



Het
lichaam

in
het werk van

Frank

Stella

1959-1987

Scriptie Onderzoekswerkgroep Moderne & Hedendaagse kunst | juni 2010

Merel van der Graaf | 3130193

Inhoudsopgave

INLEIDING	3
HOOFDSTUK 1 – FRANK STELLA	5
1.1 1959-1970	5
1.2 1970-1980	8
1.3 1980-1987	11
HOOFDSTUK 2 – HET LICHAAM	19
2.1 HET LICHAAM IN DE MODERNE KUNST	19
2.2 HET LICHAAM IN HET DISCOURS VAN DE RECEPTIE OVER FRANK STELLA	21
2.3 HET LICHAAM IN HET DISCOURS VAN DE KUNSTENAAR FRANK STELLA	24
HOOFDSTUK 3 – SCHILDERKUNST VS. BEELDHOEWKUNST	26
3.1 HET SCHILDERACHTIGE IN DE KUNST	26
3.2 HET SCHILDERACHTIGE IN FRANK STELLA'S WERK	27
CONCLUSIE	30
BIBLIOGRAFIE	33
LIJST VAN AFBEELDINGEN	35
BIJLAGE – SLEUTELTEKSTEN	37
SLEUTELTEKST 1 – SAUL OSTROW, <i>FRANK STELLA</i> , 2000	37
SLEUTELTEKST 2 – AMELIA JONES, <i>BODY</i> , 2003	37

Inleiding

Frank Stella heeft een lange en turbulente loopbaan achter de rug als kunstenaar en werkt op 74 jarige leeftijd nog steeds verder. Hij begon zijn carrière in 1959 met symmetrische sobere schilderijen, maar evolueerde naar dynamischere werken die letterlijk uit de muur op je af komen zetten. Deze ontwikkeling is erg interessant, want waarom ging Stella van kunstwerken op een plat doek over naar kunstwerken met mixed-media die alles behalve platheid genereren. Stella heeft een aantal uitspraken gedaan over deze verandering in zijn werkwijze die de basis voor dit onderzoek vormen.

Het menselijk lichaam is door de geschiedenis heen altijd aanwezig geweest in de kunst, maar in naoorlogs Amerika en West-Europa was deze nauwelijks meer op een duidelijk manier aan te wijzen. De aanwezigheid van dit (metaforische) lichaam is onderzocht met betrekking tot het oeuvre van Frank Stella. Aan de hand van de gelezen literatuur probeer ik te onderbouwen dat Stella's stap van het platte doek naar het sculpturale in 1970 werd ingegeven door een bewuste inwerking van het menselijk lichaam in zijn kunstwerken. Hierin heb ik gekeken naar hoe het lichaam als metafoor, maar ook als betekenisgever werd gebruikt in relatie tot zijn schilderijen en kunstwerken. Daarnaast heb ik gekeken naar het nut van deze metafoor en het methodologisch zelfbewustzijn van de auteurs.

Bovendien heb ik het aspect van schilderkunst in de werken van Stella na 1970 onderzocht. Deze werken zijn geen schilderijen meer te noemen in de traditionele zin, aangezien ze niet meer uitsluitend met verf op doek werken en geen platte drager meer hebben. Toch worden deze werken als schilderkunst beschouwd. Er is onderzocht hoe dit soort schilderkunst wordt gedefinieerd en hoe kunsthistorici en –critici hierover denken en dachten.

Er is veel geschreven over de betekenis van de titels die Stella aan zijn kunstwerken gaf. Deze zullen in dit onderzoek niet behandeld worden aangezien Stella zelf ooit heeft toegegeven hier geen diepere bedoeling mee te hebben. Bovendien zijn de titels niet relevant voor de aanwezigheid van het lichaam in zijn kunstwerken.

In dit onderzoek heb ik de methode van klassieke historiografie gebruikt. Zo heb ik gekeken naar de geschiedschrijving van hoe en wanneer er wat geschreven is. Hierbij heb ik

altijd geprobeerd een methodologisch zelfbewustzijn te hanteren, om zo dit onderzoek op een metaniveau te krijgen.

De gebruikte bronnen beslaan een hoop verschillende teksten. Deze zijn grofweg op te delen in het discours van de receptie en het discours van de kunstenaar. Binnen de receptie zijn teksten gelezen van kunsthistorici en –critici die over Frank Stella hebben geschreven en binnen het discours van de kunstenaar zijn er interviews en lezingen gebruikt van Frank Stella. Hiernaast is er algemene literatuur gelezen over het evoceren van het lichaam in de kunst en de verbreding van de discipline van schilderkunst. Deze bronnen zijn uitgesplitst en chronologisch geordend.

In dit onderzoek wordt eerst een introductie gegeven van de kunstenaar Frank Stella en zijn loopbaan wordt kort beschreven binnen de periode van 1959 tot 1987. Deze tijdsafbakening heb ik gekozen om zo te laten zien hoe er voor het keerpunt in 1970 over zijn werk werd geschreven in de receptie en hoe Stella er toen zelf over sprak en schreef, om vervolgens te zien hoe er na het keerpunt werd geschreven in de receptie en hoe Stella er daarna over sprak en schreef. Vervolgens zal ik in het tweede hoofdstuk eerst een inleiding geven over het lichaam in de kunst. Er wordt hier beschreven hoe het lichaam eerst onderdrukt werd en hoe het vervolgens met enorme kracht terug kwam. In twee deelhoofdstukken is er beschreven hoe en of het lichaam in het discours van de receptie over Frank Stella werd gebruikt en hoe en of het lichaam in het discours van de kunstenaar zelf werd gebruikt. Het derde en tevens laatste hoofdstuk gaat over de herdefinitie van schilderkunst, waar eerst een algemene inleiding op wordt gegeven en daarna is gekeken hoe dit is te zien in Frank Stella's werk en wat daarover is geschreven door kunsthistorici en –critici en door Frank Stella zelf.

Hoofdstuk 1 – Frank Stella

Op 12 mei 1936 werd Frank Stella geboren in Malden, Massachusetts. Zijn vader was gynaecoloog en zijn moeder had aan de kunstacademie gestudeerd. Na een rustige jeugd ging hij in 1954 naar Princeton University om Geschiedenis te studeren. Tijdens zijn studie daar begon hij regelmatig musea en galerieën in New York te bezoeken en begon hij steeds meer te schilderen. Hij werd in deze tijd voornamelijk geïnspireerd door het Abstract Expressionisme. In 1958 rondde hij zijn studie af en verhuisde hij naar New York. Hier begon hij te werken als huisschilder voor een aantal dagen in de week, de rest van de week besteedde hij aan het werken aan zijn schilderijen. In de winter van dat jaar begon hij zijn *Black Series* te schilderen.¹ Stella heeft ooit gezegd: “*I see my work as being determined by the fact that I was born in 1936.*”² Hiermee bedoelde hij dat hij deel uitmaakte van de eerste generatie Amerikaanse kunstenaars die in hun leven niets anders dan abstractie in de kunst hebben gekend.

1.1 1959-1970

Volgens Robert Rosenblum, die tevens een hoogleraar kunstgeschiedenis was aan Princeton University, werden Stella's *Black Series* niet goed ontvangen, er werd zelfs vijandig op gereageerd.³ Zijn werk leek de traditie van emotionele vurigheid en picturale complexiteit volledig leeg te trekken. Tegenover de uitspattingen van impulsen en gevoelens van De Kooning en Pollock, plaatste Stella een bijna onpersoonlijke regulariteit en evenheid. Het doek was niet langer een arena waar een illusie of een dramatisch incident gebeurde, maar meer een herhaling van het structurele skelet van het doek.⁴ Dit is bijvoorbeeld te zien in *Die Fahne Hoch* uit 1959 (afb. 1).

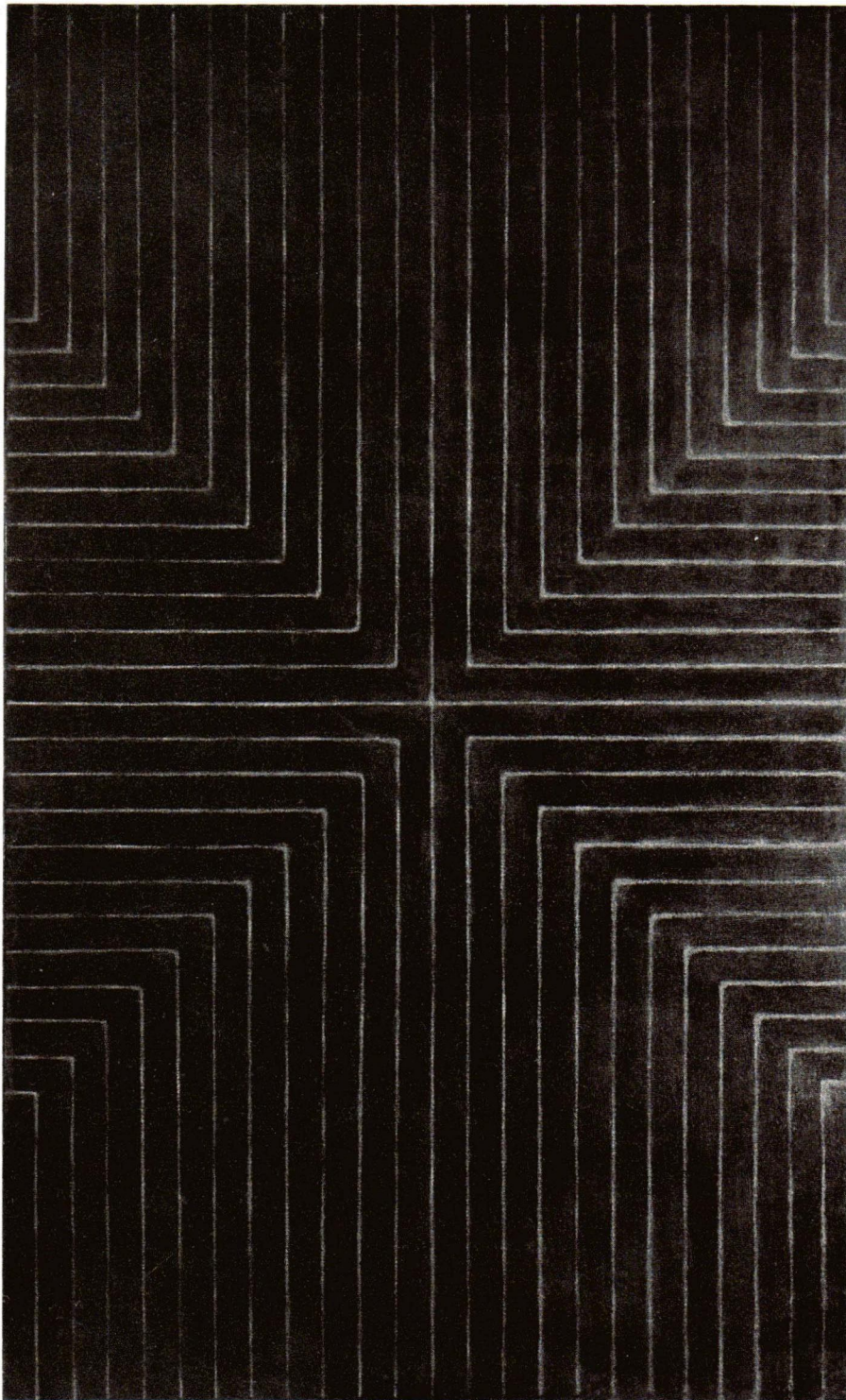
In 1960 had Stella zijn eerste solotentoonstelling in de Leo Castelli Gallery, hier waren zijn *Aluminum Series* te zien (afb. 2). Er waren twee dingen revolutionair in deze serie. Ten eerste gebruikte Stella hier aluminium verf, dit maakte de toon nog kouder en zorgde voor een onveranderlijk en anorganisch effect – het schilderij werd een soort harnas. De traditie van het schilderij als spiegel van de kunstenaar werd hierdoor afgezworen: door de

¹ William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, p. 155.

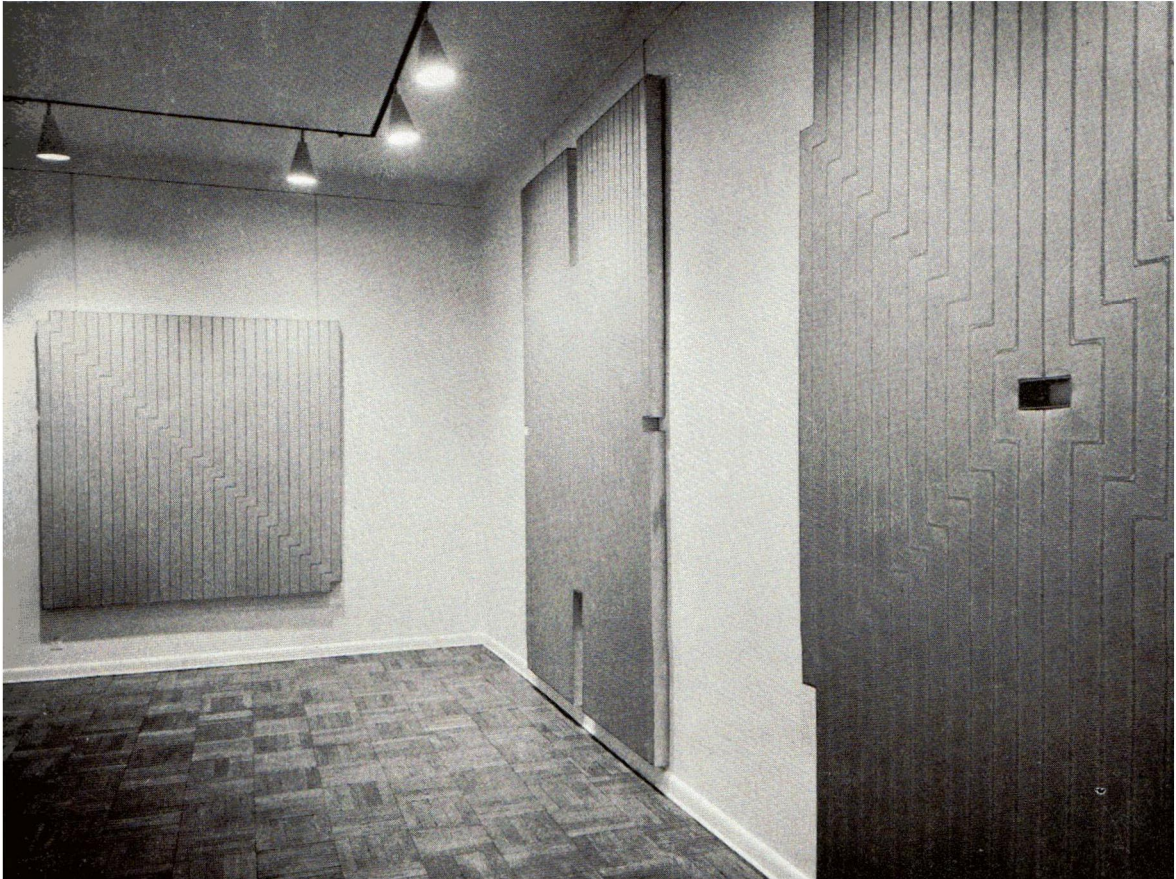
² Phillip Leider, *Stella since 1970*, tent.cat. Fort Worth (The Fort Worth Art Museum) 1978, p. 92.

³ Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Baltimore 1971, p. 11.

⁴ Idem, pp. 16-17.



Afb. 1. Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959, emallak op doek, 305 x 183 cm, uit de collectie van Eugene M. Schwartz, New York.



Afb. 2. Rudolph Burckhardt, *View of exhibition Leo Castelli Gallery, 1960 New York.*

lichtreflectie zagen de toeschouwers een vage reflectie van zichzelf als ze naar binnen probeerde te kijken. Ten tweede was de vorm van de *Aluminum Series* erg innovatief, het doek was niet langer rechthoekig, maar paste zich op de structuur van het schilderij aan. Dit leidde niet alleen tot onregelmatigheden aan de randen van het schilderij, maar werd er soms ook een gat middenin het schilderij gelaten.⁵ Er is hier te zien dat in de *Black Series* de structuur op het schilderij bepaald werd door de vorm van de drager, terwijl de vorm van de drager in de *Aluminum Series* werd bepaald door de structuur op het schilderij.

Nu Stella de traditionele vorm van de drager had afgezworen, waren de mogelijkheden eindeloos en ging hij verder experimenteren met de 'shaped canvas'. Zo gebruikte hij in de *Copper Series* van 1960-61 metallic-koperverf en in 1963 maakte hij de *Purple Series* die bestonden uit polygone vormen die een leegte lieten binnen het doek. Dit zorgde voor een verandering, de randen van een schilderij waren traditioneel de omlijsting en omheining van de kunst en nu was het een omheining van leegte geworden.⁶ Dit is bijvoorbeeld te zien in *Sidney Guberman* uit 1963 (afb. 3).

Naast deze 'shaped canvas' werken is Stella echter nooit gestopt met het werken aan het vierkant. Hij begon hier weer meer te werken met kleur. Hier bereikte de verhouding tussen de geschilderde stroken en het bloot gelaten doek een bijna vlekkeloze evenredigheid. Hierbij lijken de *Black Series* van 1959 onregelmatig en te persoonlijk. Dit zie je goed bij *Jasper's Dilemma* 1962-63 (afb. 4). Deze vierkanten lijken zo tergend simpel en stil, het dwingt de kijker om te kijken naar de elementaire picturale feiten van het schilderij.⁷

In 1967 gaat Stella een andere uitdaging aan, hij gaat werken met de cirkel in de *Protractor Series*. Hier verlaat Stella volgens sommige zijn soberheid en vervangt hij het door vrolijke complexiteit. In deze werken begint het probleem met de platheid, hier overlappen de strepen elkaar waardoor ruimtelijkheid wordt gesuggereerd, zoals te zien is in *Tahkt-I-Sulayman-I* uit 1967 (afb. 5).⁸

1.2 1970-1980

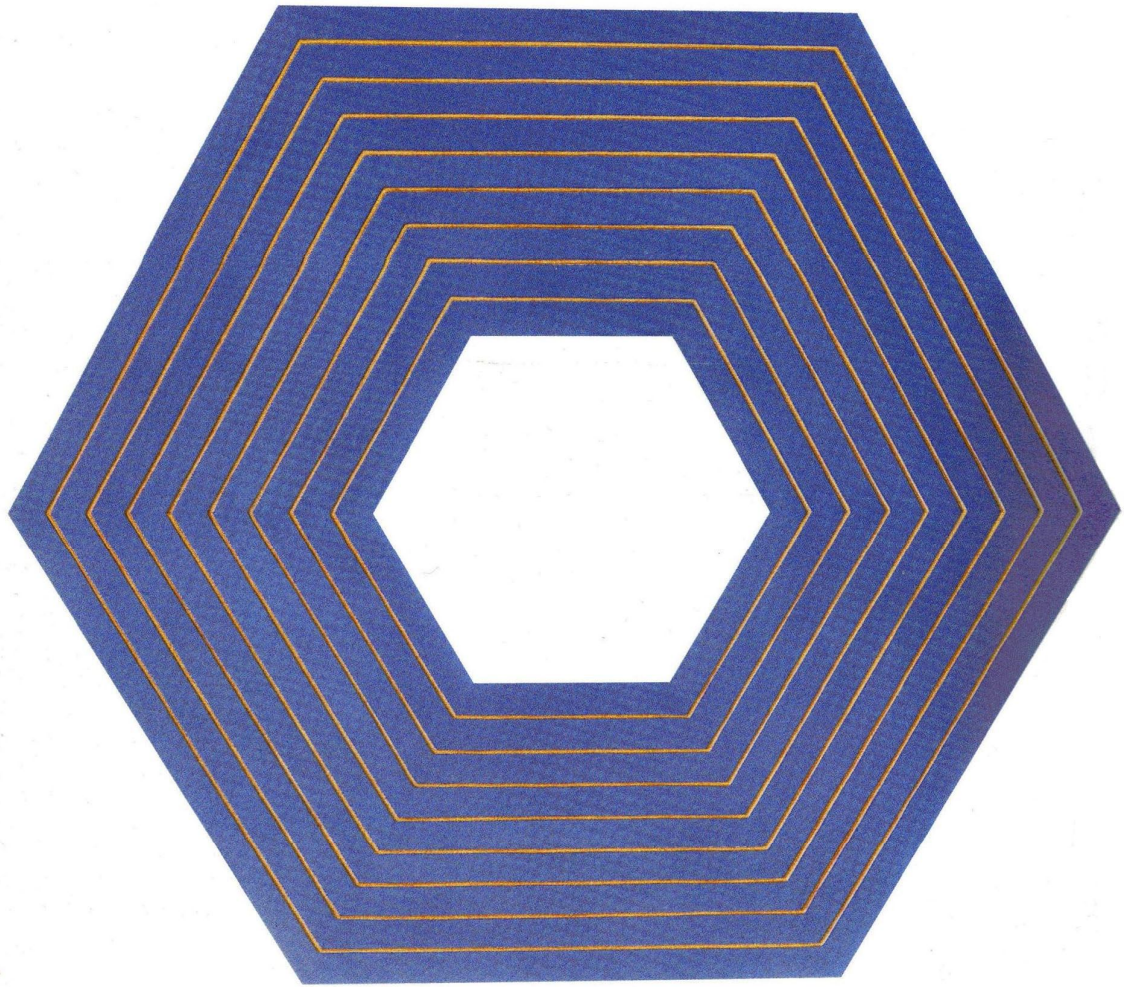
In de periode van 1970 tot 1980 maakte Stella vier belangrijke series. Hij moest in 1970 geopereerd worden aan zijn knie, dit was een redelijk simpele ingreep, maar door een

⁵ Rosenblum 1971 (zie noot 3), p. 21.

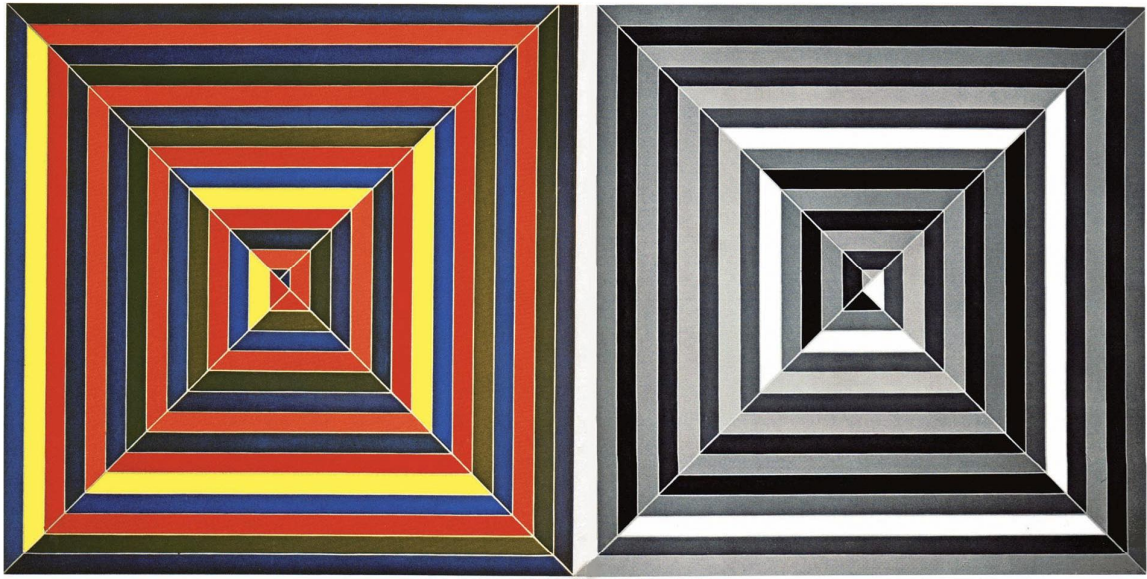
⁶ Idem, pp. 23-26.

⁷ Idem, p. 29.

⁸ Idem, pp. 47-48.



Afb 3. Frank Stella, *Sidney Guberman*, 1963, metallic verf op doek, 198 x 228 cm, uit de collectie van Robert A. Rowan, Pasadena.



Afb 4. Frank Stella, *Jasper's Dilemma*, 1962-63, alkyd op doek, 198 x 366 cm, uit de collectie van Alan Power, Richmond.



Afb 5. Frank Stella, *Takht-I-Sulayman I*, 1967, polymeer en fluorescerende verf op doek, 305 x 610 cm, uit de collectie van Robert A. Rowan, Pasadena.

infectie moest hij uiteindelijk 40 dagen in het ziekenhuis liggen. Hij begon in het ziekenhuis te werken aan zijn nieuwe serie *Polish Village Series* (1970-73), hierin nam hij afstand van zijn werk van het vorige decennium. Hij zag geen manier om verder te gaan met wat hij daarvoor had gedaan, hij voelde zich niet vrij genoeg.⁹ Stella zei hier zelf over: "*When you're done with something, you can't fool yourself.*"¹⁰ De *Polish Village Series* bestond uit 40 werken die in verschillende versies werden uitgevoerd. De derde versie was het meest revolutionair, hierin kantelde hij de verschillende stukken hout zodat er een reliëf ontstond, zoals in *Piaski III* uit 1973 (afb. 6) is te zien.¹¹

In 1974-75 maakte Stella de *Brazilian Series*, hierin begon Stella met aluminium te werken om zijn werken te construeren. In bijvoorbeeld *Grajaú I* uit 1974-75 (afb. 7) is de terugkeer van tekenen in deze serie te zien, iets wat Stella al jaren daarvoor had afgezworen.¹²

In 1976-80 werkte Stella aan de *Exotic Birds Series*, waarin hij werkte met mixed-media op aluminium. Deze waren zowel conventioneel als radicaal, dit zie je bijvoorbeeld in *Bonin Night Heron* uit 1976-77 (afb. 8). Het conventionele was te vinden in de compositie, die zich vasthield aan de traditionele vorm van het doek, het radicale zat in de dynamiek en de vormen. Tekenend was in deze werken namelijk niet alleen aanwezig, maar nam ook een actieve rol aan. In de *Indian Bird Series* (1977-79) wilde Stella af van de vaste rechthoekige achtergrond om zo vrijere schilderkunst te creëren, hij deed dit door een raster van open buigbaar metaal als achtergrond te gebruiken, zoals te zien is in *Kastūra* uit 1979 (afb. 9 en 10).¹³

1.3 1980-1987

Tussen 1980 en 1987 maakte Stella drie belangrijke series. In 1980-1983 fabriceerde Stella de *Circuit Series* bestaande uit mixed-media op ofwel aluminium, ofwel magnesium. Kunsthistoricus William S. Rubin beschreef deze serie als zijn meest succesvolle serie. Stella maakte hierin een ontwikkeling door waarin hij eerst nog vasthield aan de opzet van de *Exotic Birds Series* met een rechthoekige achtergrond, maar later de achtergrond in verschillende vouwen verdeelde, waardoor het nog meer driedimensionaal werd. Hierna

⁹ Sidney Guberman, *Frank Stella. An Illustrated Biography*, New York 1995, p. 137.

¹⁰ Idem, p. 136.

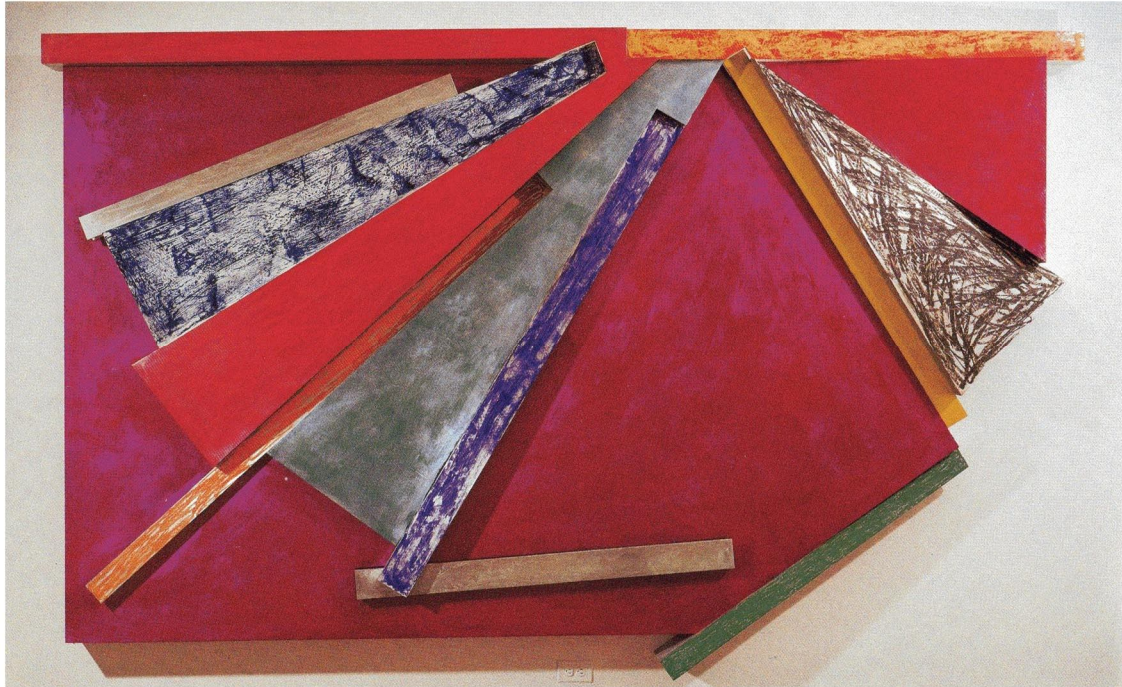
¹¹ Leider 1978 (zie noot 2), p. 20.

¹² Guberman 1995 (zie noot 9), pp. 149-154.

¹³ Idem, pp. 156-163.



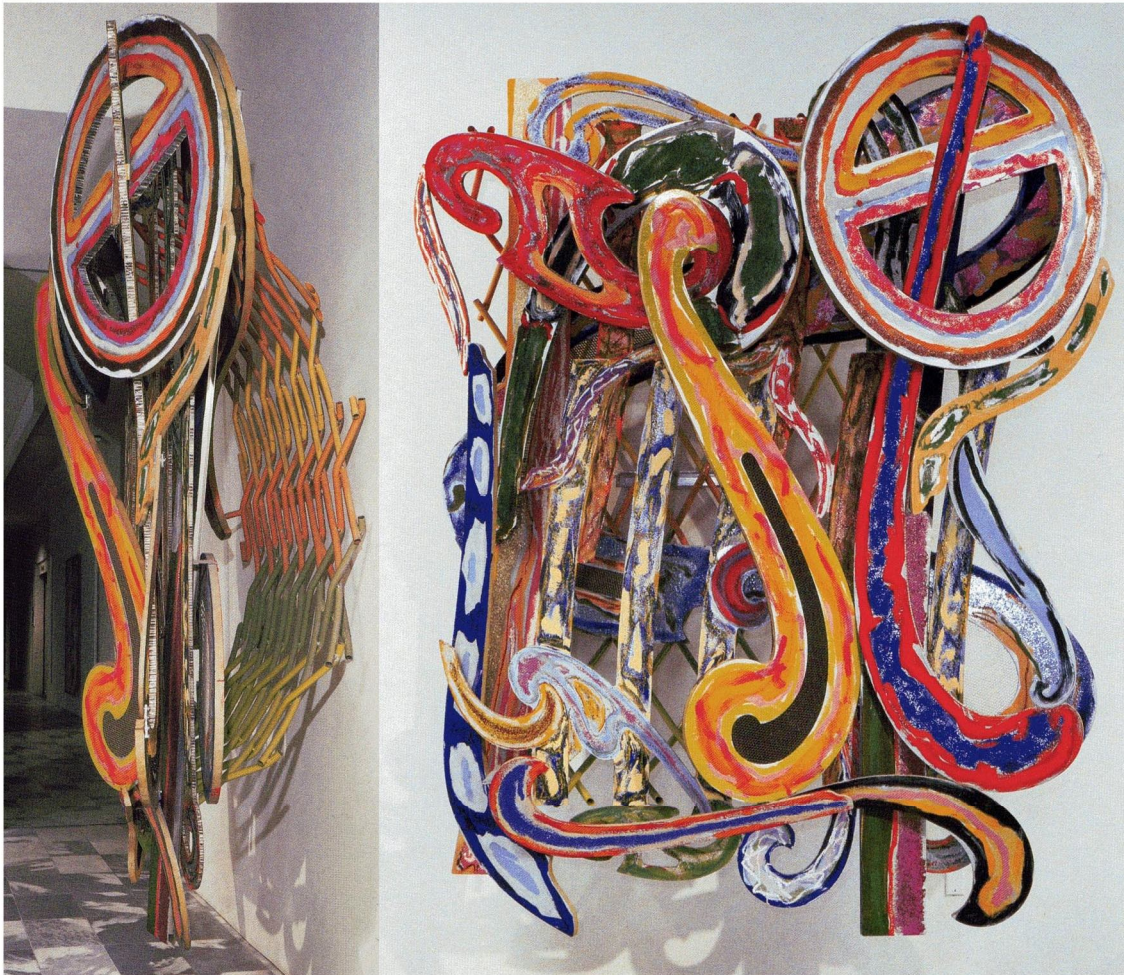
Afb 6. Frank Stella, *Piaski III*, 1973, mixed media op hout, 233 x 213 cm, uit de collectie van Brigitte Freybe, West Vancouver.



Afb. 7. Frank Stella, *Grajáú I*, 1974-75, mixed media op aluminium, 208 x 340 cm, uit de collectie van Phillip Johnson, New York.



Afb. 8. Frank Stella, *Bonin Night Heron*, 5.5x, 1976-77, mixed media op aluminium, 251 x 318 cm, Albright-Knox Art Gallert, Buffalo.



Afb. 9 & 10. Frank Stella, *Kastūra, 5.5x*, 1979, twee gezichtspunten, mixed media op aluminium, metalen buis en gaas, 292 x 233 x 76 cm, The Museum of Modern Art, New York.

werd ook afstand genomen van de rechthoekige vorm van de ondergrond. Deze werd nog wel gesuggereerd door één of twee hoeken binnen deze vorm te houden, dit zie je goed in *Nogaro* uit 1981 (afb. 11). In deze werken gebruikte Stella ook steeds meer overgebleven vormen van eerdere werken. In 1983 begon Stella in deze serie composities te maken met minder, grotere, meer discrete delen.¹⁴

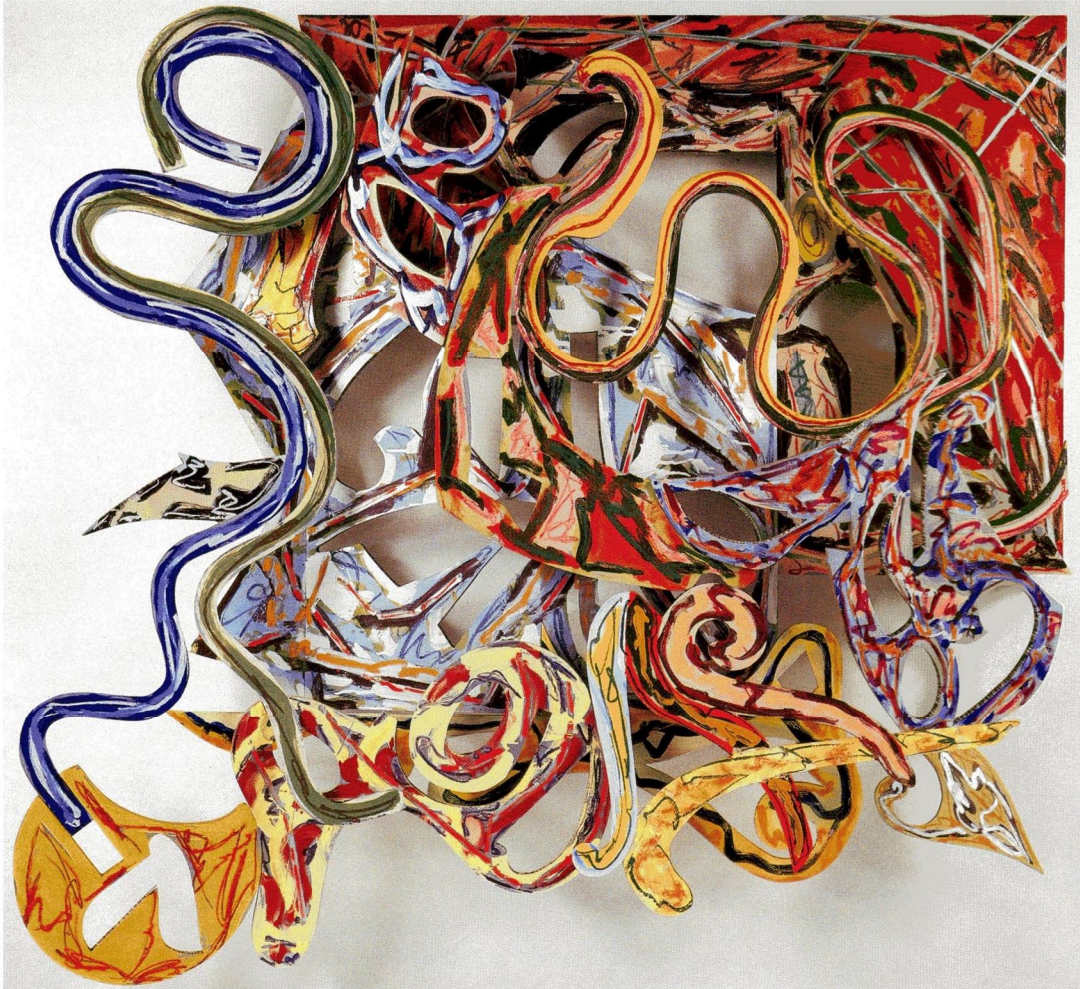
In de *Malta Series* uit 1983-1985 werd het schilderachtige meer geïnspireerd door architectuur dan door beeldhouwkunst. Kleur speelde hier ook geen grote rol meer. Stella gebruikte hier wederom overblijfselen van eerdere werken, de aanwezige kleur was al aangebracht op deze delen.¹⁵ Een goed voorbeeld hiervan is *Welkom* uit 1982 (afb. 12).

In 1984-1987 maakte Stella de *Cones and Pillars Series*, deze bestonden uit metalen reliëfs die een grote beweging gaven, zoals te zien is in *Giufá e la Statua di Gesso* (1985, afb. 13). Deze beweging kwam door de letterlijke schuinheid van de vormen ten opzichte van de dragende achtergrond.¹⁶

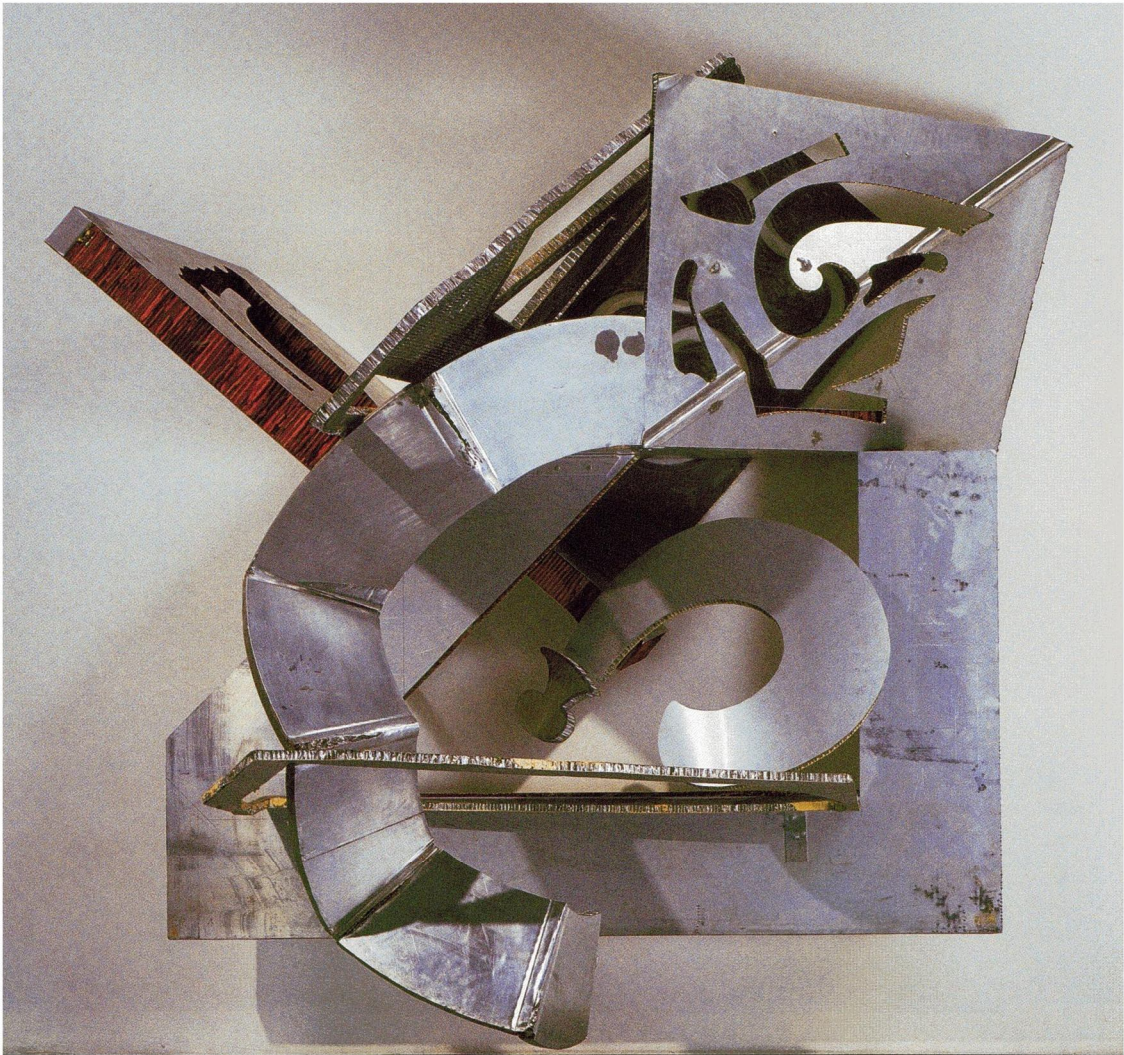
¹⁴ William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987, pp. 95-104.

¹⁵ Idem, p. 120.

¹⁶ Idem, p. 142.



Afb. 11. Frank Stella, *Nogaro*, 4.75x, 1981, mixed media op aluminium en glasvezel, 292 x 305 x 61 cm, uit de collectie van Victor W. Ganz, New York.



Afb. 12. Frank Stella, *Welkom*, 1982, onbeschilderde honingraat aluminium, 249 x 228 x 162 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Afb. 13. Frank Stella, *Giufà e la Statua di Gesso*, 3.8x, 1985, mixed media op doek, geëtst magnesium, aluminium en glasvezel, 311 x 405 x 67 cm, uit de collectie van Graham Gund, Cleveland.

Hoofdstuk 2 – Het lichaam

2.1 Het lichaam in de moderne kunst

Door de geschiedenis heen hebben kunstenaars de menselijke vorm getekend, gebeeldhouwd en geschilderd. De hedendaagse kunstgeschiedenis laat echter een veelbetekende verschuiving zien in de perceptie van het lichaam door kunstenaars. Het lichaam wordt niet alleen meer gebruikt als de inhoud van het kunstwerk, maar ook als doek, kwast en platform. Kunstenaars hebben het laatste decennium de manier onderzocht waarop het lichaam werd afgebeeld en hoe het werd opgevat. Mede hierdoor is de idee van het fysieke en mentale zelf als een stabiele vorm gelijktijdig verdwenen. Dit gebeurde onder andere onder invloed van ontwikkelingen op het gebied van psychoanalyse, filosofie, antropologie en geneeskunde in de 20^{ste} eeuw.¹⁷

Aan het begin van de 20^{ste} eeuw werden Freud's theorieën over het onbewustzijn gepresenteerd. Volgens Freud kon het onbewustzijn het gedrag van de mens beïnvloeden op manieren waar het subject niet noodzakelijkerwijs bewust van is. Dit heeft de manier veranderd waarop de relatie tussen geest, lichaam en gedrag werd gepercipieerd. Ook ontwikkelingen op het gebied van antropologie hebben het beeld van het lichaam veranderd, in de primitieve samenlevingen die de antropologie onderzoekt, vonden kunstenaars verschillende tradities van de zelf. Hiernaast hadden de psychische en filosofische effecten van de Eerste en Tweede Wereldoorlog invloed: de enorme destructie en het grote slachtofferaanbod brachten de realiteit van het lichamelijke bestaan in scherpe focus. Dit veranderde de houding tegenover het lichaam onherroepelijk. Na de Tweede Wereldoorlog kwam er een periode van voorspoed in Europa en de Verenigde Staten, kunstenaars maakten hier gebruik van. Naast de hegemonie van de Abstract Expressionisten ontstond er een kunst die zich voornamelijk vertaalde in performances.¹⁸

Amelia Jones heeft veel geschreven over het lichaam in de kunst. Zij beschrijft dat de scheiding tussen lichaam en geest komt van Descartes, de ratio werd in zijn theorie gezien als een transcendentale bron van identificatie, terwijl het lichaam werd beschouwd als puur dierlijk. Ook werd het lichaam, onder andere in de kritieken van Simone de Beauvoir, als vrouwelijk gezien. Om het goddelijke te bereiken moest men volgens Descartes het lichaam

¹⁷ Tracey Warr (red.), *The Artist's Body*, London 2000, p. 11.

¹⁸ Idem, pp. 11-12.

ontstijgen, het lichaam moest dus worden onderdrukt. Volgens De Beauvoir betekende dit dus ook de onderdrukking van het vrouwelijke. Descartes was namelijk van mening dat mannen hiertoe beter in staat waren.¹⁹

Hoewel volgens Jones het fundamentele belang van het lichaam als middel van uitwisseling tussen de zelf en de wereld bleef bestaan, werd het binnen het Cartesiaans gedachtegoed wel succesvol onderdrukt. Deze Cartesiaanse gedachten hadden dus wel degelijk invloed op het kunsthistorische discours, waar het werd vertaald in een goddelijk geïnspireerde maker of interpreteerder van kunst. Binnen de discipline van kunstgeschiedenis en -kritiek brachten de 18^{de}-eeuwse theorieën van Immanuel Kant over esthetische oordelen het Cartesiaanse denken naar een hoger niveau. Kant ging uit van een notie van belangeloosheid wat betreft het oordelen over kunst. Volgens hem zorgde dit voor een objectief en dus logisch en correct oordeel over de esthetische waarde en de betekenis van een kunstwerk. Deze twee dominante theorieën hebben zo'n 200 jaar invloed gehad op de kunstgeschiedenis en -kritiek, het hoogtepunt van deze invloed werd bereikt in de naoorlogse schriften van Clement Greenberg, die het formalistische discours binnen de kunst tot zijn climax dreef.²⁰

Over het algemeen werd het lichaam onderdrukt en was het afwezig in de discursieve systemen die beïnvloed waren door Kantiaanse esthetiek. Juist toen het formalistische model van Greenberg tot zijn hoogtepunt van invloed kwam, ontstonden er tegenstemmen die het lichaam als actief aspect van het maken en interpreteren van kunst wilden positioneren.²¹ De poging om het lichaam uit te roeien betekende volgens Jones niet dat het lichaam verdween uit het maken en interpreteren van kunst. Door het obsessieve verlangen om het lichaam te onderdrukken werd het volgens Jones juist alomtegenwoordig voor alle Westerse filosofie en dus ook in esthetiek.²²

Het was het lichaam van Jackson Pollock die als inspiratie diende voor kunstenaars die het lichaam wilde activeren in relatie met het kunstwerk. Pollock's lichaam was onleesbaar gemaakt in het kritische formalistische discours in de bloeitijd van het Abstract Expressionisme. De internationaal circulerende foto's van Pollock die een kunstwerk maakt

¹⁹Amelia Jones, 'Body', in: Nelson & Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003² (1996), pp. 251-252.

²⁰ Idem, pp. 252-254.

²¹ Idem, pp 254-255.

²² Idem, pp. 252-254.

(afb. 14), verspreidde zijn invloed naar Europa en Japan. Pollock werd in deze foto's als belichaamde schilder neergezet. De focus verschuift hier dus van het resultaat naar de daad van schilderen, waar de kunstenaar letterlijk zijn spoor achterlaat op het doek.²³

Vanaf de jaren '60 begonnen schrijvers de positie van formalistische Greenbergiaanse kritiek te betwisten. Deze nieuwe schrijvers betoogden tegen de interpretatie van een kunstwerk als vaststaande samenvatting van de intenties van de kunstenaar, zij vonden de receptie net zo belangrijk als de creatie van kunst. Deze kritiek uitte zich in de opkomst van Fluxus en Happenings, hierin stond een actieve deelname van het lichaam centraal. De idee van een hermeneutische, essentialistische zelf (het Cartesiaanse subject) was hierna niet langer houdbaar. Het geloof dat het lichaam kennis kan produceren die niet puur rationeel of empirisch is, krijgt aan het einde van de 20^{ste} eeuw zo de voorkeur.²⁴

2.2 Het lichaam in het discours van de receptie over Frank Stella

Binnen het discours van de receptie zijn er weinig verwijzingen naar de aanwezigheid van het lichaam in het werk van Frank Stella. Zijn werk wordt voornamelijk binnen het formalistische discours geplaatst, waarin het gaat om de intrinsieke eigenschappen van de schilderkunst, deze schilderkunst richt zich voornamelijk op de platheid van de drager. Context wordt hierbij vermeden.²⁵ Stella's werk van 1959-1970 leent zich hier natuurlijk goed voor. Dit formalistische discours heeft te maken met het hierboven al beschreven Cartesiaans dualisme en Kants notie over belangeloosheid, in deze theorieën werd het lichaam onderdrukt. Clement Greenberg heeft ook veel invloed gehad op dit discours, zijn ideeën over de autonomie van kunst, ook ontleend aan Descartes en Kant, waren het uitgangspunt van het formalisme in de kunst van de jaren '50 en '60 van de 20^{ste} eeuw.

In het gros van de gelezen teksten van kunsthistorici en –critici wordt er alleen maar gesproken over formele aspecten. Michael Fried, een aanhanger van Greenberg's theorieën, schreef in 1966 een artikel over Frank Stella: *Shape as Form: Frank Stella's New Paintings*. Hierin geeft hij een formalistische beschrijving van de idee achter Stella's werk. Volgens Fried gaat het over vorm als zodanig, hierin maakt hij onderscheid tussen de letterlijke vorm (de drager) en de afgebeelde vorm (de elementen). Stella's streepschilderijen, vooral die

²³ Amelia Jones, 'Survey', in: Tracey Warr (red.), *The Artist's Body*, Londen 2000, p. 23.

²⁴ Warr 2000 (zie noot 17), pp. 13-14.

²⁵ Charles Harrison, 'Modernism', in: Nelson & Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, pp. 145-146.



Afb. 14. Hans Namuth, *Jackson Pollock in his studio*, 1950.

met metallic-verf zijn geschilderd, zijn volgens Fried de erkenning van letterlijke vorm van de drager binnen de geschiedenis van het Modernisme.²⁶

William S. Rubin schreef in 1970 de eerste monografie over Frank Stella.²⁷ In dit boek zijn geen lichaamsmetaforen te vinden, wel wordt er in dit boek aandacht besteed aan de drijfveren van Stella, de context wordt beschreven. Ditzelfde geldt voor het boek van Robert Rosenblum uit 1971.²⁸

Phillip Leider schreef in 1978 de tentoonstellingscatalogus voor een tentoonstelling in The Fort Worth Art Museum in Fort Worth. In zijn begeleidende schrijven zijn geen lichaamsmetaforen aanwezig, wel maakte hij vergezochte vergelijkingen met de paradigmatische wisselingen van Thomas Kuhn²⁹, met het Russisch Constructivisme³⁰, maar ook met de beschrijving van het twaalf-tonen-systeem van Thomas Mann.³¹

Carter Ratcliff publiceerde in 1985 het artikel *Frank Stella: Portrait of the Artist as an Image Administrator* hiermee benoemde hij Stella als manager van picturale opties.³² Ratcliff maakt hier wel een verwijzing naar de aanwezigheid van het lichaam in de kunst. Volgens hem willen de meeste mensen, bewust of onbewust, een figuur of een metaforische aanwezigheid van een onaanpasbaar individu zien in de kunst.³³ Met deze opmerking doelt Ratcliff niet specifiek op Stella's werk.

In 1995 schreef Sidney Guberman een geïllustreerde biografie van Frank Stella.³⁴ Ze heeft hier vele jaren aan besteed en ook veel contact gehad met Stella. Het is frappant dat ook zij volledig voorbij gaat aan de lichaamsmetafoor.

Frank Stella wordt door vele kunsthistorici en –critici binnen de stroming van het Minimalisme geplaatst. Hal Foster, beroemde kunsttheoreticus, besteedde in zijn boek *Return to the Real* uit 2001 een hoofdstuk aan wat hij de "*Crux of Minimalism*" noemt. In dit hoofdstuk zet hij onder andere uiteen dat het Minimalisme, wat door vele kunsthistorici en –critici op een formalistisch manier wordt opgevat, daadwerkelijk eigenlijk een breuk met het

²⁶ Michael Fried, 'Shape as Form: Frank Stella's New Paintings', *Artforum* (1966) vol. 2 (november), pp. 18-22.

²⁷ Rubin 1970 (zie noot 1).

²⁸ Rosenblum 1971 (zie noot 3).

²⁹ Leider 1978 (zie noot 2), pp. 88-92.

³⁰ Idem, pp. 94-95.

³¹ Idem, p. 96.

³² Carter Ratcliff, 'Frank Stella: Portrait of the Artist as Image Administrator', *Art in America* (1975) 63 (november-december), p. 102.

³³ Idem, p. 102.

³⁴ Guberman 1995 (zie noot 9).

formalisme nastreefde. Minimalisme breekt volgens Foster met de transcendentale ruimte van de meeste modernistische kunst. Hierdoor wordt het kunstwerk niet langer op een voetstuk geplaatst of als pure kunst beschouwd, maar geherdefinieerd in termen van plaats. Dit zorgt er voor dat de toeschouwer niet langer naar de karakteristieken van een bepaald medium zoekt, maar wordt gedwongen om de perceptuele consequenties van een interventie op een bepaalde plaats te onderzoeken.³⁵ Bovendien wordt er een nieuwe interesse in het lichaam aangekondigt binnen het Minimalisme: "*Minimalism does announce a new interest in the body – not in the form of an anthropomorphic image or in the suggestion of an illusionist space of consciousness, but rather in the presence of it's objects, unitary and symmetrical as they often are, just like people.*"³⁶ Deze implicatie van de aanwezigheid van het lichaam leidt wel naar een problematische notie van perceptie en subject: Minimalisme ziet perceptie namelijk in fenomenologische termen en dus buiten geschiedenis, taal, seksualiteit en macht.³⁷

2.3 Het lichaam in het discours van de kunstenaar Frank Stella

Binnen het discours van de kunstenaar zelf bestaat er een discrepantie. Voor 1970 stroken de uitspraken van Stella (in lezingen en interviews) met het formalistische discours waar de receptie hem in plaatst. Hierna zijn er wel verwijzingen aanwezig naar het lichaam.

In een interview van Frank Stella en Donald Judd door Bruce Glaser (bewerkt door Lucy Lippard) uit 1966 vertelde Stella dat hij zichzelf niet identificeerde met Europese geometrische schilders zoals Piet Mondrian. Zij streefden naar relationele schilderkunst, Stella gebruikte symmetrie op een andere manier, balans was hierbij niet belangrijk.³⁸ Volgens Judd was de Europese geometrisch schilderkunst ook te verbinden met de rationalistische filosofie van Descartes.³⁹ Dit suggereert dat Stella en Judd als Minimalisten bezig waren zich los te maken van deze filosofie, dit is echter niet te zien aan hun werk en ook niet aan de rest van hun uitspraken. In dit interview maakte Stella bovendien zijn bekendste opmerking: "*All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of*

³⁵ Hal Foster, *The Return tot the Real*, Cambridge 2001, pp. 36-38.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Lucy Lippard, 'Questions to Stella and Judd. An interview by Bruce Glaser', *Artnews* (1966) 65 (september), p. 55.

³⁹ Idem, p. 56.

my paintings, is the fact that you can see the whole idea without any confusion ... What you see is what you see."⁴⁰ Dit is een typisch formalistische uitspraak.

In een serie lezingen aan Harvard University in 1983-1984, getiteld *Working Space*⁴¹, praat Stella over het terrein van de westerse kunstgeschiedenis en zet hij argumenten uiteen om abstract te blijven schilderen. Hij stelt in deze lezingen ook dat de bronnen voor modernistische abstractie misschien wel te intellectueel en te lichaamloos waren en dat wat abstractie nu nodig heeft, is een gezonde verwerking van lichamelijkeheid.⁴²

In april 1986 publiceerde Douglas McGill een artikel over Frank Stella in de New York Times. McGill sprak hier over de *Cones and Pillars Series* van Stella uit 1984-1987. In dit artikel is een interview van onduidelijke bron verwerkt. Hierin wordt gevraagd of er ooit een menselijk lichaam, picturaal ofwel abstract, in het werk van Stella te zien zal zijn. Stella reageerde hierop door te zeggen: "*The human body is already in the work. The human body is my body. My touch, my body, my rhythm, my gesture is recorded in the painting. It is a movie of me creating a piece. If it is any good it is what people react to – they get that sense of touch and action and balance and gesture.*"⁴³

In een interview met Frank Stella van Saul Ostrow uit 2000 blijkt een nog duidelijker gebruik van de lichaamsmetafoor in het discours van de kunstenaar. Ostrow vroeg Stella hier naar de bron van zijn stap naar het sculpturale. Stella claimde hier dat dit kwam door de lichamelijkeheid ervan. Voor Stella gaat het hele idee van het maken van kunst over open en vrijgevig zijn, om de toeschouwer en jezelf te laten absorberen in het kunstwerk.⁴⁴ In ditzelfde interview doet Stella de uitspraak waar dit hele onderzoek op is gebaseerd: "*No art is any good unless you can feel how it's put together. By large it's the eye, the hand and if it's any good, you feel the body. Most of the best stuff seems to be a complete gesture, the totality of the artist's body; you can really lean on it.*"⁴⁵ Het is hier niet duidelijk over welke kunst Stella spreekt.

⁴⁰ Lippard 1966 (zie noot 38), pp. 58-59.

⁴¹ Franz-Joachim Verspohl, *The Writings of Frank Stella*, Köln 2001. pp. 11-147.

⁴² Lawrence Weschler, 'Stella's Flying Ships', *Artnews* (1987) 86 (september), pp. 94-95.

⁴³ Douglas McGill, 'Art People', *The New York Times* 25 april 1986, ongepagineerd.

⁴⁴ Saul Ostrow, 'Frank Stella', *BomB Magazine* (2000) < <http://bombsite.com/issues/71/articles/2296> > (31 mei 2010), ongepagineerd.

⁴⁵ Idem, ongepagineerd.

Hoofdstuk 3 – Schilderkunst vs. Beeldhouwkunst

3.1 Het schilderachtige in de kunst

In het begin van de 20^{ste} eeuw ontwikkelde zich een ontologische kritiek op het bestaansrecht van schilderkunst als discipline. Dit was mede geïnspireerd door de ready-made van Marcel Duchamp. Dit ironische commentaar zorgde voor een verbreding van het concept schilderkunst. Schilderkunst hoeft niet langer in materie te bestaan, ook verf wordt in de jaren '60 van de 20^{ste} eeuw overbodig om schilderachtig bezig te zijn. Een schilderij dient slechts als uitgangspunt. Zo wordt de dood van de schilderkunst ook meerdere keren afgekondigd binnen de 20^{ste} eeuw.⁴⁶ Historisch gezien wordt schilderkunst gedefinieerd door de tegenstelling met sculptuur, tekenkunst, videokunst, fotografie enz. Dit is weggefallen: zo is schilderkunst ook niet meer uitsluitend tweedimensionaal maar ook driedimensionaal. Schilderkunst is een definiërende praktijk geworden in plaats van een gedefinieerde praktijk, het maakt iets mogelijk. Ook Luc Tuymans is invloedrijk geweest binnen deze ontwikkeling. Tuymans wilde schilderkunst weer een plek geven in de kunst, volgens hem is schilderkunst namelijk een anachronisme geworden. Het bezit niet langer de macht van representatie, deze historische taak is overgenomen door video en fotografie.⁴⁷

In een interview met kunstenaars Luc Tuymans en Narcisse Tordoir van Vincent Geyskens wordt er over schilderkunst gesproken. Het gesprek vertrekt vanuit de dood van schilderkunst maar Tuymans en Tordoir zijn hier niet in geïnteresseerd. Schilderkunst is volgens hen een manier van denken.⁴⁸ Tuymans stelt dat schilderkunst altijd afhankelijk is van collectieve beelden. Schilderkunst bevindt zich volgens hem in de marge, maar drukt veel invloed uit op het centrum van de kunst. Schilderkunst is niet meer gebonden aan strikte regels en heeft het zo meer mogelijkheden.⁴⁹

Cyril Jarton schrijft in het artikel *Interprétant Peinture* ook over de plaats van schilderkunst in de naoorlogse wereld. Hij stelt wederom dat schilderkunst altijd oppositioneel is gedefinieerd. Zijns inziens moeten we van al deze definities af, men moet

⁴⁶ Arthur C. Danto, 'The Mournig After', *Artforum* (2003) 42 (maart), pp. 206-208.

⁴⁷ P van Rossem, pers. comm. (8 maart 2010).

⁴⁸ Vincent Geyskens, 'Interview met Narcisse Tordoir en Luc Tuymans', in: Kurt Van Belleghem & Tim Vermeulen (red.), *Trouble Spot Painting*, uitgave bij tent. Antwerpen (Museum van Hedendaagse Kunst) 1999, p. 122.

⁴⁹ Idem, pp. 122-124.

gaan zoek naar de mogelijke grenzen van deze discipline. Schilderkunst is volgens hem arbitrair geworden, een algemene categorie waarin het specialisme is verdwenen. Het nieuwe schilderkunstige denken impliceert dat we alle referentiekaders, ook dat van de kunst, moeten laten vallen.⁵⁰

3.2 Het schilderachtige in Frank Stella's werk

Frank Stella begint vanaf 1970 driedimensionaal te werken en neemt zo afstand van het platte doek. Hij vindt zichzelf echter nog steeds een schilder: *"These works are definitely constructed paintings rather than painted sculptures"*.⁵¹

In het artikel van Fried uit 1966 over Stella's nieuwe schilderijen stelt Fried dat de nieuwe werken van Stella een intieme en significante relatie hebben met de modernistische beeldhouwkunst. Deze relatie heeft te maken met het problematische karakter van vorm in de meest vergevorderde abstracte schilderkunst. Beeldhouwkunst is wat dit betreft volgens Fried weer in een positie gekomen waarin het de schilderkunst kan inspireren en dit is al gebeurd in de schilderijen van Stella uit 1966. Hier beschrijft Fried al heel vroeg een verband met beeldhouwkunst in Stella's werk. Deze is wel gebaseerd op formalistische theorieën en doen de beweegredenen van Stella's uiteindelijke overstap naar het sculpturale geen recht.

Roberta Smith praat in haar artikel uit 1975 over Frank Stella en de hervonden sensatie in Stella's nieuwe werken vanaf 1970.⁵² Ze noemt het de meest bevredigende werken in een lange tijd. Ze benoemt deze werken nog steeds schilderijen. Deze zijn volgens Smith geen *fait accomplis*, men moet zelf een beeld erover vormen. Deze schilderijen geven ons zowel inzicht in Stella, als inzicht in de mogelijkheden van schilderkunst.⁵³

Phillip Leider schreef de catalogus van de tentoonstelling van de reliëfwerken van Frank Stella tussen 1970 en 1980.⁵⁴ Hierin beschrijft hij de switch van het platte naar het sculpturale als een invloed van het Russische Constructivisme⁵⁵ en gaat hier dus volledig voorbij aan Stella's eigen intentie met betrekking tot de lichamelijke hiervan.

⁵⁰ Cyril Jarton, 'Interpretant Painting', in: Kurt Van Belleghem & Tim Vermeulen (red.), *Trouble Spot Painting*, uitgave bij tent. Antwerpen (Museum van Hedendaagse Kunst) 1999, pp. 128-132.

⁵¹ Weschler 1987 (zie noot 44), p. 97.

⁵² Roberta Smith, 'Frank Stella's New Paintings: The Thrill is Back', *Art in America* (1975) 63 (november-december), pp. 86-88.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Leider 1978 (zie noot 2).

⁵⁵ Idem, pp. 94-95.

Carter Ratcliff beschrijft in zijn artikel uit 1985 de *Polish Village Series* als een erkenning van het geometrische verleden van het Modernisme, terwijl de *Exotic Birds Series* de schilderachtige tradities van de schilderkunst eren. Dit was volgens Ratcliff tevens Stella's versie van het gebaar van de 'Action Painter' binnen het Abstract Expressionisme.⁵⁶

In de monografie van Rubin over Stella uit 1987 worden zijn werken tussen 1970-1987 besproken. Met betrekking tot de *Malta Series* verklaart Stella hier in een uitspraak: "*They're not architecture and they're not sculpture. Although they have a little bit of both those arts in their spaces, they still remain painting.*"⁵⁷ Rubin beschouwde deze werken dus ook als zodanig.

Lawrence Weschler beschrijft het werk van Stella tussen 1970 en 1980 in zijn artikel uit 1987 als volgt: "*Stella seemed to throw flatness right out the non-existent window.*"⁵⁸ Hij claimt dat de nieuwe werken van Stella meer op beeldhouwkunst lijken dan schilderkunst, maar Stella ziet zichzelf nog steeds als abstracte schilder en zijn werken als schilderijen, hoe extravagant de drager ook wordt.⁵⁹ Schilderkunst moet volgens Stella een manier vinden om meer levendig te zijn en dat lukt niet meer door plat te blijven. Stella probeert schilderkunst meer vitaal te maken, dit doet hij niet alleen door afstand te nemen van platheid, maar ook door het gebruik van verschillende materialen en verschillende behandelingen hiervan. Dit alles brengt een werk voor Stella tot leven op een schilderachtige, picturale manier.⁶⁰

Saul Ostrow interviewde Frank Stella in 2000 in zijn huis.⁶¹ Hier praten ze over de komst van sculpturale elementen in het werk van Stella vanaf 1970. Stella claimt hier niet te weten hoe hij bij beeldhouwkunst terecht kwam, hij hield voornamelijk van de lichamelijke ervan. Het belangrijkste aan kunst is voor Stella dat de kunstenaar schilderachtig omgaat met dingen, dat er afbeeldingen worden gemaakt. Als dit succesvol gebeurt, wordt er niet alleen een visuele ervaring gecreëerd maar maakt het ook een ervaring beschikbaar die men niet op een andere manier kan krijgen. In ditzelfde interview deed Stella ook de uitspraak waar dit onderzoek op gebaseerd is: "*No art is any good unless you can feel how it's put together. By large it's the eye, the hand and if it's any good, you feel*

⁵⁶ Ratcliff 1975 (zie noot 32), pp. 96-99.

⁵⁷ Rubin 1987 (zie noot 14) p. 120.

⁵⁸ Weschler 1987 (zie noot 44), p. 93.

⁵⁹ Idem, p. 94.

⁶⁰ Idem, p. 97.

⁶¹ Ostrow 2000 (zie noot 46), ongepagineerd.

*the body. Most of the best stuff seems to be a complete gesture, the totality of the artist's body; you can really lean on it."*⁶²

⁶² Ostrow 2000 (zie noot 46), ongepagineerd.

Conclusie

Uit de gelezen bronnen uit het discours van de receptie is gebleken dat het lichaam in de kunst van Frank Stella nauwelijks wordt gebruikt als metafoor of betekenisgever. Onder andere auteurs als Michael Fried, William S. Rubin, Sidney Guberman, Robert Rosenblum beschrijven de kunst van Stella in louter formele termen. Zelfs na Stella's keerpunt in 1970 wordt de nieuwe lichamelijke van zijn werk genegeerd. Stella zelf sprak hier tot in de jaren '80 van de 20^{ste} eeuw hier ook niet over. In de jaren '60 van de 20^{ste} eeuw sprak Stella zelfs juist erg formalistisch over zijn eigen werk, zijn bekendste uitspraak "(...) *What you see is what you see.*"⁶³ uit 1966 was zelfs een lijfspreuk van het Minimalisme en het formalisme.

Hoewel Hal Foster in 2001 een nieuwe visie op het Minimalisme presenteerde als breuk met het formalisme en zelfs een nieuwe inwerking van het lichaam binnen het Minimalisme benoemde, doelde hij hier bij mijn weten niet specifiek op Stella's werk. Tijdens Stella's serie lezingen getiteld *Working Space* uit 1983-84 sprak Stella voor het eerst over de inwerking van het lichaam in de kunst. Hij stelde hier dat de toenmalige crisis in de (abstracte) kunst opgelost kon worden door het evoceren van het menselijk lichaam. Hier is tevens te zien dat Stella zich bewust bezig houdt met het creëren van iets nieuws. Over het lichaam in zijn eigen kunst doet Stella zijn eerste uitspraak vermoedelijk in 1986. Deze werd door Douglas McGill in *The New York Times* gepubliceerd, gebaseerd op een waarschijnlijk recent interview met Stella dat ik niet heb weten te traceren. Stella stelde hier dat het lichaam al in zijn werk aanwezig was: "*The human body is already in the work. The human body is my body. My touch, my body, my rhythm, my gesture is recorded in the painting. It is a movie of me creating a piece. If it is any good it is what people react to – they get that sense of touch and action and balance and gesture.*"⁶⁴ In 2000 verklaarde Stella in een interview zijn stap naar driedimensionaliteit door de aantrekking van de lichamelijke ervan. Bovendien stelt hij hier dat kunst alleen maar goed kan zijn als men het lichaam kan voelen.

In mijn hypothese beweerde ik dat het keerpunt in Stella's carrière vanaf 1970 te verklaren valt door de inwerking van het lichaam in zijn werk. Dit heeft Stella zelf in 2000 ook

⁶³ Lippard 1966 (zie noot 40), pp. 58-59.

⁶⁴ McGill 1986 (zie noot 45), ongepagineerd.

verklaard. Bovendien valt er te concluderen dat Stella wel op de hoogte moet zijn geweest van de explosieve terugkeer van het lichaam in de kunst in de jaren '60 van de 20^{ste} eeuw in de vorm van performances. Daarnaast is het waarschijnlijk te suggereren dat Stella's opname in het ziekenhuis in 1970 van invloed is geweest op de ontwikkeling van de *Polish Village Series*, de eerste serie die met reliëf werkte en dus de eerste serie waarin het lichaam als metafoor en betekenisgever gebruikt kon worden. Tijdens de opname van Stella in het ziekenhuis was zijn lichaam ziek en gebroken, het is dus markant dat Stella het lichaam in zijn kunst begint te verwerken juist toen zijn eigen lichaam zwaar beschadigd was. Dit in combinatie van de opkomst van het lichaam in performances is waarschijnlijk van invloed geweest op Stella's stap naar het sculpturale.

Met betrekking tot de schilderkunst kan er geconcludeerd worden dat hoewel Stella's kunstwerken na 1970 steeds minder eigenschappen van dit medium in zich hebben, het nog steeds, door zowel de receptie als de kunstenaar zelf, als schilderkunst wordt beschouwd. Dit bevestigt tevens de trend van schilderkunst als definiërende praktijk, waarin schilder kunstig denken en schilder kunstige handelingen een werk tot schilderij maken en behouden.

Stella is in zijn loopbaan altijd bezig geweest met het creëren van iets nieuws. Hij was in 1970 klaar met schilderkunst in de traditionele zin, maar stopte niet en zocht iets nieuws om tot het uiterste te drijven. Daarenboven heeft Stella zich bezig gehouden met de herhaaldelijk geconstateerde dood van de schilderkunst (wat hij volgens sommige ook zelf veroorzaakt had). Een dieper vervolgonderzoek naar de drijfveren van Stella en de oplossingen die hij gaf om de schilderkunst weer tot leven te brengen in bijvoorbeeld zijn serie lezingen *Working Space*, zou een interessante laag zijn om aan dit onderzoek toe te voegen. Hiernaast zou het interessant zijn om verder onderzoek te doen naar de stelling van Hal Foster dat Minimalisme juist met het formalisme wilde breken. Dit zou kunnen aanduiden dat Frank Stella en andere Minimalisten in de periode voor 1970 al bewust of onbewust bezig zouden zijn geweest met de inwerking van het lichaam en/of zich tegen de onderdrukking van lichaam afzette.

Bovendien zouden er nog veel meer teksten van en over Stella nageslagen moeten worden om de gestelde hypothese in dit onderzoek meer kracht bij te zetten. Er bestaan namelijk onder andere onduidelijkheden over de herkomst van verschillende uitspraken en

welke kunstwerken deze uitspraken precies betreffen. Een interview met Frank Stella over de resultaten van dit onderzoek zou overigens een hoop kunnen verduidelijken.

Tot slot valt er te concluderen dat, hoewel er geen enkele historicus of criticus in de door mij nageslagen bronnen de terugkomst van het lichaam in de kunst met het werk van Frank Stella heeft gekoppeld, het lichaam wel degelijk aanwezig is in zijn kunstwerken na 1970. Het lichaam is hier een gebaar, een voelbare aanwezigheid, een spoor van de acties ondernomen door zijn eigen lichaam. Het lichaam kan dus zo dienen als metafoor en als betekenisgever in het werk van Stella na 1970. Dit is op grond van de door mij nageslagen bronnen niet gebeurd, wellicht is het tijd voor een nieuwe monografie...

Bibliografie

Danto, Arthur C., 'The Mournig After', *Artforum* (2003) 42 (maart), pp. 206-211 en pp. 267-270.

Foster, Hal, *The Return tot the Real*, Cambridge 2001.

Fried, Michael, 'Shape as Form: Frank Stella's New Paintings', *Artforum* (1966) vol. 2 (november), pp. 29-31.

Geyskens, Victor, 'Interview met Narcisse Tordoir en Luc Tuymans', in: Kurt Van Belleghem & Tim Vermeulen (red.), *Trouble Spot Painting*, uitgave bij tent. Antwerpen (Museum van Hedendaagse Kunst) 1999, pp. 122-126.

Guberman, Sidney, *Frank Stella. An Illustrated Biography*, New York 1995.

Harrison, Charles, 'Modernism', in: Nelson & Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 1996, pp. 142-168.

Jarton, Cyril, 'Interpretant Painting', in: Kurt Van Belleghem & Tim Vermeulen (red.), *Trouble Spot Painting*, uitgave bij tent. Antwerpen (Museum van Hedendaagse Kunst) 1999, pp. 128-142.

Jones, Amelia, 'Body', in: Nelson & Shiff (red.), *Critical Terms for Art History*, Chicago 2003² (1996), pp. 251-267.

Jones, Amelia, 'Survey', in: Warr, Tracey (red.), *The Artist's Body*, Londen 2000, pp. 18-43.

Leider, Phillip, *Stella since 1970*, tent.cat. Fort Worth (The Fort Worth Art Museum) 1978.

Lippard, Lucy, 'Questions to Stella and Judd. An interview by Bruce Glaser', *Artnews* (1966) 65 (september), pp. 55-61.

McGill, Douglas, 'Art People', *The New York Times* 25 april 1986.

Ostrow, Saul, 'Frank Stella', *BomB Magazine* (2000) <
<http://bombsite.com/issues/71/articles/2296> > (31 mei 2010).

Ratcliff, Carter, 'Frank Stella: Portrait of the Artist as Image Administrator', *Art in America* (1975) 63 (november-december), pp. 94-107.

Rosenblum, Robert, *Frank Stella*, Baltimore 1971.

Rossem, P. van, pers. comm. (8 maart 2010).

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

Rubin, William S., *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987.

Smith, Roberta, 'Frank Stella's New Paintings: The Thrill is Back', *Art in America* (1975) 63 (november-december), pp. 86-88.

Verspohl, Franz-Joachim (red.), *The Writings of Frank Stella*, Köln 2001.

Warr, Tracey (red.), *The Artist's Body*, London 2000.

Weschler, Lawrence, 'Stella's Flying Ships', *Artnews* (1987) 86 (September), pp. 92-99.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959, emallak op doek, 305 x 183 cm, uit de collectie van Eugene M. Schwartz, New York. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, p. 19.

Afb. 2. Rudolph Burckhardt, *View of exhibition Leo Castelli Gallery*, 1960, New York. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, p. 48.

Afb. 3. Frank Stella, *Sidney Guberman*, 1963, metallic verf op doek, 198 x 228 cm, uit de collectie van Robert A. Rowan, Pasadena. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, p. 88.

Afb. 4. Frank Stella, *Jasper's Dilemma*, 1962-63, alkyd op doek, 198 x 366 cm, uit de collectie van Alan Power, Richmond. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, p. 77.

Afb. 5. Frank Stella, *Takht-I-Sulayman I*, 1967, polymeer en fluorescerende verf op doek, 305 x 610 cm, uit de collectie van Robert A. Rowan, Pasadena. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella*, New York 1970, p. 139.

Afb. 6. Frank Stella, *Piaski III*, 1973, mixed media op hout, 233 x 213 cm, uit de collectie van Brigitte Freybe, West Vancouver. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987, p. 6.

Afb. 7. Frank Stella, *Grajaú I*, 1974-75, mixed media op aluminium, 208 x 340 cm, uit de collectie van Phillip Johnson, New York. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987, p. 44.

Afb. 8. Frank Stella, *Bonin Night Heron, 5.5x*, 1976-77, mixed media op aluminium, 251 x 318 cm, Albright-Knox Art Gallert, Buffalo. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987, p. 63.

Afb. 9 & 10. Frank Stella, *Kastūra, 5.5x*, 1979, twee gezichtspunten, mixed media op aluminium, metalen buis en gaas, 292 x 233 x 76 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987, pp. 90-91.

Afb. 11. Frank Stella, *Nogaro, 4.75x*, 1981, mixed media op aluminium en glasvezel, 292 x 305 x 61 cm, uit de collectie van Victor W. Ganz, New York. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Modern Art) 1987, p. 106.

Afb. 12. Frank Stella, *Welkom*, 1982, onbeschilderde honingraat aluminium, 249 x 228 x 162 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Mordern Art) 1987, p. 122.

Afb. 13. Frank Stella, *Giufà e la Statua di Gesso, 3,8x*, 1985, mixed media op doek, geëst magnesium, aluminium en glasvezel, 311 x 405 x 67 cm, uit de collectie van Graham Gund,

Cleveland. Foto: William S. Rubin, *Frank Stella 1970-1987*, uitgave bij tent. New York (Museum of Mordern Art) 1987, p. 139.

Afb. 14. Hans Namuth, *Jackson Pollock in his studio*, 1950. Foto: <
<http://voffi08.wordpress.com/2009/09/14/documentation-ii/> > (20 juni 2010).

Bijlage – Sleutelteksten

Sleuteltekst 1 – Saul Ostrow, *Frank Stella*, 2000⁶⁵

In dit artikel is een interview met Frank Stella verwerkt. Dit kan worden beschouwd als sleuteltekst omdat Stella hier voor het eerst zijn stap naar het sculpturale koppelt aan de inwerking van het lichaam. Stella legt uit dat zijn schilderijen sculpturaal werden omdat de vormen gecompliceerder werden. Daarenboven formuleert Stella in dit interview zijn drijfveren op een erg heldere manier. Zo stelt Stella tevens dat mensen te gefocust zijn op de productie van een kunstwerk en het identificeren van de kunstenaar, het moet volgens hem gaan over de werken en hoe het voor een kunstenaar is om een manier daartoe te vinden. Stella vertelt hier ook dat hij iets van idealisme in zich heeft, hij vindt het belangrijk om schilderachtig met dingen om te gaan, dat er afbeeldingen gemaakt worden. Als dit succesvol gebeurt, creëert het niet alleen een visuele ervaring maar ook maakt het een soort ervaring beschikbaar die niet op een andere manier verkrijgbaar is. Deze afbeeldingen voegen iets toe aan de wereld en aan het geheel van kennis. Stella claimt in dit interview bovendien dat hij geen kunstenaar is maar een schilder, hij ziet het kunstenaar zijn als een sociale functie, hier heeft hij geen tijd voor en geen zin in. In dit interview doet Stella ook de volgende uitspraak die als uitgangspunt heeft gediend voor dit onderzoek: *“No art is any good unless you can feel how it’s put together. By large it’s the eye, the hand and if it’s any good, you feel the body. Most of the best stuff seems to be a complete gesture, the totality of the artist’s body; you can really lean on it.”*⁶⁶

Sleuteltekst 2 – Amelia Jones, *Body*, 2003⁶⁷

Deze tekst van Amelia Jones heeft gediend als sleuteltekst voor dit onderzoek omdat hierin een overzicht wordt gegeven van de onderdrukking van het lichaam en de geschiedenis hiervan. Dit is belangrijk om te weten omdat dit in verband kan worden gebracht met Stella’s aanvankelijke onderdrukking van het lichaam en uiteindelijke verwerking van het lichaam na 1970. De onderdrukking van het lichaam vindt volgens Jones zijn wortels in het Cartesiaans dualisme (scheiding van lichaam en geest, superioriteit van de ratio) en is versterkt door Kants notie van belangeloosheid. Jones stelt dat het obsessieve

⁶⁵ Deze tekst is in zijn volledigheid te lezen op: <http://bombsite.com/issues/71/articles/2296>

⁶⁶ Gehele alinea ontleend aan: Ostrow 2000 (zie noot 46), ongepagineerd.

⁶⁷ Deze tekst is bijna helemaal te lezen op google books en amazon.

verlangen om het lichaam uit te roeien, het juist alomtegenwoordig maakte. Maar de Cartesiaanse en Kantiaanse gedachten hadden wel degelijk invloed op het kunsthistorisch discours waar het werd vertaald in de goddelijke maker van kunst. Dit dominante kunstdiscours bereikte zijn hoogtepunt in de naoorlogse geschriften van Clement Greenberg. Juist toen Greenberg's model tot zijn hoogtepunt kwam in de jaren '60 van de 20^{ste} eeuw begonnen er tegenstemmen te ontstaan die het lichaam actief wilden verwerken in het maken en interpreteren van kunst. Dit uitte zich voornamelijk in performance kunst.⁶⁸

⁶⁸ Gehele alinea ontleend aan: Jones 2003 (zie noot 19), pp. 251-267.