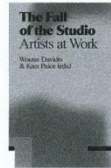


# boekrecensies

Wouter Davidts & Kim Paice (red.)  
*The Fall of the Studio: Artists at Work*

Amsterdam, Valiz, 2009,  
ISBN: 978-90-78088-29-5,  
250 blz., € 17,50



Dominic van den Boogerd

Sinds de opkomst van performance, conceptuele kunst, land art en minimal art in de jaren zestig is het atelier in een kwaad daglicht komen te staan. De traditionele werkplaats van de beeldend kunstenaar werd ervaren als verouderd en beperkend voor de ontwikkeling van nieuwe vormen van kunst. Schilderkunst en beeldhouwkunst, vanouds de atelierdisciplines, werden *passé* verklaard, en met hen de bijbehorende gereedschappen en technieken. Robert Smithson stelde in 1968 dat het afscheid van het atelier de kunstenaar heeft bevrijd van 'de valstrikken van het ambacht en de ketenen van de creativiteit'. Daniel Buren concludeerde in zijn geruchtmakend essay 'Fonction de l'atelier' (1971) dat het werken op locatie gelijk stond aan de 'vernietiging' van het atelier. Het atelier werd dood verklaard; de *post studio practice* was geboren.

Wie de term *post studio* heeft geïntroduceerd is onduidelijk. John Baldessari houdt het op Carl Andre, maar waarschijnlijk is dat niet. Buren en Smithson, die er veel over publiceerden, hebben de term zelf nooit gebruikt. Wel is duidelijk dat de kritiek op het atelier

verband houdt met de beoogde transformatie van de kunst: handenarbeid moest gedachteoefening worden, fabricage van het kunstwerk werd simpelweg uitbesteed. Van alle instituties van de kunstwereld die in die jaren kritisch tegen het licht werden gehouden, is alleen het atelier het voorvoegsel 'post' ten deel gevallen. Van een 'post museum' is geen sprake, of het moet gaan om een verzameling oude stempels van de posterijen.

De essays in dit boek gaan over de verschuivingen gedurende de afgelopen halve eeuw in de aard en gebruik van het kunstenaarsatelier, toegespitst op individuele kunstenaars, van Robert Morris tot Jan de Cock. Een bijdrage over Smithson, toch een van de aanstichters van de *post studio practice*, ontbreekt, maar dat verhindert niet dat de bundel een intrigerend beeld geeft van een veranderende atelierpraktijk als symptoom van ingrijpende ontwikkelingen in (en buiten) de beeldende kunst. Een enkele auteur rapporteert uit eigen ervaring – zo ging Philip Ursprung op atelierbezoek bij Olafur Eliasson – maar veruit de meeste schrijvers analyseren de werkruimte via atelierfoto's,

kunstenaarsteksten of via kunstwerken. En wat blijkt? Kunstenaars die vereenzelvigd worden met de oude mores, zoals Mark Rothko, blijken een veel complexere atelierpraktijk erop na te hebben gehouden, terwijl *post studio* coryfeeën als Buren helemaal niet zo veel afstand van het atelier hebben genomen als vaak wordt gedacht.

Rothko mag emblematisch heten voor de romantische afzondering van de kunstenaar en zijn existentiële worsteling, eindigend met zijn zelfmoord in het atelier. Morgan Thomas echter beargumenteert overtuigend dat Rothko's schilderijen niet zozeer de introspectie van de kunstenaar en het isolement van het atelier weerspiegelen, maar de complexe uitwisseling tussen de plek waar het schilderij werd gemaakt en de plek waarvoor het was bestemd. Werkend aan een opdracht voor een nog te bouwen kapel in Houston, liet Rothko in zijn atelier, een schemerachtige, voormalige sportzaal aan de Bowery in New York, de muren van de kapel alvast optrekken. De ruimte was daarop ingericht, met touwen en takelsystemen, verplaatsbare wanden en verrijdbare vloerlampen.

Rothko's schildersatelier was als een filmstudio, opgebouwd om specifiek picturale effecten te bewerkstelligen, en in een zorgvuldige analyse van die schilder-kunstige kwaliteiten trekt Thomas stoutmoedige vergelijkingen met de werkwijze van Alfred Hitchcock. Het is een van de meest prikkelende essays in dit boek.

Volgens Buren is het kunstwerk bedoeld te verblijven op plaatsen waar het niet thuishoort, gemanipuleerd door mensen aan wie het niet toebehoort, voor altijd vreemd van zijn origine, het atelier. Door *in situ* te werken, probeerde Buren controle te behouden maar, zo betoogt Wouter Davidts, daarmee heeft hij nog geen afscheid genomen van alles waar het traditionele atelier voor stond: de autoriteit en het genie van de individuele auteur. De band tussen het werk en het atelier werd simpelweg vervangen door de band tussen het werk en de kunstenaar. De kunstenaar, niet langer werkzaam als een monnik in zijn cel, is een rondreizende, netwerkende interventionist geworden. 'Mijn atelier is in feite waar ik mij bevindt', zei Buren. Dat is al wat zijn streepmotief zegt: *Buren was here*. Hoe harder hij het atelier veroordeelt, des te duidelijker wordt hoezeer zijn werk erdoor wordt bepaald.

Naarmate de actualiteit nadert, worden de bijdragen speculatiever. Julia Gelshorn bespreekt enkele kunstwerken uit de jaren negentig die de 'masculiene mystiek' van het atelier tot onderwerp hebben. Die heroïek mag resoneren in Matthew Barney's atelierannex-fitnessruimte, waar de kunstenaar als getraind alpinist over het plafond klautert, tegelijk is duidelijk dat deze metafoor voor artistieke inspanning zelf nogal geforceerd is. Kippenberger lijkt dit te onderstrepen in *Spiderman Studio* (1996), waarin de kunstenaar wordt voorgesteld als de gelijknamige superheld op een zolderkameratelier. De installatie werd voor het eerst getoond in een gebouw in Nice waar Henri Matisse ooit zijn atelier had, onder de titel *L'atelier Matisse sous-loué à Spiderman*. De bijzondere krachten van de kunstenaar-superheld blijken volgens de opschriften op de hem omringende schilderijtjes een nogal triviale oorsprong te hebben: in rode wijn, slaappillen, hasj en andere roesverwekkende producten waar Kippenberger een zwak voor had. De kunstenaar, begiftigd met buitengewone gaven, gepersonifieerd door Matisse, is hier vergiftigd door de kunstenaar vergiftigd door verslavende middelen, een gewone sterveling die slechts

kan voorwenden buitengewoon te zijn, zoals de *nerd* die transmuteert in Spiderman. Of, zoals Kippenbergers omkering van Beuys' beroemde adagium luidt: *Jeder Künstler ist ein Mensch*.

Wat deze goed verzorgde uitgave verduidelijkt is dat de *post studio practice* niet al te letterlijk moet worden genomen, maar als indicatie voor veranderende opvattingen over kunst en kunstenaarschap. Want hoezeer het werkerrein van de beeldende kunst mag zijn verlegd, elke kunstenaar heeft nog steeds een adres. Alle kunstenaars die in dit boek ter sprake komen, hadden of hebben een eigen werkplek die meerdere functies combineert (Eliasson, werkgever van bouwkundigen en kunsthistorici, noemt zijn atelier een 'centrum voor kennisproductie'). Bedrijfshallen, kantoren en andere afgeschreven filialen van handel en industrie vormen het koekoeksnest van de hedendaagse beeldende kunst. Steden waar die huurruimte ruim voorradig is, zoals Berlijn, Glasgow en Detroit, zijn de kunstcentra van de toekomst. Ook een radicale conceptueel als Stanley Brouwn huurt een eigen werkruimte. Om buiten de kaders van het atelier te kunnen denken heb je een atelier nodig.