

Schilderkunst van Ellsworth Kelly uit de eenentwintigste eeuw

Zoektocht naar zijn visueel waarneembare werkelijkheid



Ellsworth Kelly, *Spectrum VIII*, 2014, acryl op doek, 635 x 584.2 cm, Foundation Louis Vuitton, Parijs

Bachelor scriptie

Else van Sterkenburg-Fransen

juli 2017

Voorwoord

Mijn eerste belangstelling voor het werk van Ellsworth Kelly is ontstaan tijdens het bezoek in oktober 2015 aan Fondation Louis Vuitton in Parijs. Tijdens de tweedejaars *excursie Moderne Kunst* bezoekt onze jaargroep op de eerste excursie-dag dit door architect Frank Gehry ontworpen gebouw. Het kenmerkt zich onder andere door het vele glas en het daarmee binnenvallende licht. Bij binnenkomst in het Auditorium vallen de vijf gekleurde panelen en het *Spectrum* werk van Kelly direct op. Grote vlakken van een enkele kleur die terugkomen in de kleurenreeks die door hem op het toneel is gepositioneerd. De monumentale werken in deze transparante ruimte geven reden om stil te staan en rond te kijken. Kelly's werken zijn abstract: er lijkt geen enkel persoonlijk element van hem in betrokken. Hoe kan het dan toch dat ze zo - als van zijn hand - herkenbaar zijn? Deze op het oog volstrekt onpersoonlijke kunst die uiteindelijk heeft geresulteerd in een uiterst herkenbare, eigen stijl roept vragen op en is voor mij reden om het oeuvre van Kelly onder de loep te nemen. Het is het begin van een studie van lezen, kijken, interpreteren en begrijpen met deze Bachelor scriptie als eindresultaat.

Else van Sterkenburg-Fransen

Arnhem, juli 2017



Ellsworth Kelly ontvangt uit handen van President Barack Obama
the National Medal of Arts, 2013

Foto: T. Paik 2015

Inhoud	
Voorwoord	2
Inleiding	4
1. <u>De kunstenaar Kelly</u>	7
1.1 Korte biografie, chronologisch	7
1.2 Bepalende invloed andere kunstenaars	9
1.3 Positionering in de kunstwereld	12
2. <u>Abstractie in het werk van Kelly</u>	14
2.1 Abstractie algemeen	14
2.2 Abstractie volgens Kelly	16
3. <u>Ontwikkeling oeuvre, belangrijke thema's</u>	21
3.1 <i>Nature</i>	21
3.2 Architectuur; <i>Chatham Series</i>	22
3.3 <i>Figure and Ground</i>	23
3.4 Kleur	25
4. <u>The Seen World in de schilderkunst van Kelly</u>	27
4.1 De vertaling van de visuele wereld in Kelly's vroege werk	27
4.2 De weergave van de visuele wereld in Kelly's recente werk	32
Conclusie	39
Literatuur	42
Afbeeldingen	43

Inleiding

Het oeuvre van de Amerikaanse kunstenaar Ellsworth Kelly (1923-2015) is met recht omvangrijk en imposant te noemen (afb. 1). Mede door de hoge leeftijd die Kelly heeft bereikt, is hij in staat geweest een grote hoeveelheid schilderijen, tekeningen, collages, reliëfs en sculpturen te creëren. Zijn kunst kenmerkt zich echter door een geheel eigen beeldtaal. Dit karakteristieke idioom maar ook de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap, zo blijkt uit de kunsthistorische literatuur, lijken bij Kelly - zoals in het algemeen bij veel kunstenaars - te zijn bepaald door een aantal opvallende aspecten.

Door zich al vrij vroeg in zijn carrière te verwijderen van de traditie van nabootsende schildertechnieken en representatieve verbeelding, begon Kelly traditionele verworvenheden als compositie, illusionisme en het gebruik van het uniforme doek los te laten. Wat hierbij vooral opvalt, is dat Kelly al in zijn vroege werken van rond 1950 een belangrijk sleutelproces nooit heeft willen laten varen: het kijken naar de werkelijke wereld. Hierbij wilde Kelly de waargenomen realiteit veranderen in iets ondefinieerbaars en abstracts.¹ Een persoonlijke observatie van het alledaagse waarop hij een *onpersoonlijke* benadering en uitvoering wilde loslaten: *the Impersonal Personal* zoals Richard Shiff het heeft verwoord. Kelly had uiteindelijk vooral de intentie om kunst terug te brengen naar anonieme ontwerpprincipes, die vooral geschikt zouden zijn voor grootschalige publieke werken.² The most pleasurable thing in the world, for me, is to see something and then translate how I see it, luidt een van de vaak aangehaalde Kelly-citaten. Deze uitspraak laat eigenlijk zien hoe weinig anoniem Kelly in zijn streven uiteindelijk was. Hoewel hij van meet af aan sterk gemotiveerd was om een anonieme kunst te creëren die gespeend leek van elke artistieke persoonlijkheid, bleken Kelly's heldere kleuren en herkenbare vormen als snel duidelijk identificeerbaar als 'Kelly', volgens Tricia Paik terecht zelfs als 'iconisch Kelly'.³ Kelly's abstractie kreeg zo een originele en vindingrijke vorm zoals in de komende hoofdstukken verder zal worden toegelicht.⁴ Ter illustratie kan hier worden verwezen naar twee vroege werken van de kunstenaar: *Black Curves* uit 1954 (afb. 2) en *Red Blue* uit 1964 (afb. 3). Het lijkt er sterk op dat Kelly hier zijn - langs de randen van het doek scherpende - belijning baseerde op werken van de oude meesters die hij tijdens een van zijn bezoeken aan musea in onder andere Boston, Massachusetts had gezien en bestudeerd. In de literatuur wordt door Paik aannemelijk naar voren gebracht dat het paneel *Portret van een Vrouw* van Lucas Cranach de Oudere uit 1549 Kelly moet hebben gestimuleerd om de spanning tussen vorm en achtergrond al vroeg in zijn werken toe te passen (afb. 4). Zoals Paik terecht suggereert is het zeer waarschijnlijk dat de manier waarop de rechterarm van de vrouw de randen van het doek raakte Kelly heeft gefascineerd. Die

¹ T. Paik, p. 33.

² R. Shiff 'That Will Be That' in : T. Paik, p. 192.

³ R. Shiff 'That Will Be That' in: T. Paik, p. 189.

⁴ T. Paik, p. 6.

relatie tussen de gebruikte vorm en de gekozen achtergrond heeft hij in ieder geval in de genoemde werken *Black Curves* en *Red Blue* duidelijk uitgewerkt.⁵

In de kunsthistorische literatuur keert het ‘visualiseren’, het kijken naar de werkelijke visuele wereld door Kelly, regelmatig terug. Deze aandacht heeft onder andere te maken met de ruime hoeveelheid overgeleverde commentaren van de kunstenaar zelf. Als we zijn vroege werken nader bekijken, dan lijkt een link naar een eerdere waarneming of herinnering van Kelly inderdaad in veel gevallen wel te maken. Uit vele interviews en aantekeningen is bekend dat Kelly voortdurend keek en hierbij alle details in zich opnam. Duidelijk is eveneens dat Kelly frequent foto’s van architectonische motieven maakte en ansichtkaarten verzamelde voor later gebruik in zijn collages. Al deze eerdere observaties vormden zo potentieel materiaal dat hij wellicht ooit dacht te gebruiken (afb. 5).⁶

Naast het consequent kijken naar de werkelijke wereld is het opmerkelijk dat Kelly zich in zijn artistieke uitingen altijd heeft willen verbinden met zijn verleden, waarbij zijn schilderwerk vooral over concrete herinneringen leek te gaan. Kelly memoreerde het zelf als volgt: My painting is about the memory of things.⁷ Een van de voorbeelden die hij zelf geregeld uit zijn jeugd aanhaalde was het moment dat hij eens flauwviel. Toen hij bijkwam wist hij niet waar hij was, maar hij bleef zich het visioen van het bijkomen herinneren. Op dat specifieke moment was de wereld voor hem veranderd in iets dat hij niet kon begrijpen. De wereld werd onkenbaar, dat willen zeggen abstract.⁸

Het vertrekpunt van deze scriptie is de wetenschap dat de vroege werken van Kelly vooral zijn gebaseerd op de visuele werkelijkheid zoals waargenomen door de kunstenaar zelf, waarbij hij regelmatig putte uit een reservoir aan herinneringen. Aansluitend lijkt de centrale vraag opportuun in hoeverre in meer recent werk - in het bijzonder dat uit de eenentwintigste eeuw - Kelly deze praktijk heeft voortgezet en bleef putten uit herinneringen en de visuele wereld om hem heen. In dit verband is het werk *Spectrum VIII* uit 2014 interessant (afb. voorblad). Baseert hij zich in werken als deze - die nergens naar lijken te verwijzen - op een waarneming of herinnering uit zijn verleden of is dit latere werk anders en wellicht niet gebaseerd op iets waargenomen of herinnerd in het verleden maar puur en alleen ontstaan in reactie op de ruimte waarvoor het in opdracht was bedoeld?

⁵ T. Paik, p. 22. Tijdens zijn studie Toegepaste Kunst aan het *Pratt Institute* in *Brooklyn, New York* werd Kelly gegrepen door kunst uit andere periodes en culturen. Een van de klassieke studieopdrachten was het onderzoeken van werken van oude meesters, waardoor Kelly vele uren doorbracht in het *Museum of Fine Arts* in *Boston, Massachusetts*. Bekend is dat hij hier werken bestudeerde van onder andere Lucas Cranach de Oudere. Vooral diens in 1549 geschilderde *Portrait of a Woman* trok hierbij zijn aandacht. Het scherpe contrast tussen *figure and ground*, de donkere contouren van de jas van de afgebeelde vrouw en haar witte hoofddoek vielen hierbij op tegen de gekleurde achtergrond.

⁶ R. Fuchs 2015, p. 46, 47.

⁷ T. Paik, p. 12.

⁸ T. Paik, p. 12.

Voor het beantwoorden van de hoofdvraag van deze scriptie is een aantal deelvragen relevant. Wat wordt feitelijk verstaan onder abstractie binnen de beeldende kunst? Welke onderwerpen en herinneringen vormen zoal de basis van het werk van Kelly? Hoe verwerkte hij deze tot als abstract gedefinieerde schilderijen? Door welke kunstenaars liet Kelly zich vooral inspireren? Is zijn beeldtaal in de loop van zijn kunstenaarscarrière gelijk gebleven of zijn toch veranderingen waarneembaar? Kunnen we uiteindelijk concluderen dat Kelly's werk continu en consequent herkenbaar is gebleven?

Alle hoofdstukken in deze scriptie staan in dienst van de centrale onderzoeksvraag naar de vertaling van de waargenomen visuele wereld in Kelly's recente schilderwerk. De verschillende onderwerpen uit deze hoofdstukken staan alle in directe of indirecte verbinding met Kelly's visuele ervaringswereld, die zo sterk benadrukt wordt in de literatuur. Daarnaast zijn relevante quotes van Kelly opgenomen om inzicht te geven in de achtergrond van zijn creatieve ontwikkelingsproces.

In het eerste hoofdstuk worden Kelly's biografische achtergrond en kunstenaarschap besproken. In het tweede hoofdstuk komt onder andere de aanwezigheid van abstractie in het werk van Kelly aan de orde. In het derde hoofdstuk worden de ontwikkeling van zijn oeuvre met een aantal belangrijke thema's toegelicht. In het vierde en laatste hoofdstuk zal de weergave van de visuele wereld in Kelly's vroege en meeste recente werk worden vergeleken, waarmee mogelijk een aantal concrete conclusies kunnen worden getrokken rond het meer recente schilderwerk van een karakteristiek contemporain kunstenaar.

1. De kunstenaar Kelly

1.1 Korte biografie, chronologisch

Kelly werd geboren in New Burgh, New York op 31 mei 1923 als middelste van drie zonen. Al vroeg kon hij worden gekarakteriseerd als een rustige jongen met grote affiniteit met de beeldende kunst. Het liefst tekende hij en bracht hij tijd door in de buitenlucht. Tijdens zijn jeugd ontwikkelde hij een liefde voor de rijkdom van de natuur. In het bijzonder was hij gefascineerd door de observatie van vogels.⁹ Hoewel zijn ouders Kelly's wens om kunstenaar te worden afkeurden, kocht zijn moeder in 1939 het in dat jaar gepubliceerde kunstboek *World-Famous Paintings*, waardoor Kelly op zestienjarige leeftijd geïntrigeerd raakte door een diversiteit aan Europese meesterwerken.¹⁰ Ondanks de reserves van zijn ouders, volhardde Kelly in zijn aspiraties richting kunst.¹¹ Na de middelbare school begon hij in 1941 een studie Toegepaste Kunst aan het Pratt Institute in Brooklyn, New York. Tijdens de hier gedoeerde lessen maakte Kelly kennis met de kleurentheorie van Albert H. Munsell (1858-1918) (afb. 6).¹² In 1905 ontwikkelde de Amerikaanse kunstenaar en docent Munsell een kleurensysteem. Door menselijke reacties op kleur te bestuderen, identificeerde Munsell drie dimensies die bepalend zijn voor kleur. Terwijl hij deze theorie verder onderzocht, publiceerde hij zijn uitkomsten en bracht zogenaamde *color-chart kits* uit. Toen Kelly in 1942 met een dergelijk *color-chart* oefende, werd hij door zijn docent geprezen 'for doing the best job of getting the colors right.'¹³ Kelly ging een stap verder door een persoonlijke kleurenstudie met een eigen indeling tot stand te brengen. Ongeveer tien jaar later zou Kelly een begin maken met zijn *Spectrum* series. Het was zijn eerste poging om de weergave van een spectrum te creëren, die zou uitmonden in een levenslange betrokkenheid bij dit fenomeen, via collages en schilderijen tot uiteindelijk grootschalige opdrachten in de eenentwintigste eeuw. Door deze experimenten met tint, helderheid en verzadiging van kleur ontstond het begin van een bij Kelly later nog verder ontwikkeld feilloos gevoel voor kleur. De kleurensensitiviteit - die zo kenmerkend is geworden voor de kunst van Kelly - heeft waarschijnlijk hier zijn oorsprong gevonden.¹⁴

⁹ R. Fuchs 2015, p. 107.

¹⁰ D. Waldman 1996, p. 12. Zo was Kelly vooral onder de indruk van het hierin weergegeven werk van Giovanni Bellini (1430-1516), Hans Holbein de Jonge (1497-1543) en Paul Cézanne (1839-1906).

¹¹ D. Waldman 1996, p. 12.

¹² T. Paik 2015, p. 15. De door Munsell ontwikkelde kleurentheorie bestudeerde menselijke reacties op kleur. Hiermee identificeerde Munsell drie dimensies die bepalend zijn voor kleur: *hue*, de daadwerkelijke kleur van iets, *value*, de relatieve mate van licht of duisternis in de kleur en *chroma*, het niveau van zuiverheid of verzadiging van de kleur. Terwijl hij deze theorie verder onderzocht, publiceerde hij zijn uitkomsten en bracht *color-chart kits* uit, die tegenwoordig nog altijd door studenten in Kunst- en Designopleidingen worden gebruikt. Kelly bracht in een persoonlijke kleurenstudie een eigen indeling tot stand. Helemaal bovenaan de kleurenkaart plakte hij tien kleurenschijfjes in een rij, beginnend met geel en eindigend met oranje. Hij koos hierbij schijfjes met een maximale verzadiging, onderwijl trachtend een gelijke overgang in kleur te bewerkstelligen in elke volgende schijf.

¹³ T. Paik 2015, p. 15

¹⁴ R. Fuchs 2015, p. 107.

De Tweede Wereldoorlog leidde tot een onderbreking van Kelly's studie, toen hij vanaf 1943 dienst ging doen in het Amerikaanse leger. Zijn voorkeur om te dienen in het zogeheten Camouflage Bataljon werd gehonoreerd. De taak van dit legeronderdeel was gelegen in het misleiden van het Duitse leger met behulp van imitatiemateriaal. Later zou Kelly beamen dat de ervaringen in het creëren van camouflage zijn interesse in wat we zien heeft versterkt en zijn waarneming verder heeft verscherpt. In dat opzicht was ook het Amerikaanse leger een bron in Kelly's voortdurende artistieke scholing.¹⁵ Door deze ervaringen te gebruiken kon hij zich verder bekwamen in het bestuderen van het onderscheid tussen vorm en schaduw, in wijzen om dingen optisch op andere zaken te laten lijken of zelfs illusionistisch te doen verdwijnen. Kelly reflecteerde als volgt op zijn dienstitijd in het Camouflage Bataljon:

Working with camouflage meant working with perception. I have always been interested in perception- as a visualist, a lot of my work is about understanding what I see. It is an investigation of what we see. The camouflage experience heightened it.¹⁶

Na het einde van de oorlog vervolgde Kelly zijn kunstopleiding aan de School of the Museum of Fine Arts in Boston, Massachusetts, toen ook wel bekend als de Boston Museum School. Hij keerde terug naar Europa en vestigde zich in Parijs, waar hij gedurende de periode 1948 tot 1954 verbleef (afb. 7). Hoewel deze jaren een aanzienlijke invloed op Kelly hebben gehad, voert het te ver om hier uitgebreid op in te gaan. Ondanks deze positieve en bepalende fase in zijn kunstenaarsbestaan, had hij op achtentwintigjarige leeftijd slechts één schilderij verkocht. Ontmoedigd door het gebrek aan erkenning in Parijs besloot hij in 1954 terug te keren naar de Verenigde Staten. Hij vestigde zich in New York waar hij in 1956 zijn eerste expositie kon openen. De schilderijen die Kelly na zijn aankomst in deze stad maakte waren opvallend verschillend van de werken die hij in Parijs had gecreëerd. Men zou kunnen stellen - zoals Diane Waldman aannemelijk aanvoert - dat de New Yorkse creaties het begin van een nieuwe richting in zijn werk markeerden.¹⁷ Werken uit de Parijse periode waren het eindproduct van een jonge kunstenaar die verschillende invloeden had geabsorbeerd, zowel oud als nieuw. Het werk uit New York representeerde vooral een ambitieuze nieuwe richting.¹⁸ Objecten uit de waarneembare wereld leken minder bepalend te zijn geworden voor de onderwerpen. De werken kenmerkten zich nu steeds vaker door de uitvoering met sterk versimpelde vormen, grote afmetingen

¹⁵ D. Waldman, p. 13.

¹⁶ T. Paik, 2015, p. 19. Paik verwijst naar een citaat van Kelly in Gerard 2002, p. 63, waarin Kelly zich uitliet over zijn dienstitijd in het Amerikaanse leger tijdens de Tweede Wereldoorlog.

¹⁷ D. Waldman, p. 27.

¹⁸ T. Paik 2015, p. 337. Het in de inleiding genoemde werk *Black Curves* uit 1954 was Kelly's eerste, in New York gemaakte schilderij. Hierin deden de gebogen lijnen - de zogenaamde *free curves*- hun intrede deden en ontstond bij Kelly opnieuw interesse in de *figure and ground* verhoudingen. Hiermee verliet hij voor een aantal jaren de rechthoekige panelen zoals hij deze in Frankrijk had gemaakt.

en vooral met curvevormige lijnen.¹⁹ Hoewel zijn werk inmiddels wel werd getoond in galleries²⁰ kwam hij niet direct onder de noemer van de Amerikaanse Avant Garde.

In 1957 vond de tentoonstelling *Young America 1957* plaats in het Whitney Museum of American Art in New York. Kelly - als een van de vertegenwoordigde kunstenaars - verkocht aan dit museum zijn eerste werk, getiteld *Atlantic*, uit 1956. In 1969 werden zijn tekeningen van planten voor het eerst publiekelijk getoond. Begin 1970 verhuisde Kelly naar een klein stadje buiten New York, Spencertown, waar hij de rest van zijn leven zou blijven wonen en werken. In de jaren die volgden groeide zijn deelname aan tentoonstellingen in de Verenigde Staten en Europa gestaag.²¹ Bekend is dat sinds de late tachtiger jaren van de vorige eeuw Kelly steeds meer opdrachten kreeg voor het vervaardigen van grote werken op muren. Hierbij lukte het hem om uiteenlopende oplossingen voor de specifieke eisen van de betreffende gebouwen en cliënten te realiseren. Door het succes van zijn grootschalige beeldhouwwerken, panelen en reliëfs, was eind jaren negentig de statuus van zijn kunstenaarschap fors gegroeid, een status die tot aan het einde van zijn leven in 2015 niet meer aan betekenis zou inboeten.²² In een interview uit 2012 in *The New York Times* reflecteerde Kelly:

Time had always been very important in my work. Tastes have changed recently, and although abstraction has been difficult, people are more open to it now.²³

1.2 Bepalende invloed van andere kunstenaars

Hoewel Kelly als kunstenaar een autonome positie in de kunstwereld heeft weten te bereiken, kan de ontwikkeling van zijn oeuvre niet helemaal los worden gezien van de vermeende invloeden van andere kunstenaars, oude en nieuwe, bekende en minder bekende. Waar Kelly zich duidelijk over uitliet, was dat hij als kunstenaar in ieder geval altijd geïnspireerd raakte door de kunstgeschiedenis. Hij gaf daarbij vaak aan dat men vooral de kunst van de oude meesters niet diende te vergeten. Later trokken ook Byzantijnse en Romaanse kunstvormen zijn aandacht. Met een aantal kunstenaars uit zijn eigen generatie ontwikkelde Kelly intensieve vriendschapsrelaties. Deze contacten met andere kunstenaars

¹⁹ D. Waldman 1996, p. 27, 28.

²⁰ D. Waldman 1996, p. 28. De eerste expositie van Kelly na zijn terugkeer in de Verenigde Staten vond plaats in de Betty Parsons Gallery in New York in het voorjaar van 1956. Hier werd uiteenlopend werk van Kelly geëxposeerd. Onder de vijftien werken in de tentoonstelling waren diverse schilderijen die Kelly meebracht uit Parijs, maar ook werk uit de jaren in New York werd getoond. Waldman stelt dat het werk dat Kelly hier presenteerde feitelijk in kaart bracht wat veel van zijn hoofdthema's zouden worden in de volgende veertig jaar van zijn carrière. Inderdaad zijn de versimpelde vormen, grote afmetingen en curvevormige lijnen vanaf dan frequent terugkerende onderdelen in zijn schilderwerk.

²¹ R. Fuchs 2015, p. 111.

²² T. Paik 2015, p. 7.

²³ <http://www.nytimes.com/2012/01/22/arts/design/ellsworth-kelly-explorer-of-shape-line-and-color.html> geraadpleegd op 5 augustus 2017. Naar aanleiding van dit interview door Carole Vogel verscheen op 20 januari 2012 het artikel *True to his Abstraction*, waarin Vogel onder andere aangeeft dat Kelly - als gevolg van de toegenomen populariteit van abstracte kunst - finds himself more in demand than ever before.

en hun ideeën leidde tot wederzijdse invloed en inspiratie²⁴, die zich uiteindelijk vertaalde in Kelly's werk.²⁵

Allereerst kwam Kelly op achtjarige leeftijd in contact met het werk van John James Audubon (1785-1851) (afb. 8), een ornitholoog die reisboeken schreef en gravures van vogels maakte. Diens werkmethode resulteerde in strak gevormde vogels die tegen wisselend gekleurde achtergronden waren geplaatst. De omvang van de vogel werd in Audubons werken meestal zodanig vergroot, dat de vorm de gehele pagina domineerde en de buitenste lijnen bijna van de pagina af dreigden te lopen. Het lijkt geen toeval te zijn dat een bijna vergelijkbare, maar meer abstracte benadering van deze silhouetten later in Kelly's eigen schilderijen zouden verschijnen, zoals in het werk *Plant I* (afb. 9) uit 1949.²⁶

Kelly noemde zelf het indrukwekkende advies dat hij kreeg naar aanleiding van een bezoek in 1948 aan de School of the Museum of Fine Arts in Boston, Massachusetts door Max Beckmann (1884-1950). De Duitse kunstenaar liet als gastdocent een aantal brieven - die hij aan een jonge kunstenaar had gestuurd - plenair in de klas van Kelly voorlezen. Als bijna afgestudeerd kunstenaar zou Kelly zich de daarin vervatte raad zijn verdere leven herinneren:

Learn the forms of nature by heart so that you can use them like the musical notes of a composition. That's what these forms are for. (...) The impression nature makes upon you must always become an expression of your own joy or grief, and consequently in your formation of it, it must contain that transformation which only then makes art a real abstraction.²⁷

Voor een jonge man die zijn dagen vaak buiten doorbracht en nu flinke ambities had om kunstenaar te worden, moet dit advies zeer waardevol zijn geweest, reden voor Kelly om het blijvend serieus te nemen en toe te passen.

Wellicht mede door de vermeende invloeden van zijn verblijf in Parijs, werd zijn schilderkunst in de New Yorkse kunstkringen als meer Europees dan Amerikaans beschouwd. Aanvankelijk werd Kelly door Amerikanen dan ook abusievelijk gehouden voor een volger van Piet Mondriaan (1872-1944), een van de kunstenaars van De Stijl in Nederland. In de kunsthistorische literatuur is Kelly geregeld

²⁴ T. Paik 2015, p. 44. Een voorbeeld van deze wisselwerking zijn de contacten tussen Kelly en John Cage. Kelly hield met Cage ruggespraak over zijn ideeën en Cage was op zijn beurt duidelijk geïnteresseerd in het werk van de jonge Kelly.

²⁵ M. Grynzstein 2002, p. 9.

²⁶ T. Paik 2015, p. 11.

²⁷ T. Paik 2015, p. 24. In overeenstemming met hoe het destijds plaatsvond, is dit citaat door Paik in het Engels weergegeven. Beckmann die moeite had met het spreken van de Engelse taal, liet zijn vrouw Quappi de passage voor Kelly's klas in het Engels voor hem uitspreken.

met Mondriaan in verband gebracht maar er zijn ook tegengestelde geluiden geweest.²⁸ Tegenwoordig lijkt in de kunsthistorische gelederen hierover nog altijd geen eensgezindheid te bestaan.²⁹ Het idee dat Kelly als ‘kunstenaar van kleureffecten’ juist het tegenovergestelde van Mondriaan beoogde, lijkt hier het meest aannemelijk. De soms meer intellectuele benadering van Mondriaan is heel anders dan Kelly’s niet theoretische, diepgaande gevoelsmatige aanpak, aldus Madeleine Grynsztejn.³⁰ Overigens haalt Grynsztjen zelfs in het bijzonder Mondriaan aan als ze het belang benadrukt om te onderkennen dat Kelly in de ontwikkeling van zijn oeuvre door sommige kunstenaars nou juist niet werd beïnvloed.³¹

Naast de jarenlange vriendschap met de Amerikaanse beeldhouwer Alexander Calder (1898-1976) bleken ook de contacten met de Duits-Franse beeldhouwer, schilder en dichter Jean (Hans) Arp (1886-1966) - die Kelly tijdens zijn verblijf in Frankrijk in 1948-1954 ontmoette - van groot belang. Deze ontmoeting zou vruchtbaar blijken te zijn voor de verdere ontwikkeling van Kelly’s oeuvre, vooral omdat Arps surrealistische gedachtengoed over het spelen met toeval Kelly inspireerde (afb.10). Kelly was gefascineerd door de willekeurig bereikte effecten in het eindresultaat.³² In zijn *Spectrum Colors Arranged by Chance* uit 1951-53 bijvoorbeeld maakte Kelly een rasterwerk van 1444 kleine vierkanten. Hij combineerde de vaststaande indeling van het raster met de onbepaalde wetten van het toeval (afb. 11). De keuze en de indeling van de kleuren liet Kelly door een toevalsprocedure ontstaan, waarbij hij vierkantjes van dezelfde grootte gebruikte.³³ Naast dit gebruik van toeval zou vooral ook Arps ambitie om kunst te maken die is ontdaan van elke persoonlijke signatuur maar toch gelieerd is aan de bestaande werkelijkheid, Kelly de rest van zijn kunstenaarsloopbaan blijven boeien.³⁴ De wens om een anonieme kunst te maken gebaseerd op de visueel waargenomen realiteit, werd - zoals eerder

²⁸ T. Paik 2015, p. 12, 13. In 1959 werd Kelly bestempeld als een van de weinige kunstenaars die in staat waren geweest om Mondriaans programma van neutraliteit uit te voeren zoals Mondriaan dit ook bedoeld had. Een jaar later leek Kelly’s werk beter te worden beoordeeld toen werd gesteld dat Kelly onjuist werd gerelateerd aan Mondriaan.

²⁹ M. Haveman 2017, p. 6, 7. Uit dit artikel blijkt dat de invloed van De Stijl op het werk van Kelly voor kunstkritici en kunsthistorici nog steeds een actueel en speculatief onderwerp is. Haveman beweert hier weinig onderbouwd, dat Kelly met zijn kraakheldere kunst als de uiterste doorvoering van de principes van De Stijl geldt. ‘In de dynamiek van de moderne kunstgeschiedenis’ - zo wordt betoogd – ‘is de lijn van Mondriaan naar Kelly onmiskenbaar. Hoewel Kelly dat zelf zo niet zag’ - zou volgens Haveman - ‘de kunst van Kelly zonder De Stijl niet hebben bestaan.’ Haveman, p. 6.

³⁰ T. Paik 2015, p. 109.

³¹ M. Grynsztejn 2002, p. 17. Ter verklaring stelt Grynsztejn zeer expliciet dat Kelly Mondriaans werk pas zag in 1953, nadat hij zelf al tot zijn unieke en eigen uitwerking van abstractie was gekomen.

³² M. Grynsztejn 2002, p. 9, 36. Arp toonde hem een aantal surrealistische werken van hem en zijn vrouw Sophie Taeuber-Arp, waardoor Kelly voor het eerst werd geïntroduceerd met gefragmenteerde abstracte vormen die volgens de leer van het toeval waren ontstaan. Spoedig na de kennismaking met Arp begon hij collages te creëren waarin hij papiersnippers en delen van tekeningen en schetsen gebruikte.

³³ T. Paik 2015, p. 38. Paik wijst hier op het opvallende gegeven dat Kelly dit type werk ruim vijftien jaar eerder voor de kleurenrasters van de Duitse kunstenaar Gerhard Richter (1932) uit 1966 creëerde.

³⁴ T. Paik 2015, p. 35. Voor het eerder genoemde gezamenlijke werk (de duo-collage) gebruikte het echtpaar Arp een papiersnijmachine in plaats van een schaar, om zo elk spoor van de ‘hand van de kunstenaar’ zo veel mogelijk te vermijden en op die manier hun werk nog onpersoonlijker te maken.

gesteld - een van Kelly's leidende drijfveren.³⁵ Toeval bleef in de jaren die volgden een rol van betekenis spelen. Juist uit de toevallig waargenomen visuele fragmenten haalde Kelly bij voorkeur zijn artistieke inspiratie.

Ook de contacten met componist John Cage (1912-1992) zouden waardevol voor Kelly blijken te zijn en hem verder aanmoedigen te streven naar het toepassen van toevalsmethodes waarmee Kelly tot ontdekkingen van nieuwe creatieve methodes kon komen. Uit de tussen hen gevoerde correspondentie blijkt dat Kelly met Cage onder andere zijn groeiende interesse in de eenwording en samenhang van kunst met de muur deelde, een idee dat hij later in de praktijk veelvuldig zou gaan toepassen.³⁶ In de literatuur wordt er gelukkig ook meer genuanceerd gedacht over de beïnvloeding van andere kunstenaars en kunstvormen op het werk van Kelly. Hoewel hij zeker invloed heeft ondergaan van andere kunststromen, lijkt de veelheid aan stijlen die hem geïnspireerd hebben, hem niet echt te hebben afgeleid van zijn sterke individuele en onafhankelijke positie. Als jonge kunstenaar absorbeerde hij invloeden maar hij volgde er uiteindelijk geen. Toen Kelly eenmaal zijn eigen methode had weten te vinden - de vertaling in beeldobservaties - besloot hij resoluut onafhankelijk te blijven.³⁷ Het lijkt dan ook zeker terecht om te stellen dat Kelly altijd een autonoom figuur is gebleven die eigenlijk nooit het werk van collega's gebruikte om zijn eigen werkproces richting te geven. Met recht is dan ook John Coplans opmerking te onderschrijven dat Kelly's ontwikkeling voornamelijk naar binnen gericht is geweest.³⁸

1.3 Positionering in de kunstwereld

Kelly's positie in de geschiedenis van de moderne en hedendaagse kunst is opvallend te noemen. Hoewel hij inmiddels ruimschoots is erkend als getalenteerd en vernieuwend beeldend kunstenaar, ging de waardering van zijn kunst verre van snel en voorspoedig. Critici hadden moeite om zijn werk stilistisch te plaatsen binnen de Amerikaanse kunst rond het midden van de twintigste eeuw.³⁹ Daarnaast werd zijn werk aanvankelijk in het Parijs van de jaren vijftig en later in New York niet direct als nieuw en innovatief gezien. De kunst van tijdgenoten als Jasper Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008) en Frank Stella (1936) daarentegen werd - anders dan Kelly's vroege werk - van meet af aan wel met positieve nieuwsgierigheid ontvangen.⁴⁰ Het werk van Kelly werd

³⁵ R. Fuchs 2015, p. 109.

³⁶ T. Paik 2015, p. 44. Paik haalt hier deels de inhoud van een brief van Kelly aan Cage aan: My collages are only ideas for things much larger- things to cover walls (...) I am not interested in painting as it has been accepted for so long – to hang on the walls of houses as pictures. To hell with pictures – they should be the wall – even better – on the outside wall – of large buildings (...). Paik, p. 38.

³⁷ M. Grynsztejn 2002, p. 9.

³⁸ J. Coplans 1972, p. 11. Coplans voert hier aan dat Kelly zich niet reactief ten aanzien van het Abstract Expressionisme heeft opgesteld en de dialoog met tijdgenoten niet bepalend heeft laten zijn voor zijn eigen groei.

³⁹ J. Coplans 1972, p. 11, 12.

⁴⁰ T. Paik, 2015, p. 6

aanvankelijk meer gezien als een geïsoleerd fenomeen dat vervreemd en verwijderd leek van de belangrijkste impuls van het Nieuwe Amerikaanse Schilderen.⁴¹ Volgens Coplans valt Kelly echter, door een zorgvuldige beoordeling van zijn eerste werken, zeker in het Nieuwe Amerikaanse schilderen te plaatsen. Kelly mag weliswaar hebben gewerkt vanuit verschillende bronnen, zo stelt Coplans op aannemelijke wijze vast, maar de blootstelling aan het begin van zijn carrière aan een wijde reeks esthetische ideeën - inclusief aspecten van Dada en het Surrealisme - lijken alle argumenten om zijn kunst als verlengstuk van Geometrische Abstractie of Constructivisme te zien, te weerleggen.⁴² Gedurende een belangrijk deel van zijn carrière, in het bijzonder tussen 1950 en 1960, werden zijn creaties afwisselend geassocieerd met stijlen en bewegingen als Geometrische Abstractie, Minimalisme, *Hard Edge Painting*, *Op Art*, *Color Field Painting* en *Post Painterly Abstraction*.⁴³ Ondanks het feit dat zijn werk gemeenschappelijke kenmerken had met dat van zijn tijdgenoten en zijn werk in gezamenlijke exposities met hen werd tentoongesteld, vond Kelly zelf dat zijn creatieve doelen niet altijd verbonden waren met de ideeën die zich in die tijd ontwikkelden. Zo leek Kelly's abstracte stijl ver verwijderd van de *expressive and gestural style* van zijn tijdgenoten in Amerika, de Abstract Expressionisten. Hij gaf zelf aan alles wat hij wilde gaan schilderen eerst te moeten uitwerken, een methode die aanzienlijk afweek van de werkwijze van de Abstract Expressionisten die *al doende* schilderden.⁴⁴ Zijn besluit om eind 1969 New York achter zich te laten om zijn artistieke rijpingsproces meer ruimte te geven leverde een belangrijke impuls voor zijn creatieve loopbaan.

⁴¹ J. Coplans 1972, p. 12 en 96, noot 4. *The New American Painting* was de titel van een tentoonstelling die georganiseerd werd in de jaren 1958-59 door het Museum of Modern Art in New York. De expositie werd voortgezet in acht Europese landen. Een groot aantal kunstenaars participeerden waaronder Arshile Gorky, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko en Clyfford Still. In het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus werd vermeld: 'The exhibition was organised at the request of European institutions for a show devoted specifically to Abstract Expressionism (or Action Painting) when referring to the more gestural painters such as De Kooning, Kline, and Pollock. In contrast, Rothko, Still and Newman are usually referred to as 'field' painters. In order to avoid ambiguity, New American Painting is often used to unite under one title the diversity of styles inherent in post-World War II American Painting'

⁴² J. Coplans 1972, p. 18. Coplans geeft hier aan: 'What has been referred to as American-style painting has never been exclusively dependent upon the loose and spontaneous manner in which paint can be applied; it is a far more complex matter.' Coplans, p. 18.

⁴³ C. Greenberg 1993, p. 192-197. Vooral door de term *Post Painterly Abstraction* werd Kelly definitief op de kunsthistorische kaart gezet. De term is afkomstig van kunstcriticus Clement Greenberg (1909-1994) en was de titel van een expositie waar Greenberg conservator van was en die plaatsvond in het Los Angeles County Museum of Art in 1964. Onder de 31 deelnemende kunstenaars bevond zich Ellsworth Kelly.

⁴⁴ T. Paik 2015, p. 13.

2. Abstractie in de kunst van Kelly

2.1 Abstractie in de beeldende kunst algemeen

Over abstractie in de beeldende kunst is enorm veel geschreven en gediscussieerd. In het recente boek van Isabel Wünsche en Wiebke Gronemeyer lichten een aantal auteurs uiteenlopende toepassingen van abstracte kunst toe. Zo wordt onder andere aangevoerd dat abstracte kunst veel mensen geregeld in verwarring brengt. Dit is vooral te wijten aan het feit dat deze kunst geen relatie lijkt te hebben met de wereld van fysieke verschijningen. Vooral het begrijpen en beoordelen van abstracte kunst blijkt vaak problematisch. Abstracte kunstvormen roepen vaak vragen op rond de ware aard van kunst. In tegenstelling tot bijvoorbeeld portret- of landschapsschilderkunst - die vooral bedoeld zijn om de wereld direct weer te geven - lijkt abstracte schilderkunst slechts te refereren aan onzichtbare definities of simpelweg aan zichzelf. Bij veel museumbezoekers bestaat het idee dat abstractie op veel manieren als het ware verwijderd is van het alledaagse. Een representatieve weergave ontbreekt en er lijkt geen enkel verhaal in te zijn verwerkt.⁴⁵ Omdat abstracte kunstwerken niet representeren zoals de meeste kunstwerken doen, dagen zij de beschouwer uit en doen ze raadselachtige vragen ontstaan. Waar gaat dit soort kunst over? Is het kunst of is het louter decoratie? Wat probeert deze kunst uit te drukken en hoe moet men erop reageren? Wat zijn de criteria die kunnen worden gebruikt om abstracte kunst te evalueren? Ook de vraag *waarom* kunstenaars in de twintigste eeuw zich hebben afgekeerd van de waargenomen wereld, die toch eeuwenlang kunstenaars altijd ten dienste leek te hebben gestaan, heeft de kunst- en cultuurgemoederen lang beziggehouden. Terwijl de traditionele beeldende kunst dus gebaseerd is op conventies van gelijkenis tussen het werk en datgene waar het een representatie van is, lijken abstracte kunstwerken alternatieve manieren van ontstaan te hebben aangenomen.⁴⁶ Hoewel de term *abstract* suggereert dat er volledig is geabstraheerd van de visuele werkelijkheid, kan abstracte kunst enige herkenbare figuratieve inhoud hebben en soms zelfs volledig zijn samengesteld uit herkenbare figuratieve elementen. In de praktijk komt het er geregeld op neer dat abstracte kunst uit niet meer bestaat dan combinaties van kleur, vorm en structuur, die onze visuele interesse op hun eigen wijze uitlokken en nergens naar verwijzen. Dit gegeven heeft tot veel interpretaties rond abstracte kunst geleid.⁴⁷

⁴⁵ W. Kelly, 'What is the Role of Abstraction within the Concerns of Visual Art Language Contemporaneously?' in: I. Wünsche en W. Gronemeyer 2016, p. 249.

⁴⁶ W. Kelly, 'What is the Role of Abstraction within the Concerns of Visual Art Language Contemporaneously?' in: I. Wünsche en W. Gronemeyer 2016, p. 251. Door Wendy Kelly wordt een indeling van abstracte kunstenaars in drie generaties gehanteerd. De eerste generatie in de vroege jaren van de twintigste eeuw streefde vooral naar spirituele puurheid. In de tweede generatie werd puurheid opnieuw geïnterpreteerd, maar dit keer streefden kunstenaars naar puurheid van expressie en emotie. Door het vindingrijke gebruik van nieuw ontwikkelde materialen ontstond de overtuiging dat het enig relevante belang rond schilderkunst gelegen was in een abstracte rangschikking van lijn, kleur, vorm en ruimte op een plat vlak. In de derde generatie kreeg abstractie een nieuwe dimensie door onder andere een nog ruimere interpretatie van materialiteit. Hiermee was het begrip *non objective art* als vorm van concrete kunst een feit.

⁴⁷ P. Crowther en I. Wünsche 2012, p. 1. Deze interpretaties waren veelal gebaseerd op de vertrouwde definities van kunstcritici zoals *Significant Form* van Roger Fry (1866-1934) en Clive Bell (1881-1964), de bevestiging

Volgens Paul Crowther en Isabel Wünsche is in de kunsthistorische literatuur een van de meest opvallende interpretatieproblemen rond abstracte kunst inmiddels onderkend: het kunnen begrijpen waar abstracte kunstwerken over gaan nu zij niet op nabootsing zijn gebaseerd. De mogelijkheid tot verklaren lijkt volgens hen in de basis vooral gerelateerd aan de bedoelingen van de kunstenaar. Zijn of haar intenties hebben zich meestal geopenbaard in documentair en historisch bewijsmateriaal dat in veel gevallen alleen buiten het werk zelf te vinden is. Dit heeft ertoe geleid dat abstract werk vaak wordt verklaard aan de hand van uitspraken van kunstenaars. De persoonlijke motieven van kunstenaars die abstract werken lijken daarbij net zo gevarieerd als de uiteindelijke kunstuitingen. Als aan kunstenaars - die beeldende kunst zonder enige referentie aan een concreet onderwerp maken en daarmee in een *non objective abstract field* werken - wordt gevraagd wat de reden is van hun keuze, blijken zij te antwoorden met een complexe reeks van redenen.⁴⁸

De diversiteit aan abstracte kunstwerken bevestigt dat abstracte kunst in verschillende vormen bestaat. Sommige abstracte kunst wordt rechtstreeks afgeleid van de natuur. Het startpunt voor de kunstenaar is dan de natuur waarbij een vorm wordt geselecteerd die vervolgens wordt versimpeld en soms verwrongen. Deze vereenvoudiging kan zover gaan dat het beeld nog slechts gestileerde overeenkomsten met het origineel bevat of bijna onherkenbaar is veranderd. Men abstraheert de natuurlijke werkelijkheid dan letterlijk.⁴⁹

Het was in de vroege jaren van de twintigste eeuw dat voor het eerst een abstracte kunstvorm zonder enige connectie met de buitenwereld naar voren kwam. De evolutie richting deze vergaande vorm van abstractie stond niet op zichzelf. Het was een van de kenmerken van de sociale, intellectuele en technologische ontwikkelingen die plaatsvonden rond de eeuwwisseling. Het voert in het kader van deze scriptie te ver om op deze maatschappelijke omwentelingen nader in te gaan. In haar boek *Abstract Art* wordt door Anna Moszynska in dit verband een passend citaat van de beeldend kunstenaar Ferdinand Léger (1881-1955) uit 1914 aangehaald: If pictorial expression has changed, it is because modern life had made this necessary.⁵⁰ Ook veranderingen die ontstonden binnen de

van de vlakke essentie van schilderkunst door onder andere Clement Greenberg (1909-1994) en de benadering vanaf 1930 door onder andere Herbert Read (1893-1968), door abstracte werken te verbinden aan emotioneel expressieve en spirituele waarden.

⁴⁸ W. Kelly, 'What is the Role of Abstraction within the Concerns of Visual Art Language Contemporaneously?' in: I. Wünsche en W. Gronemeyer (red.) 2016, p. 253. De meest voorkomende redenen voor kunstenaars om te kiezen voor een abstracte kunstuiting zijn volgens Wendy Kelly: 1) De levensvatbaarheid van deze kunst als een visuele taal, 2) De mogelijkheid om te communiceren op een niet-verhalende manier, 3) De fascinatie met de rol van series, materialiteit en het maakproces, 4) De wens om zichzelf te bevrijden van de bekende imitaties van het figuratieve, 5) Als vorm van het ontsnappen aan een verhaal of een vertellend beeld dan wel aan de overvloed aan beelden die ons omringt.

⁴⁹ A. Moszynska 1990, p. 7. Deze werkwijze is in de kunst van vele culturen door de geschiedenis heen bijna altijd waarneembaar geweest. Ook binnen de Westerse kunst zijn kunstenaars zich altijd bewust geweest van de aanwezige kloof tussen de geschilderde afbeelding en de realiteit. Hierbij werd de rol van de kunstenaar in het transformeren van de waargenomen werkelijkheid in het algemeen niet onderschat.

⁵⁰ A. Moszynska 1990, p. 8. Moszynska citeert Léger in het Engels; om praktische redenen is dit citaat onveranderd opgenomen.

schilderkunst zelf, kunnen worden gezien als medeoorzaak van het verschijnen van abstracte kunst. Vooral de ontwikkeling van de fotografie vanaf 1839 leidde tot een kritische analyse van de mogelijkheid van kunstenaars om de werkelijkheid overtuigend weer te geven. Als reactie op de fotografie - met de monochrome, bijna gladde kwaliteit foto's - wilden kunstenaars zich onderscheiden. Mede door de beschikbaarheid van een toegenomen reeks schilderkleuren werden zij aangemoedigd om zich steeds meer te focussen op de essentiële kwaliteiten van de schilderkunst: kleur, oppervlak en structuur.⁵¹

Los van de weerstand die abstracte kunst heeft opgeroepen, lijkt zij tegenwoordig breed geaccepteerd en wordt als net zo gelegitimeerd beschouwd als de oude traditie van de representatie.⁵² Opvallend is de suggestie door Moszynska dat voor veel kunstenaars het onderscheid tussen representatieve en abstracte kunst minder relevant is geworden. Naast het feit dat door nieuwe kunstvormen zoals *performance art* en installatiekunst het verschil tussen figuratief en abstract relatief minder groot is geworden, krijgt het door Moszynska aangevoerde argument, dat op een bepaalde manier alle kunst tegelijkertijd zowel abstract als ook representatief te noemen is, in de context van deze scriptie een bijzondere betekenis.⁵³ Haar bewering dat alle kunst in feite altijd iets representeert - al was het maar een intentie - plaatst de aanduiding abstract in een interessant daglicht. De abstracte kunst van Kelly - die naar niets lijkt te verwijzen - weerspiegelt misschien beduidend meer van de kunstenaar zelf dan op het eerste gezicht lijkt.

2.2 Abstractie volgens Kelly

Hoewel zijn werken aan het begin van zijn artistieke loopbaan vooral figuratief waren, heeft Kelly's kunst al vroeg een fundamentele belangstelling laten zien in het totale oppervlak van het schilderij die de kunstenaar via allerlei uitgedachte manieren op een gelijkmatige en consequente manier wilde gebruiken. Kelly gaf zelf aan:

None of my pictures are arrangements; they are divisions of a whole, though the colors are arranged. My intention had been to divide the space and not to arrange the forms.⁵⁴

In 1949 ontwikkelde het werk van Kelly zich voor het eerst duidelijk in een meer abstracte richting. De kunstenaar zei hierover ondermeer:

⁵¹ A. Moszynska 1990, p. 8.

⁵² I. Wünsche en W. Gronemeyer 2016, p. 249.

⁵³ A. Moszynska 1990, p. 9.

⁵⁴ J. Coplans 1972, p. 25. Deze toelichting gaf Kelly in gesprekken met Coplans die overigens niet aangeeft wanneer deze hebben plaatsvonden.

I soon realised after arriving in Paris in 1948 that figurative painting no longer interested me. (...) Instead of making a picture that was an interpretation of a thing seen, or a picture of invented content, I found an object and presented it as itself alone.⁵⁵

Twee schilderijen - *Plant I* en *Plant II* (afb. 9 en 12) - uit dat jaar markeren het begin van een sterk gepersonaliseerd standpunt met betrekking tot verbeelding en tevens Kelly's eerste echte stap richting abstractie. In deze werken gaf Kelly de vorm van de bloemen en onderdelen als silhouetten weer, waarmee hij het beeld in feite vlakker maakte. Het gebruik van zwart en wit intensiverde het proces van abstractie. Een vroege pentekening uit 1949 laat Kelly's typische keuze voor natuurlijke vormen eveneens expliciet zien, in het bijzonder vormen met modulaire afmetingen: ondanks dat in het werk *Apples* elke appel afzonderlijk is getekend, lijkt er een dominante nadruk op hoeveelheid te zijn gelegd (afb. 13). Coplans verwijst in dit verband enigszins speculatief naar - wat hij noemt - een van Kelly's meest belangrijke schilderijen getiteld *Rebound*, uit 1959 (afb. 14). De oorsprong voor dit schilderij ligt volgens Coplans in de rondingen en de ruimtes tussen de twee appels aan de linkerkant van de genoemde tekening van tien jaar eerder.⁵⁶

Een bezoek in 1949 aan het Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in Parijs beïnvloedde Kelly's benadering van kunst naar een hoger abstractie niveau. Tijdens een tentoonstelling trokken de grote ramen tussen de geëxposeerde schilderijen in het museum zijn aandacht. Op basis van deze visuele ervaring maakte hij een tekening en later een foto (afb. 15, 16). In zijn atelier kwam vervolgens het kunstvoorwerp *Window, Museum of Modern Art, Paris* tot stand (afb. 17). Kelly voegde voor de eerste maal in dit werk - dat ook wel als een van zijn sleutelwerken wordt beschouwd⁵⁷ - verschillende panelen samen, waardoor een abstract object ontstond. Door de vorm te isoleren van de context was deze niet meer herkenbaar als raam.⁵⁸ Kelly zelf becommentarieerde deze fase in zijn kunstenaarschap als volgt:

From then on, painting as I had known it was finished for me. The new works were to be painting of objects, unsigned, anonymous. Everywhere I looked, everything I saw became something to be made, and it had to be made exactly as it was, with nothing added. It was a new freedom; there was no longer

⁵⁵ J. Coplans, p. 20. Kelly heeft vrij gedetailleerd de belangrijke overgang beschreven die in zijn kunst plaatsvond van figuratieve tot abstracte expressie gedurende zijn jaren in Parijs in 1948 en 1949. De kunstenaar zei hierover eveneens: I soon realised after arriving in Paris in 1948 that figurative painting no longer interested me. (...) Instead of making a picture that was an interpretation of a thing seen, or a picture of invented content, I found an object and presented it as itself alone. Coplans, p. 20.

⁵⁶ J. Coplans 1972, p. 31. De oorsprong voor *Rebound* vindt Coplans zonder verder onderzoek of nadere toelichting van Kelly.

⁵⁷ R. Fuchs 2015, p. 108.

⁵⁸ R. Fuchs 2015, p. 109.

the need to compose. The subject was there *already made*, and I could take from everything; it all belonged to me. (...) It was all the same, anything goes.⁵⁹

Kelly leek hier de weg naar een *non objective art* te hebben ontdekt: een kunst zonder enig onderwerp, zonder enige vorm van representatie.⁶⁰ Paik beschouwt dit moment - van ontwikkeling van een raammotief naar een abstract schilderij - als het bewijs dat Kelly daadwerkelijk een nieuwe vorm van abstractie uitvond in het midden van de twintigste eeuw.⁶¹ Kelly gaf zelf geregeld aan dat hij altijd wachtte tot ideeën tot hem kwamen.⁶² Als illustratief voorbeeld wordt door Richard Shiff een plastic bekertje genoemd dat Kelly geplet op het trottoir zag liggen. Shiff beschrijft op aannemelijke wijze hoe Kelly dit ervaren moet hebben: het leek wel alsof het bekertje daar lag om bestudeerd te worden. Kelly verklaarde in 2009 tijdens een gesprek met Shiff: I wait for ideas to come to me. My art is a matter of painting what has always been there.⁶³

Interessant is de door Coplans opgeworpen stelling dat Kelly's impuls om altijd vanuit de waargenomen wereld te werken, in deze fase van zijn ontwikkeling een belemmering voor zijn schilderkunst zou kunnen zijn geweest.⁶⁴ Door vast te houden aan een zichtbare referentie aan de visuele werkelijkheid beperkte Kelly als het ware zijn vrijheid om te schilderen. Klaarblijkelijk heeft Kelly deze mogelijke beperking zelf nooit concreet bevestigd. Het lijkt er echter op dat het ook voor hem uiteindelijk onvermijdelijk moet hebben geleken om zelfs de meest rudimentaire verwijzingen naar onderwerpen achterwege te laten. Hoewel de sporen van de visuele wereld nog lang in zijn werk zichtbaar bleven, kwamen er vanaf het midden van de vorige eeuw werken tot stand die niet zichtbaar op de waarneembare wereld waren gebaseerd. Hierdoor werd de drang tot het waarneembaar abstraheren van de visuele wereld als het ware overwonnen hetgeen Kelly persoonlijk ervaarde alsof hij daarmee een nieuwe vrijheid verwierf.⁶⁵

⁵⁹ J. Coplans 1972, p. 28-30.

⁶⁰ <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/non-objective-art>, geraadpleegd op 27 juli 2017. De definitie van *non objective art* luidt hier: 'Non-objective art defines a type of abstract art that is usually, but not always, geometric and aims to convey a sense of simplicity and purity.'

⁶¹ T. Paik 2015, p. 214.

⁶² R. Shiff, 'That will be that', in: T. Paik 2015, p. 189.

⁶³ R. Shiff, 'That will be that', in: T. Paik 2015, p. 188, 189. Shiff licht Kelly's abstractieproces als volgt toe: 'The cup existed to be observed; and whether its flattening occurred months or only hours before he chanced upon it would be irrelevant to his immediate experience. He recognized the formal value of the object and abstracted that value in his vision, removing it from its context of a castaway, preserving it in the studio.' Shiff, p. 189. Het bekertje had zijn oorspronkelijke functie verloren en ging binnen het kunstwerk als het ware een totaal ander leven leiden. Shiff bespreekt hier behalve het begrip *abstraction* (abstractie als reductie tot de essentie) eveneens de betekenis van het woord *distraction* (afleiding, verwarring, die de aandacht op een dwaalspoor brengt). Hij beschouwt beide als reducerende handelingen die 'iets' verwijderen van 'iets groters'. Aansluitend ziet hij elk moment van Kelly's *distraction* als potentieel voor het kunnen bereiken van een vorm van abstractie die vergelijkbaar is met die van het geplette bekertje. Dit kon Kelly volgens Shiff bereiken door vorm of kleur uit de totaliteit van een scène of uit de functie van een voorwerp te halen. 'Kelly's attention intensifies through distractive and abstractive acts that isolate visual elements', concludeert Shiff, p. 189.

⁶⁴ J. Coplans 1972, p. 31

⁶⁵ J. Coplans 1972, p. 32. Hier wordt een vermeende link naar de Constructivistische benadering van *non objective art* gemaakt. Invloed uit deze hoek is niet uit te sluiten maar lijkt niet door Kelly zelf te zijn bevestigd.

In de periode 1949-1951 ging Kelly verder met het visueel weergeven van zijn tot dan toe ontwikkelde abstracte idioom. Hij maakte een veertig-delige serie kleine pentekeningen en collages uitgevoerd in vierkante vorm. Zijn aanvraag voor een fonds om de serie als kunstenaarsboek uit te geven werd afgewezen. Pas in 1999 werd het boek gepubliceerd, als onderdeel van een tentoonstelling die het Harvard University Art Museum samen met het Kunstmuseum Winterthur organiseerde. In deze serie wilde de kunstenaar tonen hoe het maken van abstracte kunst in zijn werk gaat. Daarbij legde Kelly in woord en beeld uit wat ongeveer de formele mogelijkheden zouden kunnen zijn. Deze serie staat bekend onder de titel *Line Form and Color* (afb. 18, 19). Volgens Rudi Fuchs kan de serie worden gezien als een programmatisch werk waarin Kelly zijn visie op een nieuwe, abstracte schilderkunst formuleerde.⁶⁶ In dit manuscript - Kelly noemde het een *alphabet of lines, forms, values and colors* - waren slechts abstracte tekeningen en collages opgenomen. Op de omslag van de serie verwoordde Kelly het aldus:

I will create a book which shall be an alphabet of plastic pictorial elements, and which shall aim at establishing a new scale of painting, a closer contact between the artist and the wall, and a new spirit of painting to accompany modern architecture.⁶⁷

Fuchs stelt zich op het standpunt dat Kelly zich in de oefeningen van deze serie bewust moet zijn geweest van de ruimtelijke effecten van het plaatsen van lijnen in een vlak. Die aanname is begrijpelijk nu Kelly er in diverse delen namelijk voor heeft gekozen om zowel lijnen als kruisingen van lijnen *rechts* van het centrum in het werk te positioneren. Fuchs leidt hieruit af dat de symmetrie bewust door Kelly werd getransformeerd. Het is niet onaannemelijk dat Kelly erop uit was om eenvoudige regelmatigheden er als vreemde onregelmatigheden uit te laten zien. Op deze wijze bracht hij ongelijkheden tot stand: verschillende delen die menig beschouwer onderling zou willen gaan vergelijken. Klopt het dan ook - zoals aansluitend door Fuchs wordt aangevoerd - dat we hiermee 'in de persoonlijke beeldwereld van de kunstenaar zelf' uitkomen? Door op een blad twee ongelijke delen te creëren, doorbrak Kelly symmetrie en regelmaat. Hiermee worden we misschien getuige van het feit dat Kelly in de serie ontdekte hoe hij zelf keek. Met deze in de praktijk waargenomen effecten kreeg Kelly's kunst langzaam verder richting. Hierop kon hij voortbouwen in zijn latere abstracte werk.⁶⁸ Shiff gaat ervan uit dat *Line Form and Color* daarnaast vooral een persoonlijk bepaalde creatie van Kelly is geweest, waarin zijn eigen voorkeuren naar voren kwamen. Met name vanwege het opnemen van bijvoorbeeld het kleurenpaar roze-oranje - een combinatie Kelly die fascineerde - is deze aanname verdedigbaar (afb. 20). Eigenlijk bleek Kelly's gehele creatieve ontwerpproces in deze reeks juist

⁶⁶ R. Fuchs 2015, p. 109.

⁶⁷ T. Paik 2015, p. 43.

⁶⁸ R. Fuchs 2015, p. 89.

opvallend persoonlijk. Vooral door het feit dat hij onpersoonlijke vormen op unieke, inventieve manieren wist uit te drukken, is het een uiterst individueel bepaalde serie geworden.⁶⁹

De vraag is wat er opvalt als we willekeurig de abstracte schilderwerken van Kelly bekijken. ‘De abstracte schilderijen van Kelly hebben een onontkoombare overzichtelijkheid en precisie. We denken hun samenstelling in een keer helemaal te zien, reden waarom ze eenvoudig lijken’, aldus een van de toepasselijke commentaren van Fuchs.⁷⁰ In zijn Bloemlezing ter ere van de aan Kelly gewijde expositie in het najaar van 2016 in Museum Voorlinden te Wassenaar, nuanceert hij deze uitspraak door te wijzen op de bijzondere vormen die sommige werken hebben, waardoor de constructie van het schilderij bij een verdere inspectie toch minder voor de hand liggend blijkt te zijn.⁷¹ Inderdaad lijkt het erop dat de abstracte werken in hun overzichtelijkheid eveneens een bijzonder en raadselachtig karakter bezitten. Een passend voorbeeld is het door Fuchs besproken werk *Green White* uit 1967 (afb. 21) waarop een ordening van twee vormen en twee kleuren is te zien. Enerzijds lijkt wat we zien inderdaad overzichtelijk: een groene band in een rechte hoek en een wit vierkant. Maar als we langer kijken ontstaan ook vraagtekens: is het een groot wit vierkant waar Kelly langs twee randen een groene hoek heeft gecreëerd? Of is eerder sprake van een wit vierkant met een losse, rechte, groene band? Een terechte conclusie kan dan ook zijn dat zowel de aard van de vorm van het doek als de gekozen kleur en kleurtonen een belangrijke rol in de schilderijen van Kelly blijken te spelen. Zoals Fuchs aangeeft, lijkt het er inderdaad sterk op dat er in Kelly’s werk vaak sprake is van uitgekiende verbindingen van kleurvlakken. Toch werkte Kelly in veel van zijn schilderijen eveneens met slechts één vorm van één enkele kleur.⁷² De vraag rijst of we daadwerkelijk kunnen stellen, zoals Fuchs beweert, dat kunstenaars - ook als ze abstract werken – zich altijd laten inspireren door de werkelijkheid. Over Kelly wordt, zoals eerder gesteld, in het algemeen aangenomen dat hij zijn kunstwerken baseerde op zaken die hij eerder had gezien.⁷³ Zoals Fuchs het bijna lyrisch verwoordt: ‘De vorm van zijn werk lijkt gegroeid in de loop van de vele waarnemingen in de tijd. Terwijl alle beelden samenkwamen begon het schilderij zich te vormen; het ontwerp van de doeken, de kanten, de hoeken, de afmetingen en de verhouding van de kleuren, waarna uiteindelijk het geheel zich voegde.’⁷⁴ Zoals eerder aangegeven moet in verder onderzoek worden bekeken of de fundatie van Kelly’s werk in deze waarneming van de realiteit een permanent aanwezige factor is gebleven.

⁶⁹ R. Shiff, ‘That Will Be That’, in: T. Paik 2015, p. 191, 192.

⁷⁰ R. Fuchs 2015, p. 45

⁷¹ R. Fuchs 2015, p. 45.

⁷² R. Fuchs 2015, p. 65. Kelly heeft hiermee een opvallend repertoire van vormen en toepassingen geleidelijk aan ontwikkeld. Hij werkte met zowel rechte, gebogen als kromme lijnen. De rechthoeken, driehoeken, cirkels en ovalen die hij hiermee creëerde, combineerde hij daarbij regelmatig onderling.

⁷³ R. Fuchs 2015, p. 46, 47.

⁷⁴ R. Fuchs 2015, p. 47.

3. Ontwikkeling oeuvre, belangrijke thema's

Voor een juist begrip van de vergelijking van Kelly's vroege en meer recente werk is het van belang om te verkennen welke thema's een belangrijke rol hebben gespeeld in de ontwikkeling van zijn kunstenaarschap.

3.1 Nature

In het leven en werk van Kelly nam de natuur een dominante plaats in, waarmee het een belangrijk motief werd bij het ontstaan van zijn kunst. Zoals hij zelf aangaf:

I began to draw from plant life and found the flat leaf forms were easier to do than thighs and breasts. I wanted to flatten. The plant drawings from that time until now have always been linear. They are exact observations of the form of the leaf or flower or fruit seen. Nothing is changed or added, no surface marking. They are not an approximation of the thing seen, nor are they a personal expression or an abstraction. They are an impersonal observation of the form.⁷⁵

Opvallend is dat Kelly ook hier weer de nadruk legde op de onpersoonlijke waarneming van de vorm, waarmee hij het belang van het maken van een anonieme, abstracte kunst opnieuw onderstreepte.

Behalve gewaardeerd vanwege zijn abstracte schilderijen van groot formaat is Kelly eveneens bekend om zijn substantiële hoeveelheid creaties op papier. Hoewel de onderwerpen van zijn papieren werk zeer gevarieerd waren, lag zijn primaire belangstelling in het tekenen van plantenbladeren.⁷⁶

Via onder andere deze tekeningen van planten gaf Kelly de werkelijke wereld weer. Op het eerste gezicht gescheiden van zijn abstracte werk, waren deze uitingen van Kelly toch duidelijk gerelateerd aan zijn abstracties door het parallelle streven naar essentiële vorm. In zijn planttekeningen was al vroeg Kelly's standvastige focus op vorm te herkennen. Illustratief is bijvoorbeeld *Oak* uit 1964, waarin de kunstenaar zijn aandacht voor de curvevormige omlijning van de eikenbladeren en hun verticale steel benadrukte (afb. 22). Getekend met slechts enkele potloodstreken en zonder schaduw kunnen dit soort afbeeldingen met recht worden gezien als uitingen tussen representatie en abstractie.⁷⁷ Men zou aannemelijk kunnen stellen dat de natuur, en met name de tekeningen van planten, - die eigenlijk van gedetailleerd realisme langzaam overgaan in een meer abstracte vorm - een significant onderdeel zijn geweest in de evolutie van Kelly's abstractie.⁷⁸ In een interview in mei 2011 zei Kelly hierover:

⁷⁵ R. Fuchs 2015, p. 113.

⁷⁶ R.A. Axsom 2005, p. 13. Deze aandacht was zo evident dat hij een belangrijk deel van zijn papieren werk met recht kon bestempelen als *plant drawings and plant lithographs*.

⁷⁷ T. Paik 2015, p. 124.

⁷⁸ R.A. Axsom 2005, p. 12. Axsom haalt een tweede citaat van Kelly aan: In the way that I would draw the plants, they were not nostalgic, not pretty flowers. My drawing was to meet the eye direct.

I made drawing studies to develop my paintings. I think the curves, the overlapping of leaves, led me into the way I made paintings. I don't solve the painting by doing it. I solve before with drawings. I have to work out what I am going to do and that's quite different than the Abstract Expressionists, where you find the painting by doing it. I feel that my ideas for paintings come slowly, with drawings, and the plant drawings have always helped me with, say, a looseness of ideas of the curves and overlap. (...) Recently, I've been doing paintings that have one canvas on top of another, because I feel that when I do an overlap now I want it *real*.⁷⁹

Door de doeken van zijn schilderijen over elkaar te plaatsen, impliceerde Kelly de aanwezigheid van perspectief in zijn abstracte werken. In 2012 lichtte Kelly dit als volgt toe:

What I've made is real - underline the word real - It becomes more of an object, something between painting and sculpture. (...) It is my way of *going into the viewer's space*. If I painted it all on one canvas, it wouldn't have the depth. It would be flat.⁸⁰

Opvallend is overigens dat - toen Kelly in 1949 eenmaal van de plantenvormen naar abstractie was overgegaan – hij bijna acht jaar stopte met het maken van planttekeningen. Drie jaar nadat hij naar de Verenigde Staten was teruggekeerd en zich in New York had gevestigd, besteedde hij echter opnieuw aandacht aan deze categorie. Hij raakte ervan overtuigd zijn visie telkens te kunnen verversen door het directe contact met de natuur. Dit komt in de vele planttekeningen die hij sindsdien nog heeft gemaakt ten volle tot uitdrukking.

3.2 Architectuur; *Chatham Series*

Al in de vroege jaren van zijn kunstenaarsbestaan had Kelly zich uitgelaten over zijn ideeën rond de vereniging van kunst met architectuur. Zo verklaarde hij al rond 1950: I believe that artists should work directly with the architect, building as the architect builds.⁸¹

Vermeldenswaardig is in dit verband de serie van veertien schilderijen in een L-vorm die Kelly in 1970 maakte. De schilderijen uit deze serie zijn bekend komen te staan als de *Chatham Series*. De werken zijn individueel opgebouwd uit twee panelen, waarbij het Kelly steeds ging om de verhouding

⁷⁹ M. Prather en M. Semff 2011, p. 213. Dit interview vond plaats op 15 mei 2011 door een van de auteurs, te weten Marla Prather

⁸⁰ <http://www.nytimes.com/2012/01/22/arts/design/ellsworth-kelly-explorer-of-shape-line-and-color.html>, geraadpleegd op 5 augustus 2017. Het betreft een citaat uit een interview van Carole Vogel met Kelly dat in de New York Times van 20 januari 2012 in het artikel *True to his Abstraction* werd gepubliceerd.

⁸¹ T. Paik 2014, p. 47. Paik heeft het citaat overgenomen uit een publicatie van Nathalie Brunet, '*Chronologie, 1943-1954*' uit 1992.

tussen het verticale en het horizontale deel en de combinatie van kleuren (afb. 23).⁸² Kelly maakte de werken in de *Chatham Series* als individuele schilderijen en had aanvankelijk niet de intentie om ze als groep bij elkaar te houden. Er was evenmin een deadline of bestemming voor bepaald.⁸³ Kelly was met deze serie een van de eersten die het combineren van verschillende doeken in een kunstwerk ontwikkelde.⁸⁴ Temkin ziet de *Chatham Series* zelfs als een categorie die Kelly terecht als zijn eigen uitvinding zou kunnen beschouwen; zij duidt zijn veelkleurige werken hier aan met het paradoxale etiket *multimonochromes*.⁸⁵ Kelly begon in deze werken te onderzoeken of er een balans kon worden bereikt door twee onafhankelijke rechthoeken boven elkaar te plaatsen. Opvallend is de compositorische precisie en de onafhankelijkheid van de schilderijen; ze bestaan in feite autonoom van elkaar. De opbouw ervan lijkt architecturaal in de basis en daarmee voort te komen uit Kelly's vroege interesse in de bouwomgeving, waar detaillering met onder andere consoles en hoeken een grote rol speelt. In het werk *Ormesson* uit 1950 - waarin Kelly zich baseerde op eigen foto's van muren en schoorstenen in Parijs - is zijn belangstelling voor de architectuurthematiek heel duidelijk te zien (afb. 24, 25).⁸⁶ Nadat de *Chatham Series* waren voltooid en in de zomer van 1972 alsnog werden tentoongesteld, deed Kelly wat hij periodiek keer op keer lijkt te hebben gedaan: hij volgde opnieuw een nieuwe koers.⁸⁷

3.3 *Figure and Ground*

Verder is opvallend dat Kelly al vanaf zijn terugkeer naar de Verenigde Staten de relatie tussen *figure* (vorm) en *ground* (grond) op zijn doeken onderzocht. In die periode ontstonden dan ook de zogenaamde *Ripes* in diverse kleuren. In het werk *Blue Ripe* uit 1959 is te zien dat Kelly de blauwe organische vorm als het ware liet doorlopen naar de grenzen van de witte achtergrond (afb. 26). In de jaren daarna besloot Kelly nog een stap verder te gaan door de begrenzing van de vorm gelijk te stellen met de randen van het doek. Hiermee kwamen de zogeheten *monochromes* tot stand: werken waarin Kelly over het hele doek slechts één kleur gebruikte en waardoor de muur van de tentoonstellingsruimte de ondergrond werd voor kleur en vorm.⁸⁸ Kelly verklaarde zelf in 1979:

⁸² R. Fuchs 2015, p. 115. De reeks noemde Kelly naar de locatie van zijn atelier, in het stadje Chatham, nabij Spencertown, New York

⁸³ A. Temkin 2013, p. 27.

⁸⁴ T. Paik 2015, p. 214.

⁸⁵ A. Temkin 2013, p. 10.

⁸⁶ A. Temkin 2013, p. 14, 16. Ann Temkin wijst erop dat de letter L vier keer voorkomt in de naam van de kunstenaar ELLsworth KeLLy. Zij suggereert dat de L-vorm in de reeks daarmee opgevat kan worden als onbedoeld element van zelfreferentie.

⁸⁷ A. Temkin 2013, p. 26, 29. In dit geval richtte hij zich op de *shaped canvas*, een enkel doek in een bijzondere vorm. Hiermee zette hij de rechte hoeken, die hem meer dan twee jaar hadden beziggehouden, terzijde en richtte zijn aandacht op bogen en cirkels

⁸⁸ M. Grynsztejn 2002, p. 14. Kelly's eerste monochrome schilderij dateert feitelijk uit 1952, toen hij *Tableau Vert* maakte na een bezoek aan Monets atelier.

I have worked to free shape from its ground, and then to work the shape so that it had a definite relationship to the space around it; so that it had a clarity and a measure within itself of its parts (...); and so that, with color and tonality, the shape finds its own space and always demands its freedom and separateness.⁸⁹

De reeks monochrome werken *Three Panels: Red Yellow Blue II* uit 1965 laat zien dat Kelly op dat moment zijn schilderijen expliciet een directe relatie tot zijn omgeving liet aangaan (afb. 27).⁹⁰ Paik voegt hieraan toe dat Kelly - door het inzetten van het monochrome schilderij en door het verspreiden van de panelen over de muur - als het ware bevestigde dat de rechthoek het waard was om als individuele vorm onderzocht te worden. Deze panelen waren eigenlijk velden van monochrome kleur, gescheiden panelen die de namen van bepaalde kleuren droegen en gespreid over de muur als het ware een nieuwe structuur deden ontstaan, aldus Paik. Bovendien stelt zij, gebruikte Kelly - in deze zogenaamde *mulitpanel paintings* kleur op een niet-systematische manier en was de reeks expliciet niet als serie bedoeld. Daarmee waren deze werken volgens Paik ver verwijderd van de minimalistische benadering van wat zij noemt *repeating into continuity*.⁹¹

Volgens Grynsztejn toont Kelly's streven naar een interactie tussen zijn werken en de fysieke ruimte *an outward-looking artistic vision* van de kunstenaar, die er onder andere op was gericht een intensief contact van het werk met de omgeving tot stand te brengen.⁹² Sinds de jaren zeventig werkte Kelly regelmatig vanuit het principe van wat 'het schilderen tot en met de hoeken van zijn doeken' genoemd kan worden. Hij wist dat onbeschilderde hoeken ervoor zorgen dat een schilderij vlakker en - als het ware - gelijk aan het niveau van de muur lijkt. Geschilderde hoeken verschaffen het doek meer diepte en daarmee afstand tot de muur die daarmee als achtergrond fungeert. Kelly was zich dus zeer bewust van dimensionaliteit.⁹³ Maar ook zijn - uit meerdere doeken opgebouwde - schilderijen hadden altijd een prominente eigenschap gemeen: ze verwierpen de schilderkunstige traditie van onderscheid tussen voor- en achtergrond. De werken van Kelly verschaften dus vanaf de zeventig jaren van de vorige eeuw geen voor- en achtergrond elementen meer, elementen die zelfs in een puur abstract werk als de *drippaintings* van de Amerikaanse kunstenaar Jackson Pollock (1912-1950) te vinden waren. In plaats daarvan waren de monochrome schilderijen van Kelly feitelijk alleen voorgrond, terwijl de muur waarop zij hingen, zoals gesteld, de rol van achtergrond vervulde. Op die manier wist Kelly al vroeg in zijn kunstenaarsloopbaan schilderkunst met architectuur te laten samenkomen. De muur liet hij actief participeren in het effect van het schilderwerk op de beschouwer, waardoor het schilderij eigenlijk pas

⁸⁹ M. Grynsztejn 2002, p. 9. Grynsztejn heeft dit citaat van Kelly overgenomen uit de tentoonstellingscatalogus van Elizabeth C. Baker *Ellsworth Kelly: Recent Paintings and Sculptures* uit 1979.

⁹⁰ R. Fuchs 2015, p. 111.

⁹¹ T. Paik 2015, p. 126.

⁹² M. Grynsztejn 2002, p. 16.

⁹³ M. Grynsztejn 2002, p. 12.

compleet zou zijn als het op een muur zou zijn gepositioneerd. Enkel nadat het werk op de muur was geplaatst, kon de ruimte tussen de beschouwer en het werk de actieve ruimte worden om het werk te bekijken, aldus de plausibele verklaring van Temkin.⁹⁴ Hiervoor zouden Kelly's abstracte schilderijen van groot formaat - in de literatuur ook wel terecht omschreven als 'oprechte hoogtepunten van precieze vorm en pure kleur' - zich vooral goed blijken te lenen. Zijn motivatie om dit soort enorme schilderwerken te creëren ontstond feitelijk al vroeg, tijdens het bestuderen van grote meesterwerken in het Musée du Louvre in Parijs in de jaren 1948-1954. In 1991 verklaarde Kelly over deze periode:

I liked the quality of the painting (...) and the scale was also impressive. Of course, there are all the huge Davids and Géricaults in the Louvre, and when I saw them, I realized I wanted to do paintings their size, the size of walls. But if you don't have any money, and have only a small hotel room, you can't do things like that.⁹⁵

Hoewel hij al in 1964 de eerste belangrijke opdrachten voor grote muurvlakken kreeg, ontving Kelly pas vanaf eind jaren tachtig veelvuldig prestigieuze en ambitieuze commissies tot het creëren van werken voor muren van grote gebouwen. In de decennia die volgden, werden deze in opdracht vervaardigde werken een substantieel onderdeel van zijn oeuvre.

3.4 Kleur

Vanaf 1953 intensiverde Kelly's kleurgebruik in toenemende mate.⁹⁶ In de navolgende jaren zou Kelly ontdekken dat het bereiken van de juiste kleur voor hem een intuïtief proces was, waarin hij zijn ogen moest vertrouwen. Grynsztejn duidt Kelly's bewuste kleurgebruik terecht aan als een intensieve betrokkenheid in het aanbrengen van kleur op het oppervlak.⁹⁷ De beschreven methodes geven hiervan inderdaad een concreet beeld. De kleuren zijn specifiek en heel direct en daarmee uitdrukkelijk niet expressief, symbolisch, associatief of illusionistisch. Kleur gebruikte Kelly in samenwerking met lijn, omgeving en vorm. De aangebrachte verflagen toonden Kelly's vaardigheid in het aanbrengen van laag op laag van matte olieverf. Met deze techniek wilde hij vooral vlakheid bereiken. Elke laag moest minstens een week drogen, net zolang tot hij de samenhang, dichtheid, kleur en helderheid had weten te bereiken die hij nastreefde. In 2012 lichtte Kelly dit proces als volgt toe:

⁹⁴ A. Temkin 2013, p. 20, 21.

⁹⁵ T. Paik 2014, p. 47. Het citaat komt uit een interview uit 1991 door Paul Taylor, 'Ellsworth Kelly: Talking to America's most colorful artist'.

⁹⁶ T. Paik 2015, p. 124, 125. In zijn schilderij *Spectrum I* dat hij in 1953 nog in Frankrijk had voltooid, blijkt deze intensivering van kleurgebruik duidelijk. Er is een opeenvolging door het kleurenspectrum te zien die begint met geel, waarna tonen van groen, blauw, paars, violet, magenta, rood en oranje volgen om weer te eindigen met geel. Op een doek had Kelly verticale kleurstrepen aangebracht. In deze eerste poging tot het creëren van een vloeiende overgang van de kleuren van het spectrum ontdekte de kunstenaar dat hij hier nog ver van was verwijderd. Opvallend genoeg voegde Kelly met magenta een door hem zelf gekozen, nieuwe kleur toe, een zogenaamde extra spectrale kleur, dat wil zeggen een kleur die niet in het elektromagnetisch spectrum voorkomt.

⁹⁷ M. Grynsztejn 2002, p. 14.

I have to wait a week to let dry the paint. Oil takes that long, sometimes longer. I don't like acrylic because you can't get the density of color. And with each coat of oilpaint the surface gets better and richer.⁹⁸

Dat hij hier nauwgezet kleuren mengde die afzonderlijk primaire en secundaire kleuren benaderden maar er toch van afweken en bovendien extra verf toevoegde om hiermee als het ware een - door de zon veroorzaakte - helderheid te bereiken, is tekenend voor zijn constant gebleven aandacht voor de kracht en werking van kleur.⁹⁹ Dat hij in dit proces zeer behoedzaam te werk ging en wilde benadrukken dat iedere kleur als het ware werd 'gevonden' elke keer dat hij een schilderij maakte, lijkt weinig verbazing te wekken. Hoewel het schilderproces van Kelly over het algemeen niet zichtbaar was in het eindresultaat, hechtte Kelly eraan dat de kleur moest worden geschilderd *in the moment*, terwijl zijn geest nog was gericht op het schilderij waarvan de kleur deel zou gaan uitmaken.¹⁰⁰

In de genoemde *Chatham Series* waren in geen enkel werk twee kleuren gelijk. De door Kelly in deze reeks toegepaste kleuren waren zwart, rood, geel, blauw en groen. Kelly's voorkeur voor deze kleuren kwam in zijn project *Line, Form and Color* van twintig jaar eerder ook al tot uitdrukking. Deze keuze heeft zijn kleurenpalet in de jaren daarna enorm bepaald. Volgens Temkin zou Kelly's kleurgebruik en selectiemethode kunnen worden aangeduid als *idiolect*, een persoonlijk getint taal (=kleuren)-gebruik, dat Kelly min of meer onderscheidde van gebruikers van dezelfde taal.¹⁰¹

⁹⁸ <http://www.nytimes.com/2012/01/22/arts/design/ellsworth-kelly-explorer-of-shape-line-and-color.html>, geraadpleegd op 5 augustus 2017. Het betreft een citaat uit een interview van Carole Vogel met Kelly dat in de New York Times van 20 januari 2012 in het artikel *True to his Abstraction* werd gepubliceerd.

⁹⁹ M. Grynsztejn 2002, p. 14.

¹⁰⁰ A. Temkin 2013, p. 25, 26. De penseelstreken die vaag te zien zijn op de werken uit de *Chatham Series* zijn enkel bedoeld om aan te geven dat het om handwerk gaat en zijn door Kelly dus niet bedoeld als expressief gebaar. De werking van de schilderijen uit de serie ligt in de eerste plaats in de relatie tussen de panelen. Zoals Temkin zelf in een persoonlijke ontmoeting met Kelly aan de kunstenaar aangaf: It takes skill to make the look of the paintings suggest that they require no skill to make.

¹⁰¹ A. Temkin 2013, p. 16. Temkin heeft deze kwalificatie overgenomen van kunsthistoricus Harry Cooper.

4. The Seen World in de schilderkunst van Kelly

4.1 De vertaling van de visuele wereld in Kelly's vroege werk

In de talloze essays en artikelen die zijn geschreven over de opvallende carrière van Kelly is het commentaar van de kunstenaar op 'de manier waarop hij de wereld zag' uitgebreid aan de orde gekomen. De visuele ervaringen die inspiratiebron zijn geweest voor zijn unieke werken hebben een prominente plaats in de literatuur over het oeuvre van Kelly ingenomen.¹⁰²

Kelly ontwikkelde al vanaf zijn beginjaren zijn eigen methode om de verbinding met het door hem 'geziene', *the seen world*, te maken in zijn abstracte werk. Omdat hij altijd terugviel op wat hij zag, werd hij - zoals hij zelf regelmatig aangaf - bevrijd van de druk om iets nieuws te ontdekken.¹⁰³

Om duidelijk te maken wat die weergave van de visuele werkelijkheid in het vroege werk van Kelly inhield, zullen een aantal concrete werken uit het begin van Kelly's carrière nader worden bekeken en besproken. Het gaat hier om werken uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw.

Representatief voor de vertaling van de waargenomen werkelijkheid in een vroeg abstract schilderwerk van Kelly is allereerst *Train Landscape*. Het betreft een vierkant schilderij dat Kelly in 1953 maakte en dat is opgebouwd uit drie monochrome panelen van gelijke grootte (afb. 28). Kelly zelf gaf dit werk in eerste instantie de titel *French Countryside from train window*. Door een overgeleverd schetsboek en het ondubbelzinnige commentaar van de kunstenaar zelf, is bekend hoe dit werk tot stand is gekomen. Terwijl hij in 1953 een treinreis van Parijs naar Zürich maakte en uit het raam keek, zag hij in de verte de velden van het Franse platteland waarvan de kleuren aan zijn ogen voorbijschoten. Door het raam - dat eigenlijk functioneerde als een soort lijst - was hij in staat om de verschillen tussen de tinten en kleurschakeringen van de akkers waar te nemen. De kleuren leken te verschijnen als gescheiden delen. In zijn schetsboek noteerde hij de schakeringen van de kleuren in eenvoudige, driedelige diagrammen. In het eerste diagram noteerde Kelly beschrijvingen van enkel de kleur (*earth brown variance/lighter brown/earth brown*). In het tweede diagram koos hij ervoor om slechts het onderwerp te vermelden (*sky/earth/lettuce*). In het laatste diagram refereerde hij aan beide, in een snelle vertaling tonend van wat hij zag, gekenmerkt door de vloeibaarheid tussen kleur en onderwerp: *lettuce/green (bluish/silver (light))/earth raw umber + white* (afb.29).¹⁰⁴ Terug in zijn atelier werkte hij de schets uit door te spelen met de kleurvariaties door middel van een collage. Deze verkenningen leidden uiteindelijk tot een afgerond schilderwerk, een polyptiek van drie horizontale panelen van identieke grootte, dat in de basis de laatste van de geschetste diagrammen volgde. Kelly kwam uit op een abstract schilderwerk vanuit een directe - in dit geval door hem zelf ook woordelijk

¹⁰² S. Whitfield en R. Steiner 2006, p. 1.

¹⁰³ T. Paik 2015, p. 214.

¹⁰⁴ T. Paik 2015, p. 41, 42.

vastgelegde - visuele ervaring. Het werk probeerde niet slechts de kleuren te vangen die Kelly had waargenomen, maar ook het voortschrijden van de tijd in de trein. Hierdoor ontstond eigenlijk een vertaling van een lange duur in courante kleur. Hoewel enkele penseelstreken in werken van Kelly soms zichtbaar bleven, werd het aantoonbare bewijs hoe hij een schilderij had weten te maken doorgaans heel bewust weggelaten. Ook in dit werk koos Kelly er bewust voor om de sporen van het ontstaansproces van het werk grotendeels te vermijden.¹⁰⁵

Yve-Alain Bois en Sarah Lees gaan eveneens in op een aantal andere aspecten die bij het ontstaan van *Train Landscape* een rol hebben gespeeld. Zo stelt Bois in 2014 dat Kelly - evenals de door de kunstenaar bewonderde Claude Monet (1840-1926) - de horizon bewust achterwege liet.¹⁰⁶ Waar Coplans in 1972 nog meldde dat in de literatuur van collega's, Kelly zelden aan Monet werd gekoppeld¹⁰⁷, is Kelly's waardering voor Monet in de meer recente kunsthistorische literatuur overigens op meer plaatsen als belangwekkend naar voren geschoven.¹⁰⁸ Als Kelly zich inderdaad door Monet liet inspireren, kan diens werk mogelijk als tweede bron van *Train Landscape* worden aangemerkt. Bekend is dat Kelly direct in contact kwam met het werk van Monet tijdens zijn verblijf in Frankrijk. In 1952 bezocht Kelly het atelier van de Franse kunstenaar in Giverny in Frankrijk, waardoor hij geïntrigeerd raakte door diens late werk. In het bijzonder wordt Kelly's reactie op het aanschouwen van Monets waterlelie-schilderijen *Nymphéas* in de literatuur gememoreerd (afb. 30), een inspiratiebron die zou leiden tot zijn eerste monochrome werk *Tableau Vert* dat hij de dag na het atelierbezoek schilderde (afb. 31).¹⁰⁹ De verklaring die Kelly hierover in 2001 gaf is veelzeggend:

And there they all were. There must have been fifteen enormous paintings, twenty feet long. I was very impressed. I had never seen painting like this: overall compositions of thickly applied oil paint representing water with lilies, with no skyline. I felt that these works were beautiful, impersonal statements. The day following, I painted *Tableau Vert*, my first monochrome. I had already made works with many color panels, but to make one color on a canvas was a challenge. Monet's last paintings had a great influence on me, and even though my work doesn't look like his, I feel I want the spirit to be the same.¹¹⁰

Kelly haalde tien jaar later in een interview overigens zelf ook Vincent van Gogh (1853-1890) aan als visuele inspiratiebron voor *Train Landscape*. Een van diens werken werd hem al op twaalfjarige leeftijd door een lerares getoond. Het betrof een schilderij gemaakt in Arles van een in de verte

¹⁰⁵ T. Paik 2015, p. 42.

¹⁰⁶ Y.A. Bois en S. Lees 2014, p. 51.

¹⁰⁷ J. Coplans 1972, p. 85.

¹⁰⁸ R. Shiff, 'That Will Be That', in: T. Paik 2015, p. 191; Y.A. Bois en S. Lees 2014, p. 5, 13, 51; T. Paik 2015, p. 22, 45

¹⁰⁹ Y.A. Bois en S. Lees 2014, p. 5.

¹¹⁰ Y.A. Bois en S. Lees 2014, p. 9.

verdwijnend landschap met velden van verschillende kleuren. De lerares stimuleerde hem om buiten iets soortgelijks te schilderen. Kelly probeerde het maar was niet tevreden en kon zich later niet herinneren of hij op aandringen van de lerares opnieuw een poging had gewaagd. Wel herinnerde hij nog precies de moeilijkheden die hij in die tijd had om ruimte op de juiste manier in zijn kunst te kunnen vertalen. Veel later - zo lichtte Kelly in het vraaggesprek toe - zag hij tijdens de eerdergenoemde treinreis van Parijs naar Zürich dezelfde soort velden, een ervaring die uiteindelijk leidde tot *Train Landscape* in de twee verschillende groentinten en een geelkleur.¹¹¹

Het is opmerkelijk dat Kelly in het jaar van ontstaan van *Train Landscape* meer collages met dezelfde opbouw maar in andere kleuren maakte. Het is niet waarschijnlijk dat deze allemaal gebaseerd zijn geweest op iets dat Kelly werkelijk in de wereld had waargenomen.¹¹² Het lijken vooral studies te zijn geweest die voortkwamen uit Kelly's gewekte interesse in de interactie van kleuren. De conclusie lijkt dan ook gerechtvaardigd dat Kelly zijn visuele ervaring in de trein heeft gebruikt als meest directe bron voor de creatie van *Train Landscape* maar dat op de achtergrond diverse andere factoren een rol hebben gespeeld in het ontstaan van dit werk in de eerste helft van de jaren vijftig van de vorige eeuw.

Het eerdergenoemde werk *Atlantic* uit 1956 is een tweede en eveneens helder en illustratief voorbeeld van Kelly's vroege vertaling van de *seen world*, waarin Kelly eveneens de *figure and ground* relatie letterlijk ter hand nam (afb. 32). Hoewel de titel doet vermoeden dat het hier twee golven betreft, was de bron in een concrete ervaring gelegen die weinig van doen lijkt te hebben gehad met water. In de literatuur lijkt overigens geen verklaring te worden gegeven voor Kelly's besluit het werk deze titel te geven. Duidelijk is in ieder geval dat hij - op dezelfde wijze als bij *Train Landscape* - in deze fase van zijn kunstenaarschap in zijn betiteling nog naar herkenbare en concrete onderwerpen verwees. Verschillende kunsthistorische auteurs hebben getracht om zoveel mogelijk de originele bronnen van Kelly's werken te identificeren. Dat is begrijpelijk, aangezien het achterhalen van wat Kelly zo nu en dan vluchtig waarnam zeker een dieper inzicht geeft in de visie tot vervormen en omvormen die deze kunstenaar bezat. Het is boeiend om te ontdekken hoe hij ontwaarde wat hij

¹¹¹ M. Prather en M. Semff 2011, p. 220.

¹¹² Y.A. Bois 2015, p. 338-340. Y.A. Bois en S. Lees 2014, p. 54, 59. In dit verband stelt Bois in 2015 opnieuw de titel van *Train Landscape* ter discussie. Bekend is dat landschapsschilderkunst niet bepaald een favoriet genre van Kelly was; we komen landschappen dan ook niet vaak in zijn oeuvre tegen; Kelly heeft hierin slechts zeven werken expliciet als landschappen aangemerkt. In tegenstelling tot de uitlatingen in zijn publicatie uit 2014, ziet Bois nu in *Train Landscape* mogelijk toch een kenmerk aanwezig dat concreet naar het genre van landschapsschilderkunst verwijst: een lijn die toch voor een horizon zou kunnen doorgaan. Zoals Bois eerder vermeldt, blijft het de vraag of er wel sprake is van een horizon in *Train Landscape*. En zo ja, welke van de horizontale lijnen – allen van gelijke breedte – moet dan als zodanig worden aangemerkt? Verder oppert Bois dat Kelly in de tijd dat hij *Train Landscape* maakte de laatste versie van zijn reeks *Line, Form and Color* inmiddels gereed had. Hieruit zou kunnen worden afgeleid dat hij zijn hierbij opgedane ervaring bij het maken van het schilderij heeft gebruikt. Opvallend is dan ook dat hij in de reeks *Line, Form and Color* twee pagina's dezelfde formele opbouw kennen als die van *Train Landscape*. Evenzo is bekend dat Kelly de opeenvolgende driedelige structuur van *Train Landscape* al maanden in gedachten had voordat hij het werk in verf voltooide, omdat de laatste studie een collage in dezelfde opbouw en kleur betrof.

eigenlijk zag en welke stappen hij nam om deze observaties om te zetten in voltooide kunstwerken. Het feit dat Kelly werd geïnspireerd door de visuele wereld betekent echter niet dat het nodig is om al zijn iconografische bronnen één voor één op te sporen en te benoemen. Kelly zelf vond het behoud van een bepaalde geheimzinnigheid over hoe een werk tot stand was gekomen cruciaal.

Kelly verklaarde in 1991:

As we move, looking at hundreds of different things, we see many different kind of shapes. Roofs, walls, ceilings are all rectangles, but we don't see them that way. In reality they're very elusive forms. The way the view through the rungs of a chair changes when you move even the slightest bit- I want to capture some of that mystery in my work. In my paintings, I'm not inventing; my ideas come from constantly investigating how things look.¹¹³

Terwijl Kelly 's avonds per bus reisde om een vriend te bezoeken en een boek op schoot nam om te lezen, werd op de bladzijden het veranderende licht dat door het busraam scheen zichtbaar. Kelly zag continu veranderende patronen van zwarte en witte vormen op de gedrukte pagina's. Hij begon op deze pagina's contouren van de vormen te schetsen, waarbij de omtrek van de bladzijden het afbreken van de vormen bepaalde. De vormen die over twee bladzijden heen liepen, functioneerden uiteindelijk als een structurele indeling, die uiteindelijk uitmondde in het gelijknamige diptiek.¹¹⁴ Kelly legde in feite iets vluchtigs vast door het weergeven van twee lichtflikkeringen die langs een pocketboek voorbijtrokken. Met de eenvoud van dat licht gaf hij die waarneming van vluchtigheid en lichtheid uiteindelijk - in een schijnbare tastbaarheid verdeeld over twee panelen - weer. Het volgende citaat van Kelly sluit aan bij zijn ervaring rond het ontstaan van *Atlantic*:

I like to work from things that I see whether they are man-made or natural or a combination of the two (...) A lot of the earlier pictures were paintings of things I'd seen, like a window, or a fragment of a piece of architecture, or someone's legs, or sometimes the space between things, or just how the shadow of an object would look. The things I am interested in have always been there.¹¹⁵

Eerder werd al duidelijk dat Kelly's fundamentele interesse eveneens was gelegen in het herdefiniëren van zijn abstracte werk in zijn relatie tot de ruimte eromheen.¹¹⁶ Gaandeweg werd steeds duidelijker dat Kelly het talent had om de *figure and ground* relatie te ondermijnen, hetgeen hij in *Atlantic* al had gedaan. In dit werk bereikte hij door een optische verdraaiing van het oppervlak iets zeer essentieels.

¹¹³ T. Paik 2015, p. 115. Paik heeft het citaat van Kelly overgenomen uit: Charles Hagen, 'The Shape of Seeing: Ellsworth Kelly's Photographs,' *Aperture*, no. 125, p. 45. Eenmaal teruggekeerd in de Verenigde Staten richtte Kelly zich - in plaats van *already made* motieven - tot al aanwezige beelden in ansichtkaarten en vaststaande kleur- en vorm-sjablonen. Deze kon hij bewerken met vormen die hij eerder uit bijvoorbeeld kranten en tijdschriften had gehaald.

¹¹⁴ T. Paik 2015, p. 114.

¹¹⁵ M. Grynsteijn 2002, p. 9

¹¹⁶ D. Waldman 1996, p. 15.

Deze scheef ogende voorstelling kwam eenvoudigweg tot stand door de ordening die Kelly gebruikte. De kunstenaar construeerde hier twee tegen elkaar aanliggende panelen met ieder een kromme hoornvormige lijn die elkaar op het kruispunt van de panelen ontmoeten. De hoorns lijken op een soort armen die zich rond het paneel heen slaan en daarmee in de ruimte van de beschouwer doordringen. Door het geïmpliceerde gebruik van perspectief lijkt het - zoals Coplans terecht suggereert - dat het oppervlak als het ware richting de beschouwer wordt samengeperst. Hiermee is een ambigue combinatie van een vlakke vorm en een driedimensionale illusie ontstaan.¹¹⁷ Het lijkt er sterk op dat Kelly bewust een aantal aspecten in *Atlantic* samenbracht. Enerzijds verwees Kelly naar een visuele ervaring, die hij niet slechts schetsmatig en woordelijk reproduceerde maar eveneens vertaalde in een abstract schilderwerk. Anderzijds gebruikte Kelly dit werk om de beschouwer bewust in het werk te betrekken en de relatie tussen vorm en grond op scherp te stellen door tegelijkertijd het effect van vlakheid en driedimensionaliteit te bereiken.

Als laatste voorbeeld van de vertaling van *the seen world* in Kelly's vroege werk kunnen de kleurenreeksen van de *Spectrum* werken uit de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw worden genoemd. Zoals eerder gesteld was Kelly al op jonge leeftijd in aanraking gekomen met de kleurentheorie van Munsell. Zijn eerste concrete idee rond het uitwerken van een spectrum in een kunstwerk ontstond echter vroeg in de jaren vijftig. Het was Isaac Newton (1643-1727) die als eerste in 1666 het kleurenspectrum had ontdekt. Hierbij bewees hij dat zonlicht is samengesteld uit vele kleuren. Ook maakte hij duidelijk dat een driehoekig prisma van transparant materiaal zoals bijvoorbeeld glas, wit licht in kleuren kan breken maar ook dat deze kleuren op natuurlijke wijze waarneembaar zijn in een regenboog in de lucht. Newton deelde het spectrum in zeven kleuren in, te weten rood, oranje, geel, groen, blauw, indigo en paars.¹¹⁸ Drie eeuwen later vertaalde Kelly deze kleurenordering in zijn eigen reeks door deze aanvankelijk in dertien en later in veertien kleuren uit toe voeren, beginnend en eindigend met geel. Dit resulteerde in 1953 in het werk *Spectrum I* (afb. 33). Kelly zelf gaf in 2008 hierover aan: It is very difficult to do a spectrum because each color has to be the right red, the right purple, and they have to blend together.¹¹⁹ Hoewel de visuele wereld aan de basis ligt van Kelly's spectrumcreaties, geeft deze uitspraak duidelijk inzicht in andere inspiratiebronnen en motieven. Zijn interesse in de werking van kleur en licht lag ten grondslag aan Kelly's verlangen om een zo vloeiend mogelijke overgang tussen alle kleuren te bereiken. In de decennia die volgden bleef Kelly op dit onderwerp voortborduren, waarbij hij in veel gevallen varieerde in de uitvoering door bijvoorbeeld de afzonderlijke panelen samen te voegen zoals voor het eerst in *Spectrum II*, 1966-67 (afb. 34) te variëren in de afmetingen zoals in het monumentale

¹¹⁷ T. Coplans 1972, p. 65.

¹¹⁸ T. Paik 2015, p. 125.

¹¹⁹ T. Paik 2015, p. 124.

Spectrum VIII, 2014 (afb. 35) of in het aantal gebruikte kleuren zoals bijvoorbeeld in *Spectrum IV*, 1969 (afb. 36).

Al eerder is gesteld dat Kelly zich in de vroege jaren zestig van de vorige eeuw steeds meer toelegde op de zogenaamde *monochromes*: werken met verschillende losse panelen van pure kleur. Kelly was er in deze werken vooral op uit om de muur van de tentoonstellingsruimte als ondergrond voor kleur en vorm in te zetten.¹²⁰ Een verbinding met de zichtbare realiteit lijkt in deze monochrome schilderwerken echter lastig te maken. Desalniettemin danken ook deze schilderijen hun ontstaan aan Kelly's waarneming van de visuele wereld. Het waren vertalingen van zijn herinneringen van dingen die hij bij toeval had gezien. Kelly omschreef deze vertaalde herinneringen als *fragments of vision*, waarmee hij op de waarneming van een specifieke kleur, vorm of schaduw doelde.¹²¹ Ook de verbinding van persoonlijke observatie en volstreekte pure vorm - die de basis van de abstracties van Kelly zouden blijven - ontwikkelde zich dus al vroeg in zijn kunstenaarscarrière.¹²² De vraag is of het werk in de laatste vijftien jaar van Kelly's kunstenaarschap zich nog steeds kenmerkt door de vertaling van visuele waarnemingen of herinneringen daaraan.

4.2 De weergave van de visuele wereld in Kelly's recente werk

Wat is er te concluderen ten aanzien van de mate waarin Kelly's visuele waarnemingen van de externe wereld zijn meest recente schildercreaties hebben gevormd? Bij het beantwoorden van die vraag is het van belang om te achterhalen welke eventuele verschillen tussen het vroege en late werk hier centraal staan.

Allereerst is vast te stellen dat Kelly in de eenentwintigste eeuw minder direct vanuit de natuur ging werken. Met uitzondering van zijn bijzondere tekeningen van planten, was *nature* niet meer altijd een van zijn primaire inspiratiebronnen.¹²³ Daarnaast is het opvallend dat er al in 1969 een essentieel keerpunt was bereikt, toen Kelly tot de conclusie kwam dat een verandering nodig was in zijn beroepsmatige en sociale leven. Door in dat jaar New York te verlaten en elders een eigen atelier te betrekken, ontstond fysiek en mentaal meer ruimte. Hiermee kreeg Kelly de gelegenheid om terug te kijken op zijn leven en de inventaris van zijn carrière op te maken. Door de jaren heen had Kelly praktisch alles verzameld dat gerelateerd was aan zijn loopbaan. Dit betrof onder andere brieven, foto's, expositieaankondigingen en kalenders. Bekend is dat hij nu werd aangezet om door al het verzamelde materiaal te bladeren.¹²⁴ Het is opmerkelijk dat hij vanaf deze reflectie op zijn verleden zich bewust minder ging richten op het maken volledig nieuw werk. Het reflecteren mondde uit in een

¹²⁰ R. Fuchs 2015, p. 111.

¹²¹ T. Paik 2015, p. 20.

¹²² R.A. Axsom 2005, p. 12, 13.

¹²³ M. Grynsztejn 2002, p. 13.

¹²⁴ T. Paik 2015, p. 200, 201.

ordering van meer dan achthonderd kleinschalige tekeningen en notities, die waren bedoeld als voorbereidende studies voor inmiddels gereed werk en nu konden worden ingezet als studies voor eventueel nieuw werk. Volgens Paik moet dit proces van herbezinning op de restanten van zijn artistieke verleden onthullend voor Kelly zijn geweest. Hij ontdekte hierbij namelijk overeenkomsten en herhalingen in vorm, zoals de voortdurende terugkeer van de curvevorm en platte vlakken van gekleurde rechthoeken.¹²⁵ Uit het visuele archief kwam eveneens duidelijk naar voren hoe Kelly voortdurend terug had gekeken naar eerdere ideeën voor kunstwerken om zichzelf daarmee tot nieuwe uitgangspunten te brengen. Hij had als het ware onbewust maar continu al de praktijk van de terugkeer naar vroegere uitgangspunten gevolgd. Hierbij liet hij sommige voorkeuren soms voor wat ze waren, door zich op bijvoorbeeld nieuwe - al dan niet door toeval waargenomen - vormen te gaan richten. Paik verwijst hier naar het feit dat Kelly zelfs op straat een vreemd voorwerp, dat hem fascineerde, kon ontdekken. Als voorbeeld noemt Paik een geplette sigarettenwikkel, waarvan de bovenste hoek omgevouwen was: een zanderige, vuil geworden, witte driehoek tegen een rode kleur. Vele jaren later, in 2002, keerde hij terug naar dit idee, toen hij een grootschalige versie van de sigarettenwikkel maakte.¹²⁶ Vanaf het einde van de jaren zestig werd dus concreet duidelijk dat Kelly zijn werk minder frequent op een onlangs waargenomen visuele werkelijkheid baseerde. In plaats daarvan richtte hij zich gaandeweg steeds vaker op de uitgebreide voorraad van vormen uit zijn oudere schetsen of eerdere werken. Kelly heeft begin jaren negentig deze werkwijze verklaard door te stellen dat zijn schilderwerk over de herinneringen van dingen placht te gaan.¹²⁷ In de loop van de tijd heeft het merendeel van zijn creaties deze verklaring in vorm en kleur als het ware toegelicht. Over het ontstaansproces van zijn schilderwerken zei Kelly in 1992:

I work from drawings and sometimes collage: the drawing always comes first and then collage later because it is easier to think about color that way. I usually let them lie around for a long time (...) And then when I do the painting (...) sometimes I stay with the sketch, sometimes I follow the original idea (...) but most of the time there have to be adjustments during the painting. Through the painting of it I find the color and I work the form and play with it and it adjusts itself.¹²⁸

Om de vraag te beantwoorden of Kelly deze zojuist besproken praktijk van het terugkeren naar eerder gebruikte ideeën, vormen en kleuren gedurende de rest van zijn carrière is blijven voortzetten, is het allereerst nuttig om de *Spectrum* reeks nog eens verder te bestuderen en het recente werk *Spectrum VIII* uit 2014 onder de loep te nemen (afb. voorblad, 35). Bekend is dat Kelly in 1966 - dus dertien jaar nadat *Spectrum I* het levenslicht zag - met het werk *Spectrum II* (afb. 34) voor het eerst terugkeerde naar zijn spectrumconcept. In de tussentijd had Kelly ruim tweehonderd schilderijen

¹²⁵ T. Paik 2015, p. 200, 201.

¹²⁶ T. Paik 2015, p. 202.

¹²⁷ T. Paik 2015, p. 213. Dit citaat van Kelly dateert uit 1992.

¹²⁸ M. Grynstejn 2002, p. 14.

geproduceerd waarin zich zijn aandacht voor de *figure and ground* relatie had gemanifesteerd.¹²⁹ In 1969 - greep Kelly in het werk *Spectrum IV* voor het eerst echt terug op de allereerste versie (afb. 36). Vijfendertig jaar later, inmiddels in de eenentwintigste eeuw, zou Kelly voor de laatste maal terugkeren naar zijn eerste *Spectrum* variant die hij al in 1953 in Frankrijk had gerealiseerd.

In 2012 kreeg Kelly de uitnodiging om een nieuw werk voor het Auditorium van Fondation Louis Vuitton in Parijs te maken. Dit door architect Frank Gehry (1929) ontworpen gebouw werd opgebouwd uit twaalf glazen daken die met enige fantasie aan zeilen doen denken (afb. 37). Deze daken - met elk een eigen grootte en vorm - waren samengesteld uit ruim 3600 glazen panelen op houten spanten. Hierdoor liet Gehry een zeer transparant en licht gebouw ontstaan, waarin - mede door de vijver waaraan het gelegen is - niet alleen het licht uit de lucht wordt weerspiegeld maar ook dat wat in het water wordt weerkaatst. Ook in het Auditorium van het gebouw valt een grote hoeveelheid licht binnen. Nu het hier een opdracht voor een gehoorzaal betrof had Kelly niet alleen met de visuele lichtaspecten maar ook met akoestische effecten rekening te houden. Hij besloot voor de begane grond en het podium een groep van gekleurde panelen van verschillende grootte te maken (afb. 38). Een speciale stof stelde Kelly in staat precies die kleuren te gebruiken die hij wenste en tegelijkertijd het geluid volledig tot zijn recht te laten komen; het kon met deze stof zelfs tot het oppervlak van het paneel doordringen. Kelly was zich er terdege van bewust dat het publiek zich door de ruimte zou bewegen en langs de muren zou lopen waarop zijn schilderijen zouden komen te hangen. Hij maakte de panelen daarom zo dun en tegelijkertijd zo groot mogelijk. Hiermee zou voor de beschouwer een visueel effect ontstaan waarin de ruimte van de zaal zou worden betrokken: de monochrome panelen werden tot voorgrond van de architectonische ruimte die als het ware tot achtergrond werd bestemd. Voor de hoge rechthoekige wand creëerde hij het gele paneel, voor de andere muren koos hij blauw, groen, rood en paars als kleuren voor de panelen. Deze kleuren waren onderdeel van het palet dat hem, zoals gezegd, al zo lang boeide en bezigheid. Pas nadat de panelen op de ervoor bestemde muren waren geplaatst, besloot Kelly om eveneens een monumentaal werk met de functie van toneelgordijn te maken. Het lijkt niet toevallig dat hij hiervoor een spectrum koos.¹³⁰ Zoals hij hierover in 2014 verklaarde:

I proposed the only solution which, in my opinion, would be suitable, given the architectural elements of the room and my colour panels, and that was one of my *Spectrum* works. My first *Spectrum* dates from 1953, when I was in Paris. In *Spectrum I* (...) I painted a sequence of colors in regular vertical lines,

¹²⁹ T. Paik 2015, p. 125. Deze terugkeer naar het kleurenspectrum leidde allereerst in 1966 tot *Spectrum II*, een werk van bijna zes bij ruim twee meter bestaande uit dertien samengevoegde panelen. In dit grote horizontale polyptiek gebruikte Kelly hetzelfde kleurenschema als in zijn eerste versie uit 1953.

¹³⁰ <http://www.dearchitect.nl/architectuur/nieuws/2014/10/museum-voor-fondation-louis-vuitton-101123425>, geraadpleegd op 29 juli 2017. Het gebouw is opgebouwd uit witte bouwblokken waaraan Gehry zelf heeft gerefereerd met de term 'ijsbergen'.

divide into 13 parts. *Spectrum VIII* is the most recent variation in this series of linear spectrums, and features just 12 colours.¹³¹

Het leidde in 2014 tot een imposant schilderwerk dat in deze meest recente uitvoering een indrukwekkende afmeting van bijna zes bij zes meter heeft en een permanent onderdeel van de collectie vormt (afb. voorblad, 35). Opvallend genoeg liet Kelly in dat jaar opnieuw een kleur in de reeks weg en gebruikte daarmee nu twaalf kleuren; waarschijnlijk hield zijn streven naar een vloeiende overgang van kleuren hem in de eenentwintigste eeuw nog steeds bezig.

Met de *Spectrum* reeks wordt een aantal zaken duidelijk. Enerzijds baseerde Kelly zich in deze werken zoals gezegd op een visueel fenomeen dat hij al eerder had verkend te weten een spectrum. Het is daarbij niet onwaarschijnlijk dat hij met het gebruik van de kleurenreeks van het spectrum wilde anticiperen op het moment dat in de transparante ruimte het binnenvallende licht via het glazen dak in dezelfde kleuren gebroken zou kunnen worden. Tegelijkertijd ging hij een stap verder door een kunst te maken, die niet een gelijkenis tot stand bracht maar desondanks de elementen van waargenomen ervaring vasthield door middel van vorm en tint. Kelly wilde ook in deze werken de waargenomen werkelijkheid niet herkenbaar representeren maar onderzoeken hoe zijn kunst deze waargenomen ervaring zou kunnen behouden en in vorm en kleur zou kunnen weergeven.¹³² Eveneens valt op dat Kelly in de monochrome panelen van het Auditorium een aantal van de kleuren van *Spectrum VIII* herhaalde, waarmee tussen Kelly's werken in deze ruimte een onderlinge interactie tot stand kwam. Waar Kelly in de eenentwintigste eeuw dus opnieuw teruggreep op een idee dat eerder was ontstaan en uitgewerkt, deed hij dit tegelijkertijd in reactie op de omgeving, de transparante architectuur van Gehry. De conclusie kan dan ook zijn dat Kelly's streven om zijn werk een geïntegreerd onderdeel van de omgeving te laten zijn en de beschouwer in deze visuele ervaringen te kunnen betrekken, met deze opdracht voor Foundation Louis Vuitton werd beloond. Ook in dit opzicht keerde Kelly met *Spectrum VIII* terug naar zijn aloude ambitie om zijn schilderkunst met de architecturale ruimte te verenigen. De laatste fase van Kelly's carrière toonde dus vooral de invulling van zijn wens om grote schilderijen als publieke werken te maken waarin hij schilderkunst en architectuur kon laten samensmelten. Bij de invulling van deze opdrachten koos hij voor een variatie aan benaderingen en een specifieke respons ten aanzien van bepaalde locaties (afb. 39). Zoals Kelly het zelf in 2009 omschreef:

I don't want my pieces necessarily to be statements.

I want them to be fluid, somehow, to relate to all the elements around them.

I don't want them to be an end in themselves.¹³³

¹³¹ http://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/oeuvres/colored_panels_redyellowbluegreenviolet.html, geraadpleegd op 29 juli 2017.

¹³² T. Paik 2015, p. 214.

¹³³ G. Garrels, 'Painting and Architecture', in: T. Paik 2015, p. 324.

In de kunsthistorische literatuur worden talloze andere voorbeelden aangedragen van werken van Kelly uit de eenentwintigste eeuw die tonen dat zijn herinneringen uit het verleden zich mengden met die van het heden. Zo verwijst Paik naar een aantal relevante schilderijen die teruggrijpen op schetsen en collages die Kelly al in de zestiger jaren van de vorige eeuw maakte.

Zo is *Gold with Orange Reliefs* uit 2013 in veel opzichten een directe verwijzing naar een collage uit de zestiger jaren van de vorige eeuw, getiteld *Orange Forms on Gold* (afb. 40, 41).¹³⁴ Kelly had het kleine werk uit 1962 nooit uitgewerkt als schilderij en ontdekte zijn collage een aantal jaren geleden bij het doorbladeren van zijn archieven. Het is formeel niet bekend waarom Kelly destijds de oorspronkelijke studie niet heeft omgezet in een schilderij. Dat hij dit in deze late fase van zijn kunstenaarsbestaan wel deed, hoeft echter weinig verbazing te wekken. Het is zoals gezegd immers bekend dat Kelly al decennia eerder was begonnen met het zich toe-eigenen van eerdere ontwerpen in latere werken. Robert Storr doet de enigszins twijfelachtige suggestie, dat dit uitstel vooral te wijten zou zijn aan het verschil tussen het maken van iets en het in staat zijn er nieuwe elementen in te herkennen en te accepteren. Hiervan uitgaande zouden gemakkelijk oude afbeeldingen opnieuw kunnen verschijnen als nieuwe werken.¹³⁵ Zij zouden daarmee - zo luidt de enigszins complexe redenering van Storr- als het ware als ‘de onvermijdelijke uitkomst van herkenbare soortgelijke voorgangers’ kunnen worden gezien. Hiermee zou hun actuele ontstaan als het ware bewijzen dat de onvermijdelijkheid van deze herhaling in eerste instantie amper duidelijk was voor de kunstenaar zelf.¹³⁶ Het is de vraag of met deze bewering recht wordt gedaan aan Kelly’s intenties, die zelf regelmatig de link naar zijn verleden aanhaalde en in de praktijk van zijn kunstenaarschap toepaste. Kunnen we dan stellen - zoals Storr aansluitend doet - dat deze vertraagde aanpassing tot een van de minst voorspelbare aspecten van het creatieve wordingsproces kan worden gerekend?¹³⁷ In algemene zin is die premisse misschien terecht, maar ten aanzien van Kelly is het minder waarschijnlijk dat deze uitspraak opgeld doet. Het is niet aannemelijk dat Kelly zich onvoldoende realiseerde dat hij zijn schetsen en collages kon omvormen tot monumentaal schilderwerk. Het lijkt eerder verdedigbaar dat Kelly in zijn latere kunstuitingen bewust bleef teruggrijpen op zijn kunst uit het verleden. In het eerdergenoemde interview met Marla Prather uit 2011 gaf Kelly onomwonden aan:

My drawing style developed over the years so that in my painting I could continue to invent. I want to make voluptuous drawings. I want them to have clarity. I want them to be enjoyable to look at but not that easy. (...) When you’re starting to investigate, you never end. You never get to the bottom.¹³⁸

¹³⁴ T. Paik 2015, p. 215.

¹³⁵ R. Storr, ‘Starting Out-Starting Over’, in: T. Paik 2015, p. 89.

¹³⁶ R. Storr, ‘Starting Out-Starting Over’, in: T. Paik 2015, p. 89.

¹³⁷ R. Storr, ‘Starting Out-Starting Over’, in: T. Paik 2015, p. 89.

¹³⁸ M. Prather en M. Semff 2011, p. 224.

Een ander tekenend voorbeeld van zijn recente werk is het *Blue Relief over Yellow*, dat Kelly in 2014 voltooide (afb. 42). Op het eerste gezicht lijkt dit een onregelmatig en meer afwijkend schilderij dan we doorgaans van Kelly gewend zijn. Een opgeheven blauwe vorm als een soort symbool van oneindigheid is gepositioneerd op een gele, bijna citroenkleurige ondergrond. In dit geval lijkt Kelly direct te hebben geput - zoals hij eigenlijk de laatste decennia vrij consistent heeft gedaan - uit de reeks van formele mogelijkheden die al in zijn vroegere tekeningen en collages waren aangelegd. Het schilderij kopieert de kleur en het formaat van de collage *Blue Form on Yellow*, die Kelly in 1962 had gemaakt (afb. 43). De langgerekte, onregelmatige, achtvormige figuur - die eigenlijk zo opvallend in contrast lijkt te staan met de meestal door Kelly gebruikte vloeiende curves - correleert praktisch geheel met de vorm van het origineel uit de zestiger jaren. Daarin zijn kleine haperingen zichtbaar die waarschijnlijk zijn veroorzaakt door het onvaste handmatige knipwerk. Opvallend genoeg heeft Kelly de titel van het recente werk wel veranderd, hetgeen hij bij het hergebruiken van eerdere thema's, vormen of composities - met uitzondering van de toevoeging van een nummer zoals in de *Spectrum* serie - niet consequent deed. Soms kwamen onder dezelfde titel totaal verschillende werken tot stand (afb. 44, 39). Kelly presenteerde echter ook sterk gelijkende werken onder een andere titel. Terwijl sommige titels van Kelly's werken enige conceptuele betekenis en andere geen enkele specifieke duiding kenden, betitelde hij vooral in zijn beginperiode ook schilderwerken die concreet het onderwerp aangaven, zoals bijvoorbeeld de werken *Byzantine Head I* uit 1948 (afb. 45) en *Kilometer Marker* uit 1949 (afb. 46).¹³⁹

Ook in de trapezevorm die Kelly in 1947 benutte en in 2003 herhaalde (afb. 47) komt de relatie tussen vormen uit vroeg en later werk overduidelijk naar voren.¹⁴⁰ Grynsztejn noemt daarnaast een ander representatief voorbeeld van duidelijk aan elkaar gerelateerd vroeg en laat werk: de studie uit 1949 van een rij bomen die in de Seine werden gereflecteerd en een volgens haar uitgesproken relatie met de glijdende wig-vorm uit *Red Curves* uit 1996 (afb. 48, 49).

In dit verband kan ook gewezen worden op het werk *Blue Curves* (afb. 50) dat in 2009 tot stand kwam. Het lijkt gerelateerd te zijn aan een werk uit 2004 getiteld *Two Curves* (afb. 51). Deze beide schilderijen markeren een terugkeer naar Kelly's vrije curves. Bekend is dat Kelly deze weelderige en bijna sensuele vormen begon te schilderen na zijn terugkeer in New York in het midden van de jaren vijftig van de vorige eeuw. Ruim tien jaar later had hij deze grotendeels laten varen toen hij met zijn meer radicale curvevormen aanving. Kelly lijkt met *Blue Curves* in 2009 in de eenentwintigste eeuw zijn verleden opnieuw te hebben geëxploiteerd, geïnspireerd door een collage die hij in 1956 had gemaakt (afb. 52).

¹³⁹ T. Paik 2015, p. 29, 42.

¹⁴⁰ M. Grynsztejn 2002, p. 13

Briony Fer beschouwt Kelly's gewoonte om terug te keren naar een voorraad van vormen uit het verleden na een uitstel van tientallen jaren ook wel als 'het gooien van de knuppel in het kunsthistorische hoenderhok'. Vaste aannames rond de chronologie in het werk maar ook de vermeende zekerheid dat de betekenis van kunstwerken gerelateerd is aan de tijd van het ontstaan, lijken ermee in eerste instantie inderdaad op losse schroeven komen te staan. De vraag is echter of Kelly's recente werken wel volledig kunnen worden losgemaakt van de oorspronkelijke tijd van ontstaan, zoals Fer eveneens beweert.¹⁴¹ Fer gaat nog verder door te suggereren dat Kelly de beschouwer heeft willen uitdagen om na te denken over de vroege en late periode van zijn schilderkunst. Die redenering is niet heel waarschijnlijk maar de constatering dat Kelly in zijn schilderijen historische fragmenten uit het verleden liet terugkeren om het heden te vormen is, lijkt op zichzelf juist.¹⁴² De term 'toe-eigening uit eerder eigen werk' - door Grynsztejn ook wel treffend omschreven als *self-appropriation* - is meer van toepassing en kan inderdaad misschien als een door Kelly verworven recht worden beschouwd. Zijn decennialange verfijning van een persoonlijke en onderscheidende visuele taal geven voor die toegekende kwalificatie zeker een gefundeerde basis. Zijn artistieke loopbaan wordt in de visie van Grynsztejn eigenlijk niet zozeer gekenmerkt door een typische vooruitgang in de tijd. De voortgang in zijn kunstenaarsbestaan lijkt bij Kelly eerder als 'a-chronologische complex' te kunnen worden omschreven, hetgeen terecht zou kunnen verwijzen naar wat Grynsztejns noemt *Kelly's strikingly early maturation of vision and program*.¹⁴³

Kelly bleek tot het einde van zijn leven opmerkelijk productief in zijn levenslange onderzoek van vorm, vlak en kleur. Temkin liet zich hierover als volgt uit: You might think, at this point, he would have exhausted these formats or colors or ideas, but the answer with these last paintings is a resounding *no*.¹⁴⁴ Een voorbeeld van een van de allerlaatste werken van Kelly uit de eenentwintigste eeuw is *Red Blue Green* (afb. 53) dat hij in 2015, het jaar van zijn overlijden, nog maakte. Dit nog niet eerder geëxposeerde werk is in de zomer van 2017 postuum tentoongesteld en laat duidelijk en onmiskenbaar zien dat Kelly tot het laatste moment voortborduurde op eerder geziene en gebruikte vormen (afb. 54, 55).

¹⁴¹ B. Fer 2015, p. 11.

¹⁴² B. Fer 2015, p. 11.

¹⁴³ M. Grynsztejn 2002, p. 13.

¹⁴⁴ <https://www.nytimes.com/2017/05/03/arts/design/ellsworth-kelly-last-paintings.html>, geraadpleegd op 5 augustus 2017. Dit citaat van Temkin komt uit het voorwoord van de tentoonstellingscatalogus naar aanleiding van de postume expositie van de laatste werken van Kelly *Ellsworth Kelly Last Paintings* van 5 mei tot 24 juni 2017 in Matthew Marks Gallery, New York. Het is tevens gepubliceerd in het artikel *Ellsworth Kelly; Abstract to the End* door Hilarie M. Sheets in de New York Times van 3 mei 2017.

Conclusie

Na het bestuderen van achtergronden en werken van Ellsworth Kelly kunnen een aantal relevante conclusies worden getrokken over Kelly's vertaling van visuele waarnemingen en ervaringen in zijn schilderpraktijk van de eenentwintigste eeuw.

Allereerst kunnen we concluderen dat de natuur - weliswaar in een wisselende frequentie - een motief is geweest dat Kelly's hele kunstenaarsbestaan heeft begeleid. Vooral de plantentekeningen die hij altijd is blijven maken, illustreren zijn verbondenheid met de visuele ervaring van de wereld. Een werkelijkheid die op het eerste gezicht in zijn schilderkunst afwezig lijkt.¹⁴⁵ Vanuit deze inspiratie door de natuur liet Kelly zijn werk ook vormen door de vele andere visuele waarnemingen in de werkelijkheid om hem heen. Kelly liet er in de eenentwintigste eeuw overigens weinig misverstand over bestaan. De overlapping van plantenbladeren die hem in eerste instantie tot een illusie van ruimte in zijn tweedimensionale schilderwerken had geleid, voerde hij in recent werk nog verder door: met het gebruik van verschillende doeken over elkaar heen werd het resultaat voor Kelly opvallend genoeg niet slechts abstract maar door de bereikte driedimensionaliteit volgens Kelly *real*.¹⁴⁶

Uit de bestudering van de *Spectrum* werken is duidelijk geworden dat bij het creëren van abstracte kunstwerken *the seen world* in het algemeen voor Kelly essentieel bleef. Ook in 2014 baseerde hij zich weer op een visueel fenomeen waarmee niet een gelijkenis tot stand kwam maar wel de elementen van Kelly's waargenomen ervaring door middel van vorm en tint werden vastgehouden.

Veelal ook werd een flits van wat Kelly toevallig had gezien in de fysieke wereld door hem opgepikt. Via vertaling en selectie vormde hij die toevallige waarneming om tot kunstwerk, door het isoleren van een bijzondere vorm, specifieke kleur of eigenaardig karakter.¹⁴⁷ Deze waargenomen visuele werkelijkheid kon zich in zijn werk op uiteenlopende manieren manifesteren. In het begin van zijn kunstenaarschap leek Kelly - in het vertalen van zijn visuele ervaring - nog nauw vast te houden aan de weergave van rudimentaire sporen. Hier gaf hij zijn visuele ervaring nog zichtbaar weer, zonder deze meestal volledig uit te werken, zoals bij de lichtflitsen in het genoemde werk *Atlantic*. Kelly verwees aanvankelijk naar het visuele moment van ervaren via de titel van het werk, zoals in *Train Landscape*. Dat Kelly zich bij de vervaardiging van zijn kunst veelal door meer dan een bron liet inspireren, is in de literatuur en de daarin opgenomen toelichtingen van de kunstenaar zelf eveneens voldoende aannemelijk geworden. Hoewel Kelly in de eenentwintigste eeuw dus nog steeds abstraheerde van de waargenomen realiteit, deed hij dit veelal op een minder zichtbare en directe manier.

¹⁴⁵ R. Fuchs 2015, p. 113.

¹⁴⁶ M. Prather en M. Semff 2011, p. 213.

¹⁴⁷ M. Grynsztejn 2002, p. 9.

Kelly streefde er voortdurend naar zijn werk te bevrijden van enige persoonlijke referentie. Hierdoor lijkt enige reserve op zijn plaats om bij het identificeren van zijn werk de oorspronkelijke inspiratiebron te willen achterhalen. Hoewel het ontdekken van zijn bronnen als het ware een handleiding kan zijn voor Kelly's manier van kijken naar de wereld en we zijn maakproces er beter door kunnen begrijpen, zou de betekenis van het werk er mogelijk onbedoeld door kunnen worden beperkt.¹⁴⁸ Daarbij is het zeker verdedigbaar te stellen dat, om Kelly's werk te vatten, het wellicht niet altijd nodig is om de mogelijke inspiratiebron te onthullen. Zoals Kelly vaak benadrukte: het gaat vooral om goed kijken. Door Grynsztejn wordt overtuigend naar voren gebracht dat Kelly's werken misschien wel een pleidooi vormen voor een meer primaire waarneming met de zintuigen. Een dergelijke perceptie zou een directe waarneming bevorderen.¹⁴⁹

Eveneens werd in de loop van de ontwikkeling van Kelly's kunstenaarschap duidelijk dat hij in zijn werk niet slechts een bepaald aspect van de realiteit wilde schilderen of symboliseren. Hij bleef er voortdurend op uit om nieuwe vormen te creëren die men in de kunst niet eerder op zichzelf had gezien. Zo koos hij vaak een specifieke vorm om deze dan vervolgens te veranderen in iets dat van hemzelf was.¹⁵⁰ Men zou kunnen spreken van vormen die hij als het ware wilde weergeven als het blad of de schaduw die hij ervoor als inspiratiebron had gebruikt.¹⁵¹

Opmerkelijk is dat 1969 een letterlijk en figuurlijk keerpunt voor Kelly bleek te zijn. Vanaf dat jaar greep hij steeds meer terug op bekende, vaak eerder toegepaste onderwerpen, vormen en thema's. Dit proces van het opnieuw bezien van de overblijfselen van zijn artistieke verleden, moet voor Kelly op dat moment in zijn loopbaan inderdaad opmerkelijk zijn geweest. Behalve overeenkomsten en herhalingen in de door hem in het verleden toegepaste vormen, ontdekte hij zijn voortdurende interesse in de curve. Tevens openbaarde zich zijn continue verbintenis met het platte vlak en de gekleurde rechthoek.¹⁵² Deze zogenoemde 'toe-eigening van eerder gemaakt eigen werk' zou Kelly tot het einde van zijn kunstenaarschap in 2015 bewust blijven hanteren. Zelf verklaarde Kelly hierover in 1992: My later paintings have all the early paintings inside them. An artist starts from an idea and builds on it.¹⁵³ Ook deze uitspraak lijkt heel direct van toepassing op zijn kunst met alle daarin gebruikte media. De - onder andere in de *Spectrum* reeks - in beeld gebrachte praktijk van het teruggrijpen op 'herinneringen van wat er eerder was' heeft Kelly ook in de eenentwintigste eeuw willen voortzetten. Hij tapte hierbij nog altijd zichtbaar uit een reserve van ideeën die hij gedurende de

¹⁴⁸ M. Grynsztejn 2002, p. 10.

¹⁴⁹ M. Grynsztejn 2002, p. 9.

¹⁵⁰ T. Paik 2015, p. 200, 201.

¹⁵¹ M. Grynsztejn 2002, p. 11.

¹⁵² T. Paik 2015, p. 201.

¹⁵³ T. Paik 2015, p. 213.

afgelopen zeventig jaar had weten te verzamelen. De bewering van Paik is dan ook terecht dat Kelly's artistieke loopbaan van bijna zeven decennia jaar de beschouwer nog altijd in de gelegenheid stelt om de beschreven overeenkomsten en samenhang in zijn kunstwerken te zien.¹⁵⁴

Kelly kan volgens Paik worden beschouwd als een kunstenaar die zich nooit lijkt te hebben afgewend van zijn meest belangrijke artistieke drijfveer - *an honesty of vision*. Hij bleef gedurende zijn gehele kunstenaarschap trouw aan de ideeën die zich voor het eerst vormden tijdens zijn verblijf als jonge man in Parijs en later New York. De herinneringen uit zijn leven - ervaringen tijdens zijn dienst in het Camouflage Bataljon, herinneringen aan schilderijen van oude meesters die hij in Boston, Massachusetts en in Parijs had gezien maar ook verhalen van kunstenaars die hij in Frankrijk had ontmoet - hadden zich opgestapeld in de tijd. Hierdoor werd Kelly letterlijk als kunstenaar gevormd en ontstond het werk dat hij tot het einde van zijn artistieke loopbaan maakte.¹⁵⁵ Het is terecht om te stellen dat Kelly nooit geheel in de pas van de kunstgeschiedenis heeft gelopen. Hij kan worden beschouwd als een pionier en een non-conformist, die gedurende meer dan een halve eeuw resoluut op zijn eigen pad bleef en die de kunsthistorische stromingen afwisselend ontweek en er mee overlapte. Zonder zelf verschillende stijlfasen volledig te hebben doorlopen, zijn er in Kelly's werk wel fasen te herkennen waarin hij aansloot op thema's of benaderingen die actueel waren, zoals bijvoorbeeld het eerder genoemde 'werken met toeval'. Kelly bleef er echter naar streven om vanuit geheel eigen uitgangspunten zijn intuïtieve werkmethode telkens hernieuwde vorm te geven.¹⁵⁶

Grynsztejn heeft Kelly treffend omschreven als een kunstenaar die gebruik maakte van een rijk, genuanceerd en continu gevarieerd instrumentarium met betrekking tot vorm, kleur en ruimtelijkheid. Kelly trachtte hiermee gedurende zijn gehele carrière met aandacht te reageren op en te improviseren naar aanleiding van zijn omgeving. Hierdoor wist hij tot het einde van zijn artistieke loopbaan in de eenentwintigste eeuw autonome voorwerpen te creëren.¹⁵⁷ Ook de grote werken die hij in de laatste fase van zijn leven - vaak in opdracht - maakte, sluiten aan bij de geheel eigen benadering die Kelly in zijn kunstenaarschap bleef volgen: oorspronkelijk geworteld in de reële wereld, keerden zijn creaties terug als volledig omgevormde entiteiten, veelal afgestemd op de ruimte waarin zij moesten worden geplaatst.¹⁵⁸

¹⁵⁴ T. Paik 2015, p. 213. De eerder aangehaalde trefzekere overeenkomst tussen de collage *Ground Zero* uit 2003 en dezelfde trapezevorm die hij als student in 1947 had gemaakt is in dat kader veelzeggend.

¹⁵⁵ T. Paik 2015, p. 215.

¹⁵⁶ J. Coplans 1972, p. 16, 17. Volgens Coplans ontwikkelen veel kunstenaars via verschillende stijlfasen een persoonlijk en kenmerkend idioom. De artistieke gang van elke kunstenaar in dat proces is vaak een vervolg - via absorptie en verwerping - van de kunst die in eerdere fases van het kunstenaarschap tot stand kwam. Volgens Coplans zou dit een vorm van eclecticisme genoemd kunnen noemen. De auteur stelt terecht, dat als men het werk van Kelly nader bekijkt, de conclusie gerechtvaardigd lijkt dat hij die vorm van werken heeft willen vermijden.

¹⁵⁷ M. Grynsztejn 2002, p. 9, 13.

¹⁵⁸ M. Grynsztejn 2002, p. 9.

Literatuur

- R.A. Axsom, *Drawn from Nature. The plant lithographs of Ellsworth Kelly* (ten. cat. Grand Rapids Art Museum, Michigan), New Haven en Londen 2005.
- Y.A. Bois en S. Lees, *Monet|Kelly*, Williamstown, Massachusetts 2014.
- Y.A. Bois, *Ellsworth Kelly. Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture, Volume One, 1940-1953*, Parijs 2015.
- J. Coplans, *Ellsworth Kelly*, New York 1972.
- P. Crowther en I. Wünsche, *Meanings of Abstract Art. Between Nature and Theory*, New York 2012.
- B. Fer, *Ellsworth Kelly: Outside In*, New York 2015.
- R. Fuchs, *Ellsworth Kelly: Bloemlezing*, Museum Voorlinden, Wassenaar 2016.
- C. Greenberg, *The collected essays and criticism, Volume IV Modernism with a Vengeance 1957-1969*, Chicago 1993.
- M. Grynsztejn, *Ellsworth Kelly in San Francisco*, San Francisco 2002.
- M. Haveman, 'De kunst van Kelly', in: *Kunstschrift* februari 2017.
- D. Hickey, *Ellsworth Kelly. New Paintings*, New York 1998
- A. Moszynska, *Abstract Art*, Londen 1990.
- T.Y. Paik, *Ellsworth Kelly*, New York 2015.
- M. Prather en M. Semff, *Ellsworth Kelly. Plant Drawings, 1948-2010*, München 2011.
- A. Temkin, *Ellsworth Kelly: Chatham Series*, New York 2013.
- D. Waldman, *Ellsworth Kelly: A Retrospective*, New York 1996.
- S. Whitfield en R. Steiner, *Ellsworth Kelly*, Londen 2006.
- I. Wünsche en W. Gronemeyer, *Practices of Abstract Art: between Anarchism and Appropriation*, Newcastle upon Tyne 2016.

Websites

www.fondationlouisvuitton.fr

www.dearchitect.nl

www.tate.org.uk

www.nytimes.com

Afbeeldingen

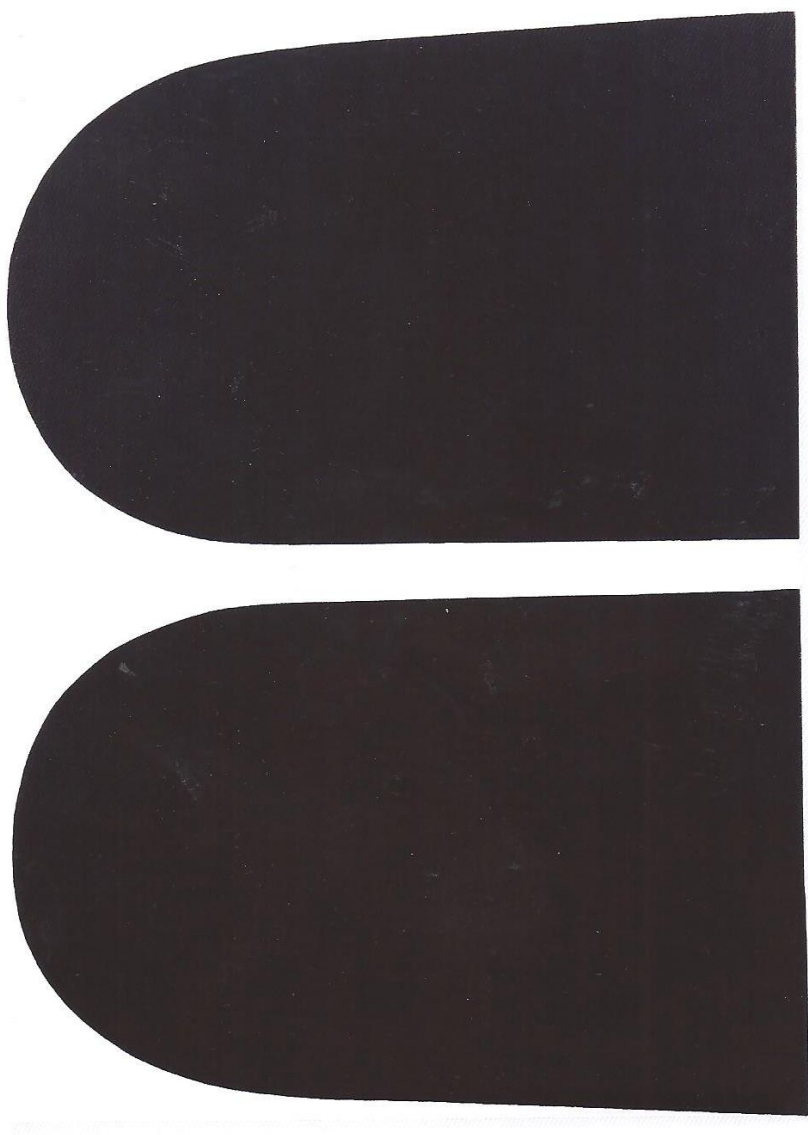


Afbeelding 1

Ellsworth Kelly in zijn studio in Spencertown, New York

Op de achtergrond *Red Curved Panel* uit 1994

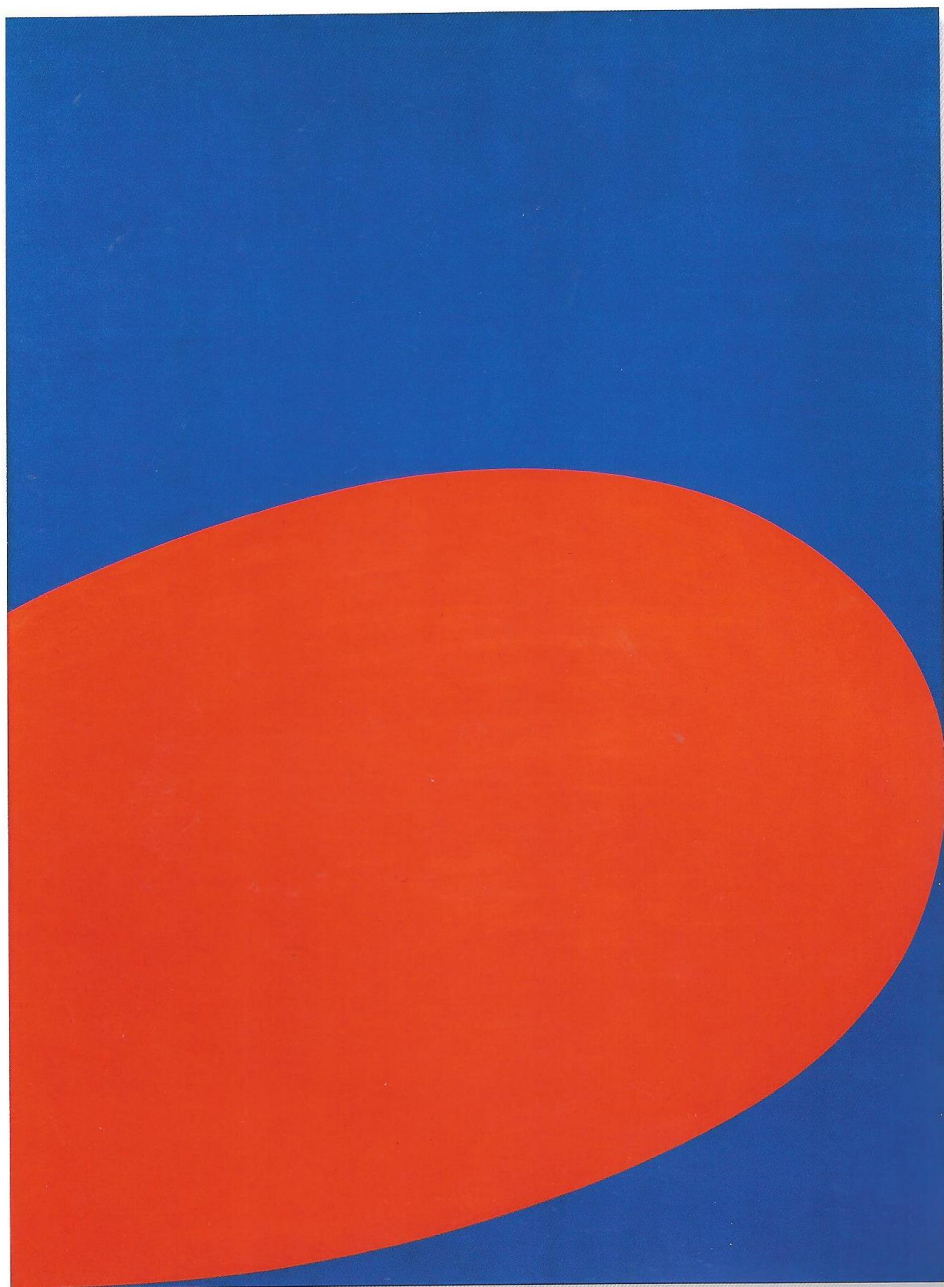
Foto: D. Hickey 1998



Afbeelding 2

Ellsworth Kelly, *Black Curves*, 1954, olieverf op doek, 91.4 x 66 cm

Privé-collectie



Afbeelding 3

Ellsworth Kelly, *Red Blue*, 1956, olieverf op doek, 228.6 x 167.6 cm

Collectie Thomas H. Lee en Ann Tenenbaum

Toegezegde donatie aan het Whitney Museum of American Art, New York



Afbeelding 4

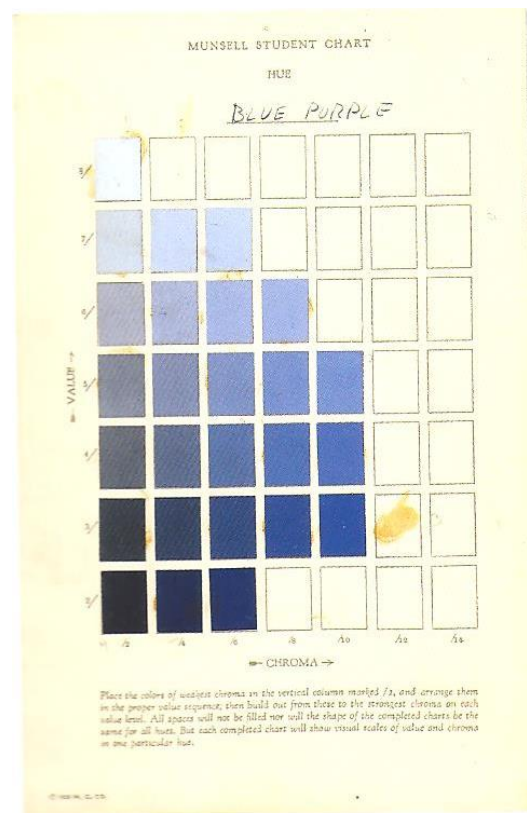
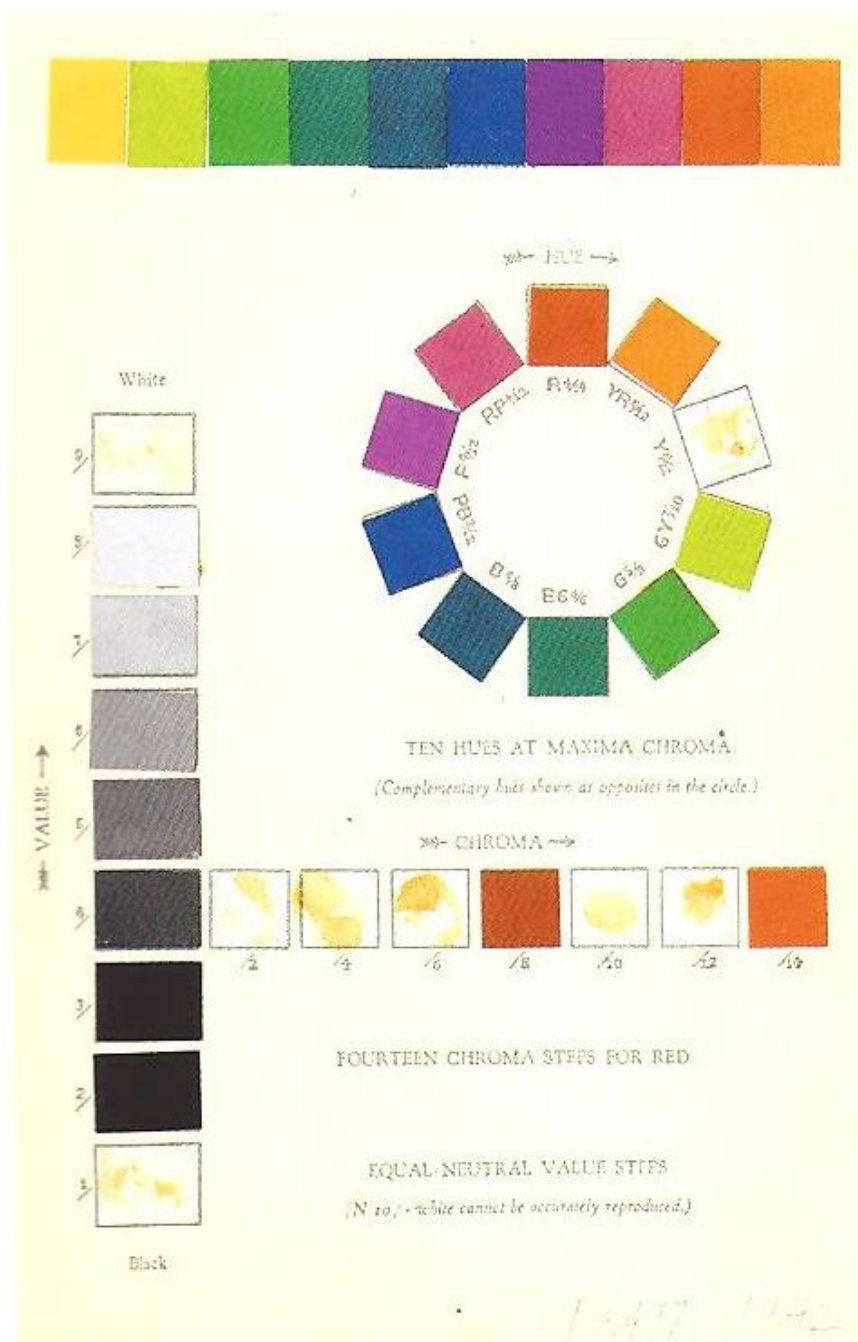
Lucas Cranach de Jongere, *Portrait of a Woman*, 1549, olieverf op paneel, 63.8 x 47 cm
Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts



Afbeelding 5

Ellsworth Kelly, verzameling kunstenaar, Spencertown, New York

Foto: D. Waldman 1996



Afbeelding 6

Ellsworth Kelly, *Munsell Student Charts*, 1942

Privé-collectie

Afbeelding: T. Paik 2015



Afbeelding 7

Ellsworth Kelly, *Self-Portrait with Bugle*, 1947, olieverf op papier, 165.1 x 63.2 cm

Privé-collectie



Afbeelding 8

John James Audubon, *Black Skimmer or Razor-billed Shearwater*, 1827-1838,
kleur gravure, 21.3 x 21 cm

Privé-collectie

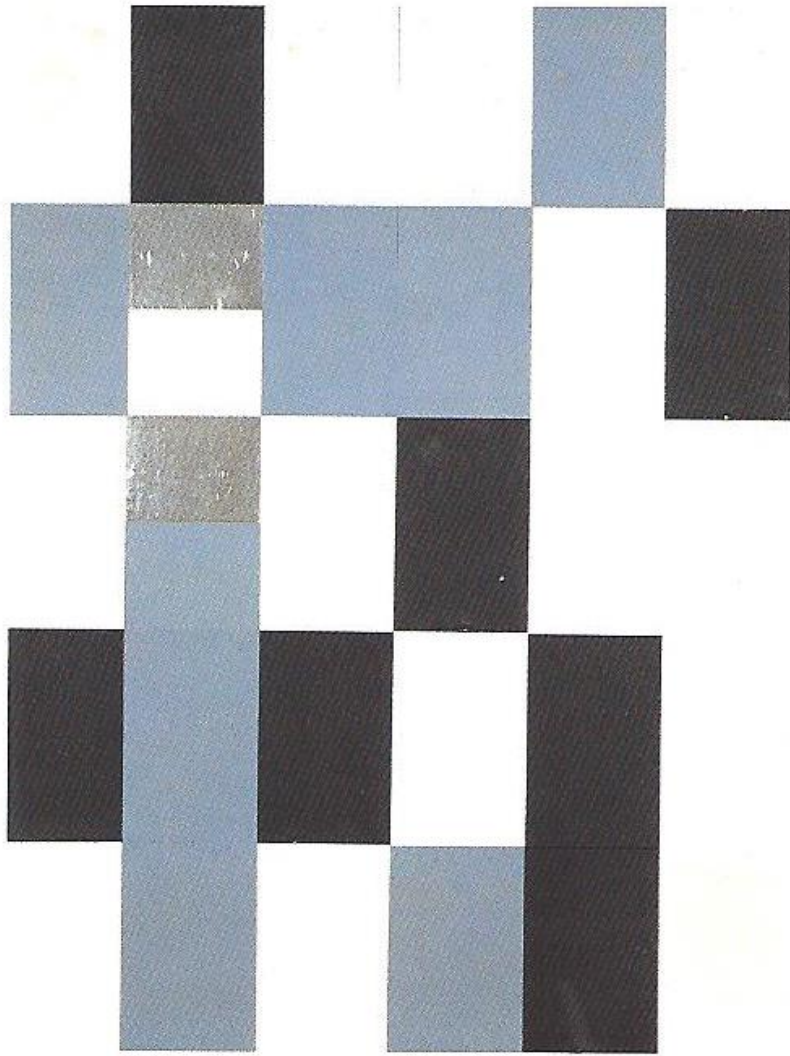
Afbeelding: T. Paik 2015



Afbeelding 9

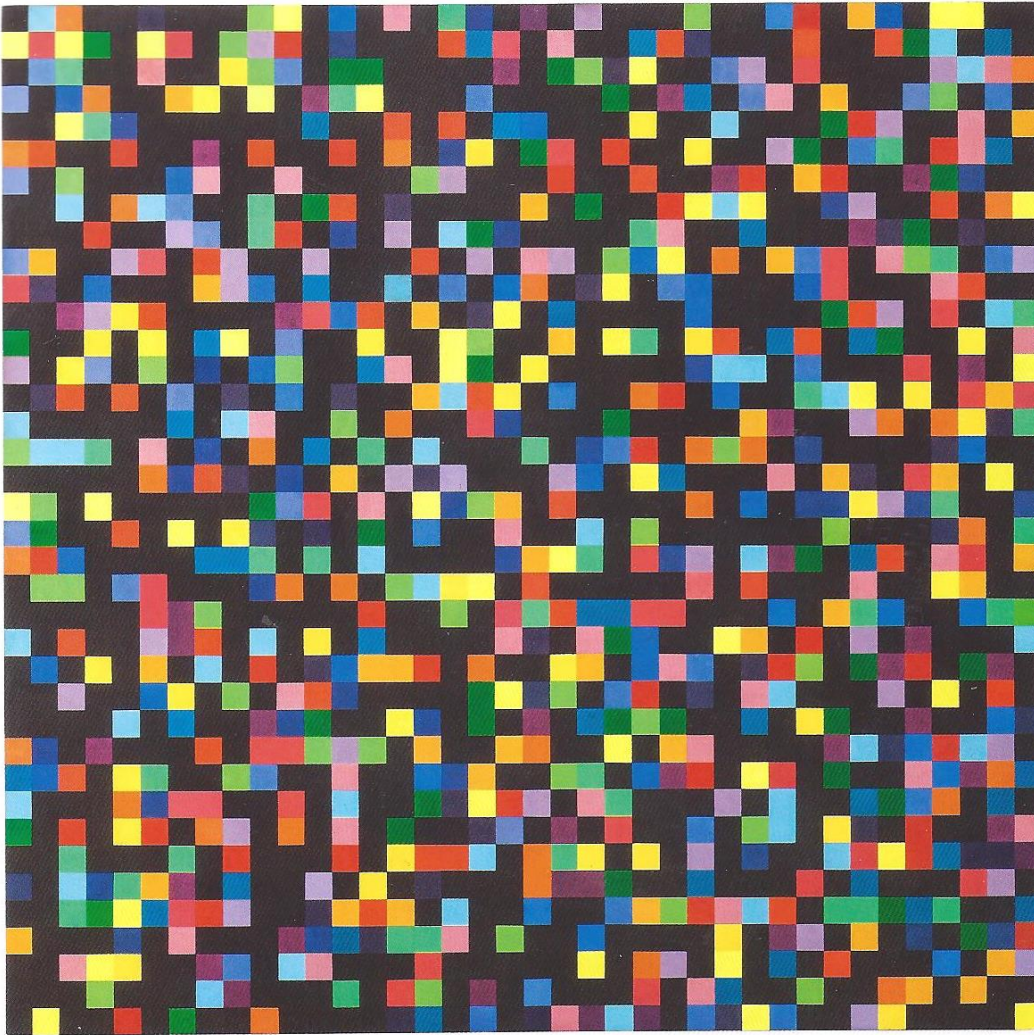
Ellsworth Kelly, *Plant I*, 1949, olieverf op doek, 35.6 x 27.9 cm

Kröller-Müller Museum, Otterlo



Afbeelding 10

Sophie Taeuber-Arp en Jean Arp, *Untitled (Duo-Collage)*, 1918, collage van gekleurd papier,
94 x 78.7 cm
Privé-collectie



Afbeelding 11

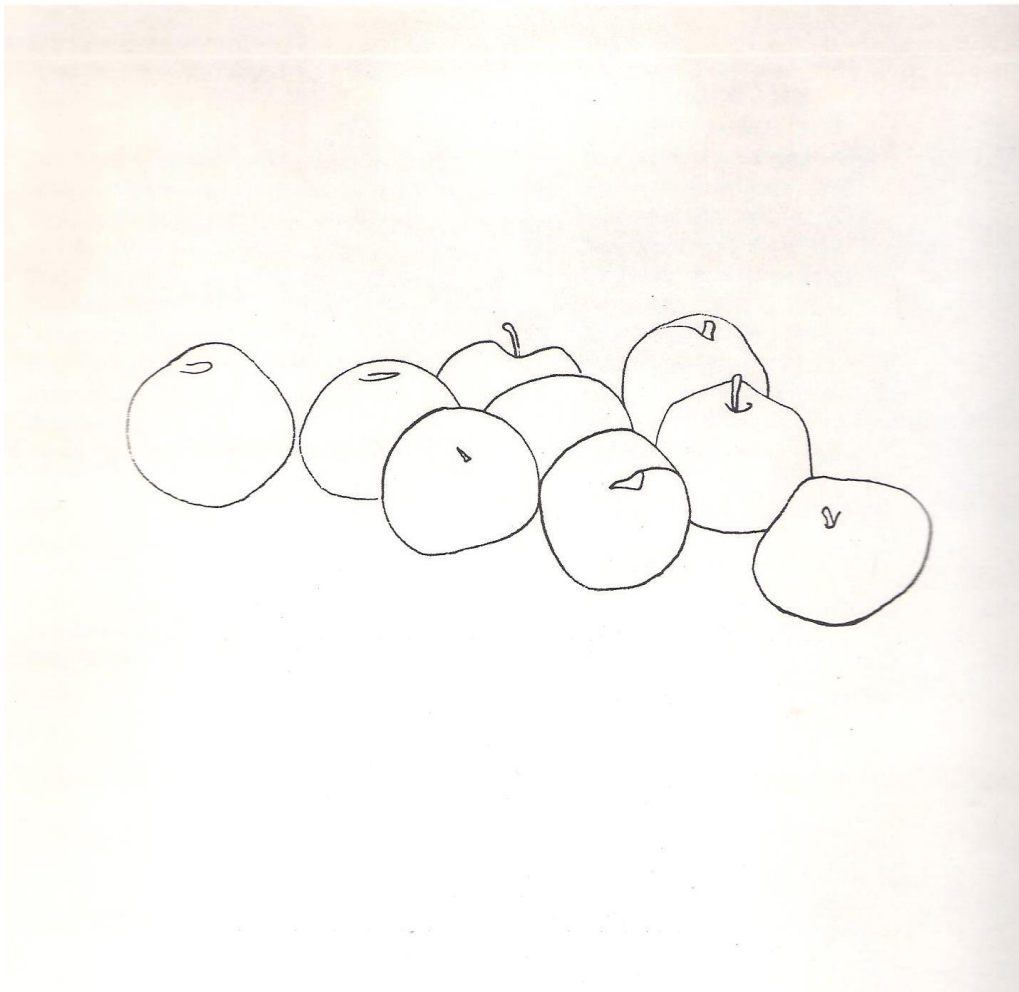
Ellsworth Kelly, *Spectrum Colors Arranged by Chance*, 1951-53, olieverf op doek, 152.4 x 152.4 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania



Afbeelding 12

Ellsworth Kelly, *Plant II*, 1949, olieverf op hout, 41.9 x 33 cm

Privé-collectie

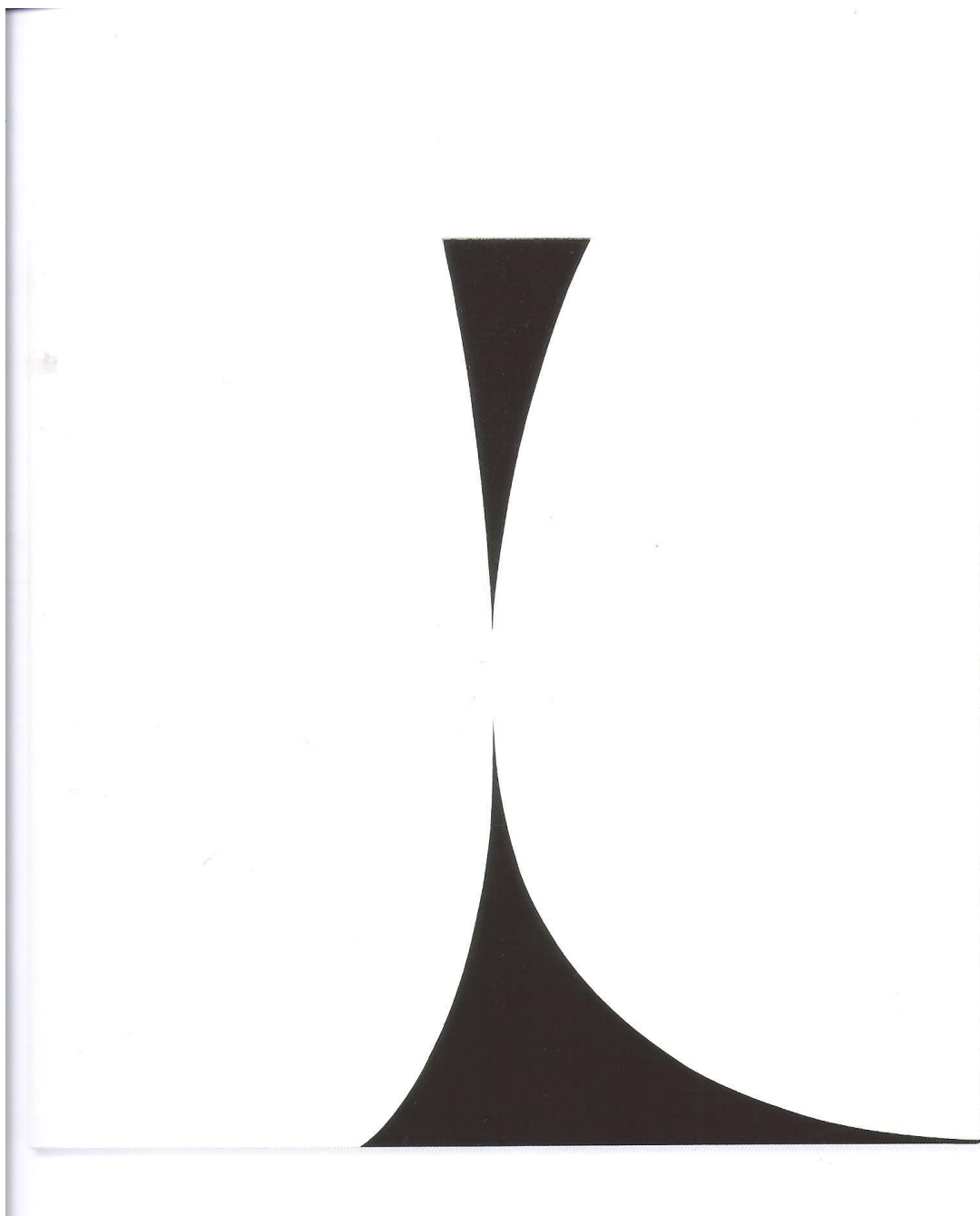


Afbeelding 13

Ellsworth Kelly, *Apples*, 1949, potlood op papier, 43.5 x 56.2 cm

Museum of Modern Art New York, New York

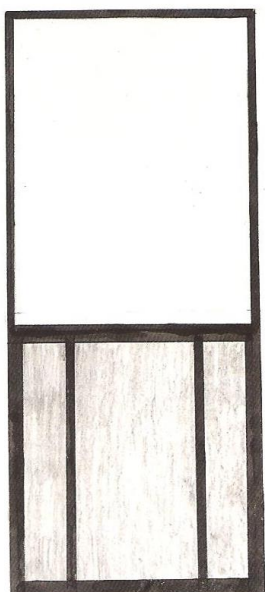
Donatie van John S. Newberry



Afbeelding 14

Ellsworth Kelly, *Rebound*, 1959, olieverf op doek, 173.4 x 181.6 cm

Collectie van Franklin en Susanne Koningsberg, Los Angeles, Californië



Afbeelding 15

Ellsworth Kelly, *Study for Window*, *Museum of Modern Art, Parijs*, 1949, inkt en grafiet op papier, 34.9 x 21.6 cm

Museum of Modern Art New York, New York

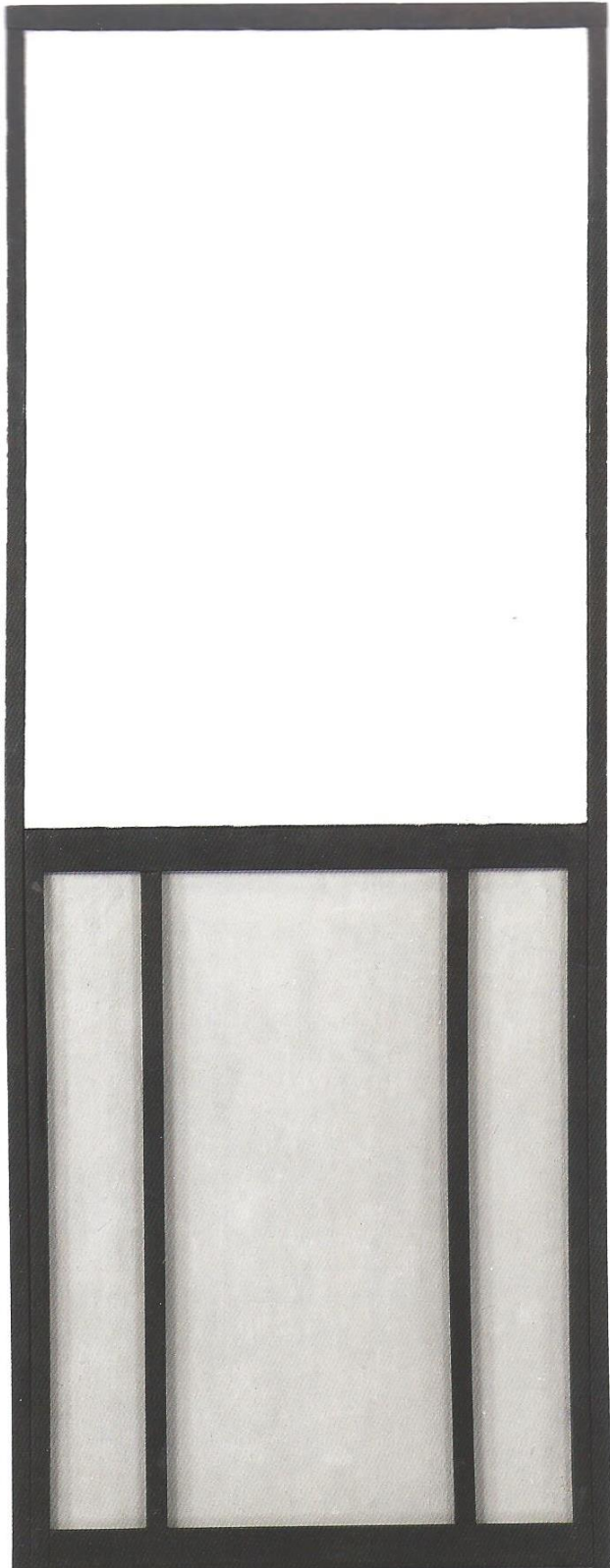
Donatie van Sarah-Ann en Werner H. Kramarsky



Afbeelding 16

Ellsworth Kelly, *Window*, *Musee National d'Art Moderne, Avenue du President Wilson, Parijs*, 1967, zilver druk

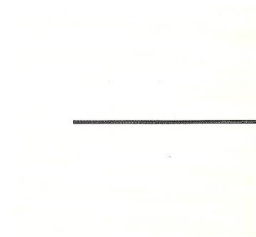
Privé-collectie



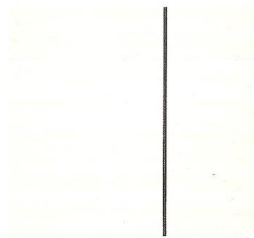
Afbeelding 17

Ellsworth Kelly, *Window*, *Museum of Modern Art, Paris*, 1949, olieverf op hout en doek, twee samengevoegde panelen, 128.3 x 49.5 cm x 1.9 cm

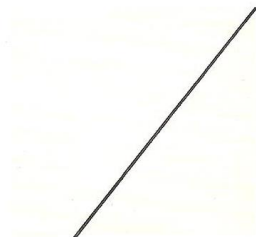
Collectie van de kunstenaar



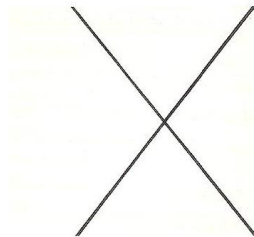
119.1. *Horizontal Line*



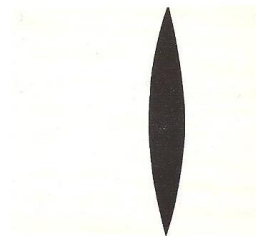
119.2. *Vertical Line*



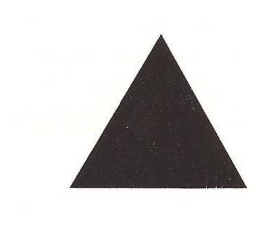
119.6. *Diagonal*



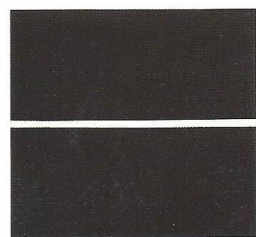
119.7. *Diagonal Lines*



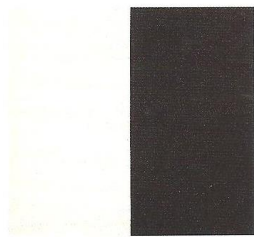
119.11. *Mandorla Form*



119.12. *Triangle Form*



119.16. *Horizontal Band*



119.17. *White and Black*

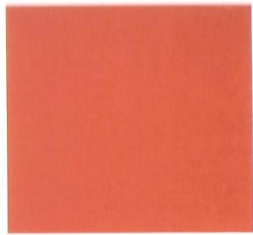
Afbeelding 18

Ellsworth Kelly, *Line, Form and Color*, 1951, inkt en collage op papier,

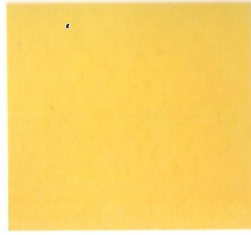
40 delen, 19.1 x 20.3 cm

The Museum of Modern Art, New York

Schenking van de kunstenaar en gekocht met steun van Jo Carole en Ronald S. Lauder, Sarah-Ann en Werner H. Kramarsky, het echtpaar James R. Hedges IV, Kathy en Richard S. Fuld, jr en Committee on Drawing Funds, 2001



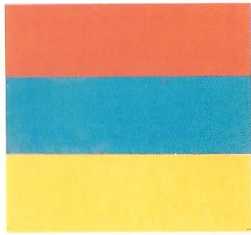
119.21. *Red*



119.22. *Yellow*



119.23. *Blue*



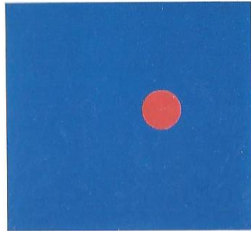
119.26. *Red, Blue, Yellow*



119.27. *Red and Yellow*



119.28. *Blue and Red*



119.31. *Red and Blue*



119.32. *Blue and Red*



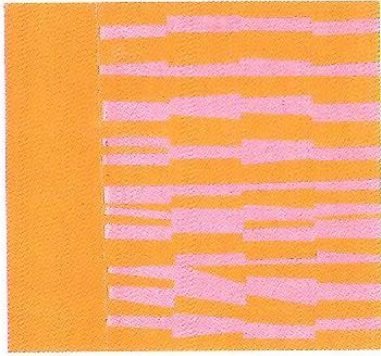
119.33. *Purple and Orange*

Afbeelding 19

Ellsworth Kelly, *Line, Form and Color*, 1951, inkt en collage op papier 40 delen, 19.1 x 20.3 cm

The Museum of Modern Art, New York

Schenking van de kunstenaar en gekocht met steun van Jo Carole en Ronald S. Lauder, Sarah-Ann en Werner H. Kramarsky, het echtpaar James R. Hedges IV, Kathy en Richard S. Fuld, jr en Committee on Drawing Funds, 2001



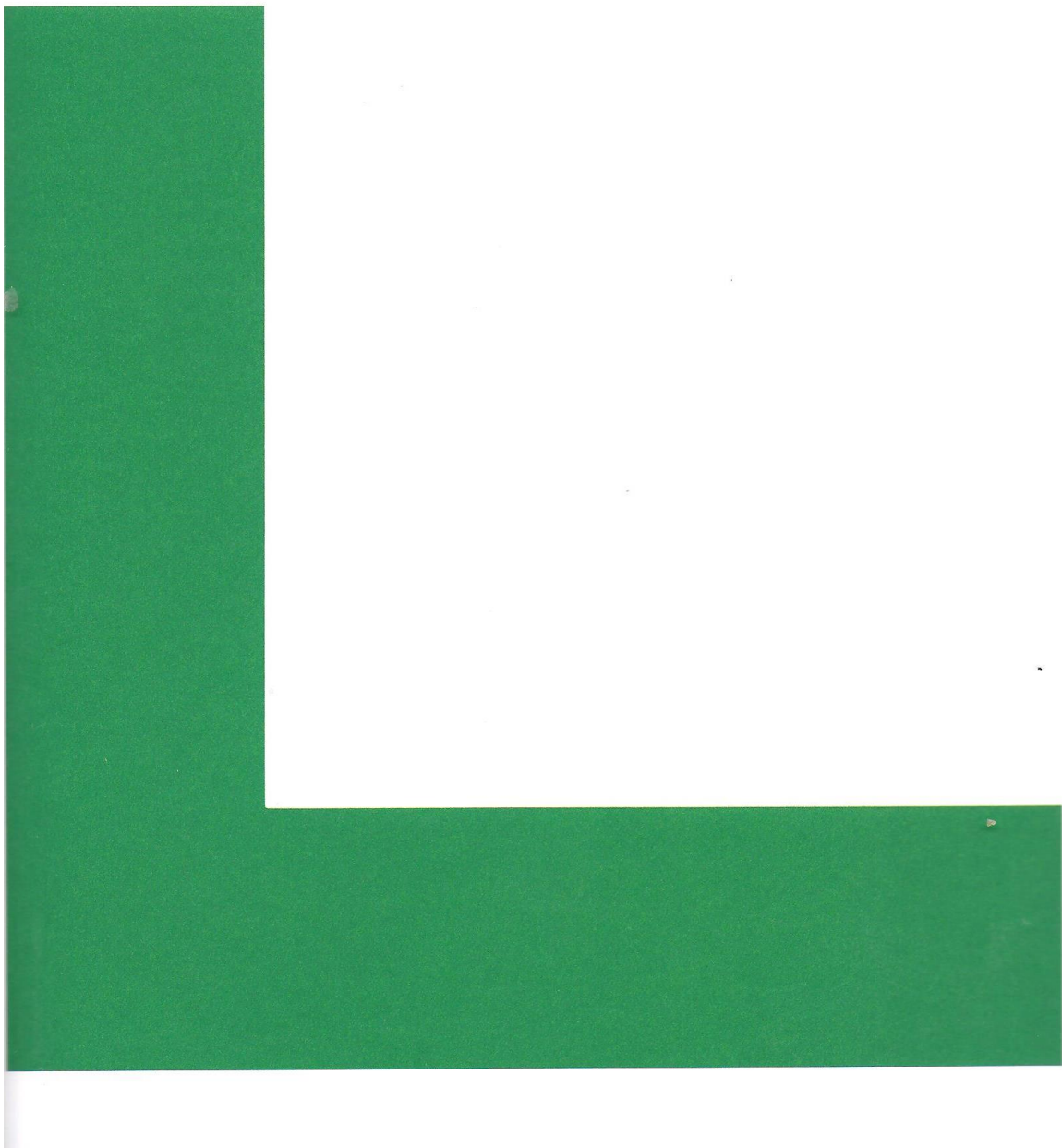
119.36, *Pink and Orange*

Afbeelding 20

Ellsworth Kelly, *Pink and Orange* (from *Line, Form and Color*), 1951,
collage op papier, 19.1 x 20.3 cm

The Museum of Modern Art, New York

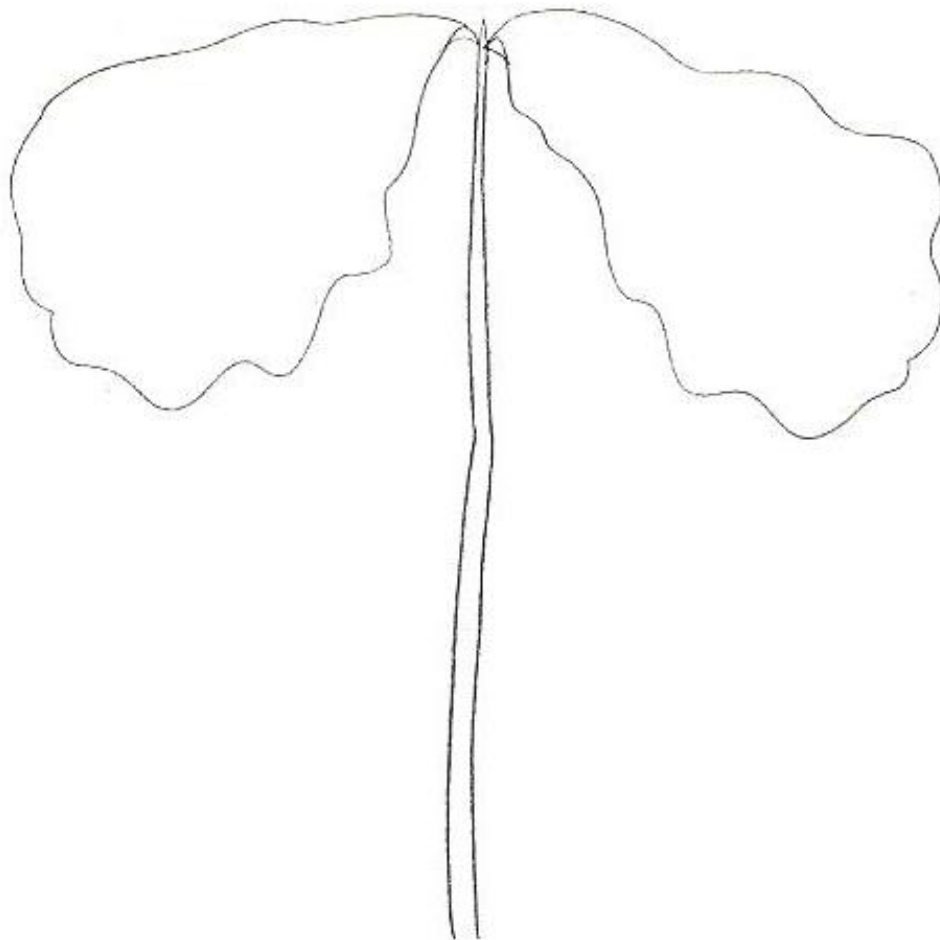
Schenking van de kunstenaar en gekocht met steun van Jo Carole en Ronald S. Lauder, Sarah-Ann en
Werner H. Kramarsky, echtpaar James R. Hedges IV, Kathy en Richard S. Fuld, jr en Committee on
Drawing Funds, 2001



Afbeelding 21

Ellsworth Kelly, *Green White*, 1967, olieverf op doek, twee doeken, 217.1 x 217.4 cm

Van Abbemuseum, Eindhoven



Afbeelding 22

Ellsworth Kelly, *Oak*, 1964, grafiet op papier, 72.4 x 57.2 cm

Kröller-Müller Museum, Otterlo

Voorheen Collectie G.J. Visser



Afbeelding 23

Installatie van de tentoonstelling *Ellsworth Kelly: Recent Paintings (Chatham Series)*

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, 11 juli -27 augustus 1972

Afbeelding: A. Temkin 2013



Plate 12.
Chimneys, Rue des Deux Ponts, Paris.
Photograph by the artist

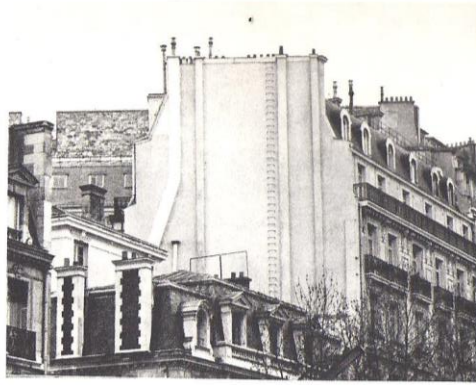


Plate 13.
Chimneys, Boulevard de Courcelles, Paris.
Photograph by the artist

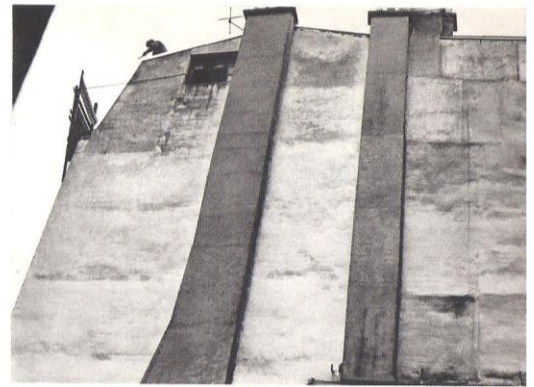


Plate 14.
Chimneys, Ile Saint-Louis, Paris.
Photograph by the artist

Afbeelding 24

Ellsworth Kelly, *studie voor Ormesson*, foto's van drie verschillende muren in verschillende delen van Parijs, met schoorstenen op gebouwen gedateerd circa negentiende eeuw

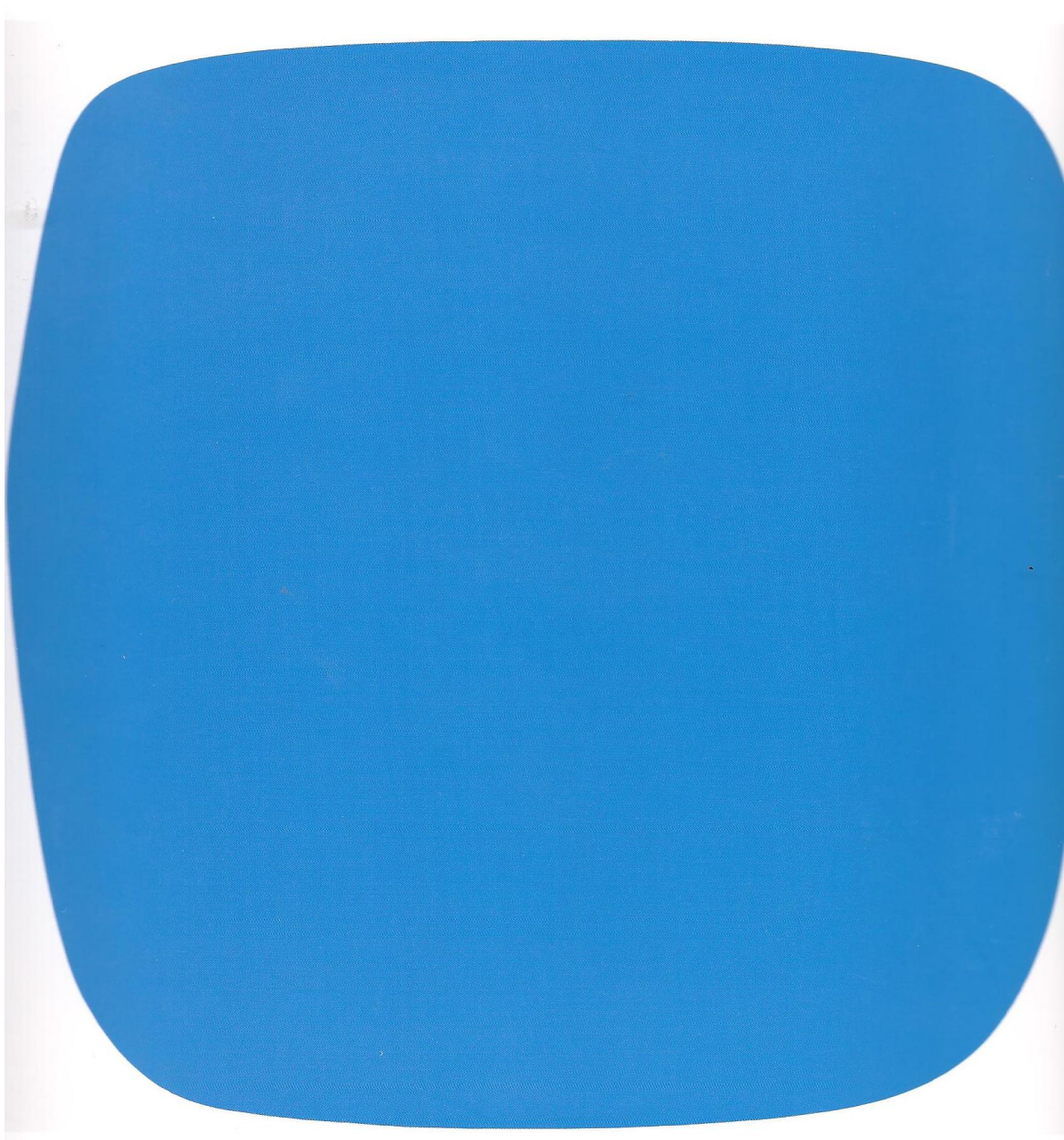
Privé-collectie



Afbeelding 25

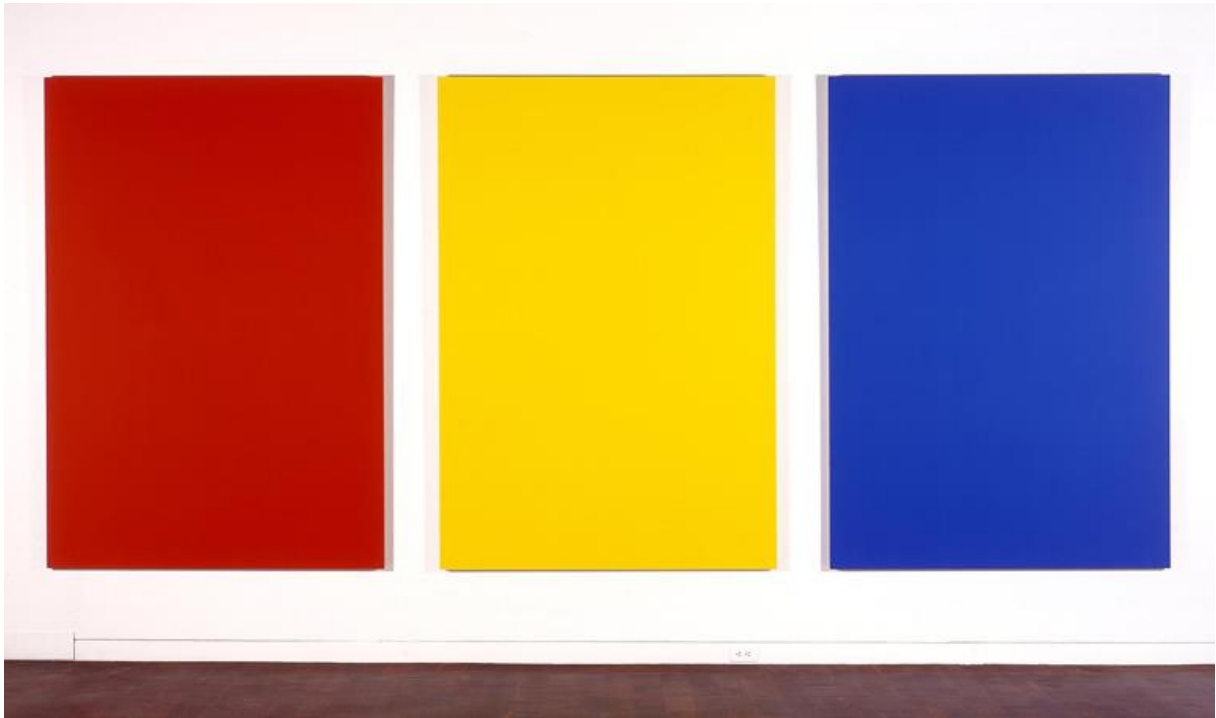
Ellsworth Kelly, *Ormesson*, 1950, olieverf op doek, drie samengevoegde delen, 83.8 x 224.2 cm

Privé-collectie



Afbeelding 26

Ellsworth Kelly, *Blue Ripe*, 1959, olieverf op doek, 152.4 x 152.4 cm,
Caldic Collectie, Museum Voorlinden, Wassenaar



Afbeelding 27

Ellsworth Kelly, *Three Panels: Red Yellow Blue II*, 1965, acryl op doek, drie panelen,
208.3 x 480.1 cm

Milwaukee Art Museum, Wisconsin

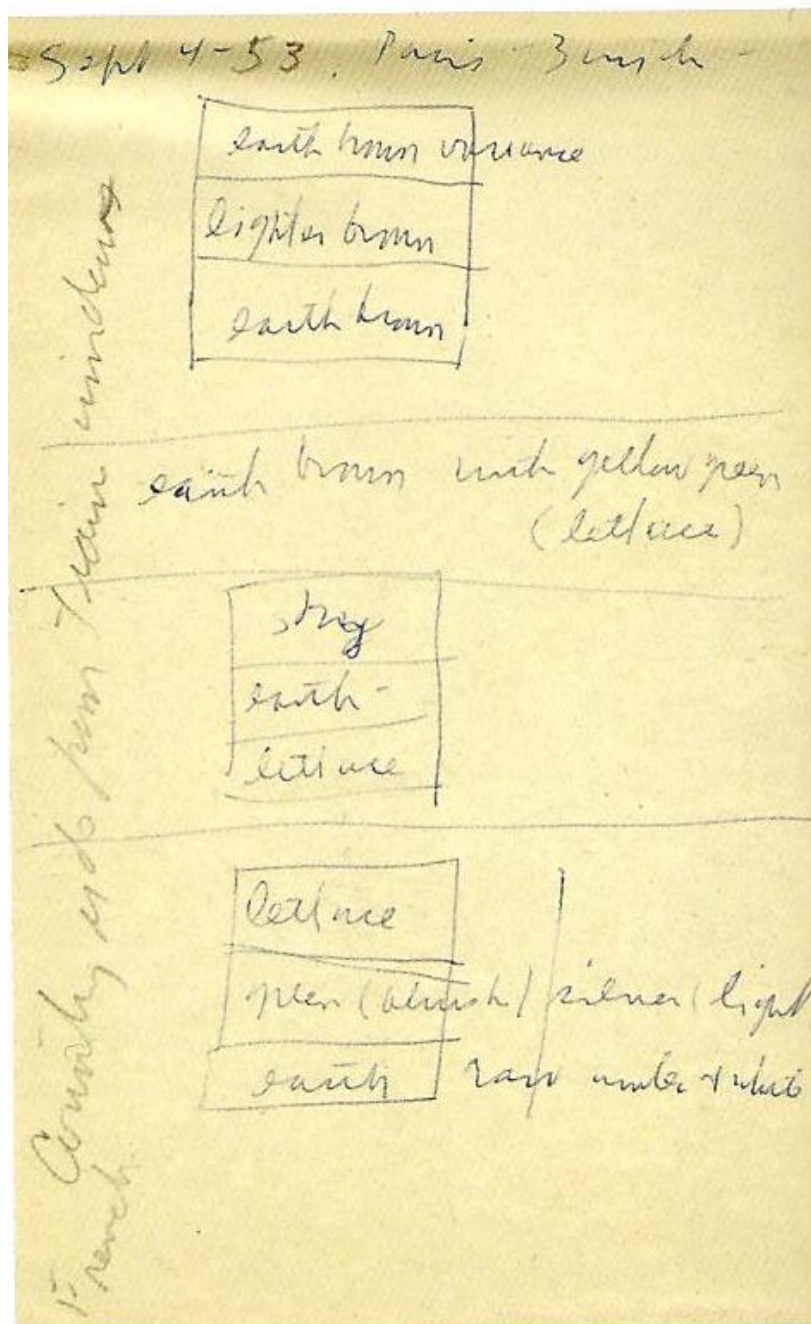
Donatie van echtpaar Harry Lynde Bradley



Afbeelding 28

Ellsworth Kelly, *Train Landscape*, 1952-53, olieverf op doek, drie samengevoegde panelen,
111.8 x 111.8 cm

Collectie van de kunstenaar



Afbeelding 29

Ellsworth Kelly, *Sketches from a train (Paris to Zurich)* (from sketchbook 21), 1953, inkt op papier,

16.5 x 10.5 cm

Collectie van de kunstenaar

Afbeelding: T. Paik 2015



Afbeelding 30

Claude Monet, *Nymphéas, Soleil couchant*, 1914-1920, olieverf op doek, 200 x 850 cm

Musée de l'Orangerie, Parijs

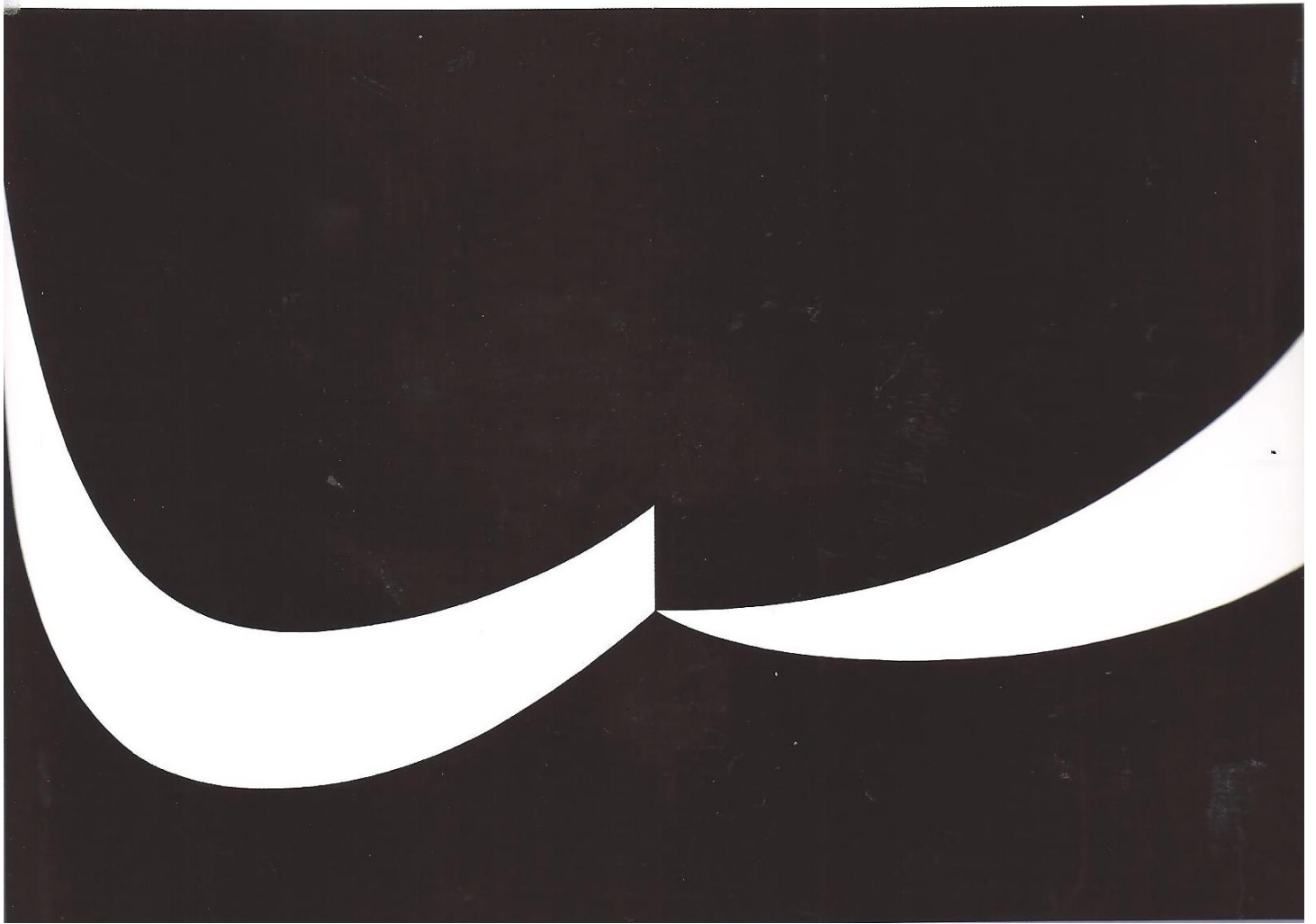


Afbeelding 31

Ellsworth Kelly, *Tableau Vert*, 1952, olieverf op hout, 74.3 x 99.7 cm

The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

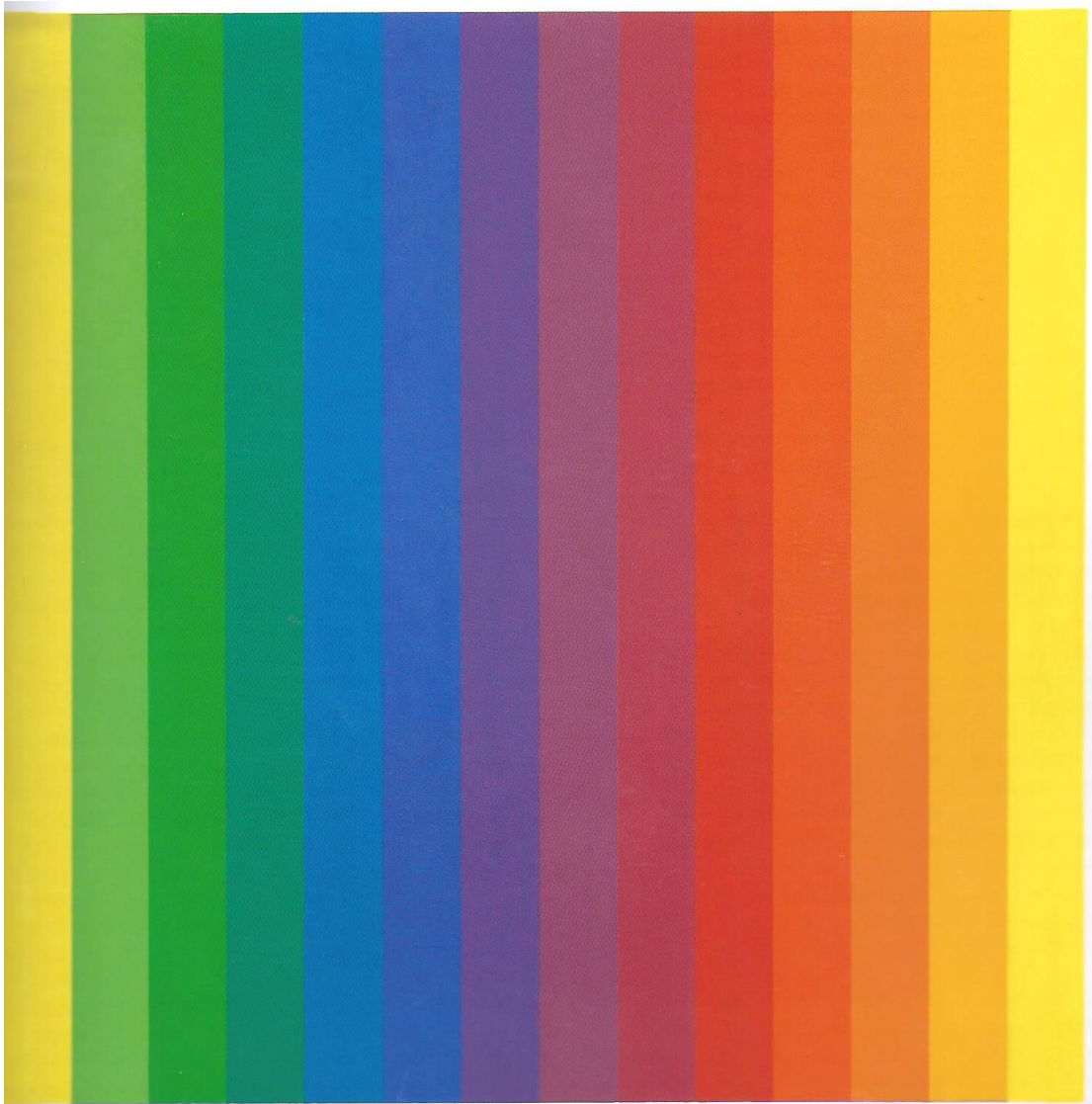
Schenking van de kunstenaar



Afbeelding 32

Ellsworth Kelly, *Atlantic*, 1956, olieverf op doek, twee samengevoegde delen, 203.2 x 289.6 cm

Whitney Museum of American Art, New York



Afbeelding 33

Ellsworth Kelly, *Spectrum I*, 1953, olieverf op doek, 153 x 153 cm

Collectie Doris en Donald Fisher en Collectie Helen en Charles Schwab

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Californië



Afbeelding 34

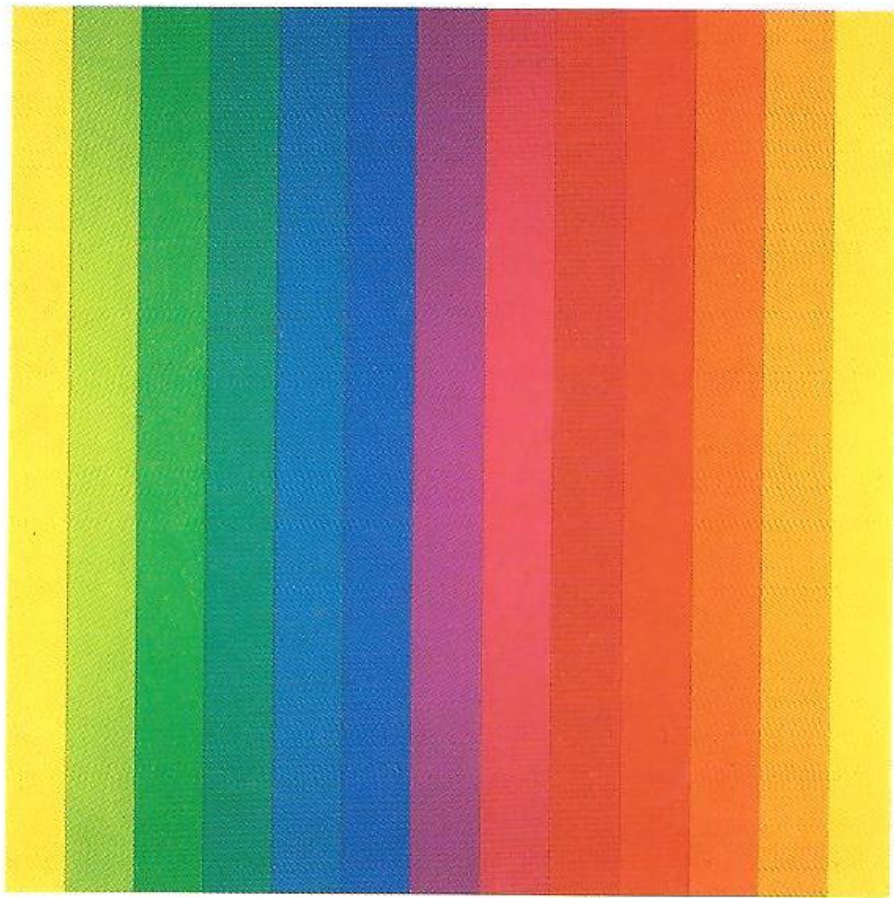
Ellsworth Kelly, *Spectrum II*, 1966-67, olieverf op doek, dertien samengevoegde delen,
203.4 x 693.4 cm

Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri



Afbeelding 35

Ellsworth Kelly, *Spectrum VIII*, 2014, acryl op doek, twaalf samengevoegde delen, 635 x 584.2 cm
Collectie Fondation Louis Vuitton, Parijs



Afbeelding 36

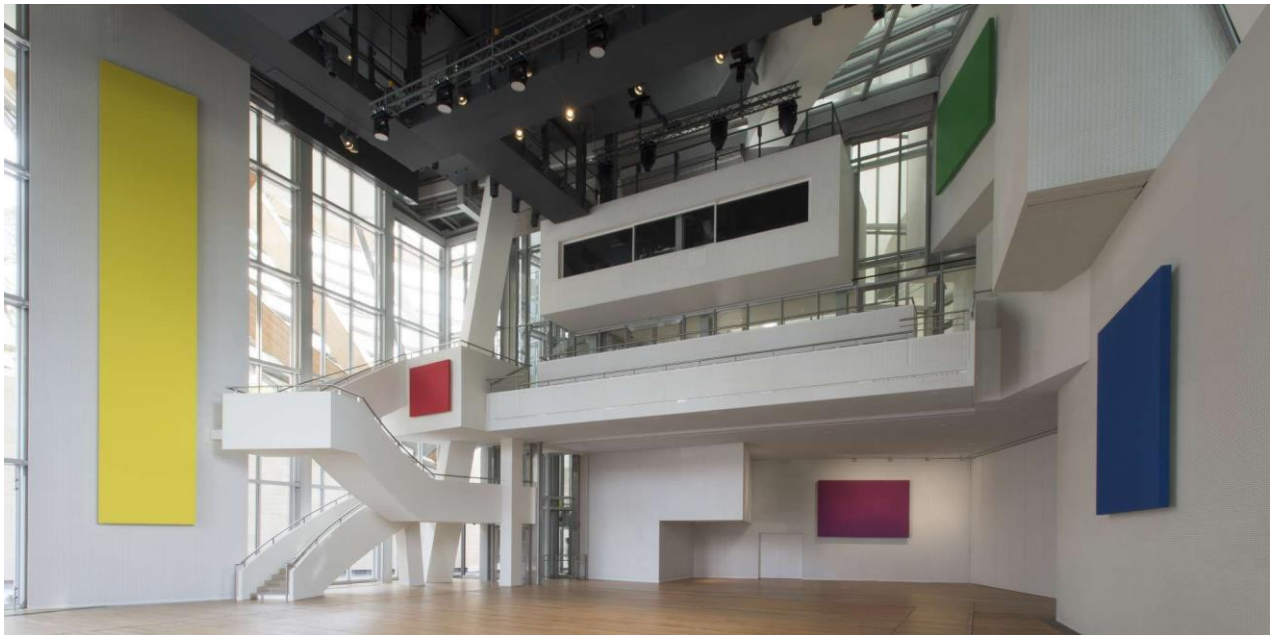
Ellsworth Kelly, *Spectrum IV*, 1969, olieverf op doek, dertien samengevoegde delen,
297.2 x 297.2 cm

Collectie Irving Blum, New York



Afbeelding 37

Frank Gehry, *Fondation Louis Vuitton*, 2014, Parijs



Afbeelding 38

Auditorium, Fondation Louis Vuitton, Parijs

Ellsworth Kelly, *Color Panels (Red Yellow Blue Green Purple)*, 2014, gekleurd textiel, vijf panelen,
rode paneel: 162.6 x 198.1 x 10,2 cm; gele paneel: 1117.6 x 190.5 x 10.2 cm; blauwe paneel: 306.1 x
287 x 10.2 cm; groene paneel: 228.6 x 294.6 x 10.2 cm; paarse paneel: 243.8 x 365.8 x 10.2 cm

Collectie Fondation Louis Vuitton, Parijs

Foto: Marc Damage, 2014, Fondation Louis Vuitton



Afbeelding 39

Ellsworth Kelly, *Black Curves*, 2011, acryl op doek en hout, 2.5 x 635.6 x 936.9 cm

Site specific installatie voor Haus der Kunst, München



Afbeelding 40

Ellsworth Kelly, *Gold with Orange Reliefs*, 2013, olieverf op doek en hout,
drie samengevoegde delen, 201.3 x 184.8 x 6.7 cm

Collectie Jo Carole en Ronald S. Lauder

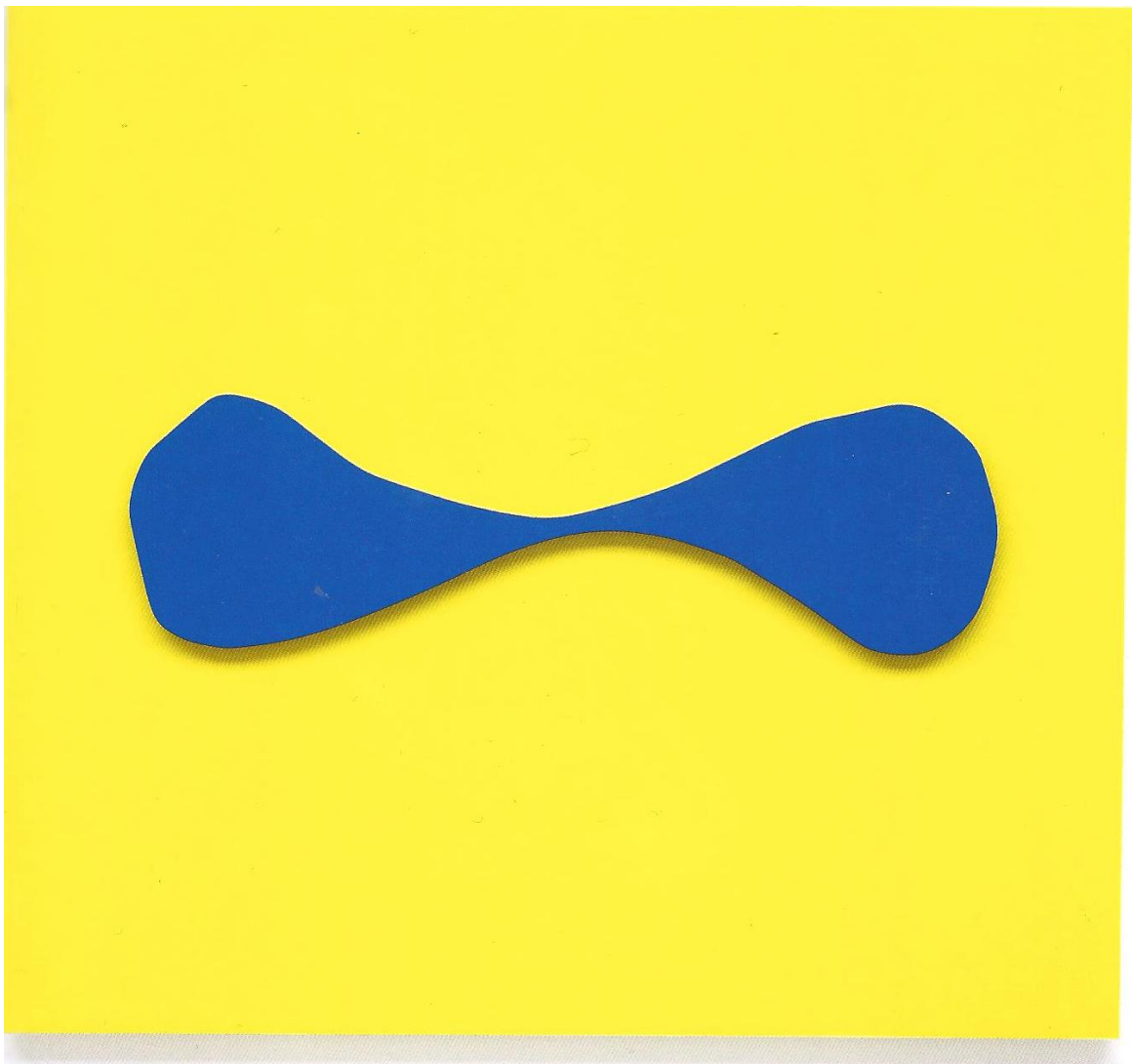
Toegezegde donatie aan het Museum of Modern Art New York, New York



Afbeelding 41

Ellsworth Kelly, *Orange Forms on Gold*, 1962, collage, 21.6 x 20 cm

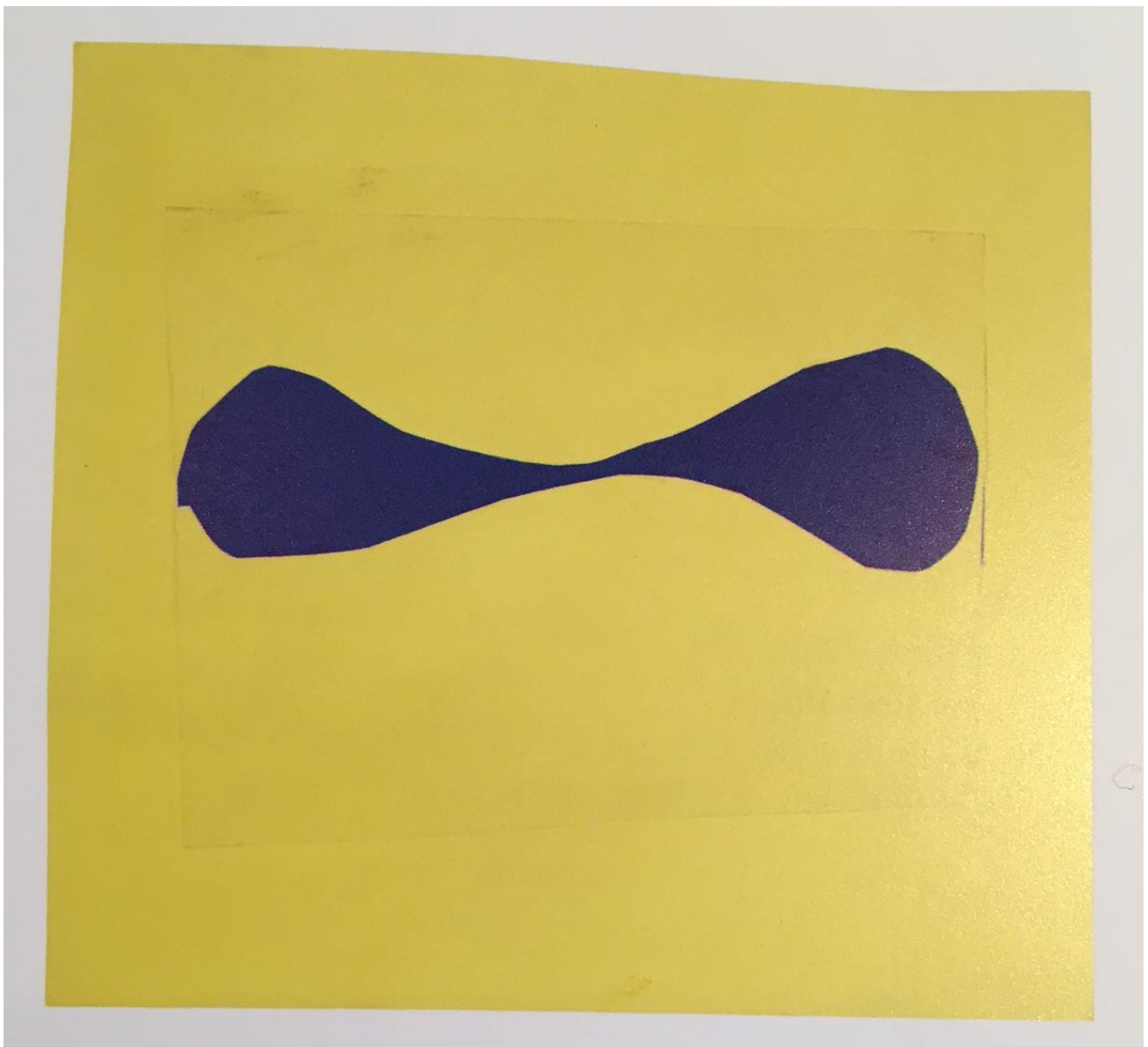
Privé-collectie



Afbeelding 42

Ellsworth Kelly, *Blue Relief over Yellow*, 2014, olieverf op doek, twee samengevoegde delen,
152.4 x 166.4 x 6.4 cm

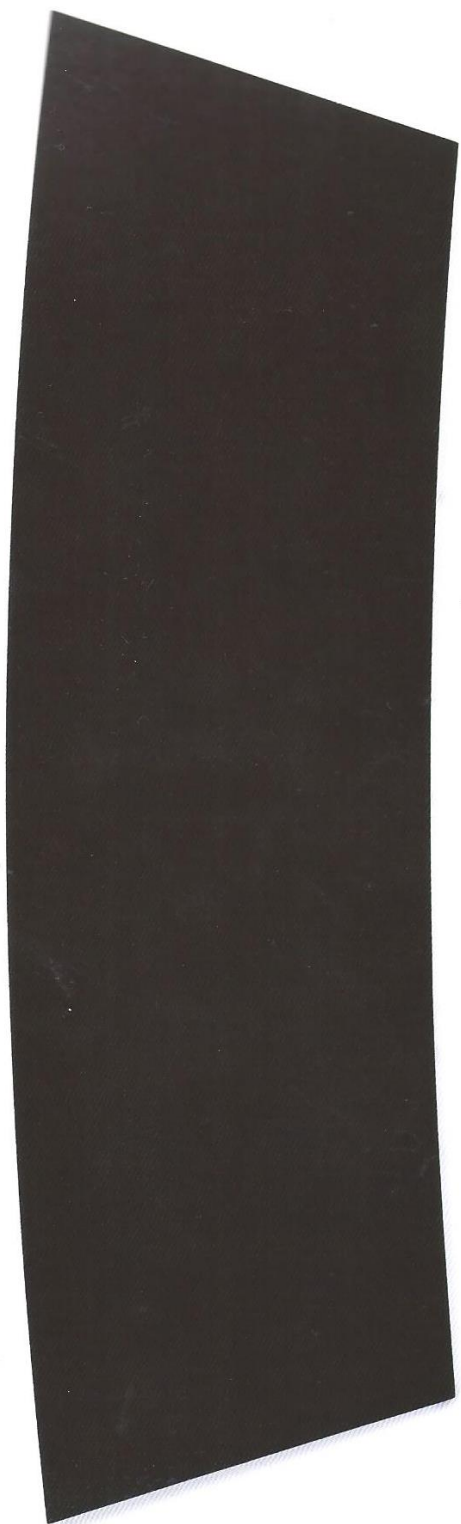
Privé-collectie



Afbeelding 43

Ellsworth Kelly, *Blue Form on Yellow*, 1962, collage op papier, 16 x 18 cm

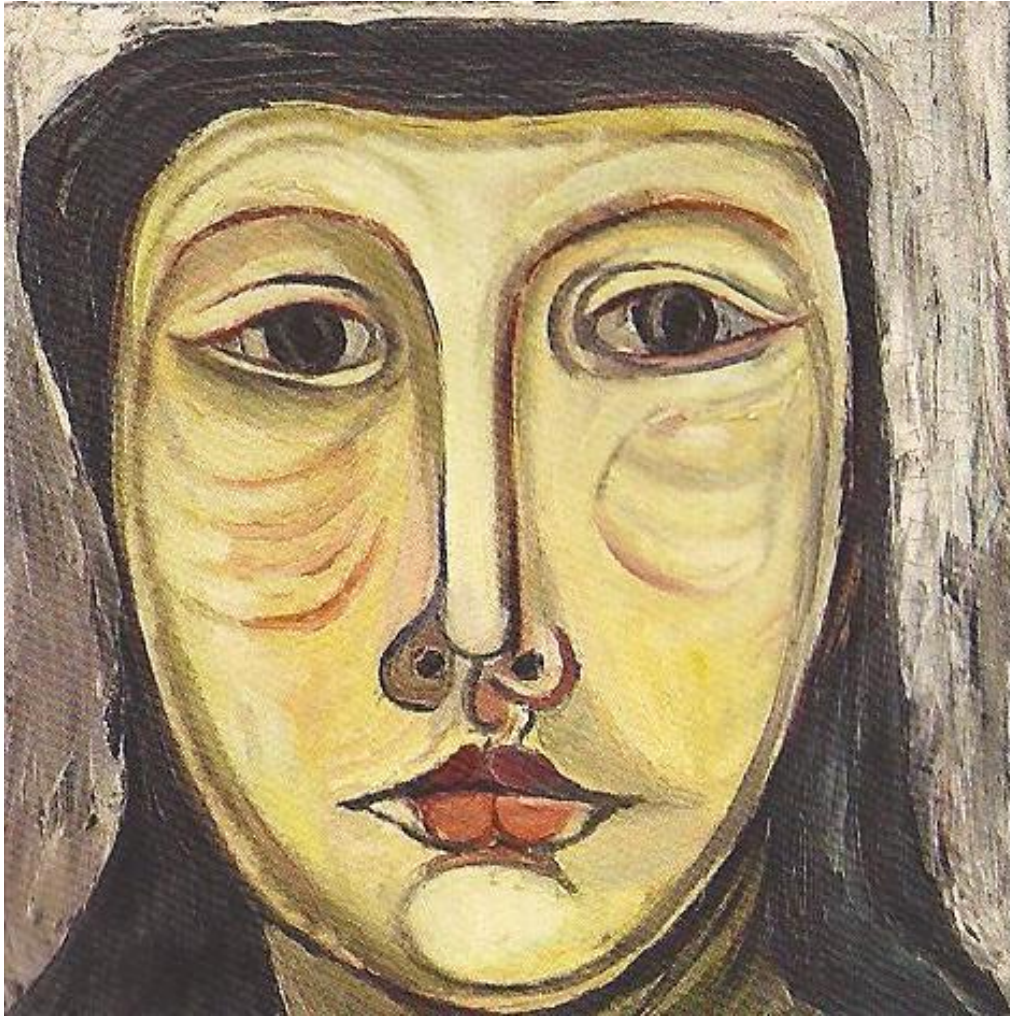
Collectie van de kunstenaar



Afbeelding 44

Ellsworth Kelly, *Black Curves*, 1996, olieverf op doek, 365.8 x 108 cm

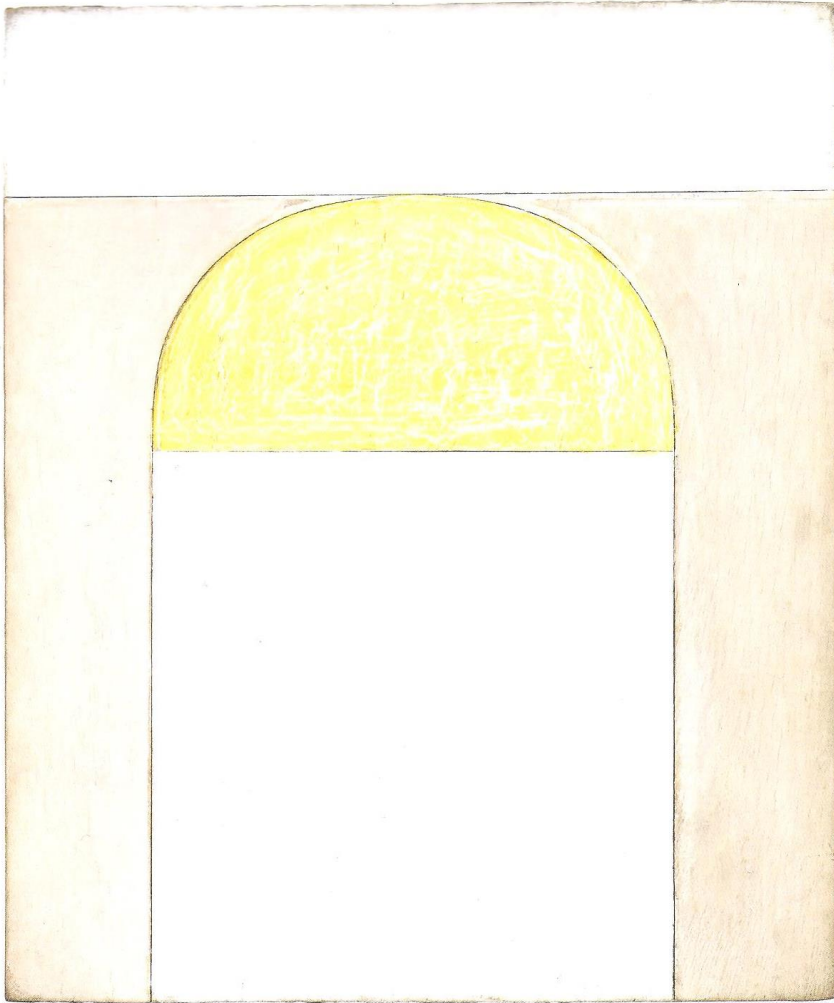
Kunstmuseum Wintherthur, Zwitserland



Afbeelding 45

Ellsworth Kelly, *Byzantine Head*, 1948, olieverf op doek, 38.1 x 38.1 cm

Privé-collectie



Afbeelding 46

Ellsworth Kelly, *Kilometer Marker*, 1949, olieverf, gesso en grafiet op triplex, 54.6 x 45.7 x 3.8 cm
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Californië



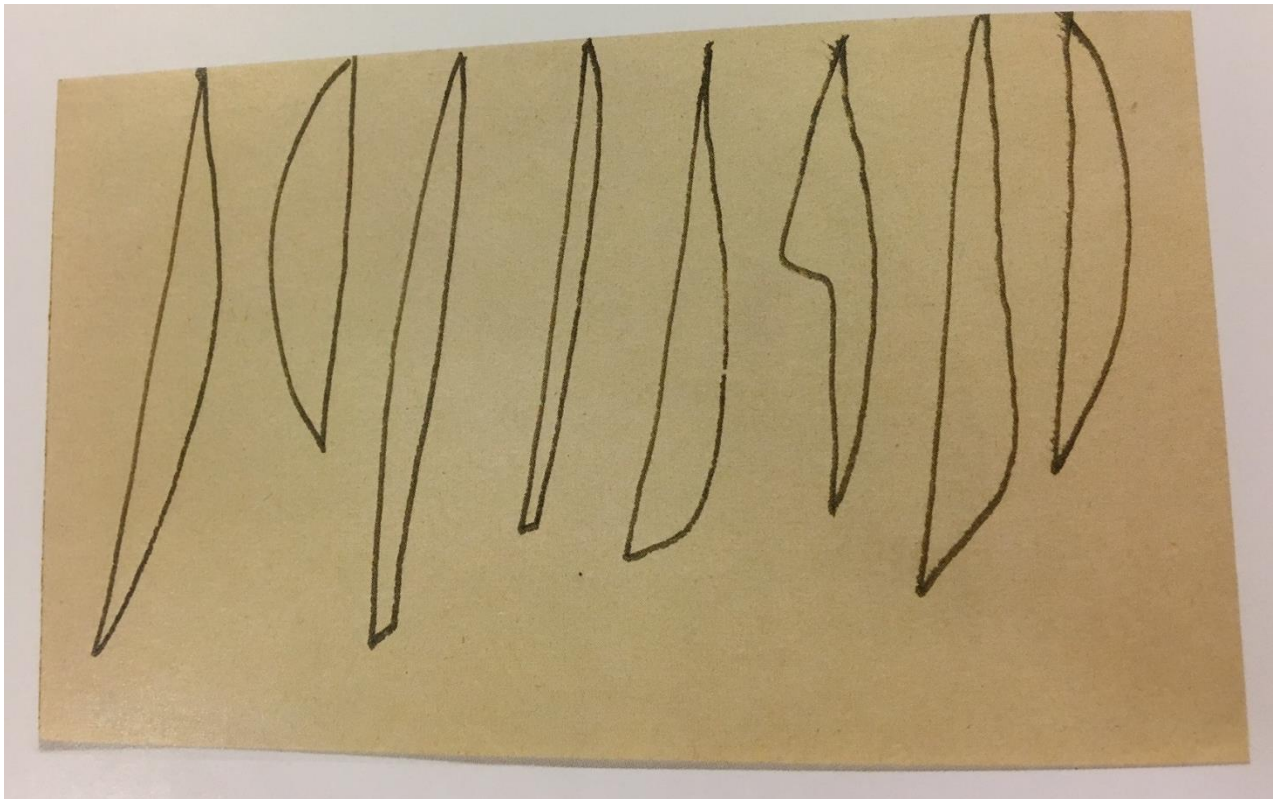
Afbeelding 47

Ellsworth Kelly, *Ground Zero*, 2003, collage van krantenpapier, 20.3 x 32.4 cm

Officieus voorstel voor het 9/11 *memorial*, gepubliceerd in The New York Times op 11 september 2003

Schenking van de kunstenaar aan het Whitney Museum of Art, New York

Afbeelding: T. Paik 2015



Afbeelding 48

Ellsworth Kelly, *Reflection of Trees in the Seine*, 1949, inkt op papier 7.3 x 12.4 cm

Privé-collecite

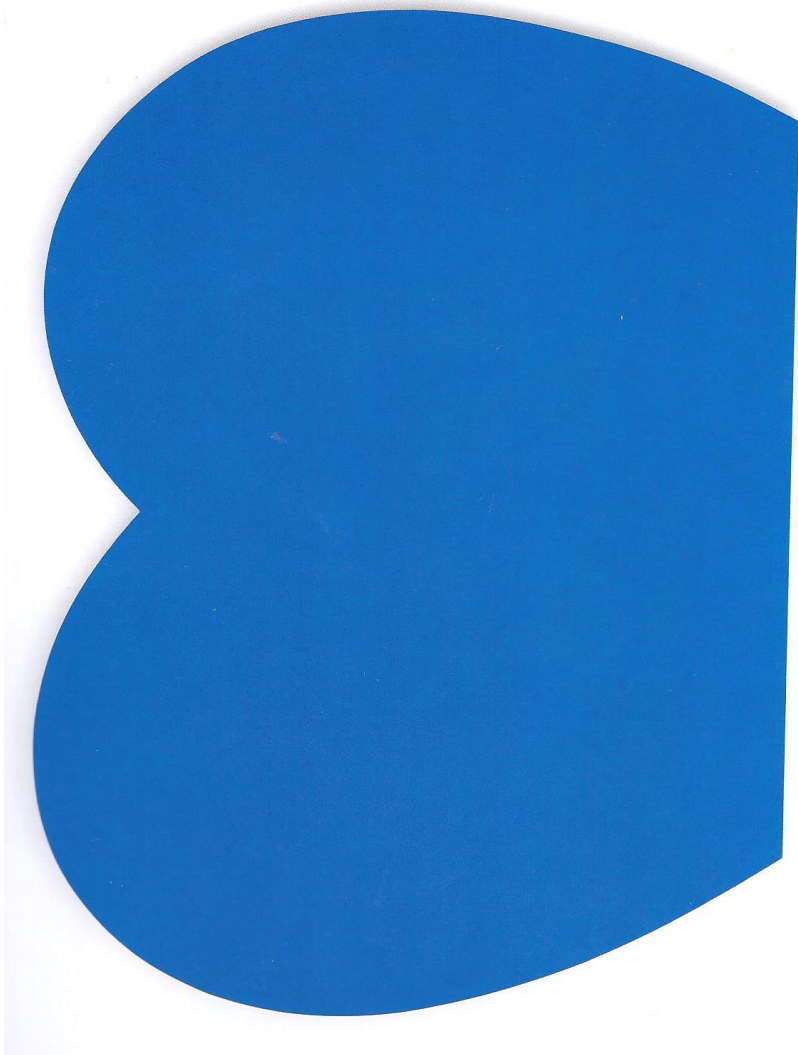


Afbeelding 49

Ellsworth Kelly, *Red Curves*, 1996, olieverf op doek, 360.7 x 166.4 cm

Collectie Doris en Donald Fisher

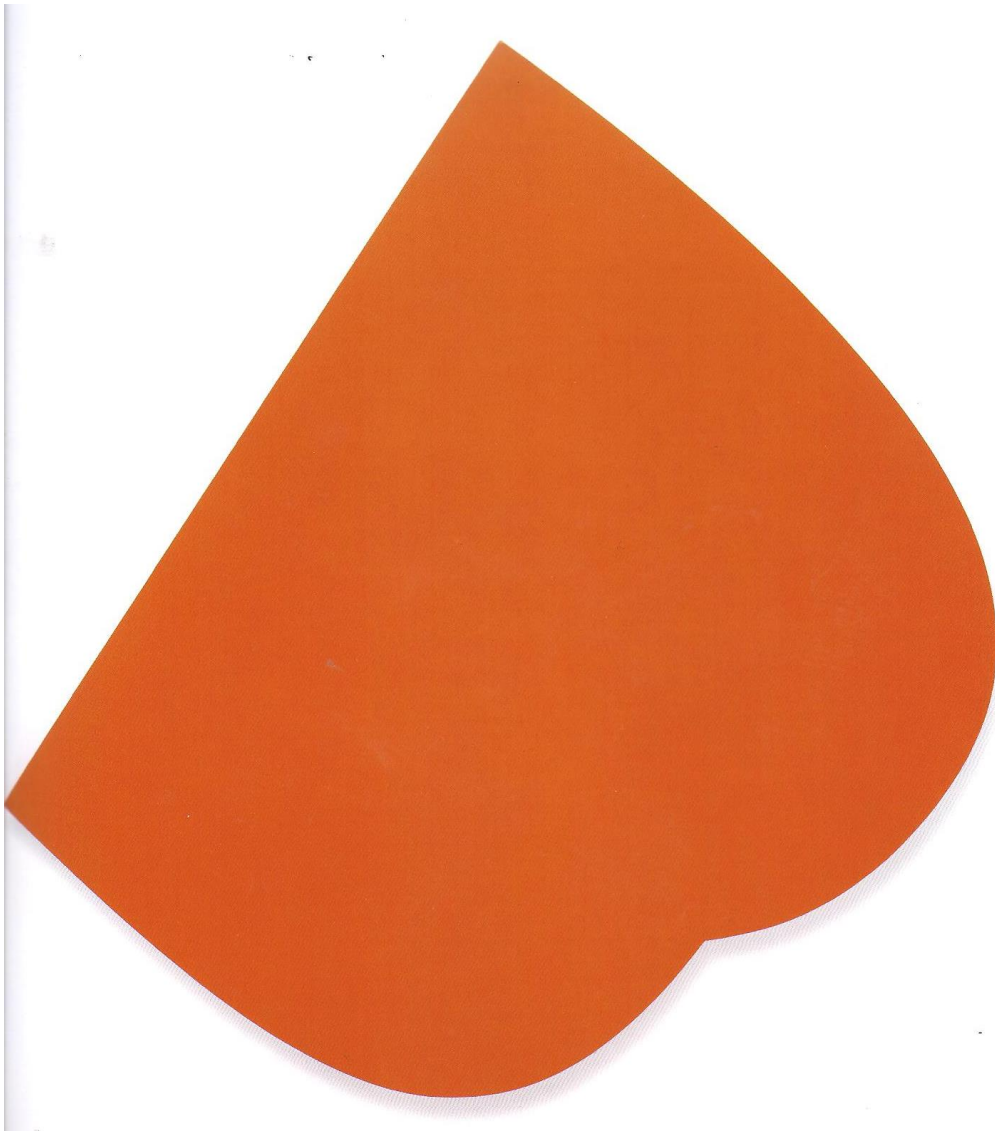
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Californië



Afbeelding 50

Ellsworth Kelly, *Blue Curves*, 2009, olieverf op doek, 203.2 x 151.8 cm

Privé-collectie



Afbeelding 51

Ellsworth Kelly, *Two Curves*, 2004, olieverf op doek, 208.3 x 195.6 cm

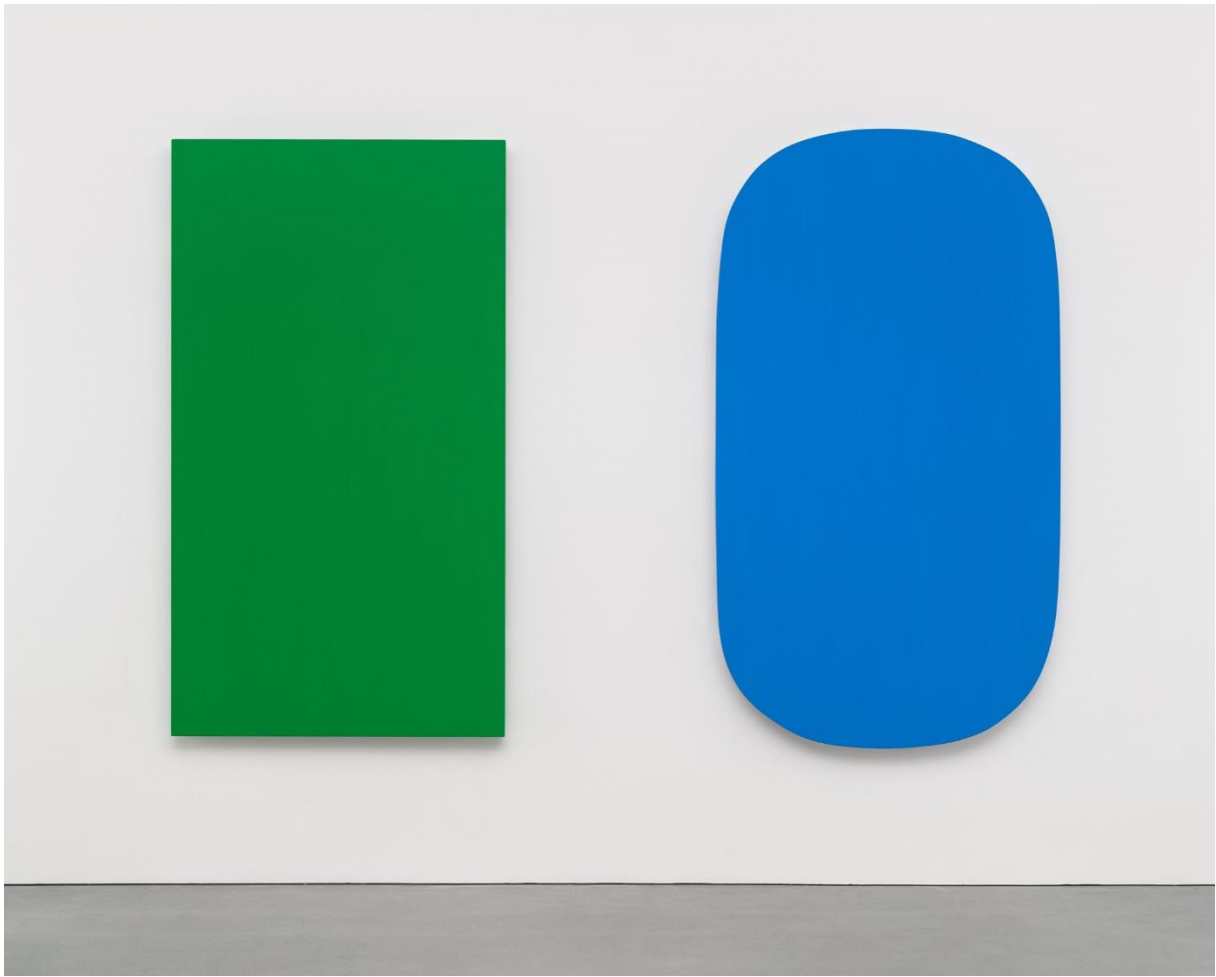
Privé-collectie



Afbeelding 52

Ellsworth Kelly, *Black Forms with Red*, 1956, collage op papier, 17.1 x 31.1 cm

Privé-collectie

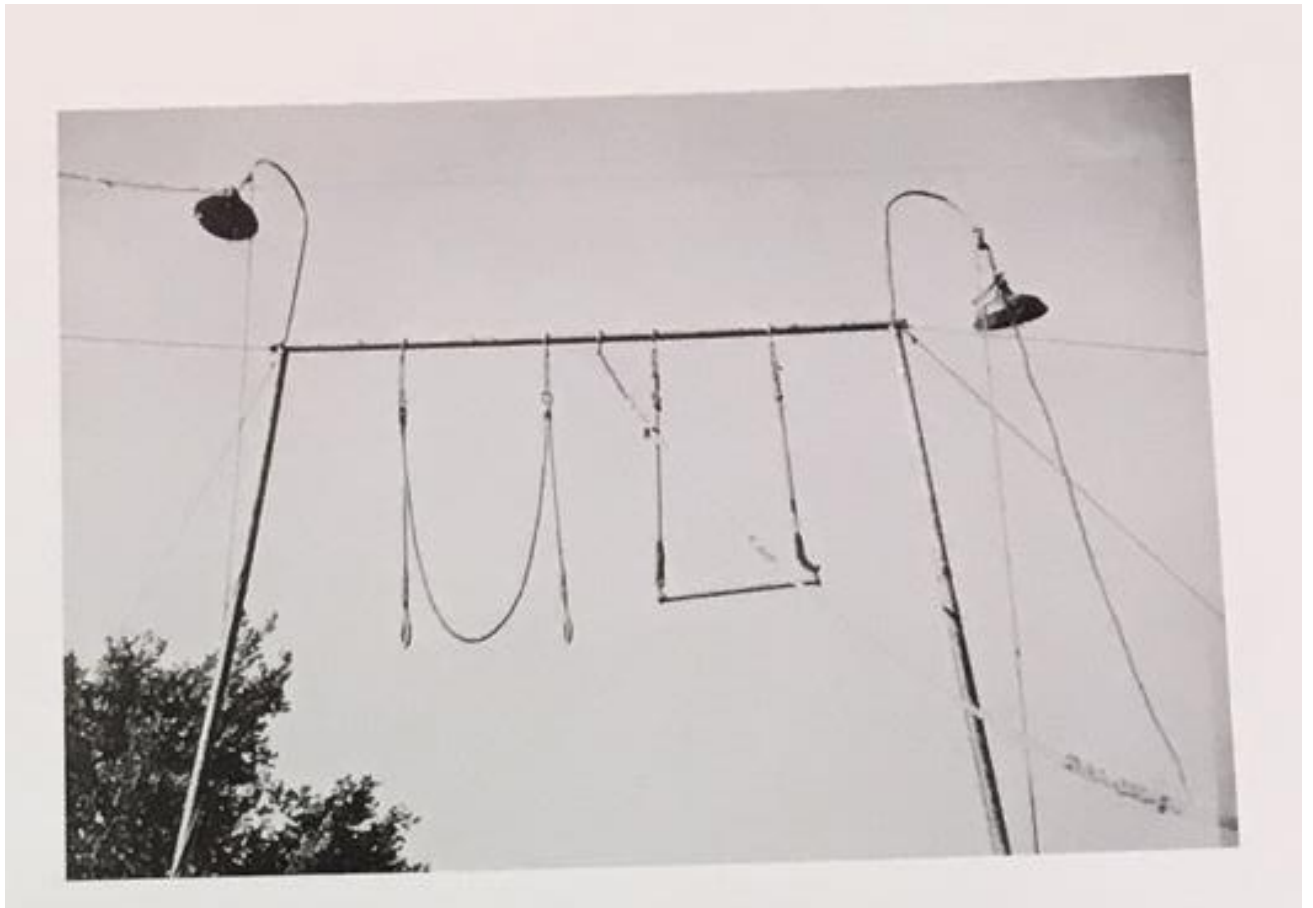


Afbeelding 53

Ellsworth Kelly, *Green Blue*, 2015, diptiek

Postuum tentoongesteld in de expositie *Ellsworth Kelly Last Paintings*, 5 mei-24 juni 2017

Matthew Marks Gallery, New York

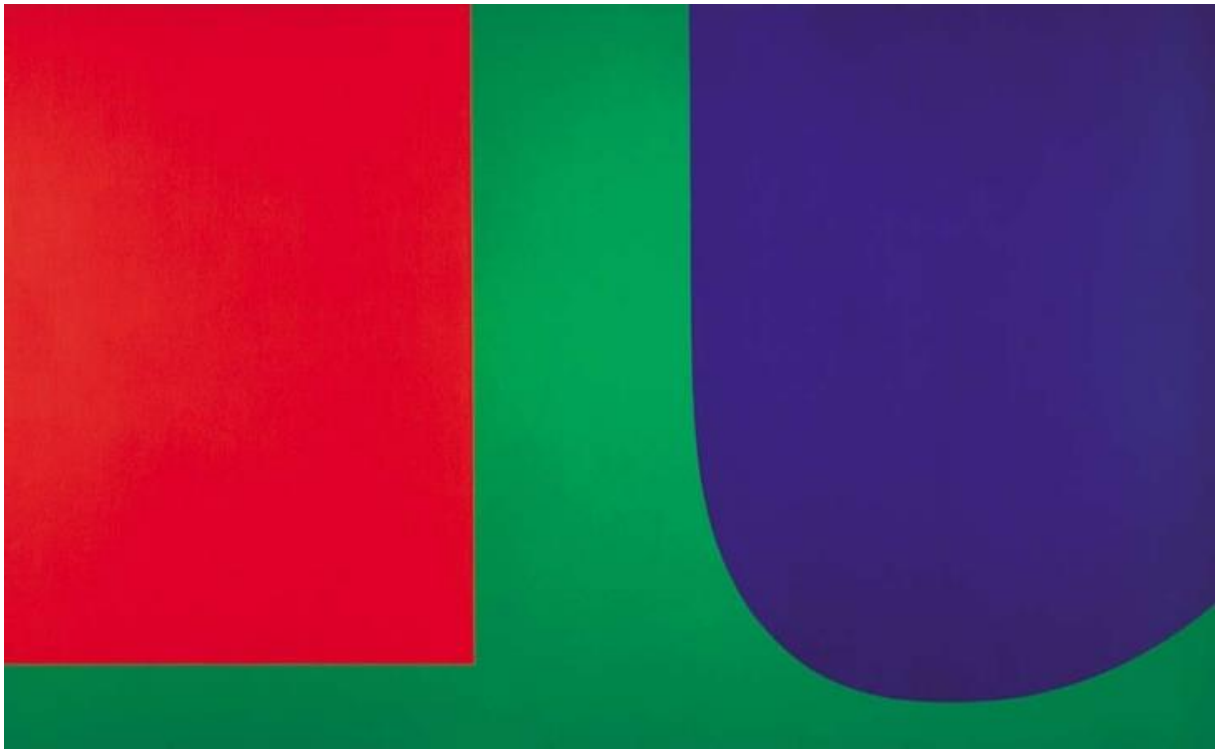


Afbeelding 54

Ellsworth Kelly, *Trapeze Swings*, Meschers, 1950, zilverdruk

Privé-collectie

Foto: www.nytimes.com



Afbeelding 55

Ellsworth Kelly, *Red Blue Green*, 1963, olieverf op doek, 212.4 x 345.1 cm

Museum of Contemporary Art San Diego, San Diego, Californië

Donatie van dr en mrs Jack M. Farris