

E  
X  
C  
E  
N  
T  
R  
I  
E  
K  
E  
L  
I  
N  
G  
E  
N  
I  
N  
D  
E  
K  
U  
N  
S  
T  
W  
E  
R  
E  
L  
D



**Hoe de ateliers van Salvador Dalí en Andy Warhol bijdroegen aan de beeldvorming van excentrieke kunstenaar**



Rachelle van den Broek  
3742784  
OWG I: Moderne en hedendaagse kunst  
Cursuscode: 201000207  
Dr. Sandra Kisters  
13-06-2014  
6484 woorden

## Inhoudsopgave

Inleiding	1
1. Excentriciteit	
1.1 Excentriciteit en eer: het kunstenaarschap door de eeuwen heen	5
1.2 'Image Buidling' van Dalí en Warhol	7
2. De ateliers	
2.1 Het atelier als openbare plaats	11
2.2 'Port Lligat' en 'The Factory'	12
2.3 De ateliers in de 'spotlights'	16
Conclusie	21
Literatuurlijst	23
Lijst met afbeeldingen	26
Bijlage 1	

### Omslagfoto's

**Boven:** David McCabe, *Andy wearing an Inca headdress with Salvador Dalí at the St. Regis Hotel in New York City, 1964*. Foto: David MacCabe Photography.

**Onder:** Christopher Makos, *Andy Warhol kissing Salvador Dalí, 1978*. Foto: Artnet.

## Inleiding

“A six ans je voulais être cuisinière. A sept, Napoléon. Depuis, mon ambition n’a cessé de croître comme ma folie des grandeurs.”<sup>1</sup>

*Salvador Dalí, 1952*

“I never wanted to be a painter. I wanted to be a tap dancer.”<sup>2</sup>

*Andy Warhol, 1967*

Uit beide citaten die hierboven zijn weergegeven, blijkt dat zowel Salvador Dalí (1904-1989) als Andy Warhol (1928-1987) beweerden geen beroep als kunstenaar te ambiëren. Daarnaast blijkt uit de citaten een soort ridiculiteit, doordat beide kunstenaars aangeven wat ze dan wel hadden willen worden, respectievelijk Napoleon en tapdanser. Dalí vergelijkt zichzelf in deze uitspraak met een overheerser en geeft aan dat zijn ambitie en grootheidswaan van zijn jeugd steeds grotere vormen hebben aangenomen. Dit is kenmerkend voor Dalí omdat hij zichzelf als een genie zag en zich ook zo gedroeg.<sup>3</sup> Uit het citaat van Warhol blijkt juist een soort onverschilligheid waardoor het lijkt alsof hij het kunstenaarschap niet serieus nam. Deze uitspraak is dan weer typerend voor Warhol die claimde dat er niets achter zijn kunst zat en zichzelf zag als een machine.<sup>4</sup> Naast het gegeven dat beide citaten de kunstenaars karakteriseren, zou uit de citaten ook afgeleid kunnen worden dat beide kunstenaars een excentriek imago nastreefden. De beeldvorming van de excentrieke kunstenaars Salvador Dalí en Andy Warhol zal centraal staan in deze paper. Er is gekozen voor deze kunstenaars omdat zij door velen (waaronder Colin MacCabe en Dick Adelaar) worden beschouwd als toonbeeld van de excentrieke kunstenaar.<sup>5</sup> Daarnaast vertonen de kunstenaars opvallend veel overeenkomsten en beweerden ze geïnteresseerd te zijn in elkaars werk. Dalí zou vooral in zijn latere jaren een steeds grotere interesse ontwikkelen in de Amerikaanse massacultuur en pop-art en Warhol beschouwde Dalí zelfs als één van zijn favoriete kunstenaars.<sup>6</sup>

Tallose boeken zijn verschenen over de kunstenaars en hun excentrieke imago's waaronder: *Dalí* van Robert Radford en *Who is Andy Warhol* dat is geredigeerd door Colin MacCabe. Daarnaast

---

<sup>1</sup> Salvador Dalí, *La Vie Secrète de Salvador Dalí*, Paris 1952, p. 1.

<sup>2</sup> Gretchen Berg, 'Andy: My True Story', *Los Angeles Free Press*, 17 maart 1967, p. 3.

<sup>3</sup> Dalí 1952 (zie noot 1), pp. 1-6.

<sup>4</sup> Gene Swenson, 'Interview with Andy Warhol', in: John Russell en Suzi Gablik (red.), *Pop Art Redefined*, London 1969, p. 116.

<sup>5</sup> Colin MacCabe, Mark Francis en Peter Wollen, *Who is Andy Warhol?* London 1997, p. viii. En Dick Adelaar, 'Invloed ontmoetingen: Dalí & Nederland', in: Jaap Guldemond (red.), *Alles Dalí. Film, mode, fotografie, design, reclame, schilderkunst*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2005, p. 463.

<sup>6</sup> Keith L. Eggener, 'An Amusing Lack of Logic. Surrealism and Popular Entertainment', *American Art* 7 (1993) nr. 4, p. 41. En Andy Warhol, *Andy Warhol's Exposures*, London 1979, p. 129.

zijn er ook verschillende boeken uitgegeven waarin 'The Factory' van Andy Warhol centraal staat zoals: *Andy Warhol: The Factory Years* van Nat Finkelstein en *Andy Warhol's Factory Photos* van Billy Name en Asai Takashi.<sup>7</sup> Ondanks het grote aantal gepubliceerde boeken zijn er, naar mijn weten, nog geen studies verricht waarbij de ateliers van beide kunstenaars in verband worden gebracht met de excentrieke imago's.

Het ontbreken van een link tussen de ateliers en de excentrieke imago's van Dalí en Warhol werd al duidelijk gedurende het vooronderzoek. Dit vooronderzoek bestond uit het lezen van krantenartikelen en enkele monografieën die over de kunstenaars geschreven zijn (hierboven al genoemd) en het doornemen van de autobiografieën die beide kunstenaars geschreven hebben; Dalí schreef in 1952 *La vie secrète de Salvador Dalí* en Warhol bracht in 1977 *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again* uit. Uit dit vooronderzoek is gebleken dat beide kunstenaars graag in de schijnwerpers stonden, maar het lijkt alsof Dalí zijn atelier het liefst buiten deze schijnwerpers wilde houden. Het was namelijk lastig om, naast de geënceneerde afbeeldingen zoals de beroemde foto van Philippe Halsman uit 1948, ongefingeerde afbeeldingen te vinden van het atelier van Dalí. Wat wilde Dalí met deze geënceneerde atelierafbeeldingen bereiken? Lijnrecht hiertegenover staat Andy Warhol die regelmatig in zijn atelier 'The Factory' is gefotografeerd door fotografen zoals Nat Finkelstein en Billy Name en zelf ook talloze films maakte in zijn atelier.<sup>8</sup> Maar ook hier is het niet duidelijk wat Warhol met deze afbeeldingen van zijn atelier wilde bereiken.

Sedert enkele decennia wordt er onderzoek gedaan naar kunstenaarsateliers en wordt het atelier als een grote bron van informatie gezien. Men kan naast de inrichting van het atelier ook informatie halen uit de manier waarop ateliers in de publiciteit gerepresenteerd worden. Afbeeldingen van de schilder in zijn atelier werden namelijk al vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw ingezet om het imago van de kunstenaar positief te beïnvloeden. Dit kunnen realistische weergaven zijn, maar ook geënceneerde afbeeldingen van kunstenaarsateliers kunnen een bron van informatie zijn, omdat men hieruit onder andere kan afleiden op welke manier de kunstenaar zijn atelier aan het publiek wilde tonen. Om deze reden is het relevant om te onderzoeken in hoeverre de ateliers van Dalí en Warhol verschenen in de publiciteit en of dit daadwerkelijk heeft bijgedragen aan beeldvorming van de excentrieke kunstenaars.<sup>9</sup> Daarom luidt de hoofdvraag: "In hoeverre werden de ateliers van Salvador Dalí en Andy Warhol ingezet om de beeldvorming van excentrieke kunstenaar te ondersteunen?"

---

<sup>7</sup> Billy Linich heeft een aantal jaar in 'The Factory' gewoond en hier vele foto's gemaakt, later noemde hij zichzelf Billy Name.

<sup>8</sup> Nat Finkelstein, *Andy Warhol "Oh this is fabulous". The Silver Age at The Factory 1964-1967*, Rotterdam 1989. En Nat Finkelstein, *Andy Warhol: The Factory Years. 1964-1967*, Edinburgh 1999.

<sup>9</sup> Mayken Jonkman en Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Den Haag 2010, p. 27.

Om de hoofdvraag te kunnen beantwoorden is er gebruik gemaakt van verschillende primaire bronnen, zoals foto's, interviews en de autobiografieën – waarbij het waarheidsgehalte van deze laatste bron in acht zal worden genomen. Hiernaast is er ook literatuuronderzoek verricht dat vooral bestond uit het doornemen van boeken over beide kunstenaars, maar ook bestond uit het lezen van boeken met onderwerpen als de excentriciteit van kunstenaars (*Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution* van Rudolf en Margot Wittkower) en de representatie van het atelier (*Hiding Making Showing Creation – The Studio from Turner to Tacita Dean* dat is geredigeerd door Rachel Esner, Sandra Kisters en Ann-Sophie Lehmann).

In deze paper zal er in het eerste hoofdstuk eerst een theoretisch kader worden geschetst waarin het begrip 'excentriciteit' nader wordt uitgelegd. Vervolgens zal in dit theoretisch kader excentriciteit worden gekoppeld aan het stereotype van de excentrieke kunstenaar, aan populariteit en aan 'de mythe van het kunstenaarschap' zoals Camiel van Winkel het noemt in zijn zogenoemde essay. Daarna zal het theoretische kader worden gekoppeld aan een paragraaf waar wordt ingegaan op de excentriciteit van Dalí en Warhol en zal er gekeken worden op welke manier deze excentriciteit tot uiting wordt gebracht in de publiciteit.

In het tweede hoofdstuk zal eerst een historisch kader worden geschetst waarin de ontwikkeling van het atelier als een openbare plaats zal worden behandeld. Daarna worden de ateliers van de kunstenaars uitvoerig behandeld en zal aangegeven worden wat de aard van de ateliers was en wat voor soort publiek toestemming kreeg om het atelier te mogen bezoeken.<sup>10</sup> Over de werkruimtes die Dalí en Warhol in hun beginjaren bezaten, is te weinig bekend om ze te kunnen relateren aan de beeldvorming van de kunstenaars. Daarom zullen deze ateliers buiten beschouwing worden gelaten en zullen in deze paper enkel de ateliers worden behandeld die de kunstenaars bezaten toen zij een grote populariteit genoten, namelijk Dalí's atelier in Port Lligat en Warhols 'Factory'.

Dalí werd eind jaren '30 gedwongen om een nieuw onderkomen te zoeken en dit vond hij in een voormalig vissershuisje aan een baai, vlakbij Cadaqués, die Port Lligat werd genoemd.<sup>11</sup> Doordat Dalí steeds meer geld ging verdienen, werd het huisje in de loop van de tijd uitgebreid tot een ware villa; het atelier dat hij hier had ingericht, zou tot aan zijn dood zijn enige atelier blijven.<sup>12</sup> Warhol had, in tegenstelling tot Dalí, meerdere ateliers gedurende zijn leven. Tot juni 1963 woonde hij

---

<sup>10</sup> Met de aard van het atelier doel ik op de manier waarop het atelier wordt gebruikt, als een showatelier of als een werkatelier.

<sup>11</sup> Tot begin jaren '30 woonde Dalí bij zijn vader in huis waar een klein atelier voor hem was ingericht, maar zijn relatie met de veel oudere en getrouwde Gala Éluard werd door zijn vader afgekeurd en daarom was hij thuis niet meer welkom. Robert Radford, *Dalí*, London 1997, pp. 126-146.

<sup>12</sup> François Lévy-Kuentz, *Salvador Dalí. Génie tragi-comique*, documentaire, Parijs (Ina, Centre Georges Pompidou en AVRO) 2012, "31.20-"31.31.

samen met zijn moeder, Julia Warhola, op 1342 Lexington Avenue.<sup>13</sup> Toen kwam hij tot de conclusie dat hij hier niet genoeg ruimte meer had om te werken en huurde hij een atelier in een verlaten brandweergebouw.<sup>14</sup> Dit pand zou hij in november 1963 verlaten voor een fabrieksgebouw aan East 47th Street, waar hij op de vierde verdieping zijn atelier inrichtte die hij 'The Factory' zou gaan noemen.<sup>15</sup> In dit atelier zou hij enkele jaren blijven werken totdat hij in de winter van 1968 zijn atelier verhuisde naar 33 Union Square West dat minder toegankelijk was en waarvan minder foto's zijn gemaakt. In 1973 zou Warhol zijn 'Factory' voor de laatste keer verhuizen naar 860 Broadway, maar ook dit atelier is minder vaak op foto's vastgelegd.<sup>16</sup> Alleen zijn eerste 'Factory' aan East 47th Street zal dus aan bod komen omdat het naast het bekendste atelier van Warhol, ook het atelier is waarvan het meeste beeldmateriaal is. Na de ateliers van beide kunstenaars uitvoerig behandeld te hebben, zal er ten slotte aan de hand van verschillende afbeeldingen van de kunstenaarsateliers die in boeken, kranten en tijdschriften verschenen, worden beschreven welke rol beide ateliers speelden in de publiciteit en wat de kunstenaars met deze afbeeldingen probeerden te bereiken.

Gezien het kleine aantal afbeeldingen van de ateliers van beide kunstenaars dat ik aanvankelijk kon vinden, leek het erop dat de ateliers niet werden ingezet om het excentrieke imago van de kunstenaars te ondersteunen. Maar niets blijkt minder waar te zijn.

---

<sup>13</sup> John Coplans (red.), *Andy Warhol*, uitgave bij tent. New York (Whitney Museum of American Art) 1970, p. 9.

<sup>14</sup> Victor Bockris, *Andy Warhol. Een biografie*, Amsterdam 1992, p. 164.

<sup>15</sup> Bockris 1992 (zie noot 14), p. 189.

<sup>16</sup> Dit atelier wordt door Estrella de Diego in haar column ook wel een professionelere en nettere studio genoemd. Estrella de Diego, 'Factory, la orgía interminable', *El País*, 24 mei 2012.

# 1. Excentriciteit

## 1.1 Excentriciteit en eer: het kunstenaarschap door de eeuwen heen

“Tales about the strange behaviour of artist are as old as the literature on artists and the adjectives used to describe their foibles are legion. Absurd, peculiar, mad, fantastic, bizarre, eccentric, capricious, whimsical, laughable and also charming [...] are some of the epithets.”<sup>17</sup>

Uit het bovenstaande citaat uit *Born under Saturn* van Margot en Rudolf Wittkower, blijkt dat zich al eeuwenlang verhalen de ronde doen over kunstenaars met afwijkende of excentrieke eigenschappen. Het vertonen van vreemde eigenschappen en het ontwikkelen van een excentriek imago zoals dat bij Dalí en Warhol het geval is, is dus geen typisch twintigste-eeuws fenomeen, maar iets dat enkele eeuwen eerder al werd opgemerkt door schrijvers van kunstenaarsbiografieën. In deze paragraaf zal een korte geschiedenis van de beeldvorming van de excentrieke kunstenaar worden geschetst die daarna zal worden gekoppeld aan het stereotype kunstenaar en aan beroemdheid.

Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw raakte men geïnteresseerd in het karakter van kunstenaars.<sup>18</sup> De opbloeiende interesse in het karakter van kunstenaars is te danken aan de veranderde blik op het kunstenaarschap; kunstenaars werden niet langer gezien als ambachtslieden, maar als intellectuelen.<sup>19</sup> In *Born under Saturn* wordt deze toenemende interesse in de kunstenaars en hun excentrieke karakter uiteengezet. Zij proberen dit te verduidelijken aan de hand van verschillende voorbeelden. De ene kunstenaar is overdreven zuinig, de andere is extreem netjes en weer een andere kunstenaar is doodsbang voor vergif en hekserij.<sup>20</sup> Daarnaast wordt excentriciteit ook gekoppeld aan bekendheid door het aanhalen van Michelangelo Buonarotti en Leonardo da Vinci die ondanks hun excentriciteit toch een enorme populariteit genoten.<sup>21</sup> Giorgio Vasari schreef in zijn *Vite* over het opvliegende karakter van Michelangelo en over de desultorische persoonlijkheid van Da Vinci.<sup>22</sup> Niet alleen Vasari schreef kunstenaarsbiografieën, ook waren er na hem nog steeds biografen (zoals Giovanni Baglioni, Gian Pietro Bellori en Paolo Soprani) die de excentrieke karakters van

---

<sup>17</sup> Margot Wittkower en Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963, p. 67.

<sup>18</sup> Wittkower en Wittkower 1963 (zie noot 17), p. 68.

<sup>19</sup> Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), pp. 21-22.

<sup>20</sup> Voor een gedetailleerde beschrijving van de excentrieke karakters van kunstenaars zie het hoofdstuk ‘Eccentric behaviour and noble manners’ in *Born under Saturn*. Wittkower en Wittkower 1963 (zie noot 17), pp. 67-96.

<sup>21</sup> Wittkower en Wittkower 1963 (zie noot 17), pp. 71-78.

<sup>22</sup> Desultorisch is een letterlijke vertaling van het Engelse woord ‘desultory’ wat zoiets betekent als ‘van de hak op de tak springend’. Wittkower en Wittkower 1963 (zie noot 17), pp. 71-77.

kunstenaars in hun geschriften vastlegden.<sup>23</sup> Deze kunstenaarsbiografieën droegen bij aan de beeldvorming die er van de kunstenaars bestond.

Het idee van het stereotype kunstenaar als een persoon die anders is dan andere mensen en die dingen kan die gewone mensen niet kunnen, komt volgens Camiel van Winkel ieder tijdperk weer opnieuw tot uiting.<sup>24</sup> Van Winkel benadrukt in zijn essay dat de kunstenaar boven de gewone mens staat door het talent dat hij al bij zijn geboorte heeft meegekregen. Het gewone volk accepteert deze verheven positie van de kunstenaar omdat kunst bij zou dragen aan “het nut van het algemeen” zoals van Winkel het noemt.<sup>25</sup> Ook benadrukt hij in zijn essay dat kunstenaars anders behoren te zijn dan het gewone volk. Enkele eigenschappen die Van Winkel opsomt om het avant-gardistische karakter van de kunstenaar uit te leggen zijn: grensverleggend gedrag, compromisloze zelfexpressie, het doorbreken van taboes, radicaal kiezen voor jezelf, anti-hokjesgeest en minachting voor traditie en autoriteiten.<sup>26</sup> Hoewel men zou kunnen denken dat het gewone volk zich afkeert tegen deze tegendraadse houding van kunstenaars, wordt het avant-gardistische karakter van de kunstenaar ook geaccepteerd door het gewone volk.<sup>27</sup> Hieruit kan geconcludeerd worden dat ondanks de verheven positie van de kunstenaar en zijn progressieve en vaak excentrieke karakter de moderne kunstenaar door het publiek toch gewaardeerd wordt. Nu blijft nog de vraag welke middelen door kunstenaars werden ingezet om deze waardering om te zetten naar bekendheid.

Door de eeuwen heen ontstonden er steeds meer verschillende media, zoals de krant en de televisie om een bepaald imago van een kunstenaar te onderbouwen. Zo onderhield bijvoorbeeld Gustave Courbet nauw contact met de Parijse pers en verschenen er regelmatig artikelen over hem in de krant.<sup>28</sup> De televisie werd tussen 1945 en 1975 het belangrijkste medium om de beeldvorming van kunstenaars te ondersteunen en de laatste decennia kan hier ook het internet aan toegevoegd worden.<sup>29</sup> Niet alleen ondersteunen deze verschillende media het imago van de kunstenaar, ook droegen ze bij aan de populariteit van de kunstenaars. Dit was noodzakelijk omdat vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw de kunstenaar afhankelijk was geworden van de kunstmarkt en het nieuwe kunstpubliek: de bourgeoisie.<sup>30</sup> De kunstenaar werkte niet langer meer in opdracht voor de staat of de Kerk, maar werd gedwongen om zich in het openbaar te vertonen en de publiciteit op te zoeken om de verkoop van zijn werk te stimuleren.

---

<sup>23</sup> Wittkower en Wittkower 1963 (zie noot 17), pp. 78-83.

<sup>24</sup> Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2007, p. 12.

<sup>25</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 25), p. 74.

<sup>26</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 25), p. 82.

<sup>27</sup> Van Winkel 2007 (zie noot 25), p. 81.

<sup>28</sup> Petra Ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton 2007, pp. 5-9.

<sup>29</sup> Frederick C. Ingles, *A Short History of Celebrity*, Princeton 2010, p. 14.

<sup>30</sup> Rachel Esner, Sandra Kisters en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013, p. 20.



Naast de krant en de televisie werden door kunstenaars en hun kunsthandelaren al vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw steeds andere manieren bedacht om de verkoop van het werk te stimuleren en om het imago van de kunstenaar op een positieve manier te beïnvloeden.<sup>31</sup> Voorbeelden hiervan zijn kunstreproducties en afbeeldingen van de schilder in zijn atelier. Het kunstenaarsatelier werd dus ingezet om het imago van de kunstenaar te ondersteunen. In het volgende hoofdstuk zal daarom het atelier centraal staan, maar eerst zal er worden ingegaan op de imagovorming van Salvador Dalí en Andy Warhol en de populariteit die hieruit voortkwam.

## 1.2 'Image building' van Dalí en Warhol

Hoewel in het eerste opzicht Salvador Dalí en Andy Warhol heel verschillend lijken – Dalí beschouwt zichzelf als een genie en Warhol ziet zichzelf juist als anti-genie – vertonen de kunstenaars opvallend veel overeenkomsten. Zo werkten beide kunstenaars in verschillende disciplines waaronder: schilderkunst, fotografie, film, mode en reclame.<sup>32</sup> Daarnaast hadden beide kunstenaars een grote behoefte aan publiek en publiciteit en deden zij uiteenlopende dingen om deze behoefte te bevredigen. In deze paragraaf zullen per kunstenaar de activiteiten behandeld worden die werden ondernomen om hun imago als excentriek kunstenaar te ondersteunen en hun populariteit te vergroten.

Dalí begon met het schrijven van boeken toen hij met zijn surrealistische schilderijen enige bekendheid had verworven en bracht in 1952 zijn autobiografie 'La vie secrète de Salvador Dalí' uit. Vanwege het twijfelachtige waarheidsgehalte biedt dit boek geen betrouwbare informatie, maar afgezien van de betwistbare inhoud, is het boek wel functioneel voor dit onderzoek omdat het door Dalí werd gebruikt om zijn excentrieke imago te ondersteunen. Daarnaast schreef hij nog enkele andere boeken waarin hij (vaak op een ludieke manier) opvattingen over zichzelf, de kunst en de maatschappij aanhaalde zoals: *Diary of a Genius* (1965) en *Lettre ouverte à Salvador Dalí* (1966).

Naast het schrijven van boeken gebruikte Dalí ook andere middelen om onder de aandacht te komen. Dit geeft hij aan in een interview uit 1961 waarin hij zegt:

“Ik zie de televisie, de film, de pers en de journalistiek als de grote middelen om het volk achterlijk te maken. Maar ik maak er graag gebruik van, uit praktisch oogpunt, want daardoor brengen mijn schilderijen meer op.”<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), p. 27.

<sup>32</sup> Jaap Guldemond, *Alles Dalí. Film, mode, fotografie, design, reclame, schilderkunst*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2005.

<sup>33</sup> Citaat vertaald door: Marijke Huijbregts. Lévy-Kuentz 2012 (zie noot 12), “42.05-“42.30.

Een ander medium dat Dalí dus inzette om zijn populariteit te vergroten was de televisie. In 1952 verscheen hij al in het bekende Amerikaanse spelprogramma *What's My Line?* en in 1965 verscheen hij in de *Merv Griffin Show* waarin hij reclame maakte voor zijn nieuwe boek *Diary of a Genius*.<sup>34</sup> Bij het aankondigen van zijn gast somt Merv Griffin een aantal handelsmerken op waaraan Dalí te herkennen is. Hierbij noemt hij als eerste de 'brillantined moustache' en pas op de laatste plaats worden Dalí's surrealistische schilderijen genoemd. Zoals Frederick Ingles opmerkt in zijn boek *A Short History of Celebrity* is het noodzakelijk voor een beroemdheid om een opvallend en herkenbaar karakter en uiterlijk te hebben, zodat het publiek de beroemdheid snel kan herkennen.<sup>35</sup> Dalí maakte hiervoor handig gebruik van zijn vreemd getrimde snor die niet alleen bijdroeg aan zijn populariteit, maar ook nog eens zijn excentriek imago ondersteunde.

Ten slotte had Dalí nog een laatste middel om zichzelf te vereeuwigen, namelijk: het museum. Twee musea zijn geopend toen de kunstenaar nog in leven was: het *Salvador Dalí Museum* (1982) te St. Petersburg in Florida en het *Teatro Museo Dalí* (1974) te Figueres in Catalonië. Het *Salvador Dalí Museum* is opgericht door het koppel Albert en Eleanor Morse, de mecenasen van Dalí, die in 1943 begonnen met het verzamelen van zijn kunst.<sup>36</sup> Al in de jaren '70 stelde het koppel werken van Dalí tentoon in een aparte vleugel bij het bedrijf van Albert Morse in Beachwood te Ohio, maar in 1982 kwam de stad St. Petersburg met het voorstel om een speciaal gebouw te bouwen waarin de kunstcollectie kon worden tentoongesteld.<sup>37</sup> De opening van dit museum in 1982 benadrukt Dalí's internationale waardering en populariteit. Naast het *Salvador Dalí Museum* werd in 1974 in Figueres na een lange en moeizame samenwerking tussen Dalí en de burgemeester van Figueres het *Teatro Museo Dalí* geopend.<sup>38</sup> Het museum was volledig ontworpen en ingericht door Dalí volgens het principe dat hij 'onthulling door creatieve verwarring' noemde.<sup>39</sup> Zo is er bijvoorbeeld geen vereiste route in het museum, zijn de werken niet opgehangen in een chronologische volgorde en ontbreken er bordjes naast de schilderijen die uitleg geven over het werk.<sup>40</sup> Verder draagt dit museum tegenwoordig letterlijk bij aan de vereeuwiging van Dalí omdat de kunstenaar er sinds zijn dood begraven ligt.<sup>41</sup> Hierdoor krijgt het museum ook een functie als

---

<sup>34</sup> Salvador Dalí te gast bij het programma *What's My Line?* met als presentator John Charles Daly, 20 januari 1952, <<http://www.youtube.com/watch?v=iXT2E9Ccc8A>> 6 juni 2014. En Salvador Dalí in een interview met Merv Griffin in *The Merv Griffin Show*, december 1965, <<http://www.youtube.com/watch?v=kT6N2fTWGo>>, 6 juni 2014.

<sup>35</sup> Ingles 2010 (zie noot 29), p. 40.

<sup>36</sup> Radford 1997 (zie noot 11), p. 313.

<sup>37</sup> Radford 1997 (zie noot 11), p. 318.

<sup>38</sup> De plannen voor het museum werden namelijk al in 1960 gemaakt. Radford 1997 (zie noot 11), pp. 297-299.

<sup>39</sup> Radford 1997 (zie noot 11), p. 297.

<sup>40</sup> Radford 1997 (zie noot 11), p. 297.

<sup>41</sup> Radford 1997 (zie noot 11), p. 294

mausoleum. Op deze manier vergelijkt Dalí zichzelf met een heerser en dit past dan weer perfect bij het beeld dat hij van zichzelf wilde vormen.<sup>42</sup>

Ook Andy Warhol had zo zijn middelen om zijn behoefte aan publiciteit te vervullen. Net als Dalí schreef Warhol een autobiografie. Deze autobiografie werd in 1977 uitgebracht en kreeg de titel: *The Philosophy of Andy Warhol, From A to B and Back Again*. In deze autobiografie geeft hij zijn mening over onderwerpen als liefde, schoonheid, beroemdheid, werk, seks en kunst.<sup>43</sup> Daarnaast schreef hij ook verschillende andere boeken waaronder *A, A Novel* (1968) en *Exposures* (1979).

Warhol verscheen naast het schrijven van boeken ook regelmatig in interviews op tv.<sup>44</sup> Zo was hij net als Dalí in 1965 te gast bij de *Merv Griffin Show*.<sup>45</sup> De antwoorden die hij op de vragen geeft en de houding die hij gedurende het interview aanneemt, benadrukken zijn onverschilligheid die al eerder aan bod is gekomen. In dit interview geeft Warhol namelijk niet direct antwoord op de vragen van de presentator, maar fluistert hij de antwoorden in het oor van Edie Sedgwick die ze dan vervolgens doorvertelt aan Merv Griffin. Volgens Sedgwick zou hij dit doen omdat hij verlegen zou zijn in de aanwezigheid van een groot publiek, maar hier is natuurlijk niets van waar.<sup>46</sup> Warhol ziet dit interview als een spel en wil hiermee zijn imago ondersteunen. Zijn onverschilligheid blijkt ook uit latere interviews waarin Warhol andere mensen antwoord laat geven op de vragen die aan hem gesteld worden, zoals in het interview met Andy Warhol en Candy Darling in het Whitney Museum in 1971.<sup>47</sup> Naast het onverschillige karakter had Warhol net als Dalí een uiterlijk kenmerk om op te vallen en om herkend te worden tijdens deze televisieoptredens, namelijk zijn zilverkleurige pruik. Deze pruik is waarschijnlijk net als de snor van Dalí een middel geweest om herkend te worden en om daarnaast het imago van excentrieke kunstenaar te ondersteunen.<sup>48</sup>

Niet alleen werd Warhol als gast uitgenodigd door televisieprogramma's, ook nodigde Warhol zelf (vooral in de jaren '60) enkele fotojournalisten uit zoals Nat Finkelstein, Christopher

---

<sup>42</sup> Zoals ook blijkt uit het citaat van Dalí in de inleiding.

<sup>43</sup> Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York 1977.

<sup>44</sup> Molly Donovan, John. J. Curley, Anthony E. Grudin e.a. *Warhol Headlines*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 2011, pp. 56-57.

<sup>45</sup> Andy Warhol en Edie Sedgwick in een interview met Merv Griffin in *The Merv Griffin Show*, oktober 1965, <<http://www.youtube.com/watch?v=Z8sptsjCk18>>, 6 juni 2014.

<sup>46</sup> Merv Griffin Show 1965 (zie noot 45).

<sup>47</sup> Andy Warhol en Candy Darling in een interview in het Whitney Museum, 1971, <<http://www.theseamericans.com/art/ta-tv-andy-warhol-candy-darling-interview-at-the-whitney-museum-1971/>>, 6 juni 2014.

<sup>48</sup> Warhol had verschillende zilverkleurige pruiken en na zijn dood zijn deze pruiken een soort relikwieën geworden. Er werd bijvoorbeeld op een veiling in juni 2006 bijna 9000 euro neergeteld voor een pruik die Warhol begin jaren '80 gedragen heeft. Auteur onbekend, 'Warhols pruik', *NRC handelsblad*, 23 juni 2006, <<http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2006/juni/23/warhols-pruik-11151658>>, 10 juni 2014.

Makos en Billy Name die foto's van hem, zijn entourage en zijn 'Factory' mochten maken.<sup>49</sup> Wel moet er rekening mee worden gehouden dat Warhol invloed had op het proces en op deze manier zijn eigen beeldvorming kon sturen.

Ten slotte zijn er ook voor Warhol twee musea opgericht, maar deze musea heeft hij zelf nooit gebruikt om zijn imago mee te ondersteunen, omdat ze zijn ontstaan na zijn overlijden. In 1989 werden er in Warhols geboorteplaats Pittsburgh in Pennsylvania plannen gemaakt om het *Andy Warhol Museum* op te richten. Dit museum is ontstaan uit een samenwerking tussen het *Carnegie Institute*, de *Dia Art Foundation* en de *Andy Warhol Foundation for the Visual Arts* en opende in 1994 haar deuren.<sup>50</sup> In 1991 werd door een samenwerking met de Amerikaanse familie van Warhol en het Slowaaks Ministerie van Cultuur in Medzilaborce (Slowakije) het *Andy Warhol Museum of Modern Art* geopend.<sup>51</sup> Hoewel de musea zijn opgericht na de dood van Warhol herbergen ze een groot deel van Warhols nalatenschap en ondersteunen ze daarmee nog steeds Warhols beeldvorming.

---

<sup>49</sup> Finkelstein 1999 (zie noot 8). Billy Name en Asai Takashi, *Andy Warhol's Factory Photos*, Tokyo 1997. En Christopher Makos, *Warhol. A Personal Photographic Memoir*, London 1988.

<sup>50</sup> *Andy Warhol Museum* te Pittsburgh, <<http://www.warhol.org/museum/about/>>, 8 juni 2014.

<sup>51</sup> *Andy Warhol Museum of Modern Art* te Medzilaborce, <<http://www.warholcity.com/museum?pn=1&seid=F7EC1277F3U41Y2>>, 8 juni 2014.

## 2. De ateliers

### 2.1 Het atelier als openbare plaats

Zoals al eerder aan bod is gekomen, zorgden de ontwikkeling van de kunstenaar als een publiek figuur en de groeiende interesse van het publiek in de kunstenaar ervoor dat kunstenaarsateliers vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw toegankelijk werden gemaakt voor het publiek. Het publiek ging steeds meer gebruik maken van de mogelijkheid om het atelier te bezoeken en daarom was het noodzakelijk dat de kunstenaar bij het inrichten van zijn atelier rekening hield met de smaak van het publiek.<sup>52</sup> Naast het behagen van het publiek had het kunstenaarsatelier nog een ander doel, namelijk het presenteren van een bepaald imago.<sup>53</sup> Kunstenaars werden zich bewust van het feit dat het atelier een belangrijke rol speelde bij de ondersteuning van hun status. Maar niet alle kunstenaars vonden het even prettig dat hun manier van werken en hun onvoltooide kunstwerken nu geobserveerd konden worden en besloten daarom hun atelier op te splitsen.<sup>54</sup> Hierdoor ontstonden er twee soorten ateliers: een werkatelier waarin de kunstenaar daadwerkelijk zijn kunstwerken creëerde en waar vaak geen bezoekers werden ontvangen en een soort showatelier, een chic ingerichte ruimte waarin de voltooide werken van de kunstenaar werden tentoongesteld.<sup>55</sup> Grote showateliers waren een teken van succes en betekenden dat de kunstenaar zich hoog op de sociale ladder bevond.<sup>56</sup>

Niet alleen werden de ateliers opengesteld voor publiek, de pers werd ook gebruikt om beschrijvingen te geven van de ateliers die dan werden voorzien van afbeeldingen zodat mensen die niet in de gelegenheid waren om het atelier te bezoeken, toch konden zien hoe de kunstenaarsateliers eruit zagen.<sup>57</sup> Ook werden deze afbeeldingen door de kunstenaars ingezet om een bepaald imago te ontwikkelen.

Een voorbeeld van een kunstenaar die zijn ateliers scheidde volgens het principe van een show- en een werkatelier, was de Deense beeldhouwer Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Thorvaldsen had verschillende ateliers aan het Piazza Barberini in Rome en gebruikte één van deze ateliers als een showatelier.<sup>58</sup> Dit is te zien op verschillende afbeeldingen die in deze periode van dit atelier zijn gemaakt, zoals het schilderij van Ditlev Martens uit 1830 (afb. 1).<sup>59</sup> Op deze afbeelding is te zien dat

---

<sup>52</sup> Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), p. 28.

<sup>53</sup> Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), p. 28.

<sup>54</sup> Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), p. 29.

<sup>55</sup> Jonkman en Geudeker 2010 (zie noot 9), p. 29.

<sup>56</sup> Julie F. Codell, *The victorian artist. Artists' Lifewritings in Britaint ca. 1870-1910*, Cambridge 2003 p. 49.

<sup>57</sup> Codell 2003 (zie noot 56), pp. 46-48.

<sup>58</sup> Theodor Opperman, *Thorvaldsen*, Kopenhagen 1924, p. 122.

<sup>59</sup> Ook de kunstenaar Ricciardelli maakte in 1829 een schets van het atelier van Thorvaldsen genaamd *Ludwig I of Bavaria Visits Thorvaldsen's Studio near the Piazza Barberini, Rome*. Thorvaldsen Museum, <<http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/soeg?order=&q=ricciardelli>>, 11.06.2014.

de tentoongestelde werken al voltooid zijn en dat het een atelier is waarin hij aan zijn gasten zijn kunstwerken kon laten zien. Dit atelier was vooral bedoeld om indruk te maken op zijn bezoekers en om zijn imago positief te beïnvloeden. Thorvaldsen werkte dus niet in dit atelier; hij maakte zijn kleimodellen op zijn kamer in het Palazzo Tomatis, waar hij overigens nauwelijks bezoek ontving.<sup>60</sup>



Afb. 1 Ditlev Martens, *Pope Leo 12 visits Thorvaldsen's studio near the Piazza Barberini, Rome, on st. Luke's Day October 18th 1826, 1830, olieverf op doek, 100 × 138 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. Foto: Statens Museum for Kunst.*

Verder werden er ook afbeeldingen van zijn atelier gemaakt om zijn imago te propageren. Dit is ook het geval bij het schilderij van Martens (afb. 1) waarop te zien is dat het atelier van Thorvaldsen

wordt bezocht door een paus. Dit hoge bezoek onderstreept de verheven status van de beeldhouwer.

## 2.2 'Port Lligat' en 'The Factory'

“Na de tweede wereldoorlog had Salvador Dalí over gebrek aan belangstelling niet te klagen. [...] vooral door zijn opvallende optredens in het openbaar. Vanwege zijn excentrieke voorkomen besteedden de media veel aandacht aan hem. Om te controleren of het in de pers geschetste beeld in overeenstemming was met de waarheid ondernamen Nederlanders uit alle lagen van de bevolking een ‘bedevaart’ naar Port Lligat.”<sup>61</sup>

Om te kunnen onderzoeken welke rol de ateliers van Dalí en Warhol speelden in de publiciteit, is het noodzakelijk om eerst onderzoek te doen naar de aard van de ateliers. Daarnaast is het ook belangrijk om te achterhalen of er mensen werden toegelaten tot de ateliers en wat voor soort publiek er dan toegang kreeg tot de ateliers. Omdat beide kunstenaars graag de publiciteit opzochten, is het niet vreemd om te veronderstellen dat de ateliers van beide kunstenaars ook van een grote publiciteit genoten en vaak werden bezocht door belangstellenden. Deze paragraaf zal uitwijzen of dat daadwerkelijk het geval was.

<sup>60</sup> Opperman 1924 (zie noot 58), pp. 124-125.

<sup>61</sup> Adelaar 2005 (zie noot 5), p. 463.

Zoals al eerder aan bod is gekomen, bevindt het huis waarin Dalí woonde en waarin hij tevens zijn atelier had ingericht, aan een baai die Port Lligat heet en die op steenworp afstand ligt van Cadaqués. Tegenwoordig is het voormalige huis omgevormd tot het *Maison-Musée Salvador Dalí* en kunnen de bezoekers zelfs het atelier van Dalí bezichtigen (zie afb. 2). Tot aan de dood van zijn vrouw Gala in juni 1982, zou hij hier wonen en



Afb. 2 Atelier Salvador Dalí in zijn huis. Port Lligat, 2014. Foto: Fundació Gala-Salvador Dalí.



Afb. 3 Werkruimte van Salvador Dalí in Château Gala, Púbol, 2014. © Jordi Puig.

werken. Door velen wordt dit atelier als zijn enige atelier beschouwd, maar het is niet de enige plaats waar hij schilderde. Hij maakte tijdens de oorlog kunst in New York en na het overlijden van Gala schilderde hij ook niet meer in Port Lligat.<sup>62</sup> In 1982 trok Dalí zichzelf namelijk terug in het *Château Gala* in Púbol dat Dalí speciaal voor Gala had aangekocht en waar Gala na haar dood begraven werd. Hier zou hij tot mei 1983 blijven schilderen totdat zijn slechte gezondheid het niet meer toeliet. Hoewel Dalí in dit huis dus nog enkele maanden heeft geschilderd, was er hier geen speciaal atelier voor hem ingericht.<sup>63</sup>

Het atelier in het woonhuis van Dalí in Port Lligat kan tegenwoordig dus bezocht worden. Maar het was ook al mogelijk om dit huis te bezoeken toen Dalí en Gala er nog woonden. Uit het citaat dat op de vorige bladzijde is weergegeven, blijkt dat veel mensen gebruik maakten van deze mogelijkheid. Enkele van deze bewonderaars hadden het geluk toegelaten te worden tot het huis van Dalí en kregen een rondleiding van de huishoudster, maar deze rondleiding verliep altijd volgens een vast patroon waarbij de bezoekers door een ruimte werden geleid die vol stond met rariteiten, waaronder een opgezette beer.<sup>64</sup> Naast deze bedevaarders werden in het woonhuis ook journalisten verwelkomd die verslag deden van de kunstzinnige inrichting van het huis. De journalist Edwin Mullins noemde in zijn verslag ook de opgezette beer die met juwelen was versierd. Daarnaast sprak hij over een cirkelvormige woonkamer die eruitzag als het binnenste van een ei en een kleedkamer waarvan de muren compleet waren

<sup>62</sup> Lévy-Kuentz 2012 (zie noot 12), “27.24-“27.58.

<sup>63</sup> Fundació Gala-Salvador Dalí, <[http://www.salvador-dali.org/museus/pubol/fr\\_visita-virtual.html](http://www.salvador-dali.org/museus/pubol/fr_visita-virtual.html)>, 8 juni 2014.

<sup>64</sup> Guldmond 2005 (zie noot 34), p. 463.

bedekt met foto's.<sup>65</sup> Het complete huis was dus op een Dalíaanse wijze ingericht (zie bijlage 1 voor afbeeldingen) en deze excentrieke vormgeving zal zeker hebben bijgedragen aan de beeldvorming die er van Salvador Dalí bestond.

In de verslagen van de bezoekers wordt het atelier van Dalí echter niet aangehaald. Het is daarom zeer onwaarschijnlijk dat hier bezoekers werden toegelaten. Verder is op enkele afbeeldingen Dalí al schilderend in zijn atelier te zien, waaruit afgeleid kan worden dat Dalí zijn atelier puur als werkplaats beschouwde; de rest van zijn huis diende als een showroom van zijn excentriciteit.

Warhol had, zoals al eerder aan bod is gekomen, verschillende 'Factories' gedurende zijn leven. In november 1963 vestigde hij zijn atelier op de vierde verdieping van een oude pettenfabriek op East 47th Street. Doordat het atelier op den duur vol stond met houten kisten waar *Brillo Boxes* van gemaakt zouden worden, werd het atelier door sommige bezoekers al een 'surrealistische fabriek genoemd'.<sup>66</sup> Volgens Billy Linich (die op dat moment een verhouding had met Warhol)<sup>67</sup> heeft het atelier de naam 'The Factory' gekregen naar aanleiding van het onderstaand gesprek:

"Op een dag vroegen Ondine, Andy en ik [Billy Linich] ons af hoe we Andy's atelier moesten noemen. We zeiden: 'we noemen het de Lodge of de Factory, en omdat het een fabriek is geweest, zullen we het maar de Factory noemen.' En toen zeiden we allemaal: 'Ja, dat is goed.'"<sup>68</sup>



Afb. 4 David McCabe, *Andy Warhol giving directions to assistant Gerard Malanga as he works on large Flowers painting, The Factory, New York 1965*. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano, 2003, p. 202.

<sup>65</sup> Edwin Mullins, 'Objet-Dalí. The artist in his studio,' *Weekend Telegraph* 4 oktober 1964.

<sup>66</sup> Bockris 1992 (zie noot 14), p. 190.

<sup>67</sup> Bockris 1992 (zie noot 14), p. 193.

<sup>68</sup> Bockris 1992 (zie noot 14), p. 195.



Of de benaming van het atelier inderdaad zo is verlopen is de vraag. Maar het is in ieder geval een naam die bij het atelier past omdat Warhol zichzelf zag als machine en zijn manier van werken leek op een fabrieksproces. Van januari tot april 1964 werkte Billy Linich aan de inrichting van deze 'Factory'. Alles werd bedekt met aluminiumfolie en zilverkleurige verf, waaraan dit atelier de naam 'The Silver Factory' dankt.<sup>69</sup>

'The Silver Factory' had verschillende functies; het atelier diende in de eerste plaats als een werkatelier waarin hij zijn films maakte en waarin hij door anderen zijn zeefdrukken liet maken (afb. 4). Op deze afbeelding is te zien dat Andy Warhol aanwijzingen geeft aan zijn assistent Gerard Malanga terwijl deze werkt aan de *Flowers* van Warhol. Dat Warhol zijn werk door anderen laat uitvoeren is een veel voorkomend beeld. Volgens Nat Finkelstein liet Warhol liever andere mensen voor hem werken.<sup>70</sup> Afbeeldingen waarop Warhol werkend staat afgebeeld zijn dan ook zeldzaam volgens hem; Warhol wilde niet dat er verf op zijn handen zou komen.<sup>71</sup>

Naast een werkatelier was 'The Factory' ook een verzamelplaats voor Warhols entourage. (afb. 5). Het werd een soort hangplek voor homo's, travestieten, acteurs, actrices en andere creatievelingen met een groot verlangen om beroemd te worden (zoals Edie Sedgwick, Ondine, Ultra Violet, Mario Montez, Baby Jean Holzer, Ivy Nicholson en Paul Morrissey).<sup>72</sup>

Aan de openbaarheid van het atelier kwam in 1968 een einde doordat Warhol op 3 juni 1968 werd neergeschoten door Valerie Solanas. In de winter van dat jaar werd daarom zijn atelier verplaatst van East 47th Street naar 33 Union Square West, waar hij ook een kantoorgedeelte inrichtte om zich te kunnen concentreren op de redactie van zijn tijdschrift *Interview: A Monthly Film Journal*.<sup>73</sup> Na het schietincident sloot Warhol zijn atelier en liet hij slechts enkele assistenten toe die hij in vertrouwen nam. De gebruikelijke clan zou worden vervangen door Brigid Berlin, Morrissey, Fred Hughes en Jed Johnson.<sup>74</sup>



Afb. 5 Gerard Malanga, *Union Square Factory* groupshot, New York, 1968. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p.223.

<sup>69</sup> Bockris 1992 (zie noot 14), p. 193.

<sup>70</sup> Finkelstein 1999 (zie noot 8), ongepagineerd.

<sup>71</sup> Dit is weer een kenmerkende uitspraak van Warhol die bijdraagt aan zijn imago. Finkelstein 1999 (zie noot 8) ongepagineerd.

<sup>72</sup> Finkelstein 1999 (zie noot 8), ongepagineerd.

<sup>73</sup> Donovan, Curley, Grudin e.a. 2001 (zie noot 44), p. 18.

<sup>74</sup> Estrella de Diego, 'Factory, la orgía interminable', *El País* 24 mei 2012.

## 2.3 De ateliers in de 'spotlights'

"Paul Morrissey told me there were no parties at the Factory, maybe two, in all the time he worked with Andy; the existence of the parties was just media hype."<sup>75</sup>

Lynne Tillman

In het citaat van hierboven wordt beweerd dat de feestjes in Warhols Factory slechts geruchten waren die door de media werden gecreëerd. Warhol maakte echter wel gebruik van deze geruchten, omdat zij zijn imago ondersteunden. Naast zulke geruchten is gebleken dat beide kunstenaars verschillende middelen (zoals autobiografieën, televisieoptredens, interviews en uiterlijke karakteristieken) in hebben gezet om hun excentrieke imago te ondersteunen en om bekendheid te verwerven. Ook is gebleken dat kunstenaars al vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw afbeeldingen van het kunstenaarsatelier inzetten om hun imago te propageren. Dit middel biedt Dalí en Warhol de mogelijkheid om nog op een andere manier de excentrieke beeldvorming te ondersteunen. In deze paragraaf zullen daarom afbeeldingen van kunstenaars in hun atelier behandeld worden en zal hierbij de vraag worden gesteld wat de kunstenaars met deze afbeeldingen wilden bereiken.



Afb. 6 Philippe Halsman, *Dalí Atomicus*, 1948, Foto: Carel Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne. 40 korte beschouwingen over moderne kunst*. Warnsveld 2004, p. 79..

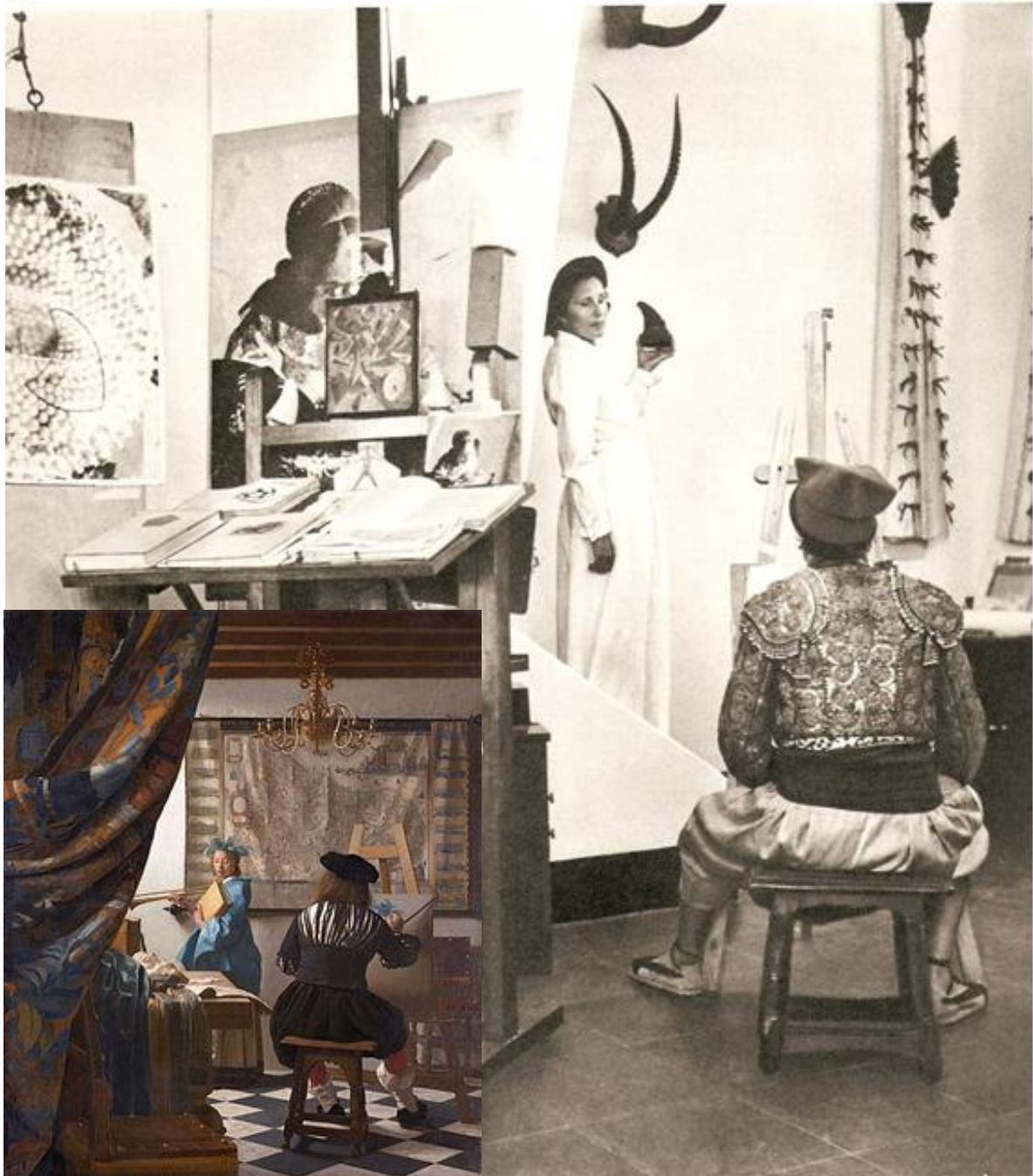
Er bestaat maar weinig beeldmateriaal waarop een schilderende Dalí in zijn atelier is afgebeeld, omdat zijn atelier maar door een enkeling betreden mocht worden (zoals is gebleken in de vorige paragraaf). Een voorbeeld van een afbeelding waar Dalí wel aan het werk is, is de foto *Dalí Atomicus* van Philippe Halsman uit 1948 (afb. 6). Dit betreft echter een geënceneerde foto die bovendien niet is gemaakt in het atelier

van Dalí. Met deze foto wordt in eerste instantie verwezen naar enkele schilderijen van Dalí waarop ook alles in een zwevende toestand wordt afgebeeld, zoals *Leda Atomica* (1949).<sup>76</sup> Uit de ridicule en surrealistische compositie die op deze afbeelding te zien is, wordt duidelijk dat Dalí deze afbeelding gebruikte om de excentrieke beeldvorming die er van hem bestond te ondersteunen.

<sup>75</sup> MacCabe, Francis en Wollen 1997 (zie noot 5), p. 148.

<sup>76</sup> Carel Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne. 40 korte beschouwingen over moderne kunst*. Warnsveld 2004, p. 80.

Een afbeelding van een werkende Dalí die wel in zijn atelier te Port Lligat is gemaakt, is de foto *Dalí et Gala dans l'atelier de Vermeer* die Robert Decharnes maakte in 1955 (afb. 7). Ook deze afbeelding is in scène gezet en daarbij is de compositie een rechtstreekse kopie van *Allegorie op de schilderkunst* van Johannes Vermeer uit 1666-1668 (afb. 8). Dalí is, net als de schilder in *Allegorie op*



Afb. 7 Robert Decharnes, *Dalí et Gala dans l'atelier de Vermeer*, Port Lligat, 1955. Foto: Robert Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausanne 1962, p. 53.

(Linksonder) Afb. 8 Johannes Vermeer, *Allegorie op de schilderkunst*, 1666-1668, olieverf op doek, 120×100 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Wenen. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien.

*de schilderkunst*, met zijn rug naar de toeschouwer afgebeeld en werpt een blik op zijn muze. Ook heeft Dalí voor deze gelegenheid eenzelfde soort outfit aangetrokken als de schilder op het werk van

Vermeer en zit hij op een soortgelijk krukje om de vergelijking nog meer te benadrukken. Dalí was een grote aanbidder van Vermeer en dat blijkt niet alleen uit het gegeven dat hij een bepaalde compositie kopieert van een werk van Vermeer, maar ook uit de twee reproducties van *De kantwerkster* (1669-1670) van Vermeer die aan de linkerkant van de foto te zien zijn (afb. 7). Dalí beschouwde Vermeer als een genie en door het treffen van een vergelijking met deze zeventiende-eeuwse schilder, laat Dalí merken dat hij zichzelf ook zo ziet en dat het publiek hem ook zo moet zien.<sup>77</sup> Dit komt overeen met de uitspraak die hij in zijn autobiografie deed over het groeien van zijn ambitie en grootheidswaan.



Afb. 9 Salvador Dalí werkt aan een portret van Laurence Olivier verkleedt als Koning Richard III, Londen, 1955. Foto: Pinterest.

Opvallend is ook dat deze afbeelding niet laat zien waar Dalí aan werkt. Dit is bij meerdere afbeeldingen het geval. De meeste afbeeldingen die het doek waarop Dalí schildert wel tonen, laten vaak óf een onbeschilderd doek (afb. 9) óf een voltooid werk zien waaraan de laatste hand wordt gelegd (afb. 10). Hierdoor is er in feite niet te zien hoe Dalí te werk gaat. Hij probeert in zijn atelierafbeeldingen zo goed mogelijk het proces van het maken te verbergen, iets wat ook een vorm van ‘hiding making’ is zoals het door Sandra Kisters wordt genoemd.<sup>78</sup> Het verhullen van het creatieproces was voor sommige kunstenaars noodzakelijk om een bepaalde artistieke identiteit te creëren. In het geval van Dalí, die al een excentriek imago had gecreëerd, was het een middel om deze beeldvorming te ondersteunen. Deze vorm van ‘hiding making’ mythologiseerde zijn kunstenaarschap en leverde bovendien een bijdrage aan de manier waarop het publiek hem moest zien: als genie.



Afb. 10 Salvador Dalí werkt aan *De bekoring van Sint-Antonius* (1946), 1946. Foto: ArtStack.

<sup>77</sup> Dalí maakte ook een vergelijkingstabel van kunstenaars volgens een Daliniaanse analyse waarin hij Vermeer op het gebied van techniek, inspiratie, kleur, onderwerp, genialiteit, compositie, mysterie en authenticiteit de hoogst haalbare score gaf. Door zichzelf hiermee te vergelijken suggereert Dalí dat hij op al deze gebieden even hoog scoort en hierdoor een uitzonderlijke, ofwel geniale kunstenaar is. Salvador Dalí, *Mijn leven als genie*, Amsterdam 1968, p. 274.

<sup>78</sup> Esner, Kisters en Lehmann 2013 (zie noot 30), p. 28.

Op het gebied van afbeeldingen van kunstenaars in hun atelier blijkt Andy Warhol de tegenpool te zijn van Salvador Dalí. Verschillende fotografen zoals David McCabe, Nat Finkelstein, Billy Name, en Christopher Makos kregen toestemming om Warhols activiteiten in 'The Factory' vast te leggen. Hierdoor bestaat er beeldmateriaal dat het maakproces van Warhols kunst toont. Een voorbeeld hiervan is de foto van Billy Name waarop te zien is dat Warhol zijn *Flowers* rangschikt (1964, afb. 11). Deze afbeelding is genomen in zijn 'Silver Factory' zoals te zien is aan de muren op de achtergrond



Afb. 11 Billy Name, *Andy Warhol arranges Flowers canvases on the floor of the Factory*, New York 1964. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p. 185.

die voorzien zijn van aluminiumfolie. De afbeelding is een directe weerspiegeling van Warhols opvattingen over zichzelf en over zijn kunst. Uit de foto van Name valt namelijk af te leiden dat Warhols manier van het creëren van kunst vergeleken kan worden met een serieel productieproces.<sup>79</sup> Dit past precies bij het imago dat hij van zichzelf en zijn kunst wilde creëren: er school niets achter zijn kunst, hij was een machine en zijn 'Factory' was de fabriek.

<sup>79</sup> De zeefdrukken werden niet alleen in zijn 'Factory' op een fabrieksmatige wijze gemaakt en in rijen neergezet om het werk te vergemakkelijken, ook werden in Warhols eerste tentoonstellingen zijn werken op deze manier tentoongesteld (zoals de *Brillo Boxes* zie bijlage 2). Frank Reijnders, *The Studio as Mediator* in: Rachel Esner, Sandra Kisters en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Hiding Making – Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, Amsterdam 2013, p. 138.

Een afbeelding die een ander belangrijk aspect belicht van Warhols kunstenaarschap is een foto van Fred W. McDarrah van een feestje in 'The Factory' in 1965 (afb. 12). Aan het begin van deze paragraaf is uit het citaat van Tillman gebleken dat het niet helemaal zeker was of er wel zo veel feestjes werden gegeven als de media



Afb. 12 Fred W. McDarrah, *Party at the Factory*, New York, 1 september 1965.  
Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p. 127.

beweerden en dat dit slechts een gerucht was. Warhol zorgde er met deze foto wel voor dat dit gerucht werd ondersteund. Waarschijnlijk zal het nooit helemaal duidelijk worden of Paul Morrissey de waarheid sprak toen hij zei dat er zelden feestjes werden gegeven in 'The Factory', wel is het een feit dat Warhols 'Factory' door iedereen bezocht kon worden. Belangstellenden konden een blik werpen op Warhols manier van werken en Warhol schroomde er niet voor om het creatieproces van zijn werk bloot te leggen waardoor er een ontmythologisering van het kunstenaarschap optrad.

## Conclusie

Tallose boeken zijn geschreven over Salvador Dalí en Andy Warhol waarin hun imago uitvoerig wordt behandeld. Daarnaast is het bekend dat vanaf de 19<sup>e</sup> eeuw afbeeldingen van kunstenaars in hun ateliers werden ingezet om het imago van de kunstenaar te propageren. Toch was er tot nu toe nog geen studie gedaan naar de relatie tussen de excentrieke beeldvorming van de kunstenaars en de rol die het atelier hierin heeft gespeeld. Het doel van deze paper was daarom het blootleggen van dit verband en het geven van een uiteenzetting waarin werd beschreven in hoeverre de ateliers de excentrieke beeldvorming van de kunstenaars hebben ondersteund.

Verschillende overeenkomsten tussen Dalí en Warhol kunnen opgesomd worden als er wordt gekeken naar de manier waarop zij hun excentrieke imago's wilden onderstrepen. Ze schreven een autobiografie, verschenen regelmatig op de televisie, werden meerdere malen door journalisten geïnterviewd en werden tallose keren gefotografeerd. De manieren waarop zij zichzelf in de publiciteit neerzetten leidde tot een kenmerkend karakter dat evenals een karakteristiek uiterlijk noodzakelijk was om herkend te worden door het publiek en een grotere populariteit te verwerven. Het verkrijgen van bekendheid was voor de kunstenaars niet zo moeilijk omdat Dalí en Warhol door het publiek gewaardeerd werden. Deze waardering blijkt onder andere uit het feit dat voor beide kunstenaars enkele musea werden opgericht (in het geval van Warhol postuum) die het nalatenschap en de ideologieën van de kunstenaars herbergen.

Ondanks deze overeenkomsten verschilden de kunstenaars op één cruciaal punt, namelijk: de manier waarop zij zichzelf afgebeeld lieten worden op atelierafbeeldingen. Beide kunstenaars wilden met de afbeeldingen die van hen in het atelier werden gemaakt wel hun imago ondersteunen maar zij gaven hier beiden een geheel andere invulling aan die kenmerkend is voor de manier waarop zij zichzelf zagen.

De weinige afbeeldingen die van Salvador Dalí in zijn atelier zijn gemaakt, benadrukken zijn excentriciteit en genialiteit door de bizarre composities van deze afbeeldingen. De ene keer is er sprake van een compositie waarin alle objecten zweven, de andere keer is er gekozen voor een compositie die overeenkomt met een werk van Vermeer. Met deze afbeeldingen laat Dalí ook zien dat hij anders is dan de gewone mens waardoor hij de mythe van het kunstenaarschap in stand houdt. Een andere manier waarmee hij zijn genialiteit benadrukt is het 'hiding-making'-aspect dat werd toegepast in vele afbeeldingen. Door het verhullen van het maakproces werd het creëren van kunst gemythologiseerd. Hiermee wilde Dalí het publiek ook laten zien dat hij een genie was.

Andy Warhol daarentegen ontmythologiseerde met zijn atelierafbeeldingen juist het creatieproces van zijn kunst. Niet alleen zijn er veel afbeeldingen in zijn atelier gemaakt, ook

onthulde hij op deze afbeeldingen het maakproces. In deze afbeeldingen komt naar voren dat het maken van zijn zeefdrukken vergeleken kon worden met een fabrieksmatige proces dat bovendien vaak door assistenten werd uitgevoerd. Hiermee wil Warhol aan het publiek duidelijk maken dat er niets achter zijn kunst schuilt en dat hij zichzelf vergelijkt met een machine. Daarnaast zijn er ook veel groepsafbeeldingen van Warhol en zijn entourage gemaakt die de openbaarheid van het atelier benadrukken daardoor ook een onmythologisering van het kunstenaarschap onderstrepen.

Er kan dus geconcludeerd worden dat de afbeeldingen van de kunstenaars in hun atelier bewust door Salvador Dalí en Andy Warhol werden ingezet om de excentrieke beeldvorming te ondersteunen. Maar in deze paper konden slechts twee kunstenaars behandeld worden. Het zou interessant zijn om ook bij andere kunstenaars te onderzoeken in hoeverre het atelier werd ingezet om hun imago's te ondersteunen.



## Literatuurlijst

Adelaar, Dick 'Invloed ontmoetingen: Dalí & Nederland', in: Jaap Guldemonnd (red.), *Alles Dalí. Film, mode, fotografie, design, reclame, schilderkunst*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2005, pp. 463-475.

Bockris, Victor, *Andy Warhol. Een biografie*, Amsterdam 1992.

Celant, Germano, *SuperWarhol*, Milano 2003.

Codell, Julie F., *The Victorian Artist. Artists' Lifewritings in Britain ca. 1870-1910*, Cambridge 2003.

Coplans, John (red.), *Andy Warhol*, uitgave bij tent. New York (Whitney Museum of American Art) 1970.

Dalí, Salvador, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris 1952.

Dalí, Salvador, *Mijn leven als genie*, Amsterdam 1968.

Descharnes, Robert, *Dalí de Gala*, Lausanne 1962.

Donovan, Molly, John J. Curley, Anthony E. Grudin e.a. *Warhol Headlines*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 2011.

Eggener, Keith L., 'An Amusing Lack of Logic. Surrealism and Popular Entertainment', *American Art* 7 (1993) nr. 4, pp. 31-45.

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

Finkelstein, Nat, *Andy Warhol "Oh this is fabulous". The Silver Age at The Factory 1964-1967*, Rotterdam 1989.

Finkelstein, Nat, *Andy Warhol. The Factory Years. 1964-1967*, Edinburgh 1999.

Guldemonnd, Jaap (red.), *Alles Dalí. Film, mode, fotografie, design, reclame, schilderkunst*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 2005.

Ingles, Frederick C., *A Short History of Celebrity*, Princeton 2010.

Jonkman, Mayken en Eva Geudeker (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderspraktijk van de negentiende-eeuwse Nederlandse kunstenaar*, Zwolle 2010.

MacCabe, Colin, Mark Francis en Peter Wollen, *Who is Andy Warhol?* London 1997.

Makos, Christopher, *Warhol. A Personal Photographic Memoir*, London 1988.

Name, Billy en Asai Takashi, *Andy Warhol's Factory Photos*, Tokyo 1997.

Opperman, Theodor, *Thorvaldsen*, Kopenhagen 1924.

Radford, Robert, *Dalí*, London 1997.

Swenson, Gene, 'Interview with Andy Warhol', in: Russell, John en Suzi Gablik (red.), *Pop Art Redefined*, London 1969, pp. 116-119.

Ten-Doesschate Chu, Petra, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton 2007

Warhol, Andy, *Exposures*, London 1979.

Warhol, Andy, *The Philosophy of Andy Warhol. From A to B and Back Again*, New York 1977.

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

Wittkower, Margot en Rudolf Wittkower, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, New York 1963.

### *Overige bronnen*

#### Krantenartikelen

Berg, Gretchen, 'Andy: My True Story', *Los Angeles Free Press*, 17 maart 1967.

Diego, Estrella de, 'Factory, la orgía interminable', *El País*, 24 mei 2012.

Mullins, Edwin, 'Objet-Dalí. The artist in his studio,' *Weekend Telegraph* 4 oktober 1964.

#### Internetbronnen

Andy Warhol en Candy Darling in een interview in het Whitney Museum, 1971, <<http://www.theseamericans.com/art/ta-tv-andy-warhol-candy-darling-interview-at-the-whitney-museum-1971/>>, 6 juni 2014.

Andy Warhol en Edie Sedgwick in een interview met Merv Griffin in *The Merv Griffin Show*, oktober 1965, <<http://www.youtube.com/watch?v=Z8sptsjCk18>>, 6 juni 2014.

Andy Warhol Museum of Modern Art,  
<<http://www.warholcity.com/museum?pn=1&seid=F7EC1277F3U41Y2>>, 8 juni 2014.

Andy Warhol Museum, <<http://www.warhol.org/museum/about/>>, 8 juni 2014

Auteur onbekend, 'Warhols pruik', *NRC handelsblad*, 23 juni 2006,  
<<http://www.nrc.nl/handelsblad/van/2006/juni/23/warhols-pruik-11151658>>, 10 juni 2014.

Fundació Gala-Salvador Dalí, <[http://www.salvador-dali.org/museus/pubol/fr\\_visita-virtual.html](http://www.salvador-dali.org/museus/pubol/fr_visita-virtual.html)>, 8 juni 2014.

Lévy-Kuentz, François, *Salvador Dalí. Génie tragi-comique*, documentaire, Parijs (Ina, Centre Georges Pompidou en Avro) 2012, <<http://www.uitzendinggemist.nl/afleveringen/1373226>>, 30.05.2014.

Salvador Dalí te gast bij het programma *What's My Line?* met als presentator John Charles Daly, 20 januari 1952, <<http://www.youtube.com/watch?v=iXT2E9Ccc8A>> 6 juni 2014.

Salvador Dalí in een interview met Merv Griffin in *The Merv Griffin Show*, december 1965,  
<<http://www.youtube.com/watch?v=kT6N2fFTWGo>>, 6 juni 2014.

Thorvaldsen Museum,  
<<http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/collections/soeg?order=&q=ricciardelli>>, 11.06.2014.

## Lijst met afbeeldingen

Afbeelding 1: Ditlev Martens, *Pope Leo 12 visits Thorvaldsen's studio near the Piazza Barberini, Rome, on st. Luke's Day October 18th 1826*, 1830, olieverf op doek, 100 × 138 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. Foto: Statens Museum for Kunst, <<http://www.smk.dk/en/explore-the-art/search-smk/#/detail/KMS196>>.

Afbeelding 2: Atelier Salvador Dalí in zijn huis, Port Lligat, 2014. Fundació Gala-Salvador Dalí <[http://www.salvador-dali.org/museus/portlligat/en\\_visita-virtual\\_3.html](http://www.salvador-dali.org/museus/portlligat/en_visita-virtual_3.html)>.

Afbeelding 3: Werkruimte van Salvador Dalí in Château Gala, Púbol, 2014. © Jordi Puig, <[http://www.salvador-dali.org/museus/pubol/fr\\_visita-virtual.html](http://www.salvador-dali.org/museus/pubol/fr_visita-virtual.html)>.

Afbeelding 4: David McCabe, *Andy Warhol giving directions to assistant Gerard Malanga as he works on large Flowers painting*, The Factory, New York 1965. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p. 202.

Afbeelding 5: Gerard Malanga, *Union Square Factory groupshot*, New York, 1968. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p.223.

Afbeelding 6: Philippe Halsman, *Dalí Automicus*, New York, 1948. Foto: Carel Blotkamp, *De onvoltooide van Cézanne. 40 korte beschouwingen over moderne kunst*. Warnsveld 2004, p. 79.

Afbeelding 7: Robert Decharnes, *Dalí et Gala dans l'atelier de Vermeer*, Port Lligat, 1955. Foto: Robert Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausanne 1962, p. 53.

Afbeelding 8: Johannes Vermeer, *Allegorie op de schilderkunst*, 1666-1668, olieverf op doek, 120×100 cm, Wenen, Kunsthistorisches Museum Wien, Wenen. Foto: Kunsthistorisches Museum Wien, <<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2574>>.

Afbeelding 9: Salvador Dalí werkt aan een portret van Laurence Olivier verkleedt als Koning Richard III, Londen, 1955. Foto: Pinterest, <<http://www.pinterest.com/pin/520728775636619907/>>.

Afbeelding 10: Salvador Dalí werkt aan *De bekoring van Sint-Antonius* (1946), 1946. Foto: ArtStack, <<http://theartstack.com/artist/salvador-dali-1/work-painting-temptat>>.

Afbeelding 11: Billy Name, *Andy Warhol arranges Flowers canvases on the floor of the Factory*, New York 1964. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p. 185.

Afbeelding 12: Fred W. McDarragh, *Party at the Factory*, New York, 1 september 1965. Foto: Germano Celant, *SuperWarhol*, Milano 2003, p. 127.

### *Omslagfoto's*

Boven: David McCabe, *Andy wearing an Inca headdress with Salvador Dalí at the St. Regis Hotel in New York City*, 1964. Foto: David McCabe Photography, <<http://davidmccabephotography.com/AndyWarhol.html>>.

Onder: Christopher Makos, *Andy Warhol kissing Salvador Dalí*, 1978. Foto: Artnet, <[http://www.artnet.com/artists/christopher-makos/andy-warhol-kissing-salvador-dali-agGU7RgJf2\\_l98KR2hzLuEA2](http://www.artnet.com/artists/christopher-makos/andy-warhol-kissing-salvador-dali-agGU7RgJf2_l98KR2hzLuEA2)>.

## Bijlage 1



Afb. 1 Entree van het huis van Dalí met een opgezetten beer, Port Lligat, 1962. Foto: Robert Descharnes, *Dalí de Gala*, Lausanne 1962, p. 122.



Afb. 2 Entree van het atelier van Dalí in zijn woonhuis. Port Lligat, 2005. Foto: Philippe Bastide 'La maison musée de Salvador Dalí à Port Lligat', *Le Monde*, 23 september 2005, <[http://ananke.blog.lemonde.fr/2005/09/23/2005\\_09\\_la\\_maison\\_muse\\_/](http://ananke.blog.lemonde.fr/2005/09/23/2005_09_la_maison_muse_/)>.

## Bijlage 2



Afb. 1 Tentoonstelling *Brillo Boxes*, plaats niet teruggevonden, 1969. Foto: Pinterest, <  
<http://www.pinterest.com/pin/3870349652290415/>>.