

Working wherever



Richard Long en
post-studio:

een vergelijking

Anna Strumphler | 3852237
OWG I: Moderne Kunst | dr. Sandra Kisters
Scriptie | 13 juni 2014

'My work is about working in the wide world, wherever, on the surface of the earth.'¹

¹ Richard Long, 'Five, six, pick up sticks, Seven, eight, lay them straight' (Artist's statement), gepubliceerd bij de solo-tentoonstelling in de Anthony d'Offay Gallery, Londen 1980, in: C. Wallis, (red), *Richard Long Heaven and Earth*, tent.cat. Londen (Tate Britain) 2009, p. 143.

Inhoud

Hoofdstuk 1. Post-studio	6
1.1 <i>Wat vooraf ging</i>	6
1.2 <i>Het ontstaan van het begrip post-studio</i>	7
1.3 <i>Belangrijke spelers in post-studio discussie</i>	10
Hoofdstuk 2. De kunst.....	12
2.1 <i>Richard Long</i>	12
2.2 <i>Oeuvre en de verhouding tot post-studio</i>	15
Hoofdstuk 3. Het atelier	22
3.1 <i>Werkwijzen</i>	22
3.2 <i>Verschijningsvormen atelier</i>	23
Conclusie	26
Bibliografie	28
<i>Primaire bronnen</i>	28
<i>Secundaire bronnen</i>	28
<i>Afbeeldingen</i>	30

Inleiding

*"My studio is, in fact, where I find myself."*²

Bovenstaand citaat uit 1988 van de kunstenaar Daniel Buren (geb. 1938) illustreert de verandering in het denken over het kunstenaarsatelier rond de jaren zestig van de twintigste eeuw. Het atelier van de kunstenaar en de kunstenaar zelf waren tijdenlang vrijwel onlosmakelijk met elkaar verbonden. Gedurende de jaren zestig veranderde deze relatie: kunstenaars zetten zich af tegen het atelier en vonden dat zij niet gebonden waren aan een fysiek atelier om tot artistieke creatie te komen.

Het feit dat kunstenaars het atelier uittrokken om hun werk te maken, speelde echter al langer. Veel landschapsschilders in de negentiende eeuw, zogenoemde *plein-air*schilders, werkten al zonder atelier; zij werkten in het landschap zelf om zo de beste impressie van de natuur weer te kunnen geven.³ Waar veel van de plein-air-schilders het atelier veelal om praktische redenen verlieten, hadden kunstenaars als Buren meer principiële, ideologische drijfveren. Institutionele kritiek op de kunstwereld speelde hierbij een rol; kunstenaars bekritiseerden de kunstwereld van binnenuit. Buren wilde de sociopolitieke, economische en culturele mechanismen die de kunstwereld overheersten blootleggen, en zette zich ertegen af.⁴ Ook de opkomst van conceptuele kunst en *land-art* vormden een aanleiding voor kunstenaars om het atelier te verlaten.

Wanneer er over post-studio wordt gesproken, denkt men al gauw aan kunstenaars en theoretici als Daniel Buren die zich op opvallende wijze afzetten tegen het werken in een fysiek atelier.⁵ Hij schreef het atelier af als overbodig voor artistieke creatie en stelde dat kunst er beter van werd als het ter plekke, oftewel *in situ*, werd gemaakt. Alleen op die manier zou het kunstwerk zijn authentieke realiteit behouden.⁶

Veel kunstenaars in die tijd mengden zich in de discussie, voornamelijk conceptuele of land-artkunstenaars. Gezien het feit dat hun kunst was gebaseerd op een idee, in plaats van een fysiek object, was het hebben van een atelier niet meer noodzakelijk. Daarbij komt dat kunstenaars als Buren vonden dat het atelier afbreuk deed aan de ervaring voor het publiek omdat het werk een groot deel van zijn betekenis verloor wanneer het van het atelier naar de tentoonstellingsruimte werd verplaatst.⁷

² Citaat Daniel Buren in Wouter Davidts, 'The Studio is the Place where I am (working)', in: Wouter Davidts, en K. Paice (red.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009, p.80.

³ Laura Auricchio, 'The Transformation of Landscape Painting in France', artikel ontleend aan: website Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/toah/hd/lafr/hd_lafr.htm?> (10 juni 2014).

⁴ Davidts 2009 (zie noot 1), p. 68.

⁵ Daniel Buren wordt door veel kunsthistorici gezien als de post-studiokunstenaar bij uitstek. Hij schreef een theoretisch essay over zijn idee over het atelier ('The Function of the Studio', 1971) en wordt vaak aangehaald in artikelen over post-studio en het kunstenaarsatelier, zoals in het artikel 'Post-Studio/Postmodern/Postmortem' van Caroline A. Jones en het artikel 'My Studio is the Place where I am (working)' van Wouter Davidts in het boek *The Fall of The Studio*.

⁶ Daniel Buren, 'The Function of the Studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The Studio Reader, On the Space of Artists*, Chicago/Londen 2010, pp. 161-162.

⁷ Buren 2010 (zie noot 5) pp. 161.

Toch keerden niet alle land-artkunstenaars zich zo radicaal tegen het idee van een atelier. Richard Long (geb. 1945) is een kunstenaar die in dezelfde tijd als Buren werkzaam was. Ook hij maakt sinds eind jaren zestig land-art en keerde daarmee het klassieke atelier de rug toe. Een van zijn eerste werken, het conceptuele land-art werk *A Line Made by Walking* (1967, afb.2.), werd volgens de kunsthistoricus en curator Ben Tufnell als uitzonderlijk en vernieuwend beschouwd in die tijd.⁸ Dit werk bestond namelijk uit het idee dat Long heen en weer liep door een veld, waardoor er zich geleidelijk aan een lijn aftekende in het landschap.

Land-art is echter niet de enige soort kunst die Long maakt. Hij werkt slechts gedeeltelijk buiten een fysiek atelier en zeker niet altijd *in situ*. Naast kunstwerken als *A Line Made by Walking* maakte hij al vroeg andere soorten werk, waaronder tekeningen, sculpturen en teksten.⁹ Kortom, behalve conceptuele, onverplaatsbare kunst maakt hij dus ook hanteerbare, fysieke objecten. Bovendien maakt Long van zijn conceptuele werk meestal een foto waardoor ook dat hanteerbaar wordt en elders tentoongesteld kan worden. Hij lijkt dan ook het werken als post-studiokunstenaar te combineren met het werken als kunstenaar *met* een atelier.

Long's atelierpraktijk en oeuvre zijn uitgebreid en divers, zeker voor iemand die begon met werken in een tijd waar kunstenaars zich afzetten tegen een fysiek atelier. Het is daarom interessant om te kijken hoe zijn verschillende werkwijzen, en verschillende werklocaties, zich verhouden tot de post-studio ideeën. De onderzoeksvraag van deze paper is dan ook: *Hoe verhoudt de atelierpraktijk van Richard Long zich tot het begrip post-studio?*

Deze paper begint met een korte geschiedenis van het begrip post-studio. De opkomst van institutionele kritiek en conceptuele kunst spelen daarbij een rol en zullen om die reden worden toegelicht. Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden, zal er worden gekeken naar de verschillende soorten werk die Long maakt en de diverse werkwijzen en werklocaties die daarbij komen kijken. Bronnen die hiervoor worden gebruikt zijn onder andere interviews met Richard Long en zijn *Artist's Statements*.

Om te kijken hoe Long zich verhoudt tot de post-studiotheorie wordt voornamelijk gekeken naar de ideeën van kunstenaars en tijdgenoten Daniel Buren en Robert Smithson (1938-1973) in respectievelijk 'The Function of the Studio' (1971), en 'A Provisional Theory of Non-Sites' (1968). Omdat de index (in de vorm van bijvoorbeeld voet- en vingerafdrukken) een grote rol speelt in Longs oeuvre zal ook een tekst over de index in conceptuele kunst, 'Notes on the Index' (1977), van kunsthistorica Rosalind Krauss worden meegenomen in dit onderzoek.

⁸ Ben Tufnell, *Land Art*, London 2006, p.12.

⁹ Gegevens ontleend aan website Richard Long <www.richardlong.org> (30 mei 2014).

Hoofdstuk 1. Post-studio

1.1 Wat vooraf ging

Het atelier van de kunstenaar hoorde eeuwenlang logischerwijs bij het kunstenaarschap. Vanaf ongeveer de negentiende eeuw kwam het Franse woord *atelier* in gebruik in de kunstwereld, dat vaak werd omschreven als een aparte kamer waar de kunstenaar werkte aan zijn creaties. Deze ruimte werd onder andere gezien als de plek waar de kunstenaar tot de ideeën voor zijn werken kwam en waar de kunstwerken werden gemaakt.¹⁰

Door de jaren heen had het atelier verschillende gezichten; zo was er het salonatelier uit de negentiende eeuw en het latere 'werkatelier' als reactie daarop¹¹, de zolderkamer van het onbegrepen genie zoals die bijvoorbeeld in de novelle *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* van Honoré de Balzac naar voren komt,¹² en de grote werkplaatsen van de abstract expressionisten in de jaren vijftig van de twintigste eeuw.¹³ Hoewel deze ateliers in functie verschilden hadden ze één ding gemeen: het waren fysieke ruimtes die bij de kunstenaar hoorden.

Het gegeven dat kunstenaars het atelier uittrekken om hun kunst te maken is echter niet nieuw. Al in de negentiende eeuw trokken landschapsschilders, zoals de Barbizongroep, naar buiten, om daar een zo goed mogelijke impressie van het landschap te kunnen optekenen.¹⁴ Later volgden de impressionisten. Zij gingen niet alleen de natuur in, maar schilderden ook buiten in de stad. Hier hadden zij meerdere redenen voor. Allereerst wilden ze schilderen wat ze op een specifiek moment zagen, waarvoor ze dus wel ter plekke moesten werken.¹⁵ Bovendien zetten zij zich af tegen de traditionele regels en wetten in de schilderkunst. Ze braken met technieken als *chiaroscuro* en het lijnperspectief en creëerden in plaats daarvan hun eigen stijl door snelle verfstreken te gebruiken en het doek zo 'spontaan' mogelijk te houden.¹⁶

¹⁰ Jonkman, M. en Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Den Haag 2010, p.10.

¹¹ Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), p.31.

¹² In *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* neemt Balzac de lezer mee in het verhaal over het onbegrepen genie in de vorm van de fictieve kunstenaar meester Frenhofer. Zijn atelier speelt hierin een rol: het is een donkere, rommelige kamer vol schildersbenodigdheden met maar één dakraam. Uit: Honoré de Balzac, *Le Chef d'Oeuvre Inconnu* (Het Onbekende Meesterwerk), Amsterdam 1990.

¹³ Caroline A. Jones, *Machine in the Studio*, Chicago 1996, p. 327.

¹⁴ Dita Amory, 'The Barbizon School: French Painters of Nature', artikel ontleend aan: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/bfpn/hd_bfpn.htm> (8 juni 2014).

¹⁵ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Oxford 1995¹⁵ (1950), p. 518.

¹⁶ Laura Auricchio, 'The Transformation of Landscape Painting in France', artikel ontleend aan: website Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/toah/hd/lafr/hd_lafr.htm?> (10 juni 2014).

1.2 Het ontstaan van het begrip post-studio

Toch was het atelier niet verdwenen. De impressionisten en postimpressionisten werkten gedeeltelijk nog in een atelier¹⁷, en ook na hen werkten kunstenaars van vele stromingen gewoon in een speciaal daarvoor ingerichte ruimte, zoals Piet Mondriaan (1872-1944)¹⁸ en de abstract expressionisten.¹⁹

Vanaf het einde van de jaren vijftig van de twintigste eeuw veranderde de kunstwereld ingrijpend. Tekenend voor deze verandering was het atelier van Andy Warhol (1928-1987). Kunsthistorica Caroline A. Jones bestempelt zijn atelier in New York, *The Factory*, in het boek *Machine in the Studio* (1996) als typerend voor de veranderingen in het kunstenaarschap en kunstenaarsateliers halverwege de twintigste eeuw. Warhol zette met *The Factory* de kunstwereld op zijn kop. De ruimte in New York deed namelijk niet alleen dienst als werkplaats, maar ook als ontmoetingsplek, feestlocatie en bedrijf. Bovendien werd de functie van de kunstenaar radicaal anders: Warhol deed meer dienst als manager dan als ambachtelijk kunstenaar en leidde daardoor een soort kunstbedrijf, met werknemers die een deel van zijn werk uitvoerden.²⁰ Het feit dat de kunstenaar met assistenten werkte was niet per se nieuw: ook Peter Paul Rubens (1577-1640) en de beeldhouwer Auguste Rodin (1840-1917) maakten al gebruik van leerlingen en assistenten bij het maken van hun werk.²¹ Een groot verschil tussen deze twee soorten ateliers is echter dat Warhol zijn atelier gebruikte als bedrijf dat in het teken stond van het uitdragen van het 'merk' dat zijn kunst was. Hoewel het kunstenaarsatelier met *The Factory* een grote verandering doormaakte, was het ook in dit geval nog een specifieke ruimte van waaruit de kunstenaar (in dit geval dus de kunstenaar in samenwerking met zijn assistenten), werkte.

Eind jaren zestig van de twintigste eeuw veranderde het denken over het kunstenaarsatelier bij sommige kunstenaars. Het idee dat een kunstenaar een aparte ruimte nodig had om tot artistieke creatie te komen was niet langer vanzelfsprekend. Mede door postmodernistische ontwikkelingen als de opkomst van institutionele kritiek op de kunstwereld en de ontwikkeling van conceptuele kunst en land-art, zetten verschillende kunstenaars zich af tegen het idee van een atelier als plek van creatie. Kunstenaars als Buren en Hans Haacke begonnen kunst te maken om de mechanismen en gevestigde instituties te bekritisieren. Deze kunstenaars gebruikten conceptuele kunst om mensen bewust te maken van de sociaaleconomische omstandigheden die bepaalden of men

¹⁷ H.H. Arnason en Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, Upper Saddle River 2010⁶, p. 33.

¹⁸ Gombrich 1995 (zie noot 14), p. 584.

¹⁹ Jones 1996 (zie noot 12), p. 327.

²⁰ Jones 1996 (zie noot 12), pp.266-267.

²¹ Gombrich 1995 (zie noot 14), pp.398-400, 581 en *Victoria and Albert Museum* (pag. Auguste Rodin Working Methods) < <http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/rodin-working-methods/> > (10 juni 2014).

'toegelaten' werd tot de kunstwereld.²² Het atelier als een soort heiligdom, zoals het door veel modernistische kunstenaars werd gezien, was passé.²³ Veel kunstenaars uitten hun kritiek op dat atelier, met als gevolg dat de ruimte volgens de kunsthistoricus Wouter Davidts 'its conventional prominence and mythical stature' verloor.²⁴

Met het artikel 'The Function of the Studio' van kunstenaar Daniel Buren uit 1971, kreeg het fysieke atelier van de kunstenaar flinke kritiek te verduren. Hij stelde namelijk dat het atelier achterhaald was en dat het niets toevoegde aan de kunst en het kunstenaarschap. Sterker nog, hij vond dat het werken in een atelier *afdeed* aan de realiteit van het kunstwerk.²⁵

Die ontwikkeling naar het creëren van kunst buiten het atelier kwam onder andere voort uit de verandering in de soort kunst die werd gemaakt.²⁶ De opkomst van conceptuele kunst en land-art had ervoor gezorgd dat kunstenaars (net als eerder de plein-air schilders) geen fysiek atelier meer nodig hadden. In de jaren zestig van de twintigste eeuw veranderde er veel in de kunstwereld. De snel vorderende technologische ontwikkelingen veranderden de maatschappij, en daardoor ook de kunst. Waar het aan het begin van de twintigste eeuw nog mogelijk was om kunst onder te verdelen in twee categorieën, schilderkunst of beeldhouwkunst, vervaagden de grenzen tussen deze groepen nu snel. Kunstenaars zetten zich af tegen tradities en ontwikkelden nieuwe soorten kunst, die meer pasten bij de maatschappij van die tijd.²⁷

Eén van deze nieuwe kunstvormen was conceptuele kunst. Conceptuele kunst wordt gekenmerkt door een idee. Het idee *is* het kunstwerk, in zekere zin. De kunstenaar Sol LeWitt (1928-2007) beschrijft in 'Paragraphs on Conceptual Art' in *Artforum* wat hij verstaat onder de kunstvorm:

"When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art. This kind of art is not theoretical or illustrative of theories; it is intuitive, it is involved with all types of mental processes and it is purposeless."²⁸

Het gehele kunstwerk draait om het idee, en het kunstwerk kan pas worden bekeken nadat het is uitgewerkt. Of het publiek het concept achter het werk ook daadwerkelijk begrijpt is niet

²² H. Foster, et al, *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Volume 2, 1945 to the present*, New York 2004, p. 29, 499.

²³ Liene Aerts, 'Studioruimte en/of Studiomoment' artikel ontleen aan: <<http://www.openstudios.be/>> (10 juni 2014).

²⁴ Wouter Davidts, en K. Paice (red.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009, p.2.

²⁵ Buren 2010 (zie noot 5), pp. 161-162.

²⁶ Caroline A. Jones, 'Post-Studio/Postmodern/Postmortem', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The Studio Reader, On the Space of Artists*, Chicago/Londen 2010, p. 286, en Merel van Tilburg, 'De Doorstart van het Atelier', *De Witte Raaf* 144 (2010) (maart-april), <<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3509>> (18-5-2014).

²⁷ C. Wallis, (red), *Richard Long Heaven and Earth*, tent.cat. Londen (Tate Britain) 2009, p. 38.

²⁸ S. LeWitt, 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum* 5 (1967) nr. 10 (juni), pp. 79-83.

het belangrijkste; LeWitt schrijft dat wanneer het kunstobject uit de handen van de kunstenaar is, hij er geen controle meer over heeft. Het is dan aan de toeschouwer om het werk te interpreteren, en iedereen doet dat op een eigen manier.²⁹ Bovendien draait het bij conceptuele kunst niet zozeer om het uiterlijk van het kunstwerk, wat blijkt uit LeWitts woorden in hetzelfde artikel: "Conceptual art is made to engage the mind of the viewer rather than his eye or emotions."³⁰

Deze gedachtegang sluit aan bij het idee dat het kunstobject 'gedematerialiseerd' is. Hier schrijft onder andere Lucy Lippard over in de jaren zestig van de twintigste eeuw: "Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious and/or 'dematerialized'."³¹ Lippard onderscheidt volgens de kunsthistorica Clarrie Wallis twee soorten conceptuele kunst: het idee als kunst, en de actie als kunst.³² Conceptuele kunst, of gedematerialiseerde kunst, is dus niet meer afhankelijk van een fysiek object. Land-art is een kunstvorm die hierbij aansluit: ook deze kunst is vaak conceptueel van aard, en wordt niet gemaakt in een fysiek atelier. Het maakproces en het uiteindelijke kunstwerk is afhankelijk van de plek waar het tentoongesteld gaat worden: de natuur.³³

²⁹ LeWitt 1967 (zie noot 27), pp. 79–83.

³⁰ LeWitt 1967 (zie noot 27), pp. 79–83.

³¹ Lucy Lippard, *Escape Attempts*, Los Angeles/Londen 1973, p. viii.

³² Wallis 2009 (zie noot 26), p. 59.

³³ Tufnell 2006 (zie noot 7), p.9.

1.3 Belangrijke spelers in post-studio discussie

Naar aanleiding van deze ontwikkelingen in de kunst stelt Jones dan ook dat het 'omvallen' van het atelier niet zozeer onvermijdelijk was, maar wel een logisch gevolg van de intensieve veranderingen.³⁴ Waar veel schilderende of beeldhouwende kunstenaars vaak nog een ruimte nodig hadden om hun kunst te maken, hebben conceptuele en land-artkunstenaars alleen een idee nodig om tot een kunstwerk te komen. De *uitvoering* van het idee dient daarbij eigenlijk als vervanging voor het atelier.

Volgens Buren, in zijn artikel 'The Function of the Studio' (1971), is het fysieke atelier dan ook 'ten onder gegaan'.³⁵ Hij stelt dat een waardig kunstwerk op de plek van bestemming, namelijk de tentoonstellingsplek, vervaardigd moet worden. Kunstwerken die in een atelier worden gemaakt, verliezen volgens Buren een deel van hun betekenis wanneer ze worden verplaatst naar de tentoonstellingsruimte. Door het kunstwerk te tonen op de plaats van oorsprong ziet de toeschouwer een werk dat het dichtst bij de eigen realiteit staat.³⁶ De relatie tussen het kunstwerk en de plek waar het gemaakt is, is essentieel en mag daarom niet verbroken worden door het werk te verplaatsen. Buren schrijft dat het kunstwerk ten prooi valt aan een dodelijke paradox:

"The work thus falls victim to a mortal paradox from which it cannot escape, since its purpose implies a progressive removal from its own reality, from its origin. If the work of art remains in the studio, however, it is the artist that risks death . . . from starvation."³⁷

Aan de ene kant verliest het kunstwerk betekenis door het uit de oorspronkelijke context te verplaatsen, maar aan de andere kant is het ook geen optie om het werk in het atelier te laten omdat het dan niet tentoongesteld kan worden. Buren beschrijft als oplossing dat zijn atelier een soort abstracte werksituatie was die met hem meeverplaatste. Daar waar het kunstwerk tentoongesteld moest worden, daar was ook zijn atelier.³⁸ Buren maakte zelf voornamelijk conceptueel werk dat hij ter plekke kon maken. Hij staat bekend om het gebruik van (al dan niet ready-made) gestreepte canvassen die hij op allerlei plekken toonde.³⁹

Naast Buren is de kunstenaar Robert Rauschenberg een van de belangrijke spelers in de post-studio discussie. Waar Buren het atelier als werkruimte afzweert, maakt Rauschenberg vooral een onderscheid tussen verschillende soorten kunst. Aan de ene kant maakt hij zogenoemde *site-specific* kunst, en aan de andere kant *non-site* kunst. Waar de *site-specific* werken ter plekke, of *in situ* moeten worden gemaakt, is *non-site* werk dat voorbereid kan

³⁴ Jones 2010 (zie noot 25), p. 286.

³⁵ Buren 2010 (zie noot 5), p. 162.

³⁶ Buren 2010 (zie noot 5), p. 158.

³⁷ Daniel Buren, 'The Function of the Studio', *October* 10 (1979) (herfst), p.53.

³⁸ Davidts 2009 (zie noot 1), p.80.

³⁹ Foster et al 2004 (zie noot 21), p. 520.

worden in een atelier. Bij Smithson bestaat het non-site deel van zijn oeuvre voornamelijk uit sculpturen van steen, landkaarten en foto's.⁴⁰

Smithson stelt in een van zijn theoretische essays over het onderwerp: "*The Non-Site* (...) is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site (...). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it - this [is] *The Non-Site*."⁴¹ De non-site werken krijgen de functie toebedeeld de site-specific werken te representeren in een tentoonstellingsruimte. De twee verschillende soorten kunst hebben dus wel met elkaar te maken en zijn zelfs afhankelijk van elkaar. De kunsthistoricus en curator Robert Hobbs onderschrijft dit idee; volgens hem halen de non-site werken een stukje van de 'site' (de natuur) naar binnen, om op die manier het land-art werk te kunnen spiegelen.⁴²

Ook Smithson ziet het atelier als een zekere last voor de kunst en de kunstenaar. Volgens hem kan de kunstenaar in zekere zin 'bevrijd worden' door zonder atelier te werken: "Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity."⁴³

Hoewel kunstenaars al voor dan de jaren zestig van de twintigste eeuw buiten het atelier werkten, komen er in die periode theorieën van kunstenaars op die het atelier als last zien voor het maken van hun kunst. De ideeën van Buren en Smithson verschillen, maar ze hebben gemeen dat werken buiten het atelier een zekere bevrijding oplevert, en daarmee betere kunst.

⁴⁰ Susan Kandel, 'The Non-Site of Theory', *Frieze Magazine* (1995) nr.22 (mei)

<http://www.frieze.com/issue/article/the_non_site_of_theory/> (10-6-2014).

⁴¹ Robert Smithson, 'A Provisional Theory of Non-Sites' < <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>

⁴² Robert Hobbs, *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca 1981, p. 20.

⁴³ Jack Flam (red.), *Robert Smithson: the Collected Writings*, Los Angeles 1996, p.107.

Hoofdstuk 2. De kunst

2.1 Richard Long

Richard Long is een Britse kunstenaar, geboren en getogen in 1945 in Bristol, waar hij nog steeds woont en werkt. In 1965 rondde hij zijn studie aan de West of England College of Art in Bristol af, waarna hij in 1966 begon aan de St. Martin's School of Art in Londen. Deze school gaf hem de vrijheid om zijn eigen stijl en werk te ontwikkelen, los van tradities of heersende trends in de kunstwereld.⁴⁴ Vanaf zijn begin aan St. Martin's, eind jaren zestig, is Long al actief in de kunstwereld. Hij heeft sindsdien talloze solotentoonstellingen gehad over de hele wereld, en werkt tot op de dag van vandaag actief aan zijn kunst.⁴⁵

De beginperiode van Longs carrière kenmerkte zich vooral door een sterk idee over wat kunst voor hem zou moeten en kunnen zijn. Al aan dit prille begin van zijn carrière ontpopte Long zich als een veelzijdig kunstenaar. In het boek *Land Art* (2006) citeert de kunsthistoricus Ben Tufnell een uitspraak van Richard Long uit 1994 over Longs idee van kunst toen de kunstenaar studeerde:

"I had a very strong feeling that art could embrace so many more things than it was at the time, that it could be about things like grass and clouds and water, natural phenomena, rather than just the slightly sterile academic, almost mannerism of welding nuts of metal together, or using plaster, or the general kind of studio work at that time."⁴⁶

Long voelt zich al sinds kinds af aan aangetrokken tot de natuur⁴⁷, en ziet die als de belangrijkste inspiratiebron voor zijn werk. Hij zet zichzelf neer als een kunstenaar die buiten het atelier zijn werk kan doen, met het landschap (dichtbij zijn thuis, maar ook elders op de wereld) als materiaal, inspiratiebron en werkplek.⁴⁸ Hij probeert een manier te vinden om het landschap direct in zijn werk te gebruiken, om fysieke en mentale relaties met de natuur aan de orde te stellen.⁴⁹

Long maakt veel gebruik van geometrische vormen in zijn werk; negen van de tien kunstwerken laten wel een rechte lijn, een cirkel of een vierkant zien. Dit gebruik van geometrische vormen paste hij al toe tijdens zijn studietijd: aan de kunstacademie in Bristol maakte hij al werken die het begin van zijn persoonlijke stijl zouden markeren, zoals *Turf Circle* laat zien (1966, afb.1).⁵⁰ Met de combinatie van natuur en geometrie wil hij het

⁴⁴ Wallis 2009 (zie noot 26), p. 36.

⁴⁵ Biografische gegevens ontleend aan website Richard Long < <http://richardlong.org/biography11.html> > (30 mei 2014).

⁴⁶ Tufnell 2006 (zie noot 7), p. 23.

⁴⁷ R.H. Fuchs, *Richard Long*, tent.cat. New York (Guggenheim Museum) 1986, p. 43.

⁴⁸ Fuchs 1986 (zie noot 46), p. 43.

⁴⁹ Wallis 2009 (zie noot 26), p. 58.

⁵⁰ Fuchs 1986 (zie noot 46), p. 44.

verband tussen de natuurlijke energie van een landschap en een abstract menselijk idee laten zien.⁵¹

Wandelen is een van de belangrijkste onderdelen van Longs kunst en werkwijze. Hij wandelt door het land en bepaalt gaandeweg de locatie voor zijn werken. Hij gebruikt de materialen die daar aanwezig zijn en kiest plekken uit waar hij een intuïtieve band mee voelt uit om er een kunstwerk te maken.⁵² Vaak gebruikt Long stenen die ter plekke aanwezig zijn om hier een sculptuur mee te maken, maar evengoed loopt hij, als er geen materiaal aanwezig is, net zo lang heen en weer tot er zich een lijn aftekent in het landschap.⁵³

⁵¹ Nick Stewart en Richard Long, 'Richard Long: Lines of Thought a Conversation with Nick Stewart', *Circa Art Magazine* jaargang onbekend (1984) nr. 19 (november-december), p.9.

⁵² Stewart 1984 (zie noot 50), p. 12.

⁵³ Fuchs 1986 (zie noot 46), p. 43.



TURF CIRCLE

ENGLAND 1966

Afb. 1 Richard Long, *Turf Circle*, 1966

2.2 Oeuvre en de verhouding tot post-studio

Richard Long staat voornamelijk bekend als land-artkunstenaar. Hoewel land-art zonder meer een groot deel van zijn oeuvre beslaat, werkt hij al sinds het begin van zijn carrière binnen en met meerdere categorieën en media. Zelf zegt hij dat zijn werk net zoveel te maken heeft met conceptuele kunst, de dematerialisatie van het kunstobject, minimalisme of *Arte Povera* als met land-art.⁵⁴ Naast de land-artprojecten maakt hij ook veel hanteerbaar werk voor musea en galerieën, zoals sculpturen en tekeningen.⁵⁵ Bovendien maakt hij doorgaans foto's van onderdelen van zijn wandelingen en conceptuele kunstwerken, zodat er toch iets van het werk overblijft om te tonen aan het publiek.⁵⁶

Rosalind Krauss beschrijft in haar artikel 'Notes on the Index' (1977) het belang van de index in conceptuele kunst. De kunst van de jaren zeventig van de twintigste eeuw is volgens haar pluralistisch en mist een gemeenschappelijke stijl. Wat deze kunst echter wel gemeen heeft is het gebruik van de index als onderwerp.⁵⁷ Indexen zijn elementen die afhankelijk zijn van hun referent: denk hierbij aan iemands schaduw of iemands vingerafdruk. Zonder de referent bestaat die schaduw niet. De index komt in verschillende vormen terug in de kunst. Een voorbeeld van een werk dat afhankelijk is van een index is *With My Tongue in My Cheek* van kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968). Dit werk is een gipsafdruk van Duchamps werkelijke wang; het werk bestaat dus bij gratie van de aanwezigheid van de kunstenaar.⁵⁸

De voet-, vinger- en handafdrukken die Richard Long veel in zijn werk gebruikt, zijn voorbeelden van indexen. Krauss stelt dat deze afdrukken hun betekenis ontleenen aan de fysieke relatie met de referenten: "They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify."⁵⁹ Kortom, de index is afhankelijk van de referent, in dit geval van de kunstenaar: alleen in relatie met die context bestaat hij en heeft hij betekenis.

Deze afhankelijkheid van de kunstenaar is terug te zien in Longs moddertekeningen en -schilderingen, zoals *River Avon Mud Finger Print Spiral* (2005), een werk dat bestaat uit een spiraal van vingerafdrukken. Al in de jaren tachtig begon hij met het maken van handafdrukken op papier, met modder als vervanging voor gangbare verf. Deze werken, op papier, zijn niet site-specific: ze kunnen waar dan ook tentoongesteld worden, en Long haalt de natuur het museum binnen door modder uit de Avon rivier bij zijn huis te gebruiken voor

⁵⁴ Wallis 2009 (zie noot 26), p. 35.

⁵⁵ Gegevens ontleend aan website Richard Long <www.richardlong.org> (20 mei 2014).

⁵⁶ Stewart 1984 (zie noot 50), p.12.

⁵⁷ Rosalind Krauss, 'Notes on the Index part 1', *October* 3 (1977) (lente), p. 68.

⁵⁸ Krauss 1977 (zie noot 56), p. 77.

⁵⁹ Krauss 1977 (zie noot 56), p. 70.

het vervaardigen van dit werk. Deze 'tekeningen', zoals Long ze zelf noemt zouden door Smithson non-site werken worden genoemd.

Dit is anders bij de modderschilderingen die Long maakt. Deze werken ontstaan in het museum: de muur dient als schildersdoek. Long haalt hier wederom de natuur naar binnen door de Avon-modder als verf te gebruiken, maar het werk is wel site-specific. Het museum dient tegelijkertijd als tentoonstellingsruimte en werkplaats. Ook in deze werken komt het idee van de index vaak terug: *River Avon Mud: Slow Hand Spiral* (2011) is een recent voorbeeld van een werk waarin Long zijn eigen handen, gedrenkt in modder, gebruikt om afbeeldingen mee te maken. Dat doet hij echter niet altijd, want het kunstwerk *Rivoli Mud Circle* (1996) laat geen handafdrukken zien, maar slechts een cirkel van modder op de muur.

Ook in de werken waarin 'de wandeling' centraal staan, de bekendste kunst van Long, speelt de index een grote rol. Een van de eerste werken die Richard Long maakte is *A Line Made by Walking* uit 1967. Voor dit werk liep Long net zo lang in een rechte lijn heen en weer totdat er zich een lijn aftekende in het landschap.⁶⁰ Een werk dat wanneer je het beschrijft lijkt op een *performance* werk, maar dat dit volgens Long zelf absoluut niet is. Een essentieel onderdeel van performancekunst is de interactie tussen kunstenaar en publiek.⁶¹ Long stelt in een interview dan ook dat zijn werk nooit om performances kan gaan, omdat er geen toeschouwers aanwezig zijn. De uitvoering van zijn werk is een individuele en stille activiteit, en dat draagt bij aan de betekenis en waarde van zijn werk.⁶² De daadwerkelijke uitvoering van het idee is wel belangrijk voor Long. Zijn werk is niet conceptueel in de zin dat het kunstwerk *enkel* uit een idee bestaat:

"My work is not conceptual in the sense that it can be an idea only. The fact that for another artist work can exist only as an idea, or a proposition, or language, is fantastic. But for me, the rationale of my work is that the ideas are always realized. It is always a physical engagement. It is about my scale, it is only what I...how far I walk, what stones I pick up."⁶³

In *A Line Made by Walking* speelt de index een grote rol: zonder de voetstappen van Richard Long bestaat het kunstwerk niet, want het uiteindelijke kunstwerk bestaat uit platgedrukt gras, dat wordt veroorzaakt door het heen en weer wandelen van Long.

Dit werk is in eerste instantie te rangschikken onder de *in situ* werken waar Daniel Buren het over had in 'The Function of the Studio', en de site-specific werken van Robert Smithson. Het originele kunstwerk *A Line Made by Walking* kan enkel op de plek van oorsprong 'tentoongesteld' worden, nergens anders. Het werk is geïnspireerd op het landschap en uit het landschap ontstaan, en kan daardoor niet verplaatst worden. Echter,

⁶⁰ Fuchs 1986 (zie noot 46), p. 44.

⁶¹ *Moma Learning* <http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art> (10 juni 2014).

⁶² Richard Cork, Richard Long, An Interview with Richard Long, Londen 1988, p.4.

⁶³ Martina Giezen en Richard Long, *Richard Long: In Conversation*, Noordwijk 1985, p.7.

omdat het werk geen performance is, en ook niet eeuwig in het landschap afgetekend blijft staan, maakt Long meestal een paar foto's van het werk (afb.2). Samen met een korte tekst of titel worden deze zwart-witfoto's tentoongesteld in galleries en musea. Long ziet deze foto's als middel om zijn kunst onder de aandacht van het publiek te brengen en om te zorgen dat zijn kunst niet verdwijnt.⁶⁴ Tufnell schrijft in zijn boek *Land Art* (2006) dat Longs kunst in tweeën wordt gesplitst:

"It is thus as if the work were split into two parts: the making of the work -- the walking of the line -- being the primary element, and the black and white photograph and caption functioning as a kind of residue or souvenir of that particular action made in a particular place on a particular day in 1967."⁶⁵

Met deze tweedeling in het werk is *A Line Made by Walking* dus zowel site als non-site te noemen. Net als Robert Smithson maakt Long van het site-specific werk een non-site variant om het werk te kunnen representeren in het museum.

Fotografie speelt daarom een heel belangrijke rol in Longs kunstenaarschap en oeuvre. Naast foto's van zijn land-art maakt Long ook volledige fotoboeken die verslag doen van één van zijn wandelingen. Het boek *A Walk Across England* (1997)⁶⁶ is een boek gebaseerd op een lange wandeling door Engeland, uitgevoerd door Richard Long. Met dit uitgebreide fotoboek neemt hij de kijker mee op zijn wandeling: elke bladzijde bevat een deel van de wandeling en laat een stukje landschap of weg zien. Long ziet zijn fotografie als een manier om te laten zien dat zijn kunst twee kanten heeft:

"So I think that that is another way my photographs work. They actually present the idea that art can be made in solitude or in very remote places, or lasts for very few minutes or be seen by very few people, or be seen by people from a different culture."⁶⁷

Long maakt zijn werk vaak alleen en op afgelegen plekken, waardoor het moeilijk zichtbaar is voor het publiek. Doordat hij een fotoverslag maakt van een wandeling maakt hij van dit ontastbare, uiteindelijk onzichtbare werk, een tastbare herinnering om aan het kunstpubliek te tonen. Zonder de foto's zal het werk maar tijdelijk en voor enkele personen te zien zijn. Om dat gemis tegen te gaan, maakt Long foto's en teksten die de sfeer van de wandeling beschrijven.⁶⁸ Door twee versies van één kunstwerk te maken, één site specific en één non-site, omzeilt Long de tijdelijkheid van zijn werk: 'So, another reason for using the camera in a

⁶⁴ Stewart 1984 (zie noot 50), p.12.

⁶⁵ Tufnell 2006 (zie noot 7), p. 23.

⁶⁶ Richard Long, *A Walk Across England*, Londen 1997.

⁶⁷ Cork 1988 (zie noot 61), p.4.

⁶⁸ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 13.

very factual and documentary way is, that it preserves a very temporary work.⁶⁹ Ook tekstwerken als *A Sixty Minute Circle Walk on Dartmoor* (1984, afb. 3) en getekende routes op landkaarten als *A Ten Mile Walk England* (1968, afb. 4) dragen daaraan bij: ze fungeren als de representatie van een site-specific werk, dat dan als hanteerbaar werk naar het museum verplaatst kan worden.

Hetzelfde geldt voor de sculpturen die Long tijdens zijn wandelingen door de natuur maakt, zoals *A Line in Ireland* (1974). Deze ontstaan op een plek waarmee hij een band voelt, en zijn in eerste instantie site-specific. Hier gebruikt hij materiaal uit de natuur: hij arrangeert stenen tot een simpele sculptuur, vaak in de vorm van een lijn of een cirkel.⁷⁰ Ook deze werken zijn afhankelijk van de plek waar ze gemaakt worden (site-specific), en worden hanteerbaar gemaakt voor het grote publiek door middel van foto's (non-site).

⁶⁹ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 14.

⁷⁰ M. Craig-Martin, 'Richard Long at Anthony d'Offay', *The Burlington Magazine* 122 (1980) nr. 932 (november), p. 791.



A LINE MADE BY WALKING

ENGLAND 1967

Afb. 2 Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967

Naast de sculpturen die Long tijdens zijn wandelingen in de natuur maakt, maakt hij ze ook in musea. Dit zijn soortgelijke sculpturen die ter plekke in elkaar worden gezet, met stenen die in de buurt van het museum zijn uitgezocht door Richard Long zelf. In eerste instantie zet Long de sculpturen zelf in elkaar. Hij probeert niks van tevoren uit: het museum is de eerste plek waar de sculptuur tot uiting komt. Wanneer hij het kunstobject in elkaar heeft gezet, maakt hij voor anderen een soort handleiding hoe het werk in elkaar gezet moet worden. Dit doet hij zodat het werk verplaatst en eventueel verkocht kan worden, en dan weer op de juiste manier in elkaar gezet kan worden zonder dat hij er zelf bij hoeft te zijn. Elk werk heeft specifieke aanwijzingen; soms schrijft Long dat de stenen lukraak gekozen mogen worden, maar soms zijn er strikte instructies voor op welke plaats welke steen gelegd moet worden.⁷¹ Deze werken zijn niet afhankelijk van de plek waar ze gemaakt worden. Long zegt in een interview dat de werken niet aan één bepaalde ruimte toebehoren. "They don't belong to one space. Often it can be quite nice to see them in a different space."⁷² Hoewel hij de sculpturen in eerste instantie afstemt op een bepaalde ruimte is dat niet perse de definitieve, en bij uitstek beste, plek.

Wat opvallend is bij deze werken in het museum is dat, hoewel Long vaak gebruikmaakt van de index, deze kunst juist tegen dat idee ingaat doordat hij bij zijn kunstwerken een handleiding maakt. De index heeft geen betekenis zonder de context van de referent, maar dit werk heeft een handleiding zodat iedereen het in elkaar kan zetten. De kunstenaar construeert het slechts de eerste keer: het werk ontleent dus volgens de kunstenaar zelf zijn betekenis niet aan de context van hemzelf.

De kunst van Long kan grotendeels worden gezien als een combinatie van de twee soorten conceptuele kunst die Lippard onderscheidde: het idee als kunst, en de actie als kunst. Omdat die twee soorten kunst vaak niet, of slechts tijdelijk, zichtbaar zijn voor een groter publiek maakt Long er een soort tweede versie van om de tijdelijkheid van het werk tegen te gaan. Op deze manier blijft er altijd een tastbaar werk over om te tonen aan het publiek. Net als Smithson maakt Long dus een onderscheid tussen verschillende soorten kunst: aan de ene kant maakt hij kunst op locatie, die afhankelijk is van het landschap; aan de andere kant maakt hij kunst die verplaatst kan worden naar elk willekeurig museum.

⁷¹ Giezen 1985 (zie noot 61), p.8.

⁷² Giezen 1985 (zie noot 61), p.8.

SPIDER
 SLITHER
 DROPPINGS
 PANTING
 YELLOWISH
 JUMP
 SHADOW
 GRASS
 ICE
 SCUFF
 SQUELCH
 SOFT
 BLUE
 BREATHE
 HOLLOW
 BANK
 RED
 POOL
 REEDS
 GURGLE
 SWISH
 REFLECTION
 SKYLINE
 BELCH
 TOR
 WIND
 DOWNHILL
 LOPING
 SUNLIGHT
 ROCK
 CRUNCHING
 TUSOCKS
 HEATHER
 TWIST
 SQUELCH
 BUBBLING
 FLOODLINE
 SLANT
 SQUINT
 SHEEP
 KICK
 CLITTER
 SLOPE
 GURGLING
 WATCHED
 SPLASH
 WARM
 MOTHS
 HAZE
 LARK
 MOSS
 BROWNISH
 SKULL
 CAW
 STUB
 CAWING
 SLABS
 ALIGNED

ONE HOUR

A SIXTY MINUTE CIRCLEWALK ON DARTMOOR 1984



Afb. 3. (boven) Richard Long, A Sixty Minute Circle Walk on Dartmoor, 1984

Afb. 4. (onder) Richard Long, A Ten Mile Walk England, 1968

Hoofdstuk 3. Het atelier

3.1 Werkwijzen

In tegenstelling tot tijdgenoten als Warhol werkt Long juist beslist niet met assistenten. Hij wil het liefst alles alleen doen en houdt zich bewust afzijdig van contact tijdens het maken van zijn kunst. Long ziet zijn werk vaak als een soort zelfportret: de wandelingen worden door hem gelopen, de modderschilderingen maakt hij met zijn eigen handen en de stenen worden door hem de heuvel afgeduwd om een sculptuur te vormen.⁷³

Wanneer hem in een interview met kunsthistorica Martina Giezen wordt gevraagd naar deze eenzame manier van werken benadrukt de kunstenaar dat hij, ondanks dat hij op verschillende plekken werkt waar soms wel mensen aanwezig zijn, altijd hetzelfde gevoel heeft bij het maken van kunst als een kunstenaar die één vast atelier heeft:

"Even (...) in a big museum when I am installing a work, it just happens... if it is a big public place sometimes people can watch me. But the actual making of the work is no different from another artist making it in his studio. It is still a very private, very emotional, very nervous time. It is just my bad luck that I have to make it in a busy place."⁷⁴

Sommige wandelingen worden van tevoren voorbereid. Long bedenkt een route in een bepaalde plaats en zet deze uit op een landkaart. Vervolgens loopt hij die route en maakt hij gaandeweg soms foto's. "Oh, how I actually make it. It is very simple"⁷⁵, zegt hij zelf. Long wil graag dat zijn werkproces zo ongecompliceerd mogelijk blijft. Hij gebruikt bijvoorbeeld al jaren dezelfde camera en lens voor zijn foto's. Voor hem draait het meer om het eindproduct dan om de techniek die erbij komt kijken: het eindproduct moet niet in de schaduw van het proces staan.⁷⁶

De wandelingen maakt hij ook alleen, evenals de sculpturen die onderweg ontstaan. De plaats waar hij deze maakt kiest hij bij toeval; hij stopt op plekken waar hij een band mee voelt. Het idee ontstaat ter plekke uit de natuur en in de natuur.⁷⁷

Voor de tekstwerken die hij naar aanleiding van wandelingen maakt, maakt hij echter wel gebruik van de hulp van een zetter. Long bereidt de lay-out zelf voor in zijn atelier, waarna de zetter hem helpt met de technische kant van het printen.⁷⁸

⁷³ Richard Cork, 'His name is mud' in: *The Times*, 29 mei 2004, pp. 20-21.

⁷⁴ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 5.

⁷⁵ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 18.

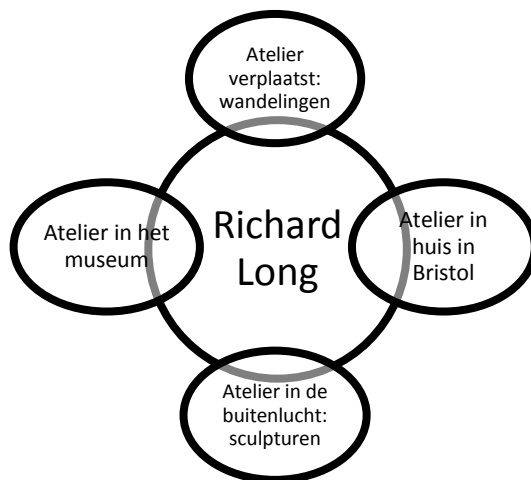
⁷⁶ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 18.

⁷⁷ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 6.

⁷⁸ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 18.

3.2 Verschijningsvormen atelier

Zoals duidelijk wordt uit de beschrijving van de soorten kunst die Richard Long maakt, kunnen zijn werkwijzen en werklocaties worden opgedeeld in verschillende categorieën (fig.1). Zijn atelier komt op vier manieren naar voren. Hoewel hij voor een deel van zijn kunst zonder fysiek atelier werkt, heeft hij die ruimte niet definitief afgezworen. Hij maakt per werk de keuze voor een 'soort' atelier; de ene keer is dat het museum, de andere keer de natuur en de volgende keer werkt hij eens achter zijn bureau in huis. In onderstaande figuur zijn vier verschijningsvormen van Longs atelier te zien.



Figuur 1. Visualisatie van werkruimten Richard Long

Allereerst is er de kunstenaar zelf die als 'atelier' fungeert. Dit komt terug in de wandelingen en de conceptuele werken als *A Line Made by Walking*. Bij deze werken heeft hij geen fysieke ruimte nodig om zijn werk te maken, het idee ontstaat bij Longs zelf. Doordat het kunstwerk bestaat uit de kunstenaar die een bepaalde route loopt, beweegt het atelier in zeker zin met hem mee. De natuur en zijn voetstappen dienen als materiaal, het landschap dient als canvas en zijn hoofd als werkruimte. Sommige wandelingen denkt hij van tevoren uit, maar het komt ook vaak genoeg voor dat omstandigheden ter plekke roet in het eten gooien: "Quite often I might go to a place with a preconceived idea and as you say it gets 'blown' away by local conditions."⁷⁹ Tijdens de wandeling moet hij zijn idee vaak aanpassen aan het landschap. Het atelier, de werkruimte, verplaatst dus met Long mee op de wandeling.

De tweede verschijningsvorm van Longs atelier is een fysiek atelier waar hij bijvoorbeeld zijn moddertekeningen met vingerafdrukken op papier en zijn teksten maakt. In een gesprek uit 1984 met de kunstenaar Nick Stewart zegt Long dat hij een klein atelier heeft vlakbij zijn huis in Bristol. Het atelier bevindt zich in de natuur en hij fietst daar elke dag heen

⁷⁹ Stewart 1984 (zie noot 50), p.12.

om rustig te werken.⁸⁰ Hij komt daar om te tekenen of te schilderen, beelden te maken en onderzoek te doen. Long ziet zichzelf niet anders dan andere kunstenaars: ook hij werkt 'gewoon' in een atelier.⁸¹ In een later interview uit 2006 in de Britse krant *The Telegraph* wordt een ander atelier genoemd, dat zich in zijn woonhuis in Bristol bevindt. Volgens de schrijver van het artikel, de kunsthistoricus en schrijver Martin Gayford, is dat atelier meer een soort hoofdkwartier of kantoor van waaruit hij zijn wandelingen en tentoonstellingen bedenkt.⁸² In deze ateliers bereidt hij ook de tekstwerken voor door een lay-out te bedenken voordat ze naar de zetter en de printer gaan.⁸³

Vervolgens is er het atelier in de vorm van het landschap. De sculpturen die hij in de natuur maakt worden niet in een atelier voorbereid, maar ontstaan op de plek zelf. De natuur doet hier dienst als werkruimte, materiaal en inspiratiebron. Op de wandelingen die Long maakt, komt hij soms plekken tegen die hij geschikt acht voor een sculptuur.⁸⁴ Hier stopt hij, waarna hij met het materiaal dat voorhanden is een verandering in het landschap maakt: een opeenstapeling van stenen, een cirkel van stukken tak of een lijn van stukken rots. De plek waar hij stopt om de sculptuur te maken, dient dan als werkruimte en derhalve als vervanging voor een fysiek atelier.

Tot slot is er het atelier dat verplaatst wordt naar het museum. Het in elkaar zetten van sculpturen en het maken van de modderschilderingen zijn voorbeelden van werk dat hij in het museum zelf doet. Het museum doet daarbij tegelijkertijd dienst als tentoonstellingsruimte en als werkruimte (afb. 5).

In verschillende interviews en artikelen in Britse kranten wordt er gesproken en gespeculeerd over het 'werkelijke' atelier van Richard Long. Sommigen zeggen dat de natuur zijn echte atelier is⁸⁵, anderen beschrijven zijn werk zelf als zijn atelier.⁸⁶ Wat in ieder geval duidelijk wordt is dat Long geen vaste werkruimte heeft. Hij werkt waar en wanneer hem dat uitkomt.

⁸⁰ Stewart 1984 (zie noot 50), p.13.

⁸¹ Wim van der Beek, 'Eenzame Wandelaar', *Zwolse Courant* 25 mei 2002.

⁸² Martin Gayford, 'In the Studio', *The Telegraph* 4 april 2006.

⁸³ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 18.

⁸⁴ Stewart 1984 (zie noot 50), p.12.

⁸⁵ Gayford 2006 (zie noot 81).

⁸⁶ Karen Wright, 'In the Studio: Richard Long', *The Independent* 21 juli 2012.



Afb. 3 Richard Long aan het werk in San Francisco Museum of Modern Art

Conclusie

Richard Longs atelierpraktijk is niet gemakkelijk te classificeren. Wat duidelijk is geworden uit de voorgaande hoofdstukken is dat Long geen vast atelier heeft waar hij al zijn kunst maakt. Hij houdt er veel verschillende werkwijzen en werklocaties op na, en evenals andere post-studiokunstenaars verlaat hij daarvoor vaak de fysieke ruimte van het kunstenaarsatelier.

Long is echter geen typisch voorbeeld van een post-studiokunstenaar. Hij laat zich niet uit over theorieën of ideologieën over het atelier, of hoe het ideale atelier van de kunstenaar eruit zou moeten zien. Hij schrijft geen essays of manifesten waarin naar voren komt wat hij van het kunstenaarsatelier vindt. In de weinige interviews die hij geeft, praat hij maar zelden over het hebben van een atelier, of over het ontbreken daarvan. Hij heeft het graag over zijn kunst en wat hij daarmee wil laten zien, maar de werkwijzen komen daarbij maar sporadisch ter sprake. Waarschijnlijk komt dat doordat hij er niet veel over wil en kan zeggen: "Oh, how I actually make it. It is very simple"⁸⁷. Belangrijker dan de technieken die eventueel bij een kunstwerk komen kijken, vindt hij het eindresultaat: dat is wat mensen te zien krijgen en het proces moet daarbij niet de overhand krijgen.

Toch zijn er overlappingen op te merken met de ideeën van bijvoorbeeld Daniel Buren. In zekere zin sluit Longs atelierpraktijk aan bij zijn idee over het atelier: ook Longs atelier is vervangen door een soort artistieke werksituatie die met hem mee verplaatst. Long laat dat atelier op een manier tot uiting komen die bij het betreffende kunstwerk past.

Of dat bij Long om dezelfde redenen als bij Buren gebeurt, is de vraag. In tegenstelling tot Buren zet Long zich niet principieel af tegen een fysiek atelier. Omdat Long zoveel verschillende soorten kunst maakt, komt zijn 'atelier' ook op diverse manieren naar voren: hijzelf kan het atelier zijn, maar ook de natuur, een fysieke werkruimte of het museum. Long lijkt in tegenstelling tot Buren meer praktische redenen te hebben om het fysieke atelier in sommige gevallen niet te gebruiken dan ideologische. Zijn atelierpraktijk is gebaseerd op efficiënte overwegingen: waar er geen atelier nodig is gebruikt hij dat niet, waar dat wel nodig is wel.

Longs atelierpraktijk en kunstuitvoering sluiten aan bij Smithsons idee over het onderscheid tussen site en non-site kunst. Long maakt werk waarbij de locatie essentieel is, maar hij maakt ook tastbaar en hanteerbaar werk dat in een museum tentoongesteld kan worden. Dat zijn vaak representaties van de site-specific werken, in de vorm van foto's, landkaarten of teksten. Net als Smithson haalt Long de natuur naar binnen om een weerspiegeling te bieden van de site-specific werken die niet zichtbaar zijn voor een groot publiek. Op die manier voorkomt hij dat zijn werk verdwijnt en laat hij een relatie zien tussen de twee soorten kunst.

⁸⁷ Giezen 1985 (zie noot 62), p. 18.

Hoewel Richard Long geen typische post-studiokunstenaar lijkt te zijn, sluiten delen van zijn atelierpraktijk dus toch aan bij die van zijn kritische tijdgenoten. Bewust of onbewust maakt ook Long een keuze om vaak in situ te werken en maakt hij onderscheid tussen verschillende soorten kunst. Ofschoon hij het atelier als ruimte voor creatie niet heeft afgezworen, is dat ook niet zijn enige werkplaats. Zijn kunst leidt hem naar verschillende plekken: wherever, on the surface of the earth.

6679 woorden.

Bibliografie

Primaire bronnen

Buren, D., 'The Function of the Studio', *October* 10 (1979) (herfst), p. 51-58.

Buren, D., 'The Function of the Studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The Studio Reader, On the Space of Artists*, Chicago/Londen 2010, pp. 161-162.

Cork, R., 'An Interview with Richard Long' (transcript van interview op BBC Radio 1988), Londen 1988.

LeWitt, S., 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum* 5 (1967) nr. 10 (juni), pp. 79-83.

Lippard, L., *Escape Attempts*, Los Angeles/Londen 1973.

Long, R., Martina Giezen, *Richard Long: In Conversation*, Noordwijk 1985.

Long, R. en Nick Stewart, 'Richard Long: Lines of Thought a Conversation with Nick Stewart', *Circa Art Magazine* jaargang onbekend (1984) nr. 19 (november-december), pp. 8-13.

Smithson, R., 'A Provisional Theory of Non-Sites' essay van:
< <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>>.

Secundaire bronnen

Aerts, L., 'Studioruimte en/of Studioment', <http://www.openstudios.be/> (10 juni 2014)

Amory, D., 'The Barbizon School: French Painters of Nature', artikel ontleend aan:
<http://www.metmuseum.org/toah/hd/bfnp/hd_bfnp.htm> (8 juni 2014).

Arnason, H.H. en Elizabeth C. Mansfield, *History of Modern Art*, Upper Saddle River 2010⁶.

Auricchio, L., 'The Transformation of Landscape Painting in France', artikel van: website Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/toah/hd/lafr/hd_lafr.htm?> (10 juni 2014).

Beek, W. van der, 'Eenzame Wandelaar', *Zwolse Courant* 25 mei 2002.

Cork, R., 'His name is mud', *The Times* 29 mei 2004, pp. 20-21.

Craig-Martin, M., 'Richard Long at Anthony d'Offay', *The Burlington Magazine* 122 (1980) nr. 932 (november), pp. 791-792.

Davidts, W., en K. Paice (red.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009.

Flam, J., (red.), *Robert Smithson: the Collected Writings*, Los Angeles 1996.

Foster, H. et al, *Art Since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Volume 2 1945 to the present*, New York 2004.

Fuchs, R.H., *Richard Long*, tent.cat. New York (Guggenheim Museum) 1986.

Gayford, M., 'In the Studio: Richard Long', *Telegraph* 4 april 2006.

Gombrich, E.H. *The Story of Art*, Oxford 1995¹⁵ (1950).

Hobbs, R., *Robert Smithson: Sculpture*, Ithaca 1981.

Jacob, M.J. en M. Grabner (red.), *The Studio Reader On the Space of Artists*, University of Chicago Press 2010.

Jonkman, M. en Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Den Haag 2010.

Kandel, S., 'The Non-Site of Theory', *Frieze Magazine* (1995) nr.22 (mei)
<http://www.frieze.com/issue/article/the_non_site_of_theory/> (10-6-2014).

Krauss, R., 'Notes on the Index part 1', *October* 3 (1977) (lente), pp. 68-81.

Long, R., *A Walk Across England*, Londen 1997.

Moma Learning <http://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/conceptual-art/performance-into-art> (10 juni 2014).

Tilburg, M. van, 'De Doorstart van het Atelier', *De Witte Raaf* 144 (2010) (maart-april),
<<http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3509>> (18-5-2014).

Tufnell, B., *Land Art*, London 2006.

Victoria and Albert Museum (pagina Auguste Rodin Working Methods) <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/rodin-working-methods/>> (10 juni 2014).

Wallis, C. (red), *Richard Long Heaven and Earth*, tent.cat. Londen (Tate Britain) 2009.

Website *Richard Long* <www.richardlong.org> (11 juni 2014).

Wright, K., 'In the Studio: Richard Long', *The Independent* 21 juli 2012.

Afbeeldingen

Afbeelding voorpagina. Foto: <http://www.pem.org/calendar/event/321-walking_as_art>.

Afb. 4. Richard Long, *Turf Circle*, 1966, foto op papier, 27 x 30,5 cm, Tate Britain, Londen. Foto: Tate Britain < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-turf-circle-p07148>>.

Afb. 5. Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967, foto/grafiet op karton, 37,5 x 32,4 cm, Tate Britain, Londen. Foto: Tate Britain < <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>>.

Afb. 3. Richard Long, *A Sixty Minute Circle Walk on Dartmoor*, 1984, print, afmetingen onbekend, Richard Long. Foto: Richard Long <<http://richardlong.org/Documentations/text/index.html>>.

Afb. 4. Richard Long, *A Ten Mile Walk England*, 1968, landkaart en grafiet, 64 x 69 cm, Konrad Fischer Gallery, Düsseldorf. Foto: Tate Britain <<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/ten-miles-on-exmoor>>.

Afb. 5. *Richard Long aan het werk in SFMoMa*, foto, afmetingen onbekend, eigenaar onbekend. Foto: For Site Foundation < <http://www.for-site.org/project/richard-long-the-path-is-the-place-is-the-line/> >.