

Frank Stella en DayGlo

Eind jaren vijftig verwierf Frank Stella bekendheid met de serie *Black Paintings*, waarin regelmatige stroken zwarte verf van elkaar gescheiden zijn door dunne streepjes onbeschilderd canvas. Transparantie vormt een van de belangrijkste redenen waarom Stella in 1963 besloot om bij daglicht fluorescerende lakverf van het merk DayGlo te verwerken in een nieuwe reeks schilderijen. Hij was niet de eerste kunstenaar die met deze synthetische verven experimenteerde. Richard Bowman schilderde al sinds 1950 met fluorescerende olieverf om stralend natuurlijk licht weer te geven. Herb Aach beschouwde de nieuwe verven als een volgende stap in de kleurenleer, en wilde hun potentieel verder onderzoeken. In de *psychedelic art* en popart werden fluorescerende kleuren ingezet om de beeldtaal nog sterker te maken. Stella wou dit soort verf in eerste instantie gebruiken omwille van de autoreferentiële kwaliteit ervan.

In een gesprek in 2014 verduidelijkte de kunstenaar zijn interesse voor verven die op grote schaal commercieel beschikbaar waren. Begin jaren zestig werden aluminium- en koperverven voornamelijk gebruikt voor het beschilderen van radiatoren. Fluorescerende verven werden ontwikkeld voor commerciële doeleinden en signalisatie. 'Op de verpakking van de fluorescerende verven prijkte het merk DayGlo,' zei Stella, 'toen het enige grote bedrijf dat zulke verven maakte.' Hij koos deze luminescente verven niet omwille van hun typische optische effecten: 'Ik zou fluorescerende kleuren niet letterlijk gebruiken, want dan lijkt het resultaat op een reclamebord of iets dergelijks. Reclameborden vind ik louter interessant als reclamebord. [...] Ik hou van het effect van transparante verflagen op ongeprepareerd doek, waardoor je de textuur van het doek erdoorheen kan zien.'⁽¹⁾ DayGlo alkydverf paste hij voor het eerst toe in de *Moroccan*- en *Persian*-reeksen (1964-1965). Vervolgens kocht Stella de verf aan in poedervorm, om te mengen met bijvoorbeeld acryl. Het resultaat, zichtbaar in de reeksen *Irregular Polygons* (1965-1966) en *Protractor* (1967-1970), oogde matter en minder transparant dan in de vorige series. Voor Stella waren fluorescerende verven industrieel ogende 'non-artist materials'. 'Ik maakte een reeks met deze fluorescerende verven en daarna, wanneer ik het gevoel had dat het materiaal uitgeput was, schakelde ik over op iets anders.'

De transparante eigenschap van fluorescerende verven werd door veel kunstenaars als nadelig ervaren: enerzijds werden de verven er onmengbaar door, en anderzijds was er een spierwitte ondergrond voor vereist. Stella daarentegen wou het schilderij uitpuren tot een vlak visueel object, vrij van enige vorm van illusie. Het zelfreferentiële karakter van de verf en de zichtbaarheid van het doek droegen bij tot zijn modernistische esthetica. De eigenschappen van gehanteerde materialen transparant communiceren zonder een andere werkelijkheid voor te spiegelen: het was Stella's manier om het door Clement Greenberg ontwikkelde ideaal van mediumspecificiteit te evenaren. Zijn experimenten uit het begin van de jaren zestig met aluminium en koperverf droegen reeds bij tot een verhoogde ervaring van 'vlakheid', hoewel dat een moeilijk te realiseren ideaal bleef. In zijn beroemde tekst 'Specific Objects' uit 1965 noemde Donald Judd de schilderijen van Stella 'bijna onruimtelijk', dus niet helemaal vlak.⁽²⁾ Met de transparante, fluorescerende verfhuid in bijvoorbeeld de *Moroccan*-reeks, nam de visuele 'eerlijkheid' ten aanzien van de materialiteit van het schilderij in hoge mate toe. Het resultaat was een 'specifiek object' dat louter bestaat als verflaag op doek.

DayGlo verflagen zijn niet alleen sterk transparant, ze veroorzaken ook andere visuele effecten. Een fluorescerende kleur is anders dan een conventionele kleur: naast de normale absorptie- en reflectiemechanismen, wordt een deel van de geabsorbeerde energie omgevormd en terug uitgezonden als zichtbare straling. De resulterende 'gloed' wordt gecombineerd met een kleur door het gereflecteerde licht binnen het zichtbare spectrum. Het resultaat, in relatie tot het omringende licht in de ruimte, wordt ervaren als een gloeiende kleur. Bij de observatie van DayGlo-schilderijen werden daarom soms diepte-effecten ervaren. Herb Aach beschreef dat als een 'licht-aan-het-einde-van-de-tunnel-effect'(3): de gloeiende capaciteit van verf doet kleuren helderder lijken dan de conventionele variant. Daardoor lijkt het soms alsof het vlakke verfloppervlak 'oplost', wat een transitieve ruimtelijkheid suggereert. Deze optische illusie is typisch voor dit soort materiaal en kan daarom worden omschreven als een 'intrinsieke illusie'.(4)

Paradoxaal genoeg ontstond er in Stella's werk dus toch een perceptuele dualiteit die niet strookte met zijn modernistische idealen, en die hem ertoe brachten zijn conceptuele benadering bij te stellen. Stella, in het spoor van critici als Barbara Rose, benoemde de DayGlo-schilderijen als een vorm van 'abstract illusionisme'.(5) De illusies waren abstract omdat ze intrinsiek verbonden waren met de materialiteit van het schilderij: de vlakheid ervan werd nog steeds benadrukt. Zoals hij aangaf in 1965, heeft Stella de mogelijkheid van een optische ruimte in een schilderij wel degelijk omarmd: 'de ruimte in een beeld is een ruimte waarin tweedimensionale vormen, dankzij een truc, driedimensionaal lijken, zodanig dat de waarneembare ruimte zich ergens tussenin bevindt. En dit 'tussenin' is een goede analogie voor mijn werk. Ik werk door het platte oppervlak te verlaten, maar ik wil niet driedimensionaal zijn, toch niet letterlijk... meer dan twee dimensies, maar minder dan drie.'(6)

De modernistische relevantie die Stella aan zijn schilderkunst toedicht, heeft voornamelijk te maken met materiaaleigenschappen. Dat is op zich niet uitzonderlijk. Transparantie, als optische eigenschap die aangeeft in welke mate je doorheen een materiaal kan kijken, werd reeds door klassieke schilders toegepast in de vorm van een glacis. De glazeertechniek werd ontwikkeld in de traditionele olieverfschilderkunst: de schilder bracht een dunne transparante laag aan over een eerdere, gedroogde, monochrome verflaag, om een diepte-effect te verkrijgen. Soms speelden commerciële redenen een rol, bijvoorbeeld wanneer een dunne laag kostbare lapis lazuli bovenop een goedkopere azurietlaag werd aangebracht.(7) De schilder verdunde dan normaal dekkende verf, met een grotere verspreiding van de pigmentpartikels over het picturale oppervlak tot gevolg. In de naoorlogse periode, met de opkomst van nieuwe synthetische materialen zoals alkyd, enamel, magna en later ook acryl, beschikten kunstenaars plots over de mogelijkheid om verf anders aan te brengen op het canvas dan met olieverf het geval was. Nieuwe mogelijkheden waren onder meer het aanbrengen van zeer pasteuze verflagen of het bespatten en het bevleken van het canvas. De relatie tussen de verflaag en het schilderdoek veranderde fundamenteel: de 'gesso-laag', de witte grondlaag die sinds eeuwen als buffer fungeerde tussen het doek en de verflaag, werd plots overbodig. Door verspreide vlekken te maken op het doek, brachten kunstenaars als Helen Frankenthaler en Morris Louis de drager mee op de voorgrond, als geïntegreerd onderdeel van het picturale oppervlak. De verf werd voor dit proces sterk verdund en uitgespreid, vaak met emmers over het canvas, waarna het pigment indrong tot in de vezels van het doek.(8) Ook hier deed er zich een vorm van transparantie voor, net zoals bij de glacis van de oude meesters: de sterk verdunde verf interageert met de kleur en de textuur van het canvas.

De naoorlogse tendens om verf en canvas direct met elkaar te relateren bleef centraal staan in het verdere verloop van de modernistische schilderkunst, en bereikte een hoogtepunt in het werk van Stella. Vanaf het eind van de jaren vijftig tot het begin van de jaren zestig bleef hij zich houden aan enkele basisprincipes: het beeld werd ontwikkeld in een vooraf bepaald schema, en symmetrie en herhaling resulteerden in een strikt patroon. Monochrome verfstroken met uniforme breedte werden met een grote kwast aangebracht. Synthetische kleuren kwamen recht uit de verfpot. Ook liet Stella, net zoals enkele van zijn voorgangers, de gesso-laag achterwege van zodra hij aluminium als materiaal introduceerde. Hij was niet geïnteresseerd in het bevleken van het doek en bracht daarom, in sommige gevallen, een afsluitlaag aan met PVAc-lijm, een quasionzichtbare laag witte houtlijm die het uitstrijken van de verf op het doek vergemakkelijkt. Het ruwe canvas kreeg een permanente plaats in het picturale oppervlak dankzij uitsparingen, met achteraf verwijderde schilderstage, tussen de geverfde stroken. De eenwording van de materialen, in combinatie met het patroon, zouden volgens Stella bij de waarnemer een gevoel van monotonie opwekken, wat zou toelaten om de essentie van het werk meteen te vatten, iets wat nog versterkt zou worden door het gebruik van een transparante verflaag.

Om na te gaan of dat klopt – of fluorescerende verven omwille van hun transparantie bijdragen tot de monotonie en de vlakheid van een schilderij – is het belangrijk om te kijken naar de materiële gelaagdheid van verf. Elke verflaag bestaat uit een pigment dat gebonden is in een verfmedium. Naast de kleur, eigen aan de pigmentsamenstelling, speelt ook de pigmentconcentratie en de tactiliteit van de verf een rol. De fluorescerende verflagen in Stella's *Moroccan*- en *Persian*-reeksen zijn, in tegenstelling tot zowel de verdunde verflagen bij bijvoorbeeld Frankenthaler en Louis als de glacia van de oude meesters, intrinsiek transparant omwille van hun pigmentsamenstelling enerzijds en de vereiste lage pigmentdosering in de verf anderzijds. Pigmenten die bij daglicht fluoresceren ontstaan door de samenvoeging van organische kleurstoffen (zoals xanteen, rodhamine en naphthalimide) in een transparante formaldehydehars die het fluorescerende effect versterkt. Het is opvallend dat het percentage van deze kleurstoffen enorm laag is ten opzichte van dat van de hars: uitvergroting van een DayGlo pigmentvlok toont een zeer lage hoeveelheid kleurstof per deel hars. Om de sterke fluorescerende kleurkracht te bekomen is een transparant mengsel vereist dat voldoende licht doorlaat en interageert met de eveneens transparante kleurstoffen. Een kleurstoftoename in dezelfde hoeveelheid hars zou een troebele, donkerdere, weinig fluorescerende kleur veroorzaken. Een volwaardig fluorescerend kleureffect kan vervolgens enkel worden bereikt door de verf in meerdere lagen aan te brengen op een spierwitte ondergrond. Als gevolg van hun sterk transparante uiterlijk hebben fluorescerende verven, in vergelijking met meer conventionele varianten, niet genoeg draagkracht om bij vermenging hun intensiteit te behouden. Ze vertonen al gauw een melkachtig uiterlijk na vermenging met slechts een kleine hoeveelheid wit, of ze ogen bleker door menging met een mat verfmedium.

In de schilderijen waarvoor Stella aluminiumverf gebruikte, laat de verflaag, net als wanneer traditionele opake verf wordt gebruikt, geen licht door: het canvas wordt volledig afgeschermd. De aluminiumvlokken weerkaatsen het zichtbare licht op een diffuse manier, zodat de omliggende ruimte op een troebele wijze wordt weerspiegeld in het picturale oppervlak. Een conventionele kleur zal door absorptie en reflectie een deel van het zichtbare licht in de vorm van een bepaalde kleur terugkaatsen. Dat is anders bij de DayGlo-schilderijen. De fluorescerende alkydverflagen creëren niet enkel een gekleurde en transparante, maar ook een harde en

glanzende laag op het katoenen doek – een belangrijk verschil met de bevlekte doeken van het abstract expressionisme. Stella legde eerst een transparante verflaag over het doek, om de picturale laag ondergeschikt te maken aan het canvas. De dragende functie van het doek – het canvas als drager van de verflaag – kwam zo, door de integratie in de picturale laag, deels te vervallen. (Daarom prees Donald Judd Stella's materiaalgebruik. In zijn eigen werk streefde hij naar dezelfde puurheid, maar dan zonder tussenkomst van een drager. Voor Judd was kleur intrinsiek aan een materiaal, en pas volwaardig anti-illusionistisch als het niet als externe eigenschap werd aangebracht op een oppervlak.)

Niet iedereen die Stella's fluorescerende schilderijen bekijkt, zal stilstaan bij het transparante effect van de verflagen. Uit recente studies waarin de visuele impact van fluorescerende kleuren in het werk van Stella werd onderzocht, kan worden geconcludeerd dat de kleuren een bepalende rol spelen in de receptie van de werken. Allereerst merkten de toeschouwers het transparante effect vaak niet spontaan op, wat misschien te maken heeft met de afstand ten opzichte van de omvangrijke werken. Van een grotere afstand valt de textuur van het doek minder op, en trekt het patroon van de afbeelding meer aandacht naar zich toe. Daarnaast kwamen de kleuren vaak als fel over. Vaak vonden toeschouwers ze zo intens dat het pijn deed aan de ogen, en sterke nabeelden veroorzaakte. Sommigen vonden de kleuren daarom afstotend en aantrekkelijk tegelijkertijd, want ze bleven ernaar kijken; anderen vonden de kleuren aangenaam, net omwille van hun bijzondere intensiteit.(9)

Hoewel in de literatuur weinig terug te vinden is over Stella's nadruk op transparantie in zijn keuze voor DayGlo, wordt het fluorescerende surplus effect hier en daar vermeld. De luminescentie van *Marrakech* uit 1964, uit de serie *Morocco*, werd in een catalogus uit 2011 als volgt omschreven: 'De afwisselend rode en gele banden raken elkaar niet echt, want ze zijn gescheiden door smalle stroken rauw canvas, maar toch reageren ze op elkaar om een glinsterende benadering van 'de hitte van de woestijn' van Noord-Afrika te creëren; pulserend wit licht, een rijke oranje gloed, overeenkomstige nabeelden.'(10) Met andere woorden: een toeschouwer ervaart mogelijk een vervaging van de contouren van de kleurbanden precies door hun intensiteit. Voor een groot aantal participanten aan het onderzoek leken de fluorescerende kleuren van het doek af te stralen, inderdaad als een intrinsieke vorm van illusie. Door de hoge intensiteit ontstaat zoiets als '*neon-imaging*': de gloed van fluorescerende kleuren verdoezelt de stroken naakt canvas. In combinatie met het geometrisch patroon veroorzaakt dat een duw-trek effect en een optische illusie, gelijkend op die van opart schilderijen, waardoor het werk als vibrerend wordt waargenomen. Robert Rosenblum wees er al in 1971 op dat opart kunstenaars louter gebruikmaakten van een diversiteit aan strakke, gefocuste patronen. Stella daarentegen hanteerde volgens Rosenblum een onherleidbare brok stralende energie.(11) Zijn gebruik van strepen in de basispatronen veroorzaakt een lichte dynamiek, die misschien niet zo sterk is als in sommige opart, maar waarvan de optische werking wel wordt geactiveerd dankzij de fluorescentie.

Is de illusie dan toch sterker dan de door Stella zo begeerde transparantie? In haar artikel 'Abstract Illusionism' uit 1967 schreef Barbara Rose dat Stella door zijn gebruik van industriële verven en synthetische kleuren een nieuw soort perceptie binnen de schilderkunst tot stand bracht, en zo bewees dat het medium nog niet was uitgeput. Rose ontkende in geen geval het ontstaan van ruimte door optische illusie, maar ze maakte wel een duidelijk onderscheid tussen het illusionisme in Stella's werk en in dat van de meeste andere schilders. De wijze waarop

Stella, net als zijn tijdgenoten Walter Darby Bannard en Jules Olitski, omging met ruimte binnen het schilderoppervlak was nooit eerder gezien en veroorzaakte, volgens Rose, voor het eerst een vereniging tussen abstractie en illusionisme. 'Deze kunstenaars streven naar artificialiteit en op die manier ook naar de abstractie van de picturale ruimte.' Die kunstmatigheid werd op twee manieren bekomen: door de bewuste keuze van een bepaald materiaal, en door tegenstrijdigheden in de visuele informatie die de schilderijen aanreikten. In schilderijen uit de *Moroccan*-reeks zou de glanzende, harde en synthetische aard van de lakverflaag, in combinatie met het optisch patroon en de illusie door de fluorescerende kleuren, volgens Rose net een vervlakking veroorzaken: verschillende illusies heffen elkaar op. Conventioneel illusionisme werd zo omgezet in zuiver abstract, conceptueel en antinaturalistisch illusionisme.

Stella's DayGlo-schilderijen lijken zowel op visueel, theoretisch als emotioneel vlak ver verwijderd van het formalisme van zijn eerdere *Black Paintings*. Toch kan zijn experiment met DayGlo worden beschouwd als een logisch vervolg. Niet alleen 'vindt' hij deze synthetische kleuren haast als een readymade op zijn weg, hij wil ook opnieuw het zelfreferentiële karakter van de verf naar voren schuiven en de katoenen drager dankzij de transparantie van de fluorescerende kleuren betrekken in het picturale oppervlak. Stella's DayGlo-schilderijen werden echter minder positief onthaald; een belangrijke reden was de angst voor hun snelle degradatie. Hoewel Stella zich daarvan bewust was, vond hij dit geen reden om de verf niet te gebruiken, zoals hij in 2014 benadrukte: 'Ik vind dat de kleuren er vandaag nog tamelijk goed uitzien. Slechts een paar schilderijen hebben wat van hun extreme kleurkracht verloren. [...] Het gaat voor mij telkens om de transparantie en de manier waarop die het doek doorschijnend maakt. De verflagen zijn dun, maar ze bieden toch nog voldoende visuele aanwezigheid.' Het lijkt alsof het voor Stella belangrijker is dat de transparantie geconserveerd wordt eerder dan het fluorescerende effect van de kleuren, waarvan de optische illusies voor hem uiteindelijk een bijwerking waren. In hun huidige staat, meer dan een halve eeuw later, benaderen de licht vervaagde DayGlo-schilderijen daarom beter dan voordien de intenties van de kunstenaar.

Noten

(1) Stefanie De Winter in gesprek met Frank Stella, 20 januari 2014, New York, Peter Freeman Gallery.

(2) Donald Judd, 'Specific Objects', in: Idem, *Complete Writings 1959-1975*, New York, Judd Foundation, 1975, p. 182.

(3) Herb Aach, brief aan Angela Little, 3 juni 1966, Washington, American Art Archives.

(4) Zie ook: Stefanie De Winter, 'DayGloification: Frank Stella's Fluorescent Turn, an Art-Scientific Approach', *The International Journal of the Image*, nr. 4, 2018, pp. 29-44.

(5) Barbara Rose, 'Abstract Illusionism', *Artforum*, nr. 10, 1967, pp. 33-37.

(6) Michael Fried, *Three American Painters*, Cambridge, Harvard University Press, 1965, p. 5.

(7) Philip Ball, *Bright Earth: Art and the Invention of Color*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

(8) Joe Crook en Tom Learner, *The Impact of Modern Paints*, New York, Watson-Guption, 2000.

(9) Dit onderzoek werd uitgevoerd aan de Katholieke Universiteit Leuven door Stefanie De Winter, Christophe Bossens en Johan Wagemans, en in maart 2019 gepresenteerd op het symposium *Tracking Frank Stella* in het Van Abbemuseum in Eindhoven.

(10) Ben Tufnell, *Frank Stella: Connections*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, p. 69.

(11) Robert Rosenblum, *Frank Stella*, Maryland, Penguin New Art, 1971, p. 33.