



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Academiejaar 2007-2008

**DONALD JUDD EN RICHARD ESTES:
EEN VERGELIJKING VAN TWEE VISIES OMTRENT RUIMTE**

Dries BEELAERTS

Promotor: Prof. dr. Claire Van Damme

Scriptie ingediend tot het behalen van de academische graad
Master in de Kunstwetenschappen

WOORD VOORAF

Een hartelijke dankjewel aan:

- Mijn promotor Prof. dr. Claire Van Damme en Dr. Patrick Van Rossem, voor de begeleiding van deze masterproef.
- Mijn ouders, voor de voortdurende ondersteuning tijdens deze opleiding.
- Mijn vriendin, voor de onafgebroken aanmoedigingen en zoveel meer.
- Mijn vrienden en studiegenoten, voor de nodige afleiding en ontspanning.

INHOUDSTAFEL

INLEIDING	4
DEEL I: VOORSTELLING VAN DE KUNSTENAARS	17
INLEIDING	17
<i>HOOFDSTUK 1: DONALD JUDD (1928 – 1994)</i>	18
1.1 Biografie	18
1.2 Een kritisch kunstenaar	21
1.3 Het minimalisme	23
1.4 Oeuvre	26
1.4.1 Het oeuvre van een jonge kunstenaar	26
1.4.2 Ontwikkeling van de ‘specific objects’ in de vroege jaren ‘60	30
<i>HOOFDSTUK 2: RICHARD ESTES (°1932)</i>	35
2.1 Biografie	35
2.2 Oeuvre	37
2.2.1 Het vroege werk	37
2.2.2 Ontwikkeling van de ‘reflections’	40
2.3 Het fotorealisme	42
2.3.1 Situering op de kunsthistorische tijdslijn	43
2.3.2 Belang van de fotografie	45
2.3.3 De invloed van de fotografie op Estes’ oeuvre	47
DEEL II: CONTEXTUALISERING VAN HET ONDERZOEK	49
INLEIDING	49
<i>HOOFDSTUK 3: HET CONCEPT RUIMTE</i>	50
3.1 De ruimte gedefinieerd	50
3.2 Verschillende soorten ruimte	52
<i>HOOFDSTUK 4: VOORLOPERS IN DE AMERIKAANSE MODERNE KUNST</i>	54
4.1 Jackson Pollock: de explosie van de picturale ruimte	54
4.2 Allan Kaprow: de stap naar de reële ruimte	62
4.3 Claes Oldenburg: immersieve ruimte	68
4.4 Frank Stella: ‘mixed space’	74
DEEL III: VERGELIJKING	88
INLEIDING	88
<i>HOOFDSTUK 5: SPECIFIC OBJECTS</i>	89
5.1 Een ‘gemythologiseerde’ tekst	89
5.2 Een essay over verandering	90
5.3 In het verlengde van een ontwikkeling	90

5.4 Tweespalt of artistiek duet?	92
<i>HOOFDSTUK 6: VERGELIJKING</i>	93
6.1 Duidelijke uiterlijke verschillen	93
6.1.1 Specifieke vs. picturale ruimte	93
6.1.2 Specifieke objecten vs. Schilderijen	94
6.2 Enkele duidelijke 'gelijkenissen'	97
6.2.1 Het kunstwerk-object in relatie met de toeschouwer	97
6.2.2 Het spel met interne en externe ruimtes	101
6.2.3 Formele benadering en ritmeren van de ruimte	104
6.2.4 Gedesubjectieerde ruimte	107
CONCLUSIE	110
BIBLIOGRAFIE	114
BIJLAGEN	117
LIJST MET AFBEELDINGEN	123

INLEIDING

1. VOORSTELLING EN VERANTWOORDING

1.1 Voorstelling van het onderwerp

Als onderwerp voor deze thesis koos ik ervoor om twee moderne (hedendaagse) kunstenaars te vergelijken, namelijk Richard Estes en Donald Judd. De eerstgenoemde wordt als één van de leidende figuren van het fotorealisme beschouwd, terwijl de tweede bij het minimalisme gerekend wordt. Dit op zich – het feit dat ze tot twee totaal verschillende stromingen behoren – is al een interessant gegeven voor een vergelijking. Toch dient hierbij te worden opgemerkt dat de kunstwerken niet als het voornaamste uitgangspunt zullen dienen in deze comparatieve studie. De vergelijking moet daarentegen eerder gesitueerd worden op het vlak van de ideeën en visies die beide kunstenaars hebben omtrent een bepaald – en zeer belangrijk – aspect van de kunst, namelijk de ruimte. Uiteraard worden deze visies weerspiegeld in het oeuvre van de kunstenaars en is het aldus ook vanzelfsprekend dat hun kunstwerken ook op het onderzoek zullen betrokken worden. Echter, de werken gelden niet zozeer als een vertrekpunt, maar als de visualisatie van hun visies en de vormgeving van hun ideeën.

Het effectieve uitgangspunt voor deze vergelijking omtrent het concept ruimte zal dus niet een aantal kunstwerken zijn, maar een kunsttheoretische tekst die geschreven werd door Donald Judd. Het essay, getiteld *Specific Objects*, dateert uit 1965 en stelt de traditionele categorieën van de schilder- en beeldhouwkunst in vraag. Aan de hand van deze tekst zal ik Donald Judd's visie uit de doeken doen en vervolgens de visie van Richard Estes er aan toetsen.

Hoewel beide kunstenaars op het eerste zicht weinig gemeenschappelijk lijken te hebben, tonen ze allebei een grote interesse voor het ruimtelijke aspect van hun kunst. Het is dan ook mijn bedoeling om deze gedeelde interesse van dichterbij te bekijken en eventuele punten van overeenkomst of verschillen in mening te ontdekken en te verduidelijken.

1.2 Motivatie

Persoonlijke motivatie

De voornaamste motivatie bij het kiezen van het onderzoeksthema was in mijn geval te situeren op het esthetisch vlak. Ik heb mij bij het maken van de keuze in de eerste plaats laten leiden door mijn persoonlijke smaak en voorkeur. Daar ik al altijd een grote bewondering had voor de werken van Richard Estes was die keuze reeds snel gemaakt. Aangezien deze kunstenaar een fotorealist is, combineerde deze keuze eveneens mijn interesse voor schilderkunst met mijn fascinatie voor het medium fotografie. In elk geval wou ik absoluut een kunstenaar wiens werk mij in de eerste plaats esthetisch beroerde, want dat is volgens mij nog steeds de hoofdzaak van kunst – of dat zou het toch moeten zijn. De schilderijen van Estes oefenen een enorme aantrekkingskracht uit op mij en ik denk dat ik dit wel mag veralgemenen. Quasi iedereen die voor het eerst een werk van Estes ziet, staat er begeistert naar te kijken. De schilderijen stralen dan ook een bijzondere, bevreemdende sfeer uit en hebben tegelijk ook een erg mooi kleurenpalet. De compositie, het kleurgebruik, de helderheid, de ruimtewerking, enz. het zijn allemaal aspecten waardoor ik getroffen werd in zijn werk. Maar ook de schildertechnische afwerking die Estes aan de dag legt – waardoor zijn schilderijen dat fotografische uitzicht krijgen – vind ik erg intrigerend.

Wat voor Richard Estes gold, kan ook opgaan voor de tweede kunstenaar Donald Judd. Zijn kunst – en het minimalisme in het algemeen – is een kunststroming die mij zeker kan bekoren. Het spel van vormen, kleuren en volumes is iets waar ik altijd al belangstelling voor heb gehad. Echter, toch ben ik pas op het idee gekomen om hem te vergelijken met Estes nadat ik, via het aspect van ruimtelijkheid, met zijn essay *Specific Objects* in contact was gekomen. Ik heb dan ook niet lang gearzeld om deze kunstenaar bij het onderzoek te betrekken.

Niet alleen de kunstwerken en kunstenaars spreken mij erg aan, ook de problematiek omtrent het concept ruimte in de kunst interesseert mij enorm. De manier(en) waarop de mens de ruimte waarin hij leeft voorstelt en tegelijk vorm geeft via z'n kunstuitingen is een erg fascinerend gegeven. Het is erg intrigerend

om te zien hoe het creëren van diepte op een tweedimensionaal vlak de kunstenaars al sinds eeuwen bezig houdt. Maar het is eveneens zeer interessant te zien hoe sommige kunstenaars de ruimte letterlijk gaan exploreren, en zelfs dialogen aan gaan met de omliggende (reële) ruimte. Dit onderwerp, het concept ruimte, is dus enerzijds een eeuwenoud thema uit de kunstgeschiedenis, maar anderzijds ook een erg hedendaags thema. Dat maakt het dan ook zo boeiend om te onderzoeken hoe deze problematiek in het werk van Estes en Judd verwerkt zit.

Tot slot ben ik op persoonlijk vlak ook vooral gemotiveerd om dit onderzoeksthema uit te werken omdat het mij een enorme uitdaging lijkt de – al dan niet verschillende – ideeën en visies van Richard Estes en Donald Judd omtrent het concept ruimte met elkaar te confronteren en te vergelijken.

Wetenschappelijke motivatie

In de eerste plaats hoop ik met dit onderzoeksthema een bijdrage te leveren op het kunsthistorische onderzoek. Hopelijk kan ik hiermee aspecten aan het licht brengen die vooraf nog geen – of niet voldoende – aandacht gekregen hebben, of kan ik nieuwe inzichten bijbrengen die op zich weer een eventuele aanzet of inspiratiebron kunnen zijn tot verder onderzoek.

Het is volgens mij ook zo dat dit onderzoek van kunsthistorisch belang kan zijn. Beide kunstenaars, Estes en Judd, zijn uiteraard te situeren in een bepaalde context (tijdsgeest, invloed, stroming, biografische gegevens, enz.). Ik vind het dan ook belangrijk dat, bij het uitwerken van dit onderwerp, het kunsthistorische luik niet uit het oog verloren raakt. Het is niet alleen van belang dat er rekening mee wordt gehouden, ook het onderzoek zelf kan een bijdrage leveren tot het kunsthistorische onderzoek. Het kan nieuwe inzichten opleveren, of er kunnen nieuwe links gelegd worden tussen op het eerste zicht totaal verschillende kunstenaars.

Het onderzoek is ongetwijfeld ook van kunsttheoretisch belang. Het betreft de kunstenaars hun visie omtrent het concept ruimte, een thema dat al sinds eeuwen erg belangrijk is in de kunsttheorie. Een belangrijke opmerking hierbij is dat

Donald Judd ook zelf een kunstcriticus en –theoreticus was. Hij schreef verschillende theoretische teksten in verband met kunst, onder andere het reeds vermelde *Specific Objects*, de tekst die ik als uitgangspunt zal gebruiken van dit onderzoek. Alleen al hierdoor wordt het onderzoek op het kunsttheoretische niveau geplaatst.

2. METHODOLOGIE

2.1 Onderzoeksstrategie

In eerste instantie was het mijn bedoeling om mij voornamelijk te focussen op het concept ruimte in het werk van Richard Estes en dit te kaderen in een ruime historische context. Echter, tijdens een eerste (bibliotheek)fase van het onderzoek, toen ik mij verdiepte in literatuur omtrent Richard Estes en het aspect ruimte, stootte ik op de tekst *Specific Objects* van Donald Judd. Toen ik deze tekst voor het eerst las, was ik voornamelijk geïntrigeerd door de categorische afwijzing van schilderkunst door de auteur-kunstenaar in kwestie. Deze tekst leverde, mijns inziens, uit zichzelf de aanzet tot een vergelijking tussen Richard Estes en Donald Judd. Hoewel hun kunstwerken overduidelijk grote verschillen vertonen, vroeg ik mij af of hun visie op het aspect ruimte ook zoveel verschilde.

De werkwijze of onderzoeksstrategie van deze thesis bestond aldus hoofdzakelijk uit een grondige literatuurstudie betreffende de beide kunstenaars in kwestie. De kern van het onderzoek bestaat voornamelijk uit kunsthistorische en kunsttheoretische literatuur, die gedurende het verdere verloop werd aangevuld met informatie uit interviews en websites. Op die manier heb ik mij vertrouwd gemaakt met het oeuvre, het leven en alle andere belangrijke aspecten uit de kunstenaars hun leven. Vervolgens kon ik de inzichten die ik verworven had gebruiken in de comparatieve studie van beide kunstenaars hun visie op het concept ruimte. Hieronder zal ik de voornaamste bronnen kort en bondig bespreken en het belang ervan voor dit onderzoek duiden.

2.2 Bronnenonderzoek

Kunsthistorische literatuur

In eerste instantie heb ik algemene, kunsthistorische overzichtswerken geraadpleegd zoals *History of Modern Art* van H.H. Arnason, *History of Art* van Janson en *Kunst van Nu*, door Mekking, e.a.. Dit waren de eerste bronnen die ik heb geraadpleegd om een algemeen beeld te verkrijgen van beide kunstenaars, kunststromingen, etc.. Na deze verkennende ronde in de algemene overzichtsliteratuur, ben ik op zoek gegaan naar monografieën of andere interessante overzichtswerken.

In het geval van Richard Estes stootte ik reeds vlug op een redelijk recente monografie. Het is de eerste specifieke bron die ik geconsulteerd heb en werd in 2006 geschreven door John Wilmerding, professor Amerikaanse kunst aan de Princeton University en één van de meest gerespecteerde en bekende autoriteiten wat Amerikaanse kunst betreft. Hij is namelijk ook werkzaam geweest aan het Metropolitan Museum of Art en zetelde in de raad van bestuur van het Guggenheim Museum in New York.

Deze monografie, getiteld *Richard Estes*, illustreert de reeds 50-jarige carrière van de kunstenaar, beginnend bij zijn eerste werken tot zijn meest recente schilderijen. Het spreekt vanzelf dat dit een uiterst nuttige bron was voor mij. Eerst en vooral verkreeg ik een veel ruimer zicht op het leven en werk van Richard Estes door het lezen van deze monografie. Doordat Wilmerding de volledige carrière van de fotorealist bespreekt is het ook mogelijk een inzicht te krijgen in het ontstaan en de ontwikkeling van Estes' kunst. Echter, de bron levert ook specifieke informatie op die op mijn onderwerp betrekking heeft. Wilmerding heeft het namelijk wel enkele keren over het aspect van ruimte in Estes' schilderijen. Tot slot geeft deze publicatie ook een rijke verzameling beeldmateriaal. Niet alle werken die Estes ooit schilderde werden er in opgenomen, maar een weldoordachte selectie die het hele oeuvre van Estes – van het prille begin tot op vandaag – illustreert.

Een andere auteur waar je niet langs kunt wanneer je je verdiept in het werk van een fotorealist, is Louis K. Meisel. De vorige auteur, John Wilmerding, omschreef

deze man als de 'defender of the faith of the newly described group of Photorealists'.¹ Meisel is een kunsthandelaar uit New York en kan omschreven worden als de 'beschermheilige' van de fotorealistische stroming. Hij was het die voor het eerst de term 'fotorealisme' poneerde. In de vroege jaren 1970 begon hij het werk van de dertien 'originele' fotorealistten te documenteren.² Deze documentatie vindt zijn neerslag in drie boeken die het fotorealisme in kaart brengen. Het eerste boek verscheen voor het eerst in 1980 en was getiteld *Photorealism*. In 1993 volgde het tweede boek *Photorealism since 1980*, en in 2002 verscheen het laatste boek *Photorealism at the Millennium*. Deze drie boeken geven samen de evolutie van het fotorealisme weer van sinds het ontstaan van de stroming tot op vandaag. Telkens wordt ook het (nieuwe) werk van Richard Estes besproken en geïllustreerd met verschillende afbeeldingen. Toch is het niet telkens een loutere opsomming van de fotorealistten en hun werk, maar er staan ook vaak andere bijdragen in die leiden tot een beter begrip van deze groep kunstenaars.

Het eerste boek uit 1981, getiteld *Photorealism*, voorzagt Meisel van een uitgebreide introductie waarin hij als eerste het fotorealisme op een duidelijke manier definieerde. Naast deze definitie schetst hij ook de algemene context waarin de stroming is ontstaan en wijdt hij uit over verschillende aspecten die er bepalend voor waren, zoals bijvoorbeeld de fotografie.

In het derde boek *Photorealism at the Millennium* wordt er een bijdrage geleverd door Linda Chase. Met dit essay 'The Not-So-Innocent Eye: Photorealism in context' was ze de eerste om het fotorealisme volledig in de context van de kunstgeschiedenis te situeren. Beginnend bij de uitvinding van de fotografie – en de onmiddellijk daarop volgende 'clash' met de schilderkunst – onderzoekt Chase hoe het fotorealisme zich ontwikkelde en antwoorde formuleerde op problemen die werden ter sprake gebracht door het modernisme, existentialisme en zelfs door de Pop Art. Eén van de belangrijkste redenen waarom deze tekst erg belangrijk kan zijn voor mij heeft te maken met het feit dat Chase er de link legt tussen de Minimal Art en het fotorealisme. Hoewel dit één van de enige bronnen is waar dit gebeurt, wordt het slechts kort behandeld. Echter, dit essay kan voor mij ook van belang zijn omdat het duidelijk maakt hoe groot het belang van de

¹ WILMERDING J. (2006), p 16

² MEISEL L.K. (2002), boekomslog

fotografie is voor het fotorealisme. Wat ook erg interessant is, is de fotografische blik – of evengoed de lens van de camera – waarover Linda Chase het heeft. Veel fotorealisten laten zich hierdoor leiden. Dit heeft zonder twijfel een weerslag in de betekenis van het ruimtelijke aspect.

Hoewel Louis K. Meisel het fotorealisme reeds situeerde op de tijdslijn, heb ik alsnog een bron geraadpleegd dat een beknopt overzicht gaf van de verschillende realistische stromingen. De publicatie, getiteld *Realisme*, behoort tot een reeks 'Stromingen in de Moderne kunst' en werd geschreven door James Malpas. Het was een handige bron om de fotorealistische kunststroming beter te kunnen positioneren in de kunstgeschiedenis, en om de antecedenten en invloeden te onderscheiden.

Wat Donald Judd betreft is één bron zeer belangrijk geweest voor mij om het vroege oeuvre van de kunstenaar te ontdekken. Het boek is dan ook zeer toepasselijk *Donald Judd. Early work 1955 – 1968* getiteld en werd geschreven door Thomas Kellein, de directeur van de Kunsthalle Bielefeld. In deze publicatie geeft Kellein niet alleen een (redelijk uitgebreide) biografie van Judd, maar gaat hij ook in op de tekst *Specific Objects* die tevens integraal werd opgenomen in het boek. De auteur gaat de uiteenzettingen van Judd betreffende de 'specifieke objecten' met voorbeelden illustreren en bespreekt aldus het essay dat ik als uitgangspunt zal gebruiken. Het hoeft niet benadrukt te worden dat dit een uiterst interessante bron was voor mij. Echter, het belangrijkste aspect van deze publicatie is misschien wel het feit dat hier de nadruk ligt op Judd's vroege werk, inclusief de schilderijen die hij ooit nog heeft gecreëerd. Deze hele vroege periode wordt in de meeste andere bronnen achterwege gelaten en soms zelfs niet eens meegerekend in het 'officiële' oeuvre van Donald Judd. Toch is het voor mij erg belangrijk te weten – en te zien – wat voor schilderijen Judd aanvankelijk maakte. Op die manier wordt de hele evolutie in zijn werk en de aanloop naar zijn 'specifieke objecten' veel duidelijker.

Een andere belangrijke bron van informatie in verband met Donald Judd is de tentoonstellingscatalogus die verschenen is naar aanleiding van de overzichtstentoonstelling uit 2004 in het Tate Modern museum te Londen. Nicolas Serota

bundelde teksten van verschillende auteurs, waaronder Donald Judd zelf, en eentje van zichzelf in deze publicatie, getiteld *Donald Judd*. Niet alle teksten zijn even interessant, althans toch niet in het kader van mijn onderzoeksveld. In de tekst van Serota zelf wordt dieper in gegaan op het belang dat Donald Judd hechtte aan de ruimte, of algemener: de omgeving, waarin de kunstwerken geplaatst worden. Deze publicatie, meer bepaald de tekst 'Everything as Color' van de auteur David Batchelor, is eveneens de tweede bron waarin er een link wordt gelegd tussen de minimal art en het fotorealisme van Richard Estes. Het zijn niet zozeer specifieke werken die met elkaar in verband worden gebracht, maar er wordt eerder gewezen op de verschillende benadering van eenzelfde thema, namelijk reflecties. Daarnaast wordt er ook nog heel wat algemene en biografische informatie gegeven over Donald Judd. Het staat buiten kijf dat deze zeer recente publicatie een belangrijke bron aan informatie is en een duidelijk zicht schept op het latere oeuvre – d.i. vanaf de vroege jaren zestig. Hierdoor is deze bron een perfecte aanvulling op Thomas Kellein's boek, waarin het vroege oeuvre wordt behandeld.

Het boek dat James Meyer schreef, *Minimalism*, is ook een handige bron. Deze schrijver en historicus doceert hedendaagse kunst aan de Emory University in Atlanta en is een specialist op het gebied van Minimal Art. In het boek schetst hij op chronologische wijze het ontstaan van de kunststroming en illustreert dit met heel wat voorbeelden. Daarnaast zijn ook heel wat andere documenten opgenomen in het boek zoals kunstkritieken, interviews, artikels, essays, enz. Er zitten kritieken bij van Donald Judd en een interview met de kunstenaar. Maar er zitten ook teksten bij over Judd van andere auteurs. Een belangrijke bron dus, die op zich ook belangrijke bronnen bevat.

Om mijn zicht op het minimalisme alsnog te verruimen heb ik nog een boek van de reeds vermelde David Batchelor geraadpleegd. De publicatie behoort tot de reeks 'Stromingen in de moderne kunst' en werd getiteld *Minimalisme*. Hoewel in de andere bronnen en kunsthistorische overzichtswerken het minimalisme al uitvoerig beschreven stond, is deze bron toch interessant gebleken omdat het drie topics behandelt in evenveel hoofdstukken. Batchelor heeft het in een eerste hoofdstuk over de problematiek van beeldhouwkunst en schilderkunst die nadrukkelijk

aanwezig was in het minimalisme. Het tweede hoofdstuk is getiteld 'Over objecten en subjecten' en in het derde en laatste hoofdstuk behandelde de auteur de relatie tussen kunstwerk en context. Daarenboven worden er in elk hoofdstuk ook een aantal pagina's aan Judd gespendeerd, waardoor deze bron niet te algemeen blijft en de problematiek van de hoofdstukken ook specifiek wordt toegepast op de kunstenaars en hun werk.

Tot slot wil ik, wat betreft Donald Judd, nog een erg interessante tekst benadrukken die anno 2002 verscheen in de catalogus ter aanleiding van een individuele tentoonstelling in de Pace Wildenstein gallery te New York. De auteur, Richard Schiff, behaalde zijn doctoraat aan de Yale University en is vandaag professor aan het College of Fine Arts van de University of Texas te Austin. Zijn interessegebied bestrijkt een wijde periode, beginnend bij de vroege 19^{de} eeuw tot vandaag met een nadrukkelijke klemtoon op Franse schilderkunst en na-oorlogse Amerikaanse en Europese kunst. Hij schreef een veelvoud aan boeken en essays, waaronder ook deze tekst over Donald Judd, getiteld '*Space of one to one*'. Deze tekst is voor mij zeer interessant aangezien er dieper in gegaan wordt op Judd's visie omtrent ruimte en dit aangevuld wordt met enkele voorbeelden. Eveneens interessant is dat er niet alleen oog is voor Judd's wellicht bekendste tekst *Specific Objects*, maar ook een aantal andere teksten (van Judd) worden geregeld vermeld of geciteerd ter verduidelijking.

Voor de concrete contextualisering van het onderwerp heb ik nog een aantal andere bronnen geraadpleegd die betrekking hadden op andere kunstenaars. Het ging voornamelijk om kunsthistorische bronnen die over de specifieke kunstenaars in kwestie handelen. Echter, daar zij niet de kern van dit onderzoek uit maken verwijs ik voor deze bronnen naar de bibliografie achteraan.

Kunsttheoretische literatuur

Zoals al eerder gezegd zou ik een tekst van Donald Judd, of toch enkele fragmenten daaruit, als uitgangspunt nemen voor de vergelijking. Deze fragmenten komen uit de tekst *Specific Objects* die Judd in het jaar 1965 schreef. Judd, die ook filosofie studeerde en een bekend criticus was, stelt in deze tekst de

traditionele categorieën van schilderkunst en beeldhouwkunst in vraag. De invalshoek van deze tekst is dus eerder kunsttheoretisch van aard en wordt tot op vandaag – hoewel Judd dit nooit zo bedoelde – over het algemeen als het manifest van de Minimal Art beschouwd. Deze tekst levert in elk geval interessante gedachten en stellingen op die kunnen vergeleken en geconfronteerd worden met de visie van Richard Estes. In het derde deel van deze onderzoekspaper zal ik nog dieper ingaan op de specifieke inhoud en betekenis van deze tekst.

Interviews

Interviews zijn interessante bronnen omdat de kunstenaar zelf aan het woord komt. Echter, er zijn niet zoveel interviews gekend van beide kunstenaars. Van Estes zijn er nog het minst dergelijke bronnen te vinden. Toch heb ik een interview gevonden dat gepubliceerd werd in het boek *Hyperrealismes, USA 1965 – 1975* en werd afgenomen door John Arthur in maart 2003. Het interview is vooral interessant in die zin dat het de eigen woorden van de kunstenaar zijn die je kunt lezen. Uit het gesprek wordt vooral duidelijk wat Estes' ideeën zijn en wie hij zelf als een invloed beschouwt. Over het aspect ruimte of de ruimtewerking in zijn schilderijen wordt spijtig genoeg niet gesproken.

Dat gebeurt wel in een interview dat veel vroeger werd afgenomen, opnieuw door John Arthur. Het interview is te vinden op de website artnet.com en dateert uit 1977. Zoals reeds aangegeven werd er hier dus wel gesproken over de ruimtewerking van Estes' schilderijen en de invloeden die hij op dit vlak ondervond.

Wat Donald Judd betreft is er het interview in het boek *Minimalism* van James Meyer. Hoewel het interview niet veel extra informatie opleverde, was het toch een mooie aanvulling. Donald Judd heeft immers al zoveel zelf geschreven dat het zelfs zonder interviews mogelijk is om een goed beeld te krijgen van Judd's eigen visie en mening omtrent wat kunst is of hoe het zou moeten zijn.

Onderzoekspaper

Tot slot wil ik graag nog kort een laatste bron vermelden die aan dit onderzoek gerelateerd kan worden. In 1987 behaalde Philippe Van Isacker zijn licentiaatsdiploma met een onderzoekspaper getiteld *Over de relatie object – ruimte in de minimal art*. Daarin plaatst hij de relatie object-ruimte in een historisch kader waarbij de nadruk vooral op de 20^{ste}-eeuwse beeldhouwkunst ligt. Nog belangrijker is dat hij dieper in gaat op beide gegevens, namelijk het object en de ruimte. Het is aldus een uiterst interessante bron die enkele inzichten met betrekking op het concept ruimte in de minimal art toelicht. In zekere zin hoop ik dan ook dat mijn onderzoekspaper een mooie aanvulling, uitbreiding of enigszins een verderzetting kan zijn van het onderzoek dat door Van Isacker in zijn licentiaatsverhandeling werd neergeschreven.

3. VRAAGSTELLING

3.1 Status quaestiones van het reeds gevoerde onderzoek

Tijdens het lezen en raadplegen van bovenstaande en andere bronnen ben ik tot de vaststelling gekomen dat Estes en Judd quasi nog nooit met elkaar in verband werden gebracht. Behalve de kunsthistorische overzichtswerken waren er slechts twee bronnen waar allebei de kunstenaars hun naam in verschenen was. Ik wil hiermee echter wel niet suggereren dat dit reeds zou moeten gebeurd zijn. Immers er is ook maar weinig artistieke verwantschap te bemerken die beide kunstenaars met elkaar in verband zou kunnen brengen. Het gevolg hiervan is dat er dus reeds heel wat over beide kunstenaars werd geschreven, maar voornamelijk in hun eigen specifieke context. Dit maakt het nog zoveel interessanter, vind ik, om beide kunstenaars eens uit die contexten te halen en hen met elkaar te vergelijken.

3.2 Vraagstelling in deze onderzoekspaper

In deze onderzoekspaper wil ik graag enkele vragen (proberen te) beantwoorden. Eerst en vooral wil ik de visies van beide kunstenaars situeren in een ruimer kader betreffende het concept ruimte als een gegeven in de moderne, Amerikaanse

kunst. Elke kunstenaar ligt immers in het verlengde van andere kunstenaars, kunststromingen en is – als ze dat nu willen of niet – toch een schakel in een ketting van ontwikkelingen en denkpatronen. Ook het concept ruimte is dus een gegeven dat reeds vroeger “gethematiseerd” werd in het oeuvre van andere kunstenaars. De vraag die ik dus beantwoorden wil is: hoe verhouden Estes en Judd zich ten opzichte van deze voorgangers? Is er sprake van een zekere continuïteit in hun denkwijze omtrent ruimte, of valt er eerder een duidelijke breuk te bemerken? In het verlengde hiervan is het dan ook belangrijk na te gaan welke kunstenaars of zaken hen al dan niet beïnvloed hebben.

Vervolgens wil ik ook hun visie op het concept ruimte verduidelijken, om daarna na te gaan in hoeverre hun visie van elkaar verschilt. Zoals reeds gezegd is er een duidelijk verschil te bemerken in de uiterlijke en formele kenmerken van hun kunst, maar impliceert dit ook noodzakelijkerwijze dat ze er ook wel degelijk een verschillende visie op nahouden? Ik wil met andere woorden nagaan in hoeverre beide kunstenaars met hetzelfde aspect begaan zijn, maar dan wel op een (uiterlijk) andere manier.

Echter, aangezien hun kunstwerken de veruiterlijking zijn van hun ideeën, wil ik tijdens de vergelijking ook nagaan waarom ze voor hun typerende kunst kozen? En, hoe ze de problematiek omtrent de ruimte in hun kunst integreren? Waarom koos Judd voor de derde dimensie, de reële ruimte? En waarom blijft Estes tot op vandaag kiezen voor de picturale ruimte van zijn fotorealistische schilderijen?

4. VERANTWOORDING VAN DE STRUCTUUR

Om de bovenstaande vraagstelling beantwoord te zien, dient er zich een logische structuur aan. In een eerste deel ga ik dieper in op de twee kunstenaars die het centrale duo vormen in deze onderzoekspaper. Het is vanzelfsprekend dat, vooraleer we ze kunnen vergelijken, de beide kunstenaars worden voorgesteld. Dit deel bevat aldus twee hoofdstukken waarvan het eerste voorbehouden is aan Donald Judd. In het tweede hoofdstuk komt Richard Estes aan bod. Beide hoofdstukken kennen een gelijkaardig verloop. Eerst wordt er dieper in gegaan op het leven van de kunstenaar. Dit biografische deel is echter beknopt en beperkte

ik tot de voornaamste informatie. Daarna wordt er dieper in gegaan op het oeuvre van beide kunstenaars, dit kan dan gelinkt worden aan het reeds gegeven biografische overzicht. Vervolgens wordt er nog een woordje uitleg gegeven over de kunststroming waartoe de kunstenaars respectievelijk behoren. Op die manier worden beide kunstenaars volgens mij reeds grondig in hun context geplaatst.

Na het in context plaatsen van de beide kunstenaars, is het in het tweede deel de beurt aan het onderwerp zelf, met andere woorden het concept ruimte. In het derde hoofdstuk probeer ik zelf een goede omschrijving te vinden voor het begrip en benadruk ik het belang van het aspect ruimte in de (moderne) kunst. Dat laatste wordt echter ook duidelijk in het vierde hoofdstuk waarin dieper wordt in gegaan op enkele belangrijke namen uit de 20^{ste} eeuwse Amerikaanse kunstgeschiedenis. De kunstenaars die worden behandeld hebben allemaal in zekere zin, en op hun eigen manier grensverleggend werk gecreëerd dat een belangrijke invloed had op het denken over (en creëren van) ruimte in de kunst.

In het derde en laatste deel komen we terug bij het centrale duo, Estes en Judd. Aan de hand van de tekst *Specific Objects* zal de vergelijking tussen beide kunstenaars gemaakt worden. De kunstenaars worden geplaatst ten opzichte van de kunstenaars uit het vorige deel en hun visies worden vergeleken. Uiteraard zullen de kunstwerken zich hier aandienen als een visualisatie van de verschillen, of gelijkenissen?

DEEL I: VOORSTELLING VAN DE KUNSTENAARS

INLEIDING

Vooraleer dieper in te gaan op de feitelijke vergelijking tussen Donald Judd en Richard Estes, moeten er nog enkele zaken verduidelijkt worden. Het lijkt mij daarom aangewezen en vrij logisch om in dit tweede deel in de eerste plaats de kunstenaars voor te stellen. Hierbij behoort ook het geven van biografische achtergrondinformatie. Echter, het is niet zozeer de bedoeling enkele feiten op te sommen, maar eerder een beknopt overzicht, een vluchtige schets te geven van de kunstenaars hun leven. Een dergelijk overzicht is wel degelijk van belang, aangezien er vaak biografische elementen een belangrijke rol spelen in de latere ontwikkeling van het kunstenaarschap.

Eveneens belangrijk is het verduidelijken van de evolutie van hun kunst. Het is belangrijk te weten hoe beide kunstenaars tot de kunstvorm zijn gekomen die hen zo typeert. Daarom is het volgens mij belangrijk dat er een bondig overzicht van het oeuvre wordt gegeven, zodat de ontwikkeling van hun kunstenaarschap gevisualiseerd kan worden en de werken, die verder worden aangehaald, in een context kunnen worden geplaatst.

Net zoals specifieke werken in de context van het oeuvre moeten kunnen geplaatst worden, zo moet ook het oeuvre in zijn geheel enigszins geplaatst worden op de kunsthistorische tijdslijn, met andere woorden het oeuvre van een kunstenaar kan meestal tot een bepaalde stroming worden gerekend. Aangezien zowel Estes als Judd belangrijke, toonaangevende figuren waren van de stroming waartoe ze behoorden is het toch de moeite dit te verduidelijken. Echter, zoals zal blijken, is dit vaak een problematisch gegeven omdat kunstenaars hun naam (en kunst) niet wilden verbinden aan bepaalde groeperingen of termen. Toch is dit vaak noodzakelijk indien men de kunstenaars wil situeren in de ontwikkelingen van de kunstgeschiedenis.

HOOFDSTUK 1: DONALD JUDD (1928 – 1994)

1.1 Biografie

Voor de gegevens van deze beknopte biografie heb ik mij voornamelijk gebaseerd op twee bronnen: enerzijds het chronologische overzicht in de publicatie van Nicholas Serota³, en anderzijds de beknopte biografie die Thomas Kellein geeft in zijn boek *Donald Judd. Early work 1955 – 1968*⁴. Indien andere bronnen werden gebruikt, worden die duidelijk in de voetnoot vermeld.

Op 3 juli 1928 kregen Roy C. Judd en Effie Cowser een zoon die ze Donald Clarence Judd doopten. Hij werd geboren in Excelsior Springs, een stadje in de staat Missouri. Zijn kinderjaren heeft Donald Judd op verschillende plaatsen doorgebracht, aangezien zijn vader een bediende was van de Western Union Telegraph Company en regelmatig moest verhuizen omwille van zijn werk. Als gevolg daarvan groeide Judd – tegen zijn zin – op in verschillende plaatsen in de staten Missouri, Nebraska, Iowa, Dallas en Philadelphia. Uiteindelijk verzeilden ze op het einde van 1943 in Westwood, New Jersey, waar Donald Judd zijn middelbare schoolcarrière zou beëindigen in 1946.

Na de middelbare school verliet Judd het ouderlijke huis om zijn legerdienst te gaan doen. Hij werd voor een jaar naar Korea gestuurd om er zijn opleiding te volgen. Eind 1947 werd hij tenslotte – na een legerdienst van 18 maanden – eervol ontslagen als een militair ingenieur. In 1948 startte hij met het volgen van lessen Engels, Frans, geschiedenis, biologie en schilderkunst aan het vernieuwde College of William and Mary in Williamsburg (Virginia). Hoewel hij deze lessen volgde als voorbereiding op de universiteit, besliste hij hierna toch om kunstenaar te worden. Hij verliet het College of William and Mary en schreef zich in bij de Art Students League te New York. Hij bleef daar tot 1953 en volgde er o.a. cursussen in schilderkunst, tekenen, anatomie, print-technieken en mode-ontwerp.

³ SEROTA N. (ed.) (2004), p. 246 – 272

⁴ KELLEIN T. (2002), p. 146 – 151

Echter, terwijl hij zijn artistieke opleiding volgde, schreef Judd zich ook in aan de Columbia universiteit te New York. Hij zou er een opleiding geschiedenis en filosofie volgen. Thomas Kellein vermeldt dat hij vooral geïnteresseerd was in de geschiedenis van filosofie, eerder dan de verschillende stijlen en perioden. Hij volgde er ondermeer lessen ethiek, sociale filosofie, geologie, religie-filosofie, Engelse literatuurgeschiedenis en sociologie. In 1953 studeerde hij zowel af aan de Art Students League, als aan de Columbia universiteit, waar hij cum laude afstudeerde. Zoals verder nog duidelijk zal worden, speelt Judd's opleiding in filosofie een belangrijke rol in de ontwikkeling van zijn eigen opvattingen omtrent kunst.

Nadat hij was afgestudeerd verhuisde Judd naar Ridgewood, New Jersey. Hij had er een eigen appartementje en gaf les aan de Art Students League. Vier jaar later, in 1957, was hij deeltijds onderwijzer aan de Allen-Stevenson privé-school. Vanaf 1959 schreef hij ook af en toe eens een recensie of kritiek voor een aantal kunsttijdschriften. Ondanks de gevarieerde en wisselende tewerkstelling, moest Judd zich toch tevreden stellen met een bescheiden leefwijze.

Dit was ook te wijten aan het feit dat hij sinds 1957 opnieuw was beginnen studeren aan de Columbia University. Hij was niet tevreden met de opleiding die hij reeds had gevolgd, noch met de jobs die hem werden aangeboden. Nu volgde hij een opleiding kunstgeschiedenis die hij in 1962 zou afronden. Via Thomas Kellein komen we te weten dat hij vooral een breder zicht wou krijgen op de niet-Europese kunst, maar zijn interesse ging ook uit naar de architectuur en schilderkunst van de Renaissance en Barok, naar het impressionisme, moderne schilderkunst en Amerikaanse na-oorlogse schilderkunst. Donald Judd zou echter nooit zijn proefschrift schrijven, waardoor hij nooit is afgestudeerd als master in de kunstgeschiedenis. Toch zijn zijn laatste studies erg vruchtbaar gebleken voor zijn carrière als kunstrecensent. Op het einde van de jaren vijftig en in het begin van de jaren zestig zou hij dan ook vooral bekend zijn via de recensies en artikelen die hij als kunsthistoricus – recensent schreef. Ondertussen bleven zijn plannen om kunstenaar te worden op zich wachten. En het is pas vanaf de vroege jaren zestig dat hij zich steeds meer en meer artistiek ging ontplooiën en zich echt profileerde

als kunstenaar. De ontwikkeling van Donald Judd's oeuvre komt verder nog aan bod.

Vanaf de vroege jaren zestig begon Judd's carrière als kunstenaar pas echt. Hoewel hij echter reeds een aantal kunstwerken gecreëerd had, wordt het jaar 1961 doorgaans als het startpunt van zijn carrière genomen. In dat jaar vervaardigde hij voor het eerst een werk, dat hij later onder de noemer 'Specific Objects' zou plaatsen.

Net zoals zijn carrière als kunstenaar pas echt in de vroege jaren zestig van wal stak, zo begon ook zijn leven als echtgenoot en vader in die periode. In 1964 huwde hij met een zekere Margaret Julie Finch met wie hij vier jaar later, in 1968, een zoon krijgt die ze Flavin Starbuck Judd dopen. In datzelfde jaar koopt hij een gebouw in New York (101 Spring Street), dat zowel woon-, werk- en expositieruimte bood aan het gezin van de kunstenaar, dat in 1969 nog werd uitgebreid door de komst van een dochter, Rainer Yingling Judd. Donald Judd zou de inrichting van het gebouw in Spring Street zelf ontwerpen en realiseren.

In 1971 ontdekte hij het plaatsje Marfa, Texas. Hij kocht er een huis en kon er ontsnappen aan het hectische leven van de grootstad New York. Hij zou er in de loop der jaren nog enkele gebouwen en een groot stuk grond bij kopen, die allemaal behoorden tot een voormalige legerbasis. Van 1973 tot 1984 zou hij er met behulp van de Dia Art Foundation één van de grootste kunstprojecten die ooit door een individuele kunstenaar opgezet was organiseren. Hij bouwde de barakken om tot grote galerijen voor moderne kunst en enkele andere constructies deden dienst als atelier, bureau en opslagruimte. Al tijdens Judd's leven was er kunst te zien van verschillende hedendaagse kunstenaars zoals Dan Flavin, John Chamberlain, e.a.. Het hele terrein was een perfecte omgeving voor Judd's eigen werk en dat van enkele van zijn tijdgenoten. Tegen het einde van de jaren zeventig zou Judd ook zijn privéleven naar Marfa verplaatsen en ging hij er wonen met zijn twee kinderen.⁵

⁵ MARZONA D. en GROSENICK U. (2005), p. 56

Hij zou nog veel reizen in de laatste twee decennia en af en toe wisselde hij wel eens van woonplaats. Nu eens woonde hij in New York en dan weer in Texas, tot hij tenslotte op 12 februari 1994 in New York overleed aan de gevolgen van kanker. Hij werd begraven op zijn ranch in Texas.

1.2 Een kritisch kunstenaar

Zoals reeds duidelijk werd uit de weliswaar beknopte biografie, was Donald Judd niet meteen werkzaam als kunstenaar. Vooraleer hij in de vroege jaren zestig echt naam maakte, heeft hij een lange tijd zijn brood verdiend met het schrijven van kritieken en artikels over kunst. Onder de tijdschriften waarvoor Judd regelmatig artikelen en recensies schreef behoorden Art News, Arts Magazine en Art International, zo vermeldde Marzona en Grosenick.⁶ Echter, een veel interessantere opmerking die ze maken is dat hij al gauw beroemd (en berucht) werd door zijn bijtende stijl en de ruwe, genadeloze kritiek die hij gaf. Niet zelden begon hij zijn teksten met provocerende of scherpe openingszinnen die meteen terzake kwamen. Later zou hij ook nog enkele belangrijke kunsttheoretische essays schrijven waaronder de tekst die door vele kunsthistorici als het eerste manifest van het minimalisme wordt beschouwd, namelijk *Specific Objects* (1965).

Echter, er zijn meerdere zaken die hem als schrijver-criticus en als kunsttheoreticus hebben beïnvloed en één daarvan is zijn studie filosofie. Tijdens die studies kwam hij enerzijds in contact met alle grote filosofen en stromingen, waaronder natuurlijk ook alle grote Europese denktradities. Echter, Judd zou zich niet kunnen vinden in de metafysische denkwijzen van o.a. Kant en Hegel, aldus Thomas Kellein.⁷ Sterker nog, hij zou steeds meer afkeer krijgen voor metafysica en de Europese tradities in denken. Zijn minachting voor de Europese manier van denken zou zich uiteindelijk ook uitbreiden naar de Europese schildertraditie. Zowel in zijn eigen kunstwerken, als in zijn geschriften zou de afwijzing van de Europese invloed nadrukkelijk aanwezig zijn. Zijn eerste studieperiode, zo stelde Kellein, leerde hem dat het nauwelijks mogelijk was om over Amerikaanse wetenschap, filosofie of kunst te praten, net omdat het Europese verleden te

⁶ MARZONA D. en GROSENICK U. (2005), p. 60

⁷ KELLEIN T. (2002), p. 15

nadrukkelijk aanwezig was in de Verenigde Staten.⁸ Marzona en Grosenick tonen dit aan met een citaat van Judd: *“Het eerste gevecht dat bijna iedere kunstenaar moet aangaan, is het loskomen van de oude Europese kunst”*⁹. Dit toont duidelijk aan dat hij van mening was dat de Amerikaanse kunstenaars zich moesten losweken van die sterke Europese invloed. Een andere kunstenaar die daar reeds een pioniersrol in vervulde was, zoals we verder zullen zien, Jackson Pollock. Donald Judd nam echter niet alleen afstand van de Europese traditie in zijn kunst, maar ook in zijn verscheidene geschriften.

Judd's studies filosofie brachten hem in contact met de grote filosofische stromingen en denkwijzen en verscherpten ook zijn eigen ideeën en taal, zo schreef Thomas Kellein.¹⁰ Deze filosofische invalshoek, gecombineerd met de inzichten en kennis die hij verwierf tijdens zijn opleiding kunstgeschiedenis gaven hem de kans *“to say – almost inimitably – in flat, uncompromisingly simple sentences, exactly what he saw”*.¹¹

Ik denk dan ook dat er een duidelijke gelijkenis te bemerken valt in zijn schrijfstijl enerzijds en in het vervaardigen van zijn kunstwerken anderzijds. Elger formuleerde in zijn boek dat wat Judd schreef altijd gerelateerd was aan zijn eigen kunstconcept.¹² Echter, zonder daarbij Elgers opvatting als onwaar te verklaren, is het volgens mij vooral zijn kunstconcept dat beantwoordt aan de visie die hij gedurende zijn jaren als kunstcriticus en –historicus heeft opgebouwd. Hierdoor getuigden zijn kunstwerken van een zelfde directheid als zijn essays, artikels en kritieken. Ze worden allen gekarakteriseerd door een zekere onomwondendheid, ze zijn met andere woorden rechttoe rechtaan. Het is dan ook niet te verwonderen dat een zekere directheid, een rechtstreeks contact, tussen individu en kunstwerk de hoofdbekommernis was van Donald Judd en de minimal art in het algemeen. Het ging hen in de eerste plaats om de *“fundamental relationship between an individual and the object perceived”*.¹³ Het spreekt vanzelf dat deze relatie bepaald

⁸ KELLEIN T. (2002), p. 16

⁹ MARZONA D. en GROSENICK U. (2005), p. 58

¹⁰ KELLEIN T. (2002), p. 16

¹¹ KELLEIN T. (2002), p. 20

¹² ELGER D. (2000), p. 7

¹³ KELLEIN T. (2002), p. 16

wordt door de positionering van het object en het individu in de ruimte, en dat deze ruimtelijke relatie aldus aan de basis ligt van Donald Judd's oeuvre.

1.3 Het minimalisme

Het minimalisme heeft nooit bestaan.¹⁴ Althans niet volgens het merendeel van de kunstenaars die tot deze groep werden gerekend. Het is volgens mij eveneens incorrect het minimalisme als een stroming te zien. Het is eerder de noemer voor een groep kunstenaars die in de vroege jaren zestig, afhankelijk van elkaar, driedimensionale kunstwerken creëerden, zoals David Batchelor stelde.¹⁵ Die kleine groep kunstenaars, waaronder Donald Judd, Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin en Carl Andre, vertoonden immers wel wat gelijkenissen in hun kunstwerken, maar hebben zich nooit als een groep gemanifesteerd. Echter, in het kunsthistorische discours is er nu eenmaal nood aan een terminologie en werden er verschillende benamingen bedacht voor deze nieuwe stroming, waaronder 'ABC-art', 'rejective art' en 'letterlijkheid'. Echter, de term die uiteindelijk het meest gebruikt zou worden en het beste bleef hangen was 'minimalisme' of 'minimal art'.

Deze term werd afgeleid van een gelijknamig artikel in Arts Magazine uit 1965 dat werd geschreven door de Engelse filosoof Richard Wollheim.¹⁶ Hij gebruikte de term om te verwijzen naar kunstwerken uit de laatste vijftig jaar die niet als kunstwerken in de traditionele zin konden beschouwd worden. Dit omdat ze amper of zelfs helemaal niet het individuele product waren van een bepaalde kunstenaar. Wollheim situeerde de wortels van de minimal art immers bij de readymades van Duchamp. Echter, er was toch een zekere negatieve connotatie te bemerken in de term, aldus Dietmar Elger.¹⁷ De term veronderstelde namelijk dat de kunstwerken een minimale artistieke inhoud bezaten.

Misschien is dit één van de voornaamste redenen waarom kunstenaars niet echt met de term geassocieerd wilden worden. Dan Flavin omschreef het in 1967 als *"een of andere dubieuze, schertsende, niet bepaald vleierende, protohistorische*

¹⁴ BATCHELOR D. (1999), p. 6

¹⁵ BATCHELOR D. (1999), p. 6

¹⁶ ELGER D. (2000), p.14

¹⁷ ELGER D. (2000), p.14

beweging”¹⁸. En hij was hiermee lang niet de enige, ook Donald Judd heeft meerdere malen – zowel in zijn geschriften als in interviews – zijn onafhankelijkheid benadrukt en wou dus niet geassocieerd of gelieerd worden aan een artistieke groep die niet echt bestond.¹⁹ Immers, zo merkte Elger op, in de loop der jaren werd de term op steeds meer culturele fenomenen en artistieke genres toegepast, variërend van architectuur en muziek tot design en mode.²⁰ Het is dan ook begrijpelijk, zo gaat de auteur verder, dat Donald Judd zich niet wou associëren met een term die volgens hem enkel en alleen voor publiciteitsdoelen was uitgevonden en een onaanvaardbare veralgemening impliceerde.

*“The reality of it is that as a label ‘Minimal Art’ changed a great deal. Originally it meant three, four people, now it means half the world; there’s been a great development in how many people are now part of this.”*²¹

Echter, ondanks de terminologie-problematiek wordt Donald Judd tegenwoordig toch gezien als één van de voortrekkers, zo niet de voortrekker van het minimalisme (in de beeldende kunst). Maar, wat is minimalisme nu precies?

Minimalisme is een term die moeilijk in een definitie kan gegoten worden. Zoals bleek uit Batchelor’s publicatie kunnen de interpretaties nogal verschillend en zelfs tegenstrijdig zijn. Sommige critici waren van mening dat de minimalistische kunst met termen zoals idealistisch, rationeel en klassiek konden worden bestempeld, terwijl anderen er daarentegen iets sensueels, irrationeels en obsessiefs meenden in te herkennen.²² Kortom, het is moeilijk om zomaar een omschrijving van het minimalisme te geven. De betekenis van het minimalisme achterhalen of te weten komen waar het voor staat, is volgens mij het best mogelijk via de kenmerkende eigenschappen van de kunstwerken zelf.

Minimalistische kunstwerken hebben een aantal gemeenschappelijke kenmerken. Eerst en vooral zijn ze quasi altijd opgebouwd uit de combinaties of herhaling van

¹⁸ BATCHELOR D. (1999), p. 6

¹⁹ ELGER D. (2000), p.11

²⁰ ELGER D. (2000), p.14

²¹ JUDD D. geciteerd in: ELGER D. (2002), p. 15

²² BATCHELOR D. (1999), p. 8

een regelmatige eenheid of een module, meestal een simpele geometrische vorm zoals een vierkant, kubus of rechthoek. Hierdoor ontstaan er relatief eenvoudige, regelmatige en driedimensionale composities. Hier kan nog aan toegevoegd worden dat deze composities niet ingewikkeld gemaakt werden door een dynamische of onstabiele rangschikking en dat er geen versieringen aan toegevoegd werden.²³ Ten tweede zijn deze werken ook behoorlijk letterlijk: het materiaal – meestal industriële materialen – waaruit ze werden vervaardigd is duidelijk zichtbaar en herkenbaar. Het werd niet vermomd of gemanipuleerd om het op iets te doen lijken dat het niet is. Met andere woorden, de sculpturen van het minimalisme zijn heel eerlijk in hun relatie met de toeschouwer. Hieruit blijkt reeds het belang van de relatie tussen kunstwerk (object) en de kijker. Een andere eigenschap waaruit blijkt dat deze relatie erg belangrijk is in het minimalisme is het feit dat geen enkel van deze werken op een sokkel werd geplaatst of werd ingelijst. Ze worden op die manier niet van de ruimte van de toeschouwer gescheiden en bevinden zich in de ruimte als een object tussen alle andere objecten. De nadruk op het kunstwerk als een op zichzelf bestaand object wordt nog versterkt door de wijze waarop ze werden vervaardigd. Minimal artists gebruikten industriële technieken en werkwijzen om hun kunstwerken te vervaardigen. Doordat de werken niet gemodelleerd of gebeeldhouwd zijn, werd de stempel van de kunstenaar gewist en kwam de aandacht nog meer op het object zelf te liggen.

Wat kan er nu uit deze eigenschappen worden afgeleid? Het antwoord is reeds voor een groot deel gegeven. De primaire belangstelling van de minimal art is de relatie tussen de toeschouwer en het kunstwerk of object. Door de verschillende eigenschappen die hierboven werden opgesomd, is er weinig tot geen “diepgang” mogelijk in de reflectie over het kunstwerk. Een minimalistisch kunstwerk toont niets buiten zichzelf, refereert aan niks buiten zichzelf en “betekent” of symboliseert in feite niks. Maar, net hierdoor krijgt het werk toch betekenis. Door dat het is wat het is en dat ook heel duidelijk, zelfs letterlijk toont, creëert het een diepere betekenisdimensie die niet langer over het werk zelf gaat, maar over de

²³ BATCHELOR D. (1999), p. 11

relatie van het werk met diegene die het bekijkt en de plaats die ze allebei innemen in de ruimte.

Men kan hierdoor stellen dat de kunstenaars van het minimalisme fundamenteel begaan zijn met het aspect ruimte. Hoe kunstwerken zich in de ruimte manifesteren, en wat de relatie is tussen kunstobject en toeschouwer, dat is wat minimal kunstenaars, en Donald Judd in het bijzonder, echt interesseert en intrigeert.

1.4 Oeuvre

Wat het oeuvre van Donald Judd betreft is het belangrijk te benadrukken dat hij niet alleen werkzaam is geweest als kunstenaar, maar ook als (meubel)designer en enigszins ook als architect. Uiteraard zal ik mij hier, in het kader van dit onderzoek, enkel toespitsen op Judd's kunstwerken.

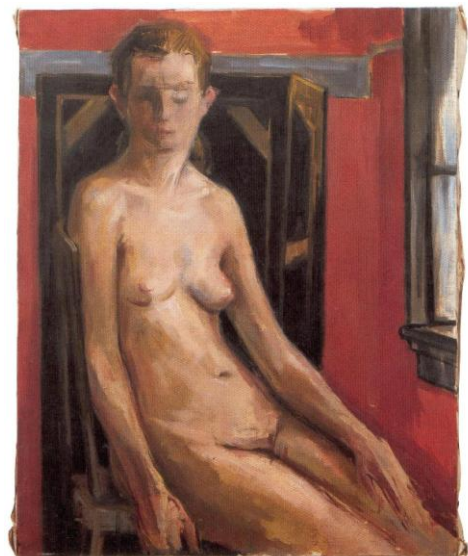
Donald Judd's artistieke oeuvre kan grofweg in twee grote periodes worden opgedeeld. Het jaar 1961 kan hierbij gelden als een cesuur in Judd's artistieke carrière en moet zowel gezien worden als een eindpunt, als een beginpunt. In dat jaar keert hij immers de schilderkunst de rug toe en gaat hij zijn eerste sculpturale werken creëren die hij later onder de noemer 'specific objects' zou plaatsen.

1.4.1 Het oeuvre van een jonge kunstenaar

De eerste periode van Judd's oeuvre bestrijkt de kunstwerken die hij maakte tussen 1948, toen hij zich inschreef aan de Art Students League, en 1961 wanneer hij de schilderkunst de rug toekeerde. Uit dit laatste blijkt meteen ook dat de werken uit de vroegste periode voornamelijk schilderijen zijn. Echter, toch moet worden opgemerkt dat toen reeds de basis werd gelegd voor Judd's latere (driedimensionale) werk. Men zou het kunnen zien als de jeugdijaren van zijn kunstenaarschap, waarin zijn identiteit als kunstenaar en zijn artistieke opvattingen tot ontwikkeling komen. In de meeste publicaties wordt deze periode nauwelijks of niet behandeld en neemt men de vroege jaren zestig als officiële start van Judd's oeuvre. Echter, één publicatie gaat er wel dieper op in. Thomas Kellein is namelijk

wel geïnteresseerd in de vroege jaren van Judd's artistieke carrière. De reden waarom men deze periode meestal niet behandeld, is volgens hem mogelijk te wijten aan het feit dat er geen gedetailleerde recensies of catalogi beschikbaar waren en dat er behalve enkele persoonlijke brieven, geen echte informatie beschikbaar is van Judd als jonge kunstenaar.²⁴ Hierdoor, zo stelde Kellein, zijn er geen gegevens over welke precies Judd's inspiratiebronnen waren, of wat zijn verlangens en verwachtingen waren van de toekomst.

Het eerste artistieke werk van Donald Judd dateert uit 1948. Vanaf dan tot in de vroege jaren zestig zou hij hoofdzakelijk schilderen en tekeningen creëren. Aanvankelijk zouden het vooral portretten en academische composities zijn, die voornamelijk in donkere kleuren werden geschilderd (afb. 1).



afb. 1. Donald Judd, Z.T., ca. 1950, olieverf op doek, 77 x 61 cm, Collectie van de Judd Foundation, Marfa, Texas.

In 1951-52 maakte Judd een reeks houtskooltekeningen. Thomas Kellein merkte op dat hij hierin reeds de (picturale) ruimte die was opgebouwd uit vervlochten rechthoeken en doorkijkjes ging ontdekken.²⁵ Ondanks het feit dat deze werken voorstellingen zijn van iets, zijn het toch geen narratieve stukken, zo gaat de auteur verder. Deuren, balustrades en vensters zijn scherp afgelijnd, bijna zoals Mondriaan-achtige patronen (afb. 2). Hierdoor worden het precies geabstraheerde omgevingen, waarin de voorstelling die los gekoppeld wordt van de betekenis

²⁴ KELLEIN T. (2002), p. 28

²⁵ KELLEIN T. (2002), p. 21

eerder gaat fungeren als een compositie van pure vormen. Thomas Kellein merkte dan ook terecht op dat deze schetsen of tekeningen precies als vroege voorlopers of “drafts” van het minimalistische programma konden gezien worden.²⁶



afb. 2. Donald Judd, Z.T., houtskool op papier, 27,5 x 35 cm, Collectie van de Judd Foundation, Marfa, Texas.

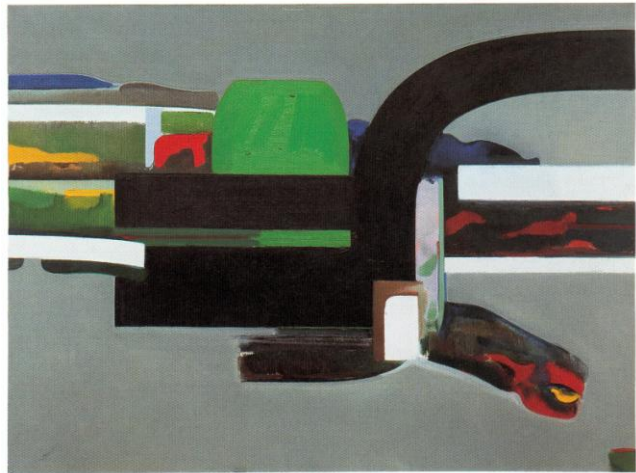
In 1955 schildert Judd zijn eerste ‘authentieke’ werken. De schilderijen uit dit jaar markeren volgens Kellein het echte begin van zijn vroege werk.²⁷ Het onderwerp van deze schilderijen waren bruggen, maar: “*bridges in the sense of picture-filling transitions which, besides featuring right angles and diagonals, also introduced the question of color*”²⁸. Ook nu weer worden de voorstellingen of landschappen als het ware tot abstracte vormen gereduceerd, maar nu komt er wel meer kleur aan te pas (afb. 3). Toch is dit niet het enige aspect waar een zekere continuïteit te bemerken valt. In deze schilderijen gaat Judd opnieuw werken met de ruimtelijke indrukken die hij in zijn eigen omgeving kon vinden. Deze aspecten zou hij ook verder zetten in de schilderijen van tuinen die hij maakte in de jaren die volgden.

²⁶ KELLEIN T. (2002), p. 21

²⁷ KELLEIN T. (2002), p. 22

²⁸ KELLEIN T. (2002), p. 22

afb. 3. Donald Judd, *Welfare Island*, 1956, Olieverf op doek, 76 x 101,5 cm, Collectie Judd Foundation, Marfa, Texas. zie Kellein, p. 59



In 1958 vervolgens gaat Judd de abstractie verder door trekken. De schilderijen die hij nu creëert zijn als het ware echte formele studies geworden. De vormen die hij nu schilderde waren duidelijk afgelijnde surrogaten voor abstracte (of geabstraheerde) vormen, maar kunnen niet langer geïdentificeerd worden als echo's van reële structuren of omgevingen, zo stelde Kellein.²⁹ Het is ook opvallend dat Judd er voor kiest de hele picturale ruimte te vullen met vormen, waardoor de schilderijen de neiging hebben zich eerder als een object, en niet langer als de representatie van iets, te manifesteren. Een voorbeeld hiervan is het werk *Untitled* uit 1958 (afb. 4).



afb. 4. Donald Judd, *Untitled*, 1958, Olieverf op doek, 71 x 101,7 cm, Collectie Judd Foundation, Marfa, Texas.

²⁹ KELLEIN T. (2002), p. 23

Op het einde van de jaren '50 gaat Donald Judd eveneens voor het eerst gaan experimenteren met het medium verf. Tot 1959 gebruikte hij enkel olieverf, maar daarna voegde hij sporadisch nieuwe bestanddelen aan de verf toe, zoals zand of wax.³⁰

1.4.2 De ontwikkeling van de 'specific objects' in de vroege jaren '60

De vroege jaren van Judd's artistieke loopbaan kunnen gezien worden als een grondige basistraining. Echter in de vroege jaren zestig, meerbepaald op het einde van het jaar 1961, zou een belangrijke verandering plaats grijpen. In dat jaar maakte hij immers voor het eerst een werk dat hij later een 'specific object' zou noemen. Maar, wat zijn deze specific objects nu precies? Het zijn geen schilderijen, noch sculpturen, maar driedimensionele, vrijstaande of aan de muur bevestigde objecten. Judd wou met deze objecten niet alleen de ruimte en het gebruik ervan gaan onderzoeken, maar ook de problemen die men in de schilderkunst ondervond. David Batchelor schreef hierover in de catalogus van de retrospectieve tentoonstelling *Donald Judd* (2004) het volgende:

*"Flanked by John Chamberlain on one side and Dan Flavin on the other, Judd first abandoned pictorial space, then painting, then painter's paint – but without ever fully abandoning the problems which painting had carried with it for over a century. On the contrary, it was perhaps precisely in order to address the problems of painting that Judd found he had to abandon the traditional materials and tools of the painter."*³¹

Tegen 1960 had Judd zich bevrijd van de laatste overblijfselen van representatie, zijn schilderijen waren gereduceerd tot het 'minimum'. Het beeldoppervlak was telkens volledig met één kleur bedekt en het verfoppervlak, dat op het einde van de jaren '50 iets meer textuur kreeg door het toevoegen van zand, werd steeds vlakker.³² Dit is ook het geval in het werk *Untitled* uit 1961 (afb. 5) De picturale

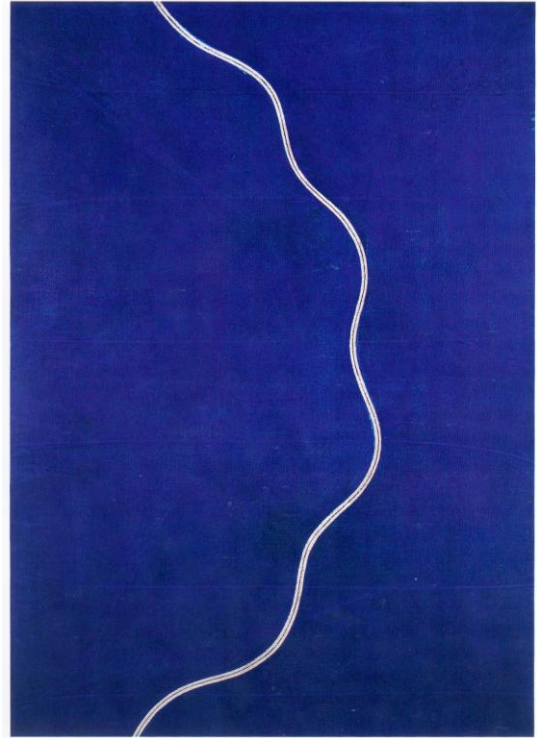
³⁰ KELLEIN T. (2002), p. 24

³¹ BATCHELOR D., 'Everything as Colour', gepubliceerd in: Serota (ed.) (2004), p. 71

³² STOCKEBRAND M., 'Catalogue', gepubliceerd in: Serota (ed.), p. 162

ruimte werd helemaal afgevlakt in dit werk en de vlakheid van het oppervlak werd nog eens benadrukt door de golvende lijn.

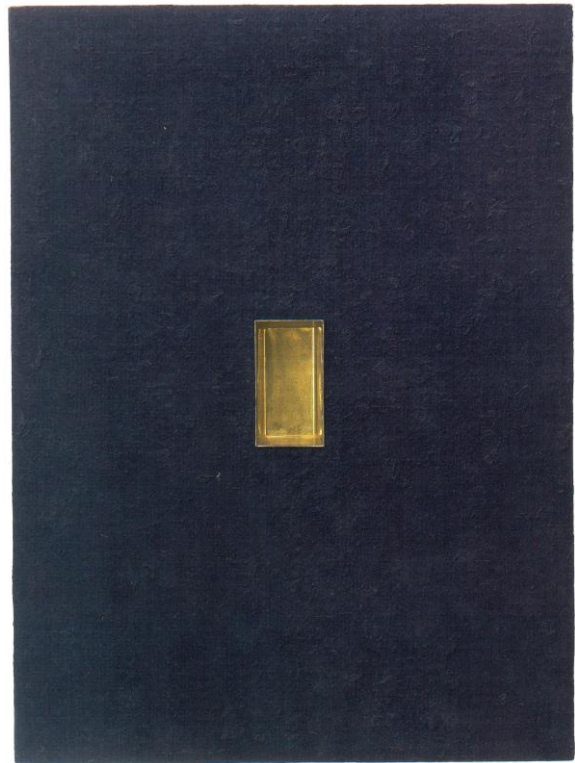
afb. 5. Donald Judd, *Untitled*, 1961, Liquitex op doek, 171,4 x 123,2 cm, Private collectie, New York.



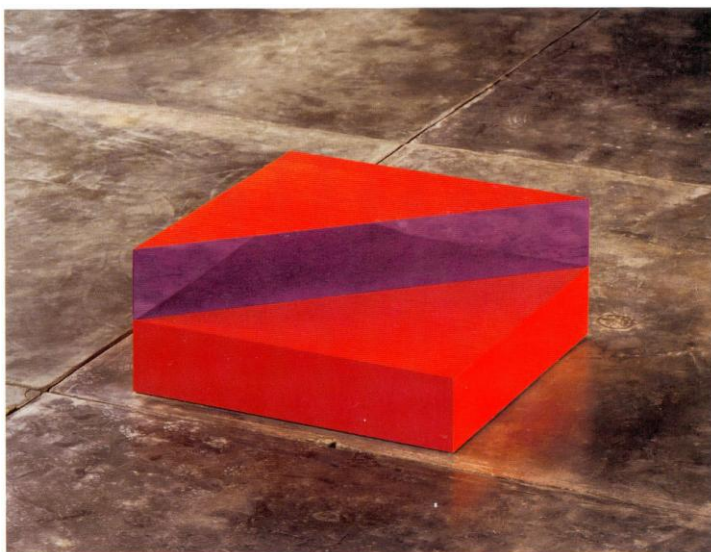
Toen het jaar 1961 bijna op zijn einde liep, nam Donald Judd uiteindelijk een beslissende stap in de ontwikkeling naar zijn driedimensionale specific objects. In een later werk uit 1961, met dezelfde titel, plaatste Judd een bakvorm in het midden van het beeldoppervlak (afb. 6). Op die manier, door een werk met reële in plaats van illusionistische ruimte te creëren, zette Judd de eerste stap naar de driedimensionale ruimte. Daarenboven, zo merkte Marianne Stockebrand op, maakte Judd het kunstwerk even diep als de bakvorm.³³ De zijkanten van het werk schilderde Judd in hetzelfde zwart als de voorzijde waardoor het werk een eigen volume kreeg. Dit werk toont overduidelijk de geleidelijke evolutie van Judd's kunst naar de derde dimensie.

³³ STOCKEBRAND M., 'Catalogue', gepubliceerd in: Serota (ed.), p. 166

afb. 6. Donald Judd, *Untitled*, 1961, Olieverf op masoniet en hout met aluminium bakvorm, 122,2 x 91,8 x 10,2 cm, The Museum of Modern art, New York.



In 1963, een goeie 15 jaar nadat hij zijn artistieke studies aanvatte, bereikte Donald Judd uiteindelijk het punt waarop zijn kunst zich volledig in de derde dimensie zou gaan manifesteren. Vanaf nu maakte hij niet langer schilderijen met een sculpturaal tintje, noch sculpturen. Vanaf nu waren zijn werken pas echt specifieke objecten. Het eerste echt op zichzelf staande werk dat hij maakte was een vierkant volume dat rechtstreeks op de grond was geplaatst (afb. 7).

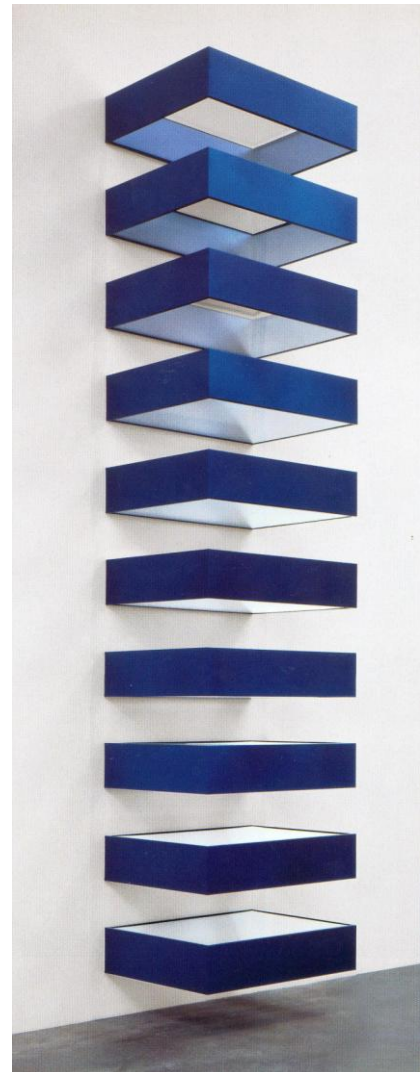


afb. 7. Donald Judd, *Untitled*, 1963, Licht Cadmium rode olieverf op hout en paars plexiglas, 49,5 x 123,2 x 123,2 cm, Nalatenschap van Dan Flavin.

Dit werk werd vervaardigd uit hout en paars plexiglas. In de jaren die volgen zal Judd echter met materialen, kleuren en vormen blijven experimenteren. Plexiglas in alle kleuren, hout, glanzend en mat staal, koper en verschillende (industriële) verfsoorten passeerden de revue en werden in verschillende combinaties tot kunstwerken 'geassembleerd' – de werken werden immers op industriële wijze vervaardigd. Deze drie elementen, materiaal, kleur en ruimte, waren volgens Judd dan ook de drie belangrijkste aspecten van de visuele kunst.³⁴ Zijn kunstwerken hebben dan ook vanaf de vroege jaren zestig tot aan het eind van zijn carrière een enorme formele evolutie doorgemaakt, van de 'boxes' (afb. 8) tot de aan de wand bevestigde 'stacks' (afb. 9).

afb. 8. Donald Judd, *Untitled*, 1972, Koper en licht cadmium-rood email op aluminium, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, Tate Modern, Londen. (onder)

afb. 9. Donald Judd, *Untitled*, 1990, Blauw geanoniseerd aluminium en plexiglas, 10 delen, elk 23 x 101,6 x 78,7 cm, Tate Modern, Londen. (rechts)



³⁴ JUDD D. (1994), p. 70

Hoewel er hier nog vele prachtige voorbeelden zouden kunnen getoond worden uit de volgende jaren van Judd's carrière, kies ik er voor om dit niet te doen. Immers, in het hoofdstuk waarin de vergelijking tussen Donald Judd en Richard Estes zal worden gemaakt komen nog enkele kunstwerken of 'specific objects' aan bod. De voorbeelden die hier werden gegeven, hadden als voornaamste doel het visualiseren van de ontwikkeling van Judd's oeuvre.

HOOFDSTUK 2: RICHARD ESTES (°1932)

Voor de beknopte biografie en het korte overzicht van Estes' oeuvre heb ik mij vooral gebaseerd op de biografische gegevens die te vinden zijn in de meest recente monografie over Estes, geschreven door John Wilmerding (2006).³⁵

2.1 Biografie

Richard Estes werd op 14 mei 1932 geboren in Kewanee, een stadje in de Amerikaanse staat Illinois. Blijkbaar is er heel wat verwarring ontstaan omtrent het geboortjaar en –plaats van de kunstenaar. Meerdere informatiebronnen (o.a. Arnason (2004) en verschillende websites) vermelden immers een ander jaartal en een andere geboorteplaats. Richard Estes zou volgens die bronnen namelijk in Evanston geboren zijn in het jaar 1936. Echter, uit Wilmerding's tekst blijkt al snel waar de verwarring zich situeert. Richard Estes bracht de eerste 4 jaar van zijn leven door in Sheffield, dat vlakbij zijn geboorteplaats Kewanee lag, en verhuisde vervolgens naar Evanston, een voorstad van Chicago. Richard Estes was de oudste zoon van een garagist, die later conciërge zou worden in Chicago zelf. Zijn enige broer was vier jaar jonger.

Estes was al op jonge leeftijd geïnteresseerd in kunst. Hij begon reeds vroeg met tekenlessen, maar toch werd een mogelijke carrière als kunstenaar door zijn beide ouders met een grote dosis argwaan bekeken. Desondanks zouden ze toch de keuze van hun zoon accepteren, zolang het maar om een eerlijke job ging. Vanaf de middelbare school, zo schreef Wilmerding, kwam een andere passie van Estes naar de oppervlakte, namelijk zijn liefde voor reizen. Zoals verder nog duidelijk zal worden, heeft deze passie ook zijn sporen nagelaten op Estes' oeuvre. Na de middelbare school dacht Estes dan ook nog niet meteen aan verder studeren, hij werkte een jaar lang als een bediende in een verzekeringskantoor en in de zomer van 1951 stak hij de oceaan over naar Europa. Wilmerding vermeldde verschillende plaatsen waarlangs Estes gepasseerd was tijdens zijn tour door het Europese continent. Brugge, Amsterdam, Parijs, Wenen, Venetië en Rome zijn de

³⁵ WILMERDING J. (2006), p. 29 – 56

voornaamste steden die hij toen bezocht. Hij maakte er verschillende schetsen en foto's, vooral van gebouwen. Want toen ging zijn interesse vooral uit naar architectuur, zo schreef Wilmerding.

Het plan was dan ook dat Estes zich bij zijn terugkomst zich zou inschrijven voor de opleiding architectuur aan het Illinois Institute of Technology, dat toen een zeer goede reputatie genoot voornamelijk door de aanwezigheid van Mies van der Rohe. Maar Estes keerde te laat terug om zich daar nog tijdig te kunnen inschrijven en koos er dan voor om naar het Art Institute of Chicago te gaan. Daar zou hij een klassieke academische opleiding genieten tot hij er in 1956 afstudeerde.

Meteen na zijn studies vertrok Richard Estes naar New York, op zoek naar een job. Hij bemachtigde enkele jobs die slechts van korte duur bleken te zijn. Hij werkte onder andere in een bank in Manhattan, maar ook voor een tijdje als 'messenger boy' in een kunstatelier. In deze korte periode van wisselende werkgelegenheid vond hij toch de tijd om een portofolio van zijn eigen werk samen te stellen. Nog geen jaar nadat hij was afgestudeerd, in 1957, keerde hij al weer terug naar Chicago. Volgens Wilmerding was de voornaamste reden voor zijn terugkomst de groeiende nood aan stabiliteit. Hij bleef er gedurende twee jaar en in 1959 vertrok hij opnieuw naar New York.

De verhuis naar New York was dit keer definitief en zou een belangrijk keerpunt vormen in zijn aanloop tot een professionele kunstenaar. Hij vond een job bij het tijdschrift 'Popular Science' en deed er voornamelijk de lay-out. Via deze weg, zo vermeldde Wilmerding, kreeg hij in 1961 de mogelijkheid de illustraties te verzorgen voor een boek van een gerelateerd tijdschrift, Outdoor Life. Op de titelpagina stond er te lezen: "Drawings by Richard Estes".³⁶ Een jaar later, in '62, ging hij werken voor het reclamebureau Marsteller en verdiende er genoeg geld om terug naar Europa te kunnen vertrekken. Hij maakte een uitvoerige rondreis en bezocht ondermeer Firenze en Spanje. Bij zijn terugkomst in 1964 was de wereldtentoonstelling in New York net begonnen. In het paviljoen van de staat

³⁶ WILMERDING J. (2006), p. 30

New York werden er voorbeelden tentoongesteld van het nieuwe realisme dat kort daarna veel bekender zou worden onder de naam Pop Art. De meeste galerijhouders van die tijd waren echter nog steeds voornamelijk gefocust op het abstract expressionisme. Estes herinnerde zich zelfs, aldus Wilmerding, dat wanneer hij zijn eigen realistische schilderijen toonde, men hem vroeg of dit wel hedendaagse schilderkunst was. Hierdoor zag Estes zich een tijdje later verplicht opnieuw in de reclamesector te gaan werken.

Rond 1967 schilderde Estes zijn eerste reflecties van etalages en busramen en een jaar later, in 1968, was de eerste one-man tentoonstelling van Richard Estes een feit. Hij mocht enkele werken tentoonstellen in de galerij van Allan Stone, die zich gespecialiseerd had in een aantal moderne schilders, waaronder ook enkele abstracte kunstschilders. Stone had, aldus Wilmerding, naast een brede en eclectische smaak vooral een enorme bereidwilligheid om nieuwe en onbekende kunstenaars te steunen. Zijn samenwerking met de galerijhouder bracht Estes na enkele jaren naar de staat Maine. Hij kocht er in 1974 het huis van Stone's overleden vader in Northeast Harbor. Allan Stone woonde zelf in het nabijgelegen Seal Harbor. Ondanks het feit dat Estes deze eigendom kocht bleef hij stadslandschappen schilderen, hij verbleef er immers enkel in de zomermaanden. De overige tijd van het jaar leefde hij in New York. Allan Stone zou zijn verdeler blijven tot 1993, wanneer Estes overstapte naar Marlborough. Tot op vandaag werkt Estes samen met laatstgenoemde galerijhouder.

2.2 Oeuvre

2.2.1 Het vroege werk

Toen Estes nog maar net de kunstacademie verlaten had, begon hij actief te schetsen en tekenen, aanvankelijk in waterverf maar geleidelijk ook in olieverf. In deze vroege werken ligt de nadruk op de menselijke figuren. Hoewel de meeste mensen Richard Estes kennen als de schilder van stadslandschappen waarop geen of weinig mensen voorkomen, heeft hij zich gedurende de eerste tien jaar van zijn artistieke carrière vooral gefocust op het schilderen van de menselijke gedaante (afb. 10).



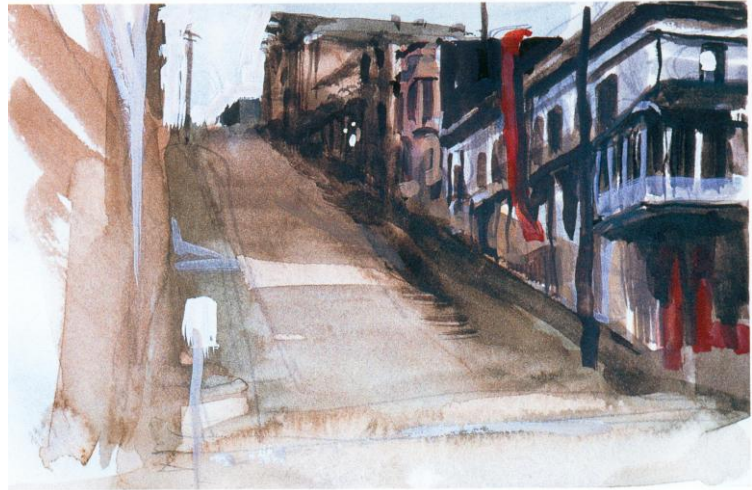
afb. 10. Richard Estes, *Figures on a bench*, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t..



afb. 11. Richard Estes, *Seated figures in a park*, 1967, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t..

Hij schilderde mensen daar waar hij ze gemakkelijk vond, namelijk op het strand, in het park en in restaurants. Het zijn in feite studies van mensen op diverse plaatsen, in verschillende houdingen, liggend, staand en zittend. Het is alsof het oefeningen zijn in de basisposes van het menselijke lichaam. Tussen deze vroege werken bevinden zich evenwel ook reeds de eerste straatzichten die Estes heeft gemaakt, voornamelijk tijdens een korte reis naar San Fransisco (afb. 12).

afb. 12. Richard Estes, *Street scene, San Francisco*, 1967, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t.. wilmerding p 24



Met de loop der tijd worden Estes' vroege werken steeds iets meer afgewerkt. Estes schilderde zijn figuren met snelle penseelstreken terwijl ze bijvoorbeeld aan tafel zaten en suggereerde vaag het architecturale decor. De grote delen vult hij op met brede penseelstreken en met witte verftoetsen legt hij enkele accenten. Ook gaat hij meer en meer experimenteren in zijn composities (afb. 13).

afb. 13. Richard Estes, *Two Figures*, 1967, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t..



Dit werk getuigt reeds van een interesse in de ruimtelijke aspecten van de schilderkunst. Wilmerding omschrijft het als “a convincing rendering of shapes angling back in space”³⁷. Het is duidelijk dat Richard Estes reeds in zijn vroege werk al de mogelijkheden van ruimtelijke constructie en formele compositie ging exploreren.

³⁷ WILMERDING J. (2006), p. 31

2.2.2 Ontwikkeling van de 'reflections'

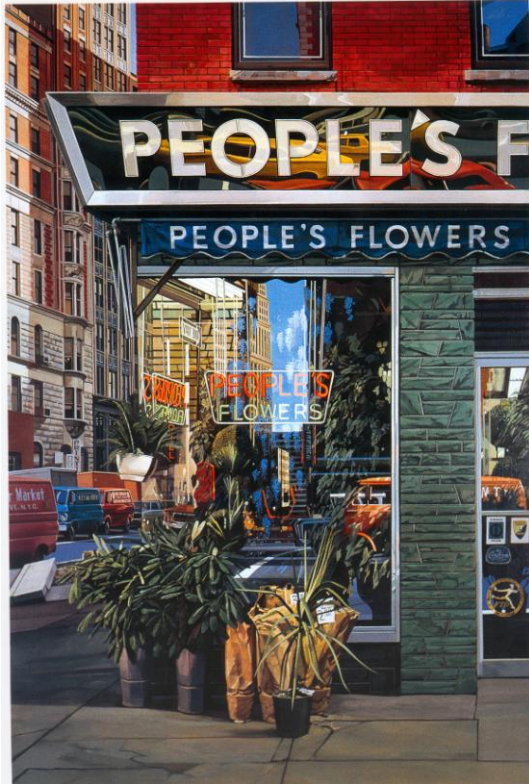
In de laatste jaren van de jaren '60 is er een verschuiving merkbaar in Estes thematiek. Estes vestigde steeds meer aandacht op de architecturale achtergrond, terwijl de menselijke figuratie een steeds kleinere functie kreeg toebedeeld, tot het uiteindelijk helemaal uit beeld zou verdwijnen. Een belangrijk werk voor deze kentering in Estes' loopbaan is het schilderij uit 1967-68, getiteld *Bus Window* (afb. 14). Wilmerding vermeldt dat dit Estes' eerste poging was om de reflectie op een voertuig weer te geven. In het werk is het schilderachtige nog steeds duidelijk te bemerken. In de weergave van de weerspiegelingen op de wagen is de verftoets nog duidelijk zichtbaar. Het schilderij beeldt echter meer af dan de auto en de flank van de bus. De ruimte of omgeving die zich buiten het eigenlijke beeld bevindt, wordt ook gereflecteerd.



afb. 14. Richard Estes, *Bus window (with reflection of the Flatiron Building)*, 1967-68, Olieverf op paneel, 91,44 x 121,92 cm, b.n.t.. Wilmerding p. 41

Na dit sleutelwerk volgden nog een hele reeks 'reflections'. Het is voornamelijk via deze werken dat Richard Estes bekend is bij de meeste mensen. Ze kunnen in feite in twee groepen worden onderverdeeld. Enerzijds zijn er de schilderijen die, verder bouwend op het bovenvermelde *Bus Window* (Fig. X), voornamelijk de reflecties op auto's, bussen en ook occasioneel op vliegtuigen weergeven. De tweede groep schilderijen hebben ook reflecties als onderwerp, maar niet op

voertuigen. In deze werken worden de weerspiegelingen van etalages van winkels, ramen van eethuisjes, enz. afgebeeld. Een voorbeeld hiervan is het werk *People's Flowers*, uit 1971 (afb. 15).



afb. 15. Richard Estes, *People's Flowers*, 1971, Olieverf op doek, 152.4 x 101.6 cm, Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Een belangrijke opmerking die Wilmerding maakte is dat er af en toe fragmenten van bekende monumenten of gebouwen in Estes schilderijen worden weerspiegeld. Deze bouwwerken zijn niet zozeer van belang door hun bekendheid of status als monument maar hun relevantie is vooral te situeren, zo stelde Wilmerding, in het feit dat ze één van de vele wedijverende vormen zijn in zijn composities.

*“All these [de vormen, ed.] play with subtle adjustments to the near symmetry, and are among the first of his streetscapes to mix images behind the glass – people, food, architectural elements – with reflected forms from the street around or behind the viewer. This visual fusion, of course, would become a central artistic passion for Estes hereafter.”*³⁸

³⁸ WILMERDING J. (2006), p. 43

Uit dit citaat blijkt vooral het belang van de visuele versmelting in deze werken. Er wordt gesproken over het mixen van verschillende beelden, maar men kan evengoed spreken over de visuele fusie van verschillende ruimtes. Estes gaat verder werken op dit gegeven en gaat nu ook werken schilderen waarin er sprake is van een veel complexere compositie. Aanvankelijk werden de glazen muurpartijen evenwijdig met het beeldvlak afgebeeld, maar uiteindelijk zou hij ze ook in een hoek plaatsen. Daarenboven liet hij verschillende glazen vlakken met elkaar kruisen waardoor er nog meer complexiteit ontstaat en men, zoals Wilmerding stelde, kan spreken over een zekere optische provocatie. Het is dan ook in deze periode, tijdens het concipiëren en uitvoeren van deze schilderijen dat Richard Estes de kunstenaar geworden is die hij tot op vandaag is.

In zijn verdere carrière zou Estes de reflecties blijven schilderen, als een constante doorheen zijn vele 'urban landscapes'. Echter, hij zou ook nog andere thema's in zijn schilderijen verwerken, zoals natuurlandschappen, enkele portretten en stadszichten uit verschillende steden in Europa en de Verenigde Staten. In het kader van dit onderzoek zal ik mij echter wel hoofdzakelijk toespitsen op de vele reflecties (in stadszichten) die Estes reeds heeft geschilderd.

2.3 Het fotorealisme

Richard Estes wordt doorgaans beschouwd als de toonaangevende kunstenaar van het fotorealisme. Hij wordt "the acknowledged grand master of photorealism", of zelfs de "king of photorealism" genoemd. Er is dus geen twijfel mogelijk omtrent het feit dat Estes wel degelijk een belangrijke rol speelde in de ontwikkeling van deze groep kunstenaars, de fotorealisten. Maar wat is dat fotorealisme nu exact? Door wat werd het beïnvloed? In zekere zin geeft de term zelf al het antwoord op deze vraag door de twee voornaamste aspecten te verklappen: het realisme en de fotografie.

2.3.1 Situering op de kunsthistorische tijdslijn

Het fotorealisme ligt net zoals alle andere kunststromingen in het verlengde van één of meer andere strekkingen. Richard Estes en vele andere fotorealisten werden in de eerste plaats door vroegere realisten en realistische stromingen beïnvloed. De Amerikaanse realisten uit de 19^{de} eeuw, zoals bijvoorbeeld Thomas Eakins, waren zeker een bron van inspiratie voor sommige fotorealisten. Echter ook Europese realistische kunstschilders uit vroegere perioden, zoals Vermeer en Canaletto, kunnen als invloeden worden vermeld.³⁹

Op een bepaald moment in de kunstgeschiedenis begon men zich steeds meer te verwijderen van de regels en restricties van realistische kunst, zo stelde Meisel.⁴⁰ Deze ontwikkeling startte in Europa, met kunstenaars zoals Cézanne en de impressionisten, met andere woorden bij de aanvang van de moderne kunst. In de bijna honderd jaar die hierop volgde, verlegden kunstenaars voortdurend de grenzen van de kunst en nieuwe ideeën vonden hun uitwerking in stromingen zoals het cubisme, conceptuele kunst, abstract expressionisme, enz.. Op die manier raakte men steeds verder verwijderd van het realisme. De moderne kunst werd steeds abstracter, verbande de figuratie en uiteindelijk kwam men op een punt waar men de 'easel painting', zijnde de traditionele illusionistische schilderkunst, dood verklaarde. Tot op een bepaald moment enkele kunstenaars de terugkeer naar de figuratie aankondigden.

Op het eind van de jaren 50 en in de vroege jaren 60 van de vorige eeuw werd een grote groep kunstenaars, waaronder aanvankelijk ook de pop-kunstenaars, onder de term 'Nieuwe Realisten' geplaatst. Echter, in die periode werd elke kunstenaar die een herkenbare beeldtaal hanteerde een 'Nieuwe Realist' genoemd, simpelweg omdat men zich in de post-abstracte periode bevond en de term gebruikte als een scheiding tussen de 'Nieuwe Realisten' en die uit vorige realistische stromingen.⁴¹ Korte tijd later begonnen er echter tal van benamingen op te duiken om de verschillende takken van de nieuwe realistische stroming te

³⁹ WILMERDING J. (2006), p. 57-61

⁴⁰ MEISEL L.K. (1981), p. 20

⁴¹ MEISEL L.K. (1981), p. 12

duiden. De pop-art kreeg zijn naam reeds vroeg in de jaren 1960. Het fotorealisme daarentegen werd tot het einde van de zestiger jaren door een amalgaam van verschillende termen benoemd. Enkele van die termen worden door L.K. Meisel in zijn boek *Photorealism* vermeld: super-realisme, magisch realisme, sharp focus realisme, radicaal realisme en romantisch realisme zijn allemaal termen die ooit werden gebruikt.⁴² Het probleem met dit grote aantal termen was, volgens Meisel althans, dat ze ambigu en in wezen verwisselbaar waren.⁴³ Daarom ging hij zelf op zoek naar een duidelijke en gepaste alternatieve term. Uiteindelijk hanteerde hij in 1968 voor het eerst de term fotorealisme, omdat het volgens hem in de eerste plaats duidelijk om een fotografisch realisme ging, zowel qua verschijning als methode.

Zoals reeds gesteld werd het fotorealisme bepaald door vroegere realistische stromingen, maar de stroming die hen net vooraf gaat, namelijk de pop-art, is misschien wel de grootste invloedsfactor. De kunstenaars van laatstgenoemde stroming verheven populaire cultuur tot hoge kunst. Ze haalden hun onderwerpen en inspiratie dan ook uit de reclame- en consumptiewereld. Vaak was er een duidelijke maatschappij-kritische boodschap te bemerken in hun kunst, die niet zelden gekenmerkt werd door een grote dosis ironie. Naast de confrontatie van hoge en lage cultuur, was er ook een duidelijke in vraag stelling van concepten zoals originaliteit en ook duidelijk kritiek geuit op de kunstwereld (en kunsthandel) zelf. De vraag is nu of ook het fotorealisme eenzelfde visie verkondigt?

Op het eerste zicht zou men vermoeden dat dit niet het geval is. De invloed van de pop-art wordt het snelst duidelijk in het kiezen voor de onderwerpen. Winkelramen, reclamepanelen, auto's, enz. behoren tot de typische beelden van de fotorealistische strekking. Echter, heeft het fotorealisme dan geen boodschap?

Toch wel, zo stelde Linda Chase. Vanaf het begin riep het werk van de fotorealisten vragen op omtrent onze conceptie van kunst.⁴⁴ De fotorealisten meden een bewuste expressiviteit, zo schreef ze, om culturele veronderstellingen

⁴² MEISEL L.K. (1981), p. 12

⁴³ MEISEL L.K. (1981), p. 12

⁴⁴ CHASE L. (2002), p. 11

in vraag te stellen. Het riep vragen op zoals 'wat maakt een kunstwerk (tot een kunstwerk)?' of 'wat is een kunstenaar?'. Ook concepten zoals originaliteit werden aan de kaak gesteld door het gebruik van foto's. Linda Chase somt vervolgens nog enkele vragen op die volgens haar door het fotorealisme worden opgeroepen, waaronder ook 'wat is schoonheid?' en 'wat is kwaliteit?'.⁴⁵ In het verlengde hiervan, zou men kunnen stellen dat de fotorealisten, door hun uiterst precieze techniek, ook het vakmanschap of virtuositeit van de kunstenaar in vraag stellen, m.a.w. 'wat maakt iemand tot een kunstenaar?'

Ongetwijfeld was het fotorealisme op zoek naar een antwoord op al deze vragen, maar één aspect van hun kunst is volgens mij het belangrijkste en tevens meest interessante in het licht van dit onderzoek. In quasi alle fotorealistische schilderijen komt immers eenzelfde centrale problematiek naar voor, die van perceptuele en kentheoretische aard is: het gaat om het onderscheid tussen de (fotografische) waarneming van de werkelijkheid en de illusionistische, schilderkunstige weergave.⁴⁶ Aan de basis van hun kunst, zo kan men stellen, ligt meestal een onderzoek naar realiteit, waarneming en afbeelding.

2.3.2 Belang van de fotografie

In het vorige puntje werden vooral de kunsthistorische invloeden die het fotorealisme ondervond verduidelijkt. Echter, er is nog een tweede aspect dat het fotorealisme bepaalt en dat minstens even belangrijk is, namelijk (de uitvinding van) de fotografie.

In haar essay benadrukte Linda Chase de moeilijke liefde-haat relatie tussen de schilderkunst en fotografie, die gelijktijdig met de uitvinding van die laatste ontstond. De meeste reacties op de komst van het medium foto waren negatief en de gevoelens van de meeste kunstenaars werden nog het duidelijkst uitgedrukt met de woorden van J.M.W. Turner: "*This is the end of art.*"⁴⁷ Voorstanders

⁴⁵ CHASE L. (2002), p. 11

⁴⁶ MEKKINK M., PINGEN R., VAN STRIEN E. (eds.) (1995), p. 108

⁴⁷ J.M.W. TURNER geciteerd in CHASE L. (2002), p.11

daarentegen zagen het eerder als een hulp ten dienste van de kunst, onder hen ook de fotorealisten.

Echter, net hier stelt zich een probleem. L.K. Meisel stelde namelijk dat het gebruik van foto's als hulpmiddel als een vorm van vals spelen werd ervaren, zelfs in de extreem liberale jaren 60 van de 20^{ste} eeuw.⁴⁸ Deze stelling, zo meende Meisel, kan makkelijk weerlegd worden, door aan te nemen dat het onderwerp van een fotorealistisch schilderij een foto is: *"If it is acceptable to paint a picture of any object, it is also acceptable to paint a picture of a photograph."*⁴⁹

Maar wat is nu het belang van de fotografie voor deze groep kunstenaars? Het antwoord is heel simpel: *"Photo-Realist painting cannot exist without the photograph."*⁵⁰ Het medium foto is even belangrijk voor de fotorealisten, als het schetsboek van een impressionist. Die laatste wilden een impressie, een momentopname vast leggen op doek en hun oplossing hiervoor was een aanpassing in hun schilderij. De fotorealisten wilden dit in feite ook doen – een fractie van een seconde in één beeld bevroren – maar hebben er anders op gereageerd, het geen resulteerde in een totaal andere aanpak. Uiteraard, was de fotografie in de jaren 1960 al veel verder gevorderd en toegankelijker dan ten tijde van de impressionisten. De foto was dus een welgekomen hulpmiddel in het vast leggen van de werkelijkheid. Zonder het nemen van foto's zouden de fotorealistische schilderijen nooit zijn zoals we ze nu kennen. Immers, indien de fotorealisten bijvoorbeeld 'en plein air' zou werken, zouden ze nooit voldoende informatie kunnen verzamelen om hetzelfde te kunnen bereiken als met een foto. Reflecties, lichtinval, het verkeer, weersomstandigheden, enz. zijn allemaal aspecten die zich in een constante staat van verandering bevinden en zouden nooit kunnen worden vastgelegd zoals dat met een camera wel kan. Dit wist ook Arnason: *"The methods of traditional realism could not possibly freeze a modern urban jumble to one split second of time."*⁵¹

⁴⁸ MEISEL L.K. (1981), p. 21

⁴⁹ MEISEL L.K. (1981), p. 21

⁵⁰ MEISEL L.K. (1981), p. 13

⁵¹ ARNASON H.H. (2004), p. 629

De foto staat dus echt centraal in het fotorealisme, zowel in de praktijk als in de theoretische onderbouw. Enerzijds is het gebruik van de foto onmisbaar in het creatieproces van de fotorealisten, maar anderzijds roept het tegelijkertijd ook vragen op omtrent concepten als originaliteit, kunstenaarschap, enz.. Toen Louis K. Meisel in 1968 dus besloot de stroming – die toen bekend was onder tal van andere benamingen – tot het fotorealisme te dopen, sloeg hij werkelijk de nagel op de kop.

2.3.3 De invloed van de fotografie op Estes' oeuvre

De meeste fotorealisten gebruikten slechts één foto, mogelijk om dezelfde reden als waarom ze foto's gebruikten in de eerste plaats. Namelijk in slechts één seconde gaat heel wat informatie verloren, omdat alles constant veranderde. Richard Estes daarentegen gebruikte quasi altijd minstens twee foto's maar meestal waren het er meer. Hij nam foto's in diverse lichtomstandigheden en met verschillende camera-instellingen, alsook detailfoto's.⁵² Hij combineerde deze foto's dan tot één geheel. Door het nemen van de detailfoto's kon hij eveneens een “*uniformly sharp focus*”⁵³ bereiken, waardoor hij een enorme hoeveelheid aan informatie in het doek kon incorporeren, hoe ver of hoe dichtbij het dan ook mag zijn. Richard Estes gebruikte echter niet alleen foto's in zijn creatieproces, zijn werk werd er ook door beïnvloed.

Rond 1967 schilderde Estes zijn eerste reflecties en ongeveer in diezelfde periode, zo stelde Wilmerding, moet hij in contact gekomen zijn met de fotografie van o.a. Lee Friedlander.⁵⁴ Deze straatfotograaf focuste vooral op het stedelijke landschap en speelde in zijn foto's ook geregeld met de weerspiegeling van details.

Maar ook een fotograaf zoals Eugene Atget heeft een grote invloed gehad op de ontwikkeling van Estes' oeuvre en meerbepaald op zijn enorme interesse voor

⁵² MEISEL L.K. (1981), p. 210

⁵³ ARNASON H.H. (2004), p. 629

⁵⁴ WILMERDING J. (2006), p. 30

reflecterende oppervlaktes.⁵⁵ Een foto die Atget nam in 1925 kan de relatie met Estes' reflecties beter demonstreren dan woorden (afb. 17).

afb. 16. Eugene Atget, *Magasin, Avenue des Gobelins*, 1925, Zwart-wit foto, 22,7 x 17 cm, Collectie George Eastman House. Wilmerding p. 66.



Foto's hebben niet alleen een invloed gehad op de inhoud van Estes' schilderijen, maar ook op zijn stijl. Door zijn interesse in fotografie en door het nabootsen ervan werd zijn toets veel strakker, zo stelde Wilmerding.⁵⁶ Estes zette zich zo eveneens af tegen de losse schilderstijl van de abstracte expressionisten.

⁵⁵ WILMERDING J. (2006), p. 66

⁵⁶ WILMERDING J. (2006), p. 30

DEEL II: CONTEXTUALISERING VAN HET ONDERZOEK

INLEIDING

Het concept ruimte is van groot belang in de kunst. Al zolang de mens bestaat, heeft hij een behoefte om zijn leefwereld vorm te geven of te structureren. Eén van de gebieden waar dit misschien wel het meest nadrukkelijk naar voor komt is dat van de kunst. Het meest voor de hand liggende voorbeeld is ongetwijfeld de architectuur, waarin de leefwereld letterlijk gestructureerd wordt, maar ook in de beeldhouwkunst en schilderkunst wordt de wereld in een vorm gegoten, en in perspectief geplaatst. De mens representeert en modelleert de wereld rondom hem – de Umwelt – in de kunst, maar tegelijk representeert of manifesteert hij zichzelf.

Echter, de manier waarop hij zijn leefwereld representeert is sterk afhankelijk van de periode waarin de kunstenaar leefde. Al altijd is men op zoek geweest naar de perfecte manier om de wereld te representeren. Wat de schilderkunst betreft kan de lange zoektocht naar het lineair perspectief als voorbeeld gelden. Echter, in de 20^{ste} eeuw werd o.a. dit lineair perspectief en de eraan gerelateerde representatie in vraag gesteld door enkele kunstenaars. Het schilderij gold niet langer als een venster op de werkelijkheid en de traditionele grenzen van de schilderkunst kwamen onder druk te staan. Men was niet langer enkel geïnteresseerd in de picturale ruimte, maar ook in de relatie met de werkelijke ruimte.

In dit tweede deel wordt er dan ook dieper in gegaan op dit belangrijke begrip uit de kunst, de ruimte. Nadat dit begrip iets dieper werd toegelicht, gaan we over tot enkele Amerikaanse kunstenaars uit de 20^{ste} eeuw die zich eveneens met deze problematiek bezig gehouden hebben.

HOOFDSTUK 3: HET CONCEPT RUIMTE

3.1 De ruimte gedefinieerd

Wat is ruimte? Dit is een belangrijke vraag, die bij het begin van dit onderzoek zeker aan de orde is. Vooraleer we dieper in gaan op het belang van ruimte in de kunst, is het noodzakelijk dit begrip eerst te definiëren. Wanneer men er een woordenboek der Nederlandse taal op naslaat, vindt men ondermeer de volgende omschrijvingen voor het begrip:

ruim·te (de ~; ruimten, ruimtes)

1. plaats om zich uit te breiden, uit te strekken of te bewegen
2. plaats tussen twee of meer zaken
3. mogelijkheid tot expansie, vrijheid
4. door grenzen, met name door drie dimensies bepaalde plaats
5. plaats waar men zich vrij kan bewegen
6. (*nat.; wisk.*) de onbegrensde uitgebreidheid of een begrensd deel daarvan

Dit zijn slechts enkele van de betekenissen die worden gegeven in het Van Dale woordenboek. Ze kunnen quasi allemaal gelden als erg beknopte definities van hetzelfde begrip en ook Donald Judd omschreef het in zijn tekst *Specific Objects* op een gelijkaardige manier:

*“So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into.”*⁵⁷

Ruimte is een door drie dimensies bepaalde plaats waarin men zich kan begeven en bewegen, of waarin een kunstwerk zich begeeft. Echter, het kan ook meer zijn dan dat, zo blijkt uit de zesde omschrijving die het woordenboek ons geeft. De natuurkundige en wiskundige betekenis van het begrip ruimte wijst er namelijk op dat ruimte zowel begrensd als onbegrensd kan zijn, zowel een deel als het geheel.

⁵⁷ JUDD D. (1987), p. 121

Het concept ruimte wijst dus zowel op de ruimte van een kunstwerk zelf, als de ruimte waarin dat specifieke kunstwerk zich bevindt. Net daarom, omdat de ruimte zowel begrensd als onbegrensd kan zijn, of anders gezegd gedefinieerd en ongedefinieerd, is het begrip zo moeilijk te vatten in één algemene zin en moet er eerder onderscheid worden gemaakt tussen verschillende soorten ruimtes. Dit is althans zeker zo wanneer men het bespreekt in de context van kunst.

Gedefinieerde en ongedefinieerde ruimte

Ruimte bestaat dus op twee manieren. Er is de onbegrensde of ongedefinieerde ruimte die er is, die bestaat. Donald Judd spreekt hier over “*nature’s void*”⁵⁸, de leegte. Men zou het zeer bijbels kunnen stellen door te zeggen dat er ‘in den beginne’ niets was, of toch enkel de onbegrensde ruimte. In zekere zin is ruimte in zijn grootste betekenis een oneindige leegte. Dit is de alomvattende ruimte waarin een veelheid van kleinere begrensde ruimtes bestaan die een uitvinding zijn van de mens. Die heeft namelijk altijd al de onbegrensdheid afgebakend en gestructureerd. In feite is de ruimte dus zowel natuur als cultuur. Ruimte is er, bestaat, maar wordt ook gemaakt door de mens. “*Space is made*”⁵⁹: zo stelde Donald Judd in 1993. Hij wees eigenlijk ook op het belang van het onderscheid tussen ruimte als een natuurlijk fenomeen en ruimte als een menselijke constructie: “*Sometimes when they [mensen, ed.] are traveling they enter a cathedral, recognize space, and thank God instead of the architect.*”⁶⁰ Ruimte in de kunst wordt aldus gecreëerd door de kunstenaar of architect, aldus Judd. “... *it is not found and packaged. It is made by thought.*”⁶¹

Uiteraard is het de ruimte zoals die gecreëerd wordt door de kunstenaar, en waargenomen wordt door de kijker, die hier van belang is. Echter, er moet niet alleen een onderscheid gemaakt worden tussen begrensde en onbegrensde ruimte. Wanneer we in een artistieke context over ruimte spreken moet er nog een ander belangrijk onderscheid verduidelijkt worden. Er zijn immers twee verschillende soorten ruimten die met elkaar interageren.

⁵⁸ SHIFF R. (2002), p. 7

⁵⁹ JUDD D. (1994), p. 70

⁶⁰ JUDD D. (1994), p. 70

⁶¹ JUDD D. (1994), p. 70

3.2 Verschillende soorten ruimte

De meest voor de hand liggende ruimte is de reële of concrete ruimte. Het is de ruimte waarin we leven, waar de kunstenaar, het kunstwerk en de toeschouwer zich in manifesteren. Het is de museale context waarin een kunstwerk zich bevindt, de open lucht waarin een sculptuur staat, de galerij waarin een schilderij wordt getoond, enz. Het hoeft niet benadrukt te worden dat al deze ruimtes een bepalende factor zijn voor de verschijning en perceptie van het kunstwerk. Een begrensde ruimte begrenst ook in zekere zin een kunstwerk. Althans, dat was, zoals we zullen zien, de mening van de groep kunstenaars waartoe o.a. Allan Kaprow behoorde. Ondermeer voor deze reden kozen ze er dan ook voor om de reële ruimte te gebruiken als het decor, als de drager van hun kunst – de zogenaamde *happenings*. De reële ruimte kan dus zowel begrensd als onbegrensd zijn.

De tweede soort ruimte die van belang is voor de kunst, is de picturale ruimte. Het is de ruimte die wordt gecreëerd op het platte oppervlak van het doek. Traditioneel gezien is deze ruimte illusionistisch en wordt er vanuit gegaan dat er iets op het doek gerepresenteerd wordt. Dit is de (traditionele) opvatting van schilderkunst waarbij men het doek als een venster op de werkelijkheid ziet. Men zou het dus ook kunnen omschrijven als de voorgestelde ruimte, zoals Van Isacker dat deed.⁶² Wil dit dan zeggen dat het bestaan van een picturale ruimte onmogelijk is wanneer er geen sprake is van representatie? Neen, ook wanneer er niets gerepresenteerd wordt op het doek kan er een picturale ruimte ontstaan, immers: “*Anything on a surface has space behind it.*”, zo stelde Judd⁶³. Ook bij abstracte schilderijen ontstaat er een zekere diepte waarin de vormen ruimtelijk georganiseerd worden. De picturale ruimte is meestal een begrensde ruimte, een fragment uit de werkelijkheid die wordt weergegeven en gelimiteerd wordt door het kader, de randen van het doek. Echter, toch kan ook de picturale ruimte in zekere zin onbegrensd zijn of lijken. Dit zal later duidelijk worden bij werk van een kunstenaar zoals Jackson Pollock.

⁶² VAN ISACKER P. (1987) p. 56

⁶³ JUDD D. (1987), p. 117

Het is belangrijk op te merken dat beide bovenvermelde soorten ruimtes vaak – zo niet altijd – met elkaar gerelateerd zijn. In de eerste plaats, volgens de traditionele opvatting, wordt de reële ruimte gerepresenteerd in de picturale ruimte. Als gevolg ontstaat de al even traditionele opvatting waarbij de picturale ruimte quasi automatisch gelijk gesteld wordt met een illusionistische ruimte. De picturale ruimte is een imaginaire constructie: een compositie van tweedimensionale vormen die door onze geest getransformeerd wordt tot een illusionistisch beeld.

Echter, ook omgekeerd kan de picturale ruimte zich als het ware uitbreiden in de werkelijke ruimte of zich ermee verankeren. Eén van de meest voor de hand liggende voorbeelden van dergelijke relatie tussen picturale en reële ruimte is het trompe l'oeil effect op muurschilderingen in interieurs waardoor men de indruk krijgt dat de reële en picturale ruimte in elkaar overlopen en met elkaar vervloeien. Hier is er echter sprake van een wederzijdse verankering die tot stand komt door het spel van picturale en reële ruimte, van illusie en werkelijkheid. Echter, het moet niet altijd door middel van illusie zijn dat er een verbinding wordt gemaakt tussen beide ruimtes. In het volgende hoofdstuk wordt er namelijk dieper in gegaan op enkele 20^{ste}-eeuwse Amerikaanse kunstenaars die, elk op hun eigen manier, de (ruimtelijke) grenzen van de kunst wisten te doorbreken en te verleggen. Aspecten zoals de relatie tussen reële en picturale ruimte, begrensde en onbegrensde ruimte, enz. zullen hopelijk nog duidelijker worden in wat hierna volgt.

HOOFDSTUK 4: VOORLOPERS IN DE AMERIKAANSE MODERNE KUNST

4.1 Jackson Pollock: de explosie van de picturale ruimte

*“Is he the greatest living painter in the United States?”*⁶⁴. Zo luidde de kop van een artikel uit 1949 dat verscheen in een editie van het tijdschrift *Life*. Dorothy Seiberling, de auteur van het artikel, speelde met deze vraag in op een uitspraak van Clement Greenberg, een gerespecteerd criticus, die stelde dat de schilder in kwestie – Jackson Pollock (1912 – 1956) – met recht en rede één van de grootste schilders uit de 20^{ste} eeuw genoemd kon worden. Toch moet deze vraag bij heel wat lezers een erg schertsende indruk nagelaten hebben, en dat is misschien wel verstaanbaar want Pollock was zijn tijd ongetwijfeld ver vooruit. Pollocks vrouw Lee Krasner, die ook kunstenares was, bevestigde zijn vooruitstrevendheid: in zijn doeken zag ze een onmiskenbare aanwezigheid van wat zij als “very contemporary thinking” omschreef.⁶⁵ Die zeer eigentijdse visie en werkwijze van Jackson Pollock werd in die tijd zeker niet door iedereen gunstig beoordeeld, laat staan aanvaard. Dat een kunstenaar die schilderijen maakte door commerciële verf te spatten, te gieten en te druppelen op een ongespannen en op de grond uitgerold doek in aanmerking kwam om de grootste Amerikaanse kunstenaar van zijn tijd genoemd te worden, moet voor velen een absurd idee geleken zijn, stelt Landau.⁶⁶ Zijn ongewone techniek resulteerde niet alleen in de zogenaamde drip-paintings, maar leverde hem overigens de gevatte, maar sarcastisch bedoelde bijnaam “*Jack de Dripper*” op.⁶⁷

Vandaag wordt Jackson Pollock echter beschouwd als één van de belangrijkste abstracte expressionisten van zijn tijd en als één van de meest vooraanstaande kunstenaars van de 20^{ste} eeuw. Niet zonder reden uiteraard, want als de belangrijkste exponent van de zogenaamde *Action Painters* heeft hij een enorme invloed uitgeoefend op vele tijdgenoten en latere kunstenaars. Maar net zoals alle

⁶⁴ SEIBERLING D., ‘Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?’, in: KARMEL P. (1999), p. 63

⁶⁵ LANDAU E.G. (2005), p. 23

⁶⁶ LANDAU E.G. (2005), p. 11

⁶⁷ LANDAU E.G. (2005), p. 11

andere kunstenaars onderging Pollock eveneens invloed van voorgangers. Als belangrijkste invloeden wordt meestal de non-representatieve of non-figuratieve aspect in de kunst van Kandinsky en de surrealistische idee van het toeval vermeld.⁶⁸ Pollock was zeer goed op de hoogte van wat er zich afspeelde in de kunstwereld van Europa, zo stelde Landau, veel van zijn vroege werken zijn immers duidelijk beïnvloed door of zelfs geïnspireerd op werk van Picasso.⁶⁹ Tegelijkertijd echter zette Pollock zich ook enigszins af tegen die Europese traditie, zo blijkt uit een interview met Lee Krasner:

*“In finding this technique of expressing what he expressed, he merged many things out of his American background – which does not disconnect him from tradition and his knowledge of European painting. His art was a synthesis.”*⁷⁰

Uit een ander interview met Krasner blijkt het belang van Pollock in de ontwikkeling van de Amerikaanse kunst. Hij is de kunstenaar, zo stelt ze, die er voor gezorgd heeft dat de Amerikaanse kunst van onder de vleugels van de Europese kunst tevoorschijn kwam en een eigen leven ging gaan leiden. Op de vraag wat Pollocks relatie was ten opzichte van de Europese schilderkunst antwoordde Lee Krasner het volgende:

*“ He [Jackson Pollock] popped the lid, so to speak. His painting shifted the focus of attention from French painting to what was happening here. I think this change could be indicated by an incident I recall that took place between Hofmann, who was a leading exponent of Cubism, and Pollock. I brought Hofmann up to meet Pollock for the first time and Hofmann said, after looking at his work, “You do not work from nature.” Pollock’s answer was, “I am nature.” I think this statement articulates an important difference between French painting and what followed. It breaks once and for all the concept that was still more or less present in Cubist derived painting, that one sits and observes nature that is out there. Rather, it claims a oneness.”*⁷¹

⁶⁸ JANSON H. W. en JANSON A. F. (2004), p 846

⁶⁹ LANDAU E.G. (2005), p. 69

⁷⁰ ROSE B., ‘Jackson Pollock at Work: An interview with Lee Krasner.’, in: KARMEL P. (1999), p. 42

⁷¹ GLASER B., ‘Jackson Pollock: An interview with Lee Krasner’, in: KARMEL P. (1999), p. 28

Uit dit korte fragment blijkt eerst en vooral het belang van Jackson Pollock voor de Amerikaanse kunst. Het illustreert de baanbrekende rol die hij heeft gespeeld, niet alleen voor veel tijdgenoten, maar ook voor de generaties Amerikaanse kunstenaars die na hem zouden komen. Daarnaast bevat dit fragment ook enkele uitspraken die een aanloop kunnen vormen naar de kern van de zaak, namelijk de relatie tussen Pollocks werk(wijze) en het concept ruimte. Uit het 'incident' met Hofmann blijkt dat Pollock breekt met de traditie van de Franse kunst die volgens Pollock stond gelijk stond met de Europese kunst, aangezien alle belangrijke gebeurtenissen op vlak van de Europese schilderkunst uit de laatste honderd jaar zich in Frankrijk hadden afgespeeld.⁷² Maar dit betekent ook dat hij met een veel oudere traditie breekt, waarbij er sprake is van representatie van een (illusionistische) wereld en figuratie. Zoals uit het tekstfragment blijkt, schilderde hij niet naar de natuur, maar was hij zelf als kunstenaar de natuur waaruit het kunstwerk ontstond. Met andere woorden hij breekt met de schilderstraditie zoals die al bestaat sinds de renaissance, waarbij het canvas als een venster op de werkelijkheid functioneert. In plaats daarvan streeft Pollock in zijn kunst naar een "oneness", een eenheid. In plaats van de natuur af te beelden in een schilderij, laat Pollock het schilderij zelf natuur worden. In plaats van het doek als een venster te laten functioneren waardoor de toeschouwer een illusionistische ruimte ziet, laat hij de picturale ruimte van het schilderij samenvallen met de reële ruimte.

Hoewel er niet zoveel specifiek over geschreven werd, is het ruimteconcept een belangrijk aspect in Pollocks oeuvre, zeker wat de schilderijen betreft die hij in de periode 1947 tot 1950 gemaakt heeft. Het aspect ruimte is sterk verweven met zijn kunst, want zowel uit zijn creatieproces en techniek, de schaal van zijn werk en de relatie van zijn schilderijen met de 'buitenwereld' blijkt een sterk ruimtelijk gevoel.

In '47 pas begon Pollock te experimenteren met *allover painting*.⁷³ Deze term verwijst naar een manier van schilderen waarbij het hele canvasoppervlak uniform behandeld of beschilderd wordt, dit in contrast tot de traditionele opvattingen omtrent picturale structuur en compositie.⁷⁴ De *allover* compositie vergde een

⁷² ANON, 'Jackson Pollock: A Questionnaire.', in: KARMEEL P. (1999), p. 16

⁷³ ARNASON H. H. (2004), p. 416

⁷⁴ ARNASON H. H. (2004), p. 799

nieuwe manier van schilderen waarbij de kunstenaar het hele doek gelijk kon beschilderen. Wanneer Pollock een schilderij maakte rolde hij zijn doek uit over de grond, om het op die manier van langs elke zijde te kunnen bewerken. Zelf omschreef hij het zo:

*“I hardly ever stretch my canvas before painting. I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be in the painting.”*⁷⁵

Dit citaat illustreert dat het creëren van een schilderij voor Pollock op zich al een ruimtelijk gebeuren is. Wanneer hij schildert, begeeft en beweegt hij zich in de ruimte (zowel de reële ruimte als de picturale ruimte) en die beweging wordt door de verf vertaald op het doek. Arnason omschreef het als volgt: *“One can trace the movements of the artist’s arm, swift and assured, as he deploys sticks or dried-out brushes to drip paint onto the surface.”*⁷⁶

De werkwijze van Pollock intrigeerde ook Hans Namuth, een fotograaf die menig bekende kunstenaars voor zijn lens heeft zien passeren, waaronder ook Jackson Pollock (afb. 17). De foto’s werden genomen terwijl de schilder aan het werk was in zijn atelier en zijn een mooie illustratie van Pollock’s ruimtelijke werkwijze.



afb. 17. Hans Namuth, Jackson Pollock painting *Autumn Rythm*, 1950.

⁷⁵ POLLOCK J., 'My painting', in: KARMEL P. (1999), p. 17

⁷⁶ ARNASON H. H. (2004), p. 416

Die typische werkwijze, aldus Landau, zou Harold Rosenberg ertoe aangezet hebben het abstract expressionisme te herdefiniëren als *action painting*.⁷⁷ In een artikel uit 1952, gepubliceerd in Art News, gebruikte Rosenberg de term voor het eerst. Hij schreef dat het canvas voor veel kunstenaars niet langer functioneerde als “*a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined*”, maar als “*an arena in which to act*”.⁷⁸ Het canvas functioneert dus zoals gezegd niet langer meer als een lege ruimte waarin de kunstenaar iets gaat voorstellen, maar het is een arena waar de sporen van het “gevecht” tussen kunstenaar en het medium duidelijk zichtbaar zijn. Het onbeschilderde doek, dat op de vloer ligt, valt als het ware letterlijk samen met de ruimte van het atelier waarin de creatie plaatsvindt. Het versmelten van het doek met de ateliervloer kan niet mooier geïllustreerd worden dan met een foto van Pollock z’n atelier (afb. 18).



afb. 18. Jeff Heatley, *The floor of Jackson Pollock's studio, The Springs, East Hampton, Long Island, 1998.*

⁷⁷ LANDAU E.G. (2005), p. 16

⁷⁸ ROSENBERG H., geciteerd in: LANDAU E.G. (2005), p. 16

Dit alles houdt in dat het creatieproces en de rol van de kunstenaar daarin, even belangrijk worden als het afgewerkte schilderij. Door die nadruk op de act van het schilderen is het werk van Pollock een belangrijke invloedsfactor geweest op kunstenaars zoals o.a. Allan Kaprow en Claes Oldenburg voor wie de omgeving of het gebeuren van belang is, maar daar zal ik later op ingaan.

Niet alleen in de scheppingsact zit een zekere ruimtelijkheid vervat, ook in andere elementen wordt het duidelijk dat Pollock sterk bezig is met het ruimtelijke concept van zijn kunstwerken. De twee elementen die hier zeker vermeld moeten worden zijn de grootte van zijn werk en de relatie die het heeft ten opzichte van de toeschouwers en de ruimte waarin die zich begeeft. Om Pollock's keuze of voorkeur voor grote afmetingen uit de doeken te doen, is het noodzakelijk om dieper in te gaan op enkele opvattingen en uitspraken van de kunstenaar zelf.

*"I intend to paint large movable pictures which will function between the easel and the mural. ... I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural. The pictures I contemplate painting would constitute a halfway state, and an attempt to point out the direction of the future, without arriving there completely."*⁷⁹

In dit citaat valt meteen de tegenstelling op tussen 'the easel picture' en 'the wall picture' of 'mural'. Pollock stelt dat zijn kunst zich daar ergens tussenin bevindt in een 'halfway state' zoals hij zegt. Elizabeth Frank schreef hierover het volgende:

*"... Pollock made great art out of this 'halfway state', preserving the tension between the easel picture, with its capacity to draw the viewer into a fictive world, and the mural, or wall picture, with its power to inhabit the viewer's own space."*⁸⁰

Arnason meent dat dit de finale breuk was met de renaissance-gedachte waarbij schilderkunst opgevat werd als los staand van de toeschouwer of bekeken werd als een op zichzelf staande eenheid.⁸¹ Pollock zijn schilderijen stonden niet langer

⁷⁹ POLLOCK J., 'Application for Guggenheim Fellowship', in: KARMEL P. (1999), p. 17

⁸⁰ FRANK E., geciteerd in: ARNASON H. H. (2004), p. 417

⁸¹ ARNASON H. H. (2004), p. 417

los van de reële ruimte, maar tegelijk had het nog steeds de capaciteit tot captiviteit, met andere woorden het kon de toeschouwer nog altijd in de picturale ruimte zuigen. Deze ruimtelijke ambiguïteit is de reden waarom Jackson Pollock zo'n belangrijke plaats in neemt wat betreft de conceptuele opvatting omtrent ruimte.

Bij Pollocks drip-paintings is er dus die nadrukkelijke aanwezigheid van de picturale ruimte. Echter, de chaotische wirwar van lijnen en spatten lijkt zich niet te bevinden in de illusionistische ruimte achter beeldvlak, maar lijkt er boven te zweven, zo stelt Arnason.⁸² De picturale ruimte is dus erg vlak gehouden en verbergt, zoals een gordijn, de illusionistische ruimte zoals we die zouden ervaren bij traditionele schilderkunst. Pollock zei het zelf ook al: *"I choose to veil the imagery."*⁸³ Net hierdoor is de picturale ruimte zo nadrukkelijk aanwezig dat het de toeschouwers kan opslorpen. De toeschouwer zijn blik wordt niet naar een centraal aandachtspunt geleid zoals bij traditionele schilderkunst, maar hij wordt letterlijk volledig opgezogen, omsingeld of *"encompassed"*⁸⁴. Het is vooral door de grote afmetingen van zijn doek dat dit nog mogelijk is merkte Allan Kaprow reeds op: *"Pollock's choice of great sizes resulted in our being confronted, assaulted, sucked in."*⁸⁵ Dit leidde hem er eveneens toe volgende stelling te plegen: *"... by making mural-scale paintings, they ceased to become paintings and became environments."*⁸⁶

Het geven van een voorbeeld van een werk van Pollock in deze onderzoekspaper zou aldus niet tot zijn recht komen. Een schilderij van twee op drie meter gereduceert tot een A4-formaat kan onmogelijk het ontstaan van een environment, zoals Kaprow het stelt, aantonen. De fotograaf Thomas Struth kan hier echter een uitweg bieden en een idee geven van het effect dat het grote formaat van Pollock's werk kan uitoefenen op de toeschouwer (afb. 19).

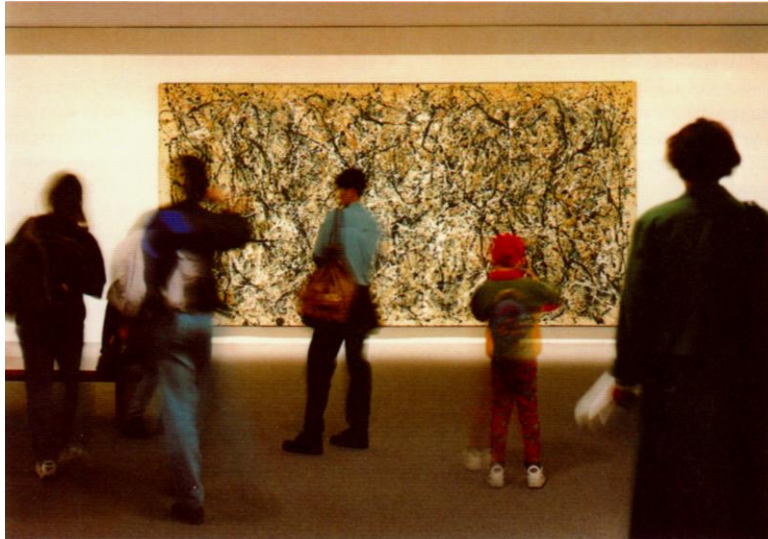
⁸² ARNASON H. H. (2004), p. 416

⁸³ FRIEDMAN B.H. 'Interview met Lee Krasner-Pollock', in: KARMEL P. (1999), p. 36

⁸⁴ ARNASON H. H. (2004), p. 417

⁸⁵ KAPROW A., 'The Legacy of Jackson Pollock', in KARMEL P. (1999), p. 87

⁸⁶ KAPROW A., 'The Legacy of Jackson Pollock', in KARMEL P. (1999), p. 87



afb. 19. Thomas Struth, Museum of Modern Art I, 1994, 180 x 238 cm.

Door de grote schaal en de sterke aanwezigheid van de picturale ruimte worden Pollocks schilderijen dus ‘environments’. Echter, er is nog een andere reden waarom de drip-paintings als omgevingen ervaren worden, namelijk de sterke relatie met of verankering in de fysieke of reële ruimte. Zijn schilderijen deinen uit in de reële ruimte. Ze zijn een *“experience of a continuum going in all directions simultaneously, beyond the literal dimensions of any work”*⁸⁷. Allan Kaprow bedoelde met deze stelling dat de schilderijen een “artificieel einde” weigeren. De vier zijden van het schilderij zijn volgens hem abrupte stopzettingen van de ‘activiteit’, maar toch wordt die verder gezet door onze verbeelding.⁸⁸ In vroegere werken, zo lezen we verder in Kaprow’s tekst, was de rand van het doek een veel preciezere cesuur: toen was de grens van het schilderij eveneens de grens van de wereld van de kunstenaar. Daarachter begon de wereld (of ruimte) van de toeschouwer en dus de realiteit. Een drip-painting van Pollock overschrijdt dus de fysieke grenzen van de picturale ruimte en vermengt zich in de reële ruimte. Zijn echtgenote Lee Krasner deelde deze mening duidelijk: *“That’s exactly what Jackson’s work is. Sort of unframed space.”* Die bijzondere relatie tussen de externe, reële ruimte en de picturale, illusionistische ruimte bracht Kaprow er toe Pollocks kunst te omschrijven als *“a type of art which tends to lose itself out of bounds, tends to fill our world with itself, an art which, in meaning, looks, impulse, seems to break fairly sharply with the traditions of painters back to at least the*

⁸⁷ KAPROW A., ‘The Legacy of Jackson Pollock’, in KARMEL P. (1999), p. 87

⁸⁸ KAPROW A., ‘The Legacy of Jackson Pollock’, in KARMEL P. (1999), p. 87

Greeks.”⁸⁹ Het schilderij breekt dus uit zijn voegen, de picturale ruimte explodeert in de reële ruimte. Dit in tegenstelling tot vele schilderijen uit de renaissance die, door middel van trompe l’oeil, de werkelijke ruimte doortrekken in het schilderij. Voor Pollocks drip-paintings kunnen we die procedure omkeren, zo meent Kaprow, en loopt het schilderij door in de omliggende ruimte.

We kunnen zeker stellen dat in de hele evolutie van het concept ruimte, doorheen de kunstgeschiedenis, Pollock ontegensprekelijk een mijlpaal vormt. Hij is de breuklijn tussen twee tijdvakken, nog steeds vervat in de voorgaande traditie maar zich er tegelijk tegen af zettend. Hij was een eindpunt enerzijds en een beginpunt anderzijds, met andere woorden één van de belangrijkste ‘knooppunten’ uit de tijdslijn van de kunstgeschiedenis. Net daarom is hij ook zo belangrijk geweest voor de generaties die hem opvolgden. Ook op het vlak van ruimtewerking heeft Pollock een sterke invloed uitgeoefend, die – zoals hieronder duidelijk zal worden – bij veel kunstenaars duidelijk op te merken valt.

4.2 Allan Kaprow: de stap naar de reële ruimte

Twee jaar na het fatale auto-ongeluk van Jackson Pollock in 1956 schreef een andere bekende Amerikaanse kunstenaar, Allan Kaprow (1927 – 2006), een tamelijk uitvoerig artikel in het tijdschrift *Art News* over de eerstgenoemde. Het artikel getuigde van een enorme appreciatie voor Jackson Pollock, die volgens Kaprow de wegbereider was van een nieuwe generatie kunstenaars:

*“The tragic news of Pollock’s death two summers ago was profoundly depressing to many of us [kunstenaars]. We felt not only a sadness over the death of a great figure, but in some deeper way that something of ourselves had died too. We were a piece of him: he was, perhaps, the embodiment of our ambition for absolute liberation and a secretly wish to overturn old tables of crockery and flat champagne. We saw in his example the possibility of an astounding freshness, a sort of ecstatic blindness.”*⁹⁰

⁸⁹ KAPROW A., ‘The Legacy of Jackson Pollock’, in KARMEL P. (1999), p. 88

⁹⁰ KAPROW A., ‘The legacy of Jackson Pollock’, in: KARMEL P. (1999), p. 84

Dit fragment kondigt al aan dat Kaprow een voortrekkersrol toedicht aan Jackson Pollock. Hij was de pionier van “the New Art”, de belichaming van een verandering. In de commentaar die voor het artikel bijgevoegd werd door Pepe Karmel wordt vermeld dat in de jaren die volgden (na het artikel) verschillende assemblages, environments en happenings van Kaprow en andere kunstenaars naar een manier zochten om Pollock’s methodes verder door te trekken, voorbij de grenzen van de schilderkunst.⁹¹ Echter, volgens William Rubin moeten we dit alles toch met een korreltje zout nemen. De auteur in kwestie schreef een tekst, getiteld “*Jackson Pollock and the Modern Tradition*”, waarin hij enkele mythes omtrent Pollock wil doorbreken. Eén daarvan is net die van Jackson Pollock als dé voorvader van de Happenings. Volgens Rubin is het verkeerd Pollock te zien als “*the athlete whose works are supposedly residues of enactments of ‘events’ in the ‘arena’ of the canvas*”.⁹² Hij noteerde vervolgens dat Pollock’s doelstelling het omzeilen was van die picturale inhibities die afkomstig zijn van de gewoontes, verwachtingen en verankering in een traditie. Rubin meent dan ook dat Allan Kaprow ‘de mythe van de action painting’ verkeerd opvat en Pollock’s schilderijen en werkwijze fout leest als een essentiële link in de evolutie naar de Happenings. Ondanks deze kritiek van Rubin kan men niet ontkennen dat Pollock, ongeacht zijn primaire doelstelling, vele grenzen verlegd heeft en niet in het minst op het gebied van de ruimtewerking en de ervaring daarvan.

Het zou volgens mij echter te gemakkelijk en verkeerd zijn zomaar te stellen dat een kunstenaar zoals Kaprow hier misbruik zou gemaakt hebben van Pollock. Ook al had hij een ander doel voor ogen, hij heeft grenzen verlegd op ruimtelijk vlak en het is net dat aspect die latere kunstenaars zo heeft geïnspireerd om dit zelf, op hun eigen manier, verder te zetten. Het gaat niet om de reden waarom Pollock de grenzen had verlegd, maar louter om het feit dat hij die grenzen heeft verlegd. Volgens mij zag Kaprow Pollock ook niet meteen als een voorvader in die evolutie naar de Happening, maar als de kunstenaar die voor een nieuw soort bewustzijn of nieuwe inzichten heeft gezorgd. Hij was een revolutionair die – al dan niet bewust – de ogen van anderen heeft geopend en mogelijkheden heeft gecreëerd. In het artikel uit *Art News* schreef hij immers het volgende: “...*Pollock is the*

⁹¹ KAPROW A., ‘The legacy of Jackson Pollock’, in: KARMEL P. (1999), p. 84

⁹² RUBIN W.S., ‘Jackson Pollock and the Modern Tradition’, in: KARMEL P. (1999), p. 122

terminal result of a gradual trend that moved from the deep space of the fifteenth and sixteenth centuries, to the building out from the canvas of the Cubist collages."⁹³ Pollock is dus een eindpunt van een evolutie volgens Kaprow, die spreekt over *"Pollock's near destruction of this tradition"*⁹⁴. Daarna stelt Kaprow zich dan meteen ook de logische vraag wat de overgebleven mogelijkheden nog zijn? Als Pollock een eindpunt van dergelijke evolutie is, moet men alternatieven gaan zoeken en volgens Kaprow zijn er twee:

*"One is to continue in this vein. Probably many good 'near-paintings' can be done varying this esthetic of Pollock's without departing from it or going further. The other is to give up the making of paintings entirely, I mean the single, flat rectangle or oval as we know it."*⁹⁵

Allan Kaprow's voorkeur ging uit naar het tweede alternatief en hij koos voor een nieuwe koers die duidelijk geïnspireerd was op Pollock, maar zich er tegelijk van af zette. Dit wordt duidelijk in een tekst van Kaprow uit 1960, getiteld 'Assemblages, Environments and Happenings', waarin hij stelde dat de hedendaagse kunst buiten zijn traditionele grenzen was getreden. De schilderkunst, die altijd al één van de verst gevorderde en meest experimentele kunstkakken was, *"has over and over provoked the question, 'Should the format or field always be the closed, flat rectangle?' by utilizing gestures, scribbings, large scales with no frame, which suggest to the observer that both the physical and metaphysical substance of the work continue indefinitely in alle directions beyond the canvas."*⁹⁶ Hoewel het niet letterlijk in de tekst te lezen staat, verwees Kaprow hier ongetwijfeld naar Jackson Pollock. Echter, in de volgende paragraaf van zijn tekst wees Kaprow de lezer op een volgende probleem, namelijk *"the fact that the room has always been a frame or format too"*.⁹⁷ Ook de ruimte waarin een kunstwerk zich bevindt is een begrensde vorm, die volgens Kaprow inconsistent is met de vormen en expressie die uitgaan van het kunstwerk. Hij stelde dat sommige kunstenaars deze begrenzing positief ervaren en er gebruik van maken,

⁹³ KAPROW A., 'The legacy of Jackson Pollock', in: KARMEL P. (1999), p. 88

⁹⁴ KAPROW A., 'The legacy of Jackson Pollock', in: KARMEL P. (1999), p. 88

⁹⁵ KAPROW A., 'The legacy of Jackson Pollock', in: KARMEL P. (1999), p. 88

⁹⁶ HARRISON C., WOOD P., (2003), p. 718

⁹⁷ HARRISON C., WOOD P., (2003), p. 718

net zoals Pollock de grenzen van het doek als de enige limiet stelde voor een intrinsieke grenzeloze vorm. Toch waren er, althans volgens Kaprow, een aantal jongere kunstenaars die dergelijke methodes niet langer aanvaardden. Als er dan toch formaten en begrenzingen in de kunst waren, zouden die van een andere aard moeten zijn. In plaats van het conflict met de kamer of begrensde ruimte aan te gaan, waren er volgens Kaprow veel kunstenaars die effectief overwogen om in de open ruimte te gaan werken. Zoals we dus bij Pollock spraken over de explosie van de picturale ruimte, zo zou men bij deze kunstenaars, en Allan Kaprow in het bijzonder, kunnen spreken over een explosie van de museale context, de galerij, de expositieruimte, enz..

Deze jonge kunstenaars hun keuze om in de open ruimte te gaan werken kan ook geplaatst worden in hun navolging van de Pop-art. Na de pop revolutie, die het leven en de kunst reeds dichterbij elkaar bracht, waren er dus een aantal kunstenaars, waaronder Allan Kaprow, Red Grooms, Jim Dine en Claes Oldenburg, op zoek gegaan naar manieren om die versmelting tussen kunst en leven nog verder door te trekken. Allan Kaprow werd, en wordt nog steeds, tot één van de voornaamste figuren van deze strekking gerekend. Hij wordt vaak omschreven als de uitvinder van de Happenings en definieerde ze als volgt:

*“An assemblage of events performed or perceived in more than one time and place. Its material environments may be constructed, taken over directly from what is available, or altered slightly: just as its activities may be invented or commonplace. A Happening, unlike a stage play, may occur at a supermarket, driving along a highway, under a pile of rags, and in a friend’s kitchen, either at once or sequentially.”*⁹⁸

Een Happening kon dus om het even waar plaatsgrijpen en vermengde kunst met het leven. Maar belangrijker voor dit onderzoek is het feit dat er een ruimtelijke expansie plaatsgrijpt. Bij de Happenings vormt de fysieke ruimte in zijn totaliteit en verscheidenheid het decor, de omgeving van het gebeuren. Net zoals in *The*

⁹⁸ KAPROW A., geciteerd in: ARNASON H. H. (2004), p.. 489

Courtyard (1962, afb. 20), een Happening die plaatsvond op de binnenkoer van een hotel te New York.



afb. 20. Lawrence N. Shustak, *Lette Eisenhower Descending from Giant "Mountain" Construction After Performance of The Courtyard a Happening by Allan Kaprow*, 1962, New York.

De reële ruimte wordt als het ware de drager van het kunstwerk. Landau schreef dat *“these younger artists extended the situational implications of Pollock’s aesthetic by transforming his private process into a public event”*.⁹⁹ De kunstenaars gingen de publieke ruimte letterlijk gaan bespelen tijdens hun Happenings, want dat is volgens Kaprow dan ook de stap die Pollock niet heeft gezet. Hij beschouwde, zoals reeds gezegd, de grote drip-paintings als *“environmental works of art”* die een (ruimtelijke) extensie impliceerden, die de randen van het doek overschreed en de fysieke ruimte van de toeschouwer binnen drong.¹⁰⁰ *“Pollock left us at the point where we must become preoccupied with and dazzled by the space and the objects of our everyday life”*, zei Kaprow.¹⁰¹ De Happenings willen dus een herwaardering brengen van de dagdagelijkse, publieke ruimte waarin wij leven, en die herwaardering heeft men te danken aan Jackson Pollock’s werk, dat los komt van de traditionele schilderkunst en zo de

⁹⁹ LANDAU E.G. (2005), p. 242

¹⁰⁰ ARNASON H. H. (2004), p. 489

¹⁰¹ KAPROW A., geciteerd in: ARNASON H. H. (2004), p. 489

aanzet gaf tot een synthetische kunstvorm waarbij er ook performance aan te pas kwam.

Ook in de toenmalige muziekwereld kan een gelijkaardige ideologie opgemerkt worden. De componist John Cage – die ooit nog les gaf aan Pollock – sloeg de brug tussen kunst en het alledaagse leven door te experimenteren met muzikale vormen waarbij toevallige geluiden en ongeplande publieksparticipatie deel uit maakten van zijn muziek.¹⁰² Hoewel het hier om muziek gaat kan een compositie van Cage toch zorgen voor een verruimd bewustzijn of een sterkere gewaarwording van de fysieke ruimte. Zijn wellicht bekendste compositie, getiteld *4'33"*, kan dit illustreren. Het muziekstuk gaat als volgt: de pianist zet zich achter zijn piano en bleef er vier minuten en drieëndertig seconden zitten, zonder één noot te spelen.¹⁰³ De toevallige geluiden die plaatsvonden gedurende die uitvoering vormden de muziek.

Wat dit voorbeeld van John Cage betreft zou men kunnen spreken over de 'immateriële ruimte'. Muziek is immers geen visuele kunst, het is een kunstvorm die zich in de tijd manifesteert. Hoorbare en onhoorbare elementen, klanken en stiltes verschijnen en verdwijnen en vormen samen een geheel, een muziekstuk. In bovenstaande voorbeeld wordt de luisteraar geconfronteerd met de (toevallige) geluiden uit de fysieke ruimte rondom hem. Hij wordt zich bewust van zijn omgeving door de immateriële sporen, de geluiden die het voort brengt.

Zowel bij de Happenings van Allan Kaprow als bij de composities van John Cage wordt het publiek – hetzij toeschouwer, hetzij luisteraar – zich bewust van de alledaagse ruimte waarin hij zich begeeft. Plots wordt elke ruimte een drager van een kunstwerk en is het niet langer de picturale ruimte, maar de fysieke, reële omgeving die bespeeld wordt door de kunstenaar. Immers, de performances van de Happening-kunstenaars *"were to take place in real space and time, drawing on the gamut of the products and processes of the modern, urbanized world."*¹⁰⁴

¹⁰² ARNASON H. H. (2004), p. 489

¹⁰³ ARNASON H. H. (2004), p. 489

¹⁰⁴ HARRISON C., WOOD P., (2003), p. 717

4.3 Claes Oldenburg: immersieve ruimte

Bij de groep van jonge kunstenaars die op kwam in de jaren '50 van de vorige eeuw hoorde ook een Amerikaanse kunstenaar van Zweedse origine. Zijn naam was Claes Oldenburg (°1929, Stockholm) en hij was één van de belangrijkste beeldhouwers – of objectenmakers – van de pop-art. Maar ook voor het ontstaan van de happening is Oldenburg van belang, want zoals reeds gezegd introduceerde hij immers samen met o.a. Kaprow en Dine de happening, die de action painting tot een vorm van spontaan expressionistisch theater maakte. Toch was Oldenburg van veel groter belang voor een ander kunstgenre, meerbepaald de 'environments'.

De environment of omgeving is nauw verwant met de happening. Het zijn twee 'fenomenen' of genres, die gelijktijdig ontstaan zijn in het kielzog van de pop-art, die als voornaamste doel het bewerkstelligen van een integratie tussen kunst en leven had. Dit is echter niet de enige reden waarom er sprake is van een verwantschap tussen de twee genres. Zowel bij de happenings als bij de environments, zo stelde Arnason, werd het publiek onmiddellijk of rechtstreeks betrokken, niet als toeschouwer maar als participant.¹⁰⁵ Oldenburg deelde deze mening ongetwijfeld met Arnason en bedoelde hetzelfde wanneer hij zei: *"I prefer the physical movement in the spectator, not in the work. Its definition depends on his position in time and space and in imagination. He invents the work."*¹⁰⁶ Zonder de actieve participatie van het publiek – d.i. zich in de ruimte begeven – zou het werk quasi betekenisloos blijven. De gelijkenissen tussen environments en happenings werden ook door Kaprow omschreven. Fundamenteel zijn ze gelijk, zo stelt hij: *"They are the passive and active sides of a single coin, whose principle is extension. Thus an environment is not less than a Happening."*¹⁰⁷ Het kernwoord in deze stelling is ongetwijfeld 'extension'. Het wijst op het feit dat de environments of happenings zich niet alleen uitbreiden in het gewone leven, maar ook expanderen in de ruimte. De environment is een kunst(mat)ige extensie van de werkelijkheid.

¹⁰⁵ ARNASON H.H. (2004), p. 489

¹⁰⁶ OLDENBURG C., geciteerd in: LEGG A. (1970), p. 21

¹⁰⁷ HARRISON C., WOOD P., (2003), p. 719

Toch is er een duidelijk verschil op te merken is tussen de beide genres: environments zijn, in tegenstelling tot happenings, een kunstvorm *“in which the artist creates an entire three-dimensional space.”*¹⁰⁸ Allan Kaprow omschreef ze als volgt:

*“Environments are generally quiet situations, existing for one or for several persons to walk or crawl into, lie down, or sit in. One looks, sometimes listens, eats, drinks, or rearranges the elements as though moving household objects around.”*¹⁰⁹

Daar waar een happening zich afspeelt tegen het decor van de realiteit, wordt bij een environment een realiteit gecreëerd en reële ruimte geschapen. Tegelijk ook is ‘environment art’ de ultieme breuk met de traditie van het illusionaire schilderij dat de toeschouwer een venster op de werkelijkheid biedt. Er is hier geen sprake meer van illusie, het publiek kan zich nu als het ware letterlijk in de illusionaire ruimte achter het canvasoppervlak begeven. De illusionaire picturale ruimte wordt reële ruimte, de werkelijke omgeving. Het is de ultieme versmelting van de kunst en het alledaagse leven en Claes Oldenburg bekleedt een uiterst belangrijke positie in de ontwikkeling ervan. Hij stelde dat:

*“Art should be literally made of the ordinary world; its space should be our space; its time our time; its objects our ordinary objects; the reality of art will replace reality.”*¹¹⁰

Deze stelling hoeft geen verduidelijking. Claes Oldenburg gaat in de integratie van de kunst in het gewone leven nog een stap verder dan Allan Kaprow en wil de (reële) werkelijkheid vervangen door de realiteit van de kunst. Toen Kaprow zijn definitie van de happening poneerde, stelde hij dat die performances overal konden plaatsgrijpen, zelfs in een supermarkt.¹¹¹ Claes Oldenburg daarentegen gaat als het ware zelf een supermarkt ‘bouwen’ en laat de kunst niet enkel een gebeuren zijn maar ook een omgeving of ruimte waar de toeschouwer letterlijk

¹⁰⁸ ARNASON H.H. (2004), p. 489

¹⁰⁹ HARRISON C., WOOD P., (2003), p. 719

¹¹⁰ OLDENBURG C., geciteerd in: ARNASON H.H. (2004), p. 492

¹¹¹ ARNASON H.H. (2004), p. 489

wordt in ondergedompeld, een *immersieve* ruimte. Dat is misschien wel de best geschikte term om zijn verschillende environments te omschrijven.

Aanvankelijk was ook Oldenburg een schilder maar eind jaren '50 stopte hij daar mee en ging hij zich uiteindelijk meer gaan toeleggen op het maken van driedimensionale objecten. Eén van de redenen voor deze ommezwaai, of althans de gebeurtenis die deze switch mogelijk maakte, was volgens Barbara Rose het ontstaan van Oldenburg's alter ego, 'Ray Gun', die zowel een persoon als een object was.¹¹² Oldenburg zelf omschreef het als volgt: "*Ray Gun is both a form of deception (to everyone, including myself) and a form of play ... i.e., only the comic is serious, only the offhand is effective. Therefore Ray Gun is a series of contradictions, paradoxes.*"¹¹³

Na de zomer van 1960 begon Oldenburg voor het eerst na te denken over het maken van "*objects, plaques, flags, monuments, space forms, house-rooms*", zo stelde Barbara Rose.¹¹⁴ Hoewel hij effectief van plan was ze allemaal te maken, zo gaat ze verder, voelde hij zich toch gelimiteerd door de ruimte, in concreto zijn toenmalige werkplaats. Hier kan een parallel getrokken worden met Jackson Pollock. Ook hij had nood aan voldoende ruimte om zijn monumentale werken – 'murals' zoals hij ze zelf noemde – te kunnen vervaardigen. Het lijkt mij dan ook van belang te benadrukken dat het concept ruimte niet alleen een belangrijke rol speelt in de ervaring van de kunst, maar ook reeds in de vroege fasen van de kunstcreatie. Het atelier is de plaats – of ruimte – waar kunstwerken ontstaan en is dus, net zoals bijvoorbeeld het materiaal, een bepalende factor in het creatieproces. Het atelier legt limieten op aan de kunstenaar en hierdoor dus ook aan de kunstwerken. Claes Oldenburg voelde zich hierdoor dus beperkt in zijn creatieve vermogen en moest zich aanvankelijk tevreden stellen met het maken van kleinere objecten, zo stelde hij zelf.¹¹⁵

¹¹² ROSE B. (1970), p. 58

¹¹³ OLDENBURG C., geciteerd in: ROSE B. (1970), p. 62

¹¹⁴ ROSE B. (1970), p. 62

¹¹⁵ ROSE B. (1970), p. 62

Het was dan ook een belangrijk moment in Oldenburg's carrière, toen hij in juni 1961 een nieuw en groter atelier kon betrekken op 107 East 2nd Street.¹¹⁶ Dit gaf hem de kans zijn plannen voor grotere 'space forms' en 'house-rooms' effectief uit te voeren. Het zou dan ook niet lang duren vooraleer hij zijn eerste ideeën voor *The Store* (1961, afb. 21), die hij reeds in mei 1961 geëxposeerd had tijdens een groepstentoonstelling 'Environments Situations Spaces' in de Martha Jackson Gallery, verder ging uitwerken.¹¹⁷ In december 1961 werd uiteindelijk de tweede, volledig uitgewerkte versie van *The Store* opengesteld in zijn atelier op 107 East 2nd Street. De environment, aldus Arnason, werd letterlijk in de etalage van zijn atelier in Manhattan's Lower East Side gepresenteerd.¹¹⁸



afb. 21. Claes Oldenburg zittend in *The Store*, New York, December 1961.

Het atelier was dus niet alleen de plaats waar Oldenburg zijn 'koopwaar' maakte, maar ook de plaats waar hij zijn werk tevens verkocht aan het publiek en zo de gebruikelijke weg via een galerij omzeilde.

The Store speelt duidelijk op verschillende niveaus in op het aspect ruimte. In de eerste plaats uiteraard omdat het hier om een environment gaat. Er wordt tegelijk reële ruimte gecreëerd en ge-re-creëerd. Met andere woorden, doordat Oldenburg een werkelijke omgeving schiep, herschiep hij ook de werkelijkheid doorheen zijn

¹¹⁶ LEGG A. (1970), p. 6

¹¹⁷ ROSE B. (1970), p. 64

¹¹⁸ ARNASON H.H. (2004), p. 492

kunst. Echter, *The Store* speelt ook in op een andere discussie omtrent het concept ruimte, namelijk die van de museum- of galerie-context. Zoals reeds gezegd verkocht hij zijn werk – of moet ik zeggen koopwaar – rechtstreeks aan het publiek dat *The Store* bezocht, in plaats van dit via een galerie te doen. Volgens Barbara Rose staat deze environment dan ook representatief voor de ontbinding van de museum-galerie situatie en toont het de wil van Oldenburg om kunst uit de musea en galerijen te krijgen.¹¹⁹ Om dit gedaan te krijgen, moest Oldenburg zijn eigen museum uitvinden. Volgens Barbara Rose was dat *The Store*, “a museum of popular art”, een ruimte waarin kunst en leven een eenheid worden.¹²⁰

In *The Store* environment heeft Oldenburg eveneens 10 happenings opgevoerd. Hieruit blijkt opnieuw de nauwe verwantschap tussen environment en happening. Het creëren van een omgeving en die dan gebruiken als context voor performances was tientallen jaren lang erg karakteristiek voor Oldenburg's kunst.¹²¹

Dat Oldenburg zich bekommerde om het ruimte kan onmogelijk ontkend worden. Dit blijkt uiteraard niet alleen uit zijn wellicht meest gekende werk *The Store*, maar wordt ook duidelijk in vele andere realisaties. Hij heeft nog vele andere environments gemaakt, waaronder bijvoorbeeld *Bedroom Ensemble* uit 1963 (afb. 22).



afb. 22: Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*, 1963, mixed media, 300 x 650 x 1524 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

¹¹⁹ ROSE B. (1970), p. 64

¹²⁰ ROSE B. (1970), p. 64

¹²¹ ARNASON H.H. (2004) p. 493

Het is een nagebouwde, kitscherige motelkamer die er op het eerste zicht erg realistisch uit ziet maar in feite een licht vertekend perspectief heeft waardoor sommige objecten (o.a. het bed) lijken terug te wijken. Oldenburg speelt met de ruimte in deze environment en wendt een visuele manipulatie aan om het publiek op een andere manier te laten kijken naar de werkelijke ruimte.¹²²

Zijn bekommernis omtrent ruimte blijkt echter niet alleen uit de environments, maar ook uit zijn schetsen voor monumenten in publieke ruimte. Hoewel zijn voorstellen nauwelijks binnen de traditionele noties van publieke sculptuur konden gesitueerd worden, zijn er toch heel wat monumentale sculpturen vervaardigd over de hele wereld, waaronder de Garden Hose uit 1983 (afb. 23)



afb. 23: Claes Oldenburg, *Garden Hose*, 1983, Polyurethaan email op staal, 577,4 m², Stühlinger Park, Freiburg im Breisgau, Duitsland.

Niet alleen uit zijn environments blijkt dus een sterke interesse in de omgevende ruimte, maar ook zijn monumentale sculpturen getuigen van een enorme belangstelling voor de publieke ruimte en de ervaring er van. Echter, bovenal is hij begaan met het leven, de realiteit en wil hij een kunst die daar mee versmelt en daar uit ontstaat: *"I am for an art that takes its form from the lines of life itself."*¹²³

¹²² N.N., (1996), p. 347

¹²³ HARRISON C., WOOD P., (2003), p. 745

4.4 Frank Stella: 'mixed space'

Zoals reeds duidelijk gesteld, hebben de picturale innovaties van de abstracte expressionisten een enorme impact gehad op de generatie kunstenaars die na hen zouden komen. Echter, niet alle kunstenaars van de jaren vijftig voelden zich zo geïnspireerd door Pollock en co als Allan Kaprow en Claes Oldenburg. Daarbij kwam nog eens, zo stelde Rubin, dat het abstract expressionisme tegen het einde van de jaren vijftig een periode van terugval kende en een crisis ervaarde op het vlak van de eigen overtuigingen.¹²⁴ Onder verschillende kunstenaars en critici heerste het gevoel dat het abstract expressionisme op z'n einde liep. Dit werd zeker aangewakkerd door de veelvuldige, zwakke imitaties die onder de naam van het abstract expressionisme werden geproduceerd. Het moment voor verandering was aangebroken en Frank Stella (°1936) was één van de kunstenaars die mee de nieuwe koers zou bepalen.

Echter, enkele kunstenaars hadden zich reeds vroeger afgezet tegen het abstract expressionisme. Tot die eerste 'reactionaire' kunstenaars behoorde ondermeer Jasper Johns (°1930), een kunstenaar die onder de pop art wordt geplaatst. Hij is vooral bekend van de vlaggen en zogenaamde 'targets' die hij heeft geschilderd (afb. 24).



afb. 24. Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, olieverf, encaustiek en collage op doek gefixeerd op paneel, 107,3 x 154 cm, The Museum of Modern Art, New York.

Het zijn ook deze werken die een sterke invloed hebben uitgeoefend op de jonge Frank Stella. Vooral enkele (conceptuele) opvattingen van Johns zijn van groot belang geweest voor Stella's ontwikkeling als kunstenaar. Ze worden door Arnason toegelicht en hebben in feite te maken met het afwijzen van traditionele concepten zoals compositie, illusionisme en representatie. Jasper Johns gebruikte readymade beelden, zoals de Amerikaanse vlag, omdat hij zich op die manier niet

¹²⁴ RUBIN W.S. (1970), p. 7

hoefde te bekommeren over het maken van een compositie. Bovendien uitte hij zo ook zijn afkeer van de zelfexpressie van de abstract expressionisten. De readymade beelden die hij gebruikte vielen overigens volledig samen met het doek en werden met zo'n nauwgezette precisie geschilderd dat ze eerder de objecten zelf leken te zijn in plaats van illusionistische representaties van die objecten.¹²⁵

De keuze voor dergelijke onderwerpen (vlaggen, etc.), die samen vallen met het doek, hadden als gevolg dat de picturale ruimte enorm wordt afgevlakt. De readymade motieven verlostten hem met andere woorden van alle illusionistische technieken die ruimtelijke diepte suggereren. Hoewel Jasper Johns hier dus de ruimte quasi volledig uit zijn schilderijen verbannen heeft, betekent dit niet dat hij elk aspect van ruimtelijkheid ontkent. Want, zo stellen Marzona en Grosenick, het schilderij kreeg de status van een object dat de ruimte deelde met de kijker.¹²⁶ De toeschouwer werd niet langer overweldigd door een muurvullend schilderij, dat als het ware explodeert en zich vermengt in de reële ruimte. Integendeel, in het werk van Johns staat de picturale ruimte in sterk contrast met de reële ruimte. In plaats van zich te verspreiden in de omliggende ruimte bakent het schilderij zichzelf af en manifesteert het zich als een object in de ruimte. De vlaggen en 'targets' zijn ontdaan van elke immersieve kracht. Het publiek geraakt niet langer ondergedompeld, omsingeld of omgeven zoals bij Jackson Pollock's werk dat, zoals reeds gesteld, nog steeds het vermogen had om de toeschouwer in de picturale ruimte te zuigen. De toeschouwer werd dus gedwongen te kijken naar het oppervlak van een vlak schilderij, dat zich net als hemzelf als een object manifesteert in de ruimte.

Op het einde van de jaren vijftig, zo stelde Rubin, tijdens de crisisperiode van het abstract expressionisme, begon Frank Stella uiteindelijk Johns' ideeën radicaal toe te passen in abstracte schilderijen. In die crisisperiode waarin de vernieuwingen van het abstract expressionisme werden herkauwd zou de originaliteit van Stella's kunst en de overtuiging waarmee hij zijn vooropstellingen nastreefde een nieuwe uitdaging bieden voor de Amerikaanse schilderkunst. Tegen 1960 zou hij zijn

¹²⁵ ARNASON H.H. (2004), p. 486

¹²⁶ MARZONA D., GROSENICK U. (2005), p. 9

eigen stijl ontwikkeld hebben die zonder twijfel zijn stempel drukte op de verdere ontwikkeling van non-figuratieve kunst in de jaren '60.¹²⁷

In dit deel wil ik niet zozeer focussen op de specifieke rol van Stella als wegbereider voor de verdere ontwikkeling van de abstracte kunst, hoewel dit toch een belangrijk aspect is aangezien hij mee aan de basis ligt van het minimalisme, de stroming waar Donald Judd één van de belangrijkste exponenten is. In dit deel zal mijn interesse echter voornamelijk gaan naar de ruimtelijke ontwikkeling van de Stella's kunst. Ik zal dan ook proberen aan te tonen dat hij niet alleen een pioniersrol vervulde, maar dat zijn kunstwerken in zekere zin ook een voorbode of aankondiging waren van de tegenovergestelde benadering van het concept ruimte van Donald Judd enerzijds en Richard Estes anderzijds.

In 1958, in het prille begin van zijn carrière, gaf Frank Stella een lezing aan het Pratt Institute te New York. Daarin stelde hij dat er twee problemen bestaan wat betreft de schilderkunst:

*“One is to find out what painting is and the other is to find out how to make a painting.”*¹²⁸

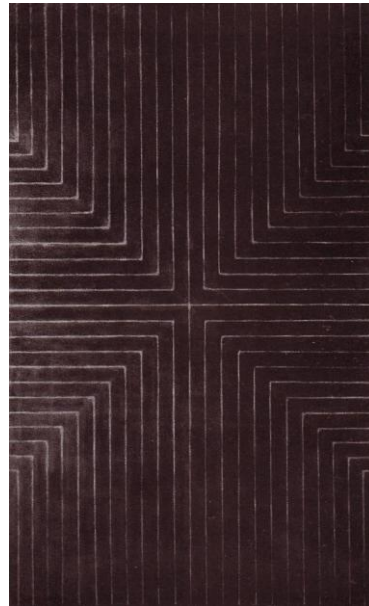
Het eerste probleem dat hij vooropstelt karakteriseert dan ook zijn oeuvre, dat voortdurend evolutie was en een zeer interessante ruimtelijke ontwikkeling heeft gekend. Stella's oeuvre kan grofweg worden ingedeeld in enkele belangrijke fasen: de 'black paintings', de 'shaped canvasses', de reliëfs en het sculpturale werk. De laatste fase echter zal ik niet bij deze uiteenzetting betrekken aangezien die reeds te laat in de tijd te situeren is.

In het prille begin van zijn carrière, meerbepaald in 1958 en 1959, schilderde Stella twee series abstracte schilderijen die duidelijk de ideeën van Johns verder zetten. Het zijn de zogenaamde 'black paintings' (afb. 25). Arnason omschreef ze als volgt: *“principally large, vertical rectangles, with an absolutely symmetrical*

¹²⁷ RUBIN W.S. (1970), p. 7

¹²⁸ HARRISON C., WOOD P. (2003), p. 820

pattern of light lines forming regular, spaced rectangles moving inward from the canvas edge to the cruciform center."¹²⁹



afb. 25. Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959, email op doek, 308,6 x 185,4 cm, The Whitney Museum of American Art, New York.

Opmerkelijk bij deze zwartgestreepte werken is de diepte van het spanraam waarop het doek is bevestigd. Met een diepte van ongeveer 3 inch, d.i. 7,62 cm, zorgde het er voor dat het schilderij in scherper contrast stond met de muur, zo stelde Rubin.¹³⁰ Stella liet eveneens het gebruik van lijsten achterwege. Deze twee aspecten wendde hij niet enkel om esthetische redenen aan. Ze zorgden er immers voor dat het oppervlak van het doek niet teveel in het oppervlak van de muur verzonk en benadrukte het plastische effect van zijn schilderijen. Het benadrukte dat het schilderij een andere oppervlakte was. Stella stelde:

*"It seemed to me to actually accentuate the surface quality – to enhance the two-dimensionality – of the painting."*¹³¹

Frank Stella zet zich hier enigszins af tegen de kunst van o.a. Jackson Pollock. In tegenstelling tot de laatstgenoemde wil hij voorkomen dat de picturale ruimte zich verbreid of verspreid in de reële ruimte. Sterker nog, hij gaat net zoals Jasper Johns het contrast tussen de tweedimensionale picturale ruimte en de

¹²⁹ ARNASON H.H. (2004), p. 545

¹³⁰ RUBIN W.S. (1970), p. 15

¹³¹ RUBIN W.S. (1970), p. 15

driedimensionale omgevende ruimte nog versterken. Rubin merkte dan ook terecht op dat Stella op die manier, door het ontwijken van picturale allusies en illusionistische referenties naar de ruimte van de 'extra-picturale' wereld, onvermijdelijk de aandacht zou vestigen op het schilderij als een object.¹³² Deze objectmatige benadering van de werken, zo schreef hij verder, benadrukte eveneens de anti-illusionistische vlakheid van de schilderijen. Frank Stella zette zich dan ook altijd af tegen diegenen die beweren dat er iets meer te zien is dan een doek met verf op:

*"My painting is based on the fact that only what can be seen there is there. ... All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion. ... What you see is what you see."*¹³³

Wat je ziet is een beschilderd doek dat zich als object in de reële ruimte manifesteert, net zoals de toeschouwer zich in diezelfde ruimte begeeft. Er is geen sprake van illusionisme, er zijn geen verwijzingen naar de werkelijkheid. Wil dit alles dan zeggen dat er geen picturale ruimte meer bestaat voor Frank Stella? Neen, de picturale ruimte is er nog steeds maar werd volledig afgevlakt, waardoor alle aandacht op het objectachtige karakter van het schilderij wordt gevestigd. Dit is één van de eigenschappen van Stella's werk die hij zelf omschreef als 'presence'. Rubin merkte op dat deze term moeilijk te definiëren is en vaak misbruikt werd in kritieken. Hij meende dat de term best omschreven kon worden als: *"the ability of a configuration to command its own space."*

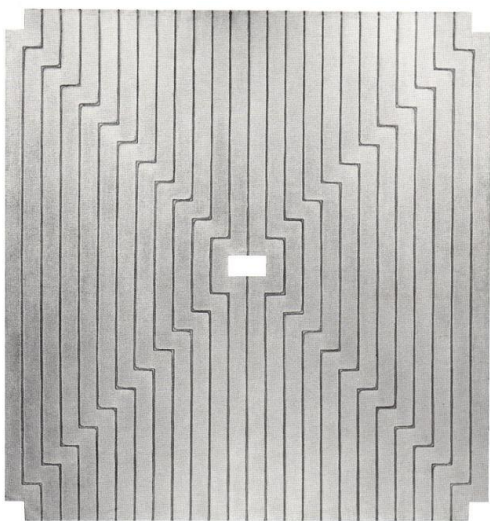
Het objectmatige karakter van zijn schilderijen zou Stella nog verder door drijven in de zogenaamde 'shaped canvasses'. Het idee hiervoor was reeds voor de afwerking van zijn laatste 'black paintings' ontstaan, aldus Rubin.¹³⁴ In een serie voorbereidende schetsen verkregen de strepen een meer autonoom karakter en volgden ze niet langer de begrenzingen van het doek. De schetsen werden de

¹³² RUBIN W.S. (1970), p. 15

¹³³ GLASER B., 'Questions to Stella and Judd', geciteerd in: RUBIN W.S. (1970), p. 41-42

¹³⁴ RUBIN W.S. (1970), p. 47

basis van zijn eerste 'shaped canvasses', de 'Aluminum paintings' (afb. 26) – genoemd naar de aluminiumverf waarmee ze werden vervaardigd.



afb. 26. Frank Stella, *Avicenna*, 1960, aluminiumverf op doek, 182,88 x 182,88 cm, privé-collectie, New York.

De lijnen werden volgens een serieel patroon op het rechthoekig canvas geschilderd en hierdoor ontstonden er lege ruimtes. In Rubin's boek over Stella's vroege werk lezen we dan ook dat de kunstenaar niet zo tevreden was met die zogenaamde 'leftovers'. Toen hij hiermee naar zijn vriend en collega kunstenaar Darby Bannard stapte, stelde die hem voor om de lege ruimtes simpelweg eruit te snijden.¹³⁵ Toen hij geïnterviewd werd door Alan Solomon zei Stella:

*"I thought about it for a little while, and said: 'Well, that's obviously the thing to do. If you don't want it, take it away.' So I just began to build the stretchers leaving out the part I didn't want. And once I started with the Aluminum paintings, they naturally kept suggesting more and more possibilities for shaped pictures."*¹³⁶

En inderdaad, Frank Stella ging meer en meer experimenteren met verschillende vormen. Meestal beperkte Stella zich tot het verwijderen van kleine stukken aan de zijden of in het midden van het doek en weken de werken niet veel af van de rechthoekige basisvorm. Toch krijgen deze werken op die manier nog meer ruimtelijke autonomie. Nog meer dan de 'black paintings' kunnen deze werken als op zichzelf staande objecten in de ruimte gezien worden. Door hun vorm refereren

¹³⁵ RUBIN W.S. (1970), p. 48

¹³⁶ RUBIN W.S. (1970), p. 48-50

ze niet meer aan de typische rechthoekige canvassen die iets representeren, waarop iets te zien is alsof men door een venster zou kijken. Deze schilderijen krijgen daarentegen als het ware een formele, quasi sculpturale kwaliteit waardoor ze eerder met een object worden gerefereerd.

Ook door de verfsoort onderscheiden de werken van de aluminium-reeks zich van het traditioneel gangbare. Stella gebruikte immers een metaalkleurige verf, zoals die in commerciële verfwinkels werd verkocht. William S. Rubin gaf in zijn boek een verklaring: de zwarte verf die hij gebruikte in zijn vorige werken verwees nog steeds naar de clair-obscur lichtwerking, en dus de ruimte door deze techniek werd gecreëerd.¹³⁷ De aluminiumverf daarentegen, zo stelde Stella:

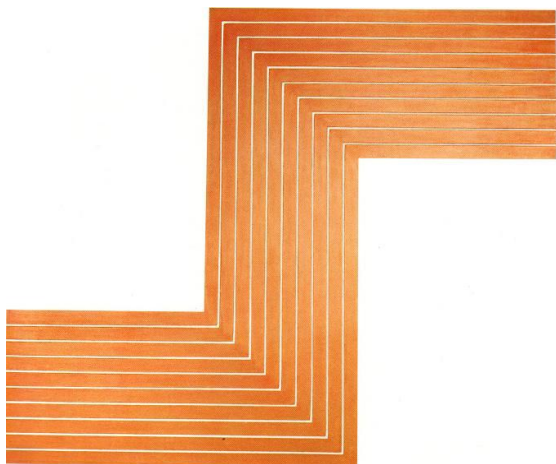
“had a quality of repelling the eye in the sense that you couldn’t penetrate it very well. It was a kind of surface that wouldn’t give in, and would have less soft, landscape-like or naturalistic space in it. I felt that it had the character of being slightly more abstract. But there was also a lot of ambiguity in it. It identifies as its own surface, yet it does have a slightly mysterious quality in one sense. You know it’s on the surface, but it catches just enough light to have a shimmer. That shimmering surface has very much its own kind of surface illusionism, its own self-contained space.”

Het is duidelijk dat bij Frank Stella niet alleen de vorm, maar ook door de verfsoort een belangrijke rol speelt in de ruimtewerking. Beide elementen versterken het objectmatige karakter van de schilderijen en zorgen er voor dat Stella’s kunstwerken zich ver verwijderen van de traditionele opvattingen omtrent (picturale) ruimte.

Echter in 1960-61, kort na het maken van de ‘Aluminum paintings’, schilderde Stella zes grote Copper paintings’ (afb. 27). Deze werken zijn, zoals de naam reeds laat uitschijnen, eveneens in een metaalkleurige verf vervaardigd, maar gaan een stap verder in de vormgeving. De doeken van deze reeks ondergingen immers veel radicalere ingrepen. In tegenstelling tot de aluminium-reeks, waar de

¹³⁷ RUBIN W.S. (1970), p. 60

vormgeving zich meestal beperkte tot het (functioneel) verwijderen van de niet beschilderde delen, werden er nu veel grotere delen weg gesneden.



afb. 27. Frank Stella, Ophir, 1960-61, koperverf op doek, 250,19 x 210,19 cm, James Holderbaum collectie, Smith college, Northampton, Massachusetts.

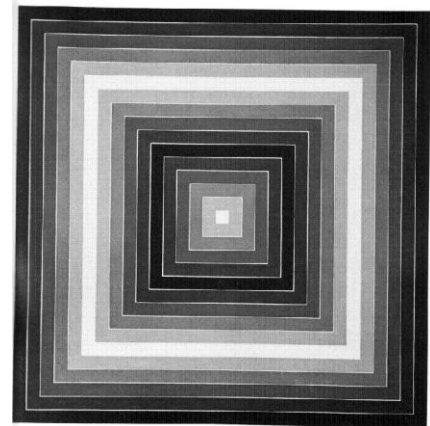
Deze radicale vormgeving heeft er voor gezorgd dat er heel wat onenigheid ontstond omtrent Stella's nieuwe werk, aldus Rubin. Door de extreme vormen van de doeken plaatsten sommige waarnemers uit die tijd de schilderijen niet langer onder het vaandel van de schilderkunst, maar onder dat van de sculptuur en het reliëf. Hoewel deze werken ongetwijfeld aanleiding hebben gegeven tot enkele ruimtelijke ontwikkelingen die zich later, bij de minimal art, zouden voordoen, stelde Rubin dat Stella deze 'Copper paintings' toch niet als sculptuur beschouwd. Zijn voornaamste doelstelling was het verkennen van de limieten van de schilderkunstige conventies. In de jaren – en kunstwerken – die volgden op de 'Copper paintings' zou Stella dan ook vol overgave verder de grenzen van het genre uitdagen.¹³⁸

In 1962 schildert Frank Stella terug enkele werken op een rechthoekig doek. Hoewel dit op het eerste zicht een terugval lijkt te zijn in zijn artistieke ontwikkeling, is niets minder waar. De configuratie van de werken bestond uit een sequentie van concentrische banden rond een centraal vierkant. De concentrische strepen werden in vijf verschillende grijstinten geschilderd en kenden een schommelend verloop tussen wit en zwart. Deze trapsgewijze opeenvolging van grijswaarden zorgden er voor dat er, voor het eerst in Stella's oeuvre, sprake is

¹³⁸ RUBIN W.S. (1970), p. 68

van een recessieve ruimte, van diepte.¹³⁹ Voorheen werd de picturale ruimte afgevlakt, om zo de nadruk te kunnen leggen op het schilderij als object. In een werk zoals *Cato Manor* (1962, afb. 28) gaat Stella daarentegen de picturale dimensies exploreren. De opeenvolgende sequenties van grijstinten genereren een complexe in-en-uit beweging van picturale ruimte.

afb. 28. Frank Stella, *Cato Manor*, 1962, alkydverf op doek, 215,9 x 215,9 cm, collectie Irvin Blum Gallery, Los Angeles, Californië.



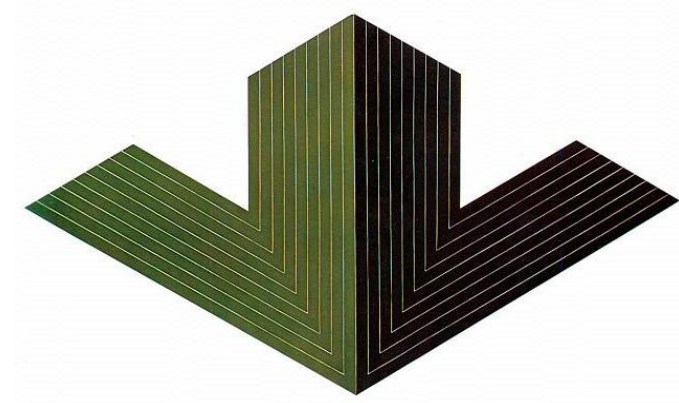
Frank Stella maakte hetzelfde werk eveneens in verschillende kleuren, maar stelde vast dat met polychromie niet dezelfde ruimtelijke gewaarwording kon worden bereikt. De onderlinge relaties van de kleuren zijn immers niet zo goed waarneembaar als die van grijstinten onderling. Daarom is het moeilijk – zelfs onmogelijk – om de kleuren op dezelfde succesvolle manier te structureren zoals de sequentie van licht naar donker, of omgekeerd. Hierdoor vielen de ruimtelijke implicaties van het ontwerpstructuur en het kleurenschema niet langer samen. Na deze werken, door de problemen die hij ermee had ondervonden, stopte Stella tijdelijk met het gebruiken van polychromie. Met het terugkeren naar monochromie, ging hij ook terug grijpen naar de ‘shaped canvasses’.¹⁴⁰

Hij maakte nog verschillende reeksen op gevormde doeken, zoals de ‘polygonal portraits’, een reeks veelhoekige doeken die Stella getiteld heeft met de namen van vrienden. De ‘protractor paintings’ behoren ongetwijfeld tot zijn bekendste werken en de doeken ervan werden gevormd door combinaties van halve cirkels zoals het werk *Harran II* (1967, afb. 29).

¹³⁹ RUBIN W.S. (1970), p. 76

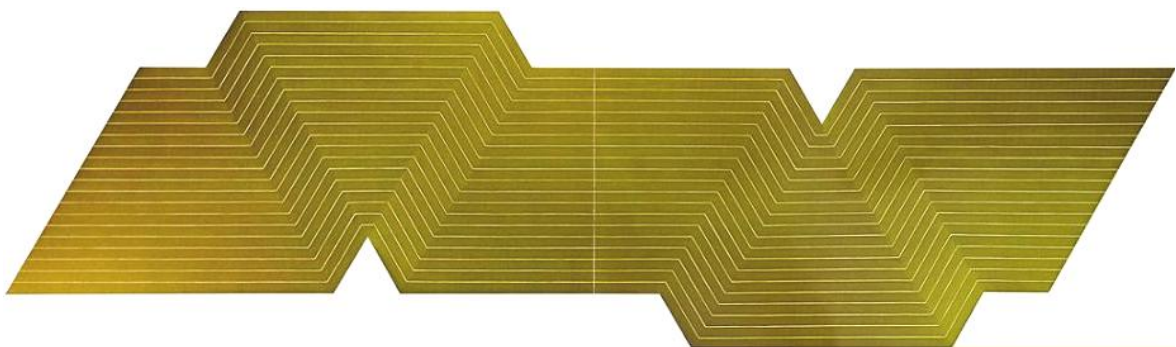
¹⁴⁰ RUBIN W.S. (1970), p. 78

afb. 29. Frank Stella, *Harran II*, 1967, polymeerverf op doek, 304,8 x 609,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



afb. 30. Frank Stella, *Ifafa II*, 1964, metaalpoeder in polymeeremulsie op doek, 194,95 x 342, 27 cm, collectie van Mr. en Mevr. Robert C. Skull, New York.

Er zijn ook nog de bekende 'V-shaped' paintings (afb. 30), die vaak werden gecombineerd tot complexe gehelen. Eén werk, *De la nada Vida a la nada Muerte* (1965, afb. 31), die in het verlengde van deze reeks ligt, heeft een heel complexe dieptewerking.



afb. 31. Frank Stella, *De la nada Vida a la nada Muerte*, 1965, metaalpoeder in polymeeremulsie op doek, 274.32 x 548.64 cm, collectie Irvin Blum Gallery, Los Angeles, Californië.

De vier zones met diagonale lijnen lijken naar voor of naar achter te bewegen in het beeldvlak. Opnieuw bereikt Stella een ruimtelijke diepte door kleurschakeringen aan te brengen in de verf. In de diagonale delen bracht hij de verf op een andere manier aan waardoor het licht op een andere wijze wordt gebroken en gereflecteerd.¹⁴¹ Echter, in dit werk wordt de ruimtewerking die door de verschillende kleurwaarden wordt veroorzaakt nog door een andere factor geïntensifieerd. Het is volgens mij namelijk de vorm van het doek die er mee voor zorgt dat de indruk opgewekt wordt dat er een zekere drie-dimensionaliteit vervat zit in het twee-dimensionale schilderij. Toch gaat Frank Stella het ontstaan van die drie-dimensionaliteit counteren door alle lijnen parallel te houden in plaats van ze te laten convergeren volgens de regels van het perspectief. Volgens Rubin zorgt dit parallellisme er voor dat de optische suggesties van convexe en concave diepte geabsorbeerd worden in de twee-dimensionale configuratie.¹⁴² Met andere woorden het zorgt er voor dat 2D en 3D met elkaar versmelten. De logische vraag die hier op volgt is dan ook of de toeschouwer hier nu met een tweedimensionaal vlak of een driedimensionale illusionistische ruimte wordt geconfronteerd. Frank Stella zelf gaf hierop tijdens een interview een toepasselijk antwoord:

*“Mathematicians talk now about figures of 1.78 dimensions, or 2.3 dimensions. ... It seems to me that there’s some hint of this kind of chaotic, ambiguous figuration in painting, with its inherent three-dimensional illusionism in constant tension with its two-dimensional surfaces. Pictorial space is one in which you have two-dimensional forms tricked out to give the appearance of three-dimensional ones, so that the space you actually perceive comes down somewhere in between. And somewhere in between isn’t a bad analogy for my work. I work away from the flat surface but I still don’t want to be three-dimensional; that is, totally literal... more than two dimensions but short of three so, for me, 2.7 is probably a very good place to be.”*¹⁴³

Deze stelling spreekt voor zich. Echter, Stella verwees met deze uitspraak niet alleen naar schilderijen zoals *De la nada Vida a la nada Muerte* (1965, afb. 31),

¹⁴¹ RUBIN W.S. (1970), p. 104

¹⁴² RUBIN W.S. (1970), p. 104

¹⁴³ RUBIN W.S. (1987), p. 77

maar ook naar de kunstwerken die hij tijdens de jaren zeventig had gemaakt. Immers, zo schreef Arnason, in die jaren zou hij zich meer en meer gaan richten naar een soort 'drie-dimensioneel geschilderd reliëf', zoals bijvoorbeeld *Eskimo curlew* (1976, afb. 32).¹⁴⁴



afb. 32. Frank Stella, *Eskimo curlew*, 1976, mixed media op aluminium, 251,5 x 321,4 cm, Portland Art Museum, Oregon.

Het is dan ook een terechte opmerking van Arnason wanneer hij zegt dat het steeds moeilijker werd om Stella's kunstwerken onder één noemer te plaatsen. Hoewel ze al altijd een dubbelzinnige positie bekleedden, die zich ergens tussen schilderij en sculptuur bevonden, gaat hij zich vanaf 1970 letterlijk tussen het twee-dimensionale en drie-dimensionale vlak begeven, weg van het vlakke oppervlak maar toch niet helemaal. Het zijn geen vrijstaande sculpturen, maar ook geen reliëfs zoals blijkt uit onderstaand fragment.

Jones: "*You still call these paintings?*"

Stella: "*Yes. They are, in fact, paintings.*"

...

Jones: "*Where do you stand on 'purity'?*"

¹⁴⁴ ARNASON H.H. (2004), p. 547

Stella: *"I don't know. Wherever I happen to be."*¹⁴⁵

Stella was duidelijk overtuigd van het feit dat zijn 'drie-dimensionale geschilderde reliëfs' wel degelijk tot de categorie van schilderijen behoorden. Immers, zo stelde hij, *"in the end, all paintings are painted objects."*¹⁴⁶ Echter, zo stelde Rubin, er moet niet zozeer een onderscheid gemaakt worden tussen schilderkunst en sculptuur, maar wel tussen het picturale en het sculpturale.¹⁴⁷ Stella is zijn hele carrière bezig geweest met het uitbreiden van de grenzen en mogelijkheden van het picturale, en niet van het sculpturale. Bovendien merkte Rubin terecht op dat het hier om reliëfs gaat – niet om vrijstaande sculpturen – die oorspronkelijk picturaal zijn.¹⁴⁸ De reliëfs zijn geworteld in de picturale ruimte, maar deinen uit in de reële ruimte. Misschien is dit wel de voornaamste reden geweest voor Stella om zijn werk ergens rond de 2.7 dimensies te situeren.

Stella was duidelijk meer dan zomaar een 20^{ste}-eeuwse kunstenaar. Hij koos er niet voor om zoals Kaprow de schilderkunst op te geven voor de happening in de reële ruimte, noch koos hij er voor om in Oldenburgs voetsporen te treden. Hij was een kunstschilder die overtuigd was van de kracht van de schilderkunst en bracht als ontdekkingsreiziger de grenzen ervan in kaart. Doorheen zijn carrière heeft hij voortdurend en op verschillende manieren geprobeerd die grenzen te verleggen en uit te breiden, niet in het minst op het vlak van ruimte. Door de objectmatige benadering van zijn vroegste schilderijen heeft hij een geheel nieuwe invalshoek geïntroduceerd wat de conceptuele opvattingen omtrent ruimte betreft. Het schilderij manifesteerde zich als een ding, een object in de reële ruimte, zonder daarmee het bestaan van een picturale ruimte te ontkennen. Hij evolueerde vervolgens geleidelijk naar een meer sculpturale, geschilderde reliëfs die zich op een tussenpositie bevinden. Ze bevatten meer dan twee dimensies, maar minder dan drie. Zijn schilderijen begeven zich ergens in het spanningsveld tussen de reële en picturale ruimte. Het is dan ook quasi onmogelijk om de ruimtewerking van Stella's latere schilderijen op een eenduidige manier te omschrijven. William

¹⁴⁵ RUBIN W.S. (1987), p. 7

¹⁴⁶ RUBIN W.S. (1987), p.7

¹⁴⁷ RUBIN W.S. (1987), p. 18

¹⁴⁸ RUBIN W.S. (1987), p. 18

S. Rubin ondernam naar mijn mening een geslaagde poging om deze moeilijk te determineren ruimte alsnog te duiden:

*“The relief space measured by actual three-dimensional forms is constantly being fused and confused with alternative spatial cues suggested by color, painterly brushwork patterns, and eliding forms. Withing this ‘mixed’ space – at once literal, optical, and illusive – Stella wanted the shifting planes of his irregular curves to create a modern version of “that spatial mobility which the humen figure articulated in the illusionism of the Old Masters.”*¹⁴⁹

Door de voortdurende fusie van 2D en 3D spreekt Rubin hier terecht over een ‘mixed space’. Bovendien positioneert Frank Stella zich hierdoor pal tussen de twee kunstenaars die in het vorige deel aan bod kwamen: Richard Estes en Donald Judd. De ene richtte zich volledig op de picturale ruimte en de andere koos voor kunstwerken die zich enkel in de reële ruimte manifesteerden. Een interessante spanning, die de moeite loont om van naderbij onderzocht te worden.

¹⁴⁹ RUBIN W.S. (1987), p. 73

DEEL III: VERGELIJKING

INLEIDING

In dit derde deel wordt de vergelijking behandeld tussen Donald Judd en Richard Estes. Men zou kunnen stellen dat deze twee kunstenaars het culminatiepunt zijn van voorgaande ontwikkeling en in feite zelfs van de hele discussie omtrent ruimte in de kunstgeschiedenis. Hun kunstwerken verschillen zoals dag en nacht. Judd's werk is zoals we zagen driedimensionaal, abstract, niet representatief, enz.. Terwijl Estes' oeuvre net het toonbeeld is van representatieve schilderkunst. Toch vraag ik mij af of er achter deze uiterlijke tweespalt toch niet enkele gelijkenissen kunnen schuil gaan.

Om dat na te gaan gebruik ik – zoals reeds aangegeven – de tekst 'Specific Objects' van Judd als vertrekpunt. Vandaar dat er eerst, in hoofdstuk vijf, een woordje uitleg gegeven wordt over deze tekst, vooraleer aan de feitelijke vergelijking te beginnen. In het zesde hoofdstuk wordt er in eerste instantie dieper ingezoomd op de sterke, uiterlijke verschillen en de redenen hiervoor. Daarna ga ik via enkele concrete aspecten na of er toch, ondanks de uiterlijke tegenstellingen geen gelijkenissen te bespeuren zijn.

HOOFDSTUK 5: SPECIFIC OBJECTS

5.1 Een ‘gemythologiseerde’ tekst

“During the course of 1964, Judd used the discursive skills acquired during his studies to articulate his artistic secret, a secret that he had been consistently working on in relative isolations since 1961.”¹⁵⁰

Met deze zin introduceerde Thomas Kellein de tekst *Specific Objects* van Donald Judd. Hoewel er op zich niets fout aan is, moet er toch opgemerkt worden dat de tekst in de loop der jaren – en ook hier – ietwat “gemythologiseerd” werd. Hoewel Judd het zo niet bedoelde werd – en wordt – de tekst door veel kunsthistorici als het eerste manifest van de Minimal Art beschouwd. Donald Judd zelf verfoeide nochtans elke associatie van zijn naam of kunstwerken met een nieuwe kunststroming, zoals blijkt uit de tekst zelf:

“The new three-dimensional work doesn’t constitute a movement, school or style. The common aspects are too general and too little common to define a movement. The differences are greater than the similarities. The similarities are selected from the work; they aren’t a movement’s first principles or delimiting rules.”¹⁵¹

Toch kan en mag deze tekst volgens mij wel beschouwd worden als dé tekst waarin de ideeën van een nieuwe artistieke tendens voor het eerst duidelijk gearticuleerd werden. Doch, het essay omschrijven als het neerpennen van een “*artistic secret*” zoals Kellein deed, vind ik wat overdreven en doet het al te geheimzinnig klinken. Desalniettemin mag er niet voorbijgegaan worden aan het belang van dit ongewoon lange artikel, geschreven in de typisch laconieke stijl van Donald Judd.

¹⁵⁰ KELLEIN T. (2002), p. 41

¹⁵¹ JUDD D. (1987), p. 115

5.2 Een essay over verandering

Zoals reeds aangegeven in het citaat schreef Judd de tekst in 1964. De tekst werd echter pas in 1965 gepubliceerd in het *Arts Yearbook 8*, nadat Judd het grondig herzien had. Het essay “*recorded a trend which was a sign of decisive change*”¹⁵², en het is ook hierin dat het belang van *Specific Objects* gesitueerd moet worden. Dat het een duidelijk teken van verandering was, bleek ook uit deze even beroemde als beruchte openingszin:

*“Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture.”*¹⁵³

In wat daarop volgt staaft Judd zijn visie omtrent de noodzaak van driedimensionaliteit van de kunst. Het nieuwe werk was niet langer schilderkunst, noch was het sculptuur, het waren drie-dimensionale objecten. Judd noemde ze specifieke objecten. In de tekst beargumenteerde hij zijn stelling en gaf hij een hele reeks voorbeelden om dit te staven. Vreemd genoeg vermeldde hij geen enkel kunstwerk uit zijn eigen oeuvre. Des te interessanter is het voor ons om zijn werk er eveneens op te betrekken.

5.3 In het verlengde van een ontwikkeling

Hoewel de hierboven geciteerde openingszin duidelijk een verandering aankondigde, zag Judd toch connecties tussen het nieuwe werk en dat van vroegere kunstenaars zoals Pollock, Rothko, Stella, Oldenburg en nog enkele anderen. Hij gaf voorbeelden van die kunstenaars hun werk, maar waagde zich niet aan een comparatieve studie van die verschillende artistieke contexten, zo merkte Kellein terecht op.¹⁵⁴

Toch, door het vermelden van deze voorbeelden en met de beruchte openingszin in het achterhoofd kunnen we stellen dat Judd reeds bij andere kunstenaars een

¹⁵² SEROTA N. (ed.) (2004), p. 250

¹⁵³ JUDD D. (1987), p. 115

¹⁵⁴ KELLEIN T. (2002), p. 42

duidelijke start zag van de verschuiving naar de derde dimensie. Hij plaatst zich op die manier in het verlengde van de ruimtelijke ontwikkeling uit het vorige hoofdstuk, die startte bij Pollock en het “open” karakter van diens werk waardoor er meer ruimte werd gesuggereerd dan er in feite aanwezig was – of kon zijn – op of in het doek. Kunstenaars, zoals Allan Kaprow, hebben zich tegen Pollock, en de abstract expressionisten in het algemeen, afgezet maar erkenden tegelijk toch vaak dat ze ook schatplichtig waren aan de ruimtelijke expansie die Pollock op gang heeft gebracht. De schilderkunst werd door Kaprow de rug toe gekeerd maar vond geleidelijk, via de beschilderde objecten en environments van Claes Oldenburg, terug een bestaansmogelijkheid in het werk van Frank Stella.

Toch was de schilderkunst van Frank Stella niet meer wat het voorheen was. De schilderkunst was gegroeid, uitgebreid en had ook enigszins een ambigue positie ingenomen. De grenzen van het medium waren enigszins vervaagd en de schilderkunst begaf zich in het vaarwater van de beeldhouwkunst. In de ontwikkeling van Stella's oeuvre komt deze “versmelting” steeds nadrukkelijker op de voorgrond. Zijn schilderijen werden steeds meer sculpturaal. Immers, Frank Stella meende dan ook dat elk beschilderd object een schilderij was. Deze zeer brede definitie van schilderkunst kondigt in zekere zin de kern van de zaak aan, althans wat deze onderzoekspaper betreft. Frank Stella's oeuvre is namelijk in zekere zin de ‘voorbode’ van de relatie tussen Judd en Estes. Door zijn ‘mixed space’, zijn onbesliste positie tussen de tweede en derde dimensie, bevindt hij zich op ruimtelijk vlak namelijk pal tussen beide kunstenaars. Frank Stella bevindt zich op het kruispunt waar één weg zich opsplijt in twee andere.

De ene weg wordt bewandeld door Judd. Hij maakt – in het verlengde van bovenvermelde kunstenaars – de werkelijke overstap naar driedimensionaliteit, de reële ruimte. Hij is de volgende in het rijtje Amerikaanse kunstenaars die zich verzet hadden tegen het ‘Europese’ illusionisme en er in slaagden materiële objecten te creëren *‘that held specific interest (a central concept for Judd), as opposed to creating pictures’*¹⁵⁵. Richard Estes koos er echter wel voor om

¹⁵⁵ SHIFF R., ‘Donald Judd, Safe from Birds’, in: SEROTA N. (ed.) (2004), p. 35

beelden te creëren. Hij volgde een andere weg die leidt naar tweedimensionaliteit en de illusionistische picturale ruimte.

5.4 Tweespalt of artistiek duet?

Hoewel Judd zich in de tekst duidelijk afzet tegen elke vorm van illusionisme kan men zich toch afvragen in hoeverre de verschillende wegen die de kunstenaars kozen uit elkaar lopen. Kunnen we hier spreken over een echte tweespalt waarbij de visies van de kunstenaars onverenigbaar blijken? Of moet de relatie tussen beide eerder beschouwd worden als een artistiek duet waarbij beide kunstenaars een andere partij spelen in hetzelfde muziekstuk? Met andere woorden, zijn ze ondanks de uiterlijke verschillen van hun kunst niet met hetzelfde begaan?

Om dat na te gaan, is het noodzakelijk eerst dieper in te gaan op de onmiskenbare uiterlijke verschillen. Daarna kan men pas nagaan of er ook – ondanks de verschillen – sprake is van een gelijkaardige benadering van het concept ruimte.

HOOFDSTUK 6: VERGELIJKING

6.1 Duidelijke uiterlijke verschillen

Het feit dat de kunstwerken van Judd en Estes zodanig van elkaar verschillen, is een gevolg van het 'geloof' in een andere soort ruimte. In zijn essay *Specific Objects* verduidelijkt Judd dan ook waarom hij niet, zoals Estes, voor de picturale ruimte koos.

6.1.1 Specifieke vs. picturale ruimte

*“Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface.”*¹⁵⁶

In de eerste plaats, zo meende Judd, is de 'actual space' intrinsiek sterker en specifieker dan verf op een doek. De reële ruimte maakt immers komaf met elke vorm van illusionisme en voorgestelde ruimte, waardoor de reële ruimte veel directer is. Dit is belangrijk aangezien Judd in de eerste plaats geïnteresseerd was in de directe relatie die ontstaat tussen het object en zijn omgeving, de toeschouwers. Deze relatie kan in feite enkel en alleen tot stand komen als het object zich ook effectief in de reële ruimte begeeft en dit is volgens Judd onmogelijk te bereiken via de traditionele schilderkunst. Thomas Kellein stelde namelijk dat: *“The fact that a conventional painting, as it were, blindly seemed to lay claim to a space of its own, was what Judd was challenging with his new works.”*¹⁵⁷ Omdat traditionele schilderkunst een eigen ruimte opeiste, was het onmogelijk een echt directe relatie te realiseren tussen het object en de omgeving. In de reële ruimte kon dit wel.

¹⁵⁶ JUDD D. (1987), p. 121

¹⁵⁷ KELLEIN T. (2002), p. 39

Echter, hetgeen Judd als één van de meest verwerpelijke relictten van de Europese kunsttraditie beschreef, omarmt Estes net in zijn schilderijen. Zijn schilderijen getuigen van een sterke illusionistische, picturale ruimte, die versterkt en benadrukt wordt door zijn *“allover sharp focus”*¹⁵⁸. Alles dat te zien was op het doek, hoe dichtbij of hoe veraf ook, was even scherp. Hij plaatst zichzelf op die manier in het verlengde van die Europese traditie, of de traditie van illusionistische schilderkunst, waar Judd zich tegen verzette. Richard Estes, en de fotorealisten in het algemeen, zo stelde Linda Chase, *“re-accepted the challenge of a fully illusionistic painting style”*¹⁵⁹.

De keuze voor een andere soort ruimte, uitte zich aldus in een andere soort kunst. Richard Estes' schilderijen sluiten aan bij zijn keuze voor de picturale ruimte. Donald Judd daarentegen schreef de schilderkunst af, wat resulteerde in een andere, nieuwe kunstvorm: *“a type of art never seen before.”*¹⁶⁰

6.1.2 Specifieke objecten vs. schilderijen

*“The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it.”*¹⁶¹

Met deze woorden verliet Donald Judd het domein van de schilderkunst definitief. De voornaamste reden hiervoor is, zoals men kan lezen, het feit dat een schilderij op zich al een gedetermineerde vorm is. De compositie van een schilderij wordt dus zowel op het tweedimensionale en driedimensionale niveau bepaald of gelimiteerd door de randen van het rechthoekige doek. Het is dan ook niet te verwonderen dat Judd enkele alinea's eerder het volgende opmerkte over de schilder- en beeldhouwkunst:

¹⁵⁸ WILMERDING J. (2006), p. 17

¹⁵⁹ CHASE L.. (2002), p. 14

¹⁶⁰ SHIFF R. (2002), p. 8

¹⁶¹ JUDD D. (1987), p. 116

*“They are particular forms circumscribed after all, producing fairly definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions is an obvious alternative.”*¹⁶²

Schilderkunst en beeldhouwkunst waren voorbijgestreefd, ‘passé’ zo zou men kunnen stellen. Beide vormen waren niet langer in staat vernieuwend te zijn, aangezien ze hun limiet bereikt hadden en begrensde vormen geworden waren. De voornaamste reden echter om de twee kunstvormen af te schrijven was het illusionisme dat hen zo kenmerkte. In het ‘nieuwe werk’ wilde men van die limieten af, echter:

*“The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again, not in it as it is being done by those who developed the last advanced versions.”*¹⁶³

Zonder namen te noemen verwees Judd hier ongetwijfeld naar kunstenaars als Pollock en Stella. Zij belichamen de laatste vernieuwingen in de schilderkunst. In hun kunst heeft de schilderkunst zijn eigen limieten ontdekt. Althans, zo moet Judd er over gedacht hebben, aangezien hij geen ander alternatief meer zag dan het gebruiken van de drie dimensies. Uiteraard had dit consequenties voor het soort kunstwerken die hij zou maken. Die moesten zich in de reële ruimte manifesteren als onafhankelijke, op zichzelf (be)staande voorwerpen. Hij omschreef ze met het begrip ‘specific objects’. Maar wat bedoelt Judd nu precies met een specifiek object?

Een specifiek object is tamelijk gemakkelijk te omschrijven. Misschien nog het best met een reeds vermelde uitspraak van Frank Stella: *“What you see, is what you see.”*¹⁶⁴ Het werk refereert aan niets buiten zichzelf, het is wat het is en niet meer dan dat. Donald Judd omschreef dit met het begrip polarisatie, een term die volgens hem voor het eerst toepasbaar was op het werk van Jackson Pollock: *“The elements and aspects of Pollock’s paintings are polarized rather than*

¹⁶² JUDD D. (1987), p. 115

¹⁶³ JUDD D. (1987), p. 115

¹⁶⁴ RUBIN W.S. (1970), p. 41-42

*amalgamated... Everything is fairly independent and specific.*¹⁶⁵: zo stelde hij. In feite staat die polariteit gelijk aan het afwijzen van het illusionisme zoals dat gekend is in de traditionele schilderkunst, zoals het in Richard Estes' oeuvre naar voor komt. Immers: *"Polarity keeps things as they really are, existing in "actual space", neither falsely flat nor falsely deep.*"¹⁶⁶ Materiaal, kleur en ruimte worden niet samen getransformeerd tot de voorstelling van iets anders, een illusionistisch beeld. Integendeel, door het specifiek gebruik ervan wordt elke vorm van ruimtelijke illusie in de kiem gesmoord. Op die manier wordt het kunstwerk een concreet of specifiek object dat aanwezig is in de reële ruimte en in relatie staat met alle andere objecten en iedereen die zich in dezelfde ruimte begeeft. Richard Shiff vatte het kort en bondig samen: *"It wasn't sculpture as he knew it. It wasn't painting as he knew it. He might have called it "space work"."*¹⁶⁷

Specifieke objecten, zo zou men op het eerste zicht denken, zijn hierdoor de tegenpool van schilderijen. Alhoewel, niet van alle schilderijen, zo merkte Judd zelf reeds op:

*"Stella's shaped paintings involve several important characteristics of three-dimensional work. The periphery of a piece and the lines inside correspond. The stripes are nowhere near being discrete parts. The surface is farther from the wall than usual, though it remains parallel to it. Since the surface is exceptionally unified and involves little or no space, the parallel plane is unusually distinct."*¹⁶⁸

De aanzet tot het nieuwe driedimensionale werk heeft dus, zoals reeds duidelijk werd, zijn oorsprong in de abstracte schilderkunst van halfweg de 20^{ste} eeuw. Daarom kan het dus ook niet omschreven worden als de tegenpool van de schilderkunst. Toch waren de specifieke objecten van Judd – en de werken van de minimalisten in het algemeen – in zekere zin een reactie op de traditionele schilderkunst. Het was een reactie tegen de figuratie, de compositie en het illusionisme zoals die eeuwenlang in de (Europese) schilderkunst heeft bestaan. Opdat er een relatie zou kunnen tot stand komen tussen het kunstwerk-object en

¹⁶⁵ JUDD D. geciteerd in: SHIFF R. (2002), p. 12

¹⁶⁶ SHIFF R. (2002), p. 13

¹⁶⁷ SHIFF R. (2002), p. 5

¹⁶⁸ JUDD D. (1987), p. 120

zijn omgeving, moest men zich van die Europese traditie los maken. Van Isacker stelde dat wat buiten het object lag pas belangrijk kon worden, wanneer de interne structurele ontwikkeling, m.a.w. de compositie, tot een minimum gereduceerd werd.¹⁶⁹

Donald Judd zette zich dus duidelijk af tegen de (traditionele) kunstvorm van zijn tijdgenoot Richard Estes. In Estes' werk is er namelijk geen sprake van polariteit, integendeel, alle elementen amalgameren en transformeren tot een illusionistisch, figuratief en gecomponeerd beeld. Terwijl Judd zich dus wou bevrijden van de Europese traditie, sloot Estes zich er net bij aan.

Ondanks de keuze van beide kunstenaars voor een andere soort ruimte en daarmee samenhangende andere kunstvorm, is het toch mogelijk om beide kunstenaars hun visie omtrent het concept ruimte te vergelijken aan de hand van een aantal concrete aspecten.

6.2 Enkele duidelijke 'gelijkenissen'

Het is gevaarlijk om te spreken over gelijkenissen wanneer men het over Donald Judd en Richard Estes heeft. Uiteraard omdat ze in hun kunst begaan zijn met een andere soort ruimte. Toch kunnen enkele 'gelijkenissen' – in de betekenis van een 'gelijkaardige of parallelle benadering' van die verschillende ruimtes – in hun werk herkend worden.

6.2.1 Het kunstwerk–object in relatie met de toeschouwer

Een eerste concreet aspect waar een parallel getrokken kan worden tussen het werk van Donald Judd en Richard Estes is de bijzondere relatie die ontstaat tussen het kunstwerk en de toeschouwer. Hoewel Judd's opinie was dat het bij een traditioneel schilderij – en vooral de daarbij horende illusionistische ruimte – niet mogelijk was een directe relatie tussen het kunstwerk en de kijker tot stand te laten komen, moet dit in het geval van Estes' schilderijen toch enigszins

¹⁶⁹ VAN ISACKER P. (1987), p. 34

genuanceerd worden. Om dit aan te tonen grijpen we best terug naar enkele voorbeelden.



afb. 33. Donald Judd, *Untitled*, 1963, Cadmiumrode olieverf op hout met ijzeren buis, 56,2 x 115,1 x 77,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.

Zoals de meeste minimalistische kunstwerken heeft een werk van Donald Judd een bijzondere impact op de toeschouwer die zich in dezelfde (reële) ruimte begeeft. Een werk zoals *Untitled* uit 1963 (afb. 33), wordt immers niet waargenomen zoals een traditionele sculptuur. Het staat niet op een sokkel, het representeert niets en het is wat het is: een specifiek object dus. Hierdoor ontstaat er een geheel andere gewaarwording, niet zozeer van het kunstwerk, maar eerder van zichzelf. De confrontatie met het werk *Untitled 1963* is dan ook een duidelijke ruimtelijke gewaarwording. Als toeschouwer word je je bewust van je eigen aanwezigheid, je eigen positie in de ruimte ten opzichte van het object. In zijn licenciaatsverhandeling verwees Van Isacker in verband hiermee naar het werk van Maurice Merleau-Ponty, getiteld *Phénoménologie de la Perception*, dat reeds in verband gebracht werd met het minimalisme.¹⁷⁰ Merleau-Ponty zag het lichaam als een mogelijkheid tot exteriorisatie van het Ik, een exteriorisatie tegenover een ander Ik, die noodzakelijk is opdat het Ik werkelijk kan bestaan. De minimalisten, zo ging Van Isacker verder, voelden de noodzaak aan tot het creëren van

¹⁷⁰ VAN ISACKER P. (1987), p. 76

duidelijke objecten op menselijke schaal, die telkens weer opnieuw moeten gedefinieerd worden vanuit een actueel, welbepaald gezichtspunt. Het is dus pas in die specifieke relatie dat het object bestaat, dat de toeschouwer bestaat en de ruimte ertussen en er rond gedefinieerd wordt.

Een andere opmerking van Martin Engler sloot aan bij wat Van Isacker stelde. Namelijk, de ruimtelijke gewaarwording die ontstaat bij werk van Donald Judd is niet mogelijk vanuit één standpunt.¹⁷¹ Men moet zich in de ruimte begeven – en bewegen – om zich ten volle bewust te worden van zichzelf, ten opzichte van het object en de omgeving. Sterker nog, zo stelde Engler, de specific objects van Judd *“transform him [de toeschouwer, ed.] and his real surroundings into an integral part of the work through the extrovert sensuality of the surfaces and the ambiguity of their inner spaces.”*¹⁷²

Een schilderij van Richard Estes daarentegen kan men slechts vanuit één standpunt benaderen, maar toch is er ook hier sprake van een ruimtelijke gewaarwording. Dit is zeker het geval bij zijn ‘reflections’, zo stelde Wilmerding:

*“These reflections become agents of the most subtle perceptual ambiguity and visual complexity. Sometimes reflected shapes appear on planes parallel to the picture surface; other times they are on surfaces angling obliquely away from the viewer. They variously define space, bend it, expand and contract it, restructuring our perception of depth and activating our position in relation to what is before us.”*¹⁷³

Door de visuele fusie van elementen die zich in en buiten de picturale ruimte bevindt wordt de toeschouwer in het werk opgezogen, wordt hij net zoals Engler het beschreef bij Judd een integraal deel van het kunstwerk. Echter, in plaats van met een reëel, specifiek object geconfronteerd te worden, wordt de toeschouwer geconfronteerd met een hele reeks objecten en vormen in de picturale ruimte. Men zou zelfs kunnen stellen dat de toeschouwer, tijdens het kijken naar een werk

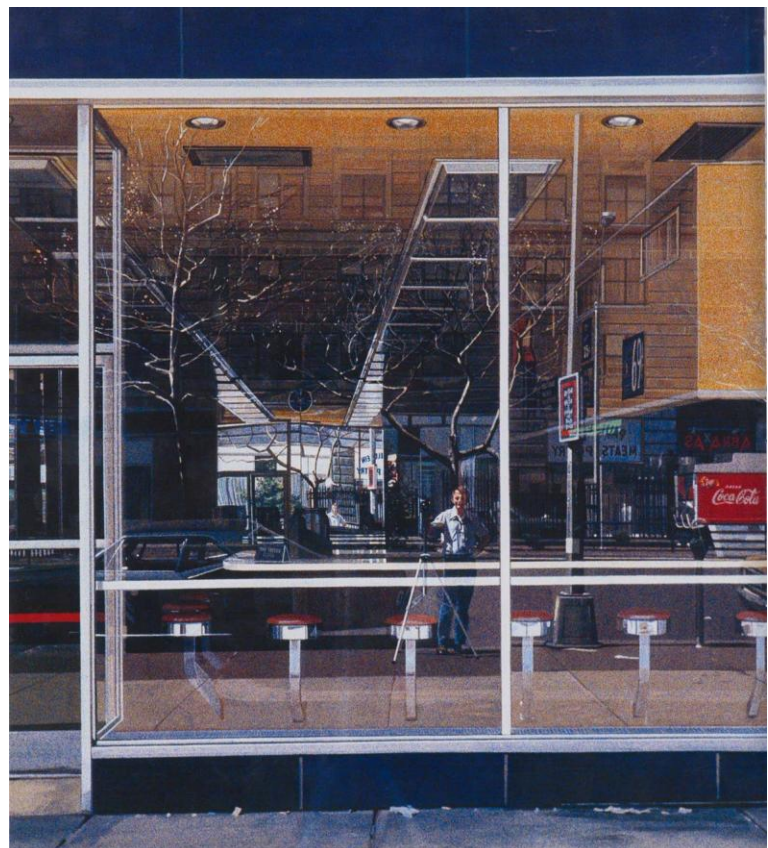
¹⁷¹ ENGLER M., ‘Specific objects – The Illusion of Factuality’, in: ELGER D. (ed.) (2000), p. 56

¹⁷² ENGLER M., ‘Specific objects – The Illusion of Factuality’, in: ELGER D. (ed.) (2000), p. 73

¹⁷³ WILMERDING J. (2006), p. 9

zoals *Double Self-Portrait* uit 1976 (afb. 34), zich als het ware zelf de fotograaf waant die de foto nam waarop het schilderij werd gebaseerd. Of anders gezegd, de lens van de camera die het beeld capteerde, valt samen met het oog van de toeschouwer, waardoor de confrontatie met wat op het doek te zien is veel directer is.

afb. 34. Richard Estes, *Double Self-Portrait*, 1976, olieverf op doek, 61 x 91,4 cm, b.n.t.



Het is alsof hierdoor het schilderij als een spiegel fungeert, en net zoals bij Judd er voor zorgt dat de kijker zich gewaar wordt van zijn eigen positie ten opzichte van wat er te zien is. De reële ruimte waarin de toeschouwer zich bevindt versmelt, fuseert als het ware, met de picturale ruimte van het schilderij waardoor een ruimtelijke gewaarwording tot stand kan komen.

Zowel bij Estes als bij Judd kan men dus spreken over een ruimtelijke gewaarwording die ontstaat in de relatie tussen toeschouwer en object. In beide gevallen wordt men zich bewust van de eigen positie ten opzichte van het kunstwerk. Echter, toch is er een duidelijk verschil te bemerken tussen beide kunstenaars. De relatie tussen kunstwerk en toeschouwer situeert zich bij Judd

volledig in de reële ruimte, bij Estes niet. Bij de fotorealist is de ruimtelijke gewaarwording het gevolg van een fusie tussen reële en picturale ruimte en moet dit over de grenzen van de verschillende ruimtes heen gesitueerd worden. Anderzijds is de aard van de relatie ook anders bij Judd en Estes. Het zich bewust worden van de eigen perceptie, de eigen positie houdt bij Judd een actieve participatie in. De toeschouwer moet rond het object bewegen om de ruimtelijke gewaarwording als het ware te activeren. Bij Estes daarentegen is de relatie tussen het schilderij en de toeschouwer eerder passief, vanuit één enkel standpunt moet men zich laten opnemen in het beeld.

6.2.2 *Het spel met interne en externe ruimtes*

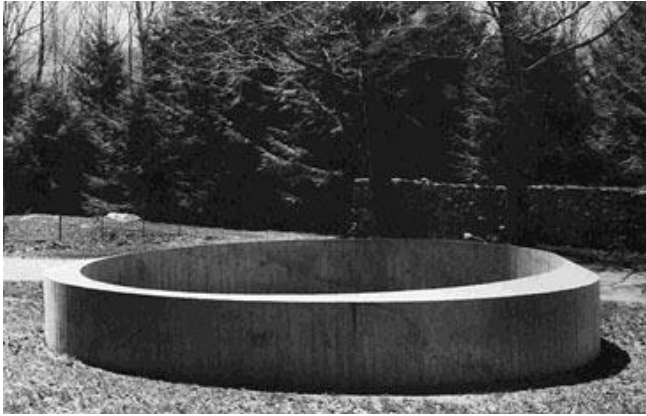
Een ander interessant gegeven waar een gelijkaardige benadering kan herkend worden, is het spel met interne en externe ruimte die bij beide kunstenaars duidelijk te bemerken is. Ook hier kunnen enkele voorbeelden meer duidelijkheid scheppen.

Donald Judd was zeer begaan met de ruimtes die werden gedefinieerd door een object. Een kunstwerk bepaalde volgens Judd niet alleen de ruimte die het innam of afsloot van de rest, het determineerde ook de ruimte rondom: *“If two objects are close together they define the space in between.”*¹⁷⁴ Echter, één enkel object kan evengoed de omliggende ruimte definiëren, aangezien het in een directe relatie staat met zijn omgeving, de muren van het museum, de toeschouwers die voorbij kuieren, enzovoort. Met andere woorden, Judd's specifieke objecten definiëren telkens twee ruimtes, namelijk de interne ruimte van het werk en de externe ruimte tussen het object en zijn omgeving.

Richard Shiff gaf een interessant voorbeeld die dit aspect duidelijk illustreert. Het is een betonnen cirkel uit 1971 die zich in de open lucht bevindt (afb. 35). Richard Shiff becommentarieerde het werk en stelde het volgende: *“Here a single (or whole) object in the land creates different spaces of different character inside and outside its bounded surfaces.”*¹⁷⁵

¹⁷⁴ JUDD D. (1994), p. 72

¹⁷⁵ SHIFF R. (2002), p. 15



afb. 35. Donald Judd, *Untitled* (outdoor concrete ring made for Philip Johnson), 1971, a.n.t.

Dit creëren van een interne en externe ruimte komt ook duidelijk naar voor in andere werken zoals de 'floor box' *Untitled* uit 1966 (afb. 36). In dit werk gaat Judd niet alleen interne en externe ruimte creëren, hij speelt nu zelfs met het contrast tussen beide. Het werk bestaat uit twee metalen panelen en drie oranje-kleurige plexiglasplaten. Dit resulteerde in *"a volumetric shape with utterly clear dimensions that is transparent and coloured..."*¹⁷⁶ Het creëren van ruimte door middel van kleur was dan ook één van de aspecten waar Judd bewust naar op zoek ging in zijn kunst: *"Judd imagined new ways of using color to create space, and not necessarily with paint."*¹⁷⁷ De oranje kleur van het plexiglas "markeert" als ware letterlijk de interne ruimte.

afb. 36. Donald Judd, *Untitled*, 1966, Amberkleurig plexiglas en roestvrij staal, 50,8 x 122 x 86,4 cm, Froehlich Collection, Stuttgart.



¹⁷⁶ STOCKEBRAND M., 'Catalogue', in: SEROTA N. (ed.) (2004), p. 187

¹⁷⁷ SHIFF R. (2002), p. 5

Echter, het transparante oranje plexiglas definieert dan wel de interne ruimte, maar net zoals de metalen platen reflecteert het tegelijk ook de omliggende ruimte waardoor de toeschouwer zich tegelijk van de interne en externe ruimte gewaar wordt. Net zoals bij Estes' reflecties sprake was over een visuele fusie, zou men deze term ook hier bij Judd kunnen toepassen. Deze 'floor box' van Judd kan dan ook vergeleken worden met werk van Richard Estes, die in zijn schilderijen ook met (de relatie tussen) interne en externe ruimtes speelt.

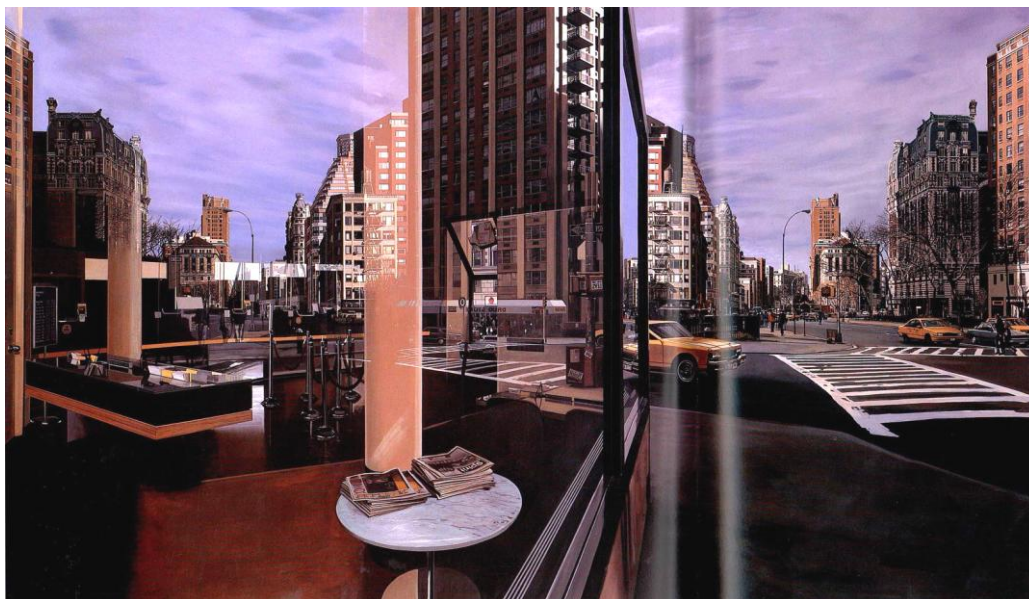
In feite speelt Estes ook in quasi al zijn reflecties met de dualiteit tussen interne en externe ruimte. In een uitzonderlijke zeefdruk, getiteld *Movies* (afb. 37), wordt dit duidelijk. De grote glazen glaspartijen die vooraan in het beeld, evenwijdig met het beeldvlak te zien zijn, kunnen vergeleken worden met het oranje plexiglas van Judd's bovenvermelde werk uit 1966. Net zoals daar wordt de externe ruimte gereflecteerd terwijl de interne ruimte achter het glas ook nog steeds zichtbaar is. In de reflectie op het glas is meer te zien dan wat er zich in die picturale ruimte bevindt.



afb. 37. Richard Estes, *Movies*, 1981, zeefdruk, reeks van 250, 50,2 x 69, 9 cm, b.n.t.

In een ander, veel recenter schilderij, is de simultane transparantie en reflectie nog veel sterker aanwezig. Het werk dateert uit 1995-96 en is getiteld *Spirit* (afb. 38). Het is onnodig veel woorden te spenderen aan de relatie tussen interne en

externe ruimte in dit schilderij, aangezien het beeld veel duidelijker voor zichzelf spreekt.



afb. 38. Richard Estes, *Spirit*, 1995-96, olieverf op doek, 96,5 x 165.1 cm, Collectie van Rick en Monica Segal, New York.

Beide kunstenaars spelen met de grens tussen beide ruimtes. Echter, ook hier moet weer opgemerkt worden dat dit spel met interne en externe ruimte bij beide kunstenaars op een ander niveau plaats vindt. Men zou het als volgt kunnen stellen: Judd speelt met de interne en externe reële ruimte, terwijl Estes' reflecties spelen met de interne en externe picturale ruimte.

6.2.3 Formele benadering en ritmeren van de ruimte

In de meest recente monografie over Richard Estes, sprak de auteur Wilmerding van een andere parallel tussen de fotorealist en het minimalisme. Hoewel de uitweiding hierover veel te beknopt is, schetste hij toch kort waar er de gelijkenis zich situeerde. Samen met heel wat andere kunstcritici zag Wilmerding immers parallellen tussen de fotorealisten hun "*reductive formulations and rhythmic organizational grids*"¹⁷⁸ en het formalisme van de minimalisten. Met andere woorden volgens de auteur zou er een gelijkenis bemerkt kunnen worden tussen het werk van Richard Estes en dat van Donald Judd, althans op formeel vlak. Ik

¹⁷⁸ WILMERDING J. (2006), p. 10

sluit mij daar bij aan, want volgens mij getuigt het werk van beide kunstenaars duidelijk van een zekere formele benadering, die zich ondermeer uit in een duidelijke ritmering van de ruimte.

Het formalisme in Judd's werken is volgens mij meer dan duidelijk genoeg. De strakke, abstracte vormtaal die hij hanteerde blijkt uit al zijn werken. Nu kan men zich de vraag stellen of er in het geval van Richard Estes ook sprake is van een dergelijk formalisme. Hoewel het niet in elk werk echt naar voor komt, meen ik toch in sommige schilderijen een zekere formalistische benadering te bespeuren. Een werk zoals *Eiffel Tower Restaurant* uit 1981 (afb. 39) getuigt hier zeker van door de sterke formele compositie. Uiteraard gaat het hier niet om abstracte vormen zoals bij Judd, maar dat hoefde volgens Estes ook niet: *"The abstract quality of reality is far more exciting than most of the abstract painting that I see."*¹⁷⁹ Estes ging op zoek naar de abstracte, formele kwaliteit van de werkelijkheid, terwijl Judd dit zelf creëerde. Estes speelde tweedimensionale vormen tegen elkaar uit op het vlakke doek en Judd 'puzzelde' met driedimensionale objecten in de reële ruimte.



afb. 39. Richard Estes, *Eiffel Tower Restaurant*, 1981, olieverf op doek, 50,2 x 69, 9 cm, b.n.t.

¹⁷⁹ ESTES R., geciteerd in: WILMERDING J. (2006), p. 15

Het spelen of puzzelen met vormen van beide kunstenaars heeft ook implicaties voor de ruimte. Bij Estes uitte zich dit vooral in die schilderijen waar de ruimte opgedeeld geraakt door een vlak – meestal een etalage of venster – en de ruimte op die manier opdeelde, waardoor er vaak duizelingwekkende perspectieven ontstonden, met een complexe ruimtewerking tot gevolg. Het werk *D Train* uit 1988 is een duidelijk voorbeeld hiervan (afb. 40). Een vlak, in dit geval een venster van een trein, snijdt het beeldvlak waardoor de ruimte opgedeeld geraakt en er een zekere ritmering ontstaat die versterkt wordt in de verschillende evenwijdige vormen die het snijdende vlak echoën.



afb. 40. Richard Estes, *D Train*, 1988, olieverf op doek, 91,4 x 182,9 cm, b.n.t.

Dit is een gegeven dat vaak terugkeerde in de schilderijen van Richard Estes. De verschillende snijdende muurvlakken, glaspartijen, enz. waren een duidelijk resultaat van Estes' zoektocht naar de mogelijkheden om ruimte te ordenen, te ritmeren op een plat vlak.

Ook Donald Judd zocht naar verschillende mogelijkheden om ruimte te ritmeren. In een aantal werken ging hij zelfs specifiek op zoek naar de verschillende mogelijkheden om ruimte te ritmeren. Op het einde van de jaren '80 maakte Judd een reeks van twaalf 'floor boxes' die zouden getoond worden in de Staatliche Kunsthalle Baden-Baden in Duitsland. Alle twaalf de werken waren open aan de bovenzijde en waren onderverdeeld met vlakken die van de basis tot halve hoogte reikten of van halve hoogte tot aan de bovenzijde, zoals duidelijk wordt uit het

voorbeeld *Untitled* uit 1989 (afb. 41). Judd had reeds eerder dergelijke werken gemaakt die zowel op de vloer als tegen de wand werden geplaatst, maar zoals Marianne Stockebrand opmerkte: “*this group posits a new rythmical division of space.*”¹⁸⁰



afb. 41. Donald Judd, *Untitled*, 1989, zuiver geanodiseerd aluminium met amber-kleurig en zwart plexiglas, 100 x 200 x 200 cm, Bernier/ Eliades Gallery and Tanit Gallery.

Beide kunstenaars zijn duidelijk bezig met de mogelijke opdelingen van de ruimte of de verschillende mogelijkheden om die te ritmeren. Een duidelijke overeenkomst dus, al moet het wel opnieuw benadrukt worden dat ze dit ‘onderzoek’ wel in een verschillende ruimte voeren.

6.2.4 Gedesubjectieerde ruimte

Ondanks het feit dat het fotorealisme en minimalisme nauwelijks met elkaar in verband werden gebracht, is er toch nog een belangrijk gelijkenis die het vermelden waard is. In haar essay *The not-so-innocent Eye: Photorealism in context* merkte Linda Chase immers het volgende op:

¹⁸⁰ STOCKEBRAND M., ‘Catalogue’, in: SEROTA N. (ed.) (2004), p. 225

*“No matter how realistically painted a Photorealist painting may be, you know you are looking at a picture. There is no mistaking it for the real thing – unless of course the real thing is the photograph, which, in a way, for the Photorealist it is.”*¹⁸¹

Deze uitspraak brengt ons bij een uiterst interessant punt, namelijk het objectmatige karakter van de fotorealistische schilderijen. De gelijkenis met Jasper Johns' vlaggen is niet ver zoek.¹⁸² Net zoals hij het object – de Amerikaanse vlag – liet samenvallen met het doek, waardoor het schilderij zich meer als object manifesteerde, zo ging Richard Estes te werk met foto's. Het vreemde gevolg hiervan is dat er zowel een zekere diepte als vlakheid ontstond, want wat is er vlakker dan het oppervlak van een foto? Linda Chase omschreef het als *“full-blown illusionistic depth with an ironic bow to the flatness of the picture plane”*¹⁸³ en zag hierin een duidelijke link met het objectieve minimalisme, net zoals de auteurs van het boek *The Visual Arts: A History* die het volgende stelden:

*“The extreme purism and formalism of Minimalist art did not fail to arouse reactions, of which Photo-realism... was the most obvious, though it is often misunderstood. So far from being a revival of academic realism this style is as objective or object-oriented as Minimalism itself”*¹⁸⁴

Een kunstenaar als Richard Estes at van twee wallen, zo zou men kunnen stellen. Enerzijds stonden hij en zijn collega-fotorealist in voor een heropleving van het academische realisme, maar anderzijds sloten hun ideeën toch ook deels aan bij het gedachtegoed van een stroming zoals het minimalisme.

De vraag is nu natuurlijk wat dit met het ruimteconcept te maken heeft. Om daar een antwoord op te geven, moet ik verwijzen naar desubjectiveringsproces van het minimalisme waar Van Isacker in zijn these over heeft geschreven: *“elke band van het object met de persoonlijke leefwereld van de beeldhouwer wordt*

¹⁸¹ CHASE L.. (2002), p. 15

¹⁸² Zie punt 4.4 Frank Stella: mixed space

¹⁸³ CHASE L.. (2002), p. 15

¹⁸⁴ HONOUR H., FLEMING J. (1991), p. 239

*uitgeschakeld, het beeld wordt een ding als een ander.*¹⁸⁵ Door de objectmatige benadering van hun kunstwerken namen de minimal artists duidelijk afstand van de intense subjectieve beleving van de kunstcreatie zoals dat bij de abstract expressionisten het geval was. Van Isacker stelde dat dit gevolgen had voor de ruimte die gecreëerd wordt.¹⁸⁶ Die intense ervaring van het individuele zelf, zo meende hij, ging gepaard met het scheppen van een ontoegankelijke, private en niet reële ruimte. Wanneer de minimalisten nu elke band tussen het object en de kunstenaar verbreken, vervalt ook het die gesloten, private ruimte, aldus Van Isacker. Het kunstwerk wordt een object, en de ruimte wordt gedesubjectiveerd.

Bij de fotorealistische werken van Estes' is een gelijkaardige desubjectivering te bemerken. Door gebruik van foto's krijgt het schilderij ook de status van een object. De lens van de camera – het objectief – objecteert het beeld en Richard Estes *"transforms the act of the camera into acts of art"*¹⁸⁷. Het nemen van een foto is immers een technisch proces, behalve het richten van de lens en het instellen van lichtsterkte en sluitertijd kan de fotograaf zelf niet veel beslissen in het ontstaan van het beeld. Ook wanneer Estes dit beeld dan letterlijk transformeert naar een doek blijft dit objectieve karakter bestaan. De desubjectivering van het beeld, van de picturale ruimte wordt bij Estes vaak nog eens versterkt door de afwezigheid van mensen. De lege straatbeelden stralen een zekere ijzige steriliteit uit, waardoor ze wezenloos lijken en ontdaan zijn van elke vorm van individuele emotie.

Het is duidelijk dat bij beide kunstenaars er duidelijk sprake is van een desubjectiveringsproces die een duidelijke impact heeft op het concept ruimte. De reële ruimte bij Donald Judd en de picturale ruimte bij Richard Estes worden systematisch ontdaan van elke referentie aan het individu dat hen creëerde.

¹⁸⁵ VAN ISACKER P. (1987), p. 55

¹⁸⁶ VAN ISACKER P. (1987), p. 56

¹⁸⁷ WILMERDING J. (2006), p. 15

CONCLUSIE

Wat zijn nu de conclusies die men kan trekken uit dit hele verhaal? Om hierop een goed antwoord te geven moeten we terugdenken aan de vraagstelling die aan het begin van dit onderzoek opgegeven werd. In eerste instantie wou ik nagaan in hoeverre deze kunstenaars in het ruimer kader geplaatst konden worden. Anders gezegd wou ik nagaan hoe ze zich verhouden ten opzichte van de evolutie omtrent het denken over ruimte. Is er sprake van continuïteit of breken de kunstenaars hun visies met de ontwikkeling die werd geschetst? Het was echter niet alleen de bedoeling de twee kunstenaars in een evolutie te situeren, maar vooral om hun visies tegenover elkaar te plaatsen. Kan er gesproken worden over duidelijke tegenstellingen of zijn er eerder gelijkenissen te bemerken? Wat zijn de implicaties van hun typerende kunstvorm voor het ruimtelijke aspect? In wat hieronder volgt zal ik een passend antwoord trachten te formuleren op elk van deze vragen.

*“From the first cave paintings until the invention of photography, the history of painting had largely been the history of the artist’s attempt to accurately capture some aspects of the three-dimensional world on a two-dimensional surface.”*¹⁸⁸, zo stelde Linda Chase en ze heeft, als je het mij vraagt, ook gelijk. Echter, in de schilderkunst van de twintigste eeuw was er een andere merkwaardige ontwikkeling te bemerken. Een ontwikkeling die de ruimte niet wou weergeven op de manier zoals hierboven omschreven werd, maar een tendens waarbij de ruimte zelf een steeds belangrijker gegeven werd in de creatie en ervaring van kunst. De ruimte was dus niet langer het resultaat van enkele optische trucjes, maar eerder een zelfstandig hoofdaspect van het kunstwerk. Van de sierlijke bewegingen van Pollock en de explosie van de picturale ruimte, via de theatrale happenings van Kaprow, de immersieve environments van Oldenburg en de ambigue positie van Stella’s schilderkunst kwamen we terecht bij Donald Judd die voor het eerst expliciet stelde dat ruimte één van de hoofd aspecten was in de kunst: *“Space is now a main aspect of present art.”*¹⁸⁹ Hiermee was ruimte dus niet langer het

¹⁸⁸ CHASE L.. (2002), p. 13

¹⁸⁹ JUDD D. (1994), p. 72

resultaat van de combinatie van verschillende elementen zoals vormen en kleur, maar een gegeven waarmee en waarin gewerkt kon worden.

Het is dan ook overduidelijk waarom Donald Judd perfect in het verlengde van de geschetste ontwikkeling kan gesitueerd worden. In het geval van Richard Estes is dit echter niet zo voor de hand liggend. Hoewel de relatie tussen hem en Judd – tussen tweedimensionaliteit en driedimensionaliteit – reeds aangekondigd werd in het werk van Frank Stella, past hij toch niet echt in het rijtje van kunstenaars die werden vermeld. Hij is eerder een buitenbeentje die op het eerste zicht een stap terug lijkt te zetten in die ontwikkeling van het ruimtelijke aspect. Doch, ook Estes schakelt zich in die ontwikkeling in, weliswaar niet zo duidelijk als Donald Judd. Estes zette de trend naar de driedimensionaliteit niet verder, maar ging daarentegen het aspect ruimte benaderen vanuit zijn specifieke standpunt, dat van een sterk doorgedreven realistische – en tegelijk illusionistische – schilderkunst. Beide kunstenaars verhouden zich dus op een verschillende manier tot de ontwikkeling die in het tweede deel geschetst werd. In het geval van Donald Judd kan men spreken van continuïteit, terwijl er bij Estes eerder moet gesproken worden van een breuk, vooral op stilistisch en formeel vlak door de terugkeer naar een figuratieve, realistische schilderijstijl. Net daarom was het zo interessant hun visies met elkaar te confronteren. Maar, wat hebben we uit de vergelijking tussen de visie van beide kunstenaars geleerd?

Zoals bleek uit het essay uit 1965 van Donald Judd, *Specific Objects*, koos deze kunstenaar voor een andere soort ruimte dan Richard Estes. Die keuze had implicaties op het soort kunst dat Judd zou maken. Door het creëren van kunstwerken die zich moesten manifesteren in de reële ruimte ontstond een type van kunstobjecten dat Judd omschreef met de term 'specifieke objecten'. Deze specifieke objecten stonden in een schril contrast met de 'traditionele' schilderijen van Richard Estes die daarmee expliciet voor de picturale, illusionistische ruimte koos.

Door de keuze voor een verschillende ruimte en de daaruit voortvloeiende verschillende soort kunst, kan men niet anders dan vaststellen dat de kunstenaars hun visie omtrent het concept ruimte wel degelijk verschilt. In feite is het correcter

van dit omgekeerd te stellen: hun verschillende visie op het concept ruimte ligt aan de basis van de duidelijke uiterlijke tegenstelling.

Echter, ondanks dat verschillende standpunt, meen ik dat het toch duidelijk geworden is dat er enkele 'gelijkenissen' te bespeuren zijn. Niettegenstaande het feit dat ze voor een andere soort ruimte kozen, benaderden ze die toch op een gelijkaardige manier. Zoals bleek uit enkele concrete aspecten, waren er in de twee verschillende visies enkele duidelijke parallellen te bemerken.

Men zou zich nu nog de bijkomende vraag kunnen stellen welke visie het beste antwoord biedt op de 'problematiek' van het concept ruimte. Volgens mij zou het antwoord als volgt luiden: geen van beide, of beter gezegd allebei. Het betreft hier immers twee andere visies met elk hun eigen specifieke kwaliteiten. De visies van beide kunstenaars in een vergelijking van goed – fout gieten lijkt mij onrechtvaardig. Wat zo belangrijk en interessant is in deze casus is net het feit dat Judd en Estes een ander mogelijk antwoord bieden op eenzelfde problematiek.

Dit blijkt ook duidelijk uit het slotfragment van David Batchelor's tekst in de catalogus van Judd-tentoonstelling in het Tate museum:

*"The point, however, is not that these works do not refer, but that they are not pictures and they don't represent pictorially. They are not windows onto a world, but objects in the world. They are not concerned with traditional illusionism but with making real illusions. They refer not by picturing but by presenting, not by evoking but by embodying the colours and surfaces of the city."*¹⁹⁰

Donald Judd's specifieke objecten kunnen als het ware gezien worden als 'samples' van de realiteit. Immers: *"Judd advocated an art of the real, as opposed to realism."*¹⁹¹

Judd's 'reële kunst' zou men inderdaad kunnen plaatsen tegenover een realistische kunst. Maar als we de opvatting volgen dat de specifieke objecten

¹⁹⁰ BATCHELOR D., 'Everything as Colour', in: SEROTA N. (ed.) (2004), p. 75

¹⁹¹ SHIFF R. (2002), p. 5

gezien kunnen worden als samples van de werkelijkheid, kunnen we dat evengoed stellen van Richard Estes op foto's gebaseerde – en gelijkende – schilderijen. In die zin moet Judd's kunst evenmin als een tegengestelde van Estes' werken beschouwd worden.

Daar waar Estes een reflectie schildert, toont Judd ons een echte reflectie. Daar waar Estes een duizelingwekkend perspectief afbeeldt, laat Judd ons perspectief in de reële ruimte ervaren. Daar waar we bij Estes met de picturale ruimte worden geconfronteerd, toont Judd ons de reële ruimte.

Indien men dus voorbij de in het oog springende uiterlijke verschillen kan kijken, dan zal men zien dat Donald Judd en Richard Estes meer met elkaar gemeen hebben dan men op het eerste zicht zou denken. De gelijkenissen zitten vervat in de verschillende visies. Maar ook deze verschillende visies mogen niet als een tegenstelling getypeerd worden. Integendeel, veel meer dan dat ze elkaar uit te sluiten, vullen ze elkaar aan.

BIBLIOGRAFIE

ARNASON H. H., *History of Modern Art*, Londen, Thames & Hudson, 1977.

ARNASON H. H., *History of Modern Art*, New Jersey, Prentice Hall, 2004.

BATCHELOR D., *Minimalisme*, Bussum, Uitgeverij Thoth, 1999.

BRACHOT I. (ed.), *Hyperrealisme*, Brussel, Galerie Isy Brachot, 1973.

CHASE L., 'The Not-So-Innocent Eye: Photorealism in Context', in: MEISEL L. K., *Photorealism at the Millennium*, New York, Harry N. Abrams inc., 2002.

ELGER D. (ed.), *Donald Judd Colorist*, Bonn, Hatje Cantz publishers, 2000.

HARRISON C., WOOD P. (eds.), *Art in Theory 1900 - 2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell publishing, 2003.

HONOUR H., FLEMING J., *The Visual Arts: A History*, New York, Harry N. Abrams, 1991.

JANSON H. W., JANSON A. F., *History of Art*, New Jersey, Prentice Hall, 2004.

JUDD D., 'Specific Objects', in: JUDD D., *Complete Writings 1975–1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, p. 115 - 124.

JUDD D., 'Some aspects of color in general and red and black in particular', in: *Artforum*, zomer 1994, p. 70 - 79.

KARMEL P. (ed.), *Jackson Pollock: Interviews, Articles, and Reviews*, New York, Harry N. Abrams inc., 1999.

KELLEIN T., *Donald Judd. Early work 1955 - 1968*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002.

LANDAU E.G., *Jackson Pollock*, Londen, Thames & Hudson, 2005.

LEGG A. (ed.), *Claes Oldenburg* [tentoonstellingscatalogus], Amsterdam, Stedelijk Museum, 16/01/1970 - 15/03/1970.

LUCIE-SMITH E., *Super Realism*, Oxford, Phaidon Press, 1979.

MALPAS J., *Realism*, Bussum, Uitgeverij Thoth, 2000.

MARZONA D., GROSENICK U. (ed.), *Minimal Art*, Keulen, Taschen, 2005.

MEISEL L. K., *Photorealism*, New York, Harry N. Abrams inc., 1981.

MEISEL L. K., *Photorealism since 1980*, New York, Harry N. Abrams inc., 1993.

MEISEL L. K., *Photorealism at the Millennium*, New York, Harry N. Abrams inc., 2002.

MEYER J., *Minimalism*, Londen, Phaidon Press, 2000.

NOEVER P. (ed.), *Donald Judd. Architecture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2003.

MEKKINK M., PINGEN R., VAN STRIEN E. (eds.), *Kunst van Nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1970*, Leiden, Primavera Pers, 1995.

N.N., *De Kunst van de 20^{ste} Eeuw*, Bussum, uitgeverij Thoth, 1996.

ROSE B., *Claes Oldenburg*, New York, Museum of Modern Art, 1970.

RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970.

RUBIN W. S., *Frank Stella 1970-1987*, New York, The Museum of Modern Art, 1987.

SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004.

SCHELLMANN J., JITTA M. J., *Donald Judd. Prints and Works in Editions*, Keulen - New York, Edition Schellmann, 1993.

SHIFF R., 'A space of one to one', in: *Donald Judd : 50 x 100 x 50, 100 x 100 x 50: anodized aluminum, brass, copper, stainless steel, plexiglass, plywood, Cor-ten steel*, New York, Pace Wildenstein, 18/10/2002 - 16/11/2002, p. 5 - 23.

VAN ISACKER P., *Over de relatie object - ruimte in het minimalisme* [onuitg. thesis], Gent, Universiteit Gent, 1987.

VARNEDOE K. en KARMEEL P., *Jackson Pollock*, New York, The Museum of Modern Art, 1998.

WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006.

WETZEL C., *40 Eeuwen Schilderkunst. Een overzicht*, Tielt, Lannoo, 1984.

BIJLAGEN

JUDD D., 'Specific Objects', in: JUDD D., *Complete Writings 1975–1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, p. 115 - 124.

Specific Objects

Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not in painting and sculpture is also diverse. But there are some things that occur nearly in common.

The new three-dimensional work doesn't constitute a movement, school or style. The common aspects are too general and too little common to define a movement. The differences are greater than the similarities. The similarities are selected from the work; they aren't a movement's first principles or delimiting rules. Three-dimensionality is not as near being simply a container as painting and sculpture have seemed to be, but it tends to that. But now painting and sculpture are less neutral, less containers, more defined, not undeniable and unavoidable. They are particular forms circumscribed after all, producing fairly definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms. The use of three dimensions is an obvious alternative. It opens to anything. Many of the reasons for this use are negative, points against painting and sculpture, and since both are common sources, the negative reasons are those nearest commonage. "The motive to change is always some uneasiness: nothing setting us upon the change of state, or upon any new action, but some uneasiness." The positive reasons are more particular. Another reason for listing the insufficiencies of painting and sculpture first is that both are familiar and their elements and qualities more easily located.

The objections to painting and sculpture are going to sound more intolerant than they are. There are qualifications. The disinterest in painting and sculpture is a disinterest in doing it again, not in it as it is being done by those who developed the last advanced versions. New work always involves objections to the old, but

these objections are really relevant only to the new. They are part of it. If the earlier work is first-rate it is complete. New inconsistencies and limitations aren't retroactive; they concern only work that is being developed. Obviously, three-dimensional work will not cleanly succeed painting and sculpture. It's not like a movement anyway, movements no longer work; also, linear history has unraveled somewhat. The new work exceeds painting in plain power, but power isn't the only consideration, though the difference between it and expression can't be too great either. There are other ways than power and form in which one kind of art can be more or less than another. Finally, a flat and rectangular surface is too handy to give up. Some things can be done only on a flat surface. Lichtenstein's representation of a representation is a good instance. But this work which is neither painting nor sculpture challenges both. It will have to be taken into account by new artists. It will probably change painting and sculpture.

The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it. In work before 1946 the edges of the rectangle are a boundary, the end of the picture. The composition must react to the edges and the rectangle must be unified, but the shape of the rectangle is not stressed; the parts are more important, and the relationships of color and form occur among them. In the paintings of Pollock, Rothko, Still and Newman, and more recently of Reinhardt and Noland, the rectangle is emphasized. The elements inside the rectangle are broad and simple and correspond closely to the rectangle. The shapes and surface are only those which can occur plausibly within and on a rectangular plane. The parts are few and so subordinate to the unity as not to be parts in an ordinary sense. A painting is nearly an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references. The one thing overpowers the earlier painting. It also establishes the rectangle as a definite form; it is no longer a fairly neutral limit. A form can be used only in so many ways. The rectangular plane is given a life span. The simplicity required to emphasize the rect-

angle limits the arrangements possible within it. The sense of singleness also has a duration, but it is only beginning and has a better future outside of painting. Its occurrence in painting now looks like a beginning, in which new forms are often made from earlier schemes and materials.

The plane is also emphasized and nearly single. It is clearly a plane one or two inches in front of another plane, the wall, and parallel to it. The relationship of the two planes is specific; it is a form. Everything on or slightly in the plane of the painting must be arranged laterally.

Almost all paintings are spatial in one way or another. Yves Klein's blue paintings are the only ones that are unspatial, and there is little that is nearly unspatial, mainly Stella's work. It's possible that not much can be done with both an upright rectangular plane and an absence of space. Anything on a surface has space behind it. Two colors on the same surface almost always lie on different depths. An even color, especially in oil paint, covering all or much of a painting is almost always both flat and infinitely spatial. The space is shallow in all of the work in which the rectangular plane is stressed. Rothko's space is shallow and the soft rectangles are parallel to the plane, but the space is almost traditionally illusionistic. In Reinhardt's paintings, just back from the plane of the canvas, there is a flat plane and this seems in turn indefinitely deep. Pollock's paint is obviously on the canvas, and the space is mainly that made by any marks on a surface, so that it is not very descriptive and illusionistic. Noland's concentric bands are not as specifically paint-on-a-surface as Pollock's paint, but the bands flatten the literal space more. As flat and unillusionistic as Noland's paintings are, the bands do advance and recede. Even a single circle will warp the surface to it, will have a little space behind it.

Except for a complete and unvaried field of color or marks, anything spaced in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in its surround, which suggests an object or figure in its space, in which these are clearer instances

of a similar world – that's the main purpose of painting. The recent paintings aren't completely single. There are a few dominant areas, Rothko's rectangles or Noland's circles, and there is the area around them. There is a gap between the main forms, the most expressive parts, and the rest of the canvas, the plane and the rectangle. The central forms still occur in a wider and indefinite context, although the singleness of the paintings abridges the general and solipsistic quality of earlier work. Fields are also usually not limited, and they give the appearance of sections cut from something indefinitely larger.

Oil paint and canvas aren't as strong as commercial paints and as the colors and surfaces of materials, especially if the materials are used in three dimensions. Oil and canvas are familiar and, like the rectangular plane, have a certain quality and have limits. The quality is especially identified with art.

The new work obviously resembles sculpture more than it does painting, but it is nearer to painting. Most sculpture is like the painting which preceded Pollock, Rothko, Still and Newman. The newest thing about it is its broad scale. Its materials are somewhat more emphasized than before. The imagery involves a couple of salient resemblances to other visible things and a number of more oblique references, everything generalized to compatibility. The parts and the space are allusive, descriptive and somewhat naturalistic. Higgins' sculpture is an example, and, dissimilarly, Di Suvero's. Higgins' sculpture mainly suggests machines and truncated bodies. Its combination of plaster and metal is more specific. Di Suvero uses beams as if they were brush strokes, imitating movement, as Kline did. The material never has its own movement. A beam thrusts, a piece of iron follows a gesture; together they form a naturalistic and anthropomorphic image. The space corresponds.

Most sculpture is made part by part, by addition, composed. The main parts remain fairly discrete. They and the small parts are a collection of variations, slight through great. There are hierarchies

of clarity and strength and of proximity to one or two main ideas. Wood and metal are the usual materials, either alone or together, and if together it is without much of a contrast. There is seldom any color. The middling contrast and the natural monochrome are general and help to unify the parts.

There is little of any of this in the new three-dimensional work. So far the most obvious difference within this diverse work is between that which is something of an object, a single thing, and that which is open and extended, more or less environmental. There isn't as great a difference in their nature as in their appearance, though. Oldenburg and others have done both. There are precedents for some of the characteristics of the new work. The parts are usually subordinate and not separate in Arp's sculpture and often in Brancusi's. Duchamp's ready-mades and other Dada objects are also seen at once and not part by part. Cornell's boxes have too many parts to seem at first to be structured. Part-by-part structure can't be too simple or too complicated. It has to seem orderly. The degree of Arp's abstraction, the moderate extent of his reference to the human body, neither imitative nor very oblique, is unlike the imagery of most of the new three-dimensional work. Duchamp's bottle-drying rack is close to some of it. The work of Johns and Rauschenberg and assemblage and low-relief generally, Ortmann's reliefs for example, are preliminaries. Johns's few cast objects and a few of Rauschenberg's works, such as the goat with the tire, are beginnings.

Some European paintings are related to objects, Klein's for instance, and Castellani's, which have unvaried fields of low-relief elements. Arman and a few others work in three dimensions. Dick Smith did some large pieces in London with canvas stretched over cockeyed parallelepiped frames and with the surfaces painted as if the pieces were paintings. Philip King, also in London, seems to be making objects. Some of the work on the West Coast seems to be along this line, that of Larry Bell, Kenneth Price, Tony Delap, Sven Lukin, Brune Conner, Kienholz of course, and others. Some of the work in New York having some or most of the characteristics is

that by George Brecht, Ronald Bladen, John Willenbecher, Ralph Ortiz, Anne Truitt, Paul Harris, Barry McDowell, John Chamberlain, Robert Tanner, Aaron Kuriloff, Robert Morris, Nathan Raisen, Tony Smith, Richard Navin, Claes Oldenburg, Robert Watts, Yoshimura, John Anderson, Harry Soviak, Yayoi Kusama, Frank Stella, Salvatore Scarpitta, Neil Williams, George Segal, Michael Snow, Richard Artschwager, Arakawa, Lucas Samaras, Lee Bontecou, Dan Flavin and Robert Whitman. H. C. Westermann works in Connecticut. Some of these artists do both three-dimensional work and paintings. A small amount of the work of others, Warhol and Rosenquist for instance, is three-dimensional.

The composition and imagery of Chamberlain's work is primarily the same as that of earlier painting, but these are secondary to an appearance of disorder and are at first concealed by the material. The crumpled tin tends to stay that way. It is neutral at first, not artistic, and later seems objective. When the structure and imagery become apparent, there seems to be too much tin and space, more chance and casualness than order. The aspects of neutrality, redundancy and form and imagery could not be coextensive without three dimensions and without the particular material. The color is also both neutral and sensitive and, unlike oil colors, has a wide range. Most color that is integral, other than in painting, has been used in three-dimensional work. Color is never unimportant, as it usually is in sculpture.

Stella's shaped paintings involve several important characteristics of three-dimensional work. The periphery of a piece and the lines inside correspond. The stripes are nowhere near being discrete parts. The surface is farther from the wall than usual, though it remains parallel to it. Since the surface is exceptionally unified and involves little or no space, the parallel plane is unusually distinct. The order is not rationalistic and underlying but is simply order, like that of continuity, one thing after another. A painting isn't an image. The shapes, the unity, projection, order and color are specific, aggressive and powerful.

Painting and sculpture have become set forms. A fair amount of their meaning isn't credible. The use of three dimensions isn't the use of a given form. There hasn't been enough time and work to see limits. So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into. The characteristics of three dimensions are those of only a small amount of work, little compared to painting and sculpture. A few of the more general aspects may persist, such as the work's being like an object or being specific, but other characteristics are bound to develop. Since its range is so wide, three-dimensional work will probably divide into a number of forms. At any rate, it will be larger than painting and much larger than sculpture, which, compared to painting, is fairly particular, much nearer to what is usually called a form, having a certain kind of form. Because the nature of three dimensions isn't set, given beforehand, something credible can be made, almost anything. Of course something can be done within a given form, such as painting, but with some narrowness and less strength and variation. Since sculpture isn't so general a form, it can probably be only what it is now – which means that if it changes a great deal it will be something else; so it is finished.

Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted.

A work needs only to be interesting. Most works finally have one quality. In earlier art the complexity was displayed and built the quality. In recent painting the complexity was in the format and the few main shapes, which had been made according to various interests and problems. A painting by Newman is finally no simpler

than one by Cézanne. In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. 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. European art had to represent a space and its contents as well as have sufficient unity and aesthetic interest. Abstract painting before 1946 and most subsequent painting kept the representational subordination of the whole to its parts. Sculpture still does. In the new work the shape, image, color and surface are single and not partial and scattered. There aren't any neutral or moderate areas or parts, any connections or transitional areas. The difference between the new work and earlier painting and present sculpture is like that between one of Brunelleschi's windows in the Badia di Fiesole and the façade of the Palazzo Rucellai, which is only an undeveloped rectangle as a whole and is mainly a collection of highly ordered parts.

The use of three dimensions makes it possible to use all sorts of materials and colors. Most of the work involves new materials, either recent inventions or things not used before in art. Little was done until lately with the wide range of industrial products. Almost nothing has been done with industrial techniques and, because of the cost, probably won't be for some time. Art could be mass-produced, and possibilities otherwise unavailable, such as stamping, could be used. Dan Flavin, who uses fluorescent lights, has appropriated the results of industrial production. 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. Also, of course, the qualities of materials – hard mass, soft mass, thickness of 1/32, 1/16, 1/8 inch, pliability, slickness, translucency, dullness – have unobjective uses. The

vinyl of Oldenburg's soft objects looks the same as ever, slick, flaccid and a little disagreeable, and is objective, but it is pliable and can be sewn and stuffed with air and kapok and hung or set down, sagging or collapsing. Most of the new materials are not as accessible as oil on canvas and are hard to relate to one another. They aren't obviously art. The form of a work and its materials are closely related. In earlier work the structure and the imagery were executed in some neutral and homogeneous material. Since not many things are lumps, there are problems in combining the different surfaces and colors and in relating the parts so as not to weaken the unity.

Three-dimensional work usually doesn't involve ordinary anthropomorphic imagery. If there is a reference it is single and explicit. In any case the chief interests are obvious. Each of Bontecou's reliefs is an image. The image, all of the parts and the whole shape are coextensive. The parts are either part of the hole or part of the mound which forms the hole. The hole and the mound are only two things, which, after all, are the same thing. The parts and divisions are either radial or concentric in regard to the hole, leading in and out and enclosing. The radial and concentric parts meet more or less at right angles and in detail are structure in the old sense, but collectively are subordinate to the single form. Most of the new work has no structure in the usual sense, especially the work of Oldenburg and Stella. Chamberlain's work does involve composition. The nature of Bontecou's single image is not so different from that of images which occurred in a small way in semi-abstract painting. The image is primarily a single emotive one, which alone wouldn't resemble the old imagery so much, but to which internal and external references, such as violence and war, have been added. The additions are somewhat pictorial, but the image is essentially new and surprising; an image has never before been the whole work, been so large, been so explicit and aggressive. The abatised orifice is like a strange and dangerous object. The quality is intense and narrow and obsessive. The boat and the furniture that Kusama covered with white protuberances have a related intensity and obsessiveness and are also strange objects. Kusama

is interested in obsessive repetition, which is a single interest. Yves Klein's blue paintings are also narrow and intense.

The trees, figures, food or furniture in a painting have a shape or contain shapes that are emotive. Oldenburg has taken this anthropomorphism to an extreme and made the emotive form, with him basic and biopsychological, the same as the shape of an object, and by blatancy subverted the idea of the natural presence of human qualities in all things. And further, Oldenburg avoids trees and people. All of Oldenburg's grossly anthropomorphized objects are manmade – which right away is an empirical matter. Someone or many made these things and incorporated their preferences. As practical as an ice-cream cone is, a lot of people made a choice, and more agreed, as to its appearance and existence. This interest shows more in the recent appliances and fixtures from the home and especially in the bedroom suite, where the choice is flagrant. Oldenburg exaggerates the accepted or chosen form and turns it into one of his own. Nothing made is completely objective, purely practical or merely present. Oldenburg gets along very well without anything that would ordinarily be called structure. The ball and cone of the large ice-cream cone are enough. The whole thing is a profound form, such as sometimes occurs in primitive art. Three fat layers with a small one on top are enough. So is a flaccid, flamingo switch draped from two points. Simple form and one or two colors are considered less by old standards. If changes in art are compared backwards, there always seems to be a reduction, since only old attributes are counted and these are always fewer. But obviously new things are more, such as Oldenburg's techniques and materials. Oldenburg needs three dimensions in order to simulate and enlarge a real object and to equate it with an emotive form. If a hamburger were painted it would retain something of the traditional anthropomorphism. George Brecht and Robert Morris use real objects and depend on the viewer's knowledge of these objects.

Art Yearbook 8, 1986. Reprinted in *Complete Writings 1959-1975: Gallery Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*, New York 1975, p. 181-189.

LIJST MET AFBEELDINGEN

Verklarende woordenlijst:

a.n.t. = afmetingen niet teruggevonden

b.n.t. = bewaarplaats niet teruggevonden

afb. 1. Donald Judd, Z.T., ca. 1950, Olieverf op doek, 77 x 61 cm, Judd Foundation, Marfa, Texas. Foto: KELLEIN T., *Donald Judd. Early work 1955 - 1968*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 54.

afb. 2. Donald Judd, Z.T., houtskool op papier, 27,5 x 35 cm, Collectie van de Judd Foundation, Marfa, Texas. Foto: KELLEIN T., *Donald Judd. Early work 1955 - 1968*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 55.

afb. 3. Donald Judd, *Welfare Island*, 1956, Olieverf op doek, 76 x 101,5 cm, Collectie Judd Foundation, Marfa, Texas. Foto: KELLEIN T., *Donald Judd. Early work 1955 - 1968*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 59.

afb. 4. Donald Judd, *Untitled*, 1958, Olieverf op doek, 71 x 101,7 cm, Collectie Judd Foundation, Marfa, Texas. Foto: KELLEIN T., *Donald Judd. Early work 1955 - 1968*, Keulen, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, p. 64.

afb. 5. Donald Judd, *Untitled*, 1961, Liquitex op doek, 171,4 x 123,2 cm, Private collectie, New York. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004 p. 163.

afb. 6. Donald Judd, *Untitled*, 1961, Olieverf op masoniet en hout met aluminium bakvorm, The Museum of Modern art, New York. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004 p. 163.

afb. 7. Donald Judd, *Untitled*, 1963, Licht Cadmium rode olieverf op hout en paars plexiglas, 49,5 x 123,2 x 123,2 cm, Nalatenschap van Dan Flavin. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004 p. 177.

afb. 8. Donald Judd, *Untitled*, 1972, Koper en licht cadmium-rood email op aluminium, 91,6 x 155,5 x 178,2 cm, Tate Modern, Londen. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004 p. 205.

afb. 9. Donald Judd, *Untitled*, 1990, Blauw geanoniseerd aluminium en plexiglas, 10 delen, elk 23 x 101,6 x 78,7 cm, Tate Modern, Londen. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004 p. 236.

afb. 10. Richard Estes, *Figures on a bench*, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 25.

afb. 11. Richard Estes, *Seated figures in a park*, 1967, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 31.

afb. 12. Richard Estes, *Street scene, San Francisco*, 1967, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 24.

afb. 13. Richard Estes, *Two Figures*, 1967, Pen en inkt op papier, a.n.t., b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 30.

afb. 14. Richard Estes, *Bus window (with reflection of the Flatiron Building)*, 1967-68, Olieverf op paneel, 91,44 x 121,92 cm, b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 41.

afb. 15. Richard Estes, *People's Flowers*, 1971, Olieverf op doek, 152.4 x 101.6 cm, Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 55.

afb. 16. Eugene Atget, *Magasin, Avenue des Gobelins*, 1925, Zwart-wit foto, 22,7 x 17 cm, Collectie George Eastman House. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 66.

afb. 17. Hans Namuth, *Jackson Pollock painting Autumn Rythm*, 1950, zwart-wit foto. Foto: LANDAU E.G., *Jackson Pollock*, Londen, Thames & Hudson, 2005, Cover-back.

afb.18. Jeff Heatley, *The floor of Jackson Pollock's studio, The Springs, East Hampton, Long Island*, 1998, Courtesy Pollock-Krasner House and Study-center Long Island, Foto: VARNEDOE K., KARMELO P., *Jackson Pollock*, New York, The Museum of Modern Art, 1998, p. 14.

afb. 19. Thomas Struth, afb. 19. Thomas Struth, Museum of Modern Art I, 1994, C-print, editie van 10, 180 x 238 cm. Foto: ARNASON H. H., *History of Modern Art*, New Jersey, Prentice Hall, 2004 (fifth edition revised by Peter Kalb), p. 735.

afb. 20. Lawrence N. Shustak, *Lette Eisenhower Descending from Giant "Mountain" Construction After Performance of The Courtyard a Happening by Allan Kaprow*, 1962, New York. Foto: website Metropolitan Museum of Art, URL: http://www.metmuseum.org/TOAH/hd/phef/ho_2002.334,5,6.htm.

afb. 21. Claes Oldenburg zittend in *The Store*, New York, December 1961, Collectie van de kunstenaar. Foto: ARNASON H. H., *History of Modern Art*, New Jersey, Prentice Hall, 2004 (fifth edition revised by Peter Kalb), p. 492.

afb. 22. Claes Oldenburg, *Bedroom Ensemble*, 1963, mixed media, 300 x 650 x 1524 cm, National Gallery of Canada, Ottawa. Foto: N.N., *De Kunst van de 20^{ste} Eeuw*, Bussum, uitgeverij Thoth, 1996, p. 347.

afb. 23. Claes Oldenburg, *Garden Hose*, 1983, Polyurethaan email op staal, 577,4 m², Stühlinger Park, Freiburg im Breisgau, Duitsland. Bron: Website Claes Oldenburg en Coosje Vanbruggen, URL:

afb. 24. Jasper Johns, *Flag*, 1954-55, olieverf, encaustiek en collage op doek gefixeerd op paneel, 107,3 x 154 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: website Museum of Modern Art, New York, URL: <http://www.moma.org/exhibitions/1996/johns/pages/johns.flag.html>

afb. 25. Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959, email op doek, 308,6 x 185,4 cm, The Whitney Museum of American Art, New York. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 19.

afb. 26. Frank Stella, *Avicenna*, 1960, aluminiumverf op doek, 182,88 x 182,88 cm, privé-collectie, New York. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 49.

afb. 27. Frank Stella, *Ophir*, 1960-61, koperverf op doek, 250,19 x 210,19 cm, James Holderbaum collectie, Smith college, Northampton, Massachusetts. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 69.

afb. 28. Frank Stella, *Cato Manor*, 1962, alkydverf op doek, 215,9 x 215,9 cm, collectie Irvin Blum Gallery, Los Angeles, Californië. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 81.

afb. 29. Frank Stella, *Harran II*, 1967, polymeerverf op doek, 304,8 x 609,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © 2007 Frank Stella/Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: website Guggenheim Museum, URL: http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_148_1.html.

afb. 30. Frank Stella, *Ifafa II*, 1964, metaalpoeder in polymeeremulsie op doek, 194,95 x 342,27 cm, collectie van Mr. en Mevr. Robert C. Skull, New York.. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 92.

afb. 31. Frank Stella, *De la nada Vida a la nada Muerte*, 1965, metaalpoeder in polymeeremulsie op doek, 274.32 x 548.64 cm, collectie Irvin Blum Gallery, Los Angeles, Californië. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 105.

afb. 32. Frank Stella, *Eskimo curlew*, 1976, mixed media op aluminium, 251,5 x 321,4 cm, Portland Art Museum, Oregon.. Foto: RUBIN W. S., *Frank Stella*, New York, The Museum of Modern Art, 1970, p. 58.

afb. 33. Donald Judd, *Untitled*, 1963, Cadmiumrode olieverf op hout met ijzeren buis, 56,2 x 115,1 x 77,5 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington D.C.. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004, p. 179.

afb. 34. Richard Estes, *Double Self-Portrait*, 1976, olieverf op doek, 61 x 91,4 cm, b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 56.

afb. 35. Donald Judd, *Untitled* (outdoor concrete ring made for Philip Johnson), 1971, a.n.t., © Donald Judd Foundation. Foto: website Tate Museum, URL: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04autumn/shiff.htm>

afb. 36. Donald Judd, *Untitled*, 1966, Amberkleurig plexiglas en roestvrij staal, 50,8 x 122 x 86,4 cm, Froehlich Collection, Stuttgart. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004, p. 187.

afb. 37. Richard Estes, *Movies*, 1981, zeefdruk, reeks van 250, 50,2 x 69, 9 cm, b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 99.

afb. 38. Richard Estes, *Spirit*, 1995-96, olieverf op doek, 96,5 x 165.1 cm, Collectie van Rick en Monica Segal, New York. Foto: MEISEL L. K., *Photorealism at the Millennium*, New York, Harry N. Abrams inc., 2002, p. 102-103.

afb. 39. Richard Estes, *Eiffel Tower Restaurant*, 1981, olieverf op doek, 50,2 x 69, 9 cm, b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 88.

afb. 40. Richard Estes, *D Train*, 1988, olieverf op doek, 91,4 x 182,9 cm, b.n.t.. Foto: WILMERDING J., *Richard Estes*, New York, Rizzoli International Publications, 2006, p. 151.

afb. 41. Donald Judd, *Untitled*, 1989, zuiver geanodiseerd aluminium met amberkleurig en zwart plexiglas, 100 x 200 x 200 cm, Bernier/Eliades Gallery and Tanit Gallery. Foto: SEROTA N. (ed.), *Donald Judd*, Londen, Tate publishing, 2004, p. 227.