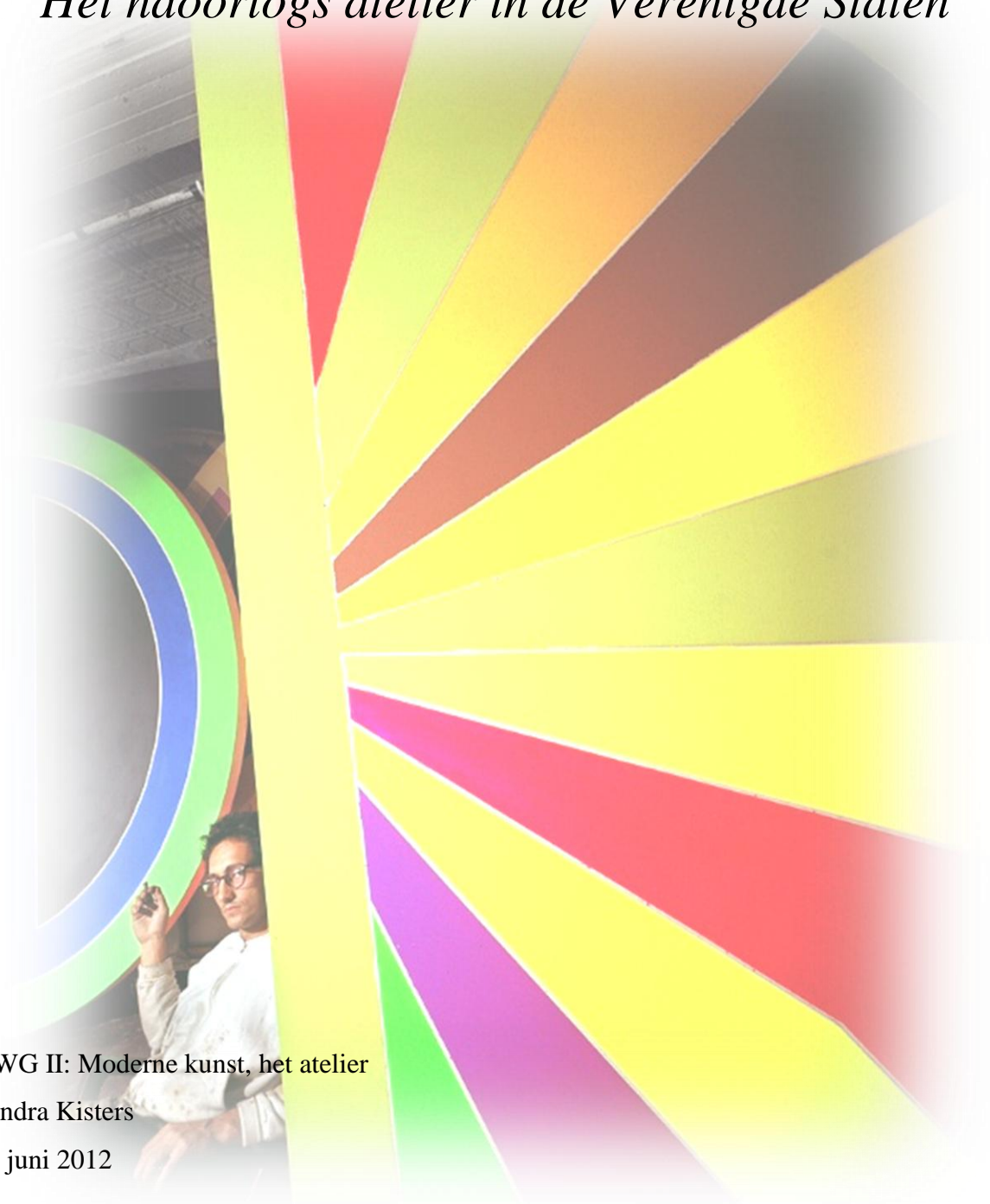


Van romantiek tot arbeidsethiek

Het naoorlogs atelier in de Verenigde Staten



OWG II: Moderne kunst, het atelier

Sandra Kisters

15 juni 2012

Jamie-Dee van den Oudenrijn

3467252

Aantal woorden: 8.737

“For Baudelaire and Rothko alike, the artist’s isolation in the studio was merely metonymic of his relation to the world, but through metonymy the studio became a figure for the isolated genius. Thus loaded symbolically, it became a prime site for critique and conversion in the 1960s, with artist as manager and worker in a social space, or engineer of a decentered and dispersed “post-studio” production.”

Uit: Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the postwar American artist*, Chicago 1996.

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave	3
Inleiding	4
1. De romantiek herleefd	7
2. Jackson Pollock: het moderne genie en zijn atelier	13
3. De kunstenaar in de maatschappij	18
4. Frank Stella: tussen werk en creatie	23
Conclusie	29
Lijst van afbeeldingen	31
Beeldreferenties	40
Literatuurlijst	42

Inleiding

Werd gedurende de renaissance nog gepoogd het ambachtelijke karakter van de kunstpraktijk te ontstijgen, vervulde het kunstenaarschap enkele eeuwen later tijdens de romantiek een verklarende functie voor het sublieme karakter van de kunst. De kunstenaar was niet langer een ambachtsman, maar een genie dat beschikte over de aangeboren gave om schoonheid zichtbaar te maken middels zijn kunst.¹ Hiervoor gingen de kunstenaars te rade bij zichzelf, op zoek naar een innerlijke inspiratiebron die hen in staat stelden om de juiste impressie te geven van wat zij hadden gezien en gevoeld.² Het individualisme, waar de genialiteit mee gepaard ging, werd weerspiegeld in de ateliervoorstellingen uit de negentiende eeuw. Het atelier kwam symbool te staan voor de kunstenaars vrijheid van de wereld en zijn ontvankelijkheid voor het schone, maar tegelijkertijd ook voor de eenzaamheid en het gevaar van “creative overload” die de kunstenaar tot waanzin kon drijven.³

De romantische idealen van creatieve vrijheid en individualisme inspireerden enkele Amerikaanse kunstenaars halverwege de twintigste eeuw om bij zichzelf te rade te gaan in een zoektocht naar dé Amerikaanse kunst.⁴ De Tweede Wereldoorlog had de wereld namelijk veranderd in een beangstigende en bedreigende ruimte en dus trokken de kunstenaars zich terug in het veilige atelier waar ze in zichzelf keerden voor inspiratie. “The Romantics were prompted,” zoals de kunstenaar Mark Rothko in 1947 zelf schreef. In deze scriptie zal de herleving van de romantische idealen in Amerika halverwege de twintigste eeuw verder uitgewerkt worden. De onderzoeksvraag voor het eerste deel luidt dan ook: *Hoe hebben de Amerikaanse kunstenaars halverwege de twintigste eeuw invulling gegeven aan het romantische ideaal met betrekking tot het atelier, en wat betekende dit voor het kunstenaarsimago?* Belangrijk hierbij is dat eerst stil wordt gestaan bij de historische context waarbinnen de opleving van de romantiek plaatsvond en wat de beweegredenen voor deze opleving waren. Vervolgens zal gekeken worden naar effecten van de opleving op ateliervoorstellingen uit die periode en wat de invloed van deze voorstellingen was op het kunstenaarsimago. Om een diepteanalyse te kunnen maken van de invloed van het atelier op het imago zal in hoofdstuk 2 een casusstudie uitgewerkt worden. Gekozen is voor de

¹ Mayken Jonkman, ‘*Couleur Locale*. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar’, in: Mayken Jonkman & Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Zwolle 2010, p. 22.

² Charles Baudelaire, ‘What is Romanticism?’, zoals geciteerd in: Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the postwar American artist*, Chicago 1996, p. 9.

³ Marc Gotlieb, ‘Creation & Death in the Romantic Studio’, in: Michael Cole & Mary Pardo (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill/London 2005, p. 167.

⁴ Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the postwar American artist*, Chicago 1996, p. 8.

kunstenaar Jackson Pollock die de aura had van een romantisch genie, mede dankzij zijn turbulent levensstijl, waaronder een te vroege dood, en zijn innovatieve kunstbenadering.

Het tweede deel van dit onderzoek staat in het teken van een mogelijke tegenhanger van het afgesloten atelier. Terugkijkend op de romantiek bleek namelijk tegenover het afgesloten atelier het zogenaamde ‘pronkatelier’ te staan. Dit was een opengesteld atelier dat diende als een soort tentoonstellingsruimte waarin de nieuwste kunstwerken werden getoond aan diverse bezoekers, van burgers tot aristocraten.⁵ Om een band te krijgen met het publiek en de potentiële klanten gingen kunstenaars met een pronkatelier zich gedragen als keurige burgers en werd het atelierinterieur afgestemd op de smaak van de bezoekers. In tegenstelling tot het afgesloten atelier was het pronkatelier een openbare plek en gericht op de maatschappij. Dit veranderde ook het imago van de kunstenaar. Van eenzaam genie, afgesloten in het atelier, naar publiekelijk figuur die zich profileerde als *gentleman*. In de context van dit onderzoek was ik benieuwd geworden of een dergelijke tegenhanger ook bestond voor het twintigste-eeuws afgesloten atelier.

De onderzoeksvraag voor het tweede deel luidt: *Wat was de tegenhanger van het twintigste-eeuws afgesloten atelier?* Hiervoor is gekeken naar de veranderingen die plaatsvonden in de kunstwereld rond de jaren zestig. Een nieuwe generatie kunstenaars keek met andere ogen naar de wereld dan de kunstenaars die hun hoogtepunt hadden bereikt in de jaren veertig en vijftig. Om dit vernieuwde wereldbeeld te begrijpen zal eerst de historische context behandeld worden, waarna verder ingegaan zal worden op de veranderende invulling van atelierfuncties en kunstenaarsimago’s in de jaren zestig. Tot slot is gekozen voor een casusstudie om aan te tonen dat kunstenaarsimago’s en ateliervoorstellingen niet zo eenduidig zijn als vaak gedacht wordt. Een concrete tegenhanger is dus niet eenvoudig aan te wijzen. Gekozen is voor de kunstenaar Frank Stella die in het discours van de jaren zestig speelde met de gecompliceerde codes van het kunstenaarsimago en deze naar zijn hand wist te zetten.⁶

Ten grondslag aan deze scriptie ligt het boek *Machine in the Studio* van Caroline A. Jones (1996). Dit boek behandelt de atelierpraktijken van enkele Amerikaanse kunstenaars uit de jaren zestig, waarbij onderzoek is gedaan naar de sociale en historische context waarin het kunstdiscours plaatsvond en de verandering die heeft plaatsgevonden ten opzichte van voorgaande discoursen. Voor de rest bestaat dit onderzoek uit overig literatuuronderzoek en beeldanalyses. De historische contexten zijn voornamelijk gebaseerd op kunsthistorische

⁵ Jonkman 2010 (zie noot 2), pp. 29-31.

⁶ Jones 1996 (zie noot 4), p. 117.

handboeken, aangevuld met oorspronkelijke statements van kunstenaars en kunstcritici. De casusstudies zijn verder aangevuld met kunstenaarsbiografieën en –monografieën. Daarnaast is aan de hand van kunstenaarsportretten en ateliervoorstellingen getracht om de visie van de kunstenaar op de kunst en het kunstenaarschap te doorgronden. Hiervoor is voornamelijk fotomateriaal gebruikt.

Voor deze scriptie is een chronologische lijn aangehouden. In hoofdstuk 1 wordt het kunstdiscours uit de jaren veertig en vijftig behandeld. Een maatschappelijke context wordt geschetst die heeft geleid tot de herleving van het romantisch ideaal. Aan de hand van een vergelijking tussen een negentiende-eeuws en een twintigste-eeuws romantisch voorbeeld wordt gekeken hoe kunstenaars invulling hebben gegeven aan het kunstenaarschap en hoe dit tot uiting is gekomen in ateliervoorstellingen. De casus in hoofdstuk 2 gaat dieper in op de herleving van het romantisch ideaal aan de hand van één kunstenaar. Eerst wordt een korte biografie gegeven, waarna foto's van de kunstenaar en zijn atelier nader geanalyseerd worden met betrekking tot het imago van de kunstenaar. Hoofdstuk 3 gaat dan verder bij het discours van de jaren zestig. De opbouw is gelijk aan die van hoofdstuk 1, alleen ligt de focus hier bij de tegenreactie op het romantisch ideaal en wordt gezocht naar voorbeeldateliers die contrasteren met het gesloten atelier, gevolgd door een aansluitende casus in hoofdstuk 4. De opbouw van hoofdstuk 4 is gelijk aan die van hoofdstuk 2. Dit onderzoek wordt afgesloten met een conclusie waarin een antwoord wordt gegeven op de twee onderzoeksvragen.

1. De romantiek herleefd

Rond de jaren vijftig van de twintigste eeuw vond in de Verenigde Staten een herleving plaats van het negentiende-eeuws romantisch ideaal. Kunstenaars trokken zich terug in het atelier en sloten zich af van de buitenwereld om in eenzaamheid te kunnen werken en leven.⁷ Kunstwerken kwamen voort uit de persoonlijke gevoelens en innerlijke beleving van de kunstenaar en konden zelfs leiden tot een bovenzinnelijke ervaring bij toeschouwers. Hoewel deze kenmerken in de kunstgeschiedenis vaak zijn toegewezen aan romantische kunstenaars, blijken deze ook toepasselijk te zijn voor enkele moderne Amerikaanse kunstenaars. Dit eerste hoofdstuk zal deze romantische opleving verder bespreken, waarbij gepoogd is een beeld te creëren van de beweegredenen achter deze opleving en hoe kunstenaars uiting hebben gegeven aan het romantisch ideaal met betrekking tot het atelier.

In de naoorlogse Verenigde Staten werd gezocht naar een kunstvorm die los stond van de politiek geladen Amerikaanse kunst van het interbellum en de abstracte kunst uit Europa. Gezocht werd naar een kunstvorm die op zichzelf stond, met zijn eigen termen en definities.⁸ In de jaren dertig werd de kunst namelijk gekenmerkt door de Grote Depressie, een periode van economische malaise waarin veel kunstenaars afhankelijk werden van het Federal Arts Project (FAP).⁹ Dit project was onderdeel van de New Deal, een programma opgezet door president Franklin Roosevelt om de Amerikaanse economie te herstellen. Vanuit het FAP moesten kunstenaars bijdragen aan het gevoel van saamhorigheid door in hun kunst nadruk te leggen op de Amerikaanse waarden zoals hard werken en vasthoudendheid. De heersende kunststroming was de *American Scene painting*, een overkoepelende term voor een groot aantal realistische kunststijlen die zich richtten op het alledaagse leven.¹⁰ Twee grote stijlen waren het sociaal realisme en het nationalistische regionalisme, waarbij met de eerste stijl vaak kritiek werd geuit op de zware levensomstandigheden en het Amerikaanse politieke en economische systeem dat hiertoe geleid had, en bij de tweede het agrarische leven en het Amerikaanse landschap vaak het onderwerp van de kunst waren.

Om los te komen van politieke en sociaal-maatschappelijke referenties moest het herkenbare in de kunst vervangen worden voor het abstracte. Hiervoor gingen de

⁷ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 8-9.

⁸ Barbara A. MacAdam, 'Top ten ARTnews stories: «Not a picture but an event»', in: *ARTnews* 106 (2007), nr. 10 (november). Geraadpleegd via: <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/>> (14 mei 2012).

⁹ Erika Doss, *Twentieth-century American art*, Oxford 2002, pp. 97-102.

¹⁰ H.H. Arnason & Elizabeth C. Mansfield, *History of modern art*, Upper Saddle River 2010, p. 380.

Amerikaanse kunstenaars te rade bij de organische, abstracte kunst van de surrealisten.¹¹ Surrealisten geloofden in het romantische denkbeeld over het artistieke genie. Anders dan binnen de romantiek was dit genie niet aangeboren, maar een talent dat in het onderbewustzijn lag. Een waar kunstenaarsgenie werkte middels psychisch automatisme vanuit zijn onderbewustzijn om authenticiteit en originaliteit te waarborgen, een gave die voor maar enkele kunstenaars was weggelegd. Dit idee over automatisme werd door de Amerikaanse kunstenaars overgenomen. Niet zozeer om het onderbewustzijn uit te drukken, maar om nieuwe vormen te ontdekken die pasten binnen hun streven naar de vrijheid van het individu. “The gesture on the canvas” werd in de jaren veertig een “gesture of liberation”, vrij van politieke, esthetische of moralistische referenties, aldus kunstcriticus Harold Rosenberg.¹² De diverse, abstracte kunstvormen die voortkwamen uit dit verlangen naar individuele vrijheid werden geschaard onder de term *abstract expressionisme*; een kunststroming met als gemeenschappelijk kenmerk de expressie van persoonlijke gevoelens en emoties van de kunstenaars.¹³

Om hun kunstwerken volledig te ontdoen van directe associaties met de herkenbare wereld, voelden de abstract expressionisten zich genoodzaakt om het kunstenaarsatelier strikt te scheiden van de buitenwereld.¹⁴ Mark Rothko ervoer de buitenwereld zelfs als vijandelijk en bedreigend.¹⁵ Slechts wanneer een kunstenaar wist te ontsnappen aan deze gevaarlijke buitenwereld kon zijn kunst door het gebruik van de innerlijke vrijheid leiden tot een bovenzinnelijke ervaring, los van al het herkenbare. Deze afkeer voor de wereld kwam onder andere voort uit de ellende gebracht door de Tweede Wereldoorlog waardoor de culturele beschaving leek te zijn weggevaagd. Ook het dreigende gevaar voor een mondiale atoomoorlog tijdens de Koude Oorlog creëerde een sterk gevoel van wantrouwen. Het negentiende-eeuwse beeld van de romantische kunstenaar in zijn ivoren toren, afgeschermd voor invloeden van buitenaf en gericht op de persoonlijke beleving leek een logische oplossing voor de abstract expressionisten om te ontkomen aan de naoorlogse leed en de politieke systemen die waren verbonden met deze periode.¹⁶

¹¹ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 10), pp. 318-319, 405.

¹² Harold Rosenberg, ‘The American Action Painters’, oorspronkelijk verschenen in: *ARTnews* 51 (1952); herverschenen in: *ARTnews* 106 (2007), nr. 10 (november). Geraadpleegd via: <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/>> (14 mei 2012).

¹³ Hal Foster e.a., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londen 2004, p. 348.

¹⁴ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 21-23.

¹⁵ Mark Rothko, ‘The Romantics were prompted...’, in: Charles Harrison & Paul Wood (ed.), *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2003² (1992), pp. 571-573.

¹⁶ Jones 1996 (zie noot 4), p. 24.

De bedreiging vanuit de buitenwereld die Mark Rothko voelde, werd door meerdere kunstenaars gedeeld. Zo omschrijft Adolph Gottlieb het abstract expressionisme als “the expression of the neurosis which is our reality”, waarbij hij benadrukt dat zijn kunst niet abstract is, maar gezien kan worden als het realisme van zijn tijd.¹⁷ Zoals eerder verondersteld was de werkelijkheid van de naoorlogse Verenigde Staten een andere realiteit dan voor de ontwrichting van de beschaving. Het was een nieuwe realiteit die volgens Gottlieb uitgedrukt moest worden in een nieuwe vormtaal. Jackson Pollock sloot zich aan op deze gedachte door in een radio-interview in 1950 te stellen dat “new needs need new techniques”.¹⁸ Het tijdperk dat gekenmerkt werd door ingrijpende uitvindingen, zoals de radio en de atoombom, kon volgens Pollock niet uitgedrukt worden in kunstvormen uit het verleden. Kunstenaars moesten zoeken naar nieuwe betekenissen in de kunst en nieuwe manieren om deze betekenissen te uiten. Voor Pollock werd de directe expressie van zijn innerlijke beleving op het doek zeer belangrijk. Anders dan Gottlieb, die met zijn grote kleurvlakken de waarheid wilde onthullen door de toeschouwer een nieuwe kijk te geven op de wereld.¹⁹

Het kan gesteld worden dat de naoorlogse kunstenaar twee manieren had om uitdrukking te geven aan diens verhouding tot de veranderende wereld: enerzijds ontwikkelden kunstenaars een nieuwe vormtaal, anderzijds propageerden zij het imago van teruggetrokken kunstenaar in zijn atelier.²⁰ Voornamelijk het laatstgenoemde is interessant voor dit opstel en zal dan ook verder uitgewerkt worden, aangezien dit hoofdstuk behandelt hoe kunstenaars uiting hebben gegeven aan het romantisch ideaal met betrekking tot het atelier. Doorslaggevend in het denkbeeld over de teruggetrokken kunstenaar waren talrijke foto's van kunstenaars in hun atelier, gepubliceerd door gerenommeerde tijdschriften als *Life*.²¹ Deze vorm van documentatie van het kunstenaarsatelier was niet nieuw en kan teruggevoerd worden op een trend die halverwege de negentiende eeuw in Frankrijk ontstond. De opkomst van de vrije kunstmarkt in die tijd maakte de kunstenaars afhankelijk van particuliere aankopen, waardoor zij gedwongen werden na te denken over hun publieke verschijning om bekendheid te verwerven.²² Het publiek kreeg niet alleen belangstelling voor het artistieke personae achter de meesterwerken, maar bovenal voor de plek van creatie die

¹⁷ Adolph Gottlieb, ‘Statement’, in: Harrison & Wood 2003 (zie noot 15), p. 573.

¹⁸ Jackson Pollock, interview met William Wright (1950), transcript gepubliceerd in: Pepe Karmel (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, articles, and reviews*, New York 1998, pp. 20-23.

¹⁹ Adolph Gottlieb, Mark Rothko & Barnett Newman, ‘Statement’, in: Harrison & Wood 2003 (zie noot 15), p. 568.

²⁰ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 9-11.

²¹ Ibidem.

²² Oskar Bätschmann, *The artist in the Modern World. The Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne 2007, pp. 93-95.

beschouwd werd als mysterieus en ontoegankelijk. De nieuwsgierigheid vanuit het publiek werd beantwoord met de verschijning van ateliervoorstellingen in geïllustreerde tijdschriften.

Een vergelijking tussen een negentiende-eeuwse en een twintigste-eeuwse ateliervoorstelling van een geniale kunstenaar laten veel overeenkomsten zien. Neem bijvoorbeeld het schilderij *Michelangelo in zijn studio*, geschilderd in 1849 door Eugène Delacroix (zie afb. 1). Hoewel de scheppende kunstenaar, fysiek aan het werk, veelvuldig het middelpunt is van kunstenaarsportretten en ateliervoorstellingen, lijkt daar geen sprake van te zijn op dit schilderij. Delacroix heeft Michelangelo neergezet in het midden van zijn atelier, zittend op een kruk, in een contemplatieve houding. De afwezigheid van werkmaterialen en de grove afwerking van de beelden op de achtergrond en links van het doek doen sterk vermoeden dat de fysieke creatie hier niet het onderwerp is. Delacroix neemt afstand van het denkbeeld over de kunstenaar als ambachtsman en benadrukt de geestelijke genialiteit van de kunstenaar.²³ Het belangrijkste aspect van dit schilderij is echter de eenzame kunstenaar die enkel wordt omringd door zijn kunstwerken, een beeld dat honderd jaar later weer sterk naar voren werd gebracht in fotoreportages over de abstract expressionisten zoals te zien in het volgende twintigste-eeuwse voorbeeld.

Op een foto van de kunstenaar Barnett Newman (zie afb. 2), gefotografeerd in 1952 door Hans Namuth, is net als op het schilderij van Delacroix de kunstenaar te zien in het midden van zijn atelier, zittend in een contemplatieve staat. De ruimte is leeg op een paar voorwerpen na, zoals een kist die als bijzettafel dient en enkele kunstwerken. Zittend in een bundel van buitenlicht en gehuld in sigarettenrook, staart Newman naar iets wat buiten het fotokader ligt. De sigaret is volgens kunsthistorica Caroline A. Jones een belangrijk symbool in de representatie van de twintigste-eeuwse kunstenaars.²⁴ In haar boek *Machine in the Studio* beargumenteert zij dat de sigaret werd gebruikt om de contemplatie van de kunstenaar te benadrukken. Zij stelt dat “cigarettes imply a postcoital mood”; de nadruk komt te liggen op het moment na de ‘daad’ (waar in dit geval de daad het creëren van een kunstwerk is). Ook hier ligt de nadruk niet op de fysieke schepping van een kunstwerk, maar op de geestelijke creatie van een geïsoleerde kunstenaar. Een genie die op zoek is naar innerlijke inspiratie, losstaand van tijd en omgeving.

Bovenstaande vergelijking schetst een beeld van de wijze waarop de abstract expressionisten uiting gaven aan het romantisch ideaal, namelijk door zichzelf te positioneren en te

²³ Gotlieb 2005 (zie noot 3), pp. 166-168.

²⁴ Jones 1996 (zie noot 4), p. 32.

representeren zoals kunstenaars dat deden gedurende de romantiek. Teruggetrokken in het atelier dacht de kunstenaar na over zijn kunst, waarvoor hij de inspiratie in zichzelf zocht. In feite diende het naoorlogs atelier als een toevluchtsoord, net als in de romantiek. Alleen dit keer niet om zich te onttrekken aan de geïnstitutionaliseerde kunst, maar om te ontsnappen aan de nieuwe realiteit die gekenmerkt werd door ingrijpende, technologische ontwikkelingen die als bedreigend werden ervoeren. Kortom, het atelier speelde een belangrijke rol in de beeldvorming van het twintigste-eeuws romantisch genie. In het volgend hoofdstuk zal het naoorlogs atelier dan ook verder geanalyseerd en besproken worden met betrekking tot de status van de kunstenaar. Dit zal gebeuren aan de hand van het atelier van de kunstenaar Jackson Pollock.



Martha Holmes, *Jackson Pollock*, 1949.

2. Jackson Pollock: het moderne genie en zijn atelier

In augustus 1949 publiceerde het tijdschrift *Life* een kort artikel over de kunstenaar Jackson Pollock. De titel luidde ‘*Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States?*’; een vraag die in het artikel onbeantwoord bleef. De publicatie van dit artikel waar kort wordt ingegaan op Pollock en zijn succes als kunstenaar, zorgde voor bekendheid onder een breder publiek dan alleen de kunstwereld.²⁵ Pollock en zijn kunstwerken verschenen steeds vaker in de populaire media waarin hij werd neergezet als de nieuwe Amerikaanse kunstenaar. Zijn kunst werd gezien als de belichaming van de Amerikaanse onafhankelijkheid en vrijheid, Pollock zelf als een modern, romantisch genie; eenzaam, gevoelig en vervreemd van de maatschappij.²⁶ In dit hoofdstuk zal de totstandkoming van zijn imago als romantisch genie verder uitgewerkt worden en onderzocht worden wat de rol van zijn atelier hierbij was.

Paul Jackson Pollock werd geboren op 28 januari 1912 in Cody, Wyoming.²⁷ Op zestienjarige leeftijd volgde hij lessen aan de *Manual Arts High School* in Los Angeles, Californië. Nadat hij meerdere malen werd geschorst vanwege zijn opstandige gedrag, vertrok Pollock in 1930 naar New York om in de voetsporen van zijn broer Charles te treden die daar teken- en schilderlessen volgde aan de *Art Students League* onder leiding van American Scene kunstenaar Thomas Hart Benton. Tot 1933 volgde hij daar les, waarna hij tijdens de Grote Depressie voor diverse projecten ging werken, aangeboden door het FAP.²⁸ De muurschilderingen waaraan hij onder andere meewerkte, waren later van grote invloed op de technische benadering van zijn werk. Muralist David Alfaro Siqueiros bijvoorbeeld stimuleerde zijn assistenten om industriële verf te gebruiken en deze uit te gieten op het oppervlak, twee elementen die later kenmerkend werden voor Pollocks werk.²⁹ Volgens Pollock lag de toekomst bij de muurschildering. Zo schreef hij in 1947 voor zijn aanmelding van het *Guggenheim Fellowship*: “I believe the easel picture to be a dying form, and the tendency of modern feeling is towards the wall picture or mural.”³⁰ Met zijn kunst probeerde Pollock een richting te geven aan de toekomst.

²⁵ Dennis Raverty, ‘The needs of postwar America and the origins of the Jackson Pollock myth’, in: *The Midwest Quarterly* 43 (2002) nr. 3 (maart), p. 337.

²⁶ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 10), p. 410.

²⁷ Leonhard Emmerling, *Jackson Pollock*, Keulen 2003, pp. 92-96.

²⁸ Carter Ratcliff, *The fate of a gesture: Jackson Pollock and postwar American art*, New York 1996, pp. 33-35, 39.

²⁹ Emmerling 2003 (zie noot 27), p. 14.

³⁰ Jackson Pollock, ‘Application for Guggenheim Fellowship’, in: Karmel 1998 (zie noot 18), p. 17.

Pollock werkte tot 1942 voor het FAP totdat hij werd ontdekt door de rijke kunstverzamelaar Peggy Guggenheim.³¹ Vanaf dat moment kon Pollock zich volledig richten op zijn kunst dankzij haar financiële steun. In 1943 schilderde hij voor haar het monumentale *Mural* (zie afb. 3), het kunstwerk dat leidde tot erkenning bij de invloedrijke kunstcriticus Clement Greenberg.³² De lovende kritieken die Greenberg in de jaren daarna schreef over Pollock en zijn kunst, hebben sterk bijgedragen aan Pollocks bekendheid binnen de Amerikaanse kunstwereld. In het najaar van 1945 trouwde Pollock met kunstenaars Lee Krasner en samen verhuisden ze naar het rustige Springs in East Hampton, New York.³³ Krasner wilde namelijk weg uit de grote stad met alle bars en cafés, vanwege Pollocks zware alcoholverslaving. Vanaf 1947 begon Pollock te experimenteren met het druppen en gieten van verf op het doek in zijn tot atelier omgebouwde schuur.³⁴ Dit experiment groeide uit tot een groot succes waaruit zijn wereldberoemde *drip paintings* voortvloeiden. Dit succes kende echter zijn keerzijde.³⁵ In het najaar van 1950, werd Pollock tijdens zijn moment van creatie vastgelegd op foto en film door fotograaf Hans Namuth. Op de laatste opnamedag begon Pollock, die sinds 1948 geen alcohol meer had genuttigd, spontaan weer met drinken.³⁶ Een keerpunt vond plaats in zijn carrière. Het maken van kunst kostte hem steeds meer moeite en de werken die hij maakte, werden steeds minder gewaardeerd. Op 11 augustus 1956 overleed Pollock op 44-jarige leeftijd doordat hij met zijn auto tegen een boom aanreed.

Zoals eerder verondersteld in hoofdstuk 1 waren de talrijke foto's van kunstenaars in hun atelier vaak doorslaggevend in het denkbeeld over de geïsoleerde kunstenaar. Hoewel de foto- en filmbeelden van Hans Namuth gekoppeld kunnen worden aan een dramatisch keerpunt in Pollocks artistieke carrière, hebben deze tegelijkertijd sterk bijgedragen aan de cultivering van Pollocks imago als een modern, romantisch genie.³⁷ Op de foto's is Pollock aan het werk te zien in zijn atelier (zie afb. 4, afb. 5). Met een blik huisverf en een kwast in zijn hand beweegt hij rondom een enorm canvas dat op de grond ligt en brengt vanaf een afstand de verf aan op het doek. Natuurlijk licht schijnt binnen via ramen en kieren tussen planken van de muren. Het atelier is gevuld met andere werken die net zo ruimtevullend zijn als het canvas op de grond. Tegen de muur met het raampartij heeft Pollock zijn werkmateriaal en wat meubilair geplaatst, waaronder talloze blikken met huisverf en kwasten,

³¹ Ratcliff 1996 (zie noot 28), p. 53.

³² Norman L. Kleeblatt, 'Greenberg, Rosenberg, and postwar American art', in: Norman L. Kleeblatt (red.), *Action/Abstraction: Pollock, De Kooning, and American art, 1940-1976*, New York/New Haven 2008, p. 135.

³³ Ratcliff 1996 (zie noot 28), p. 56.

³⁴ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 10), p. 410.

³⁵ Foster e.a. 2004 (zie noot 13), p. 356.

³⁶ Ratcliff 1996 (zie noot 28), pp. 76-77.

³⁷ Raverty 2002 (zie noot 25), pp. 337-338.

een tafel en twee krukken. Pollock wordt volledig opgenomen door het schilderen en lijkt zich niks aan te trekken van de fotograaf en zijn camera. In 1947 schreef Pollock dan ook voor het tijdschrift *Possibilities* dat hij deel wilde zijn van zijn schilderij.³⁸ Door het ongestrekte doek los op de grond te leggen, kon hij het van alle kanten benaderen en zich daardoor letterlijk verplaatsen in zijn schilderij. Eenmaal in het schilderij bevond Pollock zich in een soort trance en vergat hij de wereld om zich heen. Zijn werkwijze is overigens veelvuldig vergeleken met de rituele zandschilderingen van de Navajo-indianen en sjamanen, die ook leidden tot een trance of bovenzinnelijke ervaring.³⁹

De foto's van Namuth verschillen veel van de zogenaamde 'klassieke' kunstenaarsportretten waarin de kunstenaar duidelijk het middelpunt is. Afbeelding 6 is een voorbeeld van een klassiek kunstenaarsportret van Jackson Pollock, gemaakt door de fotograaf Arnold Newman in 1949. Pollock staat achter een tafel vol met blikken verf en kwasten, met een sigaret in zijn hand en kijkt met een diepe frons richting de camera. Linksachter Pollock is een schedel te zien die binnen de iconografie duidt op de vergankelijkheid van het leven. De schedel was niet alleen een terugkerend element in zeventiende-eeuwse stillevens, maar ook op romantische kunstenaarsportretten werd de schedel veelvuldig gebruikt om de vergankelijkheid van de kunstenaar te benadrukken.⁴⁰ Naast de contemplatieve houding, benadrukt de schedel in Pollocks portret nog eens extra de vergelijking tussen de abstract expressionisten en de romantische kunstenaars. In de foto's van Namuth staat echter niet Pollock centraal, maar ligt de focus op zijn werkwijze. Aan de hand van Namuths foto's kwam kunstcriticus Harold Rosenberg in 1952 met de term *action painting* als omschrijving van Pollocks benadering van de kunst.⁴¹ Volgens Rosenberg waren het de abstract expressionisten die braken met eerdere Europese en Amerikaanse kunstenaars door het doek te zien als "an arena in which to act".⁴² Deze kunstenaars brachten niet langer beelden aan op het doek, maar gebeurtenissen waarbij het schilderproces minstens zo belangrijk werd als de visuele uitkomst.

Daarnaast biedt Namuth de kans aan buitenstaanders om een kant te zien van het artistiek proces dat tot dan toe vrijwel verborgen was gebleven.⁴³ Sommige foto's zijn van bovenaf genomen waardoor de nadruk komt te liggen op Pollocks relatie tot het doek en de

³⁸ Jackson Pollock, 'My Painting', in: Karmel 1998 (zie noot 18), pp. 17-18.

³⁹ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 73-74;

Emmerling 2003 (zie noot 27), pp. 18, 23.

⁴⁰ Gotlieb 2005 (zie noot 3), pp. 162-164.

⁴¹ Elise Noyez, 'Het kunstenaarsportret als kunstcritiek? Fotografische lessen over Blinky Palermo', in: *De Witte Raaf* 157 (mei-juni 2012). Geraadpleegd via: <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3780> (28 mei 2012).

⁴² Rosenberg 2007 (zie noot 12).

⁴³ Noyez 2012 (zie noot 41).

fysieke totstandkoming van zijn schilderijen. Namuth versterkt deze visuele ervaring nog meer doordat hij het creatieproces op film heeft vastgelegd. In de laatste scène van de film staat de camera – en dus ook de kijker – onder een glazen plaat die Pollock met zijn drippings, en later ook nog met andere materialen, bedekt. De kijker neemt de rol aan van voyeur die door het canvas heen kijkt, recht in het gezicht van het genie.⁴⁴ Pollock is daarentegen volledig geabsorbeerd in het proces van de schepping en heeft geen notie van enige menselijke aanwezigheid. Het zwaartepunt ligt bij de ervaring en het standpunt van de kunstenaar waardoor de nadruk gelegd wordt op zijn eenzaamheid en het solitaire karakter van zijn schepping. Ondanks de onthulling van het rituele creatieproces van Pollock, heeft Namuth juist de trope en de aura van het artistieke genie versterkt.

In 1951 verschenen enkele foto's van Namuth in *ARTnews*, samen met een artikel over Pollock geschreven door de kunstenaar Robert Goodnough. Hierin schrijft Goodnough dat de atmosfeer van het atelier onderhevig was aan de intensiteit van de gedachten en gevoelens van de kunstenaar: "To enter Pollock's studio is to enter another world."⁴⁵ In het artikel benadrukt hij de aanwezigheid van vele kunstwerken van diverse formaten en toestanden van creatie, die tegen de muren staan of op de grond liggen. Op foto's is ook te zien dat het atelier van Pollock vol stond met onder andere zijn muurvullende drippings (zie afb. 7). De uiting van persoonlijke gebeurtenissen, zoals geconstateerd door Rosenberg, blijft bij Pollock niet beperkt tot zijn kunstwerken, maar is terug te zien in zijn volledige atelier. Dit is ook te zien in de reconstructie van het atelier waarbij de gedroogde verspatten op de originele ateliervloer het verhaal vertellen van de schilderijen die daar tot stand zijn gekomen. Het atelier kan gezien worden als Pollocks persoonlijk universum waarin hij een kon worden met zijn innerlijke natuur.⁴⁶

Hoewel het nooit letterlijk gezegd is, is Namuth vaak indirect verantwoordelijk gehouden voor de vroege dood van Jackson Pollock.⁴⁷ Eerder had Pollock voor een andere fotograaf gedaan alsof hij schilderde, maar nog nooit had hij zichzelf op deze wijze blootgesteld door een feitelijk kunstwerk te creëren voor de camera.⁴⁸ Wat normaliter een intieme aangelegenheid was tussen de kunstenaar en het schilderij werd tijdens de opnames een gerepeteerd optreden voor een onzichtbaar publiek. Zijn acties voor de camera voelden

⁴⁴ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 75-77.

⁴⁵ Robert Goodnough, 'Pollock paints a picture', in: Karmel 1998 (zie noot 18), p. 75.

⁴⁶ Ratcliff 1996 (zie noot 28), p. 69.

⁴⁷ Sarah Boxer, 'Critic's notebook: The photos that changed Pollock's life', in: *The New York Times* (december 1998). Geraadpleegd via: <<http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html?pagewanted=all&src=pm>> (28 mei 2012).

⁴⁸ Emmerling 2003 (zie noot 27), p. 77.

als bedrog. Terwijl zijn imago van kunstenaargenie zich verspreidde onder een breder publiek dankzij Namuths beelden, stonden Pollocks laatste jaren (1951-1956) persoonlijk in het teken van verval. Pollock produceerde bijvoorbeeld nog nauwelijks kunst, zijn alcoholverslaving keerde terug en hij leed aan depressies.⁴⁹ Uiteindelijk reed hij zichzelf dood. Een herkenbaar motief binnen de romantiek deed zich voor in de twintigste eeuw: de kunstenaar in crisis nadat de intieme relatie tussen kunstenaar en diens kunst blootgesteld werd aan buitenstaanders.⁵⁰ Een tragisch noodlot dat Pollock heeft moeten ondergaan.

Jackson Pollock, geboren in het westen en met zijn gevoel voor de weidse vlakten en de wilde natuur, werd gezien als de nieuwe Amerikaanse kunstenaar.⁵¹ Zijn werk was innovatief en onafhankelijk van het modernisme dat tot dan toe voornamelijk werd gedomineerd door Europese tradities.⁵² Voornamelijk zijn controversiële werkwijze zou leidend worden in de kunstwereld van de jaren zestig. Vastgelegd in zijn atelier in een contemplatieve houding, past Pollock in het rijtje van twintigste-eeuwse romantische kunstenaars die onder andere op deze manier uitdrukking gaven aan hun houding met betrekking tot de veranderende wereld. Binnen de muren van het atelier trok Pollock zich terug in zijn zelfgecreëerde universum, omringd door zijn innerlijke natuur, vormgegeven op ruimtevullende doeken. In het moment van creatie verloor Pollock zichzelf volledig in zijn eigen wereld, waarbij hij de notie van de wereld om zich heen verloor en zich letterlijk in het doek begaf. In de jaren na de abstract expressionisten veranderde het imago van de kunstenaar en de rol die het atelier daarbij speelde echter al snel. Eind jaren vijftig verschenen al de eerste foto's van kunstenaars die in hun nette pak met stropdas eerder leken op zakenmannen dan op kunstenaars.⁵³ De kunstenaar veranderde in een man vervreemd van de wereld in een man van de wereld.

⁴⁹ Emmerling 2003 (zie noot 27), p. 82.

⁵⁰ Bättschmann 2007 (zie noot 22), pp. 99-100.

⁵¹ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 10), p. 410.

⁵² Raverty 2002 (zie noot 25), pp. 338-340.

⁵³ Jones 1996 (zie noot 4), p. 52.

3. De kunstenaar in de maatschappij

In 1964 schreef kunstenaar Allan Kaprow het artikel ‘The artist as a man of the world’, over de manier waarop de (toen) huidige kunstenaars onderdeel waren geworden van de zakenwereld.⁵⁴ Avant-gardebewegingen werden breed uitgemeten door populaire media, waardoor kunstenaars steeds vaker werden gevraagd voor diverse publieke optredens. Het exclusieve publiek van kunstkenner en -verzamelaars uit de jaren veertig en vijftig was uitgegroeid tot een pluralistisch publiek met een brede interesse voor diverse kunstvormen. De kunstenaar die ooit genoot van zijn persoonlijke vrijheid in het afgesloten atelier, bevond zich nu in de ruimte van de massa en ging de maatschappij gebruiken als inspiratiebron.⁵⁵ De diverse kunstvormen die hieruit voortkwamen verschilden sterk van het abstract expressionisme en van elkaar wat betreft schilderstijl en onderwerpkeuzes. De formele veranderingen hingen nauw samen met nieuwe manieren van kunstproductie, maar ook het wereldbeeld van de nieuwe generatie kunstenaars deed de kunst veranderen. Om dit wereldbeeld te begrijpen zal in dit hoofdstuk eerst gekeken worden naar de economische en politieke wereldpositie van naoorlogs Amerika. Vervolgens zal verder ingegaan worden op het nieuwe imago van de kunstenaar en welke gevolgen dit had voor het atelier.

Terwijl Europa en grote delen van Azië nog aan het herstellen waren van de Tweede Wereldoorlog, maakte de Amerikaanse economie een enorme groei door. Deze groei hing sterk samen met de opkomst van massaconsumptie en een snel groeiende militaire industrie.⁵⁶ Amerika werd gezien als rijkste en machtigste natie van de wereld en de overheid deed veel om deze positie te behouden. De overheid voelde zich namelijk bedreigd in zijn machtspositie door oprukkende communistische ideologieën.⁵⁷ Zo had het communistische Rusland al vlak na de Tweede Wereldoorlog enkele Oost-Europese landen geannexeerd en deze benoemd tot de Sovjet-Unie. Uit angst dat het communisme grip zou krijgen op de rest van Europa, ontwikkelde de Amerikaanse overheid in 1947 het Marshallplan om de kritieke omstandigheden in Europese oorlogslanden te verbeteren middels financiële en technische ondersteuning en de levering van levensmiddelen. Het Marshallplan duurde tot 1952 en bracht naast geld en technisch vernuft ook de Amerikaanse cultuur met zich mee.

⁵⁴ Allan Kaprow, ‘The artist as a man of the world’, in: Allan Kaprow & Jeff Kelley, *Essays on the blurring of art and life*, Los Angeles 2003² (1993), pp. 46-58.

⁵⁵ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 56-57.

⁵⁶ Doss 2002 (zie noot 9), p. 129.

⁵⁷ Irving Sandler, ‘Abstract Expressionism and the Cold War’, in: *Art in America* 96 (2008) nr. 6 (juni), p. 65.

Het cultureel programma dat tot het Marshallplan behoorde, bestond onder andere uit tentoonstellingen van Amerikaanse kunst.⁵⁸ Deze tentoonstellingen moesten zorgen voor erkenning van de Amerikaanse kunst en cultuur in het buitenland, maar bovenal moest de kunst teruggrijpen op het welvarende en grootse karakter van Amerika die democratie en vrijheid zag als twee van de meest belangrijkste politieke en sociale waarden (in tegenstelling tot de totalitaire regimes van communistische staten).⁵⁹ Het mocht geen toeval zijn dat het abstract expressionisme tijdens de Koude Oorlog werd aangevoerd als dé kunst van Amerika. Net als de Amerikaanse overheid streefden de abstract expressionisten een zeer belangrijk ideaal na, namelijk de vrijheid van het individu. Hoewel de kunstenaars juist poogden om hun kunst te ontdoen van al het herkenbare in de wereld, waaronder dus ook politieke en sociaal-maatschappelijke referenties, werd hun abstracte kunst gehercodeerd tot een symbool van politieke vrijheid.

De Europese maatschappij raakte in de jaren na de Tweede Wereldoorlog doordrongen van Amerikaanse consumptiegoederen, beeldmerken en kunstwerken die allemaal moesten leiden tot het welvarende en triomfantelijke imago die de Amerikaanse overheid wenste te behouden ten opzichte van het oprukkende communisme. Dit imago was deels gebaseerd op ontwikkelingen op het gebied van technologie, industrie en commercie; ontwikkelingen die een belangrijke rol zouden gaan spelen binnen de Amerikaanse kunst van de jaren zestig. Sommige kunstenaars verwerkten in hun kunst directe beeldmerken uit de consumptiemaatschappij, waarmee zij enerzijds kritiek leverden op het groeiende consumentisme en anderzijds de betekenis van de ‘hoge’ kunst bevroegen door alledaagse, commerciële beelden te verheffen tot kunst.⁶⁰ Bekende kunststromingen die hierbij horen zijn *neo-dada* en *pop art*. Andere kunstenaars raakten weer geïnspireerd door de strakke structuren en elementaire vormen die behoorden tot de industriële wereld.⁶¹ Deze kunstenaars werkten verder met het gedachtegoed van kunstcriticus Clement Greenberg die in 1940 schreef dat de kunstenaar de interne regels moest volgen die eigen waren voor een bepaalde kunstvorm.⁶² Het opvolgen van de regels zou leiden tot orde en regelmaat, waardoor bijvoorbeeld het platte vlak van het canvas of het originele materiaal van een sculptuur tot zijn recht zou komen. Bekende kunststromingen die hierbij horen zijn *post painterly abstraction* en *minimalisme*.

⁵⁸ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 10), p. 472.

⁵⁹ Doss 2002 (zie noot 9), p. 129;

Sandler 2008 (zie noot 57), p. 65-66.

⁶⁰ Arnason & Mansfield 2010 (zie noot 10), p. 472.

⁶¹ Idem, p. 518.

⁶² Clement Greenberg, ‘Towards a Newer Laocoon’, in: Harrison & Wood 2003 (zie noot 15), pp. 562-568.

De commercie en industrie hadden naast de ontwikkeling van een nieuwe vormentaal, ook invloed op de wijze van kunstproductie. De ambachtelijke eenmansproductie in het afgesloten atelier maakte in de jaren zestig plaats voor meer mechanische handelingen die verwezen naar productieprocessen uit de industriële en commerciële wereld. Deze ontwikkeling noemt Caroline Jones de *technological sublime*.⁶³ Het sublieme kan omschreven worden als een superieure esthetische ervaring die inspeelt op de meeste fundamentele gevoelens van de mens, namelijk pijn en angst voor het indrukwekkende, in combinatie met een gevoel van plezier en behagen.⁶⁴ In een moment van ontzag is de mens tijdelijk bevrijd van zijn rationeel vermogen, wat zou leiden tot een transcendente ervaring. In de twintigste eeuw werd de wereld steeds meer ontdaan van zijn culturele en religieuze symbolen, waarop de abstract expressionisten besloten om het sublieme te zoeken in zichzelf door oergevoelens aan te roepen.⁶⁵ Het technologisch sublieme daarentegen gaat niet over gevoelens, maar over het enthousiasme voor technologie die al in de negentiende eeuw ontstond.⁶⁶ Het technologisch sublieme roept een gevoel van ontzag op voor objecten waarin de rollen van natuur en emotie vervangen worden door de mens en technische ontwikkelingen. De natuur raakt ondergeschikt aan de mens. Deze nieuwe vorm van het sublieme bracht in de jaren zestig van de vorige eeuw grote veranderingen te weeg in het denken over kunst, de rol van de kunstenaar en de betekenis van het kunstenaarsatelier.

De ontwikkeling van het technologisch sublieme beschrijft Jones aan de hand van de *iconic* en de *performative*.⁶⁷ De eerste is het afbeelden en representeren van technologische ontwikkelingen in de kunst, de tweede is de veranderende wijze van kunstproductie. Zowel de *iconic* als de *performative* zijn belangrijk geweest voor de imagoverschuiving van de kunstenaar en het atelier. Prominente oorzaken voor deze verschuiving waren de mogelijkheid tot reproductie van eenzelfde kunstwerk (*iconic*) en de provocatie van de kunstproductie door gebruik te maken van specifieke methoden die tot dan toe ongeschikt werden geacht voor de kunst (*performative*), zoals de openlijke aanwezigheid van assistenten. De kunstenaars representeerden zichzelf als een uitvoerder of een manager in een openbare werkruimte. Zij hielden zich bezig met de productie van herkenbare beelden die een directe impact teweeg

⁶³ Jones 1996 (zie noot 4), p. 55.

⁶⁴ Judy Lochhead, 'The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics', in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 12 (2008), pp. 64-66. Geraadpleegd via: <http://muse.jhu.edu/journals/women_and_music/v012/12.lochhead.html> (29 mei 2012).

⁶⁵ Jones 1996 (zie noot 4), p. 53.

⁶⁶ David E. Nye, *American Technological Sublime*, Cambridge 1994, pp. xiii, 62-64.

⁶⁷ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 55-58.

zouden brengen bij het publiek.⁶⁸ De kunstenaar ging een rol vervullen die lag tussen de organisatie en de creatie van een kunstproduct.

Een bekend voorbeeld hiervan is de popkunstenaar Andy Warhol.⁶⁹ Zijn atelier die de naam *The Factory* droeg, diende niet alleen als werkruimte voor de seriële productie en zeefdrukken van bijvoorbeeld Amerikaanse iconen als Marilyn Monroe of beelden uit advertenties, maar ook als ontmoetingsplaats voor andere kunstenaars, artiesten en vrienden (zie afb. 8). Het atelier was niet langer afgesloten, maar een toegankelijke ruimte voor buitenwereld. Ook zijn kunstwerken stelde Warhol nadrukkelijk in dienst van de buitenwereld door te kiezen voor beelden die oorspronkelijk onderdeel waren van de consumptiemaatschappij. Net zoals Marcel Duchamp en zijn *readymades* brengt Warhol alledaagse producten in de atmosfeer van de kunstwereld en stelt daarmee vragentekens bij de betekenis van ‘hoge’ en ‘lage’ kunst en het esthetisch oordeelvermogen van de mens.⁷⁰ De productie van zijn kunstwerken deed Warhol niet alleen, maar met behulp van enkele assistenten (zie afb. 9, afb. 10). Uiteindelijk gebeurde het in 1968 zelfs dat het werk in zijn atelier gewoon doorging dankzij zijn ‘medewerkers’, terwijl Warhol in het ziekenhuis herstelde van een schietincident dat bijna zijn leven kostte.⁷¹ Hij noemde zijn kunst een vorm van *Business Art* en zag zichzelf als een zakelijke kunstenaar die de beeldvorming van de kunst in goede banen leidde.

Andy Warhol en zijn *Factory* is slechts een voorbeeld uit velen. De reconstructie van het kunstenaarsimago en de rol van het atelier is net zo divers als het aantal kunststromingen dat zich rond de jaren zestig had ontwikkeld. De kunstenaar Allan Kaprow liet zich bijvoorbeeld inspireren door de toenemende aandacht voor de handeling van de kunstproductie.⁷² In 1958 schreef Kaprow dat het idee van de kunstenaar in de arena geleid had tot zijn *happenings*, waarbij de kunstenaar zich bezig hield met zijn directe omgeving en deze gebruikt als drager van zijn kunst.⁷³ Hierdoor werd de barrière tussen de kunstenaar en zijn publiek, net als de barrière tussen het atelier en de wereld weggenomen.⁷⁴ Het uitvoerende karakter van de *happenings* bracht het creatieve proces namelijk direct bij het publiek en het tijdelijke karakter dwong de kunstenaar om het atelier open te stellen of zijn

⁶⁸ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 91, 157.

⁶⁹ Frank Reijnders, ‘De tussenkomst van het atelier’, in: *De Witte Raaf* 94 (2001). Geraadpleegd via: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2386>> (29 april 2012).

⁷⁰ Doss 2002 (zie noot 9), p. 155.

⁷¹ Jones 1996 (zie noot 4), p. 203; Ratcliff 1996 (zie noot 28), p. 207.

⁷² Allan Kaprow, ‘The legacy of Jackson Pollock’, in: Karmel 1998 (zie noot 18), p. 85.

⁷³ Ratcliff 1996 (zie noot 28), p. 176.

⁷⁴ Foster e.a. 2004 (zie noot 13), pp. 450-453.

kunstproductie te verplaatsen naar locaties buiten het atelier. Nog een andere vorm die het atelier aan kon nemen was die van een winkel, zoals Claes Oldenburg in 1961 deed met *The Store*. Aan de East Second Street in New York huurde hij een winkelpand waar hij zijn kunstwerken uitstalde in vitrines voor verkoop.⁷⁵ Achter in de winkel had hij zijn eigen werkplaats waar hij zijn ‘koopwaar’ vervaardigde; gipsen replica’s van consumptiegoederen zoals etenswaar en kledingstukken.⁷⁶ In de context van *The Store* waren deze kunstwerken slechts producten, de kunstenaar een verkoper en het atelier een winkel uit duizenden.

De verschuiving die het atelier doormaakte van privé naar publiek en van individueel naar sociaal stond haaks op het romantisch concept van het atelier beleefd door de abstract expressionisten.⁷⁷ Ook het imago van de kunstenaar uit de jaren zestig maakte radicale veranderingen mee. De identiteit van de Amerikaanse kunstenaar was niet langer die van een romantisch genie, maar kon diverse vormen aannemen, waaronder die van zakenman, uitvoerend kunstenaar of verkoper. Door de herleving van het technologische sublieme gingen zowel de *iconic* (het beeld) als de *performative* (de werkwijze) in de kunst verwijzen naar enerzijds de consumptiemaatschappij, met haar advertenties en seriële producties, en anderzijds de naoorlogse industrie, met haar stalen constructies en fabriekshallen. Hoewel het misschien lijkt alsof kunstenaars zich al snel konden vinden in een bepaald imago en dit met verve uitdroegen naar de buitenwereld, zal uit het volgende hoofdstuk blijken dat dit niet altijd zo gemakkelijk was. De kunstenaar die hier besproken zal worden, maakte in het discours van het technologisch sublieme verwijzingen naar de gesturale kunst van de abstract expressionisten, “reinstating an isolated genius at the end of the assembly line.”⁷⁸

⁷⁵ Foster e.a. 2004 (zie noot 13), p. 455.

⁷⁶ Reijnders 2001 (zie noot 69).

⁷⁷ Jones 1996 (zie noot 4), p. 232.

⁷⁸ Idem, p. 182.



Ugo Mulas, *Frank Stella*, 1964.

4. Frank Stella: tussen werk en creatie

Het begon met een foto. In de winter van 1959-1960 organiseerde het Museum of Modern Art de tentoonstelling *Sixteen Americans* waarvoor de deelnemende kunstenaars een portretfoto moesten insturen voor in de tentoonstellingscatalogus. De jonge kunstenaar Frank Stella (geb. 1936) stuurde een onconventioneel kunstenaarsportret in, waarop hij te zien is in driedelig pak met stropdas, nonchalant poserend voor de camera, tegen een lege, witte achtergrond (zie afb. 11). De verwachting was dat kunstenaarsportretten iets vertelden over de artistieke identiteit van een kunstenaar, maar de foto van Stella sprak enkel van leegte.⁷⁹ Hij leek eerder op een zakenman dan op een kunstenaar. Dit in tegenstelling tot een foto die enkele maanden na de tentoonstelling gemaakt werd van Stella door dezelfde fotograaf (zie afb. 12). Het nietige postuur van Stella steekt sterk af tegen een reusachtig industrieel bouwwerk waarin hij zit. Zijn pak heeft hij ingeruild voor wat lijkt op werkkleding, waardoor ook het imago lijkt te verschuiven van zakenman naar industrieel werker. Hoewel Stella met deze foto's duidelijk afstand heeft genomen van de geniale kunstenaar, lijkt de tegenstrijdigheid binnen zijn eigen kunstenaarsimago groot.⁸⁰ In dit hoofdstuk wordt deze tegenstrijdige benadering van de kunst verder uitgewerkt, waarbij ook is gekeken hoe dit zich heeft geuit in het atelier van Stella.

Frank Philip Stella werd geboren op 12 mei 1936 in Malden, Massachusetts.⁸¹ Na de middelbare school ging Stella in 1954 geschiedenis studeren aan de Princeton University, waar hij ook schilderlessen volgde in een open atelier onder leiding van kunsthistoricus William Seitz. Vanaf dat moment ging Stella regelmatig galleries en musea in New York City bezoeken. Zo kwam hij op jonge leeftijd in aanraking met de New Yorkse kunstwereld, wat van invloed was op zijn artistieke ontwikkeling. In de lente van 1958 behaalde Stella zijn bachelor in de geschiedenis en verhuisde naar New York waar hij een winkelpand huurde als atelier. Al snel verhuisde Stella naar een ruimer pand aan de West Broadway in SoHo, een industriële wijk in die tijd.⁸² In datzelfde jaar bezocht Stella de eerste solotentoonstelling van kunstenaar Jasper Johns in de Leo Catelli Gallery.⁸³ De helderheid en eenvoud waarmee Johns de lijnen van zijn *flags* en de cirkels van zijn *targets* had uitgevoerd, inspireerde Stella. In samenhang met Johns' idee van een terugkerend motief en de relatie die hij legde tussen

⁷⁹ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 115-116.

⁸⁰ Idem, p. 117.

⁸¹ William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, pp. 155-159.

⁸² Jones 1996 (zie noot 4), pp. 137, 151-152.

⁸³ Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Harmondsworth 1971, p. 13.

het geschilderde onderwerp en het formaat van het schilderoppervlak, ging Stella op zoek naar een manier om deze beelden te vertalen naar een puur abstracte kunstvorm.⁸⁴

Stella's succes kwam in 1959, tijdens de *Sixteen Americans*-tentoonstelling. Met zijn vier *Black Paintings* doorbrak hij alle artistieke waarden van de jaren vijftig; de werken waren statisch, emotioneel en deden afbreuk aan de visuele complexiteit van de abstract expressionisten.⁸⁵ De doeken waren bedekt met stroken zwarte huisverf met daartussen lichte lijnen van onbewerkt canvas. Hierdoor ontstond een symmetrische en geometrische verdeling van het schildervlak. Stella behandelde zijn doeken niet langer als een arena voor schilderachtige illusies of dramatische gebeurtenissen, maar streefde naar eenwording van het object en het subject.⁸⁶ Het beeld raakte ondergeschikt aan de vorm van het doek, of zoals Stella zelf zei in een radio-interview uit 1964 met Bruce Glaser: "What you see is what you see."⁸⁷ Na zijn *Black Paintings* keerde Stella zich af van het rechthoekige canvas en ging hij zijn eigen geometrische schilderdoeken maken, wat volgens kunstcritici duidde op een stap richting het sculpturale.⁸⁸ Rond 1964 deed Stella een herontdekking van de kleur, wat leidde tot meer openheid, diversiteit en vrijheid in picturale beslissingen.⁸⁹ Daarna keerde Stella echter weer terug bij de vorm met zijn *Protractor*-serie.⁹⁰ In de wens om zijn kunst zo direct en simpel mogelijk te maken, werd Stella aangetrokken tot de cirkel, die hij beschouwde als de meeste simpele geometrische vorm, en paste deze toe in de structurering van zijn doeken. Rond 1970 ging Stella weer een stap verder door zijn canvas te combineren met collages en reliëfs.⁹¹ Zijn groeiende interesse voor de driedimensionale ruimte leidde in de jaren daarna tot diverse levendige kunstwerken, van metaalreliëfs tot monumentale sculpturen, die in sterk contrast stonden met zijn revolutionaire *Black paintings*. Stella werkt vandaag de dag nog steeds aan zijn driedimensionale kunstwerken.

In zijn zoektocht naar pure abstractie stuitte Stella op twee problemen; het een was de ruimtelijke benadering en het ander was de methodologische benadering van het canvas.⁹² Zijn oplossing voor het eerste was een symmetrische verdeling van het oppervlak. Voor het

⁸⁴ Rubin 1970 (zie noot 81), pp. 12-13.

⁸⁵ Rosenblum 1971 (zie noot 83), p. 16.

⁸⁶ Idem, p. 17.

⁸⁷ Bruce Glaser & Lucy R. Lippard, 'Questions to Stella and Judd', in: Gregory Battcock (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Los Angeles 1995² (1968), p. 158.

⁸⁸ Rubin 1970 (zie noot 81), p. 68.

⁸⁹ Idem, pp. 89, 127.

⁹⁰ Idem, pp. 128-131.

⁹¹ Rachel Gershman, *Frank Stella*. Geraadpleegd via: website *The Artstory.org: Your guide to modern art*, <<http://www.theartstory.org/artist-stella-frank.htm>> (5 juni 2012).

⁹² Frank Stella, 'Text of a lecture at the Pratt Institute', in: Franz-Joachim Verspohl, Ulrich Müller & Reinhard Wegner (red.), *The writings of Frank Stella*, Keulen 2001, p. 9.

tweede besloot Stella over te gaan op het gebruik van de schildertechniek en –gereedschap van huisschilders. Het gebruik van huisschildergereedschap was al eerder gedaan door de abstract expressionisten, maar waar zij het doek nog benaderden met een persoonlijk ‘handschrift’ en explosieve bewegingen, wilde Stella de verf zo direct mogelijk aanbrengen op het vlak, zonder tussenkomst van het ego.⁹³ Daarmee nam hij afstand van het imago van een geniale kunstenaar en nam de identiteit van een arbeider aan. Stella’s benadering van de kunst leidde tot een industriële esthetiek in zijn schilderijen, die verwees naar geïndustrialiseerde productieprocessen, zoals machinale precisie en een onpersoonlijke vervaardiging.⁹⁴ Deze esthetiek kwam pas sterk naar voren in de vroege jaren zestig, toen Stella gebruik ging maken van aluminium- en koperverf voor zijn *Aluminum* en *Copper Paintings*. Door de kille, metaalachtige gloed van deze verfsoorten werd het voor toeschouwers onmogelijk om nog enige vorm van een picturale voorstelling in het schilderij te zien.⁹⁵ Toeschouwers konden zich niet langer verplaatsen in het schilderij en werden gedwongen om het in zijn geheel te zien als een losstaand object in de ruimte.

Stella’s quasi-industriële benadering van zijn kunst werd tevens sterk verbeeld in enkele fotoportretten van hem aan het werk in het atelier, gemaakt door Hollis Frampton in 1959 (zie afb. 13, afb. 14). Op de foto’s is Stella bezig met een van zijn *Black paintings*. Zijn stabiele en rustige houding, de geconcentreerde blik op zijn werk en de kwast die hij bewust over het canvas laat glijden zijn allemaal kenmerken die passen bij een huisschilder.⁹⁶ Door de kwast tegen het canvas aan te drukken, ontstond een minimale speling tussen de borstelharen en het doek, en hield Stella de volledige controle over zijn verf. Dit kan vergeleken worden met de werkwijze van huisschilders. Zij moeten ook beheerst te werk gaan zodat de verflaag egaal wordt verspreid over het gehele oppervlak. Hoewel het atelier niet duidelijk naar voren komt op deze foto’s, zeggen deze beelden meer dan genoeg over het kunstenaarsimago van Stella. Om het nogmaals in Stella’s woorden te herhalen, wat je ziet is wat je ziet: dit is geen afgesloten kunstenaar die zijn atelier ziet als een egocentrisch universum, maar eerder een schilder in zijn werkruimte, die gecontroleerd zijn arbeid moet verrichten om tot een subliem resultaat te komen.

Op een andere foto van Stella, gemaakt door fotograaf Ugo Mulas in 1964, komt het atelier meer nadrukkelijk naar voren (zie afb. 15). Sterker nog, het lijkt juist alsof Mulas geprobeerd heeft de focus te leggen op de atelierinrichting in verhouding tot de gestreepte

⁹³ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 124-125.

⁹⁴ Idem, p. 344.

⁹⁵ Rosenblum 1971 (zie noot 83), p. 21.

⁹⁶ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 125-128.

schilderijen. De groeven in de planken vloer en de bakstenen muur vormen samen een lijnenspel die in contrast staat met de diagonale lijnen van de kunstwerken. In combinatie met schaduwen op de muur wordt een diepte gecreëerd die de schilderijen de ruimte in laat springen, waardoor de nadruk op het oppervlak komt te liggen.⁹⁷ Daarnaast wordt middels deze foto wederom uitdrukking gegeven aan het imago van huisschilder. Stella staat in zijn stabiele positie geconcentreerd lijnen te schilderen in de smetteloze omgeving van het atelier. De vloer is vrijwel onbesmet gebleven van verfspatten en ook de muur is nog smetteloos wit. Op de plekken waar Stella aan het schilderen is, is de vloer zelfs afgedekt. Voor de rest wordt het lege atelier enkel gevuld met benodigde schildermaterialen, zoals twee blikken aluminiumverf, potten met pigment en een trechter. Dit in grote tegenstelling tot het volle atelier van Jackson Pollock die besmeurd was geraakt met verfspatten afkomstig van de zijn explosieve dripping-techniek, zoals we in hoofdstuk 2 hebben kunnen zien.

Stella nam niet alleen afstand van het romantisch imago via zijn kunstwerken en werkwijze, maar ook via de voorstellingen van zijn atelier. Hij koos bewust voor een quasi-industriële benadering van zijn kunst en kunstenaarschap. Enkele jaren na de foto van Mulas werd Stella's keuze hierin nogmaals benadrukt door de komst van assistenten in het atelier. Deze assistenten vervulden diverse taken, van het spannen van het canvas tot aan het schilderen van brede stroken op aanwijzing van Stella.⁹⁸ Naast arbeider kon Stella nu ook gezien worden als de uitvoerende macht achter zijn kunstproducten; hij was de bedenker en eigenaar van het merk dat zijn kunst was geworden.⁹⁹ Zo verklaart Caroline Jones in *Machine in the Studio* dat het merk 'Stella', waarvan de schilderijen het product zijn, vergeleken kan worden met logo's uit het Amerikaanse bedrijfsleven, omdat beide het gemeenschappelijke kenmerk hebben van een directe visuele impact op de mens en maatschappij.¹⁰⁰ De visuele directheid maakt een 'Stella' snel herkenbaar en imitaties zouden enkel Stella's auteurschap versterken.

Dit gesteld te hebben blijkt achter de industriële esthetiek van Stella toch nog een restje van creatieve genialiteit te liggen. Alleen Stella is in staat een echte 'Stella' te maken. Zelf bevestigde hij dit ook in het radio-interview uit 1964 waarin hij aan de interviewer vraagt of naast hem, iemand anders in staat zou zijn om van zijn diagrammen een schilderij te maken.¹⁰¹ Enkel zijn concepten zouden niks opleveren. Deze drang naar creatieve erkenning

⁹⁷ Glaser & Lippard 1995 (zie noot 87), p. 162.

⁹⁸ Jones 1996 (zie noot 4), pp. 178-179.

⁹⁹ Idem, pp. 117, 156-157.

¹⁰⁰ Idem, pp. 156-157.

¹⁰¹ Glaser & Lippard 1995 (zie noot 87), p. 161.

werd groter naar mate de kunstproductie meer afhankelijk werd van assistenten en fabrikanten. Zo waren de kleuren voor de *Irregular Polygons* niet langer afhankelijk van een bepaald kleursysteem, maar van Stella's persoonlijke voorkeur.¹⁰² Hoewel Stella in zijn productieproces vaak het imago van een industrieel werker aannam, lijkt hier toch de zakenman van zijn eerste portretfoto naar voren te komen. Uiteindelijk maakte Stella in 1970 een omslag door te kiezen voor een schilderachtige benadering van zijn kunst. Ook al lijken de ateliervoorstellingen van Stella nog zo berust op de *technological sublime*, hij is nog steeds een kunstenaar die alleen is in zijn studio.

Deze casus van Frank Stella heeft aangetoond dat het kunstenaarsimago een gecompliceerde code is binnen de kunstwereld. Kunstenaars zijn niet het een of het ander, maar kunnen de codes manipuleren en het naar hun hand zetten.¹⁰³ In de wens om van schilderijen een zelfstandig object in de ruimte te maken, besloot Stella zijn kunst te benaderen met een arbeidersmentaliteit: hij ging geen picturale voorstelling maken, maar slechts het oppervlak van het canvas bedekken met een laag huisschilderverf. De kunstproductie was voor hem een geconcentreerde, precieze arbeid waarin het sublieme voortkwam uit de geometrische en symmetrische verdeling van het platte vlak. Het atelier werd hierin een haast steriele ruimte die enkel functioneerde als productieruimte. De komst van assistenten versterkte dit beeld alleen maar. Tegelijkertijd bevestigde de aanwezigheid van deze assistenten de autoriteit van de kunstenaar Frank Stella. Hij werd gezien als de opdrachtgever, de uitvoerende macht, de ideeënmaker, maar bovenal als het creatieve genie achter het merk 'Stella'.

¹⁰² Jones 1996 (zie noot 4), p. 182.

¹⁰³ Idem, p. 117.

Conclusie

In deze scriptie stonden twee onderzoeksvragen centraal. De eerste vraag had betrekking tot de invulling van het romantisch ideaal door de Amerikaanse kunstenaars halverwege de twintigste eeuw. Eerst is gekeken naar de historische context waarbinnen deze romantische herleving plaatsvond. Al snel bleek dat deze opleving enkel speelde onder de abstract expressionisten, waardoor het eerste deel van dit onderzoek volledig op deze kunstenaarsgroep gevestigd is. Het abstract expressionisme werd in de jaren vijftig benoemd tot dé kunst van Amerika en de focus van de kunstwereld kwam volledig op deze kunstvorm te liggen. In de decennia daarvoor was de Amerikaanse kunst voornamelijk berust op Europese tradities, wat de Amerikaanse overheid niet goed konden verdragen. Na de Tweede Wereldoorlog was Amerika namelijk een van de weinige landen die een economische groei doormaakte. Terwijl de meeste landen nog moesten herstellen van de impact van de oorlog, wist Amerika uit te groeien tot een wereldmacht op financieel en militair gebied. Het enige waar het nog ontbrak aan grootsheid was op cultureel vlak. Tot de komst van de abstract expressionisten: een groep zeer diverse kunstenaars met als gemeenschappelijk kenmerk de expressie van persoonlijke gevoelens.

De abstract expressionisten stonden echter loodrecht tegenover deze benadering van hun kunst. De oorlog had namelijk niet alleen welvaart met zich mee gebracht, maar ook een gevoel van angst en bedreiging voor een nieuwe oorlog met andere wereldmacht Rusland, en waarbij met sterkere wapens werd bedreigd, zoals de atoombom. Met de ellende van de Grote Depressie in het achterhoofd werd een poging gedaan om te ontsnappen aan de realiteit. Het weinige vertrouwen in het politiekstelsel lijkt de voornaamste beweegreden om zich te keren tot het romantisch ideaal. Geïnspireerd door het afgesloten atelier van het romantisch genie gingen de abstract expressionisten ook hun atelier afsluiten van de buitenwereld. Zij gaven aanvulling aan het romantisch ideaal door het atelier te zien als een toevluchtsoord. Met hun kunst probeerden de kunstenaars tevens een bovenzinnelijke ervaring te creëren die los stond van het herkenbare, maar verbonden was met de innerlijke vrijheid van de kunstenaar. In de casus van Jackson Pollock zagen we dat deze vrijheid zelfs zo ver ging, dat de kunstenaar zichzelf volledig verloor tijdens het moment van creatie. Kenmerkend voor een romantisch genie.

Uit het onderzoek bleek dat fotografie een belangrijke rol speelde in de totstandkoming van de eenzame abstract expressionist in zijn afgesloten atelier. Aan het begin van de jaren vijftig verschenen in diverse media steeds vaker foto's van kunstenaars in het

atelier die buitenstaanders visuele toegang gaven tot de heilige plek van creatie. In plaats van een doorbreking van het mysterieuze imago werd de trope van het artistieke genie alleen maar sterker door de foto's. De houding van de kunstenaar, de inrichting van het atelier en de fotocompositie doen sterk denken aan kunstenaarsportretten uit de romantiek. Door de kunstenaar in zijn lege atelier te zetten, afstandelijk van zijn kunstwerk, met een diepe frons en een starende blik, lag de nadruk op de geestelijke creatie van de geïsoleerde kunstenaar. Hiermee plaatsten de abstract expressionist zichzelf op een lijn met het romantisch kunstenaarsgenie uit de negentiende eeuw. Dit veranderde echter met de komst van Hans Namuth en de foto's die hij heeft gemaakt van Jackson Pollock aan het werk.

De nadruk in portretfoto's kwam namelijk steeds vaker te liggen op de wijze van kunstproductie in plaats van het artistieke personae. Dit gebeurde in het discours van de jaren zestig die gekenmerkt werd door een opleving van het technologische sublieme. Een nieuwe generatie kunstenaars had haar intrede gedaan in de kunstwereld. Deze intrede ging gepaard met een nieuw wereldbeeld dat deels gebaseerd was op ontwikkelingen op het gebied industrie en commercie. Zowel de *iconic* als de *performative* in de kunst gingen verwijzen naar enerzijds de consumptiemaatschappij en anderzijds de naoorlogse industrie. Hoewel in de jaren veertig en vijftig het abstract expressionisme duidelijk de leidende kunstvorm was, werd de jaren zestig gekenmerkt door een breed scala aan stijlen en stromingen.

De tweede onderzoeksvraag werd gesteld met betrekking tot dit veranderend discours van de jaren zestig, namelijk wat een eventuele tegenhanger kon zijn van het twintigste-eeuws afgesloten atelier. Hieruit bleek echter dat het aantal toebedeelde functies voor het kunstenaarsatelier ongeveer gelijk was aan de hoeveelheid kunstvormen. Een eenduidige tegenhanger bleek niet aanwezig, maar duidelijk was wel dat het atelier een verschuiving doormaakte van privé naar publiek. Warhol werkte in zijn *Factory* aan seriële producties, Oldenburg werkte in zijn *Store* aan replica's van consumptiegoederen en Kaprow besloot buiten het atelier te treden met zijn *happenings*. Net als het pronkatelier uit de inleiding werd het atelier open gesteld voor het publiek. Over het kunstenaarsimago valt echter nog veel te zeggen. In de jaren zestig lijken de kunstenaars afstand te nemen van het romantisch genie, maar zoals de casus van Frank Stella heeft laten zien, schuilt achter de industriële werkwijze toch nog een artistiek personae. Het feit dat kunstwerken steeds vaker werden aangedragen als het merk van de kunstenaar, zorgde voor een versterking van de autoriteit en het auteurschap van de kunstenaar. De romantiek van de studio mocht dan wel verdwenen zijn, maar achter elk kunstwerk ging nog steeds een creatief genie schuil.

Lijst van afbeeldingen



Afb. 1: Eugène Delacroix, *Michelangelo in his studio*, ca. 1850.



Afb. 2: Hans Namuth, *Barnett Newman, New York City, 1952.*



Afb. 3: Jackson Pollock, *Mural, 1943.*



Afb. 4: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950.



Afb. 5: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950.



Afb. 6: Arnold Newman, *Jackson Pollock in his studio*, 1949.



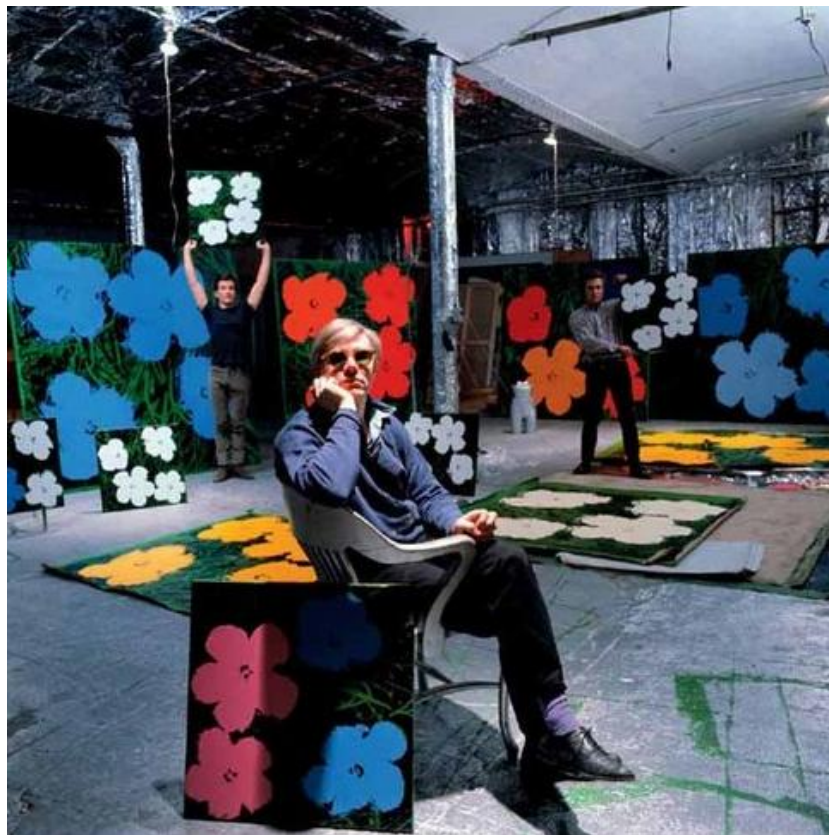
Afb. 7: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950.



Afb. 8: David McCabe, *Andy spray paints the flower image*, 1965.



Afb. 9: David McCabe, *Andy and Gerard Malanga working at the Factory*, 1965.



Afb. 10: Ugo Mulas, *Andy Warhol, Gerard Malanga and Philip Fagan*, 1964.



Afb. 11: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1959.



Afb. 12: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1960.



Afb. 13: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1959.



Afb. 14: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1959.



Afb. 15: Ugo Mulas, *Frank Stella*, 1964.

Beeldreferenties

Voorblad

Arnold Newman, *Frank Stella*, 1967, foto. Foto: The Arnold Newman Archive
<<http://www.arnoldnewmanarchive.com>>.

Tussenblad hoofdstuk 2

©Time & Life Pictures.

Martha Holmes, *Jackson Pollock*, 1949, foto. Foto: New York Times (September 2006),
<http://www.nytimes.com/imagepages/2006/09/30/arts/30holmes_CA1.ready.html>.

Tussenblad hoofdstuk 4

Ugo Mulas, *Frank Stella*, 1964, foto. Foto: Ugo Mulas, <<http://www.ugomulas.org/>>.

Hoofdstuk 1

Afb. 1: Eugène Delacroix, *Michelangelo in his studio*, ca. 1850, olieverf op doek, 40 x 32 cm, Musée Fabre, France. Foto: Wikipaintings, visual art encyclopedia, <http://www.the-athenaeum.org/art/by_artist.php?Artist_ID=348>.

Afb. 2: Hans Namuth, *Barnett Newman, New York City*, 1952, foto. Foto: Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the postwar American artist*, Chicago 1996, p. 33.

Hoofdstuk 2

Afb. 3: Jackson Pollock, *Mural*, 1943, olieverf op doek, 247 x 605 cm, The University of Iowa Museum of Art, Iowa City. Foto: The University of Iowa Museum of Art, <<http://uima.uiowa.edu/jackson-pollock/>>.

Afb. 4: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950, foto. Foto: National Gallery of Australia, <<http://nga.gov.au/Pollock/action.htm>>.

Afb. 5: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950, foto. Foto: The Bui Gallery
<<http://thebuigallery.com/blog/index.php?tag/Jackson%20Pollock>>.

Afb. 6: Arnold Newman, *Jackson Pollock in his studio*, 1949, foto. Foto: The Arnold Newman Archive <<http://www.arnoldnewmanarchive.com>>.

Afb. 7: Hans Namuth, *Jackson Pollock painting*, 1950, foto. Foto: The Italian Viking
<http://www.theitalianviking.com/art/art_29_post_modern/2908NamuthPhotoPollock.jpg>

Hoofdstuk 3

Afb. 8: David McCabe, *Andy spray paints the flower image*, 1965, foto. Foto: David McCabe, <<http://davidmccabephotography.com/AndyWarhol.html>>.

Afb. 9: David McCabe, *Andy and Gerard Malanga working at the Factory*, 1965, foto. Foto: David McCabe, <<http://davidmccabephotography.com/AndyWarhol.html>>.

Afb. 10: Ugo Mulas, *Andy Warhol, Gerard Malanga and Philip Fagan*, 1964, foto. Foto: Ugo Mulas, <<http://www.ugomulas.org/>>.

Hoofdstuk 4

Afb. 11: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1959, foto. Foto: Arts connected. Tools for teaching the arts, <<http://artsconnected.org/resource/81173/frank-stella-from-official-portraits>>.

Afb. 12: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1960, foto. Foto: Arts connected. Tools for teaching the arts, <<http://artsconnected.org/resource/81272/untitled-from-the-secret-world-of-frank-stella>>.

Afb. 13: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1959, foto. Foto: Artnet.de, <<http://www.artnet.de/magazine/drei-aktuelle-bucher-zur-kunst-von-heute/images/6/>>.

Afb. 14: Hollis Frampton, *Frank Stella*, 1959, foto. Foto: Walker Art Center, <<http://collections.walkerart.org/item/object/2920>>.

Afb. 15: Ugo Mulas, *Frank Stella*, 1964, foto. Foto: Hidden Faces, <<http://art-portrait.livejournal.com/35133.html>>. Oorspronkelijk verschenen in: Ugo Mulas & Alan R. Solomon, *New York: The New Art Scene*, New York 1967.

Literatuurlijst

ARNASON, H.H. & MANSFIELD, Elizabeth C., *History of modern art*, Upper Saddle River 2010.

BÄTSCHMANN, Oskar, *The artist in the Modern World. The Conflict Between Market and Self-Expression*, Cologne 2007

BOXER, Sarah, 'Critic's notebook: The photos that changed Pollock's life', in: *The New York Times* (december 1998). Geraadpleegd op 28 mei 2012 via:
<<http://www.nytimes.com/1998/12/15/arts/critic-s-notebook-the-photos-that-changed-pollock-s-life.html?pagewanted=all&src=pm>>.

DOSS, Erika, *Twentieth-century American art*, Oxford 2002.

EMMERLING, Leonhard, *Jackson Pollock*, Keulen 2003.

FOSTER, Hal e.a., *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*, Londen 2004.

GERSHMAN, Rachel, *Frank Stella*. Geraadpleegd op 5 juni 2012 via: website *The Artstory.org: Your guide to modern art* <<http://www.theartstory.org/artist-stella-frank.htm>>.

GLASER, Bruce & LIPPARD, Lucy R., 'Questions to Stella and Judd' (1966), in: Battcock, Gregory (red.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, Los Angeles 1995² (1968), pp. 148-164.

GOTLIEB, Marc, 'Creation & Death in the Romantic Studio', in: Cole, Michael & Pardo, Mary (red.), *Inventions of the Studio. Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill/London 2005.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul (ed.), *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, Oxford 2003² (1992).

JONES, Caroline A., *Machine in the studio. Constructing the postwar American artist*, Chicago 1996.

JONKMAN, Mayken, 'Couleur Locale. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar', in: Mayken Jonkman & Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Zwolle 2010, pp. 13-37.

KARMEL, Pepe (ed.), *Jackson Pollock. Interviews, articles, and reviews*, New York 1998.

KAPROW, Allan, 'The artist as a man of the world', in: Kaprow, Allan & Kelley, Jeff, *Essays on the blurring of art and life*, Los Angeles 2003² (1993), pp. 46-58.

KLEEBLATT, Norman L. (red.), *Action/Abstraction: Pollock, De Kooning, and American art, 1940-1976*, New York/New Haven 2008.

LOCHHEAD, Judy, 'The Sublime, the Ineffable, and Other Dangerous Aesthetics', in: *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 12 (2008), pp. 63-74. Geraadpleegd op 29 mei 2012 via: <http://muse.jhu.edu/journals/women_and_music/v012/12.lochhead.html>.

MACADAM, Barbara A., 'Top ten ARTnews stories: «Not a picture but an event»', in: *ARTnews* 106 (2007), nr. 10 (november). Geraadpleegd op 14 mei 2012 via: <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/>>.

NOYEZ, Elise, 'Het kunstenaarsportret als kunstkritiek? Fotografische lessen over Blinky Palermo', in: *De Witte Raaf* 157 (mei-juni 2012). Geraadpleegd op 28 mei 2012 via: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3780>>.

NYE, David E., *American Technological Sublime*, Cambridge 1994.

RATCLIFF, Carter, *The fate of a gesture: Jackson Pollock and postwar American art*, New York 1996.

RAVERTY, Dennis, 'The needs of postwar America and the origins of the Jackson Pollock myth', in: *The Midwest Quarterly* 43 (2002) nr. 3 (maart), pp. 337-345.

REIJNDERS, Frank, 'De tussenkomst van het atelier', in: *De Witte Raaf* 94 (2001). Geraadpleegd op 29 april 2012 via: <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2386>>.

ROSENBERG, Harold, 'The American Action Painters', oorspronkelijk verschenen in: *ARTnews* 51 (1952); herverschenen in: *ARTnews* 106 (2007), nr. 10 (november). Geraadpleegd op 14 mei 2012 via: <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-not-a-picture-but-an-event/>>.

ROSENBLUM, Robert, *Frank Stella*, Harmondsworth 1971.

RUBIN, William S., *Frank Stella*, New York 1970.

SANDLER, Irving, 'Abstract Expressionism and the Cold War', in: *Art in America* 96 (2008) nr. 6 (juni), pp. 65-74.

STELLA, Frank, 'Text of a lecture at the Pratt Institute', in: Verspohl, Franz-Joachim; Müller, Ulrich & Wegner, Reinhard (red.), *The writings of Frank Stella*, Keulen 2001, p. 9.

Overige bronnen:

NAMUTH, Hans & FALKENBERG, Paul, *Jackson Pollock 51* (1951) [film]. Geraadpleegd op 5 juni 2012 via: <<http://www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOG0>>.