

PER KIRKEBY_

de architecturale sculptuur

opgedragen aan mijn familie

Hierbij verklaart de ondergetekende

.....

toelating to bruikleen:

Universiteit Gent

*Faculteit Toegepaste
Wetenschappen*

*Vakgroep Architectuur
en Stedebouw*

PER KIRKEBY_

onderzoek naar
de architecturale sculptuur
in relatie tot
de minimal art

door:

***Wouter
Van Acker***

Promotor:

***Dr. Wouter
Davidts***

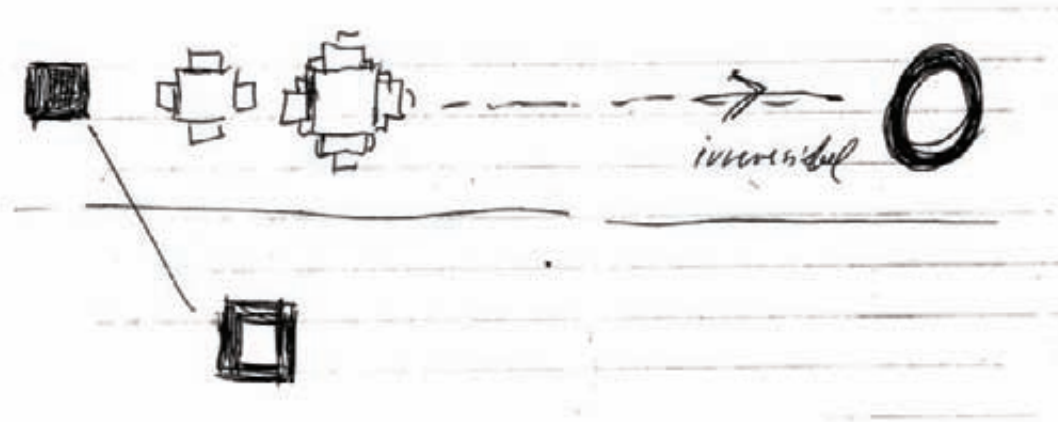
***Prof. Dr. Bart
Verschaffel***

*Verhandeling ingediend
tot het behalen van
de academische
graad van burgerlijk
ingenieur-architect
Academiejaar 2003-
2004*

INHOUDSTAFEL

7	Voorwoord
10	Luik 1: minimalisme
12	1_inleiding_het object
24	2_materiaal_the well built
32	3_vorm_the whole
40	4_ruimte_the presence of the real
52	5_context_the white cube
62	Luik 2: Per Kirkeby
64	1_inleiding_iconoclasme vs. icoon
78	2_materiaal_metselverband en ornament
88	3_vorm_serie tot geheel
98	4_ruimte_I and me
108	5_ontext_niet-gedenk-monument
120	Conclusie
122	Conclusie 1_van minimalistische sculptuur tot meubel
128	Conclusie 2_Kirkeby's architectuur
134	Conclusie 3_het binnen bij de minimalistische architectuur
144	Conclusie 4_onderzoek naar de verloren architectuur
150	Bibliografie
151	Bibliografie 1_boeken
157	Bibliografie 2_artikels en boekdelen
162	Biografie Per Kirkeby

— VOORWOORD



Per Kirkeby,
Open notebook pages,
April-Mei 1988

*"Nu is het een bekend feit dat voor elk kunstwerk zulke strenge eigen wetten gelden dat het slechts in één bepaalde vorm kan bestaan. Een roman die zich leent voor een toneelbewerking deugt niet als roman en evenmin als toneelstuk. Nog veel erger is het als twee verschillende kunstvormen die toch al punten van overeenkomst hebben daadwerkelijk met elkaar worden vermengd. ... Het huis heeft dus niets met kunst te maken en de architectuur behoort niet tot het domein van de kunst? Inderdaad."*¹
Adolf Loos

*"We must bring about a music which is like furniture."*²
John Cage

1 Adolf Loos, *Architektur*, 1910, in: André Loeckx Hilde Heynen, Lieven De Cauter En Karina Van Herck (red.) *'Dat is architectuur'*. *Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam, 010, 2001, p. 58-62

2 John Cage geciteerd uit: Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts; London, England, MIT Press, 1996, p. 38

Vele kunstenaars brengen sculpturen ten tonele die zich als architectuur laten lezen: Per Kirkeby, Erwin Heerich, Rachel Whiteread, Dan Graham, Isa Genzken, Thomas Schütte, Claus Bury, ... Deze kunstenaars zetten parameters die eigen zijn aan de architectuur in binnen de categorie van de sculptuur. Dit type werk wordt gevat onder de noemer 'architecturale sculptuur'. Dit begrip wijst op de vraagstelling over de verhouding tussen de sculptuur en de architectuur.

De hierboven genoemde kunstenaars hebben gemeen dat hun werk voortbouwt op de minimalistische kunst. Het lijkt wel of de sculptuur sinds het minimalisme in een andere verhouding staat met de architectuur. Deze kunstwerken moeten dan ook gelezen worden tegen een achtergrond van het minimalisme. Het minimalisme gebruiken we als startpunt om de gewijzigde verhouding tussen architectuur en sculptuur vast te stellen.

Deze thesis kadert binnen de studie naar de architecturale sculptuur, en beperkt zich tot een onderzoek naar de architecturale sculpturen van Per Kirkeby. Aangezien dit onderzoek deel is van een studie naar het begrip 'architecturale sculptuur', moet het werk van Per Kirkeby dus ook gelezen worden tegen een achtergrond van het minimalisme. We bekijken eerst hoe de minimal art zich verhoudt tegenover de architectuur om daarna te onderzoeken hoe Per Kirkeby reageert op dit standpunt en welke verhouding hij opstelt tussen de sculptuur en de architectuur.

3 Bart Verschaffel, *De glans der dingen: studies en kritieken over kunst en cultuur*, Mechelen, Vlees en beton, 1989.

4 Hal Foster, *Design and crime and other diatribes*, London, Verso, 2002

5 Theodor W. Adorno, *Functionalisme vandaag* (1965), in: André Loeckx Hilde Heynen, Lieven De Cauter En Karina Van Herck (red.) *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, Rotterdam, 010, 2001, pp. 367-370

Om de uitwisseling die plaats vindt tussen de sculptuur en de architectuur te ontwarren, dienen twee distincties gemaakt te worden die respectievelijk vervat liggen in de citaten van Adolf Loos en John Cage.

"Het huis heeft dus niets met kunst te maken en de architectuur behoort niet tot het domein van de kunst? Inderdaad." Adolf Loos reageerde met deze zin tegen de manier waarop de Jugendstil de kunst en de architectuur gelijkgeschakelde om het gesamt-kunstwerk te creëren. De Jugendstil geloofde een nieuwe stijl te kunnen ontwerpen rond 1900 ten tijde van het keizerlijk rijk te Wenen om het uiterlijk vertoon te ontmaskeren en de eenheid te herstellen.³ Kunst en architectuur vergroeiden met elkaar om deze eenheid van een complete wereld vorm te geven. Alle kunsten losten samen op in de leefwereld: het huis van de Jugendstil groeit met het plantenmotief doorheen het bestek, de kleren, de trap, de kamers en de façade, zoals de figuren van Klimt ook oplossen in hun omgeving. De kunst is vergroeid met de architectuur in één 'Gesamt-kunstwerk'. Heel het discours van Loos is gericht tegen deze uitvlakking die, in de poging om de eenheid te herstellen, de schijn ophoudt en het narcisme bevestigt. In een 'burgerlijke' maatschappij die gericht is op het individu dienen kunst en architectuur niet om een eenheid op te bouwen tussen de individuen, maar om verschillen te articuleren.⁴ Loos zal steeds op de verschillen wijzen tussen de architectuur en de plastische kunsten door begrippen te benadrukken die eigen zijn aan de architectuur zoals nuttigheid of functionaliteit. In het belang van verschillen voor de 'Spielraum' van een cultuur, hanteert Loos begrippen die eigen zijn aan de verschillende media, om te impliceren dat kunst en architectuur niet kunnen gelijkgeschakeld worden.

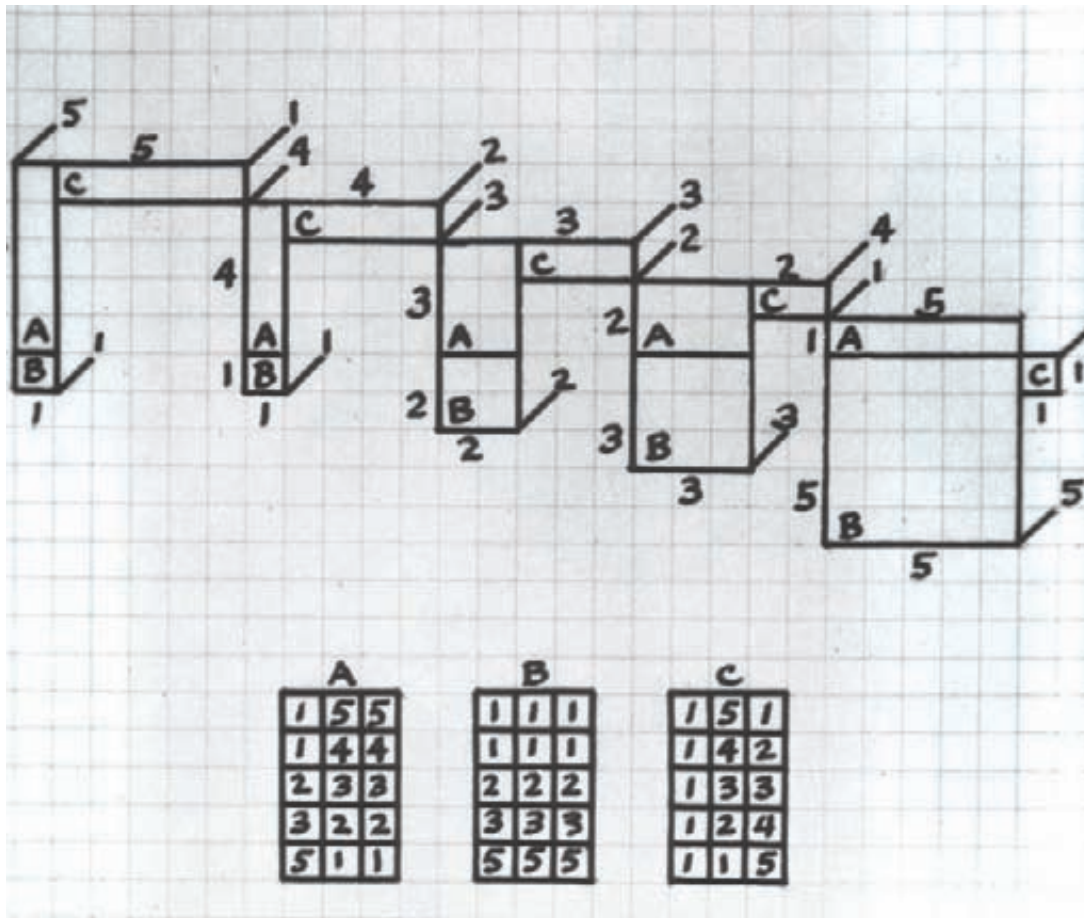
Dit verhaal is voor deze thesis van belang om er op te wijzen dat architectuur niet zomaar kan uitgeleverd worden aan sculptuur of omgekeerd. Kunst die probeert architectuur te maken, vervalt al vlug in een 'kunstvreemde verkunsting van praktische dingen' en architectuur die kunstzinnig wil overkomen wordt al vlug tot een vreemdsoortig protest tegen haar functionaliteit.⁵ We spreken dus van twee verschillende media die in relatie tot wat hun eigen is, een andere opdracht stellen. Elke kunstvorm heeft haar eigenheden en mediumspecificiteiten waarop ze een antwoord moet geven. **Deze thesis handelt in eerste instantie over de sculptuur en we kijken dus naar werken van de minimal art en Per Kirkeby vanuit het standpunt van de sculptuur.**

"We must bring about a music which is like furniture." Wanneer John Cage in zijn stuk 'Living Room' met geluiden van meubelen die worden versleept, papierritselingen en slaande deuren een compositie maakt, handelt het niet om het onderscheid tussen de verschillende kunstmedia. Eerder wordt het standpunt uitgesproken dat hoewel elke kunst op zich staat, een absolute autonomie van een kunstvorm onmogelijk is. Kunst kan de schijn geven autonoom of 'in-zichzelf-besloten' te zijn, onbenaderbaar en ontoegankelijk te zijn voor onze kennis, maar de kunst blijft een werk van het esthetiseren van het heteronome. Kunst is altijd ook een vorm van heteronomie of nog: kunst is kunst voor zover ze iets anders is dan kunst.

Kunst kan de autonomie beklemtonen ten nadele van de heteronomie of de heteronomie ten nadele van de autonomie of deze werkwijzen kruisen en interpreteren. Maar telkens moet er een strategie of een plot opgesteld worden die de relatie definieert tussen heteronomie en autonomie. We zullen onderzoeken hoe de sculptuur een autonomie opeist, wat de vraag stelt naar haar verhouding t.o.v. de heteronome keerzijde. In deze thesis die over de 'architecturale sculptuur' handelt, is dit meer bepaald de autonomie van de sculptuur tegenover haar heteronome keerzijde van de architectuur.

Vanuit het standpunt van de sculptuur onderzoeken we eerst hoe de minimal art haar strategie tot autonomie definieert tegenover de heteronomie van het object/architectuur. Dan onderzoeken we naar de manier waarop Per Kirkeby reageert op deze werkwijze en zijn eigen strategie opstelt om architecturale (heteronome) beelden te verzelfstandigen binnen het medium van de sculptuur.

— MINIMAL ART

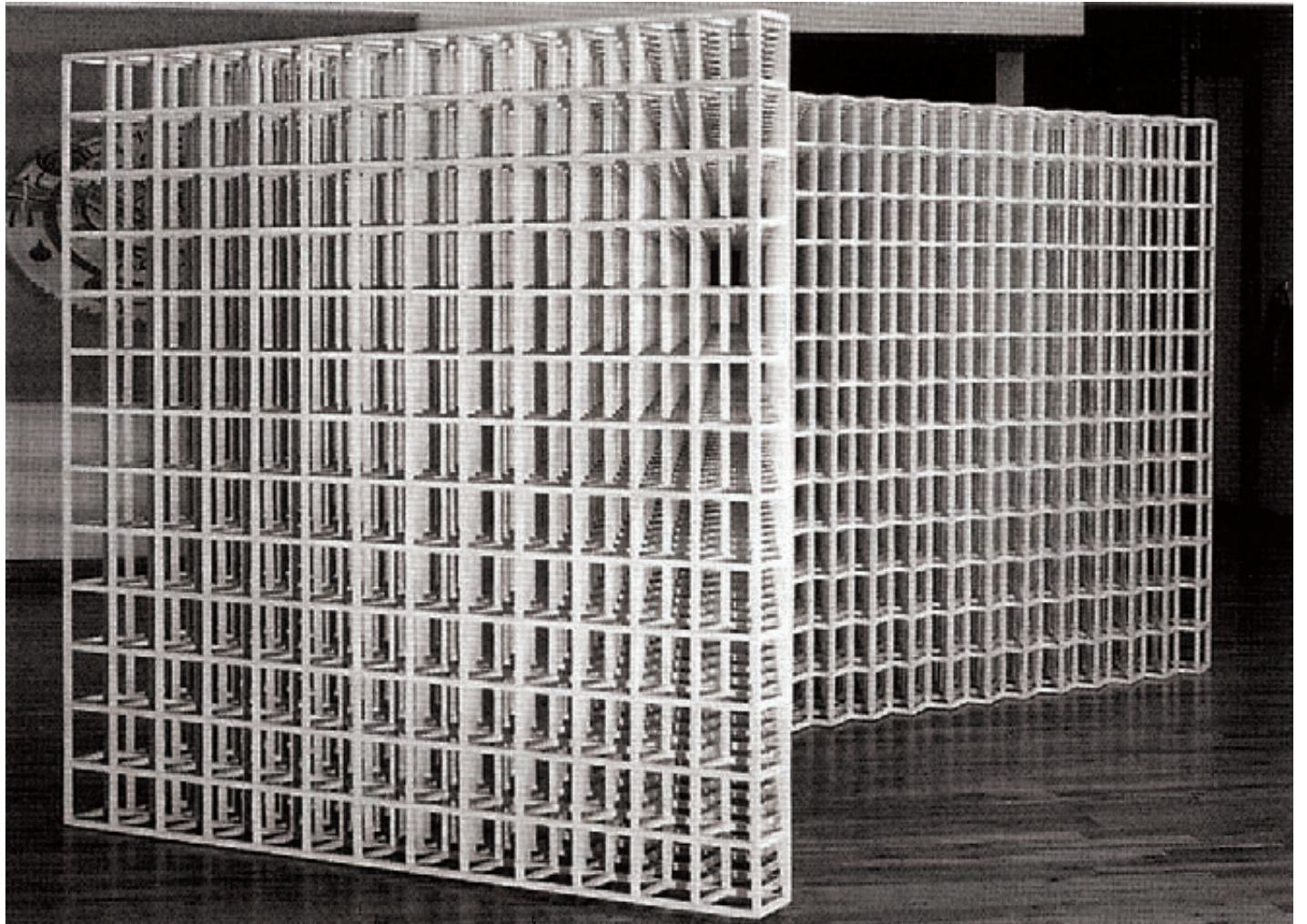


Mel Bochner,
*Untitled (Study for Three-
 Way Fibonacci Progression)*,
 1966

Just as it is essential for art works to be things, so it is equally essential for them to negate their thing-like nature, and in this way art turns against art. The completely objectified art work would solidify into mere thing, while one that withheld itself from objectification would relapse into helpless subjective impulse and sink in the empirical world.

T.W. ADORNO

T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*
 in engels vertaling door R. Hullot-
 Kentor: T.W. Adorno, *Esthetic
 Theory*, University of Minnesota
 Press, Minneapolis, 1997, p. 175



Sol LeWitt
zonder titel, 1985

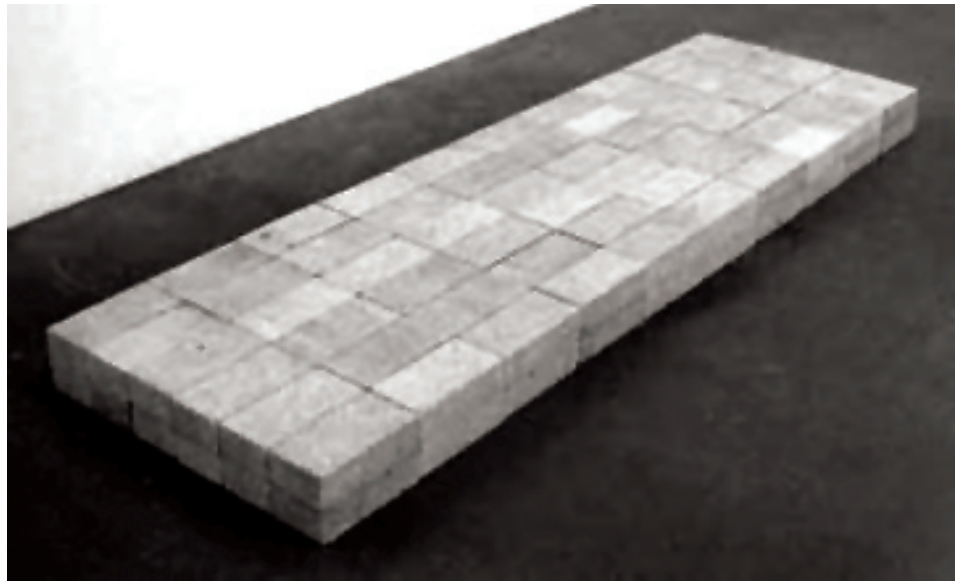
*"For some time, Donald Judd has been a major spokesman for works of art which seek, as their highest attainment, total identity as objects. Last year in praise of a fellow-sculptor's work, Judd wrote: 'Rather than inducing idealization and generalization and being allusive, it excludes. The work asserts its own existence, form and power. It becomes an object in its own right.' Thus object-art would seem to proscribe both allusion and illusion: any reference to experiences or ideas beyond the work's brute physical presence is excluded, as is any manipulation (through the prescribed observation of that presence) of apparent as opposed to literal space."*¹

ROSALIND KRAUSS

minimalisme.1 _INLEIDING_ het object

Deze woorden van Rosalind Krauss en het citaat van Donald Judd omschrijven de sculpturen die de minimal art voortbracht als 'object-art', als een 'total identity as objects', 'an object in its own right', tout court het object. Het adjectief dat aan deze objecten wordt toegekend is steeds het woord 'literal' of letterlijk, waardoor over de minimal art werd gesproken als 'literalism' of letterlijkheid. **Deze twee begrippen vatten de nood samen die in de jaren '60 werd gevoeld om het object tot een autonoom kunstvoorwerp te maken** waardoor de abstract-expressionistische kunst van de voorgangers van de minimal art volledig werd gezuiverd van elke 'wil', allusie en illusie. Kortom, de theorie die de minimal art poneerde, beweert een model tot autonomie te volgen die elke 'reference ... beyond the work' uitsloot.

Tegenover de term 'letterlijkheid' die de boegbeelden aan hun minimalistische objecten toeschreven, werd door de critici van de minimal art een andere typering van het object opgeroepen. Clement Greenberg beschreef de occupatie van de minimal art met het objectmatige als reductief in die zin dat ze de unieke geste van Duchamp om een *banaal object* in het museum te plaatsen bleef herhalen. Door een *object van alledag* te nemen en die in de wereld van de kunst te plaatsen legde Duchamp de conventies bloot waarin iets binnen de moderniteit tot kunst werd. "*Je hebt een object nodig, een auteur, een instelling of een institutie, een publiek.*"² Door het object tot kunst te benoemen werd heel de kunstcultuur geridiculiseerd. Het was het object dat heel het recept om kunst te maken in de kijker plaatste

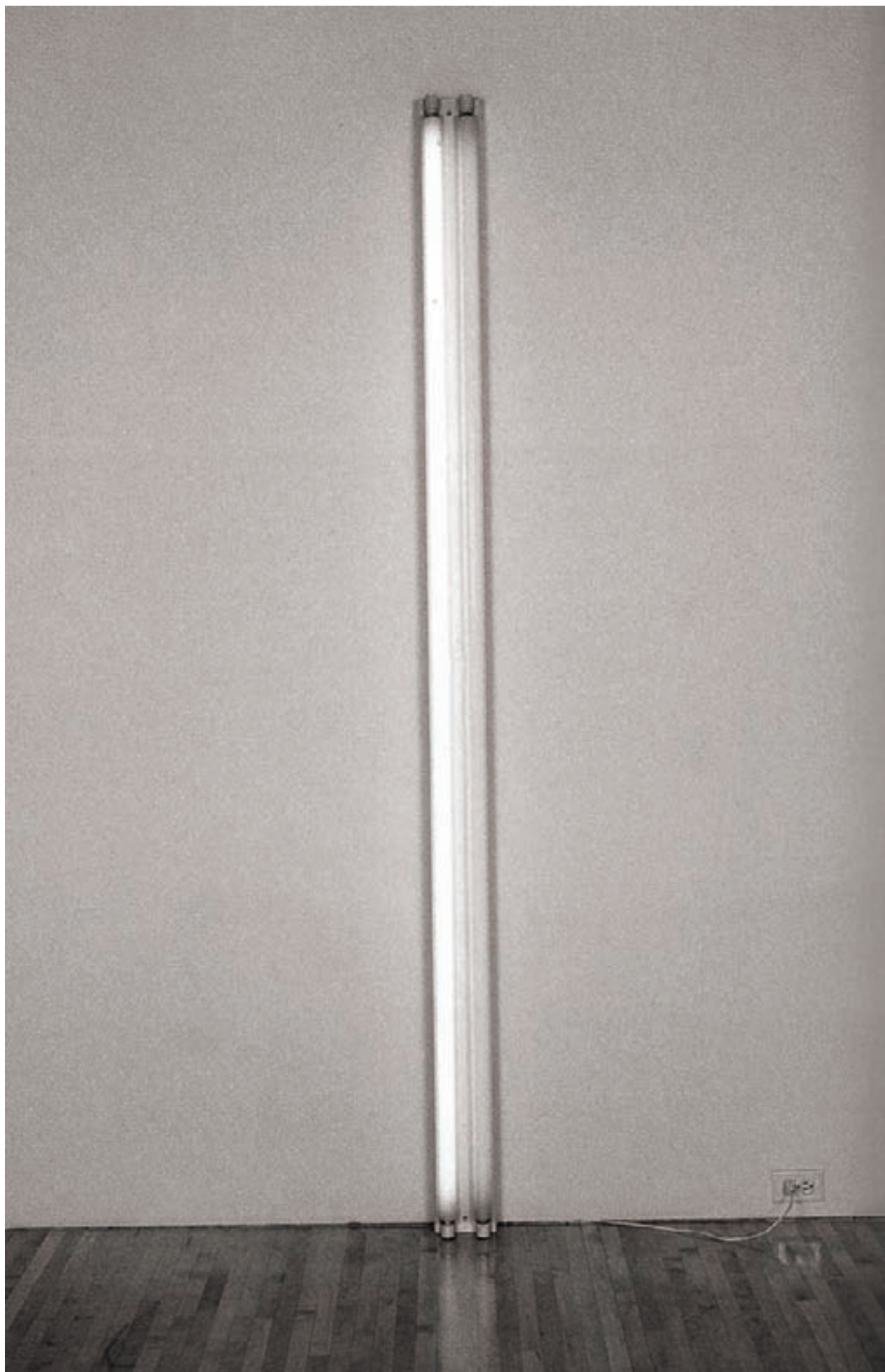


1 Rosalind Krauss, Allusion and Illusion in Donald Judd, 1966 in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p.211

2 Thierry de Duve, *De aansprakelijkheid van de beschouwer*, Bart Verschaffel in gesprek met Thierry de Duve in: *De witte raaf*, nr. 89, jan.-feb. 2001, p. 17

3 *De aansprakelijkheid van de beschouwer*, op.cit. (noot 2), p. 17

door het niet klaar te maken. Duchamp poogde door niets te ondernemen de conventies op losse schroeven te zetten. Maar uiteindelijk deden ze niet niets, ze plaatsten een object in het museum. Als deze geste wou zeggen dat "*het iedereen vrij staat te oordelen of iets kunst is of geen kunst is*"³, dan deed het terzelfder tijd de uitspraak dat ook een object kunst kon zijn als je dat wou. In tegenstelling tot Robert Morris, wiens oeuvre sterk verknoopt is met dat van Duchamp, verdedigde Clement Greenberg zich juist tegen kunst die in het spoor trad van Duchamp. Door het object op dezelfde wijze als Duchamp tot kunst te verklaren, werd plotseling elk object kunst, aldus Greenberg, en kon je dus alles het museum inbrengen, wat maar al te ridicuul was. Volgens Greenberg had het minimalisme zich als kunst herleid tot de status van het doordeweekse, utilitaire voorwerp. Andre plaatste een hoop bakstenen in het museum, Flavin een paar neonlampen, anderen presenteerden witte monochrome doeken als een readymade. "*Minimalist*



linkerbladzijde:
Marcel Duchamp
Bottle Rack, 1917

Carl Andre
Equivalent VIII, 1966

links:
Dan Flavin
*zonder titel (aan Charles
Cowles)*, 1963

works are readable as art, as almost anything is today - including a door, a table or a blank sheet of paper."⁴ Het minimalisme belichaamt voor Greenberg een institutionalisering van de niet-kunst met de bedoeling telkens innovatief voor de dag te willen komen. Door het object telkens op-‘nieuw’ als kunst te willen bevestigen komt de minimal art in het rijk van het ‘Good Design’ binnen, stelt Greenberg: *"The continuation of infiltration of Good Design into what purports to be advanced and highbrow art now depresses sculpture"*.⁵

In het discours over de minimal art vinden we dus twee typeringen van het object terug: de minimalistische kunstenaars kenmerken het object als *‘literal’ autonoom*, de critici zoals Greenberg brengen de minimal art onder in de *heteronome ‘realm of Good Design’*. De critici tonen aan dat de theorie van de letterlijkheid niet klopt door het spook van het heteronome bloot te leggen en de minimal art toont aan dat de objecten die ze maakt weldegelijk puur autonome kunstvoorwerpen zijn. Ik wil beide standpunten samenbrengen en aantonen dat de strategie van de minimal art erin bestaat zich doorheen de heteronomie te bewegen om deze beweging daarna te ontkennen en dat het object juist door deze cirkel haar kracht van die ‘specifieke’ directheid wint.

4 Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture* in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 183

5 *Recentness of Sculpture*, op. cit. (noot 4), p. 186

6 *Recentness of Sculpture*, op. cit. (noot 4), p. 183

Om deze rede op te bouwen beroep ik me op het begrip ‘quality’ of kwaliteit dat in de meest beruchte credo’s van de minimal art – de teksten ‘Specific Objects’ van Judd (1965) en ‘Notes on Sculpture: Part I and Part II’ (1966) van Robert Morris – als stopwoord fungeert. De term ‘kwaliteit’ vormt het sleutelpunt tussen de positie van de autonomie van de minimalistische kunstenaars en de heteronomie van de critici. De minimal art beroept zich op de kwaliteiten om puur visueel autonoom te zijn, maar anderzijds wordt, om deze kwaliteiten aan hun medium van de sculptuur te binden, een noodgedwongen discussie gevoerd tegenover de andere media. De occupatie met het objectmatige komt erop neer kwaliteiten uit het object te halen en deze te verzelfstandigen in de sculptuur.

Kwaliteiten zijn eigenschappen die zich bewegen tussen autonomie en heteronomie, ze zijn niet specifiek mediumgebonden. Kwaliteiten uit de architectuur, de schilderkunst, de sculptuur doen zich in elk medium verschillend voor, maar laten zich wel vertalen van het ene medium naar het andere. Op dit punt geraken beide posities rond het object in de war. Kwaliteiten zijn dus niet vastgebonden aan een medium. Judd en Morris gaan echter op zoek naar kwaliteiten die specifiek voor de sculptuur gelden en ook Clement Greenberg wil aantonen dat de minimal art

elders kwaliteiten ontleent die specifiek voor de schilderkunst of voor het design gelden. Beide posities samen geven wel het correcte beeld van de strategie van het minimalisme: de kwaliteiten worden gevonden in het heteronome object van andere media en deze bron wordt daarna ontkend en verzelfstandigd voor het medium van de sculptuur. Aan de hand van deze strategie wil ik de minimal art doorlichten en de theoretische discussie omtrent het object als 'literal' tegen het object als 'Good Design' duidelijk stellen. Ik zal trachten het model tot autonomie van het minimalisme in de twee bewegingen duidelijk te maken: eerst maken we de beweging van Greenberg die beweert dat de minimal art kwaliteiten uit 'the realm of Good Design' overneemt. Daarna maken we de beweging van Judd (en Morris) die de letterlijke kwaliteiten autonoom voor het minimalistische object toeëigent.

Clement Greenberg wijst erop dat de minimal art én kwaliteiten uit de schilderkunst overneemt én kwaliteiten uit het design, waardoor ze zich niet op autonome wijze binnen haar medium van de sculptuur houdt: *"The artistic substance and reality, as distinct from the program, turns out to be in good safe taste. I find myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty Art live. By being employed as tokens, the "primary structures" are converted into mannerisms. The third dimension itself is converted into a mannerism. Nor have most of the Minimalists escaped the familiar, reassuring context of the pictorial: wraths of the picture rectangle and the Cubist grid haunt their works, asking to filled out – and filled out they are, with light-and-dark drawing."*⁶ Dat Greenberg eigenschappen van de schilderkunst in de minimal art terugvindt is niet verwonderlijk aangezien veel minimalistische kunstenaars als schilder begonnen om dan onmiddellijk in drie dimensies te werken. Donald Judd zal de kwaliteiten die hij reeds realiseerde voor zijn schilderkunst (zoals kleur, de eenvoudige organisatie, de omvattendheid en de menselijke schaal) als kwaliteiten in zijn driedimensionaal werk terug opnemen. De meest typerende kwaliteit die Judd van de schilderkunst overneemt is het soort pictorale diepte die hij aan het materiaal ontleent.

Maar het andere medium dat Greenberg 'the realm of Good Design' noemt – wat ik hier onmiddellijk veralgemeen tot het medium van de architectuur en toegepaste kunsten – is veel interessanter. Want het was niet de minimalistische sculptuur die naar haar schilderkunst terugkeek, het leek er eerder op dat het onderzoek naar het objectmatige in de schilderkunst was uitgeput en de minimal art nieuw terrein zag om vanuit de sculptuur het objectmatige te onderzoeken. De minimalistische strategie tot

autonomie was in de schilderkunst reeds duidelijk gesteld door schilders als Frank Stella en Kenneth Noland. Zij brachten het kader als sculpturaal heteronoom object binnen in de schilderkunst door het pictoraal te vermommen als logo. Deze weg om het kader als object te verzelfstandigen binnen de schilderkunst leek uitgeput en in het terrein van de sculptuur leek er een veel grotere weg open voor dezelfde strategie omtrent het object. De minimal art ging na haar onderzoek in de schilderkunst onmiddellijk als



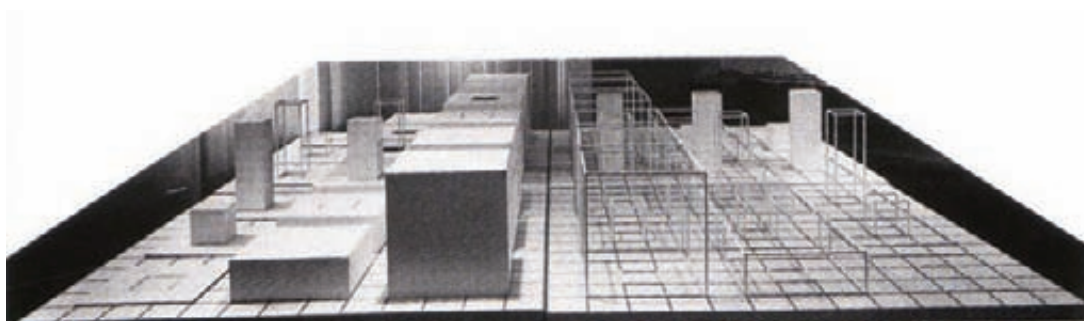
Frank Stella
Empress of India, 1965

Sol Le Witt
Serial Project #1 (ABCD), 1966

sculptuur kwaliteiten zoeken in de architectuur en het design als object om deze dan te autonomiseren voor haar medium. Dat de minimal art feitelijke kwaliteiten ging zoeken in de architectuur staat zeker in verband met de betrokkenheid van verscheidene leidende minimalistische kunstenaars bij de architectuur. Donald Judd schreef in de jaren '80 en '90 geregeld over architectuur, converteerde bestaande gebouwen, maakte schetsen voor architecturale projecten en ontwierp daarnaast meubels om ze dan serieel te produceren. Robert Smithson vertelde dat zijn eerste sculpturen gemaakt waren met de inspiratie die hij had opgedaan door samen te werken met een architectuurbureau voor een luchthavenproject. Sol Le Witt werkte als graphicus in I.M. Pei's architectuurbureau en hij vertelt dat hij daar het verband zag tussen de kwalitatieve geometrische figuren zoals zijn gridstructuren, diagrammen en schetsen, en het begrip 'proces' (van idee tot resultaat).⁷ Tony Smith was in de eerste plaats architect

aangezien hij in dit vak al carrière gemaakt had alvorens hij zich in de minimal art stortte. Robert Morris was lang begaan met labyrinten, bouwde verscheidene architecturale sculpturen en schreef ook enkele teksten die enkel over architectuur handelen. Vele minimalistische kunstenaars, naast Judd en LeWitt, werkten samen met ingenieurs en andere bouwkundige specialisten, wat bewijst dat hun sculpturen zich over het architecturale veld bewogen.

Vanuit deze nauwe verbondenheid van de minimalistische kunstenaars met de architectuur kunnen veel eigenschappen gekarakteriseerd worden als architecturaal: 1) de bouwtechnische verfijndheid die de minimal art bereikt door met specialisten in bouwkundige industriële technieken samen te werken, 2) de geometrische vormtaal die overeenstemt met een basisvocabularium van de architectuur (wat in de tentoonstelling



7 Trevor Fairbrother, *Sol LeWitt's drawings and the art of 'logical statement'* in: *Sol LeWitt's Drawings 1958-1992*, exhibition catalogue, Haags Gemeentemuseum, 1992

8 Robert Smithson, *Donald Judd*, 1965 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p. 211

'Scale Models and Drawings' (1967) in 'the Dwan Gallery' in New York met werk van Tony Smith werd verduidelijkt), 3) de schaal van het werk die vaak raakt aan die van de architectuur, 4) de typisch architecturale ruimtelijke kwaliteit die in spanning met de gallerij wordt opgeroepen, 5) de contextgebondenheid die de minimalistische sculptuur als een soort architectuurmaquette onderzoekt ...

De gebondenheid en de overeenkomsten tussen de architectuur en de minimal art lijken zo overduidelijk, dat ze tot een soort blind spot worden voor een onderzoek naar de minimal art. Er vallen verwijzingen naar de architectuur maar een gestructureerde theoretische onderbouw die de minimal art in verband brengt met de architectuur werd vermeden. Zo zegt Smithson over Judd: "*Just as the Mannerist artists of the sixteenth century permuted the facts of the Classic Renaissance, so has Judd permuted the facts of modern reality. By such means, Judd discovered a new kind of 'architecture', yet his contrary methods make his 'architecture' look like it is built of 'anti-matter'.*"⁸

In Marfa, Texas construeerde Judd the Chinati Foundation, een landgoed voor zijn eigen oeuvre waar sculptuur en architectuur in sterke dialoog met elkaar staan. In zijn teksten over de relatie tussen kunst en architectuur levert hij architectuurkritiek, praat hij over de installatie van sculpturen in de architectuur, maar hij schrijft nooit over zijn sculpturen als architectuur. Ook tussen zijn meubelkunst en zijn sculpturen trekt hij theoretisch een duidelijke grens, hoewel zijn meubels en sculpturen visueel soms nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn. De kwaliteiten die de minimalistische sculptuur bij de architectuur en het design haalt, worden niet in relatie tot de architectuur besproken, enkel in verhouding tot het schilderij.

Donald Judd
*100 untitled works in mill-
 aluminium, 1982-86*

Dan Graham
Greek Cross Labyrinth, 2001



In de tekst 'Notes On Sculpture' wil Robert Morris 'in the interest of differences' de kwaliteiten die 'more real' waren binden aan het medium van de sculptuur. Er wordt aangetoond dat deze letterlijke kwaliteiten typisch zijn voor het medium van de sculptuur en dus niet voor het medium van het schilderij. Maar zoals we eerder stelden zijn kwaliteiten niet gebonden aan een medium. De 'literal qualities' die Morris als typerend voor de sculptuur beschreef, zijn immers even typerend voor de architectuur: *"The qualities of scale, proportion, shape, mass are physical. Each of these qualities is made visible by the adjustment of an obdurate, literal mass."*⁹ Zo stelt Morris dat *"The autonomous and literal nature of sculpture demands that it have its own, equally literal space – not a surface shared with painting ... The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object."*¹⁰ Hoewel het eerder typerend is voor de architectuur om met schaal om te gaan, massa te hebben en de zwaartekracht te trotseren,

worden deze kwaliteiten als een essentiële eigenschap voor de sculptuur bepaald.¹¹

Het zal duren tot de jaren '70-'80 vooraleer het duidelijk wordt dat de kwaliteiten die de minimal art als mediumspecifiek beschouwde voor het medium van de sculptuur, ook met de architectuur werden gedeeld. Dan Graham zal de glazen en weerspiegelende effecten van Larry Bell en Judd terug naar het veld van de architectuur brengen; post-minimalistisch werken zijn vaak architecturale sculpturen die rechtstreeks uit de minimal art groeien, werk van Rückriem en Whiteread zijn architecturaal



9 Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 1966 zoals herdrukt in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 223

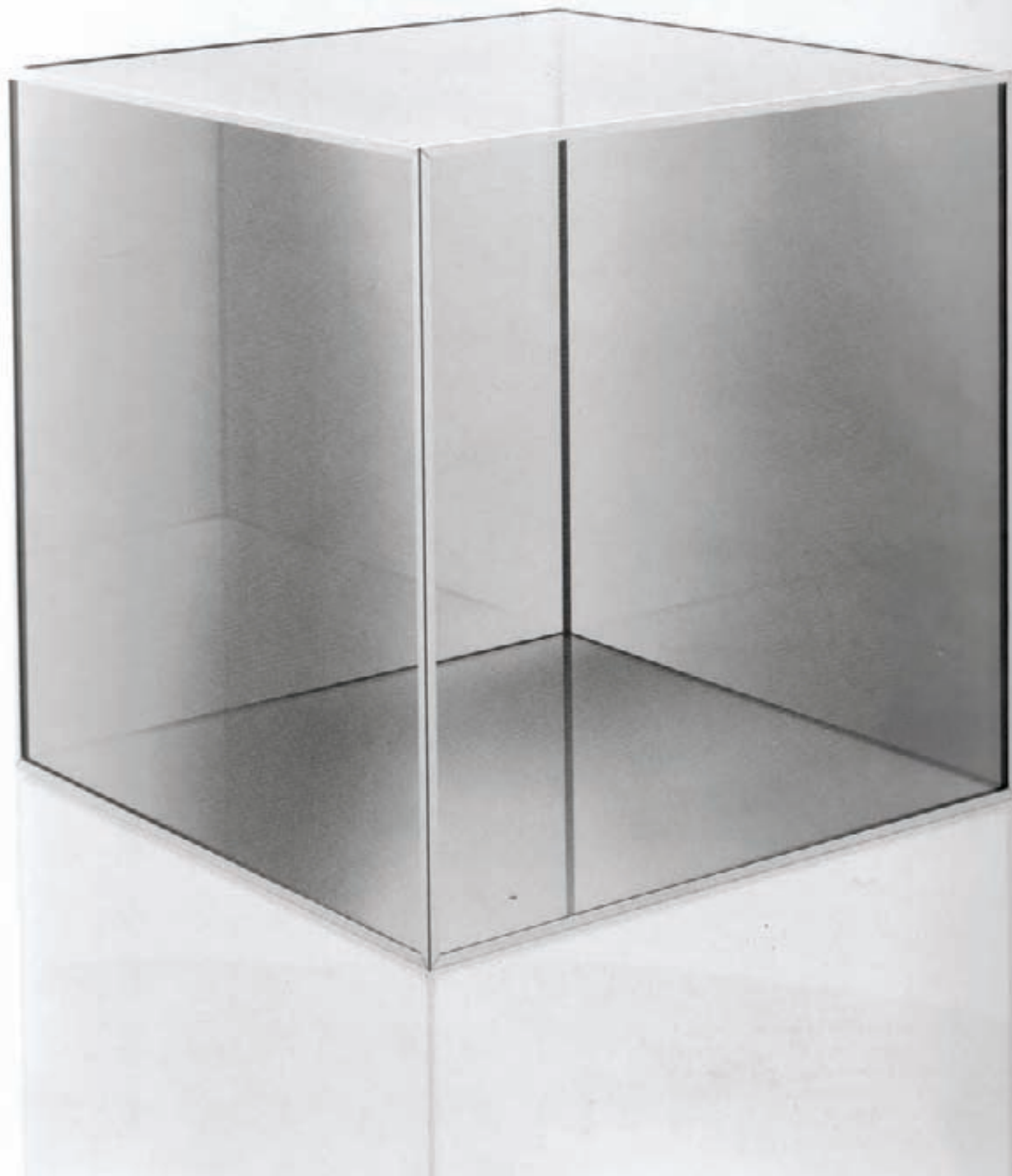
10 *Notes on Sculpture*, op.cit. (noot 10), p. 224

11 Door deze eigenschappen mediumspecifiek te maken, treedt er ook een inconsistent beeld op van de minimal art: Larry Bell maakt plexiglazen kubussen die in de lucht zweven en platen die alles behalve massief zijn, Judd hing een rij kubussen op aan de wand...

gethematiseerd... Maar dit is een ander verhaal. Wat ons hier interesseert zijn juist het feit dat de architecturale bron wordt ontkend en de moeite die gedaan wordt om de architecturale letterlijke kwaliteiten in het medium van de sculptuur te realiseren. De minimal art zal agressief en direct kwaliteiten trachten te expliciteren maar om bepaalde kwaliteiten die gewelddadige kracht te verlenen moeten vaak andere opgeofferd worden. Zo krijgen we een diversiteit binnen het onderzoek van de minimal art: Robert Morris zal trachten de ruimtelijke kwaliteit ('the real space') te benadrukken door zijn grijze matte kubussen, maar moet daarvoor de materiële kwaliteiten die bijvoorbeeld bij Judd zijn gerealiseerd, opgeven; Carl Andre bereikt met veel werk een ruimtelijkheid die echter de massiviteit en 'Gestalt'-kwaliteit verliest terwijl je bij Anne Truitt het omgekeerde zou kunnen zeggen enz. De hoeveelheid aan kwaliteiten is echter niet belangrijk, maar de kracht waarop deze gespecificeerd werden, zijn des te belangrijker. Zij neigen er vaak toe

elkaar te neutraliseren en daarom kiest een 'specific object' ervoor om liever één architecturale eigenschap sterk en agressief te verzelfstandigen als sculptuur. De concreetheid en realiteit van zo'n kwaliteit wordt het criterium voor de mate van het welslagen van een minimalistisch werk. Want als een minimalistische sculptuur die directheid heeft gewonnen, de kwaliteit heeft weten af te zonderen in één sculptuur, de afhankelijkheid van de architectuur heeft weten te ontkennen, dan pas is de operatie i.v.m. de architectuur geslaagd.

Al deze kwaliteiten die de minimal art uit de architectuur overnam zullen we hierna grondig behandelen. Ze worden gebundeld in de parameters materiaal, vorm, ruimte en context, als parameters die ze deelt met de architectuur. We zullen onderzoeken welke kwaliteit de minimal art zoekt en hoe deze wordt opgeëist voor het medium van de sculptuur door de kwaliteit te verzelfstandigen.



Larry Bell
20" Glass Cube, 1968

"Materials vary greatly and are simply materials - formica, aluminum, cold-rolled steel, Plexiglas, red and common brass, and so forth. They are specific. If they are used directly, they are more specific. Also, they are usually aggressive. There is an objectivity to the obdurate identity of a material.

DONALD JUDD

minimalisme.2_MATERIALAAL the well-built

Robert Morris formuleerde de vraag rond de materialiteit als volgt: *"Around the beginning of the 1960s the problem presented itself as to what alternatives could be found to the Abstract Expressionist mode of arranging. The Minimal presented a powerful solution: **construct instead of arrange**."*² Pollock bewoog zich gesticulerend over het doek dat horizontaal op de grond lag terwijl hij de verf van een stok liet druipen. Door deze werkwijze schakelde hij de expressie van de lichaamsbeweging maximaal in en toonde hij, door het penseel te vervangen door een tool, de materialiteit van de verf expliciet. De minimal art die hierop een antwoord wou formuleren, vindt in deze werkwijze twee problemen. Ten eerste bevatten het gebarend aspect en de expressie van het tijdsproces van de creatie

1 Donald Judd, *Specific Objects*, 1965 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p. 210

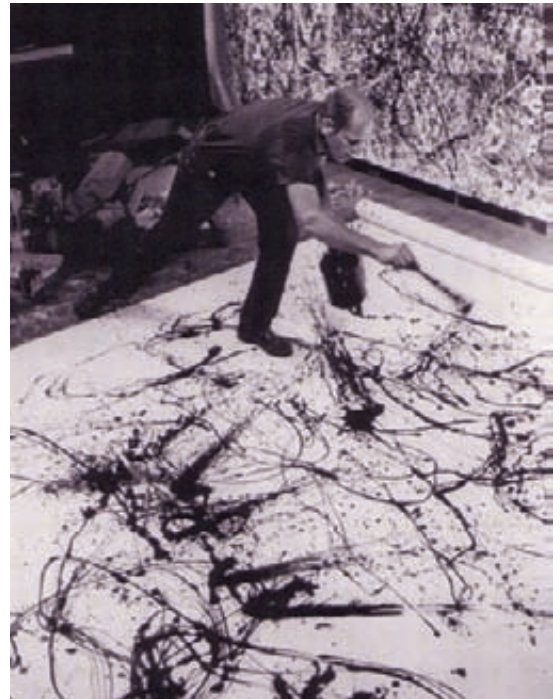
2 Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, New York, 1993, p. 91.

een sterk arbitrair karakter. Het is deze toevalligheid die kunstenaars als Robert Morris en Donald Judd in hun literalistische theorie juist wilden vermijden. Ten tweede, hoewel Pollock erin slaagt een pure materialiteit te tonen – waar zij ook naar streefden – blijft deze materialiteit sterk aan het medium van de schilderkunst gebonden. In het driedimensionale medium van de sculptuur bestaat er een totaal andere verhouding tot de materialiteit. Sculptuur heeft altijd een concrete materialiteit gehad, is altijd een tactiele massa geweest. Bij een beeldhouwwerk heb je steeds de neiging het materiaal aan te raken. Wil de minimalistische sculptuur een pure, letterlijke materialiteit tonen dan zal ze andere materialen moeten gebruiken als brons, klei of gips om dit effect te bekomen.

Jackson Pollock
aan het werk aan #32, 1950

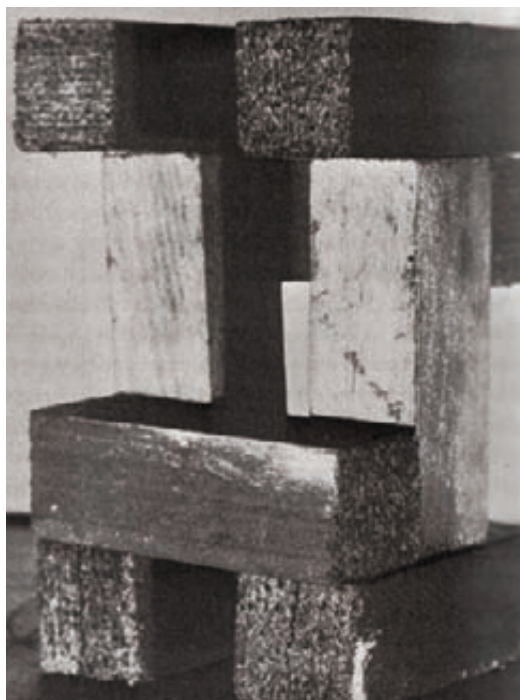
rechterpagina:
Vladimir Tatlin
maquette voor *Monument to
the Third International*, 1919,
Sint-Petersburg

Aleksandr Rodchenko
Construction of Distance,
1920



De oplossing die ze daarvoor brachten, is – zoals reeds vermeld – ‘het construeren’. In dit begrip wordt de notie van de ‘well-built’ over een soort cleane ‘industriële’ materialiteit gebracht. Zowel voor de materialen als voor de constructiemethode zagen de minimalisten bij de architectuur en de andere toegepaste kunsten nieuw terrein om te verkennen. Het woord zelf, ‘construct’, is zo overduidelijk architecturaal dat ze tot een soort blind spot geworden is voor het discours rond de minimal art. De minimal art gaat bij de architectuur en het design te leen, maar ontkent volkomen deze bron. Robert Morris – die samen met Judd als de theoreticus van ‘the literalism’ of letterlijkheid worden gezien – ontkent zijn betrokkenheid van de sculpturen met de architectuur in zijn befaamde tekst ‘Notes on Sculpture’. Om zijn sculpturen als onafhankelijk en autonoom op te

stellen tegenover de architectuur, beroept Morris zich op de constructivisten. Hij sluit zichzelf aan bij de constructivisten omdat zij een gelijksoortig beeld van de autonomie van de sculptuur hebben als Morris. De minimalistische sculptuur streeft naar een pure autonomie met een zuivere materialiteit waardoor elke vertroebeling door heteronome relaties met de architectuur moeten ontkend worden. Morris vond bij Tatlin en zijn *“literal use of materials”* een equivalent, omdat ook Tatlin beweert een pure materialiteit te gebruiken die niet betrokken is op de architectuur.³ Zo stelt Morris dat zijn sculpturen zoals die van Tatlin en de constructivisten los staan van de architectuur: *“He [Tatlin, W.V.A], Rodchenko, and*

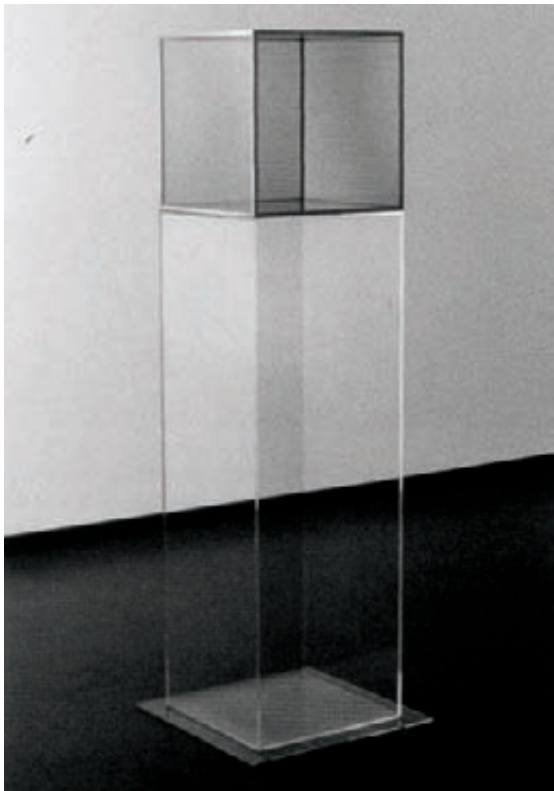


3 Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 1966 zoals herdrukt in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 224

4 *Notes on Sculpture*, in op. cit. (noot 3), p. 224

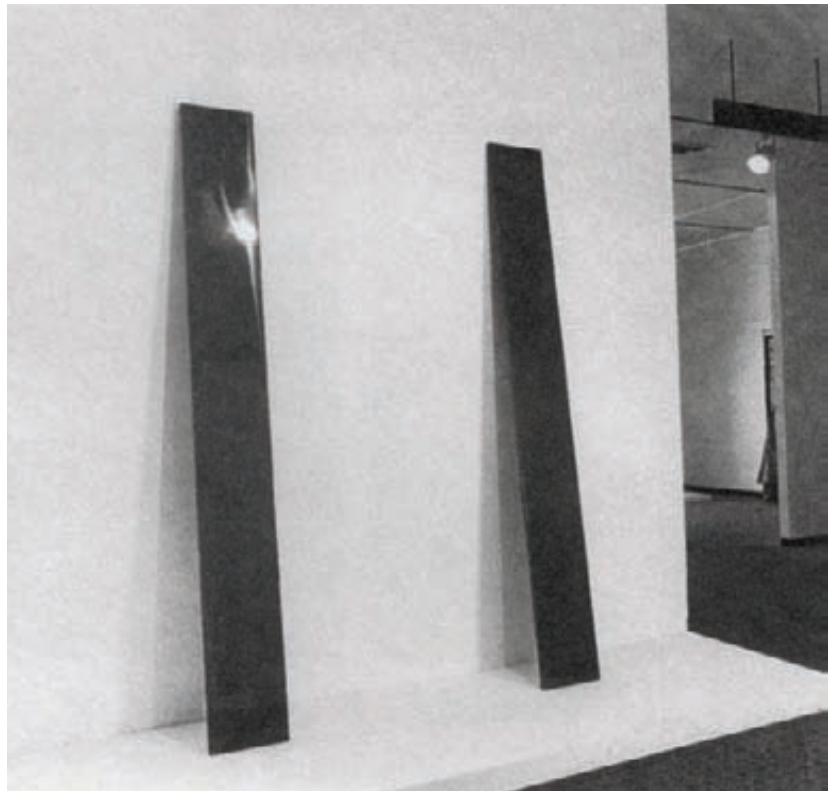
other Constructivists refuted Apollinaire's observation that 'a structure becomes architecture, and not sculpture, when its elements have their justification in nature'. At least the earlier works of Tatlin and other Constructivists made references to neither the figure nor architecture. In subsequent years Gabo, and to a lesser extent Pevsner and Vantongerloo, perpetuated the Constructivist ideal of a non-imagistic sculpture that was independent of architecture."⁴ **Het is deze paradox waarop de minimal art steunt om methoden en materialen uit de architectuur te ontleunen, maar deze daarop echter te ontkennen, die ik hier verder wil uitdiepen.**

In de keuze van materialen wordt de minimal art-scène in twee zijden opgedeeld die geografisch overeenstemt: de East Coast en de West Coast. Het stereotype van de West Coast wordt benoemd met de term 'Finish Fetish' en associeert zich met *"the auto-body shop, the surfboard, and the freeway of popular culture and the fabled outdoor lifestyle of Southern California"*. De East Coast van New York werd daarentegen door de critici benoemd met de term 'Minimal Art' als *"a major formal breakthrough of international importance"*.⁵ Zoals



Larry Bell
20" Glass Cube, 1968

John McCracken
zonder titel en zonder titel,
Los Angeles County
Museum of Art, Los Angeles,
1967



James Meyer aantoonde, zorgden Larry Bell en John McCracken uit de West Coast door hun 'bicoastal' benadering ervoor dat de minimal art in een ruimer 'bicoastal' kader moest herbekeken worden en dat je de term 'Finish Fetish' evengoed aan de met Harley Davidson-verf gegalvaniseerde metalen platen van Judd kon toekennen of aan de 'Mirrored Cubes' van Robert Morris. De 'Finish Fetish' esthetiek leek te willen ontkend worden door de East Coast kunstenaars als Judd en Morris en creëerde aldus een paradox in de strategie van de minimal art. Hoe zit de relatie ineen tussen de 'literalist' theorie over de materialiteit van de East Coast en de ontkenning van de 'Finish Fetish' esthetiek?

De minimalistische kunstenaars doen alsof ze ‘letterlijk’ de materialen krijgen uit de industrie en dit in hun pure materialiteit exposeren. Deze materialen zoals ze in de minimalistische sculpturen werden getoond, kwamen echter allesbehalve zo van de band. Waren deze materialen recht uit de industriële stock gehaald, ze zouden er veel matter en goedkoper hebben uitgezien. De minimal art investeerde juist een grote hoeveelheid ervaring en werk in de materialen die bestemd waren voor de toegepaste kunsten, om deze samen te voegen en op te blinken. Het materiaal toont zich na verwerking in een pure materialiteit waarvan de bouwkundige connotaties voor het materiaal verloren zijn gegaan. De sporen zijn door de verwerking van de minimal art uitgewist. Als een industrieel blinkend nieuw materiaal dat pas van de band komt wordt de materialiteit gepresenteerd maar om het effect van het ‘nieuwe’ te verkrijgen heeft ze de meest ervaringsvereiste technieken moeten bovenhalen om zich van de gegeven industriële materialen te ontdoen.

*“Marianne Stockebrand, director of the Chinati Foundation in Marfa, Texas, explains Judd’s unique palette not only as a visual choice but as the result of his desire for colors that were ‘totally modern, completely artificial, very, very contemporary.’ These colors answered Judd’s call for a new art that severed its ties with the old. Just as important, the Harley-Davidson paints that he favoured could be sprayed onto the galvanized metal in coats so thin that its spangled pattern still showed through the paint.”*⁶

Een verhelderend voorbeeld om de ‘Finish Fetish’-strategie van de minimal art te onthullen, zijn de planken van John McCracken. McCracken vertrekt van het meest banale bouw materiaal: de plank. Planken staan meestal voor ze gebruikt worden om iets anders te bouwen gestapeld tegen de muur en zo stelt McCracken ze dan ook tentoon. *“After I’d done these things called slabs and blocks, I thought, how I could simplify these more yet? They seemed as simple as they could get, but then I saw leaning against the wall were the sheets of plywood that I used to make those blocks, so there again I got to see an element that was simpler yet.”*⁷ De houten plank bleef een banaal object en moest ontdaan worden van haar bouwkundige connotaties als ‘plank’ om tot het punt te komen zoals hij het zelf verwoordt: de materialiteit van het object *“can at times appear to be non-material – physical, yet imaginative, virtual.”*⁸ Om de kracht van een minimal object te hebben moest de materialiteit als artificieel en nieuw overkomen. Zoals Tony Smith zegt: *“Instead of being made of natural materials, such as marble, granite or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial materials, plastic, chrome and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages.”*⁹ McCracken bekleedt het hout met fiberglas om hierop ‘sheets of wet color’ met de hand aan te brengen waardoor de materie van de houten plank van haar natuurlijkheid en ‘geschiedenis’ als plank ontdaan is. Het reële object is getranscendeerd. In tegenstelling tot Judd

5 James Meyer, *Another Minimalism* in: Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, Cambridge, Londen, 2004, p.37

6 Ann Temkin, *Charts the Complicated Terrain Surrounding the Preservation of Donald Judd’s Work* in: *Artforum International*, XLII nr. 10, Summer 2004, p. 206

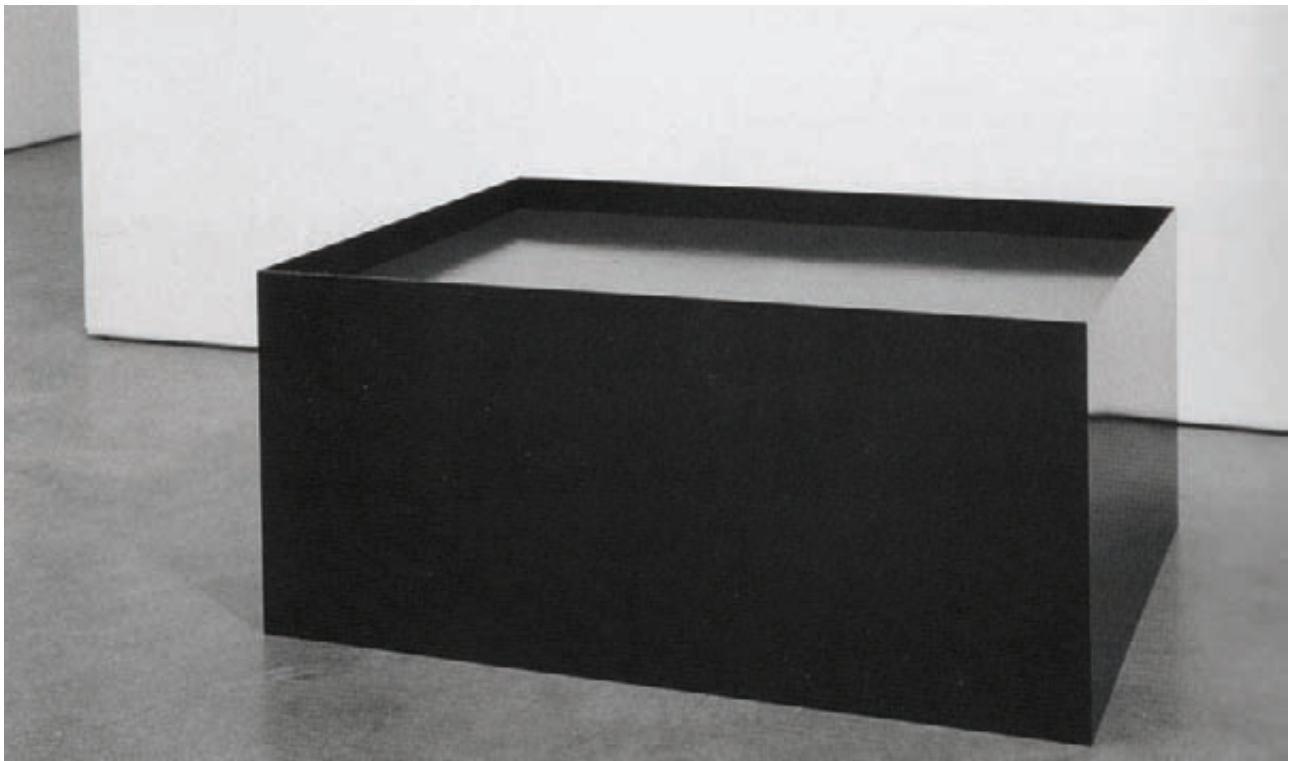
7 McCracken in: Thomas Kellein, *interview with McCracken*, Kunsthalle Basel, Basel, 1995, p. 28

8 McCracken, *Artist’s Statement*, 1999 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, Phaidon Press, Londen 2000, p.230

9 Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments*, 1996, zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, Londen, Phaidon Press, 2000, p.223

die op literalistische wijze claimde de realiteit van het materiaal te onthullen, werd in feite juist de materie van haar realiteit ontheven en ontkend in een virtualiteit.

Het construeren van het minimalistische object dat pretendeerde een industriële productieprocedure te zijn, bleek in feite een enorme hoeveelheid (hand)werk te vragen. De minimal art gaf de schijn totaal helder te zijn, waardoor je zoals Tony Smith per telefoon kon vragen aan de constructeurs om het kunstwerk te fabriceren. De uitvoering werd aanzien als een puur praktische zaak nadat het idee



Donald Judd
zonder titel, 1968

was gecreëerd. Zo zegt Judd steeds dat zijn 'specific objects' het resultaat zijn van een industriële procedure, maar hoe ze juist tot stand kwamen, daar wordt nooit over gesproken. Heel het designproces zelf werd doodgezwegen om enkel nog de daad van de industriële bestelling van het artistiek concept te proclameren. De andere kant van de telefoonlijn was waar de autonomie van de kunst ophield en daar had de kunstenaar niets mee te maken, hij bestelde zegge alleen het product. De 'specific objects' van Judd bijvoorbeeld zien eruit alsof geen hand ze heeft aangeraakt, maar zijn het resultaat van een gecompliceerde wisselwerking tussen machines en vaklui die worden ingeschakeld om bepaalde details (die deel worden van het design) op te lossen. Judd ontwikkelde zijn sculpturen in nauwe samenwerking met specialisten in metaal- en houtverwerking.¹⁰ José Otero werd

de man van het bedrijf van de Bernstein Brothers die met zijn onovertroffen vakkennis Judd bijstond in de realisatie van het ontwerp.¹¹ De designmethode van Judd volgt in eerste instantie het model van de functionalisering van de kunst. In samenwerking met de Bernstein Brothers construeerde Judd zijn 'specific objects' zoals het er normaalgezien in de toegepaste kunst en de architectuur aan toe gaat. Judd kwam zoals de architect op de proppen met het plan, de snedes en een paar basisdetails om dan in overleg met de vaklui het ding ineen te steken.

Het is in deze context dat de sculpturen van de minimal art in de ogen van Greenberg klaar waren om als 'Good Design' te worden verkocht, wat vooral als kritiek gericht is op Judd en zijn 'specific objects'. In de tekst 'Recentness of Sculpture' beweert Clement Greenberg dat de minimal art een esthetische opwaardering was van ready-mades en daardoor werd gereduceerd wordt tot goed design. "*The artistic substance and reality, as distinct from the program, turns out to be in good safe taste. I find myself back in the realm of Good Design, where Pop, Op, Assemblage, and the rest of Novelty Art live.*"¹² Greenberg herkende door de glanzende schijn en weerspiegelingen de contradictie van het 'Good Design' in de door Judd als letterlijk, autonoom beschreven kunst die zich zonder contradictie, zonder allusie of illusie toonde zoals ze was. Judd volgde het constructiemodel zoals zich dat in het meubeldesign en de architectuur afspeelt en leverde zijn esthetisch programma over aan een functionele logica. Judd's sculpturen laten zich ook in eerste instantie lezen als productiedesign, want het oplossen van sporen om de handenarbeid te ontkennen is dezelfde essentie die in alle productie schuilt. De look van handelsartikelen is er juist op gebaseerd om de traceerbaarheid van al het werk tot fabricatie te verhullen "*so as not to reveal that the one who sells it did not in fact make it, but rather appropriated to himself the labor that went into it.*"¹³ Door het volgen van de productieprocedure wist Judd elke subjectiviteit van menselijke arbeid, maar zit daardoor ook vast aan een designcultuur.

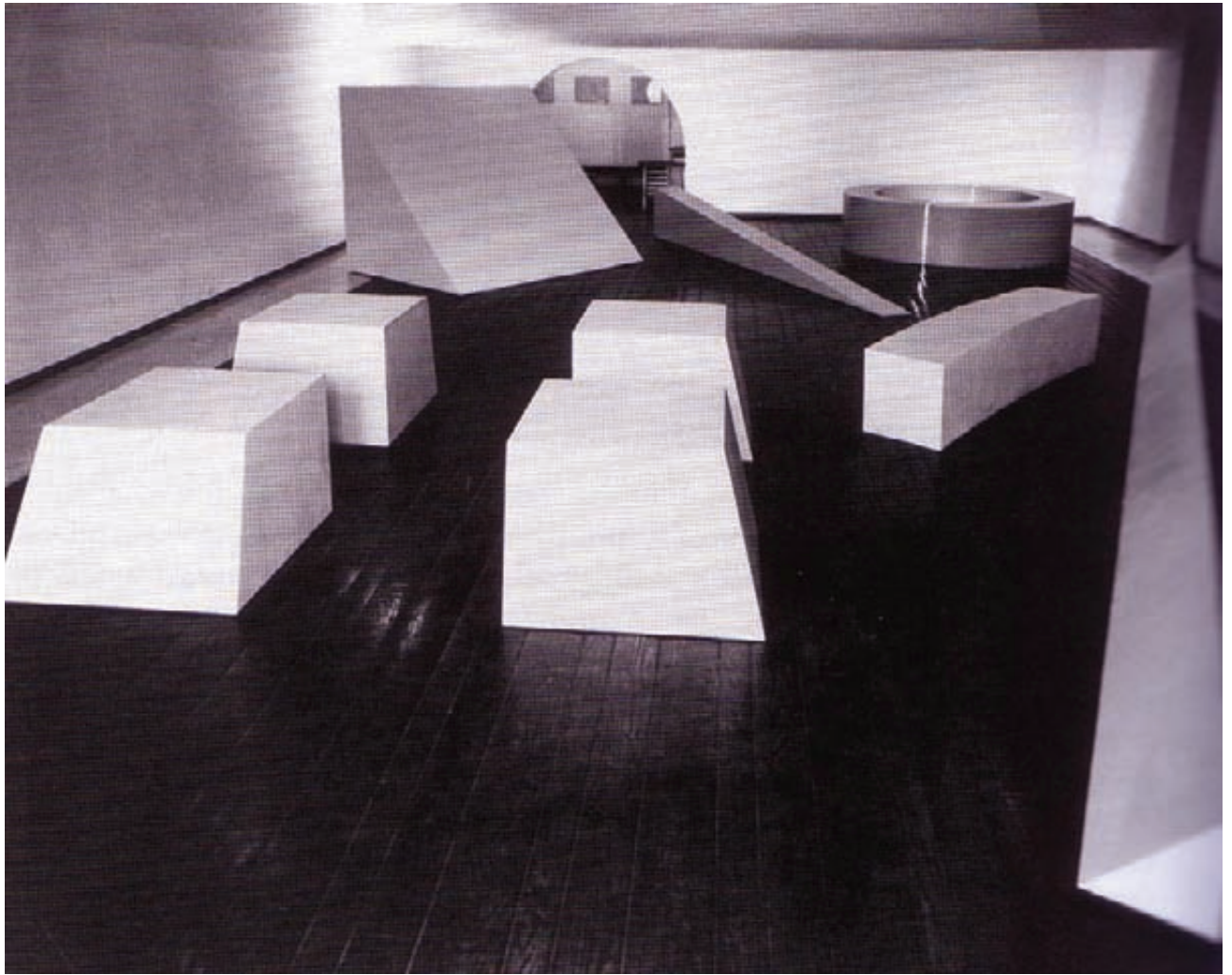
De zet van Judd bestaat er nu in deze productie zo te intensifiëren en te purifiëren dat zijn werkwijze zich richt tegen de nuttigheid van het product. Door de detaillering van de aansluiting zo lang te overdenken en de perfectie van het constructief werk te overdrijven in het stadium van ontkenning, rijmt het 'specific object' niet meer met de nuttigheid van het product. Judd weigert elke menselijke bedoeling en betekenis op te nemen waaraan het product uiteindelijk is overgeleverd, en differentieert zich zo van de doelmatigheid. We ontvreemden van het nut of het doel van de dagelijkse design-cultuur enkel om noch de pracht ervan te bewonderen. In de specificiteit van het materiaal en door de afstand tegenover de doelmatige productie die hij heeft bereikt, kunnen we nu overweldigd worden door de directheid van deze kwaliteit. Judd bewoog zich eerst door de productieprocedure van het design/architectuur om er dan van te vervreemden, zodat een afstand wordt gecreëerd voor de sensationele kracht van de specificiteit.

10 Josiah McElheny, *Invisible Hand* in: *Artforum International*, XLII nr. 10, Summer 2004, p. 209

11 Ann Temkin, *Charts the Complicated Terrain Surrounding the Preservation of Donald Judd's Work* in: *Artforum International*, XLII nr. 10, Summer 2004, p. 207

12 Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, 1967 in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 183

13 Theodor Adorno, *In Search of Wagner*, vertaald door Rodney Livingstone, Verso, Londen, 1981, p. 82-83



Robert Morris
one-person exhibition, Dwan
Gallery, Los Angeles, 1966

*"The differences between art that is flat and that which exist in space begin to take on more than a formal distinction, more than a convenient descriptive value. The very selection of one or the other is bound up with orientations that are as deep as culture itself."*¹

ROBERT MORRIS

minimalisme.3_VORM_the whole

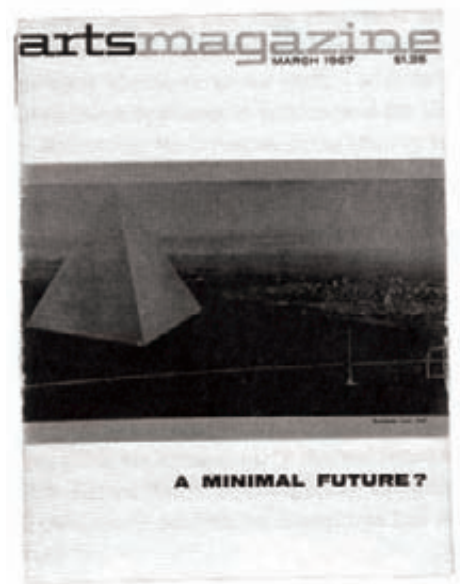
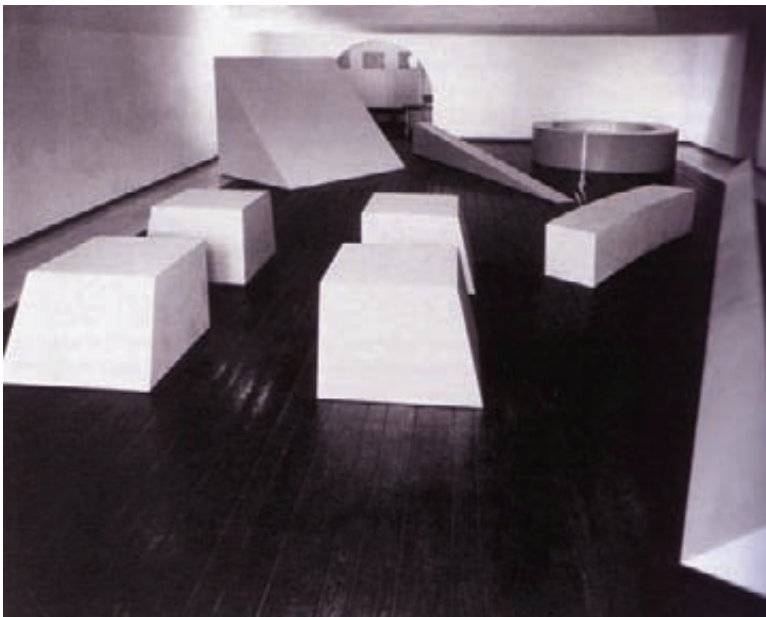
In 'Notes on Sculpture. Part 1' noemt Morris de vorm of de shape de belangrijkste waarde van de sculptuur en doelt daarmee op de kwaliteit van iets wat volledig is, op iets wat één geheel vormt. Bij Judd was het ook te doen rond het geheel van de vorm: *"The whole is it. The big problem is to maintain the sense of the whole thing."*² Het begrip van de 'wholeness' is de kwaliteit die de minimal art brengt in relatie tot de vorm. Tegenover meerdelige onvatbare kunstwerken plaatsen Judd en Morris de begrippen van ondeelbaarheid en éénheid. Morris plaatst krachtige 'gestalts' of 'unitary forms'; dit zijn prisma's die zich als een "constant, known shape" laten lezen. Morris beschrijft de vorm als volledig begrijpbaar: *"Characteristic of a gestalt is that once it is established all the information about it, qua gestalt is exhausted."*³ In dit verband benadrukt Morris dat vooral de eenvoud van 'the shape' belangrijk is. Want een complexere vorm geeft niet meer direct

¹ Robert Morris, *Aligned with Nazca*, 1975 in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, New York, 1993, p. 166

² Donald Judd in: Dan Flavin, Donald Judd, Frank Stella, *New Nihilism or New Art? interview with Bruce Glaser*, 1964 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p.198

³ Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 1966 in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 227

zijn patroon te kennen en is daardoor niet onmiddellijk te vatten.”*In the simpler regular polyhedrons, such as cubes and pyramids, one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur.*”⁴ Op de voor de theorie van de letterlijkheid karakteristieke wijze, werd de ‘shape as a whole’ steeds voorgedragen omwille van de begripbaarheid en de omvatbaarheid. Judd beschrijft - in vergelijking met eerdere Europese kunst waar een veelheid aan zaken te zien - zijn ‘specific objects’ als helder en duidelijk: *“The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas.”*⁵ Het literalisme benadrukt dat er geen variaties of contrasten zijn, er is enkel wat je ziet.



In tegenstelling tot deze karakterisering van de letterlijkheid, zegt Morris later in de tekst: *“While the work must be autonomous in the sense of being a self-contained unit for the formation of the gestalt, the indivisible and undissolvable whole, the major aesthetic terms are not in- but dependent upon this autonomous object and exist as unfixed variables that find their specific definition in the particular space and light and physical viewpoint of the spectator.”* Terwijl de kwaliteit van de ‘wholeness’ zich voordoet als een puur zelfstandige sculpturale waarde, blijkt deze toch afhankelijk te zijn van wat buiten de sculptuur ligt. Waar Judd nog een autonomie opeist, is deze bij Morris reeds tegenstrijdig. In zijn ‘Notes on Sculpture, Parts 1 and 2’ benadrukt Morris eerst de autonomie van de sculptuur, maar daarna benadrukt hij dat *“some of the new work has expanded the terms of sculpture”*.

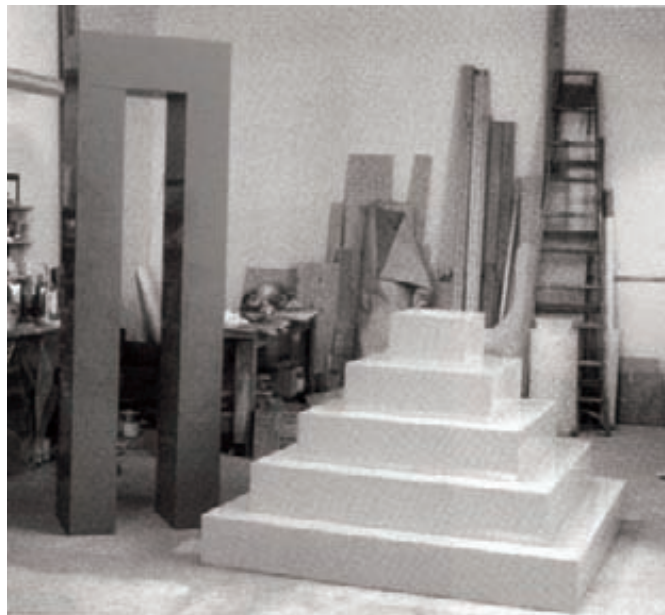
Deze tegenstrijdigheid, namelijk dat achter de bevattelijkheid van de pure sculpturale shape echter een soort onvatbaarheid schuilt waarop de kwaliteit van ‘the whole’ zich baseert, zullen we verder uitdiepen.

Dat ‘wholeness’ of omvattendheid niet een kwaliteit is die gebonden zou zijn aan het medium van de sculptuur, bewijst de cover van Arts Magazine uit 1967. Op deze cover staat een soort collage van R. Buckminster Fuller's ‘Tetra City’ (1967) die een gigantische piramide toont als een minimalistische ‘Gestalt’. In dit nummer van Arts Magazine bespreekt Graham drie tentoonstellingen over de minimal art die op de verwantschap met de architectuur duiden: “Scale Models and Drawings” in de Dwan Gallery; “Architectural Sculpture, Sculpture Architecture”

linkerpagina:
Robert Morris
one-person exhibition, Dwan
Gallery, Los Angeles, 1966

omslag van het nummer
maart 1967 van het Arts
Magazine

rechts:
John McCracken
Blue Post and Lintel I en
Yellow Pyramid, allebei 1965



4 *Notes on Sculpture*,
op.cit. (noot3), p. 226

5 Donald Judd, *Specific*
Objects, 1965 zoals herdrukt in:
James Meyer (red.), *Minimalism*,
London, Phaidon Press, 2000, p.
210

6 Robert Smithson,
Entropy and the New Monuments,
1966 zoals herdrukt in: James Meyer
(red.), *Minimalism*, London, Phaidon
Press, 2000, p.223

in the Visual Arts Gallery; en “Macrostructures” in de Richard Feigen Gallery. Graham vergelijkt in dit artikel de minimal art met architecturale monumenten en ook Robert Smithson maakt deze vergelijking: “*Many architectural concepts found in science fiction have nothing to do with science or fiction, instead they suggest a new kind of monumentality which has much in common with the aims of some of today’s artists. I am thinking particular of Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin and of certain artists in the ‘Park Place Group’.*”⁶ De ervaring van ‘the whole’ of de ‘Gestalt’ als kwaliteit is dezelfde als diegene die we bij prismatische architectuur hebben, wat McCracken met zijn piramide en ziggurat-gestalts reeds expliciteerde. Meer zelfs, het lijkt erop dat door het ‘whole’ met de architectuur te verbinden, de kwalitatieve werking van de omvattendheid duidelijk wordt.

Het verband van 'the whole' met de architectuur wordt duidelijk in de latere tekst 'Aligned with Nazca' van Robert Morris. In de Nazca-woestijn lopen lijnen die voertuigen in de grond getrokken hebben tussen de drukke polen van de steden. Wanneer we deze lijnen in luchtfoto zien, zijn zij als een geheel vatbaar. We zien ze als een herkenbare, vlakke geometrische figuur. Wanneer we echter in de woestijn staan, heeft de werking van de perspectief de lijn vervormd en kunnen we de lijn niet meer helemaal vatten. Door de grote schaal van de lijn, zien we het einde niet meer van 'the whole'. De lijn herkennen we nog steeds als de vlakke geometrische figuur die we op de luchtfoto zagen, maar we zien nu ook een figuur die gerelativeerd is in zijn begrip door de perceptie in de ruimte. De ervaring van 'the whole' blijkt – in tegenstelling tot wat de term doet vermoeden – tweeledig te zijn: *"Perhaps the most compelling aspect of Minimalism was that it was the only art of objects (aside from the obvious example of architecture) that ever attempted to mediate between the notational knowledge of flat concerns (systems, the diagrammatic, the logically constructed and place, the preconceived) and the concerns of objects (the relativity of perception in depth)."*⁷ Hier wordt de tweeledigheid van de ervaring van de 'whole' duidelijk in termen van de architectuur: er is het vlakke plan als geometrische figuur en er is de ervaring van de gestalt in de ruimte. Deze dubbele ervaring van 'the whole' brengt de typisch architecturale dualiteit samen: enerzijds is er het plan, anderzijds de perspectief. Het is deze ervaring die we bij de piramides hebben en bij andere zuivere prismatische gebouwen. We herkennen het patroon van het gebouw onmiddellijk als bijvoorbeeld een balk, maar toch blijft door de onvatbaarheid van de perspectief het volume ons boeien. *"In light of these remarks on the nature of the surface and the spatial, the lines of Nazca take on a deeper meaning. For here, as in Minimalism, the flat and spatial are mediated."*⁸

7 *Aligned with Nazca*, op. cit. (noot 1), p. 166

8 *Aligned with Nazca* in: op. cit. (noot 1), p. 166

9 *Notes on Sculpture*, op.cit. (noot3), p. 226

10 *Aligned with Nazca* in: op. cit. (noot 1), p. 166

Als we in de minimal art een kubus waarnemen als 'the whole', dan is ook hier die ervaring tweeledig. Enerzijds zien we het geometrisch patroon zoals we dat vooringebeeld in onze geest hebben en zo kon Morris op een letterlijke wijze stellen dat: *"In the simpler regular polyhedrons, such as cubes and pyramids, one need not move around the object for the sense of the whole, the gestalt, to occur."*⁹ Maar anderzijds toont de kubus zich voortdurend anders door de werking van de perspectief. Geen enkel standpunt geeft hetzelfde beeld. Robert Morris verduidelijkt (in dezelfde tekst over de Nazca-woestijn, na de hoogtijden van de minimal art in 1975) die ervaring van 'the whole' met het voorbeeld van een bocht in een weg: *"At a point in time the highway sign for a curve is "seen". The subsequent curve is negotiated; lived through from beginning to end. The physical world divides for us between the flat, where notational information exists perceptually outside of space, and the spatial, where perceptual relativity is the constant."*¹⁰ In de schilderijen van Patricia Johanson wordt de dualiteit van de ervaring van de lijn letterlijk geïllustreerd. De lijn die zij op een wand tekent is net lang genoeg zodat de blik ze net niet als vlakke figuur kan vangen. Door



Looking down on a Nazca line drawing (Courtesy of Robert Morris)

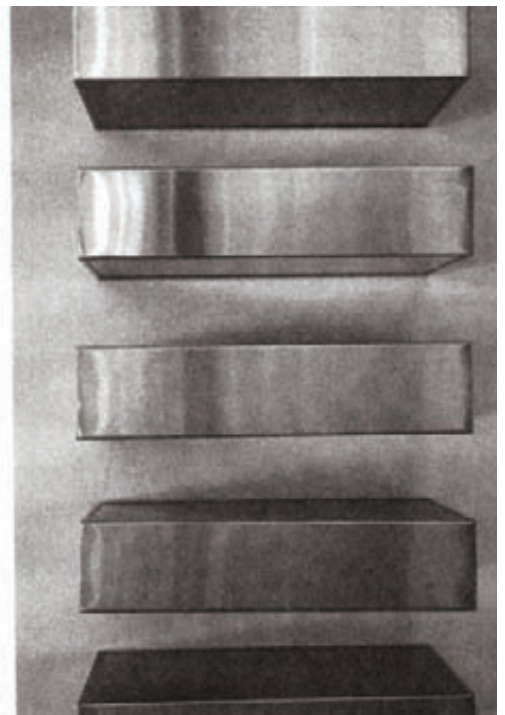
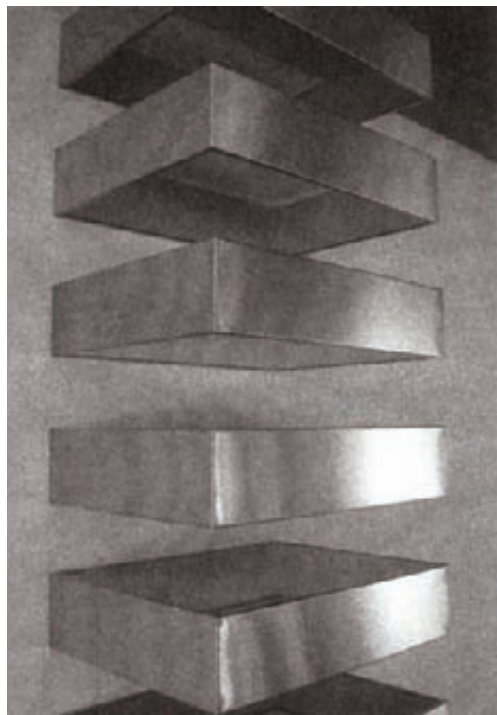
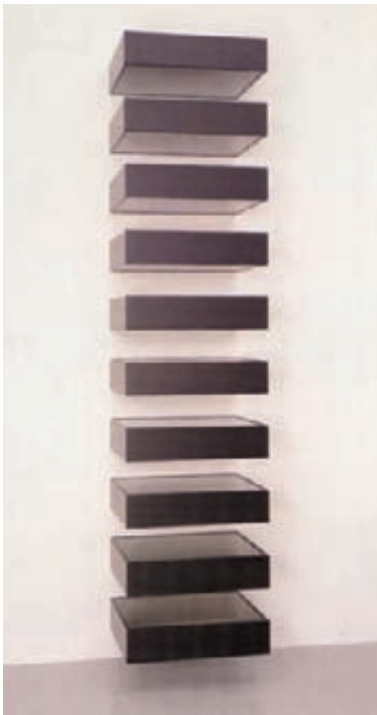
View of Nazca lines from the ground. The irregular tracks in the foreground were made by a modern truck. (Photo: Maria Reiche.)



Patricia Johanson
Minor Keith, 1967

de onvatbaarheid van de lijn wordt de vlakheid overgeleverd aan de werking van de perspectief in de ruimte. De vlakke lijn wordt plotseling de wand van de museumruimte waarop ze is geschilderd.

Judd bracht deze complexiteit van de visuele ervaring op zijn best naar voor in zijn horizontale kaders die serieel boven elkaar tegen een wand zijn gemonteerd. Bij een frontale kijk op zijn werk op zo'n vijf meter afstand zien we een reeks glanzende, zwevende rechthoeken die op gelijke afstand van elkaar zijn geplaatst. De vlakke geometrische figuur is onmiddellijk duidelijk door de non-compositie die elke hiërarchische ordening en daarmee elke aanleiding tot interpretatie bewust vermijdt. Wanneer we nu dichterbij het werk komen, wordt duidelijk dat



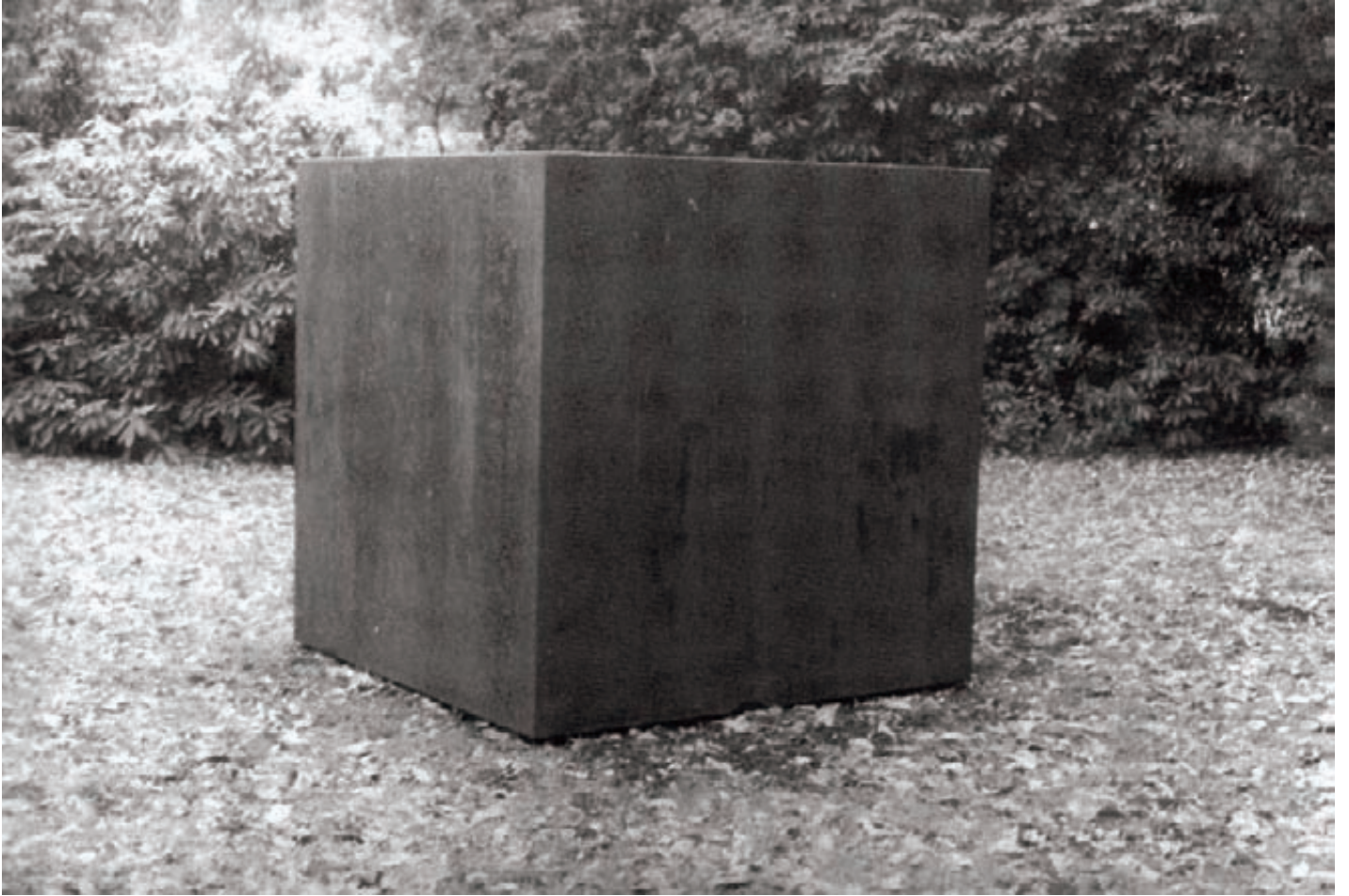
Donald Judd
zonder titel, 1968

de kaders vanaf de wand uitkragen en van heel dicht kan je door het plexiglas de constructie van de kaders zien. In deze dichte nabijheid zie je nu ook hoe verschillend de zichten zijn naargelang de positie die je inneemt. Ook het licht valt voortdurend anders op het werk doordat het licht dat door één plaat valt weer anders op de volgende inwerkt, waardoor de kolom een eigen onvatbaar lichtspel teweegbrengt. Ook op de stalen kaders reflecteert het werk het licht dat van de andere zijde van onze positie komt. Wanneer we bewegen en ons oog voorbij het werk glijdt, krijgen we telkens een nieuw zicht dat telkens ook een nieuwe reflectie met zich meebrengt. Het lijkt wel of ons oog verdubbeld wordt door een blik van

het object zelf. Bij elke andere positie, zien we een andere reflectie volgens de gewijzigde hoek. Wanneer we ons afvragen hoe het komt dat we zien wat we zien, lijkt de vraag te wijzen naar de reflectie op het kader of eerder naar wat de kaders zien. Even leven we ons in in de positie van het kunstwerk zelf en proberen we door de ogen van het werk naar de wereld te kijken.

Judd alludeert ook op onze evidente kennis van de perspectief om diepte te lezen en voor te stellen. De open ruimtes tussen de volumes, die op het eerste zicht eenvoudigweg leeg lijken, geven een soort meetbare eenheid aan het werk die de vervorming door de perspectief benadrukken. In een schuin zicht toont een object van Judd zich zoals een gebouw dat zich in een perspectief plaatst. Elk zicht lijkt te refereren aan de eigen onvolledigheid. Bij elk zicht vragen we ons af hoe het zicht vanuit die andere positie zou zijn, welke zichten nog spannender kunnen zijn. Het rationele denken dat veronderstelt een object in zijn geheel te kennen wordt onderuit gehaald door het benadrukken van de perceptie die steeds onvolledig is. Zoals de fenomenoloog Merleau-Ponty zegt: *"What prohibits me from treating my perception as an intellectual act is that an intellectual act would grasp the object either as possible or as necessary. But in perception it is 'real', it is given as the infinite sum of an indefinite series of perspectival views in each of which the object is given but in none of which is it given exhaustively."*¹¹ Tegenover de bevattelijkheid van het geometrisch patroon en de directheid van zo'n beeld (waarop Morris, Judd e.a. minimalisten de nadruk legden) zijn deze eenvoudige prismatische vormen juist interessant omdat tegenover de 'saaiheid' van de constante 'known shape' de variatie die de perspectief en het lichtspel brengt, expliciet gesteld werd.

11 Merleau-Ponty zoals geciteerd in: Rosalind Krauss, *Allusion and Illusion in Donald Judd*, 1966 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p.212



Tony Smith
Die, 1962

Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?

A: I was not making a monument.

Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?

A: I was not making an object.

Tony Smith's replies to questions about his six-foot steel cube¹

TONY SMITH

minimalisme.4_RUIMTE the presence of the real

Morris stelt 'shape' als de belangrijkste parameter van de sculptuur om in het tweede deel van de 'Notes on Sculpture' de vorm onmiddellijk functie te maken van de ervaring in de ruimte. Hier beschrijft Robert Morris datgene wat we willen aantonen: **hoewel het object zich autonoom voordoet als een sculpturale shape, wordt de minimalistische kracht ontleend aan wat het werk zelf niet toont.** I.v.m. de ruimte – de kwaliteit die Morris in de eerste plaats steeds heeft nagejaagd – zegt Morris dat het object niet zelfstandig is, maar dat het steunt op wat buiten het werk ligt. *"But the concerns now are for more control of and/or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space, body, are to function. The object itself has not become less important. It has merely become less self-important."*² De ruimtelijke kwaliteit verkrijgt de minimal art opnieuw door met een architecturaal begrip te werken dat dan in het werk zelf onzichtbaar wordt gemaakt. Hoe de minimalistische sculptuur door een architecturaal bewustzijn de ruimtelijke kwaliteit zo duidelijk wist te stellen, zullen we hier nagaan.

¹ Tony Smith zoals geciteerd in: Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 1966 in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 230

² Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 1966 in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 234

Hoewel in het bovengenoemde citaat Tony Smith voor een grootte kiest die specifiek aan de grootte van het lichaam is gekoppeld, argumenteert Robert Morris voor een monumentalere schaal die qua grootte op zich veel specifiek is en vooral omdat *“A larger object includes more space around itself than a smaller one.”*³ Het werd al snel duidelijk dat de minimal art zich in zijn grootte tegen de eerdere schaal van de sculptuur afzette om het ruimtebegrip op te zoeken zoals dat zich in de architectuur voordoet. De eerste kunstenaar die Gregory Battcock noemt in zijn introductie voor zijn anthologie over de minimal art is de beeldhouwer-architect Mathias Goeritz die met Luis Barragan de ‘Torres de la Ciudad Satelite’ (1957) in Mexico oprichtte. De minimal art had inderdaad een fascinatie voor de monumentale schaal en het lijkt er inderdaad op dat de sculptuur van Goeritz de minimal art voorafgaat. In 1967 vond in de Corcoran

³ Notes on Sculpture, op. cit. (noot 2), p. 231



Louis Barragan
Torres de la Ciudad Satelite,
Mexico, 1957

rechterpagina:
Ronald Bladen
The X, installed in “*Scale as Content*”, the Corcoran
Gallery of Art, Washington,
D.C., 1967

Gallery of Art in Washington D.C. de tentoonstelling ‘Scale as Content’ plaats waarvan de titel van de tentoonstelling het programmatische belang aantoonde van het begrip schaal voor het onderzoek naar de ruimtelijkheid in de minimal art. In deze tentoonstelling was Ronald Bladen’s beruchte ‘X’ te bewonderen die in gevecht ging met de kolommen van de architecturale structuur waartussen de ‘X’ geklemd zat. De grenzen van de ruimte worden nadrukkelijk beklemtoond en het lijkt alsof de ‘X’ a.h.w. uit de museumruimte wil breken. De ‘X’ geeft zo een startschot om de museumgrens te verlaten. Grootschalige projecten van Richard Serra of earthworks van Michael Heizer en Robert Smithson zouden niet lang uitblijven.



Hoe groter de schaal, hoe reëler de ruimtelijke ervaring werd. Lucy R. Lippard beschrijft deze fascinatie van de minimalistische kunstenaars voor het industriële landschap: *"The presence of industrial monuments such as gas or oil drums, water tanks, windowless buildings, concrete pillboxes, airports, highways, parking lots, and housing projects have inspired a certain envy on the part of artist who have aspirations to immense scale but little chance of being able to work in such dimensions."*⁴ Tony Smith expliciteerde de interesse voor de architecturale reële ervaring van de bebouwde ruimte wanneer hij in een interview zijn herinnering aan een nachtelijke rit op een onafgewerkte autostrade in New Jersey formuleert. *"The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first I didn't know what it was, but its effect was to liberate me from many of the views I had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art. The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it."*⁵ Deze ervaring van Smith verwijst in de eerste plaats naar zijn fascinatie met het sublieme dat opgewekt wordt door het industriële landschap, maar toont ook aan welke potentie er zit voor de kunst in het effect van 'the real' die hier wordt opgeroepen door het bebouwde landschap. Heel de expansie van de minimal art en de schaal die alsmaar groeit kan je lezen als een verlangen naar 'the reality ... that had not had any expression in art'.

Terwijl deze expansie van het ruimtebegrip over het architecturale landschap zich afspeelde, stelde de vraag zich hoe je binnen de grenzen van de museale ruimte deze tijd-ruimte ervaring kon construeren. Het werd duidelijk dat om het effect van 'the real' in het architecturale landschap een expressie te geven in de kunst, je de architecturale container moest benutten om deze tijd-ruimte ervaring te creëren. Michael Benedikt schreef over de tentoonstelling 'Ten' in de Virginia Dwan Gallery in New York 'Sculpture as architecture: New York letter, 1966-67': *"The Morris ... threw a particular weight of interest on the gallery boundaries, especially the walls, which it closely resembled. Although grayish, the row of six waist-high galvanized iron boxes by Judd also seemed to sculpt space outward, throwing as much interest on the space around it as it attracted to itself. In both cases one felt as if one were strolling around inside an important aspect of the work."*⁶

Om de essentie van de tijd-ruimte-ervaring die door Tony Smith was gekarakteriseerd in zijn nachtelijke rit, verder uit te diepen binnen het museum, zullen we de fel omstreden tekst 'Art and Objecthood' van Michael Fried gebruiken. Het verhaal over de reële tijd-ruimte ervaring van Tony Smith neemt een centrale positie in in de argumentering van Fried omdat deze ervaring "the

4 Lucy R. Lippard, 10 *Structurists in 20 Paragraphs* in: Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, Cambridge, Londen, 2004, p.26

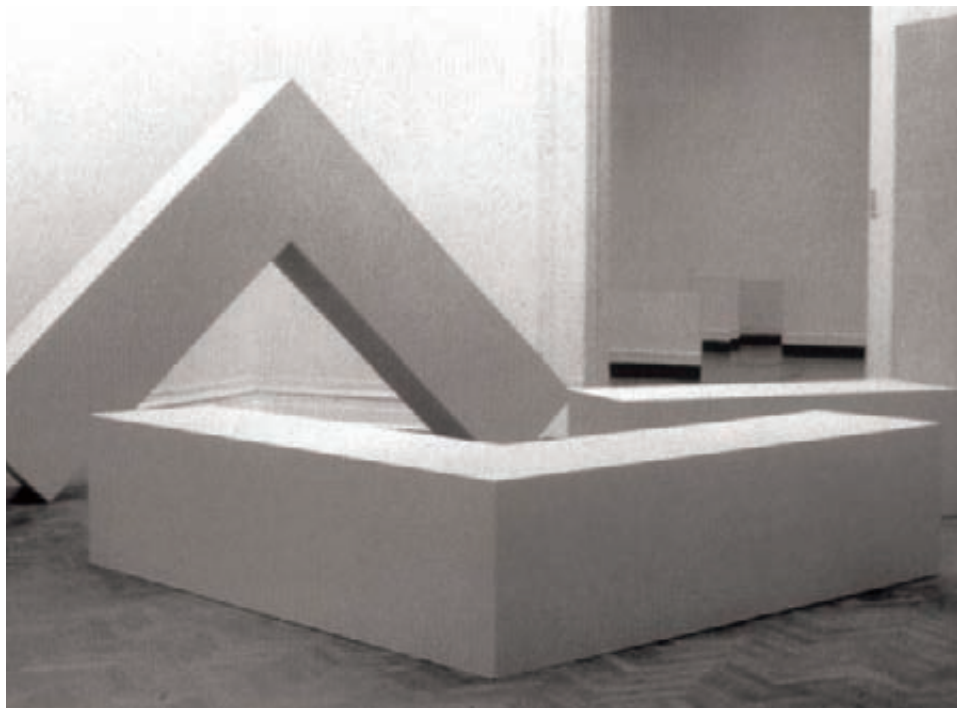
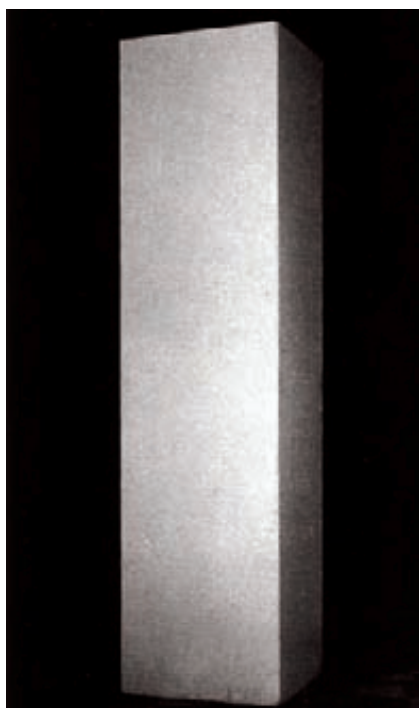
5 Tony Smith zoals geciteerd in: Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 131

6 Michael Benedikt, *Sculpture as architecture: New York letter, 1966-67* in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 74

7 Yvonne Rainer, *A Quasi Survey of Some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A*, 1968 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p.235

conventional nature of art” toont die hij wil aanvallen. Maar om deze aanval te ondernemen, moet Fried deze ‘conventional nature’ begrijpen en legt daardoor de essentie bloot van de ruimtelijkheid van de minimal art. In zijn aanval verduidelijkt Fried tegelijk de kracht van deze architecturaal ruimte-tijd-ervaring in vergelijking met eerdere modernistische kunst.

Fried zal zich beperken tot de schaal van het menselijk lichaam omdat hij de allegorie van het theater gebruikt om het effect van ‘the real’ te vatten. De museumruimte zet de theatersetting en het minimalistisch object is de acteur die wacht op de komst van de toeschouwer om de opvoering te laten beginnen. De



allegorie van het theater is niet zomaar uit de lucht gegrepen. Morris was immers altijd al via zijn vrouw Simone Forti verwickeld in het theatergebeuren. Daarnaast bestond er in de New Yorkse scène een uitwisseling van gedachten tussen het minimalisme en het dans-theater onder leiding van Yvonne Rainer⁷. Het meest opvallend waren de performances die Morris bracht in relatie met zijn sculpturen. Het werk ‘the Column’ ontwierp Morris voor een performance met La Monte Young in The Living Theatre waarbij een kolom voor drie en een halve minuut rechtop zou staan en horizontaal zou liggen voor drie minuten. De vorm van de kolom veranderde van positie in de ruimte als functie van een bepaalde duur. Ook de drie L-vormige sculpturen (oorspronkelijk bedoeld als een groep van negen) in the Green Gallery komen voort uit deze vorm van theater. Later bracht Morris

Robert Morris
Column, Painted plywood,
1961, used for a performance
at the Living Theatre in New
York

Robert Morris
zonder titel (L-Beams),
1965-67, Installation view,
Stedelijk Van Abbemuseum,
Eindhoven, 1968

nog andere performances die de sculptuur in relatie brachten met het lichaam als functie van een bepaalde duur. Het lijkt wel of de performances die Morris bracht een soort demonstratie waren of uitleg verschaften over hoe je geacht werd zijn sculpturen te lezen. Dat Fried in deze context op de proppen komt met het theater is dus niet echt verwonderlijk. De tekst 'Art en Objecthood' kan je zien als het transponeren van de performances van Morris naar heel het minimalisme.

Fried beschrijft eerst hoe de minimalistische sculptuur als een soort lichaam erin slaagt een spanning op te wekken die vergelijkbaar is met het theater. Het minimalistisch object staat op het podium en wacht als het ware op de toeschouwer om de zaal binnen te komen. Vanaf het ogenblik dat de toeschouwer in de zaal is, blijft de sculptuur zich tot de toeschouwer richten. Maar het stuk dat wordt opgevoerd is dat van John Cage: 4'33". Hoewel de aandacht van de toeschouwer volledig gericht is op de uitvoerder, is er niets te horen behalve het alledaagse geruis. Daar waar de blik op gevestigd is, zegt zelf niets. Het theater dat plaats vindt, is het theater dat zich elke dag afspeelt in de architectuur. De gebeurtenis die de toeschouwer meemaakt is de ruimte-tijd ervaring "*as it happens, as it merely is.*" Het is deze conventionaliteit van de ruimte-tijd-ervaring zoals die zich voortdurend afspeelt en door de minimal art wordt opgeroepen, die Michael Fried benadrukt.

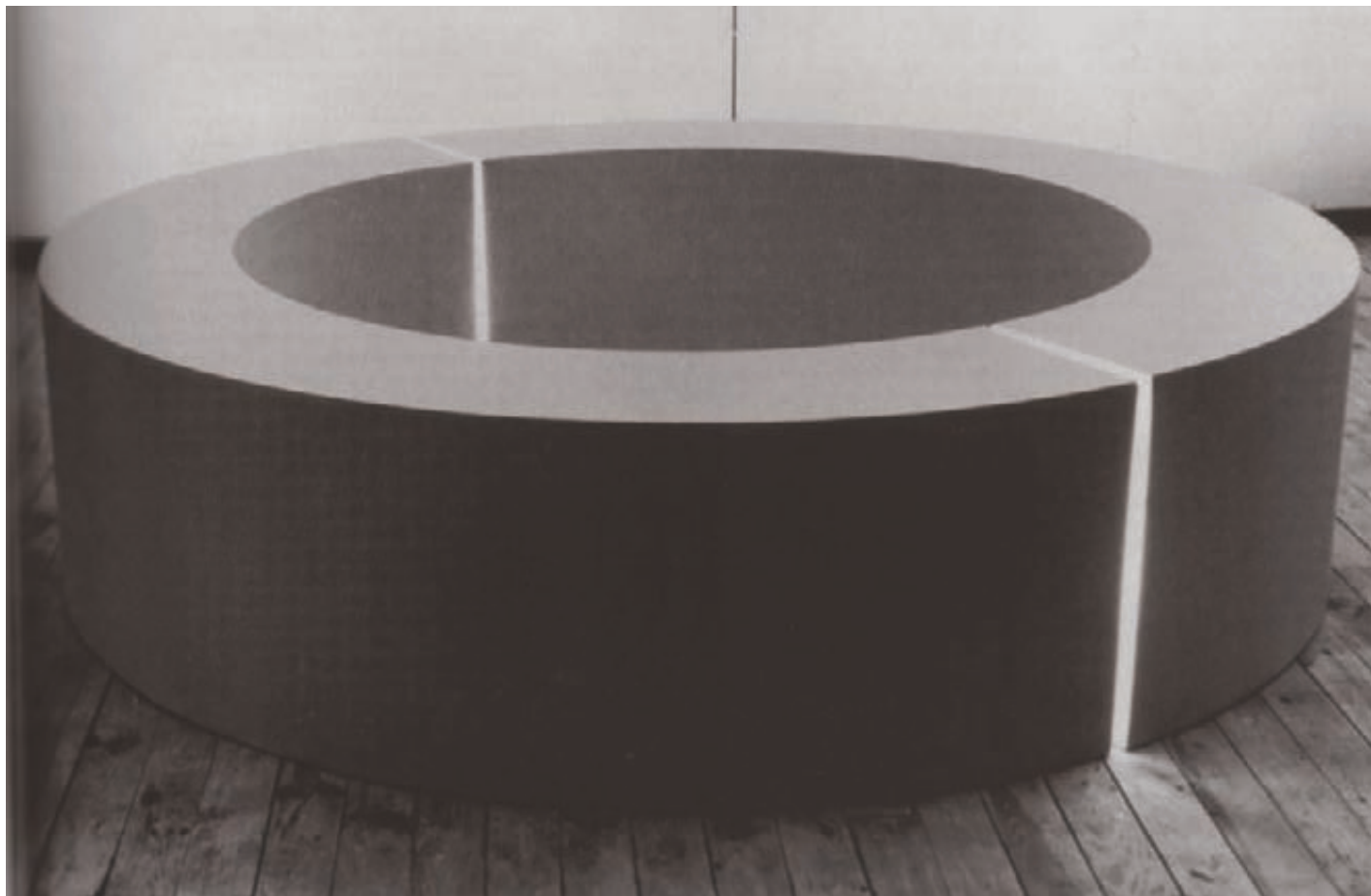
8 *Art and Objecthood*, op. cit. (noot 5), p. 146

9 James Meyer diept de tekst van Fried verder uit aan de hand van Cavell. Cavell is in deze context belangrijk, naast het feit dat hij helpt om de theologische connotatie van presentness te verduidelijken ook omdat hij het modernisme presenteert als één van communicatie. "*A composed work of art made by someone who attempts to communicate to a viewer (or listener or reader) seeks to affirm the viewer's presentness. 'The first act about art', according to Cavell was 'that it must be felt'.*"

In: James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the sixties*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, p. 238

Er wordt niets gezegd en er gebeurt niets om over te spreken. "*I have nothing to say and I am saying it*" (John Cage). Omdat er geen enkele gebeurtenis plaats vindt, is het enige wat overblijft als we terugblikken een soort tijdservaring. Het enige wat je kan abstraheren uit Cage's stuk is de duur. Zo kan je ook zeggen over Smith's autorit dat het het tijdsbegrip duidelijk maakt dat vastzit op de omgang van de minimalistische sculptuur met de ruimte. In de woorden van Smith "you just have to experience it" wordt het tijdsbegrip in oppositie gezet met het eerder modernistische tijdsbegrip. Dit tijdsbegrip van de minimal art benoemt Fried als 'presence'. Tegenover het minimalistisch tijdsbegrip als een ervaring van een bepaalde duur stelt Fried het modernistisch tijdsbegrip van 'presentness'. Presentness heeft geen duur. Het is een ogenblik van genade. In tegenstelling tot de tijdservaring van alledag beperkt zich de duur van het modernistische kunstwerk tot één moment dat voor eeuwig blijft. "*We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace*", zo besluit Fried zijn tekst 'Art and Objecthood'. De presentness van het ogenblik schenkt genade aan het gewone leven. Presentness is het gevoel "*as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to be forever convinced by it.*"⁸ Het modernistische kunstwerk probeerde in één expressieve daad voor eeuwig te overtuigen. In tegenstelling tot de conventionele duur van het minimalisme waar niets gezegd werd, probeerde het modernisme iets te communiceren. Het modernisme van Fried was een modernisme dat in

een betekenisvolle daad probeerde de kijker te raken. Door de zeldzaamheid van die sterke bewogenheid doorbreekt het modernistisch kunstwerk de alledaagse ervaring. In deze opvatting van het modernisme waar de daad van de uitspraak cruciaal was, kwam kunst die zich plaatste in de wereld van het alledaagse als bedreigend over. De minimal art zei niets meer, bracht geen semantisch veld meer aan en bedreigde op deze wijze het modernistische kunstwerk in haar formele autonomie. Fried voert Caro in deze context aan als een voorbeeld voor geslaagde



laat-moderne kunst om aan te duiden dat de kunst niet moest vervallen tot een ongelooft in de expressie zoals het minimalisme maar eerder dat in het bewustzijn van de imperfectie van de communicatie een 'moment van genade' nu alsnog overtuigender overkwam en zelfs nog succesvoller werd.⁹

Robert Morris
***Untitled (2 Half-Circles with Light)*, 1966**

Naast dit tijdsbegrip is er het ruimtebegrip dat niet meer te vatten is zoals dat het geval was in het autonoom modernistisch kunstwerk. De ruimte ligt immers niet meer in het kunstwerk zelf, maar is de ruimte die vloeit tussen het kunstwerk en



Carl Andre,
Crib, Compound en Coin, 1965

de museumruimte. Wij kunnen het niet kaderen in één foto, in één zicht omdat we er zelf deel van zijn. In de Tibor de Nagy Gallery in New York stelde Carl Andre zijn 'Crib, Compound, Coin' tentoon in 1965. De drie vormen waren gemaakt met planken uit een licht materiaal en respectievelijk horizontaal gestapeld, geschrinkt of in rechthoeken samengelegd. Door de grootte van de volumes die heel de museumruimte vulden, demonstreerde Andre zijn notie van 'sculpture-as-place'. De sculptuur vestigde de aandacht op de ruimtelijke ervaring in relatie tot zijn architecturale container doordat het de blik van de kijker en zijn beweging voortdurend blokkeerde. Terwijl het moeilijk was om te manoeuvreren in de ruimte, was het al even moeilijk één volume in één blik te vatten. We zien niet meer het object, maar we zijn gevangen in de ruimte van de installatie. We ervaren de ruimte in real time, in real space. De tijd waarin de kunst vertoeft en de tijd waarin we leven zijn dezelfde geworden, net zoals de ruimte van het kunstwerk en de ruimte van de architectuur waarin het zich bevindt ook zijn samengesmolten. Wanneer Michael Fried de rit van Tony Smith vergelijkt met de ervaring van een minimalistisch object, wijst dit ook op de "there's no way you can frame it" van het object, de onomvatbaarheid van de ruimtelijke ervaring. Het beeld door de voorruit van de wagen blijft zich herhalen maar nooit op dezelfde wijze omdat we deel zijn van die ervaring. Het object toont niet zichzelf, maar maakt de ervaring van de architecturale ruimte duidelijk. De beschrijving van Carl Andre over zijn werk stelt deze 'there's no way you can frame it' van de ruimtelijke ervaring nog helderder: *"A road doesn't reveal itself at any particular point or from any particular point. Roads appear and disappear. We have to travel on them or beside them. But we don't have a single point of view for a road at all, except a moving one, moving along it. Most of my works... cause you to make your way along them or around them or to move the spectator over them."*¹⁰

10 Carl Andre in een interview met Tuchman zoals geciteerd in: *Minimalism. Art and Polemics in the sixties*, op. cit. (noot 9), p. 196

11 Anette Michelson, *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, 1969 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p. 247

12 *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, op. cit. (noot 11), p. 247

Anette Michelson bevestigt, maar op positieve wijze, in een tekst voor de kataloog van een retrospectieve in Washington over Morris, de bedreiging van het autonome modernistische kunstwerk door de minimal art zoals deze door Fried beschreven is. Waar Robert Morris in zijn literalistische theorie nog een autonomie voor de sculptuur claimt, om dan toch (aan het twijfelen gebracht door de 'object/subject' verhouding) de autonomie te ontkennen, bevestigt Michelson (zoals Fried) dat de minimal art zich juist door de verschuiving van het ruimte- en tijdsbegrip tegen de autonomie van het modernistische kunstwerk keert. Morris daagde de *"convention or fiction sustaining the sculpture and criticism of a preceding generation"*¹¹ uit. Door de notie van een tijdsduur en een ruimtelijkheid die zich niet laten vatten in het kunstwerk keert Morris zich tegen de generatie van het modernisme die een notie vasthield: *"of a space that was the medium of a predominantly visual and synthetic perception, which is to say, it posited a sculpture which, addressing itself to the eye, elicited a reading, as synthetic recomposing, creating, projecting a synthesized virtual space, distinct from that of non-aesthetic experience."*¹²

De ervaring van ruimte en tijd zoals Fried en Michelson die beschrijven is gebaseerd op de fenomenologische filosofie van Merleau-Ponty. Merleau-Ponty was de kernfilosoof voor het minimalisme en ook Morris was sterk vertrouwd met zijn geschriften. Maar de Merleau-Ponty van Fried is niet dezelfde als die van Michelson. Fried gebruikte vooral de latere semiologische geschriften van Merleau-Ponty. Bij Fried komt de ervaring van het minimalistisch object over als een passieve eindeloze ervaring van de tijd. Michelson baseerde zich daarentegen op de vroegere teksten van Merleau-Ponty die gebaseerd waren op het lichaam. Bij Michelson komt het lichaam op het podium als de actieve katalysator van de ruimte-tijd ervaring (zoals in het citaat van Andre duidelijk wordt). We ervaren de sculptuur door de manier waarop het lichaam omgaat met de ruimte. *"Morris' questioning of a self-contained system of virtual space is impelled by a recognition of the most profound and general sense in which our seeing is linked to our sense of ourselves as being bodies in space, knowing space through the body. Acknowledging sight as more and other than seeing, he proposes that we take serious account of the fact that 'to perceive is to render one's self present to something through the body.'"*¹³

13 Robert Morris: *An Aesthetics of Transgression*, op. cit. (noot 11), p. 249

14 Charles Sanders Peirce zoals geciteerd in : *Robert Morris: An Aesthetics of Transgression*, op. cit. (noot 11), p. 247

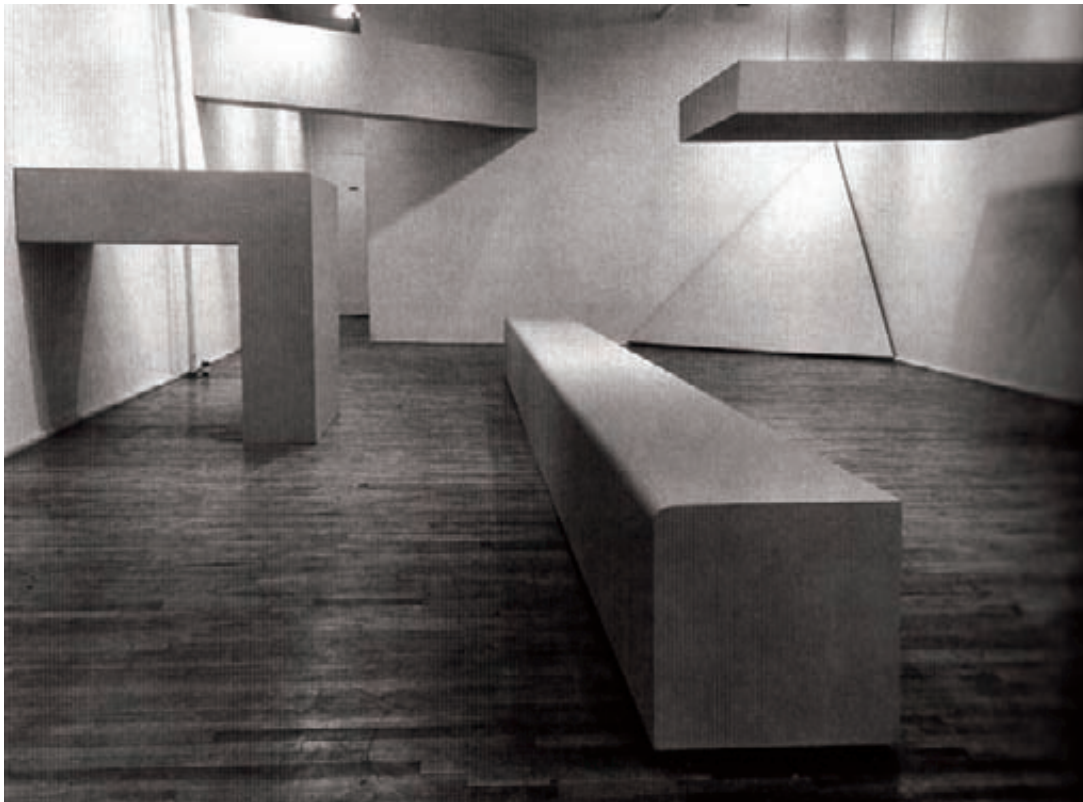
15 *Art and Objecthood*, op. cit. (noot 5), p. 165

16 *Notes on Sculpture*, op. cit. (noot 2), p. 226

Maar waar Fried deze transgressie als bedreigend opvat, waardeert Michelson de theatraliteit van Morris. Het belang van deze positieve waardering is dat Michelson 'de bewustwording' ervan benadrukt bij de kijker. Michelson geeft de begrippen die Fried hanteerde een andere naam, waardoor de conventionaliteit die Fried steeds benadrukte, nu wordt gewisseld voor het beklemtonen van de bewustwording van die conventionaliteit. De modernistische onmiddellijkheid van het begrip 'presentness' benoemt Michelson als 'firstness' in de perceptie, waarbij geïmpliceerd wordt dat de 'presence' overeenkomt met een 'secondness' in het bewustzijn. Het begrip van 'firstness' dat ze koppelt aan 'presentness' haalt ze bij de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce. Peirce deelt de gewaarwording waaruit we onze 'waarheid' destilleren op in graden van kennis. 'Firstness' staat hier voor de onmiddellijke sensuele gewaarwording van de mens. *"Firstness is somehow absolutely present. It is a purely monadic state of feeling and somehow immediate, without its immediacy being derived by reflection from what is not immediate. It is fresh, free, vivid, original, spontaneous."*¹⁴ Firstness is zoals presentness onmiddellijke gewaarwording, terwijl secondness staat voor een *bewustwording van het zien*. In deze secundaire reflectie over de perceptie hoort volgens Michelson Morris thuis.

Zoals Fried al zei: *"Whereas in previous art 'what is to be had from the work is located strictly within [it],' the experience of literalist art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder."*¹⁵ In plaats van een kunstwerk dat je in een andere wereld brengt, richt het werk zich tot de wereld waarin de kijker staat. Het kunstwerk is niet het object dat we zien,

maar het is de ervaring die wordt gecreëerd door het object. Zo is er geen object meer om over te oordelen, omdat we zelf deel geworden zijn van het kunstwerk. Zoals Fried zegt wordt de kijker deel van dezelfde situatie als het object en wordt daardoor de conventionaliteit van onze ruimtelijke ervaring duidelijk. Maar juist zou het zijn, zoals Michelson, om te zeggen dat het minimalistisch object ons van onze conventionele ruimte-tijd ervaring bewust maakt. Door het benadrukken van de bewustwording bij de perceptie van de kijker, wordt de cirkel van de minimalistische strategie gesloten: eerst richt het minimalistische object zich tot haar architecturale container en tot de conventionele architecturale tijd-



Robert Morris
one-person show,
Green Gallery, New York,
1964

ruimte om een situatie te creëren; pas wanneer de bezoeker binnenkomt en zich bewust wordt van zijn conventionele architecturale-ruimtelijke ervaring, is het kunstwerk compleet. Door deze bewustwording wordt de *conventionaliteit* van de tijdservaring in de architecturale ruimte *tot theater*. Door de reflectieve natuur van Morris' sculpturen wordt de conventionaliteit van onze ervaring tot een theatrale ervaring omdat ze aanschouwelijk is gemaakt. *"One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context."*¹⁶



Robert Morris
zonder titel (L-beams), 1965
Installatie in Green Gallery,
New York, 1965

minimalisme.5_CONTEXT_

the white cube

Het minimalisme vestigde een nieuw ruimtebegrip dat zich tot hiertoe liet beschrijven in de beweging van het lichaam. De wijze waarop het lichaam zich verplaatst in de tijd, liet de ruimte begrijpen. *“Il y a espace dès qu’on prend en considération des vecteurs de directions, des quantités de vitesse et la variable de temps. L’espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sort animée par l’ensemble des mouvements qui s’y déploient.”*¹ Maar om de ruimte aan het vervloeien te krijgen heeft het lichaam een weerstand nodig. Het lichaam brengt in zijn verplaatsing tot de wanden en de minimalistische sculptuur de ruimte in beweging. De ruimte die vloeit rond de minimalistische sculptuur laat zich ontleden als de beweging van het lichaam tegenover de wanden van het museum. *“L’espace est un lieu pratiqué.”*² De ruimte wrijft zich als het ware in de lichaamsbeweging tegen de museumwand. De minimalistische sculptuur die zelf zwijgt om te wijzen op de ruimte, kan dus ook niet anders dan de aandacht van de toeschouwer laten botsen op de wanden waartussen het staat.

1 In dit boek waarin de stad wordt geanalyseerd, lanceert De Certeau hier twee begrippen die bijna lijken uit de Minimal Art te zijn afgeleid. Hoewel een rechtstreekse verwijzing niet te vinden is, laat het verschijningsjaar (1980) wel vermoeden dat de link met de minimal art impliciet aanwezig is. Michel de Certeau, *L’invention du quotidien (Arts de faire I)*, Union Générale d’Éditions, Paris, 1980, p. 173

2 *L’invention du quotidien (Arts de faire I)*, op. cit. (noot 1), p. 173

Het minimalisme dat het modernistische ruimtebegrip uit het kunstwerk haalde om het te laten vloeien, bracht tegelijk een bewustzijn mee van de museumcontext.

*"As the frame dropped off, space slid across the wall, creating turbulence in the corners. Collage flopped out of the picture and settled on the floor as easily as a bag lady. The new god, homogeneous space, flowed easily into every part of the gallery. All impediments except 'art' were removed. No longer confined to a zone around the artwork, and impregnated now with the memory of art, the new space pushed against its box. Gradually, the gallery was infiltrated with consciousness. Its walls became ground, its floor a pedestal, its corners vortices, its ceiling a frozen sky."*³

Carl Andre
Angellipse en Angelimb,
Paula Cooper Gallery, New
York, 1995



Omdat het minimalisme zich bewust werd van zijn context, was ook elke minimalistische kunstenaar bezig met hoe zijn werk in de museumruimte werd geïnstalleerd. *"What was actually much worse was to constantly have to follow your own work around, exhibition after exhibition, to then see it badly placed in often inappropriate spaces, in a cluttered, unclear environment, often in bad light. For an artist this could be an extraordinarily painful experience because, in making a work, you have a kind of ideal space and placement in mind, an optimal installation which, in turn, plays a role in the articulation of the work; that ideal, however, rarely or never corresponded to the reality which the international museum circuit could offer."*⁴ Door het nieuwe ruimtebegrip van het minimalisme staat het kunstwerk plots in een andere verhouding tot het museum. De kunstwerken hangen niet

meer braaf op aan de wand of staan er niet meer als beeldhouwwerk vertrouwd naast, het minimalistisch object gaat ermee een welbepaalde relatie aan, wijst naar de museumruimte maar de witte ruimte lijkt deze aandacht op haar beurt weer te ontkennen. De museumruimte waarin het minimalistische object terecht komt, was neutraal bedoeld, maar komt in haar neutraliteit nu als zeer aanwezig en bepalend over. Vanaf het minimalisme lijkt de modernistische context van de witte galerij anders bekeken te worden, wat zijn neerslag vindt ook in de kunsttheorie. Na de hoogtijaren van het minimalisme publiceert Brian O' Doherty zijn essay *'Inside the white cube, notes on the gallery space'*⁵. O' Doherty beschrijft zeer kritisch de witte galerij na de bewustwording ervan als een soort evidentie in het minimalisme. De galerij en vooral de witte laag verf waarin het was gehuld functioneerden wonderwel in het museum en werden dus niet in vraag gesteld. De modernistische kunst en het modernistisch museum gingen hand in hand. Het duurt tot het minimalisme om plots de aandacht zo sterk te vestigen op deze witte wand. **Maar blijkbaar maakte de minimal art de kunst niet enkel bewust van wat dan de 'white cube' wordt genoemd, maar ontleende de minimal art er in zekere mate haar kracht aan. De minimal art die beweerde een autonoom object te zijn dat bewust in relatie met de context werd geïnstalleerd, bleek heimelijk haar kracht te ontleenen aan de context.** De vraag rijst hoe deze paradoxale verhouding in elkaar zit tussen de minimalistische sculptuur en de witte modernistische kunstruimte. Wat was de werking van de witte galerij waartegen de minimal art zich afwoog en de afhankelijkheid ervan die ze als autonoom object ontkende? Om de verborgen logica van het modernistische museum waarvan de minimal art afhankelijk was te snappen moeten we eerst de logica van het wit begrijpen en daarvoor moeten we in de modernistische architectuur graven.⁶

Zoals het wit van de museumwand een soort blind spot is geworden waarachter de minimal art zich verbergt, zo was het wit ook een blind spot voor de modernistische architectuur. In het boek *'White Walls, Designer Dresses'*⁷ gaat Mark Wigley op zoek naar de blind spot van het wit in de architectuur van het modernisme. Het witte oppervlak leek een door de historici bewust geconstrueerde evidentie. Door over het gebruik van wit te zwijgen, leek het wit zich het best te verspreiden als stijl. De theoretische boegbeelden van het modernisme, Pevsner en Giedion, bevestigden de internationale stijl in een ideaal beeld als een witte moderne architectuur. Het is nu aan Wigley om deze geschiedschrijving als incorrect bloot te leggen. Want achter de schijnbare unanimiteit van een witte architectuur schuilt weldegelijk een discours. Om de discussiepunten omtrent het wit aan elkaar te linken, baseert Wigley zich op het bekledingsprincipe van Semper. Semper definieert de essentie van de architectuur als haar bedekkende laag. Architectuur is niet het tonen hoe je materiaal structureert maar is het bouwen van een oppervlak. Semper beschouwt dan ook de textiel als de oorsprong van de architectuur. De essentie van de architectuur zit in de bekleding of: wonen doe je zoals je een kledingstuk draagt,

3 Brian 'O' Doherty, *The gallery as a gesture* in: Reesa Greenberg, Bruce W. Furguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, 1996, p. 321-322

4 Rudi Fuchs, *The Ideal Museum An Art Settlement in Texas Desert*, in: Peter Noever (red), *Donald Judd Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003, p. 85.

5 Brian O' Doherty, *Inside the white cube, notes on the gallery space*, in: *Artforum* vol. 14, nr. 7 en 8 (maart en april) en vol. 15, nr. 3 (November), 1976

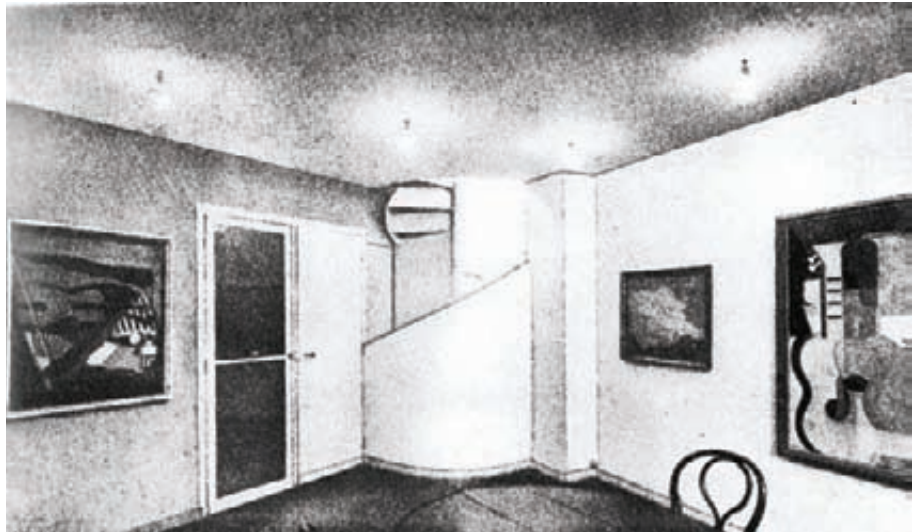
6 Over hoe de witte wand exact in het museum als een evidentie wordt, bestaan er hypothesen maar geen exacte zekerheid. Museumcuratoren zoals Alexander Dörner, Willem Sandberg en Alfred Bahr brengen stap voor stap de logica van het wit binnen in de museumruimte. Voor meer informatie verwijs ik naar het afstudeerwerk van W. Davidts. Wouter Davidts, *De evidentie wit. Over witte wanden en het museum*, afstudeerwerk (Promoter: B. Verschaffel), Universiteit Gent, 1997

7 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995

dit is de stelling die de Duitse architect in zijn essay 'Prinzip der Bekleidung' inneemt. Wigley kruipt in de rol van Semper om de opvattingen rond het wit in het modernisme te beschrijven. Architectuur wordt bekeken door de ogen van de kleding waardoor de architect evenzeer een modeontwerper wordt. Vanuit deze positie structureert Wigley zijn verhaal over alle architecten van modernisme heen. De belangrijkste figuur in het verhaal van het wit is echter Le Corbusier, die in zijn geschriften de werking van het wit uit de doeken doet. De evidentie van het wit had wel degelijk een schriftelijk manifest gekregen door Le Corbusier in zijn tekst '*L'art décoratif d'aujourd'hui*', maar toch werd het wit eerder bekeken als een kleedje dat in de mode was en het werd zelfs zo door de historici gepropageerd. Le Corbusier levert twee theorieën: de theorie van het wit en de theorie van de

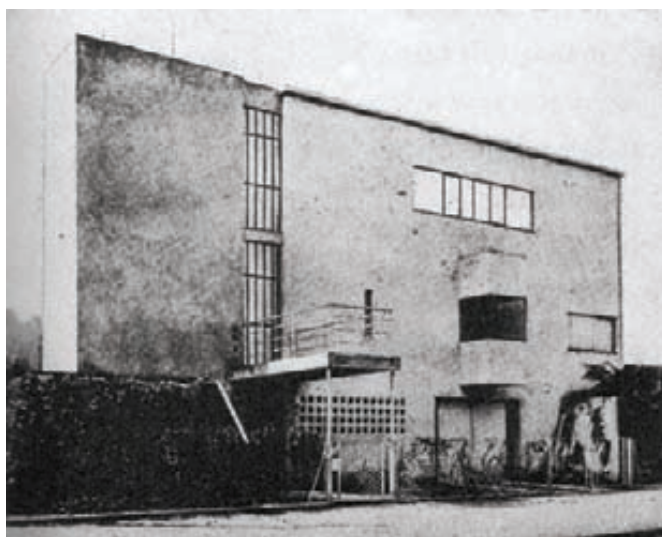
Le Corbusier
Ozenfant atelier,
*gepubliceerd in Oesterreichs
Bau- und Werkkunst, Getty
Research Center, Resource
Collections, 1925*

Le Corbusier
*gevelzicht van Villa Besnus,
gepubliceerd in het eerste
volume van het Oeuvre com-
plète in 1929*



polychromie. Beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden. Als Le Corbusier in 1925 zijn manifest publiceert over het wit als '*La Loi du Ripolin*' gebruikt hij in zijn woningen reeds zijn theorie van de polychromie die later op schrift wordt gesteld. De theorie van het wit is het fundament waarop de polychromie verderbouwt. De polychromie kan niet begrepen worden zonder de theorie van het wit, maar de theorie van het wit zou ook incompleet zijn zonder de polychromie. Laten we beginnen met de wet van Ripolin of die van het wit. Le Corbusier plaatst hier het witte oppervlak in een Semperiaanse traditie of meer bepaald, als een uitzuivering van de Semperiaanse bekleding. De witte wand blijft een bekleding, maar dan één die tot een minimum is herleid. Al het overbodige aan de bekleding die tussen de structuur van het gebouw en de mens staat, wordt gewist. In een navolging van Loos wordt al het overbodige tot het essentiële teruggebracht. Van de wand als '*Gewand*' blijft een minimale laag verf over. Maar het principe van het bekleden blijft. Het gebouw wordt niet in zijn naakte constructie achtergelaten, zoals de

moderne mens ook niet als een naakte wilde rondloopt. Zoals het moderne maatpak bemiddelt de laag verf tussen de naakte structuur en het culturele leven dat er zich tegen afspeelt. *"The layer of white paint exposes the 'structure' of the 'edifice' of modern culture rather than the structure of the edifice it is added to."*⁸ De witte laag verbergt al het ondersteunende en constructieve dat eronder schuilgaat om het leven dat er zich tegen afspeelt de volle aandacht te geven. *"Flattened, it is pure image, a two-dimensional projection of modern life. The white wall is a screen on which culture is projected."*⁹ Het wit oppervlak eist de blik niet op voor zichzelf, integendeel, ze verschuift de concentratie op de cultuur. Heel het gebeuren binnenin krijgt in de witte wand een houvast om er zich tegen af te spelen. De witte ruimte is een soort constructie om het kijken van de bewoner op



8 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995, p. 21

9 Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995, p. 31

10 Brian 'O Doherty, The gallery as a gesture in: Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, 1996, p. 321-322

de juiste zaken te concentreren. *"If, following Semper, to occupy a building is to wear it, then to wear a modern building is to wear a new set of eyes."*¹⁰ Het witte membaan fungeert dus als een mechanisme dat het kijken organiseert. Iedere persoon of elk voorwerp dat zich voor het wit beweegt komt zonder onderscheid in de kijker te staan. De witte afwezigheid detecteert en signaleert elke beweging die wordt gemaakt. Door als een wit oppervlak zelf in alle schaarsheid te opereren maakt ze het mogelijk dat andere objecten zich in al hun klaarheid kunnen manifesteren.

Zoals het laagje witte verf heel het leven met alle parafernalia gecontroleerd op de voorgrond dringt, zo doet het wit net hetzelfde voor de kleur. Zoals in de schilderijen van Mondriaan is het wit de belangrijkste kleur die alle andere kleuren onder toezicht houdt. De kleuren kunnen pas vermijden in een zootje te geraken als het wit het heft in handen neemt. Wit vormt de basis voor kleur. Voor Le Corbusier was

kleur essentieel en om zijn polychromie te kunnen beheersen had hij zijn theorie van het wit nodig. Le Corbusier bouwde slechts één volledig wit huis wanneer hij zijn carrière aanving: de villa Besnus. Omwille juist van de monochromie sluit Le Corbusier het uit in de publicatie van *l'art décoratif d'aujourd'hui* waarin de theorie van het wit wordt uiteengezet. Want de theorie van het wit kon niet zonder die van de polychromie. Het wit gaat de kleur vooraf, maar wacht op de komst van de kleur. In het aanbrengen van de kleur wordt de logica van het wit gerealiseerd.

De logica van de witte museumwand werkt op dezelfde manier. Het kijkmechanisme van de witte wand past in de context van het museum zelfs nog beter. Zoals bij Le Corbusier organiseert het witte membaan de blik van de kijker op het kunstwerk. Elk kader, elke sculptuur maar ook elke persoon of elk ding (tot de thermostaat toe) die de witte ruimte binnenkomt, krijgt de volle aandacht.

*"A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes a source of light. The wooden floor is polished so that you click along clinically or carpeted so that you pad soundlessly, resting the feet while the eyes have at the wall. The art is free, as the saying used to go, 'to take on its own life'. The discreet desk may be the only piece of furniture. In this context a standing ashtray becomes almost a sacred object. Just as the firehose in a modern museum looks not like a firehose but an esthetic conundrum. Modernism's transportation of perception from life to formal value is complete."*¹¹

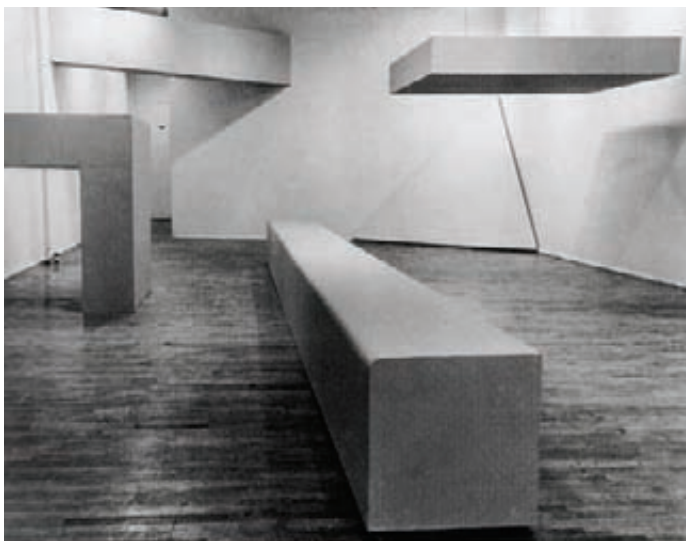
¹¹ Brian O' Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 15

¹² Brian O' Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 15

Maar zoals we zagen werd de logica van het wit volbracht door de polychromie. De witte museumwand overmeestert de blik en richt ze op het kleurrijke beeld. De wereld van het moderne kunstwerk dat zichzelf afbakende binnen een kader of op een sokkel, kon zonder verstrooiing worden beleefd. In de kleuren van het schilderij en van de sculptuur vond de witte wand zijn tegenhanger. Het was dan ook een hele shock toen het minimalisme de wand leeg liet. Er waren geen kleurige verven meer die het wit aanvulden. De minimalistische sculptuur bakende zichzelf niet af in een kader waarbinnen alles gebeurde. Het minimalisme weigerde de rol van de polychromie nog op te nemen. Er was geen polychroom meer om naar te verwijzen. Enkel de basis waarop de polychromie was gefundeerd, de witte wand blijft staan. De theorie van de polychromie vindt geen speler meer die de rol wil opnemen, enkel de theorie van het wit blijft fungeren. Het bondgenootschap tussen beide theorieën van Le Corbusier wordt opgebroken.

De witte gallerij wijst dus naar het niets, omdat de minimalistische sculptuur niet de aandacht wil opnemen die het polychroom aanvankelijk opnam. Als het modernistisch museum functioneerde met de witte wand waarvan de aandacht

oploste in het kunstwerk, zo treedt de logica van het wit met het minimalisme op de voorgrond. De museumwand heeft niet meer de transcendente ruimte van het kunstwerk om in te verdwijnen. Het minimalistisch object biedt geen nooduitgang meer aan de museumruimte. Omdat enkel nog de logica van het wit overblijft bij het binnenbrengen van een minimalistisch object, wordt door de kale museumwand aan alles zo een aandacht verleend, dat zelfs een stoel in het museum everzeer opvalt als het stille minimalistisch kunstwerk ernaast. De 'white cube' staat nadrukkelijk te wijzen en vindt alleen maar het minimalistisch object dat de wijzende vinger van zichzelf wegduwt om op de ruimte te wijzen. Dat het minimalistische kunstwerk zoals de grijsgelakte dozen van Morris niet de aandacht die het wit verschaft willen opeisen, is niet verwonderlijk. Zulke sculpturen wilden



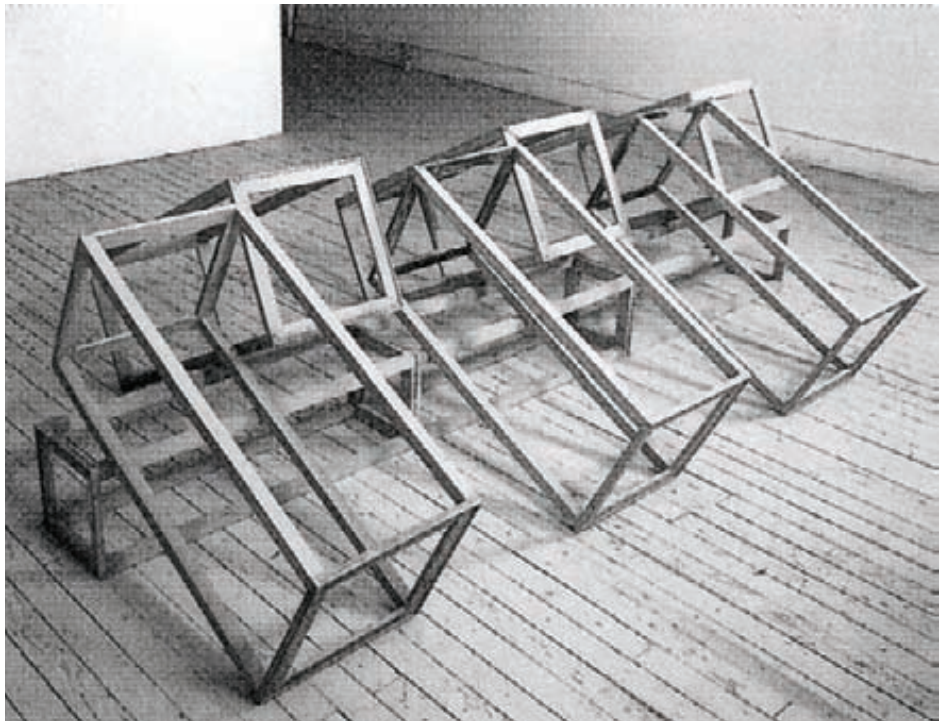
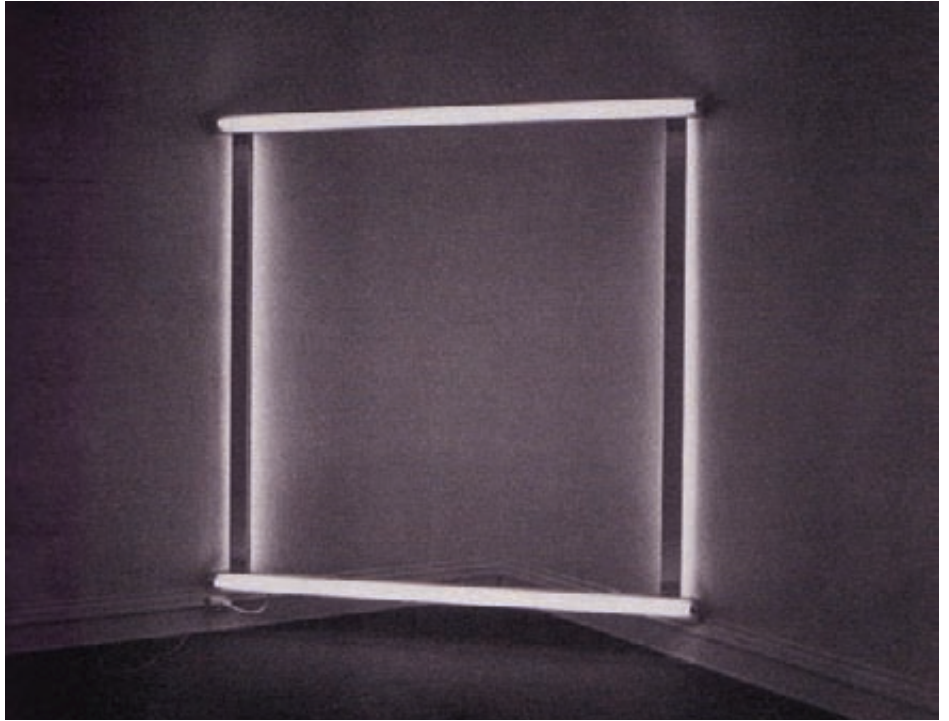
Robert Morris
zonder titel, Green Gallery,
New York, 1964

Robert Morris
Mirrored Cubes, 1965

immers zelf de aandacht van zich afschuiven om ze te vestigen op de ruimte en het licht errond. De spiegellende kubussen van Morris gaan nog verder en klappen in het spel van het wijzen van de galerij naar het minimalistische object en omgekeerd samen in een afwezigheid. De witte galerij en de minimalistische sculptuur staan regelrecht naar elkaar te staren. De confrontatie kan niet uitblijven. *"As modernism gets older, context becomes content. In peculiar reversal the object introduced into the gallery 'frames' the gallery and its laws."*¹²

Dan Flavin
zonder titel, Leo Castelli
Gallery, New York, 1969

Carl Andre
*The Maze and Snares of
Minimalism*, New York, 1993



De neonwerken van Flavin tonen een bewustzijn van de wisselwerking tussen de galerij en het kunstwerk. *"Flavin seems specially attentive to the space of the gallery. In his preliminary sketches, the gallery appears in plan as an open cubic block on whose interior the tubes are mounted."*¹³ Omdat Flavin zijn neonlampen op de galerijwand monteerte, neemt hij de witte wand ook letterlijk op in zijn kunstwerk. De tl-buizen belichten de architecturale context maar maken gebruik van de evident (verborgen), doch zeer aanwezige logica van het wit om de verwijzing naar de architectuur te neutraliseren in een kwalitatieve zwijgzaamheid. De kracht van de witte wand wordt gedoseerd met het licht tot wanneer de lamp even sterk een deel van de galerij tot kunstwerk maakt als de witte galerij de lamp als installatie. Flavin belicht niet zomaar heel de museumruimte om die tot een environment te maken. Heel evenwichtig balanceert hij tussen installatie en environment, en hij vervulde zo een buislamp door met bijvoorbeeld het gegeven van 'de hoek' te werken: de museumruimte wordt bekeken als een abstract plastisch aanwendbaar materiaal, dat met het licht van de buislampen wordt bewerkt.

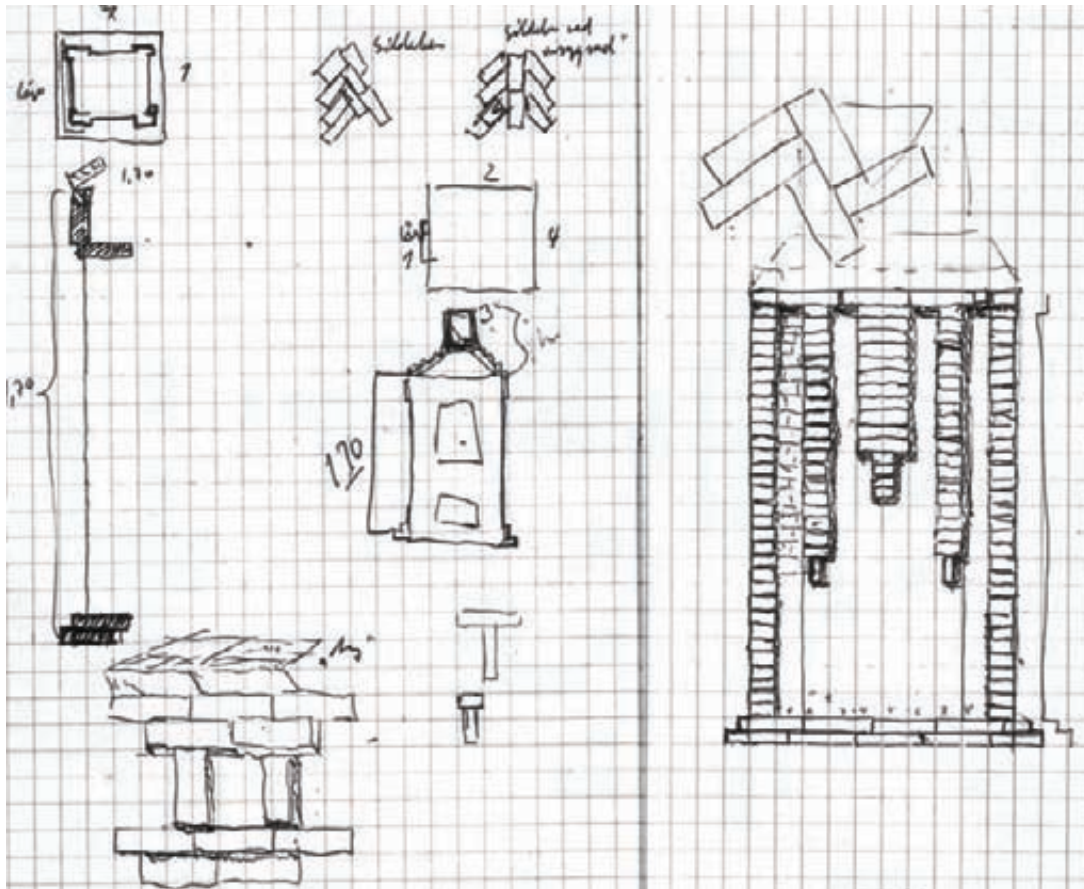
Van Flavin die de galerij met zijn lampen tot een minimalistische lichtsculptuur samensmelt, is de stap niet ver naar Carl Andre's latere werk. Ook Andre beschouwde de galerij waar het minimalisme naar verwees als een abstracte ruimte. *"I don't feel myself obsessed with the singularity of spaces. I don't think that spaces are singular. I think there are generic classes of spaces which you work for and toward. So it's not really a problem where a work is going to be in particular."*¹⁴ Bij Andre bindt een ruimtelijk spanningsveld het minimalistische object met de witte wand en omgekeerd. *"Up a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as a cut in space."*¹⁵ Andre creëerde sculpturen die via de ruimte een evenwicht opbouwden in de dialoog tussen de sculptuur en de architecturale context. De Corbusiaanse logica van het wit wijst naar het object en het object gebruikt deze kracht om de ruimte tot het witte oppervlak te vangen. Werken zoals 'The Maze and Snares of Minimalism' van Andre voeren de spanning op tussen het minimalistisch object en de museumkamer. De white cube is tot het negatieve minimalistische object geworden dat de feitelijke construeert. De autonomie van het letterlijke minimalistische object blijkt te werken door de achtergrond van het negatieve absolute prototype van het minimalistisch object: the white cube.

13 Frances Colpitt, *Minimal Art, The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1990, p. 84

14 Carl Andre, *An Interview with Carl Andre*, in *Artforum* 7, nr. 10 (juni), 1970, p. 55 zoals geciteerd in: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, p. 155

15 Carl Andre zoals geciteerd in: David Bourdon, *The Razed Sites of Carl Andre*, 1966, in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 104

PER_KIRKEBY



Per Kirkeby,
Sketches for a smoke-over,
1960

"Figur ist also gleich dem, was ich Idee genannt habe um zu vermeiden, Inhalt oder dergleichen zu sagen. Wenn es also ein Bild ohne Figuren gäbe, wäre ich wieder bei dem, wogegen ich am Anfang rebellierte: bei der zu jener Zeit inhaltsleeren, dekorativen, informellen europäischen Malerei. Das wollte ich nicht, und wenn ich den Gedanken aufgäbe, Figuren (=Idee) im Bild zu haben, dann hätte ich bloss abstrakt-expressionistische, gestische Malerei..."

Per Kirkeby, *Gespräche mit Lars Morell*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997, p. 95

PER KIRKEBY



Per Kirkeby
Göteborg, Sörhallskajen,
Norra Älvstranden,
Göteborg, Zweden, 1992

kirkeby.1_INLEIDING_ iconclasmē vs. icoon

De generatie na het minimalisme kwam in een landschap terecht waar een beeldenstorm voorbijgetrokken was, zo vat Per Kirkeby het kunstklimaat van de jaren '70 samen. Alle beelden waren in hun figuur onthoofd, elk herkenbaar gelaat was verminkt met de beitel. Het minimalisme van de jaren '60 werd een nulpunt voor de sculptuur en schiep een angstaanjagende leegte waar elke figuratieve geste onder de zwaarte leed van het minimalistische iconoclasme. Vooral op de schouders van de schilderkunst werd er toen zo'n kritische last gelegd dat er een soort schilderverbod heerste. Per Kirkeby die zich in de eerste plaats als schilder beschouwt, groeide op in een kunstwereld van de jaren '60 en brak door in de jaren '70 toen de figuratieve schilderkunst al vlug met achterdocht van tafel werd geveegd. Er lag a.h.w. zo'n iconoclastische druk, dat elk figuratief programma zich moest vermommen als een schijnbaar zuivere vorm. Zo schilderde Kirkeby

lange tijd 'coulissenbeelden' op vierkante masonitplaten. Door allerlei verhullende technieken (het schilderij te draaien, door met opvallende texturen in te kleuren, hergebruiken van inpakpapier dat toevallig nog rond het kader hangt) leek het schilderij een abstracte compositie. Pas na lang observeren komt het toneel tevoorschijn.

Per Kirkeby
Ein Jugendfidus, 1964



“Es sind zwei verschiedenen Nullpunkte, von denen Du sprichst. Das Zero, das um 1960 kam, verblieb innerhalb des Metiers oder der künstlerischen Welt. Das war wohl ein Ikonoklasmus, aber es war ein künstlerischer Ikonoklasmus. Das richtige Bilderverbot kam erst in den 70er Jahren, als es ideologisch wurde. Es war nicht ein künstlerischer, sondern ein ideologischer Ikonoklasmus, weil die Malerei an sich, d.h. die Staffeleimalerei, mit dem spätkapitalistischen Warenbegriff verknüpft wurde. Erst da wurde es richtig schlimm. Das ideologische Bilderverbot war ein Verbot, Bilder überhaupt zu besitzen. Das war puritanisch, und die Begründung war, dass Malerei kapitalistische Verkaufsware sei. Das tauchte schon Mitte der 60er auf, aber eher in ideeller Form, weil es damals noch zur Diskussion stand.”¹

Per Kirkeby wil de kunst weer figuratief herbronnen. In het geval van zijn architecturale sculpturen wil hij meer bepaald de minimal art weer figuratieve kwaliteiten bijbrengen. Aangezien het model tot autonomie dat de minimal art opstelde anti-figuratief was, zal Kirkeby een nieuw model tot autonomie moeten opstellen. De minimal art had als doel zuivere kwaliteiten te autonominiseren en ontdeed zich daarvoor van elke figuratieve verwijzing. Kirkeby kon dus niet eenvoudigweg hetzelfde model tot autonomie overnemen en daarin het figuratieve herstellen. Het model van de minimal art was in se anti-figuratief want indien de minimal art de kwaliteiten zelfstandig en agressief wou tonen als een puur visuele 'Sinneserfahrung', moest ze daarvoor enorme moeite doen om die eigenschappen te ontdoen van elke verwijzing, van elke heteronome referentie. Wil Kirkeby het figuratieve herstellen dan moet hij een ander model tot autonomie volgen.

Het model dat Kirkeby volgt beschrijft hij a.d.h.v. de Byzantijnse icoon dat de iconoclastische discussie incorporeert. **Immers, de strategie die de icoon volgt heeft hetzelfde doel als Kirkeby: het creëert figuren. Maar terzelfdertijd houdt de icoon rekening met de kwaliteiten die het iconoclasme had verzelfstandigd. De icoon is dus de ideale vergelijking die Kirkeby vindt om zijn situatie te beschrijven: de icoon wil terug figuren maken na een iconoclastische strijd.** Het model dat Kirkeby volgt, bestaat erin een icoon te maken met incorporatie of rekening houdend met het iconoclasme. Om Kirkeby's strategie tot autonomie te begrijpen zullen twee begrippen moeten besproken worden: het iconoclasme als lezing van de minimal art en de icoon als model voor de figuur. Anders gezegd: ten eerste wat is *het iconoclastische beeld* of wat bedoelt Kirkeby wanneer hij het minimalisme vergelijkt met een iconoclastisch beeld? Ten tweede hoe integreert *de icoon* het figuratieve terug in het iconoclastische beeld of hoe integreert Kirkeby de figuur weer in de minimal art?

Het iconoclasme tijdens de duizendjarige kunstgeschiedenis van het Byzantijnse rijk stond voor een discussie die geregeld uit de iconenschilderkunst voortkwam. Wanneer deze iconoclastische discussie hard oplaaide braken alle figuren samen. Deze discussies gingen over wat men eigenlijk mocht schilderen. Zo stelde het iconoclasme de vraag of men het allerhoogste of 'God' kon afbeelden. De strengste iconoclasten meenden dat Jezus niet kon afgebeeld worden en dat je de kerk maar beter kon volhangen met "*Picknick-Parties und Jagdszenen*".² De gematigde iconoclasten vervingen elke afbeelding van Jezus door een kruis. Zij discussieerden over welke methoden en voorschriften gepast waren en legden met deze verplichtingen de schilderkunst aan banden.

"Ein Null-Bild von Yves Klein, ein monochromes Bild, ist so gesehen nicht ein Bilderverbot, sondern ein Versuch, das Bild zu säubern, um es rein zu machen. Auf diese Weise ist es ein echter Ikonoklasmus. Der byantinische Ikonoklasmus war nie ein Bilderverbot. Er bedeutete nicht, dass man keine

1 Per Kirkeby, *Gespräche mit Lars Morell*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997, p. 29-30

2 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p. 197

*Bilder machen durfte. Man sollte nur wissen, dass es sehr schwierig ist, Bilder vom Höchsten zu machen, und in gewissen Perioden sollte man sich vielleicht sogar von den allerhöchsten Dingen fernhalten. Das bedeutete nicht, dass man in diesen Perioden aufhörte, Bilder zu malen. Man musste dann einfach Jagdszenen mit Löwen oder so was malen.”*³

3 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p. 30

4 Per Kirkeby, *Bravura*. *Ausgewählte essays aus Bravura und Naturens Blyant*, Verlag Gachnung und Springer, Bern-Berlin, 1984, p. 189

5 in: *Bravura*, op.cit. (noot 4), p. 191

6 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p. 39

7 De icoon staat voor een passioneel onderzoek naar de onuitbeeldbare verschijning die in de gedaante van Jezus een concrete verschijning had aangenomen, maar natuurlijk is de perfecte afbeelding doorheen het beeld van Jezus van God zelf nooit werkelijk bereikbaar. De icoon wil niet enkel Jezus uitbeelden als de Christus, maar wil Jezus voorstellen als de belichaming van het allerhoogste. Daarvoor heeft het icoon technieken nodig die beweren deze transfiguratie aan te kunnen. Logisch dat de discussies die de iconoclasten voerden over deze technieken gingen, of deze wel gepast waren voor deze operatie.

“Le Christ, Dieu fait homme, Paradoxe par excellence unissant la nature créée à la nature incréée, rend visible l’Invisible à condition, toutefois, d’entendre par là Dieu selon son Action ou ses Énergie, et non dans son Essence, inconnaissable, et de rappeler que cette manifestation, loin de supprimer le mystère, l’approfondit.”

Bruno Duborgel, *Malewitsch. La question de l’icône*. Publications de l’Université de Saint-Étienne, 1997

8 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p. 162

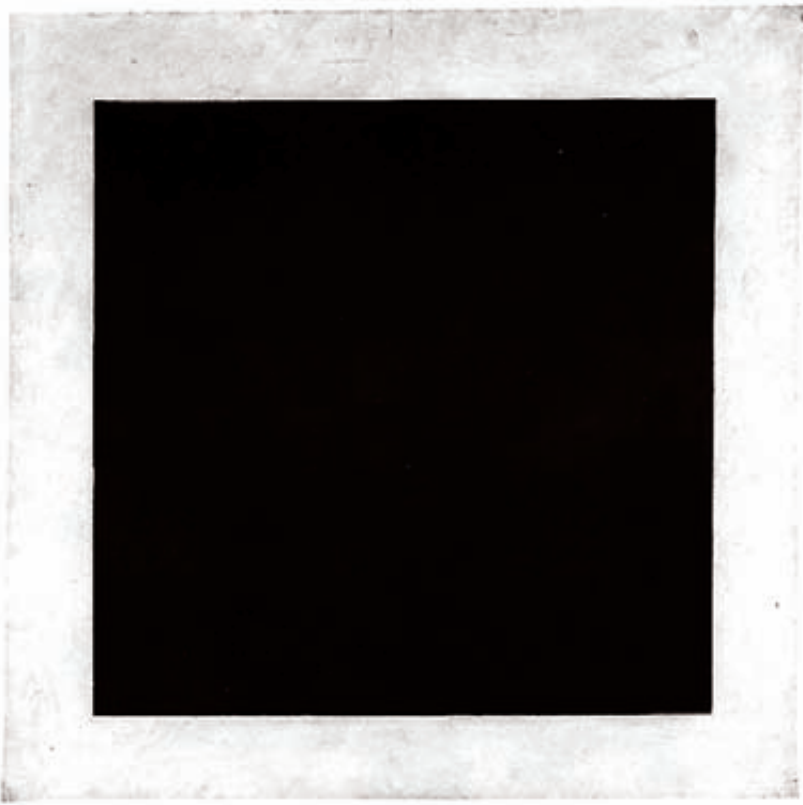
9 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p. 44

Wanneer Kirkeby de minimal art beschrijft als iconoclastisch, dan wil dit zeggen dat hoewel de minimal art zich voordoet als volledig verzelfstandigde kwaliteiten die gezuiverd zijn van elke figuratie, deze kwaliteiten toch gebonden zijn aan het figuratieve. Zoals het iconoclastische beeld een verzelfstanding is van methoden en technieken in relatie tot het figuratieve, zo is ook de minimal art in haar ontkenning gebonden aan wat ze ontkent.

Om dit verder te verduidelijken is de figuur van Malewitsch zeer bruikbaar. Malewitsch is de laatste kunstenaar die de iconoclastische strijd zo sterk belichaamde. *“Zum Erbe gehörte auch der Ikonkasmus-Streit in seiner wirklichen blutigen Version. In dem jungen Sowjetstaat brach ein gewaltiger Ikonokasmus-Streit aus. Die zentrale Gestalt dieses Kampfes ist Malewitsch.”*, zegt Kirkeby.⁴ Op het moment dat de iconoclastische strijd het hevigst woedde, schilderde Malewitsch zijn bekendste werk, ‘het vierkant zwart op wit’. Maar vóór zijn iconoclastische of suprematistische periode was hij een kunstenaar die moderne Russische figuratieve iconen schilderde. In deze eerste figuratieve periode zocht Malewitsch doorheen het symbolisme, neo-primitivisme, kubisme en kubo-futurisme naar een transfiguratie zoals de Byzantijnse icoon die bereikt. Het iconoclastische suprematisme kwam dus voort uit een figuratief onderzoek. Pas na dit kubistisch onderzoek sloeg Malewitsch een andere weg in en op dit moment kwam de iconoclast tevoorschijn van het suprematisme. Het suprematisme dat groeide uit dit kubisme is een iconoclasme dat zo lang de figuren en de verbanden tussen de elementen heeft uitgezuiverd dat de kleur zwart en de structuur tot een vierkant geworden is. *“Aber Malewitsch. Das stellt nichts dar. Ein Quadrat, nur ein Quadrat. Es ist nicht nur abstrakt, sondern ich habe es immer als rein erlebt. Jeder kann natürlich ein Quadrat machen, aber kein reines Quadrat.”*⁵ Het suprematisch zwarte vierkant is dus geen nihilistisch formalisme, maar een beeld dat de ondraagzame last van een iconoclastische strijd met moeite had overleefd. Het ‘vierkant zwart op wit’ en ‘het wit verkant op wit’ werden tot het ultiem beeld van de iconoclastische strijd. *“Es kann sein, dass einige glaubten, dass sie, wenn sie ein Quadrat malten, absolute Kunst gemacht hätten, aber dann machte man nur so, und dann war es wieder etwas Figuratives. Immer wenn sie sagten, dass ein Quadrat in seiner Forderung absolut sei, dann antwortete ich, dass es gleichzeitig das oder jenes sei.”*⁶ Het zwarte vierkant steunde op de discussie tegen de figuratieve icoon. Was dit vierkant geschilderd zonder bewustzijn van deze discussie tegen het figuratieve, dan zou het al de diepte verliezen. De eerste versie van het zwarte vierkant ontstond immers op een reeks figuren die verdwenen

onder de vele lagen. De kwaliteiten zijn pas echt zuiver indien ze gedestilleerd zijn in een gevecht met het beeld.

Net zoals Malewitsch na zijn iconoclastisch zwart vierkant *opnieuw iconen* begon te schilderen, zo zal Kirkeby ook weer figuratief werken.⁷ Kirkeby argumenteert deze beweging om van een pure vormtaal af te stappen door het feit dat

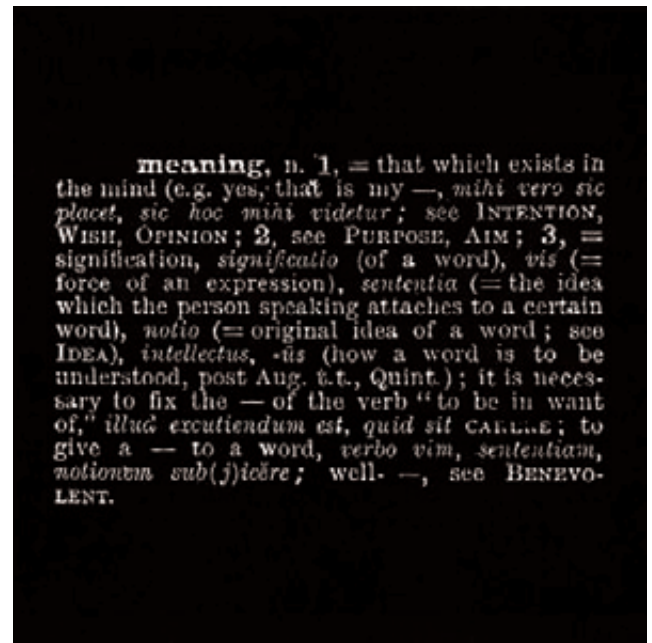


Kazimir Malevich
Black Square, 1929

zelfs pure vormen niet kunnen ontsnappen aan hoe we in een indexicale kring beelden projecteren op een kunstwerk. Door te weigeren figuratief te werken ontkent een puur iconoclastisch beeld dat de menselijke geest nu eenmaal in alles betekenissen leest. *"Der Glaube der Konstruktivisten, dass man durch das Verwerfen der Anekdoten und Erzählungen reine Form bekommen würde und dass es die Menschheit besser machen würde, wenn man mit reinen Formen beginnen könnte, ist völlig bescheuert. Es gibt keine reinen Formen. Also wird es eine Frage von Archetypen. Ist das Kreuz eine archetypische Form, die in jedem Kulturkreis auftritt?"*⁸ Omdat onze menselijke geest nu eenmaal zo ingesteld is om betekenissen te lezen in een beeld, is het zonde deze figuratieve kwaliteit links te laten liggen.

*"Ich habe immer versucht, etwas Klares, Du kannst es minimalistisch nennen, mit etwas Unklarem zu vereinen. In den 60ern arbeitete ich mit diesem Rein/Unrein-Mechanismus, und wir haben darüber gesprochen, dass ich zeigte, dass herunterlaufende Farbe auch Kerzenwachstropfen darstellen kann. Ich habe immer geglaubt, dass die Dinge auf diese Art und Weise verbunden sind, und dass sie es u.a. sind, weil es eine menschliche Eigenschaft ist, mit einer Sprache zu leben. Deshalb habe ich immer einen klaren Blick für die deutlichen Gegensätze gehabt, auf welche Menschen wie Donald Judd mit ihrer Entwicklungsphilosophie stiessen, und die darin bestehen, dass man sich mehr und mehr vom Unreinen befreit, nämlich von sprachlichen Hinweisen, Assoziationen und solchen Dingen. Da habe ich immer den entgegengesetzten Standpunkt eingenommen."*⁹

Joseph Kosuth
ART AS IDEA AS IDEA
(Meaning), 1967



Nu is het grote gevaar van kunst die figuratieve kwaliteiten gebruikt om te werken met de wijze waarop onze geest inhouden leest in een werk, dat bij deze kunst de inhoud gaat primeren boven het figuratieve. Dit is het verhaal van de conceptuele kunst uit de jaren '70. Het conceptualisme dacht zo lang na over de inhoud dat de kunst die ze voortbracht zelf puur esthetisch-filosofische of politieke inhoud werd. Deze inhoud werd aanzien als de essentie van de kunst en claimde aldus autonoom te zijn wat niet het geval was want in deze zet werden alle pure visuele kwaliteiten vergeten en beperkte de conceptuele kunst zich enkel tot een inhoudelijke idee. De kunst die ze voortbracht werd een puur teken voor een bepaalde theorie. Door de inhoud alleen als vorm te nemen wordt de kunst beperkt tot een uitspraak

waarop niet meer d.m.v. een ander kunstwerk kan worden gereageerd. De ethisch-politieke of esthetisch-filosofische verhalen waarnaar ze verwijst kunnen enkel beoordeeld worden door een wetenschappelijk theoretisch systeem dat het al dan niet waar zijn ervan kan beproeven. Daarom komt de conceptuele kunst over als een mening die niet serieus kan genomen worden omdat de systematiek van een wetenschappelijk systeem in de kunst zelf afwezig is. Bij deze kunst gaat het om het beoordelen van een mening, van een inhoud terwijl het juist bij kunst te doen is om hoe iets wordt gezegd. Enkel als de formulering het onderwerp is, kan de kunst zichzelf beoordelen en wordt ze autonoom.

Ludger Gerdes – een kunstenaar uit de scène van Düsseldorf – verheldert zijn gelijkaardige positie met Kirkeby als volgt:

“Sie betonen, was intuitiv einleuchtet-, dass an Kunstwerken ganz besonders interessant nicht ihre Inhalte, sondern ihre Formulierungen sind. Und diese werden vollzogen im Bereich des Sinnlichen, des mit unseren Sinnen Wahrnehmbaren.... Im Weiteren versuch ich daher davon aus zu gehen, dass die Domäne einer zu Recht autonom zu nennenden Kunst primär die Sinnlichkeit ist. Das heisst für die bildenden Künste und die Architektur das visuell und leiblich Erfahrbare. Alles andere kommt später. Das Besondere, was die bildende Kunst und die Architektur von Anderem unterscheidet, ist ihre Spezialisierung auf das Wahrnehmbare, das Sichtbare, das leiblich Erfahrbare im Falle der Architektur. Eine ganz streng autonom verfasste Kunst ist also auf das konzentriert, was farbig im Raum erscheint, auf Formen.”¹⁰

¹⁰ Ludger Gerdes, *Autonomie, Formalismus und Moderne Kunst*, 1989 in: Ludger Gerdes, *Kunstraum München und Kunstverein München*, Sellier, Freising, 1990, p. 92

¹¹ in: *Autonomie, Formalismus und Moderne Kunst*, op. cit. (noot 10), p. 92

¹² in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p.39

Kirkeby wil niet zoals het minimalistische beeld het ‘Bedeutungslesen’ ontkennen of ontvluchten en begint daarom weer figuratief te werken. Maar Kirkeby wil ook geen figuren maken die zuiver inhoud als vorm hebben. De kunst van Kirkeby die we hier als onderwerp hebben, wil eerder bij de kijker een soort ‘onzekerheid’ – zoals Kirkeby het noemt – veroorzaken, en daarom worden de iconoclastische kwaliteiten uitgespeeld tegen het figuratieve waardoor beide in spanning staan met elkaar. De puur visuele ‘sinnliche’ kwaliteiten van het iconoclastisch beeld worden ingezet op de ‘geistig’-e of inhoudsvolle figuur. *“Der Inhalt unserer Kunst liegt in dem, was unsere Augen denken ...”¹¹* Deze kunst stelt een model op, niet om enkel over inhoud na te denken, noch om een puur ‘sinnliche’ ervaring te zijn, maar laat beiden interageren waardoor ‘vormmogelijkheden’ en indicaties onze geest aan het wandelen brengen. Kirkeby’s werken proberen de wisselwerking tussen de pure vormen en wat de verbeelding erin leest te structureren. Aan het puur ‘sinnliche’ visuele wordt een ‘geistig’ aspect gekoppeld zodat onze geest vormen vindt en het kunstwerk onze ogen doet nadenken. Kunst wordt een model dat als doel heeft – om het met een term van Picasso te benoemen – een ‘Geistspiel’ bij de kijker in gang te zetten.

Per Kirkeby
zonder titel, 1997



Samengevat zijn de zetten die Kirkeby onderneemt de volgende: Kirkeby toont eerst aan dat zelfs de meest zuivere iconoclastische beelden niet kunnen ontsnappen aan het 'Bedeutungslesen' van de menselijke geest. Daarom besluit Kirkeby weer iconen te maken die wel uitgaan van dit 'Bedeutungslesen'. Deze iconen bouwt hij op door de 'sinnliche' kwaliteiten van een iconoclastisch beeld in de figuur in te zetten zodanig dat betekenissen worden opgeheven tot een 'Geistspiel'.

Kirkeby illustreert dit met het voorbeeld van marmerschilderingen en met het voorbeeld van een druppende kaars. In het voorbeeld van het marmer, wanneer een marmersteen geslepen is, kan je allerlei beelden lezen in de natuurlijke tekening. Wanneer deze tekening bewust figuratief gemarmerd wordt kan je zeggen dat er niets te lezen valt en dat het enige dat er te zien is strepen en druppels verf zijn. *"Da hast Du wieder das sonderbare tautologische Rad, denn im Fall der echten Marmorierung gibt es eine Möglichkeit des Bedeuteungslesens, und im anderen, dem vom Menschen geschaffenen Bild, gibt es die Möglichkeit des Bedeutungswegfalls."*¹² Onze geest werkt zo dat hij in elk beeld betekenissen leest. De kunst kan, uitgaande van dit 'Bedeutungslesen' tegen dit proces ingaan door het als een puur 'sinnliche' ervaring te bewerken. In het ander voorbeeld wordt dripping (of druppende verf) met een kaars vergeleken. Hier wordt weer getoond hoe de kunst gebonden is aan vooraf ingebeelde voorstellingen. *"Herablaufende Farbe ist ein tachistisches Element, das verwendet wurde, um die bilder von ihrer symbolischen, erzählenden und literarischen Belastung loszureissen, um zum reinen Bild zu kommen."*¹³ Onze verbeelding kan in een dripping – verwijzend naar de drip paintings van Pollock – het beeld van druppelend kaarsvet lezen. Maar omgekeerd kan je het beeld van de brandende kaars gebruiken om iets heel abstract te maken. Weer toont Kirkeby aan dat je in een abstract iconoclastisch beeld aan het lezen van betekenissen niet kunt ontsnappen en het daarom niet hoeft ontkend te worden. Wanneer je nu vertrekt van dit 'bedeutungslesen' om een figuratieve kwaliteit in te bouwen, kan anderzijds de kwaliteiten van het abstracte beeld ingezet en bijgevoegd worden om onzekerheid te brengen over de betekenis en het 'Geistspiel' in gang te zetten.

13 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p.39

Het schilderij 'Nikopeja II' is een soort exemplaar van de strategie van het icoon die Kirkeby in zijn schilderkunst toepast. Aan de hand van allerlei schilderstechnieken zoals die bij de iconenschilderkunst ook wetmatig werden vastgelegd door de iconoclastische discussie, zal Kirkeby het beeld a.h.w. trachten te transfigureren. Kirkeby bundelt een reeks schilderstechnieken die een picturale kwaliteit tot gevolg hebben. Deze technieken zijn het palet om het naturalistisch beeld waarvan hij vertrekt op te lossen tot een figuur waar een onzekerheid in schuilt, waar een 'Geistspiel' kan worden gespeeld. Kirkeby houdt zich streng aan deze technieken om het beeld op te lossen: de bomen rechts in beeld verschijnen als tachistische

kringen op dezelfde wijze als bij Caspar Wolf, van wie de wolk op dezelfde manier geleverd is als de wijze waarop men bladgoud aanbrengt, de bomen links komen over als een gevlechte structuur die Kirkeby bij de renaissanceschilder Altdorfer haalt en die meteen de berg erachter oplost, de lichtvlek in het midden lijkt bij Turner gehaald te zijn ...



14 Per Kirkeby, *Handbuch. Texte zu Architektur und Kunst*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlijn, 1993, p. 94

“Der alte byzantinische Ikonoklasmsus-Streit wäre für diese Dinge eine Diskussion voller Einsichten. Und nicht nur eine bürokratische Auflage. Im Prinzip ist es eine Diskussion, die täglich geführt werden müsste: du malst einen unbestimmte naturalische Figur und erwartest dass sie auf ihren Schultern eine mächtige Last tragen kann: deine Angst, deine Freude, den kommenden Weltuntergang, das Erlebnis des Sonnenuntergangs, die letzte Scheidung. Die last eines gewaltigen Symbolfundus also, auf den weichen Schultern dieser Figur. Das kann sie natürlich nicht. Sie bricht zusammen und versinkt im Sumpf. Eine Figur braucht mehr als einen ‘natürlichen’ Naturalismus, um die zum Tragen von Symbolaussagen notwendige Kraft zu besitzen. Du musst den Preis bezahlen, du musst auf etwas des ‘Natürlichen’ verzichten.”¹⁴

Naast het werk van Kirkeby dat uit Kopenhagen kwam, duikt er in deze context vergelijkbaar interessant werk in de jaren '70-'80 op uit Düsseldorf, met name van kunstenaars als Ludger Gerdes, Thomas Schütte en Reinhard Mucha. Al deze kunstenaars gaan uit van een 'onzuiverheid' van de geest. Alle trachten de



Per Kirkeby
Nikopeja II, 1996

Reinhard Mucha
Flak, 1981

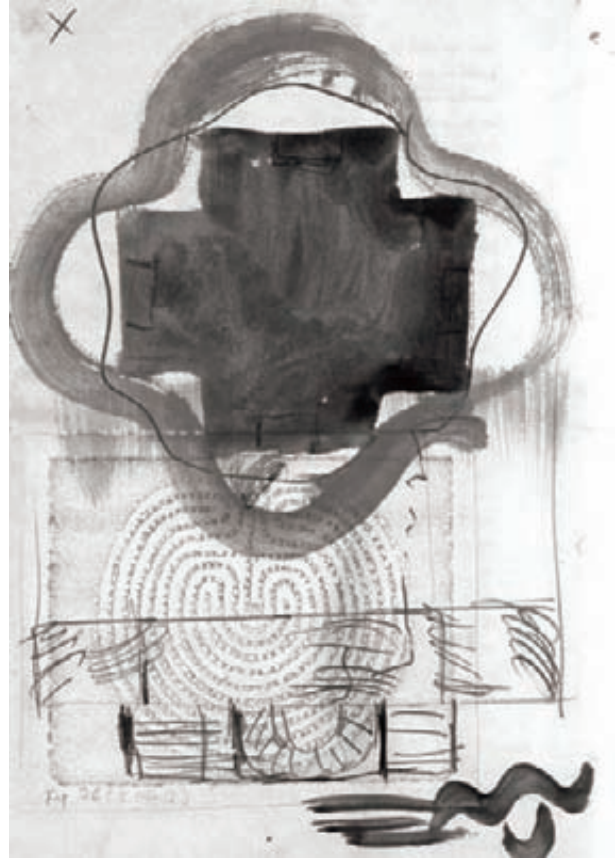
kunst figuratief te herbronnen en vertrekken van herkenbare beelden die, door ze met enkele kwaliteiten te bewerken, een soort denkconstructie opzetten dat een spel speelt met het denkproces van de kijker, een 'Geistspiel'. Reinhard Mucha's 'Flak' van 1981 is hiervoor exemplarisch. Het werk onstond terwijl hij zijn atelier aan het opruimen was en hij enkele stoelen op de tafel plaatste. De stoelen en de tafel zijn zo ineengeschakeld dat in één moment een luchtafweergeschut ('flak') tevoorschijn komt. De meubels worden in de verbeelding volledig ontdaan van hun eigenlijk beeld en verworden tot een kinderlijke oorlogsscenering. Wat ons hier vooral boeit in deze werkwijze is de mogelijkheid om *denkmodellen* voor de kijker te creëren.

Niettegenstaande al deze kunstenaars uit Düsseldorf en Kirkeby, actief zijn op meerdere terreinen in de kunst, hebben ze allen 'architecturale sculpturen' voortgebracht. Deze sculpturen volgen dezelfde strategie van de icoon met de minimal art in de rol van het iconoclastische beeld. Eerst wordt aangetoond dat de zuiverheid van de minimal art niet houdbaar is en dat het 'bedeutungslesen' van onze geest ervoor zorgt dat we architecturale beelden projecteren en lezen in de minimalistische sculpturen. Het architecturale dat altijd in minimal art heeft



Thomas Schütte,
Hotel for the birds

Per Kirkeby
Zonder Titel



gezet, wordt nu expliciet herkend. Thomas Schütte toont aan in zijn 'Hotel of the Birds' dat een Sol LeWitt-achtige structuur kan gelezen worden als een maquette voor een appartementsgebouw. Zoals Kirkeby in een tekening aanduidt kan een geometrisch kruis of een vierkant van Malewitsch evengoed een plattegrond zijn van een architecturaal bouwsel. Uitgaande van de onontkoombaarheid van ons 'bedeutungslesen' benutten deze architecturale sculpturen het denkproces om de figuratieve kwaliteit weer te herstellen.

De problematische ontkenning in de minimal art van elke figuratie heeft wel zeer sterke kwaliteiten voortgebracht en deze kwaliteiten worden ingezet om op de

herkenbare architecturale beelden in te werken. De reden waarom architectuur als begrip zo frequent in dit werk voorkomt, ligt in de capaciteit om tegelijk als figuur te werken en om de minimalistische kwaliteiten daar tegenover te bevatten. In het 'iconoclastisch' sculpturaal klimaat was het beeld van architectuur de ideale figuratieve vermomming als en onthulling van de minimal art. Er wordt vertrokken van herkenbare architecturale beelden waarop minimalistische kwaliteiten inwerken zodat beiden onder spanning komen te staan in een denkproces. De uiteindelijke architecturale figuur komt over als een denkmodel voor een 'Geistspiel', een denkconstructie waarin puur visuele kwaliteiten en architecturaal herkenbare beelden onze geest laten dwalen. De architecturale sculpturen werken dus als modellen voor het 'Geistspiel', als maquettes voor een 'denkbeeldig' project (zoals bij Schütte). Kirkeby gaat te werk met archetypische architecturale vormen die ontdaan worden van elke functionaliteit. Dit beeld wordt op minimalistische wijze verzelfstandigd tot een pure plastische structuur. Vermomd als architectuur geven deze sculpturen de minimal art haar figuratie terug als maquettes voor een andere wereld, monumenten om niets te herdenken, graven voor een onbestaande overledene. De kijker wordt onzeker gemaakt door deze zinloze constructie en zo bereikt het zijn doel om als denkmodel bij de kijker een eigen realisatie te krijgen.

“Ein einfacher kleiner Schornstein, der gar nicht gemauert, sondern dessen Steine einfach aufeinander gestapelt waren. Die Backsteine waren ein festes Modul somit systemisch, und garantierten eine einfache, minimalistische Form. Zwei Schlüsselbegriffe während der sechziger Jahre.”¹

PER KIRKEBY

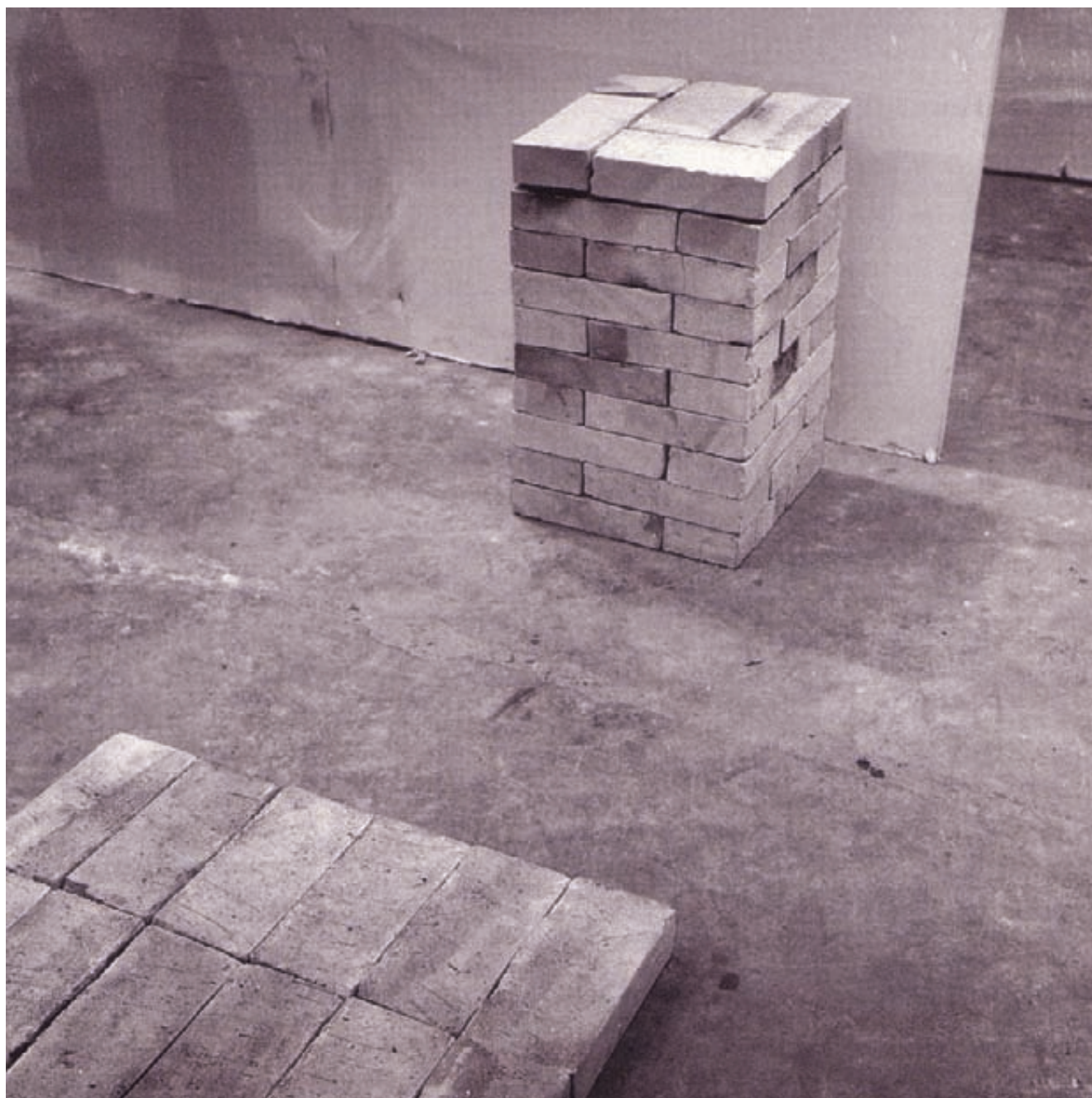
kirkeby.2_MATERIAL_

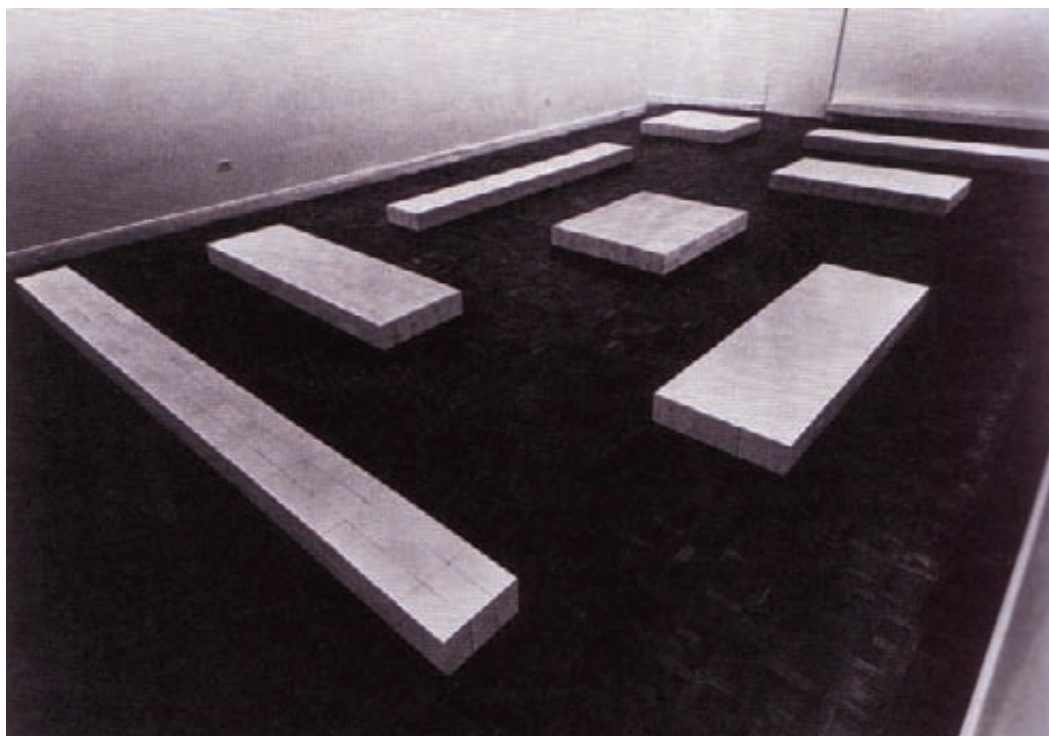
vakmanschap en ornament

In 1965 stelde Kirkeby zijn eerste twee bakstenen sculpturen tentoon onder de vorm van een éénlagige rechthoek van bakstenen, samengelegd in een gridvorm tegenover een kubus die in een traditioneel verband was opgebouwd. In dit werk van Kirkeby wordt een soort schoorsteen, waarvan de bakstenen in een metselverband op elkaar zijn gelegd, tegenover een eerder minimalistische rechthoek geplaatst. De eerstgenoemde sculptuur laat zich onmiddellijk associëren met de ‘bekendere’ installatie ‘Equivalents I-VIII’ van Carl Andre een jaar later in de Tibor de Nagy Gallery (1966) die in 1976 gekocht werd door de Tate Gallery. De expositie van dit werk van Andre zal niet licht vergeten worden in de geschiedenis van de minimal art omdat er na de expositie in de Tate Gallery een hele controverse over dit werk ontstond. De sculptuur werd beschimpt onder andere door The Daily Mirror die provocatief de ‘minimalistische’ creaties van enkele metsers afbeeldde en door andere critici die de Tate een zware vergissing verweten met haar laatste aankoop. *“Bricks are not works of art. Bricks are bricks. It takes us a year laying bricks to earn what one piece of art cost the Tate. Andre had not done enough work. I call it a pile of bricks; and that is what it is.”²*

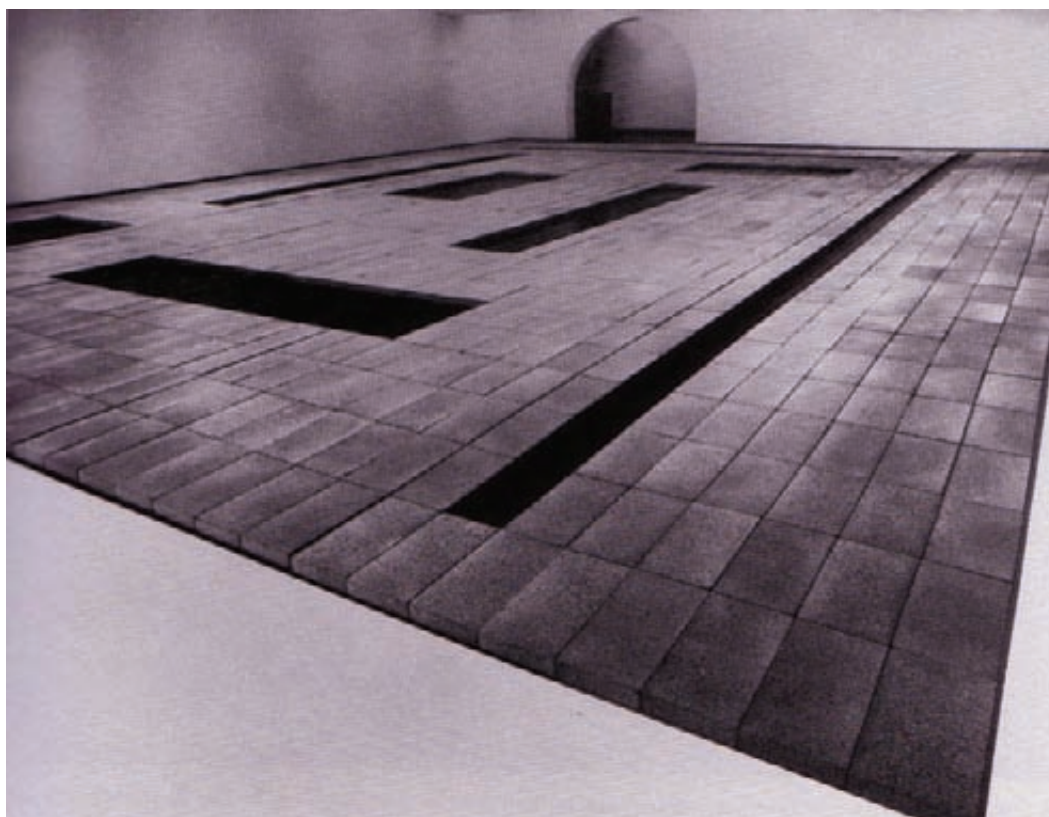
¹ Per Kirkeby, *Handbuch. Texte zu Architektur und Kunst*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1993, p. 40

² James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the sixties*, Yale University Press, New Haven and London, 2001, p. 192.





linkerpagina:
 Per Kirkeby
zonder titel, tijdelijke
 tentoonstelling
 Holbergsgade, Kopenhagen,
 Denemarken, 1965



links:
 Carl Andre
Eight Cuts, one-person
 exhibited at Dwan Gallery,
 Los Angeles, 1967
 en *Equivalents I-VIII*, one-
 person exhibition at Tibor de
 Nagy Gallery, New York, 1966

De controverse omtrent Andre's werk wordt meestal afgedaan als de shock van de horizontaliteit in de sculptuur. Maar eerder bleken de toeschouwers verontwaardigd te zijn dat ze een stapel bakstenen zagen die a.h.w. klaar lagen om gemetseld te worden. Andre was er blijkbaar niet in geslaagd a.d.h.v. de minimalistische strategie zich te ondoen van de onzuivere materialiteit van de baksteen. Zoals we zagen bij de minimalistische strategie omtrent de materialiteit werden twee architecturale begrippen ontkend: de geschiedenis of de oorsprong van het materiaal en het werk. Door deze sculptuur van Andre te vergelijken met de eerstgenoemde sculptuur van Kirkeby zullen we trachten duidelijk te maken waar het minimalistisch model werd verstoord en hoe Kirkeby zich distantieert van het minimalistisch model.

Als Andre met de baksteen een minimal artwork wou maken, moest hij het loskrijgen van de notie van 'het werk' en de baksteen dus zeker niet als module voor een gemetselde muur hanteren. Het praktische nut wordt door een seriële gridstructuur niet getoond en de baksteen vervreemdt van zichzelf. Er werden acht rechthoeken neergezet die elk bestonden uit 120 bakstenen in twee lagen van 60. Dit getal werd onderverdeeld in een Sol-le-Witt-achtige mathematische logica in vier factoren (3x20, 4x15, 5x12 en 6x10) die elk twee vormen voortbrachten om zo acht bakstenen gridvormen met verschillende dimensies op de vloer tentoon te stellen. In een typisch minimalistische beweging wordt getracht het beeld van de hand van de metser eruit te verwijderen. De bakstenen werden rechthoekig en in gridvorm gestapeld zodat ze verschijnen in de pracht van de 'afheid' als resultaat van de fabrieksprocedure. Het herkenbare beeld van het bouwen werd ontkend om te trachten de puurheid van de baksteen als vorm te herwinnen.

Maar wanneer we de sculptuur van Andre vergelijken met die van Kirkeby wordt duidelijk dat de baksteen als materiaal zich zo sterk laat associëren met de notie van werk dat de seriële gridvorm van Andre er niet in slaagt deze te ontkennen. Het enige dat zich juist in de sculptuur van Andre laat lezen is deze hopeloze poging tot ontkenning van de notie van 'werk': "*Andre had not done enough work*". Kirkeby neemt nu deze gefaalde ontkenning als uitgangspunt om zich van het minimalisme te distantiëren. Hij vindt in het metselverband een karakteristiek beeld dat het begrip 'werk' representeert en Kirkeby zal proberen aan te tonen in zijn latere sculpturen dat zonder deze ontkenning ook kwaliteiten bereikbaar zijn vergelijkbaar met de minimal art. Kirkeby zal zich beperken tot het materiaal van de baksteen in de creatie van zijn sculpturen. Doordat hij zich limiteert tot de baksteen als materiaal, wordt een ambachtelijke creativiteit geëist om de vorm tot een geslaagde voltooiing te brengen. In deze handenarbeid lezen we op figuratieve wijze terug het begrip van het 'werk' en wordt tegelijk een vakkundige kwaliteit bereikt in 'het werk' dat met geduld en veel moeite goedgeemaakt is en zo ontzag afdwingt.

3 Per Kirkeby haalt deze uitspraak van Johann Bernhard Fischer von Erlach.
Per Kirkeby, *Bravura. Ausgewählte essays aus Bravura und Naturens Blyant*, Verlag Gachnung und Springer, Bern-Berlin, 1984, p. 39

4 Robert Smithson, *Entropy and the New Monuments*, 1996, zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p.223

Het ander probleem waar Andre mee te kampen had, was de oorsprong of de 'geschiedenis' van het materiaal. Andre probeerde alsnog zich te ontdoen van de baksteen als architecturaal beeld, maar het archetypisch beeld van de baksteen bleek te zwaar beladen te zijn met het beeld van architectuur om dit nog te kunnen ontkennen. Het leek wel of Andre met de keuze voor de baksteen zichzelf in een hachelijke positie had gebracht om nog een minimalistische operatie uit te voeren. De baksteen is immers van nature uit 'onzuiver' omdat het een zware geschiedenis met zich meedraagt die met geen ander bouw materiaal te vergelijken is. Vanaf de nederzetting in de Nijldelta tot in het oude Rome, van het industriële tijdperk tot nu is de baksteen praktisch dezelfde gebleven en heeft zich zo gekoppeld als beeld aan een onnoembare hoeveelheid van bouwwerken. Het werk van Andre lijdt dus onder de 'onzuiverheid' en de zwaarte van de baksteen als beeld. De poging om van de historische last af te geraken en de baksteen te bevrijden van zijn banaliteit als object lijkt zelfs met de krachtige minimalistische middelen onhaalbaar. Andre faalde erin de minimalistische strategie om de architecturale afkomst van het materiaal te ontkennen tot een geslaagd einde te voeren.

Kirkeby kiest voor de alternatieve methode om de baksteen als geschiedkundig beladen materiaal te gebruiken als vertrekpunt. Kirkeby spreekt van zijn architecturale sculpturen als *"ein Entwurf einer historischen Architektur"*³ en hij richt zich zo tegen de uitspraak van Robert Smithson die het minimalistisch gebruik van materialiteit duidelijk stelde: *"Instead of being made of natural materials, such as marble, granite or other kinds of rock, the new monuments are made of artificial materials, plastic, chrome and electric light. They are not built for the ages, but rather against the ages."*⁴ Vergelijkbaar met Beuys neemt Kirkeby de connotaties die gekoppeld zijn aan het materiaal ten volle als uitdaging aan. Beuys stelde dat neutrale materialen niet bestaan en werkte specifiek met materialen die in zijn levensloop een persoonlijke betekenis hadden gekregen (bv. als piloot na een vliegtuigcrash verzorgden de inboorlingen van een stam hem met vet en vilt. Daardoor bleef Beuys met deze materialen, die opgeladen waren met dit verhaal, werken). In tegenstelling tot Beuys ziet Kirkeby zijn materiaal niet als persoonlijk symbolisch opgeladen materie maar als een pragmatisch bouw materiaal dat een historisch onderbewustzijn meedraagt. Om artistiek bewust met historische verwijzingen om te gaan heeft Kirkeby een grote kennis opgedaan van de geschiedenis van de architectuur over alle tijden: hij maakte een lange reis naar Mexico om de Maya-cultuur te bestuderen, gotische en Romeinse structuren fascineren hem evenzeer, maar vooral heeft hij een zwak voor de architectuur van Wright, Berlage, Schinkel, Asplund, Poelzig, enz. Het belangrijkste bouwwerk voor hem persoonlijk is de Grundtvigskerk in Kopenhagen, die staat in de omgeving van waar hij opgroeide.

“Ich glaube, zwei Voraussetzungen für Architektur haben mich während meines Heranwachsens geprägt. Das stimmt, doch es besteht natürlich eine retrospektive Unsicherheit. Das eine Umfeld war der Mittelaltertraum um die Grundtvigs-Kirche. Das waren Pugin, Ruskin, Morris, Doré, Handwerk und Monumentalität, eine Welt, getragen von Hinweisen und von Geschichte. Das andere Umfeld war in einem weiteren Sinne dieses ganze Kopenhagener Vorstadtmilieu, dominiert von seinem sozialen Wohnungsbau aus den dreissiger und vierziger Jahren. Das war Minimalismus. Ich verweise gern auf das Foto, das die Anlage der Blöcke zeigt. Klar und sauber, in gewisser Hinsicht geschichtslos, auf jeden Fall ohne historische Hinweise.”⁵

Maar aangezien Kirkeby de baksteen en het metselen expliciet als architecturaal beeld gebruikt, stelt hij zich loodrecht tegen de minimalistische strategie die in een *negatie* van elke architecturale notie een kwaliteit als expliciet stelt. De minimal art maakte zichzelf leeg om tegen die zuiverheid een kwaliteit haar directheid te verlenen. Kirkeby moet dus een andere strategie toepassen aangezien de strategie van de minimal art essentieel anti-figuratief is. Wat Kirkeby nu zal doen met de architecturale beelden van de baksteen en het metselen, is deze eeuwenoude beelden trachten te heractualiseren binnen de kunst door het als beeld in suspense te plaatsen met een minimalistische kwaliteit. Vertrekkende van een herkenbaar architecturaal beeld, tracht hij deze geschiedkundige en vakkundige onzuiverheid met de zuivere minimalistische kwaliteiten in één beeld te bundelen zodanig dat de figuur van zijn inhoud loskomt en de minimalistische zuiverheid weer met de figuratieve kwaliteit wordt aangevuld.

5 Per Kirkeby, *Handbuch. Texte zu Architektur und Kunst*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1993, p. 11

6 Ulrich Weisner, *Per Kirkeby über Skulptur*, in: Ulrich Weisner (red). *Raumbilder in Bronze: Per Kirkeby, Markus Lüpertz, A.R. Penck*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, 1986, p. 55
ii: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 2), p. 97

7 Per Kirkeby, *Rodin. La Porte de l' Enfer*, Verlag Gachnang & Sprenger, Bern-Berlin, 1985, p. 15

“Das Unreine beinhaltet alle Assoziationen und die Verweise. Das Reine war die Struktur, nackt und bloss. Beide Teile sind natürlich in aller Kunst vertreten; doch in jenen Jahren (es war Anfang der sechziger Jahre) war das Reine das Ideal. Das Ideal des Zeitgeistes. Der Ziegelstein und seine Regeln, wie Verband und was sonst zu dem tausendjährigen Handwerk gehört, war reine Struktur; es liess Spielraum für das, was man konzeptuelle Vorstellungen genannt hat. Und andererseits waren Ziegelsteinen voller Assoziationen und Verweise. Verwies auf die grosse und historisch tiefe Architektur, mit Ruinen und anderen Versatzstücken, wehender Nebel, Mondlicht. Und was meine Person betrifft, voller Assoziationen zu Kindheitserlebnissen im Schatten gewaltiger Werke aus Ziegelsteingotik.”⁶

Het strategisch in oppositie plaatsen van historische vergeten beelden in de hedendaagse kunst – voor Kirkeby's architecturale sculpturen tegenover het minimalisme – vindt Kirkeby terug in de Grundtvigskerk. De kerk werd gebouwd tussen 1921 en 1940 in een stijl die zich moeilijk laat raden, maar toch een label van neo-gotiek kreeg. Het sterk anachronistisch karakter van de kerk lijkt voortgekomen uit een architecturale kennis van geschiedenis en van traditioneel vakkundig handwerk. Maar wat op een eigenzinnige 'neo'-voortzetting



**Grundtvigs-Kirche,
Kopenhagen, architect: P.V.
Jensen-Klint, 1921-1940**

lijkt, blijkt zijn wortels te hebben in de Avantgarde van zijn tijd: Bruno Taut en de duitse expressionistische architectuur. *“Es ist interessant, weil so ist ja die Grundtvigskirche, der ein krankes Schicksal in der dänisch Architekturgeschichte beschieden war, als man ihr vorwarf, ein etwas altmodisch-nationalromantisches Ding zu sein. Als die Grundtvigskirche in den frühen 20ern konzipiert wurde, war sie in Wirklichkeit vielmehr von der radikalsten Strömung dieser Zeit beeinflusst, nämlich der deutschen Avantgarde.”*⁷ Wat de Grundtvigskerk deed met de kristallijne architectuur van Bruno Taut, wil Kirkeby verwezelijken met de minimal art. Wat op het eerste zicht overkomt als reactionair (zoals de Grundtvigskerk), blijkt in feite een herbronning van de radicale minimalistische kunst met figuratieve beelden.

Hoe Kirkeby concreet met deze strategie te werk gaat inzake de materialiteit, laat zich het best illustreren a.d.h.v. zijn gebruik van het ornament. Het ornament heeft juist deze dualiteit die Kirkeby tracht te combineren: het is én figuratief gelieerd aan de architectuur én een puur visuele structurele kwaliteit. Ook het metselverband is een ornament (zoals Tessenow reeds beschreef): het is én een zuiver systematische module én een architecturaal archetypisch beeld.⁸ Deze dubbelheid zal Kirkeby nu uitvergroten tot de schaal van een zelfstandig bouwwerk. Om de afstand die Kirkeby heeft afgelegd in dit onderzoek teneinde het ornament te verzelfstandigen als sculptuur zullen we twee werken bespreken: het huis in Ikast uit zijn beginperiode (1973) en de 'rijpere' sculptuur voor het bibliotheeksplein in Frankfurt A.M. (1996).

8 Zoals Tessenow onderkent Kirkeby in de bakstenen wand het ornament als een structuur die onbewust in het beeld kruipen. Tessenow beschrijft het ornament door het te vergelijken met een man die zijn boog maakt 's avonds bij het haardvuur. Moe van de dagelijkse arbeid, snijdt hij nog wat verder aan zijn boog voor het slapengaan. De man heeft de kracht niet meer scherp beslissingen te nemen in zijn snijwerk en zijn hand wordt gevoerd door de geest op het niveau van het onderbewustzijn.

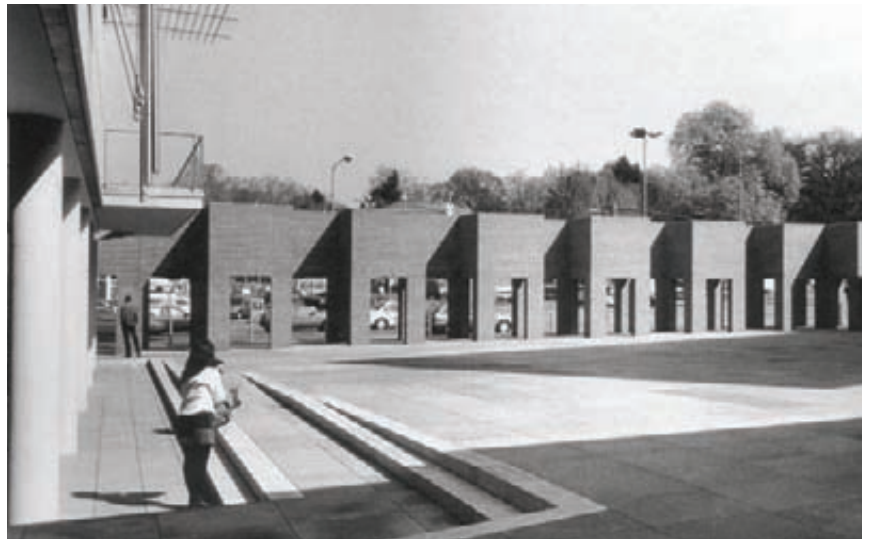
Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, 1953, Braunschweig, Vieweg, 1986



Hoe het ornament vergroeit tot een bakstenen sculptuur zien we in het 'huis' in Ikast uit 1973 dat een verschaalde maya-tempel uitbeeldt. De tempel is het resultaat van 'een serie' beelden die Kirkeby reconstrueert tot een nieuw beeld. Kirkeby brengt in dit werk allerlei vormen uit de maya-architectuur samen die hij tijdens zijn reis naar Mexico heeft aangetroffen en die hij aansluit bij de huizen van F.L. Wright en Sullivan die ook de Centraal-Amerikaanse cultuur parafraseren. Als resultaat van de serie loopt het ornament zeer prominent doorheen al deze beelden. Het ornament fungeert op dezelfde wijze als de samenvoeging van de serie beelden: het loopt door alle beelden heen als de samenklank van historische vormen, brengt verbanden aan en wordt zelf tot thema van het beeld. Het ornament wordt als verbindende link zelf de uitbeelding van de serie verschillende beelden. Deze maya-ornamenten worden ook ingezet om de tempel als beeld te structureren. Ze slorpen de tempel volledig op zodat het niet duidelijk is of het nu de prototypische

opbouw is van de tempel die de verschillende soorten ornamentering bijeenhoudt of het eerder de ornamentering is die het beeld van de tempel naar voren schuift.

De strategie van het ornament wordt doorheen het werk geradicaliseerd. De sculptuur aan het bibliotheekplein in Frankfurt A.M. (1996) of de Documenta-Halle (1992) brengen het gebruik van het ornament – dat hier het metselverband is – tot een hoogtepunt. In deze werken uit de jaren '90 zijn de expliciete ornamentering en de sterk herkenbare totaalvorm uit 'das Haus' in Ikast verdwenen en daardoor bereikt Kirkeby een veel grotere spanning met de puur structurele kwaliteit van het ornament. Door het traditionele metselverband verkrijgt Kirkeby een figuratief beeld dat zich aan een nog grotere historische



geladenheid bindt, maar ook een ornament dat hij beter weet in te zetten in zijn puur visuele kwaliteit. Zoals in 'Das Haus' van Ikast verbindt het metselverband zich weer figuratief en structurerend met de totaalvorm. Specifiek in dit werk is het grondplan getekend als één uitvergroot ornament van het metselverband. Deze sculpturen tonen de grondplannen als een tekening die je kan terugvinden in het ornamentale patroon van de baksteenmuur: de in- en uitplooiende meandervorm vind je in de wandtekening van het metselverband terug. Deze meandervorm van het grondplan heeft dezelfde tekening als een minimalistisch schilderij van McCracken, wat de minimalistische zuivere structuur aantoonst, maar hier wedijvert ze met de architecturale figuratieve vorm van het baksteenverband. Het bakstenen metselverband is dus als een archetypisch figuratief beeld voor het architecturale constructieve gebruikt, maar in haar kwaliteiten van de tekening benut om de 'minimalistische' letterlijkheid van de 'Gestalt' te doen vervagen.

Linkerpagina:
Per Kirkeby, *das Haus*, Ikast, Denemarken, 1973

Per Kirkeby, *Documenta-Halle*, Kassel, Duitsland, 1992

Boven:
John McCracken, *Untitled*, 1963

Per Kirkeby, *Zonder Titel*, Deutsche Bibliothek, Frankfurt am Main, Duitsland, 1996



Per Kirkeby
Hus. Stakit. Mursten,
tijdelijke installatie,
Kopenhagen, Denemarken,
1966

Die Reihenfolge:

Frauenkörper

Holz-Stele

Tor

-lässt sich malen und geologisch legitimieren:

(Prosa) Schicht auf Schicht, Sedimentation, und jede neue Schicht verändert

das Vorherige, und dennoch geht alles ineinander auf,

Metamorphose, und endet als prächtiger Berg

(wie

wir heute sagen, früher war das Gebirge furchtbar).¹

PER KIRKEBY

kirkeby.3_VORM_

serie tot geheel

In 1966 stelt Kirkeby het werk 'Hus. Stakit. Mursten.' tentoon in Kopenhagen. Hij toont er drie architectonische vormen: de bakstenen schoorsteen die hij het jaar ervoor tentoonstelde, een hek en een huis. Elk van de drie vormen doet zich voor als een beeldverwerking van het minimalisme die de eenvoudig prismatische minimalistische vorm in een refererende vorm permuteert. De planken die een geometrische kubusvorm insluiten krijgen een tandvorm mee die zich als hek laat lezen, een piramide voegt zich samen met de kubus tot een huis, het bakstenen verband vormt het balkvormig prisma om tot een schoorsteen. De meest treffende vergelijking van bovengenoemd werk met de minimal art, is die tussen Kirkeby en Anne Truitt. Ook zij maakte in haar beginperiode, vóór haar abstractere werk vanaf 1962, een paar witte hekkens. De sculpturen van Anne Truitt die aan hekkens, grafstenen of andere beelden herinnerden uit haar jeugd in Easton, Maryland lieten zich zoals bij Kirkeby ook lezen als architecturale vormen.

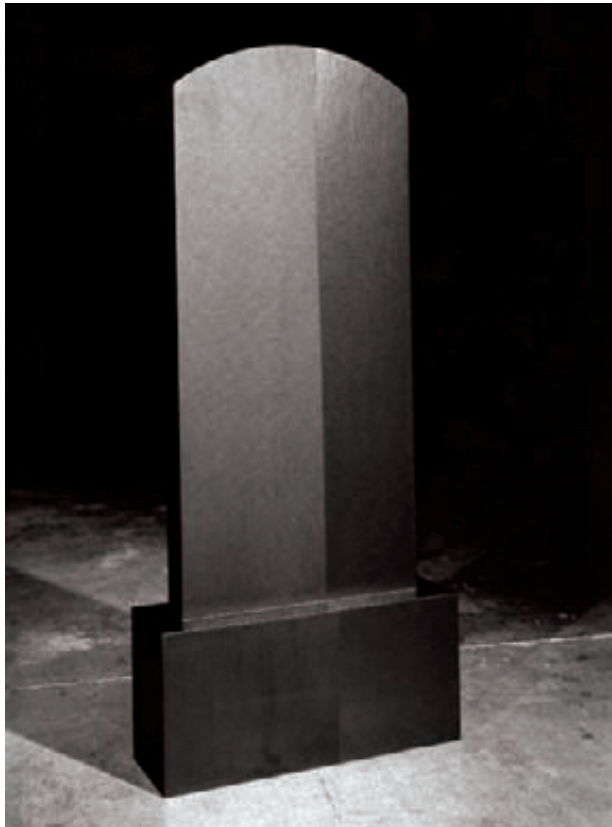
¹ Per Kirkeby, *Fortgesetzter Text Hinweise*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1985

Anne Truitt had een uitzonderlijke positie binnen het minimalistische milieu, aangezien ze door Clement Greenberg als “*not only the good minimalist, she was the first*” werd bestempeld, maar door Judd omwille van de verwijzingen die de beelden bevatten en het schilderachtig gebruik van kleur werd beschreven als: “*as thoughtless as the tombstones which they resemble.*”² Greenberg zag in dit werk opnieuw een mogelijkheid voor de sculptuur om aan te sluiten doorheen het werk van Anthony Caro bij eerdere antropomorfe-figuratieve tradities in de sculptuur, maar Anne Truitt weigerde dit te doen en werd ‘minimalistischer’. Toch blijft haar werk vooral door het gebruik van kleur verwijzen naar plaatsen, ervaringen of

2 Donald Judd, *In the Galleries: Anne Truitt*, in: *Arts Magazine* 37, nr. 7, 1963, p. 61

3 Anne Truitt, *unpublished interview with James Meyer*, 11-12 juli, Washington D.C., 1997, p. 23

4 Ludger Gerdes, *Über ein doppeltes, einander widerstrebendes Interesse (Judd & Judgement – Using Mentions)* in: Ludger Gerdes, *Ludger Gerdes*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1994



links:
Anne Truitt
Southern Elegy, 1962

rechterpagina:
Per Kirkeby
Sphinx, Winkel, Bogen, Tor, Bank, Säule, Kunstmuseum Luzern, Zwitserland, 1976

mensen uit haar leven. Anne Truitt beschreef haar werk als: “*memory rendered visible...not as it related to me, but as itself.*”³ In tegenstelling tot haar eerder werk waar een figuratieve kwaliteit werd verzelfstandigd, verzelfstandigde ze later kwaliteiten als kleur die zich niet meer direct lieten traceren. Zowel in het werk ‘Hus. Stakit. Mursten.’ van Per Kirkeby als in de eerdere beelden van Anne Truitt wordt duidelijk hoe klein de afstand is tussen een pure geometrische ‘Gestalt’ en vormen die je als een indexicaal of symbolisch teken kan lezen. Geometrische vormen worden immers gemakkelijk gebruikt om iets te betekenen: de driehoek, het kruis, de ster zijn vormen die op zich leeg zijn, maar binnen een sociale context

een betekenis krijgen. De vormen van Kirkeby tonen zich, zoals de eerste werken van Truitt, expliciet als een herkenbare geometrische figuur en tonen daarmee aan dat de minimalistische 'Gestalt' even krachtig kan zijn op figuratieve wijze.

In 1976 stelt Kirkeby de sculpturengroep "Sphinx, Winkel, Bogen, Tor, Bank, Säule" tentoon in Luzern. De sfinx, de hoek, de boog, de poort, de bank en de zuil tonen een deellexicon van de architectuurtaal die zich op figuratieve wijze verhouden tot de minimalistische 'Gestalt' zoals je een 'L-beam' die op de grond ligt of 'the column' van Morris evengoed als een hoek en een zuil zou kunnen lezen. Maar



door de 'Gestalt' expliciet figuratief te maken, verliest Kirkeby de werking van 'the whole' zoals de minimal art die bereikte. Juist door de non-compositie en primaire geometrie van de 'Gestalt' kon 'the experienced variable' van de perspectief en het licht op de voorgrond treden. Nu de 'known constant' zelf een figuratief beeld is dat de aandacht opeist en de saaiheid van een eenvoudige prismatische vorm wordt ontweken, verliest Kirkeby de directheid van de minimal art. De kwaliteit van 'the whole' zoals de minimal art dat vatte, is dus niet op figuratieve wijze bereikbaar en Kirkeby moet dus anders te werk gaan. Kirkeby handelt als volgt: hij laat zijn figuren wedijveren met de minimalistische 'Gestalt' waardoor een soort figuratieve

versie van 'the whole' of het geheel als kwaliteit wordt bereikt. Om deze figuratieve vertaling van de minimalistische kwaliteit van 'the whole' te onderbouwen, zullen we een tekst van Ludger Gerdes gebruiken. In de tekst *'Über ein doppeltes, einander widerstrebendes Interesse (Judd & Judgement – Using Mentions)'* bouwt Gerdes een theoretische ondersteuning op voor een figuratieve vertaling van de dubbelheid van de minimalistische eenheid of 'the whole' van Judd.⁴ Ludger Gerdes beroept zich (i.p.v. de fenomenologische filosofie van Merleau-Ponty voor de minimal art) op 'Kritik der Urteilskraft' van E. Kant om zijn begrip van 'the whole' te verantwoorden. De esthetische theorie van Kant is hier bruikbaar omdat Kant in zijn kunstbegrip het herkennen van vormen bij de kijker niet uitsluit maar ook niet als onmisbaar beschouwt. Op die manier vormt zij een ideale theorie om van de minimal art naar een figuratief model over te schakelen. Kant staat in "Kritik der Urteilskraft" een waardering van kunst voor die zich een wisselspel tussen de



Ludger Gerdes
Schiff, Münster, 1987,
Status 1997

verbeelding en het verstand ten doel stelt. De minimalistische dubbelheid van 'the whole' als wisselspel tussen het vlakke geometrische patroon en de relativerende ruimtelijke ervaring, zet Gerdes middels Kant om tot een wisselspel tussen het verstand, dat aan vormen een begrijpbare titel geeft, en de verbeelding, die in de veelsoortigheid het verstand tegenspreekt. Als we met een beeld geconfronteerd worden, wil het verstand algemene wetmatige begrippen aan dit beeld toeschrijven. Tegenover deze begrippen vindt de verbeelding in het kunstwerk echter een veelsoortigheid waardoor het beeld zich niet onder één noemer laat plaatsen. Terwijl bij de minimal art de ervaring in real space (het licht en de perspectief) het vlakke patroon omkantelde, ziet Gerdes bij Kant een figuratieve versie van die dubbelheid mogelijk in de relatie tussen 'het verstand' en 'de verbeelding'. *"Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt;*

*bilden diese wohl auch um: zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (und die uns eben sowohl natürlich sind, als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffasst)*⁵ Op dezelfde wijze bundelt Kirkeby de dubbelheid van 'het verstand' en 'de verbeelding' samen tot 'het geheel'. Het 'verstand' herkent een expliciete architecturale figuur. Dan reageert de 'verbeelding' op de perceptuele eigenschappen waarop de architectuur zich altijd heeft geconcentreerd zoals maten, proportie en symmetrie. Zo daagt de 'verbeelding' het 'verstand' uit en wisselt onze geest tussen beide polen. Eerst komt de architectuur als sprekend over, zoals bij Ledoux en Boullée, om daarna in contrast te worden geplaatst met eigenschappen als schaal, symmetrie, monumentale herhaling, ...

Om de spanning tussen de herkenbaarheid van de figuur en de onvatbaarheid van de kwaliteiten scherper te krijgen, zal Kirkeby de reeksen beelden van de vorige tentoonstellingen trachten samen te brengen in één zelfstandig beeld. De vorige tentoonstellingen haalden immers hun kracht uit het feit dat de afzonderlijke beelden een reeks vormden; als verzelfstandigd beeld zou elk van hen een te makkelijk te benoemen kitscherig teken worden. Om de afzonderlijke beelden in één beeld te vatten, voert Kirkeby een operatie uit die hij provocatief 'de serie' noemt, wat herinnert aan het minimalistisch begrip van de serialiteit omdat zijn strategie ook a.h.w. de beelden herhaalt maar met een totaal ander resultaat en ander doel.⁶ Bij Kirkeby werkt de serie als een optelsom met als resultaat een bepaald totaalidee van de afzonderlijke inhoud. De afzonderlijke beelden worden opnieuw gefundeerd in het idee van de serie. Kirkeby noemt iets een serie als hij een samenhang merkt tussen verschillende beelden die hij in zijn artistiek onderzoek aantreft.

*"Die neue Skulptur war aber dennoch ganz anders. Sie war aufdringlich, und bevor wir landeten, hatte ich sie im Notizbuch skizziert. Und in Edinburgh kam die 'private' Bestätigung, als ich auf die Krone der städtischen Kathedrale dieselbe Struktur entdeckte. Solch einen Zufall nenne ich eine 'Serie'. Die einer solchen 'Serien'-Bestätigung zugrunde liegenden 'psychologischen' Strukturen sind mir durchaus klar, auch dass ich sicherlich eine Folgerung nach rückwärts ziehe, was so zu verstehen ist, dass ich den bestätigenden 'Zufall' finden und 'die Serie' sicher etablieren werde, wenn nur die Überzeugung von Anfang an stark genug ist."*⁷

De serie van Kirkeby bundelt verschillende beelden tot een figuratief verband, een idee. *"Die Serie ist interessanter als ihre Einzelelemente."*⁸ Omdat de afzonderlijke beelden tegenover elkaar worden gepositioneerd in het figuratief verband van de serie, komen de beelden los van hun oorspronkelijke tekenwaarde. Bijvoorbeeld in het schilderij 'Kristall' worden een kristal, een berg en de daarmee verbonden architectuur van Erich Mendelsohn en Taut's 'Alpine Architektur' elk in hun beelmateriaal gebruikt om te worden samengenomen in de romantische

5 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Berlijn en Libau, 1790, geciteerd naar tweede druk, Berlijn, 1793, p. 193

6 De serie bij Kirkeby is van een volledig andere serialiteit als diegene die we als structuur bij de minimalisten terugvinden. Als Kirkeby het woord 'serie' gebruikt is dit opnieuw om het minimalisme te provoceren in de figuratieve herbronning zoals Kirkeby die doorvoert. Om de serie bij Kirkeby te vergelijken met het begrip van de serialiteit in het minimalisme, geef ik hier nog een korte beschrijving van dit begrip. De structuur van de serialiteit deelt het minimalisme met de pop-art, zoals Hal Foster in 'The Return of the Real' opmerkt. Het is een structuur die zich baseert op de omgang van de spektakelgerichte kapitalistische cultuur met lege tekens. Deze strategie is tweevoudig. Enerzijds wordt steeds een beeld centraal en symmetrisch op ons afgevuurd. Het bestaat slechts uit één deel als beeld, één woord zonder zin. Deze structuur laat toe het beeld in één oogopslag overzien. Anderzijds zit aan deze eenduidigheid een multipliceren vast. De extreme centraliteit van het embleem is latent verbonden met een itererende structuur. In POPism verwoordt Warhol het treffend: *"I don't want it to be essentially the same - I want it to be exactly the same. Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel."* De werking van de massacultuur die Andy Warhol hier omhelst, is de serialiteit die we terugvinden in het minimalisme. De structuur van het minimalisme is dus een organisatie van de leegheid van de tekens. We proberen in het werk een ding te vinden waarnaar het verwijst, maar de minimalistische sculptuur weigert stug. Voor ons staat een soort industrieel object dat door het structureel aspect uitgehold is. De minimalistische sculptuur lijkt op het abstracte proto-type van een product, een product die enkel naar zijn lege tekenwaarde verwijst. In het hier en nu refereert de minimalistische sculptuur niet meer als teken aan een realiteit, maar is zij een realiteit geworden die verwijst naar een reeks lege tekens. Andy Warhol en Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1980, p. 50

7 Per Kirkeby, *Handbuch. Texte zu Architektur und Kunst*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1993, p. 42

8 Per Kirkeby, *Bravura. Ausgewählte essays aus Bravura und Naturens Blyant*, Verlag Gachnang und Springer, Bern-Berlin, 1984, p. 144

platonische gedachte dat achter elke verschijning een ideale vorm verborgen ligt.⁹ Het idee dat al deze beelden een imperfecte afbeelding van het volkomen beeld van het kristal zijn, ligt aan de basis van de serie. De afzonderlijke beelden waarop Kirkeby stoot in zijn artistieke zoektocht doorheen de geschiedenis zijn nu geschikt in de serie.

Om te illustreren hoe Kirkeby de figuratieve kwaliteit van 'het geheel' bereikt a.d.h.v. de 'serie' zullen we nog twee voorbeelden bespreken. Voor het Museum

9 in: *Gespräche mit Lars Morell*, op. cit. (noot 1), p. 100



links:
Per Kirkeby
***Kristall*, 1983**

rechterpagina:
Per Kirkeby
***zonder titel*,**
Rotterdam, Museum
Boymans-van Beuningen,
ontwerp 1986, gebouwd in
1987

Boymans-van Beuningen (1987) in Rotterdam bouwde Kirkeby vier bogen die aan elkaar sluiten in de hoeken van een kruisvormig platform. De figuren van het kruis, het platform, de rondboog, het romaans kruisbooggewelf kunnen we wel afzonderlijk benoemen, maar ze zijn in de 'serie' verbonden tot één 'Gestalt' waar onze woordenschat geen vat meer op heeft. De 'serie' heeft nu voor de visuele kwaliteiten van het werk een afstand geschapen tegenover 'het verstand'. Zij heeft een ruimte gecreëerd om de aandacht op het figuratieve te verleggen naar het puur visuele. Wanneer we rond de sculptuur voor het museum Boymans-van Beuningen lopen, doet zich een gelijksoortige ervaring voor als bij de 'Large Stack' van Donald Judd. De bogen vormen een raam waarin het beeld onze beweging





Per Kirkeby
Der grosse Kopf mit Arm,
 1983, Derneburg



Per Kirkeby
zonder titel, Haus der
 Abgeordneten des Landtags,
 Stuttgart, Duitsland, 1987

volgt en op een gegeven ogenblik (zoals de foto toont) vallen plots de vier bogen samen tot twee. Het vlakke patroon van de rondboog wordt benadrukt en we beginnen ons terug te focussen op de complexiteit van de figuur. Op deze wijze werkt de sculptuur als een model voor een 'Geistspiel' tussen de 'vlakke' en sterke figuratieve vorm, en de strategisch ingebrachte architecturale-minimalistische, ruimtelijk-visuele kwaliteiten.

De sculptuur in Stuttgart (1987) is een torenachtige structuur die aan één zijde tussen de sokkel en het kopstuk zes zuilen inklemt. De serie die steeds een reeks beelden is van het persoonlijk artistiek onderzoek van Kirkeby, valt hier echter te traceren in zijn artistiek oeuvre, namelijk in de begaanheid van Kirkeby met Rodin. Kirkeby past hier immers dezelfde strategie als Rodin toe, die hij reeds in het beeld "Der grosse Kopf mit Arm" te Derneburg (1983) gebruikt had. De foto van dit laatste standbeeld, genomen door Georg Baselitz, brengt de sculptuur in verband met de toren verderop en moet het idee van de serie voor de sculptuur in Stuttgart gevormd hebben. Zoals ook Rodin een deel van het lichaam verzelfstandigt, snijdt Kirkeby te Stuttgart een deel uit een kolommenrij van een façade van een classistisch gebouw om het te verzelfstandigen als sculptuur.

10 Per Kirkeby, Rodin. *La Porte de l'Enfer*, Verlag Gachnang & Sprenger, Bern-Berlin, 1985, p. 15

*"Alles Lebende ist ein Prä-Fossil. Auch der Mensch ist eine Art lebendes Fossil. In diesem Sinn verstehe ich alle Menschen-Fragmente Rodins, die eben nicht als Fragmente wirken, nicht als etwas aufzufassen sind, wo etwas fehlt, sondern als abgeschlossene, vollständige Funde. Ein fossiler Knochen eines Dinosauriers ist etwas ganz Eigenständiges. Und nicht nur etwas, dem etwas anderes fehlt. Wir kennen den Dinosaurier nicht, wir vermuten ihn. Und zwar indem wir diese Fossilien-Stück zusammenlegen. Das ist die additive Arbeitsmethode. Die auch Rodin benutzt hat."*¹⁰

De volgende stap is dan om dit uitgesneden stuk beeld op te lossen tot een figuur die niet meer als teken werkt. Zoals Kirkeby te Derneburg de arm voor het gelaat legt, wordt de kolommenrij over een zuiver prismatisch 'minimalistisch' volume gelegd. Het resultaat van de serie is een onnaspeurbare figuur die ruimte laat om door de wijzigende perspectivische zichten van de monumentale Gestalt en de contrasterende lichtsterktes in de zuilen overweldigd te worden. Het gevonden 'fossiel' van de kolommenrij is geactualiseerd in de vorm van een minimalistische toren.



Robert Morris
Observatory, Temporarily
installed at Ijmuiden, The
Netherlands, 1971

*"Often the labyrinth is a symbol for happiness ... because we feel we are lost in the world, and the obvious symbol is that of losing yourself in the labyrinth ... and the word labyrinth is so beautiful."*¹

JORGE LUIS BORGES

kirkeby.4_RUIMTE_I and me

Enkele bakstenen sculpturen van Kirkeby zijn bouwwerken van een dergelijke schaal dat ze een eigen binnenruimte hebben die de kans bieden om doorheen te wandelen. Deze architecturale sculpturen staan eerder in verband met de post-minimalistische architecturale sculpturen als met de minimalistische objecten die voor het museum gemaakt zijn. **We zullen eerst het ruimtebegrip bestuderen van de post-minimalistische bouwwerken a.d.h.v Robert Morris om er dan Kirkeby's openluchtsculpturen tegen af te wegen.**

De overgang van het minimalistische model naar dat van de eerste architecturale sculpturen, laat zich best begrijpen via Robert Morris die in 1971 zijn Observatorium in Ijmuiden bouwde en daarna naar het museum terugkeerde om de ruimte te transformeren tot een labyrint. In een interview over het observatorium presenteert hij een post-minimalistisch ruimtebegrip dat zich niet meer liet constitueren door het object:

¹ Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Harper and Row Publishers, New York, 1989, p. 130

“Waarschijnlijk, omdat ik niet wilde dat het [Observatorium.] ondergebracht werd in de categorie van de zogenaamde “earthworks”, omdat ik vind dat het betrekking heeft op het vormen van ruimte en dat is het uitgangspunt, niet het vormen van aarde of objecten. Ik had niet het idee een object te bouwen, maar om ruimte te vormen, ... het benadert architectuur, maar het is geen architectuur. Dus is het denk ik iets er tussen in, als je het zo wilt zeggen ... het ligt tussen sculptuur hoewel bij mijn laatste sculpturen de ruimte steeds belangrijker is gaan worden. Het gaat dus om de plaats en de ruimte, niet om objecten op een plaats. Dat wil ik duidelijk stellen.”²

De relatie tussen de toeschouwer en de sculptuur kan hier niet beschreven worden als de subject-object relatie zoals die in de minimal art was gedefinieerd. In de minimal art is het door de confrontatie van de toeschouwer met het object, dat de toeschouwer op theatrale wijze bewust gemaakt wordt van de ruimtelijke ervaring. Het object in de minimal art werkt als een soort ‘oog’ dat onze blik vasthoudt om onze perceptie zelf centraal te stellen. De fenomenologie is in dit kader behulpzaam om de werking van de ‘blik’ te begrijpen die bij de post-minimalistische sculptuur verdwijnt.

In eerste instantie zijn we als toeschouwer een passiviteit gewoon die ons toelaat het vreemd object dat de aandacht eist, te beheersen door een geprivilegieerde controle van de blik. Wij zijn het subject en transcenderen de ander: het object.”*Yet by virtue of the fact that my apprehension of the other’s body makes it an object and gives it a significance for me which he cannot experience, I transcend the other. In the fundamental phenomenon of making an object of the Other, he appears to me as a transcendence-transcended”*³ Eerst lijkt het alsof de kijker de macht heeft over het immanente minimalistische object maar dan wordt het duidelijk dat de kijker geen toeschouwer meer is omdat de blik door het minimalistische object terug wordt geworpen. Plots lijkt het alsof het object macht over hem heeft, alsof hij geobserveerd wordt door het object zelf. Het lichaam van de kijker lijkt evenzeer tot een bekeken object verworpen te zijn. De minimalistische sculptuur lijkt nu het kijkend subject.

“When through the phenomenon of the look I become aware of my body as the object of another’s consciousness, when I feel his objectifying gaze upon my body, my experience is one of being objectified. This is a pre-reflective experience: that is, initially I do not reflectively posit my body as the object of the other’s consciousness (this does not take place until the third ontological dimension (of the body); it is rather, that I have the experience of being looked at and regarded as an object.”⁴

De minimalistische sculptuur is dus een *object*, of iets om naar te kijken, maar werkt ook als *subject*: zij werpt een blik terug naar de kijker, en maakt zo duidelijk

2 Robert Morris, *Het observatorium van Robert Morris*, Stadsdrukkerij van Amsterdam, Amsterdam, 1977

3 Martin C. Dillon, *Sartre on the Phenomenal Body and Merleau-Ponty’s Critique*, in: Jon Stewart (red). *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1998, p. 129

4 Sartre on the Phenomenal Body and Merleau-Ponty’s Critique, op. cit. (noot 3), p. 129

5 Sartre on the Phenomenal Body and Merleau-Ponty’s Critique, op. cit. (noot 3), p. 129

6 Robert Morris, *The Present Tense of Space in: Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. New York, The MIT Press, 1993, p. 182

dat hij *wordt bekeken*. Doordat de kijker de ervaring heeft gezien te worden, kijkt hij a.h.w. naar zichzelf, hij wordt zich bewust van zijn eigen zien. *“Merleau-Ponty objects to the term because it reduces experience to the entertaining of sensuous contents or the having of sensations. In its analysis of ‘double sensations’, I apprehend my body as a subject-object, as capable of ‘seeing’ and ‘suffering’. He goes on to argue that the body’s “equivocal status as touching and touched” is one of the “structural characteristics of the body itself”. Immanence (body as subject) and transcendence (body as object) are grounded in the same (admittedly ambiguous) reality that is the lived body.”*⁵ Vanuit dit fenomenologisch standpunt kreeg de minimal art betekenis in de situatie van het toeschouwen (eerder dan immanent te zijn aan het object).



Robert Morris
Box for Standing en zonder
titel, 1961

In tegenstelling tot een sculpturaal object kan bij de architecturale sculptuur de subject-objectverhouding niet verwezenlijkt worden omdat de confrontatie met het object er niet meer is. De architecturale sculptuur kan zich nooit als de ander voordoen, kan nooit als een soort oog de blik van de kijker terugwerpen aangezien de confrontatie er niet meer één is tussen twee lichamen, maar van een lichaam dat het andere omvat. *“In perceiving an object, one occupies a separate space - one’s own space. In perceiving architectural space, one’s own space is not separate but coexistent with what is perceived. In the first case one surrounds: in the second, one is surrounded.”*⁶

De architecturale sculptuur baseert zich niet meer op de onmiddellijkheid van de 'Gestalt' die zich als een visuele constante opstelt. Tegenover deze figuur van de 'Gestalt' werd het mogelijk 'the experienced variable' te lezen. Nu deze 'Gestalt' is opengebroken om ons te omringen, hebben we niet meer deze constante voor de ruimte-ervaring. Het overzicht ligt nu in de grondplannen en in de snedes, maar die kunnen we in de tijd-ruimtelijke ervaring niet vatten. Het omvattende, vlakke planzicht is totaal vreemd aan de irrationaliteit van de ruimtelijke ervaring. Op barokke wijze wordt de 'Gestalt' opengebroken in talrijke zichten die door de beweging van de kijker in elkaar overvloeien.

*"omdat ik denk dat de ideeën voortkomen uit het begin van de zestiger jaren en te maken hebben met die ontwikkeling, die voorkomt uit mijn bezigheden op het terrein van sculptuur. Ik denk dat het in zoverre anders is, dat het gericht is op ruimte, vorm-ruimte, eerder dan een "figuur-grond" situatie, voorwerpen op de grond, waar ik me helemaal niet mee bezig heb gehouden. Ik houd me bezig met ruimtes die je binnen gaat, waar je doorheen loopt, letterlijk ruimtes, niet zomaar een lijn in de verte, maar een soort ruimte waar het lichaam bezit van kan nemen en zich doorheen kan bewegen."*⁷

⁷ Het observatorium van Robert Morris, op. cit. (noot2)

⁸ De tekst 'The Present Tense of Space' schijnt een verdediging van de architecturale sculpturen van Robert Morris tegenover zijn eerdere minimalistische objecten. Hoewel Morris het begrip 'I' koppelt aan het post-minimalistisch ruimtebegrip terwijl hij de 'me' koppelt aan het ruimtebegrip van de objecten, heeft Morris steeds een soort 'I' ruimtebegrip nagestreefd met zijn sculpturaal werk.

⁹ The Present Tense of Space, op. cit. (noot 6), p.177

In het observatorium van Morris zijn er twee ringvormige dammen rond elkaar gebouwd. Het overzicht kan je enkel vanop de heuvel zien. Wanneer je beslist om het werk te verkennen wordt je eerst naar een driehoekvormige poort geleid in de eerste dam. Als je deze door bent, verschijnt een volgend volume waarin op dezelfde as opnieuw een poort is gemaakt. Eens je deze door bent, bevind je je in het centrum van het observatorium. In dit volume zijn drie uitsnijdingen gemaakt die radiaal herhaald zijn in drie vizieren in de eerste band. Deze uitsnijdingen zijn zo geplaatst dat je dag-, nacht- en seizoenswisselingen bewust kan meemaken. Zo vallen op 21 maart en 21 september de eerste zonnestralen recht in het middelpunt van de cirkel. Op deze 'Stonehenge'-achtige wijze slaagt Morris erin zonder de creatie van een 'Gestalt' dat wij ons oog benutten om tot het momentane van de ruimtelijke ervaring door te dringen.

In de tekst 'The Present Tense of Space' verduidelijkt Robert Morris de verschuiving van het ruimte-tijdsbegrip dat hij in zijn architecturale sculpturen uit de jaren '70 ten opzichte van zijn minimalistische objecten doorvoert. Morris geeft in deze tekst een nieuwe betekenis aan het begrip 'presentness'. 'Presentness' was in de modernistische kunst de term die Fried gebruikte voor het ogenblikkelijke, 'dat ene moment om voor eeuwig overtuigd te blijven' te benoemen. Dit begrip dat Fried tegenover de minimalistische 'presence' stelde, herneemt Morris om "the point at time's arrow" in de ruimte-ervaring te valideren. Morris brengt een fundamenteel onderscheid tussen de onmiddellijke ervaring en de ervaring van de 'mental space'. Met 'mental space' – een begrip ontleend van Julian Jaynes - doelt hij hier op de beelden die in het geheugen, de reflectie, de verbeelding, de

fantasie voorkomen. De begrippen van de onmiddellijke en de geestelijke ervaring benoemt Morris verder respectievelijk met termen van George Herbert Mead 'I' en 'me'.⁸ 'The self' wordt dus opgesplitst in een dynamische 'I' van de tegenwoordige tijd en een statische 'me' van het geheugen of de 'mental space'. *"The 'I' is that part of the self at the point of time's arrow which is present to the conscious self. The 'me' is that reconstituted 'image' of the self formed of whatever parts – language, images, judgements, etc. – that can never be coexistent with immediate experience, but accompanies in bits and pieces."*⁹ Er worden hier dus twee types van ruimtelijke perceptie bij de kijker onderscheiden: het temporele 'I' en het statische 'me'. Morris onderkent de dubbelheid van de waarneming om zich dan



af te zetten tegen het statische type van perceptie ('me'). Sculpturen die de pure ruimtelijkheid onderzoeken moeten zich volgens Morris in het 'I' van de perceptie situeren om toegang te hebben tot de zuiver ruimtelijke ervaring.

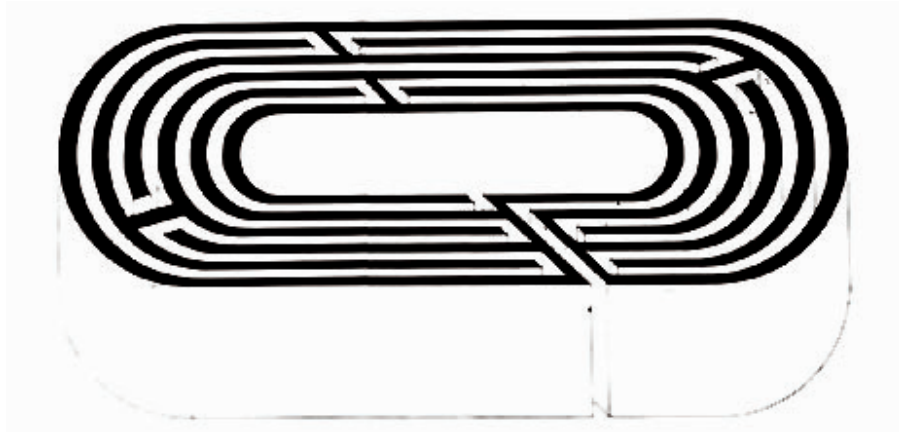
Robert Morris
Observatorium, Temporarily
installed at Ijmuiden, The
Netherlands, 1971

Het onderscheid dat Morris brengt tussen het 'I' en het 'me', vind je het best terug in de labyrinten die Morris rond 1973 ontwierp. Deze vormen hebben nog steeds hetzelfde prismatische uiterlijk als de eerdere minimalistische werken, maar ze zijn van binnen uitgewerkt met het patroon van een labyrint. Robert Morris, die zelf claustrofobie had, realiseerde een labyrint in 1974 in the Institute of Contemporary Art of Philadelphia. Het labyrint keert de ruimtelijke ervaring van de minimal art om. Hoewel beide rekenen op het oog van de toeschouwer om het kunstwerk te vervolmaken, werkt het labyrint op basis van een totale onvatbaarheid terwijl het minimalistische object juist op basis van een vast beeld de ruimte-ervaring verduidelijkt. Het overzicht van de 'Gestalt' dat nu in het grondplan van de doolhof ligt, staat voor de 'me'-modus die geheim wordt gehouden. Wanneer we

Robert Morris
*zonder titel, [Philadelphia
Labyrinth]*, Installation at the
Institute of Contemporary Art,
University of Pennsylvania,
Philadelphia, 1974

10 *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, op. cit. (noot 1), p. 130

het labyrint binnengaan hebben we geen 'me'-modus meer om ons aan vast te houden, we worden teruggeworpen op de onmiddellijke ervaring van het 'I'. *"Here the labyrinth form is perhaps a metonym of the search for the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is."*¹⁰ We verliezen al onze macht van de blik en we worden in spanning gebracht met de vraag waar we ons nu bevinden 'at the point of the time's arrow'.

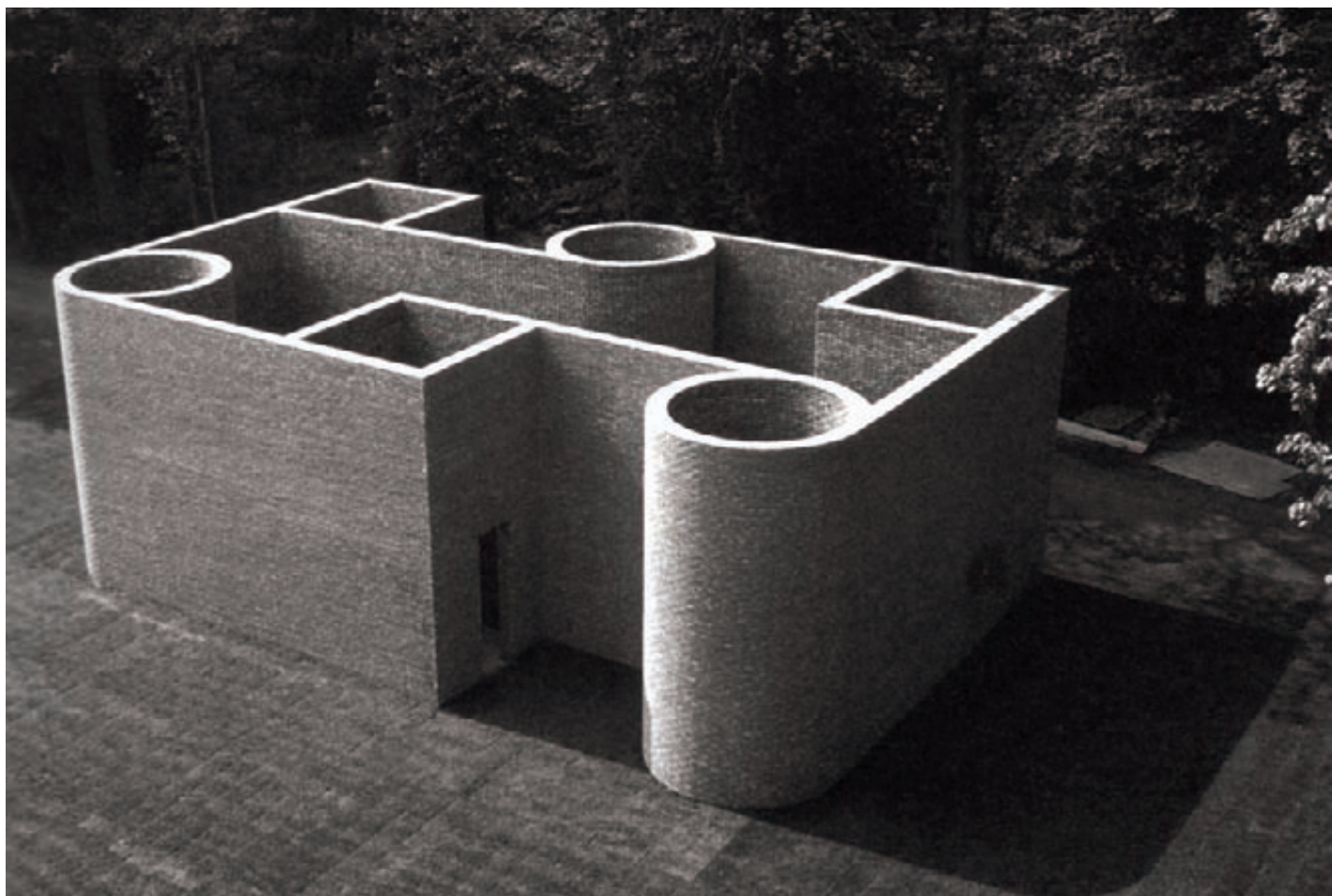


links:
Robert Morris
zonder titel (labyrinth), 1973

rechterpagina:
Per Kirkeby
zonder titel,
Openluchtmuseum
voor Beeldhouwkunst,
Antwerpen-Middelheim,
België, 1993

Met de sculptuur voor het beeldenpark te Middelheim, Antwerpen heeft Kirkeby ook een labyrint neergezet waarbij de ruimtelijke ervaring doorheen de sculptuur (gestructureerd door een verzelfstandigd ornament als grondplan) in de echte ruimte zijn overzichtelijkheid verliest. Het grondplan van Middelheim, waar een cilindrische toren drie maal met een rechthoekige toren wordt afgewisseld, laat in de ruimtelijke kronkelingen een planmatige logica vermoeden maar een begrijpelijk overzicht heb je enkel van bovenaf.

Maar waar Morris de werking van het 'me' uitsluit om werken te verdedigen die zich niet tot het statische laten transformeren, bespeelt Kirkeby juist het 'me'-type van perceptie dat zich onontkoombaar met de 'I'-modus samenstelt. Waar bij Morris het model van de 'presentness' dat van het 'I' tegenover het 'me' is, shift bij Kirkeby de 'I'-modus voortdurend naar de 'me'-modus van het geheugen of de 'mental space'. Kirkeby breekt hier met de (post-) minimalistische temporaliteit die enkel het 'nu' wou afzonderen om de kijker ermee te confronteren. In deze architecturale sculpturen van Kirkeby doemen tussen de nu-beleving van het 'I' voortdurend 'flashbacks', reeds ervaren beelden in de tijdsbeleving. Het onreine van het geheugen vergezelt de directe ervaring. In de manier waarop we dingen



op het ogenblik zelf ervaren, worden we aan een eerdere ruimte of situatie herinnerd.

"The simplest way of handling the problem would be in terms of memory. I talk to myself, and I remember what I said and perhaps the emotional content that went into it. The "I" of this moment is present in the "me" of the next moment. There again I cannot turn around quick enough to catch myself. I become a "me" in so far as I remember what I said. The "I" can be given, however, this functional relationship. It is because of the "I" that we say that we are never fully aware of what we are..."¹¹



Per Kirkeby
Arnhem, Kröller-Müller-
Museum, Het Nationale Park
De Hoge Veluwe, Arnhem,
Nederland, 1988

Kirkeby gaat ervan uit dat we tijdens de onmiddellijkheid van de ruimtelijke ervaring voortdurend beelden koppelen aan vormen, dat de 'me'-vorm onvermijdelijk interfereert met de 'I'-modus. Voor de sculptuur in Antwerpen-Middelheim wordt deze dubbelervaring gestructureerd door mentale karakteristieke beelden tussen de 'real time'-beleving te schuiven. Van buitenaf ervaar je de sculptuur als een gesloten massa die zijn innerlijke complexiteit articuleert in ronde en scherpe hoeken, inhammen als spanning tussen de delen. De contouren van het volume laten zich makkelijk associëren met een fort dat zich uit elk hoekpunt laat lezen als torens en poorten. Aan elk van de twee inhammen is een poort geplaatst die uitmondt in een sluisvormige poortruimte. Binnen wordt elke sensatie, elke verbeelding die je aan de buitenkant had, omgedraaid. De gesloten massa blijkt er een open koer te zijn die tussen verschillende bouwsels als het ware wordt

samengeperst. Wanneer je de binnenruimte verkent, vind je in de hoeken dezelfde ruimte als de poort terug die overkomt als een lege ondoordringbare toren. Wanneer je de sculptuur ten slotte verlaat langs de andere poort blijkt die nu een ronde vorm in plaats van een rechthoekige vorm te hebben.

Ook de sculptuur voor het Kröller-Müller-Museum in het Nationale Park De Hoge Veluwe in Arnhem verschuift voortdurend het ('me') begrip van de ruimte binnen de real-space ('I') ervaring. Kirkeby manipuleert de geest van de kijker om zich tijdens de ruimte-ervaring aan beelden te herinneren of te reflecteren over het type van ervaring waardoor de "I" shift in de "me": *"Shift to recall the spatial experience: objects and static views flash into the mind's space. A series of stills replaces the filmic real-time experience. Shift the focus from the exterior environment to that of the self in a spatial situation, and a parallel, qualitative break in experience between the real-time 'I' and the reconstituting 'me' prevails."*¹² Kirkeby gaat uit van de vraag welke beelden hij zou projecteren op een "stupid box" in een bos, injecteert deze beelden op de post-minimalistische ruimtelijke constructie zodat 'flashbacks' voortdurend inwerken op de real-time 'I'-ervaring. De real time 'I' wordt nu omgezet tot vaste mentale beelden. *"Den Erinnerungsscharakter von Bildern kann man gleichsam auf zwei verschiedene Arten betrachten, bearbeiten und davon träumen; sprachlich ist es schwer zu erfassen, aber es ist ein Unterschied zwischen der Erinnerung an etwas - nämlich die Erinnerung an andere Bilder - und dem Versuch, irgend etwas in Erinnerung zu bringen, woran man sich doch nicht erinnern kann. Das entspricht praktisch dem Unterschiede zwischen rein und unrein in meiner eigenen, frühen Arbeit. ..."*¹³

11 George Herbert Mead, *Mind, Self, and Society*, University of Chicago Press, Chicago en Londen, 1934, p. 174

12 *The Present Tense of Space*, op. cit.(noot 6), p.178

13 Per Kirkeby, *Du vergisst, dennoch erinnere ich mich*, 1987



Per Kirkerby
*controletoren voor de
openbaarvervoers-
maatschappij, 1988, Bremen*

“Sagen Sie damit nicht, dass die Assoziationen auf das Objekt und seien unmittelbare (d.h. architektonische) Umgebung beschränken und in ihnen lokalisieren wollen? Neben einer autonomen Form von Kunst wollen Sie ein autonomeres Kunstobjekt, was Sie als ‘objektiver’ bezeichnen [...] Traditionellerweise werden Kunstgegenstände mit anderer Kunst und mit der Kunstgeschichte über ihr Material assoziiert und indem sie einem konventionellen Typ von Kunstgegenstand zugehören. Solche Assoziationen wären in ihren Worten vermutlich spezifisch. Aber sie wären das letzte, was Sie sich wünschen. Die ‘Autonomie’ die Sie für Ihre Objekte entwickelten, musste im Zusammenhang mit Ihren Vorannahmen eines Kontexts der Kunst(geschichte) funktionieren, und daher benötigen Sie weiterhin ein Mittel, um das Objekt mit diesem Kontext zu assoziieren. Da das Objekt selbst alle Assoziationen verweigerte, wurde die materielle Situation zu einem wichtigen Medium. Das heisst, dass das Objekt durch die Umstände mit seinem Kunst-Kontext assoziiert werden musste.”¹

Beveridge en Burn tegen Judd

kirkeby.5_CONTEXT_

non-gedenk-monument

In 1966 stelde Robert Morris aan het minimalisme al de volgende vraag: **“Why not put the work outside and further change the terms? A real need exists to allow this next step to become practical.”**² Maar de minimal art had haar bestaansrecht te danken aan ‘the white cube’. Het minimalisme toonde zich als een onafhankelijk object maar claimde heimelijk de verborgen relatie van het object tot het driedimensioneel kader van het museum. Het holistische minimalistische object kreeg zijn negatief in de eveneens holistische ruimte van de museumkamer. Het minimalistisch object had een huwelijk gesloten met de witte kunstruimte. De museumruimte stond nadrukkelijk te wijzen naar het minimalistisch object dat zijn eigen aanwezigheid wist af te wegen tegen de kracht van de logica van het wit. ‘The white cube’ ging het minimalisme vooraf en genereerde het zogenaamd onafhankelijk object. Wanneer je een minimalistische sculptuur buiten zou plaatsen, zou het minimalisme

¹ Karl Berveridge, Ian Burn, Donald Judd in: Fox 2, Halifax, New York, 1975, p. 130 zoals geciteerd in: Benjamin H.D. Buchloch, Michael Asher und der Abschluss der modernen Skulptur, 1941 in: Harrison/Wood, Kunsttheorie im 20. Jahrhundert [Bd. 1], Ostfildern, 1998, p. 1098

de kracht verliezen die het van het museum leende. De transgressie van het museum zou het einde betekenen van de voorwaarden waarbinnen het minimalisme zich had ontwikkeld. Maar tegen eind de jaren '60 werd het minimalisme zich erg bewust van de afhankelijkheid van 'the white cube' en botste voortdurend tegen de grenzen van het museum. Uit de sporen van het minimalisme ontstond er kunst die zich ging bewegen op de grenzen tussen het binnen en buiten. De nood werd gevoeld om het minimalistisch gedachtegoed naar buiten te brengen en de zelfstandigheid van de sculptuur terug te winnen. Maar vooraleer er sculpturen konden ontstaan die zich daadwerkelijk van het museum loskoppelden, moest een lange weg afgelegd worden om wat buiten restte van het minimalisme sculpturaal te herdefiniëren.

2 Robert Morris, *Notes on Sculpture*, 1966 zoals herdrukt in: Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 224

3 Anne Rorimer, *From Minimal Origins to Conceptual Originality* in: Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, Cambridge, London, 2004

4 Jack Flam (ed.), *Robert Smithson, The Collected Writings*, University of California Press, Berkeley, 1996, p. 104

5 Beide materialen - de stenen uit de aarde en het technologisch metaal - verwijzen naar een ander tijdsbegrip die samen in een begrip van entropie even zwak lijken tegenover de tijd: "Once Smithson began to contemplate his work within such maximum time spans, rocks were no longer lifeless sediments and machines no longer products of industry: both had become fossils."

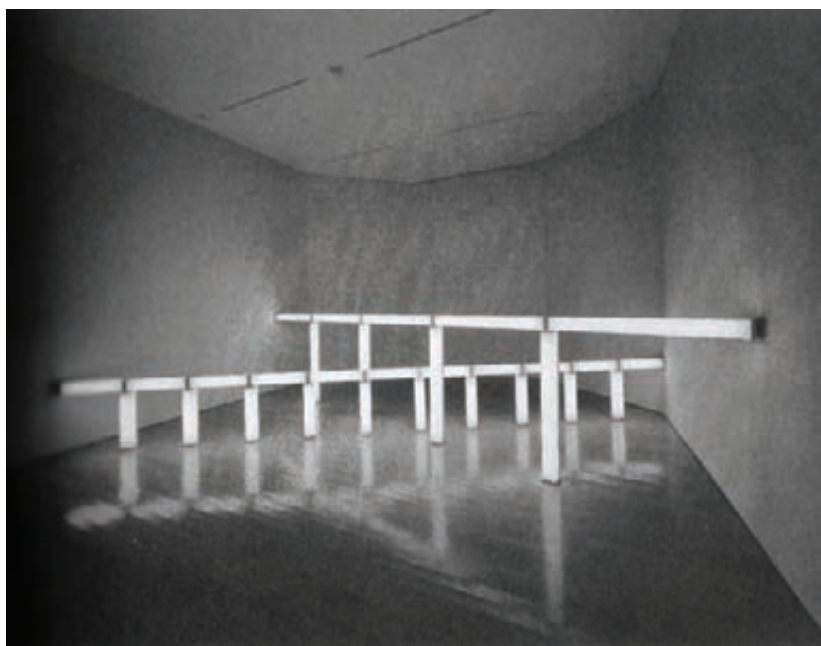
Kurt W. Forster, *Pieces for Four and More Hands* in: Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron Natural History*, CCA, Lars Müller Publishers, 2002, p. 49

De conceptuele kunst die uit de minimal art groeide wou de werking van het museum blootleggen en Buren bijvoorbeeld bracht zijn strepcodes aan om de mechanismen van het museum te verzelfstandigen. Deze kunst maakte de museumcontext expliciet tot inhoud door zich helemaal afhankelijk van het museum op te stellen. Waar het minimalistisch object heimelijk op de kracht van 'the white cube' rekende om het wijzen van de minimal art op de context te neutraliseren, gaf de conceptuele kunst haar autonomie als object op, om het verborgen mechanisme van het museum te verduidelijken. Kirkeby zal trachten de discussie die over het museum werd gevoerd te integreren in zijn werk zonder daarbij de zelfstandigheid van het kunstwerk te verkopen aan deze discussie. Zoals de conceptuele kunstenaars zelf, richt hij zich tegen een heimelijk gebruik van de museumcontext zoals dit in de minimal art gebeurde. **Kirkeby maakt nu van de context gebruik als figuratief beeld om een herbronning in het discours over de museumcontext door te voeren. Binnen deze figuratieve benadering van de (museum)context als architectuur zal Kirkeby toch de kwaliteit van de zwijgzaamheid die het minimalisme bereikte in haar heimelijke relatie tot het museum proberen te behouden onder het begrip 'anonimiteit'.** Door over de context figuratief als architectuur te reflecteren wint Kirkeby een autonomie terug die hem mogelijk maakt probleemloos ook buiten het museum aan de slag te gaan. We schetsen een genealogie van het discours over de context van de kunst aan de hand van het werk van Kirkeby.

De weg naar buiten begon waarschijnlijk het vroegst bij Dan Flavin's environmental-achtige installaties die steeds hun context ondervroegen. De sculpturen van Dan Flavin, die hij beschreef als "*an indoor routine of placing strips of light*", lieten het licht als materiaal steeds samenvallen met de museale container. Flavin onderscheidde zich van de eerdere minimalistische omgang met de tentoonstellingsruimte doordat hij met zijn tl-buizen de omsluitende wanden nadrukkelijk in de kijker plaatste. Met licht als verf en de wand als doek omvat het werk zijn architecturale container op een manier vergelijkbaar met de 'Wall Drawings' van Sol LeWitt. In 1968 tekende LeWitt zijn lineaire structuren direct op de museumwand. Door de wanden van het museum te gebruiken als blad bracht hij de context letterlijk aan de oppervlakte en ging daarbij voorbij aan

het zelfbehoud van het minimalistische object. In dit werk dat de context tot inhoud heeft, sluiten LeWitt en Flavin zich aan bij de toenmalige conceptuele kunst.³ Waar het minimalistische onderzoek zich tot het binnen van de museumruimte situeerde, gaat de post-minimalistische kunst zich op de grens tussen binnen en buiten bewegen. Met Daniel Buren, Robert Smithson, Michael Asher en de tweede generatie minimalistische kunstenaars voert de kunst geen discussie meer met het museum als ruimte, maar met het museum als institutie. De terugwerkende kracht van the white cube en de logica van het wit worden ingewisseld voor alle institutionele afsluitingen die de werking van het museum expliciteren. In 'Nonsite (Pallisades, Edgewater, New Jersey)' koppelt Smithson een metalen doos met allerlei stenen brokstukken aan een beschrijving en kaart van het gebied van herkomst. De ruimte die in beweging werd gezet door de minimalistische

Dan Flavin
greens crossing greens, 1966,
The Solomon R. Guggenheim
Museum, New York



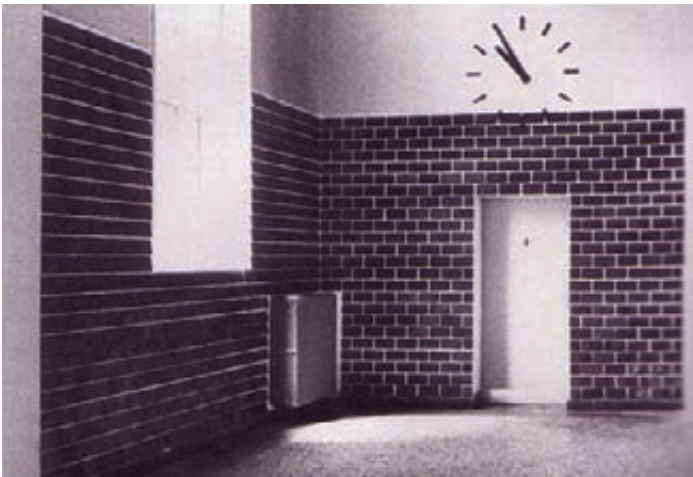
Robert Smithson
Nonsite, 1968, Whitney
Museum of American Art,
New York

'Gestalt' wordt ingelijfd door een taalkundige ruimte en cartografische verwijzing naar een ruimte ver buiten het museum. In de tekst bij dit werk zegt Smithson: *"Instead of putting a work of art on some land, some land is put into the work of art."* De fysieke aanwezigheid van het minimalistische object binnen de klinische museumruimte die gerepresenteerd wordt door het industriële metaal, wordt in confrontatie geplaatst met de natuurlijke stenen materialiteit van het cultureel object. De natuurlijke materialiteit van de stenen zorgen ervoor dat de *"tools of technology become a part of the Earth's geology as they sink back into their original state."*⁴ Beide materialen zijn nu door het verhaal van hun afkomst getransformeerd van pure minimalistische materialiteit tot fossielen die de architecturale container overschrijden.⁵

Tegenover de werken van de boegbeelden die het minimalisme besluiten en tegenover de uit het minimalisme gegroeide conceptuele kunst die de museale ruimte ter discussie stelt, is het boeiend genuanceerdere antwoorden op de vraag naar de context te bekijken, die de nog jonge Thomas Schütte of Per Kirkeby klaar hebben in de jaren '70. In zijn "Mauer" van 1977 plaatste Thomas Schütte beschilderde bordjes van 10x20cm in een metselverband tegen de witte wand van de Düsseldorf Akademie. De reële wand was deel van het beeld van een muur.⁶ Op een even decoratieve wijze en even expliciet als bij Buren werd de context in het werk betrokken, maar aan de minimalistisch-conceptuele beeldtaal werd het figuratieve element toegevoegd. Binnen het vertoog om de relatie tussen het kunstwerk en de institutie helder te stellen, maakte Schütte het kunstwerk volledig afhankelijk van museumwand, maar zonder zelf slaaf te worden van zijn thematisering. Door de ondervraging van de context te verdubbelen in een theatraal model van een wand op schaal 1:1, is de functionalisering van het

6 Ludger Gerdes, *Zum Modell bei Thomas Schütte* gepubliceerd in: Ulrich Loock, *Thomas Schütte*, Kunsthalle Bern, 1990

7 Hennig Christiansen, *Louisiana Revy*, Nr. 3, 1970 zoals geciteerd in: Per Kirkeby, *Fliegende Blätter*, Museum Folkwang Essen, 1977



Thomas Schütte
Grosse Mauer, Düsseldorf
Kunstakademie, 1977

Per Kirkeby
Tabernakel,
Louisiana Museum for
moderne kunst, Humlebæk,
1970

kunstwerk tot museale reflectie verdwenen ten voordele van een autonomie van het kunstwerk. Door een figuratieve herbronning van de discussie omtrent de context, wordt de verborgen kracht van het museum duidelijk maar wordt vooral de autonomie van het beeld herwonnen. Per Kirkeby's figuratieve herbronning van de kritische reflectie omtrent het museum sluit aan bij die van Schütte, maar gebeurt vanuit zijn eigen achtergrond als geoloog. Kirkeby nam sinds 1958 deel aan verschillende expedities naar Groenland waar hij zowel door de gletsjers, mineralen als door de levenswijze van de eskimos was geboeid. Hij ondernam ook reizen naar Mexico en Guatemala waar hij Maya-indianen filmde en naar Centraal-Azië waar hij geïmpressioneerd werd door de islamitische bouwwerken. Vanuit deze persoonlijke culturele gelaagdheid bracht Kirkeby sinds 1965 environments en happenings die het presenteren van werken of voorwerpen binnen de museumcontext ondervroegen.

De tent die hij meenam op zijn expedities stelde hij in 1965 tentoon. Later exposeerde hij nog een zelfgemaakte tent en een tipi. In 1970, op 'the Tabernakel Exhibition' in Louisiana exposeerde hij een bedoeïenentent waar hij verbleef. De tent transformeert als een Beuys-achtig prisma de museumruimte tot een woonplaats en herhaalt het statement dat leven en kunst niet uit elkaar te houden zijn. Het museum als huis voor culturele complexiteit wordt getest in hoever het een hermitage is geworden voor de kunst. De tent die recht uit de natuur komt heeft de huiselijke bescherming van het museum niet nodig, is een autonoom beeld, maar door in het museum te komen wordt de culturele transformatie die het museum bewerkstelligt zelf expliciet gemaakt. De tent – in feite het eerste 'huis' dat Kirkeby bouwde – is een architeypisch beeld voor het wonen als culturele basisverhouding tot de natuur, dat in het museum zijn verdubbeling zoekt. Bij een andere happening in Kopenhagen in 1967 deed hij het volgende:



“Ein paar Tage war ein einfaches Holzplöcken an einer Schnur mitten im Raum, ungefähr einen Meter über dem Fussboden, aufgehängt. In den nächsten Tagen war das Plöckchen weg, und der Boden wurde mit Laub und Zweigen ausgefüllt... Natürlich konnte man die Räume auch im Sinne von rein-unrein, indirekt-direkt, nah-fern sehen.”⁷

Eerst hangt hij een paar dagen een houten paal op aan kabels als een geometrisch object dat zich op minimalistische wijze met perceptie en context uiteenzet. Daarna is de sculptuur verdwenen in een laag bladeren die de bodem bedekt. Het museum wordt weer gebruikt als een culturele beeldtransformator voor de natuurlijke realiteit. De museumkamer wordt figuratief als architecturaal frame voor een opeenvolging van twee beelden die samen een gecodificeerd verhaal vormen. Tegenover de kamer gevuld met bladeren wordt ons gevraagd wat we in verband brengen met de vorige

**Per Kirkeby
Tabernakel,
Louisiana Museum for
moderne kunst, Humlebæk,
1970**

**Per Kirkeby,
Museum-Exhibition,
Hadersley/Denemarken, 1974**

**Per Kirkeby,
Installation,
Kopenhagen, 1967**

8 Deze tentoonstelling wordt gehouden in 1972 hetzelfde jaar dat Broothaers zijn "grossen Adlerausstellung" in Düsseldorf hield, waarnaar Kirkeby verwijst. In volgend citaat verduidelijkt Kirkeby zijn afstand tegenover conceptuele kunst waarin hij stelt dat een kunstwerk die zich beperkt tot de context puur als inhoud minder geslaagd is dan een kunstwerk dat daarrond een figuratief idee vormt. "Es ist nicht wie bei Magrittes *Ceci n'est pas une pipe*, das einfach anzusehen ist, das Bild einer Pfeife, und somit ein einfältig-tiefzinniger Witz. Der gebildete Ausstellungsbesucher wird von den kleinen Schildern 'Dies ist kein Kunstwerk' eingefangen und denkt voller Schuldgefühle an all die Artikel und Spezialisten-Tiefsinnigkeiten, die man hätte lesen sollen, vielleicht gelesen hat, womit man aber beileibe nicht die geringste Idee zu verbinden instande ist. Es muss etwas Komplizierteres sein als nur nach einem ganz simplen Prinzip gesammelte Objekte; der Adler z.B., mit Verstand und Liebe und echter Freude gesammelt und mit den kleinen Buchstaben angeschrieben: 'Dies ist kein Kunstwerk'." Uit: Per Kirkeby, *Bravura. Ausgewählte essays aus Bravura und Naturens Blyant*, Verlag Gachnung und Springer, Bern-Berlin, 1984, p. 34-36

9 Per Kirkeby zoals geciteerd in: Anne Hejlskov Larsen, *Between Minimalism and Romanticism - The Aesthetics and Iconography of Brick in Kirkeby's Painting and Sculpture*, in: Edelbert Köb, Kunsthau Bregenz (red). *Per Kirkeby. Brick Sculpture and Architecture. Catalogue Raisonné*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997, p. 39

10 Per Kirkeby, *Fliegende Blätter*, Museum Folkwang Essen, 1977

11 Camiel Van Winkel, *Moderne leegte over kunst en openbaarheid*, SUN, Nijmegen, 1999

kamer. Meer bepaald worden onze herinneringen aangesproken met objecten die deze kunnen vasthouden: paal=jacht, bladeren=woud, tent=huis. Een gelijkaardige actie om het museum zelf tot een beeld te maken ondernam Kirkeby in 1972. In Kirkeby's Museum stelde hij allerlei natuurlijke en culturele voorwerpen tentoon die hij van zijn reizen had meegebracht.⁸ Net zoals zijn schilderijen werd deze kamer één beeld dat zijn achtergrond had in een enorme collectie van foto's, tekeningen, postkaarten, boeken, kunstwerken, reclame, tijdschriften, stenen, ...

*"I always work with a sequence of 'signs', a sequence in which the elements are in a constant process of composition and rejection. Some elements have a high degree of validity, others are hypotheses that never achieve any significant validity. It is not really a meta-language - It is: a single small part of a larger 'chance' bulk of material that constitutes an uncontrollable picture universe (in all sense of the word), that can be brought out and 'have meaning ascribed to it'."*⁹

Zoals bij Smithson's Nonsite wordt het gevonden object tot een cultureel museumvoorwerp, maar de verwijzing naar de oorsprong ligt hier in het materiaal zelf en hoeft niet als tekst ernaast opgehangen te worden. Het materiaal werd op een zo overzichtelijk mogelijke manier geordend om het geheel een maximum aan associatiekracht te verlenen. Kirkebys Museum vertelde één groot verhaal in de vorm van een tableau dat betrekking had op andere plaatsen. Elk voorwerp vertelde zijn verhaal, maar de samenhang van het museum heeft ook zijn eigen gelaagdheid en zo gaf Kirkeby kritiek op musea die werken omwille van hun bekendheid aankopen zonder nog een verhaal te kunnen opbouwen doorheen het museum. *"ein Museum ist genauso Geschichte seiner selbst, genauso, wie die Dinge auf den Ort weisen, woher sie gekommen sind..."*¹⁰ Als een geologisch museum dat elk jaar een nieuw voorwerp binnen de rest zijn plaats geeft, verweeft elk voorwerp zich associatief met de andere tot een onuitlegbaar totaalbeeld. De museumruimte zelf was één zelfstandige figuur geworden

In 1986 bouwde Kirkeby binnen in een atrium met arcade in het Landesmuseum in Münster een gelijkaardig geproportioneerd bakstenen volume dat het centrum wordt van deze ruimte. Omdat het materiaal van de baksteen zich laat associëren met façades en buitenruimtes, brengt de sculptuur een beeld van stedelijkheid binnen. Dit onderstreept het publieke karakter van het museum wat de stelling van Camiel van Winkel kracht bijzet, nl. dat er geen fundamenteel onderscheid bestaat tussen het museum en de ruimte van de openbaarheid: *"Het museum is slechts de culminatie van een publieke sfeer waartoe beeldende kunstenaars, of ze het willen of niet, veroordeeld zijn."*¹¹ Dit werk behoort tot de klasse van de monumenten die tegen het publieke leven zijn opgewassen en dus zeker niet de bescherming van een museum nodig hebben. De sculptuur zou zoals een vergeten historische figuur midden op een plein kunnen staan, maar ze doet dit in het museum en roept daarbij het publieke karakter van het museum



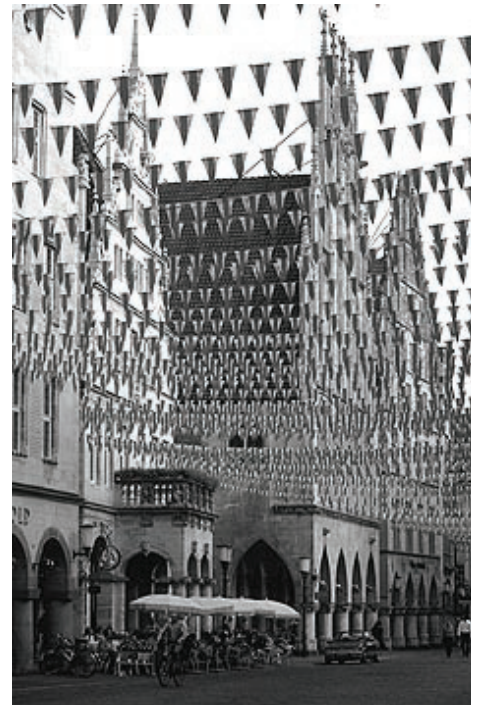
Per Kirkeby
Skulptur,
Münster-Hindenburgplatz,
1986

op. Kirkeby heeft met zijn bakstenen sculpturen een plastische vorm gevonden die zijn eigen context is en daardoor over de definitie van context met het museum in discussie kan gaan, maar die ook buiten het museum een permanente positie kan innemen.

Kirkeby ging buiten het museum aan de slag. Maar het museum trad zelf ook meer en meer buiten zijn oevers en zo bleef Kirkeby in relatie tot het museumdiscours een interessante positie innemen.¹² Münster is één van die steden waar het museum en de kunstenaars het museum verlaten om het institutionele kader te testen en om een onderzoek te voeren naar publieke kunst.¹³ Op de tentoonstelling in Münster die nu al drie edities telt, komt Per Kirkeby naast Daniel Buren en Michael Asher te staan.¹⁴ Hun

Daniel Buren,
Travail in situ, 1997, Münster

rechterpagina:
Michael Asher
Parkposition der 12. Woche,
1977, Nienberger



werk behoort tot het beste wat deze tentoonstelling omtrent kunst in openlucht heeft geleverd.¹⁵ Daniel Buren hangt er zijn strepencode op als kermisachtig vlaggenschermboven de winkelstraten van Münster en parodieert daardoor de stadsverfraaiing of het amusementskarakter van dergelijke kunstmanifestaties. Michael Asher nuanceert het begrip van de 'site-specificity' opnieuw en stelt het statische van de publieke kunst in vraag door een caravan wekelijks van plaats te verwisselen. Hoewel deze twee posities geaccepteerd worden door de stedelijke omgeving door de stadsiconografie te bespelen, blijven ze afhankelijk van het museum als institutie om hun statuut als kunst te verkrijgen. Wanneer het museum de tentoonstelling sluit, verliest het kunstwerk ook zijn betekenis. De sculpturen van Per Kirkeby daarentegen gebruiken de bescherming van het museum niet om een statement te doen over kunst in publieke ruimte, maar zoeken

in alle ernst het permanent karakter op van de publieke sculptuur of het monument. Een monument positioneert zich uitgesproken in zijn oorspronkelijke definitie in de openbare ruimte om de voorbijganger aan het belang van een persoon of een historisch feit te herinneren. Nog steeds worden monumenten in die zin gebouwd ter herdenking van de holocaust, het ineenstorten van de WTC-torens,... die de anonieme burger van de democratie herdenken. De tijd van monumenten die de plaatselijke macht bevestigen lijkt daarentegen allang voorbij. De gebeurtenis die de monumenten van destijds memoreren, is een historisch verhaal geworden waarvan de man in de straat misschien wel gehoord heeft, maar dat hij nooit echt heeft gekend. Voor hem is het monument een 'standbeeld' dat zijn omgeving definieert. Het monument wordt een puur esthetische



12 Florian Matzner, Akademie der Künste, *Public art Kunst im Öffentlichen Raum*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit, 2001

13 Jan Hoet, Giacinto Di Pietrantonio, S.M.A.K., *Over the Edges*, drukkerij Vanmelle, Mariakerke/Gent, 2000

14 Klaus Bussmann, Kasper König, Florian Matzner, *Skulptur. Projekte in Münster, Contemporary sculpture : projects in Münster 1997*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997

15 Frederik Leen, *Skulptur. Projekte in Münster 1997* in: *De Witte Raaf*, nr. 69, 1997

ervaring waarvan de inhoud niet noodzakelijk is, maar die de functie van herinnering kan opnemen als dat gevraagd wordt. Zo wil ook een monument van Kirkeby op het plein staan als een feitelijke vorm die haar actualiteit al lang heeft verloren. Als monumenten die niemand herdenken positioneren de architecturale sculpturen van Kirkeby zich autonoom in de publieke ruimte.

In de context van de publieke ruimte heeft Kirkeby zijn doel bereikt: de reflectie over de context van kunst heeft hij figuratief kunnen herbronnen door de architectuur van zijn omgeving op te nemen en binnen de strategie van het monument heeft hij er de autonomie als beeld aan teruggegeven. Door over de context figuratief te reflecteren is Kirkeby erin geslaagd een vertaling te vinden voor 'the white cube' in de openbare

ruimte. De architecturale sculptuur van Kirkeby werkt als een figuratief minimalistisch object binnen een historische 'white cube'. Het monument van Kirkeby verwijst door zijn zwijgzaamheid en duurzaamheid naar de historische omgeving, en de context van de bakstenen gebouwen geeft het monument de volle aandacht. Zoals de minimal art de sculptuur wist af te wegen tegenover de context en daardoor een zwijgzame kwaliteit verkreeg, zo weegt Kirkeby – maar nu figuratief – de boogvormen als architectonische structuur af tegen zijn omgeving. Middels het tijdloos monument heeft Kirkeby een

Per Kirkeby
documenta 7, Karlraue-Park,
Kassel, Duitsland, 1982



huwelijk met de historische context gesloten zoals de minimal art dat deed met 'the white cube'. Daarom heeft Kirkeby ook geen specifieke plek nodig, maar de meest gewone historische omgeving zoals 'the white cube' ook een abstract gegeven was voor de minimal art.

*"Ich wollte auf jeden Fall für meine Backstein-Skulpturen allzu wohlgepflegte und romantisch-parkartige Umgebungen vermeiden. Ich wollte einen gewöhnlichen Ort. Zerschissen, gebraucht und nur notdürftig in seinem Inventar, Lampen usw. Wie gesagt, einen ganz gewöhnlichen Platz. Der wie alle anderen Orte auch seine Geschichte und Stimmung besitzt."*¹⁶

Op de zevende Documenta (1982) koos Kirkeby vanuit eenzelfde ingesteldheid voor een banale perifere plek langs een weg, vlak naast een straatlantaarn. Het monument leek op de bakstenen gebouwtjes die een eeuw geleden gebruikt werden voor de distributie van elektriciteit. De meeste bezoekers die op zoek waren naar één van de vijf sculpturen, liepen er dan ook in openlucht straal voorbij. Maar het werk bleef ook in tegenstelling tot de andere Documenta-sculpturen vrij van vandalisme. De zwijgzaamheid of het anti-expressieve moment van het ego dat het minimalisme in 'the white cube' verwezenlijkte, vinden we hier terug in de openbare ruimte. Waar bij het minimalisme de innerlijke zwijgzaamheid uitdrukkelijk werd gesteld door de logica van het wit, wordt hier de 'Anonymität' tegen de historisch gelaagde iconografie van de stedelijke ruimte met grote kracht als 'natuurlijk' geprononceerd. Het is hier dat zich twee kernbegrippen bij Kirkeby verbinden, nl. de 'Anonymität' en 'Klassizismus'. *"Es ist eben auch diese Qualität des Anonymen, die uns beim Verständnis des historischen Klassizismus die grössten Schwierigkeiten bereitet, die jedoch nicht mehr zu verlieren ist, wenn sie erst erkannt wurde."*¹⁷ De beeldtaal die door Kirkeby als 'Klassizismus' wordt benoemd, genereert de verhouding van het monument tot zijn context zoals de minimalistische kunst tot 'the white cube' stond, en in dit evenwichtig spel komt er een kwaliteit naar voor die Kirkeby de 'Anonymität' noemt.

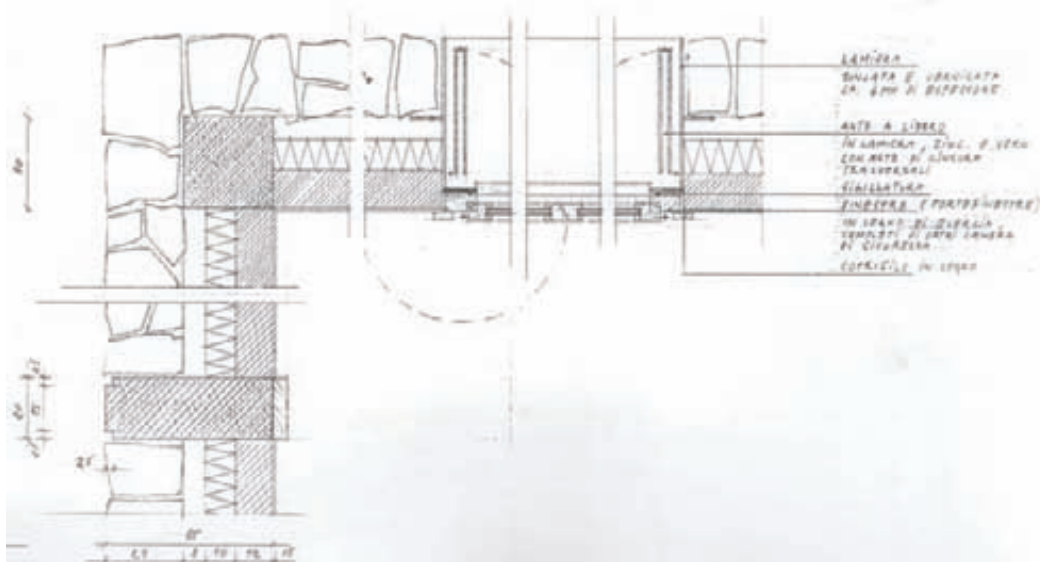
*"Ja, sie stehen im öffentlichen Raum. Meine Entschuldigung ist, dass sie wenig penetrant sind, im Sinne von einer Botschaft oder ähnlichem. Sie bleiben relativ anonym. Im öffentlichen Raum stehen alle möglichen Sachen, Pissiors etc. Meine Skulpturen bewegen sich oberflächlich gesehen auf dieser Ebene. Das ist für mich sehr wichtig. Ich finde es eigentlich fast penetrant, wenn man ein sehr privates, persönliches Kunstwerk draussen hinstellt. Alle diese armen Leute, die jeden Tag vorbeilaufen müssen, werden bedroht von diesem verdammten Kunstwerk, wenn es dazu ermahnt, sein Leben kreativer zu führen usw. Meine Sachen stehen einfach da, wie so viele andere Möblierungen im öffentlichen Raum. Man kann hineingehen oder auch nicht. Man kann vorbeispazieren, auch ohne dass man jemand anderen stört oder man kann ganz buchstäblich hineingehen, wenn man will. Wenn man sich entschliesst, bin ich sicher, dass etwas überspringt. Die meisten wissen nicht, was. Ich baue auf die Vorstellung, dass ganz viel, vielleicht die meisten bedeutenden Vorgänge, auf nichtsprachlichem Wege vor sich gehen."*¹⁸

16 Per Kirkeby, *Per Kirkeby. Skulpturen. Project für Münster*, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (red.) Druckhaus Cramer, Greven, 1987, p. 8

17 Per Kirkeby, *Per Kirkeby über Skulptur*, in: Ulrich Weisner (red). *Raumbilder in Bronze: Per Kirkeby, Markus Lüpertz, A.R. Penck*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, 1986, p. 56

18 Per Kirkeby, *Per Kirkeby im Gespräch mit Siegfried Gohr*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994, p.51

CONCLUSIE

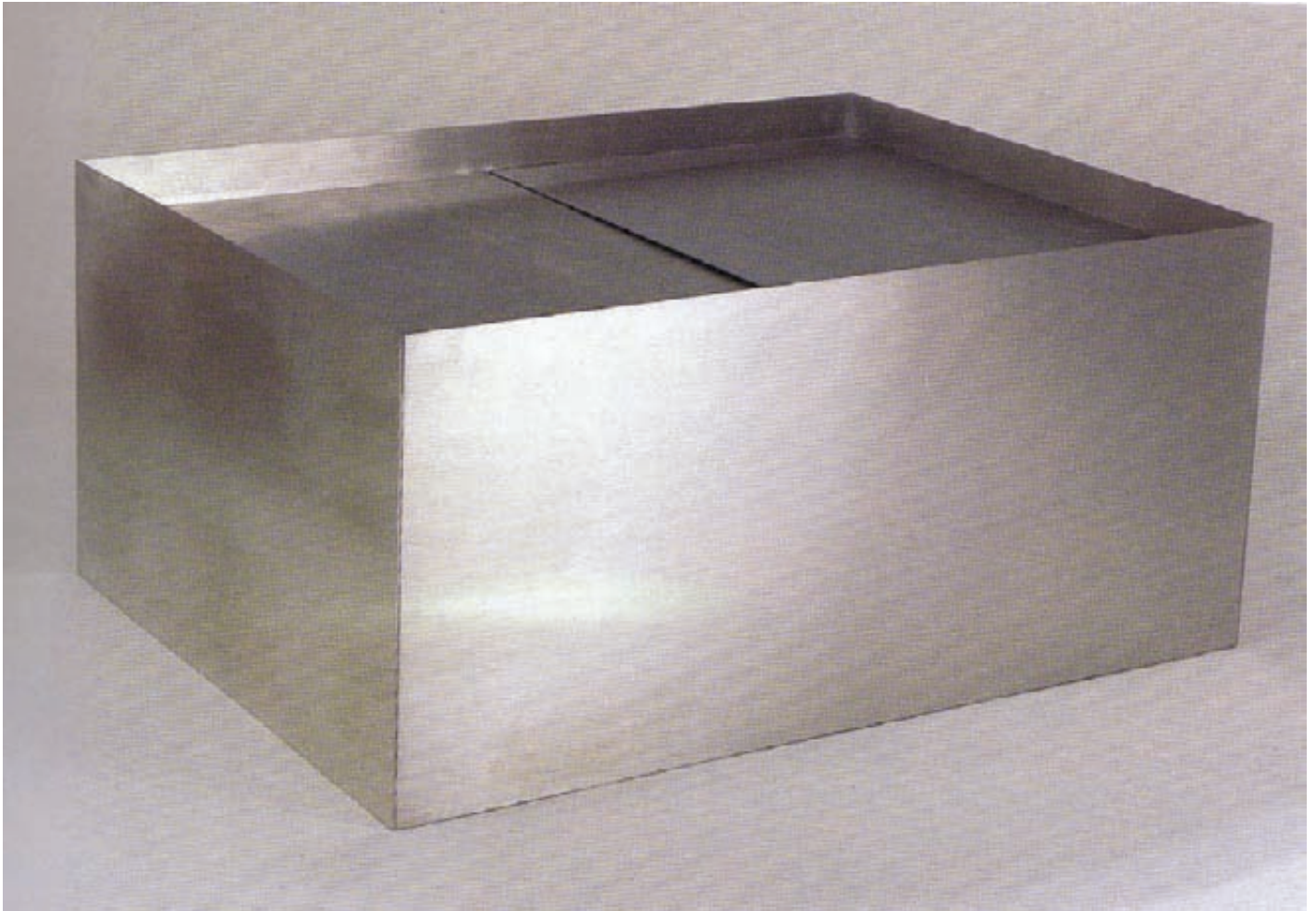


Herzog & de Meuron,
Detail Stone House, Tavole,
Italië, 1982/1988

We bespraken in vorige delen hoe de sculptuur de architectuur voor haar medium wist te verzelfstandigen. Zowel de minimalistische kunstenaars als Per Kirkeby hadden een eigen strategie ontwikkeld om architecturale denkbeelden of figuren te gebruiken met als doel deze te autonominiseren voor de sculptuur. De nadruk lag dus op de autonomie van de sculptuur (tegenover de architectuur). **In dit nawoord zullen we om deze verzelfstandiging van de sculptuur te vervolledigen, de keerzijde even belichten en de nadruk verleggen naar de autonomie van de architectuur (tegenover de sculptuur).**

Eerst zullen we nagaan wat er met de strategieën gebeurt wanneer ze niet meer voor de sculptuur ingeschakeld worden, maar met het doel op de architectuur gericht zijn. Wat gebeurt er met een strategie die zich tegenover de architectuur beweegt, nu die voor het maken van architectuur wordt ingeschakeld? Deze vraag bekijken we afzonderlijk voor de minimal art en voor Kirkeby: Wat gebeurt er als de minimal art niet meer als doel heeft sculpturen te maken, maar haar strategie inschakelt om meubelen te maken? Voor Kirkeby geldt dezelfde vraag, wat gebeurt er wanneer zijn methode om architecturale sculpturen te construeren, nu gebruikt wordt om echte architectuur te maken?

Daarna zullen we nog een onderzoek voeren naar hoe de architectuur kan kijken naar de resultaten van een sculpturale strategie. Hoe laten de kwaliteiten die de minimal art en Per Kirkeby wisten te verkrijgen, zich in de architectuur vertalen? Dubbel geformuleerd: hoe vertaalt de 'minimalistische architectuur' op geslaagde wijze de kwaliteiten die de minimal art wist te verkrijgen en hoe vind je Kirkeby's kwaliteiten in een architecturaal overtuigende omzetting terug bij (iemand als) Peter Zumthor?



Donald Judd
Double coffee table designed,
1970-71

conclusie.1_VAN MINIMALISTISCHE SCULPTUUR TOT MEUBEL

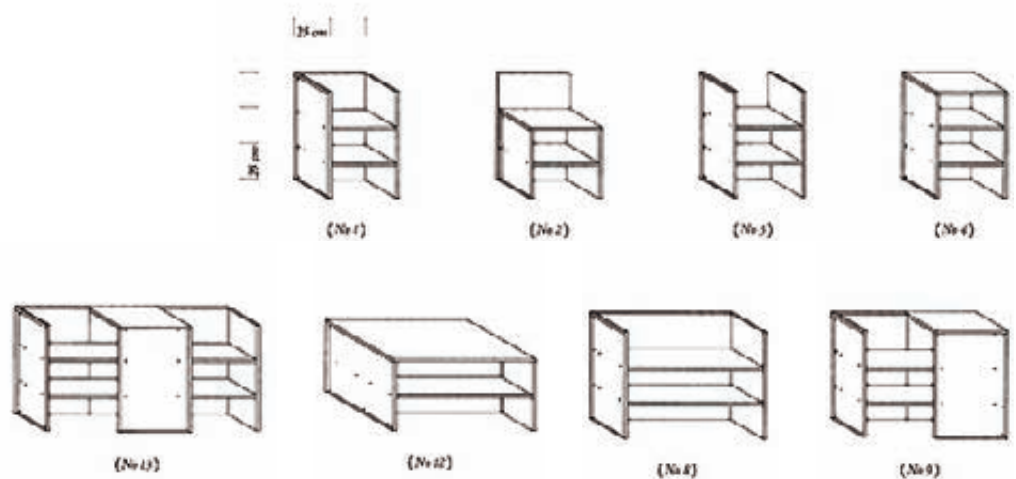
De minimal art had oplossingen bedacht om het object tot kunst te verheffen. Donald Judd bewoog zich eerst doorheen de productie van het design om dan zijn objecten ervan te distantiëren als sculptuur. Nu wil Judd nog een stap verder gaan door de kwaliteiten die hij had bereikt met zijn 'specific objects' te gaan inzetten met het doel om meubelen te maken. Deze opdracht formuleerde Donald Judd toen hij een sculptuur provocatief de titel 'koffietafel' meegaf. Wat gebeurt er als de minimal art niet meer als doel heeft sculpturen te maken, maar haar strategie inschakelt om meubelen te maken?

¹ Donald Judd, *Statement for the Chinati Foundation*, 1986 zoals herdrukt in: James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000, p. 268

In theoretische geschriften wordt Judd onmiddellijk bekritiseerd om het feit dat hij zijn sculpturale esthetiek overlevert aan een Bauhaus-ideologie en dat hij met zijn permanente installatie in Marfa, Texas streefde naar een soort 'Gesamtkunstwerk' waar kunst, meubelen en architectuur verenigd waren in één minimalistische stijl. Inderdaad stelde Judd in zijn 'Statement for the Chinati Foundation' (1986): *"Art and architecture – all the arts – do not have to exist in isolation, as they do now. This fault is very much a key to the present society. Architecture is nearly gone, but it, art, all of the arts, in fact all parts of society, have to be rejoined, all joined more than they have ever been."*¹ Maar hier is het van het hoogste belang verschillen aan te tonen tussen de opdracht die Judd voor zich formuleerde voor

zijn sculpturen en de opdracht die hij stelde om meubels te vervaardigen. Het is maar al te makkelijk Judd af te doen als een Bauhaus-epigoon. Judd stelde immers een duidelijk onderscheid tussen zijn meubelen en sculpturen. 'Coffee Table' uit 1970 mag je niet tot zijn meubelen rekenen. Het is in de eerste plaats een sculptuur die deze titel meekreeg als een statement dat deze kwaliteiten ook konden ingeschakeld worden voor het ontwerpen van meubelen. 'Coffee Table' had immers nog juist dezelfde distanciëring van de nuttigheid van het objectmatige om een bewustwording van de perceptie te bewerkstelligen. Judd vernietigde één van de twee prototypes van de 'Coffee Table', waarschijnlijk uit ontevredenheid over de verwarring van de opdracht van het meubel met die van de sculptuur.

links:
Donald Judd
linedrawings, acht werken op papier hebben de volgende beschrijving:
Untitled, 1990
Untitled, 1983
Armchair, 1984
Table/shelf, 1984
Bookshelf, 1984
Desk, 1984
Drawer, 1990
Seat/table/shelf/seat, 1984



rechterpagina:
Donald Judd
office

Wanneer Judd later het ontwerpen van meubelen au sérieux ging nemen, stelde zich de opdracht van het nut en reproductie die eigen zijn aan de meubelkunst. In 1984 ontwikkelde Judd een serie modulaire meubelen met metalen platen in samenwerking met het bedrijf Lehn AG in Dübendorf, Zwitserland. Deze meubelen waren niet bedoeld als sculptuur en zouden ook nooit als sculptuur kunnen werken. Als sculptuur hebben de meubelen niet meer de overdreven intensifiëring van de arbeidskracht die in contradictie zou staan met de rendabiliteit van de productie van de meubelen. Bovendien zijn ze niet meer de primaire 'Gestalt' maar de figuur van een stoel of een meubel waartegen de perceptie niet meer zo krachtig kan worden opgeroepen. Judd ontwierp nu meubelen en moest daarom niet verantwoorden waarom ze geen sculptuur zijn. Judd kon nu eerder de designvaardigheden die hij voor zijn sculpturen had ontwikkeld inzetten binnen

de ontwerpopgave van een meubel. Het kwam erop neer de eigenschappen van zijn sculpturen juist over te brengen naar de opdracht van het meubel. Zoals Judd zijn specific object 'red box' maakte, zo zou hij het design van zijn meubelen ook in een non-compositie trachten te maken die alle 'extraneous meanings' uit de meubelkunst weerde: *"In the red box I did a great deal of juggling to make it uncomposed. I spent a lot of time determining where the trough should be on top of the box, having to do with it not being in any particular or obvious spot... I wanted to get rid of all those extraneous meanings – connections to things that didn't mean anything to the art."*²

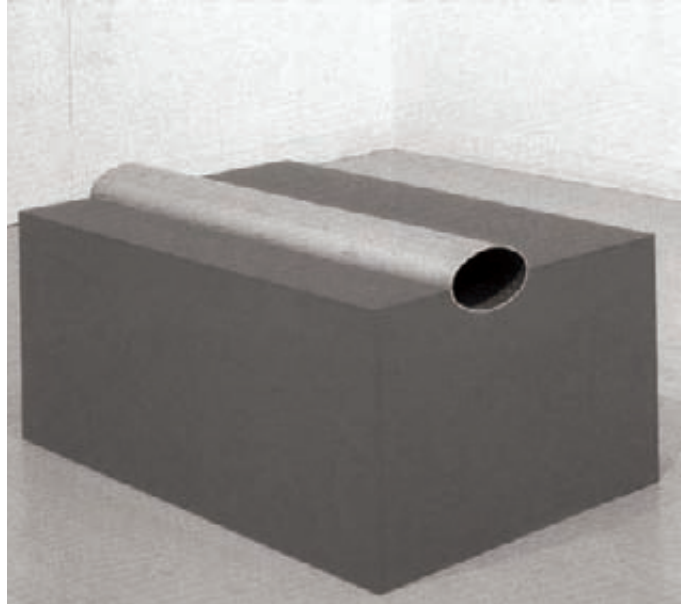
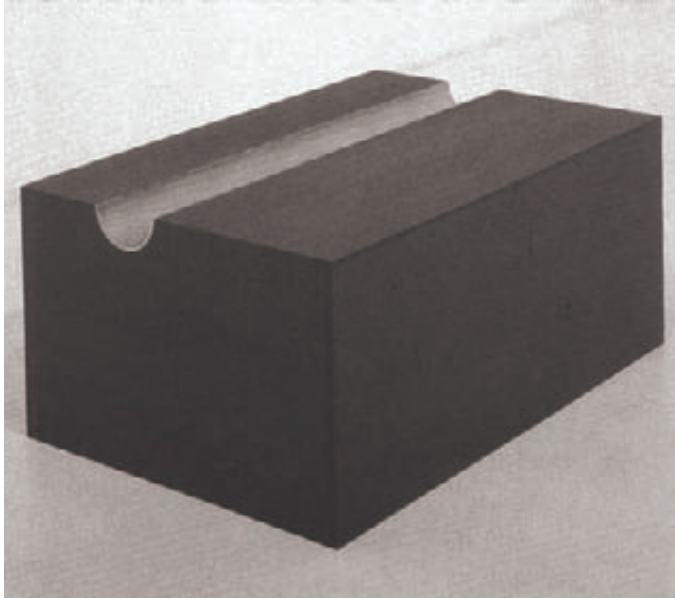


Deze ambitie van Judd om kwalitatieve meubels af te leveren, wil ik nog onderscheiden van de zogenaamde 'meubelkunst' in de actuele kunst, waar design tot kunst wordt verklaard.³ Hier start echter een nieuwe plot die haar zelfstandigheid als kunst fundeert door de autonomie van het kunstwerk gelijk te stellen aan de heteronomie van het design. Hier ontspringt een spoor van het meubelmaken in de kunst dat eerst bij Armleder duidelijk werd, en nu bij vele jonge kunstenaars in navolging van Armleder, zoals Jorge Pardo en Tobias Rehberger⁴. Zij vertrekken vanuit het standpunt dat kunst en design elkaars gelijke kunnen zijn. Deze strategie baseert zich op een uitwisseling tussen de methodologieën van het functionalistische heteronome meubel-design van het Bauhaus en van de autonomie van de modernistische schilderkunst. Beide worden in hun strijd van autonomie tegenover heteronomie uitgevlakt tot het punt waar kunst evenzeer

² Donald Judd, interview with Bruce Glaser, *Questions to Stella and Judd* in: Gregory Battcock, *Minimal Art: a Critical Anthology*, E.P. Dutton&Co, New York, 1968, p. 161

³ Lieven De Cauter, *Het hiernamaals van de kunst*, BAC, Brussel, 1991, p. 83

⁴ Sven Lütticken, *Het schilderij en de afvalbak* in: *De Witte Raaf*, nr. 89, 2001



Donald Judd,
zonder titel, 1991
(eerste type in 1963)

Jorge Pardo,
*Le Corbusier
Chair*, 1990



design is als design kunst is. De stalen draagstructuur van een Corbusier-stoel wordt in zijn vormtotaal verkoperd tot een sculptuur zoals een modernistisch schilderij tot een wanddecoratie wordt gereduceerd. Deze strategie is totaal verschillend van degene die Judd voor zijn 'specific objects' toepaste. Judd's meubelen zijn in die zin wel gelieerd aan de 'meubelkunst' doordat hij ook beide terreinen van de sculptuur en het meubel aftastte, wat nu beide onder de noemer 'meubelkunst' kritisch wordt gebundeld in een kunstwerk.



Per Kirkeby
zonder titel, Amsterdam,
1990

conclusie.2_KIRKEBY'S ARCHITECTUUR

Kirkeby's architecturale sculpturen handelen niet over de problematische verhouding tussen de functionaliteit van het design en de autonomie van de kunst. Zijn architecturale sculpturen bevinden zich niet in een theateraal spel waar de museumbezoeker er door de zaalwachter op wordt attent gemaakt dat het hier wel degelijk om kunst gaat. In het geval van openbare kunst moet hij het meubel ook niet manifest designen opdat de voorbijganger zich zou afvragen of het hier misschien om kunst handelt.⁵ Zijn strategie is volledig anders en bestaat erin architecturale figuren te actualiseren tegenover de minimal art. Maar dit discours waarin Kirkeby zich plaatst, sluit niet uit om aan zijn architecturale sculpturen een functie te geven. Zo maakte hij een bank als boogvorm om rustig zijn schilderijen eromheen te kunnen contempleren. Veel van zijn platformen in openlucht nodigen je uit om zittend even te rusten. De muur voor een sculptuur in Amsterdam kan je voor een balsport gebruiken... De functionaliteit wordt gewoon meegenomen binnen zijn werkwijze om ruwe architecturale 'fossielen' te hervormen binnen de temporaliteit van de hedendaagse kunst. Deze werkwijze heeft de verhouding tussen kunst en design niet als onderwerp, maar daarom hoeft Kirkeby het toekennen van een functie aan zijn sculpturen niet na te laten.

⁵ Karel Schampers and Talitha Schoon, *Het meubel verbeeld recente tendensen in sculptuur*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 1988, p. 20

Het gevaar voor zijn architecturale sculpturen komt pas op de proppen als hij zijn historische architecturale vormen voor het bouwen van architectuur gaat gebruiken, niet als hij een functie toekent aan zijn sculpturen. Wanneer hij zijn sculpturen binnen de temporaliteit van de architectuur brengt, is het gevaar dat deze een 'post-modernistisch' geschiedkundig citaat worden zoals Ricardo Bofills 'Belvédère St.-Cristophe' bij Parijs (1985). De historische architecturale vormen die Kirkeby gebruikt, zijn immers niet vreemd voor de architectuur zoals ze dat voor de sculptuur waren en de context om ze in te actualiseren, nl. de minimal art behoort uiteraard niet tot het gebied van de architectuur. Kortom, wanneer

rechts:
Ricardo Bofill
Belvédère St.-Cristophe,
Cergy-Pontoise,
Parijs, 1985

rechterpagina:
Per Kirkeby in samenwerking
met de architecten:
Jens Bertelsen, Jens A.
Pedersen, *Uitbreiding
van Vesthimmerlands
Museum en Himmerlands
Kunstmuseum*, Jütland,
Denemarken, 1997-98

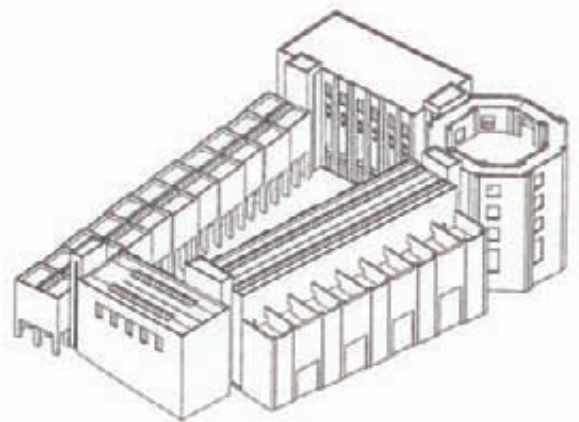
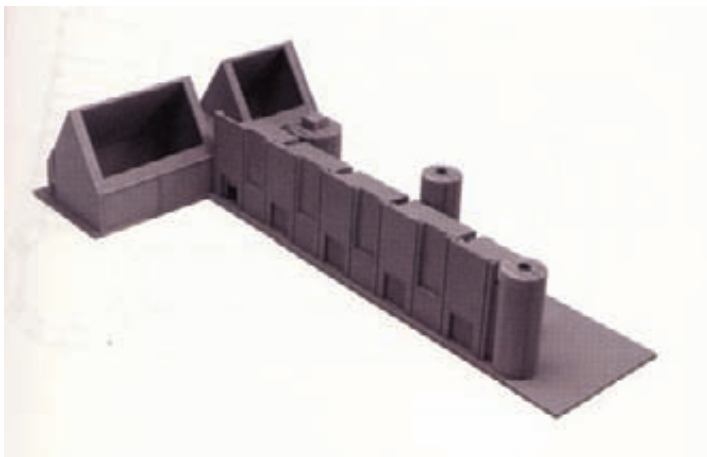
Kirkeby in samenwerking
met de architecten: Jens
Bertelsen, Jens A. Pedersen,
*Wedstrijd Nieuwbouw
Aarhus Kunstmuseum*
Aarhus, Denemarken, 1997



Kirkeby zijn historische architecturale vormen naar de architectuur brengt, kan hij niet meer die 'onzekerheid' of spanning opwekken tussen het figuratieve en de minimal art. Hierdoor gaat de figuratieve kwaliteit die Kirkeby brengt, verloren. De bakstenen boogconstructies en ornamentale vormen die hij voor de sculptuur inschakelde, worden in het veld van de architectuur, directe verwijzingen naar hun geschiedkundige oorsprong. Ze worden aldus tot een 'post-modernistisch' architecturaal citaat zoals dat in de architectuur van de jaren '80 frequent toegepast werd.

Deze kritiek geldt vooral voor de musea die Kirkeby ontwierp in samenwerking met de architecten Jens Bertelsen en Jens A. Pedersen. In 1997 startte dit team

twee projecten: de uitbreiding van Vesthimmerlands Museum en Himmerlands Kunstmuseum in Jütland en de wedstrijd voor de nieuwbouw van het Aarhus Kunstmuseum, beide in Denemarken. In deze projecten lijkt het wel of de jury deze projecten omwille van de internationale bekendheid en 'het aura van de kunstenaar' goedkeurden. Kirkeby's ornamenteel geplooid bakstenen muur met blinde poorten en 'Barnett Newman-stripes' wordt als een trademark van de kunstenaar gekleefd op de façade van het museum. De beslissing om de stap te zetten naar de schaal van de architectuur, komt waarschijnlijk voort uit de ervaring die Kirkeby opdeed toen hij de opdracht kreeg in 1992 te Ballerup bij Kopenhagen



om een megalomane architecturale sculptuur te ontwerpen. De opbouw van de gevel voor deze musea komt ook sterk overeen met de architecturale structuur voor Ballerup. Maar waar deze architecturale sculptuur nog opengemaakt is in een coherente binnen-buiten verhouding (die verbluffende clair-obscur effecten teweegbrengt), wordt deze structuur voor de musea dichtgemaakt en rest nu als architectuur enkel nog een postmodernistische architectuurstijl. Het 'Ferienhaus' dat Kirkeby bouwde rond 1994 te Laeso daarentegen blijft niet steken in de historische temporaliteit maar is met de architecturale opgelost. Hier weet Kirkeby wel de kwaliteiten die hij bereikte voor zijn sculpturen kritisch aan te passen aan het medium van de architectuur. Dit huis heeft een grondplan zoals zijn eerdere sculpturen in een soort helixvorm die systematisch is opengemaakt



Per Kirkeby
Ferienhaus, Laeso, 1994

met deuropeningen die tevens de ramen worden van het gebouw. Het ritme van deze deuren wordt verder naar buiten getrokken a.d.h.v. losstaande kolommen die de buitenruimte verder structureren. Het volume is naar boven toe uitgewerkt met een typische huiselijke figuur van het schuin dak dat in de beweging van het grondplan opengebrouwen wordt tot een sculpturale contour. Dit huis lees je niet als een misplaatst reactionair bouwwerk maar als een hedendaags onderzoek naar een geschikte typologie voor een vakantiehuis.

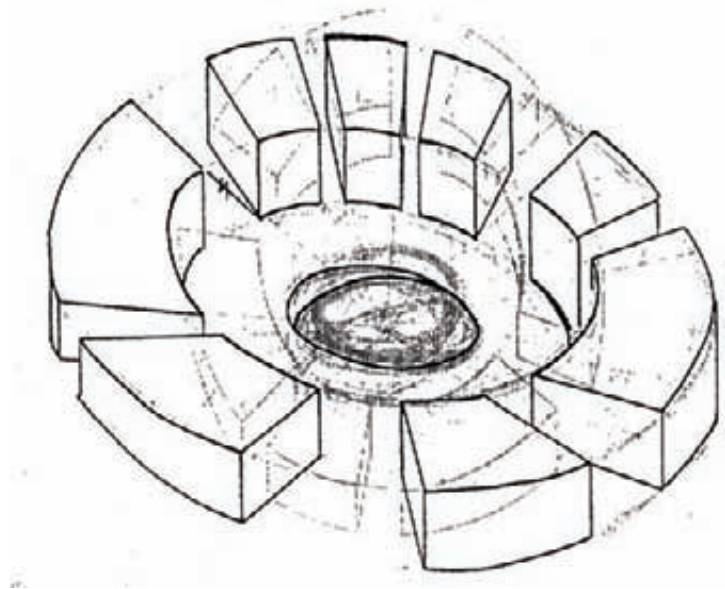


conclusie.3_HET BINNEN BIJ DE MINIMALISTISCHE ARCHITECTUUR

Hoe kan de architectuur kwaliteiten die de minimal art wist te bereiken, integreren in haar discours? Dit is de vraag die we hier zullen trachten te beantwoorden. Aangezien de minimal art deze kwaliteiten specifiek voor het medium van de sculptuur wist te realiseren, stelt zich eerst de vraag, waar het verschil tussen architectuur en sculptuur ligt of m.a.w.: welke term kunnen we hanteren om deze kwaliteiten te vertalen?

Donald Judd onderscheidt de sculptuur van de architectuur door het ruimtebegrip dat hij van Louis Kahn ontleent. *“Louis Kahn said: “No space, architecturally, is a space unless it has natural light...”. I said, probably about when he said that, that nothing is architecture unless the interior is evident.”*⁶ Het ontwerpen van ruimte als een ‘binnen’ is de eigenlijke ontwerpopgave die de architectuur van de sculptuur onderscheidt. Ook Kirkeby merkte op in volgend citaat dat wanneer zijn sculpturen in schaal groeiden, hij op het specifiek architecturaal begrip van het ‘binnen’ botste, waarbij een ‘transparantie’ tussen binnen en buiten een bijzondere waarde verschaffen aan een bouwwerk:

Donald Judd
ontwerpschets voor woning
te Arroyo Grande, 1980



*“Das ist das wichtigste Naturformen-Gesetz der Architektur. Genau an diesem Punkt unterscheidet sich die Architektur vom Umgang der Bildhauerkunst mit den Formen. ... Das ist eine echte Naturform, so wie das Skelett, das die muskeln trägt. Vergessen die Architekten dies und versuchen sich mit freien Formen, geht es fast ausnahmslos schief. Bleibt uns nur noch die Metaphysik: Gibt es eine Art Aura des Innen und Aussen? Oder gibt es eine echte Transparenz? In den grossen Kirchenbauten gibt es eine Transparenz: Wir wissen bereits von aussen, wie sie von innen aussehen. Wir erkennen Strebessäulen und anderes Mauerwerk als Funktion des Raumes. Liegt es allerdings an den unzähligen Wiederholungen eines grossen und festgelegten Schemas und dass wir über das Innere Bescheid wissen, dass wir diesen Zusammenhang erkennen? Es gibt viele andere Gebäude, für dessen Inneres wir nicht über ein solches festes Schema verfügen, und dennoch nehmen wir an, dass sich dort ein Saal befindet, ein Treppenhaus und so weiter. Eine Art Transparenz des Angemessenen und der Konvention. Hier haben sich die Architekten aller Zeiten daran ergötzt, uns einen Streich zu spielen. Bisweilen erfolgreich, auch wenn es schwierig ist.»*⁷

Morris bewoog zich ook een tijd expliciet over het gebied van de architectuur voor zijn sculpturen. In zijn begaanheid met zijn 'architecturale sculpturen' verwoordde hij ook de omringende binnenruimte als specifiek voor de architectuur:

*"In perceiving an object, one occupies a separate space - one's own space. In perceiving architectural space, one's own space is not separate but coexistent with what is perceived. In the first case one surrounds: in the second, one is surrounded."*⁸

Het begrip van het 'binnen' is niet enkel belangrijk als karakteristiek voor de architectuur om materiële, structurele en vormelijke kwaliteiten uit de minimal art te vertalen, maar ook om de ruimtelijke kwaliteit van de minimal art een waardige vertaling te geven. Wil de architectuur de ruimtelijke complexiteit van het minimalistische object omzetten naar zichzelf, dan zal ze niet enkel met de ruimte buiten het volume moeten werken maar de geometrische prismatische volumes op zulke wijze inschakelen, dat ook het innerlijk beleven van de ruimte tot een bewuste activiteit wordt. Het minimalisme maakte immers gebruik van de witte galerij om het lichaam tegenover de sculptuur bewust te maken van de perceptie van de ruimte. Wanneer nu deze volumes tot een architecturale schaal worden vergroot, is de ruimtelijke relatie tussen het minimalistisch object, het subject en het kader verbroken. Wil de architectuur de ruimtelijke kwaliteit van de minimal art behouden, dan zal ze haar 'binnen' moeten inschakelen om de perceptuele complexiteit te behouden.

Deze problematiek van de vertaling van de kwaliteiten uit de minimal art naar de architectuur is dus recht evenredig met de schaal van het gebouw. Wanneer deze architectuur zich op een paviljoenachtige wijze tot één ruimte beperkt, blijft de spanning tussen de ruimte en het object in evenwicht. Maar wanneer het gebouw een uitgebreider programma moet huisvesten verliest het 'binnen' elke relatie tot de uiterlijke vorm. Wanneer de schaal van het minimalistische object wordt omgezet in die van de architectuur, is het gevaar niet denkbeeldig dat door de uitvergroting de verruimtelijking van het minimalisme zich kan omkeren. In dit geval is er geen ruimte meer in de 'minimalistische' architectuur, enkel nog een minimalistische vorm. Waar het minimalisme het vormelijke schuwde om een maximum aan ruimtelijkheid te bekomen, wordt deze logica dan in de 'minimalistische' architectuur geïnverteerd tot een nadrukkelijke minimalistische vorm met een minimum aan ruimtelijkheid. Pas als architectuur uitgaat van de ruimtelijkheid van het 'binnen' kan zij een waardige vertaling leveren van de minimal art. Wanneer ze haar 'binnen' opgeeft, kan ze er wel uitzien als een geslaagde imitatie van de sculptuur, maar is ze als architectuur zelf niets meer waard.*"The pyramids started out as architecture, but once the tombs were closed, they became sculpture. Over the ages they have become objects rather than functional enclosures"*⁹ Met dit kritisch apparaat zullen we nu de zogenaamde 'minimalistische' architectuur doorlichten.

6 Donald Judd, *Architektur*, Westfälischen Kunstverein Münster, 1989, p. 40

7 Per Kirkeby, *Handbuch. Texte zu Architektur und Kunst*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1993, p. 12

8 Robert Morris, *The Present Tense of Space in: Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. New York, The MIT Press, 1993, p.182

9 Lucy R. Lippard, *10 Structurists in 20 Paragraphs* in: Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, Cambridge, Londen, 2004, p. 31



Het werk van Herzog en de Meuron is exemplarisch voor een architecturale benadering van het minimalisme. Herzog en de Meuron verwijzen naar hun gebouwen als ‘specifieke architectuur’.¹⁰ De gebouwen staan als minimalistische sculpturen in hun *context*. De keuze voor een bepaalde materialiteit wordt dan ook sterk bepaald in relatie tot die context. *“Our projects are closely tied in with how we perceive a site, what we recognize as specifics that can be emphasized through the architectural project. The ensuing feedback in turn lends the project its specific character. In this respect architecture is like an instrument of*

10 Moritz Küng, *Interview met Jacques Herzog in: de Architect*, nr. 51, 1993, p. 50

11 Herzog & de Meuron, *Architectures of Herzog & de Meuron*, Peter Blum Edition, New York, 1994, p. 28



**Herzog & De Meuron
storage building and addition
for the Ricola factory, 1980**

**Herzog & De Meuron
signal box 4 auf dem Wolf,
Basel, 1995**

perception.”¹¹ Het begrip ‘specific’ verwijst naar de ‘specific objects’ van Donald Judd die tegenover de context van de witte galerij een esthetische ervaring van de materialiteit beogen. De rol van de witte galerij wordt hier overgenomen door de omgeving waarbinnen de architectuur geplaatst wordt als een minimalistische ‘Gestalt’: het opslaggebouw van Ricola in Laufen weerspiegelt de geologische gelaagdheid van de stenen muren ernaast, het gebouw voor de ‘Dominus Estates Wineyard’ verdwijnt in het landschap van de wijngaard, de Signalbox te Basel sluit als koperen kooi mooi aan bij de sporen...

Het *materiaal* wordt in zijn pure materialiteit getoond (zoals bij Judd), wat bij het gebruik van glas het duidelijkst naar voor komt. In de bibliotheek van de Technische school van Eberswalde worden afbeeldingen geprint op het glas om het glas zelf zichtbaar te maken en de transparantie te ontkennen. Een dergelijke methode pasten ook Giron & Guyer toe voor het Kirchner Museum in Davos door isolatie achter het glas te plaatsen zodanig dat de blik op het glas zelf wordt gevestigd en niet op wat je erachter ziet. Om deze pure materiële kwaliteit te bereiken, passen Herzog & de Meuron dezelfde strategie als Judd toe. Zoals Judd met de Bernstein Brothers zijn objecten op een waanzinnige manier detailleerde om het materiaal los te krijgen van de 'nuttigheid' van het industrieel product, en om het esthetisch effect ervan te distantiëren, zo zullen Herzog & de Meuron ook

Herzog & De Meuron
*Eberswalde Technical School
Library*, 1996

Herzog & De Meuron
Antipodes Student Housing,
Dijon, 1995



met specialisten in materiaalontwikkeling samenwerken om 'nieuwe' materialen te creëren voor hun gevels. Voor de Prada-winkel in Tokyo investeerden ze gigantisch veel geld om de 'Finish Fetish' esthetiek van de minimal art op de schaal van de architectuur te realiseren. Verschillende modellen op schaal 1:1 worden gebouwd om, na langdurige detaillering, dit exclusief materiaal in de façade te expliciteren.

Een andere techniek die ze van Judd lenen, is de *serialiteit* zoals die in zijn 'Wall Stacks' voorkomt. Judd's non-compositie wordt hier ingeschakeld om in de herhaling figuren zoals 'raam' of 'deur' van hun betekenis als figuur te ontdoen. De studentenhuysvesting voor de Université de Bourgogne in Dijon illustreert de werkwijze om de serialiteit architecturaal benutten. Nadat een raam door een

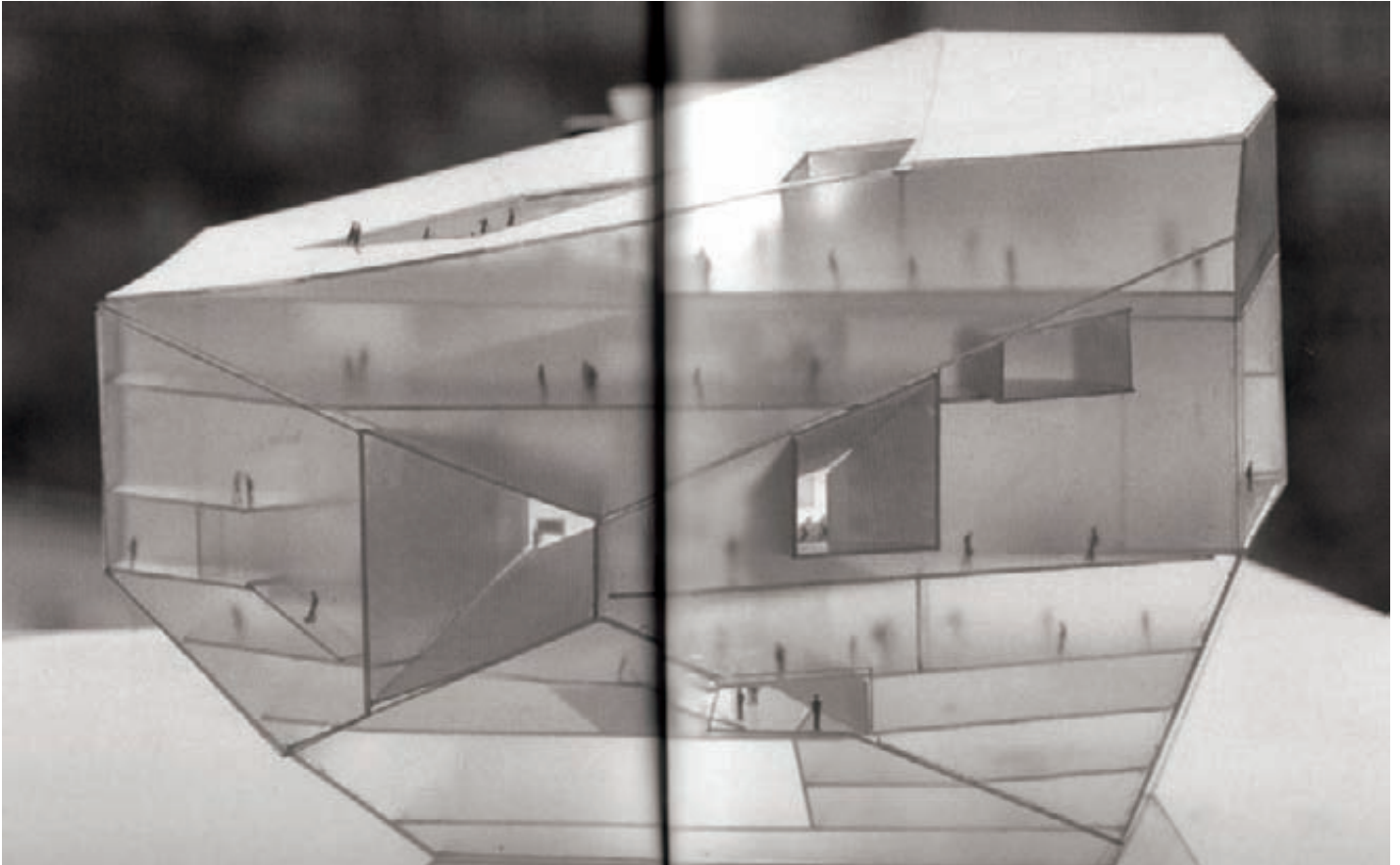
betonnen kader is omringd en als unit herhaald is in een band, wordt deze band erboven nog eens serieel herhaald met een negatieve tussenruimte. Dit gebruik van de serialiteit dat rechtstreeks gekopieerd is uit de wandsculpturen van Judd, lost de onvermijdelijke openingen in de huid op.

Hoewel deze werkwijze van Herzog & de Meuron hoogkwalitatieve façades voortbrent in materialiteit en prachtige objecten oplevert voor de stedelijke ruimte, wordt daarvoor een te hoge prijs betaald inzake ruimtelijkheid. De kwaliteiten van de minimal art worden niet vertaald in relatie tot het 'binnen'. Het concept van de gevel wordt ontwikkeld zonder enig verband met het 'binnen' van het gebouw en de gevel wordt rond het gebouw gekleefd om als een sculpturaal



volume te verschijnen. Onder het mom van flexibiliteit wordt het 'binnen' gereduceerd tot een domino-structuur. Het gridvormig kolommenplan ontwijkt de vraag van de ruimtelijkheid onder de zwakke argumentering van een neutrale flexibiliteit die verschillende types programma aankan. Alles wordt dan ingezet op het ontwerpen van een verleidelijke 'minimalistische' verschijningsvorm. Het gebrek aan ruimtelijkheid binnen krijgt een alibi in een 'herwaardering' van een materialiteit buiten, wat uiteindelijk in een materialistisch fetisjisme uitmondt. De verruimtelijking doorheen de materialiteit in de sculpturen van Donald Judd wordt genegeerd om enkel nog naar de specifieke materialiteit die hij expliciteerde te verwijzen.

Dat de minimalistische 'Gestalt' wel degelijk verenigbaar is met een ruimtelijk 'binnen' bewijst Rem Koolhaas in zijn Casa da Musica in Porto. De eerste maquettes tonen een concertzaal waarop achteloos de secundaire functies zijn gekleefd. Ze onthullen een gebouw dat naar binnen werkt of dat het minimalistisch ruimtebegrip architecturaal heeft omgedraaid en het 'buiten' in eerste instantie negeert. In een tweede beweging worden rondom deze centrale ruimte alle secundaire ruimtes geboetseerd als een bolster rond de kern zodat de buitenkant zich ook als een minimalistische 'Gestalt' voordoet. Zoals de patio-



12 Bart Verschaffel, *The Survival ethics of Rem Koolhaas: The First Houses by OMA* gepubliceerd in: Rem Koolhaas, Véronique Patteeuw (ed.), *Architecture Office for Metropolitan*, Kulturbesitz Staatliche Museen zu Berlin--Preussischer, Architectuurinstituut Nederlands, Neue Nationalgalerie and Rotterdam Kunsthal, *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture : what is OMA*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003, p. 161

villa's van Koolhaas keert de 'Gestalt' zich naar binnen om het centrum tot rust te laten komen tegenover de drukte van de metropool.¹² Vanuit deze controle van de stilte voor de concertzaal worden dan in een laatste beweging buiten en binnen op elkaar betrokken door de binnenruimte in dialoog te laten treden met de uitwendige 'Gestalt'. Eén wand van de concertzaal wordt als een gigantisch raam gericht op de markante zuil van het nabijgelegen park. De zaal gebruikt het zicht als een decor voor de concertzaal en de rest van de stad wordt afgeweerd door haar bolster. Van buitenaf lijkt het gebouw als een gigantische minimalistische

sculptuur beland op de vlakte en nodigt zo uit om zich door haar openingen te onttrekken aan het stadsrumoer.

Cuckrowicz.Nachbaur brengen met hun 'Rotkreuzcentrale' te Voralberg in Oostenrijk een interessant voorbeeld van hoe een minimalistische sculptuur kan gebruikt worden om er in de architectuur *ruimte* mee te creëren. Het gebouw structureert zich op dezelfde wijze als de 'Pyre' sculptuur van Carl Andre. De keuze voor deze sculptuur conceptualiseert het rode kruis omdat de 'pyre' immers een ruimtelijke vertaling is van de kruisvorm in plan en aanzicht. Dit beeld wordt tot een dergelijke schaal gebracht dat elke blok hout van Andre tot één gesloten volume wordt. De reeds opengemaakte minimalistische sculptuur wordt als beeld gebruikt

OMA
casa da musica, Porto, 2004

Cuckrowicz Nachbaur
Rotes Kreuz Zentrale,
Voralberg Feldkirch, 2000

Carl Andre
Pyre, New York, 1960



om haar 'binnen' beleefbaar te maken voor het lichaam. Binnenin de holle kern, waarrond de blokken worden geschrinkt, worden twee verticale circulatietorens geplaatst. Deze blokken bemoeilijken de leesbaarheid van de structuur van de ruimte, die trouwens ook in de gevel niet op het eerste zicht wordt prijsgegeven. Alle aandacht van de bezoeker wordt opgeëist om de ruimte te kunnen vatten en zo wordt de bewust perceptuele ervaring van de minimal art benaderd. De 'Pyre'-vorm van Andre wordt gehanteerd niet om er de sculpturale 'Gestalt' uit over te nemen, maar om de ruimtelijke ervaring om te zetten naar de architectuur.



Per Kirkeby
documenta7,
Karlsraue-Park, Kassel,
Duitsland, 1982

conclusie.4_HET ONDERZOEK NAAR DE VERLOREN ARCHITECTUUR

Als we de kwaliteiten die Kirkeby in zijn architecturale sculpturen realiseert, geslaagd vertaald terugvinden in het veld van de architectuur, is het wel bij Peter Zumthor. De gelijkenissen tussen de verschillende kwaliteiten die hun werk oproepen, is treffend. Zoals Kirkeby weet Zumthor in zijn medium opnieuw om te gaan met beelden waaraan een verwijzing vastzit. **We zullen hier de parallelle kwaliteiten aanstippen tussen Kirkeby en Zumthor, elk voor hun kunst, wat tegelijkertijd de differentie van deze strategie met die van de minimalistische architectuur zal duidelijk stellen.**

¹³ Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin, 1999, p. 19

Ook hier is het uitgangspunt van de architectuur de ruimtebepaling van het 'binnen'. Peter Zumthor verwijst in dit verband naar Per Kirkeby: *"Per Kirkeby once did a brick sculpture in the form of a house for a Documenta exhibition in Kassel. The house had no entrance. Its interior was inaccessible and hidden. It remained a secret, which added an aura of mystical depth to the sculpture's other qualities. I think that the hidden structures and constructions of a house should be organised in such a way that they endow the body of the building with a quality of inner tension and vibration."*¹³ De eerste drang die bij ons opkomt is die

om het ‘binnen’ van het huis te zien. We zoeken naar een ingang, maar doordat er geen is, wordt de innerlijkheid nog duidelijker. Dat Zumthor van deze definitie van ruimtelijkheid uitgaat blijkt uit zijn verwoording van ruimte. Zumthor denkt architectuur als *“an envelope and background for life which goes on in and around it”*.¹⁴ Vanuit deze beweging die bij Kirkeby een transparantie tussen binnen en buiten werd genoemd, noemt Zumthor twee types ruimte: *“In architecture, there are two basic possibilities of spatial composition: the closed architectural body which isolates space within itself, and the open body which embraces an area of space that is connected with the endless continuum.”*¹⁵

Balancerend tussen open en gesloten wordt de ruimtelijkheid van het ‘binnen’ verbonden met de waarneembare vakkundige constructie. Voor vaklui is constructie immers één geheel – zonder onderscheid tussen ‘binnen’ en ‘buiten’ – van verschillende materialen die worden verbonden. *“Construction is the art of making a meaningful whole out of many parts.”*¹⁶ Zumthor herneemt zoals Kirkeby de ambachtelijkheid zodanig dat de sporen van het ‘architectuur denken’ behouden blijven. De vader van Zumthor had een schrijnwerkerij en Peter Zumthor zelf werd ook opgeleid tot schrijnwerker. Zumthor ziet niet in waarom vakkundigheid niet meer zou mogen getoond worden hoewel hij maar al te goed beseft dat de traditie van het artistieke vakmanschap definitief is verdwenen. Dit is een argument dat zijn Zwitserse collega’s Herzog en de Meuron benadrukken om hun minimalistisch *materialiteits*concept te verantwoorden. Zoals Herzog en de Meuron verwijst ook Zumthor naar Joseph Beuys, maar hun conclusie voor de architectuur getuigt van een volledig andere strategie.¹⁷ Jacques Herzog zei dat de samenwerking die hij aan Beuys had gevraagd ter gelegenheid van het carnaval te Basel in 1978 hem bewust had gemaakt van de onzichtbare kwaliteiten van materialiteit.¹⁸ Materialiteit heeft naast een letterlijkheid dus ook een citerende capaciteit en die schakelden Herzog en de Meuron al vaak in op een postminimalistische wijze à la Smithson. Zoals in het ‘Non-Site’ werk van Smithson worden de stenen in ‘the Stone House’ te Tavole van Herzog en de Meuron in hun geologische gelaagdheid herschikt. De materialiteit wordt in zijn oorspronkelijke situatie ingekaderd en verwijst direct naar zijn omgeving om uiteindelijk weer als pure materialiteit dienst te doen. De materialiteit maakt een schijnbeweging door de omgeving te citeren, maar heeft als doel terug te wijzen op de feitelijkheid ervan. Het verschil van deze vertaling van Beuys met die bij Peter Zumthor is het duidelijkst door ze te vergelijken met diens badhuis te Vals. Ook hier wordt het materiaal (net zoals de lokale bakstenen van Kirkeby) uit de omgeving aangebracht, meer bepaald uit een steengroeven van de berg. Deze stenen worden niet in hun oorspronkelijke situatie ingekaderd, maar worden in een drietal hoogtes en in verschillende lengtes ‘herwerkt’. De stenen uit de groeve ontleen aan hun omgeving een oorspronkelijke betekenis die rijmt met de ‘oorspronkelijkheid’ van de vakkundige constructie. Het resultaat is een badhuis dat tot een schijnbaar even oud natuurlijk gegeven gemaakt is als de

14 Thinking Architecture, op. cit. (noot 13), p. 13

15 Thinking Architecture, op. cit. (noot 13), p. 21

16 Thinking Architecture, op. cit. (noot 13), p. 11

17 Philip Ursprung, Exhibiting Herzog & de Meuron in: Philip Ursprung (ed.), Herzog & de Meuron Natural History, CCA, Lars Müller Publishers, 2002, p. 21

18 Rebecca Schneider, Housing Remains: Herzog & de Meuron and Performance in: Philip Ursprung (ed.), Herzog & de Meuron Natural History, CCA, Lars Müller Publishers, 2002



Herzog & De Meuron
stone house, Tavole, 1988

Peter Zumthor
thermal baths, Vals, 1997

warmwaterbron die er ontspringt.

*"To me, there is something revealing about the work of Joseph Beuys and some of the artists of the Arte Povera group. What impresses me is the precise and sensuous way they use materials. It seems anchored in an ancient, elemental knowledge about man's use of materials, and at the same time to expose the very essence of these materials which is beyond all culturally conveyed meaning."*¹⁹

Binnen de eenvoudige geometrische vormen slaagt Zumthor erin ook een soort 'Geistspiel' in gang te zetten zoals we dat bij Kirkeby vonden. 'The whole' wordt ook gedacht als een spel tussen de verbeelding en de concrete materialiteit. Zumthor zegt: *"Thinking in images when designing is always directed toward the whole. By its very nature, the image is always the whole of the imagined reality: wall and floor, ceiling and materials, the moods of light and color of a room, for example."*²⁰ De volheid van een esthetische ervaring schommelt tussen de 'concreetheid' van de architectuur en de verbeelding. Ook in de ruimtelijke ervaring lijken de kwaliteiten van een sculptuur van Kirkeby terug te vinden in het werk van Zumthor. Tegenover een ruimtelijke ervaring in het hier en nu, lijken voortdurend 'flashbacks' te interfereren vanuit het geheugen. In een paragraaf 'In search of the lost architecture' verwijst Zumthor duidelijk naar Proust. We worden a.h.w. uitgenodigd een zoektocht à la Proust te houden naar verloren herinneringen, waarvoor het startschot gegeven wordt door een zintuigelijke gewaarwording. Zoals Proust op zoek gaat naar de verloren tijd in 'Du côté de chez Swann' (*"Ce goût, c'était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l'heure de la messe), quand j'allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m'offrait après l'avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul."*)), zo vindt ook Zumthor zijn verloren architectuur in zijn jeugd (*"Sometimes I can almost feel a particular door handle in my hand, a piece of metal shaped like the back of a spoon. I used to take hold of it when I went into my aunt's garden. That door handle still seems to me like a special sign of entry into a world of different moods and smells."*)²¹ Zumthor gebruikt deze herinneringen zoals Kirkeby zijn souvenirs als onderlagen gebruikt. Het werk bestaat erin deze geladenheid van zijn referentie te ontdoen zodanig dat de architectuur de rijkheid van de ervaring behoudt maar haar oorsprong niet meer laat traceren. *"We carry images of works of architecture by which we have been influenced around with us. We can re-invoke these images in our mind's eye and re-examine them. But this does not yet make a new design, new architecture. Every design needs new images. Our 'old' images can only help us to find new ones."*²² Tegenover de concrete beelden uit het verleden, dient een soort afstand geschapen te worden. De oude beelden dienen getemd te worden door een nieuw actueel beeld tot een staat van sluimeren, om ruimte te maken voor de directe zintuigelijke gewaarwording om te verdwalen, om overweldigd te worden.

19 *Thinking Architecture*, op. cit. (noot 13), p. 10

20 *Thinking Architecture*, op. cit. (noot 13), p. 59

21 *Thinking Architecture*, op. cit. (noot 13), p. 9

22 *Thinking Architecture*, op. cit. (noot 13), p. 58

Om met Proust af te sluiten: *“De grootheid van de ware kunst daarentegen ... bestond in het terugvinden, terugwinnen, kenbaar maken van die werkelijkheid waar wij zover buiten staan, waar wij ons meer en meer van afwenden hoe meer dichtheid en ondoordringbaarheid de conventionele kennis krijgt die wij ervoor in de plaats stellen, die werkelijkheid die wij grote kans lopen tot onze dood niet te hebben gekend, en die heel gewoon ons leven is.”*

— BIBLIOGRAFIE

bibliografie.1_BOEKEN

Maurice Berger, *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism, and the 1960S*, Harper and Row Publishers, New York, 1989

Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss and Pompidou Centre Georges, *Formless : a user's guide*, Zone Books : Distributed by MIT Press, New York ; Cambridge, Mass., 1997

Christoph Brockhaus, *Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert*, Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Duisburg, 1999

Markus Bröderlin(ed.), Ernst Beyeler, Dieter Brogner, Philippe Brüttner, Oleg Grabar, Samuel Herzog, Claus Pias, Annemarie Schimmel, Hans Zitzko, e.a., *Ornament und Abstraction*, Fondation Beyeler, Basel, 2001

Klaus Bussmann, Kasper König, Florian Matzner, *Skulptur. Projekte in Münster, Contemporary sculpture : projects in Münster 1997*, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997

Wouter Davidts, *De evidentie wit. Over witte wanden en het museum*, afstudeerwerk (Promoter: B. Verschaffel), Universiteit Gent, 1997

Lieven De Cauter, *Het hiernamaals van de kunst*, Goff, Gent, 1991

Michel de Certeau, *L'invention du quotidien (Arts de faire I)*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1980

F.-M. Pérouse de Montclos (ed.), *Étienne-Louis Boullée L'architecte visionnaire et néoclassique*, Hermann, Paris, 1993

Dietmar Elger, *Ludger Gerdes*, Verlag Th. Schäfer, Hannover, 2000

Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England, 1996

Isa Genzken, Paul Groot, Benjamin H. D. Buchloh *Jeder braucht mindestens ein Fenster*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, Frankfurt am Main, 1992

Isa Genzken, Jan van Adrichem, Dieter Schwarz and Klaus Honnef, *Isa Genzken*, Schreiber, Munchen, 1988

Ludger Gerdes, *Ludger Gerdes*, Cantz Verlag, Ostfildern, 1994

Jef Geys, Piet Coessens, Jean Goossens and Christina Barros, *Jef Geys architectuur als begrenzing*, Imschoot, Gent, 1991

Jef Geys, *ABC Ecole de Paris*, Kunst en projecten, Zedelgem, 1990

Mark Gilbert and Kevin Alter, *Construction intention detail : five projects from five Swiss architects*, Artemis, Zurich, 1994

Ann Goldstein (ed.), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The MIT Press, Cambridge, London, 2004, p.29

Dan Graham, Brian Wallis, *Rock my religion, 1965-1990 : writings and art projects*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, p. 226

Julian Heynen, James Lingwood, Angela Vettese, *Thomas Schütte*, Phaidon Press, London, 1998

Jacques Herzog, Pierre de Meuron and Jos Luis Mateo, *Herzog & de Meuron*, Gili, Barcelona, 1989

Herzog & de Meuron, *Architectures of Herzog & de Meuron*, Peter Blum Edition, New York, 1994

Herzog & de Meuron, *Herzog & de Meuron 1983-1993* in: *El Croquis*, Madrid, 1993

Herzog & de Meuron, *Herzog & de Meuron 1993-1997* in: *El Croquis*, Madrid, 1997

Herzog & de Meuron, *Herzog & de Meuron 1998-2002* in: *El Croquis*, Madrid, 2002

Jan Hoet, Giancinto Di Pietrantonio, S.M.A.K., *Over the Edges*, drukkerij Vanmelle, Mariakerke/Gent, 2000

Donald Judd, Peter Noever (red). *Donald Judd Architecture*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2003

Donald Judd, *Complete Writings 1975 – 1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987

Per Kirkeby, *Bravura. Ausgewählte essays aus Bravura und Naturens Blyant*, Verlag Gachnang und Springer, Bern-Berlin, 1984, p. 143

Per Kirkeby, *Rodin. La Porte de l' Enfer*, Verlag Gachnang & Sprenger, Bern-Berlin, 1985

Per Kirkeby, *Fortgesetzter Text Hinweise*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1985

Per Kirkeby, *Per Kirkeby. Gemälde, Handzeichnungen, Skulpturen*, Wienand, Köln, 1987

Per Kirkeby, Landschaftsverband Westfalen-Lippe (red), *Per Kirkeby. Skulpturen. Project für Munster*, in: Druckhaus Cramer, Greven, 1987

Per Kirkeby, *Kunstverein Braunschweig*, Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig, 1985

Per Kirkeby, *Kristallgesicht. Ausgewählte Essays aus Naturhistorie und Udviklingen*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1990

Per Kirkeby, *Gespräche mit Lars Morell*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997

Per Kirkeby, *Handbuch Texte zu Architektur und Kunst*, Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1993

Per Kirkeby, *Fliegende Blätter*, Museum Folkwang Essen, 1977

Per Kirkeby, *Per Kirkeby im Gespräch mit Siegfried Gohr*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1994

Edelbert Köb, Kunsthaus Bregenz (red), *Per Kirkeby. Brick Sculpture and Architecture. Catalogue Raisonné*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997

Rem Koolhaas, Véronique Patteeuw (ed.), *Considering Rem Koolhaas and the Office for Metropolitan Architecture : what is OMA*, NAI Publishers, Rotterdam, 2003, p. 161

Martin Krahe, *Serie und System*, Verlag Die Blaue Eule, Essen, 1999

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* in:, nr.1977

Ulrich Loock, *Thomas Schütte*, Kunsthalle Bern, 1990

Dirk Luckow, *Joseph Beuys und die amerikanische Anti Form-Kunst*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1998

Florian Matzner (ed.), *Public Art*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001

Rainer Metzger, *Kunst in der Postmoderne. Dan Graham*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1996

James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the sixties*, Yale University Press, New Haven and London, 2001

James Meyer (red.), *Minimalism*, London, Phaidon Press, 2000

Lars Morell, Herbert Abrell, Rudolf Sagmeister, *Per Kirkeby Backsteinskulptur und Architektur*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 1997

Lars Morell, Per Kirkeby and Jens Lindhe, *Per Kirkeby : the art of building*, Aristo : in collaboration with Louisiana Museum of Modern Art, [Denmark?] ; [Louisiana], 1996

Robert Morris, *Het observatorium van Robert Morris*, Stadsdrukkerij van Amsterdam, Amsterdam, 1977

Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, New York, 1993

Jutta Moster, *Claus Bury und die begehbare Skulptur*. Heidelberg. (1996)

Ute Müller, *Zwischen Skulptur und Architektur Eine Untersuchung zur architectonischen Skulptur im 20. Jahrhundert*, Shaker Verlag, Aachen, 1998

Brian O' Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999

Susanne Ottesen (red). *Per Kirkeby, Skulpturer*, Eks-Skolens Trykkeri Aps., Kopenhagen, 1985

Heinz Paetzold, Ursula Franke, e.a., *Ornament und Geschichte: Studien zum Strukturwandel des Ornament in der Moderne*, Bouvier, Bonn, 1996

Karel Schampers and Talitha Schoon, *Het meubel verbeeld recente tendensen in sculptuur*, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 1988

Uwe M. Schneede, *Skulptur-Räume. die jungen Deutschen der achtziger Jahre.*, Lindinger+Schmid Verlag, Regensburg, 1997

Thomas Schütte, *Haus des Gedenkens*, Kellner Verlag, Hamburg, 1996

Philip Ursprung (ed.), *Herzog & de Meuron Natural History*, CCA, Lars Müller Publishers, 2002

Bart Verschaffel, *De glans der dingen: studies en kritieken over kunst en cultuur*, Vlees en beton, Mechelen, 1989

Andy Warhol en Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60s*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1980, p. 50

Ulrich Weisner (red). *Raumbilder in Bronze: Per Kirkeby, Markus Lüpertz, A.R. Penck*, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld, 1986

Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995

Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin, 1999

Peter Zumthor and Hélène Binet, *Peter Zumthor works : buildings and projects 1979-1997*, Lars Muller Verlag, Baden, 1998

bibliografie.2 - TIJDSCHRIFTEN & BOEKDELEN

Theodor W. Adorno, *Functionalisme vandaag* (1965), in: André Loeckx Hilde Heynen, Lieven De Cauter En Karina Van Herck (red). *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, 010, Rotterdam, 2001

Carl Andre, *An Interview with Carl Andre*, in *Artforum* 7, nr. 10 (juni), 1970, p. 55
zoals geciteerd in: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*

Michael Benedikt, *Sculpture as architecture: New York letter, 1966-67* in: Gregory Battock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California , 1995, p. 74

Jan Braet, *De strategie van de spin* in: *Knack*, 12 juli, 1995

Benjamin H.D. Buchloch, *Michael Asher und der Abschluss der modernen Skulptur*, 1941 in: Harrison/Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert* [Bd. 1], Ostfildern, 1998, p. 1098

Wouter Davidts, *Travail de Visite* in: Jan De Cock, *Denkmal*, Atelier Jan De Cock, Brussel, 2004

Wouter Davidts, *Messy Minimalism. Voorbij de White Cube* in: *De Witte Raaf*, nr. 93, 2001

Jasper De Haan, Arie Graafland, *A Conversation with Rem Koolhaas*, in: Michael Speaks (red). *The Critical Landscape*, 010 Publishers, Rotterdam, 1996

Peter Davey, *Materiality and resistance* in: *The-Architectural-Review* 194, nr.May, 1994

Thierry de Duve, *De aansprakelijkheid van de beschouwer*, Bart Verschaffel in gesprek met Thierry de Duve in: *De witte raaf*, nr. 89, jan.-feb. 2001, p. 17

Martin C. Dillon, *Sartre on the Phenomenal Body and Merleau-Ponty's Critique*, in: Jon Stewart (red). *The Debate between Sartre and Merleau-Ponty*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1998

Bruno Duborgel, *Malewitsch. La question de l'icône*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997

Pia Ednie-Brown, *Falling into the surface: towards a materiality of affect* in: *Architectural-Design* 69, nr.9/10, 1999

Trevor Fairbrother, *Sol LeWitt's drawings and the art of 'logical statement'* in: *Sol LeWitt's Drawings 1958-1992*, exhibition catalogue, Haags Gemeentemuseum, 1992

Hal Foster, *Design and crime* in: Hal Foster, *Design and crime and other diatribes*, Verso, London, 2002

Michael Fried, *Art and Objecthood*, in: Gregory Battock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 119

Ludger Gerdes, *Autonomie, Formalismus und Moderne Kunst*, 1989 in: Ludger Gerdes, *Kunstraum München und Kunstverein München*, Sellier, Freising, 1990

Clement Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture*, 1948, in: *The Collected Essays and Criticism Volume 2: Arrogant Purpose, 1945-1949* (red. John O'Brian), Chicago/London, The University of Chicago Press, 1986, p. 223, 225

Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, 1967 in: Gregory Battock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley en Los Angeles, California, 1995, p. 183

Hilde Heynen, *Architectuur tussen moderniteit en wonen. Notities naar aanleiding van Adorno's Aesthetische Theorie* in: *Archis*, nr. 1, 1990

Rosalind Krauss, *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, in: *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York,

Rosalind Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in: John Elderfield (red). *American Art of the 1960s*, The Museum of Modern Art, New York, 1991

Rosalind E. Krauss, *Richard Serra, Eine Übersetzung* in: Rosalind E. Krauss, Herta Wolf (ed.), *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen*, Verlag der Kunst, Dresden, 2000

Moritz Küng, *Interview met Jacques Herzog* in: *de Architect*, nr. 51, 1993

Angela Lampe, *Espaces anachroniques Réflexions sur l'oeuvre en brique de Per Kirekby* in: *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, nr. 65, 1998 geciteerd naar : Lars Morell, *Baukunst*, Aristo, Kopenhagen, 1996

Frederik Leen, *Skulptur. Projekte in Münster 1997* in: *De Witte Raaf*, nr. 69, 1997

Adolf Loos, *Architectuur (1910)*, in: André Loeckx Hilde Heynen, Lieven De Cauter En Karina Van Herck (red). *'Dat is architectuur'. Sleutelteksten uit de twintigste eeuw*, 010, Rotterdam, 2001

Sven Lütticken, *Het schilderij en de afvalbak* in: *De Witte Raaf*, nr. 89, 2001

Josiah McElheny, *Invisible Hand* in: *Artforum International* , XLII nr. 10, Summer 2004, p. 209

Robert Morris, *Notes on Sculpture*, in: Gregory Battock (red). *Minimal Art: A critical anthology*, University of California Press, Berkely, Los Angeles, London, 1968

Brian 'O Doherty, *The gallery as a gesture* in: Reesa Greenberg, Bruce W. Furguson, Sandy Nairne (ed.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, London, 1996

Brian O' Doherty, *Inside the white cube, notes on the gallery space*, in: *Artforum* vol. 14, nr. 7 en 8 (maart en april) en vol. 15, nr. 3 (November), 1976

Saul Ostrow, *Piecing the pieces together again*. (1997)

Alex Potts, *Installation and Sculpture* in: *Oxford Art Journal*, nr 5-24, 2001

Jacques Rancière, *The Aesthetic Revolution and Its Outcomes. Emplotments of Autonomy and Heteronomy*, gepubliceerd in: *New Left Review* nr. 14, maart-april 2002

Tineke Reijnders, *Per Kirkeby has made a sculpture for Amsterdam*. (1990)

Ernst Jan Rozendaal, *Brons en baksteen van Kirkeby* in: *Gazet van Antwerpen*, 22 juli, 1995

Cees Straus, *Per Kirkeby verovert Deense stadje Aars* in: *Kunstbeeld*, nr. 4, 2000

Ann Temkin, *Charts the Complicated Terrain Surrounding the Preservation of Donald Judd's Work* in: *Artforum International*, XLII nr. 10, Summer 2004, p. 207

Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, 1953, Braunschweig, Vieweg, 1986

Anne Truitt, *unpublished interview with James Meyer*, 11-12 juli, Washington D.C., 1997

Marc Van den Bossche, *Wat men niet zeggen kan, dat moet men schilderen* in: *De Morgen*, 8 januari, 1999

Wim Van der Beek, *Per Kirkeby en de verheving van de werkelijkheid* in: *Kunstbeeld*, nr. 4, 2000

Jan Van Hove, *Gesloten Poorten en openingen* in: *De Morgen*, 6 juli, 1995

Jan Van Hove, *Mijn beelden zijn wijzer dan ikzelf* in: *De Standaard*, 4 juli, 1995

Jeff Wall, *Dan Graham's Kammerenspiel* verschenen in: *Museumjournaal*, nr. 5, 1986

Denys Zacharopoulos, *The Desperation of the nebulae* in: *Artforum-International*, nr. 27, 1989

BIOGRAPHIE — KIRKBY

1. September in Kopenhagen geboren	1938	
vangt aan de universiteit van Kopenhagen zijn studies Natuurkunde aan	1957	
neemt deel aan een expeditie naar Narssak, Groenland, later zal hij in de jaren '70 nog deelnemen aan expedities naar Groenland, Midden-Amerika en de Arktis gebieden	1958	
intrede in de Experimental Art School in Kopenhagen, werkt met schilderkunst, grafiek, 8-mm-film, performance	1962	
sluit universiteitsstudies af, eerste tentoonstelling van tekeningen en collages	1964	
eerste enkeltentoonstelling in de Frie Udstillingsbygning, Kopenhagen behaalt als schilder een driejarige beurs van de State Art Foundation eerste publicatie van een dichtbundel	1965	
toont in verschillende tentoonstellingen tot een 30m lang beeld van een blauw hek, hetzelfde thema verschijnt ook in zijn sculpturen, tesamen met een maquette van een huis en een baksteensculptuur in verschillende tentoonstellingen van hetzelfde jaar, publiceert de gedichtenbundel 'Copyright' bij Borgens Forlag, performances met o.a. Joseph Beuys, Bent af Klintberg, Henning Christiansen en Björn Nörgaard, reis naar New York	1966	
performances in New York met Nam June Paik, Charlotte Moorman, publiceert zijn eerste roman '2,15' performances met Immendorf, Nörgaard en andere in Aachen	1967	
Neemt deel aan een steeninstallatie voor de sculpturententoonstelling 'Anonymiteter' in de Lund's Konsthall, Zweden publiceert 'Billedforklaringer, een dichtbundel met verzamelde essays over kunst, behaalt een goudmedaille van de Akademieraad voor jonge Deense schilders en beeldhouwers	1969	8
reis naar Midden-Amerika en houdt zich bezig met de kunst en architectuur van de Maya	1971	
maakt zijn sculptuur te Ikast, Jütland als auteur behaalt hij een driejarige beurs van de Statens Kunstfond	1973	

- 1975 retrospektive met werken op papier in de grafische afdeling van het Royal Museum of Fine Art, Kopenhagen,
tekeningtentoonstelling in Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden,
Noorwegen
- 1976 neemt deel aan de biënnale van Venetië met schilderijen en
baksteensculpturen
- 1977 enkeltentoonstelling in Museum Folkwang, Essen met schilderijen,
baksteensculpturen en boeken
- 1978 wordt professor aan de Kunstakademie Karlsruhe
- 1979 tentoonstelling in de Kunsthalle Bern en in Kunstmuseum Aarhus,
ontwerpt een huis op het eiland Laesö in Kattegat
- 1980 'Après le Classicisme', Musée d'Art et d'Industrie, St. Etienne
- 1981 neemt deel aan 'A New Spirit in Painting', Londen en de Biënnale van Venetië
publiceert de essaybundel 'Bravura'
- 1982 gastkunstenaar van de DAAD, Berlijn, tentoonstelling in Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven,
deelname aan de documenta 7, Kassel
wordt lid van de Deense Literatuuracademie
- 1984 'Much-Jorn-Kirkeby' in Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven,
stelt bronssculpturen tentoon in de Galerie Michael Werner, Köln,
en in Kunstverein Braunschweig,
deelname aan 'von hier aus', Messengelände, Düsseldorf,
'An International Survey of Recent Paintings and Sculpture', MOMA, New York,
'Skulptur im 20. Jahrhundert', Merianpark, Basel,
A.R. Penck publiceert de bundel 'Krater & Wolke Nr. 4' die aan Per Kirkeby
gewijd is
- 1985 tentoonstelling in Den Frie Udstillingsbygning, Kopenhagen, met alle
bronssculpturen die hij tot hier toe had gemaakt
- 1986 reis naar Australië, tentoonstelling in Städtischen Museum Abteiberg,
Mönchengladbach

ontwerp van twee baksteensculpturen voor 'Skulptur Projekte in Münster 1987'	1986/87
behaalt de Thorvaldsen-Medaille, retrospektive in Museum Ludwig, Köln, reis naar Bali	1987
professor aan de Städelschule in Frankfurt a.M. reis naar Polynesië en Nieuw-Zeeland	1988
reis naar Marokko	1989
Kunstpreis der NORD/LB voor actuele kunst	1990
deelname aan de documenta 9 in Kassel met een baksteensculptuur	1992
deelname aan een architectuurwedstrijd voor de nieuwbouw van het Aarhus Kunstmuseum	1997
toneeldecor "Schwanensee" für das New York City Ballet	1999
tentoonstelling met acht Bronzesculpturen in het Gebäude des Deutschen Bundesrates, Berlin	2000
leeft en werkt in Kopenhagen, op Laeso en in Frankfurt a.M.	

oprechte dank aan:

Dr. Wouter Davidts

Bernard en Sigrid Van Acker

Maarten Van Acker

Hilde Van Canneyt

Alexander Popowycz