

‘Veel handen...’

Een onderzoek naar de functie en bijdrage van atelierassistenten bij het vervaardigen van kunst

Docent: Dr. S.A. Kisters

Student: Ilka van Steen

Datum: 15 juni 2012

Onderzoekswerkgroep II: Het atelier

Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Hoofdstuk 1: De visies van David Hockney en Damien Hirst	4
1.1 Hockney: vakmanschap is meesterschap	4
1.2 Hirst: de kunstenaar als intellectueel auteur	6
Hoofdstuk 2: Atelierassistenten	10
2.1 De assistent als leerling	10
2.2 De assistent als concept	12
2.3 De assistent als deel van het geheel	15
2.4 De assistent als verlengstuk	17
Hoofdstuk 3: De ateliers van David Hockney en Damien Hirst	20
3.1 Hockney: de assistent kijkt mee	20
3.2 Hirst: de 'lopende band' assistent	21
Conclusie	23
Illustraties	24
Bibliografie	38

Inleiding

In 2012 vinden in Londen in het kader van het Olympisch jaar tentoonstellingen plaats van verschillende toonaangevende Britse kunstenaars. Twee van deze tentoonstellingen zijn *A Bigger Picture* van David Hockney (1937-) in de Royal Academy, en de retrospectieve tentoonstelling van Damien Hirst (1965-) in Tate Modern. De tentoonstelling van Hockney bestaat uit een overzicht van zijn geschilderde, getekende en gefilmde landschappen gemaakt in de afgelopen twee decennia in zijn geboortestreek Yorkshire. Voorbeelden van zijn werk zijn het schilderij *Woldgate Woods 21, 23 and 29 November* (2006) (afb. 1) en de videoproductie *Woldgate, 7 November 11:30 am* (2010) (afb. 2). De tentoonstelling van Hirst bestaat uit al zijn bekende werken vanaf de jaren '90, waaronder een haai in formaldehyde, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) (afb. 3), een schedel bezet met diamanten, *For the Love of God* (2007), en een serie 'spot paintings' (1986-2011) (afb. 4). De tentoonstellingen verschillen sterk, onder andere in het type medium dat gebruikt wordt. Hockneys tentoonstelling toont een groot aantal schilderijen, tekeningen, video's en foto's. Hij gebruikt olieverf, waterverf, houtskool en sommige tekeningen zijn zelfs vervaardigd op de Iphone of Ipad. Hirst is sculpturaler en gebruikt allerlei materialen: van dode dieren tot diamanten en medicijndoosjes. Er is echter nog een ander belangrijk verschil dat door Hockney zelf wordt benadrukt. De volgende noot staat namelijk op de poster van zijn tentoonstelling: "All the works here were made by the artist himself, personally."¹ Toen hem later in een interview met Radio Times gevraagd werd of de kritiek direct naar Hirst bedoeld was antwoordde hij bevestigend: "It's a little insulting to craftsmen, skilful craftsmen." Hieraan voegde hij toe: "I used to point out at art school, you can teach the craft, it's the poetry you can't teach. But now they try to teach the poetry and not the craft."² Hockney levert hiermee kritiek op het 'fabrieksatelier' van Hirst die veel van zijn kunstwerken met hulp van assistenten vervaardigt. Hockney lijkt erop aan te sturen dat kunst pas écht kunst is als het door de kunstenaar zelf, met de hand gemaakt is. Ter ondersteuning van dit idee haalt hij een Chinees gezegde aan: "To paint you need the eye, the hand and the heart."³

Hockney is niet de enige de deze mening is toegedaan. Het aantal negatieve recensies dat gaat over het 'maakproces' van met name de 'spot paintings' is talrijk.⁴

Mary Jane Jacob (hoogleraar aan de School of the Art Institute in Chicago) beaamt het belang van het 'maakproces' voor de waardering van het uiteindelijke kunstwerk: "Even

¹ Maev Kennedy, 'David Hockney and Damien Hirst go head to head with solo London shows. Hockney makes a dig at Hirst's use of assistants in notes for Royal Academy exhibition', *The Guardian* 5 januari 2012.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Enkele voorbeelden: Leon Watson, 'Spot the difference: Damien Hirst painted only FIVE of the 300 'spot paintings' in his latest collection', *Daily Mail* 12 januari 2012; Charles Spencer, 'Alas, I've now seen Damien Hirst in his true colours', *Telegraph* 23 april 2012; Jones, Jonathan, 'Review: A message to Damien Hirst: stop now, you have become a disgrace to your generation', *The Guardian* 23 mei 2012 en Julian Spalding, *Why you should sell your Damien Hirst while you can*, 2012 Kindle.

when the making is not visible, it is always present. The back story is always there.”⁵ Hoe belangrijk de ‘back story’ daadwerkelijk is wordt tevens bevestigd door het Rembrandt Research Project dat in 1968 is gestart met als voornaamste doel een schifting te maken tussen de schilderijen van Rembrandt van Rijn (1606/7-1669) en die van zijn talrijke leerlingen en volgelingen.⁶ Er lijkt hiermee een bepaalde waarde gehecht te worden aan dat het écht Rembrandt was die de verfstreken op het doek zette. Eind 2011 stelt Ernst van de Wetering, leider van het Rembrandt Research Project, bijvoorbeeld vast dat *Oude man met baard* (1630) een originele Rembrandt is (afb. 5).⁷ Met de toekenning van Rembrandt als maker heeft *Oude man met baard* veel meer kunsthistorische en financiële waarde dan wanneer het kunstwerk aan een volgeling zou zijn toegeschreven.⁸

Er lijkt een verband te bestaan tussen het maken van kunst met hulp van assistenten en de waardebeoordeling van dat werk. In het geval van Rembrandt valt dit wellicht te onderbouwen aan de hand van kwaliteitsargumenten. Maar in het geval van bijvoorbeeld Andy Warhol (1928-1987), die met assistenten werkte en een individuele toets bewust meed, wordt dit gegeven al een stuk problematischer. Warhols werk wordt alom geprezen en brengt grote bedragen op de veiling op ondanks, of misschien wel dankzij het feit dat hij al zijn werken met de hulp van assistenten maakte. Maar wat is dan precies het verschil tussen een Warhol en een Rembrandt? En tussen Warhol en Hirst? Wat maakt dat het ene kunstwerk vervaardigd met hulp van assistenten als minderwaardig opgevat wordt en het andere niet? Het gros van de internationaal opererende kunstenaars werkt tegenwoordig met medewerking van assistenten; drie willekeurige voorbeelden zijn beeldhouwer Jeff Koons (1955-), videokunstenaar Pipilotti Rist (1962-) en fotograaf Jeff Wall (1946-).

In dit onderzoek zal ik nagaan in hoeverre de mening van Hockney in de huidige tijd nog standhoudt. Met andere woorden: of het een terechte constatering is dat kunstwerken van minder artistieke waarde zijn wanneer zij mede vervaardigd zijn met hulp van assistenten. In het eerste hoofdstuk zal ik de visies van Hockney en Hirst naast elkaar zetten en bekijken binnen welke context deze visies thuishoren. Hierbij zal worden ingegaan op begrippen als auteurschap en authenticiteit. In het tweede hoofdstuk zal ik exemplarische ateliers bespreken waarbinnen op verschillende wijze gebruik wordt gemaakt van assistenten. Daarbij zal gekeken worden naar wat er precies in de ateliers vervaardigd wordt, wat daarbij de functie is van de assistenten is en hoe hun bijdrage gepresenteerd wordt. In het laatste hoofdstuk zal ik het atelier en de atelierpraktijken van ‘rivalen’ Hockney en Hirst op dezelfde

⁵ Mary Jane Jacob en Michelle Grabner, *The Studio reader. On the space of artists*, Londen/Chicago 2010, p. xi.

⁶ Voor informatie over de doelstellingen van het Rembrandt Research Project zie: <www.rembrandtresearchproject.org> (6 mei 2012).

⁷ Zie over het onderzoek naar *Oude man met baard* de speciaal daarvoor in het leven geroepen website: <www.rembrandt.ua.ac.be> (1 juni 2012).

⁸ Anthony Hughes, ‘The Cave and the Stithy: Artists’ Studios and Intellectual Property in Early Modern Europe’, *Oxford Art Journal* 13 (1990) nr. 1, p. 36.

wijze bespreken. Op deze manier hoop ik de vraag te beantwoorden of kunstwerken vervaardigd met medewerking van assistenten minderwaardig is aan kunst waaraan alleen een individuele kunstenaar gewerkt heeft.

Hoofdstuk 1

De visies van Hockney en Hirst

1.1 Hockney: vakmanschap is meesterschap

De mening van David Hockney moge uit de inleiding duidelijk geworden zijn: kunst is pas kunst als het niet alleen bedacht is door een individuele kunstenaar, maar óók met de hand is gemaakt door deze kunstenaar. De kritiek op het gebruik van assistenten van Hirst staat niet op zichzelf, in tegendeel, het is onderdeel van de langlopende discussie over de betekenis van kunst en kunstenaarschap.

Al vanaf de Renaissance maar vooral in de Romantiek van negentiende eeuw wordt de kunstenaar over het algemeen gezien als een individu met een uniek, zelfs door God ingegeven talent, iemand met capaciteiten die de ‘gewone’ mens te boven gaan.⁹ Omdat de kunstenaar zaken begrijpt die anderen nimmer kunnen inzien werd het beeld geschapen van de eenzame en autonome genie, die afgezonderd van de rest van de wereld als kluizenaar werkt aan zijn levenswerken.¹⁰ Voorbeeld bij uitstek van de onbegrepen maar geniale kunstenaar is Vincent van Gogh (1853-1890), die stierf zonder ooit geweten te hebben hoe beroemd hij zou worden. Direct verbonden aan dit idee over kunstenaarschap is het beeld van het atelier waar de kunstenaar in werkt, het ‘romantische atelier’. Caroline A. Jones (hoogleraar kunstgeschiedenis aan het Massachusetts Institute of Technology) wijdt in haar boek *Machine in the Studio* uit 1996 een hoofdstuk aan dit idee van het romantisch atelier. Ze beschrijft hierin het heersende beeld dat er tot en met het Abstract Expressionisme bestaat van het atelier als heilige plaats, als ivoren toren, waar de kunstenaar zich ophoudt om in alle stilte aan zijn meesterwerken te werken.¹¹ Jones benadrukt ook dat het beeld van het romantisch atelier *individueel* is, het domein van één kunstenaar, één auteur, zonder assistenten.¹² Elders verwoordt zij dit als volgt:

“The romance of the studio is enacted in a private space that gives capacious breadth only to one mind and provides room for *only one pair of hands* [nadruk toegevoegd]. Both mind and hands of the individual in the studio participate in the creation of the work of art as a statement of autonomous genius.”¹³

Het vloeit aldus uit de romantische opvatting van de individuele geniale kunstenaar voort dat

⁹ Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2008, p. 9.

¹⁰ Ibid., p. 17.

¹¹ Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the postwar American Artist*, Chicago 1996, p. 16.

¹² Ibid., p. 3.

¹³ Ibid., p. 7.

kunst vervaardigd met hulp van assistenten problematisch wordt.¹⁴ In de jaren '60 en '70 van de twintigste eeuw wordt dit idee van het romantisch genie bevochten door onder andere kunstenaars als Andy Warhol (zie hoofdstuk 2).¹⁵ Maar desondanks lijkt nog steeds, of opnieuw, een bepaalde waarde gehecht te worden aan wat in *The Studio Reader* beschreven wordt als 'authenticiteit': "The willed trope of the individual artist's studio, commencing...and becoming the critical measure of authenticity for the Abstract Expressionists, persists today both in popular culture and in artistic practice."¹⁶ De overtuiging bestaat nog steeds dat authenticiteit bereikt kan worden door een kunstenaar wanneer hij zich distantieert van de samenleving, van de zogenaamde overtuigingen en hypocrisie, en dat de kunstenaar zich moet richten op "the innermost self".¹⁷

Kunstfilosoof David Cooper (geboortedatum onbekend) (Emeritus hoogleraar filosofie aan de Durham University, Engeland) beschrijft in zijn boek *A Companion to Aesthetics* (1992) waar authenticiteit in de kunst volgens hem door bepaald wordt. Authenticiteit kan alleen toegekend kan worden aan objecten die op de juiste wijze gekoppeld zijn aan "genuine art-making activities, such as discovering a solution to an artistic problem."¹⁸ Dit strookt met het idee dat kunst *met de hand* vervaardigd moet worden door een *individuele* kunstenaar, omdat op deze wijze er een bepaalde kwalitatieve, unieke en autonome waarde toegekend kan worden aan het kunstwerk. Installatie en videokunstenares Angela Bulloch (1966-) beaamt dat het zelf vervaardigen van kunst belangrijk is en legt in een interview in *Artforum* uit dat als ze niet zelf had geleerd om elektrische controlepanelen te maken, haar oeuvre op een geheel andere manier ontwikkeld zou zijn.¹⁹ Met andere woorden, het uitbesteden van bepaalde delen van het kunstwerk zorgt ervoor dat bepaalde essentiële artistieke ontwikkelingen niet gemaakt worden, zoals het uitproberen van nieuwe materialen en alle problemen die daarbij komen kijken.²⁰

Denis Dutton (1944-2010) (professor in de filosofie aan de University of Canterbury, Nieuw-Zeeland) verduidelijkt in een verhandeling over authenticiteit in de kunst dat er twee soorten authenticiteit onderscheiden moeten worden. Allereerst de 'nominale authenticiteit', waaronder hij de identificatie van de auteur, de origine en de herkomst verstaat.²¹ De 'nominale authenticiteit' gaat over het juist identificeren van de auteur, onder andere door het uitsluiten van vervalsing of plagiaat.²² Dutton geeft echter aan dat authenticiteit ook altijd

¹⁴ Sean Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 2008, p. 189.

¹⁵ Jones 1996 (zie noot 11), p. 189.

¹⁶ Jacob en Grabner 2010 (zie noot 5), p. 4.

¹⁷ Charles B. Guignon, *On being authentic*, Oxonia/New York 2004, p. 72.

¹⁸ David E. Cooper, *A Companion to Aesthetics*, Cambridge 1992, p.

¹⁹ Angela Bulloch, 'The Producers', *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), p. 356.

²⁰ Zie de bachelorscriptie van Iris Verstegen over de functie van het atelier wanneer architecturale sculptuur wordt uitbesteed.

²¹ Denis Dutton, 'Authenticity in Art', in: Jerrold Levinson, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York 2003, p. 259.

²² Ibid.

een andere lading heeft, namelijk die van een existentiële ‘oprechtheid’, een ware en echte uiting van de overtuigingen en ideeën van een individu of de maatschappij.²³ Dit noemt hij de ‘expressieve authenticiteit’. Voorbeeld van een onderzoek waarin er naarstig gezocht wordt naar de authenticiteit van kunst is het al eerder genoemde Rembrandt Research Project waarbinnen één van de doelstellingen is het creëren van een ‘authentic body of work’.²⁴ In dit project worden de werken toegeschreven aan Rembrandt onderworpen aan innovatieve onderzoekstechnieken naar onder andere de samenstelling van de verfpigmenten. Daarnaast spelen conceptuele en stilistische argumenten mee bij de toeschrijving van de schilderijen aan Rembrandt.²⁵

In de eenentwintigste eeuw lijken wij dus opnieuw, of wellicht nog steeds, een zogenaamde ‘cult of authorship’ te hebben zoals Michelle Kuo, eindredacteur van *Artforum*, het noemt.²⁶ Er wordt de laatste jaren door verzamelaars, handelaars, kunstenaars, curatoren en geschiedkundigen opnieuw angstig gesproken over termen zoals ‘samenwerking’ en het ‘kunstenaarshandschrift’.²⁷ Het idee dat artistieke creativiteit de uiting is van een individuele kunstenaar, die het werkt bedenkt én uitvoert, blijft een krachtig topos.

1.2 Hirst: de kunstenaar als intellectueel auteur

Damien Hirst is een radicaal andere mening dan Hockney en zijn ‘medestanders’ toegedaan. In een interview uit 1999 met de Engelse schrijver Gordon Burn legt hij uit waarom het voor hem wél mogelijk is goede kunst met de hulp van assistenten te maken:

“It’s like thinking, ‘I’m an artist; I’ve got to paint my own paintings.’ And the logical extension of that is ‘Yeh but who’s making my paint?’ [...] It’s nothing to do with that. What it is to do with is: What do you want to say?”²⁸

Hij zegt hiermee dat de essentie van kunst het concept is, wat tevens de kernovertuiging van het Conceptualisme is. Deze stroming wordt voor het eerst gepropageerd in 1967 door Sol LeWitt (1928-2007 ‘Paragraphs on Conceptual Art’, gepubliceerd in het tijdschrift *Artforum*). Hij stelde hierin dat het idee of concept de essentie van kunst is en de materialistische uitwerking daarvan slechts bijzaak.²⁹ Zou Hirst geschaard worden onder de conceptuele kunstenaars zoals Marcel Duchamp (1887-1968), die afstapt van het ‘handgemaakte’ door de

²³ Ibid., p. 266.

²⁴ Website van het Rembrandt Research Project: <www.rembrandtresearchproject.org> (21 mei 2012).

²⁵ Wetering, Ernst van de, ‘Connoisseurship and Rembrandt’s paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II’, *Burlington Magazine* (2008), nr. CL (februari), p. 84.

²⁶ Michelle Kuo, ‘The Producers’, *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), p. 357.

²⁷ Ibid.

²⁸ Damien Hirst, *On the way to work*, London 2001, p. 85.

²⁹ Sol LeWitt, ‘Paragraphs on Conceptual Art’, *Artforum* 5 (1967) nr. 10 (juni), pp. 79-83.

onaangetaste 'readymade' als kunst te manifesteren, dan lijkt de bijdrage van de assistenten minder problematisch omdat de materialisatie er niet toe doet.³⁰ Hirst is echter overtuigd van het feit dat zijn werk een zeer belangrijke visuele en materialistische uitwerking heeft en dat het visuele aspect, 'the eye thing', altijd prevaleert boven het conceptuele aspect, 'the mind thing'.³¹

Op de vraag van Gordon Burn waarom hij het handgemaakte afwijst antwoordt Hirst afwijzend: "I don't. It's handmade".³² Wat hij hiermee precies bedoelt legt hij uit in een interview met de *Daily Mail* in 2012; het gaat om de controle die hij heeft over het ontstaan van de 'spot paintings'. Hij gaat, zij het niet onder die noemer, in op de bewering van Hockney dat je om te schilderen het oog, de hand en het hart nodig hebt:

"Every single spot painting contains my eye, my hand and my heart.' I imagine you will want to say that if I don't actually paint them myself then how can my hand be there? But I controlled every aspect of them coming into being and much more than just designing them or even ordering them over the phone. And my hand is evidence in the paintings everywhere."³³

In tegenstelling tot de conceptuele kunstenaars ziet Hirst dus juist wél het belang in van de uitwerking van het kunstwerk, van het feit dat het handgemaakt is, hij ziet alleen geen verschil in waarde tussen de kunst gemaakt door hemzelf, en kunst die gemaakt is met medewerking van assistenten. Iets verderop in het interview met Gordon Burn wordt Hirst gevraagd wat de waarde is die hij geeft aan de 'spot paintings' gemaakt door zijn assistenten, of de werken die hij zelf gemaakt heeft beter zijn, of zij een toegevoegd 'aura' bevatten.³⁴ Hierop antwoordt Hirst door middel van vergelijking tussen zijn werk en dat van de architect Frank Lloyd Wright (1867-1959):

"[...] if you live in a Frank Lloyd Wright house that he built himself, knowing he can't build walls, is that better than a Frank Lloyd Wright house that he just designed and got other people to build for him?"³⁵

Burn geeft aan dat een dergelijke vergelijking niet zomaar getrokken kan worden, maar Hirst is het daar niet mee eens: "it's exactly the fucking same."³⁶ Hij legt opnieuw uit dat het gaat

³⁰ Norbet Lynton, *The story of modern art*, London 2006, p. 329.

³¹ Damien Hirst in gesprek met kunsthistoricus Hans Ulrich Obrist op de website van Damien Hirst: < www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo > (21 mei 2012).

³² Hirst 2001 (zie noot 28), p. 82.

³³ Leon Watson, 'Spot the difference: Damien Hirst painted only FIVE of the 300 'spot paintings' in his latest collection', *Daily Mail* 12 januari 2012.

³⁴ Hirst 2001 (zie noot 28), p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 90.

om de visie, het idee, en dat hij precies weet hoe de 'spot paintings' eruit komen te zien maar dat hij het niet boeiend genoeg vindt om het zelf te doen, en dat hij daarnaast enorm slecht in de uitvoering is.³⁷ Ogenscheinlijk om zijn punt nog eens extra te verduidelijken voegt Hirst daaraan toe dat zijn (toenmalige) assistente Rachel Howard excelleert in het maken van de 'spot paintings'. "The best spot painting you can get by me is one painted by Rachel."³⁸

In essentie zijn deze ideeën over kunst van Hirst terug te voeren op ideeën en discussies over 'auteurschap'. De visie van Hirst, dat het niet uitmaakt wie de kunst maakt, is beter te begrijpen tegen de achtergrond van de 'auteur discussie' uit de literatuur- en filmwetenschappen. Al vanaf 1930 wordt in literaire kritieken de nadruk gelegd op de betekenis van 'de tekst zelf', een poging om alles wat niet intrinsiek aan de tekst is uit te bannen, inclusief de persoon (of personen) die het gecreëerd hebben.³⁹ In het structuralisme van de jaren '60 en '70 worden met name door invloedrijke teksten van de literatuurcritici en filosofen Roland Barthes (1915-1980) en Michel Foucault (1926-1984) de auteur 'dood' en literaire teksten 'auteurloos' verklaard.⁴⁰ De auteur is niet zozeer een 'persoon' maar eerder de schepper van een discours.⁴¹ Aristoteles zou bijvoorbeeld de auteur zijn van het Aristotelisme en Euclides van de geometrie.⁴² In deze lijn zou Hirst dan gezien kunnen worden als de 'auteur' van Shock Art. In dezelfde jaren wordt er ook binnen de filmwetenschap geschreven over 'auteurschap' en wordt de zogenaamde 'auteur theorie' gevormd met als fundament een artikel uit 1954 van filmmaker en criticus François Truffaut (1932-1984) in het filmtijdschrift *Cahiers du Cinéma*.⁴³ Deze theorie houdt globaal in dat een film het resultaat (en juridisch eigendom) is van het intellectuele en creatieve gedachtegoed van de filmregisseur. Ondanks het feit dat de productie van een film onderdeel is van een industrieel proces, is het artistiek leiderschap en gedachtegoed van de regisseur zo essentieel dat het studiowerk daaraan ondergeschikt is.⁴⁴ Deze 'auteur theorie' wordt ook toegepast op architecten bij wie het net als bij filmregisseurs om een intellectueel auteurschap gaat.⁴⁵ Het is dus in het verlengde van deze gedachtegang dat Hirst zijn werkpraktijk vergelijkt met die van de architect Frank Lloyd Wright.

De Chinese installatiekunstenaar Ai Weiwei (1957-) is het eens met deze visie op auteurschap en ziet de kunstenaar als bedenker en opzichter in plaats van uitvoerende kracht:

³⁶ Ibid., p. 90.

³⁷ Hirst 2001 (zie noot 28), p. 90.

³⁸ Ibid.

³⁹ Jack Stillinger, *Multiple authorship and the myth of solitary genius*, New York/Oxford, 1991, p. 3.

⁴⁰ Michel Foucault, 'What is an author', in: Charles Harrison and Paul Wood, *Art in theory 1900-2000*, Oxford 2003, p. 949.

⁴¹ Stillinger 1991 (zie noot 39), p. 3.

⁴² Burke 2008 (zie noot 14), p. 87.

⁴³ David A Gerstner en Janet Staiger, *Authorship and film*, New York 2003, p. 6.

⁴⁴ Ibid., p. 7.

⁴⁵ Hughes 1990 (zie noot 8), p. 37.

“Now the artist acts more as someone who comes up with an idea, directs the production of a work, and makes judgements, such an approach to art making *frees the artist from having to master particular skills* [nadruk toegevoegd] and introduces novel materials and techniques – along with the meanings behind them into the so called art world.”⁴⁶

Er zijn kunstenaars die bovenstaande opvatting zeer bewust uitdragen en laten zien en daarom openbaar maken dat zij samenwerken met andere mensen. Voorbeeld is de Amerikaanse fotograaf Robert Longo (1953-) die bij ingang van zijn tentoonstelling *Men in the cities* uit 1981 in de Metro Pictures Gallery in New York alle personen vermeldde die een bijdrage aan de tentoonstelling hadden geleverd.⁴⁷ Ook de Duits-IJslandse kunstenaar Olafur Eliasson (1967-) maakt er een punt van om alle mensen met wie hij samenwerkt bij het eindproduct te vermelden (zie hoofdstuk 2). De Japanse kunstenaar Takashi Murakami (1963-) vermeldt op de achterkant van zijn schilderijen welke assistenten er aan het werk hebben meegewerkt en ook vroegere voorbeelden zoals Robert Rauschenberg en Sol LeWitt vermeldden de namen van alle makers in de buurt van het uiteindelijke werk.⁴⁸

Samenvattend houdt dit in dat waar Hockney vindt dat de kwaliteit, de authenticiteit van het kunstwerk, bepaald wordt door het feit dat er maar één paar handen aan gewerkt heeft, Hirst juist het idee bepleit van de niet-uitvoerende maar intellectuele auteur. In zijn visie heeft de kunstenaar de rol van architect-opzichter of filmregisseur. In het volgende hoofdstuk zullen, aan de hand van de werkpraktijk in verschillende ateliers, deze visies nader beschouwd worden.

⁴⁶ Ai Weiwei, ‘Production notes. Ai Weiwei’, *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), p. 324.

⁴⁷ Website van de Metro Pictures Gallery over tentoonstelling van Robert Longo: <www.metropicturesgallery.com/exhibitions/1981-01-10-robert-longo>(21 mei 2012).

⁴⁸ Michelle Kuo, ‘The Producers’, *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), p. 358.

Hoofdstuk 2

Atelierassistenten

In dit hoofdstuk zal een aantal kunstenaars behandeld worden die in hun atelier gebruik maken van assistenten. Omdat dit al ver voor de eenentwintigste eeuw het geval was zal eerst aandacht geschonken worden aan historische voorbeelden. Hierbij zal worden ingegaan op de ateliers van Peter Paul Rubens (1577-1640) en Rembrandt van Rijn (1606/7-1669). Vervolgens zullen diverse ateliers uit de twintigste en eenentwintigste eeuw besproken worden met daarin de nadruk op de 'The Factory' opgericht in 1963 door Andy Warhol (1928-1987) en 'Studio Olafur Eliasson' opgericht in 1995 door Olafur Eliasson. Per atelier zal bekeken worden wat voor soort werken er vervaardigd worden, wat precies de functie van de assistenten is en hoe hun bijdrage door de kunstenaar gepresenteerd wordt.

2.1 De assistent als leerling

Bij een beschouwing van de geschiedenis van het atelier van de kunstenaar kan al snel geconstateerd worden dat het gebruik van assistenten in het atelier niets nieuws onder de zon vormt. Al in de Middeleeuwen, toen de moderne term 'kunstenaar' nog niet bestond maar degenen die 'kunst' maakten werden gezien als ambachtslieden en handelaars en deel uitmaakten van gildes, waren de ateliers ingericht als werkplaatsen waar gehele teams samenwerkten aan de productie.⁴⁹ De schilderateliers van Rubens en Rembrandt uit de zeventiende eeuw zijn bekende voorbeelden van dergelijke 'bedrijfsmatige' ateliers waar meerdere assistenten in dienst waren zodat de kunstenaar meerdere opdrachten tegelijk aankon.⁵⁰ Binnen deze grootschalige ateliers werden schilderijen vervaardigd van enorme omvang, zoals bijvoorbeeld *de Staalmeesters* uit 1662 van Rembrandt, dat een omvang heeft van 191,5 bij 279 cm (afb. 6). De ateliers van zowel Rembrandt als Rubens kunnen naast bedrijven ook als opleidingen gezien worden, waar assistenten in de leer waren met het doel om zelf kunstenaar te worden. Zij werden aangeduid als 'principaelen'.⁵¹ Naast de onervaren 'principaelen' waren er ook meer gevorderde assistenten werkzaam binnen de ateliers, zoals in het geval van Rembrandt bijvoorbeeld Ferdinand Bol (1616-1680) en Govert Flinck (1615-1660).⁵²

De leerlingen leerden het vak onder andere door de meester in zijn stijl te imiteren. Daarom is het ook vaak lastig hun werk te onderscheiden van dat van de meester zelf.⁵³ De leerlingen

⁴⁹ Burkhard Riemschneider, *Studio Olafur Eliasson : an encyclopedia*, Londen/Keulen, 2008, pp. 12-13.

⁵⁰ Walter Liedtke, 'Reconstructing Rembrandt and His Circle: More on the Workshop Hypothesis', in: Roland E. Fleischer en Susan Clare Scott, *Rembrandt, Rubens, and the Art of their Time: Recent Perspectives*, Pennsylvania 1997, p. 37.

⁵¹ Ernst van de Wetering, 'Principaelen and Satellites: Pupils' Production in Rembrandt's workshop', in: Ronberg, Leno Bogh, Eva de le Fuente Pedersen en Ernst van de Wetering, *Rembrandt? The master and his workshop*, tent. cat. Kopenhagen (Museum for Kunst) 2006, p. 108.

⁵² Liedtke 1997 (zie noot 50), p. 38.

⁵³ Wetering 2006 (zie noot 51), p. 108.

hadden onder andere de taak om verf te mengen of het doek te prepareren.⁵⁴ Maar ze mochten meer dan dat. In het geval van Rembrandt was het de bedoeling dat zij al snel voltooid en verkoopbare etsen en schilderijen op groot formaat konden vervaardigen.⁵⁵ Ook in het atelier van Rubens hadden de assistenten een grote artistieke inbreng zoals gezien kan worden in het voorbeeld van *Meleager en Atlanta en de jacht op het Calydonische zwijn* (1618-19) (afb. 7). Dit kleine paneeltje is een olieverfschets waarop de assistenten het uiteindelijke werk bestemd voor de Torre de La Parada in het jachtslot van Philip IV in Pardo konden baseren. Het is goed te zien dat de schets zowel in compositie, detaillering, als in het kleurpallet veel verschilt van het uiteindelijke werk (afb. 8).⁵⁶ We weten door de aan ons overgeleverde bronnen dat de assistenten aan de hand van dergelijke olieverfschetsen, een grondtekening en kleurindicaties het uiteindelijke werk moesten vervaardigen.⁵⁷ Rubens zelf bracht de 'finishing touch' aan maar liet het meeste werk aan hen over. Dit toont aan dat de assistenten zelf een grote artistieke verantwoordelijkheid hadden in het maken van de schilderijen.⁵⁸

Dat het gebruik van assistenten geaccepteerd en duidelijk was wordt duidelijk uit een briefwisseling tussen Rubens en de Engelse diplomaat en kunstverzamelaar Sir Dudley Carleton (1573-1632). Toen Carleton een werk van Rubens wilde aankopen presenteerde Rubens hem een lijst waarin precies stond uitgesplitst welke werken er (deels) gemaakt waren door assistenten en welke door hemzelf.⁵⁹ Het verschil tussen deze werken drukte zich uit in de prijsverschillen: 50 florin *The twelve Apostles* die gemaakt was door assistenten, en 600 florin voor *Leda with the swan and a cupid* dat "original, by my hand" was.⁶⁰ Het verschil tussen deze werken werd door Carleton niet lichtzinnig opgevat; hij retourneerde een jachttafereel omdat hij er van overtuigd was dat het niet door de hand van de meester zelf gemaakt was.⁶¹ Maar Rubens maakte in zijn correspondentie met Carleton echter duidelijk dat de werken van zijn assistenten niet minderwaardig waren omdat hij altijd de laatste hand had aan het werk: "[...] for they are so well retouched by my hand that they are hardly to be distinguished from originals."⁶² Het prijsverschil had enkel iets te maken met een kwaliteitsgarantie, niet per se met een kwaliteitsverschil, aldus Rubens.

Concluderend kan gesteld worden dat de aard van deze ateliers uit de zeventiende eeuw 'coöperatief' van geest is, waarmee bedoeld wordt dat de samenwerking tussen de kunstenaar en zijn assistenten, of beter gezegd leerlingen, vanzelfsprekend en helder is. De leerlingen

⁵⁴ Nico van Hout en Arnout Balis, *Rubens doorgelicht. Meekijken over de schouder van een virtuoos*, Antwerpen 2010, p. 116.

⁵⁵ Wetering 2006 (zie noot 51), p. 108.

⁵⁶ Hughes 1990 (zie noot 8), p. 44.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ Ruth Saunders Magurn (red.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, 1955, pp. 60-61.

⁶⁰ Ibid., p. 61.

⁶¹ Ibid., pp. 60-61.

⁶² Ibid., pp. 61-62.

werden opgeleid tot kunstenaar en kregen daarom een grote artistieke inbreng opdat zij het vak zouden leren. Het opleidings- en samenwerkingsaspect is fundamenteel in de werkpraktijk van dergelijke ateliers. De vraag is dus of het in alle gevallen relevant is om de 'authenticiteit' van het werk te toetsen, zoals dat zowel bij Rembrandt als Rubens nu gebeurt, omdat het werk van de assistenten niet los gezien kan worden van dat van de meester, en evengoed andersom.

2.2 De assistent als concept

*Andy Warhol: de "no-bands look"*⁶³

Van de ateliers van Rubens en Rembrandt is het een grote sprong in de tijd naar het atelier van de Amerikaanse Pop Art kunstenaar Andy Warhol. Dit wil niet zeggen dat er in de loop van drie eeuwen helemaal geen ateliers met assistenten zijn geweest. Het is voor dit onderzoek echter noodzakelijk om verschillende soorten ateliers te behandelen en het atelier van Warhol was het eerste dat na de Romantische periode van de negentiende en begin twintigste eeuw op grotere schaal gebruikmaakte van assistenten.

Warhol ruilde in de jaren '50 zijn carrière als reclametekenaar in voor die van kunstenaar. Bewust afkerig van het romantische idee van de kunstenaar, het idee van originaliteit en het heilige atelier, ging Warhol in tegen het modernisme van de Abstract Expressionisten.⁶⁴ Warhol keerde zich hiervan af met inmiddels legendarische uitspraken: "I think everybody should be a machine" en "I think somebody should do all my paintings for me".⁶⁵ In 1963 verhuisde hij binnen New York van zijn oude atelier naar een industrieel pand dat hij omdoopte tot 'The Factory'. Niet alleen in de ideeën over kunstenaarschap verschilde Warhol drastisch met de modernisten. Ook zijn kunst keerde zich af van alles wat hij met het individuele genie of het handgemaakte associeerde. Warhol gebruikte zogenaamde 'readymade' afbeeldingen, zoals Campbell soepblikken of Coco-Cola flessen. Een erfenis uit zijn tijd als commercieel graficus. Ook in de techniek die Warhol gebruikte zorgde hij ervoor dat een persoonlijke toets, een individueel handschrift ontbrak. Exemplarisch werk voor deze gedachtegang zijn de *Do it yourself paintings* uit 1962 die door 'iedereen' gemaakt konden worden aan de hand van verschillende kleurcodes (afb. 9). Tevens maakte hij gebruik van de 'blotted-line' techniek, waarbij hij lijnen liet doordrukken van het ene vel op het andere, zodat het uiteindelijke werk een 'kopie' was en dus niet aangeraakt door de kunstenaar.⁶⁶ Vanaf 1962 gebruikte hij de zeefdruktechniek waarbij hij handgemaakte stencils drukte op papier, zijn eerste zeefdrukken waren *Printed Dollar Bill's*. Daarna ging hij over op het maken

⁶³ Marco Livingstone, 'Do it yourself: notes on Warhol's techniques', in: McShine, Kynaston, *Andy Warhol: a retrospective*, New York 1989, p. 70.

⁶⁴ Jones 1996 (zie noot 11), p. 189.

⁶⁵ Andy Warhol en Gene Swenson, 'What is Pop Art', *Art News* (1963) part 1. Reprinted in *Art in theory 1900-2000*, p. 747.

⁶⁶ Livingstone 1989 (zie noot 63), p. 64.

van zeefdrukken aan de hand van bestaande foto's waarbij hij de foto's uitvergrootte en ze overtekende op de zeefdrukken, waardoor de kunstwerken een onpersoonlijke en mechanische oorsprong hebben.⁶⁷ Gedurende zijn hele carrière bleef Warhol experimenteren met technieken die het mogelijk maken om het traditionele ambacht van de schilderkunst en het individuele handschrift te mijden (afb. 10).⁶⁸ Zijn meest bekende werken, the *Marilyn Monroe* reeks, heeft Warhol overgelaten aan zijn toenmalige projectleider David Whitney. Warhol was zelf niet aanwezig toen de werken werden goedgekeurd.

Vanaf het begin van zijn loopbaan als kunstenaar had Warhol al assistenten in dienst en werkte hij samen met talloze andere mensen zoals kunstenaars, filmmakers en technici. Toch waren zijn assistenten belangrijker dan wie dan ook binnen zijn praktijk. Als reclameteenaar had Warhol al een assistent, Vito Giallo, maar zijn eerste assistent als kunstenaar was Nathan Gluck die van 1955 tot 1964 voor hem werkte en hem hielp met het maken van zijn 'blotted-line' schilderijen. Door het ontbreken van een persoonlijk handschrift konden deze schilderijen door Gluck vervaardigd worden. Interessant is in dat kader dat in zijn tijd als reclameteenaar Warhol de illustraties voor het kookboek *Wild Raspberries* uit 1959 liet voorzien van een onderschrift en liet signeren door zijn moeder en later door Gluck (afb. 11). Toen hij overstapte op de zeefdruktechniek nam hij hiervoor meerdere assistenten in dienst; achtereenvolgens waren Gerard Malanga, Ronnie Cutrone, Jay Shriver en Rupert Smith van 1963 tot 1987 bij hem in dienst.⁶⁹ Het idee dat Warhol uitdroeg was dat zijn zeefdrukken oneindig gemaakt zouden kunnen worden, zonder de noodzaak van een persoonlijke toets. De 'no-hands look', zoals Warhols printtechnicus Rupert Smith het uitdrukte.⁷⁰ Gluck, de eerste assistent van Warhol, geeft aan totaal geen problemen te hebben met zijn rol als uitvoerder van de kunst van Warhol, het is precies hetzelfde in zijn overtuiging als het werken voor een commerciële tekenaar: "the whole point is that I completely subordinate myself as much as I could to work in his style."⁷¹

Maar het uitvoerende werk is niet het enige wat Warhols assistenten doen. Zowel assistenten als andere medewerkers beweren dat het ook een vorm van zekerheid en bevestiging van zijn werk was. Hij luisterde naar de ideeën die zijn assistenten hadden en nam deze vaak over:

"I was never embarrassed about asking someone, literally, 'What should I paint?' because Pop comes from the outside, and how is asking someone for ideas any different from looking for them in a magazine?"⁷²

⁶⁷ Jones 1996 (zie noot 11), p. 200.

⁶⁸ Livingstone 1989 (zie noot 63), p. 69.

⁶⁹ Ibid., p. 63.

⁷⁰ Ibid., p. 70.

⁷¹ Ibid., p. 78.

⁷² Andy Warhol en Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60's*, New York 1980, p. 16.

In het 'conceptuele atelier' van Warhol presenteerde hij zichzelf als 'mediator' van zijn assistenten. Het was onderdeel van zijn concept waarin hij speelde met de aanname dat het moderne atelier geen assistenten had.⁷³ Het gegeven dat Andy Warhol met assistenten werkt is een thema dat in bijna alle literatuur over hem wel ergens terugkomt.⁷⁴ Opnieuw, net als in het geval van Rubens en Rembrandt, is er sprake van collaboratie, die zij het op een andere manier, ontegenzeggelijk verbonden is met de kunst.

Het concept: afkeer van het handgemaakte

Andy Warhols visie op kunst ontleende veel aan de pionier van het 'niet-handgemaakte', Marcel Duchamp die met zijn 'readymades' reeds bestaande voorwerpen als kunst manifesteerde, waarmee hij een radicale scheiding maakte tussen het idee van de kunstenaar en de uitvoering daarvan.⁷⁵ Frank Stella (1936-), een abstract werkende schilder, incorporeert de scheiding tussen bedenker en uitvoerder op een geheel eigen manier in zijn kunstwerken.⁷⁶ Over de Russisch-Amerikaanse kunstenaar Alexander Liberman (1912-1999), die het uitvoeren van zijn schilderijen uitbesteedt, zegt hij: "he's a good painter when he doesn't paint."⁷⁷ Stella benadrukt verschillende kunstenaarstypes: de 'executive/worker' en de 'painter/ideator'.⁷⁸ Hiermee en in zijn manier van schilderen laat Stella een afkeer zien van het idee van het eenzaam genie en het handgemaakte.⁷⁹ In zijn abstract-geometrische schilderijen en prints is een handmatige penseeltoets niet te ontwaren, zie bijvoorbeeld *Turkish Mambo* uit de *Black Series* (1967) (afb. 12). Tegen het einde van 1960 begint Stella zelf assistenten in te huren om zijn abstract-geometrische schilderijen te helpen vervaardigen. Zijn assistenten deden op een gegeven moment bijna al het werk, terwijl Stella enkel de 'mastermind' achter het geheel werd en de werken niet zelf uitvoerde. Stella keerde zich in deze periode van zijn werk bewust af van de unitaire auteur en sprak altijd over 'wij' wanneer hij het had over het maken van de kunstwerken.⁸⁰ Er zijn nog talloze voorbeelden te noemen waarin de kunstenaar zijn werken bewust door anderen laat maken, zoals de Hongaars-Amerikaanse kunstenaar László Moholy-Nagy (1895-1946), die zijn schilderijen over de telefoon bestelde en daarmee bewust ervoor zorgde dat deze een individuele, 'authentieke toets' misten. Hij noemde zijn schilderijen dan ook de *Telephone Paintings*.⁸¹ De Duitse kunstenaar Christian Jankowski (1967-) laat zijn figuratieve schilderijen met de hand maken

⁷³ Hughes 1990 (zie noot 8), p. 36.

⁷⁴ Livingstone 1989 (zie noot 63), p. 75.

⁷⁵ E. Doss, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002, pp. 69-70.

⁷⁶ Jones 1996 (zie noot 11), p. 118.

⁷⁷ Op 21 april 1960 tijdens een debatavond op de New York University wordt er door verschillende kunstenaars over de commercieel vervaardigde geëmailleerde schilderijen van Alexander Liberman gesproken. Er wordt door de aanwezigen schande gesproken dat Liberman het beschilderen van de werken uitbesteedt. Zie: Caroline A. Jones, *Machine in the studio. Constructing the postwar American Artist*, Chicago 1996, p. 114.

⁷⁸ Jones 1996 (zie noot 11), p. 118.

⁷⁹ Ibid., p. 117.

⁸⁰ Ibid., p. 183.

⁸¹ Louis Kaplan, 'The Telephone Paintings: Hanging up Moholy', *Leonardo* 26 (1993) nr.2, pp. 165-168.

door schilders in China, waarmee ook hij speelt met het idee van het unieke auteurschap.⁸² In deze laatste ‘conceptuele atelierpraktijken’ van Stella, Moholy en Jankowski ligt de functie van de assistent met name in het conceptuele aspect van het niet-handgemaakte.

2.3 De assistent als deel van het geheel

Studio Olafur Eliasson: ‘not a one-man show’⁸³

Beeldhouwer en installatiekunstenaar Olafur Eliasson (1967-) studeert in 1995 af aan de Koninklijke Deense Kunstacademie in Kopenhagen. De van origine Duits-IJslandse kunstenaar verhuist dan naar Berlijn waar hij Studio Olafur Eliasson (vanaf nu: de Studio) opricht, in het begin nog een klein atelier met drie assistenten.⁸⁴ Vanaf dat moment is het atelier langzaam gegroeid naar zijn huidige omvang van 45 mensen. Deze variëren van ambachtlieden tot gespecialiseerde technici, architecten, kunstenaars, archivariissen, kunsthistorici, koks en administratief medewerkers.⁸⁵ Eliasson geeft aan dat deze groei een gevolg is van de projecten die hij maakt: “It’s very much about form following function in the sense that I never intended the Studio to be organized in a special way – it’s a result of what we’ve worked on.”⁸⁶ In 2008 verhuist Eliasson naar zijn atelier in Prenzlauer Berg in Berlijn (afb. 13). Olafur Eliasson heeft drie ateliers. Het belangrijkste is het grootste atelier in Berlijn, een voormalige brouwerij met meerdere verdiepingen waar verschillende ruimtes zijn gecreëerd voor verschillende disciplines. Het bevat een ontwerpkantoor, een archief, een bibliotheek, ruimtes voor lezingen en atelierruimtes voor studenten, één verdieping is gewijd aan het ‘Institut für Raumexperimente’, een opleidingsinstituut. Daarnaast is er de ‘Model Room’ (2003) waarin modellen van werken staan opgesteld als archief en ondersteuning. Tevens is er een plek waar de architecten en de ‘discours-medewerkers’ werken, waaronder bijvoorbeeld de kunsthistorici worden verstaan.⁸⁷ Als laatste is er nog een privé studeerruimte van Olafur Eliasson zelf. Naast het macro-atelier in Berlijn is er nog een micro-atelier in Kopenhagen, dat gezien kan worden als een meer contemplatief atelier waarin Eliasson en zijn vaste medewerkers ver weg van de drukte van het grote atelier in Berlijn kunnen nadenken en discussiëren.⁸⁸ Het laatste atelier is een mobiel atelier, een caravan die staat in IJsland waar Eliasson soms foto’s of tekeningen maakt. Elk van deze ateliers draagt zo bij aan Eliasson’s creatieve proces.⁸⁹

⁸² Caroline A. Jones, ‘Interviews’, in: *The Transdisciplinary Studio*, Berlijn 2012, p. 311.

⁸³ Burkhard Riemschneider, *Studio Olafur Eliasson : an encyclopedia*, Londen/Keulen, 2008, p. 19.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 10

⁸⁵ Actuele informatie over het atelier van Studio Olafur Eliasson: <www.olafureliasson.net/studio.html> (25 mei 2012).

⁸⁶ Philip Ursprung, ‘Interview from “S” chapter’, in: Burkhard Riemschneider, *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, Keulen 2008, p. 365.

⁸⁷ Alex Coles, *The Transdisciplinary Studio*, Berlijn 2012, p. 62.

⁸⁸ De termen macro- en microatelier gebruikt Alex Coles in *The Transdisciplinary Studio* om het verschil tussen de ateliers van Eliasson en andere kunstenaars uit het boek aan te duiden, zie pp. 62 – 66.

⁸⁹ Coles 2012 (zie noot 87), p. 63.

Eliasson staat bekend om zijn grote installaties en sculpturen die gaan over onderwerpen als water, licht, ruimte en perceptie.⁹⁰ Voorbeelden van zijn werken zijn de *The weather project* (2004) waarbij in de grote hal van de Tate Modern enkele honderden monochromatische lampjes een ‘zon’ nabootsten die door mistmachines en een spiegellend plafond een zeer mystiek licht afgaven (afb. 14). Een ander voorbeeld is *Green River* (1998), waarbij Eliasson ongeautoriseerd en onaangekondigd een schadeloze groene kleurstof in de rivieren van achtereenvolgens Bremen, Moss, Los Angeles, Stockholm en Tokyo liet vloeien. Het gevolg was dat hele delen van de rivier in deze steden tijdelijk groen kleurden. Studio Olafur Eliasson creëert daarnaast ook grote architecturale werken, zoals de façade voor het *Harpa Reykjavík Concert Gebouw en Conferentie Centrum* (2011) (afb. 15). Essentieel is dat dergelijke omvangrijke en complexe werken onmogelijk door één afzonderlijke kunstenaar bedacht en uitgevoerd kunnen worden. Jeffrey Deitch (directeur van The Museum of Contemporary Art in Los Angeles) zegt over *Weather Project* dat dit soort werken alleen vervaardigd kunnen worden door professionele werknemers of een atelier dat grootschalige projecten aan kan. Niet alleen is het onmogelijk dat de werken van Olafur Eliasson door hem alleen worden uitgevoerd, het is ook inherent aan het concept van de Studio dat de kunstwerken tot stand komen als gezamenlijk bedachte en uitgevoerde projecten. De assistenten in de Studio zijn daarom in alles verbonden aan het uiteindelijke kunstwerk. Alle afzonderlijke vaardigheden, talenten en specialismes van de verschillende medewerkers binnen het atelier zijn verweven in een zogeheten ‘transdisciplinaire’ structuur.⁹¹ De structuur en het discours binnen het atelier zijn complex en hebben alles te maken met het uiteindelijke resultaat. Er wordt niets uitbested door Eliasson, maar alle techniek en kennis is aanwezig binnen het atelier. Sebastian Behmann, één van de architecten die werkzaam is binnen de Studio, beschrijft de relatie tussen hem en Eliasson als aanbieder en klant waarbij hij, Behmann, als aanbieder zeer veel ruimte krijgt voor zijn eigen creativiteit en ideeën.⁹² Eliasson wil dat er een dialoog, een uitwisseling ontstaat tussen de verschillende disciplines en vakgebieden van de assistenten in het atelier met het hoofddoel om nieuw, transdisciplinair werk te creëren.⁹³ “[...] back and forth between looking at something for yourself ... and then looking at it from the plural point of views of the team, of friends, knowing from where they speak ... is very inspiring.”⁹⁴ De assistenten zijn niet alleen onderdeel van het productieproces van de Studio, maar ook van het discours van de Studio, waar deze werken uit voort komen.⁹⁵ Het lijkt in de

⁹⁰ Alle kunstwerken van Studio Olafur Eliasson staan chronologisch gerangschikt op de website: <www.olafureliasson.net/studio.html> (25 mei 2012).

⁹¹ De term ‘transdisciplinair’ wordt door kunstcriticus Alex Coles geïntroduceerd in het boek *The Transdisciplinary Studio*, Berlijn 2012 op pagina 16 tot en met 19. Coles onderscheidt de term strikt van de geïntegreerde term interdisciplinair. Volgens hem moeten we niet langer denken in termen van disciplines. In het transdisciplinaire atelier zijn namelijk niet langer verschillen tussen disciplines aan te wijzen: “a space that is at once between, across, and beyond all disciplines.”

⁹² Philip Ursprung ‘From Observer to Participant: In Olafur Eliasson’s Studio’, in: *Studio Olafur Eliasson: An Encyclopedia*, Keulen 2008, p. 10.

⁹³ Coles 2012 (zie noot 87), p. 61.

⁹⁴ Coles 2012 (zie noot 87), p. 65.

⁹⁵ Ibid., p. 62.

context van de Studio dan ook eigenlijk ongepast om het woord assistenten te gebruiken, wat een zekere hiërarchie impliceert. In het geval van Rubens en Rembrandt was er sprake van leerlingen. Hier lijkt de term medewerkers of specialisten op zijn plek..

De kunst van Olafur Eliasson is, zo concludeert Philip Ursprung, geen ‘one-man show’, en dat is essentieel om zijn werk te begrijpen.⁹⁶ De werken vinden niet plaats in alleen de geest van de autonome, individuele kunstenaar, maar zijn collectieve projecten, gezamenlijke ondernemingen.⁹⁷ Het fundamentele karakter van zijn kunst is dat het Studio discours onlosmakelijk verbonden is met het eindproduct. Alex Coles, schrijver van het boek *The Transdisciplinary Studio*, omschrijft de structuur van de Studio als volgt: “So instead of a machine, the studio has the sensibility of a living transdisciplinary organism in a constant state of mutation.”⁹⁸

Het collectief

Het ‘collectieve atelier’ zoals ik het atelier van Olafur Eliasson voor dit moment noem, staat in de hedendaagse kunst niet op zichzelf. Atelier van Lieshout (1995-), door beeldend kunstenaar Joep van Lieshout (1963-) opgericht, is net als Studio Olafur Eliasson een multidisciplinair ‘bedrijf’ dat kunstwerken maakt die een mengeling zijn tussen architectuur, installaties, sculpturen en beeldende kunst.⁹⁹ Van Lieshout richtte naar eigen zeggen het ‘atelierbedrijf’ op ter ontkrachting van de mythe van de geniale individuele kunstenaar.¹⁰⁰ Ook Jargo Pardo Sculpture, Studio Konstantin Grcic, Abake en Studio Acconci zijn voorbeelden die in het boek *The Transdisciplinary Studio* beschreven worden als ateliers waarbij het werk collectief tot stand komt en er een harmonieuze samenwerking bestaat tussen de ‘hoofdkunstenaar’ en zijn assistenten.¹⁰¹

2.4 De assistent als verlengstuk

Rachel Whiteread (1963-), beeldhouwster en installatiekunstenaar, maakt architecturale sculpturen zoals *House* (1993) en *Monument* (2001) (afb. 16). In haar atelier in Londen heeft Whiteread meestal een aantal assistenten in dienst, maar dat hangt af van de schaal van haar werk.¹⁰² Daarnaast werkt zij samen met ingenieurs en bedrijven die gespecialiseerd zijn in het maken van kunst zoals de Mike Smith Studio, die in 1990 opgericht is in Londen.¹⁰³ Whiteread besteedde het maken van *Monument* (2001), gemaakt van hoofdzakelijk doorzichtige was, uit aan de Mike Smith Studio (afb. 17). Het duurde drie jaar voordat de sculptuur klaar was. Whiteread geeft aan dat ze de Mike Smith Studio ingeschakeld heeft

⁹⁶ Ursprung 2008 (zie noot 92), p. 19.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Coles 2012 (zie noot 87), p. 64.

⁹⁹ Jennifer Allen, Aaron Betsky, Rudi Laermans e.a., *Atelier van Lieshout*, Rotterdam 2007, p. 23.

¹⁰⁰ Website van Atelier van Lieshout: <www.ateliervanlieshout.com>(30 mei 2012).

¹⁰¹ Coles 2012 (zie noot 87), pp. 9-21.

¹⁰² Hossein Amirsadeghi, (red.) , *Sanctuary. Britain's Artists and their Studios*, Londen 2011, p. 528.

¹⁰³ Ibid.

omdat zij en haar assistenten nooit een dergelijk gecompliceerd werk zouden aandurven.¹⁰⁴ De hoedanigheid van sommige werken van Whiteread lijkt daarmee te verantwoorden dat ze daarvoor hulp mag inschakelen. Ze vermeldt in een interview met Paitsy Craig, de schrijfster van het boek *Making art work* (2003), dat zij het atelier van Mike Smith als een verlengde van haar atelier beschouwt.¹⁰⁵ Op de vraag of ze bij haar eindwerken vermeldt dat ze het niet alleen gemaakt heeft, antwoordt ze daar eigenlijk nooit bij stil staat.¹⁰⁶ Mike Smith geeft in ditzelfde boek aan dat hij wel graag erkenning zou krijgen voor het werk dat de Mike Smith Studio verricht, maar dat hij dit niet afdwingt bij de kunstenaars omdat hij geen opdrachten kwijt wil raken.¹⁰⁷

Tacita Dean (1965-), een kunstenares die met name analoge videowerken maakt, werkt op een vergelijkbare manier als Rachel Whiteread samen met assistenten. In haar kleine atelier in Berlijn werkt ze individueel aan het bewerken van haar films. Bij het maken en het ontwikkelen van de film werkt ze echter vaak samen met andere mensen.¹⁰⁸ Ze geeft aan dat samen of alleen werken alles te maken heeft met de schaal en technische vereisten van het project; soms heeft ze de hulp technici nodig.¹⁰⁹ Steve Farman, ‘negative cutter’ bij films als *Lassie* (2005) en *Batman Begins* (2005), beheerst een specialistisch en zeldzaam vak van het ‘knippen’ en ‘plakken’ van analoge negatieven. Hij heeft Dean geholpen bij haar project *FILM* dat van oktober 2011 tot maart 2012 in de Turbine hal in de Tate Modern te zien was.¹¹⁰ Hij zegt hierover dat het zijn hoogtepunt uit zijn carrière was omdat hij het gevoel had ergens deel van uit te hebben gemaakt: “I felt appreciated, not just a very small cog in a massive machine.”¹¹¹

In dit laatste ‘type’ atelierpraktijk functioneert de assistent als ‘verlengstuk’ van de kunstenaar zelf.¹¹² De assistenten zijn in dit geval vaak technici of ingenieurs die speciaal vanwege hun kennis worden ingehuurd. De soorten werken die vervaardigd worden met hulp van ‘uitvoerende assistenten’ zijn zeer divers en vaak gaat het om grotere, complexe werken waarbij een individu er jaren over zou doen om een dergelijk werk te vervaardigen. Dit type assistent functioneert als zodanig in de meeste grotere internationale hedendaagse kunstateliers, binnen alle soorten media. De assistenten opereren vaak op de achtergrond en worden niet of in mindere mate erkend. Voorbeelden van andere kunstenaars die samenwerken met assistenten zijn beeldhouwers Jeff Koons en Anish Kapoor (1954-), conceptueel kunstenaar Alighiero Boettie (1940-1994), schilder Gerhard Richter (1932-),

¹⁰⁴ Paitsy Craig, *Making art work. Mike Smith Studio*, Londen 2003, p. 234.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Ibid., p. 235.

¹⁰⁷ Ibid., p. 24.

¹⁰⁸ Amirsadeghi 2011 (zie noot 102), p. 491.

¹⁰⁹ Ibid., p. 488.

¹¹⁰ Glaister, Dan, ‘I’d like 11 and a half tons of resin, please’: the artisans behind the artists’, *The Guardian* 1 april 2012.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Jeffrey Deitch, ‘The Producers’, *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), p. 354.

videokunstenaar Pipilotti Rist, fotograaf Jeff Wall en performance en installatiekunstenaar Vito Acconci (1940-) net als ook de twee kunstenaars waarmee dit onderzoek begonnen is, schilder David Hockney en schilder en installatiekunstenaar Damien Hirst. Aan hun atelierpraktijk wordt in het volgende en laatste hoofdstuk aandacht geschonken.

Hoofdstuk 3

De ateliers van David Hockney en Damien Hirst

3.1. Hockney: de assistent kijkt mee

Terug naar het begin, naar de ‘rivalen’ Hockney en Hirst. Het is inmiddels duidelijk dat de meningen over het gebruiken van assistenten ver uiteenlopen. Hoe gaat het er eigenlijk aan toe in de ateliers van henzelf? En wat is de functie en bijdrage van hun assistenten?

Hockney’s kunst is gebaseerd op een fundamentele technische bekwaamheid: hij heeft altijd uitstekend kunnen tekenen.¹¹³ Het beeld van Hockney als een solitair werkende genie is echter niet juist. Hockney heeft twee verschillende ateliers, één in Los Angeles en één in Bridlington (Engeland), en in beide ateliers werkt hij met assistenten. Zijn persoonlijke assistent Jean-Pierre Gonçalves de Lima helpt bijvoorbeeld bij het klaar zetten van zijn materialen en doeken zowel in het atelier als buiten.¹¹⁴ Een andere belangrijke hulp is Jonathan Wilkinson, een technisch assistent die helpt bij het maken van verschillende videowerken. Voorbeeld daarvan is de *Woldgate* serie (afb. 2), waarbij hij met een auto met daarop negen of soms zelfs achttien camera’s met verschillende standpunten en zoommogelijkheden het landschap filmt (afb. 18). Op deze manier, zo zegt Hockney, gelijken de camera’s het menselijk oog dat ook altijd focust op iets anders.¹¹⁵ In het boek *A bigger message* (2011), bestaande uit interviews tussen kunstcriticus Martin Grayford en Hockney, gaat Hockney in op het gebruik van assistenten. Zo zegt hij over zijn assistent Jean-Pierre het volgende:

“He began to see what I was seeing, how fascinating it was, how nature was constantly changing. I couldn’t have done what I did without his assistance. At least, the paintings would have been smaller. It was wonderful serendipity, I suppose.”¹¹⁶

Niet alleen geeft hij hiermee aan dat Jean-Pierre essentieel was voor de praktische kant van het maken van de grote schilderijen, tevens geeft hij aan dat Jean-Pierre met hem ‘meekijkt’. Hij heeft dus zowel praktisch als artistiek een niet geringe invloed op de kunst van Hockney. Iets verderop in de interviews constateert Grayford dat Hockneys werkpraktijk allesbehalve solitair is en dat het te vergelijken is met de werkpraktijk van ateliers als Rembrandt of Rubens:

“Some painters are completely alone. You go to their studios and there is no one else there, just artist and work. But Hockney operates more in the manner of a Renaissance or Baroque

¹¹³ Martin Grayford, *A bigger message. Conversations with David Hockney*, London 2011, p. 42.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 229 – 235.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 16

master with assistants. Habitually, he talks as much of 'we' as 'I': 'we saw', or 'we decided', or 'we found' something."¹¹⁷

De assistenten in het atelier van Hockney lijken dus een vrij grote artistieke inbreng te hebben. Deze inbreng vindt niet plaats in het zetten van een penseelstreek op het doek, maar in het technisch mogelijk maken van sommige ideeën van Hockney en in het meekijken en denken over het werk. Hockney benadrukt zelf het feit dat hij samenwerkt met assistenten doordat hij zich uitdrukt in termen als 'we saw' of 'we decided'.

3.2. Damien Hirst: de 'lopende band' assistent

Hirst heeft op dit moment net als Hockney twee ateliers, één in het centrum van Londen en één in zijn geboorteplaats Devon. Het atelier in Londen is het 'fabrieksatelier' waarin hij zijn grotere werken vervaardigt. In Devon werkt hij meestal alleen aan zijn werken.¹¹⁸ Inmiddels heeft Hirst een derde atelier laten bouwen, een gigantische 'fabriek' in Dudbridge, Gloucestershire, waarin hij zijn dieren op sterk water van begin tot eindstadium wil gaan vervaardigen (afb. 19).¹¹⁹

Hirst heeft altijd meerdere assistenten in dienst gehad, zowel voor zijn 'spot paintings' als voor het fabriceren van zijn installaties. De inzet van assistenten wordt vooral bij de 'spot paintings' bekritiseerd, dus het is interessant te beschouwen wat hierbij dan precies hun taak is. De 'spot paintings' worden volgens een vaste formule vervaardigd, waardoor Hirst er zelf amper bij betrokken hoeft te zijn. Het witte vlak tussen de stippen altijd exact even groot als de stippen zelf.¹²⁰ De kleuren (die zich nooit herhalen) en afmetingen van de stippen worden vooraf bepaald door Hirst, en uitgevoerd door assistenten (afb. 20).¹²¹ Door dit vastgestelde stramien kunnen de 'spot paintings' in theorie door iedereen tot in de oneindigheid herhaald worden. Hirst zegt daarover: "it's about immortality, this imaginary painter that could paint forever, infinite in every direction."¹²² Daarmee geeft hij aan geen waarde te schenken aan een uniek handschrift; het kan door iedereen, door 'een denkbeeldige schilder', tot in de eeuwigheid worden gedaan. Dit idee komt overeen met dat van Warhol die ook wilde dat zijn zeefdrukken oneindig gemaakt zouden kunnen worden, zonder de noodzaak van een persoonlijke toets. Groot verschil met Warhol is echter dat behalve een sporadisch woord over een van zijn assistenten Hirst verder zeer gesloten is over zijn atelierpraktijk. Op zijn website kan je 'live' een inkijkje nemen in zijn 'atelier'. Echter, het enige wat de kijker ziet is een afgebakend stukje muur waarbinnen een aantal mensen werkt aan een nieuw schilderij

¹¹⁷ Gayford 2011 (zie noot 113), pp. 61-62.

¹¹⁸ Sandra Smalenburg, 'Het genie werkt niet langer alleen', *NRC Handelsblad* 17 september 2010.

¹¹⁹ George Arbuthnott, 'Inside Damien Hirst's macabre 'art' factory: Huge site has its own guards... and building just for pickling dead animals', *Daily Mail* 7 april 2012.

¹²⁰ Tate, *Damien Hirst*, multimedia gids en applicatie voor de iPhone, Londen (Antenna International) 2012.

¹²¹ Hirst 2001 (zie noot 28), p. 80.

¹²² Tate 2012 (zie noot 120).

(afb. 20). De rest van het atelier krijg je niet te zien, onduidelijk is of het überhaupt wel in zijn atelier is opgenomen. In het recent verschenen boek *Sanctuary. British Artists and their Studios* (2012) staan interviews met veel van de op dit moment toonaangevende Britse kunstenaars zoals Tracey Emin, Gilbert & George, Mark Wallinger en ook de al eerder besproken Rachel Whiteread en Tacita Dean. Damien Hirst ontbreekt echter in deze lange lijst. Is dit een bewuste keuze? Wat wil hij achterhouden?

In een interview met de Engelse krant *The Guardian* geeft een van zijn voormalige assistenten Rachel Swainston kort commentaar over hoe het was om voor Hirst te werken. Niet alleen was het simpel werk, het was ook nog eens saai en het gaf geen mogelijkheid tot individuele inbreng: “Painting spots was very dull. [...] Although they were all hand-painted, meaning each one is imperfect, there is no individual quality to the painting.”¹²³

In de catalogus van de tentoonstelling *Damien Hirst* is het interessant om te zien dat op één feitelijke verwijzing na het gebruik van assistenten verder een onbesproken onderwerp is.¹²⁴ Waar Tate Modern zelf zes pagina’s lang iedereen bedankt die de tentoonstelling ondersteund en mogelijk gemaakt heeft, van de individuele leden tot de commerciële sponsors, wordt er met geen woord gerept over de mensen die binnen het atelier van Hirst meewerken.¹²⁵ Voormalig assistent Swainston geeft aan het jammer te vinden dat ze nooit erkenning kreeg voor het werk dat ze voor hem deed: “Damien created the idea; we just did the manufacturing. It would have been nice to have been credited in some way. We didn't feel he was particularly grateful.”¹²⁶

De assistenten lijken voor Hirst insignificant te zijn. Ze hebben geen artistieke inbreng en zijn enkel bezig om stippen op een door hem uitgedachte manier op papier te zetten. De inzet en presentatie van het werk van de assistenten is daarmee niet te vergelijken met dat van de assistenten van Whiteread of Dean, die een specialistische kennis hebben en daarom ‘noodzakelijk’ zijn vanwege de complexiteit van het werk. Ook de vergelijking met Warhol loopt spaak in het feit dat Warhol wel degelijk naar de ideeën van zijn assistenten luisterde en tevens de hulp van assistenten heel duidelijk uitdroeg. In het geval van Hirst moet er expliciet naar het gebruik van assistenten gevraagd worden wil hij er iets over loslaten. De assistenten van Hirst gelijken lopende band medewerkers, of nog extremer: ‘machines’.

¹²³ Glaister 2012 (zie noot 110).

¹²⁴ In Ann Gallagher (red.), *Damien Hirst*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2012 staat op pagina 14 staat de enige verwijzing naar het werken met assistenten door Hirst: “Using what the artist called ‘a scientific approach to painting’ the now perfect circles of colours were painted on white canvas, and within a short space of time were being produced by assistants.” Zie:

¹²⁵ Ann Gallagher (red.), *Damien Hirst*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2012, ongepagineerd.

¹²⁶ Glaister 2012 (zie noot 110).

4. Conclusie

Naar aanleiding van het bovenstaande kan geconcludeerd worden dat atelierassistenten op veel verschillende manieren onlosmakelijk verbonden zijn aan het atelier. In het geval van Andy Warhol en Studio Olafur Eliasson zagen we dat het werken met meerdere mensen inherent is aan de artistieke praktijk van beide kunstenaars, zij het op een totaal verschillende wijze. De assistenten vervullen niet alleen veel praktische taken zoals het vervaardigen van de zeefdrukken of het bouwen van installaties, ook op artistiek niveau hebben zij een bepaalde inbreng. Tevens is de functie van de assistenten, specialisten of medewerkers transparant en helder aangeduid. Wanneer we kijken naar de ateliers van Rembrandt en Rubens dan hadden de assistenten een andere belangrijke functie, namelijk die van leerling. Niet alleen hadden de leerlingen een groot aandeel in het schilderen van de werken, zij werden tevens opgeleid tot kunstenaar. In het geval van Rachel Whiteread of Tacita Dean is de functie van de assistenten te verantwoorden doordat zij technisch of specialistisch werk verrichten. Veel van de kunstwerken van Whiteread of Dean zijn zo complex dat de werken niet door henzelf vervaardigd kunnen worden, en dat lijkt een algemeen geaccepteerde praktijk te zijn die bij veel kunstenaars voorkomt.

David Hockney lijkt zich op glad ijs te begeven door zich zo stellig uit te laten over het gebruik van assistenten binnen het atelier van Hirst. Hij maakt namelijk zelf wel degelijk gebruik van assistenten. Hockneys assistenten helpen hem niet alleen met technische zaken, ze denken en kijken met hem mee en verrijken op deze wijze zijn artistieke praktijk. De uitspraak “all the works here were made by the artist himself, personally” lijkt daarom een enigszins simplistische weergave te zijn van zijn werkpraktijk. De kritiek van Hockney lijkt, als we het opvatten als pure kritiek op het hebben van assistenten, onterecht. De bijdrage, functie en uiteindelijke presentatie van het werk van assistenten is zo verschillend en in sommige gevallen zo complex dat het niet met één bewering over het persoonlijk vervaardigen van kunst van tafel kan worden geveegd.

De kritiek van Hockney en zijn medestanders is naar mijn mening dan ook niet zozeer gericht op het vervaardigen van kunst met meerdere assistenten als zodanig, maar op de taak en de functie die deze assistenten precies hebben en ook met name op hoe deze functie gepresenteerd wordt. Pas als de assistenten zoals in het geval van Hirst stilzwijgend worden ingezet als waren zij machines, lijkt het voor Hockney problematisch te worden, en daar heeft hij wat mij betreft geen ongelijk in.

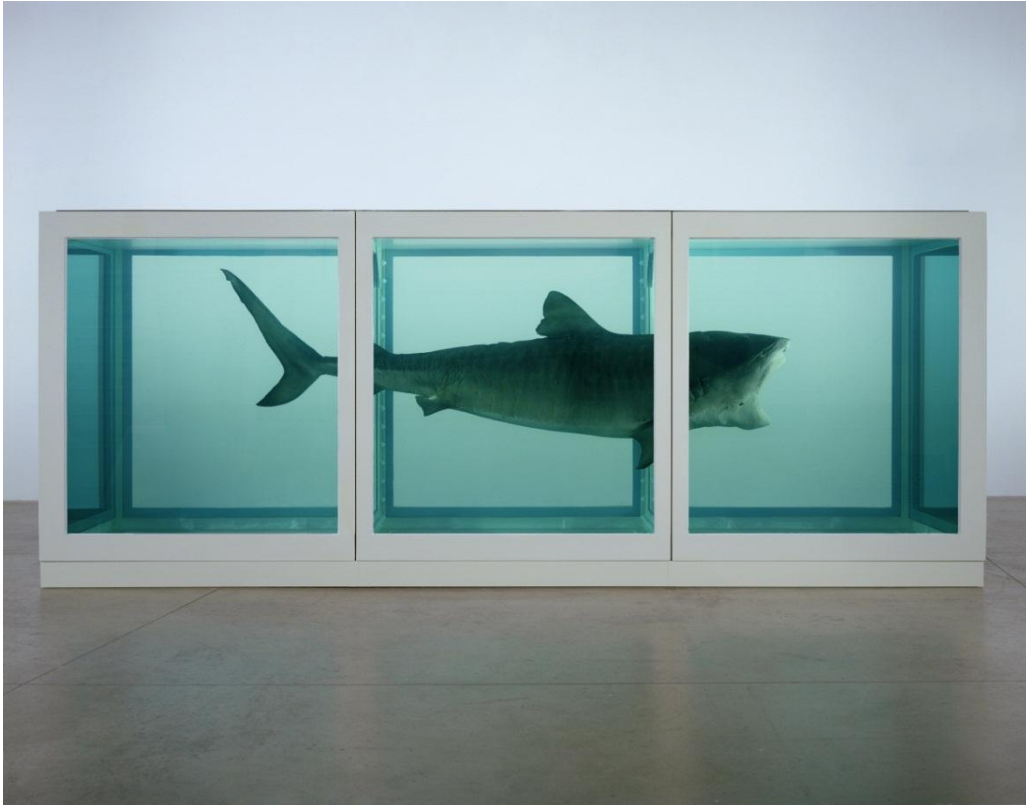
Afbeeldingen



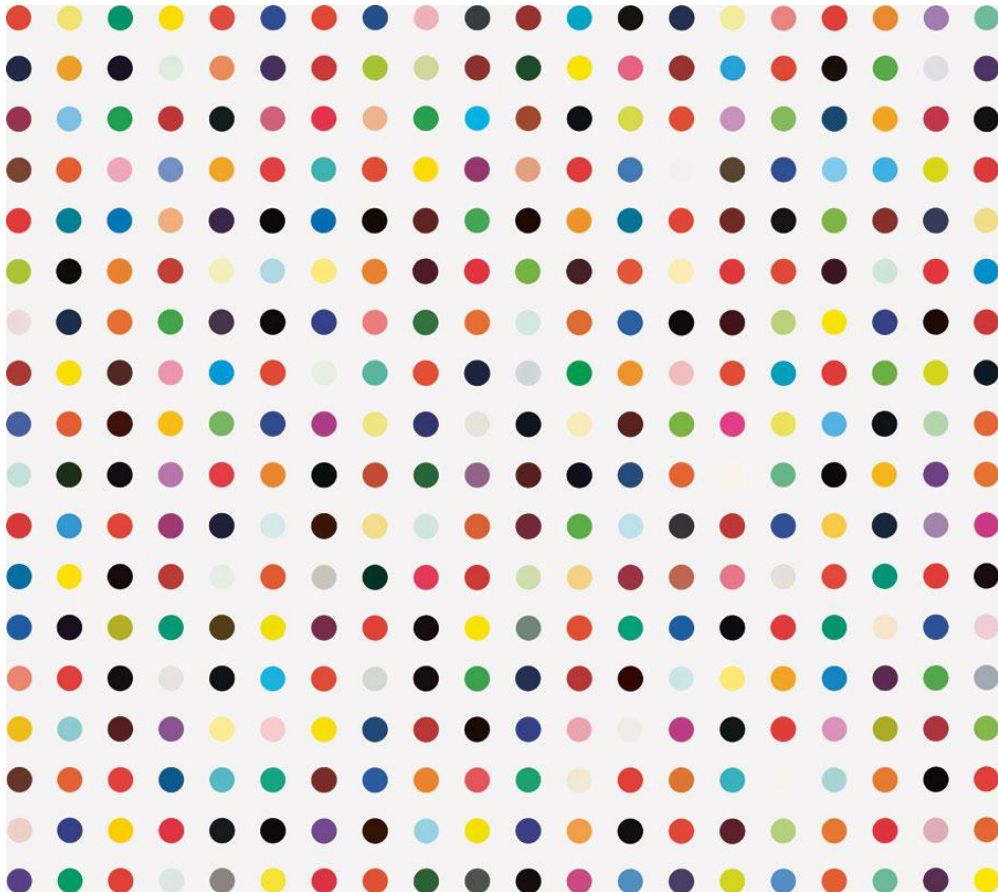
Afb. 1. David Hockney, *Woldgate Woods 21, 23 and 29 November, 2006*.



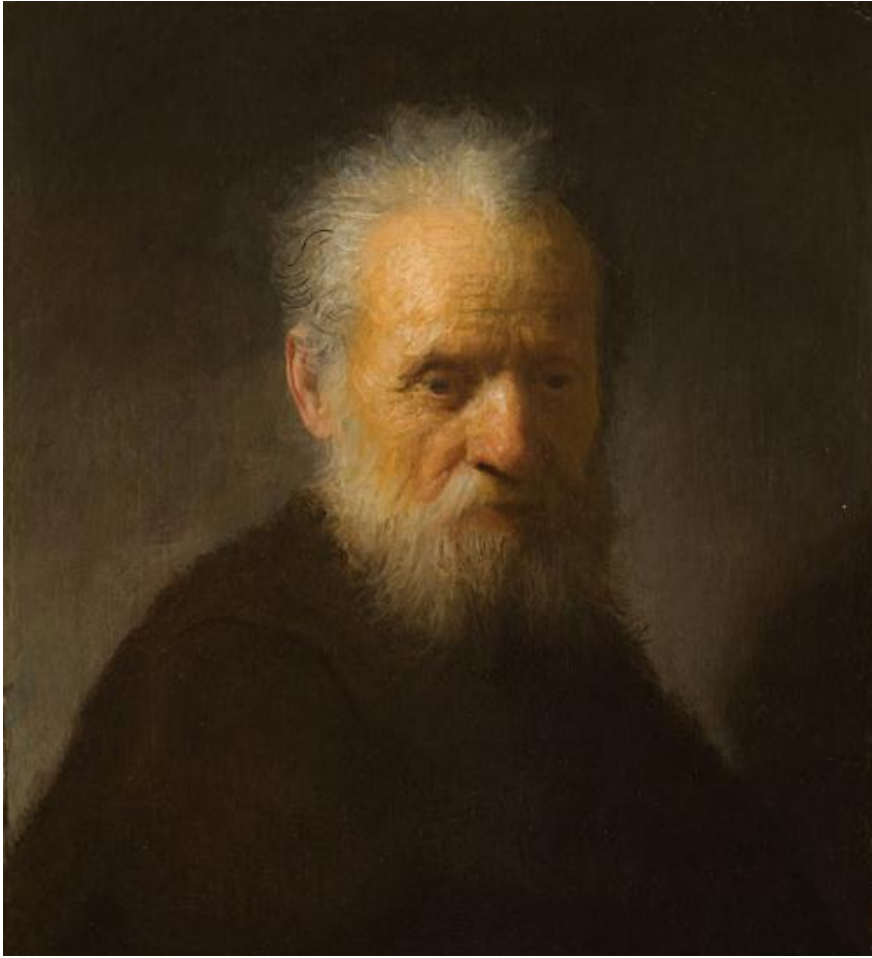
Afb. 2. David Hockney, *Woldgate, 7 November 2010 11:30 am, 2010*.



Afb. 3. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991.



Afb. 4. Damien Hirst, *Phe-Tyr*, 2004-11.



Afb. 5. Rembrandt van Rijn, *Oude man met baard*, 1630.



Afb. 6. Rembrandt van Rijn, *De staalmeesters*, 1662.



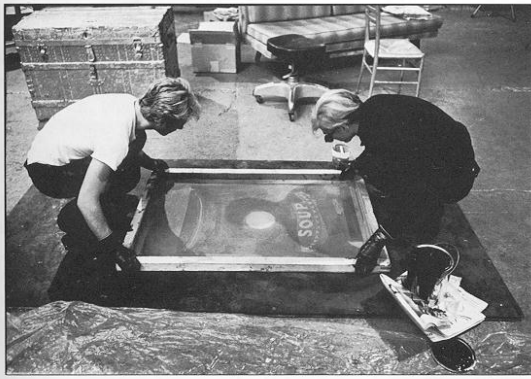
Afb. 7. Peter Paul Rubens, *Meleager en Atlanta en de jacht op het Calydonische zwijn*, 1618-19.



Afb. 8. Peter Paul Rubens, *Meleager en Atlanta en de jacht op het Calydonische zwijn*, 1618-19.



Afb. 9. Andy Warhol, *Do it yourself Landscape*, 1962.



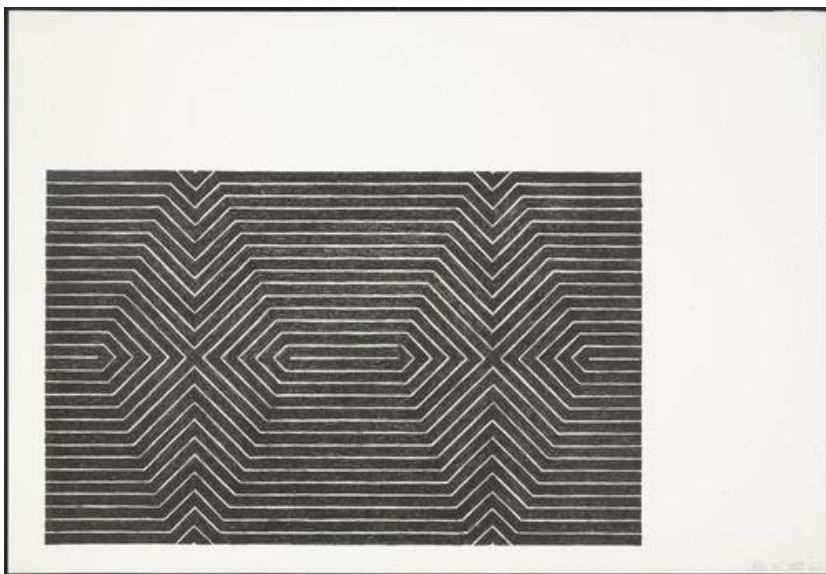
Afb. 10. Andy Warhol en Gerard Malanga screen printing Campbell's Soup Can Paintings, 1964-5.



Salade de alf Landon

Cool a bombe with very clear jelly and place in the bottom thin slices of spring-lettuce bed decorated with capers. Put the mould with green asparagus tips, hard-boiled peppers, egg and sliced cock's kidneys mixed with bacon and dandelion dressing. Chill thoroughly and turn out on a napkin. Very popular as a first course at political dinners in the '30's.

Afb. 11. Pagina uit: Andy Warhol en Suzie Frankfurst, *Wild Raspberries*, 1959, handschrift van Mrs. Warhola.



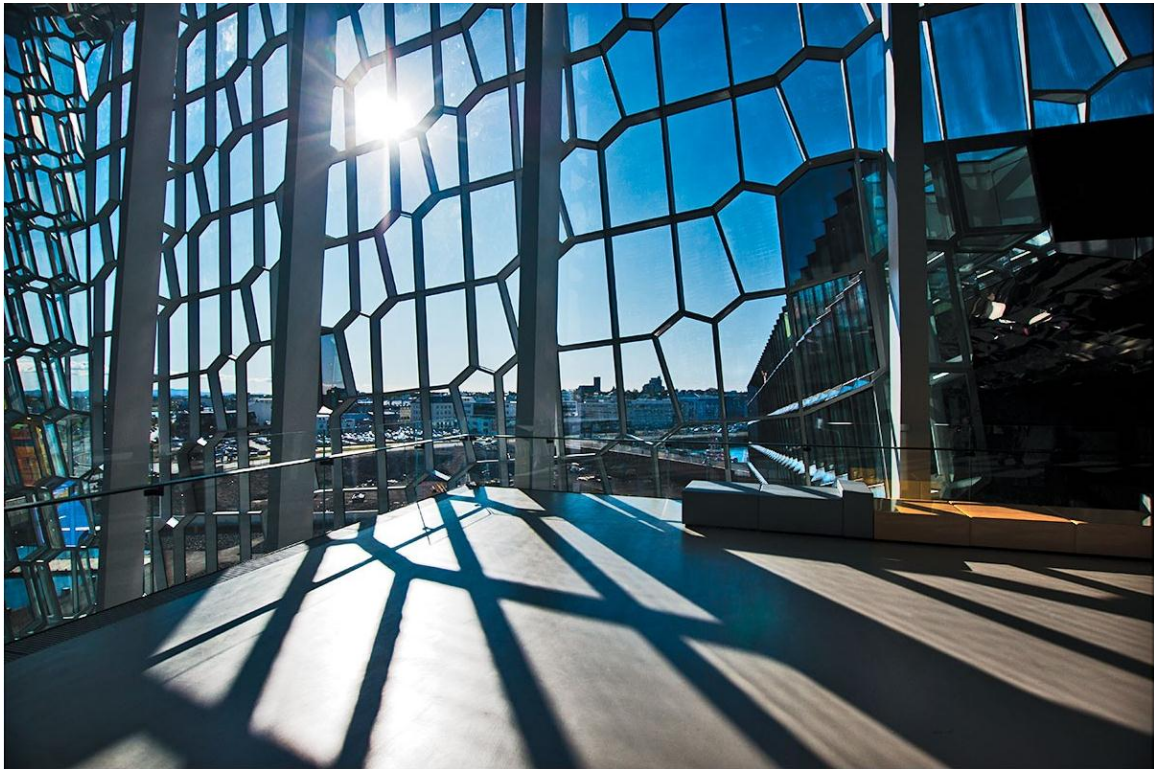
Afb. 12. Frank Stella, *Turkish Mambo* from *Black Series*, 1967.



Afb. 13. Foto van Studio Olafur Eliasson tijdens een samenkomst van alle medewerkers, 9 mei 2008.



Afb. 14. Studio Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2004.



Afb. 15. Studio Olafur Eliasson, *Façade for Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre*, 2011.



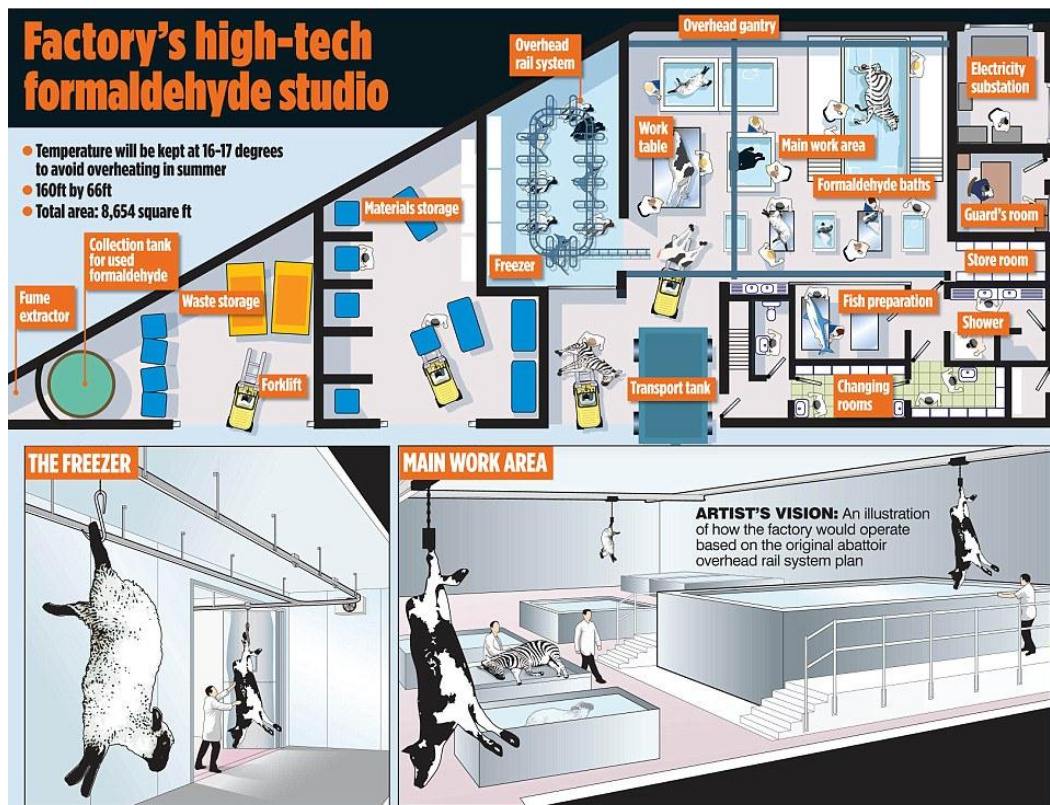
Afb. 16. Rachel Whiteread, *Monument*, 2001.



Afb. 17. Constructie van *Monument* door de Mike Smith Studio, 2001.



Afb. 18. Jonathan Wilkinson, David Hockney, en Dominic Elliott installeren de cameras, 2010.



Afb. 19. Schematische weergave van het nieuwe 'fabrieksatelier' van Damien Hirst: : *Science Production Studio*, 2012.



Afb. 20. Hirsts assistent Rachel Howard en partner Maia Norman, Galerie Jablonka, 1998.



Afb. 21. Live feed van het atelier van Damien Hirst, 2012, film still.

Lijst van afbeeldingen

Afb 1. David Hockney, *Woldgate Woods 21, 23 and 29 November*, 2006, olieverf op zes doeken, (afzonderlijk 91.4 cm x 121.9 cm), 182.9 x 365.8 cm, Royal Academy Londen.

Foto: Richard Schmidt, www.royalacademy.org.uk/exhibitions/hockney.

Afb. 2. David Hockney, *Woldgate, 7 november 11:30 am*, 2010, film still.

Foto: Richard Schmidt, www.royalacademy.org.uk/exhibitions/hockney.

Afb. 3. Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991, glas, geschilderd staal, silicone, monofilament, haai en formaldehyde oplossing, 217 x 542 x 180 cm, Tate Modern Londen.

Foto: www.damienhirst.com/the-physical-impossibility-of.

Afb. 4. Damien Hirst, *Phe-Tyr*, 2004-11, huishoudelijke glansverf op doek, 355.6 x 396.2 cm, Tate Modern Londen.

Foto: www.damienhirst.com/phe-tyr.

Afb. 5. Rembrandt van Rijn, *Oude man met baard*, 1630, olieverf op paneel, 18 x 17.5 cm, Rembrandthuis Amsterdam, particuliere eigenaar.

Foto: www.rembrandthuis.nl/index.

Afb. 6. Rembrandt van Rijn, *De staalmeesters*, 1662, olieverf op doek, 191,5 x 279 cm, Rijksmuseum Amsterdam.

Foto: www.rijksmuseum.nl/images/aria.

Afb. 7. Peter Paul Rubens, *Meleager en Atlanta en de jacht op het Calydonische zwijn*, 1618-19, olieverf op paneel, 47.6 x 74 cm, Norton Simon Museum Californië.

Foto: www.nortonsimon.org/collections/browse_title

Afb. 8. Peter Paul Rubens, *Meleager en Atlanta en de jacht op het Calydonische zwijn*, 1618-19, olieverf op paneel, 47.6 x 74 cm, Kunsthistorisches Museum Vienna.

Foto: www.khm.at/Archiv/Ausstellungen/rubens

Afb. 9. Andy Warhol, *Do it yourself Landscape*, 1962, acrylverf, potlood op linnen, Museum Ludwig Keulen, Donatie Ludwig.

Foto: www.artcritical.com/2008/04/09/color-chart-reinventing-color-1950-to-today/

Afb. 10. Andy Warhol en Gerard Malanga screen printing Campbell's Soup Can Paintings, 1964-5.

Foto: McShine, Kynaston, *Andy Warhol: a retrospective*, New York 1989, p. 71.

Afb. 11. Andy Warhol en Suzie Frankfurst, *Wild Raspberries*, 1959, 30.5 cm x 20.1 cm x 1.3 cm.

Foto: McShine, Kynaston, *Andy Warhol: a retrospective*, New York 1989, p. 65.

Afb. 12. Frank Stella, *Turkish Mambo* from *Black Series*, 1967, litho uit een reeks van acht, 25,4 x 40,5 cm, Museum of Modern Art New York.

Foto: Museum of Modern Art, www.moma.org/collection

Afb. 13. Foto van Studio Olafur Eliasson tijdens een samenkomst van alle medewerkers, 9 mei 2008.

Foto: Studio Olafur Eliasson, www.olafureliasson.net/studio.html

Afb. 14. Studio Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003, monochrome lichten, projectiefolie, mistmachines, spiegelfolie, steigers, 26,7 x 22,3 x 155,4 m.

Foto: Studio Olafur Eliasson, www.olafureliasson.net/works/the_weather_project.

Afb. 15. Studio Olafur Eliasson, *Façade for Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre*, 2011.

Foto: Studio Olafur Eliasson, www.olafureliasson.net/works/Harpa_10

Afb. 16. Rachel Whiteread, *Monument*, 2001, 4,8 x 2,43 x 4,8 m, doorzichtige was, aluminium, staal.

Foto: Martin Godwin, www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/nov/13.

Afb. 17. Constructie van *Monument* door de Mike Smith Studio, 2001.

Foto: Mike Smith, www.mikesmithstudio.com/projects/flash/indexprojectsflash.htm

Afb. 18. Jonathan Wilkinson, David Hockney, en Dominic Elliott installeren de cameras, 2010.

Foto: Jean-Pierre Goncalves de Lima, www.technologyreview.com/review/425143/the-minds-eye

Afb. 19. Schematische weergave van het nieuwe 'fabrieksatelier' van Damien Hirst: : *Science Production Studio*, 2012.

Foto: www.dailymail.co.uk/news/article-2126645.

Afb. 20. Assistent Rachel Howard en partner Maia Norman, Galerie Jablonka, Cologne 1998.

Foto: Damien Hirst, *On the way to work*, 2001, p. 69.

Afb. 21. Live feed van het atelier van Damien Hirst, 2012, film still.

Foto: www.damienhirst.com/live-feed/2012/week1cw

Bibliografie

Aidin, Rose, 'Brush with fame', *The Observer* 12 oktober 2003.

Allen Fine, Gary, *Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity*, Chicago 2008.

Allen, Jennifer en Aaron Betsky, Rudi Laermans e.a., *Atelier van Lieshout*, Rotterdam 2007.

Amirsadeghi, Hossein (red.), *Sanctuary. Britain's Artists and their Studios*, Londen 2011.

Arbuthnott, George, 'Inside Damien Hirst's macabre 'art' factory: Huge site has its own guards... and building just for pickling dead animals', *Daily Mail* 7 april 2012.

Burke, Sean, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 2008³ (1992).

Coles, Alex, *The Transdisciplinary Studio*, Berlijn 2012.

Cooper, David, *A Companion to Aesthetics*, Cambridge 1992.

Craig, Patsy, *Making art work. Mike Smith Studio*, Londen 2003.

Danto, Arthur C., *Andy Warhol*, New Haven/Londen 2009.

Doss, Erika, *Twentieth-Century American Art*, Oxford 2002.

Gallagher, Ann (red.), *Damien Hirst*, tent. cat. Londen (Tate Modern) 2012.

Gayford, Martin, *A bigger message. Conversations with David Hockney*, Londen 2011.

Gerstner, David A. en Janet Staiger, *Authorship and film*, New York 2003.

Glaister, Dan, 'I'd like 11 and a half tons of resin, please': the artisans behind the artists', *The Guardian* 1 april 2012.

Guignon, Charles B., *On being authentic*, Oxonia/New York 2004.

Fleischer, Roland E. en Susan Clare Scott, *Rembrandt, Rubens, and the Art of their Time: Recent Perspectives*, Pennsylvania 1997.

Foucault, Michel, 'What is an author', *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (1969) nr. 63, herprint in: Charles Harrison and Paul Wood, *Art in theory 1900-2000*, Oxford 2003, pp. 949 – 953

- Harrison, Charles en Paul Wood, *Art in theory 1900-2000*, Oxford 2003² (1992).
- Hirst, Damien, *On the way to work*, Londen 2001.
- Hout, van Nico en Arnout Balis, *Rubens doorgelicht. Meeekijken over de schouder van een virtuoos*, Antwerpen 2010.
- Hughes, Anthony, 'The Cave and the Stithy: Artists' Studios and Intellectual Property in Early Modern Europe', *Oxford Art Journal* 13 (1990) nr. 1, pp. 34-48.
- Jacob, Mary Jane en Michelle Grabner, *The Studio reader. On the space of artists*, Londen/Chicago 2010
- Jones, Caroline A., *Machine in the studio. Constructing the postwar American Artist*, Chicago 1996.
- Jones, Caroline A., 'The server/user mode: the art of Olafur Eliasson', *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), pp. 318 - 324.
- Jones, Jonathan, 'Review: A message to Damien Hirst: stop now, you have become a disgrace to your generation', *The Guardian* 23 mei 2012.
- Kaplan, Louis, 'The Telephone Paintings: Hanging up Moholy', *Leonardo* 26 (1993) nr. 2, pp. 165-168.
- Kuo, Michelle, 'Industrial revolution: the history of fabrication', *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), pp. 306 - 396.
- Levinson, Jerrold, *The Oxford Handbook of Aesthetics*, New York 2003.
- Lewitt, Soll, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum* 5 (1967) nr. 10 (juni), pp. 79-83.
- Lindholm, Charles, *Culture and authenticity*, Oxford 2008.
- Livingstone, Marco, *David Hockney*, Londen 2005⁴ (1981).
- Lynton, Norbert, *The story of modern art*, London 2006.
- Magurn, Ruth Saunders (red.), *The Letters of Peter Paul Rubens*, Massachusetts 1955.
- McShine, Kynaston, *Andy Warhol: a retrospective*, New York 1989.
- Riemschneider, Burkhard, *Studio Olafur Eliasson : an encyclopedia*, Londen/Keulen, 2008.

Ronberg, Leno Bogh, Eva de le Fuente Pedersen en Ernst van de Wetering, *Rembrandt? The master and his workshop*, tent. cat. Kopenhagen (Museum for Kunst) 2006.

Rothkopf, Scot, 'The art of production: introduction', *Artforum* 46(2007) nr. 2 (oktober), pp. 304 - 305.

Sesser, Stan, 'The Art Assembly Line', *The Wall Street Journal* 11 juni 2011.

Smallenburg, Sandra, 'Het genie werkt niet langer alleen', *NRC Handelsblad* 17 september 2010.

Spalding, Julian, *Con Art. Why you should sell your Damien Hirst while you can*, 2012 Kindle bestand.

Spencer, Charles, Alas, 'I've now seen Damien Hirst in his true colours', *Telegraph* 23 april 2012.

Stillinger, Jack, *Multiple authorship and the myth of solitary genius*, New York/Oxford, 1991.

Tompson, Don, *12 Million Dollar Shark, the curious economics of contemporary art*, Londen 2008.

Trilling, Lionel, *Sincerity and authenticity*, Londen 1974.

Warhol, Andy en Gene Swenson, 'What is Pop Art', *Art News* (1963) part 1. Reprinted in: Harrison, Charles en Paul Wood, *Art in theory 1900-2000*, Oxford 2003, pp. 747-749.

Warhol, Andy en Pat Hackett, *POPism: The Warhol '60's*, New York 1980.

Wetering, Ernst van de, 'Connoisseurship and Rembrandt's paintings: new directions in the Rembrandt Research Project, part II', *Burlington Magazine* (2008), nr. CL (februari), pp. 83-90.

Winkel, Camiel van, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2008² (2007).

Andere bronnen:

Tate, *Damien Hirst*, multimedia gids en applicatie voor de Iphone, Londen (Antenna International) 2012.

Websites:

Actuele informatie over het atelier van Studio Olafur Eliasson: <www.olafureliasson.net/studio.html> (25 mei 2012).

Voor informatie over de doelstellingen van het Rembrandt Research Project zie:
<www.rembrandtresearchproject.org> (6 mei 2012).

Damien Hirst in gesprek met kunsthistoricus Hans Ulrich Obrist:
<www.damienhirst.com/texts/20071/feb--huo> (21 mei 2012).

Website van de Metro Pictures Gallery over tentoonstelling van Robert Longo:
<www.metropicturesgallery.com/exhibitions/1981-01-10-robert-longo>(21 mei 2012).

Website van Atelier van Lieshout:
<www.ateliervanlieshout.com>(30 mei 2012).

Informatie over het onderzoek naar *Oude man met baard* staat op de speciaal daarvoor in het leven geroepen website:
<www.rembrandt.ua.ac.be> (1 juni 2012).