



ACTION SCULPTING

Richard Serra's Splash Pieces in vergelijking met de drippings van Jackson Pollock

Astrid Ubbink
S4250370

Begeleider:
dr. W. Weijers

21-07-2016

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Hoofdstuk 1: Waarom Jackson Pollock zijn driptechniek hanteerde	6
Hoofdstuk 2: De vroege werken van Richard Serra in New York en de <i>Splash Pieces</i>	15
Conclusie: Kunnen de <i>Splash Pieces</i> van Richard Serra gezien worden als een sculpturale vertolking van de handelingen die Jackson Pollock gebruikte voor zijn <i>drippings</i> ?	25
Bibliografie:	27
Afbeeldingen:	29

Inleiding

In 1968 hanteerde Richard Serra voor het eerst een werkwijze die hij vervolgens vaker liet terugkomen in zijn carrière: het gooien van gloeiendheet gesmolten lood in de hoek tussen de vloer en de wand van een kamer om het daar vervolgens te laten stollen.¹ Deze *Splashing* voerde hij voor het eerst uit op de tentoonstelling ‘9 at Leo Castelli’ in het Warehouse van Leo Castelli in New York (4 - 28 december 1968) (afbeelding 1). De tentoongestelde kunstwerken hadden alle een proceskarakter en verhielden zich tot de aard van de gebruikte materialen en de tentoonstellingsruimte.² In deze zelfde tentoonstelling waren onder andere ook werken te zien van Joseph Beuys en Bruce Nauman. De op kale muren en vloeren geïnstalleerde sculpturen van deze kunstenaars waren kortstondig van aard.³ Na ‘9 at Leo Castelli’ voerde Serra een *Splash Piece* uit in het New York Whitney Museum, waarna Jasper Johns Serra vroeg een *Splashing* in zijn atelier te maken in 1969. Museum De Pont in Tilburg vroeg Serra in 1992 tijdens de opbouw van het museum dit kunstwerk in het gebouw uit te voeren; *Gutter Splash, Two Corner Cast* (afbeelding 2). Dit was het eerste grote kunstwerk in de collectie van De Pont dat er ter plekke werd gemaakt.⁴ De robuuste architectuur van de voormalige textielfabriek vormt een passende omgeving voor dit werk van Serra. In De Pont heeft Serra de *Gutter Splash* gecombineerd met twee *Castings*. Deze *Castings* zijn afgietsels die als restvorm van de handeling van een *Splashing* overblijven.⁵

In een video die ik had bekeken op de website van het San Francisco Museum of Modern Art over deze werkwijze van Richard Serra, besprak kunsthistoricus Jonathan Katz dat Jasper Johns en Jackson Pollock de voornaamste inspiratiebronnen waren voor Serra.⁶ Ook zei hij dat Serra met zijn *Splash Pieces* een sculpturale vertolking wilde neerzetten van het actief werken met materialen, zoals Pollock dat deed. Dit leidde tot de hoofdvraag voor deze scriptie: welke implicaties van het begrip *action* zijn van toepassing bij *Gutter Splash* van Richard Serra, en hoe verhoudt zich dat tot de (schilder)techniek van Jackson Pollock? Gebruiken zij die specifieke wijze van handelen om dezelfde redenen en met dezelfde doeleinden? Het gooien van

¹ http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/343/werkinfo/1/kunstenaar/serra/ (geraadpleegd 16-11-15)

² Torres 2009, p. 4

³ Torres 2009, p. 4

⁴ http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/343/werkinfo/1/kunstenaar/serra/ (geraadpleegd 20-07-16)

⁵ http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/343/werkinfo/1/kunstenaar/serra/ (geraadpleegd 16-11-15)

⁶ <https://www.sfmoma.org/watch/richard-serras-risk-taking-masculinity/>

gesmolten metaal in een ruimte lijkt dan wel op het druipen van verf op een doek, maar komen de denkbeelden die achter deze handelingen zitten wel overeen?

Eén van de voornaamste criteria bij het bepalen van de mate van belang of betekenis van een kunstenaar, is de invloed die deze op latere kunstenaars heeft gehad.⁷ De driptechniek van Pollock was onder andere invloedrijk omdat deze als zodanig radicaal werd gezien dat het de mogelijkheden in de schilderkunst vergrootte en schilders een nieuwe, ogenschijnlijk ongelimiteerde vrijheid gaf om te werken. In een poging na te gaan of Pollock ook invloed heeft uitgeoefend op de ontwikkeling van de *Splash Pieces* van Richard Serra, zal ik eerst de ontwikkeling van Pollocks drippings moeten analyseren.

In 1952 verscheen in *Art News* het essay ‘The American Action Painters’ van de kunstcriticus Harold Rosenberg. In het essay probeerde hij de nieuwe techniek van de recente Abstract Expressionistische schilderkunst en de implicaties ervan te beschrijven. Hij schreef dat de kunstenaar zijn doek moest benaderen ‘as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, to design, analyze or “express” an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event’.⁸ De theorieën van Rosenberg worden veelal in verband gebracht met Jackson Pollock en in het bijzonder de schilderijen die Pollock vanaf 1947 maakte, waarin hij met verf spatte of deze van stokjes of vanuit een bus op zijn doek liet druipen. Een andere kunstcriticus die schreef over de nieuwe ontwikkelingen in de Amerikaanse schilderkunst was Clement Greenberg. Greenberg zag het Abstract Expressionisme, of meer nog het zogenaamde Post Painterly Abstraction, als het culminatiepunt van zijn idee van het modernisme. Dat modernisme concentreerde zich in de schilderkunst daarbij meer en meer op de specifieke eigenschappen van het schilderij zelf, in het bijzonder op de eigen essentiële tweedimensionaliteit (‘flatness’). De schilderkunst van Pollock – in het bijzonder zijn *drippings* uit de jaren 1947 – 1950 – pasten heel goed in deze opvatting over de ontwikkeling van de schilderkunst.

Twee jaar na de dood van Jackson Pollock werd er een artikel geschreven door Allan Kaprow getiteld “The Legacy of Jackson Pollock”, waarin hij beweert dat Pollocks *act of painting* en zijn vernieuwende materiaalgebruik, zoals industriële lakverf dat gebruikt werd voor onder andere radiatoren, die dun was en daardoor goed gebruikt kon worden om mee te spatten of druipen, toen behoorden tot de clichés van een kunstopleiding.⁹ Het was dankzij kunstcritici als Rosenberg, die een beeld schiepen van de *action painter*, en de wijdverspreide foto’s en film¹⁰ van Hans Namuth waarin men Jackson Pollock aan het werk ziet, dat het voor iedereen

⁷ Cernuschi 1992, p. 265

⁸ Rosenberg 1952, p. 22

⁹ Storr 1999, p. 62

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=KNwvUco146c>

zichtbaar werd hoe Pollock te werk ging. Actieve handelingen tijdens het schilderen werden niet meer als vernieuwend beschouwd. De film van Namuth was echter grotendeels geënceneerd, wat leidde tot grote frustratie bij Pollock.

Richard Serra werd op basis van zijn tekeningen toegelaten tot de kunstopleiding van de Yale University. Tijdens deze studie ging hij over op schilderkunst en ontwikkelde hierin een stijl die afgeleid leek aan die van Jackson Pollock en Willem De Kooning.¹¹ Hij probeerde de gebaren die zij maakten te imiteren. Toen hij als student het Museum of Modern Art in New York bezocht, kwam hij voor het eerst oog in oog te staan met een schilderij van Pollock.¹²

Toen Serra na zijn studie begon met werken in New York in de late jaren 1960 stelde hij een *Verb List* op (afbeelding 3). Deze lijst met diverse werkwoorden en omstandigheden werd voor hem een handleiding die hij als leidraad kon gebruiken bij het werken. Hij kon verschillende combinaties maken van handelingen of processen. Enkele van deze woorden zijn: *to cast, to roll, to cut, to curve, of gravity, of tension, of layering*. In New York stapte Serra over van schilderkunst naar het maken van sculpturen.

Wat opvallend is aan de titels die Serra gaf aan sommige van zijn kunstwerken, is de dubbele betekenis die deze hebben. In de titel van het werk *Gutter Splash, Two Corner Cast* gaan actieve handelingen schuil. Zo kan 'Gutter' als zelfstandig naamwoord 'goot' of 'geul' betekenen. Als werkwoord betekent het 'druipen' of 'aflopen' zoals bijvoorbeeld kaarsvet van een brandende kaars druipt. 'Splash' betekend 'plons' en 'to splash' is dan 'spatten of 'klotsen'. 'Cast' betekend zowel 'afgietsel' als zelfstandig naamwoord, maar 'to cast' naast 'gieten' of 'afdrukken maken', ook 'iets met kracht in een bepaalde richting gooien' als werkwoord. Het kunstwerk *Gutter Splash, Two Corner Cast*, kan dus slaan op zowel handelingen die tot deze sculptuur leidde, als op het resultaat ervan, de sculptuur zelf.

Serra's *Splash Pieces* lijken op het eerste gezicht afgeleid te kunnen zijn van de *drippings* van Jackson Pollock. Hoewel *Gutter Splash* van Serra een sculpturale vertolking lijkt van de manier waarop Pollock bijvoorbeeld *One: Number 31, 1950* (afbeelding 4) maakte, is er bij Serra sprake van *splashes*, waar er bij Pollock wordt gesproken over *drippings*. Tussen 'druipen' en 'spatten' zit wellicht weinig verschil, bovendien spatte Pollock ook. Het principe is min of meer hetzelfde: vloeibare stof (lood, verf, was) wordt op een doek of in een hoek aangebracht met hulpmiddelen (stokjes of een pollepel) waar het vervolgens stolt of droogt. Pollock druipt actief de verf op een op de grond geplaatst canvas, dat hij van diverse kanten benaderd. Bij Serra is het maken van de *Splash Pieces* een proces van het spatten van gesmolten lood in de hoek van

¹¹ McShine 2007, p. 16

¹² McShine 2007, p. 19

een ruimte met een pollepel. In de volgende hoofdstukken zal aan bod komen dat de intenties achter de handelingen van beiden kunstenaars waarschijnlijk niet hetzelfde zijn.

In het eerste hoofdstuk zal ingegaan worden op de werkwijze van Jackson Pollock. Hierbij worden ook de opvattingen daarover van Rosenberg en Greenberg belicht. Zoals eerder genoemd worden beiden critici veel in verband gebracht met het Abstract Expressionisme, en reflecteerden ze op de implicaties van de nieuwe vorm van schilderkunst voor de kunstgeschiedenis. Om te kunnen onderzoeken of Pollock, en dan in het bijzonder zijn driptechniek, een inspiratie zou kunnen zijn geweest op Richard Serra en zijn ontwikkeling van de *Splash Pieces*, zal ik eerst kijken naar wat deze twee critici over Pollock schreven. De essays die deze kunstcritici hebben geschreven kunnen wellicht van grotere invloed zijn op latere kunstenaars dan de kunstwerken *an sich*, vanwege de bredere kijk die zij bieden op de ontwikkelingen in de kunst. Vervolgens zal ik ingaan op een aantal kunststromingen die door diverse auteurs worden benoemd als inspiratiebronnen voor Pollock om de ontwikkeling van zijn driptechniek te kunnen verklaren. Tevens zal ik proberen uit te leggen wat Pollock wilde bereiken met zijn schilderijen.

In het tweede hoofdstuk zal worden ingegaan op de vroege werken die Richard Serra in de jaren 1966 – 1971 maakte in New York. Toen hij na zijn studie in deze stad aankwam, deed hij afstand van het medium schilderkunst en focuste hij zich op sculptuur. Enkele van Serra's kunstwerken uit deze jaren, zoals *One Ton Prop (House of Cards)* (afbeelding 5) en *Scatter Piece* (afbeelding 6) zullen worden uitgelicht. Hoe verhouden deze werken zich tot de *Splash Pieces*? Zijn implicaties van het begrip *action* ook op andere werken van Serra van toepassing? In dit hoofdstuk zal eveneens de *Verb List* aan bod komen die Richard Serra tussen 1967 en 1968 opstelde.¹³ De lijst definieert bepaalde handelingen die betrekking hebben op hem als maker, op zijn materiaal en op aspecten van plaats en proces. Zo werd deze lijst een gids voor zijn werkwijze in diverse media.¹⁴ Wat zegt deze woordenlijst over zijn manier van werken, en welke van zijn werkwoorden zijn toepasbaar op zijn *Splash Pieces*? Later in het hoofdstuk zal er gefocust worden op verschillende *Splash Pieces*. Welke diverse *Splash Pieces* zijn er gemaakt en hoe ging Richard Serra precies te werk?

In de conclusie zal een synopsis worden gegeven van de voorgaande hoofdstukken, waarna er een antwoord zal worden gegeven op de hoofdvraag: kunnen de *Splash Pieces* van Richard Serra gezien worden als een sculpturale vertolking van de handelingen die Pollock gebruikte voor zijn *drippings*?

¹³ http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/10/20/to-collect (geraadpleegd 23-11-15)

¹⁴ http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/10/20/to-collect (geraadpleegd 23-11-15)

Hoofdstuk 1: Waarom Jackson Pollock zijn driptechniek hanteerde

In 1952 schreef kunstcriticus Harold Rosenberg het essay *The American Action Painters* waarin hij zijn interpretatie van de nieuwe Amerikaanse Abstract Expressionisten blootlegde. *Action painting* is waarschijnlijk het meest bekende begrip geworden om een bepaalde manier van schilderen binnen het Abstract Expressionisme mee aan te duiden. Jackson Pollock werd wereldberoemd met zijn *drippings*, de grote canvassen waar hij de verf op spatte, goot en droop. Rosenberg beschrijft de manier waarop *action painters* werkten in zijn essay. De andere invloedrijke kunstcriticus die schreef over de Amerikaanse kunstenaars was Clement Greenberg. In 1943 schreef hij al over Pollock.¹⁵ Hij liet duidelijk merken dat hij erg enthousiast was over diens schilderijen van Pollock. Door uiteen te zetten wat beiden auteurs schreven over de nieuwe manier van schilderen zoals Pollock die hanteerde, hoop ik meer duidelijkheid te krijgen over hoe Pollock tot zijn driptechniek kwam en waarom hij deze gebruikte.

In het begin van zijn essay beschrijft Rosenberg de Europese tendensen in de Amerikaanse kunst van na de Tweede Wereldoorlog, in het bijzonder die van de “School of Paris”, waardoor de kunst zich eerder voegt naar een idee van wat kunst is dan naar een nieuwe en originele conceptie van kunst. Toch zijn er Amerikaanse kunstenaars die zich hiertegen afzetten en zich bewust worden van een andere manier van denken en werken.¹⁶ Deze voorhoede aan kunstenaars kan niet worden gerekend tot een bepaalde school, ze werken allemaal individueel, zij het min of meer vanuit gelijke ideeën.¹⁷

In een beroemd en berucht geworden passage uit zijn essay, schrijft Rosenberg dat op een bepaald moment de ene Amerikaanse kunstenaar na de andere het doek begon te zien als een afgeperkte ruimte waarbinnen men kon handelen, in plaats van een ruimte waarin iets gereproduceerd of uitgedrukt werd. Wat op het doek verscheen was niet langer een voorstelling, maar een gebeurtenis.¹⁸ De kunstenaar benaderde zijn schildersezel niet meer met een bepaalde voorstelling in gedachten, maar ging erop af met zijn materiaal in zijn handen om te zien wat er zou gebeuren als dat in contact zou komen met het materiaal dat hij voor zich op zijn ezel had. Het schilderij zou een uitkomst zijn van deze ontmoeting van materialen. Deze interactie, deze *act*, is het onderwerp van het schilderij. Hierbij wordt afstand gedaan van het proberen neer te

¹⁵ Cernuschi 1992, p. 268

¹⁶ Rosenberg 1952, p. 22

¹⁷ Rosenberg 1952, p. 22

¹⁸ Rosenberg 1952, p. 22

zetten van een figuratieve voorstelling, omdat het de spontane handeling van het schilderen zou belemmeren.¹⁹

Deze manier van schilderen, een niet van tevoren bedachte en onvoorspelbare vastlegging van een strikt individueel en niet te herhalen interactie tussen de kunstenaar en het doek, wordt *gestural painting* genoemd.²⁰ Het *drippen* van Pollock is een vorm van *gestural painting*, hoewel deze term meestal wordt gebruikt om de werken van Willem De Kooning mee te beschrijven. Hierbij zijn actieve bewegingen van de armen en schouders van de kunstenaar nodig om de techniek uit te voeren, meer dan een precisieschilder doet. De handeling van het schilderen komt uit meer dan enkel de pols.

Rosenberg zocht de bron van *action painting* in Dada. Hij had hierbij bepaalde *performances* voor ogen zoals de klankuitstotingen van Hugo Ball ²¹(afbeelding 7). De actie was het product van een impuls. Hij zocht naar voorgangers bij kunstenaars die impulsief handelden, door middel van gebaren, en kunstenaars die de notie van kunst negeerden.²² Volgens Claude Cernuschi was de verbinding die Rosenberg legde tussen Dadaïstische performances en de *action painting* van Pollock echter niet gebaseerd op een analyse van Pollocks schilderijen. Waarschijnlijk ontleende Rosenberg zijn theorie aan de foto's van Hans Namuth waarop te zien was hoe Pollock aan het werk was (afbeeldingen 8 en 9). Die foto's suggereren dat Pollock zijn op de grond uitgestrekte doek benadert alsof het een boksring is, en inspireerde het gebruik van Rosenberg's term 'arena'.²³ Het fysieke bewegen van de kunstenaar in zijn studio, vastgelegd door de camera, gaf een duidelijk beeld van de aard van Pollock's techniek.²⁴ Op de foto's van Hans Namuth is voornamelijk de nadruk gelegd op de man in plaats van op het kunstwerk waar hij mee bezig is. De gezichtsuitdrukkingen en lichamelijke poses van Pollock worden meer benadrukt dan de schilderijen waar hij aan werkt. Dit zorgde voor de focus van Rosenberg op het tijdelijke, de actie van het moment, het maakproces van het schilderij, meer dan het uiteindelijke permanente object dat daar het resultaat van was. De foto's waren voor hem duidelijker leesbaar dan de cryptische abstracte schilderijen. De totstandkoming van het schilderij was voor Rosenberg van groter belang dan het eindproduct. Dit in tegenstelling tot Greenberg, voor wie het eindproduct, het schilderij, van groter belang was.

De andere invloedrijke auteur die schreef over het werk van Pollock is Clement Greenberg. Hij schreef naar aanleiding van de grote overzichtstentoonstelling van Pollock in 1943: 'Jackson

¹⁹ Cernuschi 1992, p. 273

²⁰ Cernuschi 1992, p. 273

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo

²² Cernuschi 1992, p. 274

²³ Cernuschi 1992, p. 275

²⁴ Cernuschi 1992, p. 275

Pollock's second one-man show at Art of This Century [...] establishes him, in my opinion, as the strongest painter of his generation and perhaps the greatest one to appear since Miró'.²⁵ Greenberg was erg gecharmeerd van Pollock's schilderijen omdat Pollock het schilderij als uitgangspunt nam. Hierover schreef Greenberg: 'Those who find his oils overpowering are advised to approach him through his gouaches, which in trying less to wring every possible ounce of intensity from every square inch of surface achieve greater clarity and are less suffocating packed than the oils. Among the latter, however, are two [...] for which I cannot find strong enough words of praise'.²⁶

Begin jaren zestig schreef Greenberg het essay *Modernist Painting* waarin hij uiteenzet hoe de schilderkunst zich heeft ontwikkeld naar het modernisme, waarin het grootste belang het medium zelf was. Schilderkunst moest in contrast komen te staan met sculptuur. Dit kon enkel bereikt worden als de schilderkunst de optische illusie van een figuur in een driedimensionale ruimte zou verbannen. 'To achieve autonomy, painting has had above all to divest itself of everything it might share with sculpture, and it is in its effort to do this, and not so much—I repeat—to exclude the representational or literary, that painting has made itself abstract'.²⁷ Elk medium heeft zijn eigen specifieke eigenschappen. Een schilderij is in wezen tweedimensionaal en daarom is 'vlakheid', *flatness* zoals Greenberg het benoemde, bij uitstek de karakteristieke eigenschap van de schilderkunst.²⁸ De *drippings* van Pollock konden vanwege het achterwege laten van een figuratieve voorstelling en de *all-over compositie*, eveneens een term die werd geïntroduceerd door Greenberg, gezien worden als het ultieme voorbeeld van modernistische schilderkunst. De term *all-over compositie* geeft aan dat het schilderij geen centraal focuspunt heeft. Door elk stukje canvas gelijk te behandelen en nergens in het schilderij een picturaal middelpunt te nemen, geeft een *all-over* schilderij de impressie zich buiten zijn eigen grenzen te strekken in plaats van diepte te creëren, en daarmee elke illusie van driedimensionaliteit te onderdrukken.²⁹ Pollock's gebruik van verfverdunders en dunne lakverf, die gemakkelijk te spatten en druipen waren, waren voor Greenberg nog een reden hem tot modernist te bestempelen. De extra dunne verf werd door het doek geabsorbeerd, in plaats van dat de verf op het canvas lag (afbeelding 10), waardoor de tweedimensionaliteit van het schilderij wordt versterkt.³⁰ Pollock maakte echter niet altijd gebruik van verfverdunders in zijn *drippings*. In het schilderij *Full Fathom Five* uit 1947 (afbeelding 11) maakte hij gebruik van diverse verfsoorten, maar zijn er ook verschillende andere materialen tussen de lagen verf te

²⁵ Greenberg 1945, p. 397-398

²⁶ Greenberg 1945, p. 397-398

²⁷ Greenberg 1960, p. 3

²⁸ Krauss 1999, p. 164

²⁹ Cernuschi 1992, p. 271

³⁰ Cernuschi 1992, p. 271

vinden, zoals spijkers, sigaretten en lucifers.³¹ Door deze combinatie van materialen ontstaat er juist een structuur op het canvas (afbeelding 12).

Toch schrijft Greenberg ook dat het wellicht niet mogelijk is volledig tot deze *flatness* te komen. ‘The first mark made on a canvas destroys its literal and utter flatness, and the result of the marks made on it by an artist [...] is still a kind of illusion that suggests a kind of third dimension’.³² In het geval van Pollock is het natuurlijk zo dat zijn schilderijen worden opgebouwd uit lagen verf. In een herhaaldelijk proces giet en spat hij de verf, laag voor laag, op het canvas. Hierdoor krijgen de schilderijen van Pollock in zekere zin toch een driedimensionaal effect en is er sprake van een optische diepte in zijn werk. Wellicht is het ook belangrijk hierbij te vermelden dat het doek waarop Pollock schildert al niet volledig tweedimensionaal is. Het doek is dun, maar zeker driedimensionaal omdat het een vorm is in de lengte, breedte én diepte. Voor Greenberg was de notie van kwaliteit van groot belang. In 1939 maakte hij het onderscheid tussen ‘hoge cultuur’ en ‘populaire cultuur’, tussen ‘avant-garde’ en ‘kitsch’.³³ Hij vond het de functie van de avant-gardekunstenaar om het hoogste niveau van de kunst te behouden en de cultuur gaande te houden door zich niet te laten beïnvloeden door populaire cultuur.³⁴ Volgens Greenberg moest de kunstenaar afstand nemen van het nabootsen van uiterlijke vertoningen. Hierdoor ontstaat een *art for art’s sake*, waarin een onderwerp dat buiten het domein van de kunst als kunst lag, vermeden moet worden. Het doel van kunst is dus niet meer de wereld van buitenaf betrekken in het kunstwerk, maar een interne dialoog met zichzelf aangaan en betrokken zijn op de karakteristieke eigenschappen van het eigen medium. Door zich af te wenden van een vorm van narratief dat in het schilderij op illusionistische wijze wordt voorgesteld, kan de kunstenaar zich volledig richten op zijn eigen medium.³⁵ Het neerzetten van een figuratieve voorstelling wordt irrelevant. Het modernistische schilderen laat het narratieve en de illusie van driedimensionaliteit achter zich en omarmt de *flatness*, datgene dat de schilderkunst zou moeten bereiken.

Voor Greenberg was Pollock de exponent van de modernistische traditie en daarmee van hoge kunst. Voor Rosenberg daarentegen, waren de Abstract Expressionisten de iconoclasten van hoge kunst. Greenberg en Rosenberg hebben dan wel twee verschillende opvattingen over eenzelfde kunstenaar dan wel kunststroming, toch hebben zij de receptie van het werk van Pollock beiden beïnvloed. Hun teksten hebben aanzet tot het denken over de koers die moderne kunst nam. Hoe onverenigbaar en wederzijds uitsluitend deze ideeën ook waren, hun

³¹ Coddington 2013, p. 1

³² Greenberg 1960, p. 5

³³ Cernuschi 1992, p. 268

³⁴ Cernuschi 1992, p. 268/269

³⁵ Cernuschi 1992, p. 269

teksten waren van belang voor volgende generaties kunstenaars, al keerden die zich ook uitdrukkelijk tegen de strikte opvattingen van Greenberg.³⁶

Rosenberg en Greenberg zijn niet de enigen die schreven over het werk van Pollock. Om het werk van Pollock te kunnen verklaren hebben diverse andere kunsthistorici zich over zijn werk gebogen in de hoop er meer inzicht in te verkrijgen. Er worden daarom diverse inspiratiebronnen genoemd die Pollock zouden hebben aangezet tot het vormen van zijn driptechniek. Hieronder worden enkele van deze kunststromingen en/of kunstenaars genoemd.

De drie grote Mexicaanse muralisten van de twintigste eeuw, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros en Diego Rivera worden als een van Pollock's inspiratiebronnen genoemd. Zij zijn van grote invloed geweest op de vorming van de Amerikaanse avant-garde in de twintigste eeuw. De letterlijke grootte van de werken van Pollock worden geassocieerd met de grootte van de muurschilderingen van de Mexicanen.³⁷

Jackson Pollock werkte een poos voor de Amerikaanse schilder Thomas Hart Benton, tevens een muralist en beïnvloed door Diego Rivera. In de late jaren '50 en de vroege jaren '60 van de twintigste eeuw waren er schrijvers als Frank O'Hara en Harold Rosenberg die de invloed van de muralisten in het werk van Pollock erkenden.³⁸

Kenmerkend voor de werkwijze van Pollock is het schilderen op de grond. Een reden hiervoor zou kunnen zijn dat hij geïnspireerd is geraakt door de traditie van de Navajo indianen om zandtekeningen op de grond te maken. Het geval was echter dat vijf jaar voordat Pollock dergelijke zandschilders in het Museum of Modern Art heeft zien werken, hij in 1936 al deel had genomen aan een experimentele workshop van David Alfaro Siqueiros. In die workshop werd verf gegoten, gedruppeld, en gespat op horizontaal liggende platen.³⁹ In deze workshop werd eveneens gesproken over nieuwe materialen als synthetische verf. Pollock toonde later interesse in het gebruik van nieuwe verfsoorten en verfverduuners, zodat de verf vrijer kon lopen en druipen over het doek.⁴⁰ Schilderen op de grond was standaard in de workshop van Siqueiros. Siqueiros verspreidde eveneens slogans als "death to easel painting". Hij zorgde ervoor dat Pollock zich bewust werd van het feit dat schilderen op een ezel een elitair medium was. Interesse in schilderijen, die hoofdzakelijk werden gemaakt op schildersezels, kwam voornamelijk van mensen uit de gegoede klasse. Door te werken op de vloer zoals primitieve culturen dat deden, zou het elitaire karakter van het schilderij vervaagd kunnen worden.⁴¹

³⁶ Cernuschi 1992, p. 277

³⁷ Storr 1999, p. 62

³⁸ Storr 1999, p. 35

³⁹ Storr 1999, p. 38

⁴⁰ Storr 1999, p. 38

⁴¹ Krauss 1999, p. 167

Pollock had zijn manier van schilderen op een horizontaal uitgestrekt doek van deze workshop kunnen overnemen en zo tot mogelijkheden zijn gekomen die zijn voorgangers met een verticaal geplaatst canvas niet voorzien hadden.

De Mexicaanse schilderkunst werd niet door Greenberg aangemerkt als een van de invloeden voor het werk van Pollock. Greenberg schreef voornamelijk over Pablo Picasso, Joan Miró, Wassily Kandinsky, Piet Mondriaan, George Braque en de Surrealisten als zijn voorgangers.⁴² Pollock werd in zijn modernistische manier van schilderen wellicht ook beïnvloed door schilders in zijn omgeving van wie het werk geworteld was in Europese tradities. In de Tweede Wereldoorlog waren veel Europese kunstenaars, waaronder een aantal Surrealisten, naar Amerika gevlucht.

Gekeken naar de *drippings* van Pollock zijn er kenmerken van het Surrealistische automatisme te herkennen. Bepaalde karakteristieken van het schilderproces van het Surrealisme hebben Pollock wellicht aangezet tot het ontwikkelen van zijn manier van schilderen.⁴³ Aspecten van het automatisme zijn reeds zichtbaar in Francis Picabia's *spilled-ink* tekeningen (afbeelding 13), in Juan Miró's en André Masson's aan het toeval overgeleverde experimenten uit de midden jaren twintig en in het daadwerkelijk gieten met verf door Gordon Onslow-Ford en Wolfgang Paalen in 1938-39. Ook worden Hans Hofmann (afbeelding 14) en Max Ernst genoemd, die met een driptechniek kwamen omstreeks dezelfde tijd als Pollock deed, in 1942-43.⁴⁴

In zijn vroegere en meer figuratieve schilderijen maakte Pollock gebruik van *interlace* patronen. Hierbij droop hij verf vanaf zijn kwast op het doek in grove vormen die elkaar kruisen, zoals in *Untitled (Black Pouring over Color)* uit 1946 (afbeelding 15). Deze gelinieerde vormen waren tevens geïnspireerd op surrealisten als Miró, die eveneens door elkaar geweven patronen schilderde over het gehele canvas, zoals in *The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers (from the Constellation series)* (afbeelding 16). Hij begon te experimenteren met gereedschappen en gebruikte in plaats van kwasten, een ezel en een palet, ook stokken, schepjes en messen, en mixte zijn verf met materialen als zand en gebroken glas. Met het maken van zijn *interlace* schilderijen werkte Pollock nog niet op de grond.⁴⁵ Rond 1947 wende Pollock zich af van deze techniek. Hij had tegen die tijd al geëxperimenteerd met de driptechniek. Deze gebruikte hij al sinds 1943, soms voor figuratieve vormen, maar veelal voor decoratieve textuur. 'When I am in my painting, I am not aware of what I'm doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about'.⁴⁶ Deze uitspraak wordt vaak gebruikt om

⁴² Storr 1999, p. 36

⁴³ Bochloh 2007, p. 53

⁴⁴ Storr 1999, p. 39

⁴⁵ Karmel 1999, p. 86

⁴⁶ Karmel 1999, p. 87

Pollock's driptechniek te verklaren. Dit, in combinatie met Namuth's foto's en video's, versterkte de indruk dat Pollock werkte in een soort van sjamanistische trance, waarin hij lijnen van verf over zijn canvas gooide zonder bewuste intentie.⁴⁷ Als schilder moest Pollock in een staat van ontvankelijkheid verkeren voor krachten die buiten hemzelf lagen. Deze krachten kwamen voort uit zijn eigen onderbewustzijn.⁴⁸ Dit kan een impuls zijn van het Surrealisme en het *écriture automatique*. Hierbij ging het om schrijven zonder voorbedacht concept. De auteur schrijft op wat er in hem opkomt, ongeacht of het een bestaand woord is of niet. Bij het automatisch schrift werd aangesproken op het onderbewustzijn van de auteur. In het Surrealistisch Manifest beschrijft André Breton het surrealisme als een psychisch automatisme waarbij het voornaamste doel is uitdrukking te geven aan directe impulsen zonder tussenkomst van rede en ideeën over esthetica of moraal.⁴⁹ Vanwege zijn gemoedstoestand leek de techniek die Pollock hanteerde te eisen dat hij 'in' zijn schilderijen dook.⁵⁰ Deze manier van werken kan dus gelinkt worden aan het automatisme dat gehanteerd werd door de Surrealisten. De manier van werken van Pollock werd echter al eerder "automatisch" genoemd, nog voor hij begon met zijn *drippings*. Het automatisme was al langer aan de orde onder de jonge Amerikaanse kunstenaars van die tijd, zelfs voordat de Europese Surrealisten voet aan land zetten in Amerika. Het automatisme was voor hen eerder een techniek die gebruikt werd om te komen tot abstractie.⁵¹ Ook sommige Dadaïsten maakten al gebruik van toevalsprocedures.

Greenberg noemde het Analytisch Kubisme het voornaamste uitgangspunt voor Pollock.⁵² De opgebroken, gefragmenteerde afbeeldingen die Kubisten als Picasso en Braque schilderden (afbeeldingen 17 en 18), hebben kunnen leiden tot de *all-over* composities van Pollock. Door het motief (een stillevens, portret of landschap) in het schilderij in facetten te fragmenteren en de fragmenten weer te herplaatsen, wordt het centrale punt van het schilderij opgebroken. Door het fragmenteren van de voorstelling en de facetten onder te brengen in een nieuwe organisatie in het schilderij zelf, verwezen de facetten minder naar de wereld buiten het schilderij en worden ze meer onderdeel van de structuur op het doek. Dit is in zekere zin een voorloper van het *all-over* patroon waarbij geen plek in het schilderij waardevoller is dan het andere. In *One: Number 31, 1950* en *Number 1, 1950 (Lavender Mist)* (afbeeldingen 4 en 19) zag Greenberg eveneens het achterwege laten van het waarde-contrast.⁵³ In deze schilderijen staat er geen figuur op de voorgrond die in zekere zin belangrijker is dan de achtergrond waarvoor deze is

⁴⁷ Karmel 1999, p. 87

⁴⁸ Levine 1967, p. 366

⁴⁹ Seaver 1969, p. 26

⁵⁰ Levine 1967, p. 366

⁵¹ Karmel 1999, p. 88

⁵² Storr 1999, p. 36

⁵³ Krauss 1999, p. 158

afgebeeld. Omdat de compositie zich uitstrekt over het gehele doek, is elk deel van het canvas van even groot belang. In de schilderijen van Pollock is er weliswaar geen sprake van een figuratieve voorstelling, maar er is net als in het Analytisch Kubisme geen centraal focuspunt in het schilderij.

De *drippings* van Pollock waren mede het gevolg van technieken en stijlkenmerken die hij gezien of geleerd had van zijn voorgangers. Toch waren bepaalde handelingen die hij gebruikte ook ingegeven vanwege een praktisch nut. *Drippen* op een verticaal canvas is vrij lastig. Het is dan enkel mogelijk om de vloeibare verf met een kwast rijkelijk aan te brengen op het doek, waar het echter alleen maar naar beneden kan lopen. Ook Willem De Kooning had problemen met dit door hem niet gewenste verschijnsel en werkte vanaf 1944 met een constructie waarbij hij het doek kon roteren terwijl hij aan het schilderij werkte.⁵⁴ Pollock ging ertoe over het doek op de grond uit te rollen, waardoor hij het ook kon benaderen van alle vier de kanten. Hierdoor had het doek geen a priori boven-, onder- of zijkanten meer en kon de *all-over* compositie vanuit verschillende posities gerealiseerd worden. Door deze veelzijdige benadering van het doek op de vloer, in vergelijking met de ‘klassieke’ benadering van het doek op een ezel, speelde de ruimte om het doek een rol bij de totstandkoming van het uiteindelijke kunstwerk. Het werken op de vloer gaf hem ook meer weerstand. ‘I prefer to tack the unstretched canvas to the hard wall or the floor. I need the resistance of a hard surface. On the floor I am more at ease. I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk around it, work from the four sides and literally be *in* the painting’.⁵⁵ Pollock refereerde tevens naar zijn *drippings* als ‘memories arrested in space’.⁵⁶ Met dit citaat doelt Pollock wellicht op mentale processen. Hij zet zijn gedachten om naar fysieke handelingen die hij uitvoert boven zijn doek. Deze beschrijving kan ook in relatie worden gebracht tot zijn manier van werken rondom en boven zijn doeken: doordat hij zulke actieve bewegingen boven zijn doeken maakte, werden de tekeningen en vormen ook in de lucht gevormd in plaats van direct met de verf op het doek. Het doek op de vloer heeft enkel de bewegingen opgevangen die los ervan gemaakt werden.⁵⁷ Zo werden de schilderijen de neerslag van een activiteit die heeft plaatsgevonden in de werkelijke ruimte.⁵⁸

Door te kijken naar het werk van Pollock vanuit verschillende perspectieven, valt niet enkel de rol van kritiek in het vormen van Pollock’s latere invloed te begrijpen, maar ook de plek die

⁵⁴ Storr 1999, p. 60

⁵⁵ Karmel 1999, p. 86

⁵⁶ Storr 1999, p. 60

⁵⁷ Storr 1999, p. 60

⁵⁸ Krauss 1999, p. 160

Pollock heeft binnen de kunstgeschiedenis en zijn belang voor de kunst na hem.⁵⁹ De kritiek op de kunst van Pollock van onder andere Rosenberg, Greenberg en niet nader genoemde anderen, heeft de receptie van Pollocks *action painting* minstens zozeer bepaald als het werk zelf. De vraag die hierbij vervolgens naar boven komt is hoe Richard Serra tegen Pollocks techniek aankeek en welke elementen eruit voor hem van belang waren voor zijn doel.

⁵⁹ Cernuschi 1992, p. 310

Hoofdstuk 2: De vroege werken van Richard Serra in New York en de *Splash Pieces*

Toen Richard Serra in de late jaren zestig van de twintigste eeuw begon te werken in New York, stelde hij als eerste zijn *Verb List* (afbeelding 3) op. Hij besloot op deze lijst vast te leggen hoe werkwoorden als aangeduide handelingen in relatie zouden staan tot materiaal, plaats, massa of zwaartekracht.⁶⁰ Deze opzet zou moeten leiden tot een werkwijze die hem in staat zou stellen te kunnen werken zonder voorbedacht idee of concept om daarmee tot onverwachte gebeurtenissen te kunnen komen.⁶¹ Zo werd hij niet belast met vastliggende ideeën over materiaal, proces of eindproduct.⁶² Serra zei hier zelf het volgende over: ‘When you deal rigorously with process, you don’t concern yourself with the end result’. Hij wilde diverse materialen in relatie tot elkaar gebruiken, als deze maar verbonden konden worden aan een van de werkwoorden uit de lijst. De lijst die hij opstelde is als volgt:

‘to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist, to dapple, to crumple, to shave, to tear, to chip, to split, to cut, to sever, to drop, to remove, to simplify, to differ, to disarrange, to open, to mix, to splash, to knot, to spill, to droop, to flow, to curve, to lift, to inlay, to impress, to fire, to flood, to smear, to rotate, to swirl, to support, to hook, to suspend, to spread, to hang, to collect - of tension, of gravity, of entropy, of nature, of grouping, of layering, of felting - to grasp, to tighten, to bundle, to heap, to gather, to scatter, to arrange, to repair, to discard, to pair, to distribute, to surfeit, to compliment, to enclose, to surround, to encircle, to hole, to cover, to wrap, to dig, to tie, to bind, to weave, to join, to match, to laminate, to bond, to hinge, to mark, to expand, to dilute, to light, to modulate, to distill - of waves, of electromagnetic, of inertia, of ionization, of polarization, of refraction, of tides, of reflection, of equilibrium, of symmetry, of friction - to stretch, to bounce, to erase, to spray, to systematize, to refer, to force - of mapping, of location, of context, of time, of carbonization - to continue’

In de studio bracht hij de handelingen die deze werkwoorden benoemen in de praktijk met onder andere de materialen rubber en lood en bracht deze bovendien in relatie tot ruimte en tijd. Het was voor Serra daarbij niet van belang of de eindproducten van deze handelingen gezien konden

⁶⁰ Serra 2003, p. 30

⁶¹ Serra 2003, p. 30

⁶² McShine 2007, p. 27

worden als kunst. Hij was voornamelijk geïnteresseerd in het proces en vond het belangrijk dat wat het resultaat ook was, het sporen zou vertonen van het maakproces. Het maakproces moest zichtbaar blijven zodat de toeschouwer dat maakproces zou kunnen traceren door naar het eindproduct te kijken.⁶³

De kunstwerken die gemaakt zijn naar aanleiding van de *Verb List* introduceerden twee aspecten van tijd: de tijd die het kost om de sculptuur te maken en de duur van het kijken naar en begrijpen van de sculpturen.⁶⁴

Serra scheurde lood, tilde rubber, rolde en stutte loden platen en smolt lood om het vervolgens tegen de muur en over de vloer de spatten. Het was voor hem speels en experimenteel, waardoor hij geen rekening hield met het bereiken van een bepaald eindresultaat. Om te kunnen komen tot nieuwe ideeën was het voor Serra nodig de vrijheid te voelen om te kunnen experimenteren, zowel conceptueel als materieel.⁶⁵ Serra wilde afstand nemen van acties die een a priori betekenis hadden. Het was een manier om kritiek te uiten op de meer traditionele manier van kunst maken vanuit een voorbedachte vorm. Door geen rekening te houden met hoe het eindresultaat eruit zou gaan zien, bestond het werk uit de restanten van een werkproces, uitgevoerd op de vloer of tegen de muur van zijn studio.

Toen Serra begon met werken in de late jaren zestig was de ontwikkeling van het modernisme in de beeldende kunst gestrand en zochten kunstenaars naar iets dat ‘anders’ was. De nadruk in het modernisme op het medium-specifieke karakter van het kunstwerk werd vervangen door werken die eerder hybride waren en waarbij het niet langer relevant was je af te vragen of het kunstwerk een sculptuur, schilderij of performance was.⁶⁶ Kunstenaars in die tijd spraken over hun kunstwerken als *pieces*.⁶⁷ De kunstwerken van Serra waren gebaseerd op wederzijdse afhankelijkheid van materiaal en proces. In eerste instantie voerde hij deze manier van werken uit met rubber, maar later introduceerde hij ook werken als *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) (afbeelding 20), versies van de *Lead Rolls* die hij tussen 1968 en 1969 uitvoerde zoals *Slow Roll: For Philip Glass* (afbeelding 21) en de *Splash Pieces*. De formeel-esthetische kwaliteiten van de werken creëren een interesse in de objecten als “gemaakt”.⁶⁸ Door de zichtbaarheid van het maakproces vragen de toeschouwers zich af hoé het werk gemaakt is.

⁶³ McShine 2007, p. 27

⁶⁴ Serra 2003, p. 31

⁶⁵ Serra 2003, p. 31

⁶⁶ Crimp 1981, p. 69

⁶⁷ Crimp 1981, p. 69

⁶⁸ Weyergraf 1978, p. 210

Na twee jaar experimenteren met materiaal ging Serra bij zichzelf na welke materialen of methoden hij de moeite waard vond om verder op door te gaan. In de periode tussen 1968 en 1969 maakte Serra ongeveer 100 werken die gemaakt waren door het manipuleren van lood.⁶⁹ Bij het maken van de *Splash Pieces* gebruikte Serra de hoek tussen de vloer en de muur als een soort mal waarbij het gestolde lood een afgietsel van die hoek werd. Serra maakte eveneens gebruik van een loden plaat als steunpilaar in een hoek, waarbij deze plaat functioneert als zowel een gietvorm en een hoeksteun. Hij plaatst hierbij een metalen schot diagonaal in een hoek van de ruimte zodat er twee scherpe hoeken van 45 graden ontstaan die mede de vorm van de *Splashes* zouden bepalen, zoals in *Gutter Splash Two Corner Cast* in museum De Pont (afbeelding 2). In later werk werd deze plaat verzelfstandigd en leidde deze onafhankelijk van de *Splashes* tot nieuw werk, vaak in combinatie met andere platen zoals *One Ton Prop (House of Cards)* (afbeelding 5).⁷⁰

Naast de verschillende bewerkingen van lood, heeft Serra in die tijd ook een film gemaakt, *Hand Catching Lead* ⁷¹(afbeelding 22). In de film vallen er stukken lood van bovenaf het beeld in, waar een hand zichtbaar is die deze stukken lood probeert te pakken. Soms mist de hand stukken lood, dan laat de hand het gevangen stuk lood weer los.

In zijn *Prop Pieces*, zoals *One-Ton Prop (House of Cards)* (afbeelding 5), worden platen van lood enkel bij elkaar gehouden door de zwaartekracht. Deze werken werden in eerste instantie gezien als een verwerping van de stabiliteit en verfijndheid van de minimalistische objecten. Het proces en een rauw picturaal resultaat kwamen nu centraal te staan.⁷² Minimalistische sculpturen, zoals *Untitled* van Donald Judd, (afbeelding 23), werden veelal op industriële wijze uitgevoerd door werklieden en ingenieurs op basis van specificaties die de kunstenaar aanleverde. De kunstwerken waren het resultaat van een a priori bedacht concept. Een reactie tegen deze precisie en de focus op het industriële kwam van de Post-Minimalisten. Zij vielen deels terug op abstract expressionistische wijzen van handelen en de onregelmatige effecten ervan uit de jaren 1950 en ze pasten deze technieken nu niet enkel toe op de schilderkunst, maar ook op sculptuur.⁷³ Een voorbeeld hiervan is het werk *No Title* uit 1969-1970 van Eva Hesse (afbeelding 24). Hesse doopte hiervoor twee losse stukken geknoopt touw in vloeibaar latex dat later weer verharde. Deze touwen zijn op diverse punten aan de muur en het plafond bevestigd waardoor er een soort web ontstaat. De manier waarop het werk hangt kan variëren. Hoe de touwen uiteindelijk zullen vallen als ze bevestigd zijn wordt aan het toeval overgelaten.⁷⁴

⁶⁹ Crimp 1981, p. 67

⁷⁰ Weyergraf 1978, p. 206-207

⁷¹ <https://www.youtube.com/watch?v=JQQELIWYn4w>

⁷² Crimp 1981, p. 67

⁷³ Cernuschi 1992, p. 291

⁷⁴ <http://collection.whitney.org/object/5551> (geraadpleegd 13-07-2016)

De Post-Minimalisten kozen ervoor hun materialen zelf de vorm te laten aannemen zoals die zich op dat moment zou vormen, zoals bijvoorbeeld door zwaartekracht.⁷⁵ De gekozen materialen waren niet langer vast en stevig, maar zacht en flexibel. Met minimale externe manipulatie van het materiaal probeerden zij de innerlijke vorm van het materiaal zichtbaar te maken. Deze manipulatie van materialen vereist een fysieke actie van de kunstenaar. Welke actie dit is hangt af van het gebruikte materiaal.⁷⁶ Richard Serra zou op basis van zijn werken van rubber en gesmolten lood ook gerekend kunnen worden tot de Post-Minimalisten. Serra schrijft in het artikel 'Serra at Yale' voor het universiteitstijdschrift *Yale University Art Gallery Bulletin* over de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis. Hij zegt dat er geen absolute normen zijn voor de esthetica; er zijn enkel perioden in de geschiedenis waar bepaalde ideeën de norm bepalen.⁷⁷ Serra is zich bewust van de verschuivende tendensen in de kunstgeschiedenis. 'To see is a way of thinking, and controversially, to think is to see. An image of thought is not like a picture or a representation but rather an experience in relation to time, in relation to what has been and what's yet to come. Visual thought is often found in the voice of memory'.⁷⁸ Hij vindt dat het de functie is van kunst om tot nieuwe manieren van kijken te komen.⁷⁹ Dit zou kunnen verwijzen naar Post-Minimalistische ideeën over het teruggrijpen op abstract expressionistische werkwijzen en afzetten tegen de 'clean cut' werkwijzen van de Minimalisten.

In de jaren direct na het ontstaan van deze post-minimalistische werken schreef kunstcriticus Robert Pincus-Witten, die de term *postminimalism* introduceerde in 1969, dat met de verschuiving van het minimalisme naar Post-Minimalisme het Abstract Expressionisme was teruggekeerd in een nieuwe gedaante.⁸⁰ Pincus-Witten schreef hierover: 'Serra's loose lead work can be associated with a shift in modernist sensibility, omnipresent throughout the winter of 1968 and the spring of 1969... This new sensibility tends to be anti-precisionist and anti-geometric. It once again fosters the values connected with Abstract Expressionism. [...] In this respect Serra's lead 'splashes' and 'tearings' are almost the sine qua non of the new sensibility'.⁸¹

In zijn teksten over de Post-Minimalisten focust Pincus-Witten voornamelijk op de biografie van de kunstenaars, aangezien dit ook gedaan werd bij de Expressionisten.⁸² Dit staat weliswaar in contrast met de Minimalisten, die met hun industriële werkwijzen geen emotionele betrokkenheid hadden bij hun werk, maar dit was ook niet van toepassing op het werk van Serra. Door het opstellen van zijn *Verb List* plaatste Serra de daad van het kunst maken buiten

⁷⁵ Cernuschi 1992, p. 291

⁷⁶ Cernuschi 1992, p. 293

⁷⁷ Serra 2003, p. 28

⁷⁸ Serra 2003, p. 29

⁷⁹ Serra 2003, p. 33

⁸⁰ Crimp 1981, p. 67

⁸¹ Pincus-Witten, 1969, p. 38

⁸² Crimp 1981, p. 68

zichzelf: als een reeks van handelingen die gevolgd moesten worden. Nostalgie naar het Abstract Expressionisme is wellicht een reden waarom kunstcritici als Pincus-Witten zo moedwillig focusten op het maakproces in de vroege werken van Serra, en het daarom zagen als een gematerialiseerde versie van Pollock's drip-paintings. Zij keken naar de handelingen die ten grondslag lagen aan zijn werk en hoopten dat het maakproces, of sporen ervan in het voltooide kunstwerk, zouden verwijzen naar het innerlijk van de kunstenaar. De kunstenaar zou daarmee bepalend worden voor de uiteindelijke betekenis van het werk. Toch gebruikte Serra ook industriële productie voor zijn werk (het staal dat hij gebruikte komt uit de fabriek) al is het niet zo 'clean cut' als het werk van Judd. Ook heeft Serra een sterke 'workmanlike' houding. Dit alles wijst er niet op dat Serra handelde zoals de Abstract Expressionisten dat deden. Bij Serra werden er foto's en video's gemaakt tijdens het maakproces van zijn kunstwerken, zoals ook bij Pollock gedaan was. De film van Robert Fiore over de opzet van *One-Ton Prop* (*House of Cards*) lijkt een directe recapitulatie van Hans Namuth's film over Pollock en zijn schilderproces.⁸³ In beiden films is te zien hoe een sterke manfiguur aan het worstelen is met ruwe materialen.

In 1967 vond er in het Museum of Modern Art in New York een overzichtstentoonstelling van Jackson Pollock plaats. Naast de schilderijen van Pollock waren er in die tentoonstelling ook de foto's van Hans Namuth te zien.⁸⁴ Opvallend is dat na dit jaar Serra zijn eerste *Splash Piece* ontwikkelde. Of deze tentoonstelling een stimulans is geweest voor Serra om zijn *Splashes* te ontwikkelen is natuurlijk moeilijk te bewijzen. De impuls van deze tentoonstellingen zou van invloed kunnen zijn geweest op Serra's handelingen. Bekend is wel dat Serra tijdens zijn studie het Museum of Modern Art bezocht om de schilderijen van Pollock te bekijken. De kans is groot dat hij de overzichtstentoonstelling in 1967 ook heeft gezien.

Serra vindt zijn *Scatter Pieces* en *Tearing Pieces* sculpturen die nog enigszins gebonden zijn aan picturale conventies. Het gaat hier om een *figure – ground* relatie waarbij de vloer waarop het kunstwerk ligt de *ground* is (de achtergrond) en het kunstwerk zelf het *figure* (de figuur) voor deze achtergrond. Omdat de kunstwerken gemaakt zijn om over de vloer uitgespreid te worden tentoongesteld, kan dit als picturaal gezien worden. Gekeken naar de schilderkunst kan de vloer waarop het kunstwerk is tentoongesteld, gezien worden als het doek met het kunstwerk erop als de figuratieve elementen.⁸⁵ Hetzelfde picturale effect kan waargenomen worden bij zijn *Belts* zoals *Belts* uit 1966-1967 (afbeelding 25) Deze in elkaar verstrikte trossen van gevulkaniseerde rubberen strips, deels verlicht door een gekrulde neonbuis, hing hij in een regelmatig patroon naast elkaar op de muur. Benjamin H. D. Buchloh beweert dat *Belts* het

⁸³ Crimp 1981, p. 71

⁸⁴ Cernuschi 1992, p. 293

⁸⁵ Serra 2003, p. 32

eerste werk van Serra was dat een directe referentie was aan de 'Legacy of Jackson Pollock'.⁸⁶ Ook schrijft hij dat Serra zelf betoogde dit werk gemaakt te hebben naar aanleiding van Pollock's schilderij *Mural* uit 1943-44 (afbeelding 26).⁸⁷

In de jaren die volgden stapte Serra steeds meer af van het werken met rubber en focuste zich meer op werken met staal of lood. In tegenstelling tot de meer traditionele manier van beeldhouwen, waarbij het niet de bedoeling was dat de sculptuur zou instorten of omvallen, fascineerde het Serra een constructie te bedenken waarbij de losse elementen van het kunstwerk elkaar op de plek zouden houden door middel van zwaartekracht, zoals *One Ton Prop (House of Cards)* en *Stacked Steel Slabs (Skullcracker Series)* (afbeelding 27).

De zwaartekracht is een bepalende factor in het werk van Serra in de zin dat de zwaartekracht de uitkomst van het werk bepaald. Maar de zwaartekracht maakt het werk in zekere zin ook site-specific. Omdat een kunstwerk als *One Ton Prop (House of Cards)* zichzelf op een bepaalde plek (museum of galerieruimte) bij elkaar houdt, betekent niet dat het werk niet opnieuw gemaakt kan worden op een andere plek. De *Verb List* maakte als handleiding al duidelijk dat kunstwerken herhaald konden worden. De werken van Serra zijn natuurlijk verplaatsbaar, maar zijn intentioneel als site-specific geconcipieerd. Hoewel werken als *Prop* (afbeelding 28) en *Equal (Corner Prop Piece)* (afbeelding 29) zich niet aanpassen aan de ruimte binnen een museum of galerie, zoeken deze werken wel uit wat de mogelijkheden zijn binnen zulke ruimten omdat ze bijvoorbeeld leunen tegen de muur.⁸⁸

Een loden plaat die hij als overbodig zag in de context van een *Casting* leidde tot een serie installaties waarbij hij een loden of stalen plaat in de hoek van een ruimte plaatste, zoals in *Strike: To Roberta and Rudy* uit 1969 – 1971 (afbeelding 30). Dit veranderde zijn ambities volledig. Het was voor Serra al duidelijk bij het maken van de *Splash Pieces* dat hij de site-specific installaties verder wilde ontwikkelen. De *Splash Pieces*, waarbij zwaartekracht een belangrijke rol speelt, worden op bepaalde plekken gemaakt waardoor het gestolde lood een specifieke afdruk wordt van die plek. Hierbij is het de concentratie van de handeling en de plek die bepalend worden voor het werk. Als *Gutter Splash Two Corner Cast* (afbeelding 2), dat vervaardigd is in het museum met de museumruimte als basis van het werk, tentoongesteld zou worden in het Kröller-Müller Museum, zou dat het kunstwerk tenietdoen. Logistiek gezien zou het natuurlijk kunnen. *Gutter Splash Two Corner Cast* zou van de museumruimte in De Pont losgehaald kunnen worden en verplaatst naar het Kröller-Müller Museum. Toch zou het kunstwerk daar letterlijk en figuurlijk niet op zijn plaats zijn. Omdat de museumruimte van De Pont bepalend is voor de betekenis van het werk (de *Splashing* bevindt zich tegen de vloer en

⁸⁶ Buchloh 2007, p. 50

⁸⁷ Buchloh 2007, p. 50

⁸⁸ Crimp 1981, p. 75

muur van het museum en de *Castings* zijn een afdruk van die vloer en muur), is het kunstwerk in die zin site-specific. Dit aspect van site-specific werken ontwikkelde zich later tot de grootschalige installaties als *Tilted Arc* (afbeelding 31).⁸⁹

Want hoe ontwikkelde Richard Serra zijn *Splash Pieces*? Na het opstellen van zijn *Verb List* ontdekte Serra de enorme flexibiliteit van lood. De soortelijke massa van lood is het dubbele van die van staal en toch is het met de hand te bewerken.⁹⁰ Dit materiaal was goed te gebruiken voor de acties die hij in gedachten had. Lood was zacht genoeg om te scheuren, kneedbaar genoeg om te rollen, makkelijk te smelten en daarmee goed te gieten. Het gaf Serra dezelfde mogelijkheden die hij ook had met rubber, enkel had hij met lood meer gewicht en meer druk van de zwaartekracht.⁹¹

De loden *Splash Pieces* werden lepel voor lepel gemaakt in een voortdurende herhaling om zo een substantie te vormen. Een grote hoeveelheid lood werden ter plaatse in een grote kom verhit en gesmolten. Met een soeplepel, zoals te zien is op afbeelding 8, schepte Serra het lood uit de kom om het lepel voor lepel in de overgang tussen de vloer en de muur van een ruimte te gooien. Het duurde soms dagen om een werk te maken. Een *Splash Piece* in het San Francisco Museum of Modern Art is getiteld *Gutter Corner Splash: Night Shift (1969/1995)* (afbeelding 32 en 33) omdat Serra met een team medewerkers de hele nacht heeft doorgewerkt om het kunstwerk op tijd voor de opening van een tentoonstelling af te krijgen.

Het gebruik van onder bepaalde omstandigheden vloeibare materialen was van groot belang voor het sculpturale werk van Serra. In de vroege jaren zestig was het wellicht nog ondenkbaar dat sculptuur, vaak opgevat als het bewerken van een bepaalde plastische massa, zou kunnen ‘oplossen’. Met de *Splash Pieces* wist Serra het voor elkaar te krijgen om dat idee over sculptuur achter zich te laten. De veelzijdigheid van lood, van vast naar kneedbaar en zelfs smeltbaar, gaf Serra alles wat hij nodig had om een nieuwe opvatting over wat sculptuur kan zijn in de praktijk te brengen.⁹²

Toen Serra besloot het maakproces en de bijzondere aard van het materiaal te gebruiken voor het produceren van sculpturen, wist hij tegelijkertijd twee artistieke conventies die met sculptuur verbonden waren achter zich te laten: het boetseerproces en het gietproces.⁹³ De *Splashes* hadden niets meer met boetseren te maken, de uiteindelijke vormen waren overgeleverd aan het onvoorspelbare. De afgietsels hadden niets meer van doen met een mal, maar ontstonden in een open, architecturale omgeving.

⁸⁹ Serra 2003, p. 35

⁹⁰ McShine 2007, p. 27

⁹¹ McShine 2007, p. 27

⁹² Buchloh 2007, p. 52

⁹³ Buchloh 2007, p. 52

Net als bij Jackson Pollock is er van Richard Serra ook veel beeldmateriaal beschikbaar van zijn werkproces. Er zijn foto's en video's waarop Serra te zien is terwijl hij zijn lood smelt en vervolgens alleen, of met anderen, met soeplepels opschept en tegen de muur en de vloer gooit. Het publiek is geïnteresseerd in het werkproces van de kunstenaar, zo bleek al uit de foto's en video's van Hans Namuth over Pollock, maar ook van bijvoorbeeld Picasso en Matisse. Uit deze afbeeldingen en video's komt hun passie, intensiteit waarmee zij werken en kundigheid naar voren.⁹⁴ Op afbeelding 34 is te zien hoe Serra aan het werk is, gehuld in werkmanskleding en werkschoenen, met werkhandschoenen aan en een gasmasker voor. Het gasmasker is nodig vanwege de vrijkomende schadelijke stoffen van het gesmolten lood. Bij het maken van de *Splash Pieces* moet de ruimte waar het kunstwerk gemaakt wordt ook goed geventileerd worden om de giftige stoffen uit de ruimte te kunnen laten ontsnappen. Het dragen van dergelijke kleding en het gasmasker was waarschijnlijk vanuit praktisch oogpunt, toch werkt het voor de kunstenaar ook depersonaliserend. Het geeft hem anonimiteit. De drager van het masker voert een rol uit. Het gasmasker benadrukt de onpersoonlijke werkomstandigheden van industrieel werk. Dingen worden hier gemaakt uit materie en niet door inspiratie. Door het masker lijkt creativiteit teruggebracht te worden tot werk.⁹⁵

Een opmerkelijk verschil tussen de foto's van Pollock en die van Serra, is het ontbreken van het kunstwerk waar Serra aan werkt op de foto. Op de foto's van Pollock zijn delen van zijn schilderij zichtbaar, op de foto's van Serra zien we enkel zijn persoon in een opvallende houding. Te zien is hoe Serra op het punt staat lood tegen de muur te gooien, maar het kunstwerk zelf is niet te zien. Het lijkt alsof een deel van de actie achterwege wordt gelaten: we zien de aanleiding naar een actie, zonder het waarneembare effect.⁹⁶

Serra's eerste *Splash Piece* in het Castelli Warehouse in 1968 vereiste het smelten van een halve ton lood. Dit gesmolten lood werd vervolgens in de hoek tussen de vloer en de muur gesmeten over een lengte van ongeveer 10 meter. Het *Splash Piece* in het Castelli Warehouse was een groot moment in de kunstscene van New York in die tijd. Het was de eerste keer dat het werk van Serra werd getoond en het werd gezien als een doorbraak die het idee over wat sculptuur kon zijn verlegde. De *Splashing* zorgde voor een nieuwe vorm van interactie met de toeschouwer.⁹⁷ In tegenstelling tot de meer traditionele sculpturen met een duidelijke voor-, zij- en achterkant, kon de toeschouwer dit werk van Serra enkel frontaal benaderen omdat het tegen de vloer en muur was gemaakt.

⁹⁴ Krauss 1986, p. 15

⁹⁵ Krauss 1986, p. 16

⁹⁶ Krauss 1986, p. 16

⁹⁷ McShine 2007, p. 24

In de daaropvolgende *Splash Pieces* volgde hij dezelfde procedure van het smijten met het gesmolten lood. Verschil met de latere *Splash Pieces* was echter dat Serra daar wachtte tot het lood weer verhard was, om het vervolgens los te trekken van de muur, gietsel na gietsel.⁹⁸ Hierdoor ontstaan kunstwerken waarbij hij *Splashes* en *Castings* combineert. Dit is ook het geval bij het werk *Gutter Splash, Two Corner Cast* in museum De Pont, waarbij hij het proces van het gooien van het gesmolten lood tegen de vloer en de muur drie keer heeft herhaald. De eerste twee keer wachtte Serra tot het lood volledig gestold was, zodat hij het los kon trekken van de hoek tussen de muur en de vloer. Dit werden de *Two Corner Casts* die hij plaatste naast de hoek waar hij ze van had gegoten. De derde keer dat Serra het gesmolten lood in de hoek tussen de vloer en muur gooide liet hij het gestolde lood zitten op die plek. Dit resulteerde in de *Gutter Splash*.

De omgeving waarin Serra zijn eerste *Splash Piece* maakte, het Castelli Warehouse, was totaal anders dan de gebruikelijke *white cube* galerieruimte. Het Warehouse had een andere sfeer dan de verfijnde witte galerieruimte die zichzelf ten gunste van het kunstwerk wilde wegcijferen.⁹⁹ Het Castelli Warehouse was op een meer afgelegen locatie en de ruimte was industrieel met stenen muren, een betonnen vloer en balken over het plafond (afbeelding 35).

Een vereiste na het maken van een *Splashing* of *Casting* is dat het werk tentoongesteld moet worden op de plek waar het gemaakt is. De werken zijn site-specific in de zin dat ze een relatie hebben tot hun plek van vervaardiging. Bij een *Splashing* blijft het werk enkel een *Splashing* wanneer het op zijn plek van vervaardiging blijft liggen, anders wordt het een *Casting*. Dit maakt een *Casting* niet minder site-specific. Het weghalen van een *Casting* bij de hoek waar het een afgietsel van is, zou eveneens onlogisch zijn. De *Casting* refereert naar zijn afgietsel, de hoek tussen de vloer en de muur. Een probleem dat Serra echter ondervond was dat door het tentoonstellen van de werken op de plek van vervaardiging, de werken als picturaal gezien konden worden. Omdat de vloer gebruikt moest worden als tentoonstellingsmedium kreeg het maakproces in zekere zin een figuratief karakter. Het publiek kreeg hierdoor te maken met het “beeld” van een *Tearing*, een “afbeelding” van een *Rolling* of “tableau” van een *Casting*.¹⁰⁰ Toch is het picturale effect, de *figure-ground* relatie, niet zo duidelijk als bij de eerdergenoemde *Scatter Pieces*, *Tearing Pieces* of *Belts*. De frontale positie van de toeschouwer ten opzichte van het kunstwerk kan dit picturale effect echter wel versterken, omdat er geen mogelijkheid is om eromheen te lopen, zoals bij de meer traditionele sculpturen.

In de literatuur over Serra's *Splashes* wordt er veel geschreven over de primaire handelingen die, gebaseerd op zwaartekracht, horizontaliteit en willekeurige verdeling, zouden verwijzen

⁹⁸ Serra 2003, p. 33

⁹⁹ McShine 2007, p. 24

¹⁰⁰ Krauss 1986, p. 19

naar de werkwijze van Jackson Pollock. Dat idee wordt versterkt door beelden in de media van Serra's maakproces van de *Splash Pieces*. De fotografische weergave van Serra's handelingen werd echter voornamelijk ingezet om het productieproces spectaculair te doen lijken. De daadwerkelijke complexiteit werd hierdoor wellicht verdoezeld.¹⁰¹

Serra zegt in een interview met Kynaston McShine dat hij met de *Splash Pieces* niet voor ogen had om de drippings van Pollock na te bootsen.¹⁰² De *Splash Pieces* zijn dan wel het resultaat van een handeling, toch is deze handeling heel anders dan die van Pollock. Waar het bij Pollock draaide om gebaren die kwamen vanuit zijn onderbewustzijn, was het werkproces van Serra uitgedacht. Met de *Verb List* creëerde hij een reeks werkwoorden die bepaalde handelingen definieerde. Hoewel Serra natuurlijk experimenteerde met het maakproces van zijn sculpturen, kan dit niet vergeleken worden met de werkwijze van Pollock waarbij zijn schilderij het resultaat was van onvoorziene gebaren die kwamen uit hemzelf. Wat het precieze resultaat van een *Splashing* of *Casting* zou zijn kon Serra niet voorspellen, toch zijn het kunstwerken die het resultaat zijn van een geplande herhaaldelijke actie, namelijk het lepel voor lepel gooien van gesmolten lood tegen een afgemeten lengte vloer en muur.¹⁰³

¹⁰¹ Buchloh 2007, p. 52

¹⁰² Serra in een interview met McShine, McShine 2007, p. 24

¹⁰³ Serra in een interview met McShine, McShine 2007, p. 24

Conclusie: Kunnen de *Splash Pieces* van Richard Serra gezien worden als een sculpturale vertolking van de handelingen die Pollock gebruikte voor zijn *drippings*?

Ik heb mijzelf betrappt op het feit dat ik in eerste instantie uitging van de foto's en video's van beiden kunstenaars aan het werk. Ik zag de beelden van deze kunstenaars en trok daaruit de conclusie: 'dit lijkt op elkaar, zou het een het gevolg zijn van het ander?' Zoals eerder gezegd is de daadwerkelijke handeling min of meer hetzelfde. Zowel Pollock als Serra gebruiken een vloeibare stof (verf en gesmolten lood) dat ze met een actieve handeling naar de vloer bewegen. Deze handeling komt niet enkel uit de handen en polsen van de kunstenaars, maar wordt met het hele lichaam gevormd. Ook maken beide kunstenaars gebruik van een hulpmiddel bij het maken van hun kunstwerken, namelijk de stokjes of penselen van Pollock en de pollepel of soeplepel van Serra.

Hoewel er enige overeenkomsten zijn tussen beiden kunstenaars, zijn er twee cruciale verschillen. Het eerste grote verschil is de intentie van beide handelingen. Serra's werkproces met een 'workmanlike' houding lijkt niet op het werkproces van Pollock waarbij hij uitgaat van een impuls die komt vanuit hemzelf. Verschillende bronnen zouden Pollock hebben kunnen leiden tot het vormen van zijn schildertechniek. Zo zou hij in een workshop van de Mexicaanse schilder David Alfaro Siqueiros al hebben geëxperimenteerd met schilderen op de grond en nieuwe verfsoorten. Ook zouden het surrealistisch automatisme, omdat deze kunstenaars al experimenteerde met werken zonder tussenkomst van rede, en het analytisch kubisme, waarbij composities op het schilderij werden losgebroken, inspiratiebronnen kunnen zijn geweest voor Pollock. Voor Pollock was het belangrijk dat hij zijn canvas vrij kon benaderen en dat de bewegingen die hij maakte onvoorbedacht waren, vanuit hemzelf kwamen en impulsief waren. In de *Splash Pieces* van Serra daarentegen is er sprake van een seriematige rangschikking in het werk.¹⁰⁴ Het gesmolten lood wordt seriematig naast elkaar gegooid. Deze seriematige organisatie in de *Splash Pieces* brengt een ervaring van deze actie tot stand.¹⁰⁵ Voor de *Castings* wordt dit proces herhaald en worden de gestolde vormen uit hun mal, de overgang tussen vloer en muur, gehaald en omgerold. Deze naast elkaar geplaatste vormen refereren naar het proces waar de vormen mee tot stand zijn gebracht. De actie van Serra is zichtbaar in het werk. Over het arrangement en de handelingen is nagedacht aangezien hij deze acties al vastlegde in zijn *Verb List*. Toch was het precieze resultaat niet te voorspellen omdat hij de sculptuur niet

¹⁰⁴ Weyergraf 1978, p. 211

¹⁰⁵ Weyergraf 1978, p. 211

vormde met zijn handen maar van een afstand met een gereedschap, de pollepel, waarmee hij het gesmolten lood schept en gooit. Serra wilde kunnen experimenteren met wat het concept van sculptuur precies inhield.

Het tweede grote verschil tussen beide kunstenaars is dat Pollock medium-specifiek werkte en Serra plaats-specifiek (site-specific). Vanwege zijn bredere benadering van het doek breidde Pollock zijn schilderproces uit van tweedimensionaal naar driedimensionaal. Hoewel deze eigenschap ten grondslag lag aan de kijk van Rosenberg op Pollock's werk als een 'ritueel' uitgevoerd in een ruimte, draaide het uiteindelijk bij Pollock om het kunstwerk zelf. Alles gebeurt als het ware in het schilderij. De plaats waar het kunstwerk was gemaakt, was later niet meer belangrijk zodra het schilderij tentoongesteld werd.

Voor de Post-Minimalisten leken de foto's en film van Hans Namuth over Pollock van invloed. Door te laten zien hoe de kunstenaar zijn verf direct op de oppervlakte van het doek giet, brachten de foto's van Namuth aan het licht hoe de natuurlijke eigenschappen van de verf, de zwaartekracht en de energieke bewegingen van de kunstenaar in de ruimte samen een rol speelden op de vloer.¹⁰⁶ Werken in het driedimensionale betekende voor Richard Serra echter een samenkomst van het kunstwerk en de omgeving. Dit wordt duidelijk in zijn *Splash Pieces*, waarbij de actie van het maken zijn resultaat vindt tegen de overgang van de vloer en de muur van een ruimte. Werken met de zwaartekracht als medium is iets dat Pollock en Serra gemeenschappelijk hadden, maar beiden gebruikten het voor een ander doeleinde. Het stelde Pollock in staat vrij te kunnen bewegen tijdens het maken van zijn schilderijen, hoewel het Serra in staat stelde te kunnen zoeken naar nieuwe sculpturale vormen die een daadwerkelijke relatie hadden met hun omgeving. Dit aspect van site-specific werken ontwikkelde Serra later in zijn oeuvre tot grootschalige plaats-specifieke installaties. De intentie en het uiteindelijke doel van de handelingen van beiden kunstenaars zijn te verschillend om de *Splash Pieces* van Richard Serra een sculpturale vertolking van Pollocks *drippings* te kunnen noemen.

¹⁰⁶ Cernuschki, p. 298

Bibliografie

- Auteur onbekend, 'Richard Serra, Sculpture' in: *MoMA* 1986 (nummer 38), p.5
<http://www.jstor.org.ru.idm.oclc.org/stable/4380981>
- Adriani, Götz, *Richard Serra: arbeiten 66-77*, Tübingen: Kunsthalle, 1978
- Cernuschi, Claude, *Jackson Pollock, meaning and significance*, New York 1992
- Ciuha, Delia, *Action Painting: Jackson Pollock*, Ostfildern 2008
- Coddington, James, 'MoMA's Jackson Pollock Conservation Project: Insight into the Artist's Process', op de blog: *Inside/Out*, 17 april 2013
http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/04/17/momas-jackson-pollock-conservation-project-insight-into-the-artists-process
- Crimp, Douglas, 'Richard Serra: Sculpture Exceeded' in: *October* 1981 (nummer 18), pp. 67-78
<http://www.jstor.org.ru.idm.oclc.org/stable/778411>
- Foster, Hal, *Richard Serra*, Cambridge 2000
- Friedman, Bernard Harper, *Jackson Pollock: energy made visible*, New York 1995
- Greenberg, Clement, 'Art' in: *The Nation*, no.14 april 1945
- Greenberg, Clement, 'Modernist Painting', voor het eerst verschenen in: *Forum Lectures*, Washington 1960
Geraadpleegd via:
<http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf>
- Krauss, Rosalind E., *Richard Serra: sculpture*, Museum of Modern Art New York 1986
- Kwon, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge 2008
- Levine Edward, 'Mythical Overtones in the work of Jackson Pollock' in: *Art Journal* 1967 (nummer 4), pp. 366-368+374
<http://www.jstor.org.ru.idm.oclc.org/stable/775067>
- McShine, Kynaston L., *Richard Serra sculpture: forty years*, Museum of Modern Art New York, 2007
- Pincus-Witten, Robert, 'Slow Information: Richard Serra' in: *Artforum*, September 1969
- Ratcliff, Carter, *The fate of a gesture: Jackson Pollock and post-war American Art*, New York 1996
- Rosenberg, Harold, 'The American action painters' in: *Art News*, 1952
- Russel, John, 'Leo Castelli, Influential Art Dealer, Dies at 91' in: *The New York Times*, 23 augustus 1999

Seaver, Richard; Lane, Helen R., *André Breton: Manifestoes of Surrealism*, The University of Michigan Press 1969

Serra, Richard, 'Serra at Yale' in: *Yale University Art Gallery Bulletin* 'The Original Work of Art: What it has to Teach', Yale Universiteit, 2003

Torres, Mario García, *9 at Leo Castelli*, San Juan 2009

Varndoe, Kirk; Karmel, Pepe, *Jackson Pollock, New Approaches*, Museum of Modern Art, New York, 1999

http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/343/werkinfo/1/kunstenaar/serra/

<http://www.sfmoma.org/explore/multimedia/videos/88>

<http://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>

http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/kunstenaar/werk_id/343/werkinfo/1/kunstenaar/serra

<http://www.depont.nl/collectie/kunstenaars/meer-informatie/kunstenaar/serra/info/>

<https://www.khanacademy.org/partner-content/MoMA/moma-abstract-expressionism/v/moma-painting-technique-pollock>

<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/5513-double-roll>

[http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/bek-1577-a-b-\(mk\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/bek-1577-a-b-(mk))

http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/10/20/to-collect

Afbeeldingen

1.



Richard Serra, *Splashing*, 1968, geïnstalleerd op de tentoonstelling '9 at Castelli', Leo Castelli Warehouse, New York

2.



Richard Serra, *Gutter Splash Two Corner Cast*, 1992, lood, 500 x 740 x 348 cm, De Pont, Tilburg

3.



Richard Serra, *Verb List*, 1967–68, grafiet op papier, 2 bladen van beiden 25,4 X 20,3 cm, Museum of Modern Art, New York

to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to bend	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to compliment	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of simultaneity
to shave	to support	to surround	of tides
to tear	to hook	to encircle	of reflection
to chip	to suspend	to hole	of equilibrium
to split	to spread	to cover	of symmetry
to cut	to hang	to wrap	of friction
to sever	to collect	to dig	to stretch
to drop	of tension	to tie	to bounce
to remove	of gravity	to bind	to erase
to simplify	of entropy	to weave	to spray
to differ	of nature	to join	to systematize
to disarrange	of grouping	to match	to refer
to open	of layering	to laminate	to force
to mix	of felting	to bond	of mapping
to splash	to grasp	to hinge	of location
to knot	to tighten	to mark	of context
to spill	to bundle	to expand	of time
to droop	to heap	to dilute	of carbonization
to flow	to gather	to light	to continue

4.



Jackson Pollock, *One: Number 31*, 1950, 1950, olieverf en lakverf op doek, 269.5 x 530.8 cm, Museum of Modern Art, New York

5.



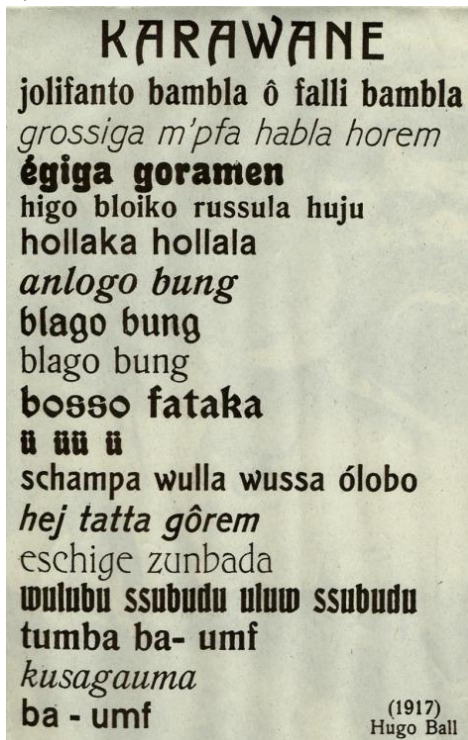
Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, lood, vier platen van elk 122 x 122 x 2,5 cm. Museum of Modern Art, New York

6.



Richard Serra, *Scatter Piece*, 1967, rubber, latex, metaal en draad, circa 61 x 762 x 762 cm. Dia Art Foundation, New York

7.



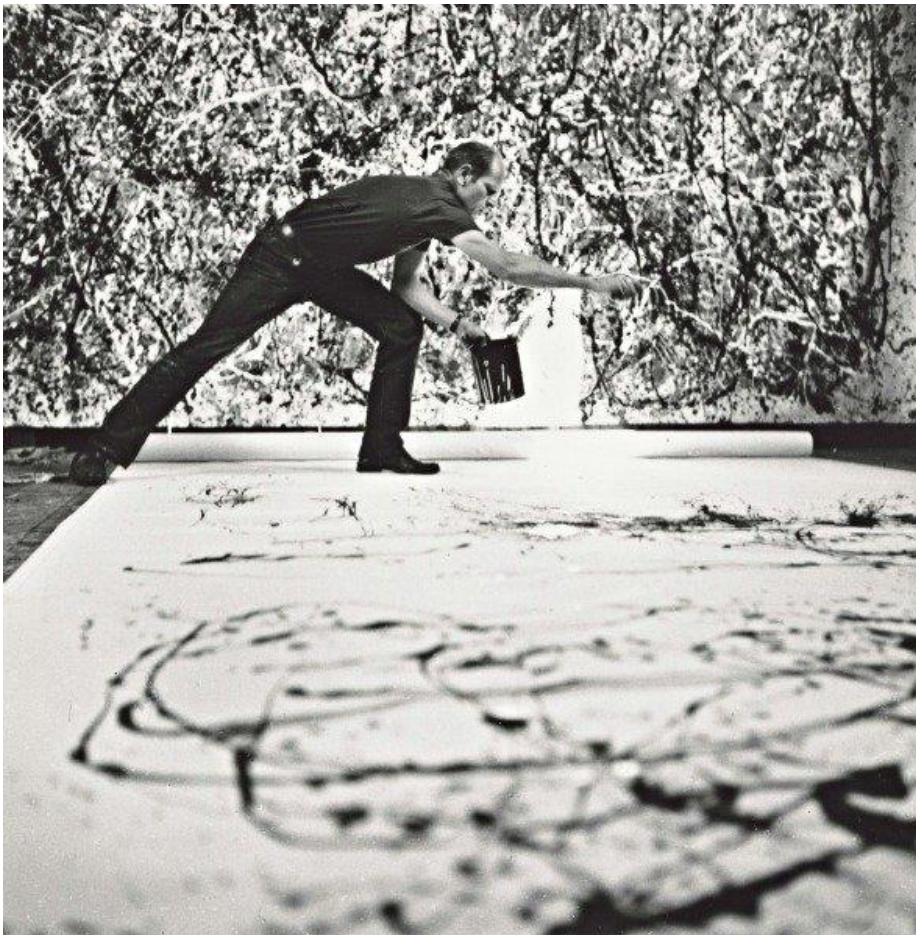
Hugo Ball, *Karawane*, 1917

8.



Jackson Pollock aan het werk in zijn studio, 1950. Foto van Hans Namuth

9.



Jackson Pollock aan het werk in zijn studio, 1950. Foto van Hans Namuth

10.



Jackson Pollock, *One: Number 31, 1950*, 1950, olieverf en lakverf op doek, detail, Museum of Modern Art, New York

11.



Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, olieverf op doek met spijkers, kopspijkers, knopen, sleutel, munten, sigaretten, lucifers, etc., Pollock-Krasner Foundation/Artists Rights Society, New York

12.



Jackson Pollock, *Full Fathom Five*, 1947, detail: links boven het midden een verfdop onder de diverse lagen verf.

13.



Francis Picabia, *La Sainte Vierge*, 1920, Oost-Indische inkt, grafiet en inkt op papier, 33 x 24 cm, Centre Pompidou, Parijs

14.



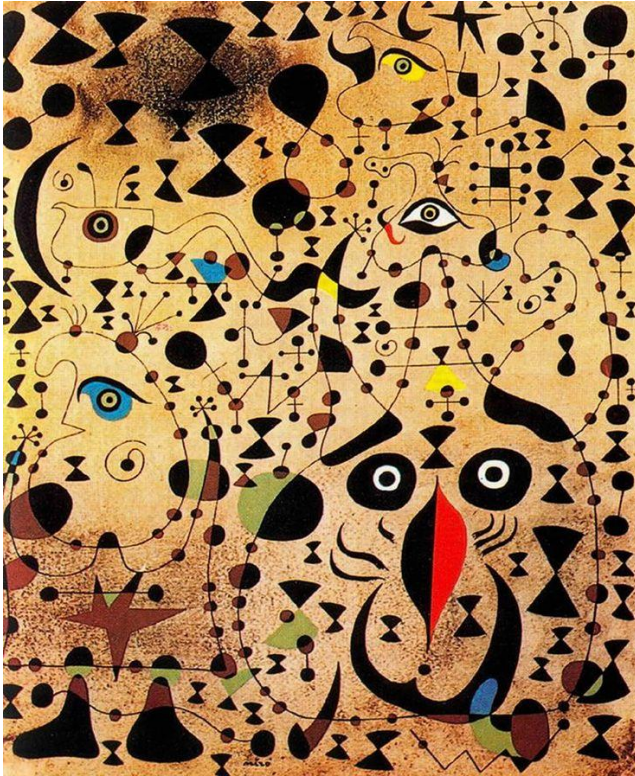
Hans Hofmann, *The Wind*, olieverf, duco, gouache en Oost-Indische inkt op karton, 111,4 x 70,5 cm, Berkeley Art Museum

15.



Jackson Pollock, *Untitled (Black Pouring over Color)*, 1946, olie op speciaal geprepareerd doek op een paneel, 50,8 x 61 cm, privécollectie, New York

16.



Joan Miró, *The Beautiful Bird Revealing the Unknown to a Pair of Lovers* (from the *Constellation series*), 1941, gouache, olie en houtskool op papier, 45,7 x 38,1 cm, Museum of Modern Art, New York

17.



Pablo Picasso, *Gitaar en Viool*, 1912, olieverf op doek, 54.3 x 65.5 cm, Hermitage, St. Petersburg

18.



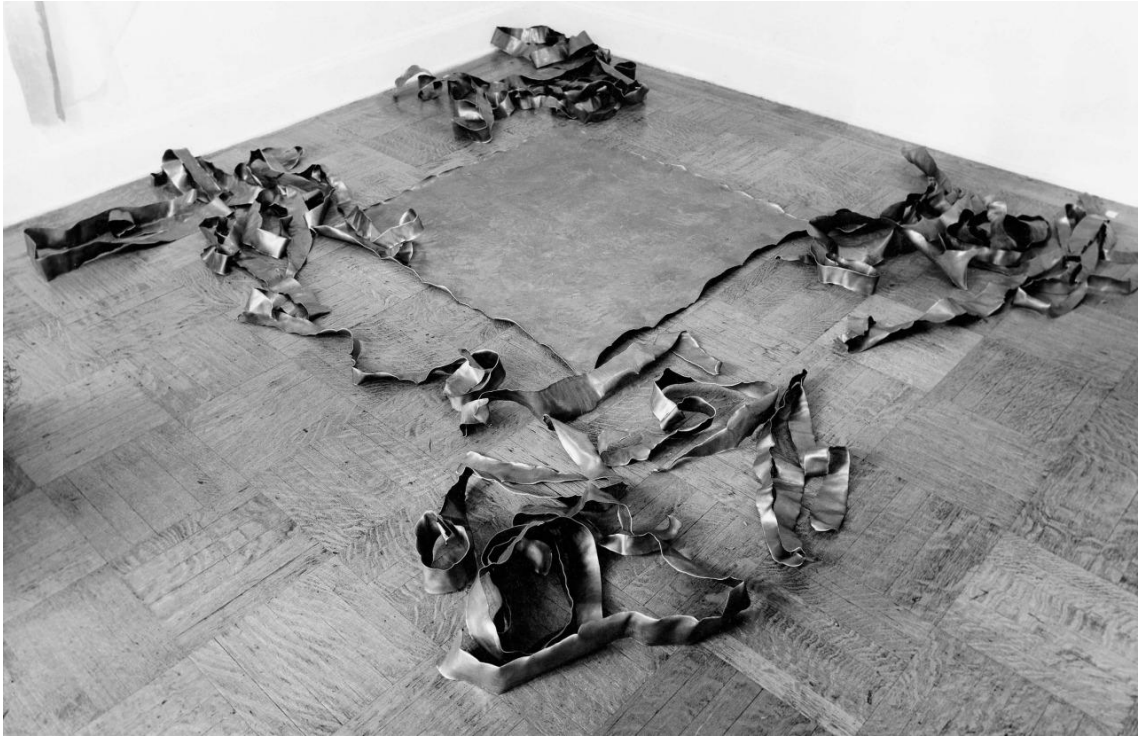
George Braque, *Man met een Gitaar*, 1912, olieverf op doek, 116.2 x 80.9 cm, Museum of Modern Art, New York

19.



Jackson Pollock, *Number 1, 1950 (Lavender Mist)*, 1950, olieverf, lakverf en aluminium op doek, 221 x 299.7 cm, National Gallery of Art, Washington

20.



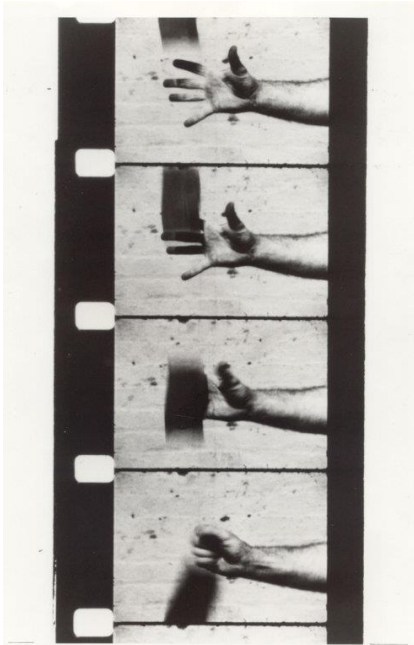
Richard Serra, *Tearing lead from 1:00 to 1:47*, 1968, lood, 15,2 cm x 3,1 m x 3,1 m, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

21.



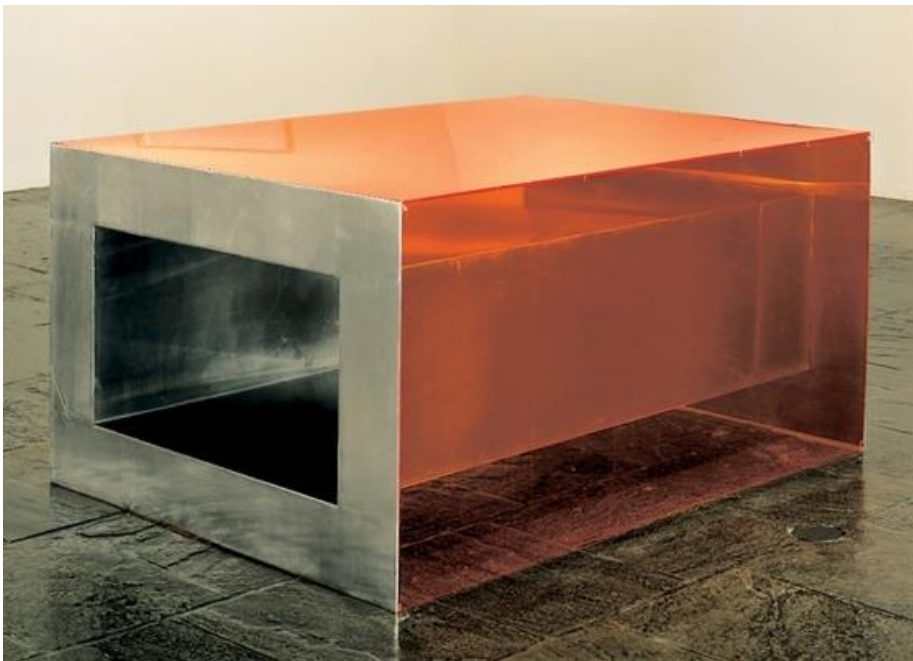
Richard Serra, *Slow Roll: For Philip Glass*, 1968, lood, drie rollen van elk 182,88 x 15,24 cm. Osaka City Museum, Japan

22.



Richard Serra, *Hand Catching Lead*, 1968, 16mm zwartwit film, zonder geluid, 3:30 minuten.

23.



Donald Judd, *Untitled*, 1968, roestvrij staal en plexiglas, $83.8 \times 172.7 \times 121.9$ cm, Whitney Museum of American Art, New York

24.



Eva Hesse, *No Title*, 1969-1970, latex, touw, draad en koord, afmetingen verschillen, Whitney Museum of American Art, New York

25.



Richard Serra, *Belts*, 1966-1967, gevulkaniseerd rubber en neon, 182,9 x 762 x 50,8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

26.



Jackson Pollock, *Mural*, verf op doek, 605 x 247 cm, University of Iowa Museum of Art

27.



Richard Serra, *Stacked Steel Slabs (Skullcracker Series)*, 1969, warmgewalst staal, 610 x 240 x 310 cm, installatie in Skullcracker Yard, Fontana Californië

28.



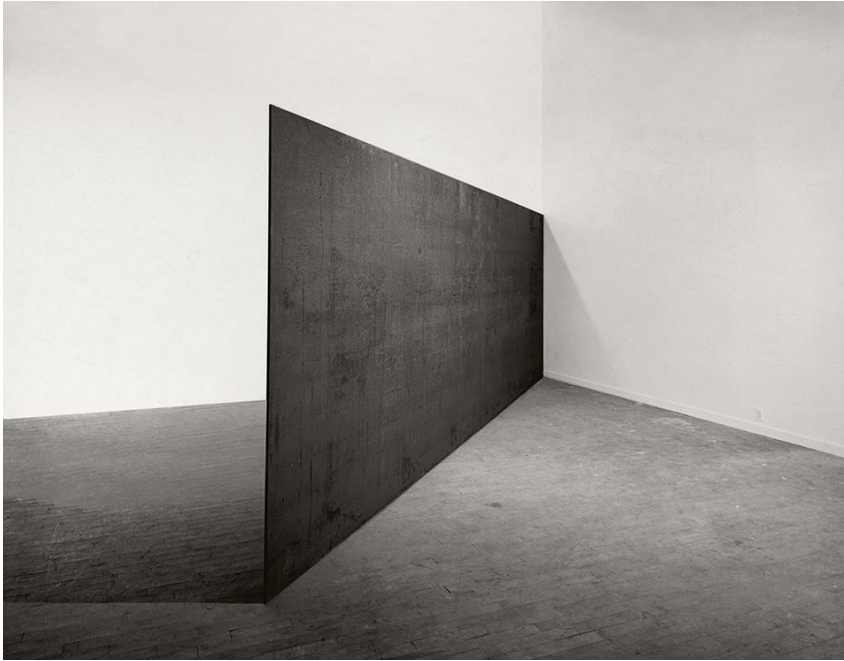
Richard Serra, *Prop*, 1968, lood, 227,3 x 152,4 x 137,2 cm, Whitney Museum of American Art, New York

29.



Richard Serra, *Equal (Corner Prop Piece)*, lood, plaat: 122 x 122 x 2 cm, paal: 210 cm lang met een diameter van 11 cm, Museum of Modern Art, New York

30.



Richard Serra, *Strike: To Roberta and Rudy*, 1969 – 1971, warmgewalst staal, 246.4 x 731.5 x 3.8 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York

31.



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, staal, 365,7 x 365,7 x 30,45 cm, nu verwijderd van zijn originele standplaats: buiten de overheidsgebouwen op Federal Plaza, New York

32.



Richard Serra, *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969/1995, lood, 48,26 x 274,32 x 454,66 cm.
San Francisco Museum of Modern Art

33.



Richard Serra tijdens het maakproces van *Gutter Corner Splash: Night Shift*, 1969, San Francisco Museum of Modern Art

34.



“Splashing with Four Molds, To Eva Hesse”, lood, circa 45,6 x 914,4 x 914,4 cm. Installatie in de tentoonstelling van Richard Serra in het Castelli Warehouse, New York, 1969 – 1970. Foto gemaakt door Peter Moore

35.



‘9 at Leo Castelli’, 1969, Castelli Warehouse, New York