



## **WERK IN UITVOERING, MAAR WAAR?**

**Het onzichtbare atelier in Street Art en de relatie  
daarvan tot het onzichtbare atelier in de twintigste  
eeuw**

**Lonneke Smit, 3656667  
Onderzoekswerkgroep I Moderne en hedendaagse kunst  
Cursuscode 201000207  
Dr. Sandra Kisters**

## INHOUDSOPGAVE

---

Inleiding	2
Theoretisch kader	4
De twintigste eeuw	6
Case studie: Banksy	9
Conclusie	11
Literatuurlijst	13
Afbeeldingenlijst	15

*"The bottom line is that artists work where they can, and how they can. There is nothing mysterious about this, since artists must be pragmatic even when they pretend not to be or do the best they can to disguise themselves or conceal their process."*<sup>1</sup>  
- Robert Storr

In de negentiende eeuw veranderde de status van de kunstenaar. Hij werd niet meer gezien als een ambachtsman, maar als een persoon die intellectuele arbeid verrichtte. Hierdoor veranderde het atelier van een plaats van arbeid in een ruimte waar de kunstenaar zich liet inspireren. Door de nieuwe status van de kunstenaar ging hij zich ook anders opstellen tegenover het publiek. Het imago van gentleman paste hem beter dan dat van arbeider en daarom was het voor hem gewenst om het daadwerkelijke *maken* van de kunst verborgen te houden. Het voltooide werk mocht uiteraard wel gezien worden in het showatelier, dit was juist een bevestiging van zijn intellect.<sup>2</sup> In dezelfde periode groeide ook de interesse voor de plaatsen waar deze geniale kunstenaars werkten. Oscar Bätschmann noemt in zijn boek *The Artist in the Modern World* het atelier het middelpunt van een cultus. De stijgende interesse voor het atelier blijkt onder andere uit foto's die Franse tijdschriften publiceerden van de ateliers van bekende kunstenaars uit die tijd waarop onder andere voltooide werken van de kunstenaar te zien zijn.<sup>3</sup> De aandacht voor het atelier is gebleven net als het gebruik van het atelier door kunstenaars om bepaalde aspecten van hun proces te tonen en andere te verbergen.<sup>4</sup> Dat de fascinatie voor het atelier en het maakproces van kunst na al die jaren nog steeds relevant is kan worden verklaard door de manier waarop kunst ontstaat. Zodra een werk af is, is er niets meer te zien van het proces waaruit het is ontstaan en roept daarom altijd vragen op over de manier waarop het is gemaakt.<sup>5</sup>

In dit onderzoek staat de rol van het atelier bij Street Art centraal. Street Art is de kunst die men aantreft in de publieke ruimte van voornamelijk grote steden. Deze kunstvorm kan zich op uiteenlopende manieren manifesteren. Het meest bekend zijn tweedimensionale werken in de vorm van posters, stickers of wandschilderingen, maar er is ook driedimensionale Street Art waar kunstenaars objecten in de openbare ruimte plaatsen of bestaande objecten manipuleren. Street Art is midden jaren negentig opgekomen in de grote steden als ondergrondse, anarchistische stroming die gebruik maakt van beelden die zich in de publieke ruimte bevinden.<sup>6</sup> Het anarchistische gedachtegoed, de illegale acties en het ontbreken van een overkoepelend manifest of duidelijke overeenkomsten tussen het werk van de verschillende kunstenaars zorgen voor een moeilijk te definiëren stroming.<sup>7</sup> Door haar kunst zet Street Art vraagtekens bij wie bepaalt wat we zien in de publieke ruimte. De locatie van de kunst, de verhouding tussen kunst en publiek, de problematiek met betrekking tot *appropriation* en het remixen van cultuur spelen ook een belangrijke rol in deze stroming.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Ann-Sophie Lehmann, 'Good Art Theory Must Smell of the Studio' in: Rachel Esner, Sandra Kisters en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013, p. 245.

<sup>2</sup> Rachel Esner, Sandra Kisters, Ann-Sophie Lehmann, 'Introduction' in: Rachel Esner, Sandra Kisters en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013, p. 10.

<sup>3</sup> Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Keulen 1997, p. 94.

<sup>4</sup> Esner, Kisters en Lehmann (red.) 2013 (zie noot 1), p. 245.

<sup>5</sup> Esner, Kisters en Lehmann (red.) 2013 (zie noot 1), p. 247.

<sup>6</sup> Martin Irving, 'The Work on the Street: Street Art and Visual Culture' in: Barry Sandywell, Ian Heywood (red.), *The Handbook of Visual Culture*, Londen 2012, p. 1.

<sup>7</sup> Tom Collins, 'The Painters of Contemporary Life' in: Aaron Rose, Christian Strike (red.), *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture*, New York 2004, p. 65.

<sup>8</sup> Irving 2012 (zie noot 6), p. 2.

Hoewel de twee termen soms als synoniemen worden gebruikt, is er een verschil tussen Street Art en graffiti. Het werken met spuitverf en het breken van de wet zijn overeenkomsten tussen bepaalde Street Artists en graffiti-sputters. Het verschil tussen de twee groepen ligt in het publiek dat zij willen aanspreken. Graffiti-sputters zijn over het algemeen vooral geïnteresseerd in het bekend worden bij andere sputters in de eigen stad. Voor hen is het niet belangrijk of andere bewoners van de stad hun boodschappen begrijpen. Street Artists willen juist een groot publiek bereiken door bekende beelden en humor in hun stukken te gebruiken.<sup>9</sup>

Er is de afgelopen jaren veel aandacht besteed aan het fenomeen Street Art, maar het atelier is een nog onderbelicht onderwerp gebleven. Het atelier is voor kunsthistorici afgesloten gebleven vanwege de anonimiteit van een groot aantal Street Art kunstenaars. Zij werken illegaal en hebben er daarom geen baat bij als er een artikel over hun atelier in de krant staat. Ze zijn in staat deze anonimiteit te behouden doordat zij geen musea of galerieën nodig hebben om hun kunst te publiceren. Hiervoor gebruiken ze de muren en straten van de stad en het internet. Door foto's van hun werk op de eigen site of Flickr-pagina te uploaden, kan de kunstenaar een groot publiek van geïnteresseerden bereiken zonder zijn identiteit te moeten vrijgeven. Daarnaast geeft het internet ook de mogelijkheid aan het publiek om werk dat zij 'ontdekken' in de stad te delen met andere inwoners.<sup>10</sup> Deze praktijken bieden de mogelijkheid voor de kunstenaar om zichzelf en zijn atelier te verbergen voor het publiek. De anonimiteit van de kunstenaar maakt het atelier onzichtbaar. Maar volgens Robert Storr, voormalig curator van het Museum of Modern Art in New York, moet een kunstenaar ergens werken, zelfs als de locatie geheim moet blijven.<sup>11</sup>

In dit onderzoek wordt "het onzichtbare atelier" van Street Artists geplaatst tegen de achtergrond van het bestaande discours over het atelier. Hoewel er feitelijk weinig bekend is over dit onzichtbare atelier blijft de eerder genoemde fascinatie bestaan. Door het onzichtbare atelier in de geschiedenis van het atelier te plaatsen en mogelijke overeenkomsten en verschillen op te merken, wordt het enigszins uit zijn anonimiteit getrokken. De concrete hoofdvraag van dit onderzoek luidt:

*Welke overeenkomsten en verschillen zijn er tussen het onzichtbare atelier van de Street Artist en het atelier in de twintigste eeuw?*

Om deze vraag te kunnen beantwoorden is de tekst opgedeeld in verschillende paragrafen. In het theoretisch kader wordt dieper ingegaan op wat Street Art allemaal inhoudt en wat er tot nu toe aan theorie over is geschreven. Hierdoor ontstaat een duidelijk beeld van wat Street Art inhoudt dat als basis kan dienen voor het toetsen van de totstandkoming van Street Art aan theorieën over het traditionele atelier in de twintigste eeuw. Hierbij zal Land Art uitgebreid aan bod komen. Dit is kunst die buiten het atelier wordt gemaakt en buiten de galerie wordt tentoongesteld om een directere relatie met de moderne wereld tot stand te laten komen.<sup>12</sup> In de laatste paragraaf zal het atelier en de werkwijze van kunstenaar Banksy worden behandeld. Aan hand van zijn werkwijze kunnen kenmerken voor het atelier van Street Artists worden gevonden. De verzamelde overeenkomsten en verschillen zullen hier worden toegepast. In de conclusie zal duidelijke worden op welke punten de ateliers van de Street Artists en twintigste-eeuwse kunstenaars van elkaar verschillen of overeenkomsten vertonen.

---

<sup>9</sup> Ulrich Blanché, *Something to S(pr)ay. Der Street Artist Banksy*, Marburg 2010, p. 25-29.

<sup>10</sup> Irving 2012 (zie noot 6), p. 10.

<sup>11</sup> Esner, Kisters en Lehmann (red.) 2013 (zie noot 1), p. 245.

<sup>12</sup> Robert Smithson, 'Cultural Confinement' in: Charles Harrison, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900- 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003<sup>2</sup>, p. 970.

*"As individuals they studiously avoid polemic, and they have produced no manifesto. Though they generally eschew abstraction, there are few other similarities to their work."*<sup>13</sup>

- Tom Collins

De jaren dat Street Art een onbekende kunststroming was zijn voorbij. Enkele kunstenaars die eerst ondergronds werkten hebben hun werk geëxposeerd in musea en galerieën over de hele wereld. De namen van Banksy, Swoon en Shepard Fairey zijn nu bijna net zo bekend als die van veel andere geïnstitutionaliseerde kunstenaars. Op basis van de tot nu toe bekende onderzoeken zullen in deze paragraaf verschillende aspecten van Street Art nader worden belicht om een volledig beeld van de stroming te geven; de locatie van de kunst, de atelierpraktijk van de kunstenaars, de rol van het publiek en de problematiek die Street Art oproept in de kunstwereld.

De naam zegt het al, Street Art vindt men vooral in de publieke ruimte. De reden dat kunstenaars begonnen met het maken van openbare kunst is dat zij gebied wilden terugclaimen voor de inwoners van de stad. De overheid geeft bedrijven het recht om op bepaalde locaties in de openbare ruimte te adverteren. Omdat bedrijven en overheid de eigenaren zijn van de stad, zijn de bewoners slechts huurders of consumenten, een feit waar Street Art zich tegen afzet.<sup>14</sup> Street Art claimt stukken van de stad terug voor de inwoners door gratis kunst achter te laten als tegenhanger van de beelden op de gekochte advertentieruimte.<sup>15</sup> Street Art begon zich te verspreiden over Europa en Zuid-Amerika in de jaren negentig, maar rond het jaar 2000 begonnen kunstenaars 'bovengronds' te werken, wat inhield dat zij ook werk maakten voor musea en galerieën. Het 'street' gedeelte in Street Art kan nu ook op deze locaties duiden.<sup>16</sup> In 1992 zei kunstcriticus Brian Wallis dat 'het fundamentele probleem voor kunstenaars is om een kritische dialoog tot stand te brengen, terwijl zij in een stelsel moeten werken waarvan iedereen het overeen is gekomen dat het volledig vercommercialiseerd is.'<sup>17</sup> Street Artists zijn zich hiervan bewust en gebruiken de stad om delen van de samenleving te decommercialiseren.

Naast de locatie van het werk, is de stad ook vaak de inspiratie voor Street Artists en speelt de omgeving een grote rol in hun atelierpraktijk. Over de praktijk van de kunstenaar wordt gezegd dat hij of zij langs een muur of gebouw loopt en wordt geïnspireerd door de stedelijke context of het uiterlijk van het gebouw om op die plaats een specifiek werk aan te brengen. De kunstenaar gaat daarna naar zijn atelier om een sjabloon te knippen of een poster te printen voor die specifieke locatie om het later aan te brengen op de plaats die hij of zij in gedachte had.<sup>18</sup> Hoewel dit voorbeeld alleen betrekking heeft op kunstenaars die tweedimensionaal werken, kunnen kunstenaars die op andere manieren werken ook geïnspireerd raken door een bepaalde locatie. In het werk van veel kunstenaars speelt het remixen van boodschappen in de openbare ruimte een rol. Zij reageren op bestaande beelden met een ingreep, waardoor de boodschap wordt omgedraaid en de toeschouwer een ander standpunt ten opzichte van het beeld kan innemen.<sup>19</sup> Voorbeelden hiervan zijn de kunstenaar Ji Lee en The Decapitator. Ji Lee plaatst tekstwolken op reclameposters waar voorbijgangers hun eigen teksten in kunnen schrijven en waardoor er een dialoog ontstaat (afb. 1).

---

<sup>13</sup> Tom Collins 2004 (zie noot 7), p. 65.

<sup>14</sup> Thomas Mießgang, 'Guerillas on the Sign Front', in: Gerald Matt, Catherine Hug, Thomas Mießgang, *Street and Studio. From Basquiat to Séripop*, Wenen 2010, p. 37.

<sup>15</sup> Marc Schiller, Sara Schiller, 'City View', in: Ethel Seno (red.), *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Keulen 2010, p. 11.

<sup>16</sup> Irving 2012 (zie noot 6), p. 6.

<sup>17</sup> Kristine Stiles, 'Material Culture and Everyday Life', in: Peter Selz, Kristine Stiles, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*, Berkeley 1996, p. 326.

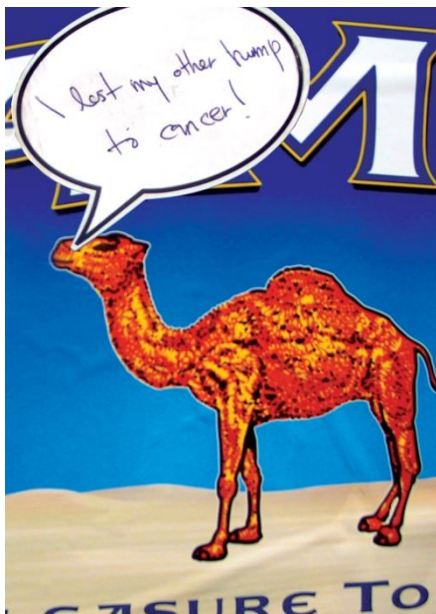
<sup>18</sup> Marc Schiller, 'The Banksy exhibition we won't be seeing at Art Basel Miami and the reason why you shouldn't either', *Wooster Collective* <<http://www.woostercollective.com/post/the-banksy-exhibition-we-wont-be-seeing-at-art-basel-miami-and-the-reason-w>> (4 december 2012).

<sup>19</sup> Irving 2012 (zie noot 6), p. 22.

The Decapitator zoekt posters van mensen en plakt over hun hoofden een poster waardoor het lijkt of ze onthoofd zijn. Het uitgangspunt van zijn werk is om de mensen die zijn werk opmerken te verrassen (afb. 2).<sup>20</sup> Hier zullen niet alle atelierpraktijken behandeld worden, aangezien bijna elke kunstenaar een andere manier van werken heeft. Uit de eerder genoemde beschrijving blijkt dat de kunstenaar in een andere ruimte dan de stad zijn idee voor de specifieke plek uitwerkt en zoveel mogelijk voorbereidt. Doordat de kunst vaak illegaal is heeft de kunstenaar hiervoor een aparte ruimte nodig. Kunst heeft vaker de grenzen van de wet opgezocht, en overtreden, maar nooit was het een kenmerk van een kunststroming.<sup>21</sup> Illegaliteit en het remixen van commerciële beelden tot een dialoog zijn algemene kenmerken van de atelierpraktijk van Street Artists.

Door de kunst in de openbare ruimte te maken bereikt Street Art een groot publiek. Maar de kunst is niet alleen toegankelijk door de locatie waar het zich bevindt. Het remixen van bekende beelden en het gebruik maken van duidelijke beeldtaal, humor en ironie zorgen ervoor dat iedereen de boodschap van de kunstenaar kan begrijpen.<sup>22</sup> Volgens kunstenaar Barry McGee gaat het in Street Art om de levenstekenen die erdoor worden gereflecteerd. Hij zei hierover: *'People are alive. Someone was here at that time.'*<sup>23</sup> Het is aan het publiek om deze levenstekenen te vinden en op te merken dat er meer in de stad te zien is dan alleen reclame. Dit kan door in de eigen stad op een werk te stuiten, maar ook op het internet. Al sinds midden jaren negentig maken kunstenaars gebruik van het internet om hun werk over de hele wereld te verspreiden. Daarnaast reizen kunstenaars regelmatig naar andere steden om hun werk fysiek over de hele wereld te laten zien.<sup>24</sup>

Een kunststroming zo divers als Street Art brengt een zekere problematiek met zich mee. Er kunnen moeilijk algemene uitspraken worden gedaan wanneer iedere kunstenaar op een volledig andere manier werkt. Daarnaast zijn de meest prominente kunstenaars onderdeel geworden van de geïnstitutionaliseerde kunst en werkt de rest vaak nog illegaal in hun onzichtbare ateliers. Dit is belangrijk te noemen, aangezien het onderwerp van dit onderzoek 'het onzichtbare atelier' is, waardoor bepaalde kunstenaars niet aan de orde zullen komen.



Afb. 1: Ji Lee, zonder titel.



Afb. 2: The Decapitator, zonder titel, 2010, Buenos Aires.

<sup>20</sup> Marc Schiller, Sara Schiller, 'TedxBloomington: Gaming the Streets. Uncommissioned Art', <<http://www.youtube.com/watch?v=NZcbOyKxW2M>> (1 juli 2011).

<sup>21</sup> Aaron Rose, 'Least Likely to Succeed', in: Aaron Rose, Christian Strike (red.), *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture*, New York 2004, p. 33.

<sup>22</sup> Ulrich Blanché, *Something to S(pr)ay. Der Street Artivist Banksy*, Marburg 2010, p. 26-27.

<sup>23</sup> Irving 2012 (zie noot 6), p. 24.

<sup>24</sup> Irving 2012 (zie noot 6), p. 10-11.

*"Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity."<sup>25</sup>*

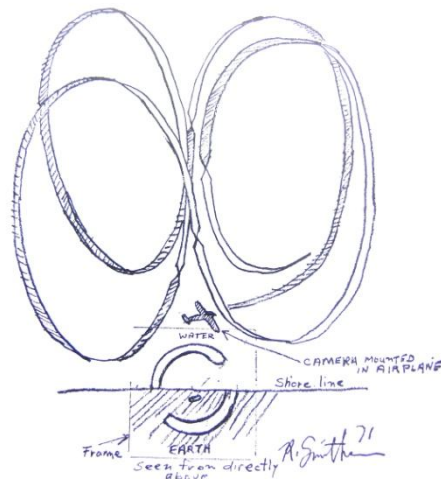
- Robert Smithson

De kunstenaars in de negentiende eeuw wisten hoe zij door hun atelier en atelierpraktijk gedeeltelijk onzichtbaar te maken de aandacht van het publiek konden focussen op de punten waar zij nadruk op wilden leggen. Het atelier was hierbij een onmisbaar hulpmiddel dat onlosmakelijk met de kunstenaar verbonden was.<sup>26</sup> Ook in het begin van de twintigste eeuw bleef het atelier een middel om het gewenste imago van de kunstenaar te promoten. Rond de jaren zestig van de twintigste eeuw gingen critici en kunstenaars anders naar het atelier kijken en dit leidde tot theorieën over kunst zonder dat er een atelier bij betrokken was. Uit verschillende bronnen zal blijken dat dit niet leidt tot het verdwijnen van het atelier, maar tot het ontstaan van een onzichtbaar, niet fysiek atelier. Precies datgene waar we nu ook mee te maken hebben in Street Art. In het naar de achtergrond verdwijnen van het fysieke atelier speelt Land Art een belangrijke rol.

Land Art is een kunststroming die halverwege de jaren zestig opkwam. Verschillende kunstenaars begonnen het landschap en de omgeving te gebruiken voor hun werk. Binnen de stroming zijn er diverse manieren om gebruik te maken van het landschap. Er zijn kunstenaars die het gebruiken voor een bepaalde actie of activiteit, die zij op een bepaalde manier bewaren, bijvoorbeeld fotografisch of verbaal, maar waarvan later geen sporen meer zijn te vinden. Anderen veranderen het landschap permanent. De kunstenaar maakt het werk op een bepaald moment, maar zal zich erbij neer moeten leggen dat het werk door de weersomstandigheden zal veranderen en niet permanent in dezelfde staat zal blijven. Vaak worden er foto's gemaakt om dit proces te documenteren.<sup>27</sup> Het is begrijpelijk dat de rol van het atelier verandert, zodra de locatie van een werk naar buiten wordt verplaatst. Robert Smithson is een Land Art kunstenaar die zich los wilde maken van het atelier als fysieke ruimte waar hij zijn werk maakte. Hij vond dat de het atelier de kunstenaar beperkte in het soort kunst die gemaakt kon worden en de methodes die daarvoor konden worden gebruikt.<sup>28</sup> Het atelier als fysieke ruimte had voor hem geen nut meer bij het maken



Afb. 3: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, modder, neergeslagen zoutkristallen, stenen, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, Dia Art Foundation.



Afb. 4: Robert Smithson, zonder titel, 1971.

<sup>25</sup> Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind' in: Robert Smithson, Nancy Holt (red.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York 1979, p. 87.

<sup>26</sup> Esner, Kisters en Lehmann (red.) 2013 (zie noot 1), p. 25.

<sup>27</sup> John Beardsley, *Probing the Earth. Contemporary Land Projects*, tent. cat. Washington D.C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1978, p. 9.

<sup>28</sup> Wouter Davidts, Kim Paice (red.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009, p.2.

van imposante kunstwerken in de natuur, maar hij verwierp het ook niet. Het was simpelweg een van de vele mogelijke plaatsen waar hij kunst zou kunnen maken.<sup>29</sup> De vraag is echter of Robert Smithson op geen enkele manier een atelier heeft gehad. Bij het voorbereiden en uitvoeren van zijn werk *Spiral Jetty* (1970) moeten veel onderdelen zijn gepland en geschetst en ook in het boek *The Writings of Robert Smithson* zijn schetsen te vinden die hij heeft gemaakt in verband met zijn werk (afb. 3 en 4).<sup>30</sup> Hier valt uit af te leiden dat Smithson ergens een locatie heeft gehad waar hij wel degelijk bezig was met zijn kunst, en dat die fysieke ruimte wel nuttig was voor de creatie van zijn kunst. Naast zijn werken in de natuur heeft Smithson ook Sites/Non-Sites gemaakt. Deze werken bestaan uit twee delen; een stuk land op een bepaalde locatie en een doos met materiaal van die locatie die in het museum of galerie staat (afb. 5). Van de Site is een foto gemaakt, die wordt tentoongesteld naast de Non-Site. Het materiaal van de locatie mist in de doos de context waar het vandaan komt en het landschap op de foto is niet meer compleet. De meer conceptuele aard van dit werk laat zien dat Land Art kunstenaars ook onderdeel waren van de kunstwereld binnen vier muren.<sup>31</sup> Op het eerste gezicht lijkt het of Land Art kunstenaars de traditionele kunstwereld wilden ontwijken door hun werk buiten te maken. Deze werken waren voor musea en galerieën lastig tentoon te stellen en te verkopen. Toch waren vanaf het begin van de stroming verzamelaars, kunsthandelaars en conservatoren betrokken bij de stroming. Het is beter om te zeggen dat er door Land Art meer aandacht kwam voor de problematiek die ontstaat wanneer kunst de institutionele ruimtes ontgroeit.<sup>32</sup>

De context waarin hij zijn werk wilde maken en laten zien speelde bij Smithson dus een belangrijke rol in het wel/niet hebben van een ruimte die hij zijn atelier noemde. Ook voor de kunstenaar Daniël Buren speelde context een grote rol in zijn mening tegenover het atelier, die hij publiceerde in zijn essay 'Fonction de l'atelier' uit 1971. Zes jaar voor het schrijven van dit essay was Buren gestopt met het werken in zijn atelier en sindsdien werkte hij alleen nog *in situ*. In zijn redenering speelt de band tussen de locatie waar het werk wordt gemaakt en het voltooide werk een belangrijke rol. Een werk dat wat wordt tentoongesteld op een andere plaats dan waar het is gemaakt verliest een deel van zichzelf in de verplaatsing. De context waarin het werk is gemaakt is een intrinsiek onderdeel van de betekenis van het werk. Door het atelier te elimineren en het werk *in situ* te maken wordt het onmogelijk om het werk verkeerd te interpreteren. Critici hebben op deze praktijk aan te merken dat de werken zelf geen boodschap meer hebben, behalve dat zij de ingreep van Buren reflecteren.<sup>33</sup> Als werkruimte heeft Buren naar eigen zeggen nog wel een kantoor waar hij alleen zijn brieven schrijft.<sup>34</sup> Kijkend naar zijn werk is het moeilijk te geloven dat hij niet ergens plannen en schetsen maakt, aangezien het belangrijk is dat het werk precies past op de locatie waar het wordt gemaakt (afb. 6).

De periode vanaf de theorieën over het werken zonder atelier van Robert Smithson, Daniël Buren en andere kunstenaars wordt het *post-studio* tijdperk genoemd en begon in het begin van de jaren zeventig.<sup>35</sup> Deze term doet vermoeden dat de tijd van het atelier nu voorbij is en deze ruimte geen enkele rol meer speelt in de kunst. Echter, al in 1968 wordt in het essay *The Dematerialization of Art* van Lucy R. Lippard en John Chandler betoogd dat alleen de functie van het atelier verandert en niet de fundamentele waarden. Volgens hen wordt het atelier weer een studeerkamer, zoals dat was in de vijftiende eeuw.<sup>36</sup> Dit is direct toepasbaar op de werkwijze van Robert Smithson en waarschijnlijk ook op die van Buren, hoewel hij dit niet snel zal toegeven.

---

<sup>29</sup> Davidts en Paice (red.) 2009 (zie noot 28), p. 77.

<sup>30</sup> Beardsley 1978 (zie noot 27), pp. 182, 184.

<sup>31</sup> Phillip Kaiser, Miwon Kwon (red.), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art), 2012, pp. 24, 25.

<sup>32</sup> Kaiser en Kwon (red.) 2012 (zie noot 31), p. 22.

<sup>33</sup> Davidts en Paice (red.) 2009 (zie noot 28), p. 80.

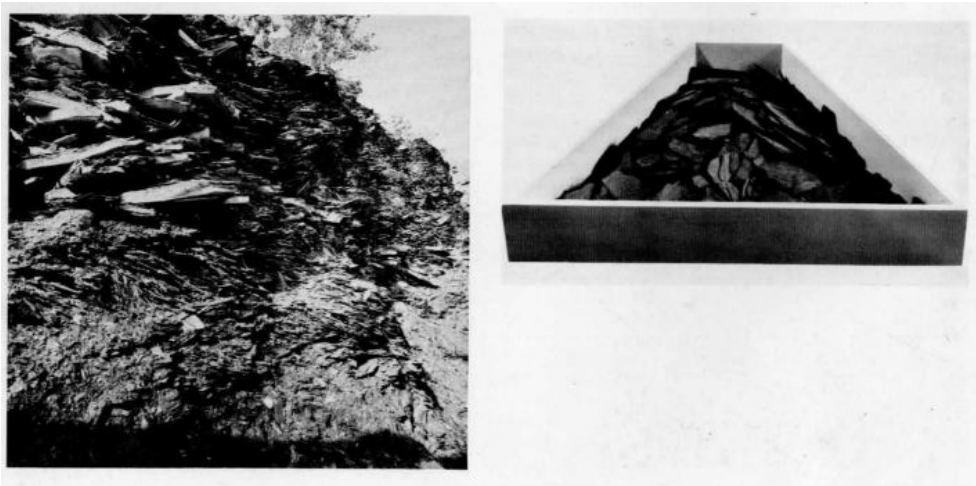
<sup>34</sup> Davidts en Paice (red.) 2009 (zie noot 28), pp. 66-67.

<sup>35</sup> Davidts en Paice (red.) 2009 (zie noot 28), p. 6.

<sup>36</sup> Wouter Davidts, 'Inventions of the Studio', *De Witte Raaf* 119 (2006) nr. 1 (januari-februari).



Over het onzichtbare atelier in de twintigste eeuw kan het volgende worden gezegd; in het begin van deze eeuw wordt het atelier nog gebruikt op de manier waarop de gentleman kunstenaars dat deden in de negentiende eeuw. Bepaalde aspecten van hun werk en werkwijze konden worden uitgelicht en andere verbloemd, hierin speelden ook de media een rol. In de jaren zestig ontstaan theorieën over kunst zonder atelier. Kunstenaars die Land Art maken, in het bijzonder Robert Smithson, hebben het atelier niet nodig vanwege de locatie van hun kunst. Het atelier houdt hen volgens Smithson tegen om de kunst te maken die zij willen maken. Het plaatsen van kunst in de natuur heeft als gevolg dat het werk zal veranderen onder invloed van het weer. Ondanks dat het atelier voor Land Art op veel punten niet veel kan betekenen, wordt het niet afgedaan als mogelijke plaats voor de creatie van kunst. Grote projecten als Spiral Jetty moeten van tevoren uitvoerig worden gepland en het is dan ook goed voor te stellen dat Smithson wel een ruimte heeft die als atelier gezien kan worden. Daniël Buren is rigouzeuzer bij het afschaffen van het atelier en werkt vanaf de jaren zeventig alleen nog maar *in situ* om afbraak aan de betekenis van zijn werk te voorkomen. Maar ook voor hem geldt dat het onwaarschijnlijk is dat hij niet een ruimte heeft waar hij zijn werk en uitvoering uitwerkt. Daarnaast zorgt het *in situ* werken ervoor dat zijn werk slechts een indicator wordt van de ingreep van de kunstenaar. Bij beide voorbeelden is te zien dat het atelier inderdaad, zoals Lippard en Chandler schreven, meer als studeerkamer dan als werkkamer wordt gebruikt in de tweede helft van de twintigste eeuw door kunstenaars die een onzichtbaar atelier hebben.



Afb. 5: De Bangor Quarry voordat het door Robert Smithson werd opgenomen in een Non-Site en Robert Smithson, *Non-Site (Slate from Bangor, Pa.)*, 1968.



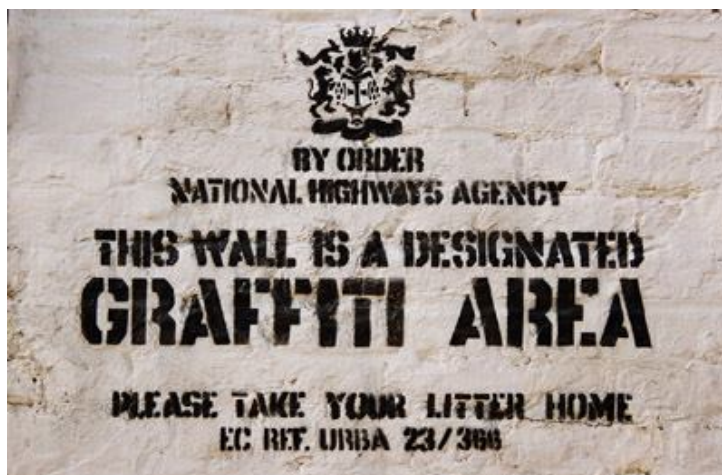
Afb. 6: Daniël Buren, *Exentrique(s)*, 2012, Parijs.

In de vorige paragrafen zijn Street Art en het onzichtbare atelier in de twintigste eeuw aan de orde gekomen. Deze paragraaf zal het atelier en de atelierpraktijk van de kunstenaar Banksy behandelen om meer te weten te komen over de daadwerkelijke praktijk van Street Art. De reden om Banksy te kiezen voor een diepere analyse ligt in het feit dat hij een van de best gedocumenteerde Street Artists is en daarvoor een groot gedeelte zelf aan heeft bijgedragen. Daarnaast zal blijken dat veel van de problematiek rond Street Art die in het theoretisch kader naar voren is gekomen ook in de carrière van Banksy een rol speelt.

*"If you want to survive as a graffiti writer when you go indoors I figured your only option is to carry on painting over things that don't belong to you there either."*<sup>37</sup>  
-Banksy

Het is niet gemakkelijk om een algemeen aanvaarde biografie over Banksy te schrijven, aangezien de kunstenaar niet bepaald scheutig is met informatie over zichzelf. Er wordt aangenomen dat Banksy rondt 1974 is geboren in de omgeving van Bristol. In welk jaar hij is begonnen met graffiti is onduidelijk, maar hij heeft zich in ieder geval niet voor 1997 aangesloten bij de graffiti-groep Dry-Breadz. Als lid van deze groep spoot Banksy zijn werken in de beginperiode vooral met de vrije hand en vanaf het jaar 2000 nog vrijwel uitsluitend met behulp van sjablonen. Ook begint hij in 2001 met het uitgeven van boeken waarin zich foto's van het werk en korte teksten van de kunstenaar bevinden.<sup>38</sup>

Uit deze boeken blijkt dat sjablonen tijdens zijn gehele carrière een belangrijke rol blijven spelen in zijn werkwijze. Er zijn verschillende redenen waarom Banksy juist voor deze techniek heeft gekozen. In de eerste plaats kost het aanbrengen van een werk minder tijd als de kunstenaar gebruik maakt van een sjabloon. Het uitsnijden van de verschillende lagen is een tijdrovend werk en wordt op een andere locatie gedaan. Wanneer de kunstenaar bij de gekozen plaats in de publieke ruimte aankomt hoeft hij alleen nog maar het sjabloon goed op te plakken en de verf te spuiten. Hierdoor wordt de kans verkleind dat de politie of omwonenden in de gaten krijgen wat er gebeurt. Ook speelt mee dat werken die met sjablonen zijn gemaakt een langere levensduur hebben dan werken die met de vrije hand zijn gespoten. Street Art wordt namelijk na de productie aan zijn lot overgelaten,



Afb. 7: Banksy, *zonder titel*, 2004, Londen.

sommige werken kunnen weken overleven, andere zijn al na een paar dagen verdwenen of verwijderd. Het is gebleken dat werken die zijn gemaakt met sjablonen vaak op beter uitgedachte locaties zijn aangebracht, het is minder willekeurig dan andere werken die met spuitverf zijn gemaakt.<sup>39</sup> Sjablonen worden ook vaak gebruikt voor functionele en autoritaire boodschappen, die men bijvoorbeeld vindt op houten kisten en wegbewijzing. Door deze stijl te imiteren en in te zetten om een eigen boodschap te publiceren daagt de

<sup>37</sup> Banksy, *Wall and Piece*, Londen 2006.

<sup>38</sup> Blanché 2010 (zie noot 22), pp. 46-48.

<sup>39</sup> Tristan Manco, *Stencil Graffiti*, Londen 2002, p. 11.

kunstenaar de autoriteit uit en wekt hij bepaalde associaties op (zie afb. 7).<sup>40</sup>

Banksy maakt niet alleen gebruik van dit ene medium, ook installaties en olieverfschilderijen zijn onderdeel van zijn oeuvre. Zo heeft hij vanaf 2003 belangrijke musea bezocht, waaronder de Tate Gallery, het British Museum en het Louvre, om onopvallend zijn eigen werk op te hangen tussen de collectie. Het ging hier in de meeste gevallen om bewerkte olieverfschilderijen (zie voorblad). In de documentaire *Exit Through The Gift Shop* uit 2010 is te zien hoe een van zijn installaties in de Londense wijk Soho wordt geplaatst. In deze documentaire worden ook beelden getoond van wat misschien de atelierruimte van Banksy betreft, tenminste als de documentaire de waarheid weergeeft.<sup>41</sup> Ook moet niet vergeten worden dat Banksy werk maakt dat direct op canvas wordt



Afb. 8: Tentoonstelling van Banksy in de Glasgow Arches, 2001.

aangebracht, werk dat Banksy makkelijk in galerieën kan verkopen (zie afb. 8). Door alleen naar zijn oeuvre te kijken is met grote zekerheid te zeggen dat Banksy ergens een atelier heeft waar hij zijn sjablonen, schilderijen en installaties voorbereidt. Hoe het precies in zijn werk gaat in het atelier is lastiger te bepalen. Het zou mogelijk kunnen zijn dat Banksy een aantal mensen in dienst heeft die hem helpen bij het maken van zijn doeken en installaties, maar dit hoeft niet zo te zijn.

De geheimzinnigheid rond Banksy en zijn werkwijze is een belangrijk onderdeel geworden van zijn imago. Hijzelf noemt het illegale karakter van zijn werk

als de voornaamste reden om zijn identiteit en de locatie van zijn atelier geheim te houden. Toch is er realistisch gezien geen gevaar dat de kunstenaar nog in de problemen zal komen vanwege zijn werk. Zijn kunst is op dit moment zo gewild dat veel steden een werk van Banksy met open armen zouden verwelkomen, zelfs al hadden zij er geen opdracht toe gegeven.<sup>42</sup> Het mag dan misschien lijken of Banksy een voorbeeld is van de anarchistische kunstenaar, het imago dat hij voor zichzelf heeft ontworpen is niet zomaar ontstaan. Als antwoord op de vraag waarom Banksy zoveel impact heeft gehad, antwoordt collega Inkie: *'Because of the PR and press backing for his work done by a team he has built around him. He attacked the scene with a military precision, choosing key events and locations and transport hubs to bomb with his work and releasing images to press afterwards. No-one had done this as well before him.'*<sup>43</sup> Banksy heeft dus als een van de eerste Street Artists heel gericht gebruik gemaakt van de media en zet hierdoor zijn geheime identiteit en atelier in als marketinginstrument.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Manco 2002 (zie noot 39), pp. 12-13.

<sup>41</sup> Coen van Zwol, 'Street Art via een Alter Ego. Documentaire Banksy toont hoe talentloze flapdrol een hype wordt', *NRC Next* 30 september 2010.

<sup>42</sup> Will Ellsworth-Jones, *Banksy. De man achter de muur*, Amsterdam 2012, p. 9, 96-97.

<sup>43</sup> Blanché 2010 (zie noot 22), p. 50.

<sup>44</sup> Ellsworth-Jones 2012 (zie noot 42), p. 101-102.

Door al het voorgaande in overweging te nemen kan nu antwoord worden gegeven op de vraag welke verschillen en overeenkomsten er zijn tussen het onzichtbare atelier van de Street Artist en het atelier in de twintigste eeuw.

In de twintigste eeuw is een verschuiving te zien van de kunstenaars die het atelier inzet om zijn eigen imago naar de buitenwereld te beïnvloeden, naar de kunstenaar die het atelier meer ervaart als een beperking bij het werk dat hij wil maken. De Land Art kunstenaars als Robert Smithson verlieten het traditionele atelier om kunst in de context van de natuur te maken en Daniël Buren koos ervoor om zijn werk te laten ontstaan op de plaats waar hij het tentoonstelde. Ook bij Street Art is de context van het werk een van de belangrijkste elementen. Het doel van Street Artists is de stad te decommercialiseren en terugclaimen voor de bewoners van de stad. Om dit te bereiken moeten zij hun kunst aanbrengen in de publieke ruimte. Het feit dat hun werk in de meeste gevallen illegaal is heeft invloed op de manier waarop zij met het atelier omgaan. Net als de Land Art kunstenaars beperkt het atelier hen in welke kunst zij kunnen maken, en net als bij Buren is de uiteindelijke context cruciaal voor de betekenis van het werk. Echter, vanwege de illegaliteit kunnen zij niet zonder meer afstand doen van het traditionele atelier. Kunstenaars als Banksy, die in verschillende media werken, hebben een ruimte nodig om hun werk voor te bereiden. Voor sommigen is dit het maken van complete installaties die daarna alleen nog in de stad geplaatst moeten worden, voor anderen is het een ruimte waar zij posters printen of sjablonen knippen. Het atelier bestaat dus wel degelijk als een fysieke ruimte voor de Street Artist. De publieke ruimte is in dit scenario de plaats waar het werk uiteindelijk bij elkaar komt, maar vooral die van tentoonstellingsruimte. De rol van atelier als voorbereidingsruimte is ook te zien bij Smithson en Buren, beide hebben ergens een plaats waar zij hun werken voorbereiden. Dit hoeft uiteraard niet perse een speciaal voor dat doel aangewezen ruimte te zijn.

Het gebruik van het atelier als middel om het eigen imago te beïnvloeden dat zichtbaar is in de negentiende en het begin van de twintigste eeuw is ook zichtbaar in Street Art. Door zijn identiteit geheim en veel van zijn werkwijze geheim te houden is Banksy een van de meest bekende Street Artists geworden. Om dit te bereiken heeft hij gebruik gemaakt van goede PR en de media. Dit lijkt op de foto's die de Franse tijdschriften publiceerden in de negentiende eeuw. Ook het internet als middel om werk te verspreiden kan in dit licht worden gezien. Vaak maken kunstenaars foto's van hun werk, die ze uploaden op hun websites of Flickr-pagina's. Ook zij tonen slechts het voltooide werk en geven geen aandacht aan het proces dat eraan vooraf ging. In die zin zou men het internet kunnen beschouwen als het showatelier van Street Artists.

Een belangrijk aspect van Street Art moet niet worden vergeten in de vergelijking van de ateliers in de twintigste eeuw en Street Art, namelijk de illegaliteit van de kunst. Wanneer Street Art geen wettelijke beperkingen zou hebben, zou net als bij Land Art het Street Art atelier als 'overbodig' bestempeld kunnen worden. Maar het is juist de illegaliteit die een belangrijke eigenschap is van Street Art. Als het een legale kunst zou worden, zou ook een deel van de boodschap verloren gaan.

Zowel de kunstenaars uit de twintigste eeuw als Street Artists laten zich niet leiden door de beperkingen van het atelier in hun kunst. Smithson en Buren hebben een ruimte nodig om hun werk voor te bereiden, dit is ook het geval voor Street Artists. Door media en het internet te gebruiken in de publicatie van hun werk kunnen Street Artists het publiek beïnvloeden. De kunstenaar Banksy is hier een goed voorbeeld van. In de negentiende eeuw en het begin van de twintigste eeuw werd het atelier en de atelierpraktijk ook ingezet om imago's te vestigen door gentleman kunstenaars. Het grote verschil ligt in de illegaliteit van Street Art. Dit maakt het lastig om het atelier naar de achtergrond te doen verdwijnen zoals bij Land Art, maar de afwezigheid van illegaliteit zou de stroming compleet veranderen.

In dit korte onderzoek is een aantal interessante conclusies naar voren gekomen, maar verder onderzoek zou hier nog dieper op in kunnen gaan. Het gebruik van het internet om het imago van een kunstenaar te beïnvloeden zou interessant zijn om nader te bekijken. Ook zal het gebruik van het atelier in Street Art per kunstenaar verschillen vanwege de diversiteit in de stroming. Door

meerdere kunstenaars te onderzoeken, kan er meer inzicht komen in het gebruik van en de visie op het atelier door Street Artists.

## LITERATUURLIJST

---

Banksy, *Wall and Piece*, Londen 2006.

Bätschmann, Oskar, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Keulen 1997.

Beardsley, John, *Probing the Earth. Contemporary Land Projects*, tent. cat. Washington D.C. (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden) 1978.

Blanché, Ulrich, *Something to S(pr)ay. Der Street Artivist Banksy*, Marburg 2010.

Davidts, Wouter, 'Inventions of the Studio', *De Witte Raaf* 119 (2006) nr. 1 (januari-februari).

Davidts, Wouter, Kim Paice (red.), *The Fall of the Studio. Artists at Work*, Amsterdam 2009.

Ellsworth-Jones, Will, *Banksy. De man achter de muur*, Amsterdam 2012.

Esner, Rachel, Sandra Kisters en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013.

Harrison, Charles, Paul Wood (red.), *Art in Theory 1900- 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003<sup>2</sup>.

Kaiser, Phillip, Miwon Kwon (red.), *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, tent. cat. Los Angeles (Museum of Contemporary Art), 2012.

Manco, Tristan, *Stencil Graffiti*, Londen 2002.

Matt, Gerald, Catherine Hug, Thomas Mießgang, *Street and Studio. From Basquiat to Séripop*, Wenen 2010.

Rose, Aaron, Christian Strike (red.), *Beautiful Losers. Contemporary Art and Street Culture*, New York 2004.

Sandywell, Barry, Ian Heywood (red.), *The Handbook of Visual Culture*, Londen 2012.

Schiller, Marc, 'The Banksy exhibition we won't be seeing at Art Basel Miami and the reason why you shouldn't either', *Wooster Collective* <<http://www.woostercollective.com/post/the-banksy-exhibition-we-wont-be-seeing-at-art-basel-miami-and-the-reason-w>> (4 december 2012).

Selz, Peter, Kristine Stiles, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*, Berkeley 1996.

Seno, Ethel (red.), *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Keulen 2010.

Smithson, Robert, Nancy Holt (red.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York 1979.

Zwol, Coen van, 'Street Art via een Alter Ego. Documentaire Banksy toont hoe talentloze flapdrol een hype wordt', *NRC Next* 30 september 2010.

Video

Schiller, Marc, Sara Schiller, 'TedxBloomington: Gaming the Streets. Uncommissioned Art', <<http://www.youtube.com/watch?v=NZcbOyKxW2M>> (1 juli 2011).

## AFBEELDINGENLIJST

---

Voorblad: Banksy, *Installation of unapproved artwork at the Brooklyn Museum*, 2005, New York.  
Foto: : Banksy, *Wall and Piece*, Londen 2006, p. 176.

Afb. 1: Ji Lee, *zonder titel*. Foto: Ji Lee, <<http://pleaseenjoy.com/projects/personal/bubble-project/#image235>>.

Afb. 2: The Decapitator, *zonder titel*, 2010, Buenos Aires. Foto: The Decapitator, <[https://www.flickr.com/photos/the\\_decapitator/5127273772/](https://www.flickr.com/photos/the_decapitator/5127273772/)>, 29 oktober 2010.

Afb. 3: Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, modder, neergeslagen zoutkristallen, stenen, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, Dia Art Foundation. Foto: Dia Art Foundation, <[http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty.htm](http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm)>.

Afb. 4: Robert Smithson, *zonder titel*, 1971. Foto: Smithson, Robert, Nancy Holt (red.), *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York 1979, p. 182.

Afb. 5: De Bangor Quarry voordat het door Robert Smithson werd opgenomen in een Non-Site en Robert Smithson, *Non-Site (Slate from Bangor, Pa.)*, 1968.. Foto: Virginia Dwan, *The Writings of Robert Smithson. Essays with Illustrations*, New York 1979, p. 82.

Afb. 6: Daniël Buren, *Exentrique(s)*, 2012, Parijs. Foto: Ko van Dun, <<http://www.artupdate.nl/daniel-buren-in-het-grand-palais/>> (18 mei 2012).

Afb. 7: Banksy, *zonder titel*, 2004, Londen. Foto: Art of the State, <[http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy\\_designated\\_graffiti\\_area.htm](http://www.artofthestate.co.uk/Banksy/Banksy_designated_graffiti_area.htm)>, (2004).

Afb. 8: Tentoonstelling van Banksy in de Glasgow Arches, 2001. Foto: Manco, Tristan, *Stencil Graffiti*, Londen 2002, p. 78.