste (= een woord)

2^e regel van onderen:
invroegen het woord was
tussen "mogelijk" en "in"

is het inkleuren van een
is toepasbaar als een
uitgesproken sfeer of
combinatie met een
leven komt'. Laatst was er
levisie waarin twee auto's
r zat heel onheilspellende
r de beelden
intens werden. Later lieten
met een vrolijk deuntje

dus een tijdsduur aan beelden worden toegekend.

Eén optie is om geluid in een eeuwig voortdurende cyclus af te spelen in het bijzijn van een schilderij (of een ander statisch kunstobject)

Een schilderij is immers ook altijd zichtbaar (zolang er licht op valt).

Tegenwoordig zijn er veel mogelijkheden om geluid aan beeld te koppelen. De aanwezigheid van film en video heeft de aanwezigheid van beeld te creëren doormiddel van film of andere lichamelijke expressies. Samenwerkingsverbanden tussen componisten en choreografen, samenwerkingsverbanden tussen beeldmakers en opgevoerden. Soms wordt het beeld gedacht, soms vanuit een verhaal. Het is zelfs voorgekomen dat het beeld helemaal los staat van de

Nu is het mogelijk om van een film - of video camera vanaf het moment dat deze nieuwe technieken werden geïntroduceerd kwamen er nieuwe verhoudingen tussen beeld en geluid. Eén van de aller eerste films die ooit gedraaid werd, liet een trein zien die op de toeschouwer afreed. Een groot gedeelte van de aanwezigen vluchtte de geïmproviseerde bioscoop uit, omdat men bang was te worden overreden door het aanstormende gevaarte. Wat ooit alleen mogelijk in het echt (eenmalig), kon nu worden vastgelegd en gemanipuleerd.

Beeld heeft zo een tijdsduur gekregen, vergelijkbaar met die van geluid.

Door het combineren van beelden en geluiden zijn er wisselwerkingen ontstaan die daarvoor niet mogelijk waren.

Beelden kunnen worden versterkt Door het toevoegen van sfeer, ritme en emotie. Geluiden zijn ideaal om deze te creëren.

Er zijn talloze wijzen waarop beeld en geluid gecombineerd kunnen worden.

Je kunt bijvoorbeeld een beeld naar geluid vertalen, waardoor het geluid dezelfde informatie geeft als het beeld. Je neemt bijvoorbeeld een filmpje waarop te zien is dat er een hamer op een spijker slaat, en je zet er een 'hamerend' geluid onder. Dit kan de 'boodschap' aan de ene kant helderder maken, zoals het voorbeeld aan het begin van dit hoofdstuk al aangaf, aan de andere kant kan het geluid totaal overbodig worden omdat het niets nieuws aan het beeld toevoegt. Je kunt bijvoorbeeld zelf ook wel verzinnen hoe een hamer klinkt.

Een tweede mogelijkheid is het inkleuren van een beeld middels geluid. Dit is toepasbaar als een beeld van zichzelf geen uitgesproken sfeer of emotie bevat, maar in combinatie met een auditieve toevoeging 'tot leven komt'. Laatst was er een programma op de televisie waarin twee auto's elkaar achtervolgden. Er zat heel onheilspellende muziek onder, waardoor de beelden angstaanjagend en heel intens werden. Later lieten ze dezelfde beelden zien met een vrolijk deuntje

6e regel van koven:
Door met een kleine letter

eronder hetgeen juist een heel luchtige, vriendelijke sfeer met zich meebracht. Je kunt je natuurlijk afvragen of het beeld op zichzelf gewoon niet sterk genoeg is en dat het geluid de taak krijgt om dit te verbloemen. Zo zijn er films waar de soundtrack minstens zo belangrijk is als de film zelf (Psycho, Jaws).

Geluid kan ook als contrast worden gebruikt. Zo liep ik een keer door de Ooipolder niet ver van Nijmegen. De Nijmeegse Waalkade was omgetoverd tot een kermis festijn waarvan de herrie tot in de verre omgeving te horen was. Ook in de Ooipolder galmde er kermis klanken en die vormden een bizar contrast met de landelijke omgeving. Het was een beetje vergelijkbaar met het lopen in een bos terwijl je ver in de achtergrond een snelweg hoort razen. Het klopt voor je gevoel niet. Het is alsof de geluiden verdwaald zijn en je vind ze op een ongebruikelijke plaats terug. Soms kunnen dit soort contrasten enorm irriterend werken. Je hoopt op een serene rust en wordt vervolgens getrakteerd op een bak lawaai. Tijdens mijn wandeling in de Ooipolder had ik daar geen last van. Ik vond het veel interessanter om te ervaren hoe het abnormale geluid zijn invloed uitspreidde over details die me anders nooit zou zijn opgevallen. Boomtakken leken te dansen op de tonen van het spookhuis. Het water stroomde in het ritme van het reuzenrad.

Bovendien brengt geluid een zelfde soort gevoelens met zich mee als beeld. Geluiden kunnen warm zijn, of koud (vergelijkbaar met warme en koude kleuren van het pallet van een schilder). Lage tonen waarbij de geluidsgolf afgerond is... geen



11^e regel van boven:

kermisfestijn is een woord

13^e regel van boven:

galmden met een n

18^e regel van boven:

vindt (met dt)

2^e regel van onderen:

niet pallet maar palet

scherpe randen bevat, klinken warm. Hoge
schelle tonen klinken koud.
Contrasten, dynamiek, dieptewerking... Het zijn
allemaal artistieke elementen die in zowel de
beeldende kunst als in geluidskunst voorkomen.

HOOFDSTUK III

CUNNINGHAM & CUNNINGHAM



JOHN CAGE MERCE CUNNINGHAM

De samenwerking tussen componist John Cage en choreograaf Merce Cunningham is van groot belang geweest voor de ontwikkeling van de combinatie van beeld en geluid. Beide zijn vooruitstrevend bezig geweest op hun eigen vakgebied. Door het samenvoegen van hun beeldende - en geluidsexperimenten, ontstond er een situatie waarin het onmogelijk werd van te voren te kunnen voorspellen wat er bij een uitvoering zou kunnen gaan gebeuren. Alles was mogelijk.

John Cage was geïntrigeerd door het gebruik maken van kansberekening in zijn composities. Doordat hij zo geen totale controle meer had op het werk konden er composities ontstaan die voorbij gingen aan alle vormen van logica of begrip. Chaos heerste, en uit de bijbehorende grilligheid kwamen allerlei toon en ritme combinaties naar voren die bij het conventionele componeren niet worden opgezocht, en dus ook niet worden gevonden. Chaos als voedingsbodem voor nieuwe geluiden.

Aanvankelijk werd kans alleen gebruikt als element in een verder normale compositie, maar na verloop van tijd kreeg de kansberekening de overhand. Cage bedacht systemen waarbij hij honderden of duizenden keren met een dobbelsteen moest gooien om te bepalen wat voor een geluid waar vandaan moest komen, hoe hard het moest klinken en hoelang het door moest klinken.

Castricum aan Zee. Met gesloten ogen lig ik op een



4e regel van boven:
niet ruizen, maar ruisen.
↑

bijna verlaten strand. Koude druppels zout water druipen mijn haar uit. De zon verbrandt mijn lichaam. Ik hoor de mengeling van een zachte windvlaag, het ruizen van de zee, een heel stuk verderop twee spelende kinderen. Het is hier rustig naar mijn gevoel, maar niet stil. Al bouw ik een windscherm en doe ik oordoppen in...stil zal het niet zijn.

Stilte neemt een belangrijke positie in binnen het werk van John Cage. Hij heeft de stilte binnen de muziek een nieuwe definitie gegeven. Van oudsher werd er gesteld dat stilte de absentie van geluid betekende. Na een bezoek aan een compleet geluidsdichte kamer (wat destijds vrij zeldzaam was) merkte Cage op dat het helemaal niet stil was, maar dat hij een heel hoog geluid hoorde en laag gebrom. Toen hij vroeg wat hij nu gehoord had werd hem verteld dat hij zijn eigen zenuwactiviteit, en bloedstroom had gehoord.

Hierdoor kwam Cage tot de conclusie dat absolute stilte niet bestaat. En als dat het geval was bestond de stilte in de muziek dus ook niet, tenzij je die stilte anders interpreteert of definieert.

Stilte is niet de absentie van geluid, maar juist al het geluid dat niet door de componist (in dit geval John Cage) bedoeld is. Een altijd aanwezige rumoerigheid.

Het kuchen in de zaal. Verkeer in de straten naast het concertgebouw.

Vogels die fluiten in een park verderop. Alles kan stilte zijn.

Deze nieuwe opvatting van stilte komt het beste

tot uiting in de compositie 4,33 (Silent Piece) dat bestaat uit 4 minuten en 33 seconden van stilte. De verschillende delen waar het stuk uit bestaat worden afgebakend door het openen en sluiten van de klep van de piano door de uitvoerende pianist. Het vormt een statement waarbij de luisteraar wordt geconfronteerd met zijn omgeving. Naar mijn gevoel is het de geluidsversie van het kunstwerk 'Socle du Monde' van Piero Manzoni. Doordat hij de wereld op een sokkel zette verklaarde hij de wereld tot kunst. Cage 'componeerde' een muziekstuk dat werd gevormd door de dagelijkse geluiden die de wereld voortbrengt, waarmee hij de wereld als muziekinstrument zag.

Merce Cunningham was ook geïnteresseerd in deze experimentele benadering van muziek, en gebruikte elementen daarvan in zijn choreografie. Merce was onder andere bezig met het gebruik maken van alledaagse handelingen binnen een dans. Hij was van mening dat iedere beweging kon worden gebruikt in de choreografie, dus ook handelingen als het gewoon lopen, rennen, liggen of bukken. (alweer een statement in dezelfde strekking als 4,33 & Socle du Monde)

Ruimte werd ook belangrijk binnen het werk van Merce Cunningham. Het was niet meer zo dat alles op het podium gebeurde, maar er kon ook in de zaal zelf worden gedanst... Om het publiek heen. Zo werd het publiek ook weer belangrijker binnen de dans. Het keek niet alleen, maar werd ook deel van het decor. Deel van het podium.

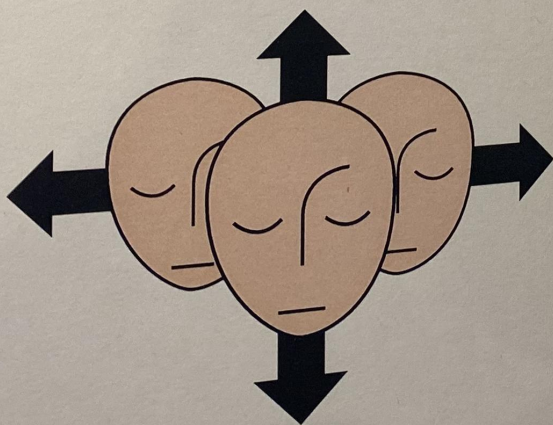
Tevens maakte ook hij gebruik van kans, al ging hij daarin niet zo ver als Cage. Waar Cage gehele stukken schreef doormiddel van kans, gebruikte Merce de kans alleen voor bepaalde segmenten van zijn choreografie. Hij gebruikte het als een instrument binnen een groter geheel en niet als doel op zich. Bovendien waren er praktische problemen bij het gebruik maken van chaos, omdat je met dansers te maken hebt. De kans bestaat dat zij in de chaos tegen elkaar opbotsen en zo gewond kunnen raken. Ook had hij te maken met de begrenzingen van het menselijke lichaam.

Ook het samenwerken op zich verliep op een experimentele wijze. Van te voren werd de duur van het stuk bepaald, en dat dan weer onderverdeeld in kleinere segmenten. Vervolgens ging John Cage aan het componeren en Merce Cunningham aan het choreograferen zonder dat ze op de hoogte waren van wat de ander aan het doen was. Zo kwam het voor dat de hele productie met dans en geluid soms pas bij de eerste uitvoering samen kwam. Hierdoor wisten de dansers nooit op welke muziek ze aan het dansen waren. Tot op het laatst was het onduidelijk wat het publiek te zien en horen zou krijgen. Zo gebeurde het wel eens dat de elektronische instrumenten, die Cage steeds vaker ging gebruiken onder andere vanwege hun onvoorspelbaarheid en volume, een enorm lawaai gingen produceren, dat als luisteraar niet te verdragen viel.

Doordat Cage & Cunningham op hun losse wijze omgingen met beeld en geluid is er een verbreding

ontstaan over het begrip van beeld en geluid. Het is één van de eerste keren geweest in de kunstgeschiedenis dat er echt is gekeken hoe ver je kunt gaan in het combineren van de twee zintuigen. Het heeft deuren geopend voor andere kunstenaars. Zo zijn Cage en Cunningham als één van de eersten bezig geweest met happenings. Kunstenaars werden uitgenodigd om ontwerpen te maken voor het decor.

Het publiek zelf was over het algemeen erg verdeeld over de gepresenteerde voorstellingen. De experimenteel gezinde mensen juichten na afloop, de traditionelere theaterbezoeker liep verontwaardigd de zaal uit, of begon de spelers uit te jouwen. Het kon John Cage en Merce Cunningham niet veel schelen. Zij wisten waar ze mee bezigielden, en beoordeelden zichzelf met eigen criteria.



CHRIS CUNNINGHAM
RICHARD D JAMES
APHEX TWIN

4^e regel van boven:
invoegen: van tussen
vertalen en muziek

7^e regel van onderen:
niet manner, maar
manner

Waar de combinatie Cage/Cunningham uitblinkt in een chaotische losse verbintenis, richt Chris Cunningham zich juist op het zo precies mogelijk vertalen muziek naar beeld. Hij heeft een voorkeur voor de muziek van James. De werken van James (onder de artiestennaam Aphex Twin) zijn zeer complex en afwisselend van aard, zonder daarbij de emotie te verliezen, hetgeen veel voorkomt in de dance wereld. De videoclipps van Cunningham reflecteren dat, door het visualiseren van de sfeer en emotie, maar tevens het ritme van de nummers in beeld te zetten en op dusdanige manier gebruik te maken van maskers en andere special effects dat je je afvraagt waar het beeld begint en het geluid eindigt. Het resultaat is een werk waarbij het beeld zo verbonden is met de muziek dat het samensmelt. Je kunt de muziek niet meer horen zonder de beelden erbij te zien en visa versa.

Zodra ik op de play knop van mijn cd speler druk hoor ik het gekraak van het opwinden van een speeldoosje, hierna volgt een rustig kindermelodietje met als ritme het geluid van een fijn schuurpapiertje over een houten plank. Halverwege het nummer loopt het speeldoosje op zijn eind en moet hij weer even opgedraaid worden.



Het oeuvre van Aphex Twin valt niet onder één noemer te vatten. Het lijkt erop dat hij probeert met ieder nieuw nummer weer een totaal andere kant van zich te laten zien. De ene keer blaast de herrie uit je speaker, het volgende album is uitermate geschikt voor een rustige avond met een fles wijn. Dit komt omdat James telkens weer de opzet van zijn studio verandert. Door steeds zijn apparaten anders aan te sluiten verandert ook het geluid.

Met deze werkwijze blijft hij zichzelf constant vernieuwen en met zijn eigen muziek vernieuwt hij de elektronische dance scène. Al sinds het begin van de jaren 90 is hij een begrip in de dance wereld.

Chris Cunningham is in de jaren tachtig de filmwereld binnen gekomen via de special effects. Hij was al langer bezig in zijn garage om allerlei apparaten uit elkaar te schroeven en er nieuwe robotachtige creaties van te bouwen, tot hij de stoute schoenen aantrok en zich aanmeldde bij het special effects team van de film 'Alien'. Daarna wilde hij zich richten op zijn passie; het verbeelden van muziek. In een interview heb ik gelezen dat de belangrijkste reden waarom hij muziekvideo's is gaan maken, de muziek van Aphex Twin is. Daar wilde hij beeld bij maken. Voor hij hier mee begon heeft hij eerst een aantal muziekvideo's geregisseerd van o.a. 'Autechre' en 'The Auteurs', maar hij was pas tevreden bij zijn eerste samenwerking met Richard D James. De video van 'Come to Daddy' is dan ook een het eerste werk waarin de combinatie

beeld geluid echt werkt. Het nummer heeft een duistere sfeer en is behoorlijk hard. Zo ongeveer het tegenovergestelde van het nummer dat zijn melodieën uit een speeldoos haalt. Toch hebben de nummers een overeenkomst in thema. In beide nummers spelen kinderen een belangrijke rol. Chris Cunningham heeft daar in zijn clip voor 'Come to Daddy' gebruik van gemaakt. Aphex Twin manipuleert kinderstemmen en laat ze zo doorklinken in het nummer. Cunningham laat kinderen rondlopen in een gestoorde omgeving van zwerfvuil en grote dreigende flats. De gezichten van de kinderen zijn zo bewerkt dat ze allemaal het bebaarde gezicht van Richard hebben. Ze zijn niet alleen zoals de titel al aangeeft naar hun 'vader' gegaan, ze zijn hem geworden.

Midden jaren 90 kreeg Aphex Twin een hit in Nederland. Het nummer 'Window Licker' met bijbehorende clip werd veel gedraaid op Mtv. Veel mensen waren geschokt door de beelden waarin een man (Aphex Twin) wordt omringd door vrouwen met een mannengezicht. Cunningham heeft hier weer hetzelfde gedaan als in de 'Come to Daddy' video, maar het effect is totaal anders. In deze clip is het een verbeelding van een androgyne wereld. De clip is deels een verbeelding van het nummer (waarin ook gemanipuleerd gekreun is te horen), maar tevens een aanklacht richting R&B en Hip Hop clips steeds vaker clips maken die draaien om steeds naaktere vrouwen, patserige auto's en de duurste juwelen. Cunningham heeft van dezelfde elementen gebruik gemaakt, maar dan in extreme

mate of volledig misvormd. De vrouwen hebben het bebaarde gezicht van Aphex Twin. De limousine is wel 300 meter lang en als de dames aan het einde van de clip gaan dansen, kun je de vethobbels over hun benen zien lopen. Het is niet de geïdealiseerde droomwereld waar de rappers het over hebben, maar eerder een schijnhemel. Een fata morgana. De vrouwen schijnen er zelf niets van hun uiterlijkheden te merken. Ze blijven maar dansen in de brandende hitte met een griezelige grijns op hun gezicht. Ze horen bij Aphex Twin. Zij zijn de tweeling zussen. Bij hem zijn ze veilig.

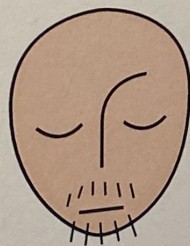
De clip begint met twee jongens in een auto die twee vrouwen op willen pikken die langs de kant van de weg staan. Er ontstaat een woordenwisseling als de twee dames niet zo gewillig zijn om zomaar bij de heren in te stappen (In de gecensureerde versie die op Mtv werd uitgezonden hoorde je hier één lange aaneenschakeling van censuur piepjes). Dan wordt de auto van de twee heren aangereden door de onmogelijk lange limousine van Aphex Twin. Hierbij hoor je pas het eerste geluid dat bij het nummer hoort. Aphex Twin heeft speciaal voor de intro van de videoclip een extra soundtrack gemaakt. De limo stopt en het achterste raampje schuift naar beneden. Een breed grijnzende Aphex Twin komt te voorschijn. De twee dames krijgen nu een Aphex Twin gezicht. Het nummer begint ook nu pas echt. Alles wat hiervoor is gebeurt, is alleen een soort van intro.

De twee dames zijn nu ingestapt en hangen om Aphex Twin heen terwijl de limo richting het strand rijdt (de twee jongens zetten de achtervolging in).

Het ritme van het nummer wordt gereflecteerd door

de camerabewegingen en lens flares. De hele clip lijkt te zijn geschoten op een enorm warme en lome dag, en dat lome komt weer terug in de muziek door vertraagde zangpartijen en een loom ritme. De sfeer van het nummer smelt samen met de beeldtaal.

Het volgende deel van de clip bestaat uit dansscènes bij het strand, Wat uitmondt in slowmotion shots van de dansende dames waarbij je in detail kunt zien hoe de vethobbels over de benen van de vrouwen rollen. Geen geïdealiseerde schoonheden, maar juist realisme. De twee jongens doen nog een poging om één van de dames te benaderen, maar schrikken zich kapot als ze een gruwelijk gezicht blijkt te hebben. Intussen hebben de vrouwen wel weer het Aphex Twin gezicht, en is Aphex Twin zelf bezig met het spuiten met een fles champagne.



Tussen de twee Cunninghams zit een enorm verschil, maar beiden zijn gefascineerd door het combineren van geluid en beeld. De één door middel van experimenten waar niemand de uitkomst kan voorspellen, de ander met gebruik van moderne apparatuur om een zo precies mogelijk resultaat te verkrijgen. Tussen deze twee extremen zijn er duizenden kunstenaars, muzikanten, choreografen en anderen die bezig zijn om de grenzen tussen de menselijke zintuigen te verleggen. Zelf heb ik al mijn eerste illustratie gemaakt die volledig uit geur bestaat.

Laatst sneeuwde het buiten. Het sneeuwde flink
hard toen ik naar buiten keek en dacht,

Buiten ruist het.

Ik kon de ruis echter alleen bekijken.
Het suizende geluid dat een televisie voortbrengt
in sneeuwstand was natuurlijk afwezig.

Het verbaasde me bijna dat ik de sneeuw buiten
niet kon horen suizen, al zat ik nog
zo dicht bij het raam.



BIBLIOGRAFIE

Cage, J, Silence: Lectures and Writings,
5de druk, Middletown Conn., 1983

Tomkins, T, The Bride and the Bachelors
Five masters of the avant-garde, 8ste druk
New York, 1976

Cunningham, C, The Work Of Director
Chris Cunningham A collection of music video's
short films, video installations and commercials
(DVD) 1ste druk, (z.pl.), 2003

www.director-file.com v.a september 2003

www.warprecords.com v.a. september 2003

museum 'De Pont' te Tilburg

Twin, A, Windowlicker (CD), 1ste druk, (z.pl.) 1997

diverse internet pagina's vanuit:

www.google.com