

De mythe van het atelier in de hedendaagse kunst

Een onderzoek naar de betekenissen van het atelier in de
hedendaagse kunst

Charlotte Hemmink
Master Moderne en Hedendaagse Kunst
Universiteit Utrecht, 2009-2010
Eerste lezer: dr. Patrick van Rossem
Tweede lezer: dr. Sandra Kisters

INHOUD

Voorwoord	2
Inleiding	3
Hoofdstuk 1. Historisch overzicht van het atelier in de beeldende kunst	10
1.1 Sint Lucas in het atelier	10
1.2 De geleerde kunstenaar in het atelier	11
1.3 De mythe van het atelier	16
1.4 Een vrije interpretatie van het atelier	20
1.5 Het modernistische atelier	24
1.6 Het poststudio-tijdperk	27
1.7 Afsluiting	33
Hoofdstuk 2. Het atelier in de hedendaagse kunst	35
2.1 Jörg Immendorff, <i>Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...</i> (1972)	38
2.2 Peter van Poppel, <i>Groot atelier</i> (1974-1981)	42
2.3 David Hockney, <i>Self-portrait with blue guitar</i> (1977)	44
2.4 Ian Wallace, <i>At work</i> (1983)	48
2.5 Paul McCarthy, <i>Painter</i> (1995)	51
2.6 Tracey Emin, <i>Exorcism of the last painting I ever made</i> (1996)	54
2.7 Martin Kippenberger, <i>Spiderman Atelier</i> (1996)	59
2.8 Rodney Graham, <i>The gifted amateur, Nov 10th, 1962</i> (2007)	62
2.9 Afsluitend	66
Hoofdstuk 3. Kunstfilosofische analyse van het atelier in de hedendaagse kunst	68
3.1 Aristoteles	69
3.1.1 Filosofie van <i>praxis</i> en <i>poiesis</i>	69
3.1.2 Kunstfilosofische analyse van kunstwerken	70
3.1.3 Afsluiting	72
3.2 Heidegger	73
3.2.1 Filosofie van <i>terhanden</i> en <i>vorhanden</i>	73
3.2.2 Kunstfilosofische analyse van kunstwerken	74
3.2.3 Afsluiting	77
3.3 Baudrillard	78
3.3.1 Filosofie van <i>hyperrealisme</i>	78
3.3.2 Kunstfilosofische analyse van kunstwerken	79
3.3.3 Afsluiting	83
3.4 Afsluiting	83
4 Conclusie	85
5 Lijst van afbeeldingen	89
6 Bibliografie	92

VOORWOORD

'Art is what an artist does, just sitting around in his studio' zei Bruce Nauman in de jaren zestig over zijn atelier.¹ Hij bevestigde dit door video-opnames te maken in zijn atelier waarin hij minutenlang een bal liet stuiteren of één noot op een viool speelde. Met deze videowerken bevroeg hij de betekenis van het atelier. Wordt alles dat in een atelier plaatsvindt dan gelijk een kunstwerk? Ik denk het niet. Maar dat het atelier een bijzondere en intrigerende ruimte is, dat is zeker. In die ruimte vindt namelijk het ondoorgrondelijke scheppingsproces van de kunst plaats. Zelfs atelierbezoeken of foto's van het atelier die tonen dat de kunstenaar een 'normaal' mens is kunnen volgens mij de mythe van het atelier niet ontkrachten. Tijdens de Master Moderne en Hedendaagse kunst raakte ik gefascineerd door beelden van Jackson Pollock die het doek in zijn atelier woest te lijf gaat of het atelier van Piet Mondriaan in Parijs dat de artistieke overtuigingen van de kunstenaar weerspiegelt. Over deze mythische ruimte wilde ik graag meer weten en daarom besloot ik mijn scriptie over het atelier te gaan schrijven. Ik heb met veel plezier deze scriptie geschreven, stimulerend daarbij is dat ten tijde van mijn scriptie het atelier veelvuldig als onderwerp voorkomt in actuele tentoonstellingen, symposia en publicaties. Ik hoop dat mijn scriptie een kleine bijdrage kan leveren aan dit discours.

Hierbij wil ik mijn twee begeleiders, dr. Patrick van Rossem en dr. Sandra Kisters, hartelijk bedanken voor de inspirerende gesprekken, de heldere aanwijzingen en de toewijding waarmee zij mij hebben begeleid. Daarbij wil ik graag mijn ouders bedanken voor hun onophoudelijke betrokkenheid en vertrouwen.

¹ Wouter Davidts, 'Home improvement', *De Witte Raaf* 21 (2006), nr. 121 (juni), pp. 10-11.

INLEIDING

Het onderzoeksproject

'Het atelier is dood!' verkondigden enkele kunstenaars en kunsttheoretici eind jaren zestig van de vorige eeuw.² Deze uitspraak kenmerkt de discussie die in die tijd over het atelier plaatsvond, er werd beweerd dat het atelier als werkruimte van de kunstenaar geen bestaansrecht meer had. Het atelier werd in de context van nieuwe kunstvormen die overal konden worden vervaardigd en de globalisering waardoor een kunstenaar overal kon werken niet meer als de vanzelfsprekende ruimte van de kunstenaar gezien. Dit idee werd in de discussie omschreven als 'poststudio': het atelier (in het Engels: the studio) behoort tot het verleden, 'studio' is in 'poststudio' veranderd. Omdat deze Engelse term ook in de Nederlandse literatuur wordt gebruikt, zal ik deze ook in mijn scriptie hanteren. De periode waarin deze discussie plaatsvond wordt daarbij als het 'poststudio-tijdperk' aangeduid.³ Deze benaming kan een vertekend beeld geven, omdat er van een 'tijdperk' wordt gesproken lijkt het alsof iedere kunstenaar of kunsthistoricus in de jaren zestig van de twintigste eeuw betrokken was bij de discussie over het atelier. De poststudio-gedachte is echter slechts een perspectief dat enkele kunstenaars en kunsthistorici deelden. Toch zal ik deze aanduiding in mijn scriptie gebruiken, omdat mijn onderzoek specifiek is gericht op de verschillende betekenissen die aan het atelier worden gegeven.

Het is opvallend dat, ondanks het feit dat enkele kunstenaars en kunsthistorici het atelier eind jaren zestig hebben dood verklaard, het atelier als voorstelling en thema in de hedendaagse beeldende kunst niet is verdwenen. Ook het aantal tentoonstellingen dat is gewijd aan het atelier is aanzienlijk: *The studio* in 2006 in de Hugh Lane Gallery (Dublin), *Mapping the studio* in hetzelfde jaar in het Stedelijk Museum Amsterdam, *Ateliers: l'artiste et ses lieux de création* in 2007 in het Centre Pompidou (Parijs) en in 2010 *Production Site. The Artist's Studio Inside-Out* in het Museum of Contemporary Art (Chicago) en *Mythen van het atelier* in het Teylers Museum (Haarlem). Ook worden er bij dergelijke tentoonstellingen vaak publicaties uitgegeven.

Blijkbaar is de huidige interesse voor het atelier groot: zowel bij kunstenaars als bij kunsthistorici. Het atelier heeft een aantrekkingskracht, omdat in deze ruimte zich het ondoordringelijke creatieproces van de kunst afspeelt. Kunsthistorici geven verschillende betekenissen aan het atelier: het is de werkruimte van een kunstenaar, maar het kan ook

² Zie Svetlana Alpers, 'The view from the studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 126-149, Daniel Buren, 'The function of the studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 156-162 en Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' (1968), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 877-881.

³ Zie Wouter Davidts, 'De mythe van het post-studio tijdperk' (2006), *Stedelijk Museum Bulletin* 23 (2006), nr. 2 (mei), pp. 26-29, Caroline Jones, 'Machine in the studio', Chicago 1996, pp. 362-373, Arjan Reinders, 'Het (on)ontkoombare atelier', *Dossier Kunstbeeld* 30 (2006), nr. 10 (oktober), p. 10 en Frank Reijnders, 'De tussenkomst van het atelier', *De Witte Raaf* 16 (2001), nr. 94 (november), p. 18.

symbool staan voor de mentale ruimte of het oeuvre van de kunstenaar. Met een weergave van het atelier kunnen kunstenaar op hun beurt ook veel over het atelier zeggen: met het atelier kan een uitspraak worden gedaan over het kunstenaarschap, het werkproces van de kunstenaar, de kunstvorm die de kunstenaar bedrijft of de levenswijze van de kunstenaar.

In mijn scriptie zal ik de betekenissen onderzoeken die de weergaves van het atelier in de kunst vanaf de jaren zeventig, na het poststudio-tijdperk, tonen. Hierbij zal ik niet het werkelijke atelier van de kunstenaar bespreken, want dit atelier is voor de meeste kunstenaars, ondanks de poststudio-discussie, de meest voor de hand liggende plek om kunst te vervaardigen.⁴ Daarom moet de wijze waarop het atelier wordt getoond in de hedendaagse kunstwerken die ik bespreek niet als een uitspraak worden beschouwd die geldig is voor alle ateliers in deze tijd, maar gezien worden als een mogelijk perspectief op het atelier.

Kritisch verkennend bronnenonderzoek

Over het kunstenaarsatelier is de laatste jaren veel literatuur verschenen, het atelier wordt daarbij vanuit verschillende invalshoeken benaderd. Hieronder bespreek ik een selectie van de publicaties die relevant zijn geweest voor mijn onderzoek.

Veel bronnen tonen een overzicht van de betekenissen die in verschillende periodes aan het atelier worden gegeven. Het atelier wordt daarbij benaderd vanuit de context van elke tijdperiode. In de publicatie *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar van 1200 tot heden* (2006) beschrijven kunsthistorici in verschillende artikelen het atelier tussen 1200 en heden. De kunsthistoricus Carel Blotkamp vertelt in deze bundel in 'Het atelier als zelfportret' over het belang van foto's en films die in de twintigste eeuw in het atelier werden gemaakt. Blotkamp geeft aan dat een opname in het atelier vaak als werkelijkheid wordt aangenomen, terwijl dit niet zo hoeft te zijn omdat een opname ook in scène kan zijn gezet.⁵ Dit artikel heb ik in mijn onderzoek gebruikt bij de beschrijving van de invloed van foto's en films op de perceptie van het kunstenaarsatelier. De kunsthistorici Margot en Rudolf Wittkower geven in het boek *Born under saturn* (2007) een overzicht van het leven van de kunstenaar vanaf de oudheid tot de Romantiek. De auteurs menen dat kunstenaars vanaf de Renaissance zich distantiëerden van het ambachtelijke vakmanschap waar het kunstenaarschap eerst toe behoorden. Hierdoor namen kunstenaars een speciale positie in de maatschappij in en steeg hun aanzien.⁶ Bij de beschrijving in mijn scriptie van het atelier van de kunstenaar in de zeventiende en achttiende eeuw heb ik veel aan dit boek gehad. Ook kunsthistoricus Oskar Bätschmann beschrijft in *The artist in the modern world. The conflict between*

⁴ Wouter Davidts, 'De mythe van het post-studio tijdperk', *Stedelijk Museum Bulletin* 23 (2006), nr. 2 (mei), p. 28.

⁵ Carel Blotkamp, 'Het atelier als zelfportret', in: Mariëtte Haveman, Eddy de Jongh en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar van 1200 tot heden*, Lochem/Amsterdam 2006, pp. 340-359.

⁶ Margot en Rudolf Wittkower, *Born under saturn*, New York 2007³⁴ (1963).

market and self-expression (1997) de positie van de kunstenaar in de maatschappij. Zijn boek begint in de Romantiek, de periode waarin *Born under saturn* afsluit. De schrijver meent dat vanaf de tweede helft van de achttiende eeuw met de eerste publieke tentoonstellingen van kunstwerken de kunstenaar in zijn werk voortdurend zoekt naar een balans tussen zelfexpressie en marktgerichtheid.⁷ Dit boek kwam van pas bij de beschrijving van het atelier vanaf de Romantiek.

Ook zijn er veel bronnen die het atelier benaderen vanuit de context van een specifieke periode waarin de kunstenaar leefde. Kunsthistoricus Caroline Jones signaleert een breuk tussen het romantische en het moderne atelier. Het ambachtelijke werkproces is volgens haar veranderd in een 'machinaal' proces waarbij kunst, als in een fabriek, aan de lopende band wordt geproduceerd. Ondanks deze breuk meent ze dat het romantische beeld van de ambachtelijke, scheppende kunstenaar in het atelier zal blijven bestaan.⁸ Vanwege de uitgesproken mening van Jones vormt *Machine in the studio* een grote bijdrage voor mijn scriptie bij het beschrijven van de aanloop naar het poststudio-tijdperk in de jaren zestig. Het poststudio-tijdperk zelf wordt in verschillende bronnen besproken. Kunsthistoricus Wouter Davidts geeft in de artikelen 'De mythe van het post-studio tijdperk' (2006), 'Inventions of the studio' (2006) en 'Mijn studio is waar ik me bevind'. Daniel Buren en de afschaffing van de studio' (2005) aan dat in het poststudio-tijdperk verschillende kunstenaars en kunstwetenschappers het atelier niet meer als de vanzelfsprekende werkruimte van de kunstenaar zagen. Door een duidelijke schets van de discussie en de verschillende meningen die hierin voorkomen zijn de artikelen van belang bij het behandelen van de poststudio-discussie in mijn scriptie. De poststudio-situatie komt ook aan bod in *The studio reader. On the space of artists* (2010) van Mary Jane Jacob en Michelle Grabner, een uitgave bij de tentoonstelling *Production Site. The Artist's Studio Inside-Out* in het Museum of Contemporary Art (Chicago) in 2010. In deze bundel zijn artikelen opgenomen van kunsthistorici, curators en kunstenaars. Vooral de artikelen van de kunstenaar en kunsthistoricus Svetlana Alpers en kunstenaar Daniel Buren zijn relevant gebleken bij de bespreking van de poststudio-situatie in dit onderzoek. Beide schrijvers menen dat het kunstenaarsatelier vanaf de jaren zestig van de twintigste eeuw tot het verleden behoort.⁹

In mijn onderzoek zal ik het atelier niet, zoals de hierboven beschreven bronnen, benaderen als de reële werkruimte in het leven van de kunstenaar. Ik zal het atelier bespreken als een onderwerp en thema dat voorkomt in de beeldende kunst. Omdat de volgende bronnen ook deze benadering hanteren zijn ze belangrijk geweest voor mijn onderzoek.

⁷ Oskar Bätschmann, *The artist in the modern world. The conflict between market and self-expression*, Cologne 1997.

⁸ Caroline Jones, *Machine in the studio*, Chicago 1996.

⁹ Svetlana Alpers, 'The view from the studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 126-149 en Daniel Buren, 'The function of the studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 158-162.

In het boek *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism* (2005) van kunsthistorici Michael Cole en Mary Pardo wordt het atelier in de kunst vanaf de Renaissance tot de Romantiek besproken. De schrijvers besluiten dat het atelier naast een fysieke werkruimte ook een mentale ruimte in het hoofd van de kunstenaar kan zijn.¹⁰ Dit boek is van belang geweest bij het historische overzicht in deze scriptie van de weergave van het atelier in de kunst. Ook het artikel van kunstjournalist Joseph C. Skrapits, 'The studio as subject. From Vermeer to Vuillard' (2000) is bij het historische overzicht van pas gekomen. In het artikel beschrijft Skrapits de weergave van het atelier in de kunst vanaf de zeventiende tot de twintigste eeuw. Hij meent dat kunstenaars met de weergave van hun atelier in de kunst reflecteren op het creatieproces en de functie van kunst in het atelier.¹¹

De manier waarop hedendaagse kunstenaars in het dagelijks leven met hun atelier omgaan wordt besproken in de publicaties *The fall of the studio. Artists at work* (2009) van kunsthistorici Wouter Davidts en Kim Paice en *Topos atelier. Werkstatt und Wissenform* (2010) van kunsthistorici Michael Diers en Monika Wagner. Het artikel van kunsthistoricus Julia Gelshorn komt in beide bundels voor: 'Creation, recreation, procreation' (2009) in *Fall of the studio* en 'The making of the artist. Das Atelier als Ort männlicher Selbsterschaffung' (2010) in *Topos Atelier*. In dit artikel bespreekt de auteur naast de wijze waarop kunstenaars in hun dagelijks leven met hun atelier omgaan ook kunstwerken met het atelier als het onderwerp. Gelshorns artikel is van groot belang geweest voor mijn onderzoek, omdat het als één van de weinige bronnen het atelier als onderwerp in de hedendaagse kunst behandelt. Eenzelfde bron is het artikel 'De tussenkomst van het atelier' (2001) van kunsthistoricus Frank Reijnders. Na een introductie waarin Reijnders het atelier in het leven van kunstenaars bespreekt, haalt de auteur het atelier als een onderwerp in de hedendaagse kunst aan. Hierdoor is ook dit artikel essentieel voor mijn onderzoek.

Ten slotte is de invalshoek die kunsthistoricus Rachel Esner in het artikel 'De kunstenaar en zijn gereedschappen: een panorama van de negentiende eeuw' (2010) inneemt een groot inspiratiebron voor mijn onderzoek. Het artikel is opgenomen in de uitgave *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar* (2010). Esner bespreekt de verschillende betekenissen die voorstellingen van artistieke gereedschappen in de negentiende-eeuwse kunst kunnen geven aan het gereedschap van de kunstenaar. Zij neemt kunstwerken hierbij als het uitgangspunt en bespreekt aan de hand van deze kunstwerken de betekenissen die aan het gereedschap

¹⁰ Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill 2005.

¹¹ Joseph C. Skrapits, 'The studio as subject. From Vermeer to Vuillard', *American Artist* 64 (2000), 700 (november), pp. 28-36.

worden toegeschreven. Daarbij haalt zij in haar analyse filosofische theorieën van onder andere Aristoteles en Heidegger aan.¹²

Vraagstelling

Naar aanleiding van het artikel van Esner heb ik besloten om in mijn onderzoek dezelfde invalshoek aan te nemen en deze verder te verfijnen. Ik zal in deze scriptie onderzoeken welke betekenissen weergaves van het atelier in de hedendaagse kunst geven aan het kunstenaarsatelier. Hierbij benader ik de kunst vanuit een kunsthistorische invalshoek, zo neem ik de beeldende kunst als uitgangspunt, en niet de biografie van kunstenaars. Hoewel er, zoals hierboven is uiteengezet, de laatste tijd veel is geschreven over het kunstenaarsatelier, is het opvallend dat de meeste publicaties het atelier benaderen als de werkruimte in het leven van de kunstenaar. Slechts enkele artikelen bespreken het atelier als onderwerp en thema in de beeldende kunst. Daarbij zijn er maar twee artikelen die zijdelings aandacht besteden aan het atelier in de hedendaagse kunst. Er is daarom een lacune van literatuur waarin het atelier als onderwerp in de hedendaagse kunst besproken wordt. Met mijn onderzoek probeer ik deze tekortkoming op te vullen door mij geheel op hedendaagse kunstwerken te richten en te onderzoeken welke betekenissen in de hedendaagse kunst aan het atelier worden gegeven. Hierbij hanteer ik een kunsthistorisch denkkader, ik zal in mijn onderzoek vanuit de kunstwerken de betekenissen die aan het atelier worden gegeven onderzoeken. Hierbij zal ik eerst een visuele analyse maken van de kunstwerken, vervolgens de werken bespreken aan de hand van literatuur van kunsthistorici en van de kunstenaars zelf en tenslotte de werken bespreken aan de hand van drie theorieën van filosofen. Deze analyses zullen bijdragen aan de beantwoording van de volgende onderzoeksvraag: Welke betekenissen geven weergaves van het atelier in de hedendaagse kunst aan het kunstenaarsatelier?

Methodologie

Om de bovenstaande onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden ga ik uit van hedendaagse kunstwerken die ik heb gevonden in de eerder beschreven bronnen. Omdat het atelier als onderwerp in de hedendaagse kunst veel voorkomt ontstond op die manier een omvangrijk bestand van kunstwerken. Dit corpus heb ik aangevuld met kunstwerken uit de collecties van vijf grote westerse musea: het MoMA in New York, het Centre Pompidou in Parijs, de Neue Nationalgalerie in Berlijn, het Tate Modern in Londen en het Stedelijk Museum in Amsterdam. Bij de bestudering van de kunstwerken valt het op dat de kunstwerken op zeer diverse manieren het atelier benaderen. Om het grote corpus van hedendaagse kunstwerken in te perken, kies ik ervoor om alleen kunstwerken in het onderzoek op te nemen die een kunstenaar laten zien die aan het werk is in het atelier.

¹² Rachel Esner, 'De kunstenaar en zijn gereedschappen: een panorama van de negentiende eeuw', in: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, pp. 78-91.

Hierdoor kan ik in deze scriptie onderzoeken hoe een kunstwerk de verhouding tussen kunstenaar en atelier toont en wat dit bijdraagt aan de betekenissen die aan het atelier worden gegeven. Met deze selectie ben ik gekomen tot acht hedendaagse kunstwerken die ik in deze scriptie bespreek.

De kunstwerken neem ik in dit onderzoek als uitgangspunt. Per werk maak ik eerst een visuele analyse, daarna laat ik de stem van de kunstenaar en van kunsthistorici horen. Daarbij haal ik artikelen van kunsthistorici aan die zijn verschenen in tentoonstellingscatalogi, kunsttijdschriften en (inter)nationale kranten. Het perspectief van de kunstenaar komt voor in stukken van of interviews over de kunstenaar. Ook zal ik de kunstwerken aan de hand van filosofische theorieën van Aristoteles, Heidegger en Baudrillard analyseren. De theorie van Aristoteles over de *praxis* en de *poiesis* kan in dit onderzoek een beter inzicht geven in de betekenissen die hedendaagse kunstwerken tonen van het werkproces in het atelier. Heideggers bespreking van de begrippen *ter-* en *vorhanden* kan de relatie die wordt getoond tussen een kunstenaar en het atelier en de betekenissen die hierbij aan het atelier worden gegeven verder uitdiepen. Aan de hand van de theorie van Baudrillard over het *hyperrealisme* kan worden onderzocht hoe een weergegeven atelier zich tot de werkelijkheid verhoudt en welke betekenissen hiermee aan het atelier worden gegeven. Door de weergave van het atelier in de kunst te onderzoeken met behulp van deze drie theorieën zal ik de betekenissen van het atelier vanuit meerdere perspectieven kunnen belichten. Hiermee hoop ik tot een diepgaandere en vollediger beantwoording van mijn onderzoeksvraag te komen. In de analyse van de kunstwerken valt het op dat de hedendaagse kunstwerken vaak verwijzen naar ateliervoorstellingen uit de kunstgeschiedenis. Daarom zal ik in deze scriptie tevens een historisch overzicht toevoegen van de weergave van het atelier in de kunstgeschiedenis. Bij de analyse van de hedendaagse werken zal ik refereren aan de werken uit dit overzicht.

Scriptiestructuur

In deze scriptie houd ik een chronologische lijn aan. Daarom begin ik in hoofdstuk één met een historisch overzicht van de weergave van het atelier in de beeldende kunst. Dit overzicht begint in de periode van de Renaissance, want hoewel het atelier reeds voor die periode in de kunst voorkwam werd in de Renaissancekunst voor het eerst gereflecteerd op de betekenis van het atelier. Het eerste hoofdstuk eindigt met het poststudio-tijdperk, de periode waarin enkele kunstenaars en kunsthistorici meenden dat het atelier van de kunstenaar geen bestaansrecht meer had. In hoofdstuk twee zal ik acht hedendaagse kunstwerken bespreken die vervaardigd zijn vanaf de jaren zeventig, na het poststudio-tijdperk. Per paragraaf zal een kunstwerk worden besproken in een visuele analyse en aan de hand van kunsthistorische bronnen en uitspraken van de kunstenaar zelf. Vervolgens zullen in hoofdstuk drie de filosofen Aristoteles, Heidegger en Baudrillard aan bod komen. Aan de hand van drie theorieën van deze filosofen benader ik de hedendaagse kunstwerken vanuit verschillende perspectieven. De theorieën van Aristoteles over de *praxis* en *poiesis* en van Heidegger over *vor-* en *terhanden* zijn niet met het oog op de

kunst geschreven, maar blijken wel toepasbaar bij een kunstanalyse. De theorie over het *hyperrealisme* van de kunstfilosoof Baudrillard is reeds toegespitst op de beeldende kunst. In de conclusie zal ik de analyses van de acht hedendaagse kunstwerken uit hoofdstuk twee en drie samenvoegen. Aan de hand van de resultaten die uit deze analyses komen zal ik een antwoord geven op de onderzoeksvraag welke betekenissen weergaves van het atelier in de hedendaagse kunst aan het kunstenaarsatelier geven.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

In dit hoofdstuk bespreek ik de voorstelling van het atelier in de geschiedenis van de beeldende kunst, omdat blijkt dat veel hedendaagse kunstwerken die een atelier presenteren naar deze kunsthistorische voorstellingen verwijzen. Bij de beschrijving van de hedendaagse kunstwerken in hoofdstuk twee zal ik dan terugverwijzen naar de atelierscènes in kunstwerken die ik in dit hoofdstuk bespreek. Ik begin met het overzicht in de Renaissance, want hoewel het atelier van de kunstenaar al voorkomt in Egyptische tekeningen, op Griekse vazen en in middeleeuwse geschriften, werd er sinds de Renaissance voor het eerst met de voorstelling van het atelier door de kunstenaar gereflecteerd op de betekenis van deze ruimte.

1.1 SINT LUCAS IN HET ATELIER

Vanaf de vijftiende eeuw kregen de kunstenaar en zijn atelier een belangrijke rol als onderwerp in de beeldende kunst.¹³ Een veelvoorkomende voorstelling was in die tijd de heilige Sint Lucas die in zijn atelier Maria met het Christuskind schildert. Sint Lucas, één van de vier evangelisten, werd als de eerste gezien die Maria's verschijning heeft kunnen vastleggen. Wegens deze bijzondere positie werd het gilde van de kunstambachten in de Middeleeuwen naar deze heilige genoemd: het Sint-Lucasgilde. Van dit gilde moest iedere kunstenaar lid zijn die zelfstandig zijn beroep wilde uitvoeren en daarbij ook zijn werk wilde verkopen. In de jaren 1485-1490 heeft de schilder Derick Baegert deze Sint Lucas op het schilderij *Der Heilige Lukas malt die Madonna* (afb. 1) gesitueerd in een paleisachtige omgeving. Op de voorgrond schildert de heilige de maagd Maria, in een vertrek op de achtergrond is een boekdrukker aan het werk. De boekdrukkunst was een ambacht dat ook onder het Sint-Lucasgilde viel. Door de boekdrukker voor te stellen toont Baegert met dit schilderij de brede reikwijdte van het gilde.

Tijdens de Renaissance stond bij de opgeleefde interesse in de klassieke oudheid niet alleen de kunst, maar ook de opvattingen van de Grieken opnieuw in de belangstelling. Het overzicht van de schilderkunst binnen de encyclopedie *Historia Naturalis* (77-79) van de Romeinse wetenschapper Plinius de Oudere werd daarom opnieuw gelezen. In deze encyclopedie werd veel aandacht besteed aan de Griekse kunstenaar Apelles, omdat deze kunstenaar wegens de waarheidsgetrouwheid van zijn werk door de Grieken als één van de grootste schilders werd beschouwd. Een anekdote in de *Historia Naturalis* toont dat Apelles zich bewust was van zijn gaven en positie en dat hij hier ook naar handelde. Toen een schoenmaker in de werkplaats van Apelles kritiek had op

¹³ Marieke Berkhout, Anneke de Jong en Petra Muns (red.), *Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaarsportretten uit de 16^e-20^e eeuw*, uitgave bij tent. Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal) 1986, p. 6.

een schoen die niet precies was geschilderd, verbeterde de kunstenaar deze. Maar een opmerking over het been dat in de schoen stak accepteerde Apelles niet, hij reageerde met de woorden 'Schoenmaker, blij bij je leest'.¹⁴ Door het lezen van dergelijke verhalen ging men in de Renaissance ook de vaardigheden van kunstenaars uit de eigen tijd prijzen. Kennis en intelligentie werden hierbij als een vereiste gezien voor het kunstenaarschap.¹⁵ Dit is ook te zien in *Mann beim Zeichnen einer Laute* (afb. 2) uit 1525 van Albrecht Dürer. De houtsnede laat een kunstenaar in zijn atelier zien die met kennis van perspectief en verhoudingen en met behulp van het juiste gereedschap een luit aan het tekenen is. Met deze voorstelling toont Dürer dat de Renaissancekunstenaar beschikt over de vaardigheden die nodig zijn voor zijn vak.

In de loop van de zestiende eeuw kwam er meer belangstelling voor de kunstenaar als individu. Dit is te zien doordat in die tijd de eerste kunstenaarsbiografie werd geschreven door schilder, architect en kunsthistoricus Giorgio Vasari. In *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* uit 1550 beschrijft Vasari niet alleen de kunstwerken van de kunstenaars uit zijn tijd, maar ook hun levens. Schilder en schrijver Karel van Mander schreef eveneens een kunstenaarsbiografie, in 1604 verscheen van zijn hand *Het Schilder-boeck*.¹⁶ Beide publicaties geven de emancipatie van de ambachtsman naar de kunstenaar weer, want over andere ambachten werd in die tijd niet geschreven.¹⁷ Vasari was naast schrijver ook kunstenaar en in 1570 schilderde hij *San Luca dipinge la Vergine* (afb. 3). Net als Baegert nam hij de heilige Sint Lucas die in zijn atelier Maria schildert als onderwerp. Hoewel de ruimte waarin de kunstenaar aan het werk is er op het schilderij van Vasari wat soberder uitziet dan de ruimte die Baegert heeft geschilderd, zijn er toch enkele versieringen in het atelier te ontdekken. Zo zijn er boven de twee deuren in het atelier rijkelijk gedoecerde timpanen aangebracht. Achter de rechterdeur is opnieuw een boekdrukker te zien die de diversiteit van het Sint-Lucasgilde toont.¹⁸

1.2 DE GELEERDE KUNSTENAAR IN HET ATELIER

Vanaf het eind van de zeventiende eeuw wordt in ateliervoorstellingen in de kunst niet langer een heilige zoals Sint Lucas afgebeeld, maar de kunstenaar zelf. Deze ontwikkeling was een gevolg van het feit dat in de Verlichting een scheiding was ontstaan tussen kerk en staat.¹⁹ De kunstwerken die eerst een kerk of kapel als bestemming hadden en bedoeld waren om de betreffende heilige en het Christelijke geloof te vereren, werden nu gemaakt voor de vrije markt. De verbeelding van een heilige werd daarom een minder belangrijk

¹⁴ E.M. Moormann en Wilfried Uitterhoeve, *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1992² (1989), pp. 40-42.

¹⁵ Mayken Jonkman, 'Couleur Locale. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar', in: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, p. 24.

¹⁶ Cole en Pardo 2005 (zie noot 10), p. 146.

¹⁷ Jonkman 2010 (zie noot 15), p. 22.

¹⁸ Kees Broos, Anita Hopmans en Nini Jonker (red.), *Het atelier van de kunstenaar. Van Haagse School tot Van der Heyden*, uitgave bij tent. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1982, p. 5-6.

¹⁹ Jonkman 2010 (zie noot 15), p. 14.

¹⁹ Ibidem.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENDKUNST



Afb. 1. Derick Baegert, *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, 1485-1490, olieverf op paneel, 112 x 81 cm, Westfälisches Landesmuseum, ...



Afb. 2. Albrecht Dürer, *Mann beim Zeichnen einer Laute*, 1525, houtsede, 13.3 x 14.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 3. Giorgio Vasari, *San Luca dipinge la Vergine*, ca. 1570-1571, fresco, SS. Annunziata, Florence.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

onderwerp. Dit kwam omdat de manier van denken in de zeventiende eeuw waarbij religie het belangrijkste was begon plaats te maken voor een meer wetenschappelijke benadering.²⁰

Daarnaast groeide in de zeventiende eeuw de interesse voor de kunstenaar als individu. Hierdoor gingen kunstenaars hun positie anders bekijken. Ze afstand van het gilde, omdat zij zich niet meer gelijk stelden aan de ambachtslieden. Ze zagen de organisatie van het gilde niet meer als een bescherming, maar als een belemmering voor hun werkzaamheden. Bovendien werd de vrije markt eind zeventiende eeuw belangrijker en werden de statische gilden met hun privileges als een barrière gezien voor de economische groei. Mede door deze redenen werden aan het einde van de zeventiende eeuw de gilden afgeschaft.²¹ Als gevolg van de afschaffing werd aan kunstenaars een onafhankelijke positie toegekend en werden zij niet meer als een gelijke van de ambachtsmannen gezien.

Door de veranderende kijk op de kunstenaar, veranderde ook de kijk op het kunstenaarsatelier. Dit is te zien in de verbeelding van het atelier in de kunst. Het atelier werd niet alleen als een ruimte getoond waar de kunstenaar ambachtelijk aan het werk was, maar ook als een ruimte waar de kunstenaar studeerde. Zo schilderde Gerard Dou in 1647 met *De schilder in zijn atelier* (afb. 4), een atelierscène van zichzelf in zijn atelier. Maar in plaats van dat de kunstenaar in zijn atelier schildert, verdiept hij zich in een studieboek. Door het atelier als een studieruimte te tonen haalde Gerard Dou de wetenschap in zijn werkruimte. Naast het studieboek is namelijk ook een wereldglobe, een classicistische sculptuur, een viool en bladmuziek te zien. Al deze attributen wijzen op de geleerdheid van de kunstenaar, er werd van hem verwacht dat hij zijn geleerdheid ook in zijn werk toepaste.²²

De veranderende kijk op het atelier is tevens te zien in de veranderde term waarmee deze werkruimte werd aangeduid. In de veertiende eeuw werd het atelier voor het eerst omschreven met het Italiaanse begrip *bottega*, wat vertaald kan worden als de werkplaats van de kunstenaar of de ambachtsman waar wordt gewerkt, tentoongesteld en verkocht.²³ Naast dit begrip werd ook het Italiaanse *studio* of *studiolo* gehanteerd: dit stond voor de studieplek van de kunstenaar. Sinds de vijftiende eeuw had een kunstenaar namelijk steeds vaker een aparte studeerkamer. In deze kamer kon een kunstenaar zich terugtrekken van de drukke publieke werkplaats, de *bottega*. In de achttiende eeuw werd *bottega* in het Engels vertaald als *workshop*, de werkplaats van de ambachtsman. De term *studio* werd in de Engelse taal opgenomen als aanduiding van het kunstenaarsatelier, omdat in de achttiende eeuw het atelier werd gezien als een ruimte die toebehoort aan de individuele, geleerde kunstenaar. Studio is oorspronkelijk afkomstig van het Latijnse

²⁰ Gerlof Verwey, *De kunstenaar. De stille drijfkracht in de samenleving*, Amsterdam 1992, p. 72.

²¹ Wittkower, 2007 (zie noot 6), pp. 1-46.

²² Davidts 2006 (zie noot 4), p. 26.

²³ Cole en Pardo (red.) 2005 (zie noot 10), p. 3.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENDEN KUNST



Afb. 4. Gerard Dou, *De schilder in zijn atelier*, 1647, olieverf op paneel, 43 x 34 cm, Gemaelde Galerie Alte Meister, Dresden.



Afb. 5. Johannes Vermeer, *De schilder*, 1666-1668, olieverf op doek, 120 x 100 cm, Kunsthistorisch Museum, Wenen.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

woord *studium*, dat het ijverig denken van een individu betekent.²⁴ Tijdens de Verlichting werd het verstand erg belangrijk, daarom kwam het accent in het atelier meer te liggen op de studie dan op het ambachtelijke werkproces.²⁵ Dezelfde ontwikkeling is ook te zien als naar het Nederlandse woord *atelier* wordt gekeken, dit heeft zijn oorsprong in het Latijnse woord *astella*, dat houtschaafsel betekent. *Astella* duidt op het restant van het werk en verwijst naar het artistieke proces dat in het atelier gaande is. Het atelier is de plek waar de gedachten uiteindelijk vorm krijgen.²⁶

Eind zeventiende eeuw werd tevens de traditionele verdeling in het menselijk kunnen herzien die vanaf de Griekse oudheid bestond tussen de ambachten en de vrije kunsten. De beeldende kunst die eerst onder de ambachten werd geschaard, deelde men in de achttiende eeuw onder bij de vrije kunsten. De vrije kunsten zouden later de vrije wetenschappen gaan heten, en van een kunstenaar werd verwacht dat hij naast zijn vaardigheden ook over wetenschappelijke kennis beschikte. Het werd in die tijd gangbaar dat een kunstenaar hiervoor een studie aan een kunstacademie ging volgen.²⁷ Veel kunstwerken uit die tijd stellen de kunstenaar in het atelier voor als een geïdealiseerde figuur dat boven het persoonlijke niveau uitstijgt. Zo schilderde Vermeer in 1666-1668 *De schilderij* (afb. 5). Het rijkelijk gedecoreerde gordijn op de voorgrond is opzij geschoven en gunt ons een blik in het atelier van de kunstenaar. Het gordijn dient tevens als een barrière, we zien een intieme situatie in een atelier en zijn ons bewust van onze positie als buitenstaander. De kunstenaar heeft zijn rug naar de kijker gekeerd, en staat zo, zonder herkenbaar gezicht, symbool voor het prototype van de geleerde kunstenaar.²⁸ Het schilderij van Vermeer is een allegorie voor de schilderij, de beeldende kunst wordt in al haar glorie getoond. Het model met een laurierkrans op haar hoofd als attribuut, staat symbool voor Clio, de muze van de geschiedschrijving en het heldendicht. Met Clio wordt de roem van de schilderij van de oude Nederlanden verkondigd, want de muze draagt het boek van de geschiedenis bij zich waarin de roem is vereeuwigd. Ook is er in het atelier een kop van een sculptuur, een schetsboek en het onvoltooide schilderij op de ezel aanwezig.²⁹ Door de roem die Vermeer met dit schilderij toekent aan de schilderij is het schilderij bovendien een pleidooi voor het onderbrengen van de beeldende kunst bij de vrije kunsten. Opvallend is dat in inventarissen en boedelbeschrijvingen uit de zeventiende eeuw te lezen valt dat de kunstenaarsateliers uit die tijd zeer sober en functioneel waren ingericht.³⁰ De weelde die op het doek wordt getoond met elegante kledij en chique meubels, was daarom waarschijnlijk niet daadwerkelijk in het atelier van Vermeer aanwezig. De chique entourage heeft Vermeer

²⁴ Jones 1996 (zie noot 8), p. 3.

²⁵ Cole en Pardo (red.) 2005 (zie noot 10), p. 19.

²⁶ Jean-Pierre Latour, 'The studio and its purpose', *Espace Sculpture* 57 (2001), nr. 3 (september), p. 8.

²⁷ Cole en Pardo (red.) 2005 (zie noot 10), p. 19.

²⁸ Idem, p. 146.

²⁹ Martina Haja (red.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, tent.cat. Wenen (Kunsthistorischen Museum) 1991, p. 546.

³⁰ Jonkman 2010 (zie noot 15), p. 22.

vermoedelijk gekozen om zijn uitspraak over het belang van de schilderkunst kracht bij te zetten.

In de achttiende eeuw schilderde de Fransman François Boucher met *L'atelier du peintre* (afb. 6) een ateliervoorstelling die in vergelijking met het werk van Vermeer, veel minder chique aandoet. In dit zelfportret is, net als in het kunstwerk van Dou, het studieaspect in het atelier belangrijker dan de weelde. Dit is te zien aan het boek dat naast de schildersezal openligt en waar de kunstenaar aandachtig in kijkt terwijl hij aan het schilderen is. De studie van de literatuur is nodig voor de schepping op het doek.³¹ Dit kunstwerk toont tevens, net als *De schilderkunst* (afb. 5) van Vermeer, de vele aspecten van de schilderkunst. Een palet en penselen heeft de kunstenaar in zijn hand, daarnaast hangt er ook nog een palet boven zijn ezal en liggen vele penselen verspreid in zijn atelier. Tevens heeft Boucher een gipsmodel van een kop in zijn atelier liggen.

1.3 DE MYTHE VAN HET ATELIER

In de Romantiek kreeg de kunstenaar een speciale status. Het kunstenaarschap werd niet meer gezien als een vaardigheid die kon worden aangeleerd, maar als een speciale vaardigheid die was aangeboren. Een kunstenaar was iemand die zijn roeping volgde.³² Hij kon met zijn werk de ware schoonheid zichtbaar maken die de gewone mens niet zomaar kon zien.³³ Door deze gave werd de kunstenaar gezien als een genie. Waar voorheen vooral het rationele analyseren van de kunstenaar belangrijk was en de kunstenaar zichzelf hierbij als een figuur voorstelde dat boven het persoonlijke niveau uitsteeg, werd vanaf het einde van de achttiende eeuw de zelfexpressie van de kunstenaar het belangrijkste, de kunstenaar stond nu centraal. Romantici geloofden dat het individu de motor van de geschiedenis en de vooruitgang is. Zij verkozen het mystieke en symbolische boven het rationele en het regelgebonden.³⁴ De kunstenaar werd in de Romantiek tegelijkertijd gezien als een creatieve god en als een getergde man.³⁵ De kunstenaar kreeg een speciale positie in de maatschappij, door deze positie hoefde hij zich niet aan de heersende sociale conventies te houden. In plaats van een werkplaats met meerdere hulpkrachten zoals in de Renaissance, bevond de kunstenaar zich nu alleen in het atelier. Hierdoor ontstond de mythe van de eenzame genie die zich in zijn het atelier wijdt aan de kunst.³⁶ Over de kunstenaar als genie schreef de filosoof Immanuel Kant in zijn werk *Kritik der Urteilskraft* (1790) dat er een verschil is tussen de heersende smaak van het publiek en de ideeën van de kunstenaar. Het genie loopt volgens Kant voor op zijn tijd en staat boven de heersende regels van de smaak, de kunstenaar maakt zijn eigen regels voor de kunst. Hierdoor kan het voorkomen dat een kunstenaar in zijn tijd niet gewaardeerd

³¹ Berkhout, De Jong en Muns (red.) 1986 (zie noot 13), p. 26.

³² Cole en Pardo (red.) 2005 (zie noot 10), p. 25 en 131.

³³ Jonkman 2010 (zie noot 15), p. 22.

³⁴ Stephen Little, *Kunst begrijpen*, Kerkdriel 2007, pp. 70-71.

³⁵ Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2008, p. 32.

³⁶ Bättschmann 1997 (zie noot 7), pp. 94-97.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENDE KUNST



Afb. 6. François Boucher, *L'atelier du peintre*, 1730-1735, olieverf op paneel, 27 x 22 cm, Musée du Louvre, Parijs.



Afb. 7. Octave Tassaert, *Coin d'atelier*, 1845, olieverf op doek, 46 x 38 cm, Musée du Louvre, Parijs.



Afb. 8. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1854-1855, olieverf op doek, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

wordt, omdat zijn kunst niet aansluit bij de heersende smaak. Dit is niet erg, want volgens Kant dient een goede kunstenaar zich afzijdig te houden van de publieke smaak.³⁷

Vanaf eind achttiende, begin negentiende eeuw beeldden kunstenaars zichzelf in het atelier af zoals zij zich werkelijk voelden. Getoond werd dat het atelier niet alleen een plaats van euforische creativiteit was, maar ook een plaats van eenzaamheid. Zo schilderde Octave Tassaert zichzelf in *Coin d'atelier* (1845) (afb.7) in een hoek van zijn atelier. Het schilderij toont een moedeloze kunstenaar met een treurige gezichtsuitdrukking. De kunstenaar is omringd door een hoop rommel, opvallend is dat alle schildersattributen eruit zien of ze lange tijd niet zijn gebruikt. De schildersezal staat ingeklapt tegen de muur en op het schilderspalet is geen verfrest te bekennen. De kunstenaar is in plaats van zich aan het creatieve proces te wijden aardappelen aan het schillen. Met dit werk toont Tassaert zijn leven in de kunst en hoe hij zich daarbij voelt. Tijdgenoten van Tassaert tonen de melancholie in het atelier nog extremer door bijvoorbeeld een overleden kunstenaar in het atelier af te beelden. Deze verwijst vaak naar de lijdende kunstenaar die een eenzaam en zwaar leven heeft. Zo pleegt de hoofdpersoon Frenhofer in het boek *Le chef d'oeuvre inconnu* (1831) van Honoré de Balzac zelfmoord nadat zijn collega's Poussin en Porbus zijn atelier hebben bezocht en menen dat het meesterwerk waar Frenhofer jaren aan heeft gewerkt niets waard is. De kunstenaar, die in de veronderstelling was dat hij in zijn eenzaamheid een meesterstuk had gemaakt, verlost zichzelf daarop uit zijn lijden.³⁸

Door de geniecultus rond de kunstenaar wordt het beeld van de kunstenaar en zijn atelier voor het publiek een mysterie dat vragen oproept over wat er zich nu precies afspeelt in het atelier. Deze belangstelling is ook te zien aan het aantal interviews, tentoonstellingen en recensies die aandacht gingen besteden aan de kunstenaar en zijn atelier. Het atelier blijft daarbij de plek waar de kunstenaar zich terug kon trekken van deze culturele infrastructuur.³⁹ In die context verraste de kunstenaar Gustave Courbet het publiek door zijn atelier op onconventionele wijze in zijn werk *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (1854-1855) (afb. 8) te tonen. De reacties op dit werk waren tijdens de Romantiek niet lovend, pas later zou Courbet door dit werk als een voorloper van zijn tijd worden gezien. Op het schilderij van Courbet is in plaats van de eenzame schepper in het atelier een ruimte vol met mensen te zien. Courbet reageerde zo op het stereotype idee dat in de Romantiek leefde van de eenzame schepper en toonde zeven jaren in zijn atelier waarin hij omringd werd door collega's en vrienden die hem bijstonden in het scheppingsproces.⁴⁰ De linkergroep op het doek zijn mensen uit een lagere sociale klasse dan de groep mensen rechts. Door beide groepen af te beelden suggereert Courbet dat beide groepen als

³⁷ Idem, pp. 66-67.

³⁸ Idem, pp. 100-101.

³⁹ Idem, p. 93.

⁴⁰ Cole en Pardo (red.) 2005 (zie noot 10), pp. 182-183.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENDE KUNST



Afb. 9. Eugène Delacroix, *Michel-Ange dans son atelier*, 1849-1850, olieverf op doek, 40 x 32 cm, Musée Fabre, Montpellier.

inspiratiebron even belangrijk voor hem waren.⁴¹ Hij toont op dit schilderij zijn atelier als de centrale plek van waaruit de sociale structuur van de samenleving door de kunstenaar kon worden overzien en verbeeld.⁴² Ook ontkent Courbet door veel publiek in zijn atelier toe te laten met dit schilderij de grenzen van het atelier. Het atelierstuk wordt gezien als een kunstwerk dat heeft bijgedragen aan de mythe van het atelier.⁴³ Het schilderij geeft namelijk de indruk dat Courbet een werkelijke representatie van zijn atelier heeft geschilderd. Maar Courbet verklaart dat alle afgebeelde personen niet daadwerkelijk in het atelier aanwezig waren, maar in zijn hoofd. Met het schilderij toont hij wat er tijdens het proces in zijn hoofd omgaat en wat zijn inspiratiebronnen zijn. Omdat dit proces zich alleen in zijn hoofd afspeelt en niet fysiek in zijn atelier, blijft het een mysterie wat er zich nu echt in het atelier afspeelt. Schilderijen zoals dit werk van Courbet bevestigen dat een representatie van een kunstenaarsatelier niet altijd waarheidsgetrouw is en houden daardoor de mythe van het atelier in stand.

1.4 EEN VRIJE INTERPRETATIE VAN HET ATELIER

In 1863 schreef Charles Baudelaire in het artikel 'L'oeuvre et la vie de Delacroix' dat Eugène Delacroix voor hem hét voorbeeld van een moderne kunstenaar was. Na een bezoek aan zijn atelier constateerde Baudelaire dat de moderne kunstenaar volgens hem iemand is die ervoor kiest om zich geheel alleen, in de beslotenheid van zijn atelier, te richten op de vervaardiging van zijn kunst. Ook schreef hij in het artikel dat hij bij het atelierbezoek verrast was hoe sober het atelier van Delacroix was ingericht, het enige dat hij in het lege atelier aantrof was een schildersezel en enkele penselen.⁴⁴ Voor Delacroix was Michelangelo het prototype van de moderne kunstenaar, in 1849-1850 schilderde hij hem in een fictieve ateliervoorstelling, *Michel-Ange dans son atelier* (afb. 9). Volgens de legende sloot Michelangelo zich op in zijn atelier op zoek naar de opperste concentratie om een meesterwerk te maken. Assistenten zouden in zijn atelier dan ook niet welkom zijn. Delacroix heeft Michelangelo voorgesteld terwijl hij, waarschijnlijk moe en voldaan van de gedane arbeid, achteroverleunt. Aan zijn zijde staan twee grote, afgemaakte sculpturen. Alleen de beitel op de grond herinnert aan de fysieke arbeid die in het atelier heeft plaatsgevonden. Met de peinzende Michelangelo markeert op dit schilderij een breuk met de voorstelling van de ambachtelijke werkplaats, de *bottega*, waarbij alle attributen in het atelier verwijzen naar de manuele inspanning.⁴⁵

Naast het bestaan van de traditionele kunstvormen als beeldhouw- en schilderkunst, ontstonden er in de negentiende eeuw door technische ontwikkelingen nieuwe manieren van kunstvervaardiging. Ten eerste werd in 1839 de fotografie door

⁴¹ Skrapits 2000 (zie noot 11), pp. 28-36.

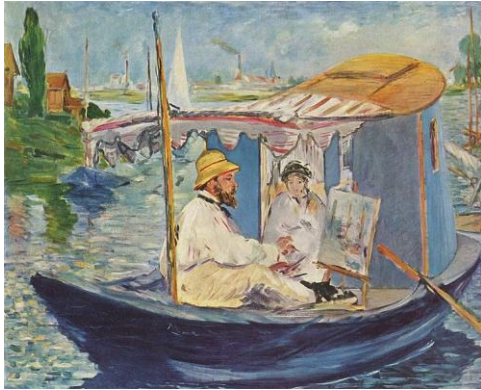
⁴² Frank Reijnders, 'De tussenkomst van het atelier', *De Witte Raaf* 16 (2001), nr. 94 (november), pp. 17-20.

⁴³ Alpers 2010 (zie noot 9), p. 140.

⁴⁴ Arjan Reinders, 'Het (on)ontkoombare atelier', *Dossier Kunstbeeld* 30 (2006), nr.10 (oktober), pp. 4-10.

⁴⁵ Idem, pp. 17-20.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENDKUNST



Afb. 10. Claude Monet, *Portrait de Claude Monet peignant sur son bateau-atelier à Argenteuil*, 1874, olieverf op doek, 80 x 98 cm, Neue Pinakothek, Muenchen, Bayerische Staatsgemaeldesammlungen.



Afb. 13. Frédéric Bazille en Edouard Manet, *L'atelier de Bazille*, 1870, olieverf op doek, 98 x 128.5 cm, Musée d'Orsay, Parijs.



Afb. 11. Willem Roelofs, *Een schilder en zijn assistenten aan het werk in het atelier*, 1839, materiaal niet teruggevonden, 19.5 x 25.5 cm, bewaarplaats niet teruggevonden.



Afb. 12. Adriaen van Ostade, *Schildersatelier*, ca. 1640-1650, olieverf op paneel, 37 x 36 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

J.L.M. Daguerre geïntroduceerd. In de jaren die hierop volgde ontwikkelde de fotografie zich als een opzichzelfstaand medium, het werd zo steeds gemakkelijker om met een camera een opname te maken. Door deze ontwikkeling werd de functie van de schilderkunst om een beeld vast te leggen minder belangrijk. Een portretfoto in het atelier was minder arbeidsintensief en goedkoper dan een schilderij. De schilderkunst was niet meer het enige middel om te tonen hoe de kunstenaar in zijn atelier aan het werk was.⁴⁶ Ten tweede kwamen er vanaf 1841 als gevolg van de ontwikkelingen in de industriële productie verftubes op de markt. Deze verf kon direct op het doek worden aangebracht en droogde doordat het in een tube zat niet uit. Dit bood de mogelijkheid om in de buitenlucht te gaan schilderen, hierdoor hoefde het schilderen niet meer beperkt te blijven tot de ruimte van het atelier, maar kon ook in de buitenlucht de schilderkunst worden bedreven.⁴⁷ Als gevolg hiervan ontstonden er voorstellingen van atelierscènes in de buitenlucht. Claude Monet geeft zich in 1874 al schilderend op een boot weer in *Portrait de Claude Monet peignant sur son bateau-atelier à Argenteuil* (afb. 10)

Daarnaast waren er in de negentiende eeuw veel schilders die bij het voorstellen van het atelier binnenshuis zich lieten inspireren door ateliervoorstellingen uit de zeventiende-eeuwse kunst. Dit gebeurde vooral in de Nederlanden, waarbij de kunstenaars verwezen naar de Gouden Eeuw. In een ateliervoorstelling nam een schilder als voorbeeld een atelier uit de kunst van de zeventiende eeuw, of voegde hij attributen als muziekinstrumenten of boeken uit die tijd aan zijn eigen atelier toe, om zijn verbondenheid met zijn roemvolle voorgangers te tonen. Een voorbeeld hiervan is het schilderij van de Nederlandse kunstenaar Willem Roelofs. In 1839 schilderde hij *Een schilder en zijn assistenten aan het werk in het atelier* (afb.11). De schilder is met zijn rug naar de kijker gericht en is geconcentreerd aan het werk. Zijn werkzaamheden worden belicht door het grote raam aan de linkerkant van zijn werkruimte. De gloeilamp, een negentiende-eeuwse uitvinding, die rechts aan het plafond hangt is nauwelijks nodig. Achter in het atelier zijn de assistenten van de kunstenaar aan het werk. Als dit schilderij wordt vergeleken met *Schildersatelier* (afb. 12) dat rond 1663 door Adriaen van Ostade was geschilderd, wordt het duidelijk wat Roelofs inspiratiebron was.⁴⁸ De compositie van de twee schilderijen op het vlak is hetzelfde, zelfs de houding van de twee assistenten komt overeen. In het werk van Van Ostade is ook het raam de belangrijkste lichtbron, de gloeilamp was in die tijd nog niet uitgevonden. Willem Roelofs toont met zijn schilderij zijn artistieke band met zijn voorvaders als Adriaen van Ostade.

Ook als wordt gekeken naar het schilderij *L'atelier de Bazille* (afb. 13) uit 1870 van Frédéric Bazille en Edouard Manet is de verwijzing naar de zeventiende eeuw te zien. De weelde van de kunstenaar wordt onder andere getoond door het grote aantal schilderijen met chique lijsten die in het atelier hangen. Bazille heeft een palet in zijn

⁴⁶ Berkhout, De Jong en Muns (red.) 1986 (zie noot 13), pp. 34-35.

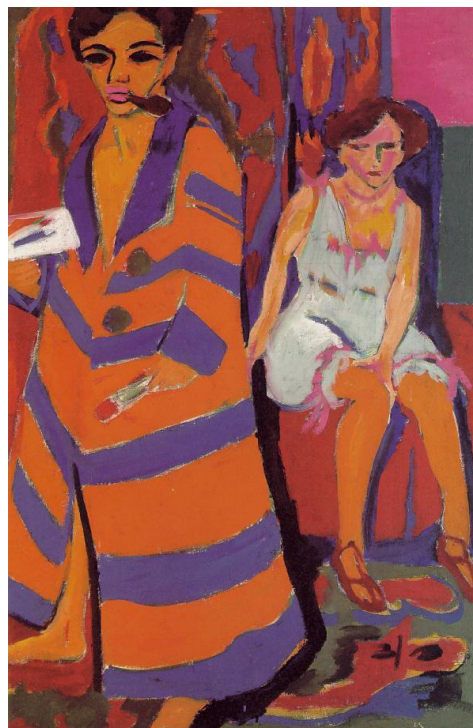
⁴⁷ D. Kraaijpoel en C. Herenius, *Het kunstschilderboek. Handboek voor materialen en technieken*, Canteleer 2007, p. 167.

⁴⁸ Jonkman 2010 (zie noot 15), pp. 32-34.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENDE KUNST



Afb. 14. Jan Toorop, *Zelfportret in atelier*, 1883, olieverf op paneel, 50.8 x 36.3 cm, Van Gogh museum, Amsterdam.



Afb. 16. Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis mit Modell*, 1910-1926, olieverf op doek, 150.4 x 100 cm, Kunsthalle, Hamburg.



Afb. 15. Mark Gentler *Still life with Self-portrait* (detail), 1918, olieverf op doek, 50.8 x 40.6 cm, Leed Museum and Galleries, City Art Gallery, Engeland.

hand, maar in plaats van dat hij schildert is hij in een discussie verwickeld met zijn collega's Monet en Renoir. Ook de discipline van de muziek is, net als in de zeventiende-eeuwse kunst, vertegenwoordigd door een piano in de hoek van de ruimte. Bovendien heeft de kijker hier, zoals in het atelier van Vermeer, het idee als buitenstaander een inzicht te krijgen in een intieme ruimte. Het atelier is erg diep, de stoel op de voorgrond vormt een barrière tussen de lieden in het atelier en de kijker op afstand.⁴⁹

In dezelfde tijd waren er kunstenaars die juist een sobere ateliersituatie verbeeldden in hun werk. *Zelfportret in atelier* (1883) (afb. 14) van Jan Toorop is hiervan een goed voorbeeld. Toorop legt met dit kunstwerk niet de nadruk op de status van de kunstenaar, maar toont de ruimte als een werkplaats.⁵⁰ Wel geeft hij, net als de zeventiende-eeuwse kunstenaars, zijn geleerdheid aan door zichzelf voor een plank vol boeken te weer te geven.

1.5 HET MODERNISTISCHE ATELIER

In het modernisme van de twintigste eeuw ontdeden kunstenaars, in tegenstelling tot veel kunstenaars uit de negentiende eeuw, hun atelier van decoratie, omdat ze in plaats van naar hun voorouders naar hun eigen tijd wilden kijken. In het atelier stond nu alleen wat nodig was voor een kunstenaar om zijn beroep te beoefenen. Zo heeft Mark Gentler op het schilderij *Still life with self-portrait* (1918) (afb. 15) een stilleven geschilderd, waarbij in de reflectie van de spiegel de kunstenaar in zijn atelier te zien is. In het atelier staat niet veel meer dan een schildersezel, enkele doeken en wat schildersattributen. Ook het atelier van de schilder Ernst Ludwig Kirchner ziet er sober uit. In het schilderij *Selbstbildnis mit Modell* (1910-1926) (afb. 16) staat de kunstenaar duidelijk in het middelpunt. De schilder verbeeldt zich als de meester van zijn domein. Hoewel er op de achtergrond ook een vrouwelijk model te zien is, is het gezicht en de kleding van de kunstenaar relatief gezien preciezer en nauwkeuriger uitgewerkt. Ook is opvallend dat hij zichzelf letterlijk vóór het schildersmodel heeft geplaatst en dat hij hierdoor met zijn rug naar haar toe staat gekeerd. In zijn hand heeft hij een penseel en een palet, op het palet zijn alleen de kleuren van zijn peignoir te zien.⁵¹

Naast bovenstaande voorbeelden van de traditionele schilderskunst werd in het begin van de twintigste eeuw de mechanische productie van kunst in het atelier mogelijk door de opkomst van de industrie. Hierdoor verdween het ambachtelijke werkproces meer naar de achtergrond. In 1923 verscheen over deze ontwikkeling het artikel 'From the easel to the machine' van de Russische kunsthistoricus en -criticus Nikolai Tarabukin. In dit artikel constateerde de auteur dat in het begin van de twintigste eeuw kunstenaars interesse kregen in het werken met industriële materialen. Dit was voor Tarabukin aanleiding om te beweren dat kunstenaars traditionele materialen als het palet en de verfkwasst voorgoed vaarwel zouden zeggen. Het ezel-schilderen, dat volgens hem hoorde

⁴⁹ Skrapits 2000 (zie noot 11), pp. 28-36.

⁵⁰ Jonkman 2010 (zie noot 15), pp. 32-34.

⁵¹ Jones 1996 (zie noot 8), p. 14.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDEN KUNST

bij de individualistische ingestelde bourgeoisie, zou worden vervangen door kunst die op een mechanische manier wordt geproduceerd en utilitair is. Hierdoor zou volgens de auteur het traditionele atelier tot het verleden gaan behoren.⁵²

Ondanks Tarabukins visie zou het atelier in het begin van de twintigste eeuw wel degelijk belangrijk blijven voor vele kunstenaars. In de context van nieuwe technische ontwikkelingen en de opkomst van de commercie gingen vele kunstenaars hun atelier op een nieuwe manier benaderen. De kunstenaar Marcel Duchamp kende een artistieke waarde toe aan de kunstenaar en zijn atelier. Deze opvatting komt tot uiting in de manier waarop hij in de jaren twintig met zijn eigen atelier omging. Toen Duchamp in 1915 Parijs verliet voor New York, raakte hij in deze nieuwe stad gefascineerd door de winketalages die aan voorbijgangers de nieuwste producten van industrie en techniek presenteerden. Dit inspireerde hem om in zijn eigen atelier de dagelijkse voorwerpen die hij kocht uit te stallen, zodat ook zijn atelier een soort etalage werd. De voorwerpen die hij willekeurig bij elkaar zocht en die massaal en machinaal vervaardigd waren en geen esthetische kwaliteit bezaten, noemde hij *readymades*. De onartistieke objecten kregen in de context van het artistieke atelier een kunstzinnige lading, en werden kunstwerken. In 1916 had Duchamp zoveel voorwerpen bij elkaar verzameld dat zijn hele atelier een kunstwerk op zich werd.⁵³

Voor de kunstenaar Piet Mondriaan was zijn atelier belangrijk, maar een kunstwerk *an sich* was zijn atelier niet. Bij de inrichting van zijn atelier volgde hij dezelfde principes als in zijn schilderijen. In zijn atelier in Parijs, waar hij van 1921 tot 1936 woonde, kwamen enkel primaire kleuren voor. Aan de wanden hing hij gekleurde geometrische vlakken en afgemaakte schilderijen op, hierdoor werd zijn atelier een illustratie van de ideeën die hij in zijn werk nastreefde. Het feit dat de kunstenaar professionele foto's liet maken van zijn atelier, toont de waarde die het atelier voor Mondriaan had.⁵⁴ Zijn atelier was op die manier een voorwaarde voor het werk dat hij uiteindelijk ging maken.

De foto's die Constantin Brancusi van zijn atelier maakte tonen een atelier dat, net zoals bij Duchamp, lijkt op een artistieke installatie. In zijn atelier maakte hij ensembles van zijn sculpturen en onderzocht hij met foto's hoe deze het beste in zijn atelier konden worden getoond. Rond 1930 kreeg elk werk zijn definitieve plaats in de ruimte van het atelier.⁵⁵ Na zijn dood liet Brancusi al zijn kunstwerken en zijn atelier na aan de Franse staat, hierbij was zijn eis dat de kunstwerken in zijn atelier precies zo zouden worden getoond zoals hij het had geënceneerd.⁵⁶

Tevens kwam het atelier in die tijd als onderwerp in de kunst voor. Wel is opvallend dat kunstenaars het atelier niet meer als onderwerp weergaven om hun visie op de betekenis van het atelier of het kunstenaarschap te tonen, iets wat in de eeuwen

⁵² Nikolai Tarabukin, 'From the easel to the machine', in: Francis Francina and Charles Harrison (red.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New York 1982, pp. 135-142.

⁵³ Reijnders 2001 (zie noot 42), pp. 17-20.

⁵⁴ Broos, Hopmans en Jonker (red.) 1982 (zie noot 18), pp. 15-18.

⁵⁵ Reijnders 2001 (zie noot 42), pp. 17-20.

⁵⁶ Jon Wood, 'Brancusi's "white studio"', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 269-283.

HOOFDSTUK 1.HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENE KUNST



Afb. 17. Pablo Picasso, *L'atelier*, 1927-1928, olieverf op doek, 149.9 x 231.2 cm, Museum of Modern Art, New York.

daarvoor wel het geval was. Het atelier leek nu één van de vele onderwerpen te zijn die een kunstenaar als middel koos om bijvoorbeeld een bepaalde stijl in de kunst verder te ontwikkelen. Pablo Picasso schilderde in de winter van 1927-1928 *L'atelier* (afb. 17). Op het doek staat links een geabstraheerd figuur, naast hem staat een tafel met een omgeklapt rood tafelkleed en daarop een sculptuur. Picasso lijkt met dit werk vooral te tonen hoe hij bezig was om de wereld om hem heen tot geometrische vormen terug te brengen. Een uitspraak over de betekenis van het atelier, van het werkproces of van de kunstenaar doet hij met dit schilderij niet.⁵⁷

1.6 HET POSTSTUDIO-TIJDPERK

Na de Tweede Wereldoorlog werd het atelier een veilige haven voor de kunstenaar waar hij zich niet hoefde uit te spreken over politieke zaken. Het atelier werd gezien als de plek waar het creatieve proces van de individuele kunstenaar plaatsvindt en waar hij zijn eigen wereld in de kunst kan creëren.⁵⁸ Als onderwerp kwam het atelier in de kunst niet veel voor, maar de werkwijze van kunstenaars als Willem de Kooning en Jackson Pollock illustreren wel deze opvatting. Het abstract expressionisme van De Kooning wordt gezien als hét prototype van de eenzame, geniale kunstenaar in zijn atelier.⁵⁹ De schilderswijze van de abstract expressionisten werd gezien als een uiting van vrijheid die binnen de muren van het atelier mogelijk was.⁶⁰ Ook van Pollock bestond het idee dat hij met veel energie en expressie het doek in zijn atelier te lijf ging. Zijn dynamische schilderswijze, die ook wel *action painting* wordt genoemd, had men nog nooit eerder gezien. In 1950 lukte het Hans Namuth om vele foto- en filmopnames te maken van het werkproces van Pollock. Dankzij deze opnames kon het publiek nu zien hoe deze kunstenaar aan het werk was. Het idee van de werkwijze van de abstract expressionisten in hun atelier droeg bij aan de mythe van de eenzame, geniale schepper in het kunstenaarsatelier die in de Romantiek was ontstaan.⁶¹

De mythe van het atelier werd echter in de jaren zestig door enkele kunstenaars en kunsthistorici in twijfel getrokken.⁶² Sommige kunstenaars reflecteerden door de manier waarop ze met hun atelier omgingen op de betekenis van deze ruimte. Claes Oldenburg en Andy Warhol zijn hiervan duidelijke voorbeelden. In New York raakte Claes Oldenburg geïnspireerd door de winkels die in de etalages aan de straat hun koopwaren toonden. Hij besloot in 1961 zelf een winkelruimte te huren, deze ging hij gebruiken als atelier en noemde hij *The Store*. In zijn atelier begon hij etenswaren en kledingstukken op groot formaat na te maken. Deze objecten bood hij, net als de reguliere winkels, via de etalage te koop aan. Het traditionele, geïsoleerde atelier zoals het bestond in de jaren

⁵⁷ Norbert Lynton, *The story of modern art*, New York 2006, pp. 201-225.

⁵⁸ Jones 1996 (zie noot 8), p. 20.

⁵⁹ Caroline Jones, 'Die Ökonomie des executive artist. Ein E-mail-Austausch mit Caroline Jones', *Texte zur Kunst* 13 (2003), nr. 49 (maart), p. 66.

⁶⁰ Jones 1996 (zie noot 8), pp. 20-22.

⁶¹ Blotkamp 2006 (zie noot 5), pp. 340-359.

⁶² Davidts 2006 (zie noot 4), pp. 26-29.

vijftig werd zo bij Oldenburg een openbare ruimte.⁶³ Andy Warhol betrok op zijn beurt in 1963 een zolder in een industriële omgeving en doopte deze om tot de *Factory*. In deze 'fabriek' creëerde hij met veel assistenten op een productieachtige manier kunstwerken aan de lopende band. Warhol zag zichzelf niet als een kunstenaar, maar als een productiemachine, een bekende ironische uitspraak van hem is dan ook: 'I think everybody should be a machine'.⁶⁴ Door het uitvoeren van deze productieprocessen tastte hij de romantische mythe van het atelier aan. Het atelier was van de plek van de eenzame kunstenaar veranderd in een fabriek. Bij zowel Oldenburg als Warhol was het atelier niet enkel een open werkplaats waar kunstobjecten werden vervaardigd, maar bestond er een zichtbare relatie tussen de atelierruimte, de locatie van de ruimte en de aard van de werken. Door de omgang van deze kunstenaars met het atelier trad deze ruimte in de kunstwereld nadrukkelijk op de voorgrond.⁶⁵ In dezelfde tijd schonken andere kunstenaars als Eva Hesse en Richard Serra aandacht aan hun atelier door zichzelf in deze ruimte te laten fotograferen. Zij raakte geïnspireerd door de kunstenaar Pollock en zijn vermeende breuk met de traditionele schilderkunst. Deze kunstenaars gingen met onartistieke materialen als touw, vilt, glas, rubber en lood werken. Hun werkproces werd fotografisch en filmisch vastgelegd. Op deze manier was niet zozeer het kunstobject het uitgangspunt, maar de wijze waarop materialen in de ruimte van het atelier vorm kregen.⁶⁶

Het kunstenaarsatelier kreeg in de jaren zestig bovendien voor sommige kunstenaars een andere betekenis omdat er nieuwe kunstvormen ontstonden als *landart*, *conceptuele kunst*, *performance kunst*, *wordart*, *impossible art* en *arte povera*. Deze nieuwe kunstvormen ontstonden voornamelijk als een reactie op de tweede wereldoorlog, de veranderlijke kunstvormen bevestigden het idee van die tijd dat niets meer zeker was en alles plotseling kon veranderen. Onder invloed van deze heersende opvatting werden ook de kunstvormen en de omgeving waarin deze werden gecreëerd minder vaststaand en grijpbaar. Zo werd bij *landart* het buitenlandschap het werkterrein van kunstenaars. Kunstenaars als Robert Smithson, Richard Long en Christo ondernamen interventies in het landschap. Bij deze kunstvorm verloor het traditionele atelier haar bestaansrecht, het werk werd namelijk ter plekke in de buitenlucht uitgevoerd. Bij de conceptuele kunst werd het idee voor de kunstenaars belangrijker dan het werk zelf, hierdoor werd het voor veel van deze kunstenaars overbodig om over een eigen werkplek te beschikken. Omdat ideeën immers overal konden ontstaan was een specifieke plek als een atelier niet meer nodig.⁶⁷ Het belang van het idee bevestigde de conceptuele kunstenaar Sol LeWitt met de uitspraak in 1967 'Conceptual art is only good when the idea is good'.⁶⁸ Een andere conceptuele kunstenaar is Daniel Buren. In zijn werk vervangt Buren zijn atelier door de plaatsgebonden praktijk, hij maakt zijn werk op locatie. Met een foto van zijn bureau, dat

⁶³ Reijnders 2001 (zie noot 42), pp. 17-20.

⁶⁴ Leontine Coelwijn, 'Mapping the Studio', *Stedelijk Museum Bulletin* 23 (2006), nr. 2 (mei), p. 23.

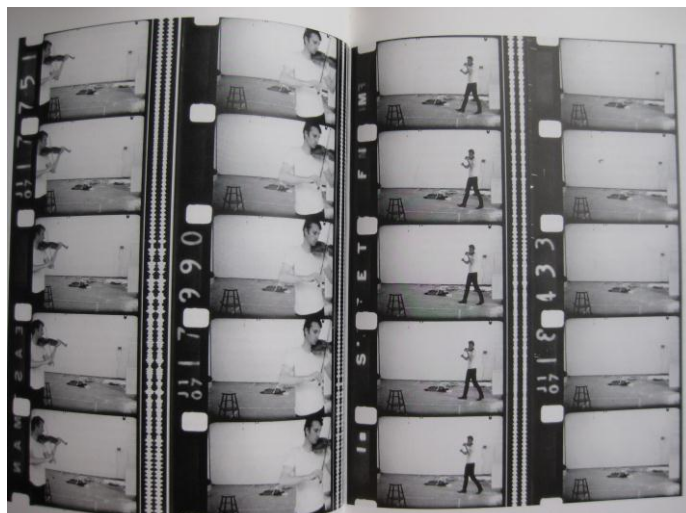
⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Reijnders 2001 (zie noot 42), pp. 17-20.

⁶⁷ Davidts 2006 (zie noot 4), pp. 26-29.

⁶⁸ Lynton 2006 (zie noot 57), p. 329.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE
BEELDENE KUNST



Afb. 18. Bruce Nauman *Playing a note on the violin while I walk around the studio*, 1967-68, 16mm zwart wit film met geluid, ca. 10 min, Leo Castelli Gallery New York.



Afb. 19. Pablo Picasso, *L'artiste dans l'atelier*, 1963, linoleumsnede, 63.9 x 53 cm, Museum of Modern Art, New York.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

er uitziet als een bureau dat tot elk willekeurig persoon zou kunnen behoren, toont Buren dat aan zijn bureau niets speciaals is. Het echte artistieke atelier zit in zijn hoofd, het atelier in de traditionele zin heeft hij niet meer nodig.⁶⁹ De nieuwe kunstvormen veroorzaakten dat enkele kunstenaars hun atelier niet meer als de vanzelfsprekende ruimte van artistieke activiteit beschouwden. Deze nieuwe kijk op het atelier is ook te zien in de manier waarop het atelier in bepaalde kunstwerken werd gepresenteerd. De kunstenaar Bruce Nauman nam in de jaren zestig afscheid van de schilderkunst en ging zich op nieuwe media richten. Hij begon met het maken van filmopnames in zijn atelier, een reeks films, de *studioseries* genaamd. Zijn atelier was in deze films ook daadwerkelijk het onderwerp. Één van de studioseriewerken is *Playing a note on the violin while I walk around the studio* uit 1967-68 (afb. 18). In dit werk loopt de kunstenaar rond in een leeg atelier en speelt gedurende tien minuten één noot op een viool. In een ander werk uit de serie stuitert hij een bal tien minuten lang op en neer. De films zijn kenmerkend door hun nietszeggendheid en herhaling. Nauman wilde met dit werk de betekenis van het atelier als dé plaats waar het creatieve proces van de kunstenaar plaatsvindt bevragen. Het mythische beeld van de scheppende kunstenaar haalt hij met zijn filmopnames onderuit.⁷⁰ Een bekende uitspraak van hem is dan ook: 'art is what an artist does, just sitting around in his studio'.⁷¹

Niet alle werken uit de jaren zestig die het atelier als onderwerp hadden bevroegen deze ruimte zo expliciet als Nauman deed. Andere kunstenaars namen het atelier ook als onderwerp zonder vraagtekens bij de ruimte te zetten. Op de linoleumsnede *L'artiste dans l'atelier* (1963) (afb. 19) van Picasso is een werkende schilder voorgesteld met een palet in zijn hand. Voor de kunstenaar staat een schildersdoek opgesteld, het is van de zijkant te zien met de nagels die het doek op het spieraam bevestigen. Dit werk van Picasso is geen reflectie op het atelier, maar toont een gevestigde benadering van het atelier als een vanzelfsprekende werkruimte.

Over de betekenis van het atelier zijn in de jaren zestig vele boeken en artikelen door zowel kunstenaars als kunsthistorici geschreven. In deze bronnen komt vaak de term 'poststudio' voor. Dit begrip slaat op het atelier dat zij in de jaren zestig als overbodig zagen. Omdat het idee als belangrijker wordt beschouwd dan de uitvoering van een werk, of omdat de kunstenaar de uitvoering van een werk aan derden overlaat, ontstond de opvatting bij enkele kunstenaars en kunsthistorici dat een kunstenaar geen eigen werkplek in de vorm van een atelier meer nodig heeft.⁷² Hieronder zullen verschillende benaderingen van het atelier en de poststudio-gedachte aan bod komen. Hierbij moet wel beseft worden dat de poststudio-gedachte slechts een perspectief op het atelier in die tijd

⁶⁹ Daniel Buren, 'The function of the studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 156-162.

⁷⁰ Reinders 2006 (zie noot 44), pp. 4-10.

⁷¹ Davidts 2006 (zie noot 1), pp. 10-11.

⁷² Davidts 2006 (zie noot 4), pp. 26-29.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

was. Vele kunstenaars bleven immers, ook in de jaren zestig, hun atelier als de meest vanzelfsprekende werkplek zien.⁷³

Kunsthistoricus Caroline Jones schrijft in haar boek *Machine in the Studio* (1996) dat het werkproces van de kunstenaar zich van een ambachtelijk werkproces naar een machinaal werkproces heeft ontwikkeld. Volgens haar werkten de abstract expressionisten ambachtelijk met traditionele materialen als olieverf en doek, terwijl de kunstenaars in de jaren zestig kunst op machinale wijze produceerden. Hiermee doelt zij op kunstenaars als Andy Warhol die in zijn *Factory* kunst aan de lopende band kunst liet maken, of Frank Stella die eerst zelf schilderde, maar in de jaren zestig vooral veel assistenten het werk liet uitvoeren dat hij had bedacht.⁷⁴ Door deze veranderende werkwijze veranderde volgens Jones ook de perceptie op het atelier en de kunstenaar in deze ruimte. In plaats van de eenzame, geniale kunstenaar in het atelier, het mythische beeld dat door de abstract expressionisten werd gevoed, was de hoofdactiviteit in het atelier in de jaren zestig machinale productie. Hierdoor ontstond er een breuk met het klassieke beeld van de kunstenaar, dat was ontstaan in de Romantiek en waarbij kunstwerken zoals *Coin d'atelier* (afb. 7) van Octave Tassaert dit beeld bevestigden. Hoewel het atelier volgens Jones een enorme paradigmawisseling heeft ondergaan, gelooft zij dat het romantische beeld van het atelier als creatieve werkplek voor de artistieke kunstenaar altijd zal blijven bestaan. De veranderende kijk op en functie van het atelier heeft volgens haar gezorgd voor een scheiding tussen het modernisme en het postmodernisme. Maar in de bredere context van de populaire cultuur heeft deze verschuiving veel minder invloed gehad op het beeld van het atelier. In de populaire cultuur, gelooft Jones, bestaat nog steeds het idee van het atelier als een mythische plaats omdat het romantische beeld van het atelier door de massamedia voortdurend wordt herhaald.⁷⁵

Ook de auteurs van *The dematerialization of art* (1969), kunsthistorici Lucy Lippard en John Chandler, verwijzen vanuit de situatie van de jaren zestig terug naar de betekenis die aan het atelier werd toegekend in de voorgaande periodes van de kunstgeschiedenis. Zij menen dat met de ontwikkeling van nieuwe kunstvormen in het algemeen, en de ontwikkeling van de conceptuele kunst in het bijzonder, het kunstobject in de jaren zestig minder belangrijk wordt. Als gevolg hiervan constateren zij dat het atelier een transformatie ondergaat. Het atelier wordt volgens hen weer een studieruimte zoals dit tijdens de Verlichting het geval was en is te zien op schilderijen als *De schilder in zijn atelier* (afb. 4) van Gerard Dou. Het atelier blijft bij deze benadering dus een essentiële plek die een startpunt vormt voor een kunstwerk, in deze ruimte kan de kunstenaar studeren en ideeën ontwikkelen. Het uiteindelijke uitvoeren van het werk hoeft volgens de schrijvers niet per se in deze ruimte plaats te vinden.⁷⁶ Zowel Caroline Jones als Lucy Lippard en John Chandler constateren dat de betekenis en de wijze waarop de

⁷³ Idem, p. 28.

⁷⁴ Jones 2003 (zie noot 59), pp. 66-72.

⁷⁵ Idem, p. 2.

⁷⁶ Wouter Davidts, 'Inventions of the studio', *De Witte Raaf* 21 (2006) nr. 119 (januari), pp. 31-32.

HOOFDSTUK 1. HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

kunstenaar met het atelier omgaat weliswaar verandert, verdwijnen zal het atelier volgens hen echter niet.

Kunsthistoricus en kunstenaar Svetlana Alpers meent daarentegen dat het atelier zijn functie als de werkplek van de kunstenaar in de jaren zestig heeft verloren door alle nieuwe kunstvormen en kunst die wordt gemaakt voor of in publieke ruimtes.⁷⁷ Kunstenaar Robert Smithson sluit aan bij deze gedachte in zijn essay 'A sedimentation of the mind: earth projects' (1968).⁷⁸ Hij meent dat het atelier niet meer de enige plek is voor vakmanschap en creativiteit, in de jaren zestig kan kunst volgens hem overal ontstaan. Smithson ziet het buitenlandschap als een nieuw medium en verwerpt hierbij de traditionele media als schilder- en beeldhouwkunst die traditiegetrouw in het atelier plaatsvinden. Als gevolg hiervan gaat het klassieke idee van het genie in het kunstenaarsatelier volgens hem ten onder.⁷⁹

Bovendien meent Buren dat het traditionele atelier passé is. Net als Nauman besluit hij midden jaren zestig de schilderkunst voorgoed vaarwel te zeggen. In plaats daarvan gaat hij *in situ* werken, want hij meent dat kunst plaatsgebonden is. Een werk krijgt volgens hem bepaalde waardes door de context waarin het werk is gemaakt. Als een werk de private context van het atelier inruilt voor de publieke ruimte, gelooft hij dat het de verworven betekenis en energie van het atelier verliest. De kunstenaar kan hier niets aan doen, want buiten de context van het atelier is hij de controle over het kunstwerk kwijt. Buren ziet een kunstwerk als een object dat beschermd moet worden, het geïsoleerde atelier is hiervoor de uitgelezen plek. Paradoxaal is echter dat het werk daardoor niet het atelier verlaten kan, omdat het in een andere context te kwetsbaar is.⁸⁰ Bij deze redenering kan ook worden gedacht aan het atelier van Brancusi dat de kunstenaar als geheel met zijn kunstwerken aan de Franse staat heeft geschonken, door de context van het atelier behouden de werken hun waarde. Omdat Brancusi een uitzondering vormt op de regel en in de meeste gevallen kunstwerken toch voor een plaats buiten het atelier bestemd zijn, is de kunstenaar volgens Buren gedwongen om het atelier te verlaten. De wijze waarop hij vanaf midden jaren zestig werkt, heeft de 'liquidatie' van het atelier als gevolg. Dit schrijft hij ook in het essay 'Fonction de l'atelier' (1971).⁸¹ Hij beweert dat het artistieke atelier waar het creatieve proces plaatsvindt in zijn hoofd zit: 'Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve'. Het artistieke atelier als een fysieke ruimte verklaart hij daarmee dood.⁸²

⁷⁷ Alpers 2010 (zie noot 9), p. 126.

⁷⁸ Davidts 2006 (zie noot 4), pp. 31-32.

⁷⁹ Robert Smithson, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' (1968), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 877-881.

⁸⁰ Buren 2010 (zie noot 84), pp. 158-159.

⁸¹ Idem, pp. 156-162.

⁸² Daniel Buren, 'Entretien avec Phyllis Rosenzweig (1988)', in: Daniel Buren en Jean-Marc Poinot (red.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990)*, Bordeaux 1991, p. 358.

1.7 AFSLUITING

In hoofdstuk twee zal onderzocht worden hoe het atelier, nadat Buren het atelier in zijn artikel heeft doodverklaard, in de hedendaagse kunst wordt weergegeven. De ateliervoorstelling in de kunst heeft gedurende de laatste eeuwen een behoorlijke ontwikkeling doorgemaakt, in verschillende periodes werd aan het atelier in de kunst een andere betekenis gegeven. Nadat in de Renaissance eerst Sint Lucas in de atelierscène werd geschilderd, werd vanaf het einde van de Renaissance de kunstenaar zelf het onderwerp in de ateliervoorstelling. In de Renaissance werd de kunstenaar weergegeven in het atelier dat de *bottega* werd genoemd, de werkplaats van de ambachtsman. In dergelijke atelierscènes werd getoond dat de kunstenaar in het atelier de vereiste technische vaardigheden beheersde. Met de periode van de Verlichting veranderde dit beeld, in plaats van het ambacht werd het intellect van de kunstenaar belangrijker. Het atelier werd in deze periode de *studiolo* genoemd: de studieplek van de kunstenaar. In de kunst werd de kunstenaar als een geleerde afgebeeld, het ambachtelijke atelier waar fysiek werk werd verzet werd vervangen door het atelier als een studieruimte waar de kunstenaar omgeven werd door boeken. Tijdens de Romantiek ontstond het idee dat de kunstenaar een genie was en dat hij een talent had dat was aangeboren, en niet aangeleerd. In de kunst van de Romantiek werd het atelier voorgesteld als een ruimte waar de kunstenaar zijn aangeboren talent kon benutten en zijn emoties kon uiten. De kunstenaar werd in het atelier als een genie gepresenteerd waarbij het atelier zowel als een plek voor creatieve productie, als een plaats voor geïsoleerde eenzaamheid werd voorgesteld. In de Romantiek ontstond daarbij de mythe van het atelier. Deze mythe bestaat uit het idee dat de kunstenaar als geniale, eenzame schepper zich wijdt aan het creatieproces van de kunst. Dit proces in het atelier is voor buitenstaanders ondoorgrondelijk. Alhoewel deze mythe slechts gebaseerd is op enkele kunstenaars die op deze manier in hun atelier te werk gingen, is deze mythe sinds de Romantiek blijven bestaan. In de negentiende eeuw hadden technische ontwikkelingen invloed op de betekenis van het atelier, door de fotografie was de schilder niet meer genoodzaakt om in de kunst een exacte kopie van het atelier te maken. En door de ontwikkeling van de verftube kon een kunstenaar in de buitenlucht een schilderij vervaardigen. Daarbij werd er in de ateliervoorstellingen van de negentiende eeuw voor het eerst teruggegrepen naar ateliervoorstellingen uit de kunstgeschiedenis: het atelier dat in de zeventiende-eeuwse kunst was voorgesteld werd in de negentiende eeuw een geliefd onderwerp. Dit atelier vierde de roem van de schilderkunst door sculpturen, schildersezels en schetsboeken in het atelier weer te geven. Als tegenreactie op deze ateliervoorstelling vol attributen werd in de twintigste-eeuwse kunst het atelier ontdaan van alle attributen afgebeeld en werd het in de kunst getoond als een eenvoudige werkruimte. Door de ontwikkeling van machinale productie in het begin van de twintigste eeuw verdween het ambachtelijke proces in het atelier naar de achtergrond. Vanaf de jaren vijftig veranderde dit, het idee ontstond dat de moderne abstract expressionistische schilders vol expressie en dynamiek

HOOFDSTUK 1.HISTORISCH OVERZICHT VAN HET ATELIER IN DE BEELDENDE KUNST

het doek in hun atelier te lijf gingen. Tien jaar later, in de jaren zestig, werd door de opkomst van nieuwe kunstvormen als landart, conceptual art en performance art het atelier door enkele kunstenaars en kunsthistorici niet meer als de vanzelfsprekende werkruimte van een kunstenaar gezien. Enkele kunstenaars gingen in hun kunst de betekenis van het atelier, en daardoor de mythe van het atelier, bevragen. Hoewel dit slechts een perspectief was in die tijd wordt deze periode in de literatuur over het atelier aangeduid als het poststudio-tijdperk. In het volgende hoofdstuk wordt onderzocht of deze gedachte in de hedendaagse kunst standhoudt, of dat er juist een tegenreactie op deze gedachte in de weergave van het atelier in de kunst te zien is.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

Het essay 'Fonction de l'atelier' (1971) van Daniel Buren geeft aan dat in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw door enkele kunstenaars en kunsthistorici vonden dat het traditionele kunstenaarsatelier geen bestaansrecht meer had. Hoewel het hier om een perspectief in die tijd gaat, wordt deze periode in de kunstwetenschap het poststudio-tijdperk genoemd.⁸³ In 2006 kijkt Buren in 'The studio revisited' terug op zijn essay uit 1971 en de poststudio-gedachte die het stuk kenmerkt. Hij schrijft dat in de eenentwintigste eeuw meer kunstenaars het atelier verlaten dan in de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw. Wel voegt hij hier aan toe dat ondanks de discussie het atelier voor vele kunstenaars nog steeds de plek is waar zij gewoontegetrouw werken.⁸⁴ Kenmerkend voor de kunstwerken die na 1971 het atelier weergeven is dat velen reflecteren op de betekenis van het atelier in de eigen tijd. In deze scriptie zal ik, aan de hand van de hedendaagse kunstwerken die ik heb gevonden in literatuur die over het atelier gaat en in collecties van vijf westerse musea, onderzoeken welke betekenissen de weergaves van het atelier in de kunst aan het kunstenaarsatelier geven. De acht kunstwerken die in dit hoofdstuk aan bod komen heb ik aan de hand van verschillende criteria geselecteerd.

Een eerste, vanzelfsprekend, criterium is dat een kunstwerk het atelier ook daadwerkelijk toont. Daardoor heb ik niet gekozen voor kunstwerken waarvan de titel refereert naar het atelier, maar waarbij het atelier zelf niet wordt voorgesteld. Zo toont Dick Higgins in *My studio* (1996) (afb. 20) met pijlen dat ten tijden van de globalisering zijn atelier overal ter wereld plaats kan vinden. Het werk *In the studio II* (2008) (afb. 21) van het kunstenaarsduo Peter Fischli en David Weiss bestaat uit een bak met replica's van voorwerpen uit het atelier. Deze werken zijn niet opgenomen in de selectie.

Een tweede criterium is dat een kunstwerk met het tonen van het atelier een uitspraak doet over de betekenis van het atelier. Hierbij kan zowel het eigen atelier van een kunstenaar worden voorgesteld, als het atelier van een ander. Met *Atelier met gebogen horizon* (1992) (afb. 22) van J.C.J. van der Heyden wordt de schilderkunst onderzocht, maar het atelier op de foto toont geen uitspraak over de betekenis van het atelier. Ook Tim Braden toont met *Studio* (afb.23) uit 2010 geen kritische reflectie op het atelier, het atelier is een onderwerp voor een decoratief schilderij. Omdat beide werken geen reflectie tonen op de betekenis van het atelier worden ze in dit onderzoek niet besproken.

Een derde criterium is dat het kunstwerk een atelier voorstelt waarin een kunstenaar aanwezig is. Meerdere kunstenaars hebben een leeg atelier als onderwerp in

⁸³ Wouter Davidts en Kim Paice, *The fall of the studio. Artists at work*, Amsterdam 2009, p. 3.

⁸⁴ Daniel Buren, 'The studio revisited', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, p. 163.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST



Afb. 20. Dick Higgins, *My studio*, 1966, lithografie, 21.6 x 27.9 cm, Northwestern University Library, Evanston, Mc Cormick Library of Special collections.



Afb. 22. J.C.J. van der Heyden, *Atelier met gebogen horizon*, 1992, cibachrome, 40 x 40 cm, Centraal Museum Utrecht.



Afb. 21. Peter Fischli en David Weiss, *In the studio II*, 2008, Polyurethaan- en acrylverf, 23 x 90 x 75 cm, Matthew Marks Gallery, New York.



Afb. 23. Tim Braden, *Studio*, 2010, acrylverf op doek, 164 x 200 cm, Galerie Juliette Jongma.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST



Afb. 24. Roy Lichtenstein, *Artist`s Studio 'The Dance'*, 1974, Olieverf en synthetische polymeerverf op doek, 244.3 x 325.5 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Afb. 25. Bruce Nauman, *Mapping the Studio*, 2001, video still, gemeenschappelijk bezit Tate Modern, Londen, The Pompidou Centre, Parijs en Kunstmuseum, Basel.



Afb. 26. Bik van der Pol, *Kitchen Piece*, 1995, exacte kopie van keuken van Jos van der Pol, afmetingen niet teruggevonden, bewaarplaats niet teruggevonden.

hun kunstwerk. Zo toont Roy Lichtenstein met het schilderij *Artist's Studio 'The Dance'* (1974) (afb. 24) een leeg atelier met schildersattributen. De titel en de muurschildering op de achterwand van het atelier zijn een verwijzing naar de moderne meester Henri Matisse. Bruce Nauman maakte voor de video *Mapping the Studio* (2001) (afb. 25) nachtelijke opnames in zijn atelier, wanneer hij zelf afwezig was. Hij laat hiermee zien dat het atelier ook zonder de kunstenaar deel kan uitmaken van een kunstwerk. Met *Kitchen Piece* (afb. 26) uit 1995 toont het kunstenaarsduo Bik van der Pol dat de keuken voor hun de functie van het atelier heeft overgenomen. Zij hebben geen atelier meer nodig, maar werken aan de keukentafel aan hun gezamenlijke kunstprojecten. Omdat deze voorbeelden niet laten zien hoe de werkende kunstenaar zich verhoudt tot het atelier worden ze niet in deze scriptie behandeld, omdat hier wordt onderzocht hoe een kunstwerk de verhouding tussen kunstenaar en atelier toont en wat dit bijdraagt aan de betekenissen die aan het atelier worden gegeven.

Het laatste criterium is dat bij de selectie van de kunstwerken geprobeerd is om meerdere kunstdisciplines binnen de beeldende kunst aan bod te laten komen. De uiteindelijke selectie van acht kunstwerken bevat installatie-, video-, foto-, performance- en schilderkunst. Het is opmerkelijk dat al deze werken zijn vervaardigd door westerse kunstenaars. Tevens is het opvallend dat van de werken die besproken zullen worden slechts één kunstwerk is gemaakt door een vrouwelijke kunstenaar. Een verklaring voor deze constatering kan zijn dat westerse literatuur en musea minder aandacht besteden aan niet-westerse en vrouwelijke kunstenaars betreft dit onderwerp. Ook kan het zijn dat het atelier in niet-westerse kunst en kunst van vrouwelijke kunstenaars minder voorkomend is.

In dit hoofdstuk zullen de acht geselecteerde kunstwerken in chronologische volgorde worden beschreven. Na een korte visuele analyse zal dieper worden ingegaan op de betekenissen die het kunstwerk aan het atelier geeft aan de hand van kunsthistorische bronnen of uitspraken van de betreffende kunstenaar. Het kunstwerk zelf blijft hierbij het uitgangspunt, want om met de woorden van kunstenaar David Hockney te spreken: 'It is very good advice to believe what an artist does, rather than what he says about his work.'⁸⁵

2.1. JÖRG IMMENDORFF, *ICH WOLLTE KÜNSTLER WERDEN: ICH TRÄUMTE DAVON... (1972)*

De kunstenaar op het doek *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* (1972) (afb. 27) van de Duitse kunstenaar Jörg Immendorff (1945-2007) is netjes gekleed. Hij bevindt zich in een sober ingericht atelier dat door de houten balken en het kleine, schuine venster lijkt op een zolderkamer. De scène wordt beschenen door het maanlicht van buiten en het licht van de kaars binnen. De vlam van de kaars is hoog en wordt geaccentueerd door de

⁸⁵ David Hockney, 'Introduction', in: David Hockney en Nikos Stangos (red.), *Pictures by David Hockney*, London 1979, p. 7.



Afb. 27. Jörg Immendorff, *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...*, olieverf op doek, 92 x 75 cm, Galerie Michael Werner, Keulen en New York.

halfcirkelvormige, witte lijnen die er omheen zijn geschilderd. Een brandende kaars staat in de beeldende kunst dikwijls symbool voor het licht van het geloof.⁸⁶ In dit geval lijkt het echter plausibeler dat de kaars symbool staat voor het brandende verlangen van de kunstenaar. De tekst in het kader rond de voorstelling benadrukt dit: 'Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon, in der Zeitung zu stehen, von vielen Ausstellungen, und natürlich wollte ich etwas "Neues" in der kunst machen. Mein Leitfaden war der Egoismus.' Opvallend is dat de tekst in de verleden tijd is geschreven. Waarschijnlijk kijkt Immendorff met dit schilderij terug op zijn leven. De kunstenaar droomde er vroeger van om kunstenaar te zijn, de tekst wordt geïllustreerd door een droomwolk waarin een krant en een tentoonstellingszaal met schilderijen te zien is. Het schildersdoek dat voor de kunstenaar tegen de wand staat geleund is onbeschilderd, de afstand die de kunstenaar tot dit doek heeft is groot. De lichaamshouding van de kunstenaar is daarbij passief, het lijkt zelfs of de kunstenaar angstig is voor het witte doek, wellicht zijn zijn dromen veiliger dan de werkelijkheid in zijn atelier. Het schilderij past in de romantische traditie doordat het zowel het verlangen als het lijden van de kunstenaar voorstelt. De voorstelling is vergelijkbaar met bijvoorbeeld *Coin d`atelier* (afb. 7) van Octave Tassaert. Daarbij sluit dit werk van Immendorff aan bij de interesse die men in de Romantiek had voor de droom die werd gezien als een medium waarin een echtere en waardevollere wereld dan de alledaagse werd onthuld. De figuur op het schilderij hoopt waarschijnlijk dat zijn droom voor hem ook zo uitpakt. Tevens werd de droom als een model gezien van het creatieve proces, een kunstenaar kan zijn droom als inspiratiebron gebruiken voor zijn kunst.⁸⁷ Deze interpretatie gaat in het werk van Immendorff niet op, de droom lijkt een inspiratie voor zijn leven, maar niet voor zijn werk.

In een interview met kunstjournalist Michael Stoeber vertelt Jörg Immendorff dat kunst voor hem een middel is om zijn standpunt duidelijk te maken.⁸⁸ Kunstcurator en -criticus Miriam Seidel geeft aan dat de schilderijen van Immendorff niet alleen duidelijk protestboodschappen bevatten, maar ook persoonlijke verhalen.⁸⁹ Volgens Immendorff moet een schilderij alleen worden beoordeeld op inhoud en zeggingskracht. Zijn schilderijen worden vaak realistisch genoemd, maar hij vindt zelf dat zijn werk buiten het bereik moet blijven van stijl- en smaakoordelen. De kunstenaar wil in zijn kunst zoeken naar een waarheid en niet op een realistische manier uiterlijke vormen kopiëren.⁹⁰ Ieder schilderij van de kunstenaar ziet kunsthistoricus Karel Schampers als een uitspraak over de vragen en twijfels die een kunstenaar over het eigen kunstenaarschap kan hebben.⁹¹

⁸⁶ James Hall, *Hall`s iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 2006, p. 176.

⁸⁷ Jos ten Berge, *Drugs in de kunst. Van opium tot LSD 1798-1968*, Amsterdam 2004, pp. 1-5.

⁸⁸ Michael Stoeber, 'Selbstbildnis mit Phrygischer Mütze: Jörg Immendorff im Gespräch mit Michael Stoeber', in: *Jörg Immendorff: Bilder und Zeichnungen*, tent. cat. Hannover (Kestner Gesellschaft), 2000, pp. 25-32.

⁸⁹ Miriam Seidel, 'Jörg Immendorff at Goldie Paley Gallery, Moore College of Art & Design', *Art in America* 93 (2005), nr. 1 (januari), p. 131.

⁹⁰ Karel Schampers, 'Wat hij nalaat, is een beeld van zichzelf', in: Rudi Fuchs, Adrienne van Dorpen, *Immendorff*, uitgave bij tent. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1992, p. 13.

⁹¹ Idem, p. 14.

Ook kunsthistorica Pamela Kort ziet vele betekenissen in de schilderijen van Immendorff. De kaars op dit schilderij interpreteert zij als een symbool voor het smeltende artistieke talent, deze betekenis werd ook in zestiende-eeuwse vanitas-stillevens aan de kaars gegeven. Kort denkt dat Immendorff met de kaars wil aantonen dat zijn leven eindig is, en dat hij wellicht de druk voelt om zijn dromen in dat eindige leven waar te maken. Kort meent dat het licht door het kleine venster afkomstig is van de zon, ze gelooft dat de kunstenaar door de zon af te beelden zijn gelijkenis met Christus wil tonen als de persoon die rechtvaardigheid en licht in de wereld brengt.⁹² Aangezien Immendorff met zijn kunst een boodschap over wilde brengen zou deze vergelijking met Christus kunnen kloppen. De gloeiende bol aan de hemel lijkt echter meer op de maan dan op de zon, enkel de wolken rond de maan zijn verlicht, de rest van de lucht is in een donkere blauwe kleur geschilderd en ook het atelier van de kunstenaar is door het ontbreken van daglicht erg donker. Ook meent Kort dat de geïsoleerde kunstenaar in zijn atelier een referentie is aan de transformatie die Immendorff begin jaren zeventig als kunstenaar door maakte. Van een feestende kunstenaar werd hij een kunstenaar die zich meer ging richten op de schilderkunst, daardoor ging hij vaker alleen in zijn atelier werken.⁹³

Immendorff legt aan kunsthistoricus, -curator, -criticus en -schilder Robert Storr uit dat hij als kind al wist dat hij een kunstenaar wilde worden. Hij vertelt dat dit verlangen ontstond omdat hij merkte dat hij talent had voor tekenen en schilderen. In 1961 werd dit talent bevestigd met de eerste tentoonstelling van zijn werk.⁹⁴ Terugkijkend op het begin van zijn carrière vertelt Immendorff in 2005 aan journalist Stoeber dat hij destijds oppervlakkiger en onzekerder was dan ten tijde van het interview. Hij hield als jonge kunstenaar van de existentialisten, droeg zwarte koltruien, rookte Gauloise sigaretten en dronk rode wijn tot hij er misselijk van werd. Hij beantwoordde aan het stereotype beeld van de existentialistische kunstenaar.⁹⁵ *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* verwijst naar de romantische mythe van het atelier waarbij een eenzame, geniale kunstenaar in zijn atelier werkt. Het is aannemelijk dat Immendorff met dit schilderij refereert aan de houding die hij als jonge kunstenaar had, anno 1972 toont hij zijn kritische blik op deze houding. Het is opvallend dat de kunstenaar in het atelier vooral droomt van beroemd worden in de media en met tentoonstellingen, maar dat het talent waarvan Immendorff meent dat hij zich al van jongs af aan bewust was in dit schilderij niet naar voren komt. Want op het schilderij is niet een talentvolle kunstenaar te zien die druk aan het werk is, maar een kunstenaar die alleen maar droomt. Daarbij is op dit doek een belangrijke rol weggelegd voor de ruimte van het atelier. Deze ruimte wordt als een mythische ruimte gepresenteerd waar de kunstenaar zich wijdt aan het creatieproces van de kunst, maar ook als een plek waar de kunstenaar de vrijheid heeft om te dromen.

⁹² Pamela Kort, 'Affinities or Negations? Jörg Immendorff's realism', in: Rudi Fuchs, Adrienne van Dorpen, *Immendorff*, uitgave bij tent. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1992, pp. 59-64.

⁹³ Idem, pp. 62-65.

⁹⁴ Robert Storr, 'Of politics and painting: Robert Storr interviews Jörg Immendorff', *Art in America* 93 (2005), nr. 6 (juni/juli), pp. 134-139.

⁹⁵ Stoeber 2000 (zie noot 88), pp. 25-32.

2.2 PETER VAN POPPEL, *GROOT ATELIER* (1974-1981)

Op *Groot atelier* (1974-1981) (afb. 28) van de Nederlandse kunstenaar Peter van Poppel (1945) is enorm veel te zien. De kunstenaar heeft een zelfportret gemaakt waarin hij zich in zijn atelier omringt door allerlei objecten. Zo liggen er schildersattributen als penselen, een potlood, een gummetje en wc-papier voor hem op de werktafel. Achter hem ligt op een theedoek een schildersstok die de hand van de schilder ondersteuning biedt als hij schildert. Verder is de achterwand van het atelier behangen met schilderijen van de kunstenaar. Deze worden geaccentueerd door het licht dat op de werken valt, de kunstenaar zelf blijft echter in de schaduw. Het lijkt alsof de kunstenaar met deze muur trots zijn oeuvre wil tonen.

Dit vermoeden blijkt te kloppen, want in het boek *Groot atelier* legt Van Poppel uit wat er allemaal op dit schilderij te zien is en hoe hij in zijn schilderijen verwijst naar zijn voorgangers in de kunst.⁹⁶ In zijn beschrijving ontbreekt het kleine ronde lijstje dat rechts boven de tafel hangt, dit blijkt een spiegeltje te zijn waarin de attributen op het tafeltje ervoor zijn weerspiegelt. Het schilderijtje linksboven stelt een rug voor, in hoofdletters is er 'RUG' op de blote huid gezet. Van Poppel legt in zijn boek uit dat hij hiervoor werd geïnspireerd door een schilderij van Jean Antoine Watteau waarop het grootste gedeelte van het vlak werd ingenomen door een rug. Hij vond het een uitdaging om een portret te schilderen zonder gezicht en zelfs zonder nek, daarom heeft hij aan het portret een witte hoed toegevoegd.⁹⁷ Rechts hiervan hangt een lijstje met een voorstelling van een ei dat verwijst naar een ets die hij van zijn collega Charles Donker heeft gekregen. Van Poppel vertelt dat hij door Donker gestimuleerd werd om etsen te gaan maken, terwijl de etser op zijn beurt besloot om zijn schilderspenselen te gaan gebruiken.⁹⁸ Het geschilderde vogeltje rechts verwijst naar *Het puttertje* (1654) van Carel Fabritius.⁹⁹ De signatuur van deze kunstenaar heeft Van Poppel hier op de wand geschilderd: 'C Fabritius 1654'. In het boek *Groot atelier* uit Van Poppel zijn waardering voor Fabritius weergave van het licht, een talent waar Vermeer ook van onder de indruk was. Het schilderij van de vrouw op het paard refereert aan een vriendin, legt Van Poppel uit, omdat zij van een paard is gevallen.¹⁰⁰ Daarnaast heeft Van Poppel zijn eigen tuin geschilderd, op de achtergrond is zijn huis te zien waar hij samen met zijn vrouw woont. Haar benen zijn op de voorgrond te zien. Voor het vierkante schilderijtje dat naast het spiegeltje hangt was de Amerikaanse schilder en fotograaf Thomas Eakins de inspiratiebron. Van Poppel vertelt dat hij de realistische wijze waarop deze kunstenaar water in zijn werk weergeeft bewondert. Van Poppel heeft geprobeerd het water op dezelfde manier weer te geven.¹⁰¹ In het water heeft hij ook een rennende dame geschilderd. Terwijl Eakins in zijn werk figuren zo sierlijk mogelijk wilde weergeven, probeert Van Poppel hier het vrouwelijke lichaam

⁹⁶ Peter van Poppel, *Groot atelier*, Amsterdam 1982.

⁹⁷ Idem, p. 53.

⁹⁸ Idem, p. 42.

⁹⁹ Idem, p. 22.

¹⁰⁰ Idem, p. 37.

¹⁰¹ Idem, p. 17.



Afb. 28. Peter van Poppel, *Groot atelier*, 1974-1981, olieverf op paneel, 52 x 49 cm, Galerie Lieve Hemel, Amsterdam.



Afb. 29. Johannes Vermeer, *Meisje met de rode hoed*, 1665-1666, olieverf op paneel, 23.2 x 18.1 cm, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon.

waarheidsgetrouw te tonen. De armen van de vrouw zwabberen tijdens het rennen langs haar lichaam en haar achterwerk lijkt mee te deinen met de stappen die zij in het water zet. Op het grote doek op de voorgrond, legt de kunstenaar uit, probeerde hij een portret te maken van een oude vriendin. Maar al schilderend kwam hij er achter dat hij zichzelf aan het schilderen was, hij had zich met haar vereenzelvigd.¹⁰² De gelijkens tussen het portret en de man voor het doek is inderdaad te zien. De rode baret op het hoofd van de kunstenaar verwijst naar *Meisje met de rode hoed* (1665-1666) (afb. 29) van Johannes Vermeer.¹⁰³ In het klein is dit portretje ook in het boekje voor de kunstenaar op tafel afgebeeld. Opvallend is het roodwitte vignette op de rechterbovenarm van de schilder, het is het stadswapen van zijn woonplaats Utrecht.

Na een bezoek aan Van Poppel in zijn huis en atelier in Utrecht schrijft beeldend kunstenaar en kunstjournalist Thea Figee dat Van Poppel 'de trappen van zijn mooie statige huis beklimt tot het allerkleinste, armoedigste zolderkamertje'.¹⁰⁴ In dit kamertje heeft de kunstenaar zijn atelier waar hij dagelijks schildert. Van Poppel ziet het atelier als een veilige plek waar hij alles bij de hand heeft en door niemand gestoord wordt. Op het doek *Groot atelier* stelt hij zijn atelier gelijk aan zijn oeuvre. Deze manier is vergelijkbaar met de weergave van het atelier in het werk *L'atelier de Bazille* (1870) (afb. 13). Het atelier hangt vol met ingelijste schilderijen en is zo een op het schilderij een presentatieruimte voor het oeuvre van de kunstenaar.

2.3 DAVID HOCKNEY, *SELF-PORTRAIT WITH BLUE GUITAR* (1977)

De Britse David Hockney (1937) heeft met *Self-portrait with blue guitar* (1977) (afb. 30) een zelfportret geschilderd waarbij hij in zijn atelier aan een werktafel zit. Met één vloeiende lijn zet hij met potlood een blauwe gitaar op het papier. De vijf pigmentpotjes die voor hem staan in verschillende kleuren zijn nog onaangeroerd. Alles duidt op een reguliere atelierscène, maar de rest van het schouwspel ontkracht dit. Het meubilair is vanuit wisselend perspectief geschilderd. De tafel is van bovenaf geschilderd, terwijl de stoel op de voorgrond van onderaf wordt gezien. In de ruimte zweven objecten waarvan de herkomst niet te herleiden is. Het gordijn aan de rechterzijde van het doek doet denken aan het gordijn dat de schilder Vermeer in de zeventiende eeuw gebruikte om een afstand te scheppen tussen de beschouwer en de besloten atelierscène in het schilderij *De schilderkunst* (afb. 5). Links heeft Hockney een sculptuur vanuit verschillende perspectieven geschilderd, hierdoor lijkt het op het werk van Picasso die bekend staat om deze wijze van weergave.

De vrouwenkop is niet de enige verwijzing van Hockney naar Picasso. Ook andere objecten als de stoel, de tafel, het gordijn en de houten trap stelt Hockney vanuit diverse

¹⁰² Idem, p. 11-12.

¹⁰³ Idem, p. 9.

¹⁰⁴ Thea Figee, 'Van Poppel luistert naar zijn werk - Utrechtse realist houdt rekening met wat zijn doeken zeggen', *Amersfoortse Courant* 27 maart 2007.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST



Afb. 30. David Hockney, *Self-portrait with blue guitar*, 1977, olieverf op doek, 152.4 x 182.9 cm, Museum moderner kunst Stiftung Ludwig, Wenen, Ludwig Collection, Aachen.



Afb. 31. David Hockney, *What is this Picasso*, 1976/77, ets en auquatint, 45.7 x 52 cm, David Hockney.

gezichtspunten voor.¹⁰⁵ Ook raakte de kunstenaar gefascineerd door het gedicht *The man with the blue guitar* (1936) van Wallace Stevens, dat gebaseerd is op het schilderij *The old guitarist* (1903) van Picasso.¹⁰⁶ In het gedicht wordt de blauwe gitaar voorgesteld als een symbool voor de scheppende verbeeldingskracht van de kunstenaar. Volgens Stevens en Picasso moet een kunstenaar pogen om de eigen verbeelding weer te geven en niet de realiteit.¹⁰⁷ Over deze ideeën zegt Hockney: 'it seems to express something I feel about my own work.'¹⁰⁸

Geïnspireerd door de ideeën van Stevens en Picasso maakte Hockney in 1977 twintig etsen. Deze etsen hebben de relatie tussen realiteit en verbeelding als onderwerp. De etsen droeg hij op aan Picasso en ze werden gebundeld in het boek *The blue guitar, etchings by David Hockney who was inspired by Wallace Stevens who was inspired by Pablo Picasso* (1977).¹⁰⁹ Dit schilderij refereert in verschillende onderdelen aan enkele van deze etsen. De objecten die in de lucht zweven, interpreteert kunsthistoricus Marco Livingstone als de materialisatie van gedachtes in het hoofd van de werkende kunstenaar.¹¹⁰ Een object dat bijvoorbeeld in de etsen terugkomt, is de vrouwenkop die is geïnspireerd op het werk van Picasso. In de ets *What is this picasso* (1977) (afb. 31) is ook hetzelfde blauwe gordijn als in het schilderij te zien. De kleuren inkt van de potjes op tafel zijn tevens de kleuren die Hockney voor zijn etsen gebruikte. De gitaar, die ook in de titel wordt genoemd, is de duidelijkste verwijzing naar het werk van Picasso, het gedicht van Stevens en de etsen van Hockney. De gitaar staat in het werk symbool voor de meest unieke en belangrijke eigenschap van een kunstenaar volgens Hockney: de verbeeldingskracht.¹¹¹ De wijze waarop Hockney het atelier als een ruimte toont die een metafoor is voor wat er zich afspeelt in het hoofd van de kunstenaar is vergelijkbaar met de wijze waarop Courbet dit doet in zijn schilderij *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* (1854-1855) (afb. 8). Net als de zwevende objecten van Hockney, toonde Courbet zijn vrienden en collega's in zijn atelier die in de werkelijkheid zich daar niet bevonden, maar wel in het hoofd van de kunstenaar aanwezig waren.

Naast het weergeven van de eigen verbeelding raakte Hockney geïnspireerd door de diverse stijlen en technieken uit het oeuvre van Picasso.¹¹² Hierdoor kreeg Hockney het idee dat hij ook verschillende stijlen en technieken in zijn werk kon gebruiken zonder zijn integriteit als kunstenaar zou verliezen. Het combineren van technieken beschouwde

¹⁰⁵ David Hockney, *That's the way I see it*, Londen 1993, p. 31.

¹⁰⁶ David Hockney, 'Introduction', in: David Hockney en Nikos Stangos (red.), *Pictures by David Hockney*, Londen 1979, p. 10.

¹⁰⁷ Gert Schiff, 'A Moving focus: Hockney's dialogue with Picasso', in: Maurice Tuchman en Stephanie Barron, *David Hockney. A retrospective*, uitgave bij tent. Los Angeles (County Museum of Art) 1988, p. 430.

¹⁰⁸ Manfred Sellink, *David Hockney: grafiek/prints*, tent.cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1992, p. 101.

¹⁰⁹ Idem, p. 103.

¹¹⁰ Marco Livingstone, *David Hockney*, Londen 1996, pp. 188-190.

¹¹¹ David Hockney, *David Hockney travels with pen, pencil and ink*, Londen 1978, p. 9.

¹¹² Sellink 1992 (zie noot 108), p. 103.



Afb. 32. David Hockney, *Model with unfinished self-portrait*, 1977, olieverf op doek, 152.4 x 152.4 cm, Werner Boeninger.

Hockney vervolgens als een wezenlijk kenmerk van zijn kunst.¹¹³ In het boek *That's the way I see it* (1993) legt hij uit dat het voor hem belangrijker is hoe hij iets in zijn kunstwerken weergeeft dan wat hij weergeeft. Hockney meent daarbij dat de verbeelding de kracht heeft om de perceptie van dingen te transformeren, hoe een kunstenaar vanuit zijn verbeelding iets weergeeft heeft volgens hem invloed op wat men uiteindelijk als beschouwer ziet.¹¹⁴ Dit principe komt in de kunstwerken van Hockney terug doordat hij zich verschillende technieken en stijlen eigen maakt. Zo zijn in dit schilderij invloeden te zien van bijvoorbeeld de kunstenaar William Turnbull, het figuur op het blauwe kleedje lijkt op een sculptuur van deze kunstenaar. Het gestreepte kleed onder de tafel doet denken aan een colorfield painting van Kenneth Noland en de tafel is in pointillistische stijl geschilderd.¹¹⁵

Self-portrait with blue guitar bevat daarnaast verwijzingen naar ander werk van Hockney. De kunstenaar bewaart zijn eigen werk ter inspiratie in zijn atelier. Na de vervaardiging van een werk kan Hockney pas zien dat hij geïnspireerd is geweest door een vroeger werk van zichzelf.¹¹⁶ Zo maakte Hockney al eerder een schilderij waarop hij een man weergeeft die is omgeven door zijn verbeelding.¹¹⁷ Het werk *Model with unfinished selfportrait* (1977) (afb. 32) maakte Hockney in hetzelfde jaar als *Self-portrait with blue guitar*. Op het schilderij is een atelierruimte te zien, een model ligt op de sofa. Achter het model prijkt *Self-portrait with blue guitar* onafgemaakt op een ezel. Het gordijn geeft op het doek een scheiding aan tussen het model in het atelier en de kunstenaar op het onvervaardigde doek. Kunsthistoricus Manfred Sellink meent dat het gordijn een traditioneel illusionistisch schildersmotief is dat suggereert dat we naar een geësceneerde werkelijkheid kijken.¹¹⁸

Voor Hockney is het atelier een belangrijke werkplek. Hij bewaart er zijn werk dat weer een inspiratie vormt voor nieuwe projecten. De inspiratiebronnen als zijn eigen werk en de kunst van anderen komen op dit schilderij dan ook duidelijk naar voren. Hockney poogt niet de realiteit van het atelier weer te geven, wel wil hij met dit werk zijn perceptie op de realiteit van het atelier tonen. Door alle verwijzingen heeft hij zijn verbeelding in het atelier en zijn creatieve werkproces op het doek vastgelegd.

2.4 IAN WALLACE, *AT WORK* (1983)

At work (1983) (afb. 33) is een foto van een performance van de Canadese kunstenaar Ian Wallace (1943) in de Or Gallery in Vancouver, Canada. In zijn performance gebruikte de kunstenaar de galerie als zijn eigen atelier. Op de foto zit Wallace aan een eenvoudige tafel die bestaat uit twee schragen waar een dun tafelblad op rust dat is bezaaid met papieren. Deze ateliersituatie beantwoordt niet aan de mythe van de eenzame, geniale

¹¹³ Idem, p. 104.

¹¹⁴ Hockney 1993 (zie noot 105), p. 31 en 128-130.

¹¹⁵ Hockney 1978 (zie noot 111), p. 9.

¹¹⁶ Hockney 1993 (zie noot 105), pp. 128-130.

¹¹⁷ Livingstone 1996 (zie noot 110), pp. 188-190.

¹¹⁸ Sellink 1992 (zie noot 108), p. 103.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

Afb. 33. Ian Wallace, *At work*, 1983, zwart wit foto, 105.4 x 152.4 cm, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.



Afb. 33. Ian Wallace, *At work*, 1983, zwart wit foto, 105.4 x 152.4 cm, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.



kunstenaar die in zijn atelier fysiek druk is met het vervaardigen van een kunstwerk. Wallace leest daarentegen in een boek en maakt daarbij soms een kleine notitie. Niets in de opstelling wijst op het creatieve proces van de kunstenaar, aan de tafel had net zo goed een architect of een ambtenaar kunnen zitten.

Het atelier is een thema dat in het werk van Ian Wallace sinds eind jaren zestig regelmatig voorkomt. Wallace onderzoekt in deze werken de rol van de kunstenaar en de functie van het kunstenaarsatelier. Zo is *Untitled (In the Studio)* (afb. 34) uit 1970 een foto van het atelier van Wallace. In het midden van de ruimte staat een stoel met daarop een foto en een tas, aan de wand hangen pagina's uit een tijdschrift en een ongebruikte bezem staat in de hoek van het atelier. De koffer en de foto van een treinperron met stationsklok op de stoel van de kunstenaar lijken er op te wijzen dat de kunstenaar op reis is, want hij is niet in het atelier aanwezig. In *At Work* echter, speelt de kunstenaar juist de hoofdrol. Het atelier is voor hem de plek waar hij kan lezen, dagdromen en nadenken over kunst.¹¹⁹ Door zich als een studerende kunstenaar te presenteren doet de foto van Ian Wallace denken aan de atelierscènes in schilderijen van de zeventiende eeuw. Kunstwerken als *De schilder in zijn atelier* (afb. 4) van Gerard Dou toonden in de Verlichting de geleerde kunstenaar die in het atelier omringd wordt door studieboeken. Ongetwijfeld is Ian Wallace zich bewust van deze referentie, want hij heeft aan de University of British Columbia in Vancouver kunstgeschiedenis gestudeerd, en op dezelfde universiteit bijna twintig jaar lang kunstgeschiedenis en -theorie gedoceerd.¹²⁰

Het boek dat Ian Wallace leest is *Over het begrip ironie* (1841) van de theoloog en filosoof Søren Aabye Kierkegaard. De titel van Kierkegaards werk slaat, volgens kunstjournalist Janneke Wesseling, op de ironie van de performance van Wallace.¹²¹ Het publiek is naar de galerie gekomen om de kunstenaar in zijn mythische atelier aan het werk te zien. In de galerie zien de beschouwers echter alleen maar een kunstenaar nadenken, lezen en aantekeningen maken. De mythe van het atelier lijkt met de performance ontmanteld, in plaats van een creatieve kunstenaar treffen de bezoekers een lezend iemand aan een tafel aan, niets wijst erop dat hier een kunstenaar aan het werk is. Aan de andere kant blijft de mythe juist in stand, want door de afstand tussen de bezoeker en de kunstenaar en het feit dat er in het atelier niets opzienbarends gebeurt blijft het werkproces van de kunstenaar ondoorgrondelijk, net als de mythe van het atelier. Het werk van Kierkegaard is een inhoudelijke kritiek op het subjectieve denken in de Romantiek, de tijd waarin hij leefde. De filosoof gelooft dat de romantische mens te zelfgenoegzaam is en daarom het idee heeft dat zij haar eigen werkelijkheid kan scheppen. Dit duidt volgens hem op een miskennis van de eigen eindigheid. Kierkegaard meent: 'dat de werkelijkheid niet de uitwendige handeling is, maar een innerlijkheid waarin het individu de mogelijkheid opheft en zich identificeert met de gedachte om er in

¹¹⁹ Janneke Wesseling, 'Denken over begrippen als "afbeelding" en "kunst" ', *NRC Handelsblad* 9 december 2008.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem.

te bestaan. Dat is handeling.¹²² Deze gedachte komt in *At Work* terug. Door met de verwachtingen van de bezoekers te spelen wordt getoond dat het atelier gezien wordt als de plek waar de kunstenaar fysiek en dynamisch bezig is aan het creatieproces van een kunstwerk. Maar in het kunstwerk wordt vervolgens de werkelijkheid in het atelier getoond door de kunstenaar lezend aan een tafel te presenteren. De werkelijkheid in het atelier van Wallace bestaat niet uit een uiterlijke, maar een innerlijke handeling.

2.5 PAUL MCCARTHY, *PAINTER* (1995)

De video *Painter* (afb. 35) uit 1995 van de Amerikaanse kunstenaar Paul McCarthy (1945) begint als een 'kunstenaar' een kunstmatig atelier binnenkomt met een enorme kwast onder zijn arm. Het atelier staat vol met enorme doeken en grote verftubes liggen op de grond. Doordat het atelier een duidelijke constructie met muren van dun spaanplaat is, lijkt de ruimte op een decor dat voor een filmopname wordt gebruikt. Vijftig minuten lang is de kijker getuige van het werkproces van een kunstenaar. De kunstenaar ziet er clownesk uit met een enorme neus, flaporen en een blonde pruik. In het begin van de video richt de kunstenaar zich tot de kijker als hij uitlegt hoe hij denkt dat een schilder precies te werk gaat in het atelier, belangrijk is volgens hem dat een kunstenaar zijn emoties begrijpt en deze vertaalt naar het doek. Na deze uitleg verloopt het werkproces echter moeizaam. Er ontstaat een parodie op het scheppingsproces van de kunstenaar in het atelier. De kunstenaar spreekt zichzelf moed in door te mompelen: 'I`m a fucking painter', het lijkt alsof de schilder met deze woorden vooral zichzelf moet overtuigen. Uiteindelijk brengt hij de eerste ferme streken verf op het doek aan, de kwast houdt hij suggestief tussen zijn benen. De uitbundige gebaren doen denken aan het beeld dat bestaat van het creatieproces van de abstract expressionisten in het atelier. De herhalende bewegingen in de video lijken te wijzen op de herhaling van het alledaagse leven van de kunstenaar in het atelier. Aan het einde van de atelierscène besluit de kunstenaar om aan tafel een vinger af te hakken.

De video van McCarthy kan gezien worden als een reactie op de mythe van het atelier die in de Romantiek is ontstaan van de kunstenaar die in het atelier in alle eenzaamheid zijn gevoelens uitdrukt in de kunstwerken die hij maakt. Tevens wordt de video door meerdere kunstcritici besproken als een reactie op de werkwijze van de abstract expressionisten in de jaren vijftig van de twintigste eeuw.¹²³ Zoals Caroline Jones in haar boek *The machine in the studio* aangeeft wordt de werkwijze van de abstract expressionisten gezien als de bevestiging van het romantische idee van de mannelijke kunstenaar die eenzaam in zijn atelier kunst maakt. Mede door de foto`s en video`s van de werkende Jackson Pollock in zijn atelier ontstond het idee dat de abstract

¹²² Paul Cruysberghs, 'Zet spiegelglas in je ramen. Kierkegaard en de ironie', in: Etienne Kuypers (red.), *De levende Kierkegaard*, Leuven/Apeldoorn 1994, pp. 169-175.

¹²³ Onder andere Adrian Searle, 'Mucky devil', *The Guardian UK* 10 november 2001 en Bruce Hainley, 'Paul McCarthy', *Frieze Magazine* 58 (2001), nr. 4 (april), pp. 96-97.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST



Afb. 35. Paul McCarthy, *Painter*, 1995, video in kleur 50:01 min, bewaarplaats niet teruggevonden.



Afb. 36. Paul McCarthy, *Painter cartoon drawing*, 1995, marker op papier, 31.8 x 21.6 cm, Paul McCarthy.

expressionisten expressief en intuïtief met hun kwast het schildersdoek te lijf gingen.¹²⁴ Paul McCarthy reageert op dit stereotype beeld van de abstract expressionisten door in *Painter* te schilderen met veel expressie en dynamiek. Zijn advies dat een kunstenaar zijn emoties moet uiten in de kunst verwijst ook naar de zelfexpressieve kunst van de abstract expressionisten. Bovendien roept McCarthy in de video meerdere malen de naam van een abstract expressionistische schilder: 'De Kooning...De Kooning'.

Kunsthistoricus Julia Gelshorn is het niet eens met de bovenstaande analyse. Zij vertelt in haar artikel 'Creation, recreation, procreation' (2009) dat het cliché van de heroïsche creatie in het atelier, waar de abstract expressionisten vaak mee worden geassocieerd, in contrast staat met de kinderachtige en domme manier waarop de kunstenaar in *Painter* te werk gaat.¹²⁵ Kunsthistoricus en curator Roberto Ohrt ziet wel een verwijzing naar de abstract expressionistische kunstenaar Willem de Kooning en zijn collega's, maar hij gelooft dat *Painter* anno 1995 te laat is gemaakt voor een kritische reactie op de abstract expressionisten. Het abstract expressionisme was op zijn hoogtepunt in de jaren vijftig. En in 1995 was De Kooning niet meer de levendige kunstenaar die hij eerst was, maar een kunstenaar met een zwakke gezondheid aan het einde van zijn leven. De Kooning kon zich niet meer verdedigen tegen de aanval van McCarthy. Ohrt ziet naast de verwijzing naar het abstract expressionisme ook andere verwijzingen in dit videowerk. Zo gelooft hij dat de grote attributen verwijzen naar de enorme objecten die Claes Oldenburg in *The store* in de jaren zestig tentoonstelde. Bovendien meent hij dat *Painter* refereert aan de *Neue Wilde*, de Duitse groep kunstenaars die in de jaren tachtig neo-expressionistische schilderijen maakte. Maar ook voor een verwijzing naar hen is McCarthy volgens Ohrt met dit werk te laat. Hij ziet het videowerk daarom als een kritische reflectie op de werkwijze in het atelier van de kunstenaar in het algemeen. McCarthy laat volgens Ohrt met dit werk het dagelijks leven van de kunstenaar in het atelier zien met de alledaagse herhaling, het uitvoeren van opdrachten en de artistieke twijfels.¹²⁶ Julia Gelshorn meent dat McCarthy de instabiliteit en onsamenhangendheid van het kunstenaarsleven ontmaskert door de kunstenaar niet heroïsch, maar kinderachtig en clownesk voor te stellen.¹²⁷

Het idee van de heroïsche kunstenaar gaat vaak samen met de mythe van de mannelijke, scheppende kunstenaar in het atelier. In de video worden er toespelingen gemaakt op de mannelijke schepper doordat de kunstenaar bijvoorbeeld met zijn kwast tussen zijn benen aan het schilderen is. Uiteindelijk ontmantelt McCarthy volgens Gelshorn het stereotypebeeld van de mannelijke kunstenaar door de kunstenaar zijn vinger te laten afhakken, zo castreert hij zich symbolisch.¹²⁸ In McCarthy's werktekeningen komt meerdere malen een kunstenaar voor die met zijn geslacht schildert en een kunstenaar die zichzelf

¹²⁴ Jones 1996 (zie noot 8) , pp. 14-20.

¹²⁵ Julia Gelshorn, 'Creation, recreation, procreation', in: Wouter Davidts en Kim Paice, *The fall of the studio. Artists at work*, Amsterdam 2009, pp. 154-157.

¹²⁶ Roberto Ohrt, 'A zombie from the alphabet', in: Eva Meyer-Hermann, *Paul McCarthy. Brain box dream box*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004, pp. 139-155.

¹²⁷ Gelshorn 2010 (zie noot 125), pp. 103-110.

¹²⁸ Idem, pp. 154-157.

letterlijk castrereert. Een voorbeeld hiervan is de werktekening *Painter cartoon drawing* uit 1995 (afb. 36). In de video heeft McCarthy voor een meer symbolische castratie gekozen. Het afhakken van de vinger in dit werk doet tevens denken aan het verhaal van Vincent van Gogh die zijn oor afsneed. Ook deze verwijzing duidt op de kunstenaar die lijdt onder zijn kunstenaarschap en zijn lijden uiteindelijk op desastreuze wijze uit. Deze video is een parodie op de mythe van de scheppende mannelijke kunstenaar in het atelier. Kunsthistoricus, -criticus en -curator Amelia Jones, gespecialiseerd in feministische kunst, meent dat het werk van McCarthy bevestigt dat het mannelijk genie in het atelier een achterhaald idee is.¹²⁹ McCarthy toont het atelier niet alleen als de veilige plek waar de kunstenaar de vrijheid heeft om zich uit te drukken, maar ook als een plek die de kunstenaar kan isoleren en waardoor de kunstenaar wordt afgeremd. De mythe van het euforische creatieproces in het atelier lijkt met *Painter* bevraagd te worden.¹³⁰ Hoewel het atelier als werkruimte voor hem wellicht niet veel betekent gelooft Gelsborn dat McCarthy door de mythe in *Painter* te bekritisieren de mythe juist in stand houdt. Als er werkelijk geen sprake meer is van een mythe zou deze namelijk ook niet bekritiseerd hoeven te worden.¹³¹

2.6. TRACEY EMIN, *EXORCISM OF THE LAST PAINTING I EVER MADE* (1996)

In 1996 sloot de Britse kunstenaar Tracey Emin (1963) zich tijdens de performance *Exorcism of the last painting I ever made* (afb. 37 en 38) veertien dagen in een kleine ruimte op. De ruimte stond in Galerie Andreas Brändstörn in Stockholm en bestond uit vier muren met zestien kijkgaten waar door galeriebezoekers naar binnen konden kijken. Binnen de muren was Emin te zien die naakt aan het schilderen, bellen, denken, eten of drinken was. In de ruimte was Emin omringd door schildersspullen, een bed, eten, meerdere flessen wijn en een camera om de activiteiten van de kunstenaar vast te leggen. Een radio speelde luid punk- en rockmuziek. Ook beschikte Emin over een telefoon die ze vooral in het begin van haar verblijf veelvuldig gebruikte. Gedurende de periode dat Emin aan het werk was raakten steeds meer doeken gevuld, deze kwamen aan de hoge wanden van de atelierruimte te hangen. Van deze performance zijn foto's gemaakt en het atelier is als installatie bewaard gebleven.

De titel van de performance en de overgebleven installatie refereert aan het laatste schilderij dat Emin maakte voordat ze ontdekte dat ze zwanger was. Nadat ze een traumatische abortus had ondergaan besloot ze om een paar jaar niet te werken. Daarbij besloot ze om alle schilderijen die ze in het begin van haar carrière had gemaakt te vernietigen, alsof met de foetus ook de schilderijen verwoest moesten worden. Hierna maakte ze in haar kunst gebruik van verschillende media als foto's, installaties,

¹²⁹ Idem, p. 158.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Ibidem.

HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST



Afb. 37. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made* (detail), 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London.



Afb. 37. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made* (detail), 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London.



Afb. 37. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made* (detail schilderij), 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London.



Afb. 37. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made* (detail schilderij), 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London.

videofilms, quilts, neonwerken en teksten.¹³² In een interview met kunstenaar William Furlong vertelde Emin dat, ondanks dat haar kunstwerken goed verkochten, ze na de abortus er erg veel moeite mee had dat ze niet meer schilderde. Ze vond in 1996 dat ze de uitdaging tot de schilderkunst aan moest gaan, als het haar zou lukken om binnen veertien dagen weer een schilderij in de kunstmatige atelierruimte te maken zou ze zichzelf vergeven dat ze haar ongeboren kind had laten weg halen en hierdoor gestopt was met schilderen. Emin meent dat *Exorcism of the last painting I ever made* gaat over haar eigen ervaring en over de transformatie die ze in het atelier onderging.¹³³

Het feit dat Emin tijdens haar vrijwillige opsluiting door kijkgaten in de muur kon worden bekeken gaf haar een extra stimulans om haar doel in het atelier te verwezenlijken. Toen ze de eerste dagen in het atelier zat kwam er echter niets uit haar handen. Omringd door de lege doeken besloot ze haar vrienden te bellen. Ze vertelde over haar angst dat ze misschien een verkeerde beslissing had genomen en dat het haar niet zou lukken om weer te beginnen met schilderen. 'I feel terribly depressed...I'm starting to panic...It's quite obvious I'm useless... No wonder I stopped being an artist.'¹³⁴ Uiteindelijk adviseerde haar vriend Carl Freedman om iets te schilderen dat ze zelf zou willen bezitten. Dit advies inspireerde Emin tot haar eerste werk in het kunstmatige atelier: een hoofd dat met opengesperde mond lijkt te schreeuwen zoals *De schreeuw* (1893) van haar favoriete schilder Edward Munch (zie afb. 39). Later die week gebruikte ze ook het werk van andere voorgangers als inspiratiebron voor haar eigen werk. Yves Klein maakte in de jaren zestig een serie performances waarbij naakte vrouwelijke modellen zich in inkt doopten in de voor hem typische blauwe kleur. Vervolgens maakten zij met hun lichaam een afdruk op doek. Deze serie werken noemde Klein *Anthropométries*.¹³⁵ Emin besloot anno 1996 om zichzelf ook in blauwe inkt te dopen. Daarna gebruikte ze, net als de modellen van Klein, haar lichaam als een stempel (zie afb. 40). Hierdoor speelde ze met de rol van kunstenaar en model. Waar Yves Klein de mannelijke kunstenaar was die vrouwelijke modellen gebruikte om kunst te maken, was Emin in haar atelier zowel kunstenaar als model. Het feit dat ze naakt was bevestigde dit rollenspel, ze werkte als een kunstenaar, maar was naakt als een model. Sarah Kent, een Britse kunstcriticus, meent dat op de foto's die in het atelier zijn gemaakt Emin typische modelposes aanneemt. Ze kon dergelijke poses zo goed aannemen, omdat ze zelf vroeger schildersmodel was geweest. Daarbij dragen volgens Kent ook de kijkgaten in de wanden van het atelier bij aan het rollenspel. De galeriebezoekers werden zo ineens de kunstenaars doordat ze naar een werkend kunstenaarsmodel keken.¹³⁶ In het interview met William Furlong gaf Emin aan dat ze bovendien naakt was omdat ze zo aan haar onzekerheid over haar lichaam kon werken. Daar voegde ze aan toe dat ze door naakt te

¹³² Sarah Kent, 'Tracey Emin', *Stedelijk Museum Bulletin* 15 (2002), nr.5 (september), p. 37.

¹³³ William Furlong, 'Interview recorded with Tracy Emin in the South London Gallery during the artist's exhibition "I need art like I need god", may 1997', *Audio Arts Magazine* 16 (1997) nr. 3 (mei).

¹³⁴ Kent 2002 (zie noot 132), p. 37.

¹³⁵ Lynton 2006 (zie noot 57), pp. 330-331.

¹³⁶ Kent 2002 (zie noot 132), pp. 37-38.

zijn niet alleen haar mentale aanwezigheid, maar ook haar fysieke aanwezigheid zou worden gezien.¹³⁷

In ander werk dat Emin in het atelier maakte is de invloed van Egon Schiele te zien. Net als deze kunstenaar uit het begin van de twintigste eeuw schilderde Emin naakte vrouwelijke modellen op expliciete wijze. Kent meent dat ze zo als vrouwelijke kunstenaar reageerde op de kunstgeschiedenis die wordt gedomineerd door mannelijke kunstenaars. Door als vrouw naakte vrouwen te schilderen meent de kunstcriticus dat Emin zich het portret van de naakte vrouw aan het eind van de twintigste eeuw toe-eigent.¹³⁸ Daarnaast lijken de tekeningen die Emin van naakte vrouwen heeft gemaakt autobiografisch te zijn. Veel tekeningen heeft zij voorzien van teksten als 'not to be afraid, my life has been build on fear' of 'I have to be honest I'd rather not be painting'. Over haar persoonlijke leven is Emin erg openhartig, in interviews vertelt Emin zonder schroom over haar levenservaringen en in het boek *Strangeland* (2005) schrijft ze haar leven op vanaf haar geboorte. Ze vertelt over haar moeilijke jeugd waarin ze seksueel misbruikt is en wat voor invloed dat heeft gehad op de rest van haar leven.¹³⁹ De tekeningen in de atelierruimte lijken te verwijzen naar verschillende gebeurtenissen uit haar leven. In interviews geeft Emin aan dat ze haar verblijf in de atelierruimte tevens als een mogelijkheid zag om uitdagingen op persoonlijk vlak aan te gaan. Zo wilde ze haar angst om alleen te zijn en haar angst voor het donker overwinnen door 's nachts alleen in de atelierruimte te slapen. Achteraf vertelde ze dat ze haar verblijf in het atelier als een hel ervoer. De foto's die in het atelier zijn gemaakt gaf ze dan ook de niets-verhullende titel *Naked Photos: Life Model Goes Mad*. Emin verklaarde dat ze op sommige momenten het gevoel had dat ze in het atelier eenzaam gek werd, en dat vele mensen hier getuige van waren.¹⁴⁰

Ondanks alle onthullingen van Emin worden haar verhalen niet door iedereen geloofd. Kunstcriticus Corine Vloet meent dat Emins werk minder openhartig is dan het lijkt. Ze gelooft niet dat er een één op één relatie bestaat tussen het werk en het leven van Emin. Dit is echter wel een indruk die de lezer van de openhartige teksten en interviews van Emin krijgt. De verwarring wordt groter als Emin in een interview met Vloet benadrukt dat ze zeven jaar aan de kunstacademie heeft gestudeerd. Ze meent dat mensen die haar werk zien dit vaak vergeten en haar werk zo onderschatten door het enkel op een basaal niveau te benaderen, en niet de meerdere lagen die in het werk zitten te zien.¹⁴¹

Of Emins werk nu geheel autobiografisch is of niet, feit is dat de performance Emin heeft geholpen om zich weer aan de schilderkunst te wijden. Het atelier wordt in *Exorcism of the last painting I ever made* door Emin benaderd als een plek waar een kunstenaar zich geheel kan richten op het werkproces. Ze bevestigde dit door zichzelf

¹³⁷ Furlong 1997 (zie noot 133).

¹³⁸ Kent, 2002 (zie noot 132), p. 38.

¹³⁹ Tracey Emin, *Strangeland*, London 2005.

¹⁴⁰ Furlong 1997 (zie noot 133).

¹⁴¹ Corine Vloet, 'Interview met Tracey Emin over haar nieuwe boek, luie critici en het kleineren van vrouwelijke kunstenaars', *NRC Handelsblad* 1 september 2006.

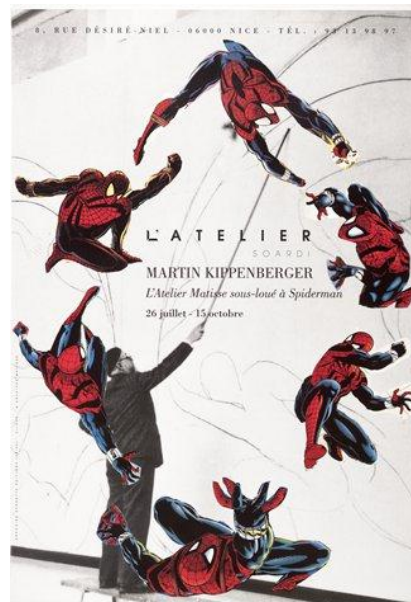
HOOFDSTUK 2. HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST



Afb. 41. Martin Kippenberger, *Spiderman Atelier*, 1996, hout, metaal, plastic, plexiglas, spiegels, brons, styrofoam, beschilderde doeken, wodkaflles en balsa, 280 x 305 x 393 cm, Galerie Gisela Capitain, Keulen, The Herbert Foundation.



Afb. 42. Martin Kippenberger, *Spiderman Atelier* (detail achterkant installatie), 1996, hout, metaal, plastic, plexiglas, spiegels, brons, styrofoam, beschilderde doeken, wodkaflles en balsa, 280 x 305 x 393 cm, Galerie Gisela Capitain, Keulen, The Herbert Foundation.



Afb. 43. Martin Kippenberger, *L'Atelier Matisse sous-loué à Spiderman*, 1996, print offset lithographie, 58 cm x 39.8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.

letterlijk op te sluiten in het atelier. Aan de andere kant zijn de bezoekers ook een belangrijk element van de performance, omdat hun blikken een extra stimulans voor de kunstenaar waren om te gaan werken.

De performance laat zien dat Emin veel waarde hecht aan de ruimte van het atelier. Ze kiest deze ruimte om haar doel om weer tot de schilderkunst te komen te realiseren. Dit lijkt er op te wijzen dat Emin zich veilig voelt in het atelier en dat ze het atelier als een plek ziet die haar kan inspireren tot het maken van een kunstwerk. Opvallend is dat ze het atelier vooral lijkt te verbinden aan een traditionele kunstvorm: de schilderkunst. Ze kiest namelijk expliciet voor het atelier als ze deze kunstvorm wil beoefenen.

2.7 MARTIN KIPPENBERGER, *SPIDERMAN ATELIER* (1996)

De installatie *Spiderman Atelier* (1996) (afb. 41) van de Duitse kunstenaar Martin Kippenberger (1953-1997) stelt een kunstenaarsatelier voor. Het atelier is heel sober ingericht, met enkel een peertje aan het plafond en een kleine wasbak met een spiegel in een hoek. De achterwand bestaat voor een groot gedeelte uit vensters. De grote schuine vensters doen denken aan de typische vensters van ateliers die op zolderkamers zijn gelegen.¹⁴² Atelierramen zijn vaak op het noorden gericht, omdat het voor de kunstenaar het prettigst is om bij noorderlicht te werken, want dit licht is het minst veranderlijk en schijnt niet als een directe lichtbron het atelier binnen.¹⁴³ Tegen de andere twee wanden leunen grote schilderijen. Doordat de vloer onder de verfspetters zit, lijkt het alsof er al veel schilderijen in dit atelier zijn vervaardigd. De 'kunstenaar' zit met een kwast in zijn hand gehurkt in het midden van zijn atelier, hij is klaar om aan de slag te gaan. Zijn lichaam is een ijzerdraadconstructie en zijn hoofd en handen zijn huidkleurig en van een massief materiaal vervaardigd. In zijn hand houdt de kunstenaar zijn penseel tussen zijn ring- en middelvinger vast alsof het een sigaret is. De schilderijen zijn beschilderd in verschillende kleurvlakken en op de vlakken zijn woorden geschreven. De Duitse en Engelse woorden zijn ondersteboven, in anagram, in spiegelbeeld of op reguliere wijze geschreven. De woorden verwijzen naar het onder invloed zijn van verslavende middelen, zo staat er 'deeps', een anagram van 'speed', en 'under red wine'. Een ander verslavend middel is letterlijk aanwezig: uit het geopende venster hangt in een zak een gekoelde wodkaflles onder handbereik (zie afb. 42).

Martin Kippenberger toont met deze installatie een superheld in het atelier. Een superheld staat bekend om zijn oplettendheid, fysieke dynamiek en daadkracht. Dit zijn volgens Kippenberger eigenschappen die anderen en kunstenaars zelf van een kunstenaar verwachten.¹⁴⁴ Het *Spiderman Atelier* is hierdoor de belichaming van de mythe van de

¹⁴² Michael Peppiatt en Alice Bellony-Rewald, 'Studios of America', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 68-79.

¹⁴³ Alpers 2010 (zie noot 9), pp. 129-130.

¹⁴⁴ Manfred Hermes, 'Spiderman-atelier, 1996', in: Eva Meyer-Heyermann en Susanne Neuburger, *Nach Kippenberger*, tent. cat. Vienna (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig) 2003, p. 209.

moderne superheld in het atelier.¹⁴⁵ Ook de ruimte waarin de superheld zich bevindt bevestigt de mythe: het atelier is sober ingericht en de kunstenaar lijkt zich hier te isoleren van de buitenwereld. Kunsthistoricus Julia Gelshorn meent echter dat de superheld die Kippenberger in het atelier presenteert niet als een genie buiten de samenleving staat, maar als een held klaar staat om de wereld te redden.¹⁴⁶ Kunsthistoricus Meyer Schapiro beweert dat deze tegenstelling tussen enerzijds een betrokken houding bij de wereld en anderzijds een behoefte om alleen in een geïsoleerde ruimte te zitten vaak bij kunstenaars aanwezig is.¹⁴⁷

De titel van het werk en de figuur in het atelier verwijzen niet alleen naar de superheld in het algemeen, maar ook naar de stripfiguur Spiderman in het bijzonder. Door deze verwijzing houdt Kippenberger volgens Gelshorn met *Spiderman Atelier* de mythe rond de getalenteerde kunstenaar intact, maar ontmaskert hij tegelijkertijd die mythe door te tonen dat een kunstenaar een normaal mens is. Het alterego van Spiderman is immers de onopvallende, normale Peter Parker. Door een beet van een spin krijgt Parker de beschikking over bijzondere talenten. Kippenberger meent dat de kunstenaar de beschikking over bijzondere talenten krijgt op het moment dat hij het atelier betreedt. De installatie van Kippenberger staat zo symbool voor de plaats waar de metamorfose van normaal mens naar superheld plaatsvindt.¹⁴⁸ Ook heeft Kippenberger volgens kunsthistoricus Ann Goldstein bewust gekozen voor de superheld Spiderman omdat hij spinnenwebben spint. Voor een kunstenaar is het volgens Kippenberger ook belangrijk om netten te spinnen, hiermee doelt hij op de sociale netwerken die een kunstenaar moet maken en onderhouden met onder andere collega's, museummedewerkers en galeriehouders. Kippenberger had voor netwerken een talent, hij zat als een spin in het netwerk dat hij zelf had gemaakt.¹⁴⁹ Kunstcriticus Manfred Hermes voegt hieraan toe dat de kunstenaar gefascineerd was door een onderzoek waaruit blijkt dat spinnen onder invloed van verdovende middelen hun web op een andere manier vervaardigen. Kippenberger meende dat dit ook opging voor de kunstenaar, drugs zag hij als een stimulans voor de kunstenaar om beter en creatiever te kunnen werken.¹⁵⁰ Kippenberger was niet de eerste kunstenaar met deze opvatting, want Johann Wolfgang Goethe meende reeds in de Romantiek dat wijn 'productief makende krachten van aanzienlijk belang' had. Goethe's tijdgenoot Johann Christoph Friedrich Schiller probeerde zijn kunnen te vergroten met behulp van tabak, koffie en alcohol.¹⁵¹ In die context komen de woorden op de schilderijen die allemaal slaan op verslavende middelen als rode wijn, wiet en cafeïne,

¹⁴⁵ Ann Goldstein, *Martin Kippenberger. The problem perspective*, uitgave bij tent. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 2008, p. 278.

¹⁴⁶ Julia Gelshorn, 'The making of the artist: Das atelier als ort männlicher selbsterschaffung', in: Michael Diers en Monika Wagner, *Topos atelier. Werkstatt und wissensform*, Berlin 2010, p. 148.

¹⁴⁷ Meyer Schapiro, 'The social basis of art' (1936), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 514-518.

¹⁴⁸ Gelshorn 2010 (zie noot 146), p. 148.

¹⁴⁹ Goldstein 2008 (zie noot 145), p. 103.

¹⁵⁰ Hermes 2003 (zie noot 144), p. 209.

¹⁵¹ Berge, ten 2004 (zie noot 87), p. 15.

niet als een verrassing. Kippenberger verwijst hiermee ook naar zichzelf, want hij stond bekend om het veelvuldige gebruik van dergelijke middelen.¹⁵²

Naast de verwijzing naar Spiderman verwijst *Spiderman Atelier* naar een andere held die Kippenberger bewonderde: Henri Matisse. Kippenberger maakte deze installatie voor Galerie Soardi in Nice, het gebouw dat de moderne meester Matisse in de jaren dertig als atelier gebruikte. De installatie van Kippenberger werd daar in 1996 voor het eerst tentoongesteld. De titel van de tentoonstelling was *Martin Kippenberger. L`atelier Matisse sous-loué à Spiderman*. Voor de poster die Kippenberger voor de tentoonstelling maakte nam hij een zwart-wit foto van Matisse die met bamboestokken een grote muurschildering van *La danse* (1909-1910) maakt.¹⁵³ Hier overheen heeft Kippenberger springende en vechtende spidermanfiguren geplaatst, de figuren lijken een interactie met de dansende figuren van Matisse aan te gaan (zie afb. 43). De titel impliceert dat Matisse zijn atelier heeft onderverhuurd aan Spiderman. Matisse was een inspiratiebron voor dit werk, omdat hij tot op late leeftijd vanuit zijn rolstoel of bed nog steeds kunst bleef maken. Toen Kippenberger aan deze installatie werkte wist hij dat hij niet lang meer te leven had, omdat bij hem leverkanker was geconstateerd. *Spiderman Atelier* kan daarom als een uitvlucht van de realiteit worden gezien, Kippenberger kon zelf niet meer de dynamische kunstenaar zijn die hij met dit werk voorstelde.¹⁵⁴

Spiderman Atelier reageert op veel verschillende wijzen op de mythe van de werkende kunstenaar in het atelier. Ten eerste beantwoordt de ruimte aan het stereotype beeld van het atelier. De kleine ruimte lijkt een zolderkamer met de schuine typische atelierramen die het noorderlicht binnenlaten. De verfspetters op de vloer duiden op het creatieve proces dat in de ruimte plaatsvindt. Ten tweede lijkt de figuur in het atelier op een superheld, net als van een kunstenaar wordt van hem verwacht dat hij alert, dynamisch en energiek te werk gaat. Een verschil met de superheld is echter dat de kunstenaar zich isoleert in zijn atelier, terwijl de superheld juist naar buiten treedt om de wereld te redden. Daarbij is de figuur in het atelier een verwijzing naar Spiderman. De gewone jongen Peter Parker werd als gevolg van een spinnenbeet deze superheld. De installatie toont dat het atelier dezelfde betekenis heeft als de beet van een spin, in deze mythische plaats verandert de gewone kunstenaar in een heroïsche kunstenaar. Ten slotte verwijst het kunstwerk naar het stereotype beeld van de kunstenaar die verslavende middelen gebruikt. Kippenberger, die zelf middelen als drank, wiet en cafeïne tot zich nam, meent dat deze middelen een positieve invloed hebben op het creatieve proces van de kunstenaar in het atelier. Hij beweert dat de kunstenaar, net als een spin, onder invloed van deze middelen beter zal werken in zijn kunstenaarsatelier.

¹⁵² Gelshorn 2010 (zie noot 146), p. 150.

¹⁵³ Idem, p. 149.

¹⁵⁴ Hermes 2003 (zie noot 144), p. 211.

2.8 RODNEY GRAHAM, *THE GIFTED AMATEUR, NOV 10TH, 1962* (2007)

De Canadeese kunstenaar Rodney Graham (1949) maakte in 2007 *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* (afb. 44). Op de foto is een ruime woonkamer te zien die in de stijl van de jaren vijftig is ingericht. Het meubilair, de stenen openhaard, de radio aan de wand en de vele bruintinten verwijzen naar de stijl van deze periode.¹⁵⁵ De man in het midden van de foto is waarschijnlijk de bewoner van de woning. Hij is gekleed in een chique, flanelen pyjama en een sigaret hangt nonchalant in zijn mond. Hij is bezig om verf vanuit kommetjes op een doek te laten druipen. Het doek heeft hij voor deze activiteit schuin op een stoel neergezet. De grond is nauwkeurig bedekt met kranten. Op deze onderlaag staat de man met blote voeten, alsof hij net uit bed is gekomen. Links van hem staat een verzameling tupperware bakjes, een typisch gebruiksvoorwerp uit de jaren vijftig. Ze zijn gevuld met verschillende kleuren verf. Het doek dat de kunstenaar schildert doet modernistisch aan, en lijkt op een schilderij van de abstract expressionistische schilder Morris Louis. In de kamer liggen overal boeken verspreid: op de tafel, op de bank, op het bijzettafeltje, op een krukje en op de grond. Op de foto is een duidelijk lijnenspel zichtbaar. Opvallend is dat alle lijnen naar de man in pyjama wijzen. De lijnen van de houten balken in het dak raken precies op de foto boven zijn hoofd de lijn van het raam. Ook de diagonale lijnen van beide tafels wijzen zijn richting op. En als de schuine lijn van het doek naar boven wordt gevolgd komt tevens deze lijn uit bij de man, de diagonale lijnen die op het doek zijn aangebracht versterken nog eens deze werking. De lichtbox die achter de foto is geplaatst zorgt ervoor dat de kleuren van de foto helderder en feller lijken, de foto doet door deze manier van presenteren denken aan een filmstill. Het monumentale formaat van de foto tenslotte, geeft *The gifted amateur, Nov 10th, 1962*, een imposante indruk.

Rodney Graham studeerde eind jaren zestig kunstgeschiedenis aan de University of British Columbia en begon zijn kunstenaarscarrière in de jaren zeventig. In zijn werk maakt hij gebruik van veel verschillende media als sculpturen, foto's, boeken, installaties, films, performances en muziek.¹⁵⁶ In 2003 besloot hij te stoppen met conceptuele kunst, want hij meende dat deze kunst niet meer levensvatbaar was.¹⁵⁷ In datzelfde jaar besloot Graham te gaan schilderen, hiervoor betrok hij voor het eerst in zijn leven een atelier. Hij vond namelijk dat een schilder een atelier nodig heeft, terwijl volgens hem een conceptuele kunstenaar ook zonder deze ruimte kunst kan maken.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Blake Gopnik, 'He's not just cloning around; Rodney Graham re-creates a Morris Louis moment', *The Washington Post* 19 mei 2008.

¹⁵⁶ Iwona Blazwick (red.), *Rodney Graham*, uitgave bij tent. London (Whitechapel Art Gallery) 2002, p. 6.

¹⁵⁷ Grant Arnold, *Rodney Graham. A little thought*, uitgave bij tent. Toronto (Art Gallery of Ontario) 2004.

¹⁵⁸ Rodney Graham, 'Studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, pp. 150-151.



Afb. 44. Rodney Graham, *The gifted amateur, Nov 10th, 1962, 2007*, 3 foto-afdrucken op geschilderde aluminium lichtbakken met transparent chroom, 260 m x 560 m x 1,8 cm, Rennie Collection, Vancouver.



Afb. 45. Morris Louis, *Where*, 1960, magna op doek, 252 x 362 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington.

The gifted amateur, Nov 10th, 1962 past goed in het oeuvre van Graham. Veel andere werken van hem bevatten net als dit werk verwijzingen en associaties naar andere kunstenaars of kunstvormen. De kennis die de kunstenaar onder andere door zijn studie kunstgeschiedenis heeft opgedaan is daardoor duidelijk in zijn werk terug te zien. Ook is een humorvolle benadering van zaken typerend voor het werk van Graham.¹⁵⁹ Bovendien is bij bestudering van zijn werk de invloed van het gedachtegoed van de Frankfurter Schule goed terug te zien. Veel van zijn werken zijn een parodie op de ethiek van de kapitalistische samenleving. Door in zijn werk de bovenlaag van de kapitalistische samenleving kritisch voor te stellen wil hij de macht van deze sociale klasse bevragen.¹⁶⁰

In een interview vertelt Rodney Graham aan zijn collega-kunstenaar Dan Graham dat het huis dat hij heeft gefotografeerd gebaseerd is op de stijl van de geroemde modernistische architect Richard Neutra. Kenmerkend voor zijn stijl is het veelvuldig gebruik van vensters die van de vloer tot het plafond reiken. Voor Graham zijn de ontwerpen van Neutra een voorbeeld van de ideale rijkdom.¹⁶¹ De man die in de kamer staat past met zijn chique uiterlijk en nonchalance goed thuis in het plaatje van de ideale rijkdom. Met deze man maakt Rodney Graham, die zelf model stond voor dit werk, een verwijzing naar de kunstenaar Morris Louis. Graham vertelt dat het schilderij op de foto, dat lijkt op een *drippainting* als *Where* (1960) (afb. 45) van Louis, refereert aan de honderden drippaintings die Louis in zijn laatste levensjaren dag en nacht maakte.¹⁶² Een verwijzing naar het feit dat Louis nooit voorstudies maakte is de manier waarop de kunstenaar de verf direct op het doek laat lopen.¹⁶³

Het feit dat de foto niet in een traditioneel atelier is gemaakt verwijst ook naar Morris Louis. Want Louis had geen atelier, maar werkte in zijn woonkamer, wel was zijn kamer aanzienlijk kleiner dan de kamer die hier wordt voorgesteld. Graham, die net heeft besloten om in een schildersatelier te gaan werken, meent dat de woonkamer voor een kunstenaar niet de ideale werkomgeving is. Hij heeft daarom extra bewondering voor Louis die, ondanks de beperkende ruimtelijke omstandigheden, toch in staat was om, volgens Graham, goede kunst te maken.¹⁶⁴ Daarnaast is de verwijzing naar Morris Louis te zien aan de sigaret in de mond van het model, de kunstenaar stierf als gevolg van het vele roken in 1962 aan longkanker. Bovendien komen de kranten op de grond uit 1962, dit jaartal komt ook terug in de titel van het werk. Op 10 november was Louis echter al twee maanden en drie dagen overleden.¹⁶⁵ Wellicht heeft Graham voor deze datum gekozen om duidelijk te maken dat hij met dit werk niet de illusie wilde wekken dat hij de kunstenaar Morris Louis zelf voorstelde, maar dat hij met deze foto enkel een verwijzing naar deze kunstenaar maakte.

¹⁵⁹ Arnold 2004 (zie noot 157), pp. 17-32.

¹⁶⁰ Blazwick 2002 (zie noot 156), p. 18.

¹⁶¹ Dan Graham, 'Lobbing Potatoes: Dan Graham and Rodney Graham', *Art in America* 98 (2010), nr. 5 (april), p. 69.

¹⁶² Idem, p. 71.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ Idem, pp. 150-151.

¹⁶⁵ Gopnik 2008 (zie noot 155).

In een interview met de journalist Ossian Ward vertelt Rodney Graham dat hij met *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* een man verbeeldt die een schilderij van Louis heeft gezien en dacht 'dat kan ik zelf ook'. De foto toont het moment waarop de man, nog in zijn pyjama, terwijl het zonlicht al door de ramen schijnt, nonchalant besluit een vergelijkbaar kunstwerk te maken. Graham vertelt de interviewer Ossian Ward dat niets in de woonkamer op een interesse in kunst wijst, het huis is ingericht door een binnenhuisarchitect, de bewoner houdt zich met andere zaken bezig. De boeken die overal zijn verspreid maken de strakke inrichting rommelig. Graham verklaart dat de kunstenaar ze heeft verzameld om zich goed te verdiepen in kunst, zodat hij daarna zelf aan de slag kan gaan.¹⁶⁶ Het eerste gedeelte uit de titel, *gifted amateur* slaat op de amateuristische kunstenaar. Tevens slaat dit gedeelte op Rodney Graham zelf, want Graham vertelt dat hij zichzelf niet als een professional ziet, maar als een getalenteerd amateur.¹⁶⁷

Kunsthistoricus Jan Debbaut meent dat Rodney Graham wel degelijk een professional is, de kunstenaar houdt zich volgens hem bezig met een kritisch onderzoek naar de waarde, betekenis en houdbaarheid van de ideeënwereld van het modernisme. Het werk van Graham toont een kritische analyse van de relatie tussen het kunstwerk als zodanig en de context van tijd en ruimte waarin het wordt gemaakt, aldus Debbaut.¹⁶⁸ Ward stelt aan het einde van het interview vast dat *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* door de illusie te wekken dat een amateur een bekend modern werk in zijn woonkamer maakt niet alleen de draak steekt met het stereotype van mannelijke kunstenaars zoals de abstract expressionisten, maar tevens met de heldenverering waarmee in de eenentwintigste eeuw moderne kunstenaars worden benaderd.¹⁶⁹

Rodney Graham ziet het atelier als een plek waar vooral traditionele kunstvormen als schilderkunst bedreven worden. Dit blijkt uit het feit dat hij pas een atelier ging gebruiken toen hij besloot om in plaats van conceptuele kunst schilderijen te gaan maken. Deze opvatting wordt met *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* genuanceerd, want daaruit blijkt dat de voorgestelde kunstenaar geen atelier nodig heeft om schilderijen te kunnen maken. De verwijzing naar de abstract expressionist Louis die ook niet beschikte over een atelier bevestigt dit. Hierbij moet wel in ogenschouw genomen worden dat Louis wegens praktische redenen geen atelier bezat en niet wegens principiële overtuigingen zoals bij kunstenaars als Daniel Buren het geval was. Met dit werk geeft Graham aan dat de mythe van het creatieve proces van de kunstenaar ook zonder atelier overleefd blijft.

¹⁶⁶ Ossian Ward, 'Interview with Rodney Graham, Ossian Ward', *Time Out* 24 oktober 2007.

¹⁶⁷ Graham 2010 (zie noot 161), pp. 67-72.

¹⁶⁸ Jan Debbaut (red.), *Rodney Graham*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1989, pp. 3-4.

¹⁶⁹ Ward 2007 (zie noot 166).

2.9. AFSLUITEND

Uit de bovenstaande bespreking van acht hedendaagse kunstwerken kunnen enkele opvallende conclusies worden getrokken. Ten eerste verwijzen alle besproken ateliervoorstellingen naar atelierscènes in de kunstgeschiedenis. *At work* verwijst naar de atelierscènes uit de kunst van de Verlichting waarin de geleerde kunstenaar zich, omringt door studieboeken, in zijn atelier voorstelde. Het merendeel van de werken verwijst naar de Romantiek, de periode waarin de mythe is ontstaan van de eenzame, geniale schepper in het atelier. Zo verwijst *Groot atelier* naar het atelier in de kunst van de Romantiek doordat Van Poppel zich eenzaam in de atelierruimte heeft voorgesteld en meent dat hij zo het beste werkt. De kunstenaar die in Kippenbergers *Spiderman Atelier* als superheld wordt voorgesteld doet denken aan de kunstenaar die in de Romantiek niet meer als een genie werd gezien. De wijze waarop deze installatie verdovende middelen toont als een stimulans voor het creatieve proces in het atelier is vergelijkbaar met de wijze waarop romantici als Goethe en Schiller over dergelijke middelen dachten. Het schilderij van Immendorff laat, net als *Coin d`atelier*, een lijdende en eenzame kunstenaar in het atelier zien. Daarbij verwijst de voorstelling van een kunstenaar die in zijn atelier droomt van succes naar de Romantiek waarin de droom werd gezien als een medium dat een echtere en waardevollere wereld dan de alledaagse onthult. De verbeelding, die in de Romantiek belangrijk werd gevonden omdat deze werd gezien als het talent van het genie, komt voor in het werk van Hockney. Op het zelfportret toont hij zichzelf in het atelier met zijn verbeelding die hij heeft vormgegeven in diverse objecten. *Painter en Exorcism of the last painting I ever made* bevestigen het romantische beeld van de creatieve kunstenaar die eenzaam zijn gevoelens uitdrukt in de vervaardiging van kunst. Daarbij beantwoordt *Painter* tevens aan het beeld dat van het creatieve werkproces van de abstract expressionisten in het atelier bestaat. Het werk van Graham maakt een verwijzing naar één specifieke abstract expressionist: Morris Louis. Dit is te zien aan het schilderij dat de kunstenaar op de foto *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* maakt en de woonkamer waarin het werk wordt vervaardigd.

Ten tweede is het opvallend dat vele kunstwerken het kunstenaarsatelier in verband brengen met de schilderkunst. Zo sluit Emin zich tijdens haar performance vrijwillig op in een atelier met het doel om het schilderen weer op te pakken. Blijkbaar vindt ze het kunstenaarsatelier de meest voor de hand liggende plek voor een dergelijke uitdaging. De video *Painter* toont een persiflage op het beeld van de werkwijze van de abstract expressionistische schilders, doordat het een kunstenaar laat zien die vol expressie en emotie aan het schilderen is. Ook *Spiderman Atelier* van Kippenberger toont een kunstenaar die in het atelier aan het schilderen is, de figuur heeft een kwast in zijn hand en de verfspetters op de vloer zijn de sporen van de vervaardiging van vele schilderijen. De vroegste werken die hier besproken zijn, van Immendorff, Van Poppel en Hockney, tonen de relatie tussen het atelier en de schilderkunst als vanzelfsprekend. De drie werken behoren daarbij zelf ook tot de schilderkunst. Het werk van Graham toont niet

een relatie tussen het atelier en de schilderkunst, want het laat zien dat een schilder ook kan werken zonder atelier, namelijk in een woonkamer. In zijn eigen leven ziet Graham deze relatie wel, hij schaft pas een atelier aan als hij besluit om te gaan schilderen. Ook *At work* van Ian Wallace toont geen relatie tussen het atelier en de traditionele kunstvorm van de schilderkunst.

Ten derde reageren alle kunstwerken op het beeld van het atelier als een mythische ruimte.

Exorcism of the last painting I ever made toont het atelier als de ruimte die een kunstenaar de kracht kan geven om weer te gaan schilderen. In een interview vertelt Emin dat ze in het atelier een transformatie onderging, ze betrad het atelier als een onzekere kunstenaar die niet meer kon schilderen en verliet het atelier als een kunstenaar die haar angst had overwonnen en weer schilderijen maakte. Ook *Spiderman Atelier* laat het atelier zien als een plek waar een transformatie plaats kan vinden, de normale persoon verandert in het atelier in een productieve, heroïsche kunstenaar. De kunstenaar op het schilderij *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* hoopt op een dergelijke transformatie. Door met maanlicht in het atelier te zitten hoopt hij zijn droom te vervullen en een beroemd kunstenaar te worden. Hockney en Van Poppel verbinden de mythe van het atelier niet zoals de bovenstaande werken aan de persoon van de kunstenaar, maar aan zijn werk. Op *Groot atelier* wordt het atelier gelijk gesteld aan het oeuvre van de kunstenaar. *Self-portrait with blue guitar* toont dat het atelier dé plek is waar de verbeelding van de kunstenaar vorm kan krijgen in kunstwerken. *Painter* laat een persiflage op het beeld van de creatieve kunstenaar in het mythische atelier zien en bevraagt hiermee de mythe van het atelier. *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* gaat over het mythische creatieproces van kunst, aan de ruimte van het atelier wordt echter geen mythische lading gegeven. In tegendeel, het lijkt alsof Graham met dit werk toont dat een atelier niet nodig is om goede kunst te kunnen maken. *At work* van Wallace ontkracht enerzijds de mythe van het atelier doordat de kunstenaar niet als een geniale kunstenaar wordt getoond, maar als een gewoon persoon die aan het lezen is. Anderzijds wordt de mythe bevestigd doordat het werkproces in het atelier voor de buitenstaander ondoorgrondelijk blijft.

De poststudio-gedachte waarbij wordt beweerd dat het atelier geen bestaansrecht meer heeft gaat bij de acht besproken kunstwerken niet op. De kunstwerken tonen dat het atelier in de hedendaagse kunst een actueel onderwerp is waar drie verschillende betekenissen aan kunnen worden gegeven. Het is opvallend dat de besproken kunstwerken met deze betekenissen allemaal verwijzen naar de kunstgeschiedenis door te refereren aan ateliervoorstellingen in de beeldende kunst en aan kunstvormen en ideeën uit de geschiedenis. In hoofdstuk drie zal ik onderzoeken of de analyse van de kunstwerken aan de hand van theorieën van de filosofen Aristoteles, Heidegger en Baudrillard nieuwe betekenissen zal opleveren. Ook kan het zijn dat in het volgende hoofdstuk dezelfde resultaten naar voren komen, waardoor de betekenissen van het atelier vanuit meerdere perspectieven diepgaander besproken kunnen worden.

HOOFDSTUK 3.

KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

In dit hoofdstuk zullen de acht kunstwerken die in hoofdstuk twee zijn besproken worden geanalyseerd aan de hand van drie filosofische theorieën van Aristoteles, Heidegger en Baudrillard. Voor een dergelijke toepassing van filosofische theorieën is gekozen naar aanleiding van het artikel 'De kunstenaar en zijn gereedschappen: een panorama van de negentiende eeuw', van kunsthistoricus Rachel Esner.¹⁷⁰ Bij de bestudering van de relatie van negentiende-eeuwse kunstenaars tot hun gereedschap betreft Esner de filosofen Aristoteles en Martin Heidegger in haar onderzoek. In deze scriptie is besloten om dezelfde filosofen aan te halen. In de paragrafen over Aristoteles en Heidegger zal worden uitgelegd hoe Esner de theorie in haar artikel behandelt en hoe de theorie in dit hoofdstuk zal worden toegepast.

Deze methode wordt in dit onderzoek gebruikt, omdat de filosofieën een toegevoegde waarde zijn in het onderzoek naar de weergave van het atelier in de hedendaagse kunst en de betekenissen die hiermee aan het atelier worden toegekend. Met behulp van de filosofieën kunnen de betekenissen diepgaander en vanuit verschillende perspectieven worden onderzocht. De theorie van Aristoteles over de *praxis* en de *poiesis* kan in dit onderzoek meer inzicht geven in de wijze waarop het werkproces in de context van het atelier getoond wordt en welke waarde hiermee aan het atelier wordt gegeven. Heideggers bespreking van de begrippen *ter-* en *vorhanden* kan de relatie die de kunstenaar tot het atelier heeft en de betekenis die hij aan deze relatie geeft verder uitdiepen. Met het *hyperrealisme* van Baudrillard kan worden onderzocht hoe een weergegeven atelier zich tot de werkelijkheid verhoudt en welke betekenissen hiermee aan het atelier worden gegeven.

In dit hoofdstuk zal per paragraaf een filosofische theorie aan bod komen. Eerst zal de theorie worden besproken in de context van de tijd en het oeuvre van de filosoof. Hierbij zal blijken dat niet elke filosofie specifiek op kunst is gericht. Daarom zal per filosofische gedachte vervolgens worden uitgelegd hoe deze kan worden toegepast bij de bestudering van beeldende kunst. Daarna zal de theorie worden gebruikt bij de analyse van de acht hedendaagse kunstwerken. Het is hierbij niet het doel om de acht geselecteerde kunstwerken precies in te passen in de theorieën. De kunstwerken zullen per paragraaf in de context van de betreffende theorie genuanceerd geanalyseerd worden. In de afsluitende paragraaf worden de resultaten van de drie kunstfilosofische analyses van de hedendaagse kunstwerken besproken.

¹⁷⁰ Esner 2010 (zie noot 12), pp. 78-91.

3.1 ARISTOTELES

3.1.1 Filosofie van *praxis* en *poiesis*

De Griekse filosoof Aristoteles (384-322 v. Chr.) is één van de invloedrijkste klassieke filosofen in de westerse filosofische traditie. Zijn geschriften bestaan uit uitgeschreven dialogen die bedoeld waren voor publicatie en cursusnotities en lesvoorbereidingen die hij in eerste instantie alleen voor eigen gebruik had gemaakt. Het oeuvre van Aristoteles zoals we het nu kennen kenmerkt zich door de verscheidenheid, hij heeft onder andere geschreven over politiek, ethiek, recht, kunst, logica en taal.¹⁷¹ Het menselijk denken verdeelt Aristoteles in zijn geschriften in drie hoofdklassen: het denken kan praktisch, theoretisch of productief zijn. De praktische wetenschappen houden zich bezig met de vraag hoe mensen in verschillende omstandigheden (zouden) moeten handelen. Onder theoretische kennis verstaat Aristoteles wetenschappelijke kennis die als enige doel heeft om de waarheid weer te geven, hiermee duidt hij op wiskunde, natuurwetenschap en theologie. De productieve wetenschappen, tenslotte, zijn de wetenschappen die als doel hebben om dingen voort te brengen. Met de productieve wetenschappen doelt de filosoof op de techniek of de kunst.¹⁷²

In het werk *Ethica*, dat Aristoteles onder de praktische wetenschappen schaaft, spelen de begrippen *praxis* en *poiesis* een elementaire rol.¹⁷³ Deze begrippen kunnen ook worden toegepast bij de bestudering van het werkproces in het atelier van de kunstenaar. Esner legt in haar artikel uit hoe de filosoof aan de hand van de twee begrippen een handeling op twee verschillende manieren benadert. *Praxis* betekent voor Aristoteles dat de handeling het doel op zich is, terwijl *poiesis* betekent dat het doel niet in de handeling zelf ligt maar er buiten, de handeling dient in dat geval als een middel om een doel te bereiken.¹⁷⁴ De Duitse filosoof Theodor Ebert bespreekt aan de hand van voorbeelden het onderscheid tussen de twee begrippen. Bij het bouwen van een gebouw is bijvoorbeeld het uiteindelijke gebouw het hoofddoel, het bouwproces is een middel om het doel te bereiken, hier is de *poiesis* van toepassing. *Praxis* kan op zijn beurt worden geïllustreerd door een handeling als gitaar spelen. Er is dan geen doel dat buiten de handeling van het gitaarspelen moet worden vervuld, de handeling is het doel. Ebert legt uit dat Aristoteles oorlog en politiek als voorbeelden neemt. Het bedrijven van politiek of het voeren van

¹⁷¹ Jonathan Barnes, *Aristoteles*, Rotterdam 2000, pp. 7-12.

¹⁷² Idem, p. 43.

¹⁷³ Idem, pp. 43-44.

¹⁷⁴ Esner 2010 (zie noot 12), p. 79.

oorlog is geen doel op zich (*praxis*), het is een middel om te streven naar een doel (*poiesis*) als macht of aanzien.¹⁷⁵

In het boek *Aristoteles* (2000) van de Britse filosoof Jonathan Barnes lijken de begrippen geheel los van elkaar te staan. De begrippen sluiten elkaar uit, omdat een handeling of als *praxis* of als *poiesis* kan worden omschreven.¹⁷⁶ Ebert meent echter dat Aristoteles de omschrijving van de begrippen zo formuleert, dat een vermenging van de begrippen mogelijk is. In dat geval kan op eenzelfde handeling zowel de *praxis* als de *poiesis* van toepassing zijn. Een handeling is dan tegelijkertijd middel (*poiesis*) en doel (*praxis*).¹⁷⁷ Ondanks deze mogelijke vermenging beschrijft Barnes duidelijk het onderscheid dat Aristoteles volgens hem tussen de begrippen maakt.

3.1.2 Kunstfilosofische analyse van kunstwerken

Het onderscheid tussen *praxis* en *poiesis* gebruikt Esner in haar artikel om uit te leggen hoe de wijze waarop kunstenaar zich tot zijn gereedschap verhoudt wordt verbeeldt in de kunst. Ze gaat er vanuit dat de negentiende-eeuwse schilderijen het gereedschap als *poiesis* voorstellen omdat de kunstenaar met een palet en een penseel voor zijn schildersezal wordt voorgesteld. Hiermee wordt volgens Esner getoond dat het gereedschap geen doel op zich is, maar een middel om tot het doel van een vervaardigd kunstwerk te komen.¹⁷⁸ In deze scriptie zullen beide begrippen van Aristoteles theorie worden toegepast om de wijze waarop het werkproces in het atelier in de hedendaagse kunst wordt weergegeven te analyseren. De hedendaagse kunstwerken kunnen het werkproces in het atelier niet alleen tonen als een handeling die een middel vormt tot het doel van het vervaardigde kunstwerk (*poiesis*), maar ook als een daginvulling of een uiting van gevoelens waarbij de handeling zelf een doel is (*praxis*). Zoals eerder is besproken kan er ook een vermenging van de begrippen plaats vinden. Het creëren van een kunstwerk wordt dan zowel als een *praxis* en een *poiesis* gezien. Hieronder zal blijken hoe de begrippen van Aristoteles kunnen bijdragen aan een diepgaandere analyse van de acht hedendaagse kunstwerken.

Op het schilderij *Self-portrait with blue guitar* lijkt het werkproces het doel op zich, de *praxis*. Hockney maakt met dit schilderij het creatieve werkproces dat zich in zijn hoofd afspeelt inzichtelijk door zijn verbeelding op het doek vorm te geven. Het werk toont een voorstelling van een stadium in het werkproces van de kunstenaar, de etsen die Hockney in dezelfde periode maakte hebben een vergelijkbaar karakter.

Ook Wallace toont in zijn werk het belang van het innerlijke creatieve proces van de kunstenaar als doel op zich, hij maakt het proces echter niet zoals Hockney voor de

¹⁷⁵ Theodor Ebert, 'Praxis und Poiesis. Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles', *Zeitschrift für philosophische Forschung* 30 (1976), nr. 1 (januari), pp. 12-30.

¹⁷⁶ Barnes 2000 (zie noot 171), p. 34 en pp. 137-140.

¹⁷⁷ Ebert 1976 (zie noot 175).

¹⁷⁸ Esner 2010 (zie noot 12), p. 79.

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

kijker inzichtelijk, maar houdt dit verborgen. De titel van de foto en de performance slaat ook op het werkproces als een *praxis*: *At work*. Toch beantwoordt de atelieropstelling van het werk niet aan het standaardbeeld dat bestaat van de werkende kunstenaar in zijn atelier. De kunstenaar leest boeken en maakt aantekeningen, maar is niet vol expressie aan het werk. Zo wordt het werkproces gepresenteerd als iets dat zich niet uiterlijk toont, maar zich innerlijk afspeelt. Bovenstaande kunstwerken tonen het werkproces in het atelier alsof het atelier een *studiolo* is, een ruimte waarbij het innerlijke proces van de kunstenaar voorop staat.

De volgende vier kunstwerken tonen ook het werkproces als een *praxis*, daarbij wordt het atelier als een *bottega* voorgesteld waarin de kunstenaar uiterlijk fysiek aan het werk is. *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* van Rodney Graham toont het werkproces van de kunstenaar doordat de creërende kunstenaar centraal in de ruimte staat. Het schilderij op de foto verwijst naar het werk van Louis, het feit dat de foto in de woonkamer is genomen naar zijn werkproces. De foto toont het werkproces als het doel op zich (*praxis*). Graham vertelt in een interview dat hij zich voorstelt dat de man in dit werk op een dag besloot om als tijdverdrijf te gaan schilderen.¹⁷⁹ Ook in zijn eigen leven benadert Graham het werkproces als een *praxis*, als hij met schilderen begint zegt hij: 'je moet toch wat'.¹⁸⁰

Painter van Paul McCarthy stelt tevens een kunstenaar voor die fysiek handelt, in de ruim vijftig minuten durende video is een kunstenaar te zien die voortdurend in zijn atelier aan het werk is. Door de herhaling van het werkproces en het ontbreken van een vervaardigd kunstwerk in het atelier presenteert deze video het werkproces als doel op zich (*praxis*). De video is een persiflage op het beeld van het werkproces van de abstract expressionisten in de jaren vijftig. Vol expressie en dynamiek gaat de kunstenaar in *Painter* het doek te lijf. Het werk lijkt te tonen dat iemand in het atelier een kunstenaar wordt door zijn dynamische werkproces en niet door het werk dat hij uiteindelijk vervaardigt.

Net als in *Painter* wijst alles in *Spiderman Atelier* van Kippenberger op de *praxis*, het idee dat de handeling van het werkproces het doel is. In dit werk wordt een kunstenaar als een superheld actief en dynamisch in zijn atelier voorgesteld. Het werkproces wordt in de installatie uitgebreid gepresenteerd, terwijl het kunstwerk dat af is als een bijzaak tegen de wand leunt. De woorden op de schildersdoeken zijn belangrijker dan de werken op zich, ze verwijzen naar een stereotype beeld van de kunstenaar die met genotsmiddelen creatiever kan werken. Ook de tentoonstellingsposter verwijst met de werkende Matisse naar het werkproces van de kunstenaar.

Ook Tracey Emin legt in haar werk *Exorcism of the last painting I ever made* een duidelijke nadruk op het werkproces in het atelier, de *praxis*. Ze sluit zich op in een atelier om het schilderen weer op te pakken. Toch is het werkproces van de performance van

¹⁷⁹ Ward 2007 (zie noot 166).

¹⁸⁰ Rodney Graham, 'Studio', in: Mary Jane Jacob en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010, p. 150.

Emin niet alleen een doel op zich. Het doel van het werk is voor Emin, naast het schilderen, om schilderijen van zichzelf te hebben. Deze benadering van het werkproces als een *poiesis* wordt benadrukt door het advies dat haar wordt gegeven om iets te maken dat ze zelf graag zou willen bezitten. Het uiteindelijke schilderij is hierbij het doel en het werkproces is het middel om dit doel te bereiken. Dit werk van Emin stelt daarom het werkproces zowel als *praxis* als *poiesis* voor.

Groot atelier toont een kunstenaar die zich in zijn atelier omringt door zijn eigen werk en zich hierdoor tijdens het werkproces laat inspireren, net als *Self-portrait with blue guitar*. Toch duidt het schilderij, in tegenstelling tot het werk van Hockney, op een *poiesis* benadering van het werkproces. Van Poppel toont zijn vervaardigde werken die ingelijst aan de muur hangen. Het doek dat voor hem op de schildersezels staat verkeerd in een vergevorderd stadium. Hockney toont op zijn beurt niet de kunstwerken als resultaat, maar de ideeën als proces in zijn hoofd. Hoewel in het atelier van Van Poppel schildersattributen liggen, blijkt het atelier vooral een plaats waar het vervaardigde oeuvre van de kunstenaar wordt gepresenteerd. Dit wordt benadrukt door de lichtval in het atelier. Het licht schijnt op de ingelijste schilderijen aan de muur, terwijl de werkende kunstenaar in de schaduw blijft.

De titel *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* laat zien dat dit werk van Immendorff het werkproces van de kunstenaar ook op een *poiesis* manier benadert. Het werkproces wordt als een middel gepresenteerd om het doel van een kunstenaar zijn te bereiken. In het droomwolkje boven het hoofd van de figuur in het atelier is te zien wat hij zich daarbij voorstelt: beroemd zijn! Het werkproces en zelfs de kunstwerken die hiermee ontstaan zijn een middel om dit doel te bereiken. Daarom gaat de figuur bij maanlicht in zijn atelier op een zolderkamertje zitten. Tot werken is hij echter nog niet gekomen, het doek is nog blanco.

3.1.3 Afsluiting

De analyse van de hedendaagse kunstwerken aan de hand van de *praxis* en *poiesis* van Aristoteles geeft verschillende resultaten. *At work* legt de nadruk op de *praxis* als een innerlijk proces van de kunstenaar in het atelier door het atelier als een *studiolo* met een studerende kunstenaar voor te stellen. Ook *Self-portrait with blue guitar* toont het innerlijke proces van de kunstenaar doordat Hockney zijn verbeelding in het atelier op het doek vorm geeft. *The gifted amateur, Nov 10th, 1962, Painter* en *Spiderman Atelier* stellen het werkproces ook als een *praxis* voor, maar deze werken duiden op een fysieke handeling in het atelier zoals in de *bottega*. Op de foto van Graham werkt de kunstenaar aan een drippainting. De video *Painter* toont het dynamische en expressieve werkproces van de kunstenaar in zijn atelier. Deze vijf werken die het werkproces als *praxis* benaderen, waarbij het werkproces het doel op zich is, tonen geen van alle vervaardigde werken in het atelier. *Exorcism of the last painting I ever made* van Emin toont ook het werkproces als een doel op zich, de kunstenaar heeft zich in het atelier vrijwillig

opgesloten om te gaan schilderen. Tegelijkertijd toont de performance het werkproces ook als *poiesis*, want het schilderen is ook een doel om tot vervaardigde schilderijen te komen. Dit werk is het enige werk van de acht hedendaagse kunstwerken dat het werkproces tegelijkertijd als *praxis* en als *poiesis* toont. *Groot atelier* en *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* laten beide het werkproces als een *poiesis* zien. Het voorgestelde atelier in *Groot atelier* is een presentatieruimte voor de ingelijste werken van Van Poppel, het werkproces wordt zo getoond als een middel om tot het doel van het vervaardigde werk te komen. In het schilderij van Immendorff wordt het werkproces als middel voorgesteld om beroemd te worden.

3.2 HEIDEGGER

3.2.1 Filosofie van *terhanden* en *vorhanden*

Waar de filosofische gedachte van Aristoteles gaat om de handeling en of die als doel of als middel wordt gezien, gaat de theorie van de Duitse filosoof Martin Heidegger (1889 – 1976) over de relatie die een subject tot een object kan hebben. Zijn eerste werk *Sein und Zeit* schreef Heidegger in 1927. Hij vraagt zich in dit werk af wat 'zijn' betekent. Hiermee slaat hij een nieuwe weg in de filosofie in, want geen filosoof heeft zich voor Heidegger op de deze manier tot het begrip 'zijn' verhouden.¹⁸¹ Heidegger ziet het menselijke zijn als de kern van het zijn in algemene zin. De mens is zich volgens deze theorie bewust van zijn bestaan en de wijze waarop hij een centrum vormt van het zijn.¹⁸² In 1935-1936 schrijft Heidegger een boek dat is gericht op de kunst, *Ursprung des Kunstwerkes*. Hij past in dit werk zijn algemene theorie over het zijn toe op het veld van de kunsten. Hoewel de titel van het werk lijkt te impliceren dat de filosoof in het boek uitleg geeft over het ontstaan van het kunstwerk, is dit niet het geval. Heidegger onderzoekt het zijn van het kunstwerk en niet het ontstaan van het werk. Hij meent dat normaal gesproken de kunstenaar als de kern wordt gezien van de kunst. Hier is hij het niet mee eens, hij gelooft dat het kunstwerk uiteindelijk de kern voor het zijn van de kunst is. De plaats van het kunstwerk in de kunst is op die manier vergelijkbaar met de plaats van de mens in de wereld.¹⁸³

Hoewel *Sein und Zeit* niet specifiek, zoals *Ursprung des Kunstwerkes*, over kunst gaat, kunnen theorieën uit dit boek wel worden toegepast bij de benadering van de beeldende kunst. Dit doet Esner in haar artikel door de begrippen *vorhanden* en *zuhanden* te hanteren.¹⁸⁴ Heidegger introduceert deze begrippen in *Sein und Zeit*. Kunstfilosoof Jean-Marie Schaeffer legt uit dat Heidegger met deze begrippen bedoelt dat de wetenschap

¹⁸¹ Hans-Georg Gadamer, 'Inleiding', (vert. T. Ausma en M. Wildschut) in: Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, (vert. M. Wildschut C. Bremmers) Amsterdam 2009, p. 7.

¹⁸² Martin Heidegger, *Zijn en tijd*, (vert. M. Wildschut) Nijmegen 1998, pp. 66-75.

¹⁸³ Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, (vert. M. Wildschut C. Bremmers) Amsterdam 2009, pp. 72-85.

¹⁸⁴ Esner 2010 (zie noot 12), pp. 79-80.

twee verschillende relaties kan hebben tot de objecten in de wereld. Het object dat als *vorhanden* wordt gezien kan vanaf een afstand worden beschouwd en is meetbaar. Het subject staat dan los van het object. Een object dat *terhanden* is kan niet vanaf een afstand worden beschouwd, omdat het subject een relatie heeft met het object.¹⁸⁵

Vertaler en filosoof Mark Wildschut legt uit hoe deze twee relaties kunnen worden gezien in de context van Heideggers theorie over het 'zijn'. Een object dat *vorhanden* is heeft volgens Heidegger zijn bestaansrecht reeds heeft verkregen door eenvoudig te 'zijn'. Dit object hoeft alleen maar door het subject bekeken te worden. Het object dat echter *terhanden* is, moet door het subject gebruikt worden om zijn bestaansrecht te verwerven. *Vorhanden* is volgens de filosoof daarbij verbonden aan een theoretische houding van het subject dat het object bestudeert, bij *terhanden* is er sprake van een meer toegepaste relatie tussen het object en het subject.¹⁸⁶

3.2.2 Kunstfilosofische analyse van kunstwerken

Deze theorie van Heidegger past Esner toe als ze de wijze analyseert waarop het gereedschap van de kunstenaar in de negentiende-eeuwse kunst wordt verbeeld. Zij legt uit dat de kunstenaar die zijn gereedschap als een praktisch object in de kunst toont, hij het gereedschap als *terhanden* ziet. Hij verhoudt zich dan op een alledaagse manier tot zijn gereedschap. Esner signaleert echter, dat steeds meer kunstenaars hun gereedschap als *vorhanden* gaan zien, hierbij wordt het gereedschap van een afstand beschouwd. Ze meent dat deze verandering is ontstaan omdat de ambachtelijke vervaardiging in de negentiende eeuw steeds meer aan aanzien heeft verloren en dat het idee in de kunst steeds belangrijker wordt, voor een idee is het gereedschap minder relevant.¹⁸⁷

Als de begrippen *terhanden* en *vorhanden* worden gebruikt bij de analyse van de relatie van de kunstenaar tot zijn atelier als object is een verandering van *terhanden* in *vorhanden* minder waarschijnlijk. Het atelier is namelijk niet, zoals het gereedschap, aan een bepaald soort kunst verbonden. Wanneer het gereedschap bij conceptuele kunst overbodig wordt, kan het atelier in dat geval nog steeds worden gebruikt. Het atelier kan als *vorhanden* worden weergegeven, waarbij het atelier als object los staat van de kunstenaar, het subject. In dat geval beschouwt de kunstenaar het atelier van een afstand en voelt hij zich niet verbonden met de werkruimte, het atelier is een object dat vanzelfsprekend 'is'. Het atelier kan ook in een kunstwerk als *terhanden* worden gepresenteerd, dan ziet de kunstenaar het atelier als een gebruiksvoorwerp dat 'is' omdat het wordt gebruikt door de kunstenaar. Er bestaat dan een relatie tussen het object en het subject. De kunstenaar kan zich verbonden voelen met zijn atelier, een speciale artistieke waarde hechten aan het atelier waar zijn creatieproces van de kunst plaatsvindt of zich

¹⁸⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Art of the modern age. Philosophy of art from Kant to Heidegger*, Princeton 2000, p. XI.

¹⁸⁶ Heidegger 1998 (zie noot 182), pp. 66-75 en pp. 98-101.

¹⁸⁷ Esner 2010 (zie noot 12), pp. 80-81.

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

zelfs vereenzelvigen met zijn werkruimte. Heidegger redeneert in zijn filosofieën vanuit de mens, de mens creëert de wereld om hem heen. In dit hoofdstuk zal deze visie terugkomen in het feit dat hier vanuit de kunstenaar wordt geredeneerd. De kunstenaar bepaalt welke vorm het object, zijn atelier, aanneemt.

De foto *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* stelt de relatie tussen het atelier en de kunstenaar als *vorhanden* voor. Getoond wordt dat de kunstenaar overal kan werken. In een interview zegt Graham dat Louis, de inspiratiebron voor deze foto, in staat was om zelfs in zijn kleine woonkamer goede kunst te maken.¹⁸⁸ Hierdoor lijkt het of er volgens Graham geen relatie bestaat tussen de kunstenaar en het atelier. Dit wordt echter genuanceerd door de waardering die Graham uitspreekt voor Louis die zonder atelier kon werken. Blijkbaar wordt het ontbreken van een atelier dan toch als een beperkende factor gezien. Daarbij is een andere nuancerende factor de verhouding die Graham zelf tot het atelier heeft. Hij besloot namelijk, nadat hij zich had afgekeerd van de conceptuele kunst, dat hij voor het maken van schilderijen voor het eerst in zijn leven een atelier nodig had. In zijn eigen leven hecht Graham meer waarde aan het atelier dan hij in de voorstelling van het atelier in zijn kunst laat zien. Toch is bij het kijken naar de relatie tussen het atelier en het eigen leven van de kunstenaar geen relatie zichtbaar die het atelier als *terhanden* zou kunnen bestempelen. Want doordat Graham pas op een later moment in zijn carrière kiest voor een atelier blijkt dat hij niet zozeer een nauwe relatie tussen de kunstenaar (subject) en het atelier (object) ziet, maar tussen de schilderkunst en het atelier. Als conceptueel kunstenaar meende hij namelijk geen atelier nodig te hebben.

Tracey Emin verbindt net als Graham het atelier aan de schilderkunst. Ze toont het atelier in *Exorcism of the last painting I ever made* als een ruimte die haar de mogelijkheid en inspiratie geeft om, na lang geen schilderijen te hebben gemaakt, weer te gaan schilderen. Hierdoor lijkt het alsof het atelier voor Emin de enige plek is waar ze met het schilderen kan beginnen. Naast het feit dat Emin het atelier als object verbindt aan de schilderkunst verbindt ze het hierdoor ook aan zichzelf als kunstenaar en subject, ze benadert het atelier als *terhanden*. Daarbij gebruikt ze het atelier naast een ruimte voor haar artistieke doeleinden ook als een ruimte om persoonlijke doeleinden na te streven, ze spreekt zelfs van een transformatie die ze in het atelier heeft ondergaan.¹⁸⁹

At work van Ian Wallace speelde zich ook in een constructie van een atelier binnen een galerie af. Waar Tracy Emin echter een hele ruimte liet opzetten, had Wallace aan een tafel en een stoel genoeg. Door het gebruik van deze minimale middelen lijkt het alsof Wallace in principe overal kan werken en geen atelier nodig heeft. Wegens deze afstand tussen het subject en het object benadert hij het atelier als *vorhanden*. Toch blijkt het atelier voor Wallace belangrijker te zijn dan verwacht. De performance en foto laten zien dat het werkproces voor Wallace in plaats van de wellicht verwachte uiterlijke dynamiek, een innerlijk proces is. Blijkbaar heeft hij, ook al heeft hij minder nodig dan

¹⁸⁸ Graham 2010 (zie noot 160), pp. 67-72.

¹⁸⁹ Furlong 1997 (zie noot 133).

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

Emin, toch een atelierscène nodig waarin hij kan werken. Vanuit dat perspectief ziet Wallace het atelier als *terhanden*, hij toont met zijn werk een relatie tussen de atelieropstelling en zijn wezen als kunstenaar.

Evenals Wallace toont Hockney in zijn ateliervoorstelling niet een dynamische kunstenaar die met grote gebaren aan het werk is. Ook voor hem is het innerlijke proces belangrijk. Zijn verbeelding geeft hij in *Self-portrait with blue guitar* in diverse objecten vorm die de kunstenaar op het doek omringen. De ruimte van het atelier wordt zo gerelateerd aan de verbeelding in zijn hoofd. Door deze sterke relatie tussen de kunstenaar en het atelier wordt het atelier als *terhanden* voorgesteld.

Ook *Painter* laat een nauwe relatie tussen de kunstenaar en het atelier zien. De video toont dat het atelier de plek is waar een kunstenaar de ruimte en vrijheid heeft om zich creatief uit te drukken. Tevens wordt in dit werk de negatieve kant van de relatie tussen kunstenaar en atelier gepresenteerd, want het atelier kan de kunstenaar isoleren en hem het gevoel geven dat productief moet zijn. Deze kant wordt geïllustreerd door de uitspraken die de schilder in de video doet als 'I know I can do it...'. Dit geeft de indruk alsof de kunstenaar zich van zijn eigen talent moet overtuigen. Daarbij toont *Painter* de relatie van het atelier tot de dagelijkse praktijk van het kunstenaarsleven, inclusief de herhaling, twijfels en verveling.

Het idee dat het atelier zowel een plek van inspiratie kan zijn als een beperkende ruimte komt ook voor in het werk van Immendorff. Enerzijds wordt met *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* het atelier als de plek voorgesteld die een kunstenaar beroemd kan maken, daar droomt de figuur in de atelierscène van. Anderzijds toont de ateliervoorstelling op het doek dat de kunstenaar zich in het atelier geïsoleerd kan voelen en daardoor zelfs niet tot werken kan komen, het doek in het atelier blijft onbeschilderd. Het schilderij presenteert de relatie van de kunstenaar tot het atelier als *terhanden*. Daarbij lijkt dit werk, net als de performance van Emin, te tonen dat de context van het atelier een transformatie van de kunstenaar kan bewerkstelligen. De kunstenaar in het atelier hoopt dat hij uiteindelijk beroemd zal worden. Door deze hoop op een transformatie krijgt de atelierruimte een mythische lading.

Ook *Spiderman Atelier* toont het atelier als de plek die een transformatie van de kunstenaar mogelijk maakt, een normaal persoon verandert in een heroïsche kunstenaar. Het atelier en de kunstenaar worden daarbij in dit werk als nauw verbonden gepresenteerd, het subject ziet het object als *terhanden*. De handen en het hoofd van de superheld in het atelier zijn geaccentueerd, de nadruk ligt zo op het doen en denken van de kunstenaar. Daarbij worden op de schilderijen in het atelier naar middelen verwezen die een extra stimulans vormen om de kunstenaar een superheld te laten worden.

De kunstwerken in de ateliervoorstelling van *Groot atelier* onderschrijven een geheel andere boodschap. Net als Hockney omringt Van Poppel zich in zijn atelier door zijn eigen werk en vormen zijn schilderijen als inspiratie bij het vervaardigen van nieuwe werken. Op basis hiervan kan worden geconcludeerd dat Van Poppel de relatie tot het atelier als *terhanden* ziet. Maar als wordt gekeken naar de wijze waarop de schilderijen op

het doek worden gepresenteerd blijkt dat het atelier als *vorhanden* wordt getoond. De artistieke verbeelding in het atelier wordt niet weergegeven, dit doek toont alleen de vervaardigde werken die zijn ingelijst. Hiermee wordt het atelier voorgesteld als een presentatieruimte voor het oeuvre van de kunstenaar. De lichtval bevestigt dit door de ingelijste schilderijen aan de muur in het volle licht te tonen en de kunstenaar in de schaduw te hullen.

3.2.3 Afsluiting

De analyse van de hedendaagse kunstwerken aan de hand van *terhanden* en *vorhanden* van Heidegger geeft aan dat de meeste kunstwerken een relatie tussen het atelier (object) en de kunstenaar (subject) tonen en het atelier dus als *terhanden* voorstellen. *Groot atelier* en *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* zijn de enige twee werken die het atelier als *vorhanden* laten zien. In *Groot atelier* dient het atelier als een presentatieruimte voor de vervaardigde schilderijen van de kunstenaar. De foto *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* laat zien dat een kunstenaar overal kan werken en voor het werkproces geen atelier nodig heeft. Ook in dit werk bestaat er geen relatie tussen de kunstenaar en het atelier. In het eigen leven van Graham ziet de kunstenaar zichzelf tevens los van het atelier, wel verbindt hij het atelier aan de schilderkunst.

De overige zes werken tonen wel een relatie tussen het atelier en de kunstenaar en laten het atelier dus als *terhanden* zien. *Exorcism of the last painting I ever made* toont, net als het werk van Graham, een relatie tussen het atelier en de schilderkunst. Daarbij toont de performance een relatie tussen het atelier en de kunstenaar zelf. Het atelier wordt als een ruimte getoond waarin een persoonlijke en artistieke uitdaging kan worden aangegaan, Emin hoopt op een transformatie in het atelier en laat zo haar verbondenheid met het atelier zien. Het werk *At work* toont het atelier als de innerlijke ruimte van de kunstenaar, het object en subject zijn aan elkaar gekoppeld. Het zelfportret van Hockney presenteert het atelier op dezelfde manier, de kunstenaar verbindt het atelier aan zijn verbeelding. *Painter* laat zien dat het atelier dé plek is waar de kunstenaar werkt. Het atelier kan de kunstenaar de vrijheid geven om zichzelf uit te drukken, maar kan de kunstenaar tegelijkertijd ook isoleren en de kunstenaar het gevoel geven dat hij in deze ruimte moet presteren. Het schilderij van Immendorff laat een relatie tussen het subject en het object zien door het atelier voor te stellen als een ruimte waarin de figuur op het doek van een normaal persoon naar een beroemde kunstenaar kan transformeren. Ook *Spiderman Atelier* stelt het atelier als een ruimte voor die een transformatie van de kunstenaar kan bewerkstelligen, de normale persoon wordt in het atelier een heroïsche kunstenaar.

Enkele zaken vallen bij de bespreking van de werken aan de hand van de theorie van Heidegger op. Ten eerste blijkt de relatie die een kunstenaar in zijn werk toont tussen het atelier en de kunstenaar vaak vergelijkbaar te zijn met de relatie die de kunstenaar in zijn eigen leven met zijn atelier heeft. Maar er kan ook een discrepantie zijn tussen de

relatie die in het werk wordt getoond en de wijze waarop de kunstenaar zich in zijn leven tot het atelier verhoudt. Opvallend is dat dit alleen het geval is bij de kunstenaars die het atelier in de kunst als *vorhanden* tonen. Zo meent Graham dat hij een atelier nodig heeft om te kunnen schilderen, terwijl hij in zijn werk toont dat een kunstenaar geen atelier nodig heeft om goed werk te kunnen maken. Ook Van Poppel toont met zijn schilderij dat het atelier vooral dienst doet als presentatieruimte van kunst, terwijl de kunstenaar in zijn eigen leven zich nauw verbindt met zijn atelier als werkruimte. Blijkbaar is er dus vaak sprake van een relatie tussen de kunstenaar en het atelier als *terhanden*, hoewel deze relatie in de kunst niet altijd zo wordt getoond. Ten tweede tonen enkele kunstwerken dat de kunstenaar in het atelier een transformatie door kan maken, dit is het geval bij de kunstwerken van Emin, Immendorff en Kippenberger. Ten derde is het opvallend dat zowel Emin als Graham het atelier relateren aan de kunstvorm van de schilderkunst.

3.3 BAUDRILLARD

3.3.1 Filosofie van *hyperrealisme*

De beschreven ideeën van Aristoteles en Heidegger kunnen worden toegepast op de beeldende kunst, maar zijn niet in eerste instantie met het oog op de kunst geschreven. De Franse socioloog, mediawetenschapper, cultuurcriticus en postmodern filosoof Jean Baudrillard (1929–2007) heeft daarentegen wel theoretische filosofieën ontwikkeld waarbij hij de beeldende kunst als uitgangspunt neemt. Zo kan zijn theorie over het *hyperrealisme* als een voortzetting worden gezien van de theorie van de cultuurfilosoof Walter Benjamin. In het essay 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit' (1936) beschrijft Benjamin dat het kunstwerk door de technische ontwikkelingen van reproductie in het begin van de twintigste eeuw zijn aura kwijtraakt. Het originele kunstwerk verliest daarmee haar authenticiteit en wordt zo aangetast.¹⁹⁰ Baudrillard borduurt voort op de theorie van Benjamin. Hij meent dat de postmoderne mens in een *hyperrealisme* leeft.¹⁹¹ Dit *hyperrealisme* kan worden vergeleken met de reproductie van een kunstwerk in de theorie van Benjamin. Het *hyperrealisme* is losgekomen van de werkelijkheid zoals de reproductie is losgekomen van het originele kunstwerk. Benjamin meent dat de reproducties van het kunstwerk ook de staat van het originele kunstwerk aantasten. Baudrillard gelooft dat het *hyperrealisme* het idee dat men heeft van de originele werkelijkheid aantast, maar niet de originele werkelijkheid zelf. Deze theorie is typisch voor de postmoderne tijd waarin Baudrillard zijn werk schreef. Kenmerkend voor het postmodernisme is namelijk dat men niet meer in één waarheid of in één groot verhaal gelooft, zoals in het modernisme het geval was, maar dat men gelooft dat er meerdere

¹⁹⁰ Walter Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, (vert. Henk Hoeks) Nijmegen 1996², pp. 11-43.

¹⁹¹ Jean Baudrillard, 'The hyperrealism of simulation' (1976), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, p. 1018.

waarheden en verhalen naast elkaar kunnen bestaan.¹⁹² Baudrillard, die met zijn theorie de werkelijkheid zoals die gepresenteerd wordt kritisch bevraagd, en zo de gepresenteerde werkelijkheid niet direct aanneemt als dé werkelijkheid, is daardoor een typische postmoderne filosoof.

Het idee van het *hyperrealisme* hangt samen met de simulacrumtheorie van Baudrillard. In het artikel 'the hyperrealism of simulation' (1976) introduceert hij deze theorie. Hij legt uit dat de mens volgens hem het contact met de echte wereld verloren heeft. De mens creëert namelijk beelden, ook wel tekens genoemd, van de werkelijkheid die gebaseerd zijn op de beelden die men in de media ziet. Hierdoor dwaalt men steeds verder van de originele werkelijkheid af. Volgens de simulacrumtheorie lijken de tekens de werkelijkheid te representeren, maar in plaats van dat deze tekens naar een werkelijkheid verwijzen, zijn ze betekenisloos en verwijzen ze alleen nog maar naar zichzelf. Een teken is daardoor een kopie zonder origineel, dit noemt Baudrillard een simulacrum.¹⁹³ Een verzameling van meerdere simulacri noemt de filosoof een *hyperrealisme*. Men gelooft dat de tekens een werkelijkheid tonen, de realiteit is echter vervangen door een hyperrealiteit. Volgens Baudrillard is de hyperrealiteit een symptoom van de postmoderne samenleving die wordt gedomineerd door de media. De media voorzien de mensen voortdurend van nieuwe informatie, de werkelijkheid die zij in tekens voorschotelen staat daarbij los van de echte werkelijkheid.¹⁹⁴

In de kunst is er volgens Baudrillard in de twintigste eeuw een overdosis gekomen aan lege tekens door onder andere de steeds verdere ontwikkeling van de fotografie en de *popart*. Als gevolg van de ontwikkeling van de industrie kan kunst op een soort fabrieksmatige manier geproduceerd worden, zoals bij Andy Warhol in *The factory* het geval was. Kunst komt zo in de fase terecht van haar eigen reproductie, ook de kunst zelf wordt daarbij gereproduceerd. Hiermee is het *hyperrealisme* geheel in de kunst togetreden, aldus Baudrillard.¹⁹⁵

3.3.2 Kunstfilosofische analyse van kunstwerken

De theorie van Baudrillard kan worden toegepast bij de analyse van de betekenissen van het atelier in hedendaagse kunstwerken. Met de weergave van het atelier kan de realiteit worden gepresenteerd, het kunstwerk toont dan een werkelijk bestaande atelierruimte. Maar een kunstwerk kan ook een atelier tonen dat reageert op een hyperrealistisch beeld dat bestaat van het atelier. Een dergelijk hyperrealistisch beeld is een beeld van de kunstenaar in het atelier dat in eerste instantie de werkelijkheid lijkt te presenteren, maar in feite geen relatie meer tot deze werkelijkheid heeft, omdat het beeld een eigen leven is gaan leiden. Doordat het beeld niet meer naar de werkelijkheid verwijst, is het beeld

¹⁹² Hoorcollege 'Avantgarde, modernisme, postmodernisme in de beeldende kunst', Hestia Bavelaar, Universiteit Utrecht 13 februari 2007.

¹⁹³ Baudrillard 1976 (zie noot 191), p. 1018.

¹⁹⁴ Idem, p. 1018-1020.

¹⁹⁵ Ibidem.

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

slechts een lege kopie. Een voorbeeld hiervan is het beeld van de abstract expressionistische schilder in zijn atelier die vol energie en dynamiek aan het schilderen is. De meeste mensen die in dit beeld geloven kennen echter niet het werkelijke beeld van de schilder in zijn atelier. Het is immers niet zo dat alle abstract expressionisten op die wijze in hun atelier werkten.¹⁹⁶ Het beeld is onder andere gebaseerd op foto- en video-opnames van Pollock die als een expressieve schilder aan het werk is. Maar beseft moet worden dat deze opnames slechts een beeld zijn en niet als de werkelijkheid kunnen worden aangenomen. Het hyperrealistische beeld dat nu bestaat van, in dit geval, de werkwijze van de abstract expressionisten in het atelier is een kopie van een kopie en is daardoor een lege kopie geworden. Het beeld verwijst niet meer naar een origineel. Hieronder zal worden onderzocht welke betekenissen aan het atelier gegeven worden met een weergave van een werkelijk atelier of met een reactie op een hyperrealistisch beeld dat van het atelier bestaat.

Enkele aspecten in *The gifted amateur Nov 10th, 1962* verwijzen naar de werkelijkheid. De foto verwijst naar de kunstenaar Louis. De woonkamer waarin de schilder op de foto een schilderij vervaardigt verwijst naar het feit dat Louis zijn schilderijen in zijn woonkamer maakte. Ook het schilderij dat de kunstenaar maakt is een expliciete verwijzing naar de honderden drippaintings die Louis in zijn laatste levensjaren vervaardigde. De titel geeft echter aan dat niet alles in dit kunstwerk verwijst naar het werkelijke werkproces van Louis in zijn atelier. De datering in de titel maakt duidelijk dat de kijker hier niet de echte Louis ziet, omdat die op 10 november 1962 al is overleden. De foto is in scène gezet. Er is geen sprake van een verwijzing naar een hyperrealistisch beeld, want de datering verwijst niet naar een beeld dat al van de kunstenaar in het atelier bestaat, maar laat juist zien dat dit kunstwerk slechts een interpretatie is van de werkelijkheid. Graham meent dat elke interpretatie van een fenomeen tot een veranderend idee van de betekenis van het fenomeen kan leiden.¹⁹⁷ Met deze uitspraak geeft hij aan dat het tonen van een interpretatie van een fenomeen, zoals deze foto die reageert op de werkwijze van Louis, uiteindelijk invloed kan hebben op hoe men naar het oorspronkelijke fenomeen kijkt. Deze foto zou dus het idee dat mensen hebben van de werkwijze en het atelier van Louis kunnen beïnvloeden en bijstellen.

Ook *Painter* is een verwijzing naar het beeld dat bestaat van een abstract expressionist die aan het werk is in zijn atelier. Dit werk staat echter verder af van de werkelijkheid dan de foto van Graham: de video reageert op een beeld en niet op werkelijke aspecten van de kunstpraktijk. *Painter* verwijst naar het beeld van het expressieve en dynamische werkproces van De Kooning zoals Jones dat beschrijft.¹⁹⁸ In werkelijkheid was het werkproces van De Kooning echter helemaal niet zo dynamisch. Een

¹⁹⁶ Blotkamp 2006 (zie noot 5), pp. 340-359.

¹⁹⁷ Frank Lubbers, Rodney Graham, *Rodney Graham*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1989, p. 7.

¹⁹⁸ Jones 1996 (zie noot 8), pp. 5-12.

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

filmopname die is gemaakt in zijn atelier toont hoe hij bedachtzaam en weloverwogen verfstreken op het doek aanbrengt.¹⁹⁹ Omdat het beeld waar de video op reageert geen relatie meer heeft met de werkelijkheid kan het een hyperrealistisch beeld genoemd worden. Waar het werk van Graham nog elementen toont die zijn gebaseerd op de werkelijkheid, is in de video van McCarthy niets meer aan de werkelijkheid gerelateerd. De doeken die de schilder in de video vervaardigt lijken niet op de werken van De Kooning en de ruimte waarin de video is opgenomen is duidelijk een decor in plaats van een interpretatie van de werkruimte van De Kooning. Daarbij verwijst *Painter* niet alleen naar De Kooning, maar ook naar Claes Oldenburg door de grote objecten in het atelier. De vermenging van verwijzingen naar verschillende kunstenaars brengt het werk nog verder van de werkelijkheid af. Bovendien geeft de extremitet waarmee *Painter* de enorme ledematen van de kunstenaar en de grote objecten in het atelier toont het kunstwerk een kluchtig karakter. Dit werk is een persiflage op het hyperrealistische beeld dat bestaat van het werkproces van de expressieve kunstenaar. Doordat de video in zo'n extreme wijze reageert op het hyperrealistische beeld, kan de kijker door dit werk tot het besef komen dat het hyperrealistische beeld dat als de werkelijkheid wordt gezien, wellicht geen relatie meer heeft tot de werkelijkheid.

Net als *Painter* reageert *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* op het hyperrealistische beeld dat bestaat van de werkende kunstenaar in het atelier. Waar het werk van McCarthy zich echter beperkt tot specifieke kunstenaars als De Kooning en Oldenburg, reageert het schilderij van Immendorff op het algemene beeld van de creërende kunstenaar in het atelier. Het doek stelt het beeld voor dat sinds de Romantiek bestaat van de eenzame en lijdende kunstenaar in zijn atelier. De donkere zolderkamer, de brandende kaars en het beetje maanlicht dat door het kleine raam van het atelier naar binnen valt versterken dit beeld. Met dit beeld is iedereen bekend, maar of het beeld ook echt gebaseerd is op de werkelijkheid is niet zeker. Hoewel in de Romantiek kunstenaars namelijk zichzelf op deze manier in het atelier voorstelden, zag de werkelijkheid in het atelier er soms heel anders uit.²⁰⁰ Doordat het verband tussen dit beeld waar Immendorff naar verwijst en de werkelijkheid kwijt is, kan dit beeld als hyperrealistisch worden gezien. Opvallend daarbij is dat Immendorff tevens een autobiografisch gegeven in dit schilderij verwerkt. In het begin van zijn carrière reageerde Immendorff zelf op het hyperrealistische beeld van de stereotype kunstenaar die zwarte koltruien draagt en rode wijn drinkt. Ook dit is een beeld van de kunstenaar dat iedereen kent, maar dat een eigen leven is gaan leiden, waardoor de relatie met het origineel niet meer te achterhalen is.

Ook *Spiderman Atelier* verwijst naar het hyperrealistische beeld dat bestaat van de creërende kunstenaar in het atelier. Het weergegeven atelier lijkt enigszins realistisch met de spaanplaten vol verfspetters op de vloer en het peertje aan het plafond, maar als naar de kunstenaar wordt gekeken is het verband met de realiteit zoek. De kunstenaar

¹⁹⁹ Rutger Pontzen, 'Eens barbaar, altijd barbaar. De gecompliceerde relatie tussen schilder en filmregisseur', *De Volkskrant* 7 februari 2008.

²⁰⁰ Bättschmann 1997 (zie noot 7), pp. 94-97.

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

lijkt niet op een realistische kunstenaar, maar op een superheld. Het werk be vraagt door deze extreme voorstelling van de kunstenaar in het atelier, net als *Painter*, het hyperrealistische beeld dat bestaat van de creatieve kunstenaar. Het verschil met *Painter* is dat hier niet naar een specifieke kunstenaar wordt verwezen, maar naar de romantische kunstenaar in het algemeen.

Het werk van Ian Wallace verschilt van de bovenstaande werken, want *At work* lijkt de werkelijkheid te tonen. Het werk reageert op het beeld dat bestaat van de werkende kunstenaar in het atelier. De performance en de foto laten zien dat de kunstenaar in zijn atelier niets anders doet dan lezen en aantekeningen maken. Van een reactie op een hyperrealistisch beeld is in dit werk geen sprake.

Groot atelier toont eveneens de werkelijkheid. In deze atelierscène presenteert Van Poppel zichzelf samen met zijn schilderijen. De ingelijste schilderijen aan de wand zijn bestaande schilderijen en de kunstenaar heeft van zichzelf een zelfportret gemaakt op het doek. Hoewel zijn ateliervoorstelling wellicht niet een exacte presentatie van zijn atelier toont, is dit werk geen reactie op een hyperrealistisch beeld.

Het werk van Emin lijkt, net als dat van Wallace en Van Poppel, de werkelijkheid te presenteren door een voorstelling te tonen waarin de kunstenaar zelf in het atelier werkt. Het is duidelijk dat Emin een atelier heeft laten bouwen in de galerie, en dat het niet haar eigen atelier betreft, maar verder lijkt *Exorcism of the last painting I ever made* werkelijkheidsgetrouw. Dit wordt bevestigd door de kunstenaar die in een interview uitlegt dat ze met haar naaktheid niet alleen haar mentale aanwezigheid, maar ook expliciet haar fysieke aanwezigheid wil tonen.²⁰¹ Toch zou de geloofwaardigheid van deze presentatie van de werkelijkheid bevestigd kunnen worden. Emin licht haar verblijf in het atelier toe met de reden dat ze zich na een traumatische abortus weer aan de schilderkunst wil wijden. Al haar werk presenteert ze als autobiografisch, dit aspect bevestigd ze door de vele openhartige interviews die ze geeft en de boeken die ze over haar eigen leven publiceert. Als wordt aangenomen dat het werk van Emin wellicht niet zo autobiografisch is als het lijkt, verandert daardoor de lading van dit werk. Op die manier zou het werk op een hyperrealistisch beeld kunnen reageren dat Emin van zichzelf en haar werk heeft gecreëerd en dat losstaat van de werkelijkheid.

Het presenteren van de werkelijkheid is in het werk van Hockney geen streven. Hockney meent dat bij de interpretatie van kunstwerken het kijken voorop moet staan en dat men zich niet moet laten afleiden door wat de kunstenaar zelf over zijn werk zegt. Daarbij meent hij dat een kunstenaar in zijn werk zijn verbeelding moet weergeven en niet de realiteit. De relatie tussen de realiteit en de verbeelding is een onderwerp dat de kunstenaar in zijn werk onderzoekt. Bovendien beweert hij dat hoe men iets verbeeldt invloed heeft op hoe iets wordt gezien. Als dit wordt toegepast bij dit schilderij blijkt dat de kijker de atelierscène niet als poging van een representatie van de werkelijkheid ziet, omdat de objecten op het doek vanuit verschillende perspectieven of onrealistisch

²⁰¹ Furlong 1997 (zie noot 133).

zwevend in de lucht zijn weergegeven. Hockney heeft met *Self-portrait with blue guitar* zijn atelier als een mentale ruimte geschilderd. Het blauwe gordijn bevestigt volgens kunsthistoricus Manfred Sellink het vermoeden dat we naar een geënceneerde werkelijkheid kijken.²⁰²

3.3.3 Afsluiting

De analyse van de hedendaagse kunstwerken aan de hand van het *hyperrealisme* van Baudrillard geeft zeer diverse resultaten. Enkele hedendaagse kunstwerken reageren op een hyperrealistisch beeld van het werkproces in het atelier. Dit beeld is een beeld dat wordt gezien als de werkelijkheid, maar in feite is dit beeld een eigen leven gaan leiden en is het de relatie met de werkelijkheid kwijt. Sommige kunstwerken als *Painter, Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...* en *Spiderman Atelier* tonen een persiflage op dit beeld en bevragen daardoor de geloofwaardigheid van het hyperrealistische beeld zelf. Andere werken, *At work* en *Groot atelier*, tonen de werkelijke situatie in het atelier. *The gifted amateur Nov 10th, 1962* reageert niet op een beeld, maar op de aspecten van de werkelijkheid, hierdoor reageert het werk met de atelier-scène niet op een hyperrealistisch beeld. Het werk van Emin is hierbij lastig te plaatsen, het kan de werkelijkheid tonen. Maar het kan ook een verwijzing zijn naar het hyperrealistisch beeld dat Emin van zichzelf heeft gemaakt. Het werk van Hockney toont niet de werkelijkheid, maar laat ook geen verwijzing zien naar een hyperrealistisch beeld. Het verschil met de werken die wel een verwijzing naar een hyperrealistisch beeld tonen is namelijk dat het werk van Hockney zich niet voordoet alsof het de werkelijkheid toont, terwijl het hyperrealistische beeld waarnaar de andere werken verwijzen wel als de werkelijkheid wordt gepresenteerd.

3.4 AFSLUITING

Naar aanleiding van de bespreking van de hedendaagse theorieën van Aristoteles, Heidegger en Baudrillard kunnen er verschillende opvallende zaken worden geconcludeerd betreft de betekenis die de hedendaagse kunstwerken aan het atelier geven met een voorgesteld atelier.

Ten eerste verwijzen vele weergaves van het atelier naar scènes uit de kunstgeschiedenis. Dit komt naar voren bij de bespreking van de *praxis* van Aristoteles. Wanneer het werkproces als een *praxis* wordt voorgesteld waarbij de handeling een innerlijk proces is wordt er verwezen naar de scène van de *studiolo* in de kunst van de Verlichting, als de handeling als een fysiek uiterlijk proces wordt voorgesteld wordt er naar de *bottega* van de vijftiende tot begin zeventiende eeuw verwezen. Ook in de context van het *hyperrealisme* van Baudrillard komt deze verwijzing naar voren. De hedendaagse atelier-scènes die reageren op een hyperrealistisch beeld, verwijzen vaak naar beelden uit

²⁰² Sellink 1992 (zie noot 108), p. 103.

HOOFDSTUK 3. KUNSTFILOSOFISCHE ANALYSE VAN HET ATELIER IN DE HEDENDAAGSE KUNST

de kunstgeschiedenis. Er wordt verwezen naar het Romantische atelier, maar ook naar het recentere atelier van de abstract expressionisten. Kunstwerken die met het atelier de werkelijkheid tonen verwijzen echter niet naar de weergave van het atelier in de kunstgeschiedenis.

Ten tweede blijkt dat meerdere kunstwerken een relatie tonen tussen het atelier en de schilderkunst. Dit gegeven komt bij de analyse van de kunstwerken aan de hand van *ter-* en *vorhanden* van Heidegger naar voren. Twee werken tonen expliciet een relatie tussen het atelier en de schilderkunst. *The gifted amateur, Nov 10th, 1962* toont de relatie tussen de kunstenaar en het atelier als *vorhanden*, de schilder wordt in het kunstwerk werkend voorgesteld in een woonkamer en impliceert daarmee geen atelier nodig te hebben. De vervaardiger, Graham, schaft echter voor het eerst een atelier aan als hij begint te schilderen. *Exorcism of the last painting I ever made* toont de relatie tussen het atelier en de kunstenaar als *vorhanden* en stelt het atelier voor als de meest voor de hand liggende plek voor een kunstenaar die gaat schilderen. Hoewel de andere zes werken de relatie tussen het atelier en de schilderkunst niet zo expliciet tonen, laten wel vijf van de zes werken door een schilder in de atelierscène te tonen zien dat het atelier een uitgesproken associatie met de schilderkunst oproept.

Ten derde tonen kunstwerken ook een relatie tussen het atelier en de innerlijke gesteldheid van de kunstenaar. Dit is te zien bij de bespreking van de theorie van Heidegger, enkele werken die de relatie tussen het atelier en de kunstenaar als *terhanden* verbeelden tonen daarbij ook een verhouding tussen het atelier en de innerlijke staat of verbeelding van de kunstenaar. Bij de bespreken van de *praxis* van Aristoteles komt deze relatie naar voren als een handeling in het atelier als een innerlijk proces wordt voorgesteld.

Ten vierde wordt het atelier als een ruimte gezien die een transformatie van de kunstenaar kan bewerkstelligen, Dit komt bij de bespreking van het begrip *terhanden* naar voren. In de hedendaagse kunstwerken wordt het atelier getoond als een plaats die een normaal iemand in een heroïsche kunstenaar kan transformeren, een kunstenaar beroemd kan maken of een kunstenaar tot schilderen aan kan zetten.

Ten slotte tonen enerzijds enkele kunstwerken een ateliersituatie die vergelijkbaar is met de ateliersituatie van de kunstenaar in het eigen leven. Anderzijds blijkt er een discrepantie te zijn tussen de voorstelling die een kunstenaar van een atelier in een kunstwerk toont en het atelier dat de kunstenaar zelf bezit. Dit gegeven komt aan bod in de bespreking van het begrippenpaar van Heidegger en van het *hyperrealisme* van Baudrillard.

4 CONCLUSIE

In deze scriptie heb ik geprobeerd een antwoord te vinden op de vraag welke betekenissen weergaves van het atelier in de hedendaagse kunst geven aan het kunstenaarsatelier. Om deze vraag te beantwoorden heb ik acht hedendaagse kunstwerken vanuit verschillende perspectieven onderzocht. Eerst heb ik de kunstwerken visueel geanalyseerd, vervolgens heb ik de kunstwerken aan de hand van literatuur van kunsthistorici en van kunstenaars besproken en tenslotte heb ik de werken vanuit drie filosofische theorieën van Aristoteles, Heidegger en Baudrillard benaderd. Uit dit onderzoek zijn een drietal opvallende resultaten naar voren gekomen die ik hieronder zal bespreken. Bij de resultaten moet wel worden opgemerkt dat deze voortkomen uit de bespreking van een selectie hedendaagse kunstwerken die allen met een atelierweergave een duidelijke uitspraak tonen over het atelier. Er bestaan ook kunstwerken die het atelier als een vanzelfsprekende werkplek tonen, dergelijke werken zijn niet in dit onderzoek opgenomen. Dien ten gevolge moeten de volgende resultaten niet geïnterpreteerd worden als resultaten die zijn ontstaan op basis van de hedendaagse kunst wereldwijd, maar als resultaten die gebaseerd zijn op de analyse van acht hedendaagse kunstwerken.

Een eerste resultaat is dat veel weergaves van het atelier in de hedendaagse kunstwerken expliciet verwijzen naar atelierscènes uit de kunstgeschiedenis. Zo wordt er naar de kunst uit de Verlichting verwezen met een atelierscène die het atelier als de studieplek van de kunstenaar laat zien, de *studiolo*. Deze verwijzing komt ook naar voren in een analyse aan de hand van de theorie van *ter-* en *vorhanden* van Heidegger. Meerdere kunstwerken tonen een relatie tussen de kunstenaar als subject en het atelier als object en zien het atelier dus als *terhanden*. Bij deze benadering wordt het atelier als de mentale ruimte van de kunstenaar getoond. Tevens refereren enkele werken aan de Verlichting als ze worden besproken volgens de theorie van Aristoteles van de *praxis* en de *poiesis*. Veel kunstwerken stellen het werkproces in het atelier als een *praxis* voor; het werkproces wordt hierbij voorgesteld als een doel op zich. In het geval dat het werkproces daarbij als een innerlijke handeling wordt getoond, wordt er verwezen naar het atelier als een studieruimte zoals die in de kunst van de Verlichting wordt getoond. Als de *praxis* echter wordt gezien als een handeling waarbij het werkproces niet mentaal maar fysiek is, wordt er verwezen naar ateliervoorstellingen in de kunst van de vijftiende tot het begin van de zeventiende eeuw en wordt er gerefereerd aan de *bottega*, de werkplaats van de ambachtsman. Ook verwijzen weergaves van het atelier in de hedendaagse kunstwerken veelvuldig naar het atelier in de kunst van de Romantiek. Daarbij wordt in de hedendaagse kunst enerzijds een kunstenaar voorgesteld die in het atelier zijn emoties kan uitdrukken en de vrijheid heeft om creatief te werk te gaan. Anderzijds wordt in werken ook de keerzijde van het atelier getoond; het atelier wordt dan weergegeven als een geïsoleerde ruimte waar de kunstenaar eenzaam aan het werk is. Naast de verwijzing naar het romantische atelier, refereren de hedendaagse kunstwerken tevens aan de Romantiek wat

betreft de weergave van de kunstenaar: de kunstenaar wordt in de hedendaagse kunstwerken vaak getoond als een genie met een aangeboren talent voor het kunstenaarschap. Deze referentie komt ook in de context van het *hyperrealisme* van Baudrillard naar voren. Het atelier in enkele hedendaagse kunstwerken verwijst naar een hyperrealistisch beeld dat geen relatie heeft tot een originele bron, maar slechts een lege kopie is. Zo`n hyperrealistisch beeld kan verwijzen naar het romantische beeld dat bestaat van de eenzame, geniale kunstenaar in het atelier, maar kan ook refereren aan het beeld dat er is van de heftige en expressieve werkwijze van de abstract expressionisten in het atelier. Uit deze resultaten kan worden geconcludeerd dat het atelier als onderwerp in de kunst sinds de Renaissance een geliefd onderwerp is en dat weergaves van het atelier in de kunst vaak verwijzen naar vroegere ateliervoorstellingen in de kunst.

Een tweede resultaat is dat veel atelierweergaves in de hedendaagse kunstwerken een relatie tonen tussen het atelier en de traditionele schilderkunst.

Deze relatie komt ook naar voren als de werken in de context van *ter-* en *vorhanden* van Heidegger worden besproken. Één werk toont expliciet de relatie tussen het atelier en de kunstenaar als *terhanden* en stelt het atelier voor als de ruimte waar de kunstenaar zich in het bijzonder op de schilderkunst kan richten. Het merendeel van de andere werken toont, hoewel minder expliciet, ook een relatie tussen het atelier en de schilderkunst. Opvallend is dat deze werken zelf niet tot de schilderkunst behoren, maar tot meer recente kunstvormen als installatie-, performance-, video- of fotokunst. De weergave van de relatie tussen het atelier en de schilderkunst in de hedendaagse kunstwerken lijkt te tonen dat tijdens het poststudio-tijdperk niet het atelier dood werd verklaard, maar de kunstvorm waarmee dit atelier ook in de jaren zestig werd geassocieerd: de schilderkunst. Hieruit kan geconcludeerd worden dat in de hedendaagse kunst het atelier met de schilderkunst wordt geassocieerd door enerzijds een verband met het verleden te leggen en anderzijds door te tonen dat deze kunstvorm vandaag de dag nog steeds wordt beoefend. Het atelier krijgt zo de betekenis van een ruimte waarin een traditionele kunstvorm als de schilderkunst werd en wordt bedreven. Daarbij toont de associatie die het atelier oproept met de schilderkunst als traditionele kunstvorm dat tijdens het poststudio-tijdperk niet het atelier werd dood verklaard, maar de schilderkunst waarmee dit atelier werd geassocieerd. Op die manier wordt de poststudio-gedachte gerelativeerd, omdat wordt getoond dat de doodverklaring van het atelier slechts in een korte periode binnen de gehele context van de kunstgeschiedenis plaatsvond. Hiermee wordt bevestigd dat de kunstgeschiedenis bestaat uit een afwisseling van verschillende periodes die telkens op elkaar reageren. Zo namen Nauman en Smithson in de jaren zestig afscheid van de schilderkunst als gedateerde kunstvorm, en besluiten Emin en Graham zich rond de eeuwwisseling juist weer op deze kunstvorm te richten. De hedendaagse kunstwerken uit dit onderzoek reageren op hun beurt op de periode van het poststudio-denken in de jaren zestig van de vorige eeuw door het atelier dat dood was verklaard in de kunst veelvuldig te tonen.

Een derde resultaat is dat veel weergaves van het atelier in de kunst reageren op de mythe van het atelier. Deze mythe is ontstaan in de Romantiek toen de kunstenaar een speciale status kreeg omdat men geloofde dat een kunstenaar een talent heeft dat is aangeboren, en niet aangeleerd. Hierdoor ontstond het beeld van de geniale, eenzame kunstenaar die zich in zijn atelier wijdt aan het scheppingsproces van de kunst. Hoewel het beeld niet toepasselijk is op elke kunstenaar in het atelier, zelfs niet op de kunstenaar tijdens de Romantiek, is dit beeld van de mythe van het atelier sindsdien blijven bestaan. Ook in de hedendaagse kunst wordt met de uitbeelding van het atelier vaak naar deze mythe verwezen. Zo reageren veel weergaves van het atelier in de hedendaagse kunst op deze mythe door het stereotype beeld van de eenzame, scheppende kunstenaar in zijn atelier te tonen. Hierbij is de kunstenaar, zoals Caroline Jones in haar boek *The machine in the studio* aangeeft, vaak een mannelijke schepper. De mythe van de mannelijke kunstenaar in het atelier komt in twee hedendaagse werken duidelijk naar voren. In het ene werk maakt de vrouwelijke kunstenaar zich het vrouwelijke naakt in de kunst dat door mannelijke meesters is vervaardigd eigen door zelf deze naakten te gaan schilderen. Tevens worden in dit werk de traditionele rollen van de mannelijke kunstenaar en het vrouwelijke model bevraagd. In een ander werk wordt een kunstenaar in zijn atelier weergegeven die eerst zijn productiviteit uit zijn mannelijkheid lijkt te halen doordat hij met zijn kwast tussen zijn benen schildert, maar zich daarna symbolisch van zijn mannelijkheid en dus creatieve energie ontnemt door zijn vinger af te snijden. Het feit dat het mythische atelier wordt gekoppeld aan het stereotype beeld van de mannelijke kunstenaar wordt bevestigd doordat het merendeel van de hedendaagse kunstwerken die het atelier voorstellen zijn gemaakt door een mannelijke kunstenaar. Daarnaast wordt het atelier in meerdere kunstwerken uitgebeeld als een mythische plek die een transformatie van de kunstenaar mogelijk maakt. Dit komt naar voren als de kunstwerken in de context van *terhanden* van Heidegger worden besproken. Zo wordt het atelier als een plek getoond die van een normaal persoon een heroïsche kunstenaar maakt, die een kunstenaar kan stimuleren om te gaan schilderen of die een kunstenaar de hoop kan geven om beroemd te worden. Het mythische atelier speelt ook een rol bij de toepassing het *hyperrealisme* van Baudrillard. Want enkele weergaves van het atelier stellen niet de werkelijkheid voor, maar reageren op een beeld dat een lege kopie is, een *hyperrealisme*. Dit hyperrealistische beeld is, net als de mythe van het atelier, een idee waarin wordt geloofd, maar dat niet overeenkomt met de werkelijkheid. Door op extreme wijze te reageren op dit beeld wordt de mythe van het atelier door sommige hedendaagse kunstwerken bevraagd. Andere kunstwerken bevragen de mythe door juist de werkelijkheid voor te stellen. Zo ontkracht een studerende kunstenaar in het atelier de mythe die van het atelier bestaat. Uit deze resultaten kan geconcludeerd worden dat het idee van het mythische atelier ook in de hedendaagse kunst niet verdwenen is. Dit komt doordat hedendaagse kunstwerken enerzijds de mythe bevestigen en anderzijds in twijfel trekken. Het feit dat in beide gevallen op de mythe van het atelier wordt gereageerd bevestigt het bestaan van deze mythe in de hedendaagse kunst.

Met dit onderzoek heb ik geprobeerd de lacune in de literatuur over het kunstenaarsatelier op te vullen door de weergave van het atelier in de hedendaagse kunst te bespreken en hierbij te onderzoeken welke betekenissen in de kunst aan het atelier worden toegekend. Door het lezen van literatuur over het atelier ben ik tot mijn onderzoeksvraag gekomen, maar nu deze onderzoeksvraag is beantwoord roept ook dit onderzoek weer nieuwe vragen op. Een aanbeveling voor een volgend onderzoek is om te onderzoeken welke betekenissen weergaves van het atelier in de hedendaagse kunst aan het kunstenaarsatelier geven aan de hand van een andere selectie hedendaagse kunstwerken. In deze scriptie heb ik er voor gekozen om kunstwerken te selecteren die een atelier met een kunstenaar weergeven. Interessant zou het zijn om in een volgend onderzoek te bekijken hoe dezelfde onderzoeksvraag beantwoord kan worden aan de hand van hedendaagse kunstwerken die een leeg atelier laten zien. Tonen kunstwerken in een dergelijk onderzoek dat het atelier niet meer nodig is, omdat de kunstenaar afwezig is in het atelier? Of krijgt het atelier juist meer betekenis omdat er blijkbaar geen kunstenaar meer nodig is om een kunstwerk te maken omdat het lege atelier als weergave al voldoet? Ook zou het boeiend zijn om in een ander onderzoek de onderzoeksvraag te beantwoorden aan de hand van kunstwerken die in de titel naar een atelier verwijzen, maar deze ruimte als onderwerp niet visueel weergeven. Tonen kunstwerken in dat geval dat een kunstenaar op elke plek kan werken en dat een vast atelier niet meer nodig is in de hedendaagse tijd? Of wordt er teruggerepen op voorstellingen in de kunstgeschiedenis door een detail van een atelier uit te lichten buiten de context van het atelier, zoals het gereedschap voor een kunstenaar? Ook is het mogelijk dat uit beide voorgestelde onderzoeken dezelfde conclusies kunnen worden getrokken als uit dit onderzoek. Namelijk, dat de weergave van het atelier in de hedendaagse kunst verwijst naar ateliervoorstellingen uit de kunstgeschiedenis, een relatie toont tussen het atelier en de schilderkunst en dat in de hedendaagse kunst de mythe van het atelier niet verdwenen is.

5 LIJST VAN AFBEELDINGEN

Hoofdstuk 1

1. Derick Baegert, *Der Heilige Lukas malt die Madonna*, 1485-1490, olieverf op paneel, 112 x 81 cm, Westfälisches Landesmuseum, Münster. Foto: Westfälisches Landesmuseum, Münster, <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/LWL-Landesmuseum-Muenster/sammlung/bildergalerie/1262705579/>
2. Albrecht Dürer, *Mann beim Zeichnen einer Laute*, 1525, houtsnede, 13.3 x 14.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: University of Southern Carolina, <http://www.usc.edu/schools/annenberg/asc/projects/comm544/library/images/626.html>
3. Giorgio Vasari, *San Luca dipinge la Vergine*, ca. 1570-1571, fresco, SS. Annunziata, Florence. Foto: Settemuse arte e turismo, http://www.settemuse.it/pittori_sculptori_italiani/giorgio_vasari.htm
4. Gerard Dou, De schilder in zijn atelier, 1647, olieverf op paneel, 43 x 34 cm, Gemaelde Galerie Alte Meister, Dresden. Foto: Michael Cole en Mary Pardo (red.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill 2005, p. 134.
5. Johannes Vermeer, *De schilderkunst*, 1666-1668, olieverf op doek, 120 x 100 cm, Kunsthistorisch Museum, Wenen. Foto: Kunsthistorisch Museum, Wenen, <http://www.khm.at/de/khm/sammlungen/gemaeldegalerie/hollaendische-malerei-17-jahrhundert/>
6. François Boucher, *L'atelier du peintre*, 1730-1735, olieverf op paneel, 27 x 22 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: Musée du Louvre, http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=30847
7. Octave Tassaert, *Coin d'atelier*, 1845, olieverf op doek, 46 x 38 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: Scholar Source, http://www.scholarsresource.com/browse/image_set/754?page=15
8. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1854-1855, olieverf op doek, 361 x 598 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, Parijs, [http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-infocus/painting/commentaire_id/the-artists-studio-7146.html?tx_commentaire_pi1\[pidLi\]=509&tx_commentaire_pi1\[from\]=841&cHash=04a684ad7e](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-infocus/painting/commentaire_id/the-artists-studio-7146.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=04a684ad7e)
9. Eugène Delacroix, *Michel-Ange dans son atelier*, 1849-1850, olieverf op doek, 40 x 32 cm, Musée Fabre, Montpellier. Foto: Liberal Arts, <http://www.lib-art.com/artgallery/9035-michelangelo-in-his-studio-eug-ne-delacroix.html>
10. Claude Monet, *Portrait de Claude Monet peignant sur son bateau-atelier à Argenteuil*, 1874, olieverf op doek, 80 x 98 cm, Neue Pinakothek, Muenchen, Bayerische Staatsgemaeldesammlungen. Foto: Neue Pinakothek, Muenchen, <http://www.pinakothek.de/neue-pinakothek/museum/staats/staatsgemaeldesammlung>
11. Willem Roelofs, Een schilder en zijn assistenten aan het werk in het atelier, 1839, materiaal niet teruggevonden, 19.5 x 25.5 cm, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, p. 95.
12. Adriaen van Ostade, *Schildersatelier*, ca. 1640-1650, olieverf op paneel, 37 x 36 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, p. 95.
13. Frédéric Bazille en Edouard Manet, *L'atelier de Bazille*, 1870, olieverf op doek, 98 x 128.5 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: Musée d'Orsay, Parijs, http://www.musee-orsay.fr/en/collections/index-of-works/notice.html?no_cache=1&nnumid=000060&cHash=11aead1dc9
14. Jan Toorop, *Zelfportret in atelier*, 1883, olieverf op paneel, 50.8 x 36.3 cm, Van Gogh museum, Amsterdam. Foto: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier*.

- Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, p. 84.
15. Mark Gentler *Still life with Self-portrait* (detail), 1918, olieverf op doek, 50.8 x 40.6 cm, Leed Museum and Galleries, City Art Gallery, Engeland. Foto: Giles Waterfield, *The artist's studio*, uitgave bij tent. Warwickshire (Compton Verney) 2009, p. 17.
 16. Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis mit Modell*, 1910-1926, olieverf op doek, 150.4 x 100 cm, Kunsthalle, Hamburg. Foto: Weltum, http://www.weltum.de/weltum/themen/thema.php?thema_id=177&s=galerie&gal_id=362&img_id=2255
 17. Pablo Picasso, *L'atelier*, 1927-1928, olieverf op doek, 149.9 x 231.2 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: Museum of Modern Art, New York, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79164
 18. Bruce Nauman *Playing a note on the violin while I walk around the studio*, 1967-68, 16mm zwart wit film met geluid, ca. 10 min, Leo Castelli Gallery New York. Foto: Neal Benezra e.a., *Bruce Nauman : exhibition catalogue and catalogue raisonné*, tent.cat. Minneapolis (Walker Art Centre) 1994, pp. 60-61.
 19. Pablo Picasso, *L'artiste dans l'atelier*, 1963, linoleumsnede, 63.9 x 53 cm, Museum of Modern Art, New York. Foto: Museum of Modern Art, New York, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=64276

Hoofdstuk 2

20. Dick Higgins, *My studio*, 1996, lithografie, 21.6 x 27.9 cm, Northwestern University Library, Evanston, Mc Cormick Library of Special collections. Foto: Évelyne Blanc en Anne Pérez (red.) *Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans les collections de la Bibliothèque Kandinsky*, tent. cat. Paris (Centre Pompidou) 2006, pp. 34.
21. Peter Fischli en David Weiss, *In the studio II*, 2008, Polyurethaan- en acrylverf, 23 x 90 x 75 cm, Matthew Marks Gallery, New York. Foto: Matthew Marks Gallery, <http://www.matthewmarks.com/artists/peter-fischli-david-weiss/selected-works/#/images/11/>
22. J.C.J. van der Heyden, *Atelier met gebogen horizon*, 1992, cibachrome, 40 x 40 cm, Centraal Museum Utrecht. Foto: Centraal Museum Utrecht, <http://mail.centraalmuseum.nl/Adlibext/detailPage.aspx?page=1&item=12>
23. Tim Braden, *Studio*, 2010, acrylverf op doek, 164 x 200 cm, Galerie Juliette Jongma. Foto: Galerie Juliette Jongma, [http://www.juliettejongma.com/popper.php?gal=Tim_Braden&id=712&art=Tim Braden](http://www.juliettejongma.com/popper.php?gal=Tim_Braden&id=712&art=Tim_Braden)
24. Roy Lichtenstein, *Artist's Studio 'The Dance'*, 1974, olieverf en synthetische polymeerverf op doek, 244.3 x 325.5 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: The Museum of Modern Art, New York, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79538
25. Bruce Nauman, *Mapping the Studio*, 2001, video still, gemeenschappelijk bezit Tate Modern, Londen, The Pompidou Centre, Parijs en Kunstmuseum, Basel. Foto: Tate Modern, Londen, http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/nauman/home_1.htm
26. Bik van der Pol, *Kitchen Piece*, 1995, exacte kopie van keuken van Jos van der Pol, afmetingen niet teruggevonden, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Liesbeth Bik en Jos van der Pol, *Bik Van der Pol: with love from the kitchen*, Rotterdam 2005, pp. 42-43.
27. Jörg Immendorff, *Ich wollte Künstler werden: Ich träumte davon...*, olieverf op doek, 92 x 75 cm, Galerie Michael Werner, Keulen en New York. Foto: Kultur Online, Lothar Schnepf, Keulen, <http://www.kultur-online.net/?q=node/8073>
28. Peter van Poppel, *Groot atelier*, 1974-1981, olieverf op paneel, 52 x 49 cm, Galerie Lieve Hemel, Amsterdam. Foto: Peter van Poppel, *Groot atelier*, Amsterdam 1982, p. 7.
29. Johannes Vermeer, *Meisje met de rode hoed*, 1665-1666, olieverf op paneel, 23.2 x 18.1 cm, National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon. Foto: National Gallery of Art, Washington, [http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=60&image=418&c=.](http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=60&image=418&c=)

30. David Hockney, *Self-portrait with blue guitar*, 1977, olieverf op doek, 152.4 x 182.9 cm, Museum moderner kunst Stiftung Ludwig, Wenen, Ludwig Collection, Aachen. Foto: Hockney Pictures, http://www.hockneypictures.com/works_paintings_70_13.php
31. David Hockney, *What is this Picasso*, 1976/77, ets en auquatint, 45.7 x 52 cm, David Hockney, Foto: Hockney Pictures, http://www.hockneypictures.com/blue_guitar/blue_guitar_20.php
32. David Hockney, *Model with unfinished self-portrait*, 1977, olieverf op doek, 152.4 x 152.4 cm, Werner Boeninger. Foto: Hockney Pictures, http://www.hockneypictures.com/works_paintings_70_14.php
33. Ian Wallace, *At work*, 1983, zwart wit foto, 105.4 x 152.4 cm, Catriona Jeffries Gallery, Vancouver. Foto: Netwerk, Centre for contemporary art, Aalst, <http://www.netwerk-art.be/en/data/texts/83#g12>
34. Ian Wallace, *Untitled (In the Studio)*, 1970, zwart wit foto, 76 x 93 cm, Privé collectie, Vancouver. Foto: Witte de With, Centre for Contemporary Art, Rotterdam, <http://www.wdw.nl/persfoto/Wallace/index.htm>
35. Paul McCarthy, *Painter*, 1995, video in kleur 50:01 min, bewaarplaats niet teruggevonden. Foto: Youtube, <http://www.youtube.com/watch?v=ozubKHdprMI>
36. Paul McCarthy, *Painter cartoon drawing*, 1995, marker op papier, 31.8 x 21.6 cm, Paul McCarthy. Foto: Eva Meyer-Hermann, *Paul McCarthy. Brain box dream box*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004, p. 186.
37. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made (detail)*, 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London. Foto: Saatchi Gallery, http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_exorcism2.htm
38. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made (detail)*, 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London. Foto: Saatchi Gallery, http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_exorcism2.htm
39. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made (detail)*, 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London. Foto: Saatchi Gallery, http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_exorcism2.htm
40. Tracy Emin, *Exorcism of the last painting I ever made (detail)*, 1996, performance in installatie incl. 14 schilderijen, 78 tekeningen, 5 bodyprints, meubilair, CD's, radio, kranten, tijdschriften, eten en telefoon, 390 x 430 cm. The Saatchi gallery, London. Foto: Saatchi Gallery, http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_exorcism2.htm
41. Martin Kippenberger, *Spiderman Atelier*, 1996, hout, metaal, plastic, plexiglas, spiegels, brons, styrofoam, beschilderde doeken, wodkaflles en balsa, 280 x 305 x 393 cm, Galerie Gisela Capitain, Keulen, The Herbert Foundation. Foto: Van Abbemuseum, http://www.vanabbe.nl/press/pers_img/kippenberger04.jpg
42. Martin Kippenberger, *Spiderman Atelier (detail achterkant installatie)*, 1996, hout, metaal, plastic, plexiglas, spiegels, brons, styrofoam, beschilderde doeken, wodkaflles en balsa, 280 x 305 x 393 cm, Galerie Gisela Capitain, Keulen, The Herbert Foundation. Foto: Van Abbemuseum, http://www.vanabbe.nl/press/pers_img/kippenberger03.jpg
43. Martin Kippenberger, *L'Atelier Matisse sous-loué à Spiderman*, 1996, print offset lithographie, 58 cm x 39.8 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. Foto: San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco <http://www.sfmoma.org/artwork/101109>
44. Rodney Graham, *The gifted amateur, Nov 10th, 1962*, 2007, 3 foto-afdrukken op geschilderde aluminium lichtbakken met transparent chroom, 260 m x 560 m x 1,8 cm, Rennie Collection, Vancouver. Foto: Art Newcity <http://art.newcity.com/tag/school-of-the-art-institute-of-chicago/>
45. Morris Louis, *Where*, 1960, magna op doek, 252 x 362 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington Foto: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, http://hirshhorn.si.edu/dynamic/collection_images/full/66.3112.jpg

6 BIBLIOGRAFIE

- Arnold, Grant, Rodney Graham. *A little thought*, uitgave bij tent. Toronto (Art Gallery of Ontario) 2004.
- Barnes, Jonathan, Aristoteles, Rotterdam 2000.
- Bätschmann, Oskar, *The artist in the modern world. The conflict between market and self-expression*, Cologne 1997.
- Baudrillard, Jean, 'The hyperrealism of simulation' (1976), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 1018-1020.
- Benjamin, Walter, 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid', (vert. Henk Hoeks) Nijmegen 1996², pp. 11-43.
- Berge, Jos ten, *Drugs in de kunst. Van opium tot LSD 1798-1968*, Amsterdam 2004.
- Berkhout, Marieke, Anneke de Jong en Petra Muns (red.), *Het aanzien van de kunstenaar. Kunstenaarsportretten uit de 16^e-20^e eeuw*, uitgave bij tent. Leiden (Stedelijk Museum de Lakenhal) 1986.
- Blazwick, Iwona (red.), Rodney Graham, uitgave bij tent. London (Whitechapel Art Gallery) 2002.
- Blotkamp, Carel, 'Het atelier als zelfportret', in: Mariëtte Haveman, Eddy de Jongh en Ann-Sophie Lehmann (red.), *Ateliergeheimen. Over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar van 1200 tot heden*, Lochem/Amsterdam 2006, pp. 340-359.
- Broos, Kees, Anita Hopmans en Nini Jonker (red.), *Het atelier van de kunstenaar. Van Haagse School tot Van der Heyden*, uitgave bij tent. Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1982.
- Buren, Daniel, 'Entretien avec Phyllis Rosenzweig (1988)', in: Daniel Buren en Jean-Marc Poinsot (red.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990)*, Bordeaux 1991, p. 358.
- Coelewij, Leontine, 'Mapping the Studio', *Stedelijk Museum Bulletin* 23 (2006), nr. 2 (mei), pp. 20-25.
- Cole, Michael en Mary Pardo (red.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill 2005.
- Cruysberghs, Paul, 'Zet spiegelglas in je ramen. Kierkegaard en de ironie', in: Etienne Kuypers (red.), *De levende Kierkegaard*, Leuven/Apeldoorn 1994, pp. 149-178.
- Debbaut, Jan (red.), Rodney Graham, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1989.
- Davidts, Wouter, 'De mythe van het post-studio tijdperk', *Stedelijk Museum Bulletin* 23 (2006), nr. 2 (mei), pp. 26-29.
- Davidts, Wouter, 'Home improvement', *De Witte Raaf* 21 (2006), nr. 121 (juni), pp. 10-11.
- Davidts, Wouter, 'Inventions of the studio', *De Witte Raaf* 21 (2006) nr. 119 (januari), pp. 31-32.
- Davidts, Wouter, ' "Mijn studio is waar ik me bevind". Daniel Buren en de afschaffing van de studio', *De Witte Raaf* 20 (2005), nr. 113 (januari), pp. 14-15.
- Davidts, Wouter en Kim Paice, *The fall of the studio. Artists at work*, Amsterdam 2009.
- Davidts, Wouter, ' "The studio": Hugh Lane Gallery', *Artforum* 46 (2007), nr. 4 (april), p. 291.
- Diers, Michael en Monika Wagner (red.), *Topos Atelier. Werkstatt und Wissenform*, Berlin 2010.
- Doorman, Maarten, *De romantische orde*, Amsterdam 2004.
- Ebert, Theodor, 'Praxis und Poiesis. Zu einer handlungstheoretischen Unterscheidung des Aristoteles', *Zeitschrift für philosophische Forschung* 30 (1976), nr. 1 (januari), pp. 12-30.
- Emin, Tracey, *Strangeland*, London 2005.
- Esner, Rachel, 'De kunstenaar en zijn gereedschappen: een panorama van de negentiende eeuw', in: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, pp. 78-91.
- Figée, Thea, 'Van Poppel luistert naar zijn werk - Utrechtse realist houdt rekening met wat zijn doeken zeggen', *Amersfoortse Courant* 27 maart 2007.

Furlong, William, 'Interview recorded with Tracy Emin in the South London Gallery during the artist's exhibition "I need art like I need god", may 1997', *Audio Arts Magazine* 16 (1997) nr. 3 (mei).

Gadamer, Hans-Georg, 'Inleiding', (vert. T. Ausma en M. Wildschut) in: Martin Heidegger, *De oorsprong van het kunstwerk*, (vert. M. Wildschut C. Bremmers) Amsterdam 2009, pp. 7-12.

Goldstein, Ann, Martin Kippenberger. *The problem perspective*, uitgave bij tent. Los Angeles (Museum of Contemporary Art) 2008.

Gopnik, Blake, 'He's not just cloning around; Rodney Graham re-creates a Morris Louis moment', *The Washington Post* 19 mei 2008.

Graham, Dan, 'Lobbing Potatoes: Dan Graham and Rodney Graham', *Art in America* 98 (2010), nr. 5 (april), pp. 67-72.

Hall, James, *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, Leiden 2006.

Haja, Martina (red.), *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, tent. cat. Wien (Kunsthistorischen Museum) 1991.

Heidegger, Martin, *De oorsprong van het kunstwerk*, (vert. M. Wildschut C. Bremmers) Amsterdam 2009.

Heidegger, Martin, *Zijn en tijd*, (vert. M. Wildschut) Nijmegen 1998.

Hermes, Manfred, 'Spiderman-atelier, 1996', in: Eva Meyer-Heyermann en Susanne Neuburger, *Nach Kippenberger*, tent. cat. Vienna (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig) 2003, pp. 208-211.

Hockney, David, *David Hockney travels with pen, pencil and ink*, Londen 1978.

Hockney, David en Nikos Stangos (red.), *Pictures by David Hockney*, Londen 1979.

Hockney, David, *That's the way I see it*, Londen 1993.

Jacob, Mary Jane en Michelle Grabner (red.), *The studio reader. On the space of artists*, Chicago 2010.

Jones, Caroline, 'Die Ökonomie des executive artist. Ein E-mail-Austausch mit Caroline Jones', *Texte zur Kunst* 13 (2003), nr. 49 (maart), pp. 66-72.

Jones, Caroline, *Machine in the studio*, Chicago 1996.

Jonkman, Mayken, 'Couleur Locale. Het schildersatelier en de status van de kunstenaar', in: Mayken Jonkman (red.), *Mythen van het atelier. Werkplaats en schilderpraktijk van de negentiende-eeuwse kunstenaar*, Zwolle 2010, pp. 12-37.

Kent, Sarah, 'Tracey Emin', *Stedelijk Museum Bulletin* 15 (2002), nr. 5 (september), pp. 37-43.

Kort, Pamela, 'Affinities or Negations? Jörg Immendorff's realism', in: Rudi Fuchs, Adrienne van Dorpen, Immendorff, uitgave bij tent. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1992, pp. 62-65.

Kraaijpoel, D. en C. Herenius, *Het kunstschilderboek. Handboek voor materialen en technieken*, Cantecleer 2007, p. 167.

Latour, Jean-Pierre, 'The studio and its purpose', *Espace Sculpture* 57 (2001), nr. 3 (september), pp. 5-8.

Little, Stephen, *Kunst begrijpen*, Kerkdriel 2007.

Livingstone, Marco, *David Hockney*, Londen 1996.

Lynton, Norbert, *The story of modern art*, Londen 2006² (1980).

Meyer-Hermann, Eva, Paul McCarthy. *Brain box dream box*, tent. cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 2004.

Moormann, E.M. en Wilfried Uitterhoeve, *Van Alexandros tot Zenobia. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1992² (1989).

Pontzen, Rutger, 'Eens barbaar, altijd barbaar. De gecompliceerde relatie tussen schilder en filmregisseur', *De Volkskrant* 7 februari 2008.

Poppel, Peter van, *Groot atelier*, Amsterdam 1982.

Reijnders, Frank, 'De tussenkomst van het atelier', *De Witte Raaf* 16 (2001), nr. 94 (november), pp. 17-20.

Reinders, Arjan, 'Het (on)ontkoombare atelier', *Dossier Kunstbeeld* 30 (2006), nr. 10 (oktober), pp. 4-10.

Schampers, Karel, 'Wat hij nalaat, is een beeld van zichzelf', in: Rudi Fuchs, Adrienne van Dorpen, Immendorff, uitgave bij tent. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1992, p. 13.

Schaeffer, Jean-Marie, *Art of the modern age. Philosophy of art from Kant to Heidegger*, Princeton 2000.

Schapiro, Meyer, 'The social basis of art' (1936), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 514-518.

Schiff, Gert, 'A Moving focus: Hockney`s dialogue with picasso', in: Maurice Tuchman en Stephanie Barron, *David Hockney. A retrospective*, uitgave bij tent. Los Angeles (County Museum of Art) 1988, p. 430.

Seidel, Miriam, 'Jörg Immendorff at Goldie Paley Gallery, Moore College of Art & Design', *Art in America* 93 (2005), nr. 1 (januari), p. 131.

Sellink, Manfred, *David Hockney: grafiek/prints*, tent. cat. Rotterdam (Museum Boijmans van Beuningen) 1992, p. 101.

Skrapits, Joseph C., 'The studio as subject. From Vermeer to Vuillard', *American Artist* 64 (2000), 700 (november), pp. 28-36.

Smithson, Robert, 'A Sedimentation of the Mind: Earth Projects' (1968), in: C.H. Harisson en P.J. Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 877-881.

Stoeber, Michael, 'Selbstbildnis mit Phrygischer Mütze: Jörg Immendorff im gespräch mit Michael Stoeber', in: Jörg Immendorff: *Bilder und Zeichnungen*, tent. cat. Hannover (Kestner Gesellschaft) 2000, pp. 25-32.

Storr, Robert, 'Of politics and painting: Robert Storr interviews Jörg Immendorff', *Art in America* 93 (2005), nr. 6 (juni/juli), pp. 134-139.

Tarabukin, Nikolai, 'From the easel to the machine', in: Francis Frascina and Charles Harrison (red.), *Modern Art and Modernism. A Critical Anthology*, New York 1982, pp. 135-142.

Verwey, Gerlof, *De kunstenaar. De stille drijfkracht in de samenleving*, Amsterdam 1992.

Vloet, Corine, 'Interview met Tracey Emin over haar nieuwe boek, luie critici en het kleineren van vrouwelijke kunstenaars', *NRC Handelsblad* 1 september 2006.

Ward, Ossian, 'Interview with Rodney Graham, Ossian Ward', *Time Out* 24 oktober 2007.

Water, Lambert van de, *Het stichten van de waarheid. De betekenis van de kunst in het denken van Heidegger*, Antwerpen 1970, pp. 7-10.

Waterfield, Giles, *The artist`s studio*, uitgave bij tent. Warwickshire (Compton Verney) 2009.

Wesseling, Janneke, 'Denken over begrippen als "afbeelding" en "kunst"', *NRC Handelsblad* 9 december 2008.

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

Wittkower, Margot en Rudolf, *Born under saturn*, New York 2007³⁴ (1963).