

Universiteit Gent

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

VAN STUDIOLO OVER POST-STUDIO NAAR HEDENDAAGSE STUDIO:

De ontwikkeling en status van de begrensde studioruimte,
binnen een meeromvattend ruimtebegrip.

Promotor: Prof. Dr. C. Van Damme

Co-Promotor: Prof. Dr. L. Van Santvoort

Eindverhandeling voorgelegd met het oog op
het behalen van de graad van Master in de
Kunstwetenschappen (richting beeldende kunst)

Liene Aerts

Augustus 2009

*Een ruimte bestaat uit vier muren, een vloer, een plafond en ramen.
Toch zijn er meer dan drie dimensies voelbaar binnen deze begrenzing.
Je omvat de ruimte, of je tast enkel stilte af.*

*Een ruimte ademt, een huis leeft.
De mens kan niet zonder ruimte.
Het geeft zijn bestaan structuur.*

*Ruimte lijkt niet inwisselbaar.
Toch bewoon je dit begrip vanuit je hoofd.
Hoe kan de thuisloze toch thuis zijn?*

I. WOORD VOORAF

Eerst en vooral is een warme en welgemeende dankjewel! hier absoluut op zijn plaats. Zonder de specifieke hulp van enkele mensen zou ik deze thesis nooit in de vorm hebben kunnen gieten zoals deze nu voor u ligt.

Hierbij denk ik in de eerste plaats aan de zinvolle begeleiding van mijn promotor Claire Van Damme en co-promoter Linda Van Santvoort wiens lessen over het kunstenaarsatelier me voortdurend inspireerden, en niet te vergeten, het leeswerk van Sarah Willems.

Zonder Anouck De Clercq zou mijn zoektocht naar interessante kunstenaars om over en aan te schrijven meer omwegen hebben aangenomen. En zonder het woord van de kunstenaars zelf zou mijn thesis een pak korter én ook een pak minder indringend geweest zijn. De fysieke, mentale én virtuele gastvrijheid in het atelier van Vaast Colson, Nico Dockx, Johan Tahon, AL&AL, Guy Rombouts, Katleen Vermeir en Ronny Heiremans wordt ten zeerste geapprecieerd.

Het speurwerk naar zetduiveltjes van Bert Aerts houdt een meer subtiele, maar even grote waardering in. En naast de grafische opmaak van Ties Goos kan simpelweg niet gekeken worden.

Dan, *last but not least*, mijn ouders, broers en vrienden voor de voortdurende, onmisbare ondersteuning, afleiding en zoveel meer.



II. INHOUDSTAFEL

III. INLEIDING	1
MOTIVERING	1
STATUS QUAESTIONIS	1
KRITISCHE BRONBESPREKING	3
METHODOLOGIE	6
Opzet	
Begripafbakening	
Structuur	
DEEL 1: HISTORISCH KADER	13
1. Ontstaan van de term ‘studio’	14
2. De renaissance als fundament voor het moderne kunstenaarsatelier	15
3. Verdere evolutie naar moderne kunstenaarsatelier	17
3.1. Het barokke 17 ^{de} eeuwse atelier	17
3.2. Het 18 ^{de} eeuwse atelier in een nieuw licht tijdens de Verlichting	19
4. Uiteenlopende atelierbewegingen tijdens de 19 ^{de} eeuw	19
4.1. Het geïsoleerde romantische studio	19
4.2. De publieke ateliercultuur tijdens de 19 ^{de} eeuw	21
4.3. Het realisme en het openlucht atelier	24
5. De moderne studio tijdens de eerste helft van de 20 ^{ste} eeuw	26
6. Het ‘post-studio tijdperk’ tijdens de tweede helft van de 20 ^{ste} eeuw	28
6.1. Het postmodernisme: context van verandering	28

6.2. De ‘machine’ in de studio	30
7. Conclusie	31
 DEEL 2: OVERGANG VAN MODERN NAAR POSTMODERN ATELIER	 37
1. Voorbeelden	38
1.1. FRANK STELLA en zijn <i>Factory</i> -idee	
1.2. ANDY WARHOL en zijn <i>Factory</i> -praktijk	38
1.3. ROBERT SMITHSON en zijn landschap	40
1.4. Van schilder in het atelier naar performer in en buiten het atelier	42
1.4.1. JACKSON POLLOCK en zijn schilderrol	
1.4.2. ALLAN KAPROW en zijn happenings	
1.4.3. RICHARD SERRA	
1.4.4. BRUCE NAUMAN	
1.5. GUY DEBORD en zijn wandelingen & YVES KLEIN en zijn sprong in de leegte	45
1.6. CLAES OLDENBURG en zijn gipsen <i>kunstwarehouse</i>	45
1.7. GORDON MATTA-CLARK en zijn tijdelijke bouwvallen	46
1.8. ANDREA FRASER en de studio in zijn blootje	47
1.9. DANIEL BUREN en zijn mobiel atelier	49
1.10. MARCEL BROODTHAERS en zijn mobiel ateliermuseum	51
1.11. ON KAWARA en zijn reizend atelier-idee	51
2. Conclusie	52
2.1. Mogelijke alternatieve modellen op de traditionele studio	52
2.2. Het al dan niet voortbestaan van ‘de studio’	53
 DEEL 3: ‘POST-STUDIO’ GESLOOPT	 59
1. De post-studio notie in vraag gesteld	60
2. Theoretische standpunten omtrent het ‘post-studio’ gegeven	61
2.1. Enkele algemene denktrends rond de hedendaagse atelierstatus	61

2.2. Verschillende post-studiomythes doorprijkt	63
3. Conclusie: de studio is niet ‘gesloopt’, slechts ‘verdamp’t in zijn grenzen	65
DEEL 4: HEDENDAAGSE STUDIO	69
1. Hedendaagse voorbeelden	70
1.1. Het atelier zelf als inspiratiebron	70
1.1.1. THIERRY DE CORDIER en zijn ‘metalen toren’	
1.1.2. BRUCE NAUMAN en zijn nietsdoen in het atelier	
1.1.3. GREGOR SCHNEIDER en zijn werken in het atelier	
1.2. Buitenshuis rondwandelen, rond de studio weliswaar	73
1.2.1. RYAN GANDER en zijn dagelijkse wandeling van het atelier naar huis	
1.2.2. FRANCIS ALYS en zijn dagelijkse wandeling rond het atelier	
1.3. Kunstenaarscollectieven vanuit een sociale of politieke inzet	75
1.3.1. RIKRIT TIRAVANIJA en zijn idealistisch geloof in het collectieve atelier	
1.3.2. ATELIER VAN LIESHOUT en hun kritisch geloof in het collectieve atelier	
1.4. Het atelier in de institutionele ruimte	77
1.5. De nomadische kunstenaar zonder fysiek atelier	79
1.6. Het cyber-atelier	80
1.7. Interviews	81
1.7.1. JOHAN TAHON en zijn atelier uit noodzaak, ter bescherming	
1.7.2. PHILIPPE VANDENBERG en zijn atelier als ultieme rustplaats	
1.7.3. GUY ROMBOUTS en zijn atelierwoning, gegroeid uit het prullen	
1.7.4. RONNY HEIREMANS & KATLEEN VERMEIR en het delen van hun studio, ieder in zijn eigen bubbel van concentratie	
1.7.5. VAAST COLSON en zijn studiomoment	
1.7.6. NICO DOCKX en zijn draagbare archiefstudio	
1.7.7. AL&AL en hun <i>blue-screen</i> studio als décor voor het virtuele	
1.7.8. Conclusie	
2. Mogelijke hedendaagse studiomodellen	108
3. Een concluderende brug met de 21 ^{ste} eeuw: voortzetting van modellen?	110

DEEL 5: DE STATUS VAN HET KUNSTENAARSATELIER	113
1. De studio als begrensde ruimte en de band met de kunstenaar	114
1.1. Architectuur-filosofisch kader zoals ontstaan in de 20^{ste} eeuw	114
1.1.1. Het beleven van de ruimte op zich	
1.1.2. De begrensde ruimtebeleving die verloren loopt	
1.2. Voorbeelden	116
1.2.1. Het atelier als praxis	
1.2.2. Het atelier als legitimatie	
1.2.3. Het atelier als zelfportret	
1.3. Een conclusie omtrent het bewonen van de begrensde studio	127
2. Het hedendaagse, onbegrensde studio-idee	128
2.1. Schets hedendaagse samenleving en zijn ruimtebeleving	129
2.1.1. Algemene ruimtebeleving in de hedendaagse maatschappij	
2.1.2. Ruimtebeleving bij nomadenkunstenaars	
<i>Kernvraag</i>	
<i>Minvon Kwon</i>	
<i>Andere theoretische bronnen</i>	
2.2. In situ praktijk: welke gevolgen voor studiopraktijk?	135
2.2.1. Nieuwe ruimtes beschouwen als surrogaatstudio's?	
2.2.2. De 'mijn studio is waar ik mij bevind' filosofie als referentiepunt	
2.2.3. Voorbeelden	
2.3. Een concluderend voorstel om met 'studioloosheid' om te gaan	143
3. Conclusie: de 'begrensde' en 'onbegrensde' studiostatus als één geheel	146
3.1. Een beargumentering voor dit 'samen denken'	146
3.2. Een definiëring van dit 'samen denken'	148
 IV. SLOTCONCLUSIE	 153
 CONCLUSIE	 153

KRITISCHE REFLECTIE NAAR ONDERZOEK	157
SUGGESTIES VOOR VERDER ONDERZOEK	157

V. BIBLIOGRAFIE	161
------------------------	------------

EXTRA BUNDEL

VI. LIJST MET AFBEELDINGEN

VII. BIJLAGEN



III. INLEIDING

MOTIVERING

Het personaliseren van ruimtes is een fenomeen dat me intrigeert. Aan de hand van foto's en tekst tracht ik al langer intrigerende ruimtes 'in kaart' te brengen. Toen ik in 2006 de tentoonstelling *Mapping the Studio* in het Stedelijk Museum te Amsterdam bezocht, begreep ik dat dit is wat veel kunstenaars voortdurend doen in hun studio. Ze maken zich de ruimte eigen door deze in kaart te brengen: *mapping the studio* doorheen de kunstpraktijk. Het idee ontstond dat de studio als de ruimte bij uitstek waar kunstenaars al eeuwenlang mee verstrengeld zijn, wel een sterke onderlinge band moet scheppen.

Oorspronkelijk was ik dus vooral geïnteresseerd in de architecturale ruimte van de woonkamer, slaapkamer, of het atelier op zich en hoe mensen en de kunstenaar in het bijzonder deze vier muren rondom hen beleven. Vanuit mijn overtuiging dat ieder mens dergelijke band met ruimtes opbouwt, was ik aanvankelijk dan ook verbaast over hoe een zeker plaatsbegrip of atelieridee gevormd kan worden bij kunstenaars die er een meer nomadische praktijk op nahouden. Tot ik de brede en minder voor de hand liggende visie op de hedendaagse studio ontdekte: de studioruimte is inwisselbaar en kan zich evenzeer op mentaal niveau overal bevinden. Mijn belangstelling was gewekt. Hoe wandelt de kunstenaar in zijn atelier, hoe slentert hij rond zijn atelier, hoe reist hij van het ene atelier naar het andere en hoe vliegt hij de hele wereld rond 'zonder' atelier? En vallen hier constanten in te ontdekken?

Er is al veel geschreven over de nomadisch kunstenaar, maar er leek echter nog geen specifieke studie verschenen te zijn die hierbinnen focust op de status van de studio en meer bepaald het onbegrensd karakter ervan. De bronnen die over dergelijke nomadische praktijken handelen, zetten de studio meestal net op losse grond. Toch neem ik de uitdaging aan door zowel binnen de studiogebonden als de sitespecifieke praktijken te peilen naar de houdbaarheid van het fenomeen studio als houvast of referentiepunt.

STATUS QUAESTIONIS

Om bovenstaande vraag volledig te beantwoorden, tracht mijn verhaal allereerst een zo volledig mogelijk beeld te scheppen door de historische, inhoudelijk ontwikkeling vanaf het ontstaan van de studio tot zijn hedendaagse status te onderzoeken.

Deze ontwikkelingschets van *studiolo* over post-studio naar hedendaagse studio legt de nadruk op de veranderende studiostatus en dus ook ineens op de veranderende onderlinge band met de kunstenaar. Mijn eerste vraagstelling tracht aan de hand van deze dynamische ontwikkelingsvisie aan te tonen wat de grote constanten geweest zijn in de manier waarop de kunstenaar zijn band met de studio doorheen de eeuwen aangevoeld heeft en in zijn praktijk een plaats gegeven heeft.

Hier tracht ik in de eerste plaats een zo volledig mogelijk beeld van te scheppen door aan de hand van casussen dieper in te gaan op de transformatie van de moderne studio naar de post-studio, om daarna de conclusies die daaruit kunnen genomen worden te toetsen aan de transformatie die de post-studio naar de hedendaagse studio ondergaan heeft. De overkoepelende conclusie die ik hieruit zal puren, tracht aan te wijzen hoe de studio doorheen zijn ontwikkeling, ondanks zijn extreem bewogen geschiedenis en de vele uitdagingen die deze getrotseerd heeft, nog steeds alomtegenwoordig is in het hedendaagse studiolandschap. Wat dan op zijn beurt de grote buigzaamheid van het instituut 'studio' hoopt aan te tonen.

Dit eerste onderzoeksgedeelte betekent een grondige basis om in de tweede plaats een poging te ondernemen de zogenaamde 'post-studio' praktijk op losse grond te zetten, want als de hedendaagse studio nog steeds in zoveel vormen bestaat, waarom dan van post-studio spreken?

De bovenstaande vragen gaan telkens uit van een brede visie op 'de studio' die vandaag in zoveel vormen en ruimtes zijn bestaan vindt. Daarom luidt mijn centrale vraagstelling als volgt: is er überhaupt nog een overkoepelend begrip van de kunstenaarsstudio mogelijk? En zoja, uit welke essentiële aspecten bestaat deze dan? Wat achten de hedendaagse kunstenaars doorheen hun al dan niet studiogebonden praktijk cruciaal voor hun 'studioruimte' of 'studiomoment'?

Vanuit mijn overtuiging dat ook de meest efemere kunstpraktijken nog een bepaalde studiovorm bewonen, zou deze vraagstelling tot een herdefiniëring van de oorspronkelijke studio kunnen leiden. Ik hoop te kunnen aantonen dat de klassieke status van de begrensde studio, zoals deze doorheen zijn eeuwenlange ontwikkeling benaderd werd, in deze hedendaagse situatie een nieuwe betekenis krijgt die vanuit een meer onbegrensde studiostatus benaderd wordt en zo het studiobegrip een gotere draagkracht zal geven.

Mijn uiteindelijke antwoord op de centrale vraagstelling tracht zowel de hedendaagse begrensde studio en de hedendaagse onbegrensde studio te combineren in één omschrijving van de studiostatus om zo tot een zogenaamd 'overkoepelend begrip' te komen.

Met andere woorden vraag ik mij in deze omschrijving dus af of de begrensde status van de studio doorheen een meeromvattend ruimtebegrip beschouwd kan worden. Dit onderzoek ik vanuit een theoretische studie naar de algemene ruimtebeleving, die ik vervolgens meer specifiek tracht te

instrumentaliseren op de manier waarop de studiogebonden kunstenaar met een atelier omgaat en de studioloze kunstenaar met een atelieridee op een ‘mentaal’ niveau zou kunnen omgaan.

Een overzicht van de gebruikte bronnen en de methodologie die daarbij gehanteerd werd, zal deze vraagstelling verder verduidelijken. Ook wordt verder de structuur van de scriptie verantwoord.

KRITISCHE BRONNENBESPREKING

Ik zou vooreerst willen aangeven hoe ik deze ontwikkelingschets van de studio ga afbakenen binnen mijn onderzoek. Mijn focus richt zich vooral op de veranderde status van de studio en hoe deze grotendeels bepaald wordt door de heersende tijdsidealen, de mentaliteit en de band die deze met de kunstenaar teweeg brengt. Ondanks deze inhoudelijk invalshoek, is het soms ook van belang om in teg aan op de uiterlijke vorm van de studio. Het tracht echter in geen geval een compleet overzicht van zijn architecturale iconografie aan te bieden.

Mijn onderzoek naar de ontwikkeling van de studio beantwoordt aan een inhoudelijke hiaat in de literatuur. Vooral doorheen het schrijven van de atelierhistoriek ben ik geconfronteerd geweest met een heel fragmentarisch bronnengeheel. Er zijn slechts enkele boeken die in hun geheel handelen over het kunstenaarsatelier, maar zo goed als al deze bronnen focussen zich binnen dit thema op ofwel specifieke casussen of specifieke stromingen. Zodoende wordt slechts een fragment van het verhaal duidelijk, waardoor ik genooddaakt was zelf de ontwikkeling van het ene fragment naar het andere te schetsen om een globaal geheel te scheppen.

Ik illustreer dit verhaal aan de hand van een kort overzicht van mijn voornaamste bronnen die ik in deze historiek ga hanteren. Voor het ontstaan van de studio val ik zo goed als helemaal terug op het boek *Inventions of the Studio, Renaissance to Romanticism* (2005) die, zoals de titel reeds zegt, de studiovorm van de Renaissance tot de Romantiek behandelt. Het is niet vormgegeven als een doorlopend verhaal, maar als een bundel essays van verschillende auteurs die elk een eigen aspect in de geschiedenis van de studio belichten. Ik haal voornamelijk stellingen van deze auteurs uit het boek aan: Michael Cole en Mary Pardo, Christopher Wood, Perry Chapman en Marc Gotlieb. *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden* (2006) belicht voornamelijk de praktische en iconografische kant van de atelierwerkplaats, terwijl ik uiteraard eerder naar het inhoudelijk verhaal op zoek ben. Toch bleek deze wel interessant als chronologisch en beeldend houvast voor de opbouw van mijn verhaal. Het boek *Imagination's chamber* (1983) van Michael Peppiatt en Alice Bellony Rewald behandelt na een korte inleiding op de algemene geschiedenis de studio slechts uitgebreid vanaf de 19^{de} eeuw. Naast het artikel *The artist's studio in American painting 1840-1983* (1983) beschik ik over weinig bronnen die een licht werpen op het

studiowezen buiten Europa voor 1930. Deze heeft in vergelijking ook een minder lange traditie in atelierafbeeldingen, wat meteen mijn argumentatie vormt voor het feit dat mijn bespreking zich tot eind 19^{de} eeuw vooral focust op de Europese ateliers. *Machine in the studio: constructing the postwar American artist* (1996) van Caroline Jones bespreekt de aanval op de studio in de 20^{ste} eeuw binnen een ruimere context, wat mooi aansluit bij Claire Doherty's boek *Contemporary Art: from Studio to Situation* (2004) dat losse essays, casussen en interviews bundelt om een bredere kijk te geven op de uitdeinende praktijk van de studio naar het einde van de 20^{ste} eeuw toe.

In het laatste deel tracht ik te peilen naar de studiobeleving van de kunstenaar, hiervoor hanteer ik filosofische en kritische bronnen die verder gaan dan het loutere analyseren van het atelier en specifiek kunnen toegepast worden op mijn vraagstelling waarin gepeild wordt naar de manier waarop een mens de ruimte, of explicieter, de kunstenaar de studio, beleeft.

Ik zet de boeken die hierbij voornamelijk aan bod gaan komen in een chronologische volgorde. Martin Heidegger schreef het boek *Sein und Zeit* (1927) en het essay *Bauen, Wohnen, Denken* (1951), die beide de handeling van 'het wonen' centraal zetten. *La Poétique de l'Espace* (1958) van Gaston Bachelard handelt over de fenomenologische ruimtebeleving van ons huis. Henri Lefebvre spreekt in zijn *La Production de l'Espace* (1974) over de kneedbaarheid van ruimte en uiteindelijk sluit Anthony Vidler het rijtje af met *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992) over het thuisloze gevoel dat een mens doorheen een vluchtige ruimtebeleving kan ervaren. Hier gaat Lucy R. Lippard dieper op in in haar bespreking van de teloorgang van 'de plaats' in *The lure of the local. Senses of place in a multcentered society* (1997), waar Miwon Kwon dan weer een uitstekend weerwoord op bied in *The Wrong Place* (2004) en het boek *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (2002).

Aangezien al deze boeken samen nog steeds onvoldoende informatie bevatten, vormen de vele artikels, essays en interviews die ik bij elkaar gezocht heb een welkome aanvulling op het ontwikkelingsverhaal dat ik tracht te schetsen. *De tussenkomst van het atelier* (2001) van Frank Reijnders is een bondig artikel waarin de geschiedenis heel beknopt, maar kritisch in neergeschreven staat aan de hand van enkele duidelijke casussen. Ik heb bij Linda Van Santvoort het vak *De architectuur van het kunstenaarsatelier* gevolgd, wat mij een belangrijke architecturale omkadering voor mijn historische schets biedt, verder schreef ze ook nog een doctoraat, *Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel* (1996), en enkele artikels die zich vooral richten op de architecturale en iconografische studiovorm in de 19^{de} eeuw, waardoor ik een specifiek beeld krijg van de inrichting van de studio's in deze eeuw. Naar aanleiding van de tentoonstelling *Mapping the Studio* in 2006 in Het Stedelijk Museum van Amsterdam zijn enkele interessante artikelen en recensies verschenen die de overgang van moderne naar postmoderne studio beschrijven. Zoals *Mapping the Studio* (2006) van Leontine Coelewijn, *Mythe van het post-studio tijdperk* van Wouter Davidts, *Atelierpraktijken* (2006) van Mark Kremer en tenslotte nog *Het (on)ontkoombare atelier* (2006) van Arjan Reinders.

Andere werken zijn dan weer vooral interessant omwille van hun beeldmateriaal. Alexander Liberman toont veelzeggende beelden in *The Artist In His Studio* (1960) van ateliers in Parijs. *The artist's studio. Photography at the Musée d'Orsay* (2005) en *Het huis van de kunstenaar* (2001) van Ella Reitsma tonen atelierwoningen uit het verleden, maar deze beperkt zich wederom tot losse plaatjes en vormelijke beschrijvingen van de studioruimte en belicht niet per se de band met de kunstenaar. Ook vandaag heerst er nog steeds dergelijke trend om ateliers in beeld te brengen. Ik denk hierbij aan *Ateliers d'artistes* (2006) met teksten van Gita Breys-Schatan en foto's van Christian Carez, de vele fotoreportages van bekende en minder bekende Belgische kunstenaarateliers die op de website Kunstonline te zien zijn en het initiatief *Artist in the World* van André Smits.¹

Ondanks het beeld dat dergelijke bronnen me geven over de uitgebreide verschijningsvormen van de hedendaagse studio, blijft het bij een mooi, theoretisch plaatje dat niet voldoende informatie biedt om mijn uiteindelijke vraagstelling te beantwoorden. Vandaar mijn keuze voor het interviewen van bepaalde hedendaagse kunstenaars: hoe kan ik beter de band die de kunstenaar met zijn studio opbouwt, proberen te vatten dan hier met de kunstenaar zelf over te praten? Ik liet mijn keuze hierbij niet afhangen van het feit of de kunstenaar nu een aantrekkelijke studiopraktijk betreft of niet, maar vooral van zijn studiomentaliteit. Het bezitten van een studio vormde dus ook geen essentieel criterium. Doorheen de verschillende interviews die ik afgelegd heb, werd ik geconfronteerd met ieders unieke praktijk en hoe deze telkens een eigen manier van interviewen afdwong. Zo heb ik kennis gemaakt met de extreem studiogebonden praktijken van Johan Tahon en Guy Rombouts waarbij een fotoreportage essentieel bleek om grip te krijgen op hun wederzijdse band. Bij deze foto's heb ik er echter voor gekozen de kunstenaar er niet op te laten poseren: het is namelijk niet mijn bedoeling de zoveelste kunstenaar in zijn studio te portretteren, maar om de pure architecturale ruimte en zijn dynamiek voor zich te laten spreken.

Mijn twee laatste delen handelen over het hedendaagse kunstenaarsatelier in zijn meest omvangrijke vorm, waarbij dus ook de zogenaamde 'nomadische' kunstenaars betrokken worden die geen studio meer hebben in de klassieke, begrensde zin van het woord. Over deze nomadische praktijk is reeds veel geschreven, en over hoe deze de studio zou vervangen ook, maar deze belicht door zijn eenduidigheid daarbij niet hoe de kunstenaar ook een minder evident, mentaal studiogegeven kan bewonen doorheen zijn reizende praktijk. Uit een gebrek aan voldoende gepubliceerde bronnen, heb ik ervoor gekozen de uitdaging van de immaterialiteit in dergelijke praktijken zelf aan te gaan door vier kunstenaars met een duidelijke *in situ* praktijk te interviewen. Deze ben ik expliciet gaan opzoeken, niet voor hun zogenaamde 'atelier', als ze er al één hebben, maar vooral om hen te horen vertellen over hun studio-idee. Hun praktijk viel niet te vatten binnen een fotokader, dus richtte

¹ Sinds enkele jaren fotografeert Smits kunstenaars vanop de rug terwijl ze uitkijken op hun atelier, ondertussen heeft hij er al meer 270 in beeld gebracht over de hele wereld. Een overzicht hiervan kan u bekijken op deze URL binnen de website van *Kunstonline*: <http://www.kunstonline.info/levelone/php/works.php?lelinter=A>. En foto's van André Smits kan u terugvinden op deze URL: <http://www.artistintheworld.com/>

deze zich voornamelijk spontaan op het gesprek zelf. In dit verband ben ik Vaast Colson, Nico Dockx en de kunstenaarsduo's Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, en AL&AL gaan interviewen.

METHODOLOGIE

Opzet

De ontwikkelingsschets zal omwille van de duidelijkheid chronologisch verlopen. Ik zou hierbij nog kort willen vermelden dat, ondanks het feit dat de studio al bestaat van zolang de mens de ambacht van het niet-functionele voorwerp ging beoefenen – denk aan de ambachtelijke werkplaatsen in het Egyptische en Klassieke tijdperk – ik toch beslis van mijn betoog pas te starten vanaf de renaissance (mits een korte inleiding). Dit omwille van twee redenen: ten eerste, de kennis over het atelier voor deze periode is enorm beperkt en ten tweede, de studio onderging hier zijn eerste fundamentele veranderingen om te komen tot het moderne studiobeeld zoals wij deze nu kennen.

Omdat mijn uiteindelijke onderzoeksvraag echter naar de hedendaagse, inhoudelijke studiostatus peilt, tracht ik hierbij geen klassieke en volledige geschiedschrijving na te streven die stroming per stroming, eeuw na eeuw of locatie per locatie behandelt. In het licht van wat belang heeft voor mijn verdere discours worden bijgevolg enkele zaken uitvoeriger behandeld dan andere. Ik neem de dynamiek en de plooibaarheid van de studio als rode draad. Doorheen een stelselmatig overzicht tracht ik zowel de inhoudelijke continuïteit als discontinuïteit die het atelierwezen ervaren heeft, te tonen.

Ik opteer deze nadruk op de beweeglijkheid van de ateliervorm om verkeerde interpretaties uit te sluiten. Zo verwerp ik resoluut een lineair evolutiemodel waarin de hele geschiedenis van de studio erin bestaat los te komen van de besloten werkplaats waarin de kunstenaar in opdracht werkte, naar een grenzeloze studio waarin de geïndividualiseerde kunstenaar zogenaamd vrij werkt.

De ontwikkelingsschets zal uitmonden in een beschrijving van de hedendaagse status en op die manier een de basis vormen voor de uiteindelijke onderzoeksvraag. Een analyse van hedendaagse ateliers en hoe kunstenaars ermee omgaan (zowel via lectuur als de uitgevoerde interviews), zal me uiteindelijk duidelijk maken of een overkoepelende omschrijving van het hedendaagse atelier in al zijn hoedanigheden nog mogelijk is.

Mijn opzet wordt verder verantwoord aan de hand van een afbakening van de centrale begrippen en de structuur die mijn verhaal in grote lijnen zal aannemen.

Begripsafbakening

Voor ik mijn verhaal begin, is het belangrijk dat ik enkele begrippen die meermaals aan bod gaan komen en een zekere onduidelijkheid in zich kunnen dragen vooreerst afbaken en zo helder mogelijk probeer te duiden.

Zo zijn er de begrippen ‘postmoderne studio’ en ‘post-studio’: hoe situeren deze zich tegenover elkaar? De postmoderne studio is ontstaan als een duidelijk tegenreactie op de moderne studio en zal in zijn status deze kritiek ook in zich dragen. Een post-studio kan daarentegen ook vanuit een kritiek ontstaan zijn, maar dit vanuit het specifiekere idee de fysiek begrensde studio te verlaten daar deze klassieke notie hen te beperkend was. Men wou deze studio ‘vervangen’ door een open en onbegrensd studiomodel en bedacht de plaatsvervangende term ‘post-studio’. Dit zullen we nog in detail verder bespreken, maar bij wijze van voorbeeld: de land art van Robert Smithson is een voorbeeld van een post-studiosituatie, maar niet van een postmoderne studio. Toch zullen we zien dat deze twee begrippen wel vaak tesamen toepasbaar zijn, daar de post-studio in een postmoderne context ontstaan is.

De noties ‘post-studio’ en ‘hedendaagse studio’ verdienen ook enige verduidelijking: wanneer gaat de ene over in het andere en/of zijn deze überhaupt te scheiden van elkaar?

De ‘post-studio’ term behoort tot een bepaald radicaal discours dat in de postmoderne conceptuele en institutionele kritiek van de jaren ’70 ontstaan is. Aangezien ik bijgevolg de post-studio van vorige eeuw in een heel andere positie situeer dan de manier waarop vandaag door kunstenaars met het begrip studio wordt omgegaan, tracht ik in deel 3 komaf te maken met het feit dat deze term vandaag toch nog wordt toegepast op de hedendaagse studio. Ik wil hier reeds kort aangeven dat ik ‘de hedendaagse studio’ vanaf rond de eeuwwisseling (ca. 1990) tot nu situeer, aangezien rond deze periode de postmoderne kritiek een minder radicale vorm ging aannemen.

In de titel van deze scriptie maak ik gebruik van de uitdrukking ‘de studio als begrensde ruimte, binnen een meeromvattend ruimtebegrip’. Aangezien dit ‘meeromvattend ruimtebegrip’ pas in mijn laatste deel uitgebreid aan bod komt, verdient deze hier reeds een korte verduidelijking. Met dit begrip doel ik op een breder begrip van de studio dan louter zijn begrensde, fysieke status, zowel in tijd als in ruimte. Tegelijkertijd beschouw ik deze echter ook niet als allesomvattend en wordt deze daarom aangeduid door de term ‘meeromvattend’.

Dan is er nog het gebruik van de term ‘atelier’ of ‘studio’ en de vraag of ik een specifieke betekenis aan ze vastknoop. In mijn bespreking rond het ontstaan van de studio zal duidelijk worden dat beide historisch gezien een net iets andere draagkracht hebben. ‘Studio’ slaat vanaf de renaissance op een ruimte waar intellectuele bezigheden voltrokken werden, terwijl de term ‘atelier’ gebruikt werd om

op de ambachtelijke, alledaagse werkplaats te wijzen. Deze termen werden als dusdanig tot de 17^{de} en op sommige plaatsen zelfs tot de 19^{de} eeuw apart gehanteerd.

Ondanks deze verschillen, schrijf ik vanuit een hedendaags standpunt waarin beide termen gepercipieerd worden als eenzelfde uiterlijke en inhoudelijke entiteit, waardoor het weinig zin heeft deze strikt van elkaar te onderscheiden. Met andere woorden, ik pas beide termen spontaan door elkaar toe en zal mijn keuze enkel laten afhangen vanuit een vormelijke of overzichtelijke overweging wanneer ik aanvoel dat die ene term net iets beter toepasbaar is op een situatie dan de andere.

Structuur

Delen 1 tot 4 schetsen de ontwikkeling van de studio van zijn ontstaan tot nu in verschillende fases die ik hieronder kort en bondig uiteenzet.

Deel 1 gaat in op het expliciete historische kader van de studio. In principe start mijn verhaal pas bij de renaissance, maar een inleiding naar de weg daar naartoe wordt geboden. Na de renaissance komt de 17^{de}-18^{de} en 19^{de} eeuw uitgebreid aan de beurt. Om daarna over te kunnen gaan naar de 20^{ste} eeuw die opgesplitst wordt in twee grote delen: de eerste helft met de ‘moderne’ studio en de tweede waarin langzaam het ‘post-studio’ gedachtebeeld vorm krijgt. De fundamentele verandering die deze vanaf de jaren ’60 ondergaat, zal hierbij gekaderd worden binnen een ruimere context.

Deel 2 zoomt dan verder in op deze laatste cruciale overgang van de moderne studio naar de postmoderne studio. Aangezien de theoretische achtergrond daarvan in hoofdstuk 2 reeds geheel geschetst is, betreft dit hoofdstuk een opsomming van casussen waaraan een conclusie wordt gekoppeld die deze casussen tracht te bundelen in een overzicht van alternatieve modellen op de moderne studio. Hierbij peil ik voor de eerste keer naar het al dan niet voortbestaan van ‘de studio’.

Deel 3 gaat hier theoretisch verder op in en verbindt deel 2 en 4 aan de hand van een vraagstelling omtrent het zogenaamde ‘post-studio’ discours. Deze notie is ontstaan rond de jaren ’60 van de 20^{ste} eeuw, maar ik onderzoek hier of deze ook nu nog van toepassing is op de hedendaagse studio van de 21^{ste} eeuw. Aan de hand van het tegenover elkaar plaatsen van verschillende theoretische standpunten hieromtrent, puur ik hier mijn eigen gegronde opvatting over de status van de hedendaagse studio uit.

Deel 4 handelt dan in het bijzonder over de hedendaagse studio. Net zoals in Deel 2 wordt hierin een lijst van casussen aangehaald die op hun beurt in een overzicht van hedendaagse modellen belanden. Op deze manier ben ik in staat een evolutie te bespreken van de moderne, over de postmoderne tot de hedendaagse studiomodellen: welke veranderingen de status van de studio binnen deze evolutie ondergaan heeft, maar vooral, wat de constanten zijn.

Deel 5 vertrekt vanuit een meer architectuur-filosofisch kader en belicht in het eerste hoofdstuk de basisstatus van de studio die van toepassing is op zijn hele ontwikkelingsverhaal en in het tweede hoofdstuk formuleert deze een meer recente status die het verworven heeft vanaf de laatste decennia van de 20^{ste} eeuw. Deze twee hoofdstukken werken in hun geheel toe naar een antwoord op de vraagstelling door zowel de begrensde als de onbegrensde opvatting samen te denken in één status. Dit vindt zijn vorm door beide benaderingen in het theoretisch licht van het overkoepelende meeromvattend begrip van 'ruimtebeleving' te plaatsen. In het derde hoofdstuk tracht ik dan beide benaderingen finaal samen te brengen doorheen een kernachtige omschrijving.

In hoofdstuk 1 van dit slotdeel wordt de studiostatus dus begrepen als een begrensde, pragmatische ruimte van waaruit een wederzijdse band met de kunstenaar bestaat. Hierbij wordt in de eerste plaats teruggesproken op de kennis die uit de vorige vier delen gepuurd werd. Om daarna de precieze logica die achter deze relatie tussen kunstenaar en atelier schuilgaat te onderzoeken aan de hand van een theoretische schets rond de ruimtebeleving van het sedentair wonen.

In hoofdstuk 2 onderzoek ik hoe vorige fundamentele status vanaf het postmodernisme langzaam aan aangevuld werd door een nieuwe, hedendaagse studiostatus: de studio als een onbegrensde ruimte. Deze verandering moet ook hier weer gekaderd worden binnen een ruimere context, daarom belicht ik opnieuw enkele theorieën rond onze hedendaagse ruimtebeleving, maar ditmaal hoe de mens zich verhoudt tegenover de snel veranderende geglobaliseerde maatschappij. In dit kader wordt de nomadische kunstenaar gesitueerd en wordt geanalyseerd op welke manier hij de studio als mentaal idee leert inzetten in zijn omgang met de nieuwe veelheid van ruimtes die hierbij ontstaan.



DEEL 1: HISTORISCH KADER

Het in een historisch perspectief plaatsen van het kunstenaarsatelier is relevant om een beter beeld te krijgen over zijn bewogen evolutie. Het laat ons tevens toe om de specifieke status van het 21^{ste} eeuwse atelier en hoe deze nu als institutie functioneert, beter te kaderen en naar waarde te schatten.

Ik vang dit verhaal aan met de eerste grote transformatie die de studio in de renaissance ondergaan heeft. Over het studiowezen daarvoor heb ik enkel in het boek *Imagination's chamber: artists and their studios* (1983) korte, maar duidelijke informatie gevonden. Ik vat kort mijn kennis hierover samen om mijn verhaal in te leiden.

Deze meest onbekende periode waarin de studio vorm kreeg, strekt zich uit vanaf de oorsprong van kunst, doorheen de klassieke oudheid tot de middeleeuwen. Toch heeft deze lange periode één duidelijke constante gekend: de individuele kunstenaar opereerde onder een onbekende naam en zijn status haalde amper het niveau van een slaaf of ambachtsman. In zijn werkplaats werkte hij manueel bestellingen af van allerhande decoratieve aard, waarbij niet de persoonlijke expressie, maar de techniek en duurzaamheid van het 'kunst'object centraal stonden. Egyptische, Griekse en middeleeuwse vakmensen werkten vaak in opdracht van de kerk en hun werkplaatsen werden dan ook meestal opgericht in een religieuze sfeer.²

Zoals meteen aangetoond gaat worden, werd deze periode van leven in de anonimiteit op het einde van de middeleeuwen langzaam opgevolgd door een beter gedocumenteerd tijdperk waarbij niet de handen, maar het intellect van de kunstenaar meer centraal stond.

² PEPPIATT M. & A. BELLONY-REWALD (1983), pp. 3-7.

1. Ontstaan van de term ‘studio’

Michael Cole en Mary Pardo bespreken in het hoofdstuk, *Origins of the Studio*, reeds een eerste problematiek, namelijk het definiëren van de term ‘studio’. Het vindt zijn etymologische oorsprong volgens het boek in de 14^{de} eeuwse term *studiolo* als een kamer voor lezen en studie.³ Cole en Pardo ontdekken dat het actuele gebruik van de Engelse term ‘studio’ (als werkplaats en niet zozeer als studieplaats) voor het vroegmoderne renaissance-atelier dus een zeker anachronisme bevat, omdat deze betekenis voor de studio in het Engels pas vanaf de 19^{de} eeuw voorkomt. Ook de Italianen noemden de werkplaats op zich tot de 17^{de} eeuw *bottega* of *stanza*, terwijl de term *studiolo* hier los van stond en enkel gebruikt werd om op de kamer zelf – of bureau – te wijzen waar intellectuele arbeid verricht werd.

Deze conclusie trekken Cole en Pardo uit eigentijdse archiefbronnen en getuigenissen van kunstenaars en theoretici zoals Leon Battista Alberti, Cennino Cennini, Carlo Ridolfi en Lorenzo Ghiberti. Deze traktaten handelen over de kunst van het schilderen en het ‘studium’ idee. Zo schreef Alberti in zijn Latijnse traktaat *De Pictura* (1435) over het ontwerp van een *modello* of *conchetto* die volgens hem voortaan in de studio moest plaatsvinden, terwijl het uitvoeren ervan gereserveerd was voor de publieke werkplaats.⁴ Zo schreef ook Carlo Ridolfi in 1648 over de schilder Tintoretto dat hij meestal naar zijn afgelegen studio trok als hij het schilderen moe was, wat impliceert dat de studio waarschijnlijk apart lag van de *bottega* en een intellectuele bezigheid betrok.⁵ Inboedelinventarissen laten dan weer zien dat kunstenaars als Leonardo da Vinci en Piero della Francesca in het bezit waren van een groot aantal boeken die teruggevonden werden in de *studietto*.⁶

Dergelijke schriftelijke getuigenissen die wijzen op een afgezonderde intellectuele bezigheid worden bevestigd door beeldende bronnen. Eén van de vroegste afbeeldingen van de kunstenaarsstudio is de sculpturale miniatuurreeks die Andrea Pisano begin 14^{de} eeuw maakte voor de toren van de Kathedraal in Firenze. Op *L'architettura* (1336, afb.1a) zien we bijvoorbeeld een studiolo-achtige architectuur waar met behulp van een kompas aan contemplatie gedaan werd.⁷ Ook in *Der Heilige Hieronymus im Gehäuse* (1514, afb.1b) van Albrecht Dürer zien we een uiterst geconcentreerde figuur over zijn boeken gebogen in een ruimte zitten die als dusdanig een vergelijkbare intellectuele preoccupatie ademt. De differentiatie van ruimtes wordt nogmaals geïllustreerd door de plattegrond die Michelangelo Buonarroti tekende voor zijn huis, met een duidelijk gescheiden *bottega* en een kleinere *studiolo* (ca. 1545, afb.2). Uit deze bronnen kan dus afgeleid worden dat de renaissancestudio

³ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), pp. 3-14. Hiervoor wordt verwezen naar Wolfgang Liebenwein die in zijn *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600* (1977) stelt dat de studie(kamer) begin 14^{de} eeuw uitgevonden werd als een kamer voor lezen, schrijven, studie en contemplatie.

⁴ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), p. 7.

⁵ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), p. 15.

⁶ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), pp. 14-15.

⁷ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), p. 14.

als een private plaats voor studie functioneerde en fysiek gescheiden werd van de werkplaats waar de grote opdrachten uitgevoerd moesten worden. Tegelijkertijd relativeren Cole en Pardo dit standpunt echter: “We would not want to overly demark the *studio* and the *bottega*: the presence of a study may imply a certain set of activities, but it does not necessarily quarantine them. The studio could well inform everything that went on in the building.”⁸

Uit deze bevinden kunnen we concluderen dat het begrip ‘studio’ nog maar recent de betekenis draagt zoals wij deze heden ten dage toepassen op de gehele ateliergeschiedenis. Wij zijn namelijk geneigd te denken dat het begrip studio steeds stond voor een speciaal daarvoor voorziene ruimte waar het oeuvre van de kunstenaar doorheen zowel denkwerk als de uitvoering ervan in isolement en totale vrijheid plaatsvond, los van de heersende etiquette of Kerk. Deze eigenschappen lijken echter enkel op te gaan voor de zogenaamde moderne studio. Waar deze dan precies voor staat wordt vanzelf doorheen mijn verhaal duidelijk.

2. De renaissance als fundament voor het moderne kunstenaarsatelier

De precieze verschuiving van de middeleeuwse conceptie van de werkplaats tot het moderne idee van de studio valt moeilijk vast te leggen: de ruimtes waarin het plaatsvond, veranderden fysiek niet echt, maar het idee wat kunst moest voorstellen daarentegen wel enorm.

Een eerste verschuiving betrof de individualisering van de kunstenaar die zijn eerste duidelijke groeischeut in de renaissance kreeg door de opkomst van nieuwe technieken zoals het tekenen ‘naar het leven’, waardoor de gebruikelijke kunstproductie van de renaissancewerkplaats met zijn traditionele kopieën en reproducties van bestaande tekeningen vanaf de 15de eeuw aan geloofwaardigheid moest inboeten.⁹ Er werd een bepaalde visie van kunstwerken verwacht wat de kunstenaar ertoe dwong de wereld écht waar te nemen en deze individueel te registreren. Dit had voor de studiovorm concreet tot gevolg dat de kunstenaar de wereld in ging trekken om de natuur te bestuderen, ofwel bracht hij de stukken uit die natuur naar zijn atelier. De ‘studio’ staat in deze zin zowel voor een handeling als voor een plaats waar de werkelijkheid ervaren en onderzocht wordt: “The studio is where the world as it gets into painting is experienced.”¹⁰ Dit citaat van Svetlana Alpers verwijst naar haar visie over de vroege studio als laboratorium, een plaats voor wetenschappelijk experiment.¹¹

⁸ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), p. 19.

⁹ DAVIDTS W. (2006 b), p. 28.

¹⁰ ALPERS S. (1998), p. 401.

¹¹ ALPERS S. (1998), p. 416.

Een tweede gedaantewisseling betreft de assimilatie van de *studiolo* en de *bottega* die zich op een gegeven moment in de renaissance moet voorgedaan hebben. Cole en Pardo brengen dit in verband met het ontstaan van de Academie in de 16^{de} eeuw.¹² Dit moet enigszins geografisch genuanceerd worden, aangezien in een groot deel van West-Europa de Academie pas later ontstond, in de Nederlanden werd de leerling-gezel bijvoorbeeld nog tot de 17^{de} eeuw voornamelijk opgeleerd door de kunstenaar zelf. Op schilderijen met een Academie of kunstenaarsatelier als onderwerp zien we dat de studenten collectief onderricht kregen, waarbij het ontwerpen, voordien solitair uitgevoerd, nu plaatsvond in de grote drukke omgeving van de *bottega* (afb.3 en afb.4).

De moderne studio was dus geboren, maar evenzeer de moderne artiest. De kunstenaar evolueerde in de renaissance van een ongeletterd stielman naar een geleerd man van stand die zijn studio ook naar behoren inrichtte. Dit zien we onder andere aan de luxueuze kunstenaarsvilla's die werden opgericht om hun verhoogd maatschappelijk aanzien te tonen. Een tastbaar bewijs hiervan is de *Palazzo Giulio Romano* (1538-1544, afb.5) die in zijn rijke afwerking uitgroeide tot een kunstwerk op zich.¹³

We kunnen besluiten dat de oorsprong van de moderne studio in de Italiaanse renaissance ligt. We hebben reeds twee grote evoluties aangehaald die het atelier hiervoor heeft doorgemaakt. Het eerste was het humanistische idee van de individualiteit als kunstenaar en het andere was de ontwikkeling van de kunstacademie als één van de leidinggevende instrumenten wat betreft het artistieke onderricht (met de nodige nuancerings buiten het Italiaanse grondgebied). Deze twee verschuivingen gingen in de Italiaanse renaissance hand in hand: omdat de school grotendeels de educatieve rol overnam, moest het kunstenaarsatelier vaak geen leerlingen meer opleiden en zo kreeg de kunstenaar de kans kreeg zich meer te focussen op private studie en solitaire arbeid.

Ook al schetst deze algemene theorie een werkelijke aanzet tot verandering, er moet aan toegevoegd worden dat het loskomen van de hardnekkige traditie waarin de kunstenaar een loutere ambachtsstatus bekleedde niet zomaar ineens bereikt werd. Het hield namelijk nog een eeuwenlange evolutie in voordat het werkelijke zelfstandige statuut van de kunstenaar werkelijk bereikt werd. Zoals de kunsthistoricus Aby Warburg opmerkt bleef de renaissance de kunstenaar voornamelijk zien als een technische producent van kunstvoorwerpen, die achter in zijn werkplaats schilderde en beeldhouwde en bijvoorbeeld voor in zijn winkel allerlei benodigdheden verkocht om te overleven.¹⁴ Ook de eeuwen erna bleven de kunstenaars afhankelijk van opdrachten en koninklijke of religieuze mecenasen, die bijgevolg ook het onderwerp en de stijl van zijn kunst bepaalden. Zo werden er al vroeg schilderijen gemaakt die de atelieromgeving afbeelden, maar deze stonden nog steeds in dienst

¹² COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), pp. 19-20.

¹³ VAN SANTVOORT L. (1996), p. 4.

¹⁴ BING G. (ed.), (1969), p. 113.

van de Kerk. Eén van de allereerste representaties van de kunstenaar aan het werk is *Sint-Lucas schildert Madonna* (ca.1435-40, afb.6) van Rogier van der Weyden. Dit werk is in de eerste plaats een devotionele afbeelding van Maria met Kind en pas in de tweede plaats een demonstreren van de spirituele status van de schilder Sint-Lucas. Desalniettemin verbeeldt deze afbeelding reeds een kiem van een nieuwe mentaliteit die enkele eeuwen later volledig in bloei ging komen te staan.

3. Verdere evolutie naar moderne kunstenaarsatelier

3.1. Het barokke 17^{de} eeuwse atelier

Het kunstenaarsberoep kreeg steeds meer waardering in de 16^{de} en 17^{de} eeuw en zijn steeds prominenter worden status zette op zijn beurt bepaalde bewegingen in gang.

Ten eerste werd het expositieaspect hierbij steeds belangrijker als dé manier voor de kunstenaar om zijn talent te tonen. De studio kreeg bij deze een uitgesproken publiek karakter en was tot de late 19^{de} eeuw, met de komst van de private, commerciële galerie, de plaats bij uitstek waar schilderijen in tentoongesteld en verkocht werden.¹⁵

De artiesten gooiden niet enkel steeds vaker de deuren van hun atelier publiekelijk open, ze gingen deze tevens laten figureren op schilderijen. In de 17^{de} eeuw werd 'het atelier' zelfs een genre op zich.¹⁶ De ateliervoorstelling functioneerde als reclamebord of manifest voor een zich emanciperende artistieke beroepsgroep. Een kunstenaar die zichzelf al schilderend afbeeldt in zijn studio is op zich niet vreemd, zijn studio is tenslotte zijn natuurlijke omgeving, maar de vooronderstelling daarentegen dat dergelijk onderwerp toen ook voor publiek gebruik interessant bevonden werd, is opmerkelijk en duidt op een tweede duidelijke verschuiving in waarden. Het artistieke proces en zijn setting, werd op een gegeven ogenblik meer dan een private zaak: de studio werd, met andere woorden, belangrijk genoeg bevonden om een onderwerp op zich te worden, en niet enkel meer het resultaat ervan.¹⁷

Volgens Arjan de Koomen valt dit moment waarop het atelier de grens van private werkplaats naar figurerende toonzaal begon te overschrijden tamelijk precies te dateren en te situeren: rond 1630 in de Nederlanden.¹⁸ Toen verschenen namelijk de eerste schilderijen van schilders in hun werkplaats op de markt. Perry Chapman belicht enkele ateliervoorstellingen, die rond diezelfde periode ontstonden om de opkomst van dit picturaal genre te illustreren. Zoals bijvoorbeeld *De Schilder in*

¹⁵ COLE M. & M. PARDO (eds.) (2005), p. 25.

¹⁶ CHAPMAN H.P. (2005), p. 110.

¹⁷ GREGG R. (1983), p. 2.

¹⁸ DE KOOMEN A. (2006), p. 237.

zijn werkplaats (ca. 1629, afb.7) van Rembrandt en *De Schilderkunst* (ca. 1662-65, afb.8) van Johannes Vermeer. Beide schilderijen tonen ons de kunstenaar druk aan het werk, maar wat hij schildert krijgen we niet te zien. De laatste afbeelding toont ons Vermeer in een huiselijk ingerichte kamer, met de rug naar ons toe zodat zijn schildering geheimzinnig verborgen blijft achter zijn arm en lichaam. Bij Rembrandt zien we echter een kale en armzalige kamer, met enkel de achterkant van een schildersezel in beeld zodat onze aandacht meteen naar de contemplerende kunstenaar gezogen wordt.

Chapman stelt dat deze pictoriale atelierafbeeldingen misschien vergelijkbaar zijn met hun echte interieur, maar dat het daarnaast ook vooral een ideale plaats verbeeldt waar het idee van de kunstenaar getoond en zijn beroep beoefend wordt.¹⁹ Cole en Pardo's mening klinkt gelijkaardig: "The furnishings of the artist's workshop are as much allegorical attributes of artistic meditation and invention, as they are real objects with practical uses: they depict an inner world, as much as an exterior habitat."²⁰ De werkplaats werd alsmaar musealer en barokker afgebeeld naarmate de 17^{de} eeuw vorderde, als een décorstuk wachtend op zijn eerste grote optreden. Zo was de woning en het atelier van Rubens (ca. 1610-1620) geïnspireerd op een Italiaans kunstenaarspaleis zoals dat van Romano (cf. supra). De grote atelierruimte werd hier geheel ontdubbeld van het wonen en kreeg een aparte kunstgalerij in een indrukwekkende nisvorm (afb.9). Deze prent toont de zonet besproken nieuwe publiekelijke status van de studio aan: enerzijds in de letterlijke zin 'het atelier als tentoonstellingsruimte' en anderzijds in de figurende zin 'het atelier als genreschilderij'.

Vergelijkbaar met het uitvergroete aura dat we aan de vrije en zelfstandige renaissancekunstenaar toekenden, kan ook rond de 17^{de} eeuwse studioruimte, waarbinnen het intellect van de kunstenaar vrijelijk ontsproot, een vraagteken geplaatst worden. Arjan Reinders merkt terecht op dat Rembrandts tijd in veel opzichten nog beheerst werd door middeleeuwse opvattingen zoals het gildesysteem waarin de positie van de schilder niet beter was dan die van andere ambachtslui.²¹ In de realiteit leidde de kunstenaar toen nog vaak meerdere leerlingen tegelijkertijd op om wat bij te verdienen en werkte dus collectief aan opdrachten. Deze stelling kan geïllustreerd worden aan de hand van een afbeelding die een open praktijkstudio schetst: *Atelier de peintre* (1638, afb.10) van David III Ryckaert. Volgens Linda Van Santvoort sprak men tot in de 18^{de} eeuw nog steeds van 'werkplaats', deze stelling kan opnieuw bevestigd worden door het zonet besproken werk van Rembrand en Vermeer waarbij de kunstenaar in een gewone huiskamer afgebeeld werd.²²

In tegenstelling tot de vorige eeuwen begon de kunsthandel zich eind 17^{de} eeuw wel steeds meer op de vrije markt te richten, de religieuze invloed daalde wat een hele nieuwe manier van denken deed ontstaan: de kunstenaar leerde zijn eigen smaak ontwikkelen.

¹⁹ CHAPMAN H.P. (2005), pp. 108-109.

²⁰ COLE M. & M. PARDO, (eds.) (2005), p. 31.

²¹ REINDERS A., (2006), p. 5.

²² VAN SANTVOORT L. (1996), p. 2.

3.2. Het 18^{de} eeuwse atelier in een nieuw licht tijdens de Verlichting

De 18^{de} eeuw was de eeuw van de kennis en de vooruitgang, in dit licht moesten alle geheimen worden onthuld, zo ook die van de kunstenaarsateliers. Het ontstaan van de ‘encyclopedie’ zorgde ervoor dat er ten tijde van de Verlichting voor het eerst nauwkeurige beschrijvingen gemaakt werden van de werkomstandigheden van kunstenaars.²³ Zo verscheen er bijvoorbeeld de *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1780, afb.11 en afb. 12) waarin Denis Diderot en D’Alembert de typologieën van de soorten kunstenaarsateliers en het kunstenaarsmateriaal schematiseerden. De neoklassieke schilderkunst van Jacques Louis-David kwam tot stand in zijn prestigieuze atelier in het Louvre, waarbinnen educatie centraal stond. Op de tekening die Jean Henri-Cless van Davids studio maakte (ca. 1804, afb.13), kunnen we zien hoe het de leerlingen aangeleerd werd om zo perfect mogelijk het levende model na te schilderen.

De kunstenaar kwam in deze eeuw zo goed als volledig op zichzelf te staan en eind 18^{de} eeuw bepaalde hij zijn onderwerpen zelf. Deze individualisering van de kunstenaar nam enkel maar toe, tot deze in de 19^{de} eeuw een verheerlijking bereikte: de taak van de kunstenaar bestond erin een nieuwe visie op de wereld te poneren. Deze zoektocht leidde de kunstenaar de laatste twee eeuwen doorheen tal van tegenstrijdige bewegingen en extremen.

4. Uiteenlopende atelierbewegingen tijdens de 19de eeuw

4.1. Het geïsoleerde romantische atelier

Cole en Pardo bemerken eind 18^{de}, begin 19^{de} eeuw een verval van de intellectuele en sociale stabiliteit waarmee het vroege leven van de studio doorgaans glorieus afgebeeld werd.²⁴ Ten tijde van de Romantiek kon volgens hen “the real melancholy of the space (a melancholy that always shadowed the studio’s enterprises)” niet langer bedwongen worden.²⁵ Ook Marc Gotlieb toont in *Creation and Death in the Romantic Studio* (2005) aan dat de studio ten tijde van deze artistieke stroming niet enkel meer werd afgeschilderd als plaats om te creëren en te leven, maar voor het eerst ook om te falen en zelfs om te sterven: “Embracing at once artistic creation and creation’s terminus, the studio offered a setting that defined what it meant to live an artist’s life and to die an artist’s death.

²³ VAN DEN AKKER P. & HAVEMAN M. (eds.) (2006), p. 17.

²⁴ De atelierafbeeldingen die we tot nu toe aangehaald hebben, trachtten effectief een zeker artistiek triomf te weerspiegelen.

²⁵ COLE M. & M. PARDO, (eds.) (2005), p. 34.

All of this is to say that the studio served the Romantics as a symbolic space disguised as a real one.”²⁶ Kunst en leven werden als één entiteit afgebeeld, wat betekent dat dus ook het meest private moment van de eenzame dood meermaals opgevoerd werd als “public performances of the artist’s interiority”.²⁷ *Tintoret peignant sa fille morte* (1843, afb. 14) van Léon Cogniet illustreert dit performatief denkbeeld. De grondgedachte van het *ingenium* – het aangeboren talent van de kunstenaar – die ingezet werd in de renaissance, kwam in de romantiek volledig tot zijn uiting. De studio gaf volgens de romantici dit innerlijke genie weer en kreeg nadrukkelijk het statuut van heiligdom, één die afgeschermd moest worden van de toenmalige steeds groter wordende publiciteitsmachine. Gotlieb heeft het in dit verband over “the studio as a refuge”: een gedachte waar doorheen de ontwikkeling van de studio nog vaak beroep op werd gedaan en zo uitgroeide tot een krachtige beeldspraak.²⁸ Het wijst op het gegeven dat isolatie als enige oplossing beschouwd werd om het studio-heiligdom in zuivere staat te kunnen bewaren.

Bovenstaande nadrukkelijke eis naar een model van isolement staat in schril contrast met de vorige eeuwen waar de studio nog gekenmerkt werd door een zekere openheid. Frank Reijnders stelt dat in de Romantiek de tegenstelling van het gesloten atelier tegenover het open model ontstaan is.²⁹ Deze splitsing werd volgens hem pas voor het eerst tijdens het 19^{de} eeuwse Parijse Salon gemaakt, aangezien met deze voor het eerst een groot, openbaar tentoonstellingscircuit voor de kunst plaatsvond en het atelier bijgevolg ook een bescheidener vorm kon aannemen.

Reijnders stelt vervolgens dat het atelier van Eugène Delacroix hier een beginpunt markeert, aangezien in de atelierafzondering die hij expliciet ging opzoeken ook meteen de afwijzing van de vraag van ‘het publiek’ ligt: hij prefereerde onafhankelijkheid en individuele integriteit boven succes.³⁰ Op deze manier speelde hij zijn atelier uit tegen het Salon waardoor een productieve spanning tussen privé en openbaar ontstond.

De mythe van het geïsoleerde studio-heiligdom die in deze scriptie nog vaak aangehaald gaat worden, bestond al langer, maar klimt in de Romantiek naar een hoogtepunt. Delacroix wordt vaak als boegbeeld beschouwd in het bewonen van de ivoren toren die deze studiomythe belichaamt. De oorsprong van het ‘ivoren-toren-model’ ligt in een artikel van Charles Baudelaire uit 1863, *L’œuvre et la vie de Delacroix*, waarin hij schrijft: “Si jamais homme eut une *tour d’ivoire* bien défendue par les barreaux et les serrures, ce fut Eugène Delacroix. (...) Comme d’autres cherchent le secret pour la débauche, il cherche le secret pour l’inspiration, et il s’y livrait à de véritables ribotes de travail.”³¹

²⁶ GOTLIEB M. (2005), p. 183.

²⁷ GOTLIEB M. (2005), pp. 150-153.

²⁸ GOTLIEB M. (2005), p. 150.

²⁹ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 4-5.

³⁰ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 5.

³¹ BAUDELAIRE C. (1976), p. 761, zoals geciteerd in: REIJNDERS F. (2001), alinea 1. Nederlandse vertaling: “Als iemand ooit de beschikking heeft gehad over een ivoren toren, goed afgeschermd door sloten en grendels, dan was het wel Eugène Delacroix (...). Zoals anderen privacy zochten voor hun orgieën, zo zocht hij de afzondering voor zijn inspiratie; en als hij deze eenmaal had gevonden, dan bedronk hij zich aan zijn werk als betrof het een orgie.”

Het verwondert dan ook niet dat Baudelaire zich naar eigen zeggen als een indringer voelde in dit heiligdom.³²

Als hét algemeen beschouwd prototype van de moderne kunstenaar koos Delacroix voor een algehele afzondering in de beslotenheid van het atelier met als intentie het optimale concentreren op 'De Schilderkunst'. De geniale creatie kreeg alle aandacht, waardoor er geen ruimte meer was voor uiterlijk vertoon. De ingetogenheid en soberheid die dit met zich meebracht, versterkte het hiërarchische onderscheid tussen privé en openbaar nog meer natuurlijk.

Delacroix leek echter niet zichzelf, maar Michelangelo als de eerste moderne kunstenaar te beschouwen. Deze reputatie heeft Michelangelo onder andere te danken aan zijn monumentaal schilderwerk in de Sixtijnse Kapel waar hij naar verluidt praktisch vier jaar als een bezetene in geleefd heeft: "In this most daunting of studio's, the artist often slept fully dressed so that, if inspiration came in the night, he could get to work immediately (...)." ³³ Dit 'bezeten' zijn van genialiteit spreekt uit het mythologiserende, romantische portret dat Delacroix in 1849 van deze renaissancekunstenaar maakte, *Michel-ange dans son atelier* (afb.15). We zien een imposant figuur die al mijmerend met zijn blik op oneindig zijn volgende briljante inval afwacht. Dit kan volgens Reijnders als een geschilderd manifest opgevat worden waarbij Delacroix Michelangelo als de personificatie beschouwde van de definitieve breuk met de ambachtelijke werkplaats, de verheerlijkte *bottega*.³⁴

Wat de inrichting van de romantische studio betreft, kan ik uit de atelierafbeeldingen besluiten dat ze een zekere soberheid gemeen hebben en dat het essentiële artistieke materiaal (ezel en schilderspalet) vaak centraal wordt geplaatst. Dit is het geval in de portretten *The painter's triumph* van William Sidney Mount (1838, afb.16) en *Portrait d'un artiste dans son atelier* (ca. 1820, afb.17) dat lang toegeschreven werd aan Géricault. Nog een goed voorbeeld zijn de portretten die Georg Friedrich Kersting aan het begin van de 19^{de} eeuw gemaakt heeft van die andere grote romantische schilder, Caspar David Friedrich. Een portret uit 1811 beeldt Friedrich af aan zijn ezel met schilderspalet in de hand (afb.18). Het atelier is leeg en kaal. De schilder heeft niets meer nodig dan het visionaire landschap waar hij aan werkt. De ivoren toren als atelier belichaamde als dusdanig de immense afstand tussen kunstenaar en maatschappij op dat moment

4.2. De publieke ateliercultuur tijdens de 19^{de} eeuw

De mise-en-scène van het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier (2003) van Linda Van Santvoort illustreert het samengaan van verschillende studiogedaantes in één en dezelfde eeuw.

³² WESSELING J. [internet] (2006), alinea 7.

³³ PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A., (1983), p. 15.

³⁴ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 1.

Naast het expliciet romantische en geïsoleerde studioklimaat werd de 19^{de} eeuw met zijn vele historie- en portretschilders namelijk ook gekarakteriseerd door een uiterst luxueuze ateliercultuur. Tot het midden van de 19^{de} eeuw konden kunstenaars zich slechts heel uitzonderlijk een eigen atelierwoning op opdracht veroorloven, maar hier kwam verandering in door een gunstig kunstklimaat waarin vele kunstscholen, galeries en investerende adel ging optreden. Dit leidde tot verbeterde condities en een professionele, sociale en financiële status van de artiest, waarin hij zich meer atelierluxe kon veroorloven.

De opkomende trendgevoelige bourgeoisie toonde opvallend veel belangstelling in de inrichting en decoratie van de leef- en werkomgeving van de kunstenaar, Van Santvoort spreekt zelfs van het ateliersalon als ‘voorbeeldfunctie’ voor de rijke burgerij.³⁵ In dergelijk stimulerend kader kon het atelier op zijn beurt ook enkel maar publieker worden: “Het atelier zelf werd tentoonstellingsruimte en de kunstenaar was vaak gastheer.”³⁶ Ook Richard Gregg stelt over dit 19^{de} eeuwse fenomeen: “It represented ‘studio consciousness’ in its fullest form.”³⁷ Binnen dit klimaat verwierf de ateliercultuur steeds een hogere status om uiteindelijk tot een volwaardige erkenning te leiden.

Het ontstaan van de fotografie in de vroeg 19^{de} eeuw heeft ook zeker bijgedragen aan de popularisering van ateliers en hun eigenzinnige interieur. Toen Henri Daguerre rond 1837 zijn *Daguerreotypes* op punt had gezet, was de fotografie pas echt klaar voor commercieel gebruik. Het is veelzeggend dat één van zijn allereerste experimenten hiermee ook meteen het kunstenaarsatelier als onderwerp had (afb.19).

We bespraken net dat onder de romantici de studio onopgesmukt moest blijven om zich ten volle op het schilderen te kunnen concentreren. Binnen de ateliercultuur ontwikkelden zich echter bepaalde kunstenaarskringen waar via de inrichting van de studio net uitdrukking aan de artistieke identiteit gegeven werd.³⁸ Zodoende werd een architect aangesteld voor het ontwerp van het huis en niet zelden stond de kunstenaar helemaal zelf in voor de inrichting van woning en atelier. Het was mode om je atelier excentriek in te richten: Van Santvoort beschrijft interieurs met flamboyant meubilair, kleurrijke tapijten, exotische artefacten, planten, harnassen en allerlei bric-à-brac materiaal. Het totaalconcept in deze rijkelijke hoeveelheid van kleuren en texturen was enorm belangrijk. De kunstenaar omringde zich met eclectische en exotische attributen om een bepaalde sfeer te benaderen. De relatie tussen de leefomgeving en de kunstwerken die er gecreëerd werd, moet groot geweest zijn.

Een mooie illustratie hiervan vormt de manier waarop de atelier geïntegreerde woning van symbolist Fernand Khnopff (1900, afb.20 en 21) een duidelijke afspiegeling is van zijn oeuvre. Het mise-en-scène aspect wordt hier ten volle uitgespeeld: zoals bij initiatieplechtigheden moest de bezoeker eerst

³⁵ VAN SANTVOORT L. (2003), p. 123.

³⁶ VAN SANTVOORT L. (2003), p. 125.

³⁷ GREGG R. (1983), p. 4.

³⁸ VAN SANTVOORT L. (1996), p. 217.

door een gang met opeenvolgende portalen voor hij uiteindelijk het atelier kon bereiken. Een getuigenis uit die tijd vergeleek de inrichting van Khnopffs atelier met een tempel die ook zorgvuldig getheatraliseerd werd met rituelen en waar hij zo via goddelijke inspiratie tot creatie kwam. De plattegrond toont echter aan dat deze ruimte nog een tweede atelier had waar Khnopff hoogstwaarschijnlijk echt werkte.³⁹ Niets in dit introverte interieur leek het dagelijkse functionele leven toe te laten. Enerzijds omgaf hij zijn wonen dus met een mysterieuze uitstraling en anderzijds had hij nood aan een verregaande enscenering.

Van Santvoort beschrijft verder dat een enfilade van ruimtes, gerangschikt volgens publiek karakter, zoals we bij Khnopff zagen, wel vaker toegepast werd om bezoek te imponeren.⁴⁰ Zo werd vooraan in het huis een decoratieve tentoonstellingsruimte ingericht die het atelier moest voorstellen. Terwijl het eigenlijke werkatelier zich vaak achteraan bevond en hier zorgvuldig van afgezonderd werd: “Kunstenaars waren niet geneigd een kunstwerk te tonen in de ontwerpfase, het creatieve en uitvoerende proces werd vaak met de grootste discretie omhuld.”⁴¹ De woning met atelier van beeldhouwer Guillaume De Groot te Brussel illustreert deze afsplitsing. (1885, afb.22 en afb.23). Het ‘salonatelier’ dat we op de foto zien kon natuurlijk nooit als praktijkruimte functioneren voor een beeldhouwer. Op de doorsnede zien we dan ook dat een verdieping lager een *atelier des praticiens* ingericht werd die compleet los stond van deze mise-en-scène.

Volgens Van Santvoort zijn de meest representatieve voorbeelden van ‘kunstenarspaleizen’ te vinden in Parijs, München, Wenen, Londen en Brussel.⁴² Voor een hoogstandje binnen deze luxueuze ateliercultuur zorgt de laatromantische kunstenaar Hans Makart (Wenen, 1885, afb.24) wiens overdadige inrichting en mise-en-scène van de studio de weerspiegeling van het artistieke genie ten top drijft. Ook de Belgische kunstenaarsateliers van Nicaise de Keyser aan de Antwerpse Academie (1855, afb.25) en van Emile Wauters (1847, afb.26) zijn praaldecors van artistiek machtsvertoon. De Londense Lord Leighton was dan weer gefortuneerd genoeg om zijn gehele atelierwoning tot een persoonlijke musea te verbouwen.

Tot slot wil ik nog benadrukken dat niet alle atelierpraktijken in de 19^{de} eeuw zo individualistisch waren, integendeel, kunstenaars leerden steeds beter netwerken en zochten gelijkgestemd gedachtegoed op door in elkanders buurt te gaan wonen, waaruit grote groepsateliers en kunstenaarskolonies ontstonden die vaak een heel eenvoudige standaardarchitectuur betrof. Voorbeelden hiervan zijn *Habitations Modernes* (1975), *La Ruche* (1902) en *Cité d’artistes* in Parijs, de Provinciestraat in Antwerpen en de Godecharlestraat in Brussel.⁴³

³⁹ VAN SANTVOORT L., (2003), pp. 124-125.

⁴⁰ VAN SANTVOORT L., (2003), p. 116.

⁴¹ VAN SANTVOORT L., (2003), p. 125.

⁴² VAN SANTVOORT, L. (2003), p. 114.

⁴³ VAN SANTVOORT, L. (2008-2009), uit ppt. ‘Tour d’horizon_Parijs’, ‘Brussel_casussen’, en ‘Antwerpen’

Een tweede nuancering betreft het praktische feit dat enkel een specifieke kunstenaarsgemeenschap zich dergelijk ‘kunstenarspaleis’ kon veroorloven en dat deze trend vooral opvalt door zijn grootsheid, daarnaast zijn er vanzelfsprekend ook vele critici en kunstenaars geweest die zich expliciet tegen deze overdaad afgezet hebben. Zoals bijvoorbeeld Maurice du Seigneur die deze ‘oneerlijke’ trend in 1886-1887 als een *bricabracomanie épidémique* bestempelde.⁴⁴

4.3. Het realisme en het openlucht atelier

Volgens Van Santvoort gingen steeds meer kunstenaars zich in de context van het opkomende realisme van de tweede helft van de 19^{de} eeuw distantiëren van bovenstaande kunstmatige ateliercultuur. De neo-classici en romantici gingen in deze periode gebukt onder twijfels als: wat als het niet meer volstaat artistieke grootheid te puren uit de eigen fantasie of uit een ideaalbeeld. De realisten waren van mening dat de kunst daarentegen het ware leven moest uitbeelden, hoe banaal ook, zonder vooroordelen en overbodige emotie.

Dit had als belangrijk gevolg dat het behoud van de ateliercultuur voor de eerste maal sterk uitgedaagd werd door de toenemende aandacht voor de alledaagse realiteit die enkel gevonden kon worden in het fysieke contact met de buitenwereld. Dit leidde voor vele kunstenaars logischerwijze naar het finale verlaten van het atelier om de natuur in te trekken: “A nineteenth century landscape posits the world as the alternative to the studio – the painter went out to do empirical studies and came in to compose.”⁴⁵ Het ‘plein-airisme’ was ontstaan en werd enorm populair. Een tastbaar bewijs hiervan is *École de Barbizon* die rond 1830-70 in de omgeving van het Franse Fontainebleau ontstond. Als reactie op de Romantiek gingen schilders als Théo Van Rysselberghe (afb.27), Jean-François Millet, Auguste Rodin en Charles François Daubigny eenvoudige landschappen in de vrije natuur schilderen. Deze schilders werden verstikt door de academische etiquette waarmee de studio beladen was. Men begon het toeval, het ongemak en het veranderende licht, eigen aan het buitenshuis schilderen, te accepteren wat uiteindelijk leidde tot een heel ander begrip van schilderen. Het fundament voor stromingen als het Impressionisme was gelegd.

De opkomst van dit openlucht alternatief heeft het atelierwezen fundamenteel in vraag gesteld, maar dit betekende daarom niet dat het atelier vanaf toen overbodig werd. Vele schilders bezaten nog een bescheiden atelier, maar gebruikten deze enkel nog voor de finale afwerking of het tentoonstellen van doeken. Daarnaast waren er ook kunstenaars die niet volledig plein-airist werden en de natuur gewoon in het atelier brachten om zo toch nog een studiogebonden praktijk te beoefenen.⁴⁶ Radicaal plein-airist of realist in het atelier, een foto van het atelierinterieur van Camille Pissarro

⁴⁴ VAN SANTVOORT L. (1996), p. 50. Het artikel, ‘L’Art d’être artiste chez soi’, waar du Seigneur deze commentaar in ponceerde verscheen in *La Construction Moderne*.

⁴⁵ ALPERS S. (1998), p. 412.

⁴⁶ VAN SANTVOORT L. (1996), p. 93.

(afb.28) toont aan dat dergelijke ateliers meestal sober ingericht werden. Als we deze atelierbenadering vergelijken met die van Wauters en Makart (cf. supra) wordt treffend bewezen hoe één en dezelfde eeuw toch enorm contrasterende studiovormen kon bevatten.

Dienovereenkomstig besluit ook Van Santvoort haar artikel met de visie dat zelfs ondanks deze hoogtij vierende openluchtpraktijk het atelier nog steeds een vaste waarde was voor vele kunstenaars: “Realisme, ‘plein-airisme’ en ateliercultuur kwamen tegen de eeuwwisseling in een eigenaardige verhouding te staan”.⁴⁷ Waarmee de eerder gestelde visie aan het begin van dit onderdeel over de uiteenlopende atelierdynamieken in de 19^{de} eeuw bevestigd wordt.

Eén van de meest bekende realistische studioportretten is deze van Gustave Courbet: *L’Atelier du peintre (Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale))* (1885, afb.29). Dit werk was exemplarisch voor het vernieuwde individuele bewustzijn van de kunstenaar: de monumentale schaal en de centrale plaats die de schilder bekleedt in het schilderij, verraadt een schildersego dat zichzelf heroïsche daden aanmat. De afgebeelde figuren zijn allegorische representaties van verschillende invloeden op zijn artistieke en intellectuele leven. Richard Gregg beschrijft hoe links het volk afkomstig uit alle lagen van de gemeenschap staat, centraal de kunstenaar en rechts de gelijkgestemden en vrienden van Courbet, zoals bijvoorbeeld de schrijvers George Sand en Charles Baudelaire⁴⁸ Courbet beschouwde zijn atelier als een open platform voor nieuw artistieke en sociale ideeën, wat opnieuw in schril contrast staat met de afzondering rond Delacroixs atelier.

Dergelijke schaal voor een zelfportret was eerder een uitzondering, maar geeft toch goed de tijdsgeest van toen weer. Het werk genoot ook enorm veel invloed, een vergelijkbare heldenstatus werd door de traditionele schilder Henri Fantin-Latour uitgedeeld aan enkele schilders uit zijn tijd. Zoals bijvoorbeeld het statige portret *Un atelier aux Batignolles* (1870, afb.30), van Henri Fantin-Latour waarin Eduard Monet omringd wordt door zijn kunstenaarsvrienden en bewonderaars, waaronder Emile Zola en Renoir. Ook Cézanne staat afgebeeld als moderne held bij Maurice Denis in zijn *Hommage à Cézanne* (1900). Deze voorbeelden waren bijna manifesten voor een nieuwe realiteit, ontsproten uit een context van verheerlijking aan zij die uiting gaven aan het nieuwe vrije kunstenaarsbewustzijn.

⁴⁷ VAN SANTVOORT L., (2003), p. 127.

⁴⁸ GREGG R. (1983), p. 2.

5. De moderne studio tijdens de eerste helft van de 20^{ste} eeuw

Caroline A. Jones beschrijft in *Machine in the studio* een zekere continuïteit tussen de Romantiek van de 19^{de} eeuw en het naoorlogse 20^{ste} eeuwse Amerika, waarin de apotheosis van het individuele genie volgens haar zijn maximum bereikte.⁴⁹

De hommage aan de schilder waar we zonet nog voorbeelden van bespreken, vinden we effectief terug in het klimaat dat rond het Abstract Expressionisme ontstond, een kunststroming die vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog tot 1960 duurde. Het was de eerste stroming die ontstond vanuit de Verenigde Staten en meer specifiek, New York⁵⁰ *École de New York* is dan ook de verzamelnaam voor alle schilders die hiertoe behoorden, waaronder Willem de Kooning, Jackson Pollock, Mark Rothko en Barnett Newman. Net zoals de romantici lieten ze zichzelf in hun atelier compleet gaan om aan de hand van een intuïtieve en non-figuratieve expressieve schilderij 'goddelijke' kunst te scheppen. Deze beslotenheid diende als bescherming tegen een ongevoelige maatschappij, zoals blijkt uit de subjectieve ervaring van een directe getuige van dit klimaat, Harold Rosenberg: "Painters in New York sought not asylum, but anonymous isolation, and annihilation of their (provincial and personal) pasts: attached neither to a community nor to one another, these painters experience a unique loneliness of a depth that is reached nowhere else in the world."⁵¹ Volgens Jones, Cole en Pardo bereikte het typische gesloten, moderne kunstenaarsatelier in dit klimaat zijn hoogtepunt. De spits van de ivoren toren werd bij deze in zijn geheel beklommen.

Doorheen 19^{de} eeuwse geschilderde – en soms gefotografeerde – representaties van het atelier werden reeds enkele stereotypen bevestigd. Doch, in de 20^{ste} eeuw droegen ontelbare afbeeldingen – zowel schilderijen als foto's en films – bij aan deze steeds hardnekkiger wordende constructie van de heroïsche, individuele kunstenaar in zijn studio.

We bespreken hieromtrent de studio van Jackson Pollock, omwille van zijn meest legendarische belichaming van dit solitaire gedachtegoed en de media cultus die er rondom ontstaan is. Tot de jaren '30, het moment waarop de Amerikaanse studio zijn welbekende open, loftachtig uiterlijk kreeg, waren de toonaangevende ateliers sterk gebaseerd op de Europese. De keuze van Pollock voor een simpele, houten schuur in Easthampton (nabij New York) werd dus als startpunt van een geheel nieuw en duidelijk Amerikaans studiowezen aanschouwd. Jones beschrijft zijn schuur als volgt: "This Abstract Expressionist studio participated in a time-honored trope of the site of creation as solitary, male and free – an ivory tower unencumbered by worldly affairs."⁵² Paradoxaal genoeg speelde de privaat geclaimde studio zo tegelijkertijd een onmiskenbare publieke rol. Hans Namuth filmde en fotografeerde Pollock in 1950 tijdens het maken van zijn zogenaamde

⁴⁹ JONES C.A., (1996), p. 4.

⁵⁰ ROSENBERG H., (1972), pp. 188-189.

⁵¹ ROSENBERG H., (1947-48), p. 75.

⁵² JONES C.A. (1996), p. 210.

‘spektakelschilderijen’ waarbij hij over het doek leek te dansen (afb.31).⁵³ Nog zulk een gemediatiseerd beeld van Pollock is deze waarbij Namuth hem vanonder een glasplaat recht in het gezicht filmde, terwijl hij deze aan het beschilderen was (1950-51, afb.32). De aandacht wordt hier duidelijk van zijn schilderen afgeleid om zich nu volledig op de maker te richten. Op deze subtiële kantelpositie komen we in het volgende deel nog terug, daar deze een grote invloed had op het open karakter van de postmoderne studio (cf. Deel 2: 1.4.1.).

Naast Hans Namuth die het Amerikaanse atelierlandschap uit die tijd in beeld bracht, is er nog een tweede figuur die een grote rol speelde in het publiek vormgeven van de zogenaamde ‘geïsoleerde’ kunstenaar: Alexander Liberman. Hij fotografeerde na Wereldoorlog Twee zoveel mogelijk kunstenaarsateliers en geeft ons hiermee ook een blik op de Europese ontwikkeling.⁵⁴ Libermans boek *The Artist in his Studio* (1960) bevestigt de stereotiepe beeldvorming die Jones in haar boek voorlegt. Zo voedt zijn introductie de visie van de moderne kunstenaar als een solitair werkend individu: “To document the creative act I had to observe it without altering it by my presence. To gain the confidence of an artist, so that he could work as if I were not in the studio, took several years of patient visits. (...) Their dedication to art, like that of men to religious orders, is a self-imposed vow. These artists are the priests of a new religion.”⁵⁵ Het indringer gevoel dat Baudelaire een kleine eeuw vroeger beschreef bij het betreden van Delacroix's atelier, was blijkbaar nog steeds van kracht, zoniet nog sterker zelfs. Zo spreekt Liberman in dit citaat van de kunstenaar als religieus verkondiger van een nieuw geloof. Liberman was goed bevriend met de meeste artiesten die hij fotografeerde en zo geeft zijn boek een subjectieve impressie weer van het uitzicht van de ateliers gedurende de jaren ‘40 en ‘50. Het betreft hier doorgaans zwartwitfoto's van kale ateliers waar de kunstenaar dan centraal in poseerde. De melancholische blik van de artiest naar de camera toe zorgt voor de mythische beladenheid. Zijn spel met een sterk lichtdonker contrast versterkt nog meer de dramatiek van een diep contemplerend kunstenaar die zijn palet in de aanslag hield. Exemplarisch zijn de portretten van Marcel Gromaire (1952, afb.33), Max Ernst (1959, afb.34) en Maurice de Vlaminck (1954, afb.35). Het tegenovergestelde is even waar: als de kwast eenmaal het doek raakt en een geniale inval het hoofd heeft bereikt, gooit de kunstenaar zich als begeistert op zijn doek, zoals Jean Dubuffet bijvoorbeeld (1952, afb.36). Toch scheen Liberman meestal het moment nét voor de actie te willen weergeven. Als een kunstenaar echter in kostuum met een kwast in de hand staat afgebeeld, komt dit eerder ongeloofwaardig over, zoals bij Gromaire. Ironisch genoeg kreeg deze foto als titel *Marcel Gromaire at work in his Paris studio*. In ieder geval, bij beide gevallen draaide het om een bewust, gemediatiseerd spel in beeldvorming.

⁵³ JONES C.A. (1996), pp. 75-77.

⁵⁴ De schilders en beeldhouwers die hij portretteerde, konden allen gelieerd worden aan de toenmalige *École de Paris* en leefden ook allen in Frankrijk.

⁵⁵ LIBERMAN A. & J. SOBY (1960), p. 1.

Tegenover de kunstenaarspaleizen die de 19^{de} eeuw zo kenmerkten, veranderde de uiterlijke vorm van de studio enorm aan het begin van de 20^{ste} eeuw, omwille van een nieuwe zin voor eenvoudigheid. Volgens Gregg wou het modernistische geloof in het kunstenaarsatelier komaf maken met invloeden uit het verleden en liet daarom pertinent de kitsch achterwege.⁵⁶ Dit zien we duidelijk vertaald in de foto's van Namuth en Liberman die ruw afgewerkte, open ateliers tonen. Deze kon alle vormen en maten aannemen: schuren/hangars/leegstaande gebouwen,... Net zoals bij de romantici ging deze keuze voor soberheid gepaard met het idee zich volledig te moeten focussen op de artistieke daad. In deze optiek kon een lege, grote, witte ruimte perfect ingevuld worden als een neutrale container waar het *ingenium* zich volledig in kan ontspruiten, net zoals bij de romantiek het geval was.⁵⁷ Of zoals deze uitspraak in Ella Reitsma's boek de populaire, moderne beeldvorming er rond heel simpel, maar raak weerspiegelt: "Niets, alleen emotie."⁵⁸

6. Het 'post-studio tijdperk' tijdens de tweede helft van de 20^{ste} eeuw

Na het plein-airisme diende zich tijdens de tweede helft van de 20^{ste} eeuw een tweede context aan waarin het atelier een belangrijke wijziging onderging, waarschijnlijk de meest fundamentele tot nu toe. De moderne studio werd uiteindelijk in al zijn aspecten bevraagd, wat uiteindelijk tot een radicale post-studio mentaliteit leidde. Het zogenaamde strikt hiërarchische onderscheid tussen privé en openbaar werd steeds moeilijker om in stand te houden. Tot begin jaren '50 kunnen we voorbeelden aanhalen van het type 'artistiek genie aan het werk in ivoren toren', maar dit overdreven model werd steeds dieper bevraagd en vroeg om een extreem wederwoord.

Deze in vraag stelling van de studio vond niet plaats als een losstaande evolutie, maar situeerde zich in een ruimer geheel waarin alle moderne waarden van onze algemene cultuur in vraag gesteld of vervangen werden door nieuwe. Als we willen weten wat er precies aangeklaagd werd in de moderne studio, moeten we dus de overgang van moderne studio naar post-studio situeren in een ruimer cultureel, politiek en sociaal vlak.

6.1. Het postmodernisme: context van verandering

Het is belangrijk de 'post-studio' notie allereerst te situeren in het postmodernistisch klimaat waarin het ontstond. Vorige eeuw was er namelijk niet enkel sprake van een overgang van moderne studio

⁵⁶ GREGG R., (1983), p. 4.

⁵⁷ Het valt me wel op dat het Amerikaanse model ruwer is dan de West-Europese, of toch zeker de Belgische, die meestal net iets decoratiever van aard was (zie afb.35).

⁵⁸ REITSMA E., (2001) p. 159.

naar post-studio, ongeveer gelijktijdig vond de kanteling van het modernisme naar postmodernisme plaats. Het eerste moet dan ook gekaderd worden in het tweede.

Het postmodernisme ontstond in wezen als een reactie op het modernisme en drukte sinds de eind jaren '60 fundamenteel zijn stempel als stroming op de literatuur, filosofie, poëzie en kunst. De postmodernistische context was met andere woorden een ultieme context van verandering. Modernistische waarden werden hierbinnen kritisch ondervraagd. Met een pluralisme als gevolg: een enorme diversiteit van dynamieken waarbinnen vele kunstenaars, gevoelig voor een institutionele inzet, geloofde in kunst als krachtwapen tegen de grote verhalen van het modernisme.

Meer specifiek beschrijf ik hier de transformatie van een periode waarin *École de New York* overheerste naar een periode van *École du Pluralisme*. Dit romantische klimaat wordt door Jones uitvoerig besproken en ze stelt vast dat het net deze abstract expressionisten met hun hoogstpersoonlijke *painterly style* waren waarop de postmodernisten reageerden.⁵⁹

De claim om de studio hiertoe definitief te verlaten vormde slechts één schakel binnen deze institutionele kritiek: ook het museum en de galerij stonden onder vuur en maakten mede deel uit van de algehele strijd die de kunstenaar bevocht om een grotere invloed uit te oefenen op de productie, distributie en presentatie van hun kunst. Men zocht naar vrijheid die men binnen het begrensde en beladen kader van de bestaande instituties niet kon vinden en zodoende poogde men dit circuit op alle mogelijke manieren te omzeilen. Het is niet verwonderlijk dat de studio met zijn diep gewortelde, romantische status hierbinnen bijzonder gevaar liep: deze belichaamde namelijk enkele essentiële modernistische begrippen als auteurschap – originaliteit – authenticiteit – heiligdom – genius. Of zoals Lucy R. Lippard het uitdrukt: “This attack on the notion of originality, *the artist's touch*, and the competitive aspects of individual style constituted an attack on the genius theory, the hitherto most cherished aspects of patriarchal, ruling-class art.”⁶⁰

De studio waarbinnen deze karakteristieken hoogtij vierden, was dus een ideale prooi voor de postmoderne kritiek en werd bijgevolg door meerdere kunstenaars dood verklaard. Zijn begrensdsheid werd vervangen door een totale openheid die men in de publieke ruimte terugvond. Tot het midden van de 20^{ste} eeuw uitte dit publieke karakter zich steeds in de vorm van een geëtaleerde exclusiviteit, maar het is dit kunstmatige karakter waar het plein-airisme en postmodernisme net tegen in gingen door het atelier te slopen en de echte confrontatie met de wereld en zijn publiek aan te gaan. Temidden van dit bewogen klimaat ontstond het ‘post-studio’ discours die tot uiting kwam doorheen talloze nieuwe vormen zoals de *performance*, *happening*, *fluxus*, *arte povera*, *situationisme*, *land art*, *mail art*,... Niet toevallig hadden deze bewegingen in hun ongelooflijke diversiteit het tijdelijke, oncommerciële, efemere, collectieve, publiekelijke of sociale karakter gemeen met elkaar. Kunst en leven versmolten steeds vaker doorheen deze nieuwe experimenten. Concrete voorbeelden hiervan zullen in het volgende deel belicht worden, omdat ze

⁵⁹ JONES C.A. (1996), p. 9.

⁶⁰ LIPPARD L.R. (2001), p. xiv.

zodoende de grondslagen van het moderne atelier bekritiseerden en een overgang naar het zogenaamde post-studio tijdperk betekenen.

Al deze bewegingen werden gedreven door een geloof dat toen heerste in de nieuwe conceptuele, sitespecifieke kunst (en de studio die hiervoor vervangen moest worden). Ik tracht deze algehele mentaliteitswijziging te schetsen aan de hand van enkele treffende uitdrukkingen van Lippard in haar boek *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (2001). Hierin werd een ongewijzigd interview door Ursula Meyer met zichzelf gepubliceerd uit 1969, wat ervoor zorgt dat het recenter geschreven nawoord van 1997 hier enkele interessante contradicties op kan bieden en een beeld geeft van de contemporaine tijdsgeest natuurlijk. Meyer vroeg haar welke impact de conceptuele kunst volgens haar op de kunstwereld ging hebben, waarop ze antwoordde: “The art establishment depends so greatly on objects which can be bought and sold that I don’t expect it to do much about an art that is opposed to the prevailing systems.”⁶¹ Verder stelt ze nog: “Spirits were high. In a de-commodified ‘idea-art’, some of us (or was it just me?) thought we had in our hands the weapon that would transform the art world into a democratic institution.”⁶² Lippard komt hier dan ook, ietwat melancholisch, op terug in haar nawoord:

“Our hopes that conceptual art would be able to avoid the general commercialization, the destructively progressive approach of modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a Xerox sheet referring to an event past or for words spoken but never recorded, (...), it seemed that these artists would therefore be freed from the tyranny of a commodity status and market orientation.”⁶³

Nog geen vijftal jaar later zagen we hoe zelfs de meest radicale conceptualisten in hoogsteigen persoon hun werk voor hoge bedragen verkochten en gerepresenteerd werden door de meest prestigieuze galleries. Toch sloot Lippard in haar nawoord nog hoopvol af met de woorden: “The escape was temporary. Art was recaptured and sent back to its white cell, but parole is always a possibility.”⁶⁴

6.2. De ‘machine’ in de studio

Ik haal enkele inzichten van Jones aan uit *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, aangezien ze verder gedetailleerd ingaat op de ruimere context rond het verdampende ateliergebeuren en deze in relatie brengt met de opkomst van het industriële en zijn politieke, sociale en culturele achtergronden.

Tegelijkertijd met het postmodernisme kwam ook de technologie in een stroomversnelling terecht die zeker ook zijn sporen op het ‘authentieke’, moderne kunstenaarsatelier achtergelaten heeft. Jones

⁶¹ LIPPARD L. (2001), pp. 7-8.

⁶² LIPPARD L.R., (2001), p. xviii.

⁶³ LIPPARD L. (2001), p. 263.

⁶⁴ LIPPARD L.R. (2001), p. xxii.

stelt zichzelf expliciet de vraag: “Why the machine? What did the discourse of technology offer to artists of the 1960s?”⁶⁵ De studio veranderde in deze periode namelijk van een geïsoleerd, heilig domein tot levendige fabriekjes à la Warhol om uiteindelijk ‘afgebroken’ te worden om het vervolgens *in situ* opnieuw te kunnen optrekken.

Ze beschrijft deze vlucht uit het gesloten atelier als volgt: “The shift from the isolate studio (wit hit hushed privacy and creator-genius) to the expanded workshop (with its busy machinery and executive boss).”⁶⁶ En: “By the 1970’s the romance of the studio had long since fallen victim to the calculations of machines. (...) The collapse of the studio was not inevitable, but it was supremely logical, once the machine became the mode, as well as the emblem, of artistic change.”⁶⁷ Vanuit een breder cultureel perspectief bekeken, droeg de relatie die de kunstproductie met de naoorlogse industrie kreeg, volgens Jones, dus bij tot het ontstaan van een nieuwe industriële esthetiek: de machine in de studio. De uitspraak van Sol LeWitt van 1967 omvat ook deze zienswijze: “The idea becomes a machine that makes the art.”⁶⁸ Het ontstaan van nieuwe productieplaatsen, die ik in het volgende deel uitgebreid ga behandelen, werden dus mede ingegeven door een specifieke naoorlogse industriële orde.

7. Conclusie

Aan de hand van voorgaande schets van de geschiedenis van de studio hoop ik aangetoond te hebben dat deze tal van transformaties ondergaan heeft op architecturaal, sociaal en institutioneel vlak. Men is alsmaar meer beginnen zoeken naar een grotere autonomie en deze tendens is nog steeds aan de gang, zoals in de volgende delen uitgebreid besproken zal worden. Alvorens over te gaan naar de hedendaagse studiosituatie, maak ik eerst nog een kort overzicht van de fundamentele wijzigingen die de studio doorheen zijn gehele geschiedenis ondergaan heeft om te worden zoals we deze nu begrijpen.⁶⁹

Het Griekse, Egyptische en middeleeuwse atelierwezen werd eeuwenlang herleid tot een louter uitvoerende ambachtsplaats waarin het **werk** centraal stond. Met de Italiaanse renaissance veranderde deze fundamenteel van vorm en kreeg in de vorm van een besloten *studiolo* een duidelijk artistieke bestemming toegewezen: de **studie**. De oorsprong van de moderne studio ligt in deze periode: de eerste fase van verzelfstandiging van het kunstenaarsberoep zette zich in, wat perfect samenging met de ontwikkeling van aparte kunstacademies. In deze academies werd het traditionele

⁶⁵ JONES C.A. (1996), pp. 356-357.

⁶⁶ JONES C.A., (1996), p. 55.

⁶⁷ JONES C.A. (1996), p. 362.

⁶⁸ LEWITT S. (1967), p. 80.

⁶⁹ De drie cruciale activiteiten die de studio hierbij volgens mij aangenomen heeft, worden benadrukt in het vet.

kopiëren van bestaande tekeningen vervangen door het verkennen van de wereld en deze observaties moesten dan individueel in het atelier worden vertaald.

Het afbeelden van het kunstenaarsatelier kwam tot de 15^{de}-16^{de} eeuw slechts sporadisch voor en stond hierbij nog meestal in dienst van de Kerk. De kunstenaar streed echter steeds feller voor zijn autonomie en maakte zich geleidelijk aan los van de religieus-sociale etiquette om uiteindelijk pas in de 18^{de} eeuw geheel vrij te worden in zijn onderwerpkeuze. In de 17^{de} eeuw had het individuele kunstenaarsbewustzijn voldoende grond gevonden en werd de atelierafbeelding ook voor publiek gebruik interessant gevonden. Het geschilderde kunstenaarsatelier groeide uit tot een bekend genre en circuleerde op de open markt, waardoor het atelieruiterlijk voor de eerste maal een uitgesproken publiek karakter verwierf. Het zelfportret in het atelier functioneerde als een advertentie voor hun artistieke kunnen: de studio als artistiek statement.

Vanaf nu was het atelier geen privé-gegeven meer en werd het tevens de belangrijkste plaats om je talent als kunstenaar in te tonen. Dit tentoonstellingsaspect zou belangrijk blijven voor de studio tot er een apart galeriecircuit op gang kwam in de 19^{de} eeuw.

Begin 19^{de} eeuw kreeg de studio veel nieuwe impulsen te verwerken om uiteindelijk zijn finale, moderne gedaante aan te nemen met alle essentiële aspecten die wij er heden ten dage op kleven. Het idee van het atelier als een unieke, artisanale, gesloten en geniale kraamkamer waar alle kunst vrij zijn oorsprong vindt, kreeg hier vorm. De 19^{de} eeuw stond verder treffend symbool voor de verschillende atelierdynamieken en gedaantes die het studiobegrip omvat:

- In de Romantiek aan het begin van de 19^{de} eeuw werd het gesloten atelier voor het eerst uitdrukkelijk tegenover het open commerciële model uitgespeeld. De mythe van het geïsoleerde studio-heiligdom vond zijn oorsprong in deze periode en belichaamde de breuk tussen kunstenaar en maatschappij. Deze keuze voor een ‘open’ of ‘gesloten’ studiomodel werd voortaan heel bewust gemaakt. Baudelaire heeft zeker tot deze mythevorming bijgedragen en ik denk dat vanaf zijn getuigenis van een bezoek aan Delacroixs atelier iedereen wel eens indringer wilde zijn. Het idee ontstond dat om het kunstenaarschap van zonderlingen te kunnen doorzien het loutere kijken naar de kunstwerken niet langer voldeed, het werd even cruciaal om te snappen hoe ze ontstonden. Daarom werd een bezoek aan de werkplek van de kunstenaar een must voor iedere curator, kunstverzamelaar en –criticus. Een opvatting die nu nog steeds leeft.⁷⁰
- Tegelijkertijd werd de 19^{de} eeuw ook gekenmerkt door zijn uiterst publieke, luxueuze ateliercultuur. Deze ateliercultus was het gevolg van een kunstenaarsberoep dat in deze

⁷⁰ In dit verband denk ik aan Reinders visie van het atelier als ‘stille getuige’ van het ontstaansproces en als ‘het uitwendige brein’ van de kunstenaar. REINDERS A. (2006), p. 5.

eeuw eindelijk zijn volwaardig status verdiend had en dit uitte zich in de vorm van rijkelijk ingerichte atelierinterieurs. Uit een hang naar zelfetalering werd het atelier een décor voor puur machtsvertoon.

- In diezelfde eeuw nog vond deze kunstmatige en individuele ateliercultuur een krachtige reactie in de vorm van eenvoudige groepsateliers en in de kritiek van de realistische schilders die net het alledaagse opzochten in de kunst. Het populaire plein-airisme vormde een eerste fundamentele uitdaging voor het moderne atelierwezen. Deze reactie had twee verschillende scenario's tot gevolg: vele schilders besloot het beperkte kader van het atelier finaal te verlaten om de vrije natuur in te trekken, terwijl een andere groep er echter voor koos studiogebonden te blijven werken en de natuur naar zijn atelier te halen.

Het atelier werd dus nooit geheel vervangen door een openlucht praktijk. Zo zien we begin 20^{ste} eeuw opnieuw een totale bevestiging van de noodzaak van het gesloten atelier bij de moderne kunstenaars. Het type 'modern kunstenaarsatelier' met al zijn kenmerkende waarden bereikt in dit klimaat zelfs zijn hoogtepunt. Het vroegmodernistische atelier werd dan ook opgevat als een strikt privaat levenswerk waarbij **contemplatie** centraal stond.⁷¹

Dit geïsoleerde ateliertype werd tegelijkertijd steeds meer bedreigd door de opkomst van foto en film. Vele kunstcritici liepen in de voetsporen van Baudelaire en maakten 'het gesloten atelier' van de moderne schilders paradoxaal genoeg bekend voor het grote publiek. De vandaag zo populaire tendens om ateliers na de dood van de kunstenaar, gewild én ongewild, te bewaren als bezienswaardigheid, of om deze uit hun ideale omstandigheden te halen en exact te reconstrueren in een museale ruimte ontstond in deze context.⁷²

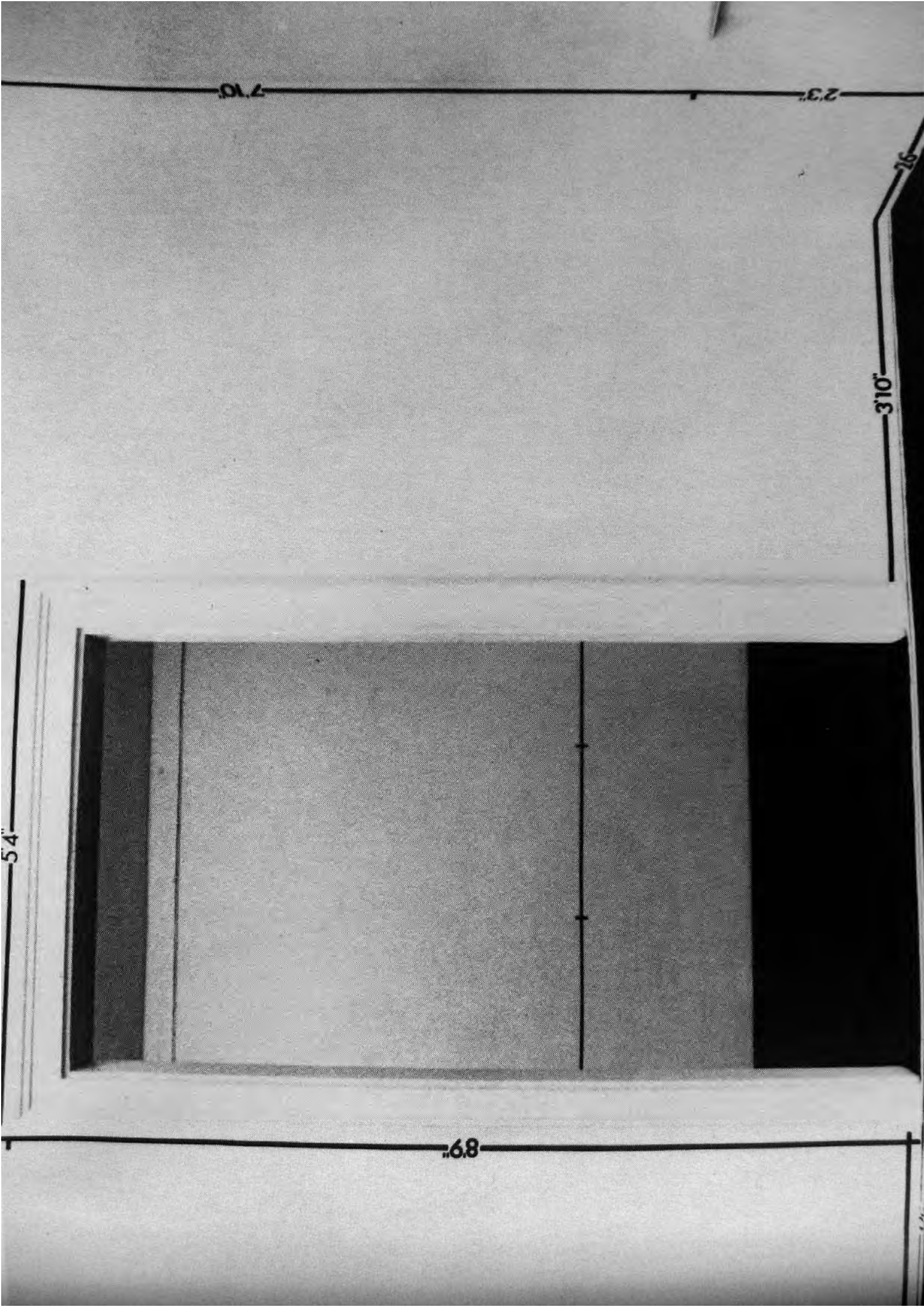
Na het plein-airisme in de 2^{de} helft van de 19^{de} eeuw ontstond eind jaren '60 - begin jaren '70 een tweede specifieke context waarin het atelier een nieuwe uitdaging onderging. De gevolgen van het postmodernisme leidde zelfs tot de meest diepgravende mentaliteits- en statuswijziging in de geschiedenis van de studio: het atelier als dé eeuwenlange productieplaats werd uiteindelijk in zijn status bevraagd. De invloed van het postmodernisme was zelfs zo groot dat tot op vandaag de zogenaamde 'post-studio' opvatting waar deze toe leidde amper uit te roeien valt. Desalniettemin waag ik hier een poging toe in deel 3.

⁷¹ De kunstenaarspraktijken van Marcel Duchamp, Kurt Schwitters en Piet Mondriaan zijn hier sprekende voorbeelden van en komen in deel 5 dan ook uitgebreid aan bod (cf. Deel 5: 1.2.1.).

⁷² Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de lege loods die Jackson Pollock bij zijn dood achterliet en tegenwoordig te bezoeken valt als museum, op voorwaarde dat je bij het binnengaan van de 'gewijde grond' de schoenen wil uittrekken. Dan heb je ook nog de bekende reconstructies van het atelier van Constantin Brancusi in een paviljoen recht tegenover Centre Pompidou, de *MERZbau* van Kurt Schwitters die voor een tentoonstelling van Harald Szeeman herbouwd werd en Francis Bacon's atelier dat in zijn geheel naar de Hugh Lane Gallery in Dublin verhuisd werd.

Uit dit verhaal kan geconcludeerd worden dat de studio of werkplaats in principe eenzelfde evolutie en uitdagingen ondergaan heeft als de artiest die deze bewoonde en de kunstwereld waarin de artiest zich bevond. De vorm, het licht, de locatie en de sfeer van de studio hebben een constante beïnvloedende factor gespeeld in de kunst die erin uitgedacht en geproduceerd werd. Uit de ontwikkeling die ik hier geschetst heb, kan dus besloten worden dat de cruciale studiohoudingen gelijkaardig opliepen met de grote kunststromingen in het algemeen. In 1983 deden Bellony en Peppiatt reeds een open voorstel om de hele kunstgeschiedenis te vertellen aan de hand van de studio.⁷³ Dergelijke poging om het omvangrijke verhaal van de studio in zijn geheel in beeld te brengen, is nog steeds niet ondernomen. Ik hoop hier met deze ontwikkelingsschets van de studiostatus dan ook een aanzet toe gegeven te hebben.

⁷³ PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A. (1983), p. v.



DEEL 2: OVERGANG VAN MODERN NAAR POSTMODERN ATELIER

In deel 1 werd de laatste overgang van de moderne naar de postmoderne studio enkel nog maar theoretisch gekaderd, zodoende ga ik in dit deel deze specifieke studiotransformatie verder uitdiepen aan de hand van concrete voorbeelden uit de praktijk. Ik stip enkele modellen aan die in en rond de jaren '60 en '70 ontwikkeld werden als alternatief voor het traditionele atelier.

Op deze manier kan ik verder in mijn verhaal nagaan of de motieven om het atelier te verlaten uit vorige eeuw zich doorgezet hebben in de hedendaagse studiopraktijk (cf. deel 4). Dit deel helpt me tevens met de problematiek omtrent de vraag of de dood verklaarde postmoderne studio überhaupt nog leeft vandaag de dag en zoja, op welke manier in vergelijking met zijn lange geschiedenis en meer specifiek de postmoderne (cf. deel 3).⁷⁴

Bij dit in een model plaatsen van een atelierpraktijk probeer ik opnieuw uit te gaan van een dynamisch atelierbegrip en wordt deze als dusdanig ook niet chronologisch en geografisch in een hokje geplaatst:

-Ik wil geen strikt onderscheid maken tussen Amerikaanse en Europese studiopraktijken, aangezien deze een zo duidelijk geheel vormt van wederzijdse beïnvloeding. De studiokritiek krijgt natuurlijk verschillende accenten in de verschillende continenten, maar kan op geen enkele manier los van elkaar gezien worden. Zo zijn beide werelddelen bijvoorbeeld niet kunnen ontsnappen aan de allesoverheersende windhoos van postmoderne twijfels.⁷⁵

-Dit geldt ook voor de volgorde van de voorbeelden die ik aanhaal, waarbij ik wil benadrukken dat deze niet chronologisch opgevat is, maar eerder volgens de inhoudelijke ontwikkeling van kunstenaarspraktijken. Zo zijn enkele groeperingen gemaakt van kunstenaars die in reactie op een voorganger gehandeld hebben, die het overzicht van de overgang die ik hier tracht te schetsen enkel ten goede kan komen.

⁷⁴ Zoals ik in de inleiding van deze scriptie reeds aangaf hanteer ik de termen post-studio en postmodern door elkaar, niet om aan te duiden dat deze gelijk zijn, maar net het tegendeel: de keuze van één van deze twee termen is zorgvuldig gemaakt op basis van het specifieke voorbeeld waarop ik het toepas en welke stelling ik ermee wil verdedigen. In deze zin handelt dit hoofdstuk dus evenzeer over de overgang van modern atelier naar de post-studio als naar de postmoderne studio.

⁷⁵ Toch stelt Jones dat de mechanische productie of het technologisch sublieme, die ze zo centraal acht in de Amerikaanse postmoderne kritiek op kunst, in Europa niet zo sterk vanuit deze vraagstelling vertrok. Ze beweert dat de Europese kunstenaars en bewegingen vooral spraken over de conceptuele omkadering van kunst: theoretische belofes die gemaakt werden, contradicties in de kunst zelfe,... JONES C.A. (1996), pp. 362-363. Ik kan mij aansluiten bij deze stelling, maar probeer toch vooral te focussen op wat hen bindt, in plaats van wat hen scheidt, aangezien deze laatste duidelijk minder fel doorweegt.

1. Voorbeelden

1.1. FRANK STELLA en zijn *Factory*-idee

*"I go to the factory and tell everybody what to do... We all have a pretty good idea of what the studio environment is, but I don't know if that many of you have an idea of what a factory environment is, a real industrial American industry, as it were, a real place like a huge junk yard."*⁷⁶

De fotoportretten die Hollis Frampton in de jaren '60 van Frank Stella nam, illustreren duidelijk de veranderde houding van de artiest die toen plaatsvond (afb.37). In vergelijking met Libermans kunstenaarsportretten valt het hier meteen op dat geen enkele afdruk zich afspeelt in de studio. Stella leek te willen poneren dat de plaats van de kunstenaar werkelijk thuis hoorde in de ruimte van de wereld en niet in zijn substituuut, het atelier. Afgezonderd kunst produceren is volgens hem gedateerd. In de plaats daarvan stelt hij de wereld van de Amerikaanse industrie voor die een sociale houding en reproductieve methodes hanteert.⁷⁷

1.2. ANDY WARHOL en zijn *Factory*-praktijk

*"I think everybody should be a machine. I think somebody should be able to do all my paintings for me."*⁷⁸

Met dergelijk uitgesproken mening zette Andy Warhol zich af tegen het individualistische *École de New York*. Het geciteerde begrip 'machine' staat voor zijn radicaal nieuwe productiemethode, die een team van medewerkers veronderstelde en dus niet meer de verfstreek van die ene autoriteit vereiste. Een vergelijking tussen een canvas van de schilder Pollock tegenover één van Warhol illustreert deze duidelijke breuk met het verleden. De met klonters verf gooierende Pollock hebben we reeds aan het werk gezien in stills uit Namuths film (afb.31). Ook Warhol (afb.38) werkte vaak op enorme doeken die uitgestrekt op de vloer lagen, maar hij creëerde er een totaal andere ruimte mee die Jones benoemt als het technologisch sublieme.⁷⁹ Waar de verfkwaast een decennia eerder nog in het verlengde stond van het subjectieve kunstenaarsgenie verwerpt Warhol deze totaal in het voordeel van de anonieme zeefdruktechniek. Met andere woorden, waar Pollock in het achterhoofd nog steeds bezig was met wat restte van het figuratieve, waren Warhol en Stella op een heel andere zienswijze uit: "They invited the machine into the studio and opened their works to an iconic presentation of the technological sublime."⁸⁰ Toch stelt Jones hierbij dat Warhol nog een stap verder ging in deze industriële logica en letterlijk in de praktijk omzette wat zich bij Stella nog grotendeels manifesteerde als een figuurlijke inbedding van zijn praktijk in een op een machinaal gebaseerde productiegedachte. Warhol koos namelijk een groot industrieel pand uit dat hij samen met zijn

⁷⁶ STELLA F. [uitgetypte groepsdiscussie] (26 januari 1984), pp. 65-66, zoals geciteerd in: ROSENBLUM R. (1989), p. 31.

⁷⁷ JONES C.A. (1996), p. 181.

⁷⁸ WARHOL A., 'What is Pop Art?', in: *Art News*, vol. 62, november 1963, p. 26, zoals geciteerd in: JONES C.A. (1996), p. 189.

⁷⁹ JONES C.A. (1996), p. 210.

⁸⁰ JONES C.A. (1996), p. 212.

werknemers in 1963 ombouwde tot een machine: de *Factory* (afb.39). Deze naam omvat de aanwezigheid van een uitgebreide geïndustrialiseerde wereld en leest als een statement dat definitief afscheid wou nemen van het beperkte 'ivoren-toren-model'. Ook Jones maakt deze vergelijking: "The reconstitution of the *individual* from Abstract Expressionist studio to gallery had become the reconstitution of the *social* from 'Factory' to gallery floor."⁸¹ Warhols fabriek kon enkel draaiende blijven door de mensen die er dagelijks kwamen werken. Zulk een studiovorm vertaalt perfect hoe Warhol aan kunst wou doen: machinaal en collectief kunst produceren om zo een lucratieve kunsthandel op te starten. Op de foto's is te zien hoe de oude fabrieksruimte in zijn geheel bekleed werd met zilverfolie en zilverkleurige verf, wat de mise-en-scène van Warhols fabrieksbusiness compleet maakte. Uiteindelijk werd zo ook rond deze post-studiovorm een nieuwe mythe gecreëerd met Warhol als tempelwachter liggend op zijn troon, temidden van zijn zilverkleurig goud. Vanuit zijn zetel kon hij bij wijze van spreken een hele machine draaiende houden, waarmee de inwisselbaarheid van de artiest compleet werd: "Warhol replaced the Dandy – the archetype of the modern artist – with the non-person, the demiurge of the Factory."⁸²

Het open atelier trad duidelijk op de voorgrond in het produceren en in de aard van de werken zelf. Frank Reijnders beaamt dit: "Warhol concipieerde zijn 'beelden' uitdrukkelijk met het oog op hun functioneren in de wereld buiten het atelier; een wereld waarin de kunst voor het eerst onderdeel was geworden van het spektakel van de koopwaar en de media – het absolute tegendeel van de ivoren toren van Delacroix."⁸³ Ik zou persoonlijk niet van 'absoluut' spreken, daar het publieke element bij Warhol duidelijk nog niet compleet was: Warhol bedekte zijn atelier (én zijn persona) namelijk nog steeds met een zeker mysterie, veilig verpakt in een zilverpapieren omhulsel, zodat de distantie tussen zijn atelier en buitenwereld toch ergens bewaard bleef. Dergelijk merkwaardig spel tussen het open en/of gesloten ateliermodel zagen we ook in de woning van Khnopff en lijkt een belangrijke thematiek die de kunstenaar doorheen de hele kunstgeschiedenis bezighield en nu nog steeds.

Dit wordt bij het bespreken van Claes Oldenburgs *Store* verder uitgediept (cf. Deel 2: 1.6.) .

Warhols studio bood onderdak voor vele bezigheden, behalve die waar gepretendeerd werd unieke kunst te scheppen uiteraard. Zijn studio functioneerde als bedrijf, als theater, als décor voor zijn films, als ontmoetingsplaats voor andere kunstenaars, als slaapplek voor daklozen,... Kortom, de studio werd een woon-, werk-, en leefgemeenschap.

Het opzoeken van het sociale en collectieve doorheen het afstand nemen van de individuele toets geldt voor de hele Pop-Art beweging in het algemeen. De *Factory* is echter een prominente illustratie van de tussenpositie waar de kunstpraktijk van de vroege jaren '60 zich in bevond, aldus Jones:

⁸¹ JONES C.A. (1996), p. 231.

⁸² ROSENBERG H. (1976), p. 105.

⁸³ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 3.

“Representing the period ambivalence toward consumerism and industrialization, Warhol’s factory also constructed a new position for the artist, operating somewhere between modernism’s traditional oppositional role and postmodernism’s uneasy politics of engagement.”⁸⁴

1.3. ROBERT SMITHSON en zijn landschap

*“Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.”*⁸⁵

Dit citaat maakt deel uit van een manifest dat Robert Smithson schreef onder de titel *The dislocation of craft – and fall of the studio* (1968). Het komt erop neer dat hij het atelier aanzag als een te begrensde kader beladen met gedateerde waarden als vakmanschap en originaliteit. Het atelier als de enige werkplek moest verlaten worden in functie van het zuivere creëren los van het commerciële kunstsysteem waar het atelier onlosmakelijk deel van uitmaakte.⁸⁶ Zodoende sloeg hij de deur achter zich dicht en ging wandelen, op zoek naar onbedorven, afgelegen landschappen die perfect zijn onafhankelijk idee dienden.⁸⁷ De land art was geboren – het land vormde zijn nieuwe medium, zijn (post-)studio. Een goede illustratie hiervan is *Spiral Jetty* (1972, afb. 41). In deze *in situ* praktijk vielen de productie en presentatieplek opnieuw samen zoals in de studiopraktijk. Het ‘thuisgevoel’ werd bij Smithson dus niet meer belichaamd door een vaste studio, zijn landschappen vormden voortaan zijn thuis.

Smithsons denkproces naar zijn radicale sitespecifieke theorie toe zien we beeldend vertaald in zijn oeuvre in de vorm van twee werken die een *shed* (of schuur) verbeelden, namelijk: *Partially Buried Woodshed* (afb.40) en *Untitled (Mica Spread)*, beiden van 1970. In het vorige deel bespraken we reeds hoe vanaf de romantiek tot nu het atelier als schuur of als schuilplaats een veelgebruikte symbolisering geworden is, een icoon als het ware. Cornelia Butler verwoordt deze visie als volgt: “The shed signifies the outsider’s hideaway (literally a shelter for one who works outside), a home for the romantic naturalist, and the den of the artist’s primal imaginary.”⁸⁸ In deze zin markeerden de twee schuurtjes van Smithson een symbolisch eindpunt in zijn studiovisie: hij liet ze letterlijk begraven om op dit land, zo zou je kunnen stellen, een *in situ* praktijk op te bouwen.

De drie hier reeds aangehaalde artiesten Frank Stella, Andy Warhol en Robert Smithson werden ook in deze volgorde uitgebreid besproken door Jones in *Machine in the studio* (1996), daar ze deze als de spilfiguren van het stelselmatig ineenstorten van het romantische studiomodel beschouwt en dus een

⁸⁴ JONES C.A. (1996), pp. 266-267.

⁸⁵ SMITHSON R., *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, 1968, zoals geciteerd in: FLAM J.D. (ed.) (1996), p. 107.

⁸⁶ COELEWIJ L. (2006), p. 20.

⁸⁷ Het verwondert dan ook niet dat Smithson een fascinatie had voor land- en stafkaarten, deze vormden meermaals de basis voor een nieuw werk. Afbeelding, zie p. 57 in deze tekstbundel.

⁸⁸ TSAI E. & C. BUTLER (eds.) (2004), p. 230.

zeer toepasbaar model vormt op het overgangsverhaal dat ik hier probeer te schetsen. Ik bespreek kort haar conclusie hieromtrent.

Bij Stella draaide het om het idee, Warhol verschoof het idee ook werkelijk door naar zijn praktijk door een collectieve *Factory* op te starten, **toch waagde Smithson volgens Jones nog net een stap verder als Warhol in het loslaten van het idee dat de kunstenaar één vaste productieplaats nodig had.⁸⁹** In de plaats daarvan zocht hij diverse strategieën buiten het kunstcircuit om en produceert hij werk op verschillende plaatsen, zodat deze niet langer geïdentificeerd moesten worden met die ene gecentraliseerde auteur. Dit trachtte Warhol in principe ook te doen met zijn ‘machinale’ inrichting van de *Factory*, maar zelfs het fel glanzend zilverpapier waarmee deze totaal bekleed werd, was niet in staat te maskeren dat deze fabriek van waaruit hij alles opereerde nog altijd als hét centrum van productie figureerde: zijn persoonlijk gecreëerde mythe zorgde er voor dat op ieder werk dat er van de band rolde automatisch zijn naam kleefde.

Omwillen van die ene cruciale stap verder wordt Robert Smithson, samen met Daniel Buren, beschouwd als één van de protagonisten van het ‘post-studio’ tijdperk en volgens Jones is dit te danken aan het feit dat hij steeds opnieuw benadrukte dat kunst niet in de studio beladen wordt met betekenis, maar pas wanneer deze hierbuiten treedt: “He reminded us that the machine in the studio might be only in our heads.”⁹⁰

Smithson verliet dus als één van de eersten de ‘studio’ voor een ‘post-studio’ conditie. Of om het in zijn eigen conceptuele termen te verwoorden: hij koos voor een ‘*site*’, in plaats van voor een ‘*nonsite*’. Hij hanteerde deze termen voor het eerst in 1968, maar dacht ze verder uit in het schema *Dialectic of Site and Non-Site* (afb.42), wat een voetnoot vormde op zijn essay *Spiral Jetty* van 1972. Uit het schema kunnen we afleiden dat een *site* gemaakt was voor een specifieke buitenruimte (*Spiral Jetty* vormt hier een modelvoorbeeld van), terwijl een *non-site* een werk was dat in elke daarvoor voorziene binnenruimte tentoongesteld kon worden (zoals bijvoorbeeld de documentatie die restte van zijn tijdelijk *in situ* werk tegen de muren van een galerij).

In zekere zin kondigde de mobiliteit die Smithson in gang zette dus reeds de nomadische en collaboratieve praktijk van internationale kunstenaars van nu aan. De onmiskenbare invloed die zijn non-studio of anti-studio positie gekend heeft, wordt ook door andere critici benadrukt. De *Site/Nonsite* theorie leest volgens Butler als een manifest voor alle artiesten die in de decennia erna de *in situ* houding eigen gemaakt hadden.⁹¹ Ook Jones besluit dat Smithson en zijn volgelingen eindelijk de metamorfose van een studiogebonden modernistische eenzaamheid tot de ongebonden ‘post-studio’ artiest van de postmoderne wereld voltooid en daarmee iets nieuws in gang gezet hadden.⁹² En Alloway drukt Smithsons rol gelijkaardig uit: “The studio, at the very center of modern’s art

⁸⁹ JONES C.A. (1996), pp. 353-355.

⁹⁰ JONES C.A. (1996), p. 270.

⁹¹ TSAI E. & C. BUTLER (eds.) (2004), p. 233.

⁹² JONES C.A. (1996), p. 275.

claim on authenticity, became re-placed, repositioned as marginal by a new interest in the periphery.”⁹³

1.4. Van schilder in het atelier naar performer in en buiten het atelier

Net zoals Jones aan de hand van drie kunstenaarspraktijken treffend de overgang van een modern naar een postmodern atelier kon schetsen, bemerk ik een vergelijkbaar illustrerend ontwikkelingsverhaal die aanvangt bij de schilder Jackson Pollock en de expliciete reacties van enkele kunstenaars op deze schilderrol.

1.4.1. JACKSON POLLOCK en zijn schilderrol

*“[A canvas is] an arena in which to act. (...) I continue to get further away from the usual painter’s tools such as easel, palette, brushes, etc. I prefer sticks, trowels, knives and dripping fluid paint or a heavy impasto with sand, broken glass or other foreign matter added.”*⁹⁴

Dit citaat wijst op de praktijk van Jackson Pollocks atelier die we in het vorige deel reeds aangehaald hebben: zijn atelier als een geïsoleerde ‘arena’ waar de geniale mannelijke kunstenaar het gevecht met de verfmaterie en uiteindelijk ook zichzelf aanging (met zijn verfborstel, die in het verlengde stond van dit genie, als wapen). Dit is een status die paradoxaal genoeg uitdrukkelijk geclaimd werd door de publieke beeldvorming ervan (cf. Deel 1: hfdst.5). Nu, Reinders veronderstelt hoe Pollock zich door de binnengedrongen camera’s meer en meer als een acteur moest gevoeld hebben (dit volgens hem zonder het zelf te willen), waardoor men zich kan afvragen of het steeds publiekelijker wordende atelier van Pollock zich niet al op de grens van het verlaten ervan bevond?⁹⁵ Als performer, meer dan als schilder, zette hij volgens mij mede de exodus uit het atelier in. Vanaf eind jaren ‘50 namen vele schilders een conclusie uit deze problematiek: de meest expliciete reacties werden geponeerd door Allan Kaprow, Richard Serra en Bruce Nauman.⁹⁶ Deze drie zijn allen schilder van opleiding, maar lieten de verfkwest voor wat het was en gingen zich richten op het maken van performances, installaties, environments of happenings, het atelier en zijn valse heroïek daarmee onvermijdelijk verlatend.

1.4.2. ALLAN KAPROW en zijn happenings

*“Around 1961 I began to do pieces that were based upon a short text of actions that only involved a handful of friends at some specific site — a site that was not marked as an art site, a ravine somewhere, or a roadway, or somebody’s apartment, or the telephone, that is, the places of everyday life, not designated as sites of art.”*⁹⁷

⁹³ ALLOWAY L. (1972), p. 54.

⁹⁴ POLLOCK J., zoals geciteerd in: ROSENBERG H. (1952), p. 25.

⁹⁵ REINDERS A. (2006), pp. 7-8.

⁹⁶ HOFMANS D. (2006), p. 25.

⁹⁷ MORGAN R.C. (1991), pp. 56-57.

De praktijk van Allan Kaprow vertrok vanuit een klassiek schildersatelier, maar al snel begon hij de enorme schilderijen die hier bij elkaar stonden, als environments te ervaren en organiseerde er steeds vaker acties in waar toeschouwer voor uitgenodigd werden.⁹⁸ Uiteindelijk waagde Kaprow de definitieve stap uit het atelier om doorheen de ‘happening’ het alledaagse leven weer te geven. Zijn schilderijen werden vervangen door de stad: de stad als een ‘doek voor actie’. Zijn vergankelijke happenings vereisten actieve deelname van het publiek: ze hielpen bijvoorbeeld auto’s met jam insmeren tijdens *Household* (1964, afb. 43) of bouwden samen muren van ijs in *Fluids* (1967, afb. 44). In 1958 publiceerde Allan Kaprow *The Legacy of Jackson Pollock*, waarin hij een ‘concrete kunst’ eiste en voor het eerst gebruik maakt van het woord ‘happening’ die volgens hem overal kon plaatsvinden behalve in de studio en het museum.⁹⁹ Door hun tijdelijk karakter moest de waarde van de kunst ermee in twijfel getrokken worden, wat resulteerde in een non-kunst: kunst moest finaal met het leven versmelten. Deze symbiose kon volgens Kaprow bereikt worden doorheen het gebruik van de meest alledaagse materialen op de meest alledaagse plaatsen: “It will disclose entirely unheard-of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents. An odor of crushed strawberries, a letter from a friend, or a billboard selling Drano, [...].”¹⁰⁰

1.4.3. RICHARD SERRA

*“The idea of moving through space, of your body measuring space, of something unfolding over time, became the basic foundation for my thinking about landscape and outdoor, site-specific work.”*¹⁰¹

Richard Serra ging onder invloed van Pollock als performer in zijn eigen atelier aan de slag die gedocumenteerd werden op foto of film. Zo illustreren de video’s *Hands Catching Lead* (afb.45)¹⁰², *Hands Scraping* (afb.46), en *Hands Tied* (afb.47) uit 1968 de handen van de kunstenaar die het beu zijn een verfborstel vast te houden en iets anders beginnen doen met wat zich beschikbaar stelt in de studio. In *Splashing Series* (1968, afb.48) ironiseert Serra volgens critici het atelier als conventionele ruimte en dé plaats van de kunstenaarshandeling.¹⁰³ Op de foto zien we de kunstenaar met een knots in de hand terwijl hij vloeibaar lood door zijn atelier gooit. Het lood spat tegen de muren, in de hoeken, druipt over de grond en stolt als lava in vormloze klonters. De associatie met de reeds besproken foto’s waarin Jackson Pollock aan het werk was, is snel gelegd: zijn *drippings* werden door een dansende en uiterste geconcentreerde schilder gecreëerd (afb.31). Dergelijke acties resulteerden in beeldhouwwerk. Zoals bovenstaand citaat reeds aanhaalde, groeide de schaal van zijn werk doorheen de jaren ‘70 en vond er zich een evolutie plaats van een sculptuur in een binnenhuis

⁹⁸ N.N., ‘Allan Kaprow’ [infoblad op tentoonstelling] (2007).

⁹⁹ KAPROW A. (1958), p. 24.

¹⁰⁰ KAPROW A. (1958), p. 26.

¹⁰¹ MC SHINE K., (2007), p. 29.

¹⁰² Deze *Hands Catching Lead* video kan op de volgende URL op Ubuweb in zijn geheel bekeken worden: http://www.ubu.com/film/serra_lead.html

¹⁰³ MC SHINE K. (2007), p. 29.

environment naar een sculptuur die deel van het open landschap werd.¹⁰⁴ Dit betrekken van de *in situ* omgeving op de ruimte van het kunstwerk doet Serra's sculpturen soms aanleunen bij de land art, maar door zijn gebruik van nieuwe industriële materialen als lood en staal wordt hij toch vooral als overtuigd minimalist beschouwd. Het minimalisme als beweging vormde met zijn industriële esthetiek een expliciete reactie op het abstract expressionisme en heeft een belangrijke rol gespeeld in het steeds groter wordende belang die aan de sitespecifieke ruimte gegeven werd.

1.4.4. BRUCE NAUMAN

*"If you see yourself as an artist and you function in a studio and you're not a painter, if you don't start out with some canvas, you do all kinds of things - you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what art is? And art is what an artist does, just sitting around in his studio."*¹⁰⁵

Bruce Nauman ging in zijn denken nog een stap verder. Dit kenmerkend citaat schreef hij naar aanleiding van zijn *Studio Films* in 1967-68: deze bestaat uit een reeks korte performances die in zijn studio zijn opgenomen, waarvan ik hier de meest relevante kort opsom: in *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (afb.49) zien we hem blootsvoets een lijn afwandelen. Hij kijkt toe hoe een bal stuitert in *Bouncing two balls between floor and ceiling with changing rhythms*, waarna hij ook zichzelf in *Bouncing in the corner* (afb.50) laat stuiteren tegen de muren van zijn studio. In *Wall/Floor positions* onderzoekt hij heel letterlijk zijn eigen positie in de ruimte en in *Pacing upside down* die van de camera die hij voor een keer op zijn kop zet. De performance *Stamping in the studio* (afb.51) spreekt binnen deze reeks voor zich.¹⁰⁶

Deze *Studio Films* illustreren zijn filosofie dat niet langer een kunstvoorwerp maar evenzeer een activiteit centraal kon staan in de studio. Deze 'activiteit' in zijn meest 'intieme' studio werd echter zeer neutraal benaderd en belichaamd door zeer repetitieve handelingen. Hij handelde immers uit verveling en vertrok vanuit de fundamentele vraag wat een kunstenaar zonder kwast en inspiratie nog betekent. Dit is Naumans antwoord op Delacroix's *Michel-ange dans son atelier* (afb.15): als een moderne Michelangelo wacht op een geniale vondst, maar wat als die niet komt? Volgens Davidts vond Nauman een oplossing voor deze vraag in het atelier zelf: de ruimte bij uitstek die de kunstenaar al sinds de moderniteit legitimeert.¹⁰⁷

Met dit verschil dat Nauman zich niet meer af hoefde te zonderen achter zijn schildersezel zoals Delacroix, daar hij inspiratie in het atelier zelf vond. Bij wijze van statement zette hij deze ruimte centraal in om ons op de neus te drukken dat het perfect gelegitimeerd was voor de kunstenaar om gewoon rond te hangen, niets te doen en te prullen.

¹⁰⁴ ARNASON H.H. (2003), p. 554.

¹⁰⁵ VAN BRUGGEN C. (1988), p. 14.

¹⁰⁶ Een stuk uit deze *Stamping in the Studio* video kan bekeken worden op Ubuweb via deze URL: <http://www.ubu.com/film/nauman.html>

¹⁰⁷ DAVIDTS W. (2006 c), p. 10.

Met deze *just sitting in the studio* filosofie demythologiseerde Nauman de scheppende kunstenaar en zijn atelier als onuitputtelijke bron van inspiratie op een fundamentele manier, waarmee hij de cruciale discussie van het atelier als louter alledaagse werkplaats voor vele andere artiesten opende. Tegelijkertijd heeft Nauman echter, in tegenstelling tot Smithson en Buren, nooit afscheid kunnen nemen van zijn atelier en laat hij deze ruimte nog steeds de hoofdrol spelen. Hier komen we nog op terug in de bespreking van zijn recent atelierwerk, de video *Mapping the Studio* (2001). Met zijn *Studio Films* wou hij wellicht duidelijk maken dat het niet alleen maar om de onmogelijkheid en beperking in de studioruimte draaide: de video's toonden in ieder geval aan dat ook met de 'benauwenis' van de studio nog grote kunst gemaakt kon worden (in *Mapping the Studio* toont hij aan dat dit nog steeds kan). Hij speelde bijvoorbeeld ten volle met het exploiteren van de spanning tussen het publieke en het private atelier, zonder dat deze daarvoor moest oplossen.

1.5. GUY DEBORD en zijn wandelingen & YVES KLEIN en zijn sprong in de leegte

Net zoals de happening en de performance zich spontaan in het werk van Allan Kaprow en Bruce Nauman ontwikkelde, kreeg de performance en conceptuele kunst ook in enkele specifieke Europese kunstenaarskringen vorm. Ik denk hierbij aan bewegingen zoals le nouveau réalisme, situationisme, arte povera en fluxus met boegbeelden als Yves Klein, Guy Débord, Joseph Beuys en Piero Manzoni. Débord was het boegbeeld van de situationisten en net zoals Matta-Clark een voorloper van de vandaag alomtegenwoordige situationele kunstpraktijk die kunst als een ervaring of proces beschouwt en op locatie creëert. In 1958 introduceerde hij in zijn *Théorie de la dérive* het concept *dérive* (ronddolen) als 'een techniek om vluchtig wisselende omgevingen te doorkruisen'.¹⁰⁸ De theorie handelt over de kunstenaar die uit de geslotenheid van zijn atelier trad en in de wereld ging ronddolen: de kunstenaar als *flâneur*¹⁰⁹ die de straten tot zijn nieuw domein verklaarde. Deze visie geeft de toenmalige algemene nieuwsgierigheid naar een geheel nieuwe, creatieve handeling weer. Op 12 januari 1960 ondernam Yves Klein zijn bekende *Saut dans le Vide*.¹¹⁰ Kleins sprong en theorie over de leegte als een nieuwe, nog niet gemythologiseerde, ruimte om aan kunst te doen, functioneerde in zijn context evenzeer als een metafoor voor een nieuw nulpunt van creatie.

1.6. CLAES OLDENBURG en zijn gipsen kunstwarehouse

"RG as the street, RG as the store, RG as the factory!"¹¹¹

¹⁰⁸ DEBORD G., 'Théorie de la dérive', in: *Internationale Situationniste*, nr. 2, december 1958, zoals geciteerd in: N.N., 'Théorie van het ronddolen' [infoblad op tentoonstelling] (2007).

¹⁰⁹ De term 'flâneur' wees volgens Charles Baudelaire op een persoon die de stad ervaart en observeert door erin rond te slenteren. Het begrip nam een fundamentele plaats in in zijn theorie rond de moderne stedelijkheid van de 19^{de} eeuw en hoe deze door de mensen ervaren werd.

¹¹⁰ Afbeelding, zie p. 151 in deze tekstbundel.

¹¹¹ OLDENBURG C. (1967), p. 28.

Claes Oldenburg verwees in dit citaat naar zijn *Ray Gun Manufacturing Company*, die een pseudo bedrijfsnaam voor een winkel voorstelde, door hem in het leven geroepen om reclame te maken voor het open ateliermodel (afb.52).¹¹² Reeds in 1961 richtte hij zijn New Yorks atelier in als een warenhuis waar hij plaasteren kledingswaren en etenswaren als taart of hamburgers verkocht aan gepeperde prijzen zoals het echte kunst betaamde.¹¹³ Deze environment vormde tevens het decor voor performances en happenings. Op deze manier probeerde hij zich te onttrekken aan het commerciële galeriecircuit en het isolement van de studio te doorbreken. Warhols praktijk vormt in dit verband een mooie vergelijking: de *Store* van Oldenburg en de *Factory* van Warhol omvatten in hun naamgeving reeds gelijkaardige waarden als 'het collectieve atelier' en 'de collectieve auteur'. De *Factory* werd net zoals RG een multimediaal kunstwerk op zich, een geslaagde reclameleuze voor naambekendheid.

Ook de andere kunstenaars die we bespraken, stelden het strikte onderscheid tussen privé en openbaar telkens op unieke wijze in vraag. Dit deed hun onderlinge spanning weliswaar langzaam afbrokkelen, maar niemand leek tot nu toe in staat deze geheel te doen oplossen. Een interessante denkpijl is Arjan Reinders' mening dat een kunstwerk 'niet kan bestaan, niet eens ontstaan' zonder een zekere conflict tussen privé en openbaar die volgens hem dan ook inherent is aan het atelier.¹¹⁴

Deze stelling zal in volgende voorbeelden automatisch uitgediept worden, omdat we steeds verder in hedendaagser vaarwater komen waar de traditionele moderne kunstenaarspraktijk bijgevolg steeds dieper ontleed werd in zijn wezen.

1.7. GORDON MATTA CLARK en zijn tijdelijke bouwvallen

*"I have chosen not isolation from social conditions, but to deal directly with social conditions whether by physical implication, as in most of my building works, or through more direct community involvement, which is how I want to see the work develop in the future."*¹¹⁵

Al even situationistisch als de land art van Smithson was de praktijk van Gordon Matta-Clark, met dit verschil dat hij het stedelijke en sociale landschap opzocht. Zo heeft hij bijvoorbeeld tientallen panden in vervallen New Yorkse buurten gekraakt vlak voor deze gesloopt werden. De vloeren, muren en plafonds gebruikte hij dan als materiaal voor zijn gigantische 'sculpturen', die hij zelf 'cuttings' noemde. Zoals bijvoorbeeld *Bronx Floors* (1972-1973) of het in Antwerpen gerealiseerde *Office Baroque* (1977, afb.53). Ook al stapte hij fysiek duidelijk buiten de muren van dat ene vaste atelier, langs de andere kant thematiseerde hij ook deze ruimte, daar elke ruimte die hij bezet en verbouwd heeft op zich tijdelijke ateliers vormden, althans toch tot ze neergehaald werden. Voor deze kunstenaar blijkt bijgevolg niet het behoud van productie, maar het werkproces op zich het

¹¹² WESSELING J. (2006), p. 20.

¹¹³ ARNASON H.H. (2003), pp. 492-493.

¹¹⁴ REINDERS A. (2006), p. 12.

¹¹⁵ WALL D. (1976), p. 77.

belangrijkste te zijn geweest. Daniëlle Hofmans toont een interessante visie op deze ongrijpbare praktijk die allesbehalve het behoud van de 'productiecontext' veronderstelt zoals bij de anti-studio strategie van Daniel Buren het geval is (cf. Deel 2: 1.10). Hofmans stelt immers dat Matta-Clarks 'radicale aanval' op hét atelier er in bestond dat hij deze télkens opnieuw kon veranderen, omdat deze ook télkens opnieuw zou verdwijnen onder de sloopkraan: "Het atelier als terugkerend gezichtsbedrog."¹¹⁶

Matta-Clark is van belang geweest voor de ateliertransformatie in de jaren '70, niet enkel voor de manier waarop hij het vaste atelier inwisselde voor het *in situ* gebeuren, maar ook voor het expliciete slopen van het gesloten atelier voor een collectief gebeuren. Zijn architectuur is sociaal in die zin dat hij zijn locaties zorgvuldig koos in functie van het heropwaarderen van de buurt, in de hoop de leefbaarheidsfactor in het stedelijke landschap ten goede te komen. Een goed voorbeeld hiervan is het *Food* restaurant dat hij in 1971 oprichtte in de armzalige buurt SoHo, New York (afb.54).¹¹⁷ Door de *food-events* en performances die hij organiseerde werd deze plek een sociale ontmoetingsplaats voor allerlei mensen, tot deze uiteindelijk uitmondde in een hechte kunstenaarsgemeenschap (deze is vergelijkbaar met Warhols geëngageerde *Factory* collectief in 1963). Een collectief dat ongeveer gelijktijdig met *Food* plaatsvond, is de *Commune Friedrichshof*, een idealistische dorpscommune die in 1972 opgericht werd door de Wiener Aktionist Otto Mühl. De groep *Aktions Analytische Organisation* rond Mühl werd heel populair en groeide uit tot een leef-, en werkgemeenschap van ongeveer 300 individuen (afb.55).¹¹⁸ Dit collectief leek minder gericht op uiterlijk vertoon en plezier als de *Factory* en *Food*, en was meer idealistisch en politiek getint. Een ideologie, waar achteraf gezien, ook misbruik van is gemaakt en net tot een hiërarchische situatie heeft geleid door zijn autoritair leider.

1.8. ANDREA FRASER en de studio in zijn blootje

"As long as artists continue to subscribe to traditional modes of production and places of functioning (...) esthetic signification will continue to be locked in an order of institutionalized subjectivity and legitimizing consumption."¹¹⁹

Zoals deze uitspraak reeds aangeeft, bevat de kunst van Andrea Fraser een meer overtuigende institutionele inzet. Ik neem hier Davidts definiëring van de 'institutionele kritiek' over die stelt dat deze een kritische artistieke praktijk behelst die vanaf eind jaren '60 de socio-politieke en economische werkwijzes van het gehele kunstsysteem blootlegde.¹²⁰ Het betreft hier dus een kritiek die de ruimte niet enkel in zijn fysische termen beschouwde, maar tevens als een cultureel kader gedefinieerd door constituerende kunsteconomieën en instituties als het museum, de kunstkritiek, de

¹¹⁶ HOFMANS D. (2006), p. 26.

¹¹⁷ MOURE G. (ed.) (2006), pp. 12-13.

¹¹⁸ MEKKINK M., PINGEN R. & VAN STRIEN E. (eds.) (1995), pp. 215-216.

¹¹⁹ FRASER A. (1985), p. 122.

¹²⁰ DAVIDTS W. [internet] (2005 b), alinea 1.

kunstmarkt,... In het vorige deel bespraken we reeds hoe het instituut 'studio' binnen deze algemene kritiek een uitstekende prooi betrof om in al zijn mogelijke mechanismen te dissecteren (cf. Deel 1: 6.1). In dit deel zien we hoe kunstenaars als Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Andrea Fraser en Hans Haacke hierbinnen functioneerden als de meest bekende onderzoekers van dienst.

Het is van belang Frasers visie kort te belichten aangezien ze een kritische blik werpt op de hier veelgebruikte termen: 'post-studio' en 'institutionele kritiek'. Fraser, welbekend als toenmalige medestichtster van de institutionele kritiek en dus zeker een autoriteit op dit vlak, schreef in 2005 een artikel met de veelzeggende titel *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, waarin ze een bijzonder interessante uiteenzetting doet die de omstrede ontstaansgeschiedenis van de twee bovenstaande begrippen tracht bloot te leggen. Ondanks het feit dat deze begrippen de afgelopen 30 jaar en zo cruciale plaats ingenomen hebben in de kritische vaktaal, luidt haar conclusie uit een studie naar de toenmalige publicaties dat geen enkele voorvechter van de institutionele kritiek deze term überhaupt ooit gebruikt of neergeschreven, laat staan geautoriseerd, heeft.¹²¹ Dus ook niet Smithson en Buren die in haar essay van 1985, *In and Out of Place*, nog als protagonisten van de institutionele kritiek worden beschouwd.¹²² Waar komen deze noties dan wel vandaan? Niemand schijnt dit te weten, waardoor het gebruik van deze termen eigenlijk gebaseerd is op een terminologische vergissing. Dit zorgt voor een essentiële, kritische nuance op mijn daarnet geponeerde 'post-studio' etiket op onder andere de praktijk van Smithson (cf. Deel 2: 1.3.). Ik wil hier wel aan toevoegen dat dit 'kleven' van etiketten vanuit een duidelijk hedendaags standpunt gebeurt. Deze hoorde dan misschien wel niet tot Smithsons of Burens vocabularium, toch vielen deze reeds vroeg op door hun expliciete anti-studio en anti-moderne standpunten. Volgend deel zal uitsluitend handelen over deze 'post-studio' problematiek en deze zal dus nog een voldoende nuanceringsponeren op dergelijk anachronistisch woordgebruik (cf. Deel 3: 1.2.).

Binnen deze kritiek werden de 'witte cellen' van de musea niet meer als tabula rasa beschouwd, maar werd de 'ruimte' zelf als een werkelijke plek ingezet door de postmoderne onderzoekers. De institutionele kaders van het museum en het atelier werden bijvoorbeeld eigenzinnig bevraagd door het belang van hun omlijsting en zijn inhoud objectief op te meten en te ontleden. Voorbeelden hiervan zijn *Measurement Series* (1969)¹²³ van Mel Bochner die het kader van de museale ruimte letterlijk afmeet, Lawrence Weiners serie *Wall cutouts* (1968) dat vierkantige muurstukken voorstelt die uit de musea gedissecteed werden, Hans Haackes *Condensation Cube* (1963-1965), en *Within and beyond the frame* (1973, afb.56) waarin Daniel Buren met zijn gestreepte vlaggenliert de fysische grens van de galerij negeerde en deze symbolisch het raam uit liet lopen, de straat op. Een voorbeeld van

¹²¹ FRASER A. (2005), p. 279.

¹²² FRASER (1985), p. 124

¹²³ Afbeelding, zie p. 35 in deze tekstbundel.

institutionele kritiek binnen het specifieke 'post-studio' discours die hier perfect bij aansluit is de serie *Perspectiefcorrecties* van Jan Dibbets (zie *Perspectiefcorrectie I, Mijn atelier 1, 3: Vierkant op de muur*, 1968)¹²⁴ waarin hij het licht en perspectief van zijn atelier zo neutraal en realistisch mogelijk onderzocht. Een andere illustratie is *Installation Münster (Caravan)* (1977/87/97, afb.57) van Michael Asher. Ook hij zag het belang van een begrensde praktijk niet meer in tegenover de kracht van de publieke analyse. In dit licht heeft hij om de tien jaar drie maal deelgenomen aan de tentoonstelling *Skulptur Projekte Münster* waarbij hij een kleine caravan op verschillende locaties rond het gebeuren parkeerde, elke week ergens anders. Deze kamper functioneerde als dusdanig zowel voor een soort draagbare studio als voor een opvallend uithangbord van zijn nomadisch bestaan. Andere post-studio kunstenaars, zoals Daniel Buren en Marcel Broodthaers, komen hieronder nog uitgebreider aan bod.

1.9. DANIEL BUREN en zijn mobiel atelier

*"'In situ' veut dire enfin dans mon esprit qu'il y a un lien volontairement accepté entre le lien d'accueil et le 'travail' qui s'y fait, s'y présente, s'expose."*¹²⁵

Daniel Buren stelde in dit citaat de discrepantie tussen de productieplaats (studio) en de presentatieplaats (galerij) in ons kunstsysteem centraal en pleitte er toen dan ook voor om deze, net zoals Robert Smithson, te laten samenvallen. Hij beschouwde het traditionele atelier als een productieplaats voor louter 'plaatsloze' kunst: "L'atelier est donc aussi une boutique. C'est là que l'on trouvera le prêt-à-porter à exposer."¹²⁶ Deze mening kwam voort uit zijn redenering die stelde dat telkens het kunstwerk verplaatst werd van zijn enige 'juiste' ateliercontext naar een publieke ruimte deze ontheemd zou raken en daarbij onvermijdelijk iets van zijn waarheid zou verliezen. Bijgevolg sloopte Buren het atelier letterlijk in zijn essay *Fonction de l'atelier* van 1971: "Alors que toute la production de l'art d'hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition."¹²⁷ Bij deze luidde hij mede aan de bel van het zagezegde 'post-studio' tijdperk en betrok een *in situ* praktijk die zich overal en nergens bevond. Waar Robert Smithson in zijn institutionele kritiek het atelier nog leek te zien als één van de mogelijke productieplaatsen, viseert en liquideert Buren de begrensde studio. Hij had bijgevolg geen studio meer, enkel een kantoor van waaruit hij zijn acties coördineerde. Een kantoor waarin pertinent niet geschilderd werd, maar een herkenbaar embleem uitgedacht werd: geen artistieke toets meer, maar een patroon van verticale strepen.¹²⁸ Deze *outel visuel* (of handtekening) werd aanvankelijk enkel in het openbaar ingezet, zoals

¹²⁴ Afbeelding, zie voor- en achterkaft van deze tekstbundel: *Perspectiefcorrectie Mijn atelier 1, 3: Vierkant op de muur I en II* (1996).

¹²⁵ BUREN D. (1991 b), p. 100.

¹²⁶ BUREN D. (1991 b), p. 197.

¹²⁷ BUREN D. (1991 b), p. 204. Buren schreef dit essay 3 jaar na Smithsons manifest *A Sedimentation of the Mind*.

¹²⁸ DAVIDITS W. [internet] (2005 b), alinea 1.

in zijn *Affichages sauvages* (1968, afb.58), waarbij hij op een nacht anoniem tweehonderd gestreepte vellen op reclameborden ging verspreiden.¹²⁹

Fonction de l'atelier (1971) maakt deel uit van het boek *Les Écrits (1965-1990)*, waarin Buren begint met een systematische doorlichting van de rol en de betekenis van de 'plaats' van de studio, waarna de andere plaatsen van het kunstapparaat aan een analoge analyse onderworpen worden: het museum (1970), de tentoonstelling (1973) en de galerie (1977). Buren wordt dan ook beschouwd als een protagonist van de institutionele kritiek in het bevragen van alle onontkoombare kaders die een kunstwerk omsluiten – het museum, de galerie en de woning van de verzamelaar.

Buren brengt in *Fonction de l'atelier* ook nog Brancusi ter sprake, omdat deze volgens hem als enige op een kritische en juiste manier binnen het museale systeem gehandeld heeft.¹³⁰ Rond 1930 gaf Brancusi elk sculptuur een vaste plaats in zijn atelier in de Impasse Ronsin in Parijs en documenteerde dit proces zelf met tal van foto's (afb.59). Zodoende werd elk beeld voor eeuwig vastgelegd binnen het totaalarrangement dat zijn levenswerk vormde: hij creëerde als het ware zijn eigen museum. Het mag dan ook niet verbazen dat hij in zijn testament alles naliet aan de Franse staat, op voorwaarde dat zijn atelier exact hetzelfde bewaard bleef. Enkel zo kon hij, volgens Buren, garanderen dat elke bezoeker zijn werk vanuit hetzelfde perspectief zou beleven als tijdens het produceren.

Een kritische noot is hier op zijn plaats: kwam deze geste van Brancusi en Burens goedkeuring ervan niet vooral voort uit angst dat de toeschouwer het werk *anders* zou interpreteren dan wat de kunstenaar ervoor bedacht heeft? Het resultaat ervan spreekt voor zich: Brancusi's inscenering wordt zeer kunstmatig wanneer men bedenkt dat de studio zich niet langer op haar oorspronkelijke locatie bevindt, maar in 1997 verplaatst werd naar het plein voor het Centre Pompidou in een speciaal daarvoor ontworpen paviljoen (afb.60). Wat zou Buren denken over deze algehele ontworteling naar een tentoonstellingsruimte waar de oorspronkelijke levendigheid van het atelier nog slechts doorschemert als een anekdotisch, bestoft décorstuk?

Davidts verschaft een uitstekende kritische en relativiserende lezing op *Fonction de l'atelier* en stelt dat de uitroep van Buren om de vaste werkplaats te 'slopen', daarom nog niet duidde op een onbestaand, leeg of fictief atelier. Natuurlijk bestaat het atelier nog steeds: het is enkel 'verinnerlijkt', stelt Davidts zeer terecht, en Buren 'bewoont' het.¹³¹ Waar we ook zijn strepenpatroon tegenkomen, we weten dat zijn atelier hier geland is. Zijn atelier is overal present. Dit kan afgeleid worden uit het inmiddels befaamde citaat van Buren: "Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve."¹³²

¹²⁹ COELEWIJ L. (2006), pp. 20-21.

¹³⁰ BUREN D. (1991 b), p. 203.

¹³¹ DAVIDTS W. (2006 b), p. 27.

¹³² BUREN D. (1991 a), p. 358.

1.10. MARCEL BROODTHAERS en zijn mobiel ateliermuseum

“Een officiële presentatie gehoorzaamt aan dezelfde ‘gemoderniseerde’ normen als alle ander tentoonstellingsinstituten. Met andere woorden, een eeuwig hiërarchische tentoonstellingsmodus vormt samen met de tentoonstellende instellingen (musea) en de andere instellingen de officiële maatschappij. Daarnit volgt dat bijna elke tentoonstellingsgebeuren op basis van een compromis wordt aangegaan. We stellen dus vast dat de encenering van objecten en beelden zelden adequaat is en dat bij werkelijk elke tentoonstelling een neiging tot manipulatie bestaat.”¹³³

Marcel Broodthaers staat ook bekend omwille van zijn institutionele kritiek en dan voornamelijk die op het museum. Deze Belgische kunstenaar kwam in tegenstelling tot Buren vroeg tot de conclusie dat het in een volledig geïnstitutionaliseerd kunstcircuit weinig zin heeft om zijn constituerende ruimtes (zoals het museum en het atelier) radicaal te gaan mijden, zoals hij in voorgaande citaat treffend verwoordt.¹³⁴ Zijn aanval op het museum had als strijdtoneel ‘het atelier’ uitgekozen en zodoende verplaatste hij deze pal middenin het atelierdecor: hij richtte in 1968 het Brusselse *Musée d’Art Moderne, Département des Aigles* op, met zichzelf als directeur. Bij zijn eerste tentoonstelling *Section XIV^{ème} Siècle* vulde hij de ruimte met lege transportkisten waar ooit kunstwerken in vervoerd werden (afb.61). De kunstwerken zelf waren afwezig, enkel de omlijsting getuigde nog van ‘een tentoonstelling’. In 1975 draaide Broodthaers de hiërarchie om door zijn ateliermuseum binnen het officiële tentoonstellingscircuit tentoon te stellen: *La Salle Blanche* (afb.62). Deze houten kamer stelt een reconstructie van zijn vroegere atelier voor, maar is, opnieuw, slechts een leeg omhulsel ervan. Voor Reijnders representeert dit geen echt atelier, maar een fictie: “Het is een ironisch commentaar op de cultus van het atelier, als een heilige plek die na de dood van de kunstenaar nog kan worden bezocht, onaangeraakt en onveranderd.”¹³⁵ Davidts merkt ook vooral de kritiek in Broodthaers praktijk op en legt hierbij de gelijkenis tussen de mobiele studio van Buren en Broodthaers zijn mobiel museum: “Beide laten studio en museum samenvallen en viseren zo de verheerlijkte rol en essentiële plaats die deze plekken sinds de 19^{de} eeuw bekleden binnen het geïnstitutionaliseerde kunstcircuit.”¹³⁶

1.11. ON KAWARA en zijn reizend atelier-idee

Deze aanhef betekent op het eerste zicht hetzelfde als de eerder aangehaalde titel ‘Daniel Buren en zijn mobiel atelier’, maar toch doel ik hiermee op een geheel andere praktijk. On Kawara wordt namelijk als een boegbeeld van de 21^{ste} eeuwse nomadenkunstenaar beschouwd, niet omwille van zijn expliciete ideeën rond een verplaatsbare studio zoals Buren, maar omdat zijn kunstpraktijk in de eerste plaats het reizen centraal heeft gesteld. In navolging van Burens ‘mijn atelier is waar ik mij bevind’ kan deze in de tweede plaats ook als een studiovorm aanschouwd worden.

¹³³ BROODTHAERS M., zoals geciteerd in: HAKKENS A. (1998), p. 95.

¹³⁴ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 18.

¹³⁵ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 18.

¹³⁶ DAVIDTS W. [internet] (2005 b), alinea 1.

On Kawara stuurde reeds vanaf eind jaren '60 postkaarten vanuit de hele wereld naar de kunstwereld, vrienden en familie op met als motivatie dat hij zo zijn nomadische traject kon nagaan. Zo ontstonden er reeksen als *I got up at* (vanaf 1968 tot 1979, afb.63) en *I am still alive* (vanaf 1970). Deze postkaarten reflecteren de uitdeinende grenzen van de kunstwereld en de plaats van de studio erin. Dit voorbeeld vormt dan ook een kort inleiding op de nomadische kunstenaarspraktijk die in mijn bespreking over de hedendaagse studio nog uitgebreid aan bod komt, aangezien dergelijke praktijk tegenwoordig een steeds groter wordend deel van de kunstwereld beslaat.

2. Conclusie

2.1. Mogelijke alternatieve modellen op de traditionele studio

Het vorige hoofdstuk bestond uit een lange opsomming van kunstenaarspraktijken die allen een unieke kijk hadden op het atelier en, de een al explicieter dan de ander, tegen de klassieke studiostatus in opstand kwam. Ze kenden dus allen een verschillende uitvoering, maar deden zich in hun veelheid wel ongeveer gelijktijdig voor in eenzelfde korte periode (eind jaren '60-'70) waardoor ik, zoals reeds gesteld werd in de inleidende passus van dit deel, de volgorde van mijn opsomming eerder liet afhangen van de inhoudelijke aspecten van de specifieke praktijk. Aangezien dit misschien wat chaotisch overkwam, tracht ik hieronder schematisch enkele alternatieve modellen samen te brengen. Het betreft hier uiteraard geen afgelijnd en definitief schema van 'hokjes': de meeste kunstenaars die ik hierbinnen situeer, schommelen tussen verschillende modellen, maar daar ik hier een duidelijk overzicht tot doel heb, worden ze toch zo goed mogelijk ingedeeld bij de groep(en) die hun specifieke post-studio praktijk het beste inhoudelijk benaderen.¹³⁷ Mijn schema kent vier grote categorieën:

In de eerste categorie werd het atelier van binnenuit sterk in zijn vorm bevraagd, maar nog steeds beschouwd als één van de mogelijke plaatsen voor artistieke betekenisproductie.

- Het atelier werd in dit eerste model gedemythologiseerd door deze zo neutraal mogelijk neer te zetten als een alledaagse en banale werkplaats. (Bruce Nauman, Richard Serra)
- Het atelier als thuisbasis van unieke en artisanele kunst werd tevens uitgedaagd door de industriële esthetiek die in veel gevallen het atelier omvormde tot een commerciële

¹³⁷ Opnieuw, ik stel bij deze geen finaal en volledig 'overzicht' voor ogen, dat zou namelijk niet overeenkomen met de vraagstelling van mijn scriptie. Ik heb enkel die voorbeelden besproken die volgens mij een cruciale rol gespeeld hebben in de transformatie die het atelier vorige eeuw ondergaan heeft – zodat hier genoeg informatie uit gepuurd kon worden om een zo goed mogelijk beargumenteerde en algemene conclusie uit af te leiden.

productieplaats waar kunst aan de lopende band gecreëerd kon worden. (Frank Stella, Andy Warhol, Claes Oldenburg, minimalisten zoals Richard Serra)

- Het atelier als een inwisselbaar gegeven dat evengoed in het museum zelf opgetrokken kon worden. (Marcel Broodthaers)

In de tweede categorie werd de traditionele productieplaats ervaren als achterhaald en té begreind in zijn beweegruimte, waarop men deze ging verruilen voor een publieke *in situ* praktijk waarbij de productie samen viel met de presentatieplek:

- Het publiek karakter van de stad met zijn vele straten en leegstaande panden werd grondig onderzocht als een nieuw territorium voor creatie. (Daniel Buren, Guy Débord, Gordon Matta-Clark, Allan Kaprow en Richard Serra in een later stadium)
- De land art beweging die het onontgonnen landschap als nieuw medium ging beschouwen. (Robert Smithson, Richard Serra)
- De ontwikkeling van kunstvormen met een totaal ander materiële gedaante zoals de conceptuele kunst, performance, happening, situationisme en environment,... die vooral de dynamiek, de tijdelijkheid en de openbaarheid van ruimte opzocht, zaken die het atelier hen niet kon bieden. (Joseph Beuys, Guy Débord, Yves Klein, Allan Kaprow, On Kawara)
- Andere kunstenaars wilden niet enkel uit het studioeurslijf ontsnappen om de ruimte van de ‘stad’ of het ‘landschap’ te verkennen, maar zochten de hele wereld op en maakten zich doorheen hun praktijk de gedachte van het reizen eigen. (On Kawara)

In de derde categorie van de institutionele kritiek werden de studio en de andere schakels uit het kunstcircuit vooral op conceptueel niveau bevraagd in zijn socio-politieke en economische mechanismen. (Robert Smithson, Andrea Fraser, Michael Asher, Daniel Buren, Marcel Broodthaers)

De laatste categorie schoof de moderne cultus van de individuele kunstenaar in zijn geïsoleerde atelier geheel onderuit door het vormen van collectieve kunstenaarsgemeenschappen die het samenwonen, samenleven en samen kunst produceren propageerden.¹³⁸ (Frank Stella, Andy Warhol, Gordon Matta-Clark, Otto Mühl)

2.2. Het al dan niet voortbestaan van ‘de studio’

Hoe diffuus en dynamisch de radicale periode 1960-1975 zich ook manifesteerde in deze overgangsfase, toch vallen er enkele grote tendenzen op doorheen de diverse kunstenaarspraktijken

¹³⁸ Het vormen van kunstenaarsgemeenschappen was niet nieuw, we zagen in deel 2 hoe kunstenaars reeds in de 19^{de} eeuw kolonies en groepsateliers stichtten, dit vertrok natuurlijk niet vanuit deze kritische inzet, maar meer vanuit een financiële of economische noodzaak die communicatie en netwerken voorop stelde (cf. Deel 1: 4.2.).

die zonet in schematische vorm besproken werden. Ze vonden allen een oplossing in het demythologiseren van het moderne kunstenaarsatelier door zijn begrenzings open te trekken en deze in een flexibeler postmoderne of post-studio vorm te gieten. Het private en het publieke ging elkaar steeds meer overlappen. Kunst en leven werden langzaam een niet te onderscheiden paar.

In deze versmelting zagen we dé traditionele studio met zijn klassieke idealen ontploffen in honderden stukken, waarvan vele terug neerdaalden als nieuwe bestaansvormen, maar allen verschillend. Dit gegeven staat vast als een paal boven water, maar wat met de oeroude mythologisering rond deze kraamkamer van creatie? Eind 20^{ste} eeuw leek nog niet iedereen zo zeker van de continuïteit van de studiovorm. Ik bespreek hier nog kort enkele schrijvers die na de postmoderne storm gespeculeerd hebben over het voortbestaan van de studio en in welke vorm zich deze precies zou doen gelden in de toekomst. Dit onderdeel vormt dan ook geen conclusie meer in de strikte zin van het woord, maar kondigt reeds een overgang aan naar het volgende deel dat deze vraag centraal zal stellen.

Bellony en Peppiatt stelden in 1983 enkele scenario's voor: "It seems reasonable, after so great an explosion of individualism, to foresee a return to a more generally shared body of aims and techniques. (...) It may be that the artist will return to a nearmedieval, artisanlike status one day, or at least be judged more on his technical excellence than on his 'originality'. Whatever the outcome, one may be certain that the studio will undergo an incalculable variety of transformations. Like imagination itself, it cannot cease to change."¹³⁹

Ook Jones schrijft in 1996 in haar *Machine in the Studio* over de enorme veranderingen die de studio nog te ondergaan had: "The machine in the studio, formerly still centralized under the "executive" Frank Stella or the Factory manager Andy Warhol, is now ironized and dispersed into multiple machines in post-studio limbo."¹⁴⁰ Toch benadrukt Jones meer dan eens dat, ondanks de enorme veranderingen die plaatsvonden, het denkbeeld rond de studio als heiligdom en het marktsysteem waar het deel van uitmaakte, nooit geheel zou verdwijnen: "Auratic traditions would be recuperated endlessly by the market and mass culture, where the construction of authorship is crucial to commodity exchange."¹⁴¹ Het zou inderdaad een waanbeeld zijn te denken dat 'de studio' als term ooit geheel losgekoppeld kan worden van zijn extreem gepopulariseerde associatie met de ivoren toren: "Even if we can locate the isolated studio as a willed trope within early modern artistic production, we must acknowledge that current uses of the term 'studio' are burdened by this sense of isolation, and by further efforts – to inscribe 'studio' within the frame of individual genius."¹⁴² De 'romantiek' en 'isolatie' van de studio zal dus nog vaak opnieuw te pas en te onpas vanonder het stof vandaag gehaald worden. Het studio-idee is steeds in staat geweest een enorm krachtige beeldvorming te genereren. Ook Wood gelooft dat het klassieke ateliermodel tot op vandaag is

¹³⁹ PEPIATT M. & BELLONY-REWALD A. (1983), p. 221.

¹⁴⁰ JONES C.A. (1996), p. 343.

¹⁴¹ JONES C.A. (1996), p. 2.

¹⁴² JONES C.A. (1996), p. 4.

blijven overleven, onder andere dankzij het feit dat deze doorheen de eeuwen uitgegroeid is tot een populaire mythe, kortom, een sociaal en commercieel feit is geworden.¹⁴³

Jones besluit haar boek met deze toekomstvisie: “Chances are, artists won’t be drawn back to the studio – but if they are, it will be a radically different place than it was in 1948. Machines are now so deep in our Imaginary that we are cultural, if not yet biological, cyborgs; we are soft-wired for technology in our desiring machines.”¹⁴⁴

Ik vraag mij hierbij af, is het omdat ik Europees ben dat ik moeite heb met mezelf in te leven in deze visie? Ik zou dit citaat dan ook graag relativiseren en hierbij meteen mijn eigen toekomstbeeld over de studio formuleren, daar ik het gevoel heb dat deze razende industriële machine nooit zo fel op ons is afgekomen. Ze beschreef in 1996 (in mijn ogen nog niet lang geleden), hoe we ons steeds verder van de studiopraktijk zouden gaan verwijderen, toch kan ik mij anno 2009 nog steeds niet voorstellen dat de studio ooit weg geweest zou zijn. De postmoderne samenleving heeft mijns inziens evengoed voor een omgekeerde beweging gezorgd bij vele mensen en kunstenaars. Als alles in vraag wordt gesteld en de grond onder je voeten begint af te brokkelen, waar keert een mens dan naar terug? Ik zou denken naar zijn eigen grond, naar de diepe wortels die in zijn huis of atelier liggen. Het atelier biedt een stevig fundament voor een nieuw begin dat helemaal niet achterhaald hoeft te zijn.

Het zogenaamde ‘verval’ van de studio is langs de andere kant toch ook heel relatief, denk aan hoe we dit ‘verval’ geplaatst hebben binnen zijn specifieke postmoderne en industriële context: er ontstond in de jaren ‘70 een kunstmarkt die zoveel nood had aan vernieuwing dat er bijna automatisch een natuurlijke wind door waaide. Een zomerpoets die alles even omkeerde – ieder kader, enveloppe en etiquette kritisch afstofte – maar naar mijn gevoel is deze storm ondertussen weer gaan liggen. Stormen zijn altijd tijdelijk, net als dit momentane in vraag stellen. Het stof kan weer voor enkele decennia langzaam neer dwarrelen, zodat de kunstenaars opnieuw de kans krijgen met een heel open idee naar de kunstinstellingen te kijken. Daarmee wil ik niet gezegd hebben dat het postmodernisme vergeten is, integendeel zelfs, maar ik denk wel dat we op een moment aangekomen zijn waarop de onschatbare kennis die hierbij opgedaan werd, kan ingezet worden op een speelse, onschuldige manier, zonder meer. Ik voel weliswaar opnieuw een fris briesje wervelen doorheen ons hedendaags kunstlandschap.

Door deze redenering en de hele lijst van voorbeelden die in dit deel opgesomd werden te combineren, kan geconcludeerd worden dat in deze overgangsfase vanaf de jaren ‘60 zowel in Amerika als Europa ieder pijler van de studio minutieus onderzocht werd op constructiefouten. Enkele steunpilaren moesten in dit onderzoeksproces afgebroken worden, daar ze niet weerbaar genoeg bleken voor de dynamische visie op institutie ‘studio’. De tempel is daardoor enkele malen

¹⁴³ WOOD C. (2005), pp. 69-70.

¹⁴⁴ JONES C.A. (1996), p. 373.

serieus aan het wankelen gebracht, m   r achteraf bekeken, heeft dit zogenaamde ‘verval’ zijn wortels in het kunstcircuit des te dieper gemaakt. Mijn antwoord op de vraag waarmee deze inleiding aanving, luidt met andere woorden als volgt: de zogenaamde ‘ter dood veroordeelde’ studio leeft nog steeds voort in een vorm die in zijn essentie op hetzelfde neerkomt, namelijk de studio als een ruimte waar creatie plaatsvindt. De studio verschrompelde dus niet, het begrip werd integendeel volledig opengetrokken, waardoor het van toepassing werd op het gehele institutionele kader, de gehele publieke ruimte en alles ertussenin. De studio kon zich vanaf toen in principe overal bevinden waar het hoofd van de kunstenaar zich bevond.

In het volgende hoofdstuk tracht ik bovenstaande subjectieve bedenkingen en bevragingen dieper te onderbouwen aan de hand van uitgewerkte literatuurbronnen.

DEEL 3: 'POST-STUDIO' GESLOOPT

Dit ter discussie stellen van de 'post-studio' notie is initieel ontstaan vanuit een specifieke interesse in welbepaalde tendenzen in de hedendaagse kunstwereld. Daarom vangt dit hoofdstuk aan met een persoonlijke argumentatie voor deze vraagstelling.

Een eerste aanzet daartoe is al in vorig deel gegeven, maar aangezien het hier telkens persoonlijke opinies betreft, is het belangrijk deze vervolgens stevig te onderbouwen door enkele kritische en theoretische publicaties omtrent de hedendaagse atelierstatus tegenover elkaar uit te lichten en toe te passen op mijn specifieke onderzoeksvraag.

Ik focus mij in deze publicaties op de manier waarop de schrijver zijn betoog aanvoert en welke meningen erin vervat zitten omtrent deze vragen: werd het atelier met de komst van het postmodernisme letterlijk gesloopt of is deze in zijn begrenzing slechts verdampt? Is zijn voortbestaan twijfelachtig of kunnen we wel degelijk over 'de mythe van het post-studio tijperk' spreken?¹⁴⁵

¹⁴⁵ Dit is de titel van een artikel van Wouter Davidts in het *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2006, pp. 27-29.

1. De post-studio notie in vraag gesteld

Aangezien ik in mijn inleiding aanbreng dat mijn in vraag stellen van dit zogenaamde ‘post-studio’ tijdperk aanvankelijk voortkwam vanuit een sterke belangstelling voor de hedendaagse kunstsituatie, haal ik enkele kritische artikelen aan die deze denkwijze in gang hebben gezet. Ik heb enkele belangrijke opinies gelezen van Frank Vande Veire, Jeroen Laureyns, Rutger Pontzen, Ron Kaal, Marc Reugebrinck,...¹⁴⁶ en kort samengevat hebben ze eenzelfde kritische vaststelling gemeen: vandaag is de vraag naar de maatschappelijke en politieke betekenis van de kunst overroepen, met een uitgeholde, academische en moraliserende kunst als gevolg. Vande Veire stelt in 2003 in zijn pamflet *I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love* dat het avant-garde gedachtegoed van kritiek, provocatie en vervreemding in de jaren ‘80 ingeburgerde begrippen werden.¹⁴⁷ Toch wordt deze zogenaamde kritische dimensie tegenwoordig telkens opnieuw herkauwd in de kunst, waardoor het als het ware een uitgehold idee is geworden. Ik denk hierbij aan het soort publicaties die ons op het hart drukt dat het kunstenaarsatelier verleden tijd is en dat de kunstenaar meer tijd lijkt door te brengen in het vliegtuig dan in het eigen atelier (als hij er überhaupt al één heeft). Wordt het atelier onterecht afgeschilderd als slachtoffer? Er zit natuurlijk wel enige kern van waarheid in: als je er de biografie van hedendaagse kunstenaars op naleest, iedereen kent de zinsnede ‘lives and works in Berlin, Tokyo en New York’.

Nog een populaire visie is dat veel kunstenaars op een avant-garde wijze kritiek gaan (of gingen?) spuien op ons kunstcircuit door bijvoorbeeld enkel nog maar vergankelijk, *in situ* werk te maken, maar dit alles ten nadele van een esthetiek en jawel, het atelier. Waarom heb ik bij dergelijke stellingen steeds het gevoel alsof de kunstenaar in zijn atelier nog steeds eerder negatief of toch minstens als een curiositeit benaderd wordt? Temidden van de sterk in belangstelling staande ‘post-studio’ praktijk waarin de *in situ* praktijk op zijn beurt bijna gemythologiseerd wordt, moet je je afvragen waarom dan uitgerekend de studio het prefix ‘post’ krijgt toebedeeld, want zoals Jones stelt: “The studio is only one place where art is found, authorized, produced as culture; it is not necessarily even the most important place.”¹⁴⁸

Deze zogenaamde ‘achterhaalde productieplaats’ wordt dan opgeofferd voor de zelfverklaarde autonome en vrije kunst die zich antiburgerlijk acht, maar in feite inmiddels door en door gedetermineerd is. Dergelijke kunst kan vanuit een oprecht reflecterend, artistiek vermogen (en niet vanuit wat de tijdsgeest hen lijkt voor te schrijven) vertrekken, maar het lijkt me eerder achterhaalde kunst als deze enkel en alleen een versmelting met het leven ambieert, zoals Coelewij durft te beweren in haar artikel *Mapping the Studio*.¹⁴⁹ Tot vervelens toe lijken we te teren op het gedachtegoed van de jaren ‘60 en ‘70 toen het opkomen tegen de romantische aura van het atelier nog werkelijk

¹⁴⁶ Voor de volledige referenties: zie bibliografie (deel V) achteraan.

¹⁴⁷ VANDE VEIRE F. (2003), p. 1.

¹⁴⁸ JONES C.A. (1996), p. 112.

¹⁴⁹ COELEWIJ L. (2006), p. 22.

‘zin’ had. Nieuwe wegen moesten opengebrouwen worden. Nu echter nog steeds dezelfde weg proberen open te breken, beweerde dat de kunstenaar zich vandaag de dag verstikt voelt in zijn atelier, lijkt me achterhaald.

Ik sluit mij aan bij Kwon en stel dat onze generatie kunstenaars niet meer expliciet enkel en alleen om zijn vrijheid moet vechten – het atelier kan zich immers overal ter wereld bevinden. Wat is dan nog de relevantie van een ‘post-studio’ houding? En, hoe moet het dan wel? Welke houdingen ten opzichte van dit aspect zijn wel interessant? Het bevragen van tendensen in de institutionele ruimtes vandaag is daarentegen wel pertinent en boeiend als de kunstenaar zich op een eerder subtiële manier van binnenuit inschrijft in de institutie zoals Nauman en Broodthaers reeds mooi illustreerden. Hun praktijk toont aan dat het studiogebouw nog steeds genoeg speelruimte omhelst en dat het niet geliquideerd moet worden om deze te kunnen ondervragen. Het enige wat hier volgens mij gesloopt moet worden, is de ‘post-studio’ opvatting op zich. Uit volgende hoofdstuk dat de hedendaagse studio vanuit de onderzochte theorie bekijkt en uit deel 4 dat concrete praktijkvoorbeelden aanhaalt, zal blijken dat ik met dit standpunt duidelijk niet alleen sta.

2. Theoretische standpunten omtrent het ‘post-studio’ gegeven

2.1. Enkele algemene denktrends rond de hedendaagse atelierstatus

De tentoonstelling *Mapping the Studio* die in 2006 plaatsvond in het Stedelijk Museum van Amsterdam is een goed voorbeeld van de manier waarop heden ten dage omgegaan wordt met de studiothematiek en zijn evolutie. De tentoonstelling trachtte aan de hand van enkele hedendaagse voorbeelden een brug te slaan tussen de jaren zestig en nu, althans volgens Leontine Coelewij (de curator), in haar artikel *Mapping the Studio* in *Bulletin 02*.¹⁵⁰ Deze ambitie om naast een accent op de jaren zestig ook nog eens een link met het hedendaagse atelier te maken was naar mijn gevoel te haastig uitgewerkt. Daarom is het zeer goed dat haar artikel meteen opgevolgd wordt door de *De mythe van het post-studio tijdperk* van Wouter Davidts waarin hij een repliek biedt op een conclusie waar de tentoonstelling op aan leek te sturen, namelijk dat het atelier eenvoudigweg omgevormd zou zijn naar een collectief en sociaal proces. Deze repliek komt in volgend onderdeel verder aan bod. Enkele recensies over *Mapping the Studio* handelen ook over deze mislukte poging. Daniëlle Hofmans besluit bijvoorbeeld in *De Witte Raaf*: “De deur van het atelier ging niet op slot, zoals de makers van de tentoonstelling in navolging van het citaat van Buren nu enigszins suggereren.”¹⁵¹ Of hoe Michael Gibbs het in *Art Monthly* verwoordt: “The contemporary practices represented do not really offer new models, or maybe other artists should have been invited (Francis Alÿs is one who comes to

¹⁵⁰ COELEWIJ L. (2006), p. 20.

¹⁵¹ HOFMANS D. (2006), p. 25.

mind). Despite the shifts to other locations and attitudes, the model of 'studio-based practice' is still alive and well (...)."¹⁵²

Het valt me op dat het merendeel van de recente artikelen die het onderwerp 'studio' centraal stellen dezelfde structuur vertonen: ze vangen meteen aan met het beschrijven van het zogenaamde 'post-studio' tijdperk, namelijk de afzwering van de studio voor een extreem nomadisch bestaan. Hierbij worden voortdurend tegenstellingen zoals privé/openbaar, isolatie/nomaad, studio/post-studio,... in de mond genomen zonder deze enigzins te nuanceren. Deze uitspraak vormt hier slechts een voorbeeld van: "De hedendaagse kunstenaar is bijgevolg geëvolueerd van een teruggetrokken levend, getourmenteerd genie tot een soort blij nomade. Van kluizenaar tot kosmopoliet, met de juiste *social skills* en een groot aanpassingsvermogen."¹⁵³

Ik vraag mij af waar deze continu wederkerende tegenstelling, 'ongelukkig-blij', vandaan komt, alsof het hier om dergelijk ongecompliceerde en rechtlijnige evolutie gaat. Terwijl het daarentegen meer te maken heeft met de algehele context, de heersende stromingen en het maatschappijbeeld. Door het almaar uitbreidende globale tentoonstellingsnetwerk wordt het reizen de kunstenaar natuurlijk in de schoot geworden, maar wordt hij hier noodzakelijk blij van? Is hij daarom automatisch gepakt en gezakt met de juiste sociale vaardigheden? De zogenaamde rondzwervende nomadenkunstenaar van nu loopt onvermijdelijk ook wel eens verloren: de flexibiliteit en veelheid aan keuzes die hij ervaart, kan evenzeer als overdaad beschouwd worden en zo kom ik wederom uit bij de gedachte dat de specifieke veiligheid die het atelier te bieden heeft nog steeds essentieel blijft voor vele kunstenaars.

Ook Mark Kremer merkt in zijn artikel *Atelierpraktijken* (2006) op dat het 'post-studio' tijdperk sterk in de belangstelling staat de laatste tijd, waarbij een tegenstelling van een oude achterhaalde en dus traditionele atelierpraktijk versus een hedendaagse adequate en dus locatiegebonden praktijk te simpel is.¹⁵⁴ In de plaats stelt hij voor 'transformatie' als kernwoord te beschouwen ten opzichte van de ontwikkeling van het atelier: "Steeds wisselt de plek van vorm, hij past zich aan bij wat de wereld vraagt, een op het oog eigentijdse vorm kan juist teruggaan op een oud type." Ook op dit cyclische aspect kom ik in mijn bespreking van Davidts visie nog terug.

Doorheen een groot deel van mijn onderzoek was ik ervan overtuigd geen kunstenaarspraktijk aan te kunnen treffen die nadrukkelijk poneerde perfect te kunnen functioneren zonder atelier of één die totaal voorbijgaat aan het elementaire idee van het atelier, een zekere vaste thuisbasis. Dit sluit aan bij Arjan Reinders die in zijn *Het (on)ontkoombare atelier* (2006) stelt dat hedendaagse kunstenaars die menen de studio achter te laten telkens de onontkoombaarheid van het atelier bevestigen doordat deze spanning tussen privé en openbaar inherent zou zijn aan deze ruimte.¹⁵⁵ Dit denkbeeld is echter moeilijk vol te houden in een confrontatie met een uitzonderlijk 'vluchtige'

¹⁵²GIBBS M. (2006), s.p.

¹⁵³ REINDERS A. (2006), p. 5.

¹⁵⁴ KREMER M. (2006), pp. 28-29.

¹⁵⁵ REINDERS A. (2006), p. 12.

kunstenaarshouding. Zo besloot Reinders na zijn contact met de kunstenaar Roé Cerpac dat deze bij uitzondering wel lijkt te werken zonder enige vorm van feitelijke werkplek. Hij stelt zelfs: “Bij Cerpac, en bij mijn weten alleen bij hem, is werkelijk sprake van een *post-studio* situatie.”¹⁵⁶ Zijn argumentatie voor deze gedurfde stelling is dat hij zich als kunstenaar onttrekt van eender welke kunstgerelateerde situatie en ‘ontmoetingskunst’ maakt. Doordat zijn kunst toch blijkt te bestaan, zonder iets te ‘maken’, zonder iets te ‘presenteren’ en zodoende zonder fysiek atelier functioneert, eist deze volgens Reinders nieuwe beoordelingsnormen. Zo lijkt hier bijvoorbeeld de spanning tussen privé en openbaar opgelost te zijn, waardoor er een compleet nieuwe situatie ontstaat. In volgende delen kom ik op de gevolgen van deze en andere vergelijkbare ‘vergevorderde’ nomadische praktijken nog uitgebreid terug (bijv. cf. Deel 4: 1.5.).

Op de vraag waar deze diep gearde veronderstelling dat de studio verdwenen zou zijn, zijn wortels heeft gevonden, zou Reinders me het volgende antwoorden: deze post-studiomythe is volgens hem een logisch voortvloeisel van de kunsthistorische canon van de 20^{ste} eeuw die de lijn van het modernistische vooruitgangdenken volgt, en waarbinnen dan ook geen ruimte is voor een schildersatelier pur sang als dat van Francis Bacon, behalve als anachronisme.¹⁵⁷ Het is net deze misplaatste mythe die Wouter Davidts op allerlei manieren tracht te ondermijnen.

2.2. Verschillende post-studiomythes doorprikt

Wat betreft dit zogenaamde anachronistisch woordgebruik, zou ik graag aanvangen met Wouter Davidts’ uiteenzetting over de oorspong van de ‘post-studio’ notie, want hoe diepgeworteld en populair deze post-studiomythe wel niet mag zijn, in vorig deel werd besproken hoe Andrea Fraser recentelijk nog heeft aangetoond hoe deze door niemand die in de jaren ’60-’70 aan institutionele kritiek deed, geautoriseerd is geweest. Ook al werd deze benaming als dusdanig niet uitdrukkelijk toegepast, toch zijn alle kunstinstituties hierbij talloze malen door het slijk gehaald. Ik denk bijvoorbeeld aan Daniel Buren die deze constituerende kaders één voor één bevroeg in zijn kritische essays. Davidts merkt echter in een ander artikel uit *De Witte Raaf* op dat de studio, de enige plek in het institutionele circuit leek waarmee Buren pertinent komaf wou maken.¹⁵⁸ Davidts stelt dat de term ‘post-studio’ totaal uitgehold is door deze institutionele kritiek en vraagt zich af waarom er vandaag enkel gesproken wordt van ‘post-studio’ en niet van ‘post-museum’ bijvoorbeeld: “Is de studio het geprivilegieerde doelwit geworden van het bataljon ‘kritische werkers’ die op zijn minst één schakel van het institutioneel systeem willen liquideren?”¹⁵⁹

¹⁵⁶ REINDERS A. (2006), p. 12.

¹⁵⁷ REINDERS A. (2006), p. 12.

¹⁵⁸ DAVIDTS W. [internet] (2005 b), alinea 1.

¹⁵⁹ DAVIDTS W. (2006 b), p. 28.

Vanaf eind jaren '60 kreeg de studio veel kritiek over zich heen en het afzweren ervan heeft zich volgens Davidts radicaal doorgezet in de hedendaagse kunst.¹⁶⁰ 'Afzweren' vind ik in dit verband te zwaar doorwegen, evolueren hedendaagse kunstenaars niet eerder naar het 'vliegtuigmodel' omdat hen steeds meer en steeds vlotter de kans wordt geboden en is het 'verlaten' van hun atelier daar niet gewoon het spontane gevolg van? Als we kijken naar de hedendaagse kunstwereld (Davidts beschrijft deze als een alsmaar groter worden gigantisch netwerk van expositieruimtes en initiatieven, maar ook van tijdelijke werkplaatsen, residenties,...), deze zou niet zo gegroeid zijn, moest er geen vraag naar zijn. In deze visie kan je ook andersom redeneren: als de globalisering nu niet op zo een grote schaal had plaatsgevonden, hadden de studio's waarschijnlijk ook net iets minder mobiel geweest. De kunstenaars en hun ateliers zijn echter nog nooit zo verplaatsbaar geweest als nu. Het merendeel van de hedendaagse kunstenaars netwerken en zetten als nomaden dan ook nu en dan verschillende tentjes op. We leven nu eenmaal in een geglobaliseerd tijdperk waarin de vernetwerkte kunstenaar steeds meer naar de kunstmarkt toe moet stappen dan wel de kunstmarkt naar zijn atelier toekomt. Tesamen met Davidts stel ik de vraag: betekent dit daarom dat het kunstenaarsatelier totaal is voorbijgestreefd?

Lippard en Chandler stellen bijvoorbeeld dat, ondanks het feit dat in de conceptuele kunst het idee belangrijker werd dan de uitvoering ervan (en een eigen werkplaats bijgevolg dus overbodig kon zijn), het kunstobject wel 'verdampt', maar daarom de studio niet verdwijnt: "The studio is again becoming a study."¹⁶¹ Het atelier is dus nooit uitgestorven: het is enkel zijn status die doorheen de eeuwen een sterke wijziging heeft ondergaan. Lippard stelt verder dat het de conceptuele kunst was die deze transformatie van de studio naar de studie teweeg heeft gebracht.¹⁶² Als we Davidts redenering volgen, moeten we besluiten dat deze stelling een cruciale beoordelingsfout maakt, daar de conceptuele kunst volgens hem net de originele connotatie van de studio overneemt. In deel 1 bespraken we effectief hoe Cole en Pardo de 14^{de} eeuwse *studiolo* bespraken als de kamer waarin het *concelto* doorheen intellectuele bezigheden uitgedacht werd en hoe doorheen de hele kunstgeschiedenis deze contemplatieve arbeid verbonden bleef met de artiest. Het is aan de hand van deze bevindingen dat Davidts terecht pleit voor een begrip 'studio' dat historisch voor veel meer staat dan een 'retraite' waarin creativiteit ontspruit – datgene waar deze volgens hem binnen de 'post-studio' kritiek telkens voor afgedaan werd."¹⁶³ De studio zou daarentegen staan voor "een virtuele conditie van persoonlijke artistieke reflectie of 'studieuze activiteit' die het artistieke maken 'doordrenkt'."¹⁶⁴ Hoe denkt de 'conceptuele' kunstenaar dan precies komaf te maken met de moderne studio als hij een virtuele plaats betreft om intellectuele 'concepten' in uit te denken?

¹⁶⁰ DAVIDTS W. (2006 b), p. 27.

¹⁶¹ LIPPARD L.R. & J. CHANDLER (1986), p. 34.

¹⁶² LIPPARD L., 'Escape attempts', zoals geciteerd in: GOLDSTEIN A. & RORIMER A. (eds.) (1995), p. 22.

¹⁶³ DAVIDTS W. (2006 b), pp. 28-29.

¹⁶⁴ DAVIDTS W. (2006 b), p. 29.

In dit verband kom ik terug op het cyclische transformatiemodel van Mark Kremer. De globale ateliertypologie lijkt zich volgens hem ondanks zijn ontelbare transformaties toch cyclisch ontwikkeld te hebben, waarbij deze telkens opnieuw terugviel op het atelier als ‘vrijplaats’.¹⁶⁵ Dit klopt perfect in het dynamische plaatje van de studio die opnieuw studie zou worden. Of zoals Davidts het stelt: “dat iedereen vandaag aan ‘research’ meent te doen, impliceert dus juist dat de studio niet weg is.”¹⁶⁶ Een voorbeeld van een werk dat precies dit intellectuele aspect van de hedendaagse kunstenaar op de korrel nam, is de performance *At Work* van Ian Wallace (1983, afb.64). We zien een kunstenaarsatelier dat niet langer van een fysiek-creatieve arbeid als gipsoren of schildervlekken getuigt, maar een cleane ruimte waarin het werk-maken denk-werk is geworden: de kunstenaar al lezend aan een bureau in zijn *studiolo*. Een aanblik die beeldend perfect kan vergeleken worden met de *Heilige Hieronymus* in zijn renaissancestudio (cf. afb.1b). We moeten ons hierbij wel afvragen hoe serieus dit karikaturale portret bedoeld is: de tekst die hij leest, is namelijk een filosofisch essay van Kierkegaard over ‘de ironie’.

3. De studio is niet ‘gesloopt’, slechts ‘verdamp’t in zijn grenzen

Uit voorgaande is gebleken dat het noodzakelijk is om de hedendaagse, alomtegenwoordige visie rond het ‘post-studio’ denkbeeld te counteren. Dit deel, en mijn scriptie in het algemeen, probeert hier dan ook een weerwoord op te poneren door bovenstaande opinies in een kritisch, breder kader te plaatsen. Wat ik tot nu toe uit de verschillende standpunten kan concluderen, is dat de notie van het ‘post-studio’ tijdperk enerzijds snel in de mond genomen wordt door zowel de populaire als erkende lectuur, maar anderzijds ook sterk in vraag gesteld wordt in kritische artikels. Mark Kremer, Wouter Davidts en Arjan Reinders lijken het met elkaars conclusie eens te zijn dat de studio nog lang niet verdwenen is. Tesamen met hen kan ik dus een antwoord bieden op de vragen die in deze inleiding aan bod kwamen: zelfs de meest kritische slopers zijn er niet in geslaagd het gehele instituut ‘studio’ daadwerkelijk neer te halen. De studio heeft elke uitdrukkelijke aanval getrotseerd en daarom titelt Davidts zijn artikel ook *De mythe van het post-studio tijdperk*. Deze titel zegt genoeg: samen met Davidts zou ik willen stellen dat het atelier vandaag de dag nog steeds alomtegenwoordig is in de kunstpraktijk. De kern van zijn wezen is onveranderd gebleven, enkel de periferie errond is zich stilaan beginnen uitdeinen tot een efemer geheel dat zich over de gehele globale kunstwereld heeft genesteld. Aan dit constant in beweging zijnde fenomeen valt moeilijk een fysieke begeniging vast te knopen en daarom kunnen we in dit verband ook van ‘verdampen’ zonder ‘verdwijnen’ spreken.

¹⁶⁵ Hij geeft echter geen uitleg bij wat hij juist bedoelt met deze term, maar strikt gezien betekent dit zoveel als een ‘veilig onderkomen’, een plaats of schuilplaats waar iemand zich kan terugtrekken en zichzelf kan zijn. De studio als thuis.

¹⁶⁶ DAVIDTS W. (2006 b), p. 29.

Ik hoop met dit deel over het ‘post-studio’ discours niet enkel een al te beperkt hedendaags denkbeeld open getrokken te hebben, maar ik zou deze in volgend deel met de uitgebreide bespreking van de hedendaagse studio nog verder op losse grond willen zetten door aan de hand van relevante casussen aan te tonen dat dit discours nooit geheel op ons huidige studiolandschap van toepassing zou kunnen zijn. In het laatste deel bouw ik hier verder op voort door een voorstel te doen voor een nieuwe en meer accurate benadering van de contemporaine studio door deze een bredere draagkracht te geven. Zo hoop ik uiteindelijk tot een ‘overkoepelend begrip’ van de steeds breder uitdeinende studio te komen.



DEEL 4: HEDENDAAGSE STUDIO

Vorige getuigenissen handelen reeds over de hedendaagse studio, althans wat ze vandaag en in de toekomst in theorie zouden kunnen inhouden. Met de ruïnes van de postmoderne studio nog vers in het geheugen, bespreek ik in dit deel dan ook uitsluitend concrete hedendaagse studiovoorbeelden. Deze voorbeelden en interviews worden ingepast in het voorgaande theoretisch kader en bieden zo een essentiële verdieping op de eerder gestelde standpunten. De opsomming van deze casussen zal op net dezelfde manier verlopen als in deel 2: de algemene groeperingen waarin ze worden samengebracht, berusten wederom niet op chronologie of geografie, maar op hun belangrijkste inhoudelijke aspecten.

Ik hoop aan het einde van dit deel de frisse bries die ik reeds intuïtief voelde waaien doorheen ons hedendaagse kunstlandschap te illustreren door de modellen uit de jaren '60 en '70 te vergelijken met de hedendaagse modellen en zo te onderzoeken of deze een voortzetting of eerder een (radicale) wijziging betekent. Ik tracht preciezer te vatten wat er dan precies veranderd zou moeten zijn sinds het postmodernisme. Zo bieden we een vollediger wederwoord op de 'post-studio' claim die we in vorig deel reeds theoretisch trachtten te ontcrachten.

Het is moeilijk af te bakenen waar de postmoderne studio precies is overgegaan in de hedendaagse studio. De postmodernistische uitwerking blijft immers nog steeds doorwerken en kan niet zomaar als een mantel van ons afgegooid worden. Toch voel ik dat ergens een onderscheid gemaakt kan worden in de manier waarop nu omgegaan wordt met de typische problemen van het kunstenaarschap dan pakweg 40 jaar geleden. De voorbeelden die ik hier aanhaal binnen een hedendaags kader bevinden zich dan ook allen net voor of net achter de eeuwwisseling, meer bepaald die kunstenaarspraktijken die zich vanaf 1990 tot vandaag aan het ontwikkelen zijn.

1. Hedendaagse voorbeelden

1.1. Het atelier zelf als inspiratiebron

1.1.1. THIERRY DE CORDIER en zijn ‘metalen toren’

“Dans ceci je me prepare à quitter ce siècle en éclat de rire”¹⁶⁷

Ik zou hier graag als eerste de praktijk van Thierry de Cordier willen aanhalen, daar deze treffende gelijkenissen toont met de stelling waarmee ik het vorige deel heb afgesloten heb. Ik besprak hoe in de visie van Kremer en Davidts de hedendaagse studio nog steeds als ‘vrijplaats’ kan functioneren en dat deze hiermee opnieuw teruggrijpt naar zijn oorspronkelijke betekenis: de studie. Dit idee vind ik duidelijk vertaald terug bij De Cordier die zowel het gegeven van de research, als die van de studio heel beeldend gecombineerd heeft in zijn praktijk. De Cordier beschouwde zichzelf niet enkel als een overtuigd kunstenaar, hij was ook een autodidact in het schrijven en filosoferen. Zoals hij zich ooit een ‘zondagsdenker’ noemde, zijn meerdere van zijn werken te beschouwen als *in situ* bouwsels waar de kunstenaar zich in kan terugtrekken om na te denken en te schrijven.¹⁶⁸ Mooie illustraties hiervan zijn *Veldstudio (observatorium voor de studie van het landschap)* (1995), een kleine cabine vanwaaruit bovenstaand citaat laconiek, maar oprecht neergeschreven werd, en *Studiolo in de bomen* (1991, afb.65). Deze laatste herinnert qua betekenis aan een moderne versie van de renaissance *studiolo*, om maar aan te tonen dat het ‘ivoren-toren-model’ nog steeds bestaat. Alleen betreft het hier geen romantische toren die beklommen wordt, maar een moderne boomhut van metaal (gemaakt van een cabine van een hijskraan) die hoog en afgezonderd in de bomen hangt, als een observatiepost van waaruit de omgeving kan worden bestudeerd. Het ‘observatorium’ als stijlmiddel spreekt zich uit over het isolement én de vrijheid van de kunstenaar die welbewust zijn rug naar de wereld keert. Deze introverte ruimte biedt hem onderdak om te schuilen voor de buitenwereld: een vorm van retraite die Smithson letterlijk trachtte te begraven (afb.40), maar door De Cordier opnieuw opgetrokken werd in de vorm van een boomhut waarin hij ongestoord kon schrijven. Schrijven biedt hem een vrijplaats en ‘innerlijke rust’. De reële en mentale studio’s die De Cordier hierdoor creëert, vormen dus een inspiratie voor zijn verbeeldingswereld, zijn allerpersoonlijkste universum.

1.1.2. BRUCE NAUMAN en zijn nietsdoen in het atelier

“I was sitting around the studio being frustrated because I didn’t have any new ideas, and I decided that you just have to work with what you’ve got.”¹⁶⁹

¹⁶⁷ Deze Franse zin staat te lezen op De Cordiers werk *Veldstudio (observatorium voor de studie van het landschap)* (1991) en kan als volgt vertaald worden naar het Nederlands: “Hierin bereid ik mij voor om schaterlachend deze eeuw te verlaten.”

¹⁶⁸ S.M.A.K [internet] (2009), alinea 5.

¹⁶⁹ AUPING M. (2002), p. 120.

We hebben reeds besproken hoe een jonge Bruce Nauman zich eind jaren '60 afvroeg wat het betekent om kunstenaar te zijn en hoe zijn handelingen in zijn atelier betekenis krijgen. De *Studio Films* (1967-68) die eruit voortvloeiden registreerden zijn *just sitting in my studio* mentaliteit doorheen banale en minimale acties die recenter culmineerden in de filmmontage *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)* (2001). Uit bovenstaand citaat blijkt dat wederom een artistieke crisis tot dit atelierwerk geleid heeft. Dit keer raakte Nauman echter niet gefixeerd op zijn eigen zinloze gedrag, maar op dat van de muizen en de kat die 's nachts in zijn studio rondtippelden. Bijgevolg besloot Nauman nachtelijke video-opnames van zijn atelier te maken en nam deze op over een periode van vier maanden tijd, één uur per nacht. In het Stedelijk Museum te Amsterdam zag ik de beelden monumentaal geprojecteerd geheel rondom de muren van de museale ruimte zodat de studio voor de volgende zes uur perfect, maar ook genadeloos 'in kaart' gebracht wordt (afb.66). De kunstenaar zelf blijft namelijk buiten beeld, hij lijkt verdwenen te zijn uit het eigen atelier. De enige actie is die van een kat die een muis achterna zit.¹⁷⁰

De thematiek van het atelier bleef dus interessant voor Nauman. In de jaren zestig greep hij deze aan vanuit een institutionele kritiek om te bewijzen dat hij ook zonder verfkwest kunstenaar kon zijn. In 2001 is deze inzet al lang voorbijgestreefd, maar raakt het nog wel steeds dezelfde essentie: het atelier als inspiratiebron. Nauman zou Nauman niet zijn, moest dit niet ambigu geïnterpreteerd kunnen worden: hij demythologiseert het 'onuitputtelijke' atelier door zowel in 1967 als in 2001 te stellen dat de voedingsbron opgedroogd is, maar uiteindelijk vormde net dit atelier in beide gevallen, hoe leeg of verstild ook, het onderwerp van totaal nieuw en origineel werk.

1.1.3. GREGOR SCHNEIDER en zijn werken in het atelier

*"Es gibt Leute, die mit Linien, Schrift und Worten handwerklich gut umgehen, und es gibt Leute, die bauen ein Haus."*¹⁷¹

Al vanaf 1985 is Gregor Schneider bezig met zijn ouderlijk huis in het verlaten Duitse dorpje Rheydt om te bouwen tot één groot kunstwerk, genaamd *Haus u r*.¹⁷² *Haus u r* fungeert dus tevens als Schneiders woon- en werkplaats of zoals Wouter Davidts het in zijn artikel *Over het (Totes) Haus u r van Gregor Schneider* verwoordt: "Men zou kunnen stellen dat hij letterlijk in zijn atelier *huist* en in zijn huis *werkt*."¹⁷³

Achter de onopvallende gevel schuilt een architecturaal labirint, of liever warboel, van ruimtes. In de beschrijving van deze woning stelt Davidts dat hierbinnen geen enkele ruimte oorspronkelijk meer is, maar alles verbouwd wordt tot kopie, reconfiguratie, reconstructie of transformatie: "Schneider isoleert kamers met glaswol, piepschuim en lood, kopieert ruimtes binnen diezelfde

¹⁷⁰ Op de specifieke gewaarwording van dit werk kom ik in het volgende deel nog terug (Deel 5: 1.2.2.)

¹⁷¹ DAVIDTS W. (2006 c), p. 10. Het jaartal en de oorspronkelijke bron van het citaat werd hier niet bij vermeld.

¹⁷² COELEWIJ L. (2006), p. 21.

¹⁷³ DAVIDTS W. (2006 c), p. 10.

ruimtes, plaatst valse voor bestaande wanden, reconfigureert de plaatsing van wanden en deuren, maakt geheime gangen en openingen, bouwt roterende kamers, en legt beweegbare vloeren en plafonds.”¹⁷⁴ Elke kamer krijgt zijn eigen karakter en benaming, zoals *Liebeslaube* (1995-96, afb.67) en natuurlijk, het *Atelier (Totes) Haus u r* (2001, afb.68). Sinds het midden van de jaren 1990 ‘reconstrueert’ Schneider stukken van deze replica in tentoonstellingsruimtes. Toch lijkt Schneider net zoals Buren het verhuizen van het werk uit zijn oorspronkelijke context te beschouwen als een daad van finaal afsterven ervan. Dit kan een verklaring zijn voor het feit dat Schneider stevast elk onderdeel dat zijn huis in Rheydt verlaat, hertitelt tot *(Totes) Haus u r* en ze in de museale ruimte bewust laat verschijnen als steriele, onbestemde en *totes* kamers.¹⁷⁵ Het *Atelier* (op deze afbeelding geïnstalleerd in het Stedelijk Museum tijdens *Mapping the Studio*) voelt inderdaad nog slechts aan als een schim, waarbij het tentoonstellen al het leven uit het werk gezogen heeft. Hofmans stelt dat voor Schneider het tentoonstellen van zijn werk tevens het ophouden van ‘de onophoudelijke arbeid’ eraan betekent.¹⁷⁶ Wat bevestigd wordt door zijn eigen stelling: “Ausstellen ist immer ein Abtöten der Arbeiten.”¹⁷⁷ Op deze manier blijft het echte huis/atelier voor altijd verborgen achter de steeds veranderende tijdelijke bouwconstructies.

Door dit onophoudelijke bewerken van het atelier lijkt ook Schneider, net als Nauman, op zoek naar een antwoord op de fundamentele vraag waar de kunstenaar naast het schilderen nog inspiratie uit kan halen in zijn atelier. Dit leid ik af uit volgend citaat: “Es geht um eine einfache Arbeitsweise die weg von der Malerei, weg von der Skulptur, weg vom Raum führt. [...] Lange sahen sie so aus, dass man gar nicht erkennen konnte, was die Arbeit war – auch im Haus. Es fehlte jeder Verweis auf Skulptur, Bild, Raum.”¹⁷⁸ Zijn antwoord op de onzekerheid van de moderne kunstenaar – het ‘niet weten wat doen’ – bestaat erin dit probleem ‘uit te werken’, in plaats van dit ‘uit te denken’ zoals de conceptueel kunstenaar Nauman. Schneider ‘werkt’ zijn twijfel integendeel heel letterlijk uit en prijst deze arbeidsintensieve aanpak als volgt: “Die Arbeit existiert nicht im Kopf. Ich halte Handeln für eine höhere Form als das Denken.”¹⁷⁹ Deze werkdrang komt, volgens Davidts, voort te komen uit angst voor een dreigende desinteresse of inactiviteit, waarbij hij een zekere ironie mist die Nauman zo duidelijk wel bezit: “Nauman kijkt de leegte en onzekerheid van het kunstenaarschap in de ogen om er vervolgens kunst van te maken. Schneider daarentegen antwoordt met een ‘gedurig exorcisme’. Hij doodt de tijd uit een panisch zelfbehoud.”¹⁸⁰

We besluiten dat zowel het atelier van Schneider als van Nauman tot vandaag duidelijk nog steeds blijven functioneren als inspiratiebron.

¹⁷⁴ DAVIDTS W. (2006 c), p. 10.

¹⁷⁵ Vergelijk afbeelding voorkant (kamer uit *Totes Haus u r*) en achterkant (kamer uit *Haus u r*) van de extra bundel.

¹⁷⁶ HOFMANS D. (2006), p. 26.

¹⁷⁷ SCHNEIDER G. (1996), p. 57.

¹⁷⁸ HAASE A.. (2001), p. 298.

¹⁷⁹ SCHNEIDER G. (1996), p. 22.

¹⁸⁰ DAVIDTS W. (2006 c), p. 11.

1.2. Buitenshuis rondwandelen, rond de studio weliswaar

1.2.1. RYAN GANDER en zijn dagelijkse wandeling van het atelier naar huis

“Het gaat over wat het inhoudt om van je atelier naar je huis te wandelen. Een tocht die ik twee of vier keer per dag maak. Zeven dagen per week. De toeschouwer wordt bij de hand genomen, wordt meegenomen tijdens die wandeling. Het is heel belangrijk dat het een wandeling is van mijn atelier naar huis, omdat het gaat over wat het betekent als je overweegt om te stoppen, ermee op te houden.”¹⁸¹

De tentoonstelling *Mapping the City* (2007), die na *Mapping the Studio* (2006) de tweede uit een serie van vier onderzoekende thematentoonstellingen was die het Stedelijk Museum in Amsterdam organiseerde, toonde onder andere *The Last Work* (2007, afb.69) van Ryan Gander.

Zoals het citaat reeds verradt, nam Gander op het hoogtepunt van zijn carrière de beslissing te stoppen met zijn werk als kunstenaar en koos ervoor om de laatste wandeling van zijn atelier naar huis hier symbolisch voor te laten spreken. De videocamera wandelde mee en documenteerde deze met een ononderbroken shot van 37 minuten op de hemel.

Over zijn atelier stelt Gander nog: “Ik heb geen atelier als zodanig. Het heeft meer weg van een kantoor, van een ontwerpstudio/bedrijfje, opgezet samen met mensen die vaardigheden bezitten die ik niet bezit en die voor mij werken.”¹⁸² Deze beschrijving van Gander toont aan dat evengoed de meest non-klasseke, zakelijke en corporatieve ateliervorm kan fungeren als vast referentiepunt waar de kunstenaar persoonlijk aan vast hangt. Het feit dat het onderwerp van zijn allerlaatste werk zijn atelier betreft, zegt ons in ieder geval veel over zijn motivatie. Gander neemt de kunstenaarspraktijk en de relatie van de kunstenaar tot zijn atelier onder de loep. Hij trekt de deur van zijn atelier niet achter zich dicht omwille van een postmoderne commentaar op de studio, maar omwille van het feit dat hij geen kunstenaar meer wil zijn. Zijn studio is dus nauw verbonden met zijn idee van kunstenaar zijn: de studio achterlaten is ook je status als kunstenaar achterlaten.

1.2.2. FRANCIS ALYS en zijn dagelijkse wandeling rond het atelier

“Ik wil geen Kuifje zijn die de wereld rondreist op zoek naar avonturen. Ik heb het nodig om steeds naar mijn thuisbasis, Mexico City, terug te kunnen keren.”¹⁸³

Francis Alÿs is globaal actief en behoort tot de huidige nomadische kunstenaarsgeneratie, maar toch zegt hij hier expliciet dat het idee om steeds op een thuisbasis te kunnen terugvallen belangrijk is voor hem. Alÿs heeft wel een atelier in Mexico City, maar deze functioneert naar eigen zeggen slechts als ontmoetingsplaats.¹⁸⁴ Hij zet er vaste medewerkers aan het werk die, als was het een

¹⁸¹ VAN NIEUWENHUYZEN M. (2007), p. 36.

¹⁸² VAN NIEUWENHUYZEN M. (2007), p. 34.

¹⁸³ DE BRUYN G. [televisieprogramma] (2009).

¹⁸⁴ Ook al is Alÿs van oorsprong een Belg, dit atelier in Mexico City is ondertussen al twintig jaar zijn thuis.

hedendaagse *Factory* à la Warhol, de vrijheid krijgen om autonoom te werken. Hijzelf komt en gaat, wanneer hij maar wil. Of zoals zijn tekst op het werk, *As long as I'm walking* (1992, afb.70) luidt:

"As long as I'm walking, I'm not choosing, As long as I'm walking, I'm not smoking, I'm not losing, I'm not making, knowing, falling, painting, hiding, counting, adding, crying, asking, believing, talking, drinking, closing, stealing, mocking, facing, crossing, changing, cheating... As long as I'm walking I will not repeat. As long as I'm walking I will not remember."

Alÿs heeft deze vrijheid nodig, want hij is een rasechte *flâneur* in de baudelairiaanse zin van het woord, wiens wandelingen dus ook verwant zijn aan de situationistische term *dérive*. In deze reeds besproken *Théorie de la Dérive* omschrijft Debord deze activiteit als het vrije ronddolen door een stad zonder een specifieke bestemming, met als enige doel het op een toevallige en nieuwe manier ervaren van de omgeving (cf. Deel 2: 1.5.).

Francis Alÿs had in 2004 een tentoonstelling in Duitsland die hij de toepasselijke titel gaf: *Walking distance from the Studio*.¹⁸⁵ Hiervoor werden werken verzameld die tijdens zijn zwerftochten binnen de directe woonomgeving gemaakt waren, of preciezer: nooit meer dan tien blokken verwijderd van zijn studio. In veel van deze videowerken volgen we zijn pad door de stad, zoals in *The Collector* (1991-92, afb.71) waarin Alÿs een speelgoedhondje voortrekt dat met behulp van een magneet al het vuil opraapt dat ze tegenkomen. Het speelgoedhondje is een speelse referentie naar de zwerfhonden die heel Mexico City bezetten en dus ook vaak in zijn films figureren, maar kan zeker ook met een zelfrelativerende knipoog op zijn eigen status als 'zwerfhond' verwijzen. Ook *Looking up (Ten Blocks around My Studio)* en *Framed map (Ten Blocks around My Studio)* (2004) brengen zijn alledaagse leven in Mexico City rond zijn atelier in kaart.¹⁸⁶ Dit is een goed voorbeeld van een kunstenaar die het buitenshuize ronddwalen opteert, maar tegelijkertijd toch rond een vast ijkpunt cirkelt door precies de tien blokken rondom het atelier in beeld te brengen. We kunnen hieruit afleiden dat het atelier voor Alÿs dus toch belangrijk blijft als fysiek en mentaal oriëntatiepunt temidden van een onbekende miljoenenstad.

In de recente documentaire voor het televisieprogramma *Goudvis*, wordt ingegaan op zijn dubbele positie in Mexico City. Cuauhtémoc Medina, een Mexicaans kunstcriticus, curator en goede vriend van Alÿs, vertelt dat hij daar enerzijds compleet geïntegreerd is, maar anderzijds toch nooit als volwaardig Mexicaan beschouwd zal worden.¹⁸⁷ Toch slaagt hij er als vreemdeling in volledig in de stad op te gaan, wat volgens Medina alleen bereikt kan worden nadat je de omgeving rond jezelf hebt leren begrijpen. Dit is dan ook precies wat Alÿs als *flâneur* geleerd heeft doorheen zijn *dérive* van de stad: het heeft zowel een *insider* als een *outsider* van hem gemaakt. Met andere woorden, je hoeft geen Mexicaan te zijn om je op je plaats te kunnen voelen. Het verbaast niet dat Alÿs is

¹⁸⁵ Francis Alÿs: *Walking distance from the Studio* vond plaats in Kunstmuseum Wolfsburg in Duitsland van 4 september tot 28 november 2004. Waarna deze ook nog in Musée des beaux-Arts in Nantes en Museu d'Art Contemporani in Barcelona werd getoond.

¹⁸⁶ Deze werken stonden tentoongesteld tijdens *Mapping the City* (2007).

¹⁸⁷ Deze Canvasdocumentaire was een onderdeel van *Goudvis*, een reeks portretten van hedendaagse Belgische topkunstenaars.

afgestudeerd als architect, aangezien deze zich vaak extra bewust zijn van de stedelijke ordening en de menselijkheid ervan. Hij werd opgeleid om collectief met mensen iets op te bouwen in de publieke ruimte en zijn praktijk is dan ook vooral *in situ* georiënteerd. Hierbij denk ik bijvoorbeeld de interventie, *When Faith Moves Mountains*, waarvoor hij op 11 april 2002 500 vrijwilligers samenbracht die één kilometerslange rij moesten vormen op een duin vlakbij Lima in Peru.¹⁸⁸ Opdracht: verplaats de heuvel tien centimeter. Ondanks het extreem temporeel karakter van dit werk, gaat er een idealistisch geloof in de maakbaarheid van de wereld mee gepaard: ‘samen kunnen we bergen verzetten.’

1.3. Kunstenaarscollectieven vanuit een sociale of politieke inzet

In de hedendaagse kunst wordt het zoeken naar verschillende vormen van gezamenlijke kunstproductie alleen maar diverser en de verspreiding ervan kan amper bijgehouden worden. Coelewij stelt dat dergelijke kunstenaarscollectieven nog steeds aangegaan worden “als alternatief voor het traditionele solitaire studiobestaan.”¹⁸⁹ Ik betwijfel ten zeerste of deze samenwerkingen nog expliciet vanuit een aanval op de studio een alternatief willen bieden, maar ik ben het wel eens met haar idee dat een gemondialiseerde wereldmarkt een vernieuwde kritische houding bij de kunstenaars oproept. Ook critica Miwon Kwon argumenteert dat de kunst vandaag om heel uiteenlopende redenen de publieke, collectieve ruimte opzoekt, redenen die amper nog voortkomen uit de toenmalige kritische aspiraties om de relatie met het institutionele kader in vraag te stellen.¹⁹⁰

Ik ben het eens met deze stellingen en verwijs hieronder naar enkele voorbeelden die illustreren dat het collectieve studio-idee in de 21^{ste} eeuw niet meer radicaal wordt opgezocht vanuit een reactionaire inzet, maar eerder vanuit een bewuste omgang met globalisering en kapitalisering ontstaat.

1.3.1. RIKRIT TIRAVANIJA en zijn idealistisch geloof in het collectieve atelier

“Science is the past, Art is the present and Food is the future.”¹⁹¹

In 1998 kocht Rirkrit Tiravanija samen met Kamin Lertchaiprasert een stuk land in Thailand op en nodigde kunstenaars van over de hele wereld uit om daar zinvolle bouwwerken en projecten op te komen starten: *The Land Foundation* (afb.72).¹⁹² De kunstenaars zetten zich actief in om dit land in ontwikkeling te brengen, om er dingen te creëren die de lokale bevolking functioneel ten goede

¹⁸⁸ DOHERTY C. (2004), pp. 8-9. De hieruit resulterende documentaire (met de veelzeggende ondertitel, *Sometimes doing nothing leads to something*), kan op deze URL bekeken worden: http://www.dailymotion.com/video/x811g4_francis-alyss-when-faith-moves-mount_shortfilms

¹⁸⁹ COELEWIJ L. (2006), p. 22.

¹⁹⁰ KWON M. (2004), pp. 18-24.

¹⁹¹ DOCKX N., TIRAVANIJA R. & A. VIDOKLE (eds.) (2009), p. 220.

¹⁹² COELEWIJ L. (2006), pp. 22-23. Op deze officiële website vind je meer informatie over het initiatief: <http://www.thelandfoundation.org/>

komt en waarbij de artistieke waarde ervan slechts op de tweede (of derde) plaats komt. Tiravanija startte hiermee een platform op gericht op communicatie, ontmoeting en onderzoek, die ondertussen uitgegroeid is tot een micro-samenleving, een kunstenaarsgemeenschap, waarbinnen de kunst werkelijk geïntegreerd is door het intensieve contact met de bevolking. Daarnaast bestaat een groot deel van Tiravanija's praktijk uit publieke interventies waarbij hij zijn mobiele keuken, studio en/of gehele appartement (in de vorm van exacte reconstructies ervan) in museale en allerlei andere openbare plaatsen opstelt en bijvoorbeeld bezoekers bijeenroept om Thaise gerechten voor ze te bereiden. Deze interventies/installaties/performances werden vanaf de jaren '90 reeds tientallen malen uitgevoerd en gingen meestal onder deze titel door *Untitled (Tomorrow is Another Day)* (afb.73). De collectieve aanwezigheid en interactie met het publiek staat steeds centraal: als de maaltijd eenmaal bereidt en geserveerd is, verdwijnt de kunstenaar meestal van het toneel, iedereen kan meteen aanschuiven aan tafel en deelnemen aan het gesprek. De sociale inzet van de kunstenaar is hierbij opnieuw groot: zijn acties zijn erop gericht mensen samen te brengen. Ze kunnen als dusdanig gecategoriseerd worden onder de *relational art*, een term die gebruikt wordt voor kunstenaarspraktijken waarbij het sociale en het samenwerkingsaspect centraal staat.¹⁹³ Bovenstaand citaat is dan ook heel passend voor de aard van zijn praktijk: mensen dichterbij elkaar brengen door ze de tijd te laten nemen voor een lekkere, gratis maaltijd en een goede babbel (wat een heel simpele, maar bijzonder accurate redenering is). Tiravanija's kunstwerk bestaat uit een daad van generositeit, waarbij zijn aanwezigheid niet nodig is en het publiek enkel moet beleven.

Dit bewust openstellen van zijn atelier en/of huis voor een participerend publiek is exact het omgekeerde van de moderne kunstenaar die zich eenzaam en narcistisch ging afzonderen van de wereld.¹⁹⁴ Bijna veertig jaar eerder kwam Matta-Clark al met in wezen het hetzelfde idealistische idee af toen hij zijn *Food* restaurant oprichtte. Initiatieven zoals die van Tiravanija zijn duidelijk schatplichtig aan die van Matta-Clark in hun buitentreden van de studio om het sociale en het culturele expliciet te gaan opzoeken. Ze hebben eenzelfde zweem van utopisch geloof in dergelijke samenwerkingsverbanden. Het idealisme van Matta-Clark en Tiravanija wordt evenwel door heel verschillende drijfveren aangewakkerd. Matta-Clark vocht tegen een beknot kunstcircuit dat zijn idealen van een open en sociale kunstpraktijk in de weg stond. Tiravanija haalt mensen simpelweg aan tafel om over hedendaagse politieke, culturele, sociale, ... kwesties te praten.

1.3.2. ATELIER VAN LIESHOUT en hun kritisch geloof in het collectieve atelier

*"The name Atelier Van Lieshout emphasises the fact that the works of art do not stem solely from the creative brain of Joep van Lieshout, but are produced by a creative team of artists, designers and architects. (...) Recurring themes in the work of AVL are autarky, power, politics and sex."*¹⁹⁵

¹⁹³ Nicolas Bourriaud definieerde deze term in het boek *Esthétique relationnelle* (1998) waar onder andere Tiravanija onder deze categorie gesorteerd werd als een prominent voorbeeld ervan.

¹⁹⁴ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 17.

¹⁹⁵ Joep Van Lieshout, 'Artist' statement about *Slave City* [internet] (2009), alinea 1.

Atelier Van Lieshout werd in 1995 opgericht door Joep van Lieshout, maar vertrekt dus niet van een centrale autoriteit. Verder geeft het citaat aan dat hun projecten vaak handelen over geëngageerde thema's als macht, politiek, economie en seks. Ook Coelewij stelt dat ze vaak uitdrukkelijk reageren op hedendaagse, populaire opvattingen over arbeid en technologie in een kapitalistisch kader. Een treffende illustratie hiervan is *Slave City* (2006, afb.74), een werk dat op hun officiële website wordt aangekondigd als een utopische (of eerder dystopische?) stad die streeft naar maximale winst door tucht, controle en efficiëntie. Hiervoor creëren ze accommodatie voor 200.000 werknemers (slaven) die zeven dagen per week werk verrichten.¹⁹⁶ Dit sinister werkkamp poneert duidelijk een ironische commentaar op onze samenleving en waar deze collectief toe in staat is.

Slave City kan als een moderne persiflage gezien worden op de uit de hand gelopen collectieve ideologie die Otto Mühl aanhing (cf. Deel 2: 1.7.). In de commune die hij reëel tot stand bracht waren de bewoners in feite ook een slaaf van zijn ideologie. Een ideologie die blindelings gevolgd werd net doordat het hier een collectief onder groepsdruk betrof en uiteindelijk geleid heeft tot een serieuze uitbuiting van de gemeenschap.

Slave City staat in zijn ironie dan weer haaks tegenover *The Land Foundation* van Tiravanija en *When Faith Moves Mountains* van Alÿs die gebouwd werden op basis van een zekere generositeit en een idealistische overtuiging in het bijeenbrengen van mensenhanden.

1.4. Het atelier in de institutionele ruimte

Met de 'institutionele ruimte' doel ik op zowel een duidelijk kunstgerelateerde context zoals de galerij of het museum, als de publieke ruimte zoals de straat of de woestijn. Ik behandelde in vorige hoofdstuk namelijk allemaal kunstenaars die ageerden binnen een welbepaalde institutionele context (cf. Deel 2: Hfdst. 1.).¹⁹⁷ Hoewel het net deze context was waar vele van de hier besproken kunstenaars in de jaren '60 en '70 uit wilden stappen, kon zelfs de meest ongrijpbare, conceptuele of rebellerende kunst niet op tegen het overheersende marktgebeuren. Dit is dan ook een belangrijke conclusie geweest van Jones¹⁹⁸ en Lippard in *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (cf. Deel 1: 6.1.) Ook al sloot Lippard hier nog af met de hoopvolle woorden dat de kunst misschien ooit nog een weg geheel buiten de 'witte cellen' zou vinden, als zelfs Fraser, destijds de absolute voorvechter van de institutionele kritiek, dit tegenspreekt, is dit eerder een hoop uit wanhoop, denk ik: "Has institutional critique been institutionalized? Institutional critique has *always*

¹⁹⁶ VAN LIESHOUT J. [internet] (2009), alinea 1.

¹⁹⁷ Zoals bijvoorbeeld het extra-muros project, *Chambre d'Amis* (1986) waarbij kunstenaars als Daniel Buren en Bruce Nauman ingrepen uitvoerden in verschillende Gentse privé-huizen. Ook al lijkt dit zich op het eerste gezicht in de niet-institutionele openbare ruimte af te spelen, men kan het niet over *Chambre d'Amis* hebben zonder hierbij het S.M.A.K. te vermelden.

¹⁹⁸ JONES C.A. (1996), pp. 271-272.

been institutionalized. It could only have emerged *within* and, like all art, can only function *within* the institution art.”¹⁹⁹

Daniel Buren, die vandaag nog steeds heel actief is, moet ondertussen wel beseft hebben dat zijn strepenpatroon niet meer uit het institutionele kader weg te denken zijn. In 1973 hingen deze nog uitdagend over de straat te wapperen in *Within and Beyond the Frame* (afb.56), maar in 2005 kleurden deze tijdens een grote overzichtstentoonstelling in het Guggenheim Museum netjes binnen de lijnen. Ze zijn een lucratief en doorwinterd, geïnstitutionaliseerd handelsmerk geworden in de kunstwereld.

Nauman transformeert het atelier echter reeds vanaf de jaren ‘60 binnen de eigen grenzen en daarin is Nauman consequenter en realistischer dan de kunstenaar die het eigenlijke post-studio tijdperk inluidde, Buren.

Hieronder geef ik nog enkele voorbeelden van kunstenaars die heden ten dage bewust deze institutionele ruimtes hanteren als kader, waarbij ze niet meer per se een confrontatie met de intrinsieke begrenzing en beperking van de ruimte willen uitlokken (cf. Deel 2: 1.8.), maar integendeel inventief op zoek gaan naar de mogelijkheden die er zich nog steeds in schuil houden.

Zoals ik reeds aangaf, vindt Rikrit Tiravanija in de institutionele context een zeker publiek dat hij wil uitdagen om actief deel te nemen aan zijn ondernemingen. Naast zijn mobiele keuken, installeerde hij ook vaak een op schaal gemaakte replica van zijn New Yorkse woon- en atelierappartement (inclusief met inboedel) zoals bijvoorbeeld in de Kölnischer Kunstverein in Keulen (1996, afb.75). Deze ‘openhuistentoonstelling’, schaal 1:1, was 24 uur per dag bereikbaar en functioneerde als een leeg canvas waar de bezoekers uit vrije wil in konden wonen, eten, een bad nemen, tv kijken, knutselen, slapen,...

Een vergelijkbaar voorbeeld van een kunstenaar die meermaals het atelier als ‘kunstwerk’ geplaatst heeft in een publieke ruimte is Tracey Emin. Met dit grote verschil dat de kunstenares hierbij zelf meestal uitdrukkelijk aanwezig is. In Galleri Andreas Brändström maakte ze een afgesloten ruimte waarin ze twee weken lang sliep, de was deed en in rondliep als was het haar eigen huis (1996, afb.76). Het publiek sloeg haar gade vanuit piekgatjes en zag ze zowel naakt rondlopen als schilderen in een geënceneerd atelier.

Bij beide voorbeelden wordt duidelijk gespeeld met de onvermijdelijke context van galerie en museum die het dagelijkse leven van de kunstenaar omtovert tot een kunstmatig Big Brother huis dat te bezichtigen valt door iedereen. Net zoals we in dergelijke soaps het gevoel hebben, mee te gluren in andermans leven, valt hier kunst en leven nog moeilijk te onderscheiden. Volgens Reijnders leidt dit tot een nieuwe en paradoxale uitdaging waarbij we ons dit moeten afvragen: “Hoe blijft de illusie van een spanning tussen privé en openbaar intact waar deze tezelfdertijd in objectieve

¹⁹⁹ FRASER A. (2005), p. 282.

zin is opgeheven?”²⁰⁰ Door het transparant maken van hun ateliermuren zochten Tiravanija en Emin de spanningsgrens tussen privé en openbaar inderdaad ver op. Maar het lijkt mij wel klaar dat deze daarbij niet geheel opgelost werden, ze presenteerden immers hun gereconstrueerde woning- en atelier ruimte binnen een afgelijnd tentoonstellingsconcept en context.

1.5. De nomadische kunstenaar zonder fysiek atelier

Voor de hedendaagse zwervende, globale of nomadische kunstenaar kan de plaats waar zijn kunst ontstaat werkelijk overal zijn. Het betreft hier kunstenaars die bovenal wandelen, ontmoeten, praten, samenwerken en reizen,... zoals Francis Alÿs, Roé Cerpac, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick en Olafur Eliasson. Deze laatste Deense installatiekunstenaar deed in 1998, volgens Reinders, mee aan niet minder dan 62 tentoonstellingen verspreid over de hele wereld.²⁰¹ On Kawara's reizende praktijk was dus slechts het begin van een nieuwe stroming kunstenaars die sterk situatie georiënteerde werken en zich de gedachte van het rondtrekken eigen lijken te hebben gemaakt (cf. Deel 2: 1.11.). Het atelier is bij dergelijke praktijken vaak niet meer dan een uitvalsbasis voor activiteiten elders, een plek waar werk wordt uitgedacht en waar zaken worden geregeld. Bij Eliasson draagt deze dus misschien nog maar net de vorm van een draagbare laptop. Reinders drukt deze algemene verschuiving als volgt uit: “Het atelier – ik chargeer een beetje – frequenteert de kunstenaar minder vaak dan het vliegtuig.”²⁰² Dit is inderdaad een lichtjes overdreven toespraak, die, zo wil ik benadrukken, expliciet doelt op het atelier in de klassieke, begrensde en besloten zin.

Naast On Kawara, is Rirkrit Tiravanija die voornamelijk woont en werkt in New York, Chiang Mai (Thailand) en Berlijn zeker een trendsetter geweest in de *in situ* kunstpraktijk. Als zoon van een diplomaat leerde hij zichzelf al vroeg een nomadische levenshouding aan. Hij werd geboren in Thailand, maar woonde als kind tevens in Ethiopië, Argentinië en Canada. Nu reist hij als kunstenaar nog steeds heel de wereld door.²⁰³ In een interview met Rochelle Steiner zegt hij niets liever te doen dan de wereld af te reizen en dat hij niet meer kan zonder deze fysieke belevenis van naar plaatsen te trekken.²⁰⁴

Dan is er nog Roé Cerpac die volgens Reinders de enige kunstenaar is die buiten het institutionele kunstkader weet te ageren (cf. Deel 3: 2.1.).²⁰⁵ Cerpac maakt ‘ontmoetingskunst’, wat zoveel betekent als dat hij voortdurend onderweg is, waardoor zijn praktijk bestaat uit de afstand die hij aflegt en de ontmoetingen die hij maakt. Hij praat met mensen die hij overal en nergens tegenkomt.

²⁰⁰ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 17.

²⁰¹ REINDERS A. (2006), p. 5.

²⁰² REINDERS A. (2006), p. 5.

²⁰³ ARNASON H.H. (2003), p. 772.

²⁰⁴ MEYER J. (2000), pp. 13-14.

²⁰⁵ REINDERS A. (2006), p. 12.

Hij voert met hen gesprekken over van alles, zonder een vooropgezette artistieke bedoeling of uitkomst, maar ontkent daarbij tegelijkertijd zijn kunstenaarschap duidelijk niet. Zijn eigen woorden drukken de vluchtige aard van zijn praktijk het beste uit:

"To be present instead of presenting. My work is not a performance of any kind, not consultancy, not psychiatry, nor something mystical. It has less to do with 'showing', and more with 'being' and 'seeing'. Not the theoretical, philosophical idea, but the act of 'seeing' together, with all our senses, concerning a specific question in a visual way. Breaking the borders between different elements and binding them together at the same time. To be able to look at anything and to see more, to the point that it causes a change, a moment of transformation. To touch what seems to be untouchable, defined, directed, a dead end - and to continue beyond."

Net hetzelfde als bij de collectieve kunstpraktijken het geval was, moet dit nomadendom niet meer in een kritisch post-studiokader beschouwd worden, maar eerder in een omgang met sociale, politieke of persoonlijke bezigheden, of zoals James Meyer stelt: "The culture of nomadism in which artists now find themselves, is a culture that valorises a return to the personal and lyrical encounter with the everyday over the discursive and critical investigations of an apparently obsolete postmodernism."²⁰⁶ Dit onderdeel vormt slechts een korte inleiding op het hoofdstuk in mijn laatste deel dat geheel gewijd is aan de 'zwervende' ruimtebeleving van de hedendaagse *in situ* kunstenaar met bijhorende casussen (cf. Deel 5: Hfdst. 2).

1.6. Het cyber-atelier

Het laatste decennium is er een nieuwe alom presente ruimte bijgekomen waar aan kunst gedaan wordt op een virtuele manier: de cyberspace. Een ruimte kan wijzen op een kamer van 30m² met vier muren die dienst doet als atelier voor een kunstenaar, deze afgebakende atelierruimte kan in figuurlijke zin 'verruild' worden voor een virtueel bewegen. Met een overal tegenwoordige cyberspace lijkt de notie van de klassieke ruimte van 30m² plots heel wat vager te worden. In de letterlijke zin is de cyberspace echter nog niet in staat geweest de fysieke ruimte te vervangen, want hoe onbegrensd de cyberspace dan ook mag zijn, we mogen niet vergeten dat deze nog steeds bestuurd moet worden vanuit een fysieke ruimte. In dit licht belanden we natuurlijk opnieuw bij dat andere uiterste van onze zogenaamde 'nomadenkunstenaar', namelijk de 'sedentaire kunstenaar' aan zijn bureau in zijn atelier. Kunstenaars die met het internetmedium werken beschikken dus in feite over twee totaal verschillende ateliervormen: een fysiek atelier – hun computerruimte – waarmee ze doorheen de virtuele ruimte een tweede, parallelle cyber-atelier vorm geven en bewonen doorheen bits en bytes.

Een kunstenaarsduo dat deze gedachte heel letterlijk vertaalt is **Boy&Erik Stappaerts**. Ik heb ze gecontacteerd voor een interview, maar kreeg jammer genoeg geen reactie. Toch heb ik het gevoel hun atelier reeds voor de helft beleefd te hebben doorheen de virtuele atelierwandeling. Ze hebben

²⁰⁶ MEYER J. (2000), p. 24.

namelijk een cyberspace-instituut, *B&E Institute and Associations*, opgericht dat een virtuele wereld van creatie verbeeldt en bewoont in de vorm van een website. We moeten ons hierbij volgens hen een futuristische ruimte temidden van een bergachtig landschap voorstellen: “The institute is situated in the middle of a ‘Caspar David Friedrich-like’ romantic mountainous landscape. A country path leads the visitor to the institute where he virtually and interactively moves through the building.”²⁰⁷

Het kunstenaarsduo transposeert hun virtuele atelier ook soms naar de fysieke werkelijkheid en stelden deze bijvoorbeeld tentoon in een galerijruimte onder de naam *Cabinet d'Etude* (2004, afb.77). Weliswaar gebeuren deze realiseringen helemaal in het teken van de virtuele lay-out van het project op hun website – alsof ze de reële ruimte in het verlengde willen plaatsen van hun virtuele atelieridee. De titel, *Cabinet d'Etude*, is interessant, daar deze wijst op een studeerkamer en door ons niet snel zal toegepast worden op het hedendaags atelier, maar eerder op het Renaissance *studiolo*-model. Het feit dat ze als cyberkunstenaars bewust kiezen voor dergelijke titel en zelf de vergelijking met de kunstenaar Friedrich (als de romantische schilder bij uitstek) maken, wijst op een spelen met de nostalgische, romantische idealen van de studio doorheen één van de allernieuwste media, het internet. Op hun website kunnen 3D-renders en plannen van hun ideale modelatelier bekeken worden. De unieke schildertoets die Friedrich nog belichaamde, wordt hier vervangen door een interactief computerspel waarin iedere internetgebruiker mee vorm kan geven aan hun kunst.

In volgend onderdeel zal nog een tweede kunstenaarsduo aan bod komen: AL&AL. Ook dit duo creëert een virtuele verbeeldingswereld in het verlengde van hun feitelijke atelier, aangezien deze de onmiskenbare stempel van hun *blue-screen* studio draagt.

1.7. Interviews

Voor de volledigheid van mijn verhaal is het essentieel om de theorie uit de vorige delen naast mijn fysieke ervaring met de atelierhouding van specifieke kunstenaars te plaatsen. Deze stelt mij namelijk pas echt in staat om in te zoomen op de reële praktijk en los te komen van de academische kaders die louter theoretiseren over.

Ik interpreteer het begrip ‘atelier’ in deze scriptie echter zo ruim dat deze bijgevolg ook een zorgvuldige selectie van kunstenaars vereist heeft. Ik heb gekozen voor kunstenaars uit allerlei disciplines: een beeldhouwer, een kunstenaarsduo dat video's en installaties maakt, een knutselend kunstenaar, een videokunstenaar, een conceptueel kunstenaar, een kunstenaarsduo dat de cyberspace

²⁰⁷ STAPPAERTS B&E [internet] (2009), alinea 2. De URL voor de officiële website van Boy&Erik Stappaerts is: <http://www.boy-erik.org/main.html>.

bewoont en een kunstenaar die ik gelukkig nog net op tijd kon spreken voor hij weer op zijn zoveelste reis vertrok. Vanzelfsprekend bewonen deze gevarieerde kunstenaarspraktijken ook ateliers in de meest uiteenlopende gedaantes. Wat hen echter bindt is de manier waarop ze gevoelig over de architecturale en symbolische notie van hun persoonlijke atelier kunnen praten, zonder dat dit bewustzijn over hun atelier zich daarom per se kritisch uit in hun beeldend werk. Ik ben dus bij iedere keuze vertrokken vanuit een puur persoonlijke interesse in hoe ze zich in hun specifieke praktijk verhouden tegenover de ruimte waarin ze creëren, wat ze ervan eisen en wat hen er elke dag opnieuw naar terug doet keren. Met deze vragen sprak ik hen aan en begon een dialoog. Het schriftelijke, en wanneer relevant ook het beeldende, verslag van deze interviews vind u in de bijlagen in de extra bundel. Ik overloop eerst één voor één de praktijken in detail, waarbij ik veel belang hecht aan de eigen verwoording van de kunstenaars, om uiteindelijk de inhoudelijke gelijkenissen tussen de praktijken te vergelijken.

1.7.1. JOHAN TAHON en zijn atelier uit noodzaak, ter bescherming

beeldverslag onder afb.78 (met aparte onderverdelingen foto 1 t/m6)

“In mijn atelier ervaar ik het gevoel van afgezonderd in stilte te zijn, daarom niet in letterlijke stilte, maar toch, aan de rand van de maatschappij, aan de rand van het sociale gebeuren. Het kan nooit middenin het sociale gebeuren plaatsvinden... Dus, aan de rand, afgezonderd van het sociale gebeuren, zich concentreren op iets waar andere mensen geen tijd voor hebben of bang voor zijn, afdalen naar het onderbewustzijn. Naar de wereld van de droom, van de intuïtie, van het spirituele.”²⁰⁸

Johan Tahon is een beeldhouwer met een uitgesproken studiogebonden praktijk. Uit bovenstaand citaat blijkt dat zijn relatie met het atelier zich niet enkel op een praktisch, maar evenzeer op een hoger niveau afspeelt. Tahon beschouwt het werken in zijn atelier en het personaliseren ervan als een rituele bezigheid, een dwingende handeling. Voor zijn geestelijke gezondheid is hij enorm afhankelijk van deze ruimte: het atelier als schuilplaats van zijn verbeelding. Een redenering die heel vergelijkbaar is met de ‘vrijplaats’ motivatie van De Cordiers schrijfcabines.

Tahons atelier bestaat uit drie enorm hoge ruimtes in een voormalige textielfabriek in Oudenaarde. Vanaf 1994 werkte hij slechts in één ruimte hiervan, maar hij produceerde zoveel dat zijn atelieromgeving zich langzaam is gaan uitbreiden en het oogt daarom ook opmerkelijk natuurlijk. Voor mij, als buitenstaander, komen zijn ateliers over als één grote organische warboel, terwijl deze voor de bewoner zelf niet meer dan een duidelijk geordende chaos is. Zonder chaos zou Tahon niet kunnen leven, tegelijkertijd voelt hij het vrijwel meteen als iemand er iets in verplaatst heeft. Hoe klein ook, voor hem functioneert deze als “een verstoring van mijn ruimte”.²⁰⁹

Het isolement dat essentieel is bij zijn produceren, komt voor een kunstenaar als Tahon, die steeds meer erkenning geniet, alsmear vaker in het gedrang. Er heerst een enorme nieuwsgierigheid naar

²⁰⁸ TAHON J. [interview] (2009), zie bijlage p. 4.

²⁰⁹ TAHON J. [interview] (2009), zie bijlage p. 6.

zijn atelier, dat hij open stelt voor al wie er vriendelijk naar vraagt, wat resulteert in een situatie waarin hij er steeds minder tijd alleen in kan doorbrengen, het enige wat hij eigenlijk écht wil doen.²¹⁰ Op mijn vraag hoe hijzelf deze evolutie ervaart, antwoordt hij dat hij er wel van houdt om met andere mensen te spreken over zijn werk, maar dat hij het simpelweg meer zou moeten controleren. In een interview met *De Morgen* stelt hij: "Het is alsof ze iets missen als ze dat atelier niet gezien hebben. Nu, ik geef ze gelijk, ja zeker. Het is misschien niet gepast om veel naar Giacometti te verwijzen, maar neem de ziel van zijn atelier weg en dat werk vermindert gewoon. De helft van dat werk van Giacometti bestaat precies uit dat atelier."²¹¹ Waarop ik besef dat ook mijn aanwezigheid op dat moment en op die plaats zijn werkdrang moet verstoren, waarop hij een interessante gedachtegang neerzet:

*"Ik zit dus met een fundamentele ongeneeslijke ziekte die het atelier altijd als noodzaak zal ervaren. Altijd. Dus als jij nu een deel van mijn tijd hier wegneemt, dan zal die tijd op een andere manier terug ingevuld worden. Ik kan niet zonder. Als ik drie dagen niet afgezonderd in een atelier bezig ben dan word ik ziek. Echt ziek. Dan wordt ik ongelukkig en krijg depressieve neigingen. Soms denk ik dat het lijkt op een monnik zijn. Terwijl ik geen kerk en geen geloof heb, wat ik soms wel als een tekort ervaar."*²¹²

Zijn vraag naar het waarom van dit ziek zijn, heeft alles te maken met de vader van Tahon die heel plotseling gestorven is, terwijl hun relatie nog volledig overhoop lag. Dit bracht een enorm rouwproces voort dat pas echt verwerkt kon worden doorheen de creatie. Hij beschrijft een maniakale periode van produceren waarbij hij een enorme woede van zich af moest werken, tot hij plotseling op een nacht beseftte dat de lichtende figuur die voor hem stond een vaderfiguur symboliseerde (afb.79: foto 3 en 4). Hij werd deze openbaring als volgt gewaar: "Ik voelde mij plots als een kind bij een volwassen figuur. Ik had hier precies onbewust het archetype van een soort vaderfiguur gemaakt. Terwijl ik net toen in het rouwproces van mijn vader zat. Dus ergens ben ik nu nog steeds een soort oervader aan het creëren en is dat niet mijn vader, kan het een vaderfiguur voor iedereen zijn."²¹³ Tahon ziet het als zijn sociale functie om zijn vertrouwensfiguren met hun beschermende kracht aan mensen te tonen. Hij maakt tijdens deze uitleg de analogie met een sjamaan die hem lijkt bij te staan doorheen de keuzes die hij, bewust of onbewust, maakt. De vergelijking is inderdaad heel treffend: ieder kent het krachtige beeld van de medicijnman en zijn stam, als een stok waarmee hij communiceert en die hem leidt. Vanaf dat een vorm lang en smal is, associëren we deze meteen met het menselijk figuur, het is dus geen toeval dat Tahon net dergelijke slanke totemfiguren gaan scheppen is. Ze werken als een krachtig medicijn voor zijn zogenaamde 'ziekte'. Doordat deze personificatie met een object zo universeel psychologisch te duiden valt, wordt me duidelijk dat hij allesbehalve ziek is, maar dat hij integendeel een gezonde, onophoudelijke drang naar creëren bezit.

²¹⁰ Tahon vertelde me tijdens het interview dat er in die week blijkbaar reeds drie cameraploegen waren langsgekomen in zijn atelier.

²¹¹ N.N., 'Het atelier van Johan Tahon. De schoonheid van de kortste weg' (2000), p. 4.

²¹² TAHON J. [interview] (2009), zie bijlage p. 5.

²¹³ TAHON J. [interview] (2009), zie bijlage p. 5.

Dit plichtsgevoel om constant bezig te zijn in het atelier, kan binnen dit kader perfect verklaard worden als een werken om te verwerken. Via het creëren in zijn atelier, komt hij tot een helen: zijn beelden staan voor de vader die hij niet meer heeft. De hechte, gevoelsmatige band die Tahon ervaart met zijn atelier komt dus in zijn absolute kern neer op een zoektocht naar geborgenheid. In het bijzijn van zijn beelden vindt hij troost en wordt hij rustig. “Ruimtes en sculpturen beschermen. Sculpturen worden bijna levende wezens waarbij ik op de schoot kan gaan zitten. (...) Een beeldhouwer moet de ruimte werkelijk bij zich hebben, als een object dat hij kan koesteren. Als er ooit een moment komt dat alle mensen tegenzitten en ik niemand meer kan vertrouwen, dan heb ik tenminste nog mijn beelden die mij omringen in het atelier.”²¹⁴

‘Ruimte’, zegt Sartre, ‘schep je met het stof van het atelier’.²¹⁵ Tahon schept in zijn atelier effectief veel stof, en telkens vanuit eenzelfde energie en ruimtelijkheid, die hier zowel fysiek als mentaal heerst. Als nietig mens zoek je automatisch je positie tegenover de sculpturen die tegelijkertijd even monumentaal als humaan overkomen. Ze stralen een onzichtbaar aura uit en grijpen hiermee naar de ruimte rond zich. Een leger van reuzen zoekt zijn plaats in het witte woud. De essentie van het atelier is het beeld een plaats geven. Martin Heidegger drukt deze ruimtelijkheid eigen aan beeldhouwwerk treffend uit: “Der plastische Körper verkörpert etwas. Verkörpert er den Raum? Ist die Plastik eine Besitzergreifung vom Raum, eine Beherrschung des Raumes? Entspricht die Plastik damit der technisch-wissenschaftlichen Eroberung des Raumes?”²¹⁶

De sculpturen van Tahon bewegen niet enkel in de ruimte, maar ook in de tijd. Elk beeld werd over een specifieke tijdspanne, in een specifieke staat van concentratie gemaakt. Tussen deze beeldhouwwerken is een over een decennium verspreide conversatie aan de gang. Het stof getuigt. “Alles wat blijft, moet worden,” blijft Tahon herhalen, wat de dynamiek voelbaar in dit eeuwig fluïdum uitstekend verwoordt. Of zoals Teeuwisse zijn aanraking met Tahons beelden verwoordt: “Je versmelt met je sculpturen de ruimte en de ervaring, het evenwicht en het zweven, het spoor en het heden.”²¹⁷

Tahon benadrukt meermaals in interviews dat zijn atelier zijn grootste kunstwerk is: “mijn atelier is een en al beeldhouwerstekening.”²¹⁸ Toen ik las dat hij een muur (afb.79) van zijn atelier aan het MuHKA in Antwerpen verkocht had en dit als “een perfecte keuze” beschouwde, verbaasde dit mij in eerste instantie. Het leek mij een vreemde gedachte om een deel van je zo persoonlijke zelf zo letterlijk uit zijn totaabeeld te snijden om deze daarna exact gereconstrueerd te zien in een witte, propere museumruimte. Deze redenering vertrok echter iets te snel vanuit een kritische visie op het museale instituut, waarbij de post-studio visie van Daniel Buren nog al te veel door mijn

²¹⁴ TAHON J. [interview], (2009), zie bijlage p. 6.

²¹⁵ DEPOND'T P. (2008), p. 57.

²¹⁶ HEIDEGGER M. (2007), p. 1.

²¹⁷ TEEUWISSE J. (ed.) (2006), p. 12.

²¹⁸ DEPOND'T P. (ed.) (2008), pp. 44-45.

achterhoofd spookte. Buren vond namelijk dat de productieplaats van een kunstwerk moest samenvallen met zijn tentoonstellingsplaats, om het kunstwerk uit een keten van oneindige herhaling van manipulatie en verlies van betekenis te bevrijden. Ik hield hierbij geen rekening met de dynamische kunstvisie die Tahon voorop stelt. Hij ziet zijn atelier als een levende entiteit: “Ik kom steeds weer tot dezelfde constatering dat de fragmenten uit mijn atelier de taak hebben te bevruchten. De kern is, je hebt een soort lichaam van waaruit de zaadjes vertrekken die ergens uitgroeien tot een levende entiteit, een plant of een bloem.”²¹⁹ Het lichaam is dus zijn atelier, vanwaaruit zijn kunstwerken vertakken, in dit geval die ene muur die uit Tahons atelier wordt gesneden. Nu, deze amputatie kan wel degelijk beschouwd worden als een wonde in zijn handpalm, maar één die vanzelf weer heelt op een natuurlijk wijze. Zoals bomen moeten gesnoeid worden om beter te kunnen bestuiven, moet Tahon zijn atelier van tijd tot tijd uitmesten om zijn kiemen symbolisch de wereld te doen bevruchten.

Tegelijkertijd kan het contrast tussen de rust in zijn stoffig, onherbergzaam atelier en de cleanheid van tentoonstellingsruimtes bijna niet groter kan zijn. Als ik nadenk over de toekomst van zijn ateliers dan komt er intuïtief een schrikbeeld in mij op van een Brancusi of Baconachtige reconstructie in één of andere steriele ruimte, geheel ontworteld en ontdaan van alle authenticiteit. Als er nu al interesse wordt getoond in een letterlijke uitsnede van Tahons atelier, is een totale conservatie of reconstructie waarschijnlijk geen toekomstmuziek voor vele curatoren. Toch besloot Tahon al enkele malen het conflict tussen deze twee uiterste werelden te gaan opzoeken. Zo heeft hij bijvoorbeeld in het IKOB in Eupen (2007, afb.80) en op Art Cologne (2006) een deel van zijn atelier gereconstrueerd, precies vanuit het standpunt dat hij de mensen het totaalbeeld wil tonen. Als ik dan naar het videoverslag van deze kunstbeurs kijk en deze vergelijk met de foto's die ik genomen heb tijdens mijn bezoek, zie ik echter een flauw afkooksel van het krachtig fluïdum waar de beelden zich oorspronkelijk in bevonden.²²⁰ Je kan er natuurlijk wel wat origineel atelierstof op de grond gooien, maar dit lijkt naast de essentie te grijpen. Toch is er een voor de hand liggende verklaring voor deze keuze: Tahon zegt deze confrontatie aan te gaan, omdat hij niet anders kan. Hij kan zijn atelier, zijn bron van rust, eenvoudigweg niet achterlaten. Wat opnieuw aantoont dat het atelier als beschermhuls functioneert voor de kunstenaar. Het plastieken gordijn tussen zijn hokje en de jachtige, commerciële kunsthandel speelt hier dus een symbolische rol als beschermende mantel.

1.7.2. PHILIPPE VANDENBERG en zijn atelier als ultieme rustplaats

*“Ik woon (terug) in mijn atelier, dit is een narrenverhaal in een narrenschip: mijn atelier woont in mijn hoofd en ik woon in mijn atelier samen met al die andere schilders die in mijn hoofd wonen.”*²²¹

²¹⁹ TAHON J. [interview], (2009), zie bijlage p. 12.

²²⁰ Op YouTube kan een film van zijn atelier reconstructie op Art Cologne bekeken worden via deze URL: <http://www.youtube.com/watch?v=TrzYlaBf2JM>

²²¹ BEX F. (ed.) (1999), p. 5.

Philippe Vandenberg werd dinsdagmorgen, 30 juni 2009, in zijn atelier gevonden. Hij koos er zelf voor om uit het leven te stappen. Dit nieuws vernam ik pas op 31 juni, de dag dat ik met hem had afgesproken in zijn atelier. Het was via Johan Tahon, een goede vriend van Vandenberg, dat ik deze afspraak had kunnen regelen en het was ook hij die mij van dit nieuws op de hoogte had gebracht. Het boek dat ik over hem had gelezen en het interview dat ik had voorbereid, stond plots in een heel ander licht. Ook al heb ik dus op een haar na een interview gemist met deze indrukwekkende schilder, toch voel ik sterk aan dat hier een conclusie uit gemaakt kan worden voor mijn scriptie.

Ik kan niet in de toekomst kijken, maar toch had ik sterk het gevoel dat mijn gesprek met hem heel gelijkend ging zijn qua intensiteit als ik in het bijzijn van Johan Tahon ervaren had. Beide spreken met een gelijkaardige noodzaak over het belang van hun kunst voor zichzelf en voor de maatschappij. Beide kunnen zich ook heel eenzaam voelen in deze gedachte en vertonen daarom sneller de neiging zich af te zonderen. Tahon verwerkt de dood van zijn vader doorheen zijn sculpturen die voor hem de beschermende aanwezigheid van een oervader belichamen. Dit therapeutische leefde ook bij Vandenberg, maar hij ging hier nog een stap verder in. Jan Hoet stelt dat zijn kunst nooit helend genoeg kon zijn: “De kunstenaar heeft heel zijn leven conflicten gehad, en die heeft hij telkens in zijn werk gestalte gegeven. Toch was zijn kunst veel méér dan therapie. Zijn doel was, via het schilderen, de moeilijkheden van de wereld op te lossen.”²²² Wat een aspiratie was, gedoemd om te mislukken natuurlijk. Naar mijn gevoel voelde Vandenberg dit in wezen ook zo aan: “Schilderen is reeds een oefening in sterven.”²²³

Als je dan, met deze gedachte in je achterhoofd, bekijkt hoe Vandenberg zeer geïsoleerd werkte, is het niet verwonderlijk dat er een fundamenteel onevenwicht moet ontstaan zijn. Hij besloot zich af te zonderen van de kunstwereld en zijn strategieën om in het atelier op geheel singuliere en oprechte wijze tot de ware aard van de kunst te komen. In deze zin kan een atelier ook extreem onderdrukkend werken natuurlijk.

Bij deze gedachte moest ik terugdenken aan mijn ontmoeting met Johan Tahon waar we een gesprek hadden over het feit dat hij zijn atelier steeds meer open stelt voor geïnteresseerden en ik me openlijk afvroeg of dit de concentratie, noodzakelijk voor het creëren, soms niet in de weg stond, waarop hij mij kordaat antwoorde: “Wat vind je dan dat ik moet doen? Deuren toe?” Waarop ik hem had aangeraden nooit de deuren te sluiten, maar wel selectief te zijn.

Pas nu besef ik ten volle het gevaar van wat er kan gebeuren met kunstenaars die zich afsluiten van invloeden buitenaf. Waarop ik diezelfde avond nog, in een lichte staat van verwarring weliswaar, de noodzaak voelde om een e-mail te sturen naar Tahon: “Die interactie met mensen zeker nooit ofte nimmer verliezen Johan, die wekelijkse openbuik-operaties met de camera daarentegen, bannen uit je atelier!”

²²² STEENHAUT D. (2009), p. 26.

²²³ BEX F. (ed.) (1999), p. 208.

Voor studiogebonden kunstenaars is dit evenwicht tussen communicatie en afzondering mijns inziens enorm cruciaal. Dat het bereiken van een dergelijke stabiliteit echter veel energie van de kunstenaar kan vergen, onderken ik hierbij evenzeer. Af en toe blijkt de precare levenslijn niet stevig genoeg meer en als er dan geen voldoende houvast is, knapt er iets.

Wat Jan Hoet over de dood van Vandenberg schreef, spreekt in dit verband voor zich: “Hij hield er een verstikkende manier van schilderen op na. Zijn atelier was volgestouwd met zijn eigen schilderijen en tekeningen en soms vroeg ik hem: waarom maak je het niet leeg?”²²⁴ (afb.81) Ik was doorheen mijn onderzoek al vaker het idee ‘atelier als spiegel’ tegengekomen (zoals bij Gregor Schneider wiens manisch verbouwen van zijn werk –en woonruimte ook pathologisch bekeken kan worden), maar het lijkt erop dat het atelier voor Vandenberg op den duur misschien wel net iets té zelfreferentieel werd. Er ontstond een fundamentele kloof tussen de wereld van zijn atelier en de buitenwereld, waartussen alle communicatie verstomde.²²⁵ Zijn laatste communicatie moet in het overvolle narrenschip van zijn eigen hoofd plaatsgevonden hebben. Hij kwam niet per toeval aan zijn einde in zijn atelier als een gekruisigde, als een lijdensvanger die alle ellende op aarde op zijn schouders droeg. (afb.82).

Vorig jaar nog ging Vandenberg bezielde en gedreven de dialoog aan met de kunstwerken uit het museum die hem van jongs af aan als schilder vormden: het Gentse Museum voor Schone Kunsten. Hier kwam hij voor de eerste maal in contact met kunst en sindsdien heeft het schilderij, de *Kruisdraging*, van Bosch hem nooit meer los gelaten.²²⁶ Tijdens mijn bezoek aan deze tentoonstelling, zag ik twee films die over zijn ateliers handelden. Waaruit duidelijk werd dat deze ruimtes een cruciale rol gespeeld hebben voor hem. Ook als je zijn biografie erop naleest, blijkt eens te meer dat doorheen de moeilijkste periodes in zijn leven, zoals een scheiding, een totale verwerping van zijn werk in 1989, een overlijden,... het atelier zijn onderkomen werd. Het atelier als ultieme schuilplaats, waar zijn verdriet en uiteindelijk ook de dood in alle eenzaamheid definitief vorm kreeg.

1.7.3. GUY ROMBOUTS en zijn atelierwoning, gegroeid uit het prullen

Beeldverslag onder afb.83 (met aparte onderverdelingen foto 1 t/m 26, de foto's volgen de chronologische volgorde van mijn wandeling doorheen het huis)

'Heel mijn huis is atelier'
'Je moet niet op het stof letten'
*'Ik hou ervan als de leegte mij omringd'*²²⁷

Mijn bezoek aan de atelierwoning van Guy Rombouts verliep precies zoals ik het verwacht had. De pragmatische kijk van Rombouts op zijn studiogebonden praktijk is zodanig groot dat deze vanuit

²²⁴ STEENHAUT D. (2009), p. 26.

²²⁵ Hiermee doel ik op een communicatie die op het diepste niveau van creatie verstomde. Hij wist té goed wat hij wou maken, afstand was niet meer mogelijk. Langs de andere kant was hij sociaal niet per se geheel afgezonderd, hij had mij immers de week ervoor nog gezegd dat ik zeer welkom was

²²⁶ VANDENBERG P. [internet, interview door Bernard Dewulf] (2008), alinea 1

²²⁷ ROMBOUTS G. [interview door Liene Aerts] (2009).

zijn pure vanzelfsprekendheid geen uitleg meer behoeft. Het leek mij dan ook veel interessanter om geen gebruikelijk 'vraag-antwoord' interview af te nemen, maar naar een rondleiding te vragen. Aangezien zijn uitleg zich op een dergelijk gespecificeerd, praktisch niveau bevond en deze nu eenmaal niet boeiend is voor diegene die er niet bij was, heb ik ook besloten mijn bezoek niet volledig te transcriberen, maar er voor de lezers de essentie uit te puren die ik hieronder neergeschreven heb. Er wordt daarentegen wel een uitgebreid fotoverslag toegevoegd aan mijn bijlagen. Zijn huis spreekt voor zich.

Tijdens deze drie uur durende rondleiding werd elke vondst – elk boek – elk grootste prul van een bezielde en uitgebreide uitleg verschaft. Zijn huis is doorheen de dertig jaar die hij er al woont, uitgroeid tot één groot atelier, waarin elk hebbeding zijn historie blijkt te hebben. Zijn voortdurende en intuïtieve drang naar verzamelen, prullen, personaliseren en knutselen heeft de hele woning overgenomen. Ik spreek van intuïtief daar ik heel sterk heb aangevoeld dat deze bij Rombouts vanuit geen enkel discours, opzet of concept is opgestart. Het is er gewoon. Vandaar dat Rombouts zijn uitleg zich beperkt over het functionele tot stand komen van een werk, niet over de betekenis die daarbij geproduceerd wordt. Op mijn vraag of hij enig idee heeft waar deze drang naar verzamelen vandaan komt, antwoordt hij dit: "Mijn moeder was ook een verzamelaarster. Als klein jongetje verzamelde ik reeds luciferdoosjes en steentjes. Ik wou nooit plastieken speelgoed." En effectief, ik ben verschillende malen oude bouwdozen, genre houten voorloper lego, tijdens onze wandeling tegengekomen.

Ik geef een korte opsomming van wat ik nog zoal aan verzamelingen in zijn huis gezien heb: glazen stolpen, boeken, kristal, kokosnoten, figuurtjes in porselein, papier, landkaarten, mechanische onderdelen, boomtakken, keien, bankschroeven, muziekinstrumenten, knikkers, kogellagers, brilglazen, roestige scharen,... De kunstenaar sprokkelde deze bij elkaar door veel rond te slenteren of te fietsen met de ogen wijddopen en fanatiek rommelmarkten en brocante beurzen te bezoeken. Zijn vondsten worden zorgvuldig opgeslagen in vitrinekasten – boekenkasten – drukletterkasten,... (afb.83, foto 11 en 24) Deze prullaria zijn van een schijnbaar waardeloze waarde, maar voor Rombouts duidelijk van een diepersoonlijke (misschien zelfs troostende²²⁸) en onschatbare waarde. Ze omringen en inspireren hem. Ook het hemzelf de tijd geven om rond te zwerven beschouwt hij als een belangrijk atelieridee. Ondanks de overduidelijke wisselwerking tussen Rombouts's werk en woning en de bezoekers die hij er af en toe speciaal voor over de vloer krijgt, is er slechts zelden en fragmentarisch over de invloed van zijn atelier op zijn werk geschreven, aldus Rombouts zelf.

²²⁸ Hiermee doel ik op Feuds psycho-analytische theorie die stelt dat het verzamelen troost biedt, daar deze de plaats inneemt van een fundamenteel verlies die men bij de geboorte ervaart. Verzamelen wordt vaak geassocieerd met het kind, want het talig (en dus volwassen) worden van de mens vervangt dit verlies. In dit opzicht is het heel frappant dat precies de taal centraal staat in Rombouts' praktijk. Alsof hij via zijn verzameling en het AZART alfabet nog steeds iets fundamenteels probeert te verwerken.

Op een gegeven moment stel ik hem de vraag hoe hij de ideale toekomst van zijn geliefde verzamelingen ziet en stelt hij dat hij deze simpelweg in de handen van een ander, even bezielde, verzamelaar zou willen zien. De bezorgdheid naar het behoud van zijn verzameling uit hij in het feit dat hij momenteel aan een zekere organisatie van zijn inboedel begonnen is. Op deze manier tracht hij de kostbare zaken van de minder belangrijke te scheiden, zodat “mensen die daar geen verstand van hebben” niet zomaar van alles zouden weg gooien. Daar hij ook de verzameling van zijn moeder overgenomen heeft, kocht hij ondertussen al een derde atelier bij dat aan zijn perceel grenst, dit uiteraard om nóg meer in te kunnen opslagen.

Uit deze veelheid aan elementen en verzamelingen plukt hij exact wat hij nodig heeft en knutselt met het grootste gemak, maar met de grootste precisie een object in elkaar. Hij blaast erin, wrijft erover met zijn handen, en hup, het is klaar. Deze bouwsels, sculpturen en ingrepen vullen de gehele woning: van kelder tot zolder, van voordeur tot achtertuin, van bad tot mat en van toilet tot bed. Zoals mijn foto's aantonen staan ze meestal daar opgesteld waar ze nu eenmaal plots en spontaan moesten ontstaan. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de twee trappenhallen volledig behangen met mobielen – een rij mandarijnschillen die te drogen hangen aan een ladder – een omgekeerde kapstok als deurklink van het toilet – de badkamer met zijn drie lavabokraantjes die netjes boven elkaar hangen – de verwilderde tuin met zijn subtile sculpturen van takken – toilettrollen die aangevallen zijn geweest door de kat – de bibliotheek die eigenlijk een slaapkamer is – een stenen verzameling die de drukletter-kast van zijn vader vult en de zolder die nu tevens de verzameling van zijn moeder bevat.

Ik mag mijn bewondering uiten over deze knutselwerkjes, maar ik mag ze in geen geval ‘kunstwerkjes’ noemen. Ook al oogt zijn huis in mijn ogen één groot kunstwerk, voor Rombouts is dit duidelijk niet zo: “Niets van wat hier staat of hangt, beschouw ik als af.” Ook al lijkt er in zijn woning een totale ontploffing van creatie te zijn uitgebarsten, tot een voltooide creatie die hij zou willen tentoonstellen, lijkt hij dus niet te komen in zijn atelier. In deze zin speelt de woning de rol van constante inspiratiebron, van een laboratorium waarin experimenten plaatsvinden, maar geen finale resultaten bereikt kunnen worden. Zijn huis is als een eeuwig groeiend organisme waarbinnen elk component in principe levensvatbaar is om tot iets nieuws uit te groeien. Op zich is dit niet zo vreemd, zoals voor zovele mensen is de woning een vanzelfsprekend gegeven en dit hoeft voor de kunstenaar niet anders te zijn, omdat er toevallig ‘kunst’ in ontstaat. Een zekere afstand tot de woning is vaak net essentieel om tot een nieuwe, productieve staat te komen.

Ik denk dat de leegte die hij in tentoonstellingsruimtes terugvindt misschien wel een cruciaal aspect voor deze productieve conditie kan zijn. Ondanks zijn frappante, terloops gemaakte uitspraak dat hij in feite wel van lege ruimtes houdt, lijkt hij er in zijn woning alvast nooit in geslaagd te zijn zelfs maar één ruimte ‘neutraal’ te laten en deze niet oneindig te personaliseren. Misschien is hij buitenshuis wel net op zoek naar deze leegte – naar een nieuwe ruimtelijkheid voor zijn sculpturen.

De sculpturen die Rombouts daadwerkelijk afmaakt en vaak ter plaatse in de tentoonstellingsruimte ontstaan, worden totaal anders beleefd als de knutselwerkjes in zijn atelier. Deze bestaan voornamelijk uit gerecupereerde materialen als glas, hout, papier en metaal,... wat in wezen heel oprechte en dankbare materialen zijn. Er schemert in deze materiaalkeuze een zekere nostalgie door naar het ambachtelijke, zelfstandige en niet-machinale werken. Op mijn vraag of hij zichzelf als een ambachtsman beschouwt, lijkt hij naast een grapje over zijn naam *nostalguy*, geen direct antwoord te hebben. Hij vertelt wel regelmatig naar een gespecialiseerd ambachtsman toe te gaan voor het ineenzetten van zijn sculpturen. Ook al zien zijn bouwsels er misschien heel fragiel en toevallig ontstaan uit, ze zijn met de grootste duurzaamheid in gedachten gemaakt.

Vragen als “wordt je het atelier gewaar als een noodzakelijk gegeven?” en “beschouw je deze woning als een ‘totaalkunstwerk’ of is deze simpelweg spontaan ontstaan vanuit een drang naar knutselen en verzamelen?” werden onthaald met een lange stilte en een kort antwoord. Uit de pragmatische aard van Rombouts’ uitleg, die niet per se voortkomt uit een onvermogen tot theoretiseren, maar eerder vanuit een weigering dit te doen, kan ik afleiden dat hij zijn eigen woning geenszins binnen een ‘lyrisch’ of ‘romantisch’ discours plaatst, zoals Delacroix dit wel duidelijk deed bijvoorbeeld. Voor hem is deze woning een puur praktisch gegeven – een opslag- en leefruimte. Onze ogen zijn echter zodanig getraind op het kraken van beelden dat associaties als ‘studiogebonden’, ‘afgezonderd’ ‘inspiratiebron’ of ‘verbeeldingswereld’ automatisch in ons opkomen. Nog voor Rombouts maar iets kon ontkennen, werd zijn huis door mij reeds onbewust gecategoriseerd als een onvervalste ‘kunstenaarswoning’. Zelfs toen ik mij bewust werd van zijn neutrale en praktijkgerichte visie, betrapte ik mezelf nog steeds op het soort gewaarwording dat Baudelaire beschreef toen hij het atelier van Delacroix ging bezoeken (cf. Deel 1: 4.1.). De rondleiding door zijn woonhuis was voor mij een ontdekkingstocht waarbij ik alles met een gezonde dosis nieuwsgierigheid in mij opnam. Aan ieder detail leek een ‘waar’ en ‘waarom’ vraag vast te hangen, alsof er in zijn atelierwoning iets onuitgesproken huisde waar ik maar al te graag het geheim van wilde weten. Meer als “heel mijn huis is atelier”, heb ik echter niet kunnen ontrafelen.

1.7.4. RONNY HEIREMANS & KATLEEN VERMEIR en het delen van hun studio, ieder in zijn eigen bubbel van concentratie

“Ik ga in de stad koffie drinken, wat rondwandelen, wat niks, me vervelen, wachten. Ik denk dat net dit mijn atelier is, omdat ik doorheen het wachten ineens alles kan weten wat ik moet weten.” Ronny Heiremans

“Voor mij telt vooral de concentratie, ergens in een bubbel, maar dat hoeft niet per se in mijn atelier te zijn.”²²⁹ Katleen Vermeir

Deze citaten tonen reeds goed aan dat bij beide kunstenaars het atelier niet per se belichaamd wordt door een vaste, tastbare plaats. Heiremans stelt dat ze, ondanks hun nauw op elkander betrokken leven als kunstenaarsduo en als koppel, een heel andere manier van werken hebben: “Een atelier is

²²⁹ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 15.

een soort concentratie en dat kan eender waar zijn, ik neem dat mee. In dat opzicht verschil ik van Katleen, want ik beleef dat anders. Katleen heeft de behoefte aan haar tafel te zitten lezen werken. Terwijl ik het tegendeel ervaar.”²³⁰ Voor Vermeir draait het uiteindelijk eveneens rond die ene ‘bubbel van concentratie’ die ze nu eenmaal het sterkste aanvoelt in haar afgesloten atelier. Wat niet uitsluit natuurlijk dat die bubbel in feite overal wel bereikt kan worden.

Het is interessant om stil te staan bij de specifieke atelierdynamiek van een kunstenaarsduo: ze zoeken beide een staat van afzondering op, die ze samen én toch apart met hun levenspartner in dezelfde woning moeten bereiken om te kunnen produceren:

*“Op locatie zijn we bezig met onderzoek, mensen ontmoeten, sociaal zijn. Daar wordt geen af product gerealiseerd. Terwijl als we thuis zijn, dan is het omgekeerd. Dan sluiten we ons op en komen we niet buiten. We hebben een verschillend ritme, we werken echt anders, waardoor uiteindelijk vele uren per dag doorgebracht worden in het atelier. Tot zover blijkt dit goed te lukken. We vullen elkaar aan, we versterken elkaar.”*²³¹

Ronny Heiremans en Katleen Vermeir begonnen elk met een aparte praktijk, maar zijn sinds 2006 vooral bezig aan hun gezamenlijk project: A.I.R.. Deze afkorting voor *Artist-in-Residence* is een lopend project bestaande uit een reeks *in situ* samenwerkingen die ze zelf kaderen binnen het zogenaamde post-studio tijdperk: “A.I.R refers to the appropriation of empty industrial spaces by artists in sixties New York. Since 1970 this living format has been giving a new shape and real estate value to post industrial areas in cities all over the world. Today the term itself has become the equivalent of a nomadic and temporary working environment for emerging artists.”²³² Door middel van deze tijdelijke en nomadische manier van werken, trachten ze een commentaar te plegen op de specifieke manier waarop we tegenwoordig met architectuur omgaan. Mijn bezorgdheid naar het vaak niet werkelijke ervaren van architectuur doorheen ons constante, vluchtige contact met non-places, begrepen ze dan ook volledig.

Deze gevoeligheid is dan ook één van de redenen waarom de *in situ* praktijk van Heiremans en Vermeir zich naar naar de werkelijkheid van de buitenwereld toe richt, maar tegelijkertijd vanuit een sterk studiogebonden denken ontstaat. De uitvoering van hun sitespecifieke opdrachten verraden de behoefte zich terug te willen plooiën op de eigen woonomgeving. Ze verwoorden A.I.R dan ook als “a series of mediated extensions of their habitat.”²³³ Het ideologisch fundament van hun huis is het vertrekpunt, waar telkens zowel reëel als in gedachten naar teruggekoppeld wordt. Een voorbeeld van dergelijke ruimtelijke uitbreiding is *AIR Extension #9: Cabinet Reclus* waarin ze het private idee van wonen/werken doortrekken naar een museale context (2007, afb.84). Ze installeerden een afgesloten cabine in de tentoonstellingsruimte, zodat ze in alle ‘rust’ aan onderzoek konden doen onder de toepasselijke naam *work station*. Een vergelijkbare verweesde private ruimte binnen een grote tentoonstellingsruimte vinden we ook terug in *A.I.R extension#10 (pavilion)* (2006). In het Atatürk Cultureel Center in Istanbul bouwden ze een paviljoen met een video installatie die opnieuw

²³⁰ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 14.

²³¹ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 15.

²³² HEIREMANS R. & K. VERMEIR [internet] (2009), alinea 1.

²³³ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [internet] (2009), alinea 2.

moest functioneren als “annex van de kunstenaarswoning”. In de video die erin afgespeeld werd, verwerkten ze subtiel gemedieerde beelden van de eigen woon –en werkruimte, maar op een zodanig subtiel verknipt en verplakte manier dat dit alleen voor de kunstenaars zelf van belang kon zijn (afb.85).

Heiremans en Vermeir hebben hun woon- en werkhuis in Brussel volledig zelf verbouwd van een open fabrieksstructuur tot een loftachtig principe. Het huis voldoet volledig aan hun persoonlijke kunstenaarsnaden met ieders een eigen atelier. Wat me vooral opvalt aan deze woning is de aanwezigheid van het hout, de openheid en de soberheid ervan. Ze stellen dat ze ruimtes absoluut niet beschouwen als waarde vrij, maar tegelijkertijd richten ze hun eigen woonruimte toch zo neutraal mogelijk in. Pas wanneer ze me vertellen dat ze in het hele huis subtiel hout verwerkt hebben uit vorige installaties, krijg ik enig gevoel van personalisering. Onder de vloer en in de raamkozijnen zit materiaal verwerkt dat voor hen een heel persoonlijke waarde heeft, maar naar de bezoeker toe totaal niet voelbaar wordt gemaakt. Dit past perfect in hun idee van de inwisselbare woning, of zoals Heiremans het zelf treffend uitdrukt: “Mijn atelier moet door de volgende bewoner meteen dienst kunnen doen als biljartkamer. In die zin hebben wij deze ruimte bewust niet als een kunstenaarswoning willen vormgeven, maar eerder als een middenklasse woning.”²³⁴ Dit is een interessante visie die haaks staat op de ateliers die tot nu toe besproken werden: zowel Tahon als Rombouts eigenen zich de ruimte geheel toe door hun spontane personaliseringsdrang. Dit bewuste spel met de neutraliteit van een ruimte wordt in het volgende *artist statement* duidelijk gemaakt:

*“A.I.R examines architecture as a significant **ideological** gesture. It allows Vermeir & Heiremans to deconstruct their own renovated postindustrial space as a system of representation. This specific living space is investigated as an all but neutral place. It seems to be conditioned by all kinds of projected longings and desires. Vermeir and Heiremans interpret their home as a **construction** in every meaning of the word.”*²³⁵

Dit is heel vergelijkbaar met de filosofie van Henri Lefebvre. Zijn visie over ‘la production de l’espace’ is precies dat een ruimte geen neutrale container of leegte is waarbinnen zich onafhankelijk sociale interacties voordoen, maar eerder een ideologisch product dat op zichzelf gehanteerd kan worden. Hij ziet architectuur als een instrument dat je zelf kan kneden en de sociale implicaties die het teweeg brengt dus ook deels zelf kan sturen.²³⁶

Heiremans stelt zelfs het gehele dagdagelijks kader waar wij in leven (zoals bijvoorbeeld het domestieke kader) helemaal niet waarde vrij, maar enorm ideologisch gekleurd is. Ze beseffen maar al te goed ook zij daar deel van uitmaken en stellen zich daarom de vraag welke plaats de kunstenaar hierbinnen betreft. Ze beschouwen hun reeks *Extensions* binnen het A.I.R project dan ook als een herhaling die steeds vanuit dezelfde vraag (maar vanuit een verschillend perspectief), vertrekt en deze naar de praktijk toe vertaalt door het publiek hun huiselijke kader (of althans het type ‘huis’) aan te reiken.

²³⁴ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 19.

²³⁵ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [internet] (2009), alinea 2.

²³⁶ LEFEBVRE H. (1974), pp. 312-313.

Het manuele bouwen en verbouwen en de drang om in te grijpen op het fundament van de ruimte tijdens sitespecifieke opdrachten, vertrekt dus vanuit een zoeken naar het deconstrueren van de zogenaamde ruimtelijke neutraliteit. Hun architecturale constructies brengen subtiel aan de oppervlakte hoe mensen met hun vanzelfsprekende verlangen (of vooroordeel) ruimtes betreden. Een voorbeeld van een werk waarbij de bezoeker geconfronteerd wordt met een fundamenteel architecturaal tekort, en dus de logische functionaliteit van een ruimte, is *Studio(Model)* van Heiremans (2001, afb.86). In dit werk werd de vloer een halve meter naar boven genivelleerd, maar zonder deze dicht te maken zodat het geraamte van de vloer open bleef. Heiremans heeft een fascinatie voor de manier waarop mensen zich bewegen in een structuur, zoals in dit werk waar hij speelt met de gedachte hoe iemand zich gaat positioneren tegenover een ruimte waar niet normaal doorheen gewandeld kan worden. Voorzichtig zochten mensen al klunzelig, kruipend, huppelend hun weg over de open rastervloer tijdens de opening van het werk, aldus Heiremans.

Een vergelijkbaar voorbeeld is een werk ontstaan vanuit hun eerste samenwerking in het toenmalige appartement van Heiremans, namelijk *When did you last move your furniture around?* (2001, afb.87), waarbij opnieuw de vloer verhoogd werd met uitgespaarde gaatjes in het hout daar waar ooit een stoel of tafel gestaan had. Op deze manier leest de vloer als een historiek van hun eerste jaar samen zijn, of kan er omwille van de herkenbaarheid een persoonlijk verhaal in gelezen worden door de bezoekers.

Heiremans beseft dat door dergelijke sitespecifieke constructies opnieuw een verlangen op de betreffende architectuur gekleefd wordt. Hij plaatste dan ook meermaals het woord 'model' achter de titel van zijn werk, zoals in *Studio(Model)*, *(Model)Landscape*, *Display(Model)*,... Hij is van mening dat een ruimte wordt geconstrueerd, gemodelleerd naar een zekere orde, een ideaal voorkomen dat niet alleen in zijn hoofd, maar in ieders hoofd speelt. Volgens Heiremans is ons gehele leven georganiseerd naar modellen: "Een model kan een maquette zijn, een manier van denken, een plan, een analyse. Dingen functioneren als een model waarbinnen wij ons gemakkelijk voelen. Ik heb het gevoel dat heel weinig mensen een vorm van chaos, al is het nog maar een vorm van chaos, toelaten of aankunnen in hun leven."²³⁷ Dit is een interessante bedenking die het zogenaamde 'thuisgevoel' waar ik in mijn vorige hoofdstukken over sprak, in een heel nieuw daglicht van een kunstmatige en geconstrueerde vorm plaatst, maar meer daarover volgt nog in het laatste deel.

Vermeir en Heiremans werken niet enkel binnen hun gezamenlijke praktijk samen, maar zoeken in veel situaties nog een groter samenwerkingsverband op, omwille van volgende reden: "Door het samenwerken met mensen genereer je ergens een grote vrijheid, omdat je werkt vanuit een problematiek en niet vanuit een vormtotaal. Onze taal ontstaat in dialoog met anderen waardoor die

²³⁷ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 16.

ook heel specifiek wordt voor dat moment en voor die vraag. En dat is dan voor mij *site-specifiek*.”²³⁸ Daarnaast zijn zo ook sterk bezig met het institutionele kader waarin ze zich bevinden als kunstenaars. Het is niet zo dat ze hierop een expliciete kritiek gaan leveren, maar gaan binnen het kader zelf bepaalde mechanismen naar voren schuiven en het is aan de toeschouwer wat hij hiermee beslist aan te vangen: “Ik denk dat de aard van het ding, doordat het een ambiguïteit heeft, het net kritisch maakt. Omdat ambiguïteit een vorm van kritiek is die minder te counteren valt. Het is heel moeilijk te vatten en er is ook moeilijk verweer tegen. Net hetzelfde met humor bijvoorbeeld.”²³⁹

1.7.5. VAAST COLSON en zijn studiomoment

*“Ik denk dat het idee van de studio neerkomt op de alertheid om prikkels op te vangen plus het concentratiemoment die nodig is om juiste beslissingen te maken bij het handelen plus de concentratie die zich binnen de handeling zelf bevindt. In een traditioneel atelier bevinden deze drie voorwaarden zich allen in eenzelfde kamer. Maar in mijn praktijk kan dit evengoed tijdens het wandelen voorgevallen zijn.”*²⁴⁰

Het werk van Vaast Colson vertrekt telkens, net zoals dat van Heiremans en Vermeir, vanuit de zeer specifieke condities verbonden aan de ruimte. Universalisme is zijn praktijk onbekend. Hij vertrekt vanuit de specificiteit van een gesprek, een proces, het publiek, een wandeling, een geschenk, een aan- of afwezigheid, de dynamiek van de ruimte, zijn beperkingen en mogelijkheden.

Ik ben in dit verband vooral geïnteresseerd in een specifiek aantal werken van Colson waarbij hij zijn slaapzak inpakt en letterlijk gaat kamperen in de ruimte waar hij op dat moment iets aan het opbouwen is. Hij zet graag de ruimte naar zijn hand, als een ambachtsman bouwt – verbouwt – breekt hij deze op en af. Colson controleert dus graag de zaken en werkt hier hard voor. Op mijn vraag waar deze wederkerende drang vandaan komt om daarbij ook echt te gaan eten, wonen en slapen in die openbare ruimte antwoordt hij: “Ik denk dat het, en dit sluit aan bij mijn idee van een studiopraktijk, een soort van omstandigheid is die zo uitgebalanceerd en naar je hand gezet is. Je bereikt een andere concentratie in dit soort tijdelijke situaties, een ander en pragmatisch level. Dit is een verlangen en naar mijn mening zeker geen vlucht van het atelier.”²⁴¹ Net zoals Vermeir en Heiremans neemt Colson hier spontaan de notie van ‘concentratie’ in de mond. In de praktijk van Colson kan dit ruimtelijk gezien overal bereikt worden, maar niet zomaar op ieder moment. Aan dit aspect van tijd zijn een aantal voorwaarden verbonden (zoals een periode van verveling, een zoeken naar herhaling, gedachten laten stromen, een onderweg zijn,...) alvorens een geïsoleerde plaats in het hoofd bereikt kan worden. In dit opzicht is het niet onlogisch dat Colson beslist ter plekke te overnachten: hij wil/kan namelijk geen afstand nemen van dat mentaal hoger niveau, dat ‘studiomoment’, waarnaar hij streeft. Colson benadrukt ook zelf dat deze staat van concentratie een zeker isolatie behoeft:

²³⁸ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p 17. Hij voegde hier al lachend aan toe dat dit de eerste keer was dat hij dit woord gebruikt had doorheen zijn hele praktijk, wat op zich al veel zegt over het belang dat hij hecht aan deze categorisering natuurlijk.

²³⁹ HEIREMANS R. & K. VERMEIR [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 18.

²⁴⁰ COLSON V. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage pp. 24-25.

²⁴¹ COLSON V. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 20.

“Bijvoorbeeld deze ruimte waar wij nu zitten, speelt voor mij de rol van ‘werkkamer’ en is geen ‘atelier’. Hier slaag ik er niet in een cultuur te ontwikkelen waarin mensen mij gerust laten, iedereen wandelt gewoon binnen. Dat heeft natuurlijk ook te maken met het feit dat hier een computer en printer staat. Volgens mij grijp ik dan die kansen binnen die tentoonstellingen voor 100% om mijn relatie ten opzichte van de ander net iets anders te kunnen organiseren dan het dagelijkse leven.”²⁴²

Precies omdat het atelier van Colson een duidelijk mentaal referentiepunt behelst, kan deze overal ingezet worden. Ik haal enkele voorbeelden aan waar Colson erin geslaagd is zijn atelier te transponeren naar andere plaatsen zoals de galerij, het museum, de kunstbeurs, de straat of een bestelwagen. Zo sloeg hij in 2003 voor zes dagen zijn kamp op in Art Brussels voor de performance *Onstageoffstage Dedicating Songs dilemma*. Zijn aanwezigheid was het kunstwerk. Voor *Dialekt01* bouwde hij in samenwerking met Lieven Segers een blauwe bestelwagen om tot atelier waarin het publiek instructies ontving en zelf het kunstwerk manueel in elkaar moest steken (2004). Nog in 2004 maakte hij voor een tentoonstelling in het S.M.A.K. een groot hok waarin hij omringd werd door allemaal attributen uit zijn vorige installaties, als ironische reactie op de titel *A Retrospective* (afb.88). Hij was getooid in een klederdracht zoals die van de schilder Giotto en prepareerde gedurende 22 uur de muren van het museum voor een fresco. Colson overnachtte ter plaatse bij zijn werk, net zoals Michelangelo dat deed bij het schilderen van de Sixtijnse kapel.

Vanuit deze verschillende perspectieven, creëert Colson effectief telkens opnieuw een persoonlijk atelier, door een ‘privé’-ruimte binnen een tentoonstellingsruimte te maken, of gewoon door onderweg te zijn: “Ik denk dat ik tot nu toe het dichtst het atelierwezen benader in het ‘onderweg zijn’. Door bijvoorbeeld alleen op de trein te zitten, of in de douche. Wanneer je iets aan het doen bent en alsnog de tijd voor uzelf hebt. Dit is volgens mij de kern van mijn praktijk. Deze danst voortdurend rond durven voor uzelf te kiezen ten koste van de ander.”²⁴³ Colson is naar eigen zeggen te fel gefocust op de ander, terwijl je in een atelier juist gefocust moet zijn op jezelf natuurlijk, dit idee blijkt dan ook meteen de kern van zijn problematiek met ‘de studio’ te omcirkelen. Na vier jaar een klassieke schilderopleiding gevolgd te hebben, wou hij loskomen van dit medium en het dwingende studiokarakter ervan door een postgraduaat *Visual Arts* op het Post St. Joost in Breda te gaan volgen. Hier heeft hij voor het eerst het ‘onderweg zijn’ een plaats kunnen geven, waarna hij met zijn ‘acties’ is begonnen. Over deze evolutie zegt hij zelf: “Al in het laatste jaar dat ik aan de schilderacademie studeerde, vond ik het door inhoudelijke problemen moeilijk om tot schilderijen te komen. Ik ben toen naar directe manieren gaan zoeken om de vraag wat een schilder doet uit het atelier te halen en op straat te brengen.”²⁴⁴ Precies omwille van deze houding is Colson duidelijk een sitespecifieke kunstenaar, waarbij zijn werken enorm naar de buitenwereld toe gericht zijn. Het is interessant om deze houding te vergelijken met die van Nauman en Schneider die vanuit exact dezelfde vraagstelling over de schilderkunst vertrekt, maar hier een antwoord op tracht te

²⁴² COLSON V. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 21.

²⁴³ COLSON V. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 21.

²⁴⁴ STEVERLYNCK S., ‘Kunst als proces. Vaast Colson’, in: *Gonzo*, nr. 82, 2007, p. 31

zoeken vanuit de studio zelf (cf. Deel 4: 1.1.2 & 1.2.3.) Nog een vergelijking kan opgaan in de manier waarop Colson doorheen zijn acties een hedendaagse reactie op de traditionele schilderrol en het romantische kunstenaarschap poneert, deze vindt namelijk met net zoveel ironie plaats als Bruce Nauman, Alan Kaprow en Richard Serra in de jaren '70 tentoon spreidden. De vraag 'waarom schilderen wij nog?' werd door de postmodernisten echter nog met een serieuzere inzet bevochten. Zo hanteerde Nauman bij zijn demythologiserende atelieracties de slogan *just sitting in the studio*. Terwijl Colson zich ondertussen getraind heeft in de tactiek van de zelfrelativerende, humoristische, tijdelijke of collaboratieve ingreep, in de plaats van de aanvallende: "Colson is geen rebel die wild om zich heen schopt. Hij hanteert een milde vorm van ironie, waarmee hij ook zijn eigen rol als kunstenaar ter discussie stelt en relativeert. Colson voert zichzelf vaak op als een wereldvreemd personage of een antiheld in een groteske setting."²⁴⁵ De ironische *Just hanging around* leuze die hij achterlaat op de muur van het MuHKA hokje op de Gentse kunstbeurs Lineart (2006), is uiteraard een knipoog naar Nauman die de barricades onderweg voor hem gesloopt heeft.

Zijn acties worden vaak beschreven als ludiek, als een Don Quichote zou hij bij voorbaat al het gevecht met de windmolen verliezen. Zijn ridderfiguren zijn inderdaad geen Rode Ridders, maar strijden wel tot het einde. Het zijn ridders in een clownspak die erin slagen het kunstsysteem enorm te relativiseren, zonder dat de utopie van de kunstenaar hieronder leidt. En zonder dat zijn schijnbaar nonchalante 'just hanging around' slogan een werkelijke 'ik doe maar wat' houding verraaft. Ik ben sterk van mening dat dit naïeve geloof in strijdbaarheid door middel van een spitse spot niet onderschat mag worden en net zoals Ronny Heiremans en Katleen Vermeir bereikt hij hiermee een cruciale openheid. Mensen zijn heel vatbaar voor dergelijk spel met de codes van onze orde en voelen hierbinnen wel degelijk de strijdbare aanwezigheid van de kunstenaar wat tot een reflecteren leidt. Colson is zich wel degelijk bewust van het feit dat de muren van het hokjesdenken moeilijk afgebroken kunnen worden, maar dit belet hem niet er zoveel barsten als mogelijk in te slaan. Een enkele keer interpreteerde hij dit heel letterlijk en verkleedde hij zichzelf als de ridder *Widu Gasti* die een symbolische lans door de galerijmuur van Maes&Matthys stak (*Off the Wall*, 2001, afb.89).

Hij blijft geloven in dit werken naast de openbare en/of institutionele ruimte, zonder zich er per se buiten te moeten bevinden. Of zoals hij het zelf heel vastberaden uitdrukt: "Ik geloof dat er een ruimte is die nog niet vastligt, en dat elke kunstenaar of toeschouwer de kans heeft die voor zichzelf concreet te maken. Als dat er niet is, hoeft het voor mij niet."²⁴⁶

Tegelijkertijd benadrukt Colson hierbij wel dat hij door zijn *in situ* praktijk, maar al te goed is gaan beseffen wat de beperkingen van het institutionele zijn en uit wat de ondermijnende technieken hiervan kunnen bestaan. Een gedachtegang die op zijn beurt gevaarlijk is, want deze kan immers opnieuw geïnstitutionaliseerd worden als een systematische stijloefening. Daarom zijn uitspraak:

²⁴⁵ STEVERLYNCK S. (2007), p. 31

²⁴⁶ STEVERLYNCK S. (2007), p. 33.

“Verdwijnen is misschien de enige manier om vandaag nog radicaal te zijn.”²⁴⁷ Om het gevaar op uitholling te vermijden, besloot hij op een gegeven moment verbazingwekkend genoeg om, jawel, een atelier te gaan huren. De ruimte waar hij net afstand van wou nemen om in de publieke ruimte antwoorden te gaan zoeken, heeft opnieuw zijn pad gekruist. Hij koos hierbij voor een “belachelijk duur en belachelijk groot atelier” in de hoop dat deze ruimte hem terug een gevoel van rust zou doen vinden. Deze plotse ommekeer van het compleet tijdelijke en sitespecifieke naar een zo radicale keuze voor een groot atelier, zou dus precies een tegenreactie kunnen geweest zijn op dat vluchtige. Achteraf bekeken zegt hij nauwelijks tijd in dit atelier doorgebracht te hebben, wat hem tot het besef deed komen dat een atelier in eerste instantie misschien wel het verlangen naar een rustplek - naar inspiratie - belichaamt, maar dat deze daar nog steeds niet waarborg voor staat. Het bereiken van een zekere rust of concentratie, kan zomaar ontstaan, maar de alertheid hier naartoe moet wel getraind worden, aldus Colson: “Net hetzelfde met het modeltekenen op de Academie. De verschillende momenten waarin je vanuit een heel specifieke attitude beslist om iets te poneren, moeten georganiseerd worden en hier bestaat voor mij de studio in. Een atelier hebben kan in deze zin ook net in de weg zitten, want de studio is geen garantie om dergelijk geconcentreerde moment te beleven. Hier moet je hard aan werken.”

Dit hele relaas bewijst voor mij des te meer dat Colson een zeer goed idee heeft van wat een fysieke studiopraktijk zou kunnen betekenen voor hem, dat hij beseft dat resoluut kiezen voor een atelier net een krachtige keuze is. Het feit dat hij dan besluit dit vaststaande atelierbegrip niet te betrekken, duidt in dit verband op een heel weloverwogen, bewuste keuze.

Het meest concrete resultaat dat tot nu toe zo een studiomoment heeft ‘gevangen’, vindt zijn vorm in een kافت met tientallen kribbelboekjes: “Deze boekjes zijn voor mij 100% studiomoment, omdat ik er geen ambitie mee heb en het heeft ook niets met rendement te maken.”²⁴⁸ Hij toont me de kافت en vertelt dat hij constant zo een kleine boekje op zak heeft die hij één voor één compleet volkrabbelt om ze hier daarna in te archiveren. De kribbels verbeelden dus enkel voor hem persoonlijk iets. Hij herkent er zijn treinreis van Antwerpen naar Brussel in, wij zien enkel een esthetische ‘kribbelkrab’. Het verraadt het langzaam kabbelen van een geest in een opperste staat van concentratie. Wat nog maar eens benadrukt dat de actie van het prullen nooit onderschat mag worden.

1.7.6. NICO DOCKX en zijn draagbare archiefstudio

*“Het is de bedoeling dat mijn archief actief gebruikt wordt. In deze zijn is mijn studio het samengaan van mijn laptop – mijn archief – mijn bibliotheek en de relaties die ik opbouw met mensen. In dit gesprek is de studio voor mij de ruimte tussen ons met twee.”*²⁴⁹

²⁴⁷ VEUGEN C. (2009), p. 305.

²⁴⁸ COLSON V. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 21.

²⁴⁹ DOCKX N. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 33.

Uit bovenstaand citaat blijkt dat Nico Dockx op een manier constant aan het ‘werk’ is doorheen de gesprekken die hij voert en vriendschappen die hij met mensen uitbouwt. Deze werkmentaliteit is echter zo ongrijpbaar, dat ik graag van start zou gaan met een korte situering van zijn praktijk en hoe deze doorgaans wordt verwoordt. “Hij vertrekt vanuit een fundamentele belangstelling voor archieven en structurele processen zoals data, herinneringen, informatie, distributie en management. Resultaten van samenwerking met andere kunstenaars, installaties, publicaties, teksten en video's onderzoeken dikwijls de relatie tussen perceptie en herinneringen, waarbij telkens verschillende interpretaties mogelijk zijn.”²⁵⁰ Deze interpretatie heb ik op de site van BAM gevonden, maar het viel mij op dat zowel Kunstonline, het MuHKA en tal van andere instanties exact dezelfde tekst overgenomen hebben. Ook al is Dockx een uiterst actief kunstenaar, het internet verhaalt slechts op een uiterst fragmentarische manier over zijn werk. Samen met de uitleg die Dockx me gaf over zijn eerdere samenwerkingen met schrijvers kan ik dan ook besluiten dat het niet zo evident is om over zijn dynamische en nomadische praktijk te schrijven, zonder aan dit beginsel inbreuk te doen en bepaalde zaken toch te willen vastpinnen. Dit is misschien ook meteen de reden waarom nog niet zoveel mensen het me voorgedaan hebben.

Ik ga van start met deze kritische noot over de ‘meanders’ die inherent zijn aan Dockx’ praktijk, omdat ik deze essentieel acht voor mijn interpretatie ervan. Hij zei me meermaals dat zijn uitleg niet tot illustratie van zijn praxis dient, maar dat deze actief en persoonlijk geïnterpreteerd – gemanipuleerd – en ingezet mag worden in ieders eigen verhaal. Dit is dan ook precies wat ik hier tracht te doen.

Ik heb samen met Dockx zijn woning in Antwerpen, zijn bibliotheek in Ekeren en archief in Gent bezocht. Deze laatste twee bezoeken waren belangrijk daar zijn bib en archief een steeds terugkerend gegeven in zijn praktijk vormen van waaruit zijn inspiratie en acties ontstaan.²⁵¹ Het visualiseren van zijn praktijk meandert reeds vanaf het begin omheen dit archief. Dit is zijn manier om zijn extreem efemere en immateriële werk toch ergens feitelijk te doen voortbestaan in een kamer vol bruine klasseerkasten – een studio als het ware.

Doch, deze redenering kan niet helemaal opgaan, daar het allerm minst een archief is in de klassieke zin van het woord. Naar mijn gevoel is de term ‘archief’ zelfs een foute term om in dit verband te hanteren, omwille van zijn passieve en vaststaande bijklank. 98% van de archieven zijn dood, maar de ‘archiefvorm’ van Dockx is springlevend en geheel niet gerangschikt volgens auteur, geografie, chronologie of enig ander inhoudelijk houvast. Het vindt zijn ‘rangschikking’, die in feite zelfs geen rangschikking is, in de notie ‘elasticiteit’ van Gaston Bachelard, die teruggaat op onze pure herinnering.²⁵² Ons beeld van deze herinnering is volgens Bachelard inkrimpbaar én uittrekbaar doorheen alle dimensies die onze psychologie rijk is: "On espère faire part aux autres toute

²⁵⁰ BAM (Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediale Kunst) [website] (2009), alinea 1.

²⁵¹ Zijn archief bevindt zich in zijn galerij, *Lightmachine*, opgericht door Lieve Laporte in Gent.

²⁵² DOCKX N. [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage pp. 33-34.

l'élasticité psychologique d'une image ou d'un souvenir, qui nous touche à une profondeur inimaginable."²⁵³ In deze zin komt zijn 'archief' (buiten zijn fysieke vorm die eigenlijk louter bijkomstig is) neer op 'zijn hoofd'. Dit archief in zijn meest ruime zin is draagbaar en het bouwt op zijn totale inzetbaarheid doorheen de tijd en ruimte. Daarom poneer ik het voorstel om evenzeer van *portable studio* of *inter-archive* te kunnen spreken als ik over zijn archief spreek, daar deze juist zijn elastische draagkracht dekt.

Deze keuze voor *portable studio* is gebaseerd op *Portable laboratory* (2002)²⁵⁴ en bestaat uit een doos die Dockx langs de buitenkant liet bedrukken met een tekst die Francisco J. Varela in 1999 schreef. Deze handelt over hoe je jezelf door middel van introspectie een innerlijke houding van rust eigen maakt die je vervolgens overal mee naartoe verplaatst als een draagbaar laboratorium, waar het mentale archiefgegevens van Dockx als het ware een toepassing op kan zijn. De binnenkant van de doos is dan ook bedrukt met archieffoto's en teksten van hemzelf, waarmee hij wil duidelijk maken dat deze doos naar believen ingezet mag worden door zijn eigenaar. Of zoals de doos zelf het volgende statement draagt:

*"This box, a minimum infrastructure... a minimum script,... trying to connect various selfstructuring laboratory conditions and uncanny architectures of time in order to articulate, with nothing but precision, a networked space/place of intimate exchange and polylogue. (...) So I see this work as a sort of contemplative production-'home' (of creative resistance?)."*²⁵⁵

Dockx vertelt me dat sommige deze doos daadwerkelijk voor hun persoonlijke archief gebruiken, bijvoorbeeld om liefdesbrieven in op te bergen, een ander bewaart er dan weer zijn oud papier in en bij nog een ander staat het op de zolder. Dit strookt volledig met de visie op de totale draagbaarheid en toepasbaarheid van zijn *inter-archive* doorheen de ruimte: hij zendt fragmenten van zijn archief de wereld in, die ieders op hun eigen manier blijven voortbestaan in heel uiteenlopende vormen. Daarnaast rekt dit project zich ook in de tijd uit daar *Portable laboratory* nog meermaals de basis heeft gevormd van een nieuw werk. Zo produceerde hij in 2008 samen met zijn vriendin Helena Sidiropoulos een publicatie tijdens een residency in Bologna voor het Museo d'Arte Moderna, waarbij deze doos opnieuw het vertrekpunt vormde.²⁵⁶ Letterlijk, want bij vertrek vulden ze deze met tal van documenten uit het archief van Dockx en droegen deze mee naar Bologna, daar aangekomen, hadden ze enkel een tafel, een laptop, en een internetconnectie nodig en hun studio stond er. Het idee ontstond om deze op zich heel banale archiefstukken beide op hun eigen manier te gaan interpreteren. Sidiropoulos schreef een fragmentarische tekst aan de hand van de kernwoorden uit de doos en niet toevallig komt deze voortdurend neer op de notie van ruimte en de ruimtebeleving van het huis en de thuisloze. Op deze publicatie wordt in volgend deel dan ook

²⁵³ BACHELARD G. (1957), p. 4

²⁵⁴ Afbeelding, zie p. 111 in deze tekstbundel.

²⁵⁵ DOCKX N. (2002 a), s.p.

²⁵⁶ Deze publicatie draagt de naam 'Stickiness' en behoort opnieuw tot de *Curious* reeks, namelijk *Cure011.1*. (*Curious* is de naam van zijn onafhankelijke label waarop hij reeds vele kunstenaarsedities uit bracht).

dieper ingegaan, samen met de visie van Dockx op de nomadische mentaliteit van Rikrit Tiravanija en de kritische visie van Miwon Kwon op dergelijke nomadische praktijken (Deel: cf. 2.1. & 2.2.). Hij kent deze personen, die beide belangrijk zijn voor mijn verhaal, immers persoonlijk, wat uiteraard een nieuwe kijk op de 'studioloze' kwestie oplevert.

Met zijn *portable laboratory* streeft hij een heel hedendaagse, maar sprekende vorm van studiodenken na. Het 'werk', of liever het proces, *Portable laboratory*, blijkt dus een goed vertrekpunt te zijn om Dockx zijn archiefidee aan vast te koppelen. Het illustreert hoe bij elke uitgave echo's van vroeger werk verschijnen: "Het zijn allemaal tijdelijke momenten die zich accumuleren en constant vertrekken en uiteindelijk opnieuw terecht komen in het archief."²⁵⁷ Ik stel mij hierbij een zigzagbeweging voor waarbij het archief het centrale referentiepunt vormt waar zijn nomadische praktijk zich constant rond beweegt, als een 'elastiekje' die een constante expansie ondergaat om dan weer in te krimpen. Of als een boek dat nog niet ingebonden is en dit ook zeker niet van plan is, of nog juister, als een geheel van boeken dat onderling in een eeuwige conversatie, à la toren van Babel, verward zit. Een praktijk die zich nooit toont als een af product, maar als een proces, waar iedere ruimte en moment deel vanuit maakt:

"My personal archive became a product of circumstances, an 'essay' that, till now, remains unfinished... and may be impossible to ever finish – it meanders. It is a slow thought – always underway. (...) I learned a lot of my archives... they are my personal luggage, a portable studio, a lab... a personal university?"²⁵⁸

Zoals het fysieke atelier van Tahon uit noodzaak bestaat, beschouwt ook Nico Dockx zijn *in situ* praktijk als iets even natuurlijk én ook noodzakelijk. Zijn onophoudelijke nieuwsgierigheid naar de manier waarop samenwerkingen met bepaalde mensen binnen een bepaalde context verlopen is naar eigen zeggen zijn drijfkracht.²⁵⁹ Het toegeven aan deze drang betekent dus niet stilzitten op één plaats, maar bewegen. Hij vindt een klassieke studio dus te beperkt en zoekt naar manieren om deze begrenzing te ontwijken, maar er tegelijkertijd niet van weg te lopen. Dit roept voor mij nogmaals de zigzagbeweging van en naar het archief op als een soort houvast tijdens zijn rond de aarde cirkelen. Hij stelt zelf dat zijn nomadisme niet vanuit een radicaal, institutionele inzet vertrekt, maar eerder vanuit een sociale zoals bij Tiravanija. Wat wel frappeert is het feit dat zijn praktijk, ondanks dit gegeven, toch constant een onverwachts gevecht lijkt aan te gaan met de instituties waarbinnen hij opereert. Dit vechten gebeurt naar mijn mening op een subtielere manier dan bij de ironische ridder Colson. In de collectieve initiatieven van Dockx worden waarden als auteurschap, originaliteit, authenticiteit en genius steeds met een zeker serieus compleet onderuit gehaald, maar eerder toevallig en zonder dit expliciet na te streven, het behoort nu eenmaal tot de kern waarop zijn algehele mentaliteit gebouwd is. De enige manier voor Dockx om de eeuwige vraag naar de familienaam van dé auteur op de helling te zetten, is zich middenin de institutie bevinden, daar hij van buitenaf, ironisch genoeg, nooit zoveel speelruimte zal vinden.

²⁵⁷ DOCKX N., [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 34.

²⁵⁸ DOCKX N. (2002), s.p.

²⁵⁹ Vandaar misschien het label *Curious?* DOCKX N., [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage pp. 36-37.

Binnen het publieke, institutionele kader performeert Dockx telkens opnieuw fragmenten van zijn mentale archief en tijdelijke handelingen in de vorm van performances, edities, boeken en posters. Hij brengt deze uit onder zijn label *Curious*, of onder zijn galerij *Lightmachine* en noemt de edities *maps*. Deze dragen ook werkelijk de vorm van een kaart, waarmee hij als het ware letterlijk onderdelen van zijn *inter-archive* in kaart tracht te brengen. Deze keuze voor een fragmentarische ontsluiting ervan is belangrijk binnen de problematiek van Dockx om nimmer statisch benaderd te willen worden. De onderzoeksvraag naar hoe je een zo gelaagd en complex interactief archief op een ‘eerlijke’ manier in een fysieke vorm giet, is hierbinnen heel interessant. Het streven naar een ‘samenvatting’ zal hierbij alleszins nooit het criterium mogen zijn, aangezien dit een regelrechte inbreuk zou zijn op het dynamisch beginsel waar zijn archief op gebaseerd is. Hoe kan deze mentale *portable studio* immers ooit in zijn geheel publiekelijk gemaakt worden? Toch hoopt Dockx doorheen de digitalisering van archiefdelen ooit wel een toepassing te creëren op het internet voor al wie geïnteresseerd is deze op zijn eigen manier te appropriëren. Waarmee hij wil aantonen dat het over de mentaliteit van een archief gaat en niet over het inzetten van beelden of feiten ervan.

Heel in het begin was zijn archief nog logisch gestructureerd, maar vanuit een dreiging naar het statisch worden ervan heeft hij al meermaals heel der archiefdelen fysiek vernietigd. Op deze manier wordt hij telkens opnieuw automatisch gedwongen enig spoor van chronologische logica los te laten. Zo voerde Dockx in 2006 samen met Jan Mast en Kris Delacourt een performance op, genaamd *Crypticcrystalcloud* (afb.90), waarbij hij honderden papieren uit zijn archief rondstrooide doorheen de ruimte om deze daarna met een borstel bij elkaar te keren, klaar voor de vuilbak, een letterlijke vernietiging. Het archief ging zijn eigen leven leiden, wat een heel fysieke benadering is ten opzichte van een archiefgegeven.²⁶⁰

Het verwondert me niet dat Dockx, binnen zijn visie om steeds elk statisch of begrenzend element te ontlopen, gedurende zijn driejarig ‘verblijf’ in het HISK (Hoger Instituut voor Schone Kunsten) op vele problemen gebotst is. Hij kon er het gegeven van het aparte studiodenken, zowel mentaal als fysiek, niet vatten en heeft dan ook amper ‘verbleven’ in het ‘hokje’ dat hij daar moest betrekken. Hij wou zich niet laten vormen door deze studio, maar enkel doorheen de reizen die hij maakte. Zijn studio bleef dan ook leeg, op zijn archief na dat hij regelmatig kwam aanvullen. Naar aanleiding van deze problematiek bestond zijn eindwerk uit een publicatie, *Cure001, a studio (2001)* (afb.91), die foto’s en werkmateriaal toont van het materiaal dat hierbinnen rondslingerde en de acties die erin plaatsvonden. Deze eerste editie die hij uitbracht kreeg de veelzeggende ondertitel: *L’atelier vide*.

²⁶⁰ De performance *Crypticcrystalcloud* werd in 2006 samen met Krist Delacourt en Jan Mast uitgevoerd in het Center for Contemporary Art van Japan. Aan afbeelding 92 zien we hoe Dockx zelfs de documentatie van elke actie nog eens door de haspelaar haalt zodanig dat ook deze geen letterlijke illustraties gaan vormen. Ik ben mij er dan ook heel goed van bewust dat ik dit doorheen deze verwijzingen dus toch vanuit een academisch bewustzijn tracht te doen, en waarschijnlijk tevergeefs.

Opnieuw had hij het moeilijk met dit institutionele kader die een studio als visitekaartje – als middel tot netwerk – naar voren schoof. Hij begon zorgvuldig te selecteren wie een bezoek mocht brengen aan zijn studio om erop toe te zien dat zijn archief enkel voor de mensen met de juiste intenties zichtbaar werd gemaakt.

1.7.7. AL&AL en hun *blue-screen* studio als décor voor het virtuele

*"Our studio is a blue-screen set. All the performances are acted out in this blue-screen set. So all of our tapes are just blue-screen, and then we composite them as performances into computer generated landscapes and fantasy worlds that we make ourselves. We go into the world, we look at it and we think about it. And then we retreat the studio and make up our version of the world. Like a painter when he goes back to his studio and paints it onto the canvas."*²⁶¹

Ik heb het Britse kunstenaarsduo AL&AL leren kennen tijdens het opzetten van de tentoonstelling *All that is solid, melts into air* te Mechelen (maart-juni 2009). De curator die ik assisteerde, had hen namelijk gevraagd om zijn tentoonstelling *NietNiets/NotNothing* in De Garage mee vorm te geven. Van zodra ze me het ontstaan van hun samenwerking uitlegden, werd me duidelijk dat ze een interessante bijdrage aan mijn scriptie konden leveren. Zodoende heb ik een interview van hen afgenomen, waarbij ik zo goed mogelijk hun efemere, virtuele praktijk trachtte te doorgronden.²⁶²

AL&AL startten hun samenwerking in 1997 na een toevallige kennismaking toen ze op hetzelfde moment een bezoek brachten aan het buitenhuisje van de filmregisseur Derek Jarman in Dungeness. Het werd hen al snel duidelijk dat hier meer dan toeval mee gemoeid was, aangezien ze beide dezelfde naam, Alan James Edwards, en hetzelfde geboortjaar, 1971, dragen. Ze bleken niet alleen eenzelfde interesse in Jarmans oeuvre te hebben, maar eveneens in het blauw van Yves Klein en vooral de onbegrensde mogelijkheden van de *blue key* technologie in de videokunst.

De organisatie *Artists Studio Company* bood hen de kans om een grote *blue-screen* studio uit te bouwen in Londen, waar ze nu zowel samen in wonen als werken. Zoals het bovenstaande citaat reeds aangeeft, is het vertrekpunt van hun filmmateriaal niet de realiteit, maar neemt deze volledig de *blue-screen* studio en de performances die erin op worden genomen als basis. Via de computer creëren ze dan een virtuele omgeving die een gesimuleerde context voor hun studioperformances biedt. Op deze manier bouwden ze reeds een heel oeuvre van videowerk uit dat geheel vanuit hun *blue-screen* studio is vormgegeven, zich daarbij focussend op de kracht van de media als cinema en internet, zijn effect op de hedendaagse popcultuur en de mensen die het absorberen. Ze hebben dus zeer bewust voor de *blue-screen* ruimte gekozen, aangezien precies in deze ruimte de *special effects* van films worden genomen. Het mist zijn effect niet, doorheen de appropriatie van populaire beeldlogica worden we met onze neus op de pseudorealiteit van Hollywoodfilms gedrukt. In hun *blue-screen* studio ontwerpen ze dus een geheel nieuw filmspektakel waarbij ze alle touwtjes zelf in handen

²⁶¹ AL&AL [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 40.

²⁶² Ik heb dus geen volledig verslag van dit interview uitgetypt zoals bij de andere kunstenaars het geval was, maar heb de meest relevante kern voor mijn verhaal opgeschreven, waarvan u hier de weerslag vindt. De vragen die opgesteld werden ter voorbereiding van dit interview geven echter reeds een goed beeld van de opbouw van het gesprek. Deze vindt u samen met hun kernantwoorden voor de hier geciteerde citaten in de bijlagen in de extra bundel.

hebben: ze regisseren en programmeren hun fictieve wereld, voeren de performances tegen het *blue-key* scherm uit, monteren en ontwerpen de *sound design*. Als zelfverklaarde astronauten van dit blauwe vacuüm verleggen ze zodoende steeds verder de limieten van hun studio, en creëren ze virtuele extensies als digitale deliriums.

Ze vergelijken hun eigen praktijk met die van een schilder in zijn atelier. Ze wandelen rond in de wereld, absorberen er een specifieke beeldtaal uit om zich dan terug te trekken in de studio en hun eigen versie van de wereld te maken doorheen computer gegenereerde landschappen. Ook al zitten de meest irreële en onbegrensde verbeeldingwerelden verpakt in die ene computer, ze opereren deze dus vanuit een vast begrensde studio, waardoor we toch opnieuw bij een studiogebonden mentaliteit belanden. Net zoals bij Boy&Erik Stappaerts het geval was, beschikken AL&AL dus duidelijk over twee totaal verschillende studioruimtes: een fysiek atelier – hun *blue-screen* studio waartegen acties worden opgenomen – en de cyberwereld die door deze acties vorm krijgt en bewoont wordt. Toch denken ze deze twee ruimtes als één ondeelbaar geheel dat ze *hyperstatic union* noemen: “Hyperstatic union is the infinitely small time and space where a synergy of essences occurs between the human performing inside technology, inside themselves”²⁶³ Dit synthetisch begrip omvat een drievoudige betekenis die deels menselijk, deels technologisch en deels ‘spookelement’ is. Bij dit laatste ambigue begrip moeten we ons een leegte voorstellen die ontstaat door de interactie tussen de twee andere elementen – het menselijke en het technologische.

Doordat hun fysieke performances een tweede leven vinden in hun cyberwereld, beschouwen ze deze niet enkel als een tweede atelier – een cyber-atelier – maar spreken ze zelfs van een gedeeld fictieel leven dat ze in dit grote blauwe niets leiden. Het idee dat ze ook werkelijk wonen in deze studio maakt dat deze een eigenaardige combinatie van documentatie en fantasie inhoudt. Door de verkenning van de virtuele wereld aan de hand van hun eigen performatieve lichamen werpen ze zo tegelijkertijd zowel een schaduw als een inkijk op hun leven samen. AL&AL drukken de verdubbeling van dit idee als volgt uit: “We have shared memories of places which have never existed, and times together which never took place.”²⁶⁴ Hun films kunnen dus beschouwd worden als een documentatie én als een fictieve simulatie van hun leven in de studio.

We kunnen dus besluiten dat hun virtuele wereld als een duidelijk verlengstuk van AL&AL’s *blue-screen* studio van bestempeld kan worden, aan de hand van enkele voorbeelden zal ik aantonen dat deze er de onmiskenbare afdruk van draagt.²⁶⁵

Zo zien we in *Good Vibrations* (2000, afb.92) een solitair persoon, Al, de lege, blauwe ruimte rondom hem stofzuigen. In *Pre Cast* (2002, afb. 93) zien we diezelfde kop van Al los rondzweven in een hermetisch, gesymboliseerde blauwe ruimte. Zijn lichaam wordt aangeduid door de enkele

²⁶³ AL&AL, *Hyperstatic Union* (2001), zoals geciteerd in: Tent. Cat. *All that is solid, melts into air*, Mechelen, 2009, p. 50.

²⁶⁴ AL&AL [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 40.

²⁶⁵ Alle voorbeelden die ik hier aanhaal, kunnen bekeken worden op de officiële website van AL&AL via de volgende URL: <http://www.alandal.co.uk/>.

kinetische punten zoals de reële actie tegen het *blue key* scherm wordt waargenomen, maar voor de rest is alle oriëntatie zoek en loopt hij verloren in de blauwe onderdompeling. In *Fore Cast* (2002) valt het gezicht dan weer weg en zien we een gecostumeerd lichaam gebaren maken naar de weerkaart achter hem. Dit is opnieuw een persiflage op onze populaire beeldcultuur door een weerman neer te zetten zoals elke gemeenschap deze heeft.. AL&AL's weerman verlaat echter zijn gebruikelijke rationele, zelfverzekerde optreden en staart in de leegte van de *blue-screen* studio.

De gelijkenis tussen hun fysieke en virtuele studio is dus zeer groot in deze voorbeelden: ten eerste, omdat ze dezelfde immaterialiteit vertonen die het diepe *yves klein blue* belichaamt en ten tweede, omdat we ze zelf persoonlijk zien optreden. We zien ze dansen, het weer voorspellen, de weerkaart lezen, stofzuigen, hoelahoepen. Allemaal acties die eerder tegen de fysieke *blue-key* zijn opgenomen en als dusdanig één décor vormt voor hun films.

De vorige voorbeelden doen nog redelijk minimalistisch aan, maar later werk van hen valt geheel als een vorm van 'digitale barok' te lezen.²⁶⁶ Hierbij denk ik aan *Chrome Home* (2009) of *We want to run in my mountains* (2009, afb.94) die een desoriënterende superrealiteit weergeeft. Ze zijn gemaakt om met een 3D brilletje te bekijken, maar doen daardoor nog meer aan als uit een andere tijd en ruimte gegrepen. Wat al hun films gemeen hebben is de onbegrensdeheid in hun fantasiewerelden, de blauwe leegte gaapt ons aan en kan niet anders doen dan ons op te slorpen. Met een fundamentele desoriëntatie als gevolg. Het is misschien precies dit onverklaarbare gevoel dat ze trachten te beschrijven doorheen dat derde cruciale 'spookachtige' element van hun *hyperstatic union*.

Ook de tentoonstellingsruimtes die ze betrekken, staan vaak geheel in het teken van hun persoonlijke leefwereld: de specifieke eigenschappen van hun studio worden hier geënceneerd aan de hand van studiolichten, blauw tapijt en de blauwe kleur waarmee men de ramen, muren en deuren van de museale ruimtes beschilderd. Het is confronterend om deze nieuwe, elektronische 'verfsoort' (*Rosco Blue Screen Video Paint Chroma Key Blue*) zoals deze door bedrijven als Pixar ontwikkeld is, de museale ruimte te zien overnemen en deze daarin geheel geabsorbeerd te zien. Zo transformeerden ze tijdens *NietNiets* de witte ruimte van De Garage tot één gigantische *blue-screen* studio waarbinnen ze hun installaties en videowerken opstelden (afb.95). Over hun manier van tentoonstellen in Mechelen stellen ze het volgende: "In this show a lot of the works are like the making of the works. They are like behind the scenes, analyzing the technology, how spectacle has been constructed."²⁶⁷

Een belangrijk aspect in het werk van AL&AL is het idee van 'de vlucht'. De kleur blauw bezit in hun ogen de geschiedenis en draagkracht om mensen temidden van een blauwe leegte een gevoel

²⁶⁶ CARELS E. (2009), p. 39.

²⁶⁷ AL&AL [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 40.

van immersie te geven. Voor AL&AL en Derek Jarman²⁶⁸, was Yves Klein immers de ultieme vertegenwoordiger van de immateriële blauwe wereld. Het blauw bevatte voor hem de hoogste vorm van kunst. Zoals in de volgende spreuk van Klein waarbij hij Bachelard quoteert, aangetoond wordt: “D'abord il n'y a rien, puis un rien profond, ensuite il y a une profondeur absolue.”²⁶⁹ AL&AL zelf beschrijven dit escapistisch idee als volgt:

*“You are in a kind of nowhere place, which is like a blue-screen. Because a blue-screen can be anywhere. It is a space that has been purely made for a camera to film, in order to be erased. All the spectacles that Hollywood produce comes out of that space. So for us as artists, to go into this space was like saying, this is the most modern space in the world and influences everything. So we as artists are gonna go there and make all of our work from this place.”*²⁷⁰

*“That we fall so easily into the screen's coma of the imagination is due to the fact that the screen presents a perpetual void that we are invited to fill...”*²⁷¹

Ze beschouwen deze *blue-screen* studio dus als een inwisselbare ruimte, van waaruit enkel een immersieve leegte kan vorm gegeven worden. Deze vlucht uit de realiteit kan doorgetrokken worden naar de romantische notie van de studio als geïsoleerde schuilplaats waarin de verbeeldingswereld van de kunstenaar de vrije loop kan gaan.

Uit dit gegeven kan tevens hun specifieke keuze voor dit onvatbare, virtuele medium verklaard worden, aangezien de cyberspace bij uitstek de meest onbegrensde, onvatbare en dus destabiliserende ruimte is die je als kunstenaar kan betrekken. Dit medium stelt hen als dusdanig in staat om hun ultieme vlucht uit de realiteit beeldend vorm te geven. Ze plukken specifieke beeldelementen uit onze realiteit, nemen deze vervolgens mee naar hun wereld waarin deze geheel omgevormd wordt, om uiteindelijk in zijn nieuwe verschijningsvorm als een confrontatie in ons gezicht gegoooid te worden. Ze hebben een idealistisch geloof in dit medium als zou deze een esthetische revolutie kunnen sturen: “Ultimately, we think that there is an aesthetic revolution going on and that the tools we are using to make art with is changing the world. We think that fine art should play a part in that conversation.”²⁷²

Volgens vele critici heeft de cyberspace geen centrum aangezien alle grenzen van tijd en ruimte erin vervagen. Op deze manier kan deze desoriënterend en dus als negatief voor onze ruimtebeleving worden beschouwd. Op mijn vraag hoe AL&AL deze ruimte zelf ervaren, zeggen ze het net als een uitdaging te zien om het desoriënterende karakter van het medium naar hun hand te zetten en om de kijkers zo een nieuwe beleving van de ruimte rondom hen aan te bieden. Tegelijkertijd hebben ze echter een manier gevonden om deze overweldigende aanwezigheid van cyberspace hun persoonlijke ruimtebeleving niet op een destabiliserende, negatieve manier te laten innemen. Hun

²⁶⁸ Derek Jarman maakte in 1993 de film *Blue*, die voortbouwt op de betekenisgeving van de kleur blauw, zoals deze door Yves Klein ontwikkeld werd.

²⁶⁹ KLEIN Y. (2006), p. 52. Klein gebruikte dit citaat uit Gaston Bachelard *L'air et les songes* in 1959 in Antwerpen voor zijn bijdrage aan een groepstentoonstelling in het Hessenhuis. Vertaling: “Eerst is er niets, dan een diep niets, dan is er een blauwe diepte.”

²⁷⁰ AL&AL [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 40.

²⁷¹ AL&AL, *Hyperstatic Union* (2001), zoals geciteerd in: Tent. Cat. *All that is solid, melts into air*, Mechelen, 2009, p. 50.

²⁷² AL&AL [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage p. 40.

blue-screen studio speelt hier een onmisbare rol in als een duidelijk begrensde basis van waaruit vervolgens alle virtuele onbegrenstheid kan vertrekken.

Zodoende worden we in hun praktijk een duidelijk samengaan van begrensde en onbegrensde elementen waar, als betrof het een natuurlijk ondeelbaar geheel. Enerzijds werkt hun studio als een houvast: een begrensde fysieke uitvalsbasis van waaruit ze de verkenning van de cyberspace van start laten gaan. En anderzijds staat hun studio – als een *blue-screen* belichaming van een *nowhere place* – aan de basis voor hun vlucht uit de fysieke wereld naar hogere fantasiesferen in de cyberspace. Hierin krijgen ze alle vrijheid om een eigen universum met zijn eigen regels van tijd en ruimte weer te geven. Op deze manier wordt de begrenzing van hun studio nooit als dwingend ervaren, aangezien ze een virtueel vluchtpad hebben gevonden die hen naar de totale onbegrenstheid leidt.

1.7.8. Conclusie

De interviews zijn enorm waardevol gebleken voor het rond maken van mijn verhaal omtrent de atelierwerking. Zo zijn er enkele essentiële eigenschappen aan het atelieridee verbonden die me maar duidelijk werden na deze interviews. Ik heb eenvoudigweg de kans gekregen om de specifieke ruimtelijke gevoelsmatigheid waarover ik hier tracht te schrijven, tastbaar aan te voelen bij kunstenaars. Kortom, vanuit *hun* atelier, bureau, omgeving of cyberwereld werd me een nieuw en breder perspectief geboden op een theorie die zich achter mijn bureau steeds maar meer aan het vernauwen was.

Ik was bijvoorbeeld zodanig gefocust op de ruimtelijkheid van het atelier, dat ik daarbij de tijdelijkheid uit het oog verloor. Niet enkel de plaats van creatie doet ertoe, maar evengoed ook het moment waarop deze plaatsvindt. Het belang van verveling, prullen, kribbelen, douchen, rondwandelen en simpelweg niets doen, bleek voor elke kunstenaar belangrijk.

Je kan maar tot een bepaalde staat van hoge productiviteit komen door vanuit een nulpunt in jezelf te vertrekken en deze kan vaak pas bereikt worden doorheen schijnbaar lege momenten. Ieder mens kent het gevoel wel om van de ene op de andere moment niet meer bij je afwas, maar in een heel andere wereld te staan. Zowel Colson, Vermeir, Heiremans en Tahon spraken hierbij spontaan van het woord ‘concentratie’. ‘Het atelier’ heeft onvermijdelijk met een zeker concentratiepunt te maken: een mentale isolatie die bereikt moet worden alvorens tot creatief denken over te kunnen gaan. We zetten dus allereerst deze “bubbel van concentratie” centraal in de atelierbeleving (om de woorden van Vermeir te gebruiken).

Naast deze noodzakelijke accentuering van het tijdsaspect, heb ik ook ontdekt dat ik, vanuit mijn brede benadering op het atelier, het idee soms puur vanuit een zoeken naar persoonlijk overzicht trachtte te simplificeren tot die ene fysieke ruimte waar de kunstenaar zijn tijd in doorbrengt. Een heel vatbaar idee, maar niet de realiteit. Ik geloof nog steeds in het feit dat mensen bepaalde ruimtes,

mentaal of materieel, nodig hebben om zich ergens thuis en kalm te voelen. Het 'tot rust komen' herleiden tot een unieke ruimte, dat dan het atelier veronderstelt te zijn, komt daarentegen neer op een beperken van de hele zaak. Deze visie gaat misschien wel op voor sommige kunstenaars, zoals Tahon en Vandenberg, maar mag absoluut niet veralgemeend worden.

Heiremans wees mij erop dat ruimtebeleving nooit kan uitgaan van een uniformiteit. Door de praktijk van een kunstenaar in een hokje van ofwel 'studiogebonden' of 'sitespecifiek' te plaatsen, grijp je naast de essentie. Het is niet het een of het ander. Waar volgens Heiremans wel naar gepeild kan worden, is de aard van de kunstwerken zelf, of deze studiogebonden zijn of zich naar de buitenwereld en zijn werkelijkheid toe richten.

Als hij dit stelt, moet er op zich dus wel ergens een onderscheid gemaakt kunnen worden in de aard van een kunstwerk of praktijk. Ik neem de proef op de soms door de twee uitersten even af te tasten, goed beseffende dat ik daarbij het grote middenveld ongemoeid laat:

De bubbel van concentratie bij schilders, beeldhouwers of cyberkunstenaars zal, puur omwille van hun praktische situatie die studiogebonden is, meestal in en rond het atelier zweven, de ruimte waar het fysieke handelen met de verf of enig andere materie begint. Terwijl de bubbel bij *in situ* kunstenaars zich onvermijdelijk mee moet verplaatsen en symbolisch rond het hoofd van de kunstenaar zweeft, als een mentaal referentiepunt waar rust en concentratie te vinden valt. Wat niet wegneemt dat hij evenveel moeite zal moeten doen om deze focus te bereiken en aan te houden.

Misschien zelfs net nog meer: Tahon zegt niet goed te zijn in het *in situ* werken daar deze te verstrooid is. Hij ervaart dan té veel impulsen ineens, een kanaal dat overloopt. Tahon acht creëren middenin het sociale gebeuren dus onmogelijk. Hij zoekt een spiritualiteit die de dagdagelijkse maatschappij in zijn ogen niet bezit. Terwijl Colson zich net zegt te voeden door dit kanaliseren van invloeden van buitenaf naar de bubbel rond zijn hoofd. Hij stelt dan ook letterlijk dat hij enkel kan creëren in relatie tot de ander, dat hij met andere woorden het sociale gebeuren opzoekt. Hun idee over de studio is bijgevolg fundamenteel verschillend, maar in hun vergelijking net heel interessant.

Toch zijn dergelijke categorisering, hoe voorzichtig ook, heel kunstmatig en daarom houd ik het bij de volgende essentie: "een studiomoment", zoals Colson het mooi uitdrukt, waar de kunstenaar eender waar hij zich rustig voelt in op kan gaan.

Het juiste aan deze term is dat deze veel beter de dynamische en ongrijpbare situatie die het atelier is, omvat. Doordat Colson getraind is op een zekere alertheid in situaties, is hij er door middel van de bereikte concentratie in geslaagd zijn atelier op vele verschillende plaatsen te denken. Een specifieke ruimtelijkheid doet er dan zelfs niet meer toe: de praktijk van Dockx, Colson, Vermeir en Heiremans bewijst dat men overal tot ideeën kan komen. Het fysieke omzetten naar een product daarentegen behoeft nog vaak een ruimte, maar ook deze bleek bij deze kunstenaars inwisselbaar te kunnen zijn. Wat niet wegneemt dat ze alledrie de behoefte tonen om elke ruimte die ze betrekken geheel naar hun hand te zetten, fundamenteel de structuur te wijzigen. Dit personaliseren is in de

atelierruimte van Tahon, Rombouts, AL&AL en Vandenberg zo ver doorgedreven dat deze een spiegel van zichzelf en hun werk geworden is. Bij hen wordt die ene ruimte dus wel intens bewoont, als een symbool voor hun plaats in het bestaan, als een noodzakelijke aanwezigheid in de immense ruimte die de wereld beslaat en hun veilige, overdekte onderkomen daar binnenin.

Zoals ik reeds aanhaalde, gebeurt alles op zijn tijd en biedt het studiomoment zich niet zomaar aan. Hier moet voor gewerkt worden, intens naar toegeleefd worden. De kunstenaar moet leren zich bewust te worden van die zeldzame verhoogde momenten van alertheid. Het is niet toevallig dat alle kunstenaars waar ik mee gesproken hebben, willen benadrukken dat ze de noodzaak voelen om hard te werken. Vermeir en Heiremans, Colson, Dockx en Tahon hebben meermaals zware manuele arbeid verricht in het maken van architecturale constructies, een 6 dagen durende performance, het constante onderweg zijn of het voortdurende herwerken van een beeld. Colson vertelt ook letterlijk dat dit manuele bezig zijn hem optilt naar een hoger pragmatisch niveau dat enorm veel duidelijkheid in de geest schept. Je bent repetitief met een heel klaar idee in je hoofd bezig: je bent het vorm aan het geven, fysiek, maar evengoed mentaal. Die *rush* die je hierbij ervaart, gaat pas rusten als de arbeid eraan klaar is.

Dit bewonen van een hoger niveau moet zich bij Vandenberg uiteindelijk in extremis hebben voorgedaan. Daarom dat ik nog eens wil benadrukken hoe cruciaal het evenwicht wel niet is gebleken tussen het noodzakelijke afzonderen in het atelier en de deuren ervan op tijd open te gooien, om nieuwe ademplucht binnen te laten stromen.

2. Mogelijke hedendaagse studiomodellen

In deel 2 heb ik een overzicht gemaakt van de alternatieven die de postmoderne studio op de moderne studio bood (cf. Deel 2: 2.1.). Hieronder vertrek ik opnieuw van deze 'basismodellen' om te peilen naar de recente verschuivingen die de studio naar de 21^{ste} eeuw toe heeft doorgemaakt.

In deel 2 ving mijn eerste categoriebeschrijving aan met de zin: "Het atelier werd van binnenuit sterk in zijn vorm bevraagd, maar nog steeds beschouwd als één van de mogelijke plaatsen voor artistieke betekenisproductie." Het eerste deel van deze stelling is nu niet meer zo sterk aan de orde, er wordt namelijk geen radicaal vraagteken meer geplaatst bij het betrekken van een atelier, en zodoende vormt deze nog steeds een inspiratiebron voor creatie.

- De studio als een vaste fysieke ruimte waarbinnen en waarmee gecreëerd wordt. (Bruce Nauman, Gregor Schneider, Johan Tahon, Philippe Vandenberg, Guy Rombouts, AL&AL)

- De studio als vertrekbasis voor een *in situ* praktijk. (Ryan Gander, Francis Alÿs, Thierry de Cordier, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, Atelier van Lieshout)
- Het atelier is inwisselbaar en kan tevens in het museum of galerij zelf opgetrokken worden. (Rikrit Tiravanija, Tracey Emin, Vaast Colson, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir)

De tweede categorie handelde in deel 2 over een steeds groter wordende belangstelling voor een *in situ* praktijk, een evolutie die nu nog steeds aan de gang is. Uit een zoeken naar meer bewegingsvrijheid ontwikkelden zich in de jaren '60 sitespecifieke bewegingen. De alternatieve ruimtes die hiervoor betrokken werden, zijn vandaag bijna volledig geëxploreerd, de kunstenaar kan zich overal installeren en maakt hier steeds gretiger gebruik van.

- De kunstenaar creëert binnen een publiek kader, speelt in op de ander en op het sociale gebeuren. Hij organiseert openlijke acties of ontmoetingen die heel tijdelijk zijn en zelfs niet meer als kunst herkend worden. Dit noemt men *relational art*. (Vaast Colson, Nico Dockx, Roé Cerpac, Rikrit Tiravanija)
- Het cyber-atelier is alomtegenwoordig: de kunstenaar exploreert een onbegrensde ruimte in het verlengde van zijn begrensde praktijkruimte. (AL&AL, Boy&Erik Stappaerts)
- Het nomadisme werd een volgroeide kunstenaarspraktijk op zich. (Rikrit Tiravanija, Roé Cerpac, Nico Dockx)

Categorie drie betreft de institutionele kritiek: deze bestaat nog steeds, maar de manier waarop deze het kunstcircuit bevraagt, gebeurt op een minder expliciete manier. De kunstenaar werkt subtiel naast de institutie, zonder zich er per se buiten te moeten bevinden. (Vaast Colson, Nico Dockx, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir).

De vierde en laatste categorie doelt op het collectieve atelier dat nu niet meer ageert vanuit een radicale reactie op de individuele, moderne kunstenaar, maar als doel heeft te functioneren binnen een groter sociaal, economisch of politiek geheel. (Tiravanija, Atelier van Lieshout, Nico Dockx)

3. Een concluderende brug met de 21ste eeuw: voortzetting van modellen?

Uit voorgaand overzicht van mogelijke hedendaagse studiomodellen kan besloten worden dat al de categorieën die ik voor de jaren '60 en '70 opgemaakt heb nog steeds van toepassing zijn, mits enkele uitbreidingen en transformaties in de motivatie ervan natuurlijk.

Over het algemeen blijven de efemere bewegingen die het voortbestaan van 'het atelier' bemoeilijkten, zoals de happening, performance, collectieve kunst en videokunst even talrijk

bestaan. We zien zelfs dat deze zich de laatste decennia enkel nog meer zijn gaan uitbreiden: ze functioneren op een nóg tijdelijker en wijd verspreide ruimtelijke basis. Enkele nieuwe ruimtes – zoals het sociale en het virtuele – die in de vorige eeuw reeds voorzichtig opgang genoten, zijn zich momenteel aan het uitbouwen en trachten een diepgewortelde, cruciale plaats in de hedendaagse kunstenaarspraktijk te bemachtigen. Deze worden in het volgende deel uitgebreider besproken.

Zoals ik reeds fragmentair in mijn overzicht aantoonde, vertrekken bepaalde ‘categorieën’ uit de vorige eeuw nu vanuit een andere motivering. Zo werd bijvoorbeeld de strategische post-institutionele inzet vervangen door andere en prangender bezorgdheden omtrent onze huidige geglobaliseerde samenleving. De huidige *site-specific* praktijken en collectieven bouwen dan ook vaak vaak voort op sociale en politieke problematieken.

Hiermee wil ik niet zeggen dat het postmodernisme voorbij is, maar wel de rebelse jeugdijaren ervan, waardoor we vandaag in een eerder gematigd postmodernisme leven. Zoals reeds aangetoond werd in deel 3, wordt het studiomodel, en het kunstcircuit in het geheel, niet meer zo extreem gevisieerd (of zou dit althans niet meer het geval mogen zijn). Het atelier is een plek die weliswaar te transformeren valt, maar waar je je als kunstenaar amper (of zelfs niet) van kunt losmaken, aangezien de museale condities noodzakelijk zijn om een kunstwerk überhaupt als kunstwerk te kunnen herkennen. Realistisch bekeken, heeft het dus geen zin meer enige schakel in het kunstcircuit aan te vallen, langs de andere kant, de kunstenaar zal altijd gevoelig blijven voor dergelijke superviserende, commerciële machten boven hen en er ook zijn ongenoegen over uiten als er sprake is van misbruik. Wat hij dan zogezegd ‘geleerd’ heeft uit het postmodernisme is dat je daar het beste mee omgaat, niet door te vluchten, maar door deze van binnenuit in vraag te stellen, zoals Nauman eerder heeft voorgedaan. Kunstenaars als Colson, Vermeir en Heiremans, Alijs, Dockx, Tiravanija en Atelier van Lieshout bespelen op een open en ironische manier de wankelende punten in ons systeem. In deel 3 sloot ik dan ook af met ‘een frisse bries’ die momenteel door het kunstlandschap zou waaien. Nu, in Colsons praktijk dwarrelt deze alvast volop rond doorheen zijn speelse, ludieke ingrepen: de lans die hij breekt op de muur van zijn galerij, verkleed in een ridderpak tot op het schild en de maliënkolder toe, is wat het is, heel zelfrelativerend.

De meest juiste, maar ook meest algemene conclusie die ik dus uit dit deel, met zijn lange opsomming van kunstenaarspraktijken, kan concluderen is dat de studio in al deze voorbeelden in de meest uiteenlopende gedaantes ‘figureert’, of zoals Davidts het verwoordt: “De studio is een veelkoppig, fabuleus monster dat, net als het museum, elke radicale aanval overleeft heeft”.²⁷³

²⁷³ DAVIDTS W. (2006 b), p. 29.

Portable Laboratory

Francisco J. Varela

...publishing a discipline of research in science is bound to
...place (the laboratory) which provides the perspective of
...experiments). Once these two pole
...The last it

DEEL 5: DE STATUS VAN HET KUNSTENAARSATELIER

Mijn centrale onderzoeksvraag peilt naar de mogelijkheid van een overkoepelend begrip ‘studio’. Om tot een eventuele herdefiniëring van het oorspronkelijke studio-idee te komen, zonder te vervallen in een voor de hand liggend discours van studioverdamping, hanteer ik het theoretische begrip ruimtebeleving. Daardoor splits ik in dit deel de notie van het atelier nog voorlopig op in fysiek begrensd / onbegrensd, zodat beide types atelier op hun ruimtebeleving kunnen onderzocht wordt.

Het eerste hoofdstuk zal inzoomen op de fysiek begrensde status van de studio, en meer bepaald het ruimtebegrip dat deze karakteriseert. Deze klassieke benadering wordt al eeuwen toegepast op de studio en weerspiegelt bijgevolg het historisch traject van zijn ontstaan tot nu die we in de vorige delen bespraken.

Het tweede hoofdstuk belicht de onbegrensde status van de studio. Deze minder vanzelfsprekende benadering valt in tegenstelling tot zijn begrensde status enkel in een hedendaags kader toe te passen, aangezien deze pas sinds het postmodernisme en het ‘post-studio’ discours langzaam grond heeft gekregen. Tot op vandaag blijkt deze door zijn onbegrensd karakter moeilijk te bevatten en te erkennen: *in situ* werk blijft benaderd worden als een ‘post-studio’ praktijk, terwijl vorig deel nog aantoonde hoe de studio zich in zijn open en brede visie overal bevindt waar de zwervende kunstenaar gaat en dus de hele wijde wereld kan bevatten. Binnen deze ‘mijn studio is waar ik mij bevind’ filosofie wordt duidelijk dat door middel van de ruimtebeleving die deze impliceert, gepeild kan worden naar de precieze buigzaamheid van zowel de klassieke als de onbegrensde studiostatus.

Aangezien beide hoofdstukken dus expliciet toewerken naar een dynamisch geheel van deze beide statussen, wijdt ik een derde en cruciale hoofdstuk aan het samen denken van deze noties waarin aan de hand van alle eerder aangehaalde theorieën een antwoord gezocht wordt op de vraag of de studio kan beschouwd worden als begrensde ruimte binnen een **meeromvattend** ruimtebegrip.

1. De studio als begrensde ruimte en de band met de kunstenaar

We hebben het atelier reeds uitvoerig als institutie in ons kunstsysteem en in al zijn verschillende hoedanigheden behandeld, toch is er nog veel niet gezegd over de ruimtelijkheid die intrinsiek eigen is aan het atelier.

Daarom zoom ik in dit hoofdstuk in op het atelier als architectonische ruimte en hoe deze een specifieke relatie kan aangaan met zijn bewoner. Kortom, ik werp de schijnwerpers op de atelierruimte die op zichzelf staat en de kunstenaar die erin bestaat. Op die manier hoop ik eventuele gemeenschappelijkheden in de omgang van kunstenaars met hun atelier vanaf het moderne kunstenaarsatelier tot nu te ontdekken, om te kunnen aantonen dat ondanks de fundamentele kritieken en wijzigingen die het atelier ondergaan heeft, de verschillende basisbeweegredenen voor het hebben van een studio steeds zijn blijven bestaan.

Voor ik hiertoe kom, tracht ik in wat volgt vooreerst de specifieke band die de kunstenaar met zijn atelier opbouwt in een ruimer kader van algemene ruimtebeleving te begrijpen. Ik onderzoek de these dat het eigen zou zijn aan de mens om zich te hechten aan bepaalde ruimtes door deze te bewonen en personaliseren en hoe deze visie door te trekken valt naar de kunstenaar en zijn omgevende ruimte in kwestie.

1.1. Architectuur-filosofisch kader, zoals ontstaan in de 20^{ste} eeuw

Uit gebrek aan meer uitgewerkte theoretische funderingen over ruimtebeleving toegepast op de atelierruimte bespreek ik eerst enkele boeken die meer algemeen handelen over de filosofie van ruimtebeleving en de band die een mens ermee opbouwt, om deze daarna in het licht van de specifieke ruimte van het 'atelier' of de 'atelierwoning' te plaatsen.

1.1.1. Het beleven van de ruimte op zich

Merleau-Ponty is in zijn boek *Phénoménologie de la perception* (1945) van mening dat het ruimtelijke bestaan de eerste voorwaarde van alle levende waarneming is.²⁷⁴ Als mens positioneren wij ons dus automatisch binnen de ruimtelijkheid die ons omringt: "Le corps demeure l'espace et le temps."²⁷⁵ Dit is een condition humaine waar niet aan ontsnapt kan worden, maar waar we ons evenzeer niet steeds van bewust zijn. Kunstenaars hebben vaak een verhoogde gevoeligheid voor dergelijke zaken en het is daarom niet verwonderlijk dat ze zich in hun praktijk spiegelen aan de ruimte die hen omgeeft, wat in veel gevallen neerkomt op het atelier.

²⁷⁴ MERLEAU-PONTY (1997), p. 154.

²⁷⁵ MERLEAU-PONTY (1997), p. 185.

Heideggers essay *Bauen, Wohnen, Denken* (1951) stelt twee hoofdvragen: Wat is het om te wonen? En, op welke manier heeft een gebouw betrekking op wonen?²⁷⁶

Om de natuur van de termen bouwen en bewonen te kennen, onderzoekt hij hun linguale herkomst. Het Oud-Germaanse woord voor *bauen* is *buan* en betekent oorspronkelijk *bewonen* in de zin van zich op een plaats *settelen*. *Raum* duidt op een plaats die vrijgemaakt is voor het verblijven of vestigen en dat wat in grenzen bevat is. Deze twee noties verbinden het wonen dus in se aan een sedentaire plaats. Heidegger stelt dat menselijke wezens niet kunnen falen in het bewonen, aangezien het bewonen uiteindelijk terugslaat op de essentiële, existentiële kern van ons mens zijn in deze wereld.²⁷⁷

Uit deze stelling zou ik kunnen afleiden dat de mens en de kunstenaar in het bijzonder dus steeds intuïtief geneigd zal zijn zich voor langere tijd in een ruimte te vestigen, omdat ze pas dan de essentiële act van het bewonen kunnen opvoeren. Daarom stel ik mij in volgend hoofdstuk de vraag hoe nomaden-kunstenaars omgaan met hun *in situ* praktijk die slechts een tijdelijk en vluchtig betrekken van ruimtes veronderstelt. Langs de andere kant stelt Heidegger ook wel dat, ondanks dat we ons idee van wonen automatisch verbinden met sedentaire plaatsen, we ons toch thuis kunnen voelen op plaatsen die praktisch gezien niet ons ‘huis’ zijn.²⁷⁸ Heidegger gaat snel over deze denkpiste heen, maar ik vraag mij toch af of dit voor de sitespecifieke kunstenaar doorheen het op een bepaalde manier ‘bewonen’ van de reisgedachte niet vergelijkbaar zou kunnen werken.

La Poétique de l'Espace (1958) van Bachelard is een studie gedacht vanuit de fenomenologische ervaring van een huis waarbij de ‘beleving’ en de ‘verbeeldingskracht’ ervan voorop staat. Volgens hem vervult het huis namelijk de volgende belangrijke functie: “La maison abrite la rêverie, la maison protège le rêveur, la maison nous permet de rêver en paix.”²⁷⁹ In dit verband gebruikt hij meermaals de beeldspraak ‘la maison du souvenir’ die het huis niet als neutraal, maar als een drager van herinneringen en verlangens beschouwt.²⁸⁰ In het vakgebied van de psychologie wordt weleens gezegd dat het huis iemands psychische staat weerspiegelt. Het hoofdstuk *Le Nid (Het Nest)* gaat in op het ‘ergens thuishoren’ en het idee dat het gevoel dat we ervaren als we elke avond opnieuw naar ons huis terugkeren iets diep primitiefs verraadt, het huis als schuilplaats.²⁸¹ Des te groter het fundament van dit nest is, zoveelste gezonder zou de geest zijn. Ik ben van mening dat de diepgaande band die Bachelard beschrijft tussen een mens en zijn huis, evengoed van toepassing kan zijn op de kunstenaar en zijn atelier. Dit werk ik in een volgende passage concreter uit onder andere aan de hand van de casus *Haus u r* van Gregor Schneider, die zowel woont als werkt in zijn huis, en *Mapping the Studio* van Bruce Nauman.

²⁷⁶ HEIDEGGER M. (1971), p. 143.

²⁷⁷ HEIDEGGER M. (1971), p. 158.

²⁷⁸ HEIDEGGER M. (1971), p. 143.

²⁷⁹ BACHELARD G. (1967), p. 26.

²⁸⁰ BACHELARD G. (1967), p. 58.

²⁸¹ BACHELARD G. (1967), pp. 92-93.

1.1.2. De begrensde ruimtebeleving die verloren loopt

Bachelard gaat in *La Poétique de l'Espace* (1967) ook in op de situatie van het huis in de wereld en uit duidelijk zijn antipathie voor het urbanisme en de technologie van de 20ste eeuw op volgende manier:

*“A Paris, il n’y a pas des maisons. Dans des boîtes superposées vivent les habitants de la grand’ville. La maison n’a pas de racine. Chose inimaginable pour un rêveur de maison: les gratte-ciel n’ont pas de cave. (...) Les maisons n’y sont plus dans la nature. Les rapports de la demeure et de l’espace y deviennent fatiques. Tout y est machine et la vie intime y fuit de toute part.”*²⁸²

In dit citaat komt duidelijk een tegenstelling van het niet-stedelijke tegenover het stedelijke leven naar voren alsof het goed tegenover slecht betreft. Eenzelfde soort aura van heimwee naar de vroegere, en dus zogezegd betere tijden, spreekt ook in het schrijven over de poëzie van het wonen bij Martin Heidegger. Zijn fenomenologische filosofie ziet de moderne machinale technologie als een *oberste gefahr* die het finale verlies van locatie – het verlaten van het bewonen – belichaamt. Deze conditie die eigen aan de stedelijke woonomgeving is, zorgt ervoor dat de kwaliteit van ons wonen, de essentiële kern van ons mens zijn, vermindert en de mens in een staat van *heimatlosigkeit* (of *thuisloosheid* / *homelessness*) belandt²⁸³

Henri Lefebvre was een van de eerste filosofen die er in zijn *La Production de l'Espace* (1974) op wees dat zowel Bachelard als Heidegger het idee van een huis associëren met een “l’espace spécial, encore sacré, quasi-religieux et en fait presque absolu” dat sterk contrasteert met de vreselijke urbane realiteit die door de 20^{ste} eeuw gevormd is.²⁸⁴

In het boek *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely* (1992) argumenteert Vidler dat dit dromen van een beschermend en stabiel thuis als een afgelegen schuilplaats slechts een symptomatische reactie is op het ervaren van een *unheimliche* moderniteit.²⁸⁵ Met de woorden *unheimlich* en *uncanny* omschrijft Vidler de aard van de contemporaine architectuur: een metafoor voor een fundamentele thuisloze moderne conditie.²⁸⁶ Deze beschrijft een postmoderne mens die steeds verder verloren dreigt te lopen bij een gebrek aan een soort thuisgevoel.

1.2. Voorbeelden

Met behulp van concrete voorbeelden ga ik bovenstaande theorie toepassen op de praktijk en hoop ik dus te kunnen aantonen welk belang het atelier had, én nog steeds kan hebben, als ruimte waarin

²⁸² BACHELARD G. (1967), pp. 42-43.

²⁸³ HEIDEGGER M. (1971), pp. 160-162.

²⁸⁴ LEFEBVRE H. (1974), pp. 120-121.

²⁸⁵ VIDLER A. (1994), pp. 63-66.

²⁸⁶ VIDLER A. (1994), pp. 6-7.

de kunstenaar voortdurend leeft en produceert. Vanuit een andere invalshoek kunnen we zo nog meer de fundering van het ‘post-studio tijdperk’ op losse grond zetten.

Bij deze bespreking zet ik deze vragen centraal: vanwaar opnieuw het vertrouwen in de studio en vanuit welke beweegredenen zou de kunstenaar met zijn postmoderne erfenis toch terug willen keren naar deze ‘afgesloten’ ruimte (wetende dat deze stap ‘terug’ misschien niet ongestraft blijft)? Ik tracht hier een antwoord op te formuleren aan de hand van de volgende basismotivaties: het atelier als praxis, legitimatie, schuilplaats en zelfportret.

1.2.1. Het atelier als praxis

De moderne én hedendaagse kunstgeschiedenis kent tal van kunstenaars die op maniakale wijze hun atelier hebben ingericht – verbouwd – uitgebreid – of afgebroken. Ze zien het atelier niet enkel als een plaats om kunst te praktiseren, maar als een ‘praktijk op zich’. Een praktijk die in het verlengde komt te staan van het echte werk: het architecturale kader van hun atelier is onderhevig aan diverse vormen van heersende idealen tot een puur subjectieve innerlijke logica, waardoor ze bouwen aan de constructie en representatie van hun eigen artistieke gezicht.

Deze representatie kan vanuit heel verschillende motivaties ontstaan. In deel 1 hebben we gezien hoe het in de 19^{de} eeuwse ateliercultuur vooral rond ‘uiterlijk vertoon’ draaide: het getuigde van artistiek zelfvertrouwen als men hun overgedecoreerde interieurs publiekelijk openstelden. Naarmate de 20^{ste} eeuw vorderde, werden de kunstenaars zodanig onafhankelijk dat ze hun kunstenaarstatus niet meer moesten verdienen door dergelijke atelieropvoering. Kunstenaars kwamen dichterbij hun echte ik, en de gevallen waarbij nog uitzonderlijke arbeid aan het atelier verricht werd, vertrokken meestal eerder vanuit een dwingende ‘innerlijke noodzaak’ naar personaliseren. Doorheen mijn onderzoek ben ik dergelijke uitgewerkte praktijken tegen gekomen die vanuit deze motivatie vertrokken. De volgende voorbeelden zullen dit illustreren.

Marcel Duchamp heeft verschillende ateliers bewoond en foto’s tonen aan dat deze telkens opnieuw omgevormd werden in een ruimtelijke ‘installatie’. Aangezien hij zich bewust afzijdig hield van enig commercieel belang en exposities, creëerde hij zijn eigen tentoonstellingsruimte in het atelier. Hij stelde zijn ready-mades, niet toevallig ontstaan in deze ruimte, er zorgvuldig in tentoon. Zo zien we op de foto’s van zijn studio in New York (waar hij vanaf 1916 voor langere tijd verbleef) bijvoorbeeld een sneeuwschop met een koord aan het plafond hangen of een aan de grond vastgeschroefde kapstok (afb.96). In 1918 kocht hij felle badmutsen die hij in repen sneed om deze vervolgens kriskras door zijn atelier te spannen als een spinnenweb en titelde het werk *Sculpture de voyage*.²⁸⁷ Duchamp experimenteert sterk met de ruimtelijke relatie tussen voorwerpen. Hij haalt hun vanzelfsprekende functie en plaats in de ruimte onderuit en brengt ze onderling in een nieuwe

²⁸⁷ REIJNDERS F. [internet] (2001), alinea 7.

verhouding tot elkaar. Het aldus ontstane ruimtelijke arrangement wekt voor Reinders zelfs eerder de indruk op van een bizar laboratorium, dan van een kunstenaarsatelier.²⁸⁸ We kunnen dus stellen dat Duchamp bij het inrichten van zijn atelier gedreven werd door een obsessieve en ‘surrealistische’ logica.

Een vergelijkbaar voorbeeld van een kunstenaar die er absurde wetmatigheden op nahield in al zijn ateliers is Piet Mondriaan. Hij bewoonde een atelier in Parijs (1921-36, afb.97) en één in New York (1940-44, afb.98), beide inrichtingen illustreren de principes van zijn neoplasticisme. Ze transformeerden tot een spierwit met kleur- en grijsvlakken gedecoreerd totaalkunstwerk, vergelijkbaar met zijn schilderijen uit die periode. Zijn atelierinrichting genoot veel invloed bij zijn tijdsgenoten, waardoor ze al snel als heilig en zuiver bestempelde ‘interieurkunstwerk’ bestempeld werden. Deze beeldvorming is mede ontstaan doordat Mondriaan zijn ateliers enkele malen liet fotograferen op voorwaarde dat zijn strikte aanwijzingen opgevolgd werd. Bijgevolg wordt ik in deze foto’s eenzelfde soort mysterieuze inscenering gewaar als bij het atelier van Fernand Khnopff (afb. 20 en 21) het geval was: het functionele woonaspect wordt opzijgeschoven voor een dwangmatig inrichten van het atelier, zowel om een bekommernis naar het uiterlijk vertoon ervan als een kanaliseren van een innerlijke drang. Beide woningen demonstreren hoe sterk de inrichting van de dagelijkse (werk)omgeving van de kunstenaar soms zijn artistieke ideeën kan weerspiegelen. Deze kunstenaars leven ‘abstract’, zoals hun schilderijen dat ook afdwingen. Ze leven met andere woorden in een geestelijke isolatie, omdat hun schilderijen het alledaagse afstoten.

Dan is er nog de *MERZbau* van Kurt Schwitters, die als een voorloper van Gregor Schneders *Haus u r* beschouwd kan worden. Schwitters stouwde zijn atelier in Hannover vanaf 1920 vol met bouwsels bestaande uit allerlei afvalmateriaal en persoonlijke bezittingen die bijeen verzameld werden uit zijn dagelijkse omgeving.²⁸⁹ Deze klonterden op den duur samen tot één grote sculptuur, *MERZbau* genaamd, die in totaal 8 kamers van zijn huis in beslag namen met als kern de *Kathedrale des erotischen Elends* (afb.99).²⁹⁰ Zijn woning was in wezen een gigantische driedimensionale collage dat bleef transformeren en zijn eigen leven leidde. Schwitters beschouwde deze als een levend organisme dat eeuwig zou doorgroeien. In deze zin is het een soort uniek op maat gemaakte pasvorm van zijn psychologische verhouding tegenover deze ruimtelijke sculptuur. In 1937 werd hij gedwongen tot vluchten, maar toch begon hij ook in Noorwegen, en daarna opnieuw in Engeland, een tweede en derde *MERZbau*, wat het belang van dit bouwen voor Schwitters wel duidelijk maakt. Schwitters’ praktijk verraadde net als die van Duchamp en Mondriaan een constante bezigheid om de ruimte rondom volledig te transformeren naar een puur subjectieve logica tot dat de

²⁸⁸ REINDERS A. (2006), p. 5.

²⁸⁹ REINDERS F. [internet] (2001), alinea 10.

²⁹⁰ ORCHARD K. [internet] (2007), alinea 1

oorspronkelijke architectuur op zich zelfs niet meer zichtbaar was. De architecturale en beeldende ruimte gaan geheel in elkaar op.

Ook Davidts stelt in het artikel ‘Over het (*Totes*) *Haus u r* van Gregor Schneider’ vast over Schneider en Nauman dat in hun ateliers kunst gemaakt wordt én het kunst maken zélf gemodelleerd wordt.²⁹¹ De praktijk verschijnt hier opnieuw heel duidelijk als een ‘praktijk op zich’. In deel 4 werd effectief besproken hoe bij Schneider de puur intuïtieve, innerlijke noodzaak van een diepgaande arbeidspraktijk aan zijn huis de drijvende kracht vormde achter de volle eerste twintig jaar van zijn artistieke praktijk (cf. Deel 4: 1.1.3.). Dit maakt veel duidelijk over Schneider en het idee over zijn kunstenaarschap waarin hij deze voortdurende werkzaamheid louter lijkt te kunnen beargumenteren vanuit het werken zelf: “Schneider kan blijkbaar alleen over de geleverde *arbeid* spreken en niet over de *betekenis* die daarbij geproduceerd wordt”.²⁹² Dit wordt bewezen door zijn uitspraak in een interview met Ulrich Looek wanneer naar zijn centrale beweegreden wordt gepolst en Schneider veelzeggend antwoordt: “Ich konnte ja nichts anderes.”²⁹³ Deze uitspraak doet denken aan Bruce Nauman die zijn studiogerelateerd werk in 1971 beschreef als “something to keep me busy.”²⁹⁴

Ik wil nogmaals benadrukken dat Schneider een bijzonder geval is, daar zijn werkplaats tevens zijn woon- en geboorteplaats is. Bachelard is van het volgende overtuigd: “La maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d’habiter. (...) Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n’oublie pas à la maison inoubliable.”²⁹⁵ Ieder mens is dus op een fundamentele manier verbonden met dit huis van oorsprong. De domestieke bouwarbeit die er bij Schneider uit voortvloeit, is in deze zin niet zo uitzonderlijk. In het bewonen van een huis zoeken vele mensen een bepaalde rust die zich als het ware ‘ritualiseert’ door het bewerken – personaliseren – bricoliseren ervan. Of zoals Bachelard het uitdrukt: “La maison est un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l’âme de la maison; ce serait développer une véritable psychologie de la maison.”²⁹⁶ Dit citaat zegt dat het bewonen ook een zoeken naar psychologische stabiliteit is en bij deze haalt Bachelard een andere benadering voor Schneiders praktijk aan: zijn voortdurende bouwen – verbouwen – afbreken kan evengoed in een meer pathologisch perspectief geplaatst worden.

Deze eeuwigdurende verbouwingen zorgen ervoor dat hij zich telkens opnieuw moet herpositioneren tegenover de ruimte rondom, wat een gedesorienteerde gewaarwording met zich meebrengt, maar paradoxaal genoeg vertrekt vanuit een vergeefse zoektocht naar de ultieme evenwichtigheid. Constant balancerend tussen een staat van *heimlich* (of *huiselijkheid*) en *unheimlich* (of *thuisloosheid*) moet Schneider een bijzonder ambigue band met zijn huis ervaren. Deze termen

²⁹¹ DAVIDTS W. (2006 c), p. 10.

²⁹² DAVIDTS W. (2006 c), p. 10.

²⁹³ SCHNEIDER G. (1996), p. 35.

²⁹⁴ NAUMAN B. (1971), p. 31.

²⁹⁵ BACHELARD G. (1967), pp. 32-33.

²⁹⁶ BACHELARD G. (1967), p. 34.

verwijzen naar Vidler die stelt dat huizen ook soms *hidden terrors* kunnen herbergen en daarom een *uncanny* gevoel loskweekt bij zijn bewoners.²⁹⁷ De verklaring waarom iemand een dergelijke gewaarwording bij zijn huis krijgt, moet dus ook volgens hem eerder psychologisch dan wel architecturaal gezocht worden. In sommige uitspraken lijkt Schneider dan ook te vertellen dat hij zich bewust is van zijn compulsieve bouwzucht en de negatieve kant ervan: “Ich mache, Ich muss Dinge immer machen. Das ist mein persönliches Problem.”²⁹⁸ De documentaire die BBC in 2003 nog over Schneiders werk draaide, kreeg niet zomaar de naam *House of Horror*. De psychobiografische ‘horror’ die men in het algemeen vaak terug vindt bij Schneider krijgt een specifieke plaats in de titels die hij zijn kamers geeft zoals bijvoorbeeld *Total isoliertes Gästezimmer* (*Totaal geïsoleerde gastenkamer*, 1995) en *Das Letzte Loch* (*Het laatste gat*, 1995, afb.100). Met Vidlers theorie in het achterhoofd stel ik mij deze kamers voor als afgesloten vergeethoekjes die verborgen angsten herbergen, maar door hun tijdelijkheid ook onophoudelijk opnieuw vrijkomen.

We kunnen besluiten dat *Haus u r* in zijn essentie een diep persoonlijk reflecteren is over de domestieke macht en zijn verscholen facetten. Dit is zeer toepasbaar op Bachelards visie over de psychologie van het huis die de gemoedstoestand van de bewoner zou reflecteren. Schneider worstelt met een ultieme angst voor een dreigende lethargie, gaat als pure tegenreactie manisch met dit spookbeeld aan de slag en construeert een huis dat op den duur deze angst volledig belichaamt, namelijk “een sinister oord van terreur en onbehagen, van angst en subversie...”²⁹⁹

Joris Van De Moortel vertoont in zijn studiopraktijk een vergelijkbare reflectie over de begrenzings van de studio als thuis. Hij betreft nu voor het tweede jaar zijn ‘studiohokje’ in het HISK en toont op de jaarlijkse Open Studio dagen telkens installatiewerk dat vanuit de kleine ruimte zelf vertrekt. Hierbij denk ik vooral aan zijn *the HISK studio 1st part 01/08-04/08* en *the HISK studio 2nd part 05/08-08/08* (2008, afb. 101 en 102). De aard van deze installaties verraden echter een fundamentele problematiek die hij met deze ruimte ervaart: aan de hand van het bouwen van kleine studio’s binnen de studio tracht hij de routine van diezelfde begrenzing die eigen is aan de fysieke ruimte te doorbreken. Dit veelzeggend citaat is meteen zeer toepasselijk op vele kunstenaars van vandaag: “You never feel as safe and you’re never as brave, in the studio, your home, a shelter, a con-dome. Turning and turning, round and round, as a lion in its cage, should I stay or should I go, well, I just don’t know.”³⁰⁰

Ik vraag mij af waarom kunstenaars, zoals Van De Moortel en Schneider, die deze begrenzing dus toch ergens als iets dwingend ervaren, deze ruimte nog blijven betrekken? Kan het zijn dat het niet de ruimte op zich is die dwingend werkt, maar de gedachte dat hier ‘zijn thuis’ en ‘zijn schuilplaats’

²⁹⁷ VIDLER A. (1994), p. x.

²⁹⁸ SCHNEIDER G., ‘...Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter... Gregor Schneider und Ulrich Loock’, in: Tent. Cat. *Gregor Schneider*, Bern (Kunsthalle Bern), 1996, p. 22.

²⁹⁹ DAVIDTS W. (2006 c), p. 10.

³⁰⁰ VAN DE MOORTE J. (2009), zoals geciteerd in: HISK (2009), p. 50

ligt die louter door zijn onontkoombare aard niet inwisselbaar lijkt? In het volgend hoofdstuk tracht ik de aard van deze begrenzende gedachte te doorgronden door de status van de studio in zijn brede draagkracht op de voorgrond te zetten.

Ook Ronny Heiremans en Katleen Vermeir werken telkens opnieuw rond de gedachte van hun private woning, maar lijken er in tegenstelling tot Van De Moortel wel in geslaagd te zijn deze een inwisselbaar karakter te geven door dit specifieke woongegeven beeldend te modelleren – of mediaal te herwerken – naar eender welke locatie die ze tijdelijk betrekken. Ik heb hun werkwijze reeds uitvoerig besproken doorheen een vergelijking met de filosofie van Henri Lefebvre (cf. Deel 4: 1.7.4.). Naar analogie met de titel van zijn boek is hij ervan overtuigd dat ruimte niet neutraal is, maar geproduceerd kan worden, dat de architectuur van een ruimte door de mens gekneed en beladen wordt met verlangens. De *MERZbau* van Schwitters, het ready-made atelier van Duchamp, het driedimensionale, neo-plastische schilderij van Mondriaan en Schneiders labiel kaartenhuisje bewijzen dit maar al te zeer.

1.2.2. Het atelier als legitimatie

De stelling die in *Machine in the Studio* en *Inventions of the Studio* meermaals leek op te gaan voor de romantische kunstenaars en de abstract expressionisten is dat deze het atelier als de ruimte bij uitstek hanteren om hun kunstenaar-zijn te legitimeren. Ik zou graag onderzoeken of er in dit ‘post-postmoderne’ tijdperk nog steeds sprake is van deze met romantische waarden beladen motivatie.

De hedendaagse kunstenaars dragen immers de zware vracht van het postmodernisme dat radicaal komaf wou maken met deze begrenzende afhankelijkheid met zich mee. Ter opfrissing leid ik dit verhaal kort in met het reeds aangehaalde voorbeeld van Robert Smithson die deze problematiek verbeeldde doorheen *Partially Buried Woodshed* (1970, afb.40, cf. Deel 2: 1.3.). Hij liet deze schuur begraven, waardoor bij deze tevens zijn laatste schuilplaats (een schuur staat in de ateliergeschiedenis symbool voor de schuilplaats van de openlucht kunstenaar) en laatste houvast die hem als kunstenaar zou legitimeren symbolisch onder het zand bedolven werd. De open horizon lokte hem en vanaf toen werd het land zijn medium.

Met dit als achtergrondkennis had ik aanvankelijk moeite met Davidts stelling dat Bruce Nauman uit onzekerheid van ‘wat nu gedaan?’ troost zou zoeken in de ruimte die hem als kunstenaar legitimeert, zoals Delacroix (dé romantisch kunstenaar bij uitstek) reeds deed.³⁰¹ Deze vergelijking uitwerken zou te ver gaan, maar er zit een heldere waarheid in Davidts stelling als volgende citaat van Nauman in dit specifiek verband gelezen wordt: “This raises the fundamental question of what an artist does when left alone in the studio. My conclusion was that I was an artist and I was in the

³⁰¹ SCHNEIDER G. (2006c), p. 11.

studio, then whatever I was doing in the studio must be art.”³⁰² Deze zinsnede die naar aanleiding van zijn *Studio Films* geformuleerd werd, duidt op een begrijpelijk zoeken naar legitimatie. Nauman bevond zich toen namelijk midden in de onzekere postmoderne jaren waarin alles in vraag werd gesteld. In dat opzicht begrijp ik dat een tegenovergestelde beweging als dat van Buren en Smithson, namelijk het nét terugvallen op de studio, zeker voor enkele kunstenaars zekerheid kon bieden. Het is namelijk eeuwenlang dé ruimte bij uitstek geweest die naar traditie legitimatie verschaft, maar wat met dergelijke notie aan het begin van de 21^{ste} eeuw?

Nauman is omtrent deze onderzoeksvraag bijzonder interessant daar hij na zijn *Studiofilms* van 1967-68 ook recentelijk nog een werk heeft gemaakt waarin hij de studio wederom centraal stelt: *Mapping the Studio I (fat chance John Cage)* (2002, afb. 66).

Zoals we reeds behandelden, zijn beide experimenten ontstaan uit verveling. In 2002 had hij naar eigen zeggen al vier jaar lang geen werk gemaakt, totdat hij zich zijn ingeving van dertig jaar geleden herinnerde, hij vroeg zich meteen af wat er ditmaal voorhanden was: zijn atelier en de muizen die er 's nachts rondliepen. In de videomontage laat hij de stilte van de nacht die over de studio valt voor zich spreken. *Mapping the Studio* wordt algemeen beschouwd als een donker zelfportret van een op dat moment inspiratieloze kunstenaar en dat zal hij zeker niet ontkennen. In zijn *Studiofilms* leek hij nog te geloven in de kracht van zijn eigen lichaam, maar de aanwezigheid van de kunstenaar wordt hier zelfs in zijn geheel niet meer nodig geacht. De neiging om regelmatig rond dezelfde ruimte te werken kan als louter instinctief beschouwd worden, maar bij de studiowerken van Nauman lijken ze nog steeds vanuit het creëren van een soort persoonsbewijs ontstaan te zijn. Let wel, het is duidelijk geen klassiek persoonsbewijs dat etaleert wat hij als kunstenaar allemaal kan, maar eerder wat hij net niet kan, of waar hij alleszins niet meer in gelooft.

In 1968 maakte Nauman reeds het statement dat het totaal gelegitimeerd is voor de kunstenaar om dagen aan een stuk niets anders te doen dan te prullen in het atelier, maar met *Mapping in the Studio* benadrukt hij dit opnieuw. Als we echter verder proberen te kijken dan de schijnbare onverschilligheid van het ‘zomaar niets doen’ dan wordt het atelier hier uitgebeeld als een ‘laatste schuilplaats’ om de exacte woorden van Kremer te gebruiken.³⁰³ Ik heb het werk in 2006 in het Stedelijk Museum in Amsterdam gezien en tracht kort te beschrijven waarom ik ten volle begrijp dat Kremer deze term erop kleefte:

Het ‘werk’ van de kunstenaar toont zich in deze zes uur durende filmmontage slechts toevallig in het verspringen van het beeld tussen twee uren filmtape. Ook al wordt de productiviteit dus niet werkelijk getoond – het atelier toont wel zijn sporen: we zien een chaos van rommel op de vloer, tafels vol papier en overblijfselen van verschillende onafgewerkte projecten. De afwezigheid van de kunstenaar zelf maakt het geheel echter verstild. Het voorbijtikken van de tijd wordt enorm voelbaar.

³⁰² NAUMAN B., in: *Vanguard*, vol. 8, nr. 1, februari 1979, p.18, zoals geciteerd in: VAN BRUGGEN (1988), p. 14.

³⁰³ KREMER M. (2006), p. 32.

Zodoende zet hij de fenomenologie van het atelier, zowel materieel als psychologisch, centraal op de voorgrond. De donkere nachtbeelden maken dat we eigenlijk niets zien, maar toch gebeurt er vanalles. Het werk legt niets op, is stil, meditatief, het scherpt het bewustzijn. Je blijft gedwongen gefascineerd kijken naar een beeld dat je denkt te kennen: een kunstenaar in zijn atelier. Alleen zien we geen kunstenaar, enkel een verduisterd atelier, zodat onze verbeelding het moet overnemen. Het lijkt er alleszins veilig en rustig. Als een donker warm nest.

Het doet me denken aan Bachelards hoofdstuk *Le Nid* over het instinctieve opzoeken van ruimtes waartoe je je aangetrokken voelt, simpelweg omdat je er thuis bent (cf. Deel 5: 1.1.1.). In dit verband citeert hij de schilder, Maurice de Vlaminck, die neerschreef: “Le bien-être que j’éprouve devant le feu, quand le mauvais temps fait rage, est tout animal. Le rat dans son trou, le lapin dans son terrier, la vache dans l’étable doivent être heureux comme je le suis.”³⁰⁴ Bachelard bindt aan dit citaat de term *refuge* vast, in de zin van schuilplaats of toevluchtsoord. Toevallig gebruikte Kremer, zoals ik zonet reeds vermeldde, dezelfde term in het peilen naar Naumans motivatie bij het maken van *Mapping the Studio*. Los van de hele kritische in vraag stelling die Nauman dus maakte tegenover de mythe rond het ‘instituut’ atelier, betekent deze ruimte persoonlijk misschien meer dan hij er zelf in gezien heeft. Dit wordt enigszins voelbaar in de minuscule veranderingen die de camera’s registreerden in het uitzicht van het atelier: zoals een vogelnest iedere dag aangroeit doordat zijn bouwers telkens opnieuw materiaal komen aandragen, zo is ook Nauman dag na dag actief geweest in diezelfde ruimte en verrichtte zo onbewust meer dan alleen nietsdoen. Wat anders dan het vanzelfsprekende gevoel er thuis te horen, leidt hem iedere dag opnieuw, 30 jaar aan een stuk, naar diezelfde ruimte die destijds door anderen als achterhaalde productieplek geacht werd?

Precies dit gegeven zit subtiel vervat in een citaat van Nauman waarin hij zijn keuze voor de urenlange videomontage beargumenteert: “I wanted that feeling that the piece was just there, almost like an object, just there, ongoing, being itself.”³⁰⁵ Hij beschrijft hier het soort zekerheidsgevoel dat eigen is aan de ruimte van een thuis of studio: het weten dat deze er altijd zal zijn.

Ik ga hier zo uitgebreid in op het atelier als schuilplaats, daar deze gedachte bij Nauman perfect zijn allerlaatste poging naar een legitimering zou kunnen bevatten: zijn kwast is in de vuilbak belandt, maar van zijn atelier lijkt hij maar heel moeilijk afstand te kunnen nemen. Kremer leest dit in *Mapping the Studio*: “Nauman lijkt hier net een pleidooi te houden voor het atelier als nog steeds bij uitstek dé plek zijnde waar de kunstenaar zijn fantomen mag en dient te omarmen.”³⁰⁶ Met dergelijke uitspraak belandt hij uiteraard automatisch terug bij het romantische beeld van de studio, het was dan ook de romantiek die het legitimerende denkbeeld ‘atelier als schuilplaats’ zo uitdrukkelijk in het leven heeft gebracht. Volgens Reinders doet hij met dit werk een open

³⁰⁴ DE VLAMINCK M., *Poliments*, 1931, Parijs, s.e., p. 52, zoals geciteerd in : BACHELARD G. (1967), p. 91.

³⁰⁵ AUPING M. (2002), pp. 120.

³⁰⁶ KREMER M. (2006), p. 32.

bekentenis: “Hijzelf, als kunstenaar, is van zijn atelier afhankelijk, maar zijn atelier niet van hem!”³⁰⁷ Het is inderdaad het atelier zelf die hier geheel de show uitmaakt en in die zin is dit werk zeker een ode aan het atelier.

Om terug te komen op de actie uit 1970 waarin Smithson het ateliergegeven onherroepelijk trachtte te begraven, leek deze recent nog te verrijzen in een werk van Vaast Colson. Deze *Hanging Shed* (2004, afb.103) bestaat uit een smithsoniaans houten bric-à-brac schuurtje waarbinnen foto's van zijn kindertijd geprojecteerd worden. Dit bewijst dat kunstenaars ook vandaag nog enige legitimering in ‘de schuilplaats’ verbeeld zien, al dan niet verpakt in een ironisch ridderpak.

1.2.3. Het atelier als zelfportret

Ik ben van mening dat het zelfportretgenre, iets wat wij meteen met de klassieke studio associëren, nog lang niet verdwenen is en nog steeds een duidelijke vorm van representatie kan betekenen. Ik maak een diverse keuze van voorbeelden uit ons contemporair kunstlandschap om aan te tonen dat het atelier zich zelfs in steeds meer uiteenlopende gedaanten alom present stelt.

Ik geef vooreerst een algemene schets van het zelfportret in de studio om aan te tonen dat de hedendaagse studiorepresentaties in essentie hetzelfde verbeelden.

In deel 1 bespraken we hoe de atelierafbeelding reeds in de 17^{de} eeuw een genre op zich werd. Het ontstond in een traditioneel milieu waarin de kunstenaar zijn beroepsstatus nog moest bewijzen en het geësceneerde studioportret functioneerde als reclamebord. In deze context ontstonden de klassiekers zoals de reeds besproken ateliers van Rembrandt (afb.7) en Vermeer (afb.8). Naarmate de kunstenaar zelfstandiger werd, volgden de zelfportretten hun sociale standing, artistieke voorkeuren en reputatie. In elk zelfportret kan bijgevolg een bepaalde tijdsgeest gelezen worden. Het afbeelden van de werkplek werd doorheen de eeuwen totaal vanzelfsprekend: een spontane vorm van zelfexpressie.

Het prototype van een geschilderd ‘zelfportret in het atelier’ kan als volgt beschreven worden: meestal portretteert de kunstenaar zichzelf op een statische manier, alsof hij ‘ongestoord’ aan het werk is en opkijkt naar degene die zijn studio binnenkomt, met zijn palet en kwasten nog in de hand. Ook al lijkt dit informeel, het is natuurlijk een mooi staaltje van zorgvuldig geposeerd publiek vertoon dat meedraagt aan de mythologie van de artiest. Met het reeds geïllustreerde zelfportret van Courbet, *L'Atelier du peintre*, als hoogtepunt (1885, afb.29). In contrast met dergelijke voorbeelden waarin vertoon en extravasie centraal staan, zijn er natuurlijk ook studio's waar een inwaarts en contemplatieve kunstenaar wordt afgebeeld, of een met enkel nog de studio zelf. Zoals in *The Red Studio* van Henri Matisse (1911, afb.104). Ook al wordt hier de artiest zelf niet meer afgebeeld, het zijn nog steeds klare portretten van zijn kunstenaarschap en de tijdsgeest.

³⁰⁷ REINDERS A. (2006), p. 8.

Naast de geschilderde vorm, wordt het studiozelfportret nu ook al enige tijd op foto vastgelegd. We hebben reeds enkele uiterst zorgvuldig geënceneerde fotoportretten besproken van Alexander Liberman, maar deze van Fernand Khnopff, Piet Mondriaan en Constantin Brancusi (afb.61) uit begin 20^{ste} eeuw zijn ook bekend: ze documenteerden allen de ruimte van hun studio zonder de eigenaar, wat duidt op hun autonomie als kunstenaar. Vanaf het midden van de 20^{ste} eeuw kwam de videofilm op en ontstond er een grote ruchtbaarheid aan de bewegende studioportretten van Hans Namuth. Hedendaagse voorbeelden vindt men naast foto en film, ook in de sculptuur, installatie (gaande van maquettes tot gehele of gedeeltelijke (re)constructies) of de virtuele wereld, die als een nieuwe vorm van een atelierzelfportret kan doorgaan.

Een voorbeeld van een atypisch, hedendaags zelfportret die bovenstaande vanzelfsprekende logica ondermijnt, is de gefilmde performance, *Flesh to white to black to flesh* (1968, afb.105), waarin Bruce Nauman zichzelf schminkt en klaarmaakt voor een klassiek zelfportret in de studio. Het probleem is dat hij maar niet het juiste voorkomen vindt en zich telkens opnieuw moet schminken. Veel van Naumans performances eind jaren '60 draaien rond de manier waarop hij zichzelf kan positioneren tegenover zichzelf en zijn studioruimte: "I began to think about how to relate to a particular place, which I was doing by pacing around."³⁰⁸ Net zoals Schneider de muren van zijn huis verplaatst, probeert Nauman allerlei posities uit met zijn lichaam die we in een vorig deel reeds behandelden (cf. Deel 2: 1.4.4.), maar ook met de camera zelf, die hij bijvoorbeeld op zijn kop zet (afb.51) Op zijn kop zetten is precies wat er ook gebeurt met Naumans studioportret *Mapping the Studio* (2002, afb. 66). In de lijn van de traditie van atelierweergaven is dit werk namelijk een uitgesproken tegenvoorbeeld van *L'Atelier du peintre*: waar Courbet zich nog expliciet centraal stelt, komt de afwezigheid van Nauman eerder mysterieus over en waar Courbet zich omringt met prominente figuren uit de 19^{de} eeuw, is het vergeefs zoeken naar een vergelijkbaar aura rond Naumans kunstenaarschap, we zien enkel een kat en muizen. Het zelfportret is hier geen geschilderde afbeelding van de studio, geen kunstenaar in de studio, maar de 'actie' in de lege studio zelf. Het is een tegendraads zelfportret, maar daarom niet minder sprekend voor zijn persoon. Ook al zien we de kunstenaar niet, zijn geestelijke aanwezigheid is voelbaar in de ruimte, aangezien we weten dat dit zijn studio is en deze dan ook enkel op deze manier kunnen interpreteren. Dit citaat spreekt voor zich: "In many ways, the studio is the artist."³⁰⁹ Brian O'Doherty poneert kritisch het volgende over deze niet te onderscheiden relatie tussen atelier en kunstenaar:

"The space in which the artist thinks is thus a thinking space, a double enclosure, reciprocal, self-referential, compressed, the round skull in the studio box. This doubleness enhances the rhetoric of both the artist and the studio in a shimmer of signs and synecdoches: the studio stands for the art, the artist's implements for the artist, the artist for the process, the product for the artist, the artist for the studio."³¹⁰

³⁰⁸ NAUMAN B. [interview door SCIARRA L.] (1972) in; KRAYNAK J. (2003), p. 167.

³⁰⁹ PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A. (1983), p. vi.

³¹⁰ O'DOHERTY B. (2007), pp. 5-6.

Nauman was niet de enige kunstenaar die zich uitgedaagd voelde om te spelen met deze moderne stereotypes rond de manier waarop de artiest en zijn studio in beeld werden gebracht. Ik haal hier nog kort enkele hedendaagse voorbeelden van aan.

William Kentridge maakte in 2003 een reeks kortfilms, *7 Fragments for Georges Méliés*, en een langspeelfilm *Journey to the Moon* (afb.106) waarin een ruimtereis verbeeld wordt.³¹¹ Toch lijkt de ware reis eerder het proces van het tot stand brengen van de film zelf: we zien de kunstenaar als performer al knutselend een verhaal vormgeven met behulp van allerlei alledaagse objecten uit zijn studio, zoals een espresso koffiepote die tot ruimteschip omgetoverd wordt. Deze films alluderen met een knipoog naar atelierportretten die een op inspiratie wachtende kunstenaar weergeven. Ik denk bijvoorbeeld aan Namuth die Pollock als performer filmde wanneer hij in zijn studio het ontstaan van zijn schilderwerk toont. Of de *Studiofilms* van Nauman waarin hij banale bewegingen in de studio registreert met behulp van objecten die toevallig voorhanden waren in zijn studio.

In *Painter* (1995, afb.107) zien we Paul McCarthy, zelf oorspronkelijk opgeleid als schilder, in een zelfgemaakte studio 'Kunst' creëren.³¹² De kwast en de verftubes, symbolen voor de unieke en moderne kunstenaartoets, zijn totaal uitvergroot. Zijn performance ironiseert dan ook de emotionele en intuïtieve schilderstijl van moderne kunstenaars als Pollock en De Kooning en demythologiseert hun mannelijke, geniale artiestendom. In 1999 verbeeldt McCarthy nogmaals het kunstenaarsatelier, maar ditmaal stelt hij deze als een exacte replica van zijn eigen studio voor, 90°graden gedraaid weliswaar. *The Box*.³¹³ is een met hout afgemaakte doosvorm die opnieuw schatplichtig lijkt aan Smithsons schuurtje (afb.40) en zijn commentaar op de begrensde notie van de moderne studio. De installatie *Spiderman-Atelier* (1996, afb.108) van Martin Kippenberger ondermijnt net zoals *Painter* de heroïsche artiestencultus van begin 20ste eeuw. Het werk verbeeldt een populaire Spiderman-achtige figuur in een studio die als een ware held poseert in de ruimte die hem als zodanig ultiem legitimeert.

Alle voorgaande voorbeelden illustreren dat de studio de laatste decennia nog steeds figureert in de meest uiteenlopende media en vormen. Ook al hebben sommige van deze postmoderne en hedendaagse studioportretten een zekere kritiek of cynisme als basisdoel en interpreteren we ze daarom niet meteen als 'het zelfportret in de studio', het eindresultaat blijft wel hetzelfde als de oorspronkelijke klassiekers: de studio toont ons de artistieke opzet en leefwereld van de kunstenaar zoals hij deze publiekelijk vertaald wil zien.

³¹¹ *Journey to the moon* kan bekeken worden via deze URL: <http://www.youtube.com/watch?v=oKOJSEU-SyU>.

³¹² De volledige *Painter* performance kan op Ubuweb bekeken worden via deze URL: http://www.ubu.com/film/mccarthy_painter.html.

³¹³ Afbeelding van het atelier langs de binnenkant, zie p. 67 in deze tekstbundel.

1.3. Een conclusie omtrent het bewonen van de begrensde studio

In mijn inleiding hoopte ik een constante te vinden in de manier waarop de kunstenaar door de eeuwen heen de ruimtebeleving van zijn ateliercultuur beleeft. Doorheen vorig verhaal kan effectief gesteld worden dat de studio als architecturale ruimte, ondanks zijn vele statuswijzigingen en losstaand van zijn specifieke tijdsgeest, steeds iets fundamenteel gelijkaardigs heeft betekend voor de kunstenaar: het atelier als een plaats waar hij eenvoudigweg tijd in spendeert, waar hij nu en dan iets in produceert of waar hij gewoon in rond hangt. Het betreft een ruimte die door de kunstenaar nog steeds eigen wordt gemaakt, waarbij ik het hier niet per se over een materieel personaliseren heb. Zoals Merleau-Ponty nog gezegd zou kunnen hebben: of de ruimte je nu aanstaat of niet, je staat er met je gehele lichaam en geest in en dit creëert reeds een band. Dit citaat van Reinders is hier goed op zijn plaats: “Heiligdom, plaats van strijd, monnikencel, geheime jongenskamer, ontmoetingsplek, het atelier kan alles en niets zijn. Toch is het voor de betrokkene zelf vaak niet meer dan een vanzelfsprekende plek, geheel gemodelleerd naar de eigen inzichten.”³¹⁴

Er werden verschillende basisbeweegredenen aangehaald die een kunstenaar zijn atelier telkens opnieuw doet bewonen en verwerken in zijn praktijk. Motivaties zoals het atelier als persoonsbewijs, als levenspraxis, als laatste schuilplaats, als innerlijke noodzaak en als zelfportret werden toegepast op moderne, postmoderne en hedendaagse casussen. Deze motivaties klinken intuïtief als voorbijgestreefde, ‘romantische’ waarden in deze vergeglobaliseerde samenleving, maar illustreren net daarom des te beter dat het atelier in wezen nog steeds hetzelfde betekent in het ‘post-postmoderne’ kunstlandschap. Ik spreek van ‘romantisch’ daar net dergelijke drijfveren angstvallig gemeden werden door de postmodernisten. Dit heeft momenteel nog steeds zijn uitwerking op het atelier als ‘uiterlijk vertoon’, maar de atelierwoning vormgeven vanuit een ‘innerlijke noodzaak’ (zoals Bachelard het bestaan van een woning noodzakelijk voor de mens achtte) blijft essentieel, want universeel menselijk.

Zo goed als al deze essentiële beweegredenen konden treffend toegepast worden op de praktijk van Schneider en Nauman: Schneider creëert vanuit een innerlijke noodzaak, bewust en onbewust moet hij de ruimte rondom zich in beeld brengen. Hij kan niet anders. Bij Nauman is het net andersom: hij verbeeldt de ruimte rondom hem omdat hij niet meer weet wat te creëren.

Schneider tast de studio van binnenuit fysiek aan door het letterlijk te transformeren: hij werkt constant om niet te moeten stilstaan bij de vraag wat hij anders als kunstenaar zou moeten doen. Nauman tast daarentegen de mythische status van de studio figuurlijk aan door cynisme: hij doodt de tijd als kunstenaar door niets te doen in zijn atelier.

Bij beide wordt de kunstenaar zelf beeldend volledig naar achter geschoven, maar door deze handeling alleen wordt nog steeds veel verteld over henzelf als persoon en kan op die manier nog

³¹⁴ REINDERS A. (2006), p. 3.

steeds als zelfportret beschouwd worden. Nauman en Schneider tonen aan dat het atelier misschien leeg, maar absoluut niet verdwenen is. Het atelier veronderstelt nu eenmaal een conditie die iedere inhoudelijke keuze binnen de artistieke productie ondervraagt. Dit maakt dat de bewuste keuze voor het betrekken van een atelier soms zwaar kan doorwegen (want een zekere introspectie afdwingt), maar daarin uiteraard ook net aantrekkelijk blijft.

Uit elke studiopraktijk die ik in dit hoofdstuk over de begrensde studio aangehaald heb, blijkt telkens opnieuw dat hierbinnen nog steeds voldoende ruimte is voor experiment. De traditionele verschillen tussen werk en werkplaats, tussen kunst en decor, tussen private werkplaats en publieke schouwplaats, tussen uiterlijk vertoon en verinnerlijkt experiment zijn nog steeds niet geheel opgelost in het niets. En zolang er verdamping mogelijk is, zal het atelier als inspiratiebron de kunstenaar blijven prikkelen, in eender welke vorm.

Met de kennis van Bachelard, Heidegger, Vidler, Lefebvre en Merleau-Ponty kan ik besluiten dat het eigen is aan de mens om zich te verbinden aan plaatsen, maar ook dat de studio toevallig de meest geprefereerde ruimte is waar een kunstenaar beroepshalve werkt en in feite dus op dezelfde manier functioneert voor hem als een vrachtwagen voor een vrachtwagenchauffeur. Om maar aan te tonen dat het idee van zich thuis te voelen niet enkel gelinkt is aan die ene domestieke ruimte, maar aan alle plaatsen waar je het gevoel hebt thuis te horen. Na zoveel casussen belicht te hebben, wordt het duidelijk hoe vele van deze voorbeelden reeds een aankondiging zijn van volgend onderdeel over de status van de studio.

2. Het hedendaagse, onbegrensde studio-*idee*

Zoals ik in mijn inleiding reeds aangaf, ga ik in dit hoofdstuk in op de hedendaagse notie van de studio als ‘onbegrensde’ ruimte. In deel 4 bespraken we tal van ‘surrogaat-studio’s’ die aantoonen dat voor de kunstenaarsgeneratie van nu het ateliergegeven zich werkelijk overal kan bevinden. Hierbij moeten we ons echter afvragen hoe ver men kan gaan in dit zogenaamd ‘meervoudig’ studiobegrip en wat hierbinnen nog zijn wezenlijke kern vormt.

Dit idee tracht ik dan ook af te tasten door in te zoomen op de zogenaamde ‘studioloze’ nomadenkunstenaars en de manier waarop zij zich tegenover bovenstaande temporele ruimtes en plaatsen positioneren in hun praktijk. Afgaande van bovenstaand idee en mijn besluit uit het vorig onderdeel, leidt ik uit dergelijke kunstenaarspraktijken de volgende kernvraag af: Heeft niet elke kunstenaar, hoe mobiel zijn praktijk ook is, een vast referentiepunt nodig en zoja, welke vorm neemt deze dan aan?

Om hier een antwoord op te kunnen formuleren, moet ik net zoals in het vorige onderdeel allereerst de opkomst van het studio-idee in een ruimere context van algemene ruimtebeleving situeren. Zo hoop ik beter te kunnen kaderen in wat voor wereld de kunstenaar rondtrekt.

2.1. Schets hedendaagse samenleving en zijn ruimtebeleving

Eerder heb ik besproken hoe filosofen doorheen de 20^{ste} eeuw speculeerden over de toekomst van het begrensde ‘bewonen’ en hoe ze allen hun kritiek spuiden op de moderne, stedelijke maatschappij die steeds meer voor de ‘ontheemding’ ervan zou zorgen, zoals Vidler dit fenomeen benoemt. Onze huidige samenleving is sindsdien enkel maar meer geglobaliseerd en anoniemer geworden. De opkomende *generic space* moet ongetwijfeld zijn gevolgen hebben op de kwaliteit van het wonen.³¹⁵ Daarom bespreek ik hier eerst enkele contemporaine theorieën over onze beleving van de samenleving, waarna ik deze expliciet doortrek naar de nomadenkunstenaar, die tenslotte in dezelfde ruimte beweegt, en zijn problematiek van de ‘studioloosheid’.

2.1.1. Algemene ruimtebeleving in de hedendaagse maatschappij

Net zoals de eerder besproken filosofen schrijft Lucy R. Lippard in 1997 in haar *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society* dat ook zij ‘plaats’ nog steeds beschouwt als essentieel voor de constructie van onze identiteit in die fundamenteel verbonden zou zijn met onze band tot bepaalde plaatsen en de geschiedenis die deze omvatten. Lippard heeft namelijk een holistische visie over het idee ‘plaats’ als het kruispunt waar natuur, cultuur, geschiedenis en ideologie samenkomt: “Place is latitudinal and longitudinal within the map of a person’s life. It is temporal and spatial, personal and political.”³¹⁶ Lippard moedigt een sterke relatie aan met enkele plaatsen ter verdediging tegen de dominante kapitalistische cultuur en de vervreemding van ruimtes die deze met zich meebrengt.³¹⁷ Als remedie tegenover de *heimatlosigkeit* van Heidegger stelt Lippard dus een bewust zoeken naar een *sense of place* in het leven: “The lure of the local is the geographical component of the psychological need to belong somewhere, one antidote to a prevailing alienation.”³¹⁸ Lippard valt terug op Lefebvres visie over ‘la production de l’espace’ en bevestigt dat architectuur een ideologisch product is dat op zichzelf gehanteerd kan worden. Ze gelooft dat de sterke groei van het kapitalisme de particulariteit van plaatsen heeft doen generaliseren en ruimtes doen abstraheren om vervangen te worden door *non-places*.

³¹⁵ Vandaag wordt het woord generiek courant gebruikt, naar het essay *Generic City* (1995) van architect Rem Koolhaas. Het handelt over vernetwerkte ‘type’ grootsteden die een wonen zonder geschiedenis, zonder centrum, zonder identiteit vertonen en zou geleidelijk aan de vorm van één grote onpersoonlijke luchthaven krijgen.

³¹⁶ LIPPARD L.R. (1997), p. 7.

³¹⁷ KWON M. (2004), p. 31.

³¹⁸ LIPPARD L.R. (1997), p. 7.

Het boek *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity (Cultural Studies)* (1995) van Marc Augé handelt over de invasie van de wereld met deze *non-spaces*, zoals bijvoorbeeld grote supermarkten, hypergeglobaliseerde vliegvelden, snelweg, pleinen, hotels, Disneyland,... Hij stelt: "If place can be defined as relational, historical and concerned with identity, then a space which can not be defined as relational, or historical, or concerned with identity will be a *non-place*."³¹⁹ Augé plaatst 'non-place' dus lijrecht tegenover 'place'. Deze niet-plaatsen zouden ontstaan zijn door wat Augé noemt supermoderniteit. Wat in feite slechts opfrist wat Heideggers *oberste gefahr* reeds wou betekenen.

De kritische tekst *Mille Plateaux* (1980) van Gilles Deleuze en Félix Guattari brengen de nomadische conditie daarentegen in een totaal ander daglicht. Ze stellen een extreem open en gecompliceerd samenlevingsmodel voor waarin een vrijere, 'nomadische' subjectiviteit juist wel gevierd wordt.³²⁰ Ze behandelen binnen in hun tekst verschillende plateau's van waarheden waarin subjectiviteit, identiteit en ruimtelijkheid constant fluctueren en allesbehalve rond een vaste thuisbasis draaien. In deze samenleving lijkt men niet te bewegen doorheen de ruimte om te wonen, maar bewoont men doorheen de beweging.

2.1.2. Ruimtebeleving bij nomadenkunstenaars

Kernvraag

Hier kom ik uitgebreid terug op de kernvraag uit mijn inleiding: of niet elke kunstenaar, hoe mobiel zijn praktijk ook is, een vast referentiepunt nodig heeft en welke vorm deze dan zou aannemen.

Deze vraag komt voort uit de volgende observatie: de diepe band die de kunstenaar doorheen de geschiedenis met het atelier opgebouwd heeft, wordt sterk uitgedaagd in dit hedendaagse tijdperk waarin van kunstenaars vaak het andere uiterste vereist wordt, namelijk het 'loslaten' van die ene studio voor het betrekken van tijdelijke ruimtes. Vaak zijn het net de kunstenaars die deze *non-places* (die Augé als nefast beschrijft voor het plaatsbegrip) 'bewonen' in hun onderweg zijn. Zo worden ze bijvoorbeeld uitgenodigd om op dergelijke publieke ruimte door midden van hun kunst een menselijk gevoel in het eerder onmenselijke aangezicht van het stedelijke stadsbeeld te injecteren. Wat hierbij al te snel vergeten wordt, is dat het een intensieve fysische en psychische beweging van de artiest vereist om dergelijk kortstondig werk te maken in verschillende steden verspreid over de kosmopolitische kunstwereld. De groeiende belangstelling voor de site-georiënteerde praktijk gaat hand in hand met de groeiende aantal biënnales en artist-in-residence beurzen over de hele wereld waardoor dergelijke situaties enkel nóg gangbaarder worden.

³¹⁹ AUGÉ M. (1995), p. 77.

³²⁰ DELEUZE G. & F. GUATTARI (1980), p. 437.

Deze verschuiving ‘weg’ van de studio is een discours dat vaak opnieuw herhaald wordt, maar hoe de kunstenaar zich hiertegenover kan positioneren of wat er voor deze ‘studioloosheid’ in de plaats gesteld kan worden, krijgt weinig aandacht. Ik ben er met andere woorden van overtuigd dat de sitespecifieke praktijken, die steeds meer aan belang winnen in deze globaliserende wereld, een inzetbaar kader moet aangeboden krijgen, of zoals David Harvey het uitdrukt: “The elaboration of place-bound identities has become more rather than less important in a world of diminishing spatial barriers to exchange, movement and communication.”³²¹ Vroeger kon de identiteit van een kunstenaar aan de hand van zijn studiopraktijk gekaderd worden, maar in de hedendaagse, ongrijpbare praktijken die we hier bespreken, moet dergelijk houvast duidelijk ergens anders gezocht worden.

Ik zou uit dit inzicht graag enkele bijvragen formuleren waarvan het antwoord essentieel zal zijn om op de bovenstaande centrale kernvraag te kunnen beantwoorden: Hoe voelen de zogenaamde nomadenkunstenaars deze constante mobilisatie aan? En ten tweede, op welke manier kunnen ze met de thuisloosheid die ze dientengevolge ondervinden, omgaan?

Ik probeer deze gedachte verder uit te denken aan de hand van enkele theoretische bronnen die meer specifiek handelen over de manier waarop kunstenaars zich psychologisch tegenover deze nieuwe nomadische praktijk in onze huidige samenleving kunnen positioneren.

De visie van Miwon Kwon

In het poneren van een antwoord op bovenstaande kwestie zal ik de theorie van critica Miwon Kwon centraal stellen, mits de nodige nuanceringen, omwille van haar persoonlijke en dynamische visie op de notie van plaats. Hierbij hanteer ik vooral haar essay *The Wrong Place* (2004) en het boek *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity* (2002).

Waar ieder theoreticus, behalve Deleuze en Guattari, het tot nu toe zeker mee eens leek te zijn, is de gedachte dat deze steeds meer doordringende conditie van ruimtelijke homogenisering – oftewel: het stijgende gehalte van *non-places* – het gevoel van vervreemding in het hedendaagse leven uitlokken. Ook de critica Miwon Kwon is het hier mee eens, maar stelt dat Lippards anti-nomadische model een te sterk nostalgische inslag verraadt, waarbij ze het liefst van al het kapitalisme zou willen terugschroeven naar een extreem landelijke vorm.³²²

Alvorens in te gaan op hoe Kwon de plaatsbeleving van sitespecifieke kunstenaars beschrijft, moet ik eerst haar bredere mening over dergelijke *in situ* praktijken kaderen: ze vangt haar boek *One Place After Another* aan met te wijzen op de compleet afgezwakte betekenis van de term *site-specificity* die nu

³²¹ HARVEY D., *From space to Place and Back Again: Reflections on the condition of Postmodernity* [tekst voor UCLA GSAUP Colloquium] (13 mei 1991), zoals geciteerd in HAYDEN D. (1995), p. 43

³²² KWON M. (2002), pp. 1-2.

werkelijk alles kan inhouden op artistiek en politiek vlak.³²³ De totale inzetbaarheid van de term en de daaruit volgende begripsverbastering wijst volgens Kwon op de complexiteit van de problematiek van de notie van plaats en de verhouding van kunst met plaatsen.

Het in een discours zetten van het begrip 'plaats' heeft een nieuw kunstenaarstype tot stand gebracht die zogezegd overal thuis is en Kwon de 'kunstenaar-etnograaf' doopt.³²⁴ Hiermee doelt ze op het feit dat kunstenaars steeds meer gebruik maken van de sociale, politieke of etnologische basis van een specifieke plek om zo doorheen persoonlijke research of debatten tot een op maat gemaakt werk te komen. Daarom zou deze op enkele decennia tijd omgeschakeld zijn van een 'kunstobject-maker' naar een 'cultureel-artistieke dienstverlener'.³²⁵ De gevolgen van dergelijke verschuivingen voor de studiopraktijk ligt voor de hand: "An artist (no longer a studio-bound object maker; primarily working now on call) often works on more than one site-specific project at a time, globetrotting as a guest, tourist, adventurer, or pseudo-ethnographer."³²⁶ In deze uitspraak van haar vond ik een exacte kritische verwoording van mijn tot nu toe enkel intuïtieve aanvoelen: "I continue to wonder about the impact, both positive and negative, of the spatial and temporal experiences that such conditions engender not only in terms of cultural practice but more basically for our psyches, our sense of self, our sense of well-being, our sense of belonging to a place and a culture."³²⁷

Op de prangende vraag die uit dit citaat voorkomt, formuleert ze volgend voorstel: om kritisch met de vluchtige plaatsgebondenheid om te kunnen gaan, moet men allereerst de dubbelzinnigheid van haar positie leren erkennen, want enerzijds verlangen we nostalgisch naar een gewortelde, lokale identiteit en anderzijds omarmen we net de tegenovergestelde nomadische en fluïde subjectiviteit.

Het bemiddelende concept dat Kwon hier naar voren schuift, is *the wrong place*, die ze als volgt verwoordt: "Of not being at home (or not having a home), of always traveling through elsewhere. Whether we enjoy it or not, we are culturally and economically rewarded for enduring the 'wrong' place. We are out of place all too often."³²⁸ Deze negatieve gewaarwording bij zogenaamd 'foute' plaatsen is iets wat wij zelf zo bestempeld hebben. Net zoals in menig huiskamer de schoorsteen nog steeds versierd wordt met immer populaire spreuken als 'Zoals het klokje thuis tikt, tikt het nergens' of 'Oost west, thuis best'. Dit illustreert treffend hoe Kwon elke band met een plek – elk 'thuisgevoel' – als een constructie beschouwt.

De inzet van *in situ* kunst bestaat er volgens Kwon dan ook in om de *relational specificity* van een plaats te onthullen: wat betekent het voor een individu of samenleving om zich voor korte of langere duur

³²³ KWON M. (2002), pp. 1-2. Hiermee doelt ze op het feit dat de artistieke én institutionele inzet ervan totaal is geworden en voor alles toegepast wordt: niet alleen kunstwerken, ook museumtentoonstellingen, architecturale installaties of stadsfestivals worden, terecht én onterecht, door kunstenaars, curatoren, critici of beleidsmensen *site-specific* genoemd.

³²⁴ KWON M. (2002), pp. 46-51

³²⁵ KWON M. (2002), p. 26.

³²⁶ KWON M. (2002), p. 46.

³²⁷ KWON M. (2004), p. 30.

³²⁸ KWON M. (2002), pp. 156-157.

hier en niet daar te bevinden. Of zoals ze het zelf stelt: “Adressing the uneven conditions of adjacencies and distances *between* one thing, one person, one place, one fragment *next* to another, rather than invoking equivalences via one thing *after* another.”³²⁹

Hoe ‘correct’ dit voorstel ook klinkt, het zet tevens aan tot enige nuanceringen. Zo schreef Wouter Davidts in zijn recensie op het boek van Kwon geen optimistische kijk te hebben op de manier waarop de *in situ* kunst zich vandaag zou moeten laten instrumentaliseren door Kwon: ze stelt een theoretische, ideale verhouding tot het plaatsbegrip voor die volgens hem niet voldoende werd toegepast op de werkelijke praktijk.³³⁰ Ook Nico Dockx, die enkele malen met Kwon heeft samengewerkt, vertelde me tijdens het interview dat Kwon als academische schrijfster steeds een zekere afstand tot de kunstenaarspraktijken die ze behandelt, behoudt om een ‘objectieve’ kijk te vrijwaren.³³¹ Dit betekent echter wel dat haar voorstel zich eerder als een theoretisch discours buiten het veld manifesteert, dan wel praktische manieren aanbiedt die ze middenin het veld opgedaan heeft. Alsof deze ‘objectiviteit’, die trouwens niet bestaat, een excuus betreft om de theorie niet te moeten instrumentaliseren, en dus misschien zijn falen zou betekenen. Komt dergelijke houding die steeds een illustratie van iets betreft, niet fundamenteel tekort in het feit dat deze altijd zal achterlopen op de werkelijke praktijk? Een manier om hier los van te komen, is deze ‘objectiviteit’ opgeven en durven gaan voor een praktische subjectbenadering zoals Dockx deze zo brutaal, maar briljant toepast.³³² Met uw subject naast de ander gaan staan en praten, leren, zien en voelen zodat beide partijen elkanders kennis kunnen leren inzetten. Hoe kan men schrijven over de plaatsbeleving van de kunstenaar als men deze plaats niet beleeft samen met de kunstenaar?

Ik besef dat ik mezelf met mijn schrijven evenzeer als Kwon buiten de praktijk bevindt en wil dan ook geen bindend voorstel suggereren. Met de nodige kritische houding ben ik zo vrij de visie van Kwon bij te werken en de praktische kijk die ze mist zo goed als het kan toe te voegen aan mijn voorstel met behulp van de gesprekken die ik gevoerd heb met bijvoorbeeld Nico Dockx, Vaast Colson, Ronny Heiremans & Katleen Vermeir.

Ik kan mij inbeelden dat vele kunstenaars dit precair evenwicht inderdaad niet meteen vinden, dat ze zich al te vlot willen vereenzelvigen met de ‘nomadisch cultureel werker’, alvorens te vatten wat dit precies inhoudt. Alsof de kunstenaar in deze praktijk ‘bevrijd’ is van elke band met zijn oorspronkelijke situatie en dan maar gegevens als onzekerheid, instabiliteit en ambiguïteit moet omarmen. Kwon gaat in dit verband nog een stap verder en spreekt over het verheerlijken van de gealiënerde en gefragmenteerde kunstenaarspraktijk tot deze naar perversie smaakt.³³³ Kwon staat

³²⁹ KWON M. (2002), p. 166.

³³⁰ DAVIDTS W. (2003), p. 30

³³¹ DOCKX N., [interview door Liene Aerts] (2009), zie bijlage pp. 31-32.

³³² ‘Brutaal’ omdat hij niets liever doet dan de praktijk van een kunstenaar om te kneden met zijn eigen subject, deze te appropriëren tot nieuwe vormen, het feit dat dergelijke houding nog steeds heilige huisjes van bepaalde academici omver trapt, bewijst hun fundamenteel verschillende benadering van schrijven over iemands werk.

³³³ KWON M. (2002), p. 160.

dus heel weigerachtig tegenover deze misleidende en omgekeerde logica van nomadisme, omwille van haar persoonlijke ambivalentie tegenover de psychische gewaarwording van mobilisatie en destabilisatie dat eigen is aan dergelijk nomadisme.

Langs de andere kant stelt het absolute tegendeel dat het anti-nomadische en anti-technologische vooropstelt, zoals bij Lippard het geval was, ook zeker niet gerust.

Om een kritischer verweer te hebben tegen dergelijk oppositioneel denken, onderzoek ik eerst waar deze diepgewortelde gedachte juist zijn ontstaan vindt. Waar komt dit instinctmatige en kwalitatieve onderscheid tussen 'thuis' en 'thuisloos', tussen 'juiste' en 'foute' plaatsen vandaan?

Uit wat we tot hiertoe geleerd hebben uit de theorie rond de algemene ruimtebeleving van de mens, kan ik veronderstellen dat we bij deze kwalificatie bovenal geleid worden door de geruststellende gedachte dat een plaats ons toe kan behoren. Dat we er in zekere zin zelfs van afstammen en er daarom mee verbonden zijn op een fundamentele manier. Dergelijke plaatsen (juiste plaatsen?) worden geacht onze identiteit te bevestigen. Het is precies deze diepgaande relatie tussen een plaats en een persoon die door de meeste hier besproken critici en filosofen verloren is verklaard en daarom broodnodig lijkt in de hedendaagse maatschappij. In tegenstelling tot de 'slechte' die gedacht wordt als een plaats waar we niet thuishoren en ons enkel een gevoel van desoriëntatie en destabilisatie kan geven. Maar wat betekent een 'slechte' plaats eigenlijk? Hoe herkennen we het als zodanig, in zijn tegenstelling tot een 'juiste' plaats?

Kwon leert ons in haar essay *The Wrong Place* dat het niet zo eenduidig is, soms leidt een ontmoeting met een 'slechte' plaats namelijk net tot het blootleggen van de instabiliteit van de 'juiste' plaats en in extensie daarmee ook de instabiliteit van het zelf.³³⁴ Ze toont aan dat het doorbreken van de routine van onze ruimtelijke en tijdelijke ervaring ook net bevrijdend kan werken voor het zijnsbeeld van een individu. Kwon is van mening dat de tweedeling tussen slecht en goed op zich al fout is. Ik sluit mij hier volmondig bij aan: een plaats die ons slecht aanvoelt doordat deze ons onbekend is, hoeft op zich toch totaal niet slecht te zijn?

Bovenstaande visie van Kwon is er mijns inziens in geslaagd te vatten hoe ieder van ons dynamieken van mobilisatie en daardoor vaak destabilisatie in zich verenigt, in hoeverre het ons bepaalt en hoe we er mee om kunnen gaan. Nu, om dergelijke categorisering te verleren, kunnen we gemakkelijk onze routine gaan doorbreken door te verhuizen bijvoorbeeld, maar daarmee is deze nog niet uit onze mentaliteit verdwenen natuurlijk, dit kan pas het geval zijn als dergelijke keuzes om te verhuizen niet bewust genomen zijn, maar onbewust een intrinsiek deel gaan uitmaken van je bewegen doorheen de ruimte.

³³⁴ KWON M. (2004), p. 39.

Met deze inzichten tracht ik zoals Kwon om, in tegenstelling tot vele publicaties hieromtrent, geen zwaarmoedige besluiten te maken over onze vluchtige maatschappij en waar het naartoe moet, maar een stand van zaken en een mogelijke nieuwe benaderingswijze tegenover *non-places* voor te stellen.

Andere theoretische bronnen

Het boek *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* (2000) verzamelt in het licht van bovenstaande kwestie relevante essays en casussen zoals bijvoorbeeld *Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art An Ethnographer in the Field* en *Sites of Amnesia, Non-Sites of Memory*,...

Ook het boek *Contemporary Art: from Studio to Situation* (2004) toont doorheen essays, interviews, tentoonstellingen,... een divers beeld van deze *in situ* kunstenaarspraktijk.

Het boek *Territorial Investigations* (1999) verzamelt allerlei essays van kunstenaars, critici, curatoren en kunsttheoretici die allen dezelfde kernbezigheid vooropstellen: “Could the architectonic study and/or deconstruction of space play a decisive role in the shift of attention toward space? Which theoretical factors structure the current experience and meaning of space? What is the role of the aesthetization of the environment on our concept of space?”³³⁵

Het tracht deze vraag te beantwoorden door verschillende soorten ruimtes waar aan kunst gedaan wordt eigen aan deze tijd aan te raken en te peilen naar hoe onze beleving in die specifieke ruimte zich plaatsvindt. Naast de bekende installatieruimte, stedelijke en contextuele ruimte gaat het boek ook in op relatief nieuwe ruimtes zoals de *urban space*, *cyberspace*, *hyperspace*. De gevolgen van dergelijke uitdijende, ‘onbegrensde’ ruimtes op de kunstenaars in het veld bespreek ik uitgebreider in volgend onderdeel met behulp van bovenvermelde boeken.

2.2. *In situ* praktijk: welke gevolgen voor studiopraktijk?

2.2.1. Nieuwe ruimtes beschouwen als surrogaatstudio's?

Kunstenaars zijn vandaag actief op de meest uiteenlopende alledaagse plekken – zoals in hospitalen, hotels, scholen, kerken of supermarkten of totale non-spaces als luchthavens – contextuele of sociale ruimtes zoals in de ontmoetingskunst van Roé Cerpac – en deze uitbreiding zet zich ook steeds verder door zoals in de radio, televisie en cyberspace zoals bij het cyber-atelier van Boy&Erik Stappaerts en AL&AL. De vraag is nu hoe deze ruimtelijke expansie met nadruk op het tijdelijke en onbegrensde karakter zich verhoudt tegenover de vaste studiopraktijk: deze kunnen beschouwd worden als studiovervangende ruimtes, maar ik ben eerder van mening dat deze net een immanente groei inhouden voor de studiostatus als een begrip dat steeds meer betekenis in zich gaat dragen. In

³³⁵ BALKEMA A.W. & H. SLAGER (eds.) (1999), p. 9.

wat volgt tracht ik dus in feit te peilen naar de buigzaamheid van de studioruimte en tot wat dit 'uittrekken' van betekenis eigenlijk leidt.

Volgens het boek *Territorial Investigations* spelen contemporaine kunstenaars die deze openbare ruimtes betrekken steeds meer in op een bepaalde ervaring, dan dat ze bezig zijn met het creëren van een kunstobject. Of zoals Balkema, de editor van het boek, zelf letterlijk zegt:: "They no longer want to ship completed artworks from their studios to exhibitions. They prefer to consider exhibitions as a process."³³⁶ Dit sluit aan bij deze visie die stelt dat de studio gereduceerd werd tot praktische uitvalsbasis van waaruit de *in situ* praktijk georganiseerd wordt: "The studio became an office/archive and the exhibition space an activated readymade."³³⁷

Toch heb ik het gevoel dat Balkema's uitspraak en de meeste van bovenstaande populaire theorieën rond onze zogenaamd hooggeglobaliseerde, generische en nomadische samenleving voorlopen op de werkelijke situatie waarin mensen zich bevinden. Sjoerd Soeters bevestigt dit in zijn essay *Sense of Location*: "In our world today, there is enormous mobility enabling one to reach, so to speak, the far reaches of space. Thus, one could say that we live in the era of space. However, the desire to explore that space to its ultimate boundaries is attractive to a relatively small group of people. People like to travel from one familiar place to the other. In fact, what we all like most is to be at home."³³⁸

Deze gedachte kan perfect doorgetrokken worden naar de kunstwereld waar de adoratie van de veelbesproken, plaatsgebonden nomadenkunstenaar lijnrecht staat tegenover de reële praktijk waar het gros van de kunstenaars nog een studiogebonden praktijk heeft. Het citaat van Balkema mag dan ook in geen geval veralgemeend worden. Balkema heeft het hier in het bijzonder over de sitespecifieke kunstenaars die specifiek werk maken voor exhibities met een noodzakelijk efemeer karakter. Toch betwijfel ik ten eerste of zelfs bij deze efemere kunstringrepen de studio (zowel als fysieke ruimte, maar vooral als idee) zomaar te vervangen valt voor een surrogaat.

We nemen de proef op de som en passen het studiobegrip toe op de cyberspace: de ruimte bij uitstek die de meest onbegrensde, onvatbare en dus destabiliserende praktijkruimte lijkt te omvatten. In deze zin gaat deze in tegen het algemene studiokarakter die de stimulering van concentratie vooropstelt. Desondanks betreft het een ruimte waar de huidige kunstenaars steeds meer in actief blijken te zijn. Daarom stel ik mij de vraag: is deze cyberspace werkelijk zo negatief of desoriënterend voor onze ruimtebeleving zoals zo vaak beweerd wordt?

³³⁶ BALKEMA A.W. & H. SLAGER (eds.) (1999), pp. 49-51.

³³⁷ BUTLER C. (2004), p. 241.

³³⁸ SOETERS S., 'Sense of Location', in: BALKEMA A.W. & H. SLAGER (eds.) (1999), p. 137.

Ook Balkema stelt zich een gelijkaardige vraag: “How do television and the internet, with their screen-based world, affect contemporary young artists and their conception of space?”³³⁹ Deze vraag past in haar visie dat dergelijke ruimtebeleving leidt tot een kunst die zich meer gaat focussen op snelle ervaringen dan op fysieke observaties van het kunstvoorwerp in de studio

Het internet is een medium geworden waarbinnen kunstenaars, architecten en designers ruimtes kunnen ontwerpen die zowel fysisch als virtueel zijn, waardoor mensen nieuwe manieren van communicatie leren ervaren. Het artikel *Cyberspace: the architecture of instability* (2004) van Camille Silva handelt over de zin van dit virtuele creëren. Silva vraagt zich af hoe deze communicatie dan wordt gepercipieerd: werkt deze enkel op een tijdelijk, transitioneel niveau of kan deze ook werkelijk bijdragen tot onze ‘sense of belonging’?³⁴⁰ Ze is namelijk van mening dat virtualiteit ons ruimtegevoel destabiliseert: “The boundaries of time and space are blurred in cyberspaces. Cyberspaces are de-centered (...) They configure an architecture of instability. And where do we stand in this architecture of instability?”³⁴¹ Deze decentraliserende aspecten van het web kunnen volgens Silva beschouwd worden binnen Kwons definitie van *the wrong place*. We bespraken reeds hoe in haar visie ons zelfbeeld net bevrijd kan worden door het doorbreken van onze routine in het ruimtelijk en tijdelijk denken. Een confrontatie met het internet die intertekstueel op verschillende niveau’s werkt en dus een zekere onzekerheid en labiliteit in zich draagt, zou dus juist tot nieuwe ervaringen kunnen leiden en van een ‘foute’ plek een ‘juiste’ maken.

Het is hierbij belangrijk om weten dat gedecentraliseerd niet hetzelfde betekent als gedeconstrueerd. Ook al werkt het internet en de gehele cyberwereld fundamenteel fragmentarisch, toch kunnen we besluiten dat de onvatbare gewaarwording van de deze praktijk totaal niet negatief desoriënterend hoeft te zijn. Het computerscherm is als een venster op de wereld zoals bij realistische schilderijen het geval is. De héle wereld zit verpakt in dat ene computerscherm in die ene computerruimte. De kunstenaar staat dus wel in contact met een ruimte die op zich onbegrensd is, maar de meeste exploreren deze ruimte vanuit hun vaste bureauruimte die alsdudanig een afgelijnd houvast kan betekenen.³⁴² In de praktijk van Boy&Erik Stappaerts en AL&AL werd dit samengaan van een vaste fysieke en virtuele ruimte reeds treffend geïllustreerd. De studio is dus allerminst opgeslorpt door deze cyberspace, maar draagt deze betekenis nu in zich.

2.2.2. De ‘mijn studio is waar ik mij bevind’ filosofie als referentiepunt

Uit het vorige konden we besluiten dat het denkbeeld dat stelt dat de studio doorheen de virtuele, contextuele, sociale en publieke kunstenaarspraktijken aan het verdwijnen is, in feite gewoon stoelt op een foute, voor de hand liggende, interpretatie die deels kan gelegd worden bij de nauwe kijk die

³³⁹ BALKEMA A.W. & H. SLAGER (eds.) (1999), p. 49.

³⁴⁰ SILVA C. [internet] (2003), alinea 5.

³⁴¹ SILVA C. [internet] (2003), alinea 1.

³⁴² Als de kunstenaar de cyberspace vanuit zijn laptop bewoont, gaat dit sedentaire model natuurlijk niet noodzakelijk op, maar ik ga in mijn uitleg uit van het gegeven dat het merendeel van de kunstenaars nog steeds op een vaste locatie woont.

men doorgaans op de studio heeft. Naast zijn voor de hand liggende begrensde status is er namelijk nog die veel fluïdere, onbegrensde studiovorm. Hiermee doel ik op de studio als een mentale ruimte die bewoont wordt door het hoofd van de kunstenaar en daarmee een zeker referentiepunt kan inhouden doorheen de mobilisatie van een kunstenaarspraktijk. Deze visie valt niet zo gemakkelijk te bevatten, laat staan te fotograferen of vast te pinnen in een beeld, maar is daarom niet minder belangrijk voor de kunstenaar.

De ‘mijn studio is waar ik mij bevind’ gedachte bevat de laatste decennia vanuit dit opzicht meer dan ooit waarheid. Zoals we ondertussen weten is dit een allusie op de uitspraak van Buren die deze in de jaren '60 poneerde als een antwoord op de begrensde studiostatus (cf. Deel 2: 1.9.). We bespraken reeds hoe zijn strepenpatroon doorheen zijn plekgebonden praktijk een nieuwe houvast gingen vormen, overal waar hij deze handtekening achterliet, maakte hij de stelling: Buren was hier. Deze stelling van Buren vervangt volgens Wouter Davidts de moderne cultus van de monastieke kunstenaar door de postmoderne bewondering van de nomadische en vernetwerkte interventionist.³⁴³ Net zoals Buren de authentieke band tussen werk en atelier beschrijft, gelooft hij namelijk ook in de waarheid van *in situ* werk, omdat deze ook ‘ter plekke’ bedacht en gemaakt is. Ik ben het eens met zijn stelling, maar wil hierbij benadrukken dat Buren zich bij het neerschrijven van dit citaat waarschijnlijk niet bewust was van de brede toepasbaarheid die deze nog op de hedendaagse *in situ* praktijk ging hebben, daar deze op een manier in een beperkt radicaal denkend kader over dé studio als ‘plaatsloze’ drager ontstond. In wat volgt, maak ik mij deze ‘mijn atelier is waar ik mij bevind’ gedachte eigen en ga deze in zijn meest brede draagkracht inzetten.

Vooreerst wil ik deze open visie tevens kort nuanceren, want zoals ik in de inleiding van dit hoofdstuk al aangaf, moet ik mij hier in eerste instantie bij afvragen hoe vaak dit ‘meervoudig’ studiobegrip nog opgeteld kan worden met iets anders? Uiteraard moet ergens een zekere grens getrokken worden voor de gevallen waarin het onbegrensde studio-idee transformeert in een geheel ander ruimtebegrip.³⁴⁴ Vooraleer ik hier een afdoend antwoord op kan formuleren, moet allereerst de kernvraag van dit hoofdstuk beantwoord worden, aangezien deze onvermijdelijk verband houdt met bovenstaande problematiek.

Uit wat ik aan informatie uit alle vorige delen, en vooral uit de interviews, heb kunnen afleiden is dat een zeker mentaal referentiepunt essentieel is voor de stabiliteit van de kunstenaar. Maar hier is het de vraag in welke vorm de extreem mobiele kunstenaar dergelijk referentiepunt die sowieso ook verbonden is aan een zeker plaatsbegrip, praktisch kan terugvinden doorheen zijn praktijk. Een methode die hiervoor eerder aangereikt werd is deze van de *relational specificity* van Kwon. In het

³⁴³ DAVIDTS W. [internet] (2005 b), alinea 7.

³⁴⁴ Zo kan bijvoorbeeld de cyberspace kan nog gevat worden in een cyber-atelieridee parallel aan onze wereld, maar wat als de volgende stap de hyperspace zou betekenen? Hier kan ik mij namelijk enkel een groot zwart gat bij voorstellen die de studio algeheel zou opsorpen.

hierop volgend onderdeel bespreken we aan de hand van enkele voorbeelden hoe dit eerder besproken model juist geïnstrumentaliseerd kan worden in de kunstenaarspraktijk.

2.2.3. Voorbeelden

In tegenstelling tot Davidts gelooft Kwon wel dat er kunstenaars zijn die haar model van relationele specificiteit reeds hebben weten instrumentaliseren en met de opeenvolging van plaatsen proberen om te gaan buiten het oppositiemodel om. De kunstenaars die ze hierbij aanhaalt als karakteristiek voor de contemporaine nomadische conditie zijn Andrea Fraser, Mark Dion, Renée Green en Christian Philipp Muller. Zo stelt ze dat deze kunstenaars de fenomenologische benadering van sitespecifieke sculpturen achter zich moeten laten (denk aan Richard Serra). Voorbijgaand aan deze gefixeerde eenmalige interventies, heeft het werk van deze jonge artiesten een heel ander denken over de site als een “intertextually’ coordinated, multiply-located, discursive field of operation,” zoals Kwon het verwoordt.³⁴⁵ Dit klinkt overtuigend, maar zoals reeds gesteld, beperkt ze haar schrijven dus tot het beschrijven van hun benadering. Hoe kunstenaars dergelijke visie functioneel kunnen inzetten, wordt er jammer genoeg niet bij vermeld.

Daarom tracht ik dergelijke vernetwerkte visie verder toe te passen op de kennis die ik uit mijn interviews en andere boeken opgedaan heb. Elk hieropvolgend voorbeeld stelt een mogelijke benaderingswijze voor op de hier centrale problematiek hoe *in-situ* kunstenaars toch een studiogedachte (als mentaal houvast) kunnen leren bewonen.

De manier waarop Nico Dockx zijn praktijk benadert is in dit verband zeer interessant: hij ervaart zijn nomadendom niet als iets ‘vluchtig’, integendeel, hij beschouwt deze vanzelfsprekend als iets elastisch dat zich evengoed traag kan uitstrekken over een lange tijd: “It is a slow thought... always underway.”³⁴⁶ Ik denk dat Dockx de ware aard van het nomadisme begrepen heeft en zelfs zodanig met deze begrippen speelt dat hij vele critici, zoals Kwon bijvoorbeeld, enkele cruciale stappen voor is. Dockx zet een traagheid in daar waar wij allen een vluchtigheid zouden verwachten: hij recycleert een plaats, past ze op verschillende contexten toe en vervangt oude archiefbeelden door nieuwe die dezelfde herinnering belichamen. Kortom, zijn praktijk strekt zich doorheen vele dimensies in allerlei tempo’s uit, waardoor het moeilijk wordt voor ons om hem bij te houden waardoor we er automatisch de term ‘vluchtig’ op gaan ‘plakken’. Deze visie klopt in zijn ogen niet, hij ziet zichzelf namelijk juist constant herkauwen op dezelfde gedachte: het *inter-archive* ultiem inzetbaar maken. Hij neemt dit *inter-archive* of *portable studio* idee overal met zich mee en betekent als dusdanig een centraal referentiepunt in zijn praktijk.

³⁴⁵ KWON M. (2004), pp. 29-30.

³⁴⁶ DOCKX N. (2002 b), s.p.

De filosofie van Dockx rond de ‘trage gedachte’ is afgeleid van de reeds eerder toegepaste, psychologische notie ‘elasticiteit’ van Bachelard (cf. Deel 4: 1.7.6.). Deze term wijst op het gegeven dat wij zelf bepalen hoe we omgaan met ons geheugen en de herinneringen die erin besloten zitten: we kunnen in essentie één en dezelfde herinnering eindeloos uitrekken doorheen de tijd. Wat mij zo raakt aan Bachelard is zijn stelling over het huis en het idee dat deze een heel mensenleven aan ervaringen, dromen en verlangens behuist. Nu, ik kijk op dezelfde wijze naar het archief van Dockx. Hij heeft deze herinneringen en ervaringen nu toevallig vertaald naar een fysiek gegeven, maar op een manier huist er in elk van ons een mentaal archief als een soort houvast.

Net zoals Dockx zijn nomadische en sociale praktijk niet als iets ‘vluchtigs’ beschouwt, vindt hij ook van zichzelf niet met het andere modedefenomeen ‘netwerken’ bezig te zijn, althans toch niet om individueel winstbejag na te jagen. Het tegendeel is wel waar: hij zet het netwerkgegeven oprecht in om met anderen tot een gezamenlijk werkproces te komen. Ik heb zelfs de indruk dat hij dit cliché dat rond hem ontstaan is gewoon terug kaatst door er regelrecht mee te spotten. In meerdere edities van hem is bijvoorbeeld te zien hoe hij zwart op wit zijn contacten in statistieken giet. Zo kan je bijvoorbeeld in *Cure003, un atelier* (2002, afb. 109) zien hoeveel e-mails hij van Douglas Park, Hans Ulrich Obrist, Jimmie Durham, Richard Hamilton of enig ander ‘vooraanstaande’ speler in het kunstveld heeft aangekregen.

Ik heb reeds kort aangehaald hoe Dockx het werk *Portable laboratory* in 2008 een vervolgverhaal gaf aan de hand van een publicatie (Helena Sidiropoulos en Dockx hadden namelijk een tekst geschreven op basis van de kernwoorden uit een stuk archief, cf Deel 4: 1.7.6.). Ook al is deze tekst slechts gebaseerd op fragmenten, ze geven hier doorheen een speels en poëtisch schrijven over nomadische ruimtebeleving de essentie van mijn scriptie weer en daarom acht ik dit werk heel toepasbaar op mijn verhaal. Op deze manier bieden ze mij namelijk onbewust oplossingen aan voor de vraagstelling die ik hier opwerp: hoe kan een thuisloze zich toch thuisvoelen?

Ik breng hier enkele stellingen uit de publicatie ter sprake die ik nodig acht om op verder te bouwen:

“The definition of a space is dependent on how we move. The homeless with home, though it is flexible, transformative and unsure, are those personalities that are creative. It would take a whole society to change to get everyone on the move; to enter a space, a house with different motivations. We would travel light. Territory – De-territorialized”³⁴⁷

“Spaces in between properties, in between the territories of individuals, can easily be accessed and transformed into private space. A sleeping bag in the airport, a tent set up next to a dirt road, a construction underneath an unrealized bridge, or just, a body on the sidewalk”³⁴⁸

“By seeking new meanings, changing current perceptions of the world, we are in motion. In between all this there are they. Their place is one of many places. They move in autonomous ways. THEY move. The movement that exceeds bodies moving through a space; vibrations, excitement, communication and intentions.”³⁴⁹

³⁴⁷ DOCKX N. & H. SIDIROPOULOS (2008), pp. 13-16.

³⁴⁸ DOCKX N. & H. SIDIROPOULOS (2008), p. 28.

³⁴⁹ DOCKX N. & H. SIDIROPOULOS (2008), pp. 49-51.

*"After detours in many different directions you find out that there is the journey and the need for a home; that there is the reality and the present conditions of its society. That these are liquid spaces that (almost invisibly) separate, converge, mutate and infect."*³⁵⁰

Uit deze veelzeggende citaten kan ik een belangrijke visie halen: namelijk dat dé ruimte slechts een constructie is en dat het sedentair én nomadisch wonen slechts kwestie is van een zekere *state of mind*. Kunstenaars spelen volgens hem een pioniersrol in dit nomadische bewonen door bewegen, zoals Deleuze en Guattari dit benoemden, en Débord reeds in 1958 doorheen zijn *Théorie de la dérivé* aanspraak op maakte.

In dit verband is geen betere vergelijking te maken mogelijk tussen de praktijk van Van De Moortel en Dockx, daar deze, beide vertrekkend vanuit de eigen studioruimte in het HISK, een geheel andere ruimtebeleving en dus studio-idee vooropstellen. Zoals reeds besproken beschouwt Van De Moortel zijn studio zeker als een begrensde omgeving, of zoals hij zelf zegt, als een 'condoom' en hij is de leeuw die deze 'kooi' bewoont (cf. Deel 5: 1.2.1.). Anderzijds verwijst hij ook naar zijn atelier als 'thuis' die als dusdanig een zodanige invloed op zijn werk heeft dat hij hier geen afstand van kan nemen en dus van binnenuit zijn beperking in vraag gaat stellen. Ook Dockx voelde de ruimte die hij in het HISK 'moest' betrekken als begrenzend aan, maar is uit deze kooi kunnen vluchten door het fysieke archief dat erin opgesteld stond te verinnerlijken tot een *portable laboratory*. Dit toont aan dat, of men nu studiobegrensd of studio-onbegrensd werkt, beide keuzes constructies zijn en bewust gemaakt kunnen worden. Van De Moortels bevraging – *should I stay or should I go* – wijst er op dat hij nog met deze keuzemogelijkheid speelt, net zoals zovele kunstenaars voor hem gedaan hebben. Zo voelde Colson op een gegeven moment in zijn sitespecifieke praktijk de noodzaak om voor een jaar een studio te betrekken, puur om deze daarna te kunnen verlaten daarbij wetende dat hij hiermee een bewuste en juiste keuze voor zijn praktijk zou maken. Robert Smithson maakte hetzelfde gebaar door zijn *Partially Buried Woodshed* onder het zand te begraven.

Het idee dat kunstenaars toch de noodzaak voelen om zich bewust te verwijderen van de begrensde studioruimte – de overdekte schuilplaats – wijst erop hoe diep het zogenaamde 'onontkoombare atelier' in hun cultuur ingebakken zit. Arjan Reinders gaf zijn artikel niet zomaar de veelzeggende titel, *Het (on)ontkoombare atelier*. Deze zogenaamde 'onontkoombare' grond heeft zijn wortels gevonden doorheen een eeuwenlang proces waarin deze als een 'condoom' rond de studio geschoven werd, waardoor deze wel in een begrensd keurslijf moest belanden. Ik zou deze begrenzing er graag af willen pellen om in de plaats een studiohouding voor te stellen die in zijn brede draagkracht ingezet wordt. Ik heb mij bij de bespreking van de voorbeelden binnen de begrensde status reeds de vraag gesteld of het niet eerder de gedachte van het 'thuis' willen zijn is die dwingend werkt, dan wel de aard van de ruimte op zich. Als we hier verder op in gaan, kan men stellen dat als men eenmaal de constructie van het thuisgevoel heeft kunnen deconstrueren, men

³⁵⁰ DOCKX N. & H. SIDIROPOULOS (2008), p. 54.

evengoed de strikte begrenzing ervan achterwege zou moeten kunnen laten. Op deze manier krijgt ‘de studio’ als thuis (en dus als houvast) een inwisselbaar karakter, wordt deze een *state of mind* die men bewoont doorheen het reizen.

Als ik over dergelijke *state of mind* bij kunstenaars nadenk, kom ik automatisch bij kunstenaars als Rikrit Tiravanija terecht die dergelijke houding reeds fundamenteel geïnterioriseerd heeft. Zo zei hij in een interview met Rochelle Steiner: “I’m interested in roaming the world... I think it’s interesting to go physically to places, to put yourself in this little metal thing and shoot yourself through space and time, and then physically be some place with different smells, different...” Waarop Steiner vraagt: “Would you have a destination?” en Tiravanija antwoordt: “No (laughing), I would just land everywhere.”³⁵¹ Tiravanija beschouwt de wereld als zijn speelterrein waarbij de ene ervaring de andere opvolgt. Alsof hij nooit anders gekend heeft, lijkt hij zich de dynamiek van het reizen dus echt eigen gemaakt te hebben. Dit is echter niet zo verwonderlijk als we weten dat hij al ‘zwervende’ opgegroeid is doordat zijn vader diplomaat was en dat hij daarbovenop van nature verschillende identiteiten in zich draagt (cf. Deel 4: 1.5.).

Een vergelijkbare uitspraak van een kunstenaar met eenzelfde hybride identiteit is Jimmy Durham: “I think I’m personally quite lucky because I’m not an outsider or an insider and I still have the great privilege to talk. I don’t live in Germany, I live in Berlin, a cosmopolitan city. I don’t live in Europe, I live in Eurasia. I’m not here as a stranger, I’m not here to attack and I’m not here to join up either. My situation surely is the ideal situation, that we should all see ourselves in, and I think we do personally, don’t we?”³⁵² Durham neemt in zijn kunstenaarspraktijk bewust afstand van de behoefte ergens krampachtig toe te willen behoren of een ultieme thuisbasis te zoeken en lijkt zich deze houding perfect eigen gemaakt te hebben. Hij is van oorsprong Cherokee-indiaan, maar heeft Amerika ondertussen verlaten en heeft reeds in vele verschillende Europese steden gewoond.

Ik geloof wel dat dergelijke ‘vergevorderde’ geglobaliseerde kunstenaars als Tiravanija en Durham op dit moment nog eerder uniek zijn in hun soort: hun levens en praktijk handelen al niet meer over het onderweg zijn, maar zijn simpelweg onderweg.³⁵³ Dergelijk fundamenteel eigen gemaakt nomadisme is denk ik zeer uitzonderlijk, omdat het merendeel van de kunstenaars nog steeds in één milieu actief is, maar evengoed omdat ze er nog niet klaar voor zouden zijn, of zoals de tekst van Siridopoulos reeds stelde: “It would take a whole society to change to get everyone on the move; to enter a space, a house with different motivations.”³⁵⁴

Een kunstenaar die mijns inziens reeds heel vroeg een juiste analyse maakte rond ons vastgeroeste idee van ruimte en wat ons wonen moet voorstellen, is Gordon Matta-Clark. In 1973 schrijft hij in

³⁵¹ MEYER J. (2000), pp. 13-14.

³⁵² DURHAM J. (2004), p. 183.

³⁵³ Nico Dockx wees er in mijn interview terecht op dat zelfs deze extreem ‘vluchtige’ nomadische praktijk een overgeïstitutionaliseerde routine kan worden, zoals naar zijn mening het geval is bij Tiravanija.

³⁵⁴ DOCKX N. & H. SIDIROPOULOS (2008), p. 15.

zijn notities: “Anarchitecture is about making space without building it a nice place to fuck out.”³⁵⁵ En in 1976 stelt hij: “Buildings are fixed entities in the minds of most - the notion of mutable space is virtually taboo - even in one’s own house.”³⁵⁶ In 1976 al was het dus zijn bedoeling dergelijke culturele en sociale constructies te vernietigen. Doorheen zijn constant verhuizende praktijk in en rond leegstaande gebouwen trachtte hij telkens opnieuw het ‘behaaglijke’ eruit te snijden en in de plaats een fundamenteel nieuwe sociale dynamiek te bewerkstelligen.

In het boek *Contemporary Art: from Studio to Situation* wordt door Maria Lind een team van artiesten belicht die ook op dit sociale woonaspect ingaat. *Oda Projesi* is een collectief dat projecten opstart vertrekkende vanuit het begrip ‘ruimte’. Ze gebruiken het dagelijkse leven dat bijeenkomsten, etenstijden en discussies omvat om processueel ‘een sociale sculptuur’ op te bouwen in een gegeven context.³⁵⁷ Een sculptuur dat wordt vormgegeven door de relaties tussen mensen en ruimtes. Zo hebben ze in 2003 in een buitenwijk van München in een enorm flatgebouw *Galeriahans* genaamd (dat volgens Vidler zeker tot de ‘uncanny’ soort zou behoord hebben) verschillende collaboraties opgestart met als vertrekpunt: “How one can create and recreate different places and spatial situations through using them in a number of different ways? (...) For example, how, together with various groups of people, can you find new functions for a public space such as an empty space in a flat?”³⁵⁸ Door intensief contact met een groep mensen wordt dus naar een gezamenlijk ‘thuisgevoel’ gezocht die zich niet vastpint op één ruimte, maar doorheen verschillende ervaringen samen beleefd wordt. Dit is een combinatie van enerzijds sitespecifiek werken, maar toch naar een persoonlijke invulling van plaats zoeken. Op de binnenplaats van *Galeriahans* organiseerden ze bijvoorbeeld een enorm theefeest.

2.3. Een concluderend voorstel om met ‘studioloosheid’ om te gaan

Ik heb al uitgelegd hoe de kunstenaar de constante mobilisatie aanvoelt en hoe hij deze ‘studioloosheid’ mogelijk kan omzetten in een praktijk die doorheen een vast mentaal referentiepunt of houvast kan begrijpen wat het is om meerdere studio’s te bewonen, ongeacht de aard van zijn praktijk. In wat volgt, vat ik samen hoe de kunstenaar zich precies tegenover een plaatsgebonden aspect zou kunnen verhouden, zonder in extremen te vervallen.

Er zou een gulden middenweg moeten gevonden worden die het vrije, nomadische subject die Deleuze en Guattari voorstaan, combineert met de kritische ingesteldheid van Kwon die stelt dat de nomadische praktijk daarbij allesbehalve verheerlijkt mag worden. Zo krijg je kunstenaars wiens

³⁵⁵ MATTA-CLARK, *Art Card*, ca. 1973, zoals geciteerd in: MOURE G. (ed.) (2006), p. 17.

³⁵⁶ WALL D. (1976), p. 66.

³⁵⁷ DOHERTY C. (2004), p. 109.

³⁵⁸ DOHERTY C. (2004), p. 110.

nomadisme voorloopt op henzelf en krampachtig of onvoorbereid aan de startstreep staan. Kunstenaars zouden daarentegen nomadisch moeten kunnen zijn, zonder zich hier expliciet bewust van te zijn en dit kan pas als de dicterende sociale idealen van de maatschappij geen extremen meer voorstellen waarbij moet gekozen worden voor ofwel een sedentair zeker bestaan, of een nomadisch onzeker bestaan. De studioloze conditie mag evenzeer niet meer als negatief én als positief beschouwd worden.

Eerder dan stil te staan bij waar je als kunstenaar niet bent, kan je je beter focussen op waar je wel bent en hoe deze plaatsen zich naast elkaar, niet tegenover elkaar, verhouden. Dit is de denkwijze die Kwon aanhaalde, maar waar ik mij bij aansluit. De kunstenaar kan leren op een juiste manier om te gaan met de vluchtigheid die hem in zijn praktijk nu en dan kan overvallen. Zoals net heel duidelijk bij Dockx aangetoond werd dat hij zijn 'vluchtige' praktijk ook al lang niet meer als dusdanig aanvoelt. De site wordt in deze visie op den duur niet meer als een gefixeerde 'tijdelijkheid' geïnterpreteerd, maar omgekeerd tot een intertekstueel en meergelaagde onderneming die zijn oorsprong vindt in meerdere oorsprongen verspreid doorheen de tijd. In deze betekenis wordt 'dé studiopraktijk' vervangen door 'een studiomentaliteit' die op een manier veel meer dynamiek en speelruimte in zich draagt.

Misschien moeten studiogebonden kunstenaars die een wrang gevoel hebben bij het nomadische aspect dat soms van hen verwacht wordt, beginnen bij de erkenning dat de band die ze met hun atelier hebben niet onontkoombaar, maar een pure constructie is en dat de thuisloze evengoed thuis kan zijn. Eén van de voornaamste gedachten die ik mij tijdens deze scriptie eigen gemaakt heb, is het feit dat het 'thuisgevoel' dat men in de woning of atelier gewaar wordt niet intrinsiek eigen hoeft te zijn aan deze ene ruimte, maar compleet inwisselbaar is. Ruimtebeleving is kneedbaar en men kan in principe de act van het 'bewonen' op iedere ruimte of zelfs op 'het bewegen' zelf toepassen, als je maar de juiste instelling hebt.

Ik zou in dit verband graag terugkomen op Heidegger, wiens visie over de essentiële handeling van het wonen waarbij de staat van *heimatlosigkeit* (thuisloosheid) absoluut moest vermeden worden, we eerder besproken hebben (cf. Deel 5: 1.1.1.). Met de hier opgedane kennis besef ik hoe zijn visie ook veel minder beperkt kan bekeken worden en dat ook hij reeds het idee van het bewonen van de ruimte los van enige begrenzing erkende. Deze gedachte legt hij in de abstracte notie van de vrijheid: "To dwell, to be set at peace, means to remain at peace within the free, the preserve, the free sphere that safeguards each thing in its presence. The fundamental character of dwelling is this sparing."³⁵⁹ Een denken dat wonen is, zodat doorheen dit pure mentale wonen een 'vrede' bereikt kan worden. Aangezien deze een vrije relatie tot ruimte omvat, moet deze niet steeds de fysieke immersie van het onbegrensde en, in zijn ogen, daarom ruimteloze en ademloze ruimte van de technologie ondergaan.

³⁵⁹ HEIDEGGER M. (1971), p. 147.

In 1971 beschreef Heidegger dus reeds waar Kwon met haar notie van de *wrong place* op doelde: men moet niet in een vaste ruimte wonen om te weten wat een thuis is en men moet niet rondtrekken om te weten wat het is om thuisloos te zijn.

Ik herhaal opnieuw het centrale citaat van Kwons voorstel: “Adressing the uneven conditions of adjacencies and distances *between* one thing, one person, one place, one fragment *next* to another, rather than invoking equivalences via one thing *after* another.”³⁶⁰ Om hieruit te kunnen afleiden dat een kunstenaar maar verschillende afstanden en plaatsen naast elkaar kan leggen, als hij deze werkelijk durft te beleven. Daarom pleit ik voor een gezonde studiopraktijk die voldoende interactie voorziet tussen de eigen verbeeldingswereld en de buitenwereld. Door voldoende afstand te nemen van het atelier kan de kunstenaar tot de ontdekking komen of zijn keuze voor een atelier uit een werkelijke noodzaak voortvloeit of het louter een onbewuste routine als drijvende moter betreft. In beide gevallen kan net deze routine verstikken of destabiliserend werken. Nieuwe plaatsen, nieuwe ontmoetingen met mensen doet je kijk naar de wereld verbreden en zo haal je automatisch nieuwe invloeden binnen in je atelier.

Uit de vele tientallen kunstenaarspraktijken die ik in de twee vorige hoofdstukken besproken hebben, kan één algemeen besluit gepuurd worden: een kunstenaarspraktijk is steeds uniek en kan dus ook nooit eenduidig geïnterpreteerd worden. Het is bijgevolg geen zaak te moeten kiezen tussen een model van sedentarisme of nomadisme, tussen studio en situatie, tussen het begrensde of onbegrensde, tussen pragmatische of mentale ruimte, tussen ruimte of plaats, tussen een digitale interface of een handdruk, tussen een isolatie of vrijheid, tussen een digitale interface of een handdruk, tussen het definitieve en temporele, tussen thuis en het thuisloze, tussen de ‘goede’ of ‘slechte’ plaatsen!

Ik haal deze lange lijst van tegenstellingen aan, daar ik besef dat ik doorheen deze scriptie ieder van deze begrippen meermaals gehanteerd en uitgespeeld heb tegenover zijn antoniem als was het zo ondubbelzinnig. Dergelijke opposities werden ook telkens wel genuanceerd, maar nu begrijp ik pas ten volle de uitwerking van dit telkens opnieuw in leven roepen ervan, het zet een reeds vertekend discours namelijk nog eens extra in de verf. Ik spreek van vertekend, maar het kan zelfs nog sterker uitgedrukt worden: het tegenover elkaar uitspelen van deze termen druist fundamenteel in tegen de dynamische ontwikkeling van de studio, zoals we deze in vorige delen besproken hebben, en het idee dat de studio de laatste decennia steeds meer van deze ruimte’s en begrippen in zich draagt.

De studio kan dus maar op één juiste manier benaderd worden: doordat zowel de kunstenaar zelf als de critici die erover schrijven deze schijnbare contradicties en tegengestelde verlangens proberen samen te denken doorheen zijn praktijk.

³⁶⁰ KWON M. (2002), p. 166.

Het volgende onderdeel handelt precies over dit cruciale ‘samen denken’. Deze vangt aan met een beargumentering van deze dynamische visie doorheen een terugblik op mijn verhaal en de eerdere keuzes die gemaakt zijn omtrent mijn formuleringen hiervan.

Vervolgens tracht ik dan een allesomvattende conclusie uit dit deel te trekken door de wezenlijke kern van het meeromvattend ruimtebegrip van de studio in een bondige visie samen te vatten en deze vervolgens finaal samen te denken met zijn begrensde ruimtebegrip.

3. De ‘begrensde’ en ‘onbegrensde’ studiostatus als één geheel

3.1. Een beargumentering voor dit ‘samen denken’

Vooreerst zou ik erop willen wijzen dat ik ondanks de onderverdelingen “1. de studio als begrensde ruimte” en “2. de studio als onbegrensde ruimte” in geen enkel geval deze twee studiostatussen wil afbakenen en ze naar kwaliteit wil vergelijken. Ik besef dat mijn betoog door dergelijke onderverdeling en gebruik van bovenstaande tegenstelling geïnterpreteerd kan worden alsof ik met twee geheel verschillende onderzoeksrichtingen tracht te jongleren. Hierbij wil ik benadrukken dat ik deze echter nooit in dergelijk oppositionele zin heb beschouwd, daar beide entiteiten de laatste decennia namelijk zodanig onderling verweven zijn met elkaar. Ondanks het feit dat ik dit reeds meermaals gesteld heb dat de studio zowel een ‘pragmatische’ als ‘mentale’ ruimte kan belichamen, denk ik dat het heel belangrijk is om hieronder toch eerst de juiste nuancerings op mijn eerder ‘oppositioneel’ denken uit te lichten. Hun onderlinge verwevenheid bevat immers een belangrijk, zo niet het essentiële, aspect van de hedendaagse status van het atelier.

In zekere zin zou ik een onderscheid kunnen maken tussen de kunstenaars die hun atelier vooral als pragmatische ruimte beschouwen, wat meestal die kunstenaars betreft die een fysiek atelier bewonen en personaliseren. En de kunstenaars waarbij het atelier niet meteen bestaat als fysieke aanwezigheid, maar eerder als idee: deze kunstenaars beschouwen deze bovenal als mentale ruimte.

Hier zit een zeker waarheid in, maar als we echter verder gaan nadenken over de aard van deze opsplitsing, moet besloten worden dat deze te beperkt is om toegepast te worden op de enorme verscheidenheid aan kunstenaarspraktijken. We zouden effectief kunnen poneren dat kunstenaars als Johan Tahon, Philippe Vandenberg, Guy Rombouts en Gregor Schneider een meer uitgesproken pragmatische atelierruimte voorstaan dan pakweg Ian Wallace, Ryan Gander, Daniel Buren, Vaast Colson, Nico Dockx en Paul McCarthy die eerder het tweede, reflecterende model vertegenwoordigen. Maar hierbij vallen vele contemporaine kunstenaars uit de boot die zich ergens tussen de twee uitersten bevinden: het laat het middenveld die tevens het grootste deel van de

kunstenaars betreft, onbenoemd. Zo vertonen bijvoorbeeld Bruce Nauman, Francis Alÿs, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir of William Kentridge allen een kritische houding tegenover het atelier, maar poneren dit nog steeds vanuit de atelierpraktijk. Waardoor ze zowel het pragmatische als mentale aspect combineren op een unieke wijze. Hierbij rep ik dan nog met geen woord over de grote groep van kunstenaars die geen vast atelier betrekken, maar evenmin bewust reflecteren over hun band met het atelier, daar deze praktijken niet meteen de meest geschikte vormen om toe te passen op mijn scriptie.

De kerngedachte van dit deel indachtig, hoop ik dat het duidelijk is dat de notie van een studio binnen een begrensde ruimte zijn meeromvattend ruimtebegrip niet in de weg hoeft te staan. Mijn geloof dat voor de jonge generatie kunstenaars het atelier zich letterlijk overal kan bevinden en dat 'sitespecifieke' kunst een van de belangrijkste hedendaagse modewoorden betreft, hoeft namelijk totaal niet te botsen met de stelling dat de 'post-studio' claim de dagdagelijkse kunstpraktijk waarin het gros van de kunstenaars nog steeds een atelier heeft, verloochent. Daarom wil ik benadrukken dat het hier over één complex verweven verhaal gaat en hier dan ook één coherent verhaal uit tracht te kneden, maar dat ik immers genoodzaakt ben soms de dingen los van elkaar te zien om te kunnen inzoomen op specifieke dynamieken binnen één ruimte.

Ik wil niet aansturen op hetgeen waar ik eigenlijk tegen in aanval ga: het gewone atelier van pakweg 30m² staat nog recht, maar daar gaat het hem niet om. Het punt is dat de mogelijkheden steeds groter worden, de kunstenaar krijgt anno 2009 enorm veel *tools* aangereikt om zijn kunst naar buiten te sturen, zijn netwerk te onderhouden. De *cyberspace* ruimte steunt op een constante uitbreiding om te bestaan en moet dus om te overleven gevoed worden. Dit wil niet zeggen dat hierdoor de architecturale ruimte erop achteruit gaat om de andere eindeloos verder te laten groeien. Integendeel, het staat er los van. Een ruimte om op terug te vallen, desnoods als centrum van waaruit gecoördineerd wordt, blijft belangrijk in onze huidige maatschappij waarin Lippard's *sense of place* nog steeds een belangrijke waarde vervult.

We mogen ons echter niet blindstaren op dit instinctieve sedentarisme, aangezien gewoontes steeds uit zijn op het behoud ervan en er ondertussen tal van nieuwe ervaringen buiten dit beperkt model op ons wachten. Het feit dat we onze samenleving vaak negatief benaderen, wijst er volgens mij op dat we de organiserende logica van zijn vele nieuwe ruimtes gewoon nog niet goed genoeg snappen. Ik geloof dat dit nog gaat verschuiven en dat we op termijn leren even open te staan voor de zogenaamde 'foute' als 'juiste' ruimtebelevingen. We moeten dus, de woorden van Kwon indachtig, elke kunstenaarspraktijk, of deze nu studiogebonden of sitespecifiek is, benaderen met een werkwijze die niet doelt op een goed- of foutkeuren.

3.2. Een definiëring van dit ‘samen denken’

Ter conclusie van dit deel zou ik het zogenaamde ‘meeromvattend ruimtebegrip’ waar dit idee op gebaseerd is in zijn kern willen vatten. Ik tracht hiertoe te komen door eerst een samenvatting te geven van eerder aangehaalde theorieën en casussen die dit onbegrensd ruimtebegrip als dusdanig een vorm hebben gegeven.

De eerste kunstenaars die dergelijk begrip mijns inziens prominent ingezet hebben, zijn Smithson en Buren: ze beschouwden de begrensde notie van de studio beide als een achterhaalde productieplek, maar elk vertaalde deze gedachte op zijn eigen manier. Smithson geloofde niet meer in het belang van een begrensd atelier en haalde letterlijk zijn landkaart boven om te bepalen waar hij zijn nieuwe kampen zoal op kon slaan. Toch zag hij het atelier nog steeds als één van de mogelijke productieplaatsen, terwijl Buren het atelier echter trachtte te verbannen door een zogenaamde ‘mijn atelier is waar ik mij bevind’ gedachte in de plaats te zetten. Wat hij hierbij niet beseftte, is dat hij zijn atelier daarmee slechts ‘verinnerlijkte’, zoals Davidts ook reeds onderkend heeft. Hij ging deze gedachte letterlijk bewonen en zijn strepen zijn het levende bewijs van deze ‘belichaming’.

Dergelijk jongleren (bewust of onbewust) met twee ‘verschillende’ benaderingen van ruimte zijn we nog in enkele theorieën tegen gekomen. Zo plaatst Bachelard het geboortehuis centraal als maker, drager en schuilplaats van herinneringen, maar heeft hij tegelijkertijd een notie van ‘elasticiteit’ doorheen zijn hele oeuvre ingebouwd. Waardoor hij uiteindelijk stelt dat als de mens zich eenmaal de psychologische notie van een ‘thuis’ eigen heeft weten maken, hij deze houvast als een ‘elastische’ entiteit doorheen de tijd en ruimte kon gaan inzetten. Ook Heidegger heeft, hoewel hij een staat van ‘thuisloosheid’ ten eerste afraadt voor de menselijke ruimteconditie, in zijn visie de notie ‘vrijheid’ geïncorporeerd waardoor de mens ook doorheen een puur mentaal wonen een zekere ‘vrede’ kan bereiken en dat we ons dus thuis kunnen leren voelen op plaatsen die deze strikt gezien niet zijn.

Van de meeste hedendaagse kunstenaars die hier besproken werden, kan gesteld worden dat ze elk op hun eigen manier op zoek zijn gegaan naar manieren waarop men vanuit een zeker begrensd oriëntatiepunt doorheen een meeromvattend ruimtebegrip kan reizen, afhankelijk van de mate waarop hun praktijk dit vereist. Sommige kunstenaars leren reeds van kinds af aan hoe ze zo een centrale ruimtebeleving doorheen bewegen kunnen interioriseren, zoals Tiravanija en Durham, maar moeten zeker niet als hét voorbeeld beschouwd worden, want de praktijken van de meeste kunstenaars hebben blijk gegeven van het hanteren van een zeker referentiepunt. Deze houvast kan fysiek vorm krijgen doorheen hun praktijk, maar kan evenzeer functioneren op een puur mentale basis. Francis Alÿs is hier een mooi voorbeeld van. Hij werkt altijd op locatie en is internationaal actief. Hij heeft zich duidelijk de rondwandele daad eigen gemaakt, maar daarom nog niet de handeling van het reizen. Hij zegt zelf niet zonder het idee te kunnen dat zijn huis zich in Mexico City bevindt: zijn *in situ* ervaring situeert zich dan ook rondom dit referentiepunt, of deze zich nu in

Tokyo, New York of Berlijn bevindt. Net hetzelfde bij de praktijk van Ronny Heiremans en Katleen Vermeir wiens volledige sitespecifieke praktijk een letterlijke uitbreiding is van hun domestieke woonruimte. De begrenzende *blue-screen* studio van AL&AL heeft een achterpoortje gevonden naar het bewonen van een cyberwereld waarin geheel geen begrenzingen meer mogelijk zijn. Vaast Colson neemt genoeg met de kleine notitieboekjes in de achterzak van zijn broek waarlangs hij op een onbewaakt moment uit de dagelijkse omgeving kan ontsnappen en al krabbelend tot een opperste concentratie, zijn ateliermoment, komt. Nico Dockx bouwt dan weer aan een immer dynamisch archief in tijd en ruimte dat enkel op een mentale manier ‘elastisch’ in kaart kan worden gebracht. Zo heeft Dockx dus de landkaart van Smithson vervangen door een geestelijke kaart in zijn hoofd: zijn archief bepaalt waar hij naartoe gaat. Zijn archief bestaat weliswaar ook op een reële, fysieke manier in een kamer vol bruine klasseerkasten, maar mentale archivering kan voor iedere kunstenaar een soort referentiepunt voor zijn praktijk betekenen. Roé Cerpacs archief zal dan bijvoorbeeld voornamelijk bestaan uit herinneringen aan ontmoetingen: een opslagruimte waar ervaringen, mensen en plaatsen naast elkaar gesorteerd worden.

Deze kunstenaars maken in hun praktijk allemaal gebruik van wat ik noem, de brede draagkracht van het meeromvattend studiobegrip. Ze zijn er in geslaagd het onoontkombare atelier te ontmantelen tot een ontkoombaar atelier en daarmee de constructie van ‘het atelier’ als zijnde een belichaming van het ‘thuis-idee’ te deconstrueren doorheen tijd en ruimte. In de plaats hiervan heeft zich dan een *state of mind* gevormd als een soort houvast dat het atelieridee verinnerlijkt bewoont doorheen het bewegen.

Het is reeds gebleken dat dit ‘lichtvoetige reizen’, niet zomaar bereikt worden. De kunstenaar reist pas werkelijk licht als hij de fixatie opgeeft van zijn verplaatsing van de ene naar de andere plaats, waarbij hij een specifieke bestemming en een specifiek doel vooropstaat. Wat er wel toe doet is de ruimte ertussen in, ‘*the space between places*.’ Deze gevoeligheid kan geïnterioriseerd worden door open te staan voor de mobilisatie zelf. Door deze niet als een destabilisatie, maar als een constructie te beschouwen, net zoals zijn begrensde thuis er één is. Dit kan hij doen door te vertrekken vanuit zijn innerlijk draagbaar laboratorium – zijn interactief archief van ervaringen – zijn huis van herinneringen – of welke vorm je ook aan dit centrale referentiepunt wil meegeven – om dit krachtig instrument vervolgens actief als houvast met zich mee te dragen, te instrumentaliseren en te bewonen doorheen zijn bewegen. Als dergelijke *state of mind* bereikt kan worden – is de thuisloze bij zijn werkelijke thuis belandt.

Uiteraard heeft iedere kunstpraktijk de fysieke ruimte nodig – de ‘nomade’ die de wereld als zijn atelier beschouwt en *in situ* werk maakt en de kunstenaar die met vier muren omgeven wordt. Maar de pure essentie van deze *state of mind* ligt in het samen denken van de begrensde status van het atelier binnen zijn essentiële meeromvattend ruimtebegrip: alles wordt bepaald door de ruimte in het hoofd waar de gedachten stollen, de inspiratie sluimert, de concentratie zweeft, de rust zich nestelt en het wezenlijk thuisgevoel vorm krijgt.



IV. SLOTCONCLUSIE

CONCLUSIE

Deze scriptie wou peilen naar de vraag of er vanuit een hedendaags standpunt nog een overkoepelend inzicht van de kunstenaarsstudio mogelijk is.

Deze vraagstelling toont zich als een interessante uitdaging, want een grote, zoniet de grootste, lijn uit mijn onderzoek, bouwt voort op het idee dat de studio vandaag in een bijna niet te overziene hoeveelheid vormen, gedaantes en ruimtes zijn bestaan vindt. Toch tracht ik uit deze veelheid een aantal essentiële aspecten van het studiofenomeen en wat de kunstenaar er fundamenteel aan acht, te puren om zo een meer algemene visie op de hedendaagse studio mogelijk te maken.

Om deze finaal in enkele kernbegrippen te gieten, grijp ik vooreerst terug naar de cruciale stappen die gezet zijn om hiertoe te komen.

De ontwikkeling van de studio die in deze scriptie uitgebreid uiteen werd gezet, toont aan dat de ruimte doorheen de eeuwen op tal van verschillende manieren ingevuld is geweest en als een zo cruciale plek voor contemplatie, ontwerp en productie enorme transformaties ondergaan heeft (die nog steeds aan de gang zijn). Dat de studio zovele verschillende praktijkvormen kan bevatten, heeft hij te danken aan de enorme buigzaamheid van zijn status. Doorheen de bespreking van de overgang van moderne naar postmoderne studio heb ik deze stelling geheel op zijn waarheid kunnen testen. De status van de studio werd binnen het postmodernistisch discours immers ultiem bevraagd –verplaatst – opengebrouwen – en begraven, maar is nooit definitief in zijn kern gesloopt geweest. Zijn grenzen deinden uit naar een meeromvattend ruimtebegrip toe, maar zijn zelfs binnen deze brede notie nooit verdwenen. Aan de hand van een lange lijst van casussen kon aangetoond worden, dat het studiobegrip geherdefinieerd werd in nieuw gedaantes doorheen tal van nieuwe media. De studio breidde uit in zijn vier muren, vloer en plafond en vond nieuwe grond in het museum, de galerij, het bos, de straat, de fabriek, de laptop, het vliegtuig, de cyberspace,... om uiteindelijk zijn ultieme ‘huis’ te vinden in het hoofd van de kunstenaar.

Dit gegeven bouwt voort op de ‘mijn studio is waar ik mij bevind’ filosofie van Buren uit begin jaren ’70, maar betreft een gedachte die ik vervolgens ben gaan toepassen op de gehele hedendaagse studiopraktijk. Het is deze studio-essentie die uiteindelijk dus ook mijn brede kijk op de studio gevormd heeft en van waaruit ik de zogenaamde hedendaagse ‘post-studio’, als een mythische, fictieve en lege huls van de werkelijke studio op losse grond hoop gezet te hebben. Dit ‘post-studio’ discours blijkt zijn wortels te vinden in een modernistisch vooruitgangdenken dat door een hedendaags populair discours nog eens extra in de verf wordt gezet.

Aan de hand van deze voorlopige conclusies kon afgeleid worden dat ‘een overkoepelend begrip’ van de studio zich enkel doorheen een fundamenteel dynamische visie zou laten benaderen. Er werd een benadering geopteerd die uitgaat van het ‘onverwoestbaar’ karakter van de studio, maar niet van zijn ‘onontkoombaar’ karakter waardoor deze vanuit zijn brede visie moest bekeken worden.

De centrale vraagstelling indachtig, heb ik geprobeerd om het moderne, de postmoderne of post-studio en hedendaagse studiowezen in een schematisch overzicht te plaatsen, zonder hierbij de open kijk op de studio te vernauwen. Op deze manier kan ik binnen de evolutie van het brede studiobegrip enkele opvallende transformaties en constanten aanduiden in de manier waarop de kunstenaar zijn band met de studio aanvoelt en vormgeeft.

Zo kon in de eerste plaats aangetoond worden hoe het atelier in zijn begrensde vorm niet enkel in het verleden vanuit een innerlijke noodzaak tot een eigen artistiek gezicht leidde, maar ook vandaag nog een duidelijke wederzijdse band met de kunstenaar ondergaat. De fysieke begrenzingen van de studio losten dan misschien wel onvermijdelijk op in de periferie, zijn kern bleef onveranderd.

Zo konden enkele kernbeweegredenen van waaruit de kunstenaar zijn studio al eeuwen betreft, aangeduid worden: het atelier als praxis, legitimatie, schuilplaats (of vrijplaats), inspiratiebron en zelfportret. Ook al werden deze met de postmoderne erfenis soms vanuit een meer kritische of cynische hoek toegepast, het atelier blijft de ruimte bij uitstek waarin de kunstenaar zijn ideeën én twijfels in kwijt kan en fungeert als dusdanig als een belangrijk referentiepunt voor zijn praktijk.

Hieruit kon besloten worden dat de begrensde studiostatus van toepassing is op zijn het gehele ontwikkelingsverhaal, maar evenzeer dat dergelijke klassieke definiëring lang niet meer voldoende bleek om naar een algemene status van de studio te peilen. De mythe van het ‘post-studio’ discours is hier immers het levende bewijs van.

Zodoende werd in de tweede plaats een herdefiniëring geopperd die enkel van toepassing kan zijn op de hedendaagse studio, aangezien deze de ‘mijn studio is waar ik mij bevind’ gedachte, die niet te onderscheiden valt van het onbegrensde, of mentale studiobegrip, centraal zet.

Als de nomadische kunstenaar vandaag wil inspelen op de nieuwe veelheid van ruimtes die in deze geglobaliseerde samenleving ontstaan, is hij genooddakt de houvast van zijn fysieke studio achter te laten. In mijn benadering die zocht naar een algemeen studiobegrip vormde deze fysieke begrenzing echter geen barrière en werd er in de plaats een mentaal bewonen van een ‘studio-idee’ voorgesteld. Doorheen mijn onderzoek bleek immers dat zelfs de meest efemere kunstenaarspraktijken een bepaald studio-idee - in de vorm van een centraal referentiepunt en mentaal houvast – ingebouwd hebben, wat een fundamenteel bredere draagwijdte aan de term geeft.

Binnen dergelijke open studiobenadering is het echter cruciaal geweest zijn zogenaamde ‘onbegrensdeheid’ af te bakenen binnen een duidelijke omschrijving. Het ‘meeromvattend’ ruimtebegrip is cruciaal om het begrensde studiogegeven open te trekken, maar is als dusdanig zeker

niet allesomvattend gebleken, de studio kan immers niet in een oneindig meervoud bestaan en moet eerst bewust 'bewoond' worden vooraleer deze 'een studio' genoemd kan worden. Na zowel een studie ondernomen te hebben naar de manier waarop de studiogebonden kunstenaar met een atelier omgaat en de fysiek 'studioloze' kunstenaar met een atelieridee op mentaal niveau zou kunnen omgaan, bleken er enkele overkoepelende begrippen te zijn die telkens opnieuw herhaald werden door de kunstenaars zelf en als dusdanig op elke studio uit eender welke ruimte of tijd van toepassing is. Het formuleren van dergelijke categorieën zonder er beperkingen of tegenstellingen aan toe te voegen, bleek echter slechts vanuit één zienswijze gerechtvaardigd: de studio als begrensde en onbegrensde idee moet fundamenteel samen gedacht worden. De volgende definitie staat symbool voor dit 'samen denken': de studio als begrensde ruimte binnen een meeromvattend ruimtebegrip.

Een dergelijk kernbegrip dat zich doorheen de vele tegenstrijdige ontwikkelingen van de studio een weg heeft gebaand, is de contemplatieve bezigheid van de kunstenaar. Bij het ontstaan van de studio werd besproken hoe studieuze activiteiten als denkwerk en contemplatie reeds als fundamenteel voor de oorsprong van de term 'studio' beschouwd werd. De renaissancekunstenaar scheidde vervolgens de *studiolo* van de werkplaats om zich afgezonderd aan de studie te kunnen wijden. Ook de moderne kunstenaar liet zich begin 20^{ste} eeuw nog steeds in zijn studio afbeelden als een intellectueel. Ik denk hierbij aan de afbeeldingen die wij in deze context bespraken met allen eenzelfde hang naar contemplatieve bezigheid. De postmoderne kunstenaar ging zich vanaf de jaren '60 op zijn beurt afzetten tegen het artisanale karakter van de moderne schilderkunst door de conceptuele kunst en het intellectuele onderzoek 'uit te vinden'. Nu, deze notie van contemplatie geldt ook vandaag nog steeds als een belangrijke artistieke handeling en kan op een treffende manier op mijn brede studiobenadering toegepast worden, want een belangrijke eigenschap van contemplatie is net dat deze zich op eender welk tijdstip in eender welke ruimte kan plaatsvinden. Op voorwaarde uiteraard dat hier een verhoogde staat van concentratie aan vast hangt. Het is net deze 'bubbel van concentratie' waarmee ik telkens opnieuw geconfronteerd werd doorheen mijn gesprekken met kunstenaars. In deze zin kan zowel de mentale notie van 'studioruimte' als 'studiomoment' toegepast worden op de meest vluchtige kunstenaarspraktijken: eenmaal men deze bubbel van concentratie bereikt heeft, kan men immers elke ruimte en moment bewonen. Binnen de klassieke notie van de studio bevindt dit gegeven zich als vanzelfsprekend onder het beschermende dak van de studio, maar heden ten dage wordt de kunstenaar sterk uitgedaagd om dergelijk begrensde houvast op te geven en deze vervolgens te gaan invullen voor een meer immateriële, maar even gegronde thuisgedachte. Bachelards elastische notie van 'een huis vol herinneringen' staat hier perfect symbool voor: herinneringen worden niet enkel in fotoboeken, maar evengoed in je mentale bovenkamer bewaard als een onverwoestbaar archief dat op elk tijdstip in eender welke ruimte ingezet kan worden. Zoals de studio als warm nest of vrijplaats fungeerde, kan het hoofd deze functie evenzeer vanuit een bewuste concentratie vervullen. Als dergelijke *state of mind* bereikt kan worden, kan de kunstenaar eender welke mobilisatie aan, zonder gedemobiliseerd te worden,

aangezien hij 'lichtvoetig' reist. Zijn draagbare studio reist immers mee als een huis op vleugels. Een uitgebreide opsomming van de unieke manieren waarop kunstenaars hier blijk van hebben gegeven in hun praktijk, werd in de conclusie van het laatste deel neergeschreven.

In dat deel heb ik immers een poging ondernomen om dit onbegrensd studio-idee binnen een meeromvattende ruimtebeleving te plaatsen, waarbij duidelijk werd dat 'de studio' in zijn geheel een constructie, en daarom ruimtelijk inwisselbaar is. Wat er dan nog overblijft is dus het puur mentaal studiogegeven dat even sterk in zijn grond staat als het fysieke, maar alleen veel minder prominent op de voorgrond staat, omdat deze zich niet zo gemakkelijk toont in beeld. Deze gedachte is cruciaal voor mijn conclusie, aangezien het atelier als praxis, legitimatie, zelfportret en inspiratiebron slechts kan bestaan als deze als dusdanig door zijn bewoner zo gedacht wordt. Met andere woorden, het gehele studiogegeven vertrekt uiteindelijk vanuit deze meeromvattende, mentale studiogedachte.

Vanuit dit gegeven kan ook perfect verklaard worden hoe de klassieke status van de begrensde studio zich door een eeuwenlange verworteling met de kunstenaar een schijnbare staat van 'onontkoombaarheid' aangemeten heeft. De studio is steeds de ruimte bij uitstek geweest die de kunstenaar fysiek en mentaal heel nabij staat. Het betreft een fundamentele denkwijze van de kunstenaar die ervan uitgaat dat hij het atelier betreft om er kunstenaar in te zijn en er als kunstenaar in bezig te zijn, of dit nu gebeurt door er constant in te werken of door er niets in te doen, maakt niet uit. De kunstenaar gaat op zoek naar een zekere concentratie die de atelierruimte hem vaak bewust of onbewust biedt, waardoor automatisch een *state of mind* bereikt wordt die hem omringt met inspiratie. Deze *state of mind* is echter allesbehalve gebonden aan een begrensd plaatsbegrip. Of de kunstenaar zich nu wil profileren als ambachtsman, contemplerend intellectueel, heroïsch genie, kritisch rebellerend postmoderne cyborg, geglobaliseerd multicultureel diplomaat of conceptueel researcher, een zekere 'studioruimte' of 'studiomoment' zal zich steeds als essentieel opdringen zowel om een staat van concentratie (die kan leiden tot een inspiratie) te bereiken als om een loutere psychologische houvast uit te puren.

Het atelier is in deze brede visie simpelweg nooit weggeweest. In een tijd waarin kunst iedere verschijningsvorm kan aannemen, en waarin het kunstenaarschap volledig vrij kan worden ingevuld, is het atelier – in welke hoedanigheid dan ook – wellicht juist belangrijker dan ooit. Als het atelier al gedefinieerd moet worden, hangt dit volledig af van de individuele inhoud die de kunstenaar eraan geeft, wat doorgaans praktisch verband houdt met de schaal en het type van zijn werk. Het gaat eerder over een bepaalde houding van de kunstenaar en of hij deze al dan niet vertaalt met behulp van een 'studio', 'post-studio', of 'studiomoment' hoort er zelfs niet toe te doen. Of je nu het atelier te benauwd vindt en deze verwerpt, of je enkel tussen de besloten muren van een atelier kan creëren, de kunst kan even groot zijn, want zoals reeds gezegd, de mentale, draagbare studio zal steeds voorop lopen.

KRITISCHE REFLECTIE NAAR ONDERZOEK

Ook al baseerde mijn vraagstelling en conclusie zich zowel op een zo groot mogelijk geheel aan kritische en filosofische theorieën, als op een relevante opsomming van casussen, toch is de aard van mijn onderzoek niet zozeer ontstaan vanuit een wetenschappelijke nieuwsgierigheid naar de iconografische of geografische aard van het atelier, maar wou deze vanuit een persoonlijke motivatie peilen naar een idee dat zich achter deze uiterlijke vorm bevindt. Daarmee deed ik een poging iets veel onvatbaarder te omvatten, wat uiteraard een contradictio in terminis is. Ik trachtte de fysische en psychologische band die de kunstenaar met zijn atelier opbouwt binnen een hedendaags verhaal te plaatsen, als zijnde een context waarbinnen ‘het wonen’ bijna als een voorbijgestreefd idee de revue passeert, aangezien alles rondom ons steeds nomadischer en geglobaliseerder lijkt te worden. Als vanzelfsprekend moest het atelierbegrip met deze razendsnelle ontwikkeling aan het mee evolueren zijn, maar begrijpen hoe en waar deze juist zou eindigen, bleek een moeilijke theoretische oefening. Hoe vang je een ‘onbegrensd’ studiokarakter in begrenzende woorden? Zoals ik reeds stelde, het studiobegrip laat zich enkel vangen door een intrinsiek samendenken van het begrensde en onbegrensde karakter ervan. Zodoende besef ik ten zeerste niet tot sluitende conclusies gekomen te zijn, daar deze het studiobegrip enkel maar zouden vernauwen en dergelijke formulering uiteindelijk ook niet mijn hoofdonderzoeksvraag betrof die vooral een nieuwe inkijk op de hedendaagse studio in zijn onontkoombare meervoud wou bieden – en daarmee wou aantonen dat dergelijke visie op iedere studio in tijd en ruimte van toepassing kon zijn.

Ik hoop doorheen mijn interviews en mijn bronnengeheel een duidelijk idee gegeven te hebben van deze minder voor de hand liggende benadering. Ik heb alleszins zeker duidelijk kunnen maken hoe het ‘post-studio’ discours eindeloos te kort schiet voor het hedendaagse studiogegeven. In de plaats daarvan heb ik een benadering voorgesteld die de hedendaagse kunstenaar aan de hand van een mentaal referentiepunt (die als dusdanig zijn fysiek atelier ‘vervangt’) kan inzetten om werkelijk ‘lichtvoetig’ aan zijn reizen te beginnen. Hierbij werden enkele kunstenaarspraktijken besproken die nog niet eerder in dit licht geplaatst zijn geweest, waardoor zo een fundamenteel nieuwe kijk op hun praktijk geboden werd. Zo is er over de praktijk van Nico Dockx bijvoorbeeld nog maar heel weinig geschreven omwille van zijn zogenaamde onvatbaarheid, terwijl ik in deze scriptie net heb kunnen aantonen dat zijn kerngedachte eigenlijk altijd op precies hetzelfde neerkomt.

SUGGESTIES VOOR VERDER ONDERZOEK

In de lectuur waarmee ik doorheen het schrijven van deze scriptie vaak geconfronteerd werd, wist men vaak probleemloos de populaire ‘nomadenkunstenaar’ te typeren, maar slechts weinig bronnen gingen in op hoe de kunstenaar zich tegenover dergelijk vluchtig bestaan positioneert of kan

positioneren op psychologisch niveau en gaan dus nooit verder in op de onmisbare ‘studiogedachte’ (als houvast) die deze kan bewerkstelligen. Zo heeft de studio doorheen vele schrijfsels een imago van een al lang voorbijgestreefde institutie gekregen, terwijl in mijn scriptie net werd aangetoond dat de draagwijdte van zijn wezen veel verder reikt dan deze begrenzende gedachte.

Aangezien dergelijke situaties van vervreemding door fysieke ‘studioloosheid’ (en niet weten wat er voor in de plaats te moeten zetten), zich in deze huidige samenleving ongetwijfeld steeds vaker zullen voordoen, acht ik het onderzoek dat ik hierbinnen gevoerd heb bijzonder interessant voor deze en de komende generatie kunstenaars. Door het inbrengen van een soort mentaal concentratie- en referentiepunt – een onbegrensd studio-idee – dat de kunstenaar zou kunnen leren bewonen doorheen zijn bewegen, heb ik een open voorstel gedaan. Ik besef heel goed dat deze scriptie hier slechts een aanzet toe is geweest, een omcirkeling van een hedendaagse observatie in onze kunstwereld, maar dit kan ongetwijfeld nog veel grondiger onderzocht worden.

Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan het verder uitwerken van het studio-idee als een tijdelijk gegeven, het zogenaamde ‘studiomoment’. Ik heb dit aspect reeds krachtig benadrukt, maar kort uitgewerkt daar mijn verhaal zich grotendeels richtte op de ruimtelijkheid van de studio. Toch denk ik dat het tijdelijke en het ruimtelijke aspect even essentieel zijn voor het begrijpen van het algemene studiobegrip. Naast het begrensde en onbegrensde karakter van de studio zou dus ook het ‘samen denken’ van zijn ruimtelijke en tijdelijke status een nieuwe en boeiende studie kunnen opleveren. Zo heeft Heidegger niet enkel over de ruimtebeleving van mensen geschreven, maar evenzeer over de tijdsbeleving in zijn *Sein und Zeit* (1927) of Kant die in zijn *Kritik der reinen Vernunft* (1781) de tijd en de ruimte als even cruciale ‘aanschouwingsvormen’ aanzag.

Ik heb reeds vermeld hoe ik het als een tekortkoming ervaar om grotendeels vanuit een theoretisch discours te schrijven over de manier waarop de nomaden met hun vluchtigheid – tijdelijkheid om kunnen gaan. Niets belet mij echter deze nog met enkele kunstenaars in kwestie verder uit te denken, en bijvoorbeeld vanuit het veld de proef op de som te nemen en mijn eigen theoretische benaderingen voor een keer eens te gaan instrumentaliseren, in de plaats van deze eindeloos toe te passen op casussen. Enkele interviews hebben ondertussen reeds geleid naar voorstellen tot samenwerking, dus niets belet mij om hier nog een staartje aan te breien.



V. BIBLIOGRAFIE

- AL&AL [interview door Liene Aerts], 13 maart 2009, zie bijlage pp. 39-40.
- ALLOWAY L. 'Robert Smithson's Development', in: *Artforum*, vol. 11, nr. 3, november 1972.
- ALPERS S., 'The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art', in: GALISON P. & JONES C. (eds.), *Picturing Science, Producing Art*, New York, New York Routledge, 1998, pp. 401-417.
- ALYS F., "A thousand words. Francis Alÿs talks about 'When Faith Moves Mountains'", in: *Art Forum*, zomer 2002, pp. 108-109.
- Atelier van Lieshout, 'Artist statement bij *Slave City*' [1 alinea], op: officiële website Atelier van Lieshout (onder 'works'), geraadpleegd op 21 mei 2009, <http://www.ateliervanlieshout.com/>, p. 55.
- ARNASON H.H., *History of Modern Art (fifth edition)*, New Jersey, Prentice Hall Inc., 2003.
- AUGE M., *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity (Cultural Studies)*, Londen, Verso, 1995.
- AUPING M., 'A thousand words. Bruce Nauman talks about 'Mapping the Studio'', in: *Art Forum*, maart 2002, pp. 120-121.
- BACHELARD G., *La Poétique de l'Espace*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1967.
- BALKEMA A.W. & H. SLAGER (eds.), *Territorial Investigations*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- BAM (Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediale Kunst) 'Nico Dockx' [1 alinea], in: BAM [website kusntenaarsdatabank], geraadpleegd op 10 juli, <http://www.bamart.be/persons/detail/nl/133>
- BÄTSCHMANN O., 'The Cult of the Artist', in: *The artist in the modern world: the conflict between market and self-expression*, Keulen, DuMont, 1997, pp. 81-121.

- BAUDELAIRE C., 'L'Oeuvre et la vie de Delacroix', in: PICHOS C. (ed.), *Oeuvres complètes. II*, Parijs, Gallimard, 1976.
- BEX F. (ed.), Tent. Cat. *Philippe Vandenberg: oeuvre 1995-1999*, Antwerpen (MUHKA), 1999.
- BRY-SCHATAN G. & C. CAREZ, *Ateliers d'artistes*, Brussel, Editions Racine, 2006.
- BUREN D., 'Entretien avec Phyllis Rosenzweig', in : BUREN D. & J. POINSOT (eds.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome III, 1988*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991 a, pp. 357-359.
- BUREN D., 'Du volume de la couleur', in: BUREN D. & J. POINSOT (eds.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome III : 1984-1990*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991 b.
- BUREN D., 'The function of the studio', in: *Octobre*, nr. 10, herfst 1979.
- BUREN D., 'Fonction de l'atelier', in: BUREN D. & J. POINSOT (eds.), *Daniel Buren. Les Ecrits (1965-1990). Tome I: 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 195-204.
- BUTLER C., 'A Lurid Presence: Smithson's Legacy and Post-Studio Art', in: TSAI E. & C. BUTLER (eds.), Tent. Cat. *Robert Smithson*, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 2004, pp. 224-243.
- BUYLE M. & M. MANDERYCK, 'Wonen in een schilderij. De conservering en restauratie van Jozef Peeters' atelierflat (1926) in Antwerpen', *Monumenten & Landschappen 17/6*, november-december 1998 pp. 4-22.
- CARELS E., 'Mine de Rien', in : Tent. Cat. *All that is solid, melts into air*, Mechelen (Cultuursite Onder Den Toren), Tielt, Drukkerij Lannoo, 2009.
- CAGE J., 'At night all cats are grey? Mysterious elements in Bruce Nauman's work', in *AC: Bruce Nauman. "Mapping the studio I (fat chance John Cage)"*, pp. 21-27.
- CERPAC R., *Roé Cerpac*, [3 alinea's], op: website van de tentoonstelling *kloone4000 onderzoeksprojecten*, september 2005, geraadpleegd op 15 juli 2009, <http://www.kloone.anjeroosjen.com/nederlands/kunstenaars/roycerpac.htm>, p. 74.

- CHAPMAN H.P., 'The Imagined Studios of Rembrandt & Vermeer', in: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, pp. 108-146.
- COELEWIJ L., 'Mapping the city', in: *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2007, pp. 18-23.
- COELEWIJ L., 'Mapping the studio', in: *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2006, pp. 18-26.
- COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005.
- COLES A. (ed.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, Londen, Black dog publishing, 2000.
- COLSON V., [interview door Liene Aerts], 16 juni 2009, zie bijlage pp. 20-28.
- DAVID C. & V. DABIN (eds.), 'Tent. Cat., *Marvel Broodthaers*, Parijs (Galerie nationale du Jeu de paume), 1991.
- DAVIDTS W., 'Inventions of the Studio', in: *De Witte Raaf*, nr. 119, januari-februari 2006 a, pp. 31-32.
- DAVIDTS W., 'Mythe van het post-studio tijdperk', in: *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2006 b, pp. 27-29.
- DAVIDTS W., 'Over het (Totes) *Haus u r* van Gregor Schneider', in: *De Witte Raaf*, nr. 121, mei-juni 2006 c, pp. 10-11.
- DAVIDTS W., 'Das Atelier ist immer wo anders : Über ein Paradox in Daniels Burens Praxis des *in situ*', in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, nr. 3, 2005 a, pp. 40-52.
- DAVIDTS W., 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de studio' [8 alinea's], in: *De Witte Raaf* [Vlaams Kunsttijdschrift], nr. 113, januari-februari 2005 b, geraadpleegd op 9 mei 2009, http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&pagecount=1&site=DWR_site, zie bijlage pp. 57-61.

- DAVIDTS W. 'Miwon Kwon. One place after another', in: *De Witte Raaf* [Vlaams Kunsttijdschrift], nr. 103, mei-juni 2003, p. 33.
- DE BRUYN G. (regisseur), *Goudvis: Aflevering 8 Francis Aÿs* [televisieprogramma], Brussel, Canvas, Vrt, zondag 30 mei 2009.
- DE FONT-REULX D., L. MAGGIONI & T. STROUD (eds.), Tent. Cat. *The artist's studio. Photography at the Musée d'Orsay*, Milaan (Musée d'Orsay Paris), 2005.
- DE KOOMEN A., 'Pictieve bezoekers', in: VAN DEN AKKER P. & M. HAVEMAN (eds.), *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Kunst en schrijven, 2006.
- DELEUZE G. & F. GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 437.
- DE MUL J., *Cyberspace Odyssee*, Kampen, Klement, 2005.
- DEPOND P. (ed.), *Observatorium: Johan Tabon*, Gent, Ludion, 2008.
- DEWULF B. [interview door Bernard Dewulf], februari 2008, in: *Philippe Vandenberg* [website kunstenaar], geraadpleegd op 17 juni 2009, <http://www.philippevandenberg.be/teksten/interviewpvdbenBDewulf.pdf>, zie bijlage pp. 43-50.
- DOCKX N., [interview door Liene Aerts], 6 juli 2009, zie bijlage pp. 29-38.
- DOCKX N., *Portable Laboratory*, kunstenaars-editie in de vorm van een uitvouwbare kartonnen doos met *artist statement* op bedrukt, s.l., s.e., augustus 2002 a, s.p.
- DOCKX N., 'Cure003, un atelier', kunstenaars-editie op het label *Curious*, s.l., s.e., augustus 2002 b, s.p.
- DOCKX N., 'Cure001, a studio (HISK Antwerpen 07/98-06/01)', kunstenaars-editie op het label *Curious*, Antwerpen, HISK, juli 2001.
- DOCKX N., TIRAVANIJA R. & A. VIDOKLE (eds.), 'The New York Conversations', in: *A Prior Magazine*, vol. 18, Gent, GuidoMaes.printingdeluxe, 2009.

- DOCKX N. & H. SIDIROPOULOS, 'Cure011.1. Stickiness', kunstenaars-editie op het label *Curious*, Bologna, Museo d'arte moderna, 2008.
- DOCKX N., DELACOURT N. & J. MAST, *Crypticcrystalcloud*, Japan, Center for Contemporary Art, 2006.
- DOHERTY C., *Contemporary Art: from Studio to Situation*, Londen, Black Dog Publishing Limited, 2004.
- DURHAM J., 'Situationists', in: *Contemporary Art: from Studio to Situation*, Londen, Black Dog Publishing Limited, 2004, pp. 177-183.
- FALK L., 'Convergent Territories – Location and Relocation', in: Tent. Cat. *Convergent Territories: The Gallery As Artist's Studio*, Canada (Walter Philips Gallery), 1983, pp. 22-24.
- FEEKE S., 'Francis Alÿs: Walking distance from the Studio', in: *Papers of Surrealism*, nr. 3, lente 2005.
- FERGUSON R., *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Londen, Thames and Hudson, 1998.
- FLAM J.D. (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- FRASER A., 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique', in: *Art Forum*, september 2005, pp. 278-283.
- FRASER A., 'In and Out of Place', in: *Art in America*, juni 1985, pp. 122-129.
- GIBBS M., 'Mapping the studio', in: *Art Monthly*, juli-augustus, 2006, s.p.
- GOLDSTEIN A. & A. RORIMER (eds.), *Reconsidering the object of art 1965-1975*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1995.
- GOTLIEB M., 'Creation and Death in the Romantic Studio', in: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, pp. 147-183.

- GREGG R., Tent. Cat. *The artist's studio in American painting 1840-1983*, Allentown (Allentown art museum), 1983.
- GROSZ E., *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space (Writing Architecture)*, Cambridge, MIT Press, 2001.
- HAASE A., 'Man baut, was man nicht mehr kennen kann', in: *Kunstforum-International*, nr. 156, 2001, pp. 288-303.
- HAKKENS A., *Marvel Broodthaers aan het woord*, Gent, Ludion, 1998.
- HAYDEN D., *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge, MIT Press, 1995.
- HEIDEGGER M., *Die Kunst und der Raum*, Frankfurt am Main, Klostermann, 2007.
- HEIDEGGER M., *Zijn en Tijd*, Nijmegen, Uitgeverij SUN, 1998.
- HEIDEGGER M., 'Building, Dwelling, Thinking', in: *Poetry, Language, Thought*, New York, Harper & Row, 1971, pp. 143-162.
- HEIREMANS R. & K. VERMEIR, [interview door Liene Aerts], 12 juni 2009, zie bijlage pp. 13-19.
- HEIREMANS R. & K. VERMEIR, 'Artist's Statement about *Artist-in-Residence* project' [2 alinea's], in: *A.I.R.*, samenwerkingsproject van Heiremans en Vermeir (onder 'info') [website kunstenaars], geraadpleegd op 26 mei 2009, <http://www.in-residence.be/pages/info>, zie bijlage p. 56.
- HISK, *Open Studio's*, Gent, Hoger Instituut voor Schone Kunsten, 2009.
- HOFMANS D., 'Mapping the studio', in: *De Witte Raaf*, nr. 122, juli-augustus 2006, pp. 25-26.
- HUGHES A., 'The Cave and the Stithy: Artists' Studios and Intellectual Property in Early Modern Europe', in: *Oxford Art Journal*, vol. 13, nr. 1, 1990, pp. 34-48.

- JONES C.A., *Machine in the studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- KAPROW A., 'The Legacy of Jackson Pollock', in: *Art News*, vol. 57, nr. 6, oktober 1958, pp. 24-26.
- KLEIN Y., *Vers l'Immatériel*, Parijs, Editions Dilecta, 2006.
- KREMER M., 'Atelierpraktijken', in: *Museumtijdschrift Vitrine*, jrg. 19, nr. 4, juni-juli 2006 pp. 28-32.
- KAAL R. 'Kunstkritiek', in: *De Tijd*, 24 maart 2006.
- KRAYNEK J. (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, Cambridge, MIT Press, 2003.
- KWON M., 'The Wrong Place', in DOHERTY C. (ed.), *Contemporary Art: from Studio to Situation*, Londen, Black Dog Publishing Limited, 2004, pp. 30-41.
- KWON M., *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- LAUREYNS J., 'De internationale van de academische, moraliserende kunst', in: *Kunstactualiteit* [syllabus], Gent, Sint-Lucas, 2007.
- LEFEBVRE H., *La Production de l'Espace*, Paris, Editions Anthropos, 1974.
- LEWITT S., 'Paragraphs on Conceptual Art', *Artforum*, vol. 5, nr. 10, juni 1967, pp. 79-83.
- LIBERMAN A. & J. SOBY, *The Artist In His Studio*, Londen, Thames and Hudson, 1960.
- LIPPARD L.R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londen, University of California Press, 2001.
- LIPPARD L.R., *The lure of the local. Senses of place in a multicentered society*, New York, New press, 1997.
- LIPPARD L.R. & J. CHANDLER, 'The Dematerialization of Art', in: *Art International*, vol. 12, nr. 2, februari 1968, pp. 31-38.

- MAES & MATTHYS GALLERY (ed.), *Vaast Colson 99/09*, Antwerpen, s.e., 2009.
- MC SHINE K., Tent. Cat., *Richard Serra: sculpture: forty years*, New York (Museum of Modern Art), 2007.
- MC SHINE K., *Andy Warhol: A Retrospective*, New York (Museum of Modern Art), 1989.
- MEKKINK M., PINGEN R. & E. VAN STRIEN (eds.), *Kunst van Nu: Encyclopedisch overzicht vanaf 1970*, Leiden, Primavera Pers, 1995.
- MERLEAU-PONTY, *Fenomenologie van de waarneming*, Schoten, Uitgeverij Westland, 1997.
- MEYER J., 'Nomads: Figures of Travel in Contemporary Art', in: *Site-specificity: The Ethnographic Turn*, Londen, Black dog publishing, 2000, pp. 10-29.
- MORGAN R.C., 'Interview with Allan Kaprow', in: *Journal of Contemporary Art*, vol. 4.2., 1991, pp. 56-69.
- MOURE G. (ed.), Tent. Cat. *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia), 2006.
- NAUMAN B., *Interview with Elizabeth Béar & Willoughby Sharp*, in *Avalanche*, nr. 2, winter 1971.
- N.N., Tent. Cat. *All that is solid, melts into air*, Mechelen (Cultuursite Onder Den Toren), Tielt, Drukkerij Lannoo, 2009.
- N.N., 'Allan Kaprow' [infoblad op tentoonstelling], *Allan Kaprow-Kunst als leven* (10.02.07 – 22.04.07), Eindhoven (Van Abbemuseum).
- N.N. 'Ryan Gander: The Last Work 2007' [infoblad op tentoonstelling], *Mapping the City* (16.02.07 – 20.05.07), Amsterdam (Stedelijk Museum).
- N.N., 'Theorie van het ronddolen' [infoblad op tentoonstelling], *Mapping the City* (16.02.07 – 20.05.07), Amsterdam (Stedelijk Museum), vertaling uit het Frans door René Sanders (1993).
- N.N., 'Het atelier van Johan Tahon. De schoonheid van de kortste weg', in: *De Morgen*, 25 november 2000, p. 4.

- O' DOHERTY B., *American masters : the voice and the myth*, New York, Ridge press, s.d.
- O'DOHERTY B., *Studio and Cube*, 2007, New York, FORuM Project Publication.
- OLDENBRUG C., *Store Days*, New York, Something Else Press, 1967.
- ORCHARD K., 'Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*' [6 alinea's], in: *Tate Papers* [website research journal van de Tate], herfst 2007, geraadpleegd op 12 juni 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>, zie bijlage pp. 41-42.
- PEPPIATT M. & A. BELLONY-REWALD, *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983.
- PONTZEN R. 'Sociaal, omdat het moet', in: *De Volkskrant*, 19 juni 2003.
- REIJNDERS F., 'De tussenkomst van het atelier' [21 alinea's], in: *De Witte Raaf* [Vlaams kunsttijdschrift], nr. 94, november-december 2001, geraadpleegd op 2 maart 2009, http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&site=DWR_site&pagecount=1, zie bijlage pp. 62-72
- REINDERS A., 'Het (on)ontkoombare atelier', in: *Kunstbeeld (bijlage)*, jrg. 30, oktober 2006, pp. 3-12.
- REITSMA E., *Het huis van de kunstenaar*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2001.
- REUGEBRINK M., 'Avant-garde', in: *De Morgen*, 10 mei 2006, p. 7.
- ROMBOUTS G., [interview door Liene Aerts], 9 juni 2009, zie beeldverslag onder afb. 83.
- ROSENBERG H., 'Warhol: Art's Other Self', in: *Art on the edge: creators and situations*, Londen, Secker & Warburg, 1976, pp. 98-108.
- ROSENBERG H., 'École de New York', in: *The de-finition of art: action art to pop to earthworks*, New York, Horizon Press, 1972, pp. 188-200.
- ROSENBERG H. 'The American Action Painters', in: *The Tradition of the New*, New York, McGraw Hill, 1952, p. 25.

- ROSENBERG H., 'Introduction to 'Six American Artists'', in: *Possibilities*, nr. 1, winter 1947-48.
- ROSENBLUM R., 'Warhol as Art History', in: Tent. Cat. *Andy Warhol: A Retrospective*, New York (Museum of Modern Art), 1989.
- SCHAPIRO M., *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries, Selected Papers*, New York, George Braziller, 1978.
- SCHMALENBACH W., *Kurt Schwitters*, Keulen, DuMont Schauberg, 1967.
- SCHNEIDER G., Tent. Cat. '...Ich schmeisse nichts weg, ich mache immer weiter... Gregor Schneider und Ulrich Looock', in: *Gregor Schneider*, Bern (Kunsthalle Bern), 1996.
- SCHONLAU R., 'The Alternative Space: A Profound Absence of Security', in: Tent. Cat. *Convergent Territories: The Gallery As Artist's Studio*, Canada (Walter Philips Gallery), 1983, p. 2.
- SCHWARZ A., *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000.
- SCHWARZ H.P., *Künstlerhäuser: eine Architekturgeschichte des Privaten*, Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1989.
- SILVA C., 'Cyberspace: the architecture of instability' [16 alinea's], in: *Intelligent Agent*, vol. 8, nr. 3, [website magazine], 2003, geraadpleegd op 15 maart 2009, http://www.intelligentagent.com/archive/IA4_3architecture_silva.pdf, zie bijlage pp. 51-53.
- S.M.A.K., 'De Cordier, Thierry' [5 alinea's], in: S.M.A.K. [officiële website museum], geraadpleegd op 12 juli 2009, http://www.smak.be/collectie_kunstenaar.php?kunstenaar_id=26, p. 73.
- SOETERS S., 'Sense of Location', in: BALKEMA A.W. & H. SLAGER (eds.), *Territorial Investigations*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 133-137.
- STAPPAERTS B&E, 'Intro' [4 alinea's], in: *Boy & Erik Stappaerts* (onder 'the institute') [officiële website kunstenaars], geraadpleegd op 20 mei 2009, http://www.boy-erik.org/index_boy.html, zie bijlage p. 75.
- STEENHAUT D., 'Belgische neo-expressionistische kunstenaar Philippe Vandenberg is uit het leven gestapt', in: *De Morgen*, 1 juli 2009, p. 26.

- STEVERLYNCK S., 'Kunst als proces. Vaast Colson', in: *Gonzo*, nr. 82, 2007, pp. 31-33.
- TAHON J., [interview door Liene Aerts], 19 juni 2009, zie bijlage pp. 3-12.
- TEEUWISSE J. (ed.), *IF : Johan Tabon*, Tielt, Lannoo, 2006.
- VAN BRUGGEN C., *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli International Publications, 1988.
- VAN DEN AKKER P. & M. HAVEMAN (eds.), *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Kunst en schrijven, 2006.
- VANDE VEIRE F., "I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love. Een pamflet over de kunstwereld", Gent, maart 2003.
- VAN LIESHOUT J., 'Artist's statement about *Slave City*' [1 alinea], in: Atelier van Lieshout (onder 'works') [website kunstenaarscollectief], geraadpleegd op 21 mei 2009, <http://www.ateliervanlieshout.com/>, zie bijlage p. 54.
- VAN NIEUWENHUYZEN M., 'Ryan Gander The Last Work', in: *Stedelijk Museum Bulletin* 02, 2007, pp. 34-37.
- VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009.
- VAN SANTVOORT L., 'De mise-en-scène van het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier', in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, vol. 32., Leuven, Peeters,, 2003.
- VAN SANTVOORT L., *Het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier in Brussel* [doctoraatsverhandeling], Brussel, VUB, 1996.
- VEUGEN C., '365 dagen per jaar, 7 dagen per week, 24 uur per dag', in: MAES & MATTHYS GALLERY (ed.), *Vaast Colson 99/09*, Antwerpen, s.e., 2009, pp. 296-309.
- VIDLER A., *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge, MIT Press, 1994.
- WALL D., 'Gordon Matta-Clark's Building Dissections. Interview', in: *Arts Magazine*, New York, Mei 1976, pp. 74-79.

- WALL J., 'Marks of indifference; aspects of photography in or as, conceptual art', Tent. Cat. GOLDSTEIN A. & A. RORIMER (eds.), *Reconsidering the object of art 1965-1975*, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 1995, pp. 247-266.
- WARBURG A., 'Bildniskunst und florentinisches Bürgertum', in: BING G. (ed.), *Gesammelte Schriften*, Liechtenstein, s.e., 1969, p. 113.
- WESSELING J., 'Het atelier is overal. Tentoonstelling in het Stedelijk over de ontheiliging van het atelier', in: *NRC Handelsblad*, 19 mei 2006, p. 20.
- WOOD C., 'Indoor-Outdoor: The Studio around 1500', in: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005.

EXTRA BUNDEL

**VAN STUDIOLO OVER POST-STUDIO NAAR
HEDENDAAGSE STUDIO:**

De ontwikkeling en status van de begrensde studioruimte,
binnen een meeromvattend ruimtebegrip.

VI. AFBEELDINGENLIJST

Verklarende lijst:

a.n.t. = afmetingen niet teruggevonden

b.n.t. = bewaarplaats niet teruggevonden

i.s.m. = in samenwerking met

z.t. = zonder titel

afb.1a, Andrea Pisano, *L'Architettura*, 1336, marmeren reliëf op de Campanile van de Kathedraal in Firenze, a.n.t., Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 13.

afb.1b., Albrecht Dürer, *Der Heilige Hieronymus im Gehäuse*, 1514, gravure, 24.6 x 18.9cm, The Baltimore Museum of Art, Baltimore. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 29.

afb.2, Michelangelo Buonarroti, *Casa Buonarroti*, ca. 1545, inkttekening op papier, a.n.t., Museo di Casa Buonarroti, Firenze. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 16.

afb.3, Pierfrancesco Alberti, *Pittore dell Accademia*, begin 17de eeuw, ets, 41.2 x 52.2cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 20.

afb.4, Jan Baptist Collaert naar Johannes Stradanus, *Color Olivi, de uitvinding van de Olieverf*, gravure uit de serie 'Nova Reperta', ca. 1580, a.n.t., Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Foto: PEPPIATT M. & A. BELLONY-REWALD, *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, p. 11.

afb.5, Giulio Romano, *Palazzo Romano, Strassenfassade*, 1853, kunstenaarspalazzo, postkaart in Archivio die Stato, Mantua. Foto: SCHWARZ H.P., *Künstlerhäuser: eine Architekturgeschichte des Privaten*, Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1989, p. 23.

afb.6, Rogier van der Weyden, *Sint-Lucas schildert Madonna*, ca.1435-40, olie en tempera op paneel, 137 x 111cm, Museum of Fine Arts, Boston. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 111.

- afb.7, Rembrandt van Rijn, *De schilder in zijn werkplaats*, ca. 1629, olieverf op paneel, 25 x 32cm, Museum of Fine Arts, Boston. Foto: VAN DEN AKKER P. & HAVEMAN M. (eds.), *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Kunst en schrijven, 2006, p. 212.
- afb.8, Jan Vermeer, *De schilder aan het werk*, ca. 1662-1665, olieverf op doek, 120 x 100cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: VAN DEN AKKER P. & HAVEMAN M. (eds.), *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Kunst en schrijven, 2006, pp. 28-29.
- afb.9, Peter-Paul Rubens, *Vermutliche Ansicht des Sammlungsraumes Rubens*, ca. 1910, kunstenaarswoning, postkaart in Bildarchiv Foto Marburg. Foto: SCHWARZ H.P., *Künstlerhäuser: eine Architekturgeschichte des Privaten*, Frankfurt am Main, Deutsches Architekturmuseum, 1989, p. 51.
- afb.10, David III Ryckaert, *Atelier de peintre avec modèle posant et broyeur de couleurs*, 1638, olie op doek, 59 x 95cm, Louvre, Parijs. Foto: Louvre [website museum], geraadpleegd op 21 februari 2009, http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=25439
- afb.11, Denis DIDEROT & D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : l'atelier du peintre*, 1751-1780, pen en inkt op papier, a.n.t., Bibliothèque Nationale, Paris. Foto: PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, pp. 34-35.
- afb.12, Denis DIDEROT & D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : matériel pour peinture*, 1751-1780, inkttekening, a.n.t., Bibliothèque Nationale, Paris. Foto: PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, p. 23.
- afb.13, Jean-Henri Cless, *L'atelier de Jacques Louis David*, Louvre, ca. 1804, pen en inkt op papier (lithografie) 58 x 46cm a.n.t., Musée Carnavalet, Parijs. Foto: Bulloz, PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, p. 46.
- afb.14, Léon Cogniet, *Tintoret peignant sa fille morte*, 1843, olie op doek, a.n.t., Musée des Beaux Arts, Bordeaux. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, plaat 8.

- afb.15, Eugène Delacroix, *Michel-ange dans son atelier*, 1849, olie op doek, 40x32cm, Musée Fabre, Montpellier. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 167.
- afb.16, William Sidney Mount, *The painter's triumph*, 1838, olie op doek, a.n.t., Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia. Foto: GREGG R., Tent. Cat. *The artist's studio in American painting 1840-1983*, Allentown (Allentown art museum), 1983, p. 2.
- afb.17, Anoniem, *Portrait d'un artiste dans son atelier*, ca. 1820, olieverf op doek, 147 cm x 114cm, Louvre, Parijs. Foto: COLE M. & M. PARDO, (eds.), *Inventions of the studio, Renaissance to Romanticism*, Chapel Hill, University of North Carolina press, 2005, p. 165.
- afb.18, Georg Friedrich Kersting, *Atelier Caspar David Friedrich*, 1811, olie op doek, 51 x 40cm, Alte Nationalgalerie, Berlijn. Foto: VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009, powerpointpresentatie hfdst. 'Historiek'.
- afb.19, Louis J. M. Daguerre, *L'atelier d'artiste*, ca. 1837, Daguerreotype, a.n.t., b.n.t. Foto: DE FONT-REAULX D. (ed.), Tent. Cat. *Le Daguerreotype. Photography at the Musée d'Orsay*, Milaan (Musée d'Orsay, Paris), 2008, p. 13.
- afb.20, Fernand Khnopff, *Hoofdatelier van Khnopff (Witte Kamer)*, 1900 (afgebroken in 1938) Foto: foto oorspronkelijk gepubliceerd in *Laillet*, in 1913, zoals geciteerd in: VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009, powerpointpresentatie hfdst. 'Brussel Casussen'.
- afb.21, Fernand Khnopff, *Hoofdatelier van Khnopff (Witte Kamer, met zicht op Blaauwe Kamer)*, 1900 (afgebroken in 1938). Foto: foto oorspronkelijk gepubliceerd in *The studio*, in 1913, in: VAN DEN AKKER P. & HAVEMAN M. (eds.), *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Kunst en schrijven, 2006, pp. 350-351.
- afb.22, Guillaume De Groot, *Atelier van beeldhouwer De Groot*, ca. 1885 (ondertussen afgebroken). Foto: foto oorspronkelijk gepubliceerd in *L'Emulation*, 1895, in: VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009, powerpointpresentatie hfdst. 'Brussel_casussen'.

- afb.23, Emile Janlet, *Doorsnede van de woning met atelier van Guillaume De Groot, Brussel Louizalaan*, ca. 1885 (ondertussen afgebroken), plandoorsnede. Foto: Rijksarchief Brussel, Fonds Janlet, in: VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009, powerpointpresentatie hfdst. 'Brussel_casussen'.
- afb.24, Rudolf von Alt, *Das Atelier des Malers Hans Makart in Wien*, 1885, aquarel, 69.5 x 100.4cm, Historische Museum der Stadt, Wenen. Foto: VAN DEN AKKER P. & HAVEMAN M. (eds.), *Ateliergeheimen, over de werkplaats van de Nederlandse kunstenaar vanaf 1200 tot heden*, Lochem, Kunst en schrijven, 2006, pp. 284-285.
- afb.25, Nicaise de Keyser, *Interieur van het atelier van de Keyser aan de Antwerpse Academie*, ca. 1855. Foto: foto oorspronkelijk gepubliceerd in *Eekhoud*, in 1879, zoals geciteerd in: VAN SANTVOORT L., 'De mise-en-scène van het 19de-eeuwse kunstenaarsatelier', in: *Gentse bijdragen tot de interieurgeschiedenis*, vol. 32., Leuven, Peeters., p. 117.
- afb.26, Emile Janlet, *Interieur van het atelier van Emile Wauters, Brussel-Uitbreiding, Wetstraat (Leopoldsnijk)*, 1874 (ondertussen afgebroken). Foto: foto oorspronkelijk gepubliceerd in *La Revue Artistique* in 1879, in: VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009, powerpointpresentatie hfdst. 'Antwerpen'.
- afb.27, Théo Van Rysselberghe, *Armand Heins aan het schilderen in open lucht*, 1903, olie op doek, a.n.t., Museum voor Schone Kunsten, Gent. Foto: VAN SANTVOORT L., *Capita selecta uit de architectuurgeschiedenis en monumentenzorg: de architectuur van het kunstenaarsatelier* [syllabus], Gent, Universiteit Gent, 2008-2009, powerpointpresentatie hfdst. 'Tour d'horizon_Plein-airisme'.
- afb.28, Camille Pissarro, *Interieur van het atelier van Pissarro*, s.d., a.n.t., foto in privé bezit (familie archief). Foto: PEPPIAT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, p. 97
- afb.29, Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre (Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale))*, 1885, olie op doek, 361 × 598cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: PEPPIAT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, pp. 70-71.

- afb.30, Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, olie op doek, 204 x 273.5cm, Musée d'Orsay, Parijs. Foto: PEPPIATT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, p. 96.
- afb.31, Hans Namuth, *Jackson Pollock, East Hampton. On floor, in progress, probably 'Autumn Rhythm'*, 1950, foto, a.n.t., in bezit van Hans Namuth. Foto: O' DOHERTY B., *American masters: the voice and the myth*, New York, Ridge press, s.d., pp. 94-95.
- afb.32, Hans Namuth en Paul Falkenberg, *Jackson Pollock*, 1950-51, frames van 16mm film, in bezit van Hans Namuth. Foto: Hans Namuth en Paul Falkenberg, in: JONES C.A., *Machine in the studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 37.
- afb.33, Alexander Liberman, *Marcel Gromaire at work in his Paris studio*, 1952, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: LIBERMAN A. & J. SOBY, *The Artist In His Studio*, Londen, Thames and Hudson, 1960, foto nr. 109 (tussen p. 62-63).
- afb.34, Alexander Liberman, *Max Ernst in his Huismes studio*, 1959, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: LIBERMAN A. & J. SOBY, *The Artist In His Studio*, Londen, Thames and Hudson, 1960, foto nr. 120 (tussen p. 67-68).
- afb.35, Alexander Liberman, *Maurice de Vlaminck in his Paris studio*, 1954, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: LIBERMAN A. & J. SOBY, *The Artist In His Studio*, Londen, Thames and Hudson, 1960 foto nr. 46 (tussen p. 30-31).
- afb.36, Alexander Liberman, *Dubuffet in his Paris studio*, 1952, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: LIBERMAN A. & J. SOBY, *The Artist In His Studio*, Londen, Thames and Hudson, 1960, foto nr. 135 (tussen p. 72-73).
- afb.37, Frank Stella, *Stella is posed and poised, on an industrial scaffold*, 1960, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: Hollis Frampton, in: JONES C.A., *Machine in the studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 118.
- afb.38, Andy Warhol, *Warhol and assistant Gerard Melange screening Campbell's soup can canvases in the Factory with unidentified observer*, 1964, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: Ugo Mulas, in: JONES C.A., *Machine in the studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 195.

- afb.39, Andy Warhol, *Warhol's French sailor look*, 1965, foto (genomen in *Factory*), a.n.t., b.n.t. Foto: Jon Naar, in: JONES C.A., *Machine in the studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 201.
- afb.40, Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970, foto van installatie, Estate of Robert Smithson, James Cohen Gallery, New York. Foto: TSAI E. & C. BUTLER (eds.), Tent. Cat. *Robert Smithson*, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 2004, p. 185.
- afb.41, Robert Smithson, *Spiral Jetty (Great Salt Lake, Utah)*, 1970, a.n.t., Collection Dia Art Foundation, New York. Foto: Gianfranco Gorgoni, in: TSAI E. & C. BUTLER (eds.), Tent. Cat. *Robert Smithson*, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 2004, p. 101.
- afb.42, Robert Smithson, *Dialectic of Site and Non-site*, 1972, schema uit essay 'The Spiral Jetty'. Foto: SMITHSON R., 'The Spiral Jetty' (1972), in: FLAM J.D. (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 152-53, nr. 1.
- afb.43, Allan Kaprow, *Household*, 1964, happening, foto in bezit van The Estate of Allan Kaprow, Hauser & Wirth Zürich, Londen. Foto: ARNASON H.H., *History of Modern Art (fifth edition)*, New Jersey, Prentice Hall Inc., 2003, p. 489.
- afb.44, Allan Kaprow, *Fluids*, 1967, happening, foto in bezit van The Estate of Allan Kaprow, Hauser & Wirth Zürich, Londen. Foto: Van Abbemuseum [website museum], geraadpleegd op 15 mei 2009, <http://www.vanabbemuseum.nl/press/persfotos/20061221-kaprow.htm>
- afb.45, Richard Serra, *Hands Catching Lead*, 1968, stills uit zwart-wit film, 3min., Museum Ludwig, Keulen. Foto: Newmedia-art [website kunstdatabank van nieuwe media], geraadpleegd op 5 maart 2009, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000020&lg=GBR>
- afb.46, Richard Serra, *Hands Scraping*, 1968, stills uit zwart-wit film, 3.33min., Museum Ludwig, Keulen. Foto: Newmedia-art [website kunstdatabank van nieuwe media], geraadpleegd op 5 maart 2009, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000021&lg=GBR>
- afb.47, Richard Serra, *Hands Tied*, 1968, stills uit zwart-wit film, 6min., Museum Ludwig, Keulen. Foto: Newmedia-art [website kunstdatabank van nieuwe media], geraadpleegd op 5 maart 2009, <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML000022&lg=GBR>

- afb.48, Richard Serra, *Splashing Series*, 1986, actie met sculptuur als resultaat, afmetingen verschillen, b.n.t. Foto: MC SHINE K., Tent. Cat., *Richard Serra: sculpture: forty years*, New York (Museum of Modern Art), 2007, p. 110.
- afb.49, Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), Collectie MOMA, New York. Foto: KRAYNEK J. (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, 2003, Cambridge, MIT Press, p. 15.
- afb.50, Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner, No. 1*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), 62min., Collectie MOMA, New York. Foto: KRAYNEK J. (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, 2003, Cambridge, MIT Press, p. 141.
- afb.51, Bruce Nauman, *Stamping in the Studio*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), 62min., Collectie MOMA, New York. Foto: KRAYNEK J. (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, 2003, Cambridge, MIT Press, p. 44.
- afb.52, Claes Oldenburg, *Seated in The Store, 107 East 2nd Street, New York*, 1961, warenhuis (Ray Gun Manufacturing Company), foto in bezit van de kunstenaar. Foto: ARNASON H.H., *History of Modern Art (fifth edition)*, New Jersey, Prentice Hall Inc., 2003, p. 492 (21.25).
- afb.53, Gordon Matta-Clark, *# 669 Office Baroque*, 1977, 173 x 104cm, MuHKA, Antwerpen. Foto: MOURE G. (ed.), Tent. Cat. *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Madrid), 2006, p. 232.
- afb.54, Gordon Matta-Clark, *Poster announcing the opening of 'Food'*, 1971, foto, Private Collectie, New York. Foto: MOURE G. (ed.), Tent. Cat. *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Madrid), 2006, pp. 32-33
- afb.55, Otto Mühl, *Commune Friedrichshof*, ca. 1974, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: Artnet [website kunstdatabank], geraadpleegd op 25 mei 2009, http://www.artnet.com/magazineus/reviews/kley/kley5-27-08_detail.asp?picnum=7
- afb.56, Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973, installatie in John Weber Gallery, New York, a.n.t., in bezit van Daniel Buren. Foto: KWON M., *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MIT Press, 2002, pp. 16-17.

- afb.57, Michael Asher, *Installation Münster (Caravan) Fourteen different parking positions in Münster, Germany* (details), 1977/87/97, foto's, b.n.t. Foto: TSAI E. & C. BUTLER (eds.), Tent. Cat. *Robert Smithson*, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 2004, p. 241.
- afb.58, Daniel Buren, *Affichages sauvages*, 1968 (ondertussen afgebroken), actie/installatie op de straat, a.n.t., Robert E. Mates & Paul Katz, New York. Foto: ARNASON H.H., *History of Modern Art (fifth edition)*, New Jersey, Prentice Hall Inc., 2003, p. 590.
- afb.59, Constantin Brancusi, *Interieur van Brancusi's atelier in Parijs*, circa 1925, foto van oorspronkelijk atelier, a.n.t., CNAC New York. Foto: Constantin Brancusi, in: O'DOHERTY B., *Studio and Cube*, 2007, New York, FORuM Project Publication, afb. 43.
- afb.60, Renzo Piano, *Galerie de l'Atelier Brancusi*, tentoonstellingspaviljoen, 1997, foto, Centre Pompidou. Foto: Centre Pompidou [website museum], <http://www.centrepompidou.fr/pompidou/communication.nsf/0/35E1BCC335268057C1256E9300507F87?OpenDocument&L=2>
- afb.61, Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIVème Siècle*, 1968, foto van tentoonstelling. Foto: DAVID C. & DABIN V. (eds.), Tent. Cat., *Marcel Broodthaers*, Parijs (Galerie nationale du Jeu de paume), 1991, p. 203.
- afb.62, Marcel Broodthaers, *La Salle Blanche*, 1975, hout/foto's/koord/geschilderde inscripties, 390 x 336 x 658cm, Centre Pompidou, Parijs. Foto : DAVID C. & DABIN V. (eds.), Tent. Cat., *Marcel Broodthaers*, Parijs (Galerie nationale du Jeu de paume), 1991, p. 276.
- afb.63, On Kawara, *I got up at*, 1977, reeks van postkaarten, a.n.t., Annick Herbert, Gent. Foto: LIPPARD L.R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londen, University of California Press, 2001, p. 125.
- afb.64, Ian Wallace, *At work*, 1983, installatie en performance in Kunsthalle, Zürich, a.n.t., b.n.t. Foto: Deutsche Bank Artmag [website DB tentoonstellingen], geraadpleegd op 28 mei 2009, <http://www.db-artmag.com/en/52/news/ian-wallace-at-the-kunsthalle-zuerich/>
- afb.65, Thierry de Cordier, *Studiolo in de bomen*, 1991, installatie (boomhut), a.n.t., b.n.t. Foto: HOET J., *Thierry de Cordier Tekeningen 1983-1999*, Gent, S.M.A.K., 1999.
- afb.66, Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001, installatie met 7 videoprojecties in Stedelijk Museum, Amsterdam, 6u., b.n.t. Foto: KRAYNEK J. (ed.), *Please*

Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews, 2003, Cambridge, MIT Press.p. 396.

afb.67, Gregor Schneider, *Photo 1&2: u r 19, LIEBESLAUBE, Rheydt*, 1995-96, installatie, a.n.t., VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Gregor Schneider [website kunstenaar], geraadpleegd op 18 mei 2009, http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/pages/ur19_liebeslaube_1995rheydt_photo01.htm

afb.68, Gregor Schneider, *Atelier, Totes Hause u r*, 2001, installatie in Stedelijk Museum Amsterdam, a.n.t., in bezit van de kunstenaar. Foto: *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2006, pp. 3-4.

afb.69, Ryan Gander, *The Last Work*, 2007, video installatie, filmstill, 37min. 35sec., courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam. Foto: *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2007, p. 11 en 36.

afb.70, Francis Alÿs, *As long as I'm walking*, 1992, getypte tekst op papier, a.n.t., b.n.t. Foto: Canvas [website televisiezender], geraadpleegd op 2 juni, <http://cultuur.canvas.be/goudvis/achtergrondinfo-aflevering-8/>

afb.71, Francis Alÿs, *The Collector*, 1991-1992, video, speelgoedhond, foto's, kaarten, schetsen en documentatie, i.s.m. Felipe Sanabria, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentinië. Foto: Francis Alÿs, in: CHARRON M, *Thierry Davila Marcher, Creer Deplacements, flanerries, derives dans l'art de la fin du xxe siecle*, Paris, Regard, 2003, p. 89.

afb.72, Rirkrit Tiravanija, *The Land Foundation: Philip House, The Land, Tobias House, Superflex House*, 1998, samenwerkingsproject, Chiang Mai, The Land Foundation. Foto: *StedelijkMuseum Bulletin* 02, 2006, p. 26.

afb.73, Rirkrit Tiravanija, *Untitled 2005 (Tomorrow is Another Day, Apartment 21)*, 2005, installatie in Serpentine Gallery, Londen, Hugo Glendinning. Foto: Deutsche Bank Artmag [website DB tentoonstellingen], geraadpleegd op 28 mei 2009, <http://www.db-artmag.de/2006/5/e/1/465.php>

afb.74, Atelier van Lieshout, *Slave City (Female & Male Slave University)*, 2006, maquette, a.n.t., b.n.t. Foto: Atelier van Lieshout (onder 'works') [website kunstenaarscollectief], geraadpleegd op 12 mei 2009, <http://www.ateliervanlieshout.com/>

afb.75, Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (Tomorrow is Another Day)*, 1996, installatie en bijeenkomst in Kölnischer Kunstverein, Keulen, Neugerriemschneider, Berlijn. Foto: E-Flux [website

kunstdatabank], 2009, geraadpleegd op 11 juni 2009, http://www.efluxmail.com/m_images/1107986138tir1.jpg

afb.76, Tracey Emin, *Exorcism of the last painting I ever made*, 1996, performance in Galleri Andreas Brändström, Stockholm, 390 x 430 cm, Saatchi Gallery, London. Foto: Tracey Emin, Studio-international [website hedendaags kunstmagazine], geraadpleegd op 12 mei 2009, http://www.studio-international.co.uk/studio-images/tracey_emin/exorcism_b.asp

afb.77, Boy&Erik Stappaerts, *Cabinet d'Etude*, 2004, installatie in Galerij Marie-Puck Broodthaers, a.n.t., b.n.t. Foto: Boy&Erik Stappaerts (onder 'exhibitions and projects') [website kunstenaarsduo], geraadpleegd op 20 juni 2009, <http://www.boy-erik.org/main.html>

afb.78, Johan Tahon, *Bezoek aan het atelier van Johan Tahon in Oudenaarde*, 19 juni 2009, beeldverslag (zwart-wit analoge fotofilm, 1600ISO, de reeks werd onderverdeeld in foto 1 t/m 6). Foto: Liene Aerts

afb.79, Johan Tahon, *Muur uit het atelier van Johan Tahon in Oudenaarde*, opgekocht door MuHKA, Antwerpen. Foto: Johan Tahon (onder 'werk', 'ateliers') [website kunstenaar], geraadpleegd op 13 juni 2009, http://www.johantahon.be/index.php?option=com_wrapper&Itemid=34

afb.80, Johan Tahon, *Installatie in Kreissaal*, 2007, installatie van een deel uit zijn atelier in IKOB Eupen, in bezit van de kunstenaar. Foto: IKOB [website museum], geraadpleegd op 13 juni 2009, http://www.ikob.be/02_ausstellungen/rueckschau/2007teil2.html

afb.81, Philippe Vandenberg, *Atelier Philippe Vandenberg*, 2001, foto (zilverbromide, barriert print/aluminium), 30 x 30cm, b.n.t. Foto: Lieven Nollet, Kunstonline (onder 'atelier philippe vandenberg') [website kunstdatabank], geraadpleegd op 30 juni 2009, <http://www.kunstonline.info/levelone/php/works/workpage.php?id=1717&chapter=about>

afb.82, Philippe Vandenberg, *Zonder titel [tekening 14]*, 2001, grafiet/papier, 42 x 30cm, Richard Foncke Gallery, Gent. Foto: Kunstonline (onder 'works') [website kunstdatabank], geraadpleegd op 30 juni 2009, <http://www.kunstonline.info/levelone/php/persons/personpage.php?chapter=works&relation=person&id=237>

afb.83, Guy Rombouts, *Bezoek aan het atelier van Guy Rombouts in Antwerpen*, 9 juni 2009, beeldverslag (zwart-wit analoge fotofilm, 3200ISO, de reeks werd onderverdeeld in foto 1 t/m 26.). Foto: Liene Aerts.

- afb.84, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, *AIR Extension #9: Cabinet Reclus*, 2007, installatie in Netwerk, Aalst (modules, metaal, hout, plexi), a.n.t., in bezit van de kunstenaars. Foto: A.I.R., (onder 'extensions') [website kunstenaarsduo], geraadpleegd op 11 mei 2009, <http://www.in-residence.be/extensions/view/7>
- afb. 85, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, *AIR Extension #10 (pavilion)*, 2006, video-installatie van paviljoen in Ataturk Cultureel Centrum (met zicht op hun huis), Istanbul, in bezit van de kunstenaars. Foto: A.I.R., (onder 'extensions') [website kunstenaarsduo], geraadpleegd op 11 mei 2009, <http://www.in-residence.be/extensions/view/5>
- afb.86, Ronny Heiremans, *Studio(model)*, 2001, installatie met computer display & mailing-lijst en hout, 4 x 9 m, in bezit van de kunstenaar. Foto: Ronny Heiremans, (onder 'extensions') [website kunstenaar], geraadpleegd op 11 mei 2009, <http://www.ronnyheiremans.be/extensions/view/2>
- afb.87, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, *When did you last move your furniture around?*, 2001, installatie, hout, computer display met tekeningen, 6 x 12 m, in bezit van de kunstenaars. Foto: Ronny Heiremans, (onder 'extensions') [website kunstenaar], geraadpleegd op 11 mei 2009, <http://www.ronnyheiremans.be/extensions/view/3>
- afb.88, Vaast Colson, *A Retrospective*, 2004, installatie en performance in S.M.A.K: project 'Fifth Anniversary of S.M.A.K', a.n.t., b.n.t. Foto: MAES & MATTHYS GALLERY (ed.), *Vaast Colson 99/09*, Antwerpen, s.l., 2009, pp. 96-97.
- afb.89, Vaast Colson, *Off the Wall – De Nieuwe Galerie*, 2001, installatie en 4 acties in Maes&Matthys Gallery, Bornem, waarvan deze foto het resultaat is van de actie 'Widu Gasti', a.n.t., b.n.t. Foto: MAES & MATTHYS GALLERY (ed.), *Vaast Colson 99/09*, Antwerpen, s.l., 2009, pp. 30-31.
- afb.90, Nico Dockx, Krist Delacourt en Jan Mast, *Crypticcrystalcloud*, 2006, performance in het CCA, Japan, in bezit van de kunstenaar. Foto: Liene Aerts, in: DOCKX N., DELACOURT N. & J. MAST, *Crypticcrystalcloud*, Japan, Center for Contemporary Art, 2006.
- afb.91, Nico Dockx, *L'atelier vide / Cure001, a studio*, 2001, foto's uit editie die de installatie in zijn HISK studio toont, Antwerpen. Foto: Liene Aerts, in: DOCKX N., 'Cure001, a studio (HISK Antwerpen 07/98-06/01)', kunstenaars-editie op het label *Curious*, Antwerpen, HISK, juli 2001.

- afb.92, AL&AL, *Good Vibrations*, 2000, video-installatie, 2min. in bezit van de kunstenaar. Foto: AL&AL, [website kunstenaarsduo], geraadpleegd op 30 maart 2009, <http://www.alandal.co.uk/deadskin/deadskininfo.html>
- afb.93, AL&AL, *Pre Cast*, 2002, video-installatie, 2min., in bezit van de kunstenaar. Foto: AL&AL, [website kunstenaarsduo], geraadpleegd op 30 maart 2009, <http://www.alandal.co.uk/precast/precastimages.html>
- afb.94, AL&AL, *We want to run in our mountains*, 2009, 3min., video-installatie, in bezit van de kunstenaar. Foto: AL&AL, [website kunstenaarsduo], geraadpleegd op 30 maart 2009, <http://www.alandal.co.uk/anaglyphavatar/anaglyphavatarinfo.html>
- afb. 95, AL&AL, *Installatie van AL&AL in De Garage*, 2009, video-installatie tijdens de tentoonstelling 'Niet Niets/NotNothing', i.h.k.v. 'All that is solid, melts into air', Mechelen. (op de voorgrond de steen van Anish Kapoor, op de achtergrond speelt *Pre Cast*). Foto: Liene Aerts
- afb.96, Marcel Duchamp, *Duchamp's Studio, 33 West 67 Street, New York*, 1917-18, foto's, a.n.t., b.n.t. Foto: SCHWARZ A., *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 186.
- afb.97, Piet Mondriaan, *Het atelier van Mondriaan in Parijs, 26 rue du Déart*, 1926, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: Paul Delbo, in: O'DOHERTY B., *Studio and Cube*, 2007, New York, FORuM Project Publication, afb. 39.
- afb.98, Piet Mondriaan, *Het atelier van Mondriaan in New York*, 15 East 59th Street, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: Fritz Glarner, in: PEPIATT M. & BELLONY-REWALD A., *Imagination's chamber: artists and their studios*, Londen, The Gordon Fraser Gallery, 1983, p.160.
- afb.99, Kurt Schwitters, *Merzbau Hannover*, 1933 (ondertussen afgebroken), installatie, foto's van DACS, Londen. Foto: Wilhelm Redemann, in: SCHMALENBACH W., *Kurt Schwitters*, Keulen, DuMont Schauberg, 1967, afb. 161-162-163.
- afb.100, Gregor Schneider, *Photo 1: u r 14, Das Letzte Loch, Haus u r, Rheydt*, 1995, VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: REUEN H., Tent. Cat., *Gregor Schneider*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle), 2003, p.30.
- afb.101, Joris Van De Moortel, *The HISK studio 1st part 01/08-04/08*, 2008, installatie in zijn studio te HISK, Gent, a.n.t., in bezit van de kunstenaar. Foto: Joris Van De Moortel, in: HISK (onder

Joris Van De Moortel, 'werk') [website HISK], geraadpleegd op 13 juni 2009, <http://www.hisk.edu/artist.php?la=nl&aa=w&a=c&id=189&wid=243>

afb.102, Joris Van De Moortel, *The HISK studio 2nd part 05/08-08/08*, 2008, installatie in zijn studio te HISK, Gent, a.n.t., in bezit van de kunstenaar. Foto: Joris Van De Moortel, in: HISK (onder Joris Van De Moortel, 'werk') [website HISK], geraadpleegd op 13 juni 2009, <http://www.hisk.edu/artist.php?la=nl&aa=w&a=c&id=189&wid=482>

afb.103, Vaast Colson, *Hanging Shed*, 2004, installatie in het STUK, Leuven, a.n.t., b.n.t. Foto: MAES & MATTHYS GALLERY (ed.), *Vaast Colson 99/09*, Antwerpen, s.l., 2009, pp. 90-91.

afb.104, Henri Matisse, *The Red Studio*, 1911, 181 x 219.1cm, olie op doek, MOMA, New York. Foto: O'DOHERTY B., *Studio and Cube*, 2007, New York, FORuM Project Publication, afb. 32.

afb.105, Bruce Nauman, *Flesh to White to Black to Flesh*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), 51min., Collectie MOMA, New York. Foto: KRAYNEK J. (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, 2003, Cambridge, MIT Press, p. 175.

afb.106, William Kentridge, *Journey to the moon*, 2003, filmstill (zwart-wit 16mm en 35mm film naar video), 5.56min., Collectie MOMA, New York. Foto: MOMA [website museum], geraadpleegd op 6 juli 2009, http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41|G%3AHO%3AE%3A1&page_number=6&template_id=1&sort_order=1

afb.107, Paul McCarthy, *The Painter*, 1995, performance, video, installatie, foto's, b.n.t. Foto: PETERSEN M. A. en MCCARTHY P. (eds.), Tent. Cat. *Paul McCarthy HEAD SHOP / SHOP HEAD*, Gent (SMAK), p. 417.

afb.108, Martin Kippenberger, *Spiderman-Atelier*, 1996, installatie (met hout, metaal, plastic, plexiglas, spiegels,...) in Van Abbemuseum, Eindhoven, 280 x 305 x 393cm, Collectie Herbert Foundation. Foto: Van Abbemuseum [website museum], geraadpleegd op 28 mei 2009, http://www.vanabbe.nl/press/pers_img/kippenberger04.jpg

afb.109, Nico Dockx, *Une recherche sociologique / Cure003, un atelier*, 2002, foto uit editie, in bezit van de kunstenaar. Foto: Liene Aerts, in: DOCKX N., 'Cure003,un atelier', kunstenaars-editie op het label *Curious*, sl., s.e., augustus 2002, s.p.

Verwijzingen naar de afbeeldingen doorheen de tekstbundel en de omslag:

- voorkaft tekstbundel 1:

afb., Jan Dibbets, *Perspectiefcorrectie II, Mijn atelier 1, 3: Vierkant op de muur*, 1969, foto (op fotolinnen), a.n.t., Collectie Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: LIPPARD L.R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object 1966-72*, Londen, University of California Press, 2001, p. 123.

- achterkaft tekstbundel 1:

afb., Jan Dibbets, *Perspectiefcorrectie I, Mijn atelier 1, 3: Vierkant op de muur*, 1969, foto (op fotolinnen), a.n.t., Collectie Van Abbemuseum Eindhoven. Foto: Liene Aerts.

- voorkaft extra bundel 2:

afb. Gregor schneider, *Verdoppelter Raum, (Totes) Haus u r*, 1994, foto van installatie in Galerie Andreas Weiss, a.n.t., Berlijn, Susanne Tiepelmann, Foto: REUEN H., Tent. Cat., *Gregor Schneider*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle), 2003, p. 51

- achterkaft extra bundel 2:

afb. Gregor schneider, *Verdoppelter Raum, Haus u r, Rheydt*, 1988, foto van installatie in Haus u r, a.n.t., in bezit van de kunstenaar. Foto: REUEN H., Tent. Cat., *Gregor Schneider*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle), 2003, p. 50.

- doorheen de tekstbundel:

afb. na titelblad, Gregor Schneider, *Haus u r, u 1, wand, Rheydt*, 1985, foto van installatie in Haus u r, a.n.t., in bezit van de kunstenaar. Foto: REUEN H., Tent. Cat., *Gregor Schneider*, Hamburg (Hamburger Kunsthalle), 2003, p. 55.

afb. na voorwoord, Michael Schmidt, Z.T., s.d., foto, a.n.t., in bezit van de kunstenaar. Foto: SCHMIDT M., Tent. Cat. *U-NI-TY*, New York, (Museum of Modern Art), 1996, p. 203.

afb. na inhoudstafel, Gordon Matta-Clark, *Splitting, 1974*, zwart-wit foto, a.n.t., Gabriel Fabroni Collection, New York. Foto: MOURE G. (ed.), Tent. Cat. *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, Madrid), 2006, p. 169.

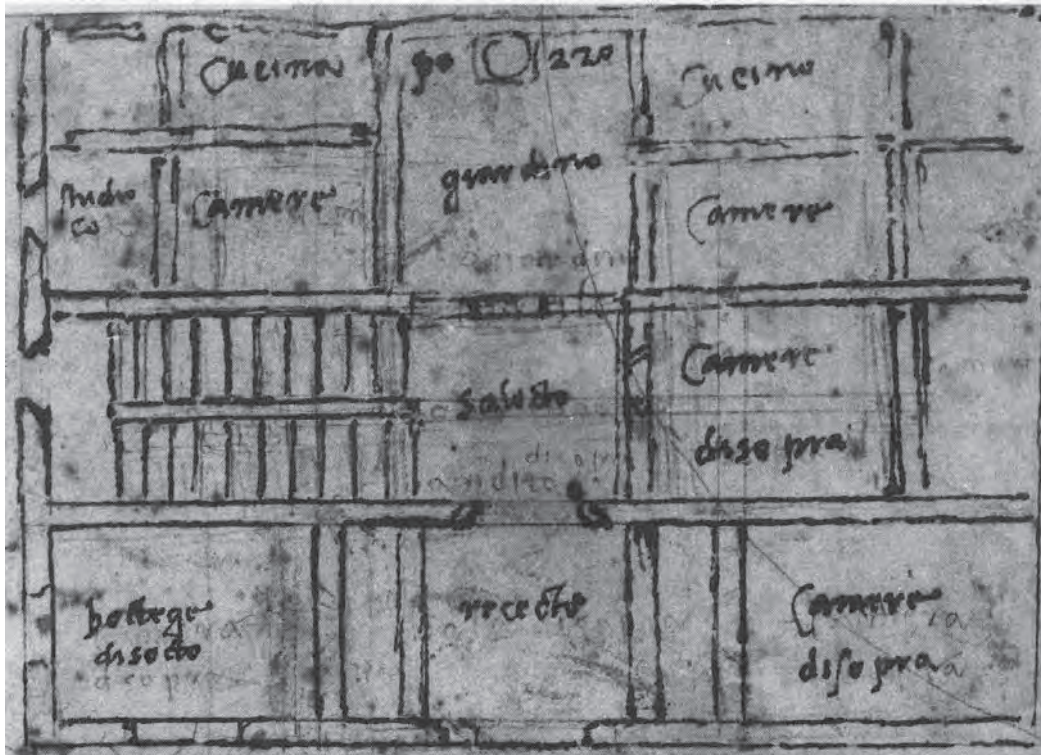
- afb. p.11, Alexander Liberman, *The studio of Auguste Renoir*, 1952, foto, a.n.t., b.n.t. Foto: LIBERMAN A. & J. SOBY, *The Artist In His Studio*, Londen, Thames and Hudson, 1960, foto nr. 111 (tussen p. 62-63).
- afb. p.35, Mel Bochner, *Measurement Series*, 1969, installatie met tape op de muur in Galerie Heiner Friedrich, München, MOMA, New York. Foto: Mel Bochner, LIPPARD L.R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Londen, University of California Press, 2001, p. 103.
- afb. p.57, Robert Smithson, *Untitled (Drawing for Nonsite #2)*, 1968, tekening op landkaart, 55.9 x 68.6, Collection Walker Art Center, Minneapolis. Foto: TSAI E. & C. BUTLER (eds.), Tent. Cat. *Robert Smithson*, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art), 2004, p. 155.
- afb. p.67, Paul Mc Carthy, *The Box*, 1999, installatie in IBM gebouw, New York in 2001, 579 x 402 x 1539cm, b.n.t., Foto: PETERSEN M. A. en MCCARTHY P. (eds.), Tent. Cat. *Paul McCarthy HEAD SHOP / SHOP HEAD*, Gent, SMAK, p. 487.
- afb. p.111, Nico Dockx en Helena Sidiropoulos, *Portable Laboratory*, 2008, editie bestaande uit opvouwbare dozen, in bezit van Sis Matthé. Foto: Liene Aerts.
- afb. p.151, Yves Klein, *Saut dans le Vide*, 1960, foto (montage van verschillende foto's), 25.9 x 20cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Harry Shunk, in: FERGUSON R., *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Londen, Thames and Hudson, 1998, p. 36.
- afb.p.159, Bruce Nauman, *Green Light Corridor*, 1970, installatie (houten muren, groen fluorescerend licht, afmetingen afhankelijk van de locatie, Sperone Westwater Gallery, New York. Foto: KRAYNEK J. (ed.), *Please Pay Attention Please: Bruce Nauman's Words. Writings and Interviews*, 2003, Cambridge, MIT Press, p. 178.



afb.1a, Andrea Pisano, *L'Architettura*, 1336, marmeren reliëf op de Campanile van de Kathedraal in Firenze, a.n.t., Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.



afb.1b., Albrecht Dürer, *Der Heilige Hieronymus im Gehäuse*, 1514, gravure, 24.6 x 18.9cm, The Baltimore Museum of Art, Baltimore.



afb.2, Michelangelo Buonarroti, *Casa Buonarroti*, ca. 1545, inkttekening op papier, a.n.t., Museo di Casa Buonarroti, Firenze.



afb.3, Pierfrancesco Alberti, *Pittore dell Accademia*, begin 17de eeuw, ets, 41.2 x 52.2cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



afb.4, Jan Baptist Collaert naar Johannes Stradanus, *Color Olivi*, de uitvinding van de Olieverf, gravure uit de serie 'Nova Reperta', ca. 1580, a.n.t., Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



afb.5, Giulio Romano, *Palazzo Romano*, *Strassenfassade*, 1853, kunstenaarspalazzo, postkaart in Archivio die Stato, Mantua.



afb.6, Rogier van der Weyden, *Sint-Lucas schildert Madonna*, ca.1435-40, olie en tempera op paneel, 137 x 111cm, Museum of Fine Arts, Boston.



afb.7, Rembrandt van Rijn, *De schilder in zijn werkplaats*, ca. 1629, olieverf op paneel, 25 x 32cm, Museum of Fine Arts, Boston.



afb.8, Jan Vermeer, *De schilder kunst*, ca. 1662-1665, olieverf op doek, 120 x 100cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



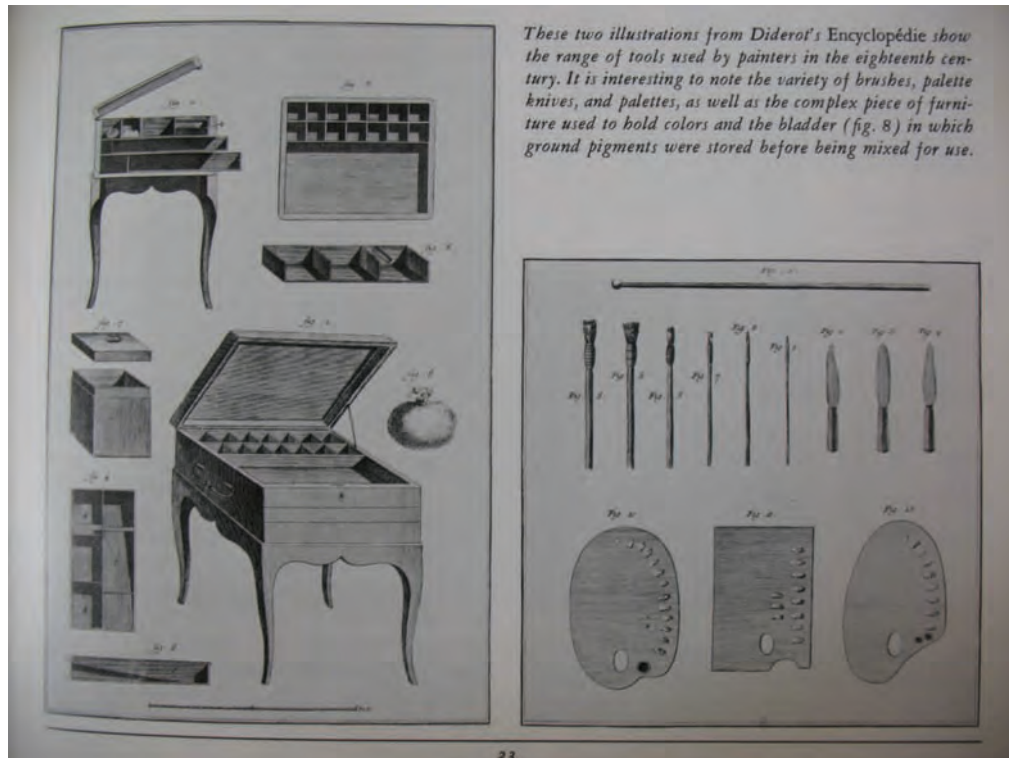
afb.9, Peter-Paul Rubens, *Vermutliche ansicht des Sammlungsraumes Rubens*, ca. 1910, kunstenaarswoning, postkaart in Bildarchiv Foto Marburg.



afb.10, David III Ryckaert, *Atelier de peintre avec modèle posant et broyeur de couleurs*, 1638, olie op doek, 59 x 95cm, Louvre, Parijs.



afb.11, Denis DIDEROT & D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : l'atelier du peintre*, 1751-1780, pen en inkt op papier, a.n.t., Bibliothèque Nationale, Paris.



afb.12, Denis DIDEROT & D'ALEMBERT, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers : matériel pour peinture*, 1751-1780, inkttekening, a.n.t., Bibliothèque Nationale, Paris.



afb.13, Jean-Henri Cless, *L'atelier de Jacques Louis David*, Louvre, ca. 1804, pen en inkt op papier (lithografie) 58 x 46cm a.n.t., Musée Carnavalet, Parijs.



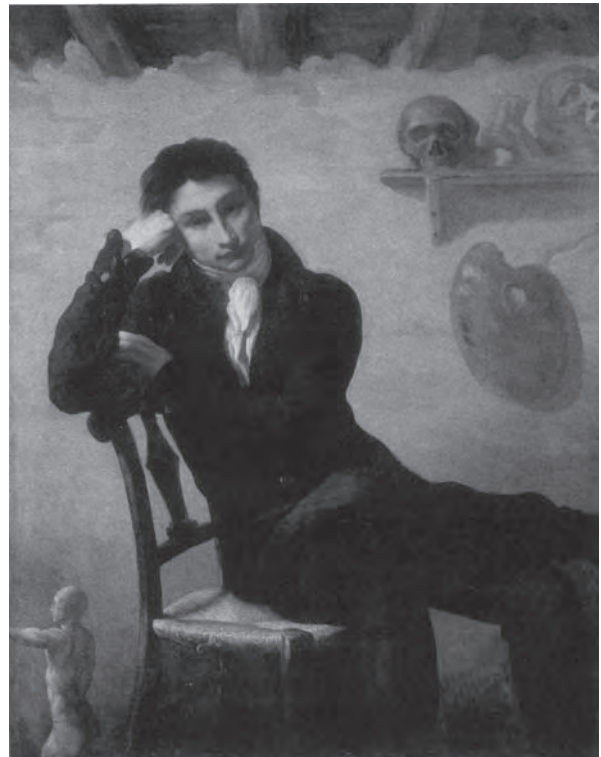
afb.14, Léon Cogniet, *Tintoret peignant sa fille morte*, 1843, olie op doek, a.n.t., Musée des Beaux Arts, Bordeaux.



afb.15, Eugène Delacroix, *Michel-ange dans son atelier*, 1849, olie op doek, 40x32cm, Musée Fabre, Montpellier.



afb.16, William Sidney Mount, *The painter's triumph*, 1838, olie op doek, a.n.t., Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia.



afb.17, Anoniem, *Portrait d'un artiste dans son atelier*, ca. 1820, olieverf op doek, 147 cm x 114cm, Louvre, Parijs.



afb.18, Georg Friedrich Kersting, *Atelier Caspar David Friedrich*, 1811, olie op doek, 51 x 40cm, Alte Nationalgalerie, Berlijn.



afb.19, Louis J. M. Daguerre, *L'atelier d'artiste*, ca. 1837, Daguerreotype, a.n.t., b.n.t.



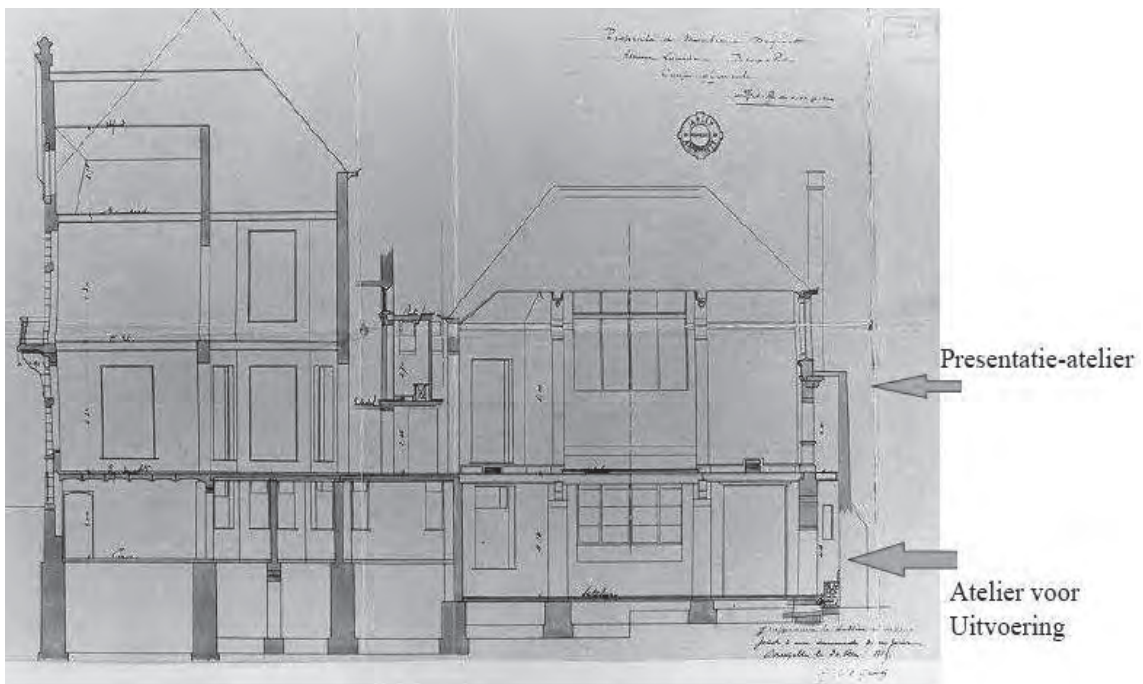
afb.20, Fernand Khnopff, *Hoofdatelier van Khnopff (Witte Kamer)*, 1900 (afgebroken in 1938)



afb.21, Fernand Khnopff, *Hoofdatelier van Khnopff (Witte Kamer, met zicht op Blauwe Kamer)*, 1900 (afgebroken in 1938).



afb.22, Guillaume De Groot, *Atelier van beeldhouwer De Groot*, ca. 1885 (ondertussen afgebroken).



afb.23, Emile Janlet, *Doorsnede van de woning met atelier van Guillaume De Groot*, Brussel Louizalaan, ca. 1885 (ondertussen afgebroken), plandoorsnede.



afb.24, Rudolf von Alt, *Das Atelier des Malers Hans Makart in Wien*, 1885, aquarel, 69.5 x 100.4cm, Historische Museum der Stadt, Wien.



afb.25, Nicaise de Keyser, *Interieur van het atelier van de Keyser aan de Antwerpse Academie*, ca. 1855.



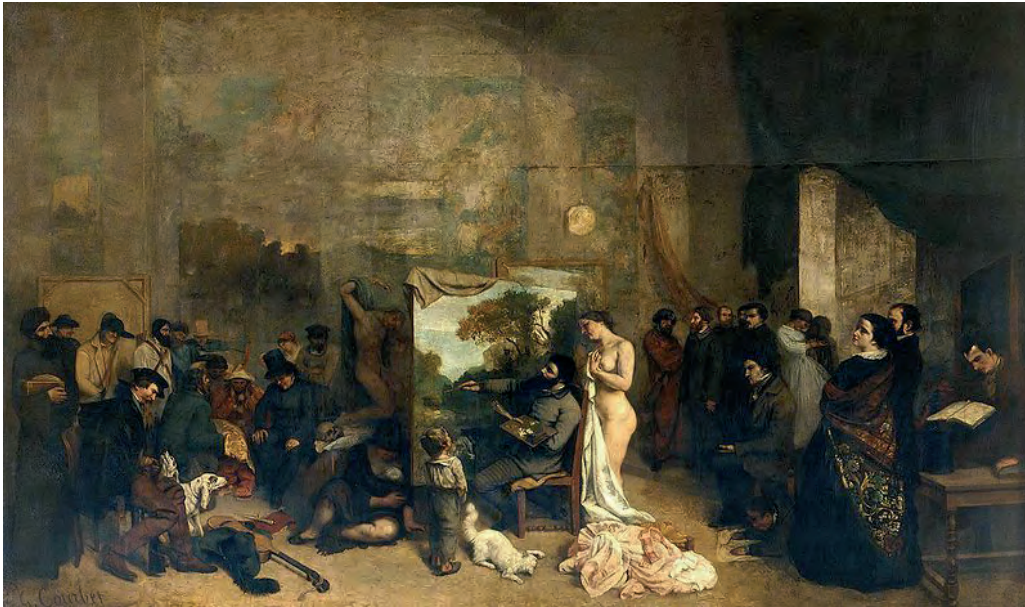
afb.26, Emile Janlet, *Interieur van het atelier van Emile Wauters*, Brussel-Uitbreiding, Wetstraat (Leopoldswijk), 1874 (ondertussen afgebroken).



afb.27, Théo Van Rysselberghe, *Armand Heins aan het schilderen in open lucht*, 1903, olie op doek, a.n.t., Museum voor Schone Kunsten, Gent.



afb.28, Camille Pissarro, *Interieur van het atelier van Pissarro*, s.d., a.n.t., foto in privé bezit (familie archief).



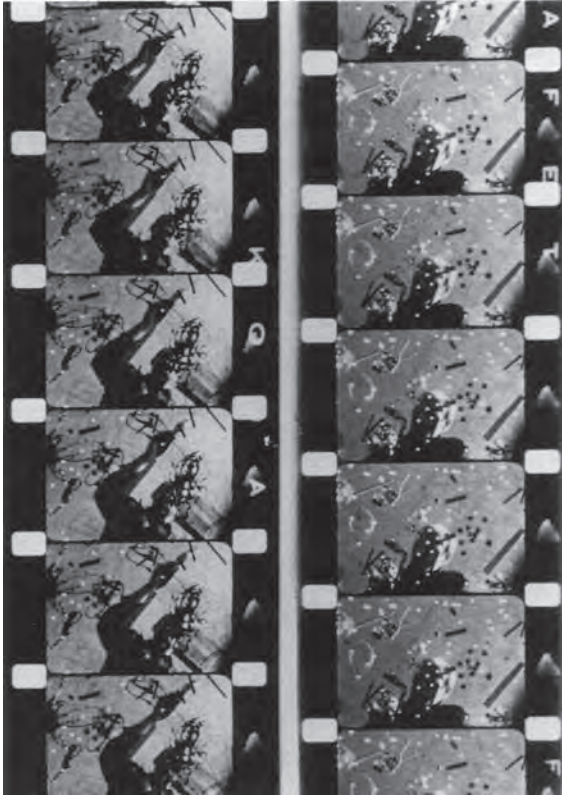
afb.29, Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre* (*Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)*), 1885, olie op doek, 361 × 598cm, Musée d'Orsay, Parijs.



afb.30, Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, olie op doek, 204 x 273.5cm, Musée d'Orsay, Parijs.



afb.31, Hans Namuth, *Jackson Pollock, East Hampton. On floor, in progress, probably 'Autumn Rhythm', 1950*, foto, a.n.t., in bezit van Hans Namuth.



afb.32, Hans Namuth en Paul Falkenberg, *Jackson Pollock*, 1950-51, frames van 16mm film, in bezit van Hans Namuth.



afb.33, Alexander Liberman, *Marcel Gromaire at work in his Paris studio*, 1952, foto, a.n.t., b.n.t.



afb.34, Alexander Liberman, *Max Ernst in his Huismes studio*, 1959, foto, a.n.t, b.n.t.



afb.35, Alexander Liberman, *Maurice de Vlaminck in his Paris studio*, 1954, foto, a.n.t, b.n.t.



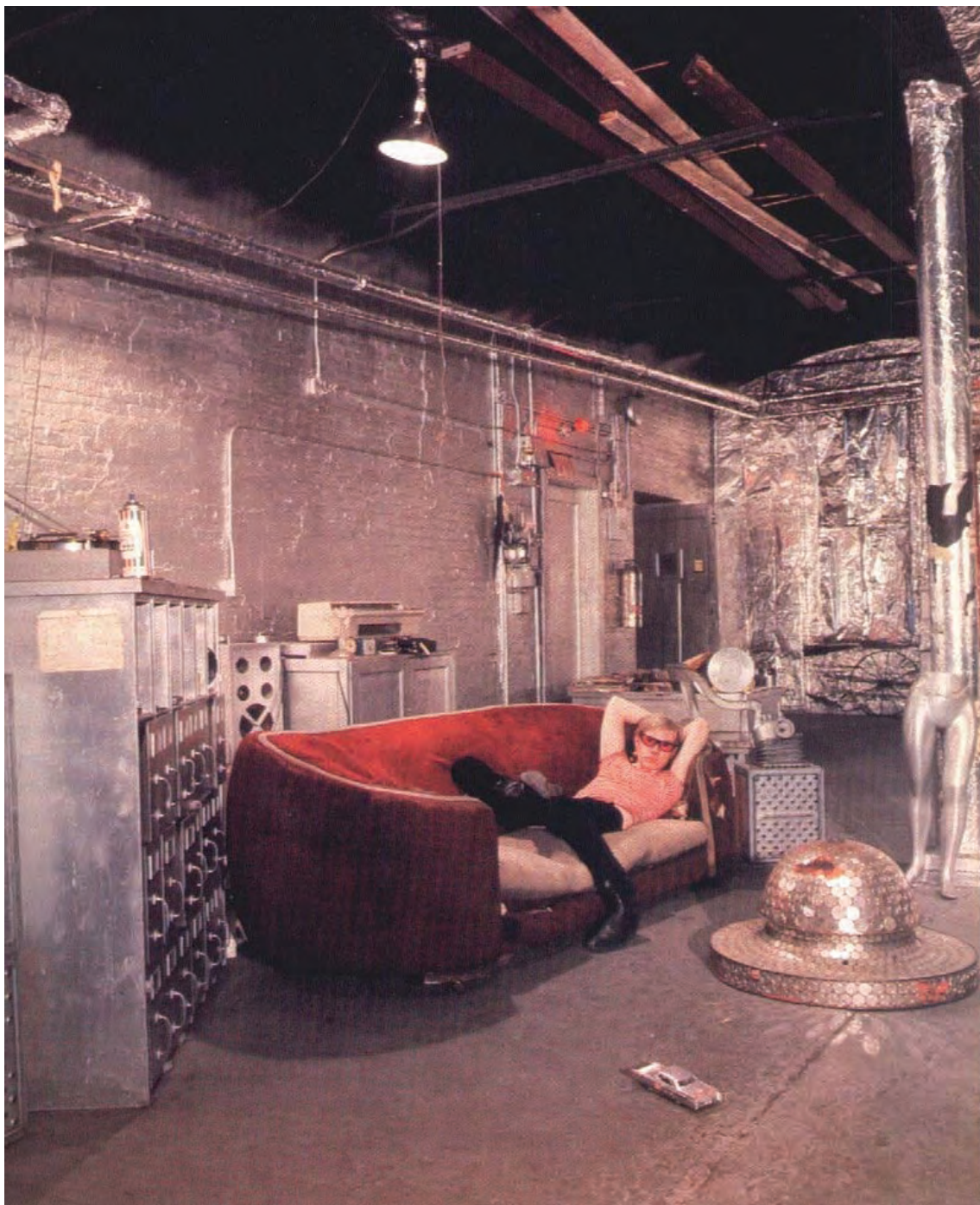
afb.36, Alexander Liberman, *Dubuffet in his Paris studio*, 1952, foto, a.n.t, b.n.t.



afb.37, Frank Stella, *Stella is posed and poised*, on an industrial scaffold, 1960, foto, a.n.t., b.n.t.



afb.38, Andy Warhol, *Warhol and assistant Gerard Melange screening Campbell's soup can canvases in the Factory with unidentified observer*, 1964, foto, a.n.t., b.n.t.



afb.39, Andy Warhol, *Warhol's 'French sailor look'*, 1965, foto (genomen in Factory), a.n.t., b.n.t.



afb.40, Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970, foto van installatie, Estate of Robert Smithson, James Cohen Gallery, New York.



afb.41, Robert Smithson, *Spiral Jetty (Great Salt Lake, Utah)*, 1970, a.n.t., Collection Dia Art Foundation, New York.

Site	Nonsite
1. Open Limits	Closed Limits
2. A Series of Points	An Array of Matter
3. Outer Coordinates	Inner Coordinates
4. Subtraction	Addition
5. Indeterminate Certainty	Determinate Uncertainty
6. Scattered Information	Contained Information
7. Reflection	Mirror
8. Edge	Center
9. Some Place (physical)	No Place (abstract)
10. Many	One ¹⁷

afb.42, Robert Smithson, *Dialectic of Site and Non-site*, 1972, schema uit essay 'The Spiral Jetty'.



afb.43, Allan Kaprow, *Household*, 1964, happening, foto in bezit van The Estate of Allan Kaprow, Hauser & Wirth Zürich, Londen.



afb.44 Allan Kaprow, *Fluids*, 1967, happening, foto in bezit van The Estate of Allan Kaprow, Hauser & Wirth Zürich, Londen.



afb.45, Richard Serra, *Hands Catching Lead*, 1968, stills uit zwart-wit film, 3min., Museum Ludwig, Keulen.



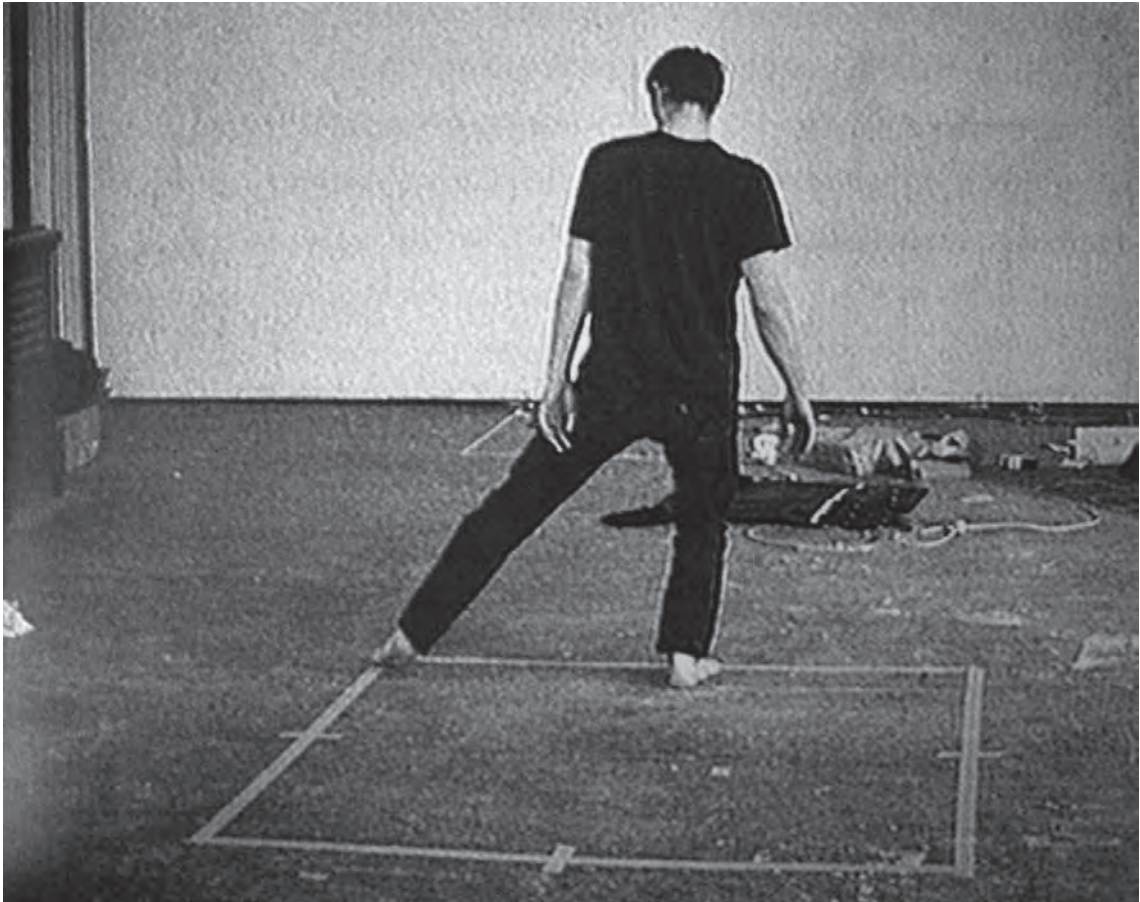
afb.46, Richard Serra, *Hands Scraping*, 1968, stills uit zwart-wit film, 3.33min., Museum Ludwig, Keulen.



afb.47, Richard Serra, *Hands Tied*, 1968, stills uit zwart-wit film, 6min., Museum Ludwig, Keulen.



afb.48, Richard Serra, *Splashing Series*, 1986, actie met sculptuur als resultaat, a.n.t., b.n.t.



afb.49, Bruce Nauman, *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), Collectie MOMA, New York.



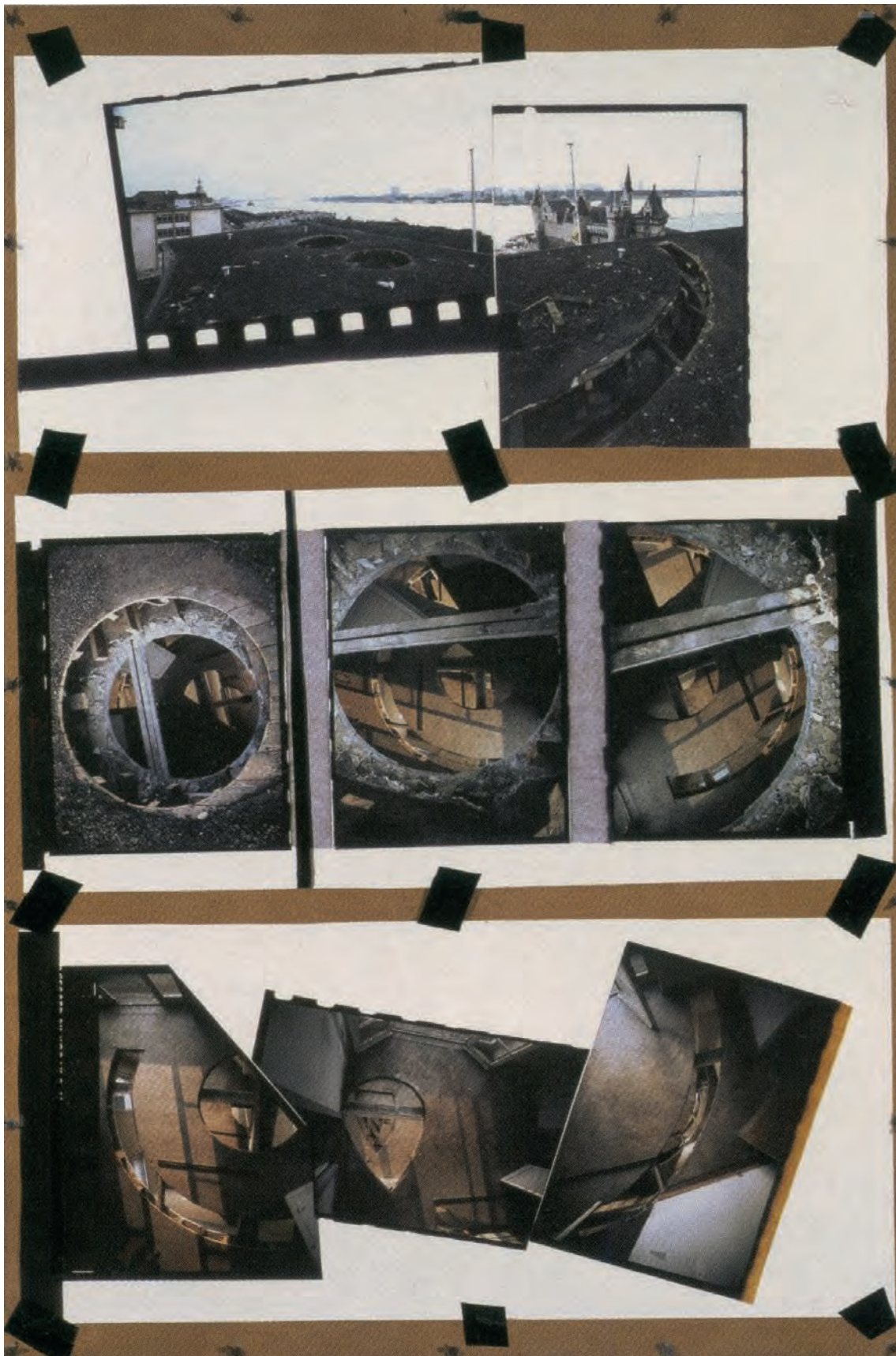
afb.50, Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner, No. 1*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), 62min., Collectie MOMA, New York.



afb.51, Bruce Nauman, *Stamping in the Studio*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), 62min., Collectie MOMA, New York.



afb.52, Claes Oldenburg, *Seated in The Store*, 107 East 2nd Street, New York, 1961, warenhuis (Ray Gun Manufacturing Company) , foto in bezit van de kunstenaar.



afb.53, Gordon Matta-Clark, # 669 *Office Baroque*, 1977, 173 x 104cm, MuHKA, Antwerpen.



FOOD

127 Prince Street

OPENING SAT., OCT. 16 . . . WE

TUESDAY - FRIDAY 11:30 A.M. until MIDNIGHT
 SATURDAY 11:30 A.M. until 3 A.M.
 SUNDAY SPECIAL GUEST CHEF NIGHT 7 P.M. until 11 P.M.

serving hours

IMPORTANT NOTICE: WE DO NOT YET HAVE A LIQUOR LICENSE OR A
 WINE AND BEER LICENSE SO PLEASE BRING YOUR OWN LIQUOR.

OUR MENU CHANGES EVERY DAY. HERE ARE SOME SAMPLES.





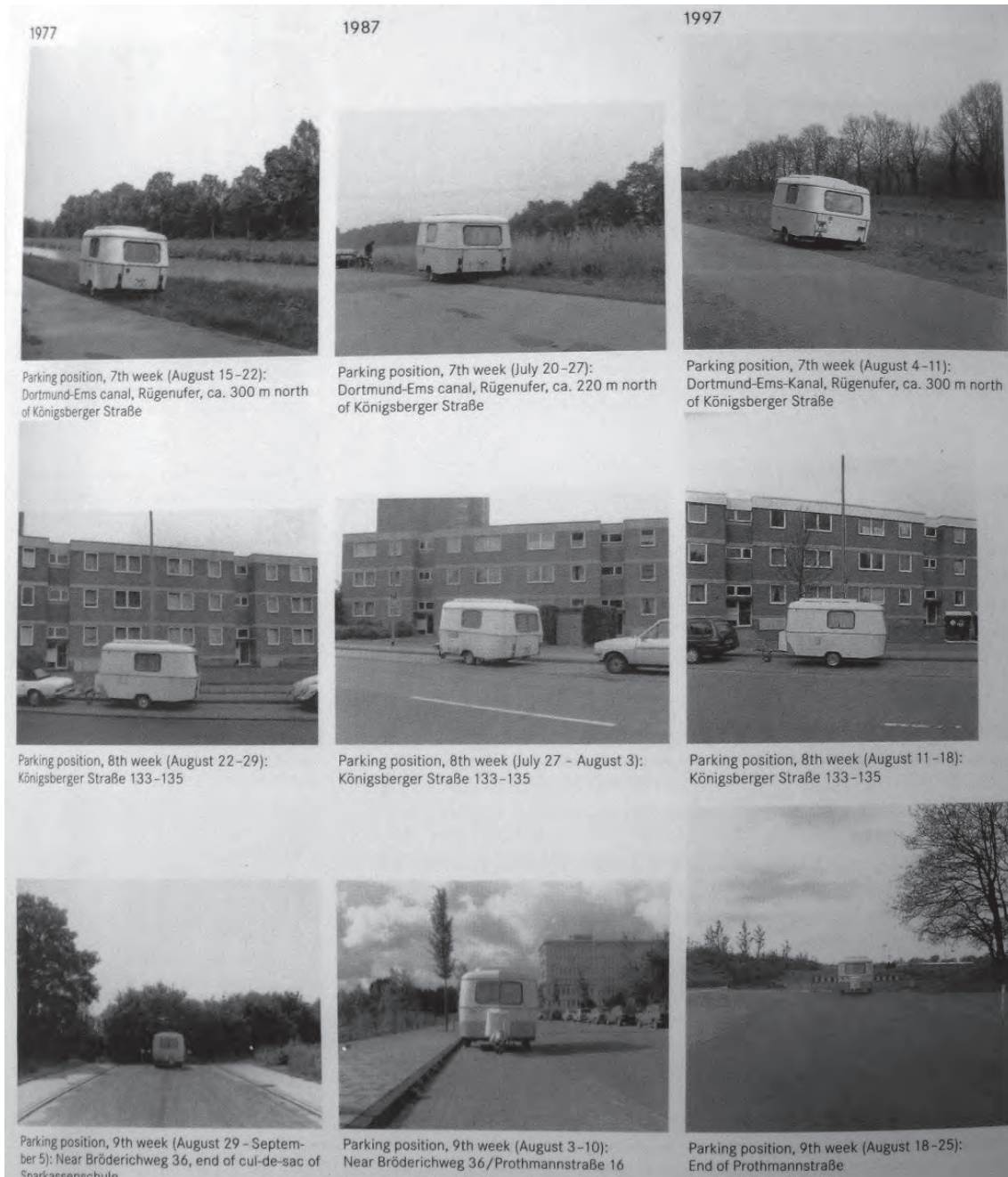
afb55, Otto Mühl, *Commune Friedrichshof*, ca. 1974,
foto, a.n.t., b.n.t.







afb.56, Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973, installatie in John Weber Gallery,
New York, a.n.t., in bezit van Daniel Buren.



afb.57, Michael Asher, *Installation Münster (Caravan) Fourteen different parking positions in Münster, Germany* (details), 1977/87/97, foto's, b.n.t.



afb.58, Daniel Buren, *Affichages sauvages*, 1968 (ondertussen afgebroken),
actie/installatie op de straat, a.n.t., Robert E. Mates & Paul Katz, New York.



afb.59, Constantin Brancusi, *Interieur van Brancusi's atelier in Parijs*, circa 1925, foto van oorspronkelijk atelier, a.n.t., CNAC New York.



afb.60, Renzo Piano, *Galerie de l'Atelier Brancusi*, tentoonstellingspaviljoen, 1997,
Centre Pompidou, Parijs.



afb.61, Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section XIVème Siècle*, 1968, foto van tentoonstelling.



afb.62, Marcel Broodthaers, *La Salle Blanche*, 1975, hout/foto's/koord/geschilderde inscripties, 390 x 336 x 658cm, Centre Pompidou, Parijs.



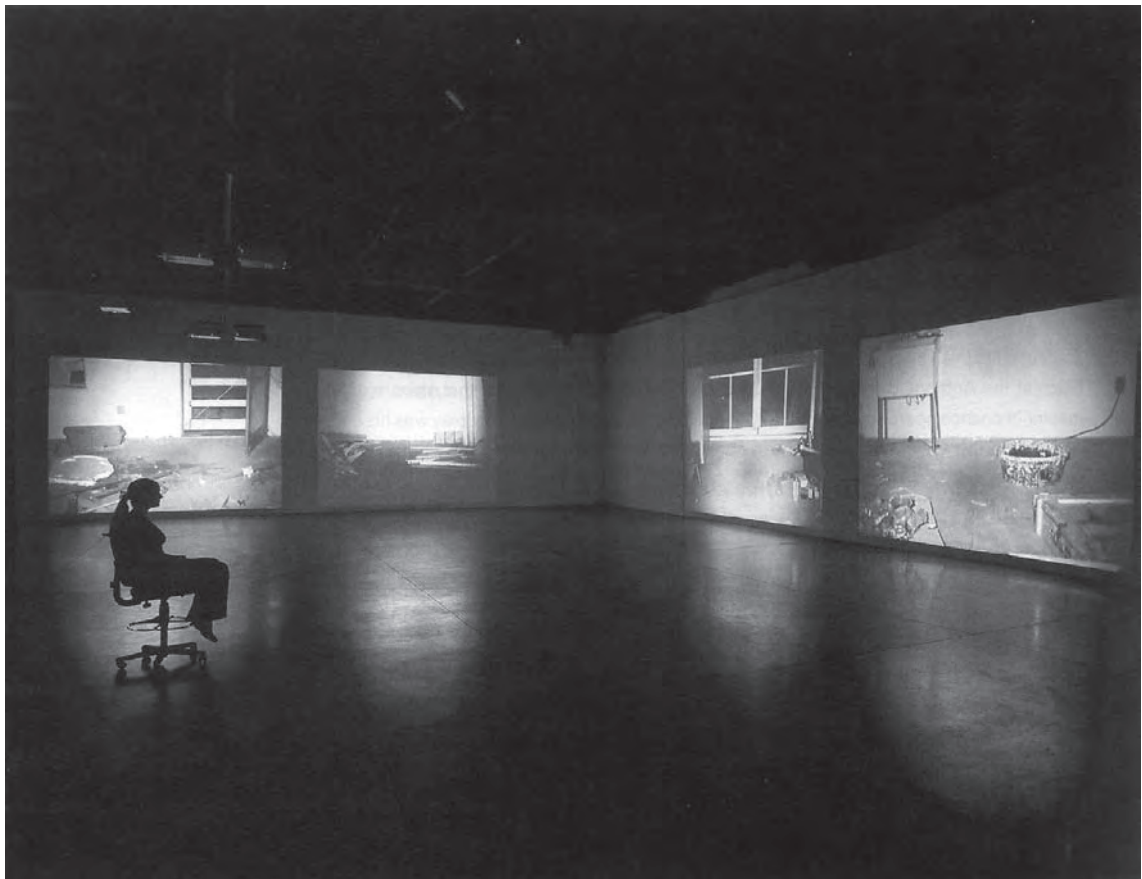
afb.63, On Kawara, *I got up at*, 1977, reeks van postkaarten, a.n.t., Annick Herbert, Gent



afb.64, Ian Wallace, *At work*, 1983, installatie en performance in Kunsthalle, Zürich, a.n.t., b.n.t.



afb.65, Thierry de Cordier, *Studiolo in de bomen*, 1991, installatie (boomhut), a.n.t., b.n.t.



afb.66, Bruce Nauman, *Mapping the Studio I (Fat Chance John Cage)*, 2001, installatie met 7 videoprojecties in Stedelijk Museum, Amsterdam, 6u., b.n.t.



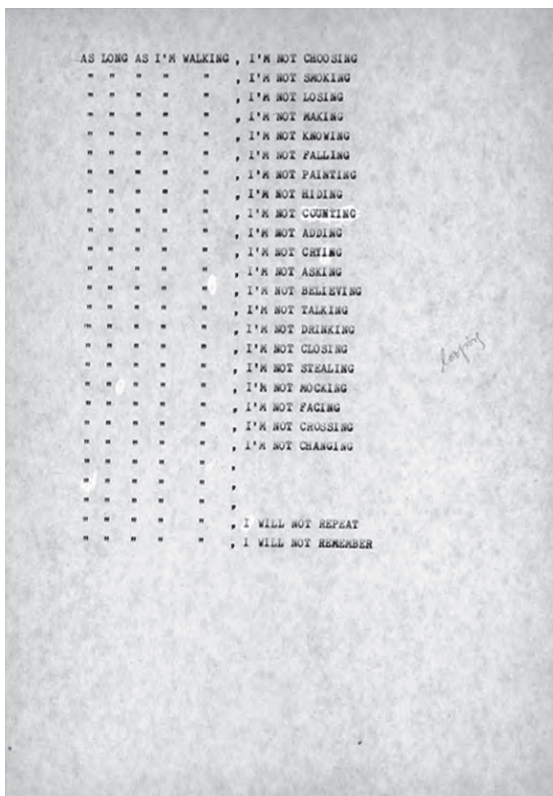
afb.67, Gregor Schneider, *Photo 1&2: u r 19, LIEBESLAUBE, Rheydt*, 1995-96, installatie, a.n.t., VG Bild-Kunst, Bonn.



afb.68, Gregor Schneider, *Atelier, Totes Hause u r*, 2001, installatie in Stedelijk Museum Amsterdam, a.n.t., in bezit van de kunstenaar.



afb.69, Ryan Gander, *The Last Work*, 2007, video installatie, filmstill, 37min. 35sec., courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam.



afb.70, Francis Alÿs, *As long as I'm walking*, 1992, getypte tekst op papier, a.n.t., b.n.t.



afb.71, Francis Alÿs, *The Collector*, 1991-1992, video, speelgoedhond, foto's, kaarten, schetsen en documentatie, i.s.m. Felipe Sanabria, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentinië.



afb.72, Rirkrit Tiravanija, *The Land Foundation: Philip House, The Land, Tobias House, Superflex House*, 1998, samenwerkingsproject, Chiang Mai, The Land Foundation.



afb.73, Rirkrit Tiravanija, *Untitled 2005 (Tomorrow is Another Day, Apartment 21)*, 2005, installatie in Serpentine Gallery, Londen, Hugo Glendinning.



afb.74, Atelier van Lieshout, *Slave City (Female & Male Slave University)*, 2006, maquette, a.n.t., b.n.t.



afb.75, Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1996 (Tomorrow is Another Day)*, 1996, installatie en bijeenkomst in Kölnischer Kunstverein, Keulen, Neugerriemschneider, Berlijn.



afb.76, Tracey Emin, *Exorcism of the last painting I ever made*, 1996, performance in Galleri Andreas Brändström, Stockholm, 390 x 430 cm, Saatchi Gallery, London.



afb.77, Boy&Erik Stappaerts, *Cabinet d'Etude*, 2004, installatie in Galerij Marie-Puck Broodthaers, a.n.t., b.n.t.

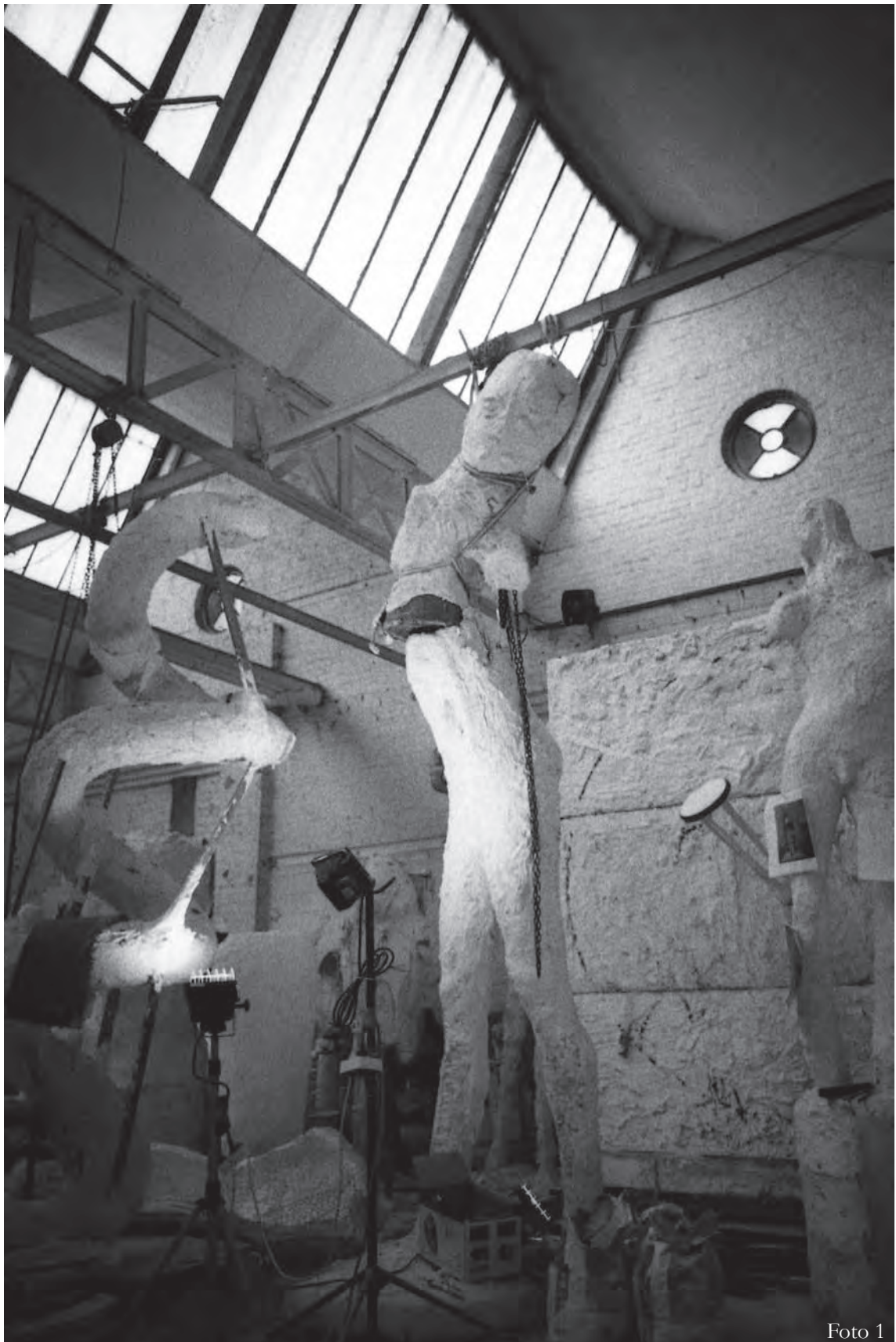


Foto 1

afb.78, Johan Tahon, *Bezoek aan het atelier van Johan Tahon in Oudenaarde*, 19 juni 2009, beeldverslag door Liene Aerts (onderverdeeld in foto 1 t/m 6).



Foto 2



Foto 3





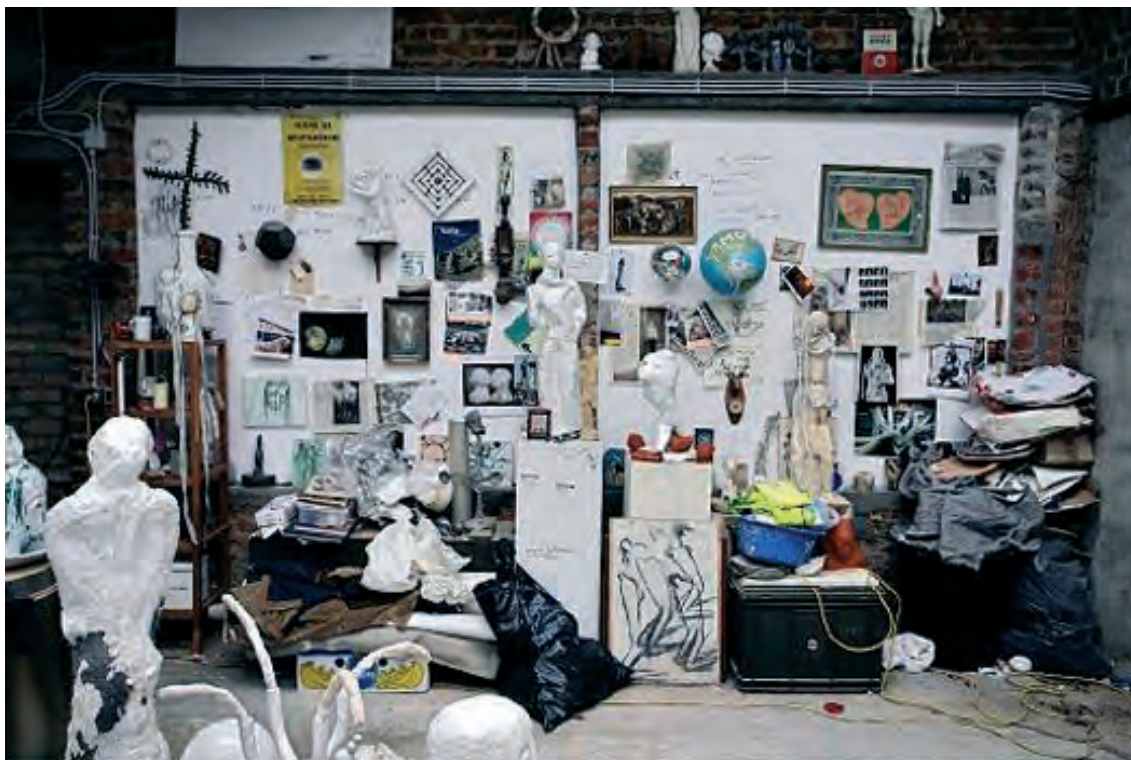
Foto 4



Foto 5



Foto 6



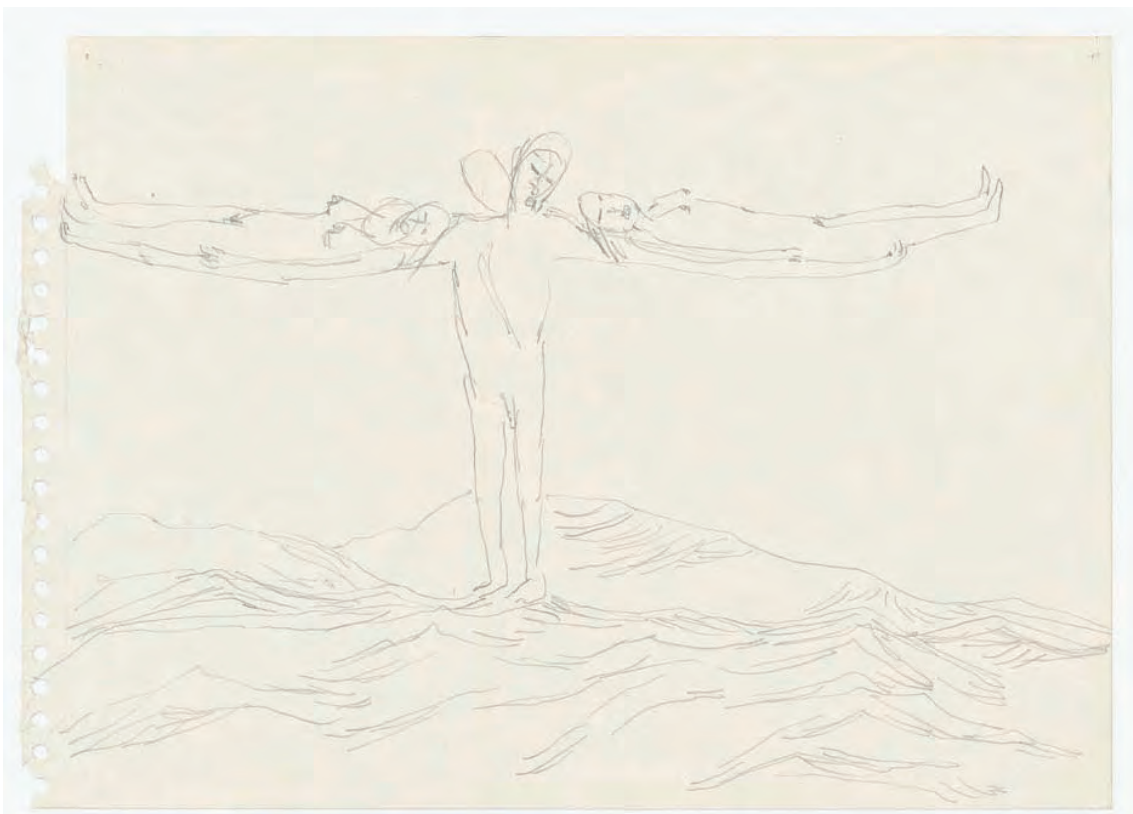
afb.79 Johan Tahon, *Muur uit het atelier van Johan Tahon in Oudenaarde*, opgekocht door MuHKA, Antwerpen.



afb.80, Johan Tahon, *Installatie in Kreissaal*, 2007, installatie van een deel uit zijn atelier in IKOB Eupen, in bezit van de kunstenaar.



afb.81, Philippe Vandenberg, *Atelier Philippe Vandenberg*, 2001, foto, 30 x 30cm, b.n.t.



afb.82, Philippe Vandenberg, *Zonder titel [tekening 14]*, 2001, grafiet/papier, 42 x 30cm, Richard Foncke Gallery, Gent.



Foto 1



Foto 2

afb.83, Guy Rombouts, *Bezoek aan het atelier van Guy Rombouts in Antwerpen*, 9 juni 2009, beeldverslag door Liene Aerts, (onderverdeeld in foto 1 t/m 26) .w



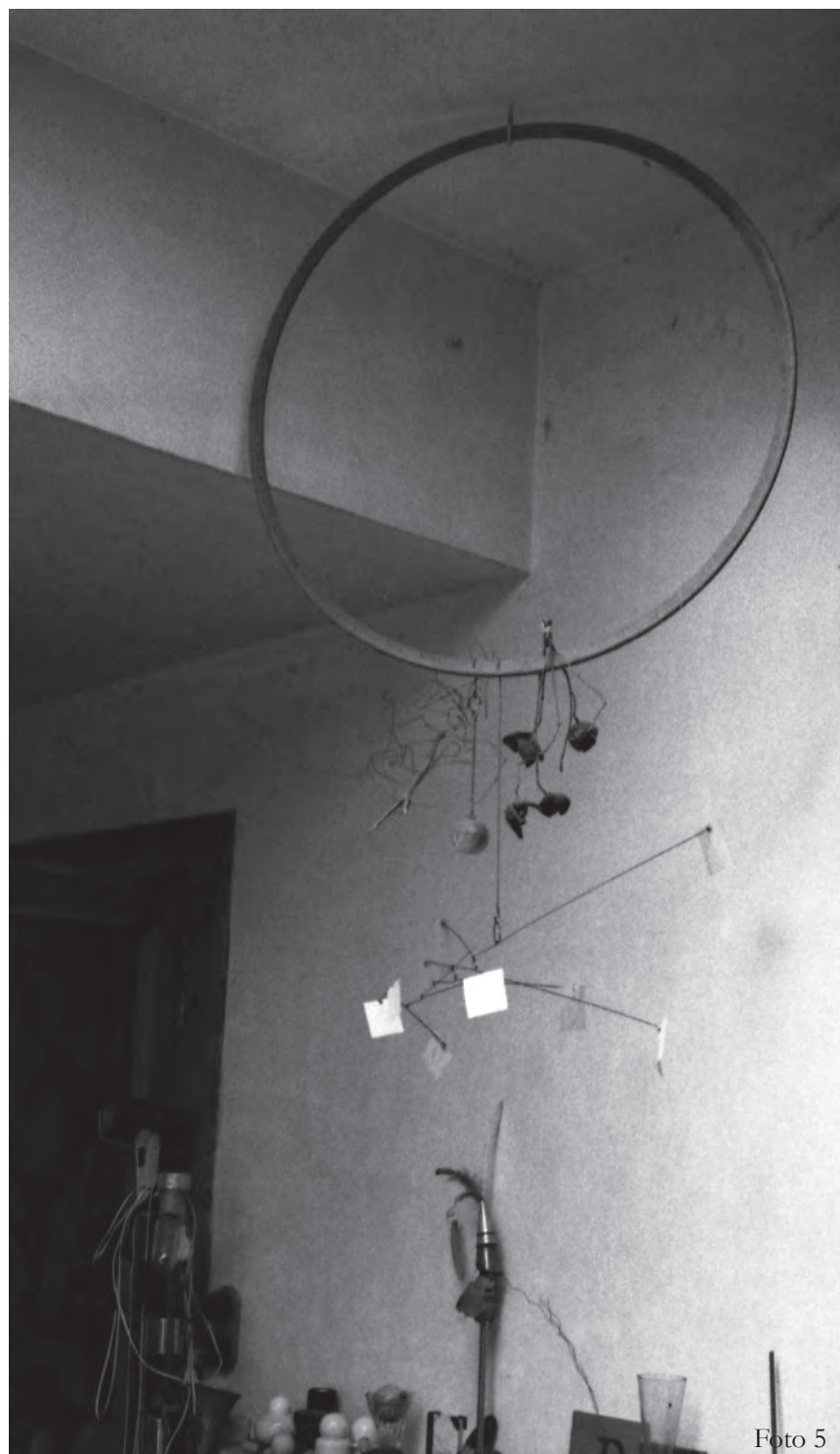


Foto 5



Foto 6

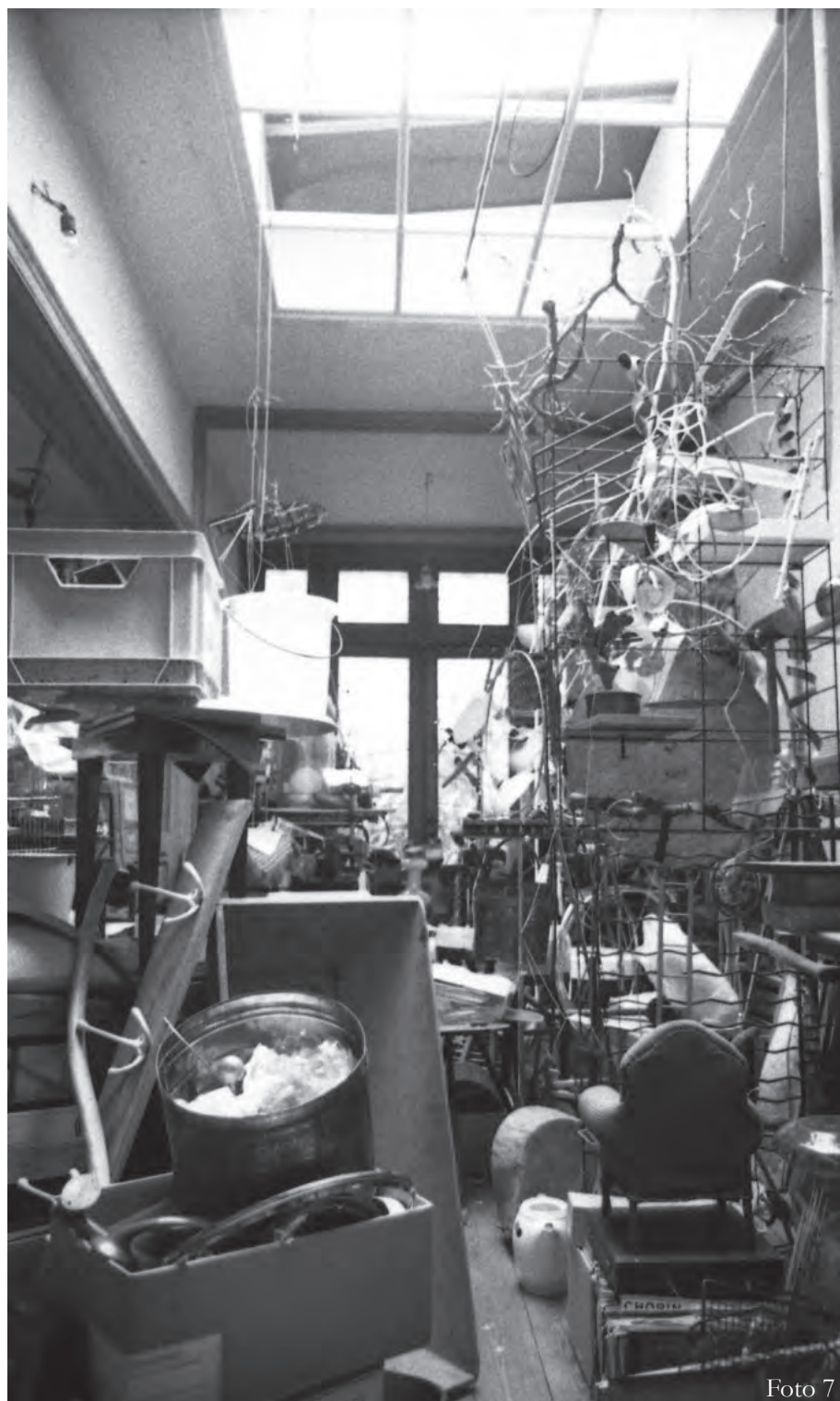


Foto 7



Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13



Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17



Foto 18



Foto 19



Foto 20



Foto 21



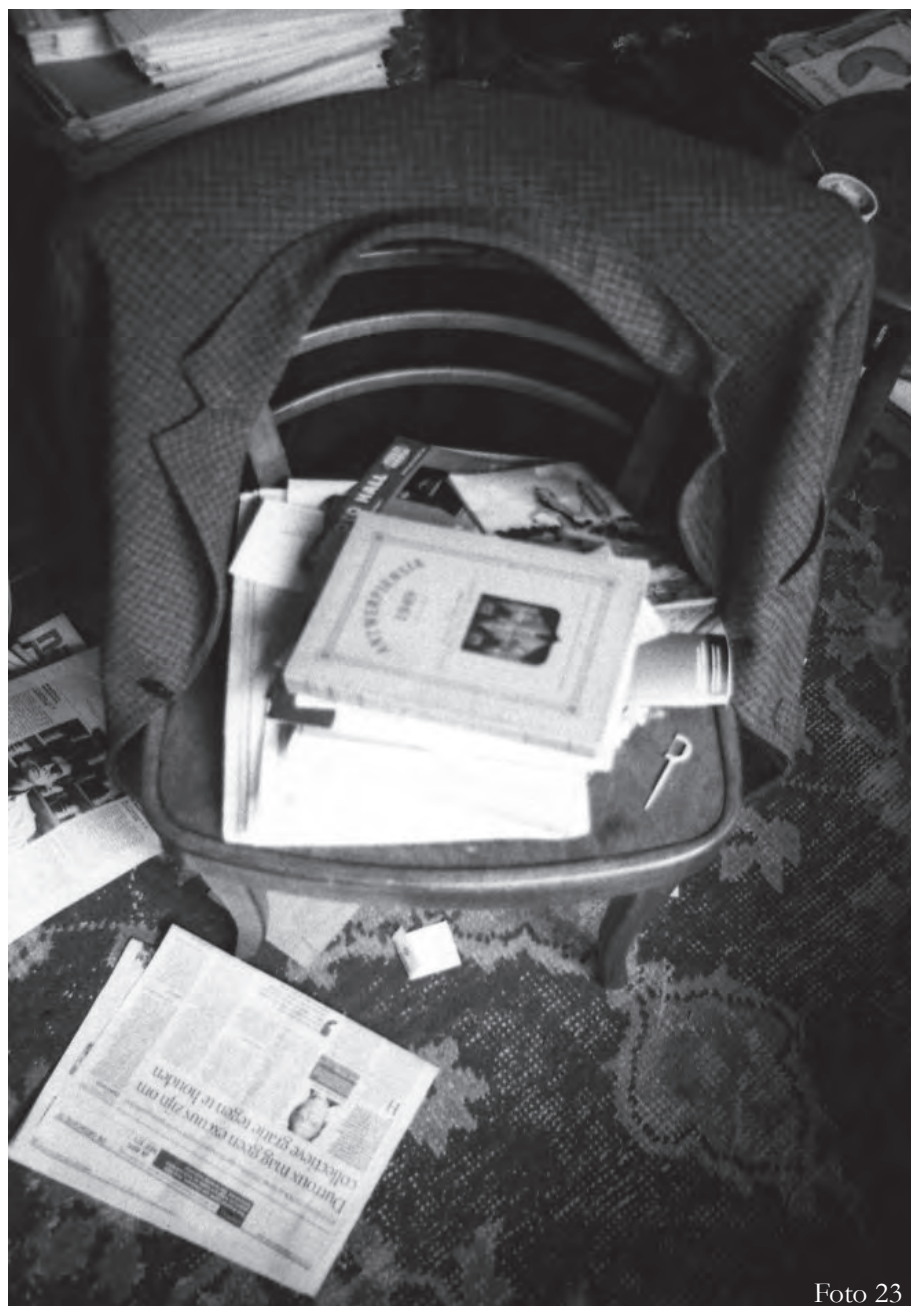


Foto 23



Foto 24



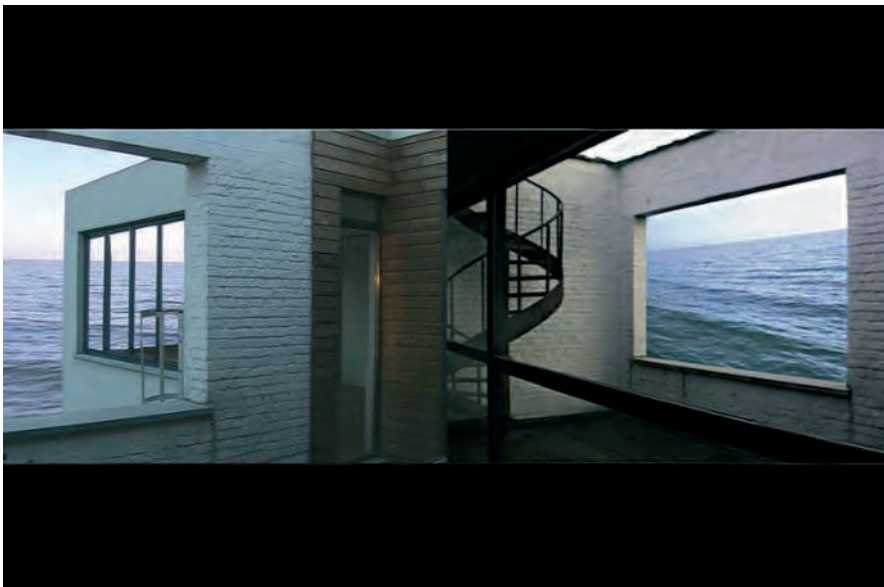
Foto 25



Foto 26



afb.84, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, *AIR Extension #9: Cabinet Reclus*, 2007, installatie in Netwerk, Aalst (modules, metaal, hout, plexi), a.n.t., in bezit van de kunstenaars.



afb. 85, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, *AIR Extension #10 (pavilion)*, 2006, video-installatie van paviljoen in Ataturk Cultureel Centrum (met zicht op hun huis), Istanbul, in bezit van de kunstenaars.

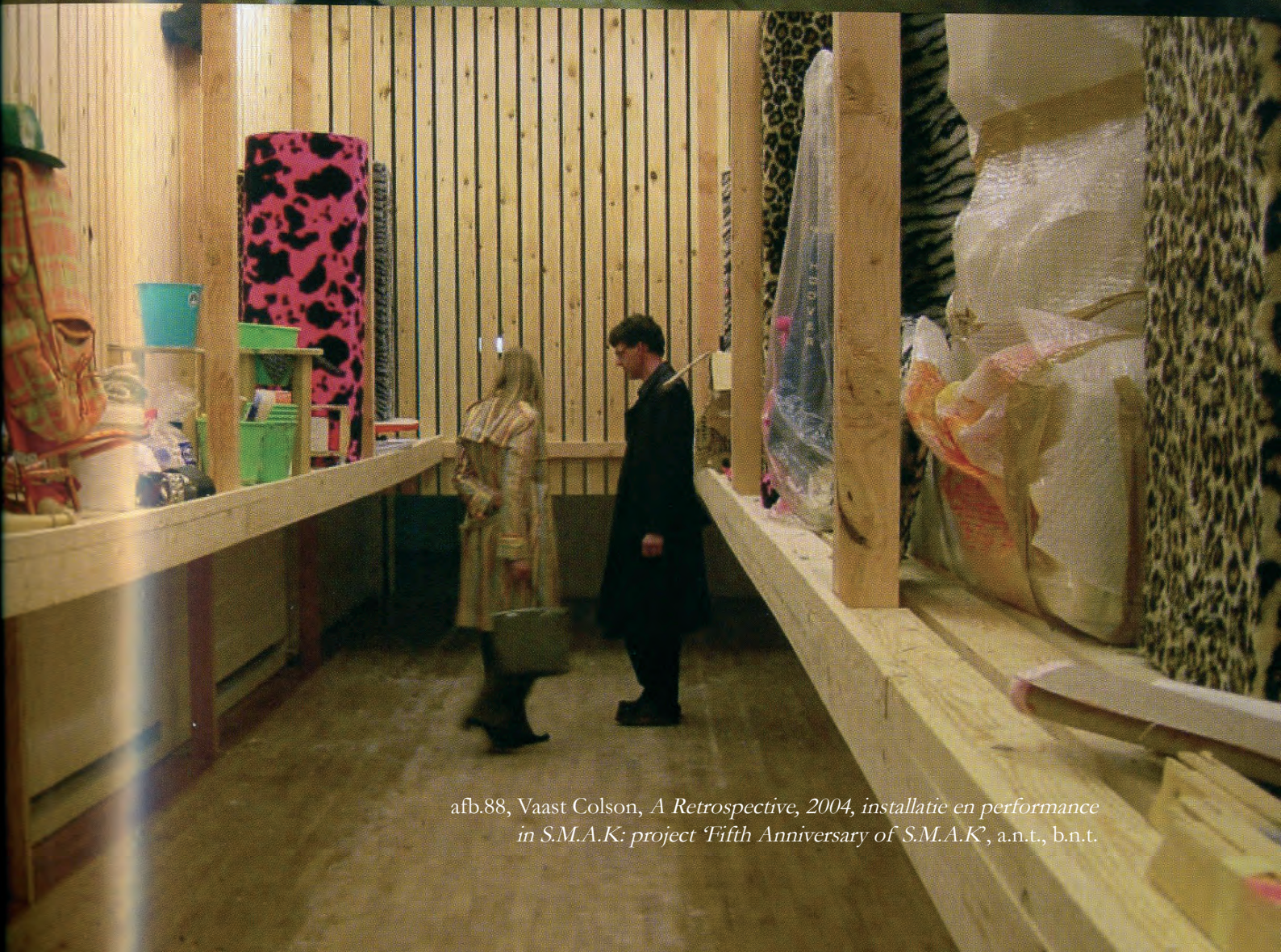


afb.86, Ronny Heiremans, *Studio(model)*, 2001, installatie, 4 x 9 m, in bezit van de kunstenaar.



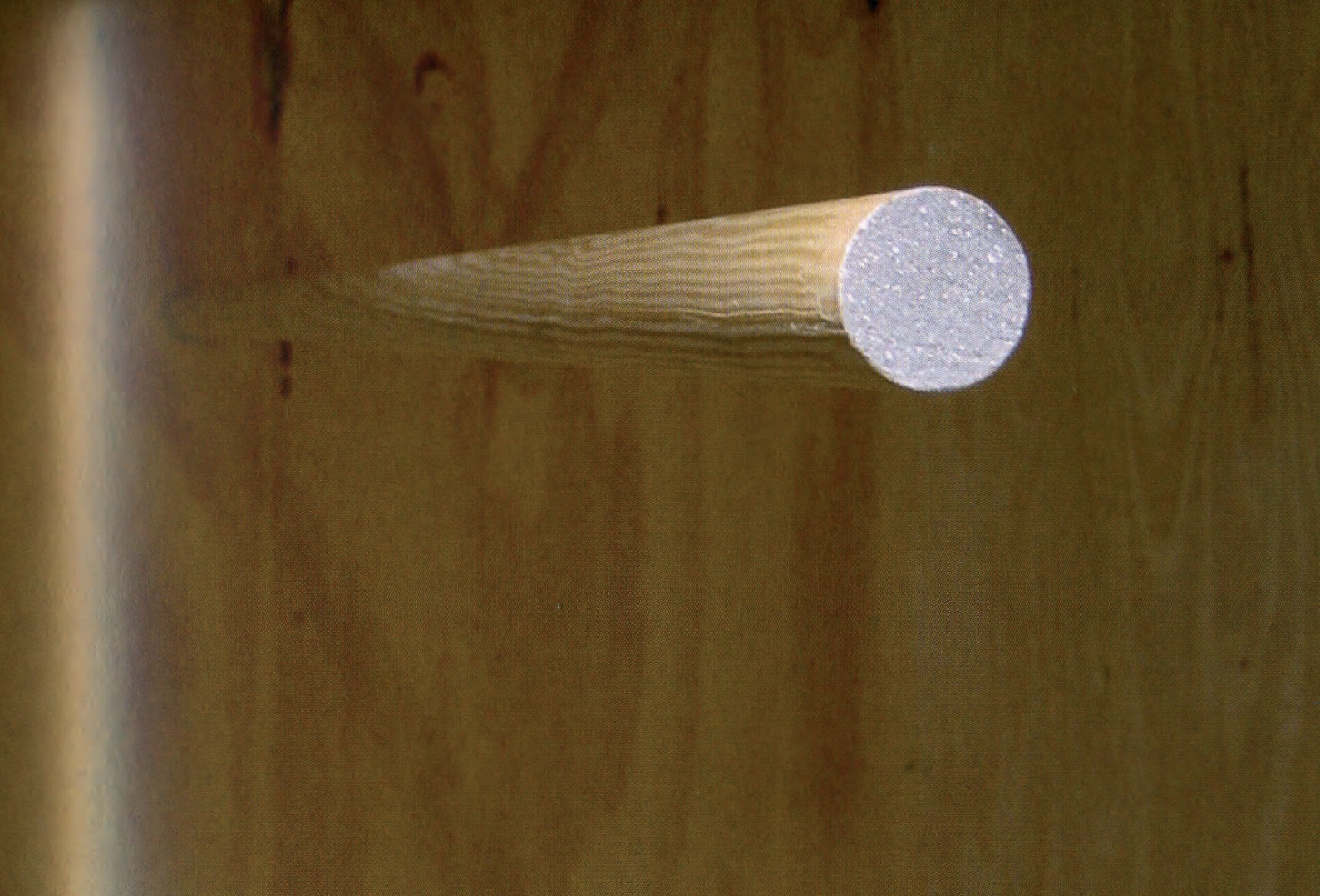
afb.87, Ronny Heiremans en Katleen Vermeir, *When did you last move your furniture around?*, 2001, installatie, hout, computer display met tekeningen, 6 x 12 m, in bezit van de kunstenaars.





afb.88, Vaast Colson, *A Retrospective*, 2004, installatie en performance
in S.M.A.K: project 'Fifth Anniversary of S.M.A.K', a.n.t., b.n.t.





afb.89, Vaast Colson, *Off the Wall* – De Nieuwe Galerie, 2001, installatie en 4 acties in Maes&Matthys Gallery, Bornem, waarvan deze foto het resultaat is van de actie 'Widu Gasti', a.n.t..



afb.90, Nico Dockx, Krist Delacourt en Jan Mast, *Crypticcrystalcloud*, 2006, performance in het CCA, Japan (foto uit editie).



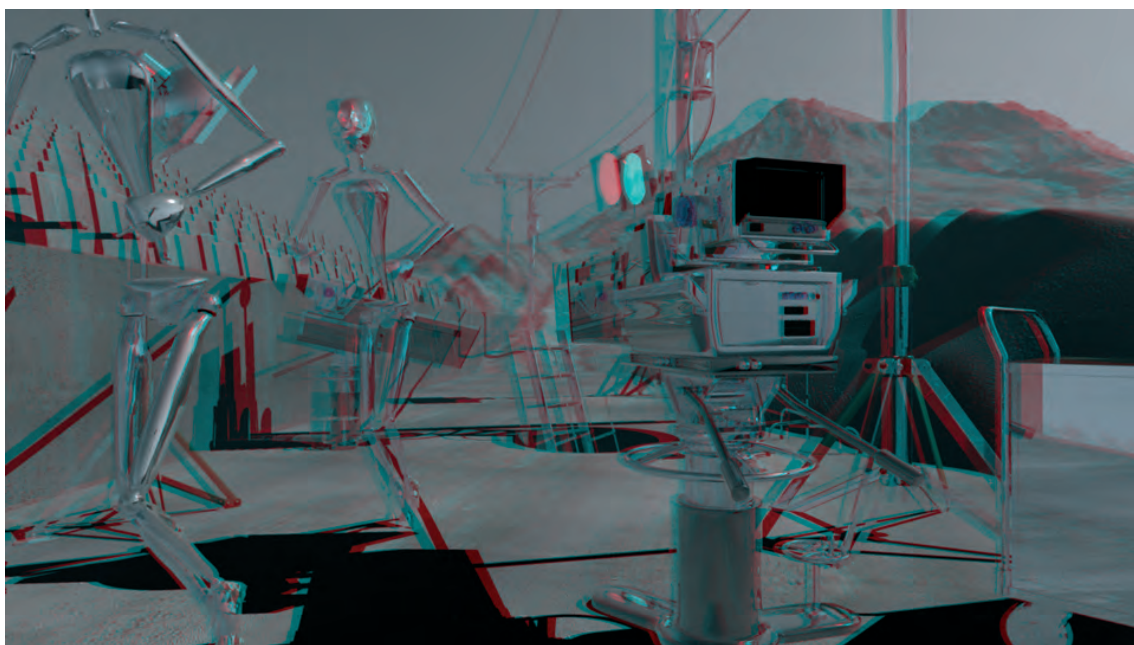
afb.90, Nico Dockx, Krist Delacourt en Jan Mast, *Crypticcrystalcloud*, 2006, performance in het CCA, Japan (foto uit editie).



afb.92, AL&AL, *Good Vibrations*, 2000, video-installatie, 2min. in bezit van de kunstenaar.



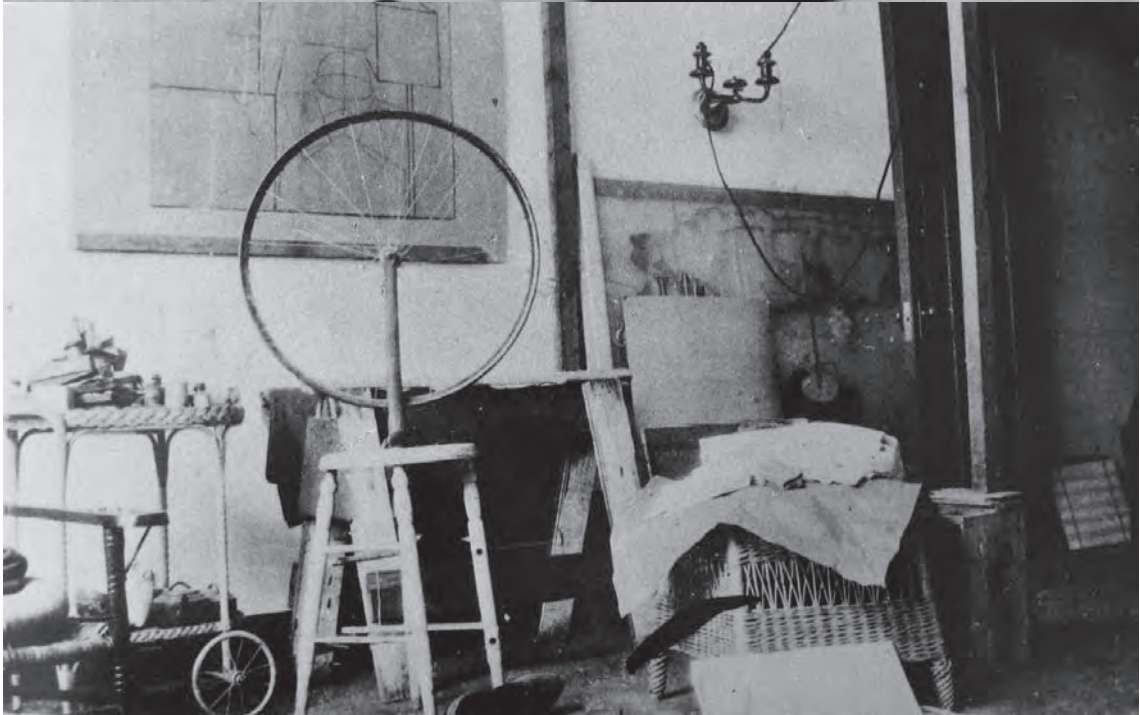
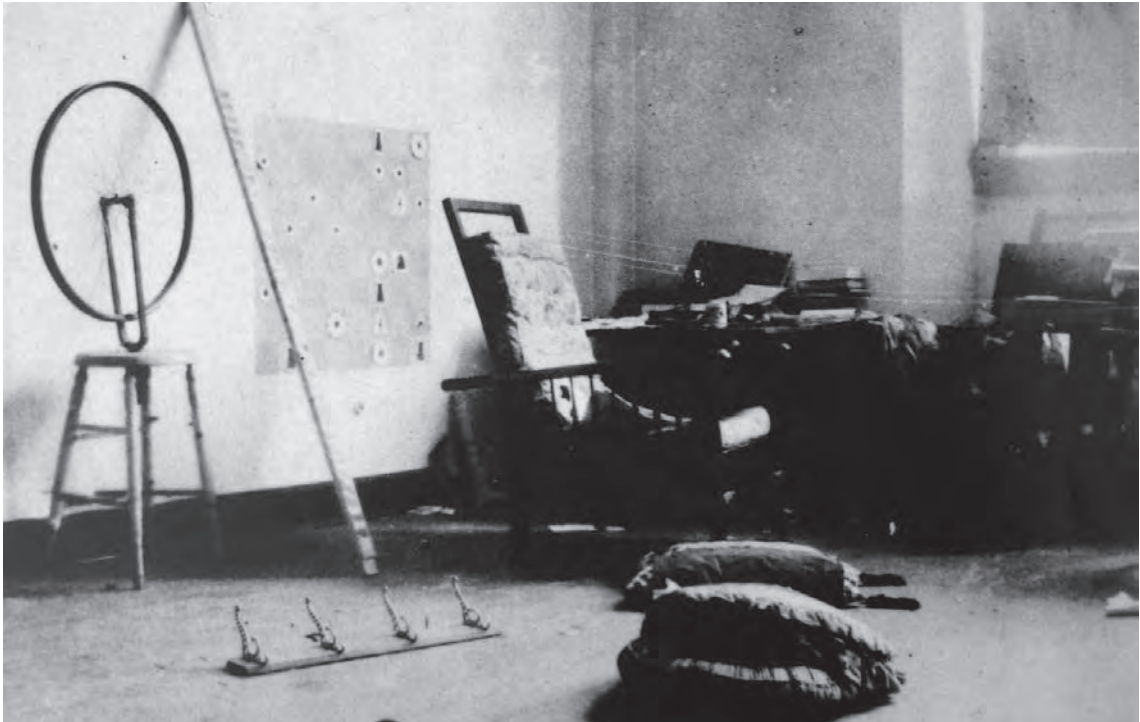
afb.92, AL&AL, *Pre Cast*, 2002, video-installatie, 2min. in bezit van de kunstenaar.



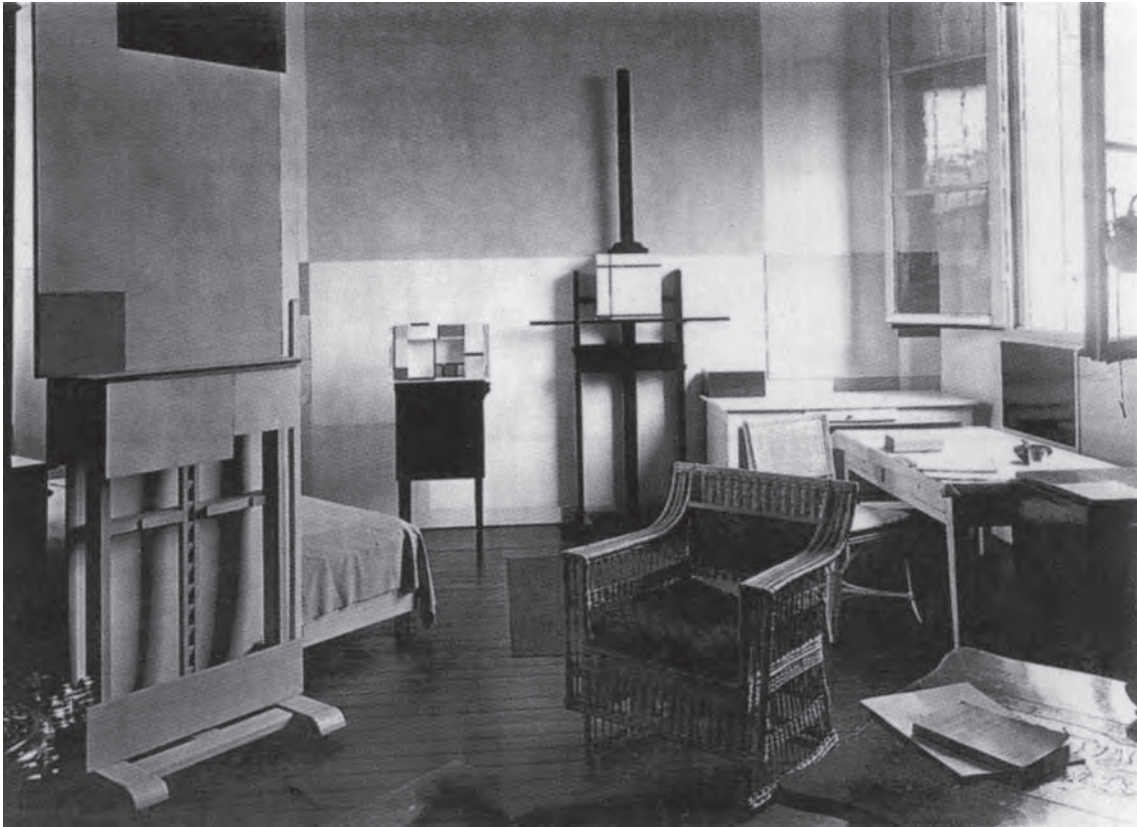
afb.94, AL&AL, *We want to run in our mountains*, 2009, 3min., video-installatie, in bezit van de kunstenaar.



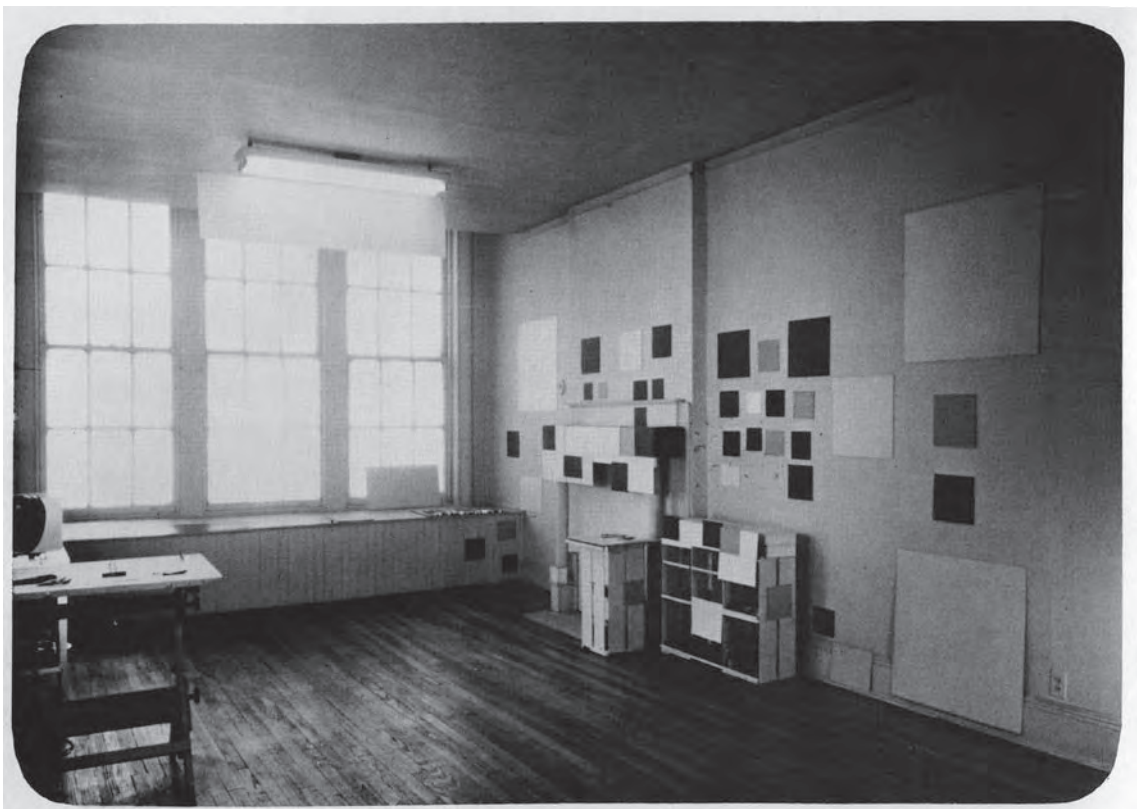
afb. 95, AL&AL, *Installatie van AL&AL in De Garage*, 2009, video-installatie tijdens de tento 'Niet Niets/NotNothing', i.h.k.v. 'All that is solid, melts into air', Mechelen (op de voorgrond de steen van Anish Kapoor, op de achtergrond speelt *Pre Cast*).



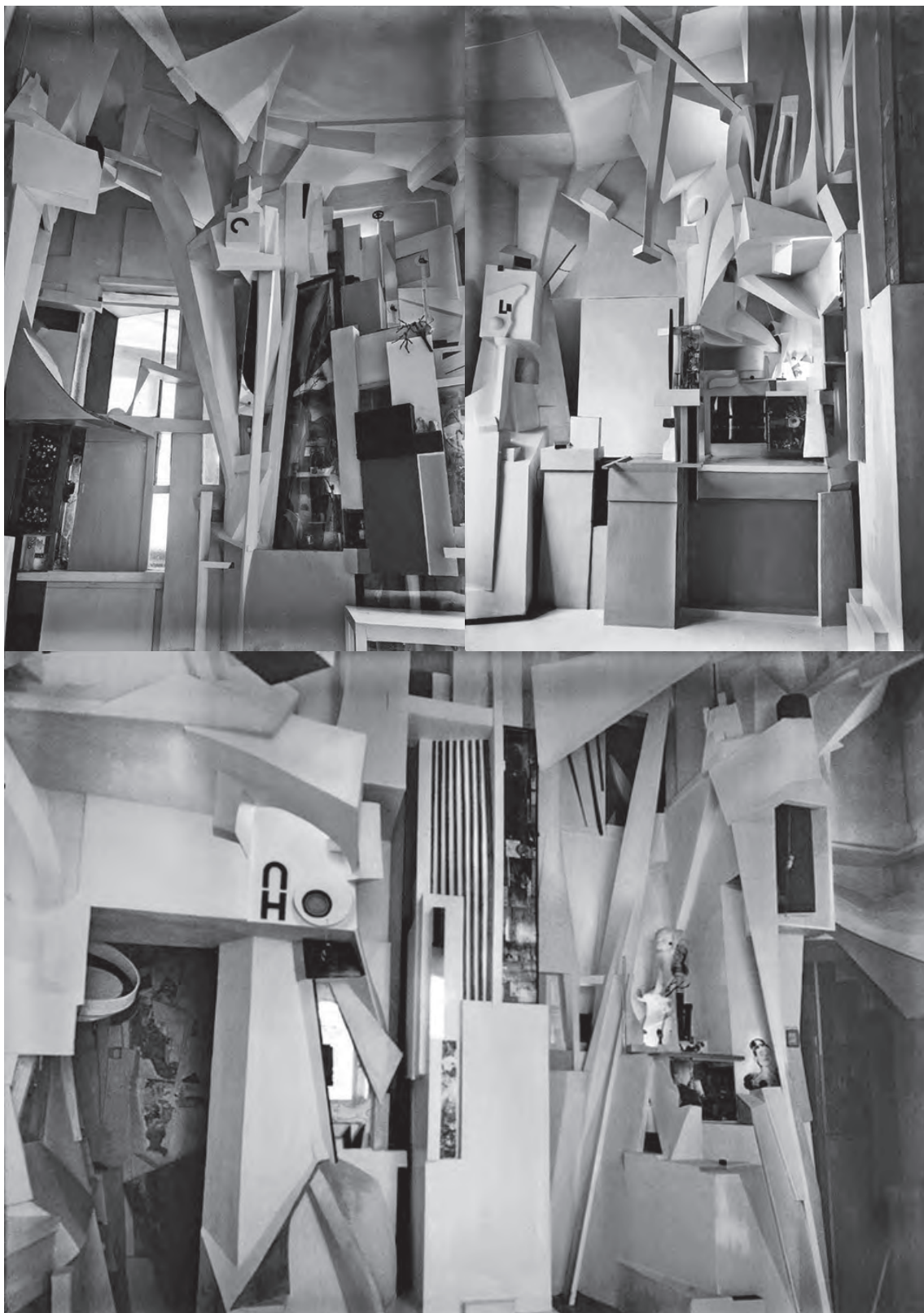
afb.96, Marcel Duchamp, *Duchamp's Studio, 33 West 67 Street, New York, 1917-18*, foto's, a.n.t.



afb.97, Piet Mondriaan, *Het atelier van Mondriaan in Parijs*, 26 rue du Déart, 1926, foto, a.n.t., b.n.t.



afb.98, Piet Mondriaan, *Het atelier van Mondriaan in New York*, 15 East 59th Street, foto, a.n.t.



afb.99, Kurt Schwitters, *Merzbau Hannover*, 1933 (ondertussen afgebroken), installatie, foto's van DACS, Londen.



afb.100, Gregor Schneider, *Photo 1: u r 14, Das Letzte Loch, Haus u r, Rheydt*, 1995,
VG Bild-Kunst, Bonn.



afb.101, Joris Van De Moortel, *The HISK studio 1st part 01/08-04/08*, 2008, installatie in zijn studio te HISK, Gent, a.n.t., in bezit van de kunstenaar.



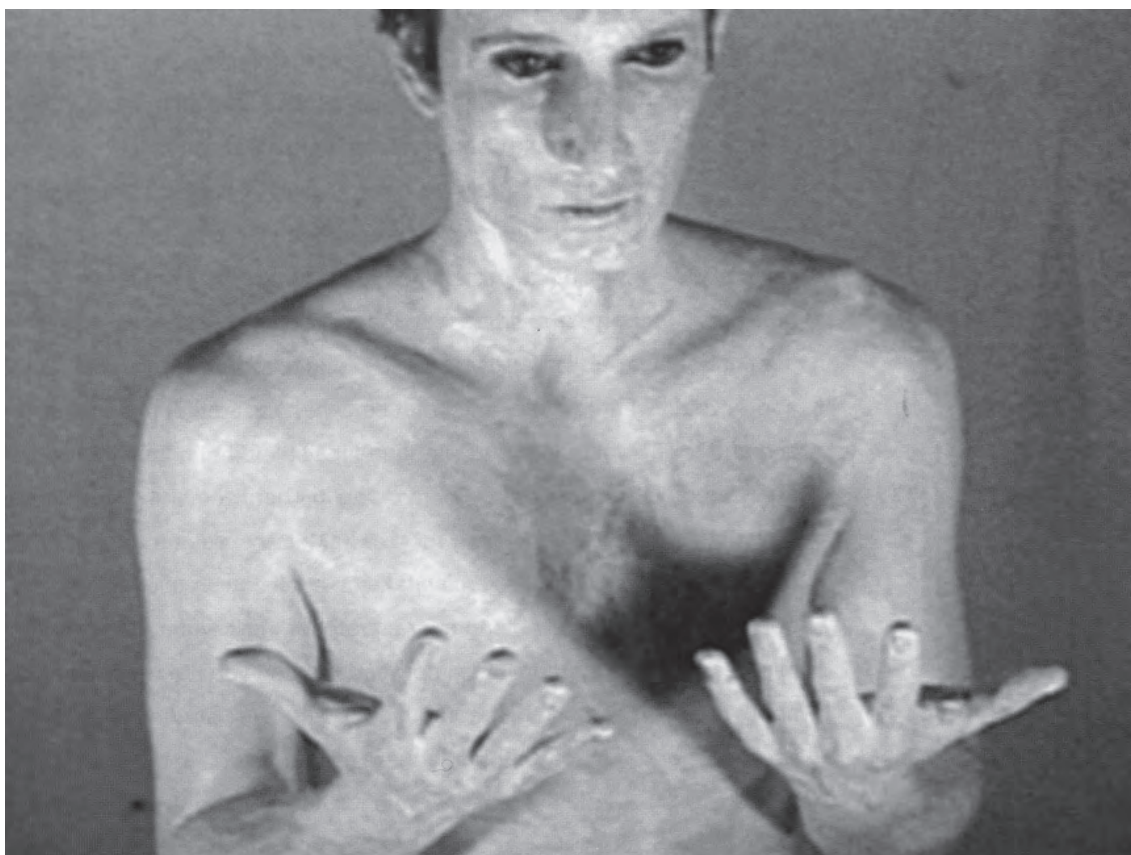
afb.102, Joris Van De Moortel, *The HISK studio 2nd part 05/08-08/08*, 2008, installatie in zijn studio te HISK, Gent, a.n.t., in bezit van de kunstenaar.



afb.103, Vaast Colson, *Hanging Shed*, 2004, installatie in het STUK, Leuven, a.n.t., b.n.t.



afb.104, Henri Matisse, *The Red Studio*, 1911, 181 x 219.1cm, olie op doek, MOMA, New York.



afb.105, Bruce Nauman, *Flesh to White to Black to Flesh*, 1967-68, filmstill (zwart-wit 16mm film naar video), 51min., Collectie MOMA, New York.



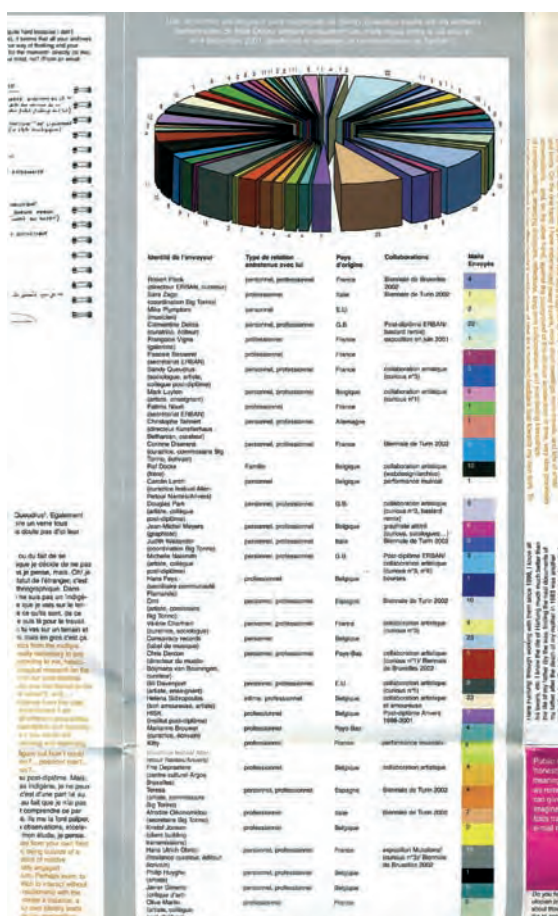
afb.106, William Kentridge, *Journey to the moon*, 2003, filmstill (zwart-wit 16mm en 35mm film naar video), 5.56min., Collectie MOMA, New York.



afb.107, Paul McCarthy, *The Painter*, 1995, performance, video, installatie, foto's, b.n.t.



afb.108, Martin Kippenberger, *Spiderman-Atelier*, 1996, installatie in Van Abbemuseum, Eindhoven, 280 x 305 x 393cm, Collectie Herbert Foundation.



afb.109, Nico Dockx, *Une recherche sociologique / Cure003, un atelier*, 2002, foto uit editie, in bezit van de kunstenaar.

VII. BIJLAGEN

1. Interviews

p. 3-12, JOHAN TAHON

p. 13-19, RONNY HEIREMANS & KATLEEN VERMEIR

p. 20-28, VAAST COLSON

p. 29-38, NICO DOCKX

p. 39-40, AL&AL

2. Internetbronnen

p. 41-42, ORCHARD K., 'Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzban*' [6 alinea's], in: *Tate Papers* [online research journal van de Tate], herfst 2007, geraadpleegd op 12 juni 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>

p. 43-50, DEWULF B. [interview door Bernard Dewulf], februari 2008, op: officiële website van Philippe Vandenberg, geraadpleegd op 17 juni 2009, <http://www.philippevandenberg.be/teksten/interviewpvdbenBDewulf.pdf>

p. 51-53, SILVA C., 'Cyberspace: the architecture of instability' [16 alinea's], in: *Intelligent Agent*, vol. 8, nr. 3, [online magazine], 2003, geraadpleegd op 15 maart 2009, http://www.intelligentagent.com/archive/IA4_3architecture_silva.pdf

p. 54, VAN LIESHOUT J., 'Artist statement bij *Slave City*' [4 alinea's], op: officiële website Atelier van Lieshout (onder 'press'), geraadpleegd op 21 mei 2009, <http://www.ateliervanlieshout.com/>

p. 55, Atelier van Lieshout, 'Artist statement bij *Slave City*' [1 alinea], op: officiële website Atelier van Lieshout (onder 'works'), geraadpleegd op 21 mei 2009, <http://www.ateliervanlieshout.com/>

- p. 56, HEIREMANS R. & K. VERMEIR, 'Artist's Statement about *Artist-in-Residence* project' [2 alinea's], op: officiële website van A.I.R., samenwerkingsproject van Heiremans en Vermeir (onder 'info') [website kunstenaars], geraadpleegd op 26 mei 2009, <http://www.in-residence.be/pages/info>
- p. 57-61, DAVIDTS W., 'Mijn studio is waar ik me bevind. Daniel Buren en de afschaffing van de studio' [8 alinea's], in: *De Witte Raaf* [Vlaams Kunsttijdschrift], nr. 113, januari-februari 2005, geraadpleegd op 9 mei 2009, http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&pagecount=1&site=DWR_site
- p. 62-72, REIJNDERS F., 'De tussenkomst van het atelier' [21 alinea's], in: *De Witte Raaf* [Vlaams kunsttijdschrift], nr. 94, november-december 2001, geraadpleegd op 2 maart 2009, http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&site=DWR_site&pagecount=1
- p. 73, S.M.A.K., 'De Cordier, Thierry' [5 alinea's], in: S.M.A.K. [officiële website museum], geraadpleegd op 12 juli 2009, http://www.smak.be/collectie_kunstenaar.php?kunstenaar_id=26
- p. 74, CERPAC R., *Roé Cerpac*, [3 alinea's], op: website van de tentoonstelling *kloone4000 onderzoeksprojecten*, september 2005, geraadpleegd op 15 juli 2009, <http://www.kloone.anjeroosjen.com/nederlands/kunstenaars/roycerpac.htm>
- p. 75, STAPPAERTS B&E, 'Intro' [4 alinea's], op: officiële website Boy & Erik Stappaerts (onder 'the institute'), geraadpleegd op 20 mei 2009, http://www.boy-erik.org/index_boy.html

Transcriptie interview: JOHAN TAHON, 19-06-09.

LA: Ik ben geïnteresseerd in het atelier als begrensde fysieke ruimte, maar bovenal in het idee atelier. Ik weet dat jij een extreem ‘studiogebonden’ praktijk hebt en het belang van je atelier(s) reeds meermaals benadrukt hebt in interviews. Een ruimte waar je volop kan ademen, beeldhouwen en gewoon in rondhangen. Deze atelierruimte is organisch gegroeid. Het oogt opmerkelijk natuurlijk, alsof ze hier altijd al stonden. Alle drie de ruimten staan volgepropt. Je werkt heel hard. Moet er constant gewerkt worden in je atelier of heb je deze ruimte evengoed nodig om niks te doen, je te vervelen en te prullen?

JT: Tuurlijk, maar bovenal geniet ik écht totaal van het werk. Een droom om het te mogen doen, zo te werken.

LA: Soms vertrek je ook van een site-specifieke context, waarschijnlijk omdat je hier de opdracht toe hebt gekregen. Vertrek je soms ook vrijwillig vanuit een andere locatie of opteer je toch liever de eigen verbeeldingswereld van je atelier?

JT: Liefst toch in een atelier hoor. Ik heb nu onlangs zo een opdracht op locatie uitgevoerd in het ministerie van Financiën in Den Haag, waar een heel strenge limiet gesteld werd van 14 dagen tijd.

LA: Je stond onder enorme druk dan, want het beeld is kolosaal groot, 14 meter zeker?

JT: Ik heb mij daarvoor voorbereid als een sportman. Het Rijksbouwministerie in Nederland, een heel interessante organisatie, wou vertrekken van mijn werk als een performance. Dat wat hier gebeurt, ik heb dit al vaker gezegd: mijn atelier is de belangrijkste plaats, voor een stuk zichtbaar zou worden voor de andere mensen.

LA: In uw sculpturen zitten steeds deze nawerking van het atelier vervat vind ik, en zal deze ook altijd blijven uitstralen op een manier.

JT: Ik zie het werken in mijn atelier als een rituele bezigheid. Het voelt goed als mensen dit begrijpen.

LA: Voelden de mensen deze atelieraanwezigheid dan niet aan in het ministerie? Had je veel feedback?

JT: Enorm. Enorm. Voor en tegen. Maar je moet begrijpen, je zit daar te werken in een soort overdekt atrium, binnenplaats met rondom u overal glas met meer dan duizend kantoren achter.

Iedereen zit naar u te kijken. Wat er zo mooi aan die mensen was, en dat vergeet ik niet, en daarom ook dat ik zoveel sympathie heb voor jou omdat je een specifieke interesse hebt in het atelier. Dit is voor mij een heel goed teken. Dit is voor mij belangrijk, omdat je ergens beseft dat de kracht en het meest interessante niet altijd, of niet specifiek, in het object ligt, maar wel in de daad die de kunstenaar stelt. Alleen in het atelier, zonder dat deze door iemand zichtbaar is. Daar gebeuren de meest magische dingen. En de objecten die uit het atelier komen, zijn gewoon objecten daarvan, dat zijn stukken van iets wat gebeurt is in eenzaamheid in dat atelier. Dat is het allermooiste wat er bestaat voor mij. Dat is bijna een spirituele gewaarwording. Het is ook eeuwenoud. Alchemisten spreken over dit soort bezigheden.

LA: Kan je beschrijven wat er juist gebeurt met jou in die eenzaamheid van het atelier? Hoe verhoudt je je tegenover deze ruimte? Wat maakt deze speciaal? Wat doet je er dag in dag uit naar terug keren?

JT: Het gevoel van afgezonderd in stilte te zijn, daarom niet in letterlijke stilte, maar toch, aan de rand van de maatschappij, aan de rand van het sociale gebeuren. Het kan nooit middenin het sociale gebeuren plaatsvinden. Dus, aan de rand, afgezonderd van het sociale gebeuren, zich concentreren op iets waar andere mensen geen tijd voor hebben of bang voor zijn, afdalen naar het onderbewustzijn. Naar de wereld van de droom, van de intuïtie, van het spirituele.

LA: Je hebt die geïsoleerdheid dus zeker wel nodig en je zoekt deze ook heel direct op door dagelijks naar deze stilte te komen. Ik vraag mij dan wel af, hoe controleer je de nieuwsgierigheid naar je atelier? Die erkenning die je nu als kunstenaar krijgt, is prachtig, maar heeft voor een studioartiest ook tot gevolg dat hij steeds minder tijd alleen in zijn studio gaat/kan doorbrengen natuurlijk... het enige wat hij eigenlijk écht wil doen. Neem mij nu bijvoorbeeld, enkel door het gegeven dat ik nu in je agenda sta, ben je hier nu niet aan het werk en ben je in de plaats nogmaals in de positie van te praten over je werk.

JT: Ja, ik weet het. Dat zijn evoluties, dingen die gebeuren en noodzakelijk zijn. Maar je moet weten, en ik zou bijna over een soort ziek zijn durven spreken, ik zit dus met een fundamentele ongeneeslijke ziekte die het atelier altijd als noodzaak zal ervaren. Altijd. Dus als jij nu een deel van mijn tijd hier wegneemt, dan zal die tijd op een andere manier terug ingevuld worden. Ik kan niet zonder. Als ik drie dagen niet afgezonderd in een atelier bezig ben dan word ik ziek. Echt ziek. Dan wordt ik ongelukkig en krijg depressieve neigingen. Soms denk ik dat het lijkt op een monnik zijn. Terwijl ik geen kerk en geen geloof heb, wat ik soms wel als een tekort ervaar. De vraag van ziek zijn is heel belangrijk, want in mijn geval staat het er echt 100% mee in verband. Ik heb het niet bedacht om hier zo aan het werk te zijn. Dit is op mijn hoofd terechtgekomen en niet gegroeid. Ik geef je het voorbeeld van de sjamaan die heel belangrijk is voor mij. Chronologisch was er eerst een

rouwproces en toen heb ik de tekst van die sjamaan gelezen. Die sjamaan zegt: ik werd door een God ziek gemaakt, die God wist dat ik sterk genoeg was om mezelf te genezen. De weg die ik afleg om mezelf te genezen, daarvan breng ik verslag uit aan de maatschappij. Dit is eigenlijk mijn sociale functie en inbreng. Daaraan voorafgaand ben ik in een zeer zwaar rouwproces terecht gekomen. Ik ben nooit met mijn vader in het reine gekomen en terwijl ik hem eigenlijk dood wenste, is die man plots gestorven. Dat was voor mij een verschrikkelijke crisis. Op slag kwam het drama dat zich in het hoofd van mijn vader afspeelde, op mij terecht. Ik heb me toen opgesloten in mijn atelier en vanaf dan zijn sommige dingen uit mijn hand beginnen groeien, zonder dat ik daar 100% de controle over had. Ik heb mij goed genoeg laten onderzoeken om te weten dat het niet gaat om een geestesziekte, maar een gezonde, natuurlijke drang te creëren. Zo magisch mooi en toch natuurlijk. Na dit crisismoment is er zoveel ontstaan voor mij. Ik sloot mij op in mijn atelier en werkte heel veel 's nachts. Al het werk dat ik tot dan toe had gemaakt, werd plots heel zinloos. Die hadden geen kracht en waarde genoeg om geplaatst of geconfronteerd te kunnen worden tegenover het fenomeen van de dood. Er moest iets veranderen. Ik werkte met hele luide muziek met een koptelefoon. Ik dronk heel veel alcohol. Ik kwam in een soort roes terecht en werkte, werkte en plots werden die figuren heel groot. Mijn kwaadheid en teleurstelling moest vorm krijgen in een beeld. Toen ontstond eigenlijk mijn eerste grote figuur, die lange, slanke, grote reuzen. Ik werkte 's nachts met spaarzaam licht, waarbij mijn witte beelden in gips precies licht begonnen uit te stralen. En toen kwam ik bij een archetype terecht van een soort ziel, een soort geestesverschijning. Maar daar had ik allemaal niet om gevraagd! Hoe komt dit toch constateerde ik dan, er staat hier een reusachtig wit figuur licht te stralen. Ik voelde mij plots als een kind bij een volwassen figuur. Ik had hier precies onbewust het archetype van een soort vaderfiguur gemaakt. Terwijl ik net toen in het rouwproces van mijn vader zat. Dus ergens ben ik nu nog steeds een soort oervader aan het creëren en is dat niet mijn vader, maar is het een vader voor iedereen, of kan het een vaderfiguur voor iedereen zijn. Een vertrouwensfiguur. Iemand die je 100% kan vertrouwen en je veilig bij kan voelen. Dit vind ik magisch. De liefde voor de psychologie is sindsdien enkel nog maar gegroeid voor mij. Die basissystemen, archetypes, waar alles op terugvalt. Ik ben nu heel nieuwsgierig naar uw verhaal eigenlijk.

LA: Mijn interesse in het atelier is ontstaan vanuit een gevoeligheid die ik heel persoonlijk ervaar tegenover enkele ruimtes in mijn leven. De rust die ze mij schenken. Ik vroeg me sterk af waarom ik niet zonder ze kon en er emotioneel zo van leek af te hangen. Dit trok ik automatisch door naar de kunstenaar en zijn atelier, waarbij deze wisselwerking zich nog op een veel sterker niveau moest voordoen.

JT: Ben jij een gevoelig iemand? Heb je zo een psychologische gebeurtenis ontdekt bij jezelf die misschien aan de basis ligt van jouw gevoeligheid?

LA: Zoiets concreet als uw verhaal nu niet. Ik heb bijvoorbeeld wel de constante neiging om ruimtes te personaliseren. Als ik pas verhuisd ben, hangt dat nieuwe appartement na een week al vol met foto's en mijn prulletjes. Er zijn gewoon bepaalde objecten die zich zichtbaar in je buurt moeten bevinden om je mentaal gerust te stellen. Ook al kijk ik er dan misschien nooit rechtstreeks naar. Ik heb van alle ruimtes waar ik in mijn leven ooit gewoond heb dozen vol foto's. Vanuit de behoefte ze te documenteren, ze te herinneren, heb ik zo een archief opgebouwd dat ruimte en tijd bevat. Mijn moeder hangt bijvoorbeeld al enkele jaren naast mijn bed, ik zie ze als ik ga slapen en opsta.

JT: Dat is voor mij ook heel belangrijk, de ruimte personaliseren. Ik hang ook de muren vol met vanalles om deze tot mij te laten komen anders gaat het niet met mij. Je hebt anderen die dat echt niet nodig hebben.

LA: Onlangs bezocht ik het huis en atelier van Ronny Heiremans en Katleen Vermeir die ze zelf compleet verbouwd hebben. Persoonlijk zit er heel veel in verwerkt van zichzelf, hout uit vorige installaties werd gebruikt voor de raamkozijnen en de vloeren, maar dit mag naar hun mening niet zichtbaar zijn. Ze willen er uitdrukkelijk geen kunstenaarswoning van maken, integendeel zelfs, deze moet totaal inwisselbaar zijn. Als ze bijvoorbeeld binnen de week zouden moeten verhuizen, dan zou de koper het atelier in één, twee, drie moeten kunnen omvormen tot een biljartkamer als hij dit wenst. Deze redenering was heel interessant voor mij, omdat mij net veel te sterk hecht aan ruimtes. Die afstand waar zij over spraken, zou ik met de grootste moeite nog niet kunnen inbouwen tegenover mijn woning.

JT: Ik voel het bijvoorbeeld onmiddellijk als hier iemand is geweest: waar is gewandeld, wat is verplaatst. Dit is een verstoring van mijn ruimte. Dit moet ik dan ook meteen terug op orde brengen. Terwijl voor alle mensen is dit hier een totale chaos!

LA: Een geordende chaos.

JT: Ik constateer dat ik mij moet beschermen tegenover de overgevoeligheid die ik soms ervaar. Ik voel deze noodzaak. Ruimtes en sculpturen beschermen. Sculpturen worden bijna levende wezens waarbij ik op de schoot kan gaan zitten. Ik kan het object zelf vastnemen. Ik ben niet alleen in het universum via een sculptuur. Dat is het verschil met het karakter van een schilder. Een schilder maakt een doek, een imaginaire ruimte achter een venster. Hij neemt daar voldoende mee. Een beeldhouwer moet de ruimte werkelijk bij zich hebben, als een object dat hij kan koesteren. Als er ooit een moment komt dat alle mensen tegenzitten en ik niemand meer kan vertrouwen, dan heb ik tenminste nog mijn beelden die mij omringen in het atelier. Dat lijkt misschien een beetje op wat kinderen soms doen met een knuffel.

LA: Je maakt de analogie met een medicijnman. Wel, een medicijnman heeft ook steeds zijn stam bij zich. Een stok waarmee hij communiceert en die hem leidt. Die je maakt tot wie je bent. Jij hebt dergelijk totemfiguur blijkbaar gevonden en hij blijkt essentieel voor je, als een medicijn voor je ziekte. Het idee dat deze op een manier zo juist samen horen is waardevol. Bijvoorbeeld bij René Heyvaert, een enorm eenzaam kunstenaar die communicatie vond met vier wilgentakken, toevallig gevonden in zijn tuin. Hij beschouwt zichzelf als de sjamaan en de tak als zijn medicijnen. Hij schreef een hele mooie tekst rond dit idee van een zekere geest in objecten: 'Kunst is als een tweesnijdend zwaard'. Ook heel interessant voor jou, de gelijkenissen zijn frappant.

JT: Zo mooi. Het is ook zo dat ik werkelijk ervaar dat ik op een manier niet pas in de maatschappij en de wereld. Mijn jeugd heeft zijn gevolgen op mij gehad, als je geen vertrouwen in mensen vindt, zoek je deze in iets anders. Je zal wel voelen, ik ben heel open, ik verberg mij niet. Ik moet onmiddellijk zeggen wie ik ben en dan pas kan ik mij veilig gaan voelen bij iemand. Dit is bijna een ritueel geworden. Ik voel mij ook goed bij het idee dat dit totemidee rond mijn vader ook herkend werd.

LA: Dit is zeer zeker iets heel universeel. Denk maar aan Freud en zijn *Totem en Taboe*. Iets moet nog maar lang en smal zijn en mensen zoeken al meteen onbewust de analogie met zichzelf. Het menselijk figuur wordt erin herkend. Of een fallussymbool.

(deel weggelaten wegens niet relevant voor onderzoeksvragen)

LA: Ik vraag mij nog af, als je aan een beeld bezig bent, krijgt deze dan meteen een vaste plaats binnen het geheel, wordt hij geworteld in een specifieke plaats van je atelier en nestelt deze zich zo in je hoofd... of verander je je opstelling daarna nog constant om nieuwe dynamieken op je beeld los te laten?

JT: Niets is definitief in mijn hoofd. Ik ben nu heel moe. Ik voel tegelijkertijd dat dit moe zijn ook belangrijk is. Ik merk dat 95% van de mensen die ik ken, leven volgens hele duidelijke structuur. Ik heb deze structuur bijna niet. Het zou zelfs een gevaar zijn, moest ik structuur beginnen te brengen in mijn atelier. Of in de manier waarop ik aan het werk ben. Het moet mij overkomen. Ik moet de mogelijkheid creëren om het toeval te laten werken. Als ik dit uitschakel dan is het gedaan. Als ik een arm maak aan een beeld en de arm kraakt eraf door het gewicht dan gaat het beeld daar gevolgt aan geven. Dan kan het zijn dat hier een toevallige oplossing op volgt die aan mijn ratio ontsnapt en mij gaat verrassen. Dan voel ik pas dat er een spanning en er een soort psychologie in het beeld aanwezig is. En niet een uiterlijk weergeven van iets.

LA: Ik las dat je een muur van je atelier aan het MuHKA in Antwerpen verkocht hebt. Je noemde dit in een interview “een perfecte keuze”. Het moet een vreemde gedachte zijn om een deel van je zo persoonlijke zelf exact gereconstrueerd in de witte propere ruimtes van een museum te zien staan?

JT: Het was de bedoeling een gehele muur in het museum te reconstrueren. Het liefst van al had ik echter gewild dat de muur in zijn geheel uit deze ruimte gesneden zou worden. Ze mogen dat hier van mij zo uithalen en meenemen. Dat groeit toch terug.

LA: Als iets dat spontaan geneest?

JT: Ja. Als een snee in mijn hand en dat herstelt zich. Dat fragment is op reis en dat beschouw ik dan als iets dat symbolisch bevrucht. Ik ben misschien meer mentaal aan het bevruchten dan met het echte mannelijke zaad. Zo voel ik het toch.

LA: Ergens ben ik wel verrast over uw visie: als je nu naar het Muhka zou gaan en je ateliermuur daar opgesteld zou zien staan, zou je daar dus een totaal positief gevoel bij hebben? Je zou het ook kunnen zien als een deel dat uit je totaalkunstwerk, je zorgvuldig opgestelde beeldhouwerstekening gesneden wordt. De tegenstelling tussen het onherbergzame in je atelier en de cleanheid van tentoonstellingsruimtes kan bijna niet groter zijn. Vind je dat het atelierkarakter tot zijn recht komt in dergelijke witte kubussen?

JT: Absoluut, maar plots besef ik wat je voor je ziet. Dat is totaal steriel.

LA: De ateliers van Francis Bacon of Brancusi zijn hier uitstekende voorbeelden van. Brancusi orchestreerde uiterst minutieus de opstelling van zijn werken, alles had zijn vaste plaats in het atelier. Brancusi schenkt uiteindelijk zijn oeuvre aan de Franse staat op de uitdrukkelijke voorwaarde dat het exact bewaard blijft in zijn atelier. Brancusi wou er met deze geste waarschijnlijk zeker van zijn dat elke bezoeker zou genieten van hetzelfde gezichtspunt op zijn werk als hijzelf tijdens het productieproces. Uit vrees dat de toeschouwer het werk *anders* zou bekijken dan de kunstenaar voor ogen stond. Misschien vanuit een onvermogen om te accepteren dat elk werk ontworteld is van zodra het wordt tentoongesteld. Terwijl je zou denken dat de authenticiteit van het atelier van Brancusi hierdoor bewaard bleef, blijkt de werkelijke inscenering van het atelier zeer fictief en kunstmatig wanneer men bedenkt dat de studio zich niet langer op haar oorspronkelijke locatie bevindt, maar in zijn geheel ontworteld werd en verplaatst naar het plein voor het Centre Pompidou. Het is heel confronterend om te zien hoe in deze tentoonstellingsruimte de oorspronkelijke levendigheid van het atelier nog slechts doorschemert als een anekdotisch, bestoft décorstuk.

JT: Ik weet het, ik kan er zelfs niet meer binnenkomen. Wat de mensen daar vergeten, is echt zielig. Ik denk plots aan een tempel. In een tempel is er een ritme opgebouwd: voor je aan de meest heilige plaats komt, is er tijd ingebouwd. Je moet evolueren in de ruimte voor je dit heiligdom betreed. Dat zijn ze bij Brancusi totaal vergeten. Het atelier van Bourdelle in Parijs bijvoorbeeld is ook volledig bewaard gebleven, maar hier klopt het wel: je bevindt je als toeschouwer op de oorspronkelijke plaats van zijn creatie, je komt binnen, je hebt de voortuin, de slaapkamer,... Hier ook. Het is belangrijk dat je van de straat komt en hier eerst wat verloren loopt in de fabriek, de binnenplaats. Het gaat om de afstand die je maakt. Wat ook zo mooi is aan deze plaats, of het nu in Parijs, New York of Oudenaarde staat, hierbinnen is het hetzelfde. Een universele plaats.

LA: Beangstigt het beeld je dan niet ergens dat je atelier op dergelijke foute, ongevraagde manier gereconstrueerd zou worden in een tentoonstellingsruimte?

Hoe zie je de toekomst van je ateliers?

JT: Zeer slecht. Het zou hier allemaal verkaveld worden. Ik ben nu op zoek naar nieuwe ruimtes, maar het is niet gemakkelijk. Dat valt nog af te wachten, als het moet dan ga ik naar het buitenland zelfs.

LA: Er gaat een enorme kracht uit van je atelier, je schept een wereld op zich. Vind je soms niet dat mensen dit misschien net iets te fel gaan romantiseren. Je atelier is reeds zo fel gedocumenteerd geweest, in foto, video en geschreven woord. Op youtube staan tientallen filmpjes online van je atelier. Ik kan deze ruimte virtueel perfect ervaren van voor tot achter, van links naar rechts. Ik kan bij wijze van spreken zelfs een nep-interview in elkaar steken met fragmenten uit vorige interviews van je. Een ontmoeting met je atelier met het internet als tussenpersoon.

JT: Wat vind je dan dat ik moet doen? Deuren toe? Veel kunstenaars doen dat hoor, deuren dicht en er komt niemand in. Wat zou jij doen als buitenstaander?

LA: Dat is nu natuurlijk wel een dubbele vraag die je hier aan mij stelt. Ik ben sowieso de persoon die zich in deze situatie enorm dankbaar voelt dat jij mij welkom geheten hebt in je atelier. Waar ik wel van overtuigd is dat je uit gesprekken met mensen ook net veel kan leren en dat een kunstenaar deze interactie of feedback ook wel ergens nodig heeft en zeker als hij sowieso de neiging heeft zich daarvan af te zonderen. In eenzaamheid schuilt vaak het gevaar van een zekere frustratie, zoals bij Heyvaert, of het ontstaan van een cyclusedenering die niet direct gekanaliseerd kan worden naar een constructieve gedachte en blijft ronddwalen.

JT: Ik voel dat ik ook een beetje een sociale functie te vervullen heb. Waar sta je alleen opgesloten in je atelier?

LA: Langs de andere kant vind ik, zoals je net vertelde, 3 cameraploegen per week echt wel overdreven. Persoonlijk zou ik het hier heel moeilijk mee hebben en zeker als ze alles gedocumenteerd willen zien. Niets mag ontsnappen aan de allesziende lens, je persoonlijkste zelf staat te pronken op youtube, voor het grijpen voor eender wie. Er zit een vluchtigheid in dat medium vervat die niet meteen te verzoenen valt met de trage tijd die doorheen je atelier loopt.

JT: Ja, het is een moeilijke kwestie. Dat was vroeger niet. Heel onze beeldcultuur is op vluchtigheid gebaseerd.

LA: Je wordt hierdoor ook steeds meer geïnstitutionaliseerd als kunstenaar en dat heb je niet graag denk ik.

(deel weggelaten wegens niet relevant voor onderzoeksvragen)

LA: Nu, je sculpturen tonen beweging in ruimte, maar ook in tijd. Elk beeld op specifiek moment in specifiek aura gemaakt. Het moment dat je tot de creatie komt, heeft ook enorm veel met concentratie te maken. Een state of mind waar je in moet belanden, bij u zelfs misschien wel een trance.

JT: Zeer zeker. Tijd is in vele opzichten belangrijk. Ik ga er ook van uit dat er een andere tijd aanwezig is in mijn sculpturen dan waar wij ons nu in bevinden. Dat is door erover na te denken en er constant mee bezig te zijn dat ik mezelf enkele vragen ben beginnen stellen: hoe kan bijvoorbeeld in deze tijd een stilstaand object nog interessant gevonden worden? Hoeveel we technisch ook evolueren, niets moet vertaald worden in de kunst. Dat bewijst voor een stuk weer dat archetype en dat overgegeven dat een object kan bezitten. Wat nog straffer lijkt, binnen de kwantumfysica weet men nu bijna zeker is dat er een niet-tijd zone bestaat. Wij mensen leven onderhevig aan tijd. Nu, volgens deze theorie bestaat er ook een meetbare realiteit waarbinnen de tijd niet aanwezig is, daarin zou het goddelijke, de droom zich bevinden. Dit zou de plaats kunnen zijn waar sjamanen naartoe reizen in hun droom. Dit zou een constante aanwezigheid van een soort van kennis kunnen zijn. Hierbij heb ik de neiging het woord vibratie te gebruiken. Een bepaalde toon die je rationeel onmiddellijk kan begrijpen. Dan heb ik soms het gevoel dat mijn sculpturen als ze zo stil staan een soort poort kunnen betekenen met deze niet-tijdzone. Dat klinkt speciaal en vergezocht, maar voor mij is dat een geruststelling. Als die plaats er is dan hoop ik daar op een bewuste manier ooit eens dichterbij te komen.

(deel weggelaten wegens niet relevant voor onderzoeksvragen)

LA: Om terug te komen op dat tentoonstellingsaspect van je productieplaats, ik zag ook een videofragment van u op Art Cologne waar je een deel van je atelier nagebouwd hebt. Precies vanuit het standpunt de mensen het totaalverhaal van de beelden te laten zien. Het fluïdum waar ze zich in bevinden. Op een manier is het toch erg gedurfd om zo een fragiel hokje studio neer te poten temidden van die ongoing commerciële kunstbeurs? Misschien vanuit een beschermingsreflex om in zo een groot anoniem systeem toch de vertrouwdeheid van een aantal elementen dicht bij je te hebben?

JT: Ik kom eigenlijk nooit naar dergelijke beurzen, ik stuur gewoon mijn werk uit, de galerie eist dit van je. Keulen was een uitzondering. Ik dacht, misschien lukt het mij om aanwezig te zijn op een beurs op die manier. Een ateliergevoel creëren in dat kotje, afgezonderd werken met een plastic daarvoor. Mijn eigen schepping creëren waarin ik me veilig voelde. Dit werkte een beetje, maar het evenaart het echte natuurlijk totaal niet.

LA: Ja, het wordt al snel herleid tot een flauwe moule van het echte in die context. Hoe was bijvoorbeeld de reactie van de mensen?

JT: Ik heb het geprobeerd. De reactie van de mensen was wel positief. Iedereen zit daar open en bloot koopwaar aan te bieden. Ik zat daar in een afgesloten hok met een plastic ervoor en de mensen werden nieuwsgierig natuurlijk.

LA: Vertrek je meestal van een soort hercreatie van de ateliercondities bij de opstelling van je werk of durf je evengoed je werk keer op keer te vernieuwen in een nieuwe context?

JT: Dat is al gebeurd, in IKOB in Eupen. Daar werkte het al beter vond ik. Dit viel kort bij Art Cologne en was blijkbaar een periode dat ik het nodig vond mijn atelier zelfs mee te nemen op locatie. Ik werk met de middelen voorhanden. Helemaal geruststellen doet het nog altijd niet.

LA: Het is dus echt wel dit beschermend 'thuis'gevoel dat je met deze ingrepen opzoekt?

JT: Het is dat dat ik zoek. Ik voel mij al iets veiliger. Ik kom steeds weer tot dezelfde constatering dat de fragmenten uit mijn atelier de taak hebben te bevruchten. De kern is, je hebt een soort lichaam van waaruit de zaadjes vertrekken die ergens uitgroeien tot een levende entiteit, een plant of een bloem.

LA: Dit is een zeer open visie die totaal gericht is op dynamiek en het organische, wat ik wel bewonder. Je ziet het afstand nemen van je sculpturen, ook al hebben deze zich reeds ingenesteld in je atelier, als iets positiefs. Je zou het evengoed kunnen bekijken als een ontworteling. Als fragmenten die je aan de wereld ‘verkoopt’ en zonder hun geheel ergens verweesd belanden.

JT: Mijn atelier is een levende entiteit. Er kan in gesneden worden en heel voorzichtig dingen uitgehaald worden, het heelt zichzelf.

LA: Daniel Buren sloopte zijn atelier, omdat hij vond dat de productieplaats met de tentoonstellingsplaats moest samenvallen. Hij was van mening dat telkens het kunstwerk verplaatst, wordt van zijn enige ‘juiste’ ateliercontext naar een publieke ruimte, deze ontheemd geraakt en daarbij onvermijdelijk iets van zijn waarheid en betekenis verliest. Hij zag het leven nadat het kunstwerk uit het atelier werd gehaald als een oneindige herhaling van manipulatie. Hij heeft zijn atelier echt vaarwel gezegd.

JT: Ik heb het gevoel dat er een boodschap is die ik moet vertellen. Ik heb het gevoel dat ik moet bijdragen aan het verbeteren van de dingen. Dat mijn bijdrage een positieve bijdrage is en op die manier bevrucht. Om eerlijk te zijn, zie ik visueel een voorbeeld van het zaad voor mij die meegaat met de wind. Het is heel los in het verspreiden ervan, het is niet zo gericht als echt mannelijk zaad.

LA: De visie van Buren vind ik enorm beperkt op een manier. Ook al schreef hij ‘mijn atelier is waar ik mij bevind’, hij leek op een manier niet echt ten volle de gevolgen van dit citaat te beseffen. Hij heeft nooit werkelijk zijn atelier op slot kunnen doen.

LA: In jullie project *Artist In Residence* die uit een reeks verschillende projecten bestaat – *Extensions* – komt steeds hetzelfde idee in terug: jullie noemen deze *Extensions* namelijk uitbreidingen van je eigen habitat – atelierwoning. Bijvoorbeeld in het Ataturk Cultureel Centrum (*Extension #10*, 2007) in Istanbul zeggen jullie dit ook heel expliciet. Dan krijg je zo een afgesloten verweesde ruimte neergepoot binnen een grotere ruimte, net zoals jullie gedaan hebben voor *Potential Estate* (*Extension #9*, 2007). Wat jullie ook echt een *work station* noemen. Je verplaatst je ‘werkplaats’ naar je residentie op die specifieke, tijdelijke locatie. Is deze terugkoppeling concreet zichtbaar voor ons of is dit eerder bedoelt als een mentaal idee van uitbreiding?

KV: Het is beide, soms is het specifiek en vertrekken we van gemedieerde beelden van het huis, maar dat laten we nooit bewust zien.

RH: Zoals in het Ataturk paviljoen, waarbij de film beelden bevat van ons eigen huis in Brussel: bijvoorbeeld, het open terras is het kader, met de Middellandse Zee als achtergrond. Deze is letterlijk een existentie van het huis. Natuurlijk niet reëel, enkel in gedachten.

KV: Soms is het in gedachten, omdat we mensen vragen om mee te werken en dan verplaatst het idee huis zich mee als een soort bubbel waar je in samenwerkt. Mensen komen samen en vormen een platform waar een extensie van gemaakt wordt. Het blijft een soort mentaal kader om van daaruit te vertrekken, thema’s als de loft en de *gendrification* draaien allemaal rond het woonidee natuurlijk.

RH: Het ideologisch fundament van dit huis is het vertrekpunt.

LA: Je huis als vertrekpunt. Het doet me denken aan Francis Alÿs die het gelijkaardig verwoord. Hij is een internationaal veelgevraagd kunstenaar die vaak op reis is, toch zegt hij zelf dit niet te kunnen volhouden zonder zijn vaste thuisbasis in New Mexico.

RH: Voor ons hetzelfde, letterlijk omdat dit eigenlijk een soort uitvalsbasis is met een archief.

LA: Hoe beschouwen jullie je praktijk dan? Eerder als alledaagse praktische situatie waar constant in gewerkt wordt of eerder de ruimte waar slechts het denkwerk, de voorbereidingen van het eigenlijke *in situ* werk ontwikkeld worden?

RH: Het is beide, we leven hier, als we in het buitenland zitten, produceren we zelden. Op locatie zijn we bezig met onderzoek, mensen ontmoeten, sociaal zijn. Daar wordt geen af product gerealiseerd. Terwijl als we thuis zijn, dan is het omgekeerd. Dan sluiten we ons op en komen niet buiten. We hebben een verschillend ritme, we werken echt anders, waardoor vele uren op een dag

doorgebracht worden in het atelier. Tot zover blijkt dit goed te lukken. We vullen elkaar aan, we versterken elkaar.

KV: Leven en werk is totaal gemixt, we slaan nooit achter ons de deur dicht.

RH: Wat ook niet zozeer met de buitenwereld te maken heeft, het komt vooral op uzelf neer. Als ik bijvoorbeeld in de stad rondloop, dan kijk ik altijd vanuit mijn praktijk. Daar heb ik het soms wel moeilijk mee. Omdat het kader waarbinnen mijn werk functioneert dan verdwijnt.

LA: Maakt dat ook niet net je praktijk beter, of gelaagder, omdat je die verhoogde gevoeligheid voor de buitenruimte mee integreert in de ruimtes waaruit je vertrekt bij een tentoonstelling?

Jullie schrijven dat je ruimtes niet beschouwd als neutraal, maar beladen met verlangens van de mens en dat dit verlangen bij mensen veel te vanzelfsprekend is. Wil je dit verlangen net doorprikken met je werk?

RH: Doorprikken is een groot woord, we willen gewoon ergens aan de oppervlakte brengen dat heel het dagdagelijks kader waar wij in leven (het huiselijk, domestieke is daar een voorbeeld van), dat iedereen kent en wat ook iedereen op zijn manier beleeft, helemaal niet waardevrij is. Dit is enorm ideologisch gekleurd, we zitten daar zo midden in. Wij zijn daar zelf ook deel van en kunnen ons daar niet boven zetten. Wij proberen dat integendeel te benaderen vanuit ons eigen deel zijn daarin. Een centrale vraag is: wat is de plaats van de kunstenaar in heel deze constellatie? Daarom dat we ook meestal zaken als ons huis, het type huis en zijn verbouwing mee naar voren trachten te schuiven. Bijgevolg spreken we binnen onze A.I.R. initiatief altijd van 'Extensie': het is in wezen altijd hetzelfde project, maar altijd een iets gevarieerd perspectief op dezelfde vraag. Als we het beu zijn, dan stoppen we.

LA: Ronny, je hebt aan de titels van een aantal installaties het woord '(model)' toegevoegd. Zo heb je bijvoorbeeld *Studio(Model)*, waar je opnieuw duidelijk van een specifieke situatie vertrekt en speelt met het vanzelfsprekend verlangen van de toeschouwer wanneer deze een ruimte betreedt. Zo ontbreekt hier iets fundamenteel onlogisch in de architectuur: de ruimte mist een vloer, waarop de bezoeker zich moet herpositioneren.

RH: Het vertrekpunt was heel specifiek. Ik weet nooit op voorhand wat ik ga doen, dus ik bezoek die galerij in Londen en zijn het uiteindelijk de details die opvallen. Wat mij opviel was dat de vloer in de ruimte achteraan 20centimeter hoger was dan in de galerij. Ik vond dit onpraktisch en dus heb ik de vloer genivelleerd. Het idee was om deze nivellering uit te werken, maar niet volledig dicht te maken. Slecht het laatste gedeelte werd af gewerkt en het grootste gedeelte werd geleidelijk aan open gelaten.

LA: Dus de mensen komen binnen in de onaffe, open vloerruimte, zodat ze naar achteren zouden gaan waar de vloer dicht is?

RH: Ja. Dan had ik ook beslist om de galerij te immobiliseren door alle meubels in te bouwen in de verhoogde vloer (door gaten in de vloer te maken, waar bijvoorbeeld net een stoel in past). Je kon alles nog wel gebruiken, maar slechts beperkt.

LA: Lijkt dit idee ook niet sterk op jullie gezamenlijk werk *When did you last move your furniture around?*

RH: Inderdaad, dat was onze eerste samenwerking en is het gevolg geweest van dit werk. Alvorens daar op in te gaan, maak ik eerst mijn uitleg af rond *Studio(Model)*. Op een tafel in de Londense galerij had ik postkaartjes gelegd van al mijn vroegere ateliers. Op de opening was ook heel veel volk, terwijl ik een *nobody* ben, maar die man had zoveel contacten en was zo charmant. Uiteindelijk blijkt mijn werk enorm goed te functioneren, omdat er géén werk is. Het enige wat er gebeurt, is dat mensen in dat kader staan en een beetje vreemd gaan. En dat was het.

LA: Heel goed dat er dan ook zoveel volk is, als dit niet zo moest zijn, zou de mens ook niet geneigd zijn daar doorheen te wandelen.

RH: Inderdaad. Dan kijk je enkel naar de interventie. Terwijl door dat volk, beleef je de interventie en dat vond ik echt wel heel geslaagd. Nu die titel, 'model'. In wezen is dit heel eenvoudig. Voor mij, een atelier, dat is geen fysieke plaats. Een atelier is een soort concentratie en dat kan eender waar zijn, ik neem dat mee. In dat opzicht verschil ik van Katleen, want ik beleef dat anders. Katleen heeft de behoefte aan haar tafel te zitten lezen werken. Terwijl ik het tegendeel ervaar. Ik ga in de stad koffie drinken, wat rondwandelen, wat niksen, me vervelen, wachten. Ik denk dat net dit mijn atelier is, omdat ik doorheen het wachten ineens alles kan weten wat ik moet weten.

KV: Voor mij telt vooral die concentratie, ergens in een bubbel, maar dat hoeft niet per se in mijn atelier te zijn.

RH: Ja dat weet ik, maar dan wel vanuit een andere benadering, een ander zoeken naar die concentratie. Ik heb dit idee *Studio(Model)* ook meegenomen naar andere locaties en heb daar nog een andere versie van gemaakt in *Etablissement d'en faces*. Hoe noemde dit nu weeral?

LA: *Display(Model)?*

RH: Juist! (lacht) Dit is niet hetzelfde als *Studio(Model)*, het is eigenlijk de volgende stap van hoe je dit presenteert. Ik heb hier een doos in een doos voor gemaakt, wel vanuit dezelfde benadering hoe je deze doos beleeft. Om in te gaan op het 'model', wat ik heel fascinerend vindt en ook aansluit bij

de ideologische onderbouw van dit huis. Wij leven naar modellen. Een model kan een maquette zijn, een manier van denken, een plan, een analyse. Dingen functioneren als een model waarbinnen wij ons gemakkelijk voelen. Ik heb het gevoel dat dit dikwijls de overhand haalt. Dat heel weinig mensen een vorm van chaos, al is het nog maar een vorm van chaos, toelaten of aankunnen in hun leven. Ik ben er nog niet helemaal uit, maar het 'model' is een heel ruim terrein dat nog onderzocht kan worden, omdat model zoveel dingen betekent. *Display(model)* komt ook neer op hoe mensen bewegen in een structuur.

LA: Ik vraag mij af, die chaos, zie je dit dan als iets typisch voor onze hedendaagse geglobaliseerde samenleving en stedelijke architectuur of eigen aan het leven?

RH: Het leven als iets dat je niet kan vatten. Het is onvoorspelbaar. De chaos die wij denken te ervaren is georganiseerde chaos, te herleiden tot zoveel modellen. Ik bedoel eerder iets dat je minder kan bevatten. Pas als je al onze modellen wegneemt, krijg je chaos. Ik kan het niet goed uitleggen eigenlijk, ik weet het zelf ook niet. Het moet nog uitgewerkt worden.

LA: Het is te abstract voor je?

RH: Nee, juist niet, heel concreet eigenlijk. Als je in een depressie zit, dan heb je chaos. Alle houvast is weg. Fundamentele chaos.

KV: Voorbeeld toen de orkaan Katrina doorkomt, toen was er pas chaos, alle ethiek was weg.

RH: Hoe wij ons leven beleven, is te herleiden tot een code. In ons werk bespelen we slechts deze codes. Kunstinstituties vinden dit al heel problematisch. Als je met deze codes begint te werken, krijg je een soort paniecreactie. Instituties plegen graag institutionele kritiek, waarbij de institutie vanboven staat en de kritiek vanonder. Terwijl pas als je daar midden in zit, krijg je een soort chaos. Dan wordt je daar deel van, krijg je paniekvoetbal, wordt dit te echt.

Tot zover over het model. Via *Display(model)* komen we tot het volgende project, waar ook het vloer idee in voortgaat als onze eerste samenwerking. Ik woonde toen net in Brussel en Katleen in Amsterdam. Ik stuurde dan mails wat ik waar naartoe verhuisde. Katleen hield dit bij op plan.

LA: Dit doet me denken aan *Mapping the Studio* van Bruce Nauman, waar je ook enkel door het verspringen van het beeld ziet wat er overdag gebeurde aan ambacht in zijn atelier.

RH: Inderdaad. Toen we de kans kregen, wilden we dit uitwerken. In de eerste versie hadden we zoals in Londen de vloer verhoogd en alle meubels ingebouwd. Katleen zei als we nu eens, afleidend uit de massa's plannen en schetsen die ze had, al de gaatjes waar alle stoelen en bed enzovoort gestaan hebben, uitfrasen krijg je een heel parcours van het verleden. Een historiek van een jaar samenzijn in die ruimte. Ons atelier werd ingericht als een salon en iedereen mocht op

afpraak op bezoek komen. Dit werkte net omdat het zo intiem is. Iedereen kent dit persoonlijk verhaal: wanneer heb je voor het laatst je meubels verplaatst? Een *frozen moment in time*.

KV: Dit is de basis geweest voor wat wij nu eigenlijk nog altijd maken. Voor de AIR projecten werkt het dan net in de omgekeerde richting. In de plaats van mensen uit te nodigen in ons huis, maken we 'extensies'. Het is vaak meer een mentaal idee van mensen samenbrengen door rond het gegeven 'domesticatie' te werken.

RH: Maar ook als een verruiming van uw praktijk als kunstenaar, omdat dikwijls kunstenaars worden vastgepind op hun vormtaal. Door het samenwerken met mensen genereer je ergens een grote vrijheid, omdat je werkt vanuit een problematiek en niet vanuit een vormtaal. Onze taal ontstaat in dialoog met anderen waardoor die ook heel specifiek wordt voor dat moment en voor die vraag. En dat is dan voor mij 'site-specific'. Waw, dat woord heb ik nog nooit gebruikt denk ik.

LA: Dit is een heel dubbele vraag, maar ervaar je je praktijk intuïtief meer als *studio-minded* of als *site-specific minded*?

KV: Dit is aan het evolueren, vroeger was ons persoonlijk en gezamenlijk werk meer plaatsgebonden, maar met het laatste project hebben we dit bewust *site-specific* én generisch tesamen willen maken.

RH: Generisch is niet het juiste woord vind ik.

KV: Generisch in die zin als je de film *The Good Life* uit het Arnolfini instituut haalt, kan je deze in eender welk instituut over heel de wereld tonen. Zodat het telkens opnieuw *site-specific* wordt.

RH: Het heeft met taal te maken, dan ga je het begrijpen. Ze zeggen in de film niet 'Arnolfini is de beste plaats in de wereld', maar 'Dit instituut is de beste plaats in de wereld'. Door het aanwijzende voornaamwoord wordt het expliciet, is het altijd *site-specific* in de vorm. Het woord refereert naar de plaats waar jij je op dat moment bevindt. Het actualiseert zichzelf. Op deze manier is het taalgebruik generisch en paradoxaal genoeg wordt het net daardoor *site-specific*.

KV: Het is de eerste keer dat we dit bereikt hebben. Vroeger vertrokken we steeds vanuit een bepaalde geschiedenis van een plek of gebouw. Het is niet gemakkelijk het van elkaar los te laten.

RH: Terwijl daar gaat het nu ook over, alleen is de problematiek zodanig mondiaal verspreid dat er meerdere plaatsen zijn die perfect kunnen doorgaan voor die ruimte aanwezig in de film. Ik denk dat in deze zin, uw vraag naar studiogebonden of *site-specific*, zich beter kan richten naar de aard van het werk toe. Richt het werk zich naar de wereld en de actualiteit op de plek waar het getoond wordt (waar het gemaakt wordt, doet er niet toe) of niet? In ons geval, wij proberen altijd, je kan dat geëngageerd zijn noemen (is weer zo een modieuze term), de realiteit aan te gaan met de werkelijkheid in ons werk. De dagdagelijkse, of de politieke werkelijkheid. Dat vind ik belangrijker dan dat je een soort universaliteit nastreeft in je werk. Dit geloof ik niet. Ik denk dat alles cultureel bepaald is en in dat opzicht sta ik diametraal tegenover Jan De Cock.

LA: Wat ik interessant vind, is dat jullie een heel eigen mening gevormd hebben over het institutionele en welke plaats je hierin wil spelen als kunstenaar. Net zoals de directeur van het kunstinstituut in *The Good Life* zit je er zelf ook middenin en kan deze positie een zekere ambiguïteit tot gevolg hebben. Nu, het is niet zo dat je een expliciete kritiek gaat leveren op het institutionele, je gaat er eerder van binnenuit subtiel mee spelen. Het is dan aan de toeschouwer wat hij hiermee beslist aan te vangen.

RH: Ieder toeschouwer maakt hier zijn eigen verbindingen mee. Ik denk dat de aard van het ding, doordat het een ambiguïteit heeft, het net kritisch maakt. Omdat ambiguïteit een vorm van kritiek is die minder te counteren valt. Het is heel moeilijk te vatten en er is ook moeilijk verweer tegen. Net hetzelfde met humor bijvoorbeeld. De ironische aanpak in *The Good Life* werkte bijvoorbeeld heel direct bij het publiek en is ook moeilijk te counteren. Wij vinden het interessant om een aantal elementen naar voren te brengen in een narratief en dan kunnen de mensen zelf hun verbindingen maken, zo krijg je een veel creatievere en dynamische benadering van de problematiek.

KH: De vele commentaren, positief of negatief, in het gastboek bewijzen dit dynamische aspect.

LA: Wat me automatisch fel opvalt bij het lezen over kunstliteratuur die het hedendaagse atelier behandelen, zijn de modieuze woorden die telkens opnieuw in de mond genomen worden over ons zogenaamd post-studio tijdperk. In deze bronnen wordt ervan uitgegaan dat nomadische kunstenaars hun atelier verruild hebben voor de laptop in het vliegtuig. Dergelijke redeneringen doen te kort aan het atelierbegrip in zijn brede en dynamische betekenis, namelijk het 'mijn atelier is waar ik mij bevind' principe. Volgens mij hebben zelfs de meest bereisde kunstenaars een soort houvast of ruimte van concentratie gevonden in hun hoofd waar ze op terugvallen als het allemaal wat te vluchtig wordt. Hoe gaan jullie in je praktijk om met het op weg – en niet thuis zijn?

RH: De behoefte is bij ieder kunstenaar verschillend. Niet iedereen is even hip. Soms zijn wij sociaal, nooit hip.

KV: Wij kiezen steeds voor een residentie van langere duur. Om zo echt te gaan beginnen zwerven, hebben wij ook geen zin in.

LA: Het zwerversbestaan lijkt zo onnatuurlijk. Het wordt gewoon heel snel geponereerd dat dit nu eenmaal bij het internationale kunstenaarsbestaan hoort, dat het een deel van hun praktijk is. En dat ze bijgevolg dan ook automatisch met de onzekerheid en vluchtigheid die dergelijke levensstijl met zich meebrengt, leren omgaan. Maar is dit zo vanzelfsprekend? Dat betwijfel ik. Tegelijkertijd wordt hier namelijk iets fundamenteels vergeten, namelijk het essentiële 'ergens thuishoren' eigen aan de mens, al is het maar in je hoofd.

RH: Een soort referentiepunt. Want anders dan is alles onzin. Ik geloof ook, en daarom geloof ik niet in het universele, dat ideeën heel dikwijls gevoed worden vanuit de lokale situatie. Zonder hiermee een eigen bloed en bodem theorie te gaan aanhangen, want er zijn wel dingen die mensen gemeen hebben. Meer wel dan niet. Maar toch, je voelt dit ook sterk als je in het buitenland bent. In het begin denk je dat veel zaken hetzelfde zijn, maar na twee maanden heb je door dat het enkel de buitenkant is die hetzelfde blijkt. Amerikanen bijvoorbeeld hebben een fundamenteel andere kijk op zaken. Je voelt dit in kleine dingen, na een tijd kan je deze lezen, maar in het begin zie je dit gewoon niet. De uniformiteit die ze heden ten dage op de maatschappij plakken, zal nooit bereikt worden. Zelfs met de meest slechte bedoelingen alles overal hetzelfde maken, zal nooit lukken. Iedereen appropriert gewoon alles en geeft deze binnen zijn eigen leven een plaats. Deze plaats kan bij iedereen heel verschillend zijn. Zolang dit blijft of ons niet afgenomen wordt, vind ik alles toegelaten.

RH: In heel dit huis zit hout verwerkt van onze vroegere installaties, maar op zo een manier dat dit niet duidelijk is voor de gewone bezoeker. Alleen wij weten dat onder deze vloer of rond dat raam hout verwerkt zit van dat specifiek werk. En dat is genoeg.

Voor ons moet het huis inwisselbaar zijn, deze is uiteraard wel aangepast aan onze specifieke noden als kunstenaars. Maar als wij hier nu volgende maand uitmoeten omwille van een bepaalde reden, is het de bedoeling dat hier meteen iemand anders in kan komen wonen. Mijn atelier moet door de volgende bewoner meteen dienst kunnen doen als biljartkamer.

In die zin hebben wij deze ruimte bewust niet als een kunstenaarswoning willen vormgeven, maar eerder als een middenklasse woning.

Transcriptie Interview: Vaast Colson, 16-06-09.

VC: [Colson toont me meteen het artikel *De mythe van het post-studio tijdperk* van Wouter Davidts] Wij hadden hem uitgenodigd voor het NICC [toen was Vaast nog mede bestuurder van deze organisatie] naar aanleiding van hun atelierbeleid. Het idee was om naast het louter tonen van ateliers nog een publicatie te maken waar een abstracter luik van dit atelierthema aan bod zou komen. Maar op den duur zagen we het niet meer zitten om nog betrokken te zijn, omdat dit zo belastend was. Pol Matthé en ik zaten hier met een bepaalde collectieve utopie en dat is toch niet zo simpel. Met gelijkgestemden kan je vanalles doen, maar de mensen van het NICC hadden last van het abstracte.

LA: Instituties hebben snel de neiging het conceptuele kader nog eens educatief te willen inkaderen. Voor dergelijke mechanismen ben je uiterst gevoelig en heel je praktijk staat op een manier in het teken van dit net subtiel te doorprikken.

Ik ben vooral benieuwd naar een specifiek aantal werken van je. Wat je namelijk meermaals gedaan hebt, is je slaapzak meenemen en letterlijk gaan kamperen in de ruimte waar je op dat moment iets aan het opbouwen was. Het is duidelijk dat je in je werk graag de ruimte naar je hand zet, als een ambachtsman bouw je – verbouw je – breek je de specifieke ruimte u voorhanden op en af. Je controleert graag de zaken en werkt hier hard voor. Blijkbaar zo hard dat je het nodig acht daar zelfs te blijven slapen-eten-vervelen-werken,... Vanwaar die wederkerende drang?

VC: Ik denk dat het eigenlijk, en ik denk dat dit dicht aansluit bij mijn idee van een studiopraktijk, een soort van omstandigheid is die zo uitgebalanceerd is en naar je hand gezet. Je bereikt een andere concentratie in dit soort situaties, een ander en pragmatisch level. Dit is een verlangen en naar mijn mening zeker geen vlucht van het atelier.

LA: Ja, want zo creëer je telkens opnieuw een persoonlijk atelier, door een ruimte binnen een ruimte te gaan maken. Frappant dat je dit reeds zelf verwoordt als een staat van 'concentratie'. In dezelfde verwoording had ik ook uw praktijk uitgedacht. Je kan namelijk net zoals je je praktijk vanuit het ruimtelijke aspect kan bekijken, er ook nog een tijdsgebonden aspect in belichten: alles gebeurt op zijn tijd, je kan je bij wijze van spreken pas op je gemak voelen in je atelier als je er ook in alle rust de vloer kan keren. Snap je? Het zichzelf vervelen, het zichzelf bijna moeten vervelen om zo een staat van concentratie te verkrijgen waar uitzonderlijk in kan gecreëerd worden.

En voor u persoonlijk heb ik dan de indruk dat deze focus zich overal kan bevinden. Het is wel zo dat je deze niet zomaar verkrijgt, je moet hier veel werk in stoppen. Daarom misschien ook dat je ter plekke logeert in die ruimtes omdat je geen afstand kan en wil nemen van de geïsoleerde bubbel waar je in beland bent?

VC: Dit is zeker zo. Bijvoorbeeld deze ruimte waar wij nu zitten, speelt voor mij de rol van ‘werkkamer’ en is geen ‘atelier’. Hier slaag ik er niet in een cultuur te ontwikkelen waarin mensen mij gerust laten, iedereen wandelt gewoon binnen. Dat heeft natuurlijk ook te maken met het feit dat hier een computer en printer staat. Volgens mij grijp ik dan die kansen binnen die tentoonstellingen voor 100% om mijn relatie ten opzichte van de ander net iets anders te kunnen organiseren dan het dagelijkse leven. In het dagelijkse leven wordt mijn ritme voor een heel groot deel door de ander bepaald. Dit heeft te maken met het feit dat ik zo ‘bezorgd’(een te gericht woord) ben. Ik ben heel gevoelig voor de ander.

LA: Je nodigt mensen ook net heel expliciet uit om tijdelijk, heel eventjes maar, mee te gaan in je specifieke environment. Terwijl hier heeft je atelier inderdaad net dat iets te dagdagelijks karakter, je beheerst dat niet. Je hebt die afstand van je eigen woonomgeving gewoon wel nodig.

VC: Dit is problematisch, want dit zou betekenen dat ik nog strenger zou moeten zijn tegenover de mensen met wie ik samenleef. Dit zou heel vreemde verhoudingen geven. Ik merk tegelijkertijd wel dat die staat van concentratie heel belangrijk is in het creëren. Ik kan zo een moment wel bereiken in deze ruimte als ik bijvoorbeeld mijn rommel uit de dozen in de kisten begin te steken. Dit gebeurt zo systematisch, dat precies dan voor mij ‘de studiomoment’ bereikt wordt. Maar deze kan zo doorbroken worden als iemand komt binnenwandelen en iets zegt.

LA: Is het repetitieve iets dat je helpt in het bereiken van deze studiomoment? Dit zie je ook vaak in je performances terugkomen, een herhaling die zich steeds opnieuw afspeelt.

VC: Ik denk dat tot nu toe, na mijn academie want daar had ik wel een atelier, ik het dichtst het atelierwezen benader in het ‘onderweg zijn’. Door bijvoorbeeld alleen op de trein te zitten, of in de douche. Wanneer je iets aan het doen bent en alsnog de tijd voor uzelf hebt. Dit is volgens mij de kern van mijn praktijk. Deze danst voortdurend rond durven voor uzelf te kiezen ten koste van de ander. Dat is net waar een atelierpraktijk op neerkomt natuurlijk. Dat is iets wat ik niet kon en reeds in de Academie duidelijk werd. Een schilderspraktijk is in die zin zo radicaal en ik kon dat niet goed af.

LA: Is een schilderspraktijk dan zo intrinsiek verbonden aan één vaste ruimte voor u? Neigt dit misschien te snel naar een routineuze stijl oefening?

VC: Wat ik verlang van schilderkunst is een heel fijn afgestelde werksituatie. Je kan volgens mij niet echt hier een schilderij zitten maken terwijl uw mailbox openstaat. Dit heeft opnieuw met die concentratie te maken. Ik geloof dat die echte schilders die ik bewonder, meer dan 100% toegewijd zijn aan hun specifieke praktijk. Dit neemt niet weg dat ik geloof dat ik terwijl ik met u hier in

gesprek zit ook een schilderij kan maken, maar ik denk dat het risico erin bestaat dat de kwaliteit en de relevantie van dat werk te fel aan het moment zelf gekoppeld zou worden. Mijn utopie van schilderkunst is echt die autonome zaak. De grap is dat ik dit bijna nooit doe. Mijn werk wordt net relevant door de situatie. Je moet hier wel mee oppassen, want dit kan evengoed een soort van systematische zaak worden.

LA: Hier wou ik ook nog op ingaan. Je wil de grenzen van de schilderkunst opzoeken en deze publiek brengen, maar door de vele situaties die je al betrokken hebt, moet je ondertussen toch al evengoed doorhebben wat de beperkingen van het institutionele zijn. Je gaat bijgevolg moeten oppassen voor herhaling in de tactieken waarmee je deze tracht te doorbreken.

VC: Voor mij sluit het boek dat onlangs over mijn werk gemaakt is een heel duidelijk parcours af, of onderlijnt iets dat voor mij al lang aan de gang is. Het is voor mij heel moeilijk om nog juiste dingen te doen, omdat ik al redelijk veel heb uitgetoetst en deze niet opnieuw wil doen.

LA: Uit je keuze voor 'acties', in de plaats van schilderen, komt naar voren dat je het creatieproces belangrijker acht dan het resultaat ervan. Wat vaak zo is in de schilderkunst, het ophangen van een product.

VC: Dit is de manier waarop mensen dit na een gesprek met mij begrijpen. Zo lijkt het alsof ik niet geïnteresseerd ben in een eindresultaat, wat niet waar is. Ik houd het traject gewoon open. Ik zet helemaal in op de situatie om dan voldoende de moment en andere mensen te laten ingrijpen op hoe het uiteindelijk uitkristalliseert. Ik heb geen duidelijk, afgelijnd verlangen, maar ik weet wel dat ik moet concluderen en dwing dit ook af.

LA: Ik vind gewoon dat het eeuwige blijven zoeken gewoon heel fel spreekt in je persoon en ook hoe je met mij over je werk en kunstenaarschap praat. Je kan eindeloos blijven zoeken naar het juiste woord om die specifieke situatie of dat ene gevoel te omschrijven. Ik voel je eerder zo aan dan dat je zaken neerpint.

VC: Dit is grappig. Vanaf het moment dat mensen zich een bepaald beeld vormen van mij en dit ook zo gaan opschrijven, blijft dit beeld bestaan. Ziet het eindresultaat er dan niet te uitgebalanceerd uit voor iemand die er niet in geïnteresseerd is? Interessant om te zien hoe zelfs woorden en objecten producten op zich worden. De zin 'Vaast Colson is niet geïnteresseerd in het eindresultaat, enkel in het proces' is voor mij bijna een sculptuur. Wat gevaarlijk is, is dat het alleen nog maar over jezelf gaat gaan op den duur. Dit is een moeilijk balanceren. Soms trek ik dit zodanig open zodat het bijna pathetisch en pretentius wordt. Hoe de kunstenaar bijna gaat figureren als

een poppetje. Daarom dat projecten met mensen als Pol Matthé, Lieven Segers of Ben Meewis voor mij veel belangrijker zijn dan formele elementen als een beurs.

LA: Toch kies je er wel altijd voor om ook op de moeilijkste situaties zoals kunstbeurzen in te gaan en je hier niet van af te sluiten.

VC: Zeker, dat zou ik niet kunnen, want ik vind het belangrijk aanwezig te zijn binnen dit veld dat heel fel werkt met het marktidee. Hierbinnen heerst hysterie van mensen die betekenis willen krijgen en ook kunnen geven, een machtssituatie.

LA: Als je dan zo zes dagen je tent opslaat in Art Brussels met je roze rugzak heb je dan veel respons gekregen?

VC: Doorheen mijn hele praktijk krijg ik vaak dingen van mensen. Ik heb een hele reeks zelfportretten die me opgestuurd werden door mensen bijvoorbeeld. Ook in mijn praktijk probeer ik zelf naar andere mensen toe een geste te doen. Natuurlijk krijg je dan ook veel terug. Dit idee is voor mij veel waardevoller dan dat ik nog eens verzin hoe een ruimte onder handen te kunnen nemen. Dat weet ik, maar dat andere ontstaat gewoon spontaan doorheen mijn praktijk. In essentie draait mijn werk wel rond het studio-idee, maar op een heel abstract niveau.

LA: Ik word momenteel in mijn schrijven fel geconfronteerd met het enorm dynamische karakter van de studio. Net omdat ik beslist heb dit in zijn ruimste zin te analyseren. Initieel ben ik vertrokken vanuit mijn persoonlijk gevoel bepaalde ruimtes nodig te hebben om tot rust te komen. Wat ik dan doorgetrokken heb naar de kunstenaar en zijn atelier. Zelfs in dit begrensde kader zat ik al heel snel vast. Het tot rust komen herleiden tot die ene ruimte, dat dan het atelier veronderstelt te zijn, is op een manier beperken van de hele zaak. Daar komt het bij sommige kunstenaars misschien wel op neer, maar niet zo benaderen. Vaak wordt de vraag gesteld aan de kunstenaar of hij studiogebonden of site-specifiek werkt. Terwijl het niet het een of het ander is. Ook de redenering dat wij ons nu nog steeds in een post-studio tijdperk bevinden, zoals Davidts stelt, gaat veel te kort uit de bocht natuurlijk. Het vergeet net het atelier in zijn brede en dynamische zin te benaderen: namelijk het dynamische 'mijn studio is waar ik mij bevind'. De hedendaagse studio is naar mijn mening nog alomtegenwoordig en heeft nog nooit zoveel verschijningsvormen gekend.

VC: Je verhaal begint natuurlijk met het definiëren van de studio zelf.

LA: Ik begin inderdaad bij de begrensde ruimte zelf, maar al heel snel word ik geconfronteerd met tegenstrijdigheden. Het is niet omdat ik dit poneer, dat ik het vorige tegenspreek. De studiopraktijk met zijn vele veranderingen en tegenstrijdigheden kan daarom enkel juist benaderd worden vanuit

een dynamisch parcours. Dit is waar uw praktijk een mooi hedendaags voorbeeld van is. Jij slaagt er volgens mij in die zogenaamde atelierconcentratie, die bij u dan een mentaal idee, een referentiepunt, in je hoofd is, te transponeren naar vele andere plaatsen. De galerij, het museum, de straat, een bestelwagen. Je houdt er een alomtegenwoordige studiopraktijk op na.

VC: Er moet wel begrensd worden en een bepaalde attitude bijkomen, anders werkt het niet. Het hangt er vooral van af hoe de studio moet renderen. Voor mij rendeert deze pas als het echt over mijzelf en mijn psychologie gaat. Waardoor dat als ik met iemand spreek, dit gesprek zich op een andere concentratieniveau bevindt. Wat niet wegneemt dat dat gesprek natuurlijk even bijzonder is of kan opleveren. Voor mij is het idee van de studio wel gericht op iets specifiek binnen een bepaalde praktijk.

LA: In de kunstliteratuur wordt het nomadendom van hedendaagse kunstenaars heel snel gelinkt aan modieuze termen als het vluchtige en onzekere in dit bestaan. Er wordt massa's neergepend over hun voortdurend op weg zijn naar ergens waarbij ze hun atelier zogezegd verruild hebben voor hun laptop of het vliegtuig. Het schrijven over ook hun menselijke nood aan 'thuis horen' of een vast referentiepunt zoeken in de praktijk wordt hierbij zelden aangehaald.

Jij krijgt of geeft jezelf al bijna niet de kans om vanuit een vaste ruimte te vertrekken, je wordt heel vaak uit je atelier getrokken voor allerlei plaatsgebonden opdrachten waar je aan deelneemt en waarbij je gedwongen wordt om telkens opnieuw in te spelen op nieuwe ruimtes. Denk je een soort alternatief voor die ene ruimte gevonden te hebben temidden van die vluchtige aaneenschakeling van resideren in verschillende ruimtes? Misschien dat dit bijna dwangmatig personaliseren van ruimtes toch alleszins een drang naar een alternatief verraad.

VC: Ik denk dat dit aanvankelijk een keuze is. Ik ben vertrokken van een vier jaar durende opleiding schilderkunst die voor 100% vanuit de studio vertrekt. Waar heel hard is ingehaakt op een kunstgeschiedenis, wat niet meer werkte voor mij op de duur. De *Jules Verne* actie ontstond in mijn derde jaar vanuit een prikkel die zich buiten de school plaatsvond. Ik denk dat het idee van de studio neerkomt op die alertheid om prikkels op te vangen plus het concentratiemoment die nodig is om juiste beslissingen te maken bij het handelen plus de concentratie die zich binnen de handeling zelf bevindt. In een traditionele atelier bevinden deze drie voorwaarden zich allen in eenzelfde kamer. Maar in mijn praktijk kan dit evengoed tijdens het wandelen voorgevallen zijn. Deze alertheid moet wel getraind worden. Net hetzelfde met het modeltekenen op de Academie. Je kan ook stoppen met alert te zijn op bepaalde momenten. De verschillende momenten waarin je vanuit een heel specifieke attitude beslist om iets te poneren, moeten georganiseerd worden en hier bestaat voor mij de studio in. Een atelier hebben kan in deze zin ook net in de weg zitten, want de studio is geen garantie om dergelijk geconcentreerde moment te beleven. Hier moet je hard aan werken.

LA: Dan kan er wel gesteld worden dat je reeds heel vroeg in je praktijk bewust beslist hebt de traditionele ateliervorm de rug toe te keren in je praktijk. Ik herinner mij uit een vroeger gesprek dat je nog maar recent een vaste werkruimte/atelierruimte hebt zoals deze van waaruit je opereert. En dan nog is deze louter een pc/kopie/stockeerkamer voor je geworden blijkbaar.

VC: Ik heb na schilderkunst nog 1 jaar postgraduaat in Post St. Joost te Breda gevolgd, een richting die georganiseerd werd vanuit een 'nomadic course'. Het 'onderweg zijn' kreeg daar een plaats voor mij. Ik ontdekte dat ik naar aanleiding van een bepaalde situatie mezelf keer op keer probeerde uit te vinden. Natuurlijk gaan mensen je net daarvoor op den duur vragen en institutionaliseert zich die actie. Een uitholling ontstaat. Naar aanleiding van dit gevoel heb ik een belachelijk groot en duur atelier gehuurd. Ik had na de vele projecten die ik in een razend tempo af moest werken, het gevoel dat er niet meer veel plaats was voor een bepaalde rust, om vanuit verveling bepaalde dingen spontaan tegen te komen.

LA: Je hebt hier blijkbaar echt een evolutie in gemaakt. Om vanuit het compleet tijdelijke en site specifieke zo plots en zo radicaal voor een groot atelier te kiezen, is een duidelijke tegenreactie geweest op dat vluchtige. Het zoeken naar een rustplek.

VC: Ik had problemen met mijn agenda die voor een groot deel door de ander bepaald werd, wat logisch is als je op locatie werkt. Dit was ik beu. Ik ben mij altijd heel bewust geweest van wat een atelier zou kunnen betekenen, of waar mijn verlangen naartoe zou gaan. Dat is wat ik daarnet zei, de studio belichaamt dit verlangen dan misschien wel in eerste instantie, maar is nog altijd geen garantie voor die concentratie. Ik had een muur waar ik iedere dag een stempel op zette als ik daar kwam en uiteindelijk was deze lijst heel kort. Ik had nog altijd teveel afspraken.

LA: Volgens mij wandel jij gewoon te graag. Beeld je nu eens in dat deze agenda compleet zou wegvallen...

VC: Ik probeer dat echt, maar dat is heel moeilijk voor mij om nee te zeggen en zeker tegen jonge mensen. Er is een moment geweest dat mijn verlangen er juist in bestond mezelf zoveel mogelijk uit te vinden in een situatie, maar nu is dat een ander ritme geworden. Ik heb veel bijgeleerd door die probeersels en moet nu hoger insteken. Dat is niet beter of slechter, dat is gewoon anders. Ik kan niet gewoon nog eens een houten box in een ruimte plaatsen. Ik hou er daarentegen van om risico's te voelen, 'zouden mensen dit pikken?', zonder extreem te gaan.

(deel weggelaten wegens niet relevant voor onderzoeksvragen)

Ik stel een zekere pragmatiek voorop: wat moeten we hebben zo en zo. Net hetzelfde bij het restaureren van bijvoorbeeld een schuur in de tuin. Een zekere arbeid en handigheid in je werk leggen.

LA: Je hebt een werk getiteld *Hanging Shed*, waar je een vergelijkbaar bric a brac schuurtje voor verbouwd hebt. In de ateliërgeschiedschrijving staat 'shed' of 'schuur' voor de schuilplaats van de en plein air kunstenaar. Zo maakte Robert Smithson ook twee vergelijkbare schuurtjes vlak voor hij zijn atelier definitief ging verlaten en het land als medium ging gebruiken. Deze schuur stond voor soort scharnierpunt in zijn praktijk, een laatste schuilplaats. Bruce Nauman beschouwde in zekere zin ook zijn atelier als laatste schuilplaats: zijn verkwast was hij kwijt, wat legitimeerde nu nog zijn kunstenaarsbestaan? Als een moderne Michelangelo wachtte hij op zijn geniale ingeving, maar er kwam er geen meer. Dus speelde hij maar met wat voorhanden was, namelijk zijn atelier. Een 'Just sitting around' in de studiomentaliteit. Deze zin doet me trouwens denken aan een actie van u op de Lineart Kunstbeurs in Gent, waar je op een houten muur van de Muhka boot die je toen representeerde de zin 'just hanging around' uitgeschuurd hebt.

VC: Het bouwen van een drager gaat wel over deze thematiek. Je reageert meteen op een ruimte, de ruimte als drager die je standpunt gaat triggeren. Op deze manier ga je volgens mij niet je verlangen vormgeven. Bijvoorbeeld bij mijn *Off the wall* of in de Warande in Turnhout. Je appropriateert de ruimte. Het is dubbel, want het is tegelijkertijd ook een stage. Ik vraag mij af hoe een studio nog een studio kan zijn vanaf er publiek bij komt kijken.

LA: Je geeft het creëren soms zelfs compleet uit handen aan het publiek. Tijdens *Dialekt 01* gaf je aan de groene bestelwagen van Lieven Segers een atelierstatus, waarin het publiek instructies kreeg om jullie kunst zelf verder af te maken. Een totale demythologisering van de atelierruimte.

VC: Ik heb constant een kleine boekje op zak die één voor één compleet volgekrabbeld. [Vaast toont me een kافت die vol steekt met dergelijke boekjes. De kribbels kunnen enkel voor hem persoonlijk iets verbeelden. Het verraad het langzaam kabbelen van een geest.] Deze boekjes zijn voor mij 100% studiomoment, omdat ik er geen ambitie mee heb en het heeft ook niets met rendement te maken. Dat krabbelen gaat gewoon naar waar het moet gaan. Voor mij is iedere krabbel, hoe abstract ook, altijd gelinkt aan specifieke herinneringen.

LA: Je allerpersoonlijkste studioplattgrond.

VC: Ook tijdens een lezing voor een school probeer ik net mijn ongelukkige, ogenschijnlijk niets betekende, produceren te laten zien. Als een soort boodschap van: prul vooral veel en graag. Ik praat liever niet over mijn eigen werk eigenlijk en zie het nut er ook niet zo van in. Ik wil ze

daarentegen wel een standpunt laten innemen over een centraal thema in mijn werk. Zoals dat prullen bijvoorbeeld, wat dan weer een studiostandpunt is.

LA: Tuurlijk. Zoals uw 'Just hanging around' leuze op zo een commerciële beurs als Lineart. Je acties worden vaak beschreven als romantisch en ludiek, als een Don Quichote zou je bij voorbaat al je strijd met de windmolen verliezen. Maar toch mag uw totaal engagement en strijdbaarheid niet onderschat worden denk ik. Je ridderfiguren strijden tot het einde, maar zijn geen Rode Ridder figuren. Eerder anti-helden die er via humor en ironie erin slagen het kunstsysteem enorm te relativieren, zonder dat je utopie hieronder leidt. Deze 'Just hanging around' zal gek genoeg nooit geïnterpreteerd worden als een werkelijke 'Ik doe maar wat' houding. Integendeel zelfs, ik denk dat mensen je enorme engagement net heel goed aanvoelen en dit ze tot nadenken stemt.

VC: Dat denk ik ook. Zelfs daar wordt het gevaarlijk, dat dit geen instituutje op zichzelf wordt. Daarom wil ik soms ineens pretentius zijn, of bijna onvriendelijk. Ik wil namelijk niet dat dit vast komt te zitten. Deze 'Just hanging around' was heel belangrijk en spannend om te doen. Dit gebeurde op een moment dat iedereen met van alles komt sleuren en ik gebruik net iets dat daar voorhanden was. De doorleefde houten structuur van die houten kotjes, die meermaals overschilderd werden met witte lagen. Het is een beetje een dromerige zin op een manier, maar het werk is wel knalhard. Om dit daar te doen ten opzichte van al die mensen en die verantwoordelijkheid die je krijgt opgelegd. Tegelijkertijd is er al zoveel uitgeprobeerd, vele activistische werken van de jaren zestig zijn pas echt hard geweest. Dit werk is voor mij persoonlijk gewoon heel hard geweest.

LA: Ik denk dat je heel goed beseft dat het radicale aspect van de postmoderne institutionele kritiek nu niet meer herhaald kan worden. Toch drijft het post-studio discours wel op deze notie, als zouden de kunstenaars van vandaag nog steeds hun atelier verruilen voor een nomadische praktijk vanuit een expliciete kritiek. Hier geloof ik niet in, vandaag tellen dan weer de sociale en politieke aspecten van nu. Toch, op een manier kan je ook die ridderfiguur als iets radicaals beschouwen. Een verkleed ridderfiguur die met zijn lans de galerij letterlijk gaat doorboren.

VC: Maar dat is dan weer op zo een manier ingepakt dat die expliciete kritiek heel ver weg zit. Wat hier gebeurt is dat je die constructie eigenlijk aanvalt, maar ja...

LA: [lacht] Je ridderfiguur strijdt tot het einde, maar is geen Rode Ridder type. Eerder anti-helden die er via humor en ironie in slagen het kunstsysteem enorm te relativieren, zonder dat je utopie hieronder leidt. Volgens mij bereik je veel meer door naast de institutie te gaan staan: niet door je per se buiten deze institutie te bevinden, maar deze van binnenuit subtiel, speels en relativierend door elkaar te schudden.

VC: Dat denk ik ook. Ik ben daar bijna zeker van. Door die dingen te doen, voel je dat dit binnen een bepaald circuit, waar men heel graag ernstig is, als een bedreiging wordt ervaren. Ja maar, jij denkt hier toch niet overal maar wat te komen spelen?' Je moet ruimte laten om te spelen, om je kunstenaarspraktijk te relativeren en mensen ook te laten zien dat dit zelfs een ontlading kan betekenen.

Transcriptie interview: NICO DOCKX, 06-07-09.

L.A.: Ik ben de studio als gegeven aan het onderzoeken, wat me vooral interesseert naast de begrensde studiovorm, is de meer onbegrensde interpretatie ervan. De studio als mentale ruimte, denk maar Daniel Burens citaat: 'Mijn studio is waar ik mij bevind'. Dit is vooral ontstaan vanuit mijn persoonlijke interesse naar ruimtebeleving, naar de theorieën van Bachelard, Levebvre en Vidler. Deze filosofie heb ik dan doorgetrokken naar de band tussen een kunstenaar en zijn studio. Zo kwam ik bij de meer nomadische kunstenaars en mijn vraagstelling terecht hoe zij met 'thuisloosheid' of 'studioloosheid' in hun vluchtige praktijk omgaan.

Neem nu bijvoorbeeld Jimmy Durham en Rirkrit Tiravanija, beide goede vrienden van u, in de vele literatuur die ik ondertussen heb gelezen over Tiravanija, wordt hij vaak als boegbeeld van de nomadisch kunstenaar van de 21^{ste} eeuw aangehaald. Ik lees dan in interviews dat hij moeiteloos overal ter wereld zou kunnen landen, de wereld als zijn speelterrein. Toch heb ik het moeilijk met het begrijpen van dergelijke extreem vluchtige en onzekere beleving. Ik ben heel nieuwsgierig naar hoe jij onder andere dit aspect bij Tiravanija aanvoelt.

N.D.: Maar zowel Jimmie als Rirkrit hebben ook gigantische fysieke studio's hoor, dat mag je niet vergeten. Rirkrit heeft een studio in New York, Berlijn, Shanghai en Bangkok. En hij heeft overal dan nog eens 10 assistenten zitten. Jimmie heeft ook een grote studio in Berlijn.

L.A.: Dan nog, dat wil zeggen dat Rirkrit op 4 plaatsen tegelijk kan wonen en werken? Als ik over Rirkrit lees dan gaat het altijd opnieuw over zijn nomadische praktijk en dit gegeven van zijn studio's wordt in dit discours steeds weggelaten. Bijvoorbeeld Miwon Kwon, waar jij ook al mee samengewerkt hebt, heeft het over de term *site-specific* die zodanig uitgehold en totaal toepasbaar zou zijn geworden, een term die wordt ingezet in de omgekeerde en misleidende logica rond 'nomadisme' als een stroming waarin 'tijdelijkheid', 'thuisloosheid' en 'onzekerheid' bijna als verheerlijkte, modewoorden gehanteerd worden.

Nu, ook uw praktijk is bijna voor 100% op in-situ situaties en sociale contacten gebaseerd, je bent meestal op pad, in verschillende steden actief en daardoor ook vaak 'atelierloos'. Hoe beschouw je dit 'nomadisch' zijn – hoe voel je de visie van Bachelard of Heidegger aan wanneer ze stellen dat huizen – of plaatsen – eigen zijn aan de mens en dat hij niet onder het sedentair wonen onderuit kan? Hoe vul je dit tekort aan een zekere 'houvast' in in je leven en praktijk?

N.D.: Ik denk dat ik mijn praktijk in de eerste plaats niet als iets vluchtigs aanvoel. Voor mij is dat nomadische bijna een noodzakelijkheid. Het hangt bij mij heel fel samen met een curiositeit. Dat ik niet gemakkelijk op één plek kan blijven stilzitten. Daarbij speelt mijn bibliotheek een heel grote rol: ik lees iets over een kunstenaar wat ik interessant vind, ik zoek op waar hij of zij woont en ik reis naar hem toe voor een ontmoeting. Uit dat gesprek komt weer iets anders voort. Daardoor kan je niet anders dan bewegen.

L.A.: Ik dacht dat deze bibliotheek en het archiveren van zaken, misschien wel deze rol kon spelen van zowel een ruimtelijke als tijdelijke consistente plaats, of houvast, in je hoofd waaraan je je werk kan refereren, een soort alternatief voor de traditionele ateliervorm. Je lijkt dus toch een manier gevonden te hebben om je extreem efemere en nomadische praktijk fysiek te doen bestaan als een studio als het ware.

N.D.: Ja, dit is natuurlijk een fysiek gegeven. Mijn bibliotheek plus mijn archief is bij mij het enige fysieke gegeven dat ik produceer. Waarbij het archief voor mij voor een stuk toch in vraag wordt gesteld. Ik ben geen klassieke archivaris. Ik heb hier al met verschillende historici gesprekken over gehad, voor hen is het belangrijk dat alles van a tot z bewaard blijft.

L.A.: Terwijl deze bij u dus net niet gestructureerd is op chronologie, op auteur of geografie, maar op zijn totale inzetbaarheid.

N.D.: Inderdaad, maar ik word nu heel sterk geconfronteerd met de moeilijkheid van anderen om met dit dynamische gegeven om te gaan. Ik ben met een boek bezig in de lijn van het René Heyvaerts¹ boek over mijn werk, dus we zijn met mijn archief bezig. Ik heb dan enkele mensen uitgenodigd om teksten te schrijven, daar ik denk dat het wel eens tijd wordt iemand iets te laten schrijven over mijn werk. Het probleem is natuurlijk, de duidelijkheid, voor heel veel mensen is mijn praktijk heel bizar. Mensen willen dit geduid krijgen. Ik wil dit wel duiden aan de hand van een aantal schrijvers en door het visualiseren van mijn praktijk naar een sprekend beeld. Maar zonder iets tegenstrijdig te doen.

L.A.: Dit kan inderdaad wel als een belangrijke problematiek beschouwd worden binnen uw werk. Hoe giet je iets als je archief dat zo gelaagd en complex is op een 'eerlijke' manier in een fysieke boekvorm. Samenvattend zal alleszins nooit het criterium mogen zijn, aangezien dit een regelrechte inbreuk zou zijn op het dynamisch beginsel waar je archief op gebaseerd is.

N.D.: Ja, ik wil dit vooral niet descriptief uitleggen. Dit mag dan wel een reflectie zijn op tien jaar praktijk, ik wil dat dit boek geen illustratie wordt. Dat boek moet bestaan als een even actieve component als het onderzoek en archief dat er nu is. Dit is niet zo gemakkelijk als het klinkt, de mensen die ik uitgenodigd heb, komen met mij een gesprek voeren en doen hetzelfde als jij nu doet, ze leggen een taperecorder op de tafel en beginnen vragen te stellen. Vragen als dat project,

¹ In 2006 is Dockx in het archief van Heyvaert gedoken om samen met Jan Mast en Lieve Laporte een boek te maken over deze kunstenaar. Dit boek bevat niet de gebruikelijke interpretatieve essays door kunsthistorici, maar wel een collectie van biografische gegevens, brieven en een ruime selectie reproducties van werk, waarmee de lezer zelf aan de slag moet. Hier heeft Dockx veel kritiek op gekregen door critici. Zie: DOCKX N., MAST J., LAPORTE L. & DEBAERE B. (eds.), *René Heyvaert*, Antwerpen, Ludion, 2006.

dat jaar, leg dit uit, om vanuit die uitleg een afstand te kunnen nemen en er vanaf dan over te schrijven met de nodige referenten. Natuurlijk, ik ben dan de advocaat van de duivel en wil hier niet in mee gaan, omdat ik vind dat ik geen uitleg mag geven die een descriptieve tekst tot gevolg heeft. Ik wil dat zij daarentegen actief meewerken, als actief producent van dat boek en als dit voor mij boeiend wil blijven, dan moeten zij hier tegenover hun eigen standpunt innemen. Een eigen inbreng. Ik heb zoiets van: hier is mijn archief en doe ermee wat je wilt. Dat is blijkbaar een heel, heel moeilijk gegeven. Een academicus is waarschijnlijk gewoon om vanuit een chronologisch, historisch denken naar een theoretisch kader toe te denken aan de hand van referenten.

L.A.: Dan heb je misschien gewoon de foute mensen binnen deze groep gevraagd? Het kan toch niet zo moeilijk zijn om dat vastpinnende los te laten en vanuit uw uitleg over de essentie van je werk een nieuwe manier van schrijven aan te vatten?

N.D.: Ik dacht van niet, want ik heb net mensen gekozen die naar mijn gevoel wat experimenteler bezig zijn, maar toch niet in staat blijken met deze onduidelijkheid om te gaan. Ik zal het uitleggen aan de hand van een werk dat je kent: mijn samenwerking met Anri Sala in de Boekentoren van Gent.² Het probleem begint hierbij al met: van wie is dit werk. Als zij aan mij die vraag stellen, zeg ik: is het belangrijk dit te weten en deze vraag te stellen? Is het niet belangrijker van zo een evenement als in de Boekentoren te ervaren en vanuit die ervaring te schrijven? Al die mensen die je hierbij wil vastpinnen, gewoon los te laten en daarentegen schrijven over de essentie van het kunstwerk zelf. Hetzelfde zou je kunnen zeggen over het feit dat er nog weinig werk wordt gemaakt. Ik ken veel kunstenaars die meer bezig zijn met het maken van werk in relatie tot alles wat zich rond het werk bevindt: netwerk, relaties, context, kader,... en niet met het werk zelf. Veel van het werk wordt ingezet in dit groter kader, waardoor een groot stuk van het werk zelf en zijn plasticiteit verloren gaat.

Ik wil heel de evolutie naar dit werk in de Boekentoren toe eens in kaart brengen, aangezien ik denk dat dit traject goed illustreert hoe je functioneert, hoe je samenwerkt, hoe je een werkproces ziet.

(weggelaten wegens niet relevant voor mijn onderzoeksvragen)

Wat ik tijdens de *New York Conversations*³ gemerkt heb, is dat Miwon Kwon bijvoorbeeld in haar uitleg over een kunstenaar heel descriptief blijft, heel beschrijvend. Dan denk ik, waarom ga je als

² Dit werk ontstond vanuit een samenwerking tussen Dockx en Anri Sala in 2004 genaamd, *Tenueberg*. De film die hieruit voortkwam werd in de Boekentoren van Gent samen met een life performance van Krist Torfs voorgesteld aan het publiek. Dit evenement werd georganiseerd door *Lightmachine* (de 'galerij' van Dockx). Meer info vindt u op deze URL: <http://www.lightmachine.info/mailings/20081107/>.

³ *New York Conversations* (2006) is de titel van een samenwerking tussen Nico Dockx, Rikrit Tiravanija en Anton Vidokle waarbij ze voor het magazine *A Prior* een driedaagse samenkomst met praat, en eetsessies hebben georganiseerd met kunsthistorici en artiesten met als doel tot een idee te komen voor de vormgeving van dit magazine. Hun gasten waren onder andere Miwon Kwon, Liam Gillick, Martha Rosler, Dieter Roelstraete,...

schrijver deze mentaliteit van de kunstenaar niet gewoon gebruiken, deze in je schrijven mee te nemen en deze op een andere manier te doen ten opzichte van de context waar je in functioneert. Ik geloof ook niet dat het interessant is het louter descriptief naar een publiek te brengen, want zo gebeurt er ook niets mee, je kan het enkel lezen en opmerken. Waarom niet dat wat je opmerkt in de analyse van een kunstenaar zijn werk actief gebruiken en inzetten middenin uw schrijven. Je positie als academicus binnen je wereld anders inzetten, net zoals een kunstenaar bijvoorbeeld de economie binnen zijn wereld kan gaan ondermijnen. Op deze visie kon Kwon me geen antwoord bieden, ze begon meteen over iets anders. Ik vind dit spijtig, waarom is dit niet mogelijk? Dat is volgens mij omdat ze die afstand niet kunnen nemen. Terwijl ik kan enkel werk maken als ik mezelf middenin de situatie zet. Zo kon ik enkel over René Heyvaert schrijven door met mijn subject zo dicht mogelijk bij het subject Heyvaert te staan. Objectiviteit bestaat niet. Ik heb hier veel commentaar op gekregen van academici als Bart Verschaffel en Wouter Davidts. Hun probleem is: je hebt de chronologische lijn van René zijn archief en plots neem ik daar een aantal stukken uit en leg deze nieuwe laag er gewoon op. Het archief gaat niet enkel in de horizontale richting voor mij, maar evengoed in de verticale. De tijd begint in een andere dimensie te werken en niet enkel meer de chronologische, wat voor hen een heel moeilijk punt was, maar voor mij de enigste manier.

Maar nu zijn we wel heel erg afgedwaald van hun oorspronkelijke vraag. Om het opnieuw te hebben over mijn archief: deze is misschien wel heel chronologisch begonnen, maar is het nu al lang niet meer. Ik verzamel heel veel, maar ik gooi ook veel weg. Dit deleten gebeurt in functie van mijn hoofd. Mijn archief zit in mijn hoofd.

L.A.: Toch maak je deze tegelijkertijd heel tastbaar. Ik heb eens een video van je gezien in het MuHKA die gebaseerd was op een performance waarbij je letterlijk met je archief aan het spelen was: er lagen honderden papieren op de grond die je bij elkaar veegde met een borstel, waardoor een deel van je archief een eigen leven ging leiden. Wat een heel fysieke benadering ten opzicht van dit gegeven is natuurlijk: de toeschouwer kon het papier lezen, voelen en rondstrooien temidden van een architecturale installatie.⁴

N.D.: Dat ging over het vernietigen van mijn archief [toont editie ervan]. Dit was een reactie op een frustratie tegenover mijn archief: je accumuleert vanalles zodanig dat dit opnieuw iets statisch wordt. Wat doe je met een archief dat bijna je huis doet instorten? De notie 'archief' is een trend in de hedendaagse kunst, dus heel veel mensen vroegen mij mijn archief te tonen. Maar om deze nu in een vitrine te stoppen, zag ik het nut niet van in. Ik wou het meer hebben over de mentaliteit ervan. Dus heb ik besloten vanuit deze problematiek een stuk van mijn archief te vernietigen. Wat resulteerde in die video's. Daarna was er ook geen volgorde meer te vinden in mijn archief, daarvoor had ik nog een logische manier van ermee te werken, omdat ik wist waar wat zat. Ik werd

⁴ Deze performance heette *Crypticcrystalcloud* en werd in 2006 samen met Krist Delacourt en Jan Mast uitgevoerd in Japan.

gedwongen deze logica los te laten. Vanaf toen zijn Jan en ik mijn archief beginnen digitaliseren. Mijn archief ondergaat dus constant een expansie om daarna weer in te krimpen. Als het in mijn hoofd zit, is het goed, de rest gooi ik weg. Daarom dat de schrijvers over mijn werk eigenlijk constant mijn hoofd nodig hebben om een volledige context rond een werk te begrijpen en worden ze gedwongen mijn archief met een zekere verbeelding te gebruiken. Het is de bedoeling dat mijn archief actief gebruikt wordt. In deze zin is mijn studio het samengaan van mijn laptop – mijn archief – mijn bibliotheek en de relaties die ik opbouw met mensen. In dit gesprek is de studio voor mij de ruimte tussen ons met twee.

L.A.: Op een manier ben je dus steeds aan het ‘werk’, doorheen het opbouwen van relaties en vriendschappen.

N.D.: Inderdaad. Dit gesprek is niet enkel iets tijdelijk, maar ook iets fysiek. Wij zitten hier aan tafel, met de afstand en de taperecorder tussen ons beiden.

L.A.: Het lijkt me wel dat je met je archief op een manier veel meer speelruimte hebt in de tijd dan in de ruimte. De ruimte staat er – je archief staat in Gent bij Lieve Laporte – maar deze strekt zich uit doorheen een kamer van herinneringen die zich telkens opnieuw activeren. Zoals je daarnet zei – je hebt de chronologische lijn van de tijd die zich dan ook nog eens verticaal kan manifesteren in een andere dimensie. Bij het begin van mijn onderzoek toen ik je aanschreef, beschouwde ik je archief voornamelijk als iets ruimtelijk, maar zoveelste meer ik las over je werkelijke praktijk werd me duidelijk dat die tijdelijke dimensie ervan zeker niet onderschat mag worden. Wat mij zo raakt aan Bachelard is zijn stelling over het huis en het idee dat deze herinneringen, dromen en verlangens behuist. Net hetzelfde met je archief. Jij hebt deze herinneringen en ervaringen nu toevallig vertaald naar een fysiek gegeven, maar op een manier huist er in elk van ons een mentaal archief als een soort houvast.

N.D.: Tuurlijk. Het gaat ook over de interesse of nieuwsgierigheid bij mij naar hoe je dit geheugen – archief kan gebruiken en inzetten. Als je het dan wil terugkoppelen naar Bachelard die een dada van mij is, hij hanteert het begrip ‘elasticiteit’. Je kan je geheugen uitstrekken doorheen de tijd en de ruimte. Zowel de tijdelijkheid als de ruimtelijkheid zijn heel belangrijk voor mij. Bijvoorbeeld, ik zie een beeld uit mijn archief van een gebouw in Berlijn en dan wordt er iets geprikkeld, ik bel Anri Sala op en je katalyseert iets: de ruimtelijkheid is ontstaan, je produceert een werk: *Teufelsberg*. Het oorspronkelijke beeld wordt dan vervangen door een nieuw beeld van dit werk die nu voor mij hetzelfde belichaamt. Enkele jaren later kom ik dit beeld opnieuw tegen en brei er een vervolg aan in de Boekentoren. Het zijn allemaal tijdelijke momenten die zich accumuleren en constant vertrekken en uiteindelijk opnieuw terecht komen in het archief. Dus deze momenten zetten zich

wel steeds in de ruimte. Het is belangrijk voor mij dat dit archief een performatief karakter heeft. In plaats van deze in een doos te zetten en enkel maar stof en spinnenwebben te genereren.

L.A.: Nu je het woord ‘doos’ gebruikt, je hebt in 2008 een *Portable Studio* doos uitgegeven in karton naar aanleiding van een project in Bologna. Ik vond dit een heel mooi gegeven binnen de dynamische benadering van je archief: je zendt als het waren fragmenten van je archief de wereld in en zet mensen ertoe aan ieders een eigen archief in die doos te gaan bewaren, zodat je archiefidee blijft voorbestaan in vele verschillende vormen.

N.D.: Dat is wel mooi. Het is grappig hoe ik deze doos door verschillende mensen zo anders gebruikt wordt: bijvoorbeeld als doos voor liefdesbrieven, voor het oud papier. Dit idee klopt ook volledig.

L.A.: Ik heb de boekuitgave die ontstaan is naar aanleiding van je *Portable Studio* meegebracht, omdat ik echt geboeid ben door de fragmentarische teksten die erin staan. Ik lees begrippen als *nomads – space en place – the homeless with a home – territory / de-territorialized – ...* begrippen die precies op de essentie van mijn thesis neerkomen. In welke context is dit werk ontstaan?

N.D.: Ik was uitgenodigd voor een residency van 2 maanden in een museum in Bologna. Mijn idee was: ik neem één doos met papieren uit mijn archief mee in die *Portable Studio* box. We hebben dat daar midden op de tafel gezet en ik heb tegen Helena gezegd: jij gaat door die informatie en ik doe hetzelfde. Zo hebben wij beide een tekst geschreven met dezelfde informatie uit de doos: twee verschillende interpretaties. Helena heeft dan een fictionele tekst geschreven met de essentiële woorden uit deze doos en ik koos voor de feiten, die we uiteindelijk bijeen hebben gebracht.

L.A.: De tekst gaat heel de tijd over ruimte. Hoe de thuisloze thuis kan zijn. Wat ook de centrale gedachte in mijn thesis gaat zijn.

N.D.: Dit was een antwoord op de vraag hoe je met een archief kan omgaan en deze visualiseren, want uiteindelijk was dit een hoop banale informatie. Hetzelfde idee bij het digitaliseren van mijn archief. Lieve wilt dat alles erin zit, terwijl dit voor ons echt niet hoeft. Voor het maken van het boek over mijn werk hebben we enkel de essentie nodig en komt het neer op de mentaliteit van mijn praktijk. Of we nu die of die foto daarvoor gebruiken, maakt niet uit. Hoe kan je een bepaald beeld scheppen over een manier van werken, op die manier kan je er alles voor hanteren. Je kan mijn methode op alle archieven toepassen, hierbij zijn de beelden niet zo belangrijk.

L.A.: Ik denk wel dat deze keuze voor een fragmentarische ontsluiting belangrijk is. Ik weet bijvoorbeeld nu pas dat je je archief aan het digitaliseren bent, maar had me al wel eerder afgevraagd

of je de ambitie koesterde om je archief in zijn ‘geheel’ te ontsluiten voor het publiek, zodat deze door iedereen vrij gebruikt kan worden.

N.D.: Dit zou ik leuk vinden ja, maar het kan toch nooit gaan over een ‘geheel’, want mijn hoofd is natuurlijk niet aanwezig. Ze zullen op deze website nooit een reconstructie kunnen maken van een verhaal op mijn manier, want daarvoor ontbreken enkele schakels die in mijn hoofd zitten. Je moet je eigen verhaal ervan maken, deze manipuleren.

LA.: In 2001 ben je begonnen met op je onafhankelijke label *Curious* edities vorm te geven die je handelingen toch fysiek maken. Deze worden uitgegeven onder de naam ‘maps’ en ze dragen ook werkelijk de vorm van een kaart. Tracht je op deze manier misschien onderdelen van je archief in kaart te brengen?

N.D.: Inderdaad.

LA.: Het is ook een manier om een soort van rode draad te breien doorheen de wijde variatie in je collaboraties natuurlijk. Eenzelfde vormgeving – eenzelfde titelreeks als terugkerend concept. Wat ik ook interessant vond, was je editie *Ghost Transmissions* (Bangkok, 2005). Ik ken de context niet van het werk, maar de foto’s tonen een heel desolate, typische contemporaine architectuur die overeenstemt met het prototype van de *non-place* van Marc Augé, de *generic city* die Koolhaas beschrijft en Vidler zou deze ongetwijfeld *uncanny* noemen, als een metafoor voor onze moderne maatschappij. Kan dit werk binnen dit kader van een verweesde ruimtebeleving geplaatst worden, denk je?

N.D.: Zeer zeker. De foto’s zijn gigantische leegstaande wolkenkrabbers. Ze zijn het resultaat van een hevige bouwperiode in de jaren ’90 die zonder geld kwam te zitten, waardoor de 600 gebouwen binnen dit project voor altijd leeg zijn blijven staan. Met dit werk wou ik dit akelige fenomeen aankaarten, want iedereen leek er gewoon omheen te leven, een reusachtige non-place. We zijn geluid gaan opnemen in dit gebouw waar deze publicatie uit ontstond. Enkele meters naast die gebouwen wordt dan gewoon een spiksplinternieuw gebouw neergezet. De mensen die daar leven, zoeken dan een manier om toch met die megalomane lege ruimte om te gaan en verzinnen de origineelste oplossingen van deze toch woonbaar te maken.

LA.: Wat jij heel vaak doet, is mensen samenbrengen en iets samen realiseren – of dit nu een installatie – optreden of performance is – waarna je deze in boek of editievorm gaat gieten. Maar is dit niet ergens contradictorisch? De geur van Tiravanija’s eten of het tikken van het bestek tijdens het eten tijdens *The New York Conversations* zijn toch ook een essentieel aspect van het geheel. Hoe

tracht je die bepaalde sfeer – de eigenheid en tijdelijkheid van het moment levend te houden in een fysiek restant?

N.D.: Grappig dat je dat zegt, want ik heb werkelijk het geluid van de keuken opgenomen met Sis en we zijn nog van plan deze in cd-vorm uit te brengen. Maar nu zijn er ondertussen zoveel conflicten ontstaan rond dit *New York Conversations* project dat het samenwerken niet meer evident maakt. Zo heeft Anton Vidokle, onze derde partner in het verhaal, onlangs een tentoonstelling gemaakt, zonder ons medeweten, waar hij de video die uit deze conversatie ontstaan is, liet zien onder zijn naam. Dergelijke zaken maak ik wel vaker mee. Alles in de kunstwereld draait rond auteurschap en het is heel moeilijk om hier uit te stappen

Ik kies er dan ook uitdrukkelijk voor me binnen dit systeem bezig te houden met dergelijke problematieken, ik geloof niet dat je dit buiten dit kader kan aankaarten.

L.A.: Het valt me op dat institutionele gegeven al meermaals een probleem opgeleverd heeft in je praktijk en waar je ook kritiek op levert. Maar toch heb ik het gevoel dat deze niet de reden is waarom je kunst maakt, maar deze er eerder onverwachts bij komt kijken. Zo voer ik in mijn thesis de stelling aan dat voor kunstenaars voor wie de studiopraktijk te begrenzend is, zoals bij jou het geval is, de inzet om deze achter te laten doorheen de afgelopen decennia fel veranderd is. In de jaren '60 verliet men het beperkte kader van de klassieke studio om in de plaats bijvoorbeeld het collectieve te gaan opzoeken, om de notie van dé authentieke, originele auteur op de helling te zetten. Deze radicale kritiek vertrok vanuit een conceptueel - institutionele kritiek. Ik denk persoonlijk dat vele kunstenaars vandaag niet meer bezig zijn met dat rebelse – institutionele, maar eerder met de sociale/politieke implicaties van onze samenleving. Het post-studio gegeven bestaat niet meer zo expliciet, daar draait het mijn inziens niet meer om. Nu is mijn vraag, kan je het hier met betrekking op je eigen praktijk mee eens zijn, wat poog je te bereiken met je collaboraties – wat is je inzet?

N.D.: Nu, ik denk dat dit institutionele een gegeven is dat er praktisch bij komt kijken telkens ik met een project bezig ben. Dergelijke problematiek lijkt me te achtervolgen als ik met iets bezig ben, omwille van de aard van mijn tegendraadse praktijk, maar het is niet iets waaruit mijn werk ontstaat of iets dat ik expliciet opzoek. Ik ben gewoon nieuwsgierig naar hoe sociale situaties – collaboraties evolueren binnen een bepaald kader. Het is een bewuste keuze mij binnen dit institutionele te positioneren en confrontaties aan te gaan, maar eerder vanuit een sociale inzet.

L.A.: Wat ik nog wou vragen, je brengt graag mensen samen en dit kan je vergelijken met de sociale inzet van Tiravanija die hij over de hele wereld tentoon spreidt. Ik ben heel nieuwsgierig naar hoe jij denkt dat Tiravanija omgaat met de 'vluchtigheid' in zijn praktijk.

N.D.: Ik denk dat Tiravanija een apart geval is, daar hij reeds van klein kind heel de wereld rond trok. Hij heeft zich deze gedachte gewoon eigen gemaakt. Wat ik nu wel heel sterk aanvoel in onze samenwerking, is het gegeven dat hij dit zijspoor heel belangrijk vindt. Op een manier is zijn nomadische, sociale praktijk ondertussen al heel sterk uitgehold. Het moet vermoeiend zijn om telkens enkel en alleen voor hetzelfde gevraagd te worden en o wee als hij iets anders voorstelt dan het koken van een maaltijd in een museum. Deze zo spontaan ontstane samenkomsten zijn al lang niet spontaan meer, maar totaal geïnstitutionaliseerd. Musea bieden voor vele duizenden euro's een gebruikte gasfles uit één van zijn kook-performances aan. Daarom denk ik dat hij zo enthousiast is over de samenwerking met mij, omdat het opnieuw een uitdaging is om binnen een nieuw gegeven aan het werk te gaan. Het prikkelt hem. Om maar te zeggen, dat dus ook die 'vluchtige' en 'tijdelijke' praktijk een pure geïnstitutionaliseerde routine kan worden.

L.A.: Dit is precies wat Kwon ons ook probeert duidelijk te maken in haar visie over de omgekeerde logica van nomadisme die ze letterlijk verwoordt als "het verheerlijken van de gealiënerde en gefragmenteerde kunstenaarspraktijk smaakt naar perversie". Dit is drastisch verwoord, maar komt voort uit haar persoonlijke ambivalentie tegenover het fysische en psychische gevoel van mobilisatie en destabilisatie dat dergelijk nomadisme vereist. Kan je het ergens eens zijn met haar visie op sommige kunstenaars die te koop lopen met een zekere 'thuisloosheid' terwijl ze de echte waarde van dit nomadendom zelfs niet begrijpen – er op voorlopen als het ware.

N.D.: Zeer zeker. Wat ik heel spijtig vindt, is dat men vaak over mij praat in de zin van 'Ah, Nico dat is die netwerker zeker?'. 'Netwerk' wordt vaak op een heel fout begrepen manier toegepast op mijn praktijk. Oké, ik bezit inderdaad een groot netwerk en dit is ook meteen de ziel van mijn werk, maar ik zet deze in om tot samenwerking en tot werk te komen, niet om mijn werk te promoten of publiek te maken.

L.A.: Dit is misschien net de moeilijkheid die je in het HISK ervaren hebt?

N.D.: Zeer zeker. Het HISK draaide in mijn ogen helemaal om deze foute manier van netwerken. Je werk tonen als visitekaartje. Op papier oogde deze opleiding heel aantrekkelijk voor mij: je bouwt een netwerk van mensen op en komt doorheen samenwerkingen tot een nieuwe kijk op je praktijk. In de realiteit voelde ik het HISK enorm individueel aan, en inderdaad, af en toe kwam er wel eens een curator ofzo een kijkje nemen in je studio, maar dan om tien minuten een babbeltje met je te doen, te kijken of ze je werk in een tentoonstelling kunnen gebruiken, en dan weer te verdwijnen. Bij iedereen stond er bijgevolg werk van henzelf tentoongesteld in hun atelier, bij mij was dit niet zo, mijn studio was leeg. Mijn archief was wel aanwezig, maar men kon toch niet van mij verwachten dat ik deze complexiteit binnen die tien minuten die voor mij gereserveerd werd, kon situeren. Zo had ik besloten enkel nog die mensen in mijn studio toe te laten die werkelijk

geïnteresseerd waren, ik boekte dan een hele dag met hen. Dit was mijn basis om een oprechte band met hen op te bouwen.

Ik worstelde enorm met het gegeven van die aparte studiohokjes in het HISK. Je moest bij aankomst een studio kiezen, maar ik wou helemaal geen studio. Maar omdat ze je per se moesten kunnen lokaliseren, heb ik de zolderverdieping gekozen. In die drie jaar dat ik er zat, ben ik amper in mijn studio geweest en was ik voortdurend op reis. Af en toe kwam ik terug en bracht ik nieuw materiaal binnen in mijn atelier – vulde mijn archief aan. Mijn eindwerk bestond dan ook uit een publicatie (*Cure001, a studio*, eerste editie van *Curious*, 2001) rond dit atelier en de installaties - acties die ik er uitgevoerd heb.

L.A.: Nu begrijp ik waarom dit werk de veelzeggende titel *L'atelier vide* draagt. Je hebt dit idee zelfs nog lang met je meegedragen doorheen je volgende publicaties. Zo heet ook je derde publicatie uit de *Curious* reeks: *Cure003, un atelier*.

Opgestelde vragen voor interview: AL&AL, 13-04-09.

First of all, I wonder if you could describe in a few lines how you perceive the shape and nature of your studio? How would you define your physical and mental connection to it?

Though your whole world is shaped in this small computer, you do operate it from within the four walls of your studio. So in a way one could argue that your work is deskbound and studio related, just like a painters studio. What do you think about this idea?

In this way, you combine two total different types of studio throughout your work: first you have a physical workplace, which is your blue screen studio where your actions are taking place. And these actions find their way into the virtual world, in which your second 'cyber-studio' shapes itself.

Could you consider this cyberspace as a kind of studio – in which you lead another fictional or virtual life together?

Or, can we consider your virtual world as an extension of your blue-screen studio? If we take a look at its formal qualities, it resembles your blue-screen studio a lot.

- * they share a same sort of immateriality, both having the same deep 'yves klein blue'
- * both of you also appear from time to time in the virtual studio, after having acted in front of the blue-screen, like in *Good Vibrations* (2000) & *Pre Cast* (2002).

In the romantic view of the studio, it's the ultimate center of the artists creation/imagination. How do you experience this throughout the fantasy worlds you make?

Escapism is a common phenomenon in this view. In a lot of your work you choose for virtual almost dreamy worlds, some sort of disorientating hyperreality. What do you think about the studio as an escape from reality?

Why did you chose for this medium?

You are fascinated about the way technology shapes us. I am curious on your idea about television, cinema and the internet, with their screen-based world, and how they affect human beings and their conception of space?

A popular critique on this virtualizing, is the fact that it works disorientating and has a clearly negative effect on the natural perception of the physical space around us. What's your opinion about this and (how) do you experience this in your own studio?

The cyberspace seems to be the most unlimited, ungraspable and destabilizing workspace an artist can possibly inhabit. The boundaries of time and space are blurred. Cyberspaces are de-centered and configure an architecture of instability. How do you cope with this instability/boundlessness?

Exactly what can “perception of space” throughout cyberspace mean? Does it merely exist on a temporary, transitional level or can it effectively contribute to our “sense of belonging”?

The computer screen acts like a window on to the world, just like realistic paintings do this. The whole world packed behind one specific computer screen in one specific computer room. Although the world behind the screen is limitless, most artists explore this world from within a really specific physical working place/office.

Is it important for you guys to have one constant physical base from where your explorations of the virtual can take place? The real world studio as some sort of reliable certainty?

Can you describe what you mean with the emptiness of the blue-screen and how do you consider it being exchangeable?

Enkele kernantwoorden voor citaten:

Our studio is a blue screen set. So it's the kind of space where special effects of films are made. And all the performances are acted out in this blue screen set.

So we have never filmed reality, all of our tapes are just blue screen, and then we composite them as performances into computer generated landscapes and fantasy worlds that we make ourselves.

With a camera you go into the world and you shoot it. But in our work, we go into the world, we look at it and we think about it. And then we retreat the studio and make up our version of the world. Like a painter when he goes back to his studio and paints it onto the canvas.

We are interested in the idea of an escape. Blue has the history of being able to let people exist in this nothing.

You are in a kind of nowhere place, which is like a blue screen. Because a blue screen can be anywhere. It is a space that has been purely made for a camera to film, in order to be erased. All the spectacles that Hollywood produce comes out of that space. So for us as artists, to go into this space was like saying, this is the most modern space in the world and influences everything. So we as artists are gonna go there and make all of our work from this place.

In this show a lot of the works are like the making of the works. They are like behind the scenes, analyzing the technology, how spectacle has been constructed.

Ultimately, we think that there is an aesthetic revolution going on and that the tools we are using to make art with is changing the world. We think that fine art should play a part in that conversation.

2. Internetbronnen

ORCHARD K., 'Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*' [6 alinea's], in: *Tate Papers* [online research journal van de Tate], herfst 2007, geraadpleegd op 12 juni 2009, <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>.

Kurt Schwitters: Reconstructions of the *Merzbau*

Karin Orchard

One of the most important art works and myths in modern art, the inspiration for many installation artists, and still one of the most well known and published works by Kurt Schwitters (1887–1948), the *Merzbau*, in fact, no longer exists. It was destroyed in a British air raid in October 1943 in Hannover. By 1937, when Schwitters left his hometown to follow his son into exile in Oslo, the *Merzbau* comprised a total of eight rooms in his house at 5 Waldhausenstraße in Hannover. Most of the surviving photographs seem to have been taken in the space of the 'Merzbau proper' ('eigentlicher Merzbau'), in which Schwitters is known to have begun working at the beginning of 1927. Three photographs taken by Wilhelm Redemann in 1933 show the most detailed and complete overview of this main room.

Based on these photographs, the Swiss stage designer Peter Bissegger executed a reconstruction of the 'Merzbau proper' between 1981 and 1983, assisted and supported by the artist's son Ernst Schwitters. Harald Szeemann commissioned Bissegger to make a one-to-one reconstruction and it formed part of his famous exhibition *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, which included other reconstructions of this kind. Szeemann called it an 'attempt at reconstruction'. He was himself aware of the inherent problems of making a reconstruction of a work that is in its very core an unfinished permanent work in progress, intended to grow and spread from 'Hannover to Berlin'. Indeed, Schwitters' aim can be surmised by the fact that he started his *Merzbau* again and again at the different locations where he lived (Hannover, Kijkduin, Lysaker, Hjertøya, Douglas, Elterwater), carrying it around him like a snail-shell.

Bissegger's task was a very difficult one: he did not have the exact measurements or scale of the room and had to work by complicated geometric calculations based on the only hard evidence, the photographs, some vague floor plans of the flat as well as on the recollection of the artist's son, who had seen the room forty-four years previously when he was eighteen years old. Bissegger managed to find out what kind of camera lens and focal length (14.1 cm, Protar wide-angle camera) were used. Fortunately, there was one point that appeared on all three photographs which enabled him to calculate the three-dimensional model.

Another issue was that the contents of the 'grottos' were not reproducible. Instead, enlargements of the historic photographs were used. The different methods of lighting installed by Schwitters, as well as their colours, were installed according to the recollection of Ernst Schwitters.

After the exhibition tour the reconstruction was bought and permanently installed in the Sprengel Museum Hannover. In this present installation, which was also made by Bissegger, it is our view that the public consider the outside ceiling of the reconstruction with the word 'Merzbau' and the mirror at the ceiling to have been made by Schwitters. Although it is labelled in an appropriate way, they often do not realise that this is a reconstruction and not an original work of art. After many discussions with Bissegger who owns the copyright on the reconstruction, we are about to change this situation and cover the complete exterior with a wall, and install more extensive explanations and contextual information.

For the exhibition *Dada and Constructivism* 1988–9 at Annely Juda Fine Art, London, a second, practical ‘travel copy’ of the *Merzbau* was made under Bissegger’s direction. Since then this travelling version has been mounted and dismounted twenty-three times all over the world. Currently, it is on view in the Pinacoteca in São Paulo. If the spatial circumstances allow it, the *Merzbau* is often presented without covering walls. Bissegger argues that this kind of presentation makes it obvious that it is a reconstructed model, not to be confused with the original work. But ultimately, it does risk the danger of being mistaken for a contemporary installation work or the original work by Schwitters.

Tate Papers Autumn 2007 © Karin Orchard

This paper was written as a short discussion document for the Inherent Vice: The Replica and its Implications in Modern Sculpture Workshop, held at Tate Modern, 18–19 October 2007, and supported by The Andrew W. Mellon Foundation. Other papers produced for this workshop can be found in issue no.8 of Tate Papers.

DEWULF B. [interview door Bernard Dewulf], februari 2008, op: officiële website van Philippe Vandenberg, geraadpleegd op 17 juni 2009, <http://www.philippevandenberg.be/teksten/interviewpvdbenBDewulf.pdf>

Philippe VANDENBERG
GESPREK MET BERNARD DEWULF

Schilder en tekenaar Philippe Vandenberg (1952) laat zijn werk in dialoog treden met de collectie van het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Een gesprek over zijn bedoelingen en drijfveren, over zijn werk en het kunstenaarschap.

U stelt nu tentoon in het Museum voor Schone Kunsten van Gent. Dat museum is bijzonder voor u. Waarom?

Het is de eerste plek waar ik geconfronteerd ben geweest met kunst. Ik had geen enkel ander kanaal om

met kunst in aanraking te komen. In het milieu waar ik opgegroeid ben bestond het woord kunst niet. En

ikzelf, hoewel ik al vanaf mijn zes, zeven intens aan het tekenen was, had niet meteen een idee dat de

tekeningen die ik toen maakte mijn toekomst zouden worden.

De allereerste sterke beelden die ik gezien heb, zijn de beelden in de kerk: de kruisiging, de martelgang, de madonna, de piëta. Ik besef steeds beter hoe dat basissymbolen geworden zijn voor mij. Ik

heb ook nooit echte kindertekeningen gemaakt, voor Kerstmis of moederdag, ze waren al meteen beladen. En dat is nooit veranderd.

Rond mijn elfde, twaalfde ben ik dan door toeval in het museum beland. Dat was de schok van mijn leven. Allereerst het plotselinge besef dat wat ikzelf al enkele jaren aan het doen was, tekenen, krabbelen op papiertjes, een menselijke traditie was. Vervolgens de schilderijen die ik in het museum voor

de eerste keer zag. Ik merkte, bijvoorbeeld, dat er een wereld van verschil was tussen de Kruisdraging van

Bosch en wat ik voordien in de kerk had gezien.

Ik had nooit geschilderd, ik wist niet dat er zo iets bestond als olieverf. De enige connectie met schilderkunst in ons huis was een grauwe reproductie van De Nachtwacht van Rembrandt achter de gangdeur, waar dan meestal ook nog jassen voor hingen.

Daarna ben ik zo vaak mogelijk naar het museum teruggekeerd. Het was voor mij een bron van frisheid, hoop, toekomst, verrukking. Ik ging vlakbij naar school en ik spijbelde om naar het museum te

gaan. Ik kon betoverd worden door bepaalde schilderijen, onder meer van Van de Woestijne, Bosch en

Permeke. Daarna is de academie gekomen, zijn er andere musea bijgekomen, vervolgens het atelier, contacten met andere kunstenaars, enzovoort.

Ik was dus heel gelukkig met de uitnodiging om hier iets te doen met mijn werk. In dit museum aanwezig mogen zijn is bijzonder voor mij. Ik ken het zo goed en al zo lang.

Wat hebt u precies gedaan met uw eigen geschiedenis en met de geschiedenis van het museum?

Ik wilde niet, zoals het tegenwoordig wel vaker gebeurt, een 'confrontatie' aangaan met de werken. Ik

wilde wel in dialoog gaan, mijn werk plaatsen tussen wat er overblijft van vele eeuwen schilderkunst. Dat

is geen lichtzinnige kwestie. Uiteraard is het gemakkelijker om tussen tijdgenoten te staan. De geschiedenis

speelt daar nog geen rol. Maar als je je werk plaatst naast de Kruisdraging van Bosch, moet je dat goed

overwegen. Voor mij krijgt dat iets magisch, maar ik weet natuurlijk niet wat Bosch ervan vindt.

Ik heb het museum nauwelijks aangeraakt, ik heb geen werken verplaatst of verwijderd. Ik heb gezocht naar een wandeling door het museum, waarbij mijn werk een soort gezelschap is. De tentoonstelling is verspreid over vijftien zalen, wat niet wil zeggen dat ik al die zalen volgepropt heb met mijn werk. Soms

heb ik er maar één tekening aangebracht.

Het was emotioneel erg prikkelend om het te doen. Al wandelend en werkend groeide het besef hoe wat hier hangt het residu is van duizenden en duizenden schilderijen die in de loop van de geschiedenis zijn gemaakt. Daar kun je alleen maar respect voor opbrengen.

Hoe dialogueert een kunstenaar van vandaag met al die werken van vroeger?

Je kunt de dialoog op verschillende vlakken aangaan: formeel, inhoudelijk, filosofisch.

Bepaalde thema's uit mijn werk keren vaak terug in het museum: de kruisiging, de dood, het lijden, de condition humaine. Bij de Kruisdraging van Bosch hang ik een werk uit mijn eigen lijden-cyclus.

Er is

ook het thema van de seksualiteit. Dan kom ik uit bij Edgard Tytgat. In sommige van diens werken gaat

volgens mij onder het wat lieflijke, speelse karakter een zekere perversiteit schuil. Op een gegeven moment is ook voor mij het thema van de seksualiteit erg belangrijk geweest. En dan wil ik graag dat

thematische verband leggen.

Er is ook het formele aspect. Vanzelfsprekend heb ik in de dertig jaar dat ik écht bezig ben, laten we zeggen van mijn vijftiengjarige tot nu, ook stijlontwikkelingen doorgemaakt, van figuratie naar nonfiguratie,

van non-figuratie naar een bijna fundamentele schilderkunst waar ook het woord een prominente rol in speelt. Toch blijft de urgentie altijd dezelfde, ondanks stijlveranderingen blijven het

altijd wanhopige pogingen om het binnen dat vlak gezegd te krijgen.

In stilistisch opzicht heb ik contact gezocht met, onder meer, Permeke. Die is voor mij belangrijk geweest. Je mag niet vergeten dat Permeke lang taboe geweest is in onze kunst. Ik schommel, zoals veel

kunstenaars, tussen introvertie en extravertie. En misschien, bedacht ik, kunnen sommige van mijn extravertere werken een antwoord zijn op de vragen van Permeke. Misschien sluiten onze talen in dat

opzicht wel bij elkaar aan.

Er kunnen ook heel andere redenen zijn om contact te leggen met een kunstenaar van vroeger. Het schilderij dat mij, behalve de Kruisdraging van Bosch, het meeste fascineert in het museum is het Portret

van een kleptomaan van Géricault. Die heeft een reeks van tien 'studieschilderijen' gemaakt over 'monomane afwijkingen', zoals dat toen in de psychiatrie heette. Er zijn er vijf van overgebleven, de Kleptomaan is er één van.

Het is een vreemd schilderij: ga er voor staan en je kunt het nooit in de ogen kijken. Vaak zegt men van portretten dat hun blik je overal volgt. Hier is dat niet zo. De man kijkt nergens heen, in ieder geval

niet naar ons, de toeschouwers, ook al lijkt hij wel te weten dat we er zijn. Hij wil geen contact, en net dat

is zo fascinerend. Met dit werk heb ik de dialoog gezocht door het mijn portretten te presenteren van

Ulrike Meinhof. Ik respecteer die vrouw zeer, als een icoon van de hedendaagse politieke strijd. Ik heb

twee grote hommages aan haar gemaakt, en ook twaalf voorstudies daarvoor. Die studies combineer ik

met het schilderij van Géricault. Zo breng ik twee figuren samen die niet functioneren in het systeem van

de maatschappij.

Op die manier, hoop ik, kan ik in het museum communiceren zonder te bruuskieren.

U benadert de kunstenaar en het kunstenaarschap even schroomvalig als ernstig. U bent zich ook erg bewust van de geschiedenis. U beweegt zich nu, als nog levend, hedendaags kunstenaar, uitdrukkelijk in die geschiedenis. Wat is voor u de plaats van de kunstenaar in ons huidige tijdsgewricht?

Je kunt dat uit twee standpunten bekijken.

Ten eerste, uit het standpunt van de kunstenaar zelf. Hij heeft geen keuze. Ik voel dat zelf zeer sterk aan. Ik had twee mogelijkheden. Ofwel werd ik hondentemmer, ik ben opgegroeid in dat milieu en

het fascineerde me ook, maar dan zat ik vast. Ofwel brak ik met thuis, verzette ik me en werd ik kunstenaar. Dat was een strijd en die moest gestreden worden. Achteraf bekeken was dat wel goed: het

was een allereerste examen.

Ik ben als kind erg tegengewerkt geweest door het sociale, familiale, religieuze systeem. Mijn eerste daad van verzet was mijn eerste tekening. En dat verzet is altijd gebleven. Ik hoop dat ik met dat verzet nu

en dan iemand kan raken. Als dat gebeurt, heb ik het gevoel dat het verzet vruchtbaar is geweest. Vanuit het systeem bekeken, wordt het lastiger om een goed antwoord te hebben. Misschien is de kunstenaar toch vooral de schepper van enkele iconen, van een aantal symbolen waar de mensen iets aan

kunnen hebben. Voor mij dwingt de kunst de mensen om het mysterie te aanvaarden. Zo worden wij

meestal niet opgevoed, alles moet oplosbaar en duidelijk zijn. Ik geloof dat dat verkeerd is, en dat veel van

ons verdriet, van onze problemen, van onze zelfmoorden daaruit voortkomen.

Ik heb wel het gevoel dat ik als kunstenaar iets aan de samenleving moet geven. Ik geef mijn werk en wat ik in ruil wil is in de eerste plaats: communicatie. Ik wil, ik hoop dat men naar mijn werk kijkt. Als

er niemand naar mijn werk kijkt, bestaat het niet. Dat 'derde oog' is erg belangrijk in het creatieve proces.

Ik probeer het altijd te betrekken in mijn werk.

Hoe groot moet dat oog zijn?

Zodra dat derde oog ontstaat, hoe bescheiden ook, begint tegelijk een lange weg van valsstrikken.

Op dat

moment immers begint de 'carrière'. En de vraag rijst: hoeveel van die 'derde ogen' wil je, als kunstenaar.

Wanneer is het genoeg? Net als iedereen is de kunstenaar een vat zonder bodem. Met als gevolg: hoe meer

we krijgen, hoe meer we willen.

Ik heb in dat verband een wisselvallig traject afgelegd. Tussen afstoting en aantrekking. Ik heb een haat-liefdeverhouding met de kunstwereld. Maar ik heb het geluk gehad om altijd enkele mensen om me

heen te hebben die als dat derde oog fungeerden, ook in lastige tijden.

Om op je vraag te antwoorden: hoe groot moet dat oog zijn? In principe komt iedereen in aanmerking, in de praktijk natuurlijk niet.

"(...) de eindeloze, onoplosbare vraag of de schilderkunst voor mij een staat van genade dan wel een calamiteit is. Precies deze twijfel is niet alleen de drijfveer maar ook het thema, de ondergrond, het fundament van wat ik probeer uit te drukken en te scheppen."

(Uit: Philippe Vandenberg, *Le chant du pinson*, 2006.)

Over lastige tijden gesproken. In teksten van u over kunst en kunstenaarschap keert het begrip 'wanhoop' regelmatig terug.

Volgens mij is het moeilijk een denkend mens te zijn zonder regelmatig bij de wanhoop uit te komen.

Wanhoop hoort bij het denken. Ik verbind wanhoop met luciditeit. Als je goed beseft in welke situatie wij verkeren, is het belachelijk om de wanhoop te negeren. Je kunt op twee manieren met de wanhoop omgaan. Je kunt je erdoor laten vernietigen. Vrienden en kennissen van mij is dat overkomen. Of je kunt de wanhoop gebruiken als brandstof. Wanhoop voedt het verzet. Ook in de politiek, of in de religie. Religies zijn ontstaan uit wanhoop, politieke partijen evenzeer. Ik weet dat de wanhoop een onbetrouwbare metgezel is, in die zin dat hij altijd zoekt naar je zwakste plek. Maar zolang ik hem, om het zo te zeggen, kan paaen, en hem kan uitdrukken, kan ik ermee leven. Kijk maar naar de kunstgeschiedenis in het algemeen: er bestaat geen gelukkige kunst. Het gaat altijd over de blues en de wreedheid van het leven. Grote kunst is altijd dramatisch, zowel Rembrandt in zijn factuur als Goya en Velázquez in hun thematiek. Voor mij heeft de mens om een soort staat van genade te kunnen aanraken, zijn wanhoop gebruikt. En hoe tragisch de thema's ook kunnen zijn, wie schept ervaart ook een bepaald genoegen. Ik ben haast zeker dat Bosch met zijn tongpuntje uit de mond zijn schilderij graag nog wat wreedaardiger maakte. Voor mij schuilt de staat van genade hierin, dat welke gruwel we ook te zien krijgen, we beseffen dat we iets aanschouwen dat ons overstijgt. Voor mij is het zoeken naar die staat van genade de motor van mijn handelen.

Hier raken we aan het idee van het 'verloren paradijs', dat ook in uw werk zit. Met dat thema ben ik twintig jaar geleden erg bezig geweest. Het is een universeel thema, dat vaak terugkomt in de kunst. Ik heb lang gedacht dat veel van ons handelen uiteindelijk gericht is op het willen terugvinden van dat verloren paradijs. Nu ben ik daar niet meer zo zeker van. Hoe dan ook raken we allemaal op een gegeven moment het goddelijke kwijt. Ik bedoel niet God, maar wat in het Frans heet 'l'élément divin'. En ik denk dat een kunstenaar toch tracht dat goddelijke element opnieuw te raken. In het scheppen van zijn orde. Voor mij speelt die orde zich af binnen een blad papier of een doek. Die idee van de orde is cruciaal. Ik ben beginnen tekenen om uit de beklemming van mijn dagelijks bestaan te komen. Tekenend bracht soelaas, het bracht ook een zekere bescherming met zich mee. Dat is nu nog zo. Zolang ik in het atelier ben voel ik me veilig, en voel ik mij gestermd om orde te scheppen in de chaos om mij heen. Ik geloof dat iedereen die creatief bezig is, probeert een bepaalde orde te scheppen, maar dan een andere orde dan de bestaande. Daar beginnen soms de problemen: het gaat vaak om een orde die niet past in het heersende systeem. Een schilderij zonder interne orde, valt uiteen. Die orde kan heel verschillend zijn: van Mondriaan tot Pollock, bijvoorbeeld. Zonder orde ontstaat er geen spanning. Tegelijk, en dat is even belangrijk, moet men voortdurend die orde doorbreken en in een 'niets' durven stappen. Dat is een permanente wisselwerking van winst en verlies.

Nu u 'verlies' zegt, moet ik denken aan uw metafoor van de kamikaze. Een soort motto van u luidt 'L'important c'est le kamikaze'. De evolutie van het schildersproces is er een van verwerpen, afstoten en dan weer herstellen en opbouwen. Daar schuilt een sterk aspect van vernietiging in. Dat is iets anders dan afwijzing. Ik zeg niet

dat de werken die ik vijf jaar of zelfs langer geleden gemaakt heb, nu irrelevant zijn. Maar ik heb ze in mijn hoofd wel moeten vernietigen om tot nieuwe dingen te komen. Vandaar, met enige overdrijving, dat beeld van de kamikazes, die hun eigen lichaam veil hebben om hun idealen waar te maken. Nu, zo ver gezocht is het beeld ook niet. Als ik mijn leven overschouw, vind ik dat het helemaal in mijn schilderijen zit. Wat zich niet in het schilderij afspeelde of er geen betrekking op had, was vrij irrelevant. En soms is het moeilijk om de vernietiging die zich in het atelier afspeelt, binnen dat atelier te houden.

Wil dat zeggen dat wie uw werk afwijst ook uw bestaan afwijst?
Als dat gebeurt kan ik alleen maar vaststellen dat ik met die persoon geen mogelijkheid tot communicatie heb. Die communicatie is wel een relatief begrip. Soms duurt ze maar twee minuten en dan val je terug in een verlangen naar communicatie. Maar het communiceren is wezenlijk in wat ik doe, hoe moeilijk het soms ook is.
Er zijn momenten van grote vreugde in dat communicatieproces. Ik kan niet spreken voor de mensen die naar mijn werk kijken, maar zelf heb ik in het kijken naar werk van anderen al momenten van intense vreugde beleefd. Misschien het beste voorbeeld is Rembrandt. Die zoek ik regelmatig op. Ik zeg vaak: Rembrandt is mijn moeder. Ik kan alleen maar hopen dat er soms iemand een dergelijke vreugde voelt bij mijn werk. Zodat mijn werk enige zin heeft, dat het mensen kan helpen. Dat het ze bijvoorbeeld kan helpen om voort te bestaan.
Al ben ik de laatste om kunstenaars op een piëdestal te zetten, ik vraag me wel vaak af hoe mensen het doen om dagelijks weer aan de slag te gaan. Waar halen ze de kracht vandaan?
*Ik hou nog slechts van de negers, van de negers in de kunst.
Zij die van toeval naar toeval gaan. De dolenden, de analfabeten, de gekwelden, de kreupelen, de eenogigen, de hinkenden, de krokodillen in de woestijn. De verbaasden, de ontgoochelden. Zij die, net als de bomen, lijden onder de levenskracht en het vallen van de bladeren niet voelen.
Zijn mij nog onschuldig?*
(Uit: Philippe Vandenberg, *La lettre au nègre*, 2006.)

U hebt een paar keer gezegd dat de kunstenaar de mensen kan 'helpen'. Om wat voor hulp gaat het dan?
Ik geef vorm aan iets dat mensen niet expliciet kunnen uitdrukken. Dat is natuurlijk ongrijpbaar. De 'bonus' van een kunstwerk ontsnapt aan alle regels en reglementen, en is onverkoopbaar. Het schilderij is verkoopbaar, maar niet zijn magie. Die magie heeft niets met mystiek te maken. Ik hou erg van het woord 'goddelijk', niet als gevolg van een godsbewijs of zo, wel in de zin van iets transcendent. Een goed kunstwerk drukt iets transcendent uit, iets dat ons verheft. Bij het luisteren naar muziek kan ik haast fysiek het gevoel hebben even opgeheven te worden, uit de modder van het bestaan.
Voor mij is ook God een poging. Ik zie mezelf als iemand die God mist. Ik ben in mijn jeugd diep gelovig geweest, het werd er ook in geklopt. Daarna ben ik gaan beseffen dat God toch vooral bestaat via zijn grote afwezigheid. En nu beschouw ik hem definitief als afwezig, niet als onbestaand maar als afwezig. En ik mis hem wel. Dat is een vreemd gevoel.
Als je terugkijkt naar Bosch, Memling en al die andere prachtige schilderijen van toen - dat waren

op God gerichte schilderijen en dus zo perfect. Men kon het zich niet veroorloven een fout te maken in het aanschijn van God. De kunstenaar is daarna verder gegaan met de mens en God is achtergebleven. Hij is niet meer naar het museum gekomen. Het is wel zo dat sinds de goddelijke aanwezigheid en de godsvrees het beeld verlaten hebben, het experiment begonnen is. Maar uiteraard zijn er nog altijd religieuze kunstenaars. Neem Francis Bacon, die heeft dé hedendaagse kruisiging geschilderd. Komt wie schept niet onvermijdelijk uit bij iets goddelijks, iets transcendent? Ik denk dat het een menselijke reflex is om wat ik het accidentele noem te willen plaatsen in een soort buitenmenselijke macht. Ik vind het larie, maar ik begrijp het wel, het is zoeken naar veiligheid. Ik heb meer vertrouwen in het accident. Het maakt mijn bestaan ook lichter. Wat niet wil zeggen dat ik niet streef naar een orde. Wie mijn atelier binnenkomt, zegt weleens wat een chaos daar heerst. Voor mij is dat niet zo, er heerst een duidelijke orde, tot in de kleinste details. Maar die orde beweegt elke dag, ze is nooit definitief. Ik herorden die ruimte dagelijks, afhankelijk van de behoefte van de dag. Als ik dat niet doe, kom ik in een soort onveiligheid terecht en kan ik niet werken. Ook in het werkproces schuilt een duidelijke orde. De ene beweging brengt de andere met zich mee, de ene kleur de volgende. Er zit een zekere sturing in je, die je toelaat bepaalde ingrepen te doen en in combinatie met het toeval leidt tot een onverwacht beeld. Nu, dat is mijn attitude. Iemand als Magritte plande zijn schilderijen helemaal. Voor mij echter moet het avontuur aanwezig blijven, de sprong in het onbekende. Tegelijk moet het allemaal wél onder controle blijven.

Het klinkt nogal neurotisch.

Dat is zo, maar wie is er niet neurotisch? Hoe kun je in de wereld overleven zonder neurotisch te zijn? De neurose lijkt me een vorm van genezing in ons systeem. Zonder neurose zijn we vogels voor de kat.

Kan kunst ons ook genezen?

Dat is een lastige vraag. Hoewel kunst nu een hype is en in weekendbijlagen naast de wijnen gepropageerd wordt, is er volgens mij toch maar een miniem aantal mensen werkelijk ontvankelijk voor kunst.

Het

publiek verwacht veel van een schilderij, maar het schilderij is niets, gewoon een doek met wat verf erop.

Waar het om gaat is: de kijker. Hij maakt van het schilderij wat ervan gemaakt kan worden. Hoeveel mensen uit die kuddes kunsttoeristen gaan écht voor een schilderij staan en vragen zich af: wat kan dit

voor mij betekenen?

Ik heb ook perioden van succes gehad. Maar het is niet per se dan dat men je begrijpt, helemaal niet. Neem nu Van Gogh. Hoeveel mensen kijken daar nog écht naar. Van Gogh is een anti-kunstenaar, maar wie ziet dat nog?

Is dat misverstand niet van alle tijden?

Natuurlijk. We overleven ondanks het misverstand. En dankzij de triomf van het accident. Het accidentele

is voor mij wezenlijk. Het helpt om het gevestigde, het verworvene los te laten. Daar komt onvermijdelijk

veel twijfel en veel gezeur bij kijken. Maar ik ben tot niets anders in staat. En mocht ik het niet doen, dan was het allemaal veel erger. Zonder mijn kunst, zonder de orde ervan, zou ik wegzakken in het plantaardige.

Er zijn verschillende soorten orde. Er is de dagelijkse, zichtbare, materiële orde. In de kunst gaat het om een andere orde. Die orde draait om vragen: hoe situeer ik mij in het bestaan, hoe bevrijd ik mij van de beklemming van de bestaande orde? Ik geloof niet dat wie 's ochtends op tijd op zijn werk is en 's avonds op tijd voor de tv zit per se een orde voor zichzelf heeft gevonden. Hij volgt gewoon een bestaande, opgelegde orde.

Achter onze schijnbare orde gaat vaak een gemakzucht schuil. En ook daar komt veel wanhoop uit voort.

De omgeving van de schilder is zijn doek. Hij kan niet ergens anders leven dan in zijn doek. Maar wat te doen wanneer het doek hem weigert, wanneer het doek hem verbant, terwijl hij net naar het doek verbannen was door het systeem van het dagelijkse?

Op dat moment wordt het reële het niets. Een niets waarin het onmogelijk is om te leven, en onmogelijk om te sterven. (Uit: Philippe Vandenberg, *Le chant du pinson*, 2006)

De wanhoop is alomtegenwoordig.

De wanhoop heeft veel kostuums. Ik word door de wanhoop naar mijn atelier geleid en eenmaal daar aangekomen staat mij een andere wanhoop te wachten. Zo is dat.

Dat hangt samen met het idee dat niets definitief is. We zijn ons daar, geloof ik, te weinig van bewust. Het definitieve fascineert en obsedeert ons. Maar het bestaat niet. Ondanks alles wat welmenende mensen en instellingen - ouders, scholen... - ons hebben verteld. Wij zijn nomaden, wij zijn losgeslagenen.

Dat moeten we leren aanvaarden. Ik geloof in het nomadische, ook in het nomadische denken.

De wanhoop van de kunstenaar zit ook in zijn onvermijdelijke pogingen om het definitieve beeld te scheppen. Maar gelukkig maakt hij het nooit. En zij die denken dat ze het gemaakt hebben - wat gebeurt er met hen? Denk, alweer, aan Francis Bacon. Die heeft op een bepaald moment de teen van God geraakt en dan heeft hij zichzelf almaar herhaald. Ik vind dat de kunstenaar de luciditeit moet hebben om niet in die valstrik te lopen. Maar dat is gemakkelijk gezegd. Ik hoop dat het mij niet overkomt of dat het mij niet al overkomen is.

Ik geloof in het voortdurend blijven pogen. Picasso zei: "Je ne cherche pas, je trouve". Voor mij is het omgekeerd: ik vind niet, ik zoek.

Dat zoeken hangt samen met het oefenen van geduld. Ook daar gelooft u sterk in.

Het eigenlijke schilderen, het bezig zijn met penseel, verf en doek, is maar een klein onderdeel van het hele proces. Het ultieme aanbrengen van dat beetje verf op dat doek is niet zo relevant als handeling.

Maar het is wel zeer belangrijk als synthese van een denkproces, van lang wachten en proberen. En ook met wachten hebben wij niet leren omgaan. Wachten kan pijnlijk zijn, het kan ons confronteren met twijfels, angsten, eenzaamheid. Maar als je niet wacht, komt het schilderij niet.

Ik geloof in de idee van de ziel. Voor mij ligt de ziel in het geduld. Met ziel bedoel ik: de bezieling. Zonder geduld geen bezieling.

U wordt langzaam ouder. Bent u bezig met het nabestaan van uw werk?
Dat is bijkomstig. Het is niet belangrijk dat ik mijn hoofd daarover breek. Wie zegt wat over dertig jaar nog relevant zal zijn van wat nu gemaakt wordt? Kijk terug naar wie in de jaren zestig, zeventig furore maakte, welk oeuvre blijft daarvan over? Het idee van een stichting of een museum voor een kunstenaar doet mij te zeer denken aan een mausoleum. Het alternatief is: de beweging. Dat oeuvres rondreizen, overal bekeken blijven worden.
En het beste lijkt me dat je werk omringd blijft door jonge mensen. Als je werk de jeugd kan raken, dan raak je misschien een puntje aan van de eeuwigheid. Maar hoe vaak gebeurt dat? Hoe vaak heb ik al niet gezien dat kunstenaars oud worden en hun werk opgesloten raakt in de collecties van hun verzamelaars. Dat is een triestig lot.
Bernard Dewulf
Brussel - februari 2008

SILVA C., 'Cyberspace: the architecture of instability' [16 alinea's], in: *Intelligent Agent*, vol. 8, nr. 3, [online magazine], 2003, geraadpleegd op 15 maart 2009, http://www.intelligentagent.com/archive/IA4_3architecture_silva.pdf, zie bijlage pp.

Cyberspace: the architecture of instability **Camille Silva**

This article is not a critical one, where the subject or topic is to be strongly or passionately presented. This is a paper resulting from many questions and curiosity arisen regarding the relation between Global Discourse and the new virtual culture.

Global Discourse configures a process of interactive collaboration between two or more individuals. This process, which embodies a dynamic exchange of experiences, takes place in a new kind of media. The "Web" has become the medium in which architects, artists, and designers create spaces that are physical and virtual at the same time, allowing individuals to experience new ways of communication.

We are now facing profound effects on the contemporary understanding of virtual space with the progress of new electronic technologies and the advance of digital media. Form and function have now been conceived for a virtual environment. This new space / environment is to be sensed, felt, and perceived in various ways. That idea of "navigating," or "surfing" the Internet definitely begins to take shape.

In virtual spaces, it has been possible to leverage existing "real" human skills and abilities. According to the media artist Douglas Davis, in his "Museum of the Third Kind," the "Web" is a social institution, where the "virtual" intensifies the "real" by creating an intimate and personal environment. [1] Some recent studies have actually confirmed this idea. For instance, a group of psychology scholars of the Jaume I University of Castellon, Spain, worked with a group of 66 people, ranging from 29 to 34 years of age. Of this group, 34 were men and 32 were women. 97 per cent declared themselves heterosexual. The results of this sample study indicated exactly the contrary of what the public normally expects: they suggested that online chats, for example, are "an interactive media for socializing and rich in relational nuances that may stimulate rather than inhibit social relations." [2] Consequently, the new social space for communication leads one to a new notion of interactivity, where technical and aesthetic transformations happen in the realm of one's participation. [3]

Here are some questions: Where exactly does this process of communication take place? Where is this meeting point? And most importantly, how does one perceive it? Is this virtual space only meant to be temporary, transitional? Or could it contribute to one's sense of belonging somewhere?

Prof. Artur Matuck's "Interpresence" project gives us an idea of how interactivity and inter-communication transcend the experience of one-to-one contact by adding an active audience. [The interaction is to be sensed in the realm of the audience and by the audience.] The exercise of communication is based on a complex system of information that flows through cyberspace, a sort of specially designed media architecture. The idea or sense of this interaction happening in the audience "sphere" is what characterizes it as "interpresence." However, the audience's interactivity is a subject that still remains open. Even though the audience becomes an "insider" in the interaction process, it does not participate directly. My analysis is that the real experience of interpresence does not happen in the realm of the audience, but somewhere in between the audience and the virtual interaction.

Since the audience is really just an audience, formed by a group of spectators and not participants, the sense of "interpresence" thus can be stretched to an infinite equation. The real "interpresence" configures a set of interrelations between the interaction of one / another and the audience. On a larger scale, the interrelation between the audience and the interaction between one / another becomes the object of a new interrelation with another audience.

The interaction between one / another results in the interaction between this interrelation and the audience. This bond, initially part of an interrelation with one audience ends up being the object of interaction of another audience. And so on.

Therefore, the idea of "interpresence," as much as it yields qualities of interaction and interrelation, also raises questions of instability and actuality.

The ideological space is certainly one that formulates a territory where stability and actuality are tempered by a transcendental reality. Experience is transitory and place is unstable. This is what Hani Rashid, from *Asymptote*, calls architecture of "flux." [4] The boundaries of time and space are blurred in cyberspaces. Cyberspaces are de-centered in a way that enables interaction to prevail over the linearity of real communication processes. [5] They configure an architecture of instability. And where do we stand in this architecture of instability?

Considering these de-centered aspects of virtual spaces and the Internet, in general, one must consider Miwon Kwon's definition of the "wrong place." [6] My observation of Kwon's mainstream idea is that the sense of self is actually acquired by the sense of "belonging-intransience," where one's immediate association of time and space has been disrupted. With the advent of technology, sites have become intertextually and distributedly located, thus uncertain, unstable,

ambiguous, and impermanent. Facing those qualities, adjusting to new experiences, or simply transcending the capacity to locate oneself, is what makes the "wrong" place almost "right."

For this reason, if the "Web" -- with all its transient aspects -- is to be considered as a social institution, aren't we already in the "wrong place"? A virtual museum, for instance, is used as a medium to create an intimate and personal environment where "virtual" intensifies "real," therefore adding to the rupture of space and time. Doesn't this unstable state of mind / place, virtual / real force architects to create challenging spaces and artists to create challenging art? If so, are they still engaged in the search for the "right" place? Those questions lead me straight to the connection between Miwon Kwon and Douglas Davis, and their non-relation with the postmodern idea of de-centeredness. After all, to be "de-centered" does not always mean to be "deconstructed."

It is intriguing how uncomfortable one can be facing this term: "the wrong place." One's first attempt is to try to categorize or even "place" the "wrong place": whether it is a trend of postmodernism, a revival of the avant-garde, or also a question of nature. For this reason, I cannot explain or try to "place" the term, but accept it as new conception.

In conclusion, what is groundbreaking is to look at virtualism as an event not only associated with radical technological changes, but also with an aesthetic change. This new "artistic intercommunication" brings the experience to a whole new personal scale, where questions of style, purism, or historical tradition are no longer the main concern. [7] Even though virtual spaces have been gaining popularity over the recent years -- being used mostly in the form of "chat" spaces -- there aren't enough questions being asked about how the level of communication and sociability have increased.

[1] Douglas Davis, "The Museum of the Third Kind" in: *Art in America* (2004)

[2] R. Peris, M.A. Gimeno, D. Pinazo, G. Ortet, V. Carrero, M. Sanchez, I. Ibanez, "Online Chat Rooms: Virtual Spaces of Interaction for Socially Oriented People" in: *Cyber Psychology & Behavior* 5 No. 1 (2002), p. 50

[3] Joseph Nechvatal, "Origins of Virtualism: an interview with Frank Popper" in: *Art Journal* 3 No. 1 (Spring 2004), pp. 62-77

[4] Hani Rashid, "Asymptote Architecture," *Domus* 822 (Jan. 2000), pp. 26-31

[5] Peris, p. 43

[6] Miwon Kwon, "The Wrong Place" in *Art Journal* 59 No. 1 (Spring 2000), pp. 32-44

[7] Nechvatal, pp. 62-77

Intelligent Agent 4.3.1 architecture.silva.02

VAN LIESHOUT J., 'Artist statement bij *Slave City*' [4 alinea's], op: officiële website
Atelier van Lieshout (onder 'press'), geraadpleegd op 21 mei 2009,
<http://www.ateliervanlieshout.com/>

Atelier Van Lieshout

[news](#)[works](#)[at work](#)[about AVL](#)[biography](#)[bibliography](#)[press](#)[contact](#)[copyright](#)

About AVL

Atelier Van Lieshout (AVL), founded by artist Joep van Lieshout (1963) in 1995, is a multidisciplinary art practice encompassing installation, design, furniture and architecture. The name Atelier Van Lieshout emphasises the fact that the works of art do not stem solely from the creative brain of Joep van Lieshout, but are produced by a creative team of artists, designers and architects.

The works of art are practical, uncomplicated and substantial. The work varies from sculptures and furniture, bathrooms and mobile home units to large installations and complete architectural refurbishments. One of the many applications and techniques used by AVL are the large polyester constructions in striking, bright colours. These polyester constructions, of which the large mobile home units are the best known, form the AVL trademark. Recurring themes in the work of AVL are autarky, power, politics and sex.

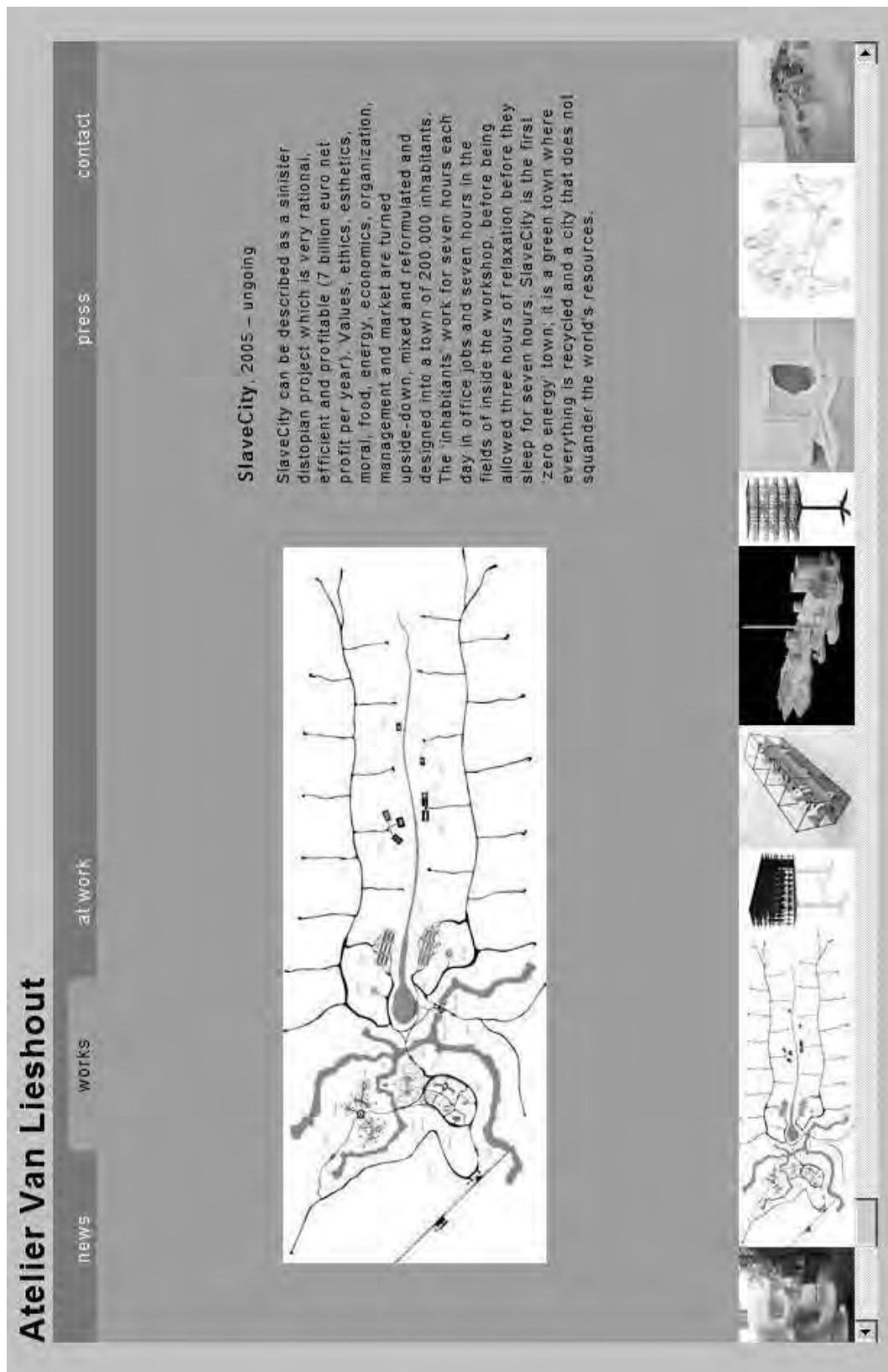
Works of AVL can be found in private collections and several museums. Please check our exhibition agenda on the news page for current and coming exhibitions.

If you have any questions about Atelier Van Lieshout and our works, please contact us via our office in Rotterdam.



Photo and copyright: Merlijn Doomerink

Atelier van Lieshout, 'Artist statement bij *Slave City*' [1 alinea], op: officiële website Atelier van Lieshout (onder 'works'), geraadpleegd op 21 mei 2009, <http://www.ateliervanlieshout.com/>



HEIREMANS R. & K. VERMEIR, 'Artist's Statement about *Artist-in-Residence* project'
[2 alinea's], op: officiële website van A.I.R., samenwerkingsproject van Heiremans en Vermeir (onder 'info') [website kunstenaars], geraadpleegd op 26 mei 2009, <http://www.in-residence.be/pages/info>

A.I.R is an ongoing project, encompassing various collaborations in different formats. Short for artist-in-residence, A.I.R refers to the appropriation of empty industrial spaces by artists in sixties New York. Since 1970 this living format has been giving a new shape and real estate value to post industrial areas in cities all over the world. Today the term itself has become the equivalent of a nomadic and temporary working environment for emerging artists.

A.I.R examines architecture as a significant ideological gesture. It allows Vermeir & Heiremans to deconstruct their own renovated postindustrial space as a system of representation. This specific living space is investigated as an all but neutral place. It seems to be conditioned by all kinds of projected longings and desires. Vermeir and Heiremans interpret their home as a "construction" in every meaning of the word.

Since 2006 they have been developing A.I.R as a series of mediated extensions of their habitat, a comment on the modern habit of relating to architecture not from physical experience, but rather from magazines, television, exhibitions...

DAVIDTS W., ‘*Mijn studio is waar ik me bevind*. Daniel Buren en de afschaffing van de studio’ [8 alinea’s], in: *De Witte Raaf* [Vlaams Kunsttijdschrift], nr. 113, januari-februari 2005, geraadpleegd op 9 mei 2009, http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&pagecount=1&site=DWR_site

“Mijn studio is waar ik me bevind”

Daniel Buren en de afschaffing van de studio

Wouter Davids

Alors que toute la production de l'art de hier et d'aujourd'hui est non seulement marquée, mais procède de l'usage de l'atelier comme lieu essentiel (parfois même unique) de création, tout mon travail découle de son abolition.

Daniel Buren, 1971. [1]

In 1971 eindigt Daniel Buren het essay *Fonction de l'atelier* met het statement dat zijn werk gebaseerd is op de liquidatie van de studio. Zijn artistieke werkzaamheden behoeven geen atelier. Hij betreft een bureau. [2] Deze uitspraak is de logische uitkomst van zijn ontwikkeling tijdens de jaren zestig. Zes jaar eerder had Buren zijn visueel gereedschap gereduceerd tot een voorschrift: het systematische gebruik van een patroon van verticale strepen, alternerend wit of gekleurd, 8,7 centimeter breed. Zijn schilderijen had hij samen met zijn atelier voor een *in situ* praktijk ingeruild. Voortaan zou Buren telkens dat ene *outil visuel* (zijn strepenpatroon) gebruiken om op het kader van de tentoonstelling in te grijpen. Het contextuele onderzoek dat zijn generatiegenoten van de minimal art hadden aangevat, zet hij verder in een praktijk die de condities van perceptie en presentatie in de productie van een werk verdisconteert. Volgens Buren kan dit echter alleen wanneer men ‘ter plekke’ werkt, wanneer het werk geconcipteerd wordt op de plaats waar het wordt getoond: “‘In situ’ veut dire enfin dans mon esprit qu’il y a un lien volontairement accepté entre le lieu d’accueil et le ‘travail’ qui s’y fait, s’y présente, s’y expose.” [3] Hoe immers kan een werk de invloed en impact van het tentoonstellingskader in rekening brengen als het elders bedacht en gemaakt werd? Om deze “risques du dehors” te omzeilen laat Buren de plaats van presentatie consequent met de plaats van productie samenvallen. [4] Zijn studio is niet langer een vaste werkplaats, maar een verplaatsbare ruimtelijke conditie, een artistieke werksituatie. Hij installeert zijn atelier telkens binnen de institutionele context waar hij aan de slag gaat. Terwijl Broodthaers zijn studio in 1968 tot museum transformeert, met de opening van de eerste afdeling van zijn *Musée d’Art Moderne* (het *Département des Aigles / Section XIXème siècle*) in de Rue de la Pépinière 30 te Brussel, verandert Buren het museum in zijn studio. Op het eerste gezicht lijkt de mobiele studio van Buren even leeg en fictief als Broodthaers’ mobiele museum. Beiden laten studio en museum samenvallen en viseren zo de aparte rol en plaats die deze plekken sinds de 19de eeuw bekleden binnen de geïnstitutionaliseerde kunstwereld. Het zijn essentiële schakels in het commerciële kunstcircuit. Naast Broodthaers wordt Buren dan ook stevast beschouwd als een van de protagonisten van de institutionele kritiek, een artistieke praktijk die de sociopolitieke en economische mechanismen van het kunstsysteem blootlegt. Hij wordt in dat verband getypeerd als een antiromantische en anti-idealistische kunstenaar, die zich op een tegelijk kritische en nuchtere manier met het kunstapparaat identificeert. Steeds vertrekt hij van de onontkoombaarheid van het institutionele regime. Hij bevraagt weliswaar alle “kaders, enveloppes en grenzen die een kunstwerk omsluiten en maken”, hij onderwerpt alle ‘instellingen’ – het museum, de galerie en de woning van de verzamelaar – aan een kritisch onderzoek, maar hij zal ze nooit vernietigen of verlaten. Alleen de

studio vormt hierop een uitzondering. De studio is de enige plek in het institutionele netwerk waarmee Buren pertinent komaf wil maken.

De tekst *Fonction de l'atelier* start met een genadeloze en systematische doorlichting van de rol en de betekenis van de 'plaats' van de studio, analoog aan Buren's analyse van de 'kritische limieten' (1970) en de overige traditionele plaatsen van het kunstapparaat: het museum (1970), de tentoonstelling (1973) en de galerie (1977). [5] Het atelier is voor Buren het uitgelezen oord voor de productie van plaatsloze kunst: "L'atelier est [...] une boutique [où] l'on trouve le prêt-à-porter à exposer." Waar het museum sinds de 19de eeuw, als instituut én als gebouw, de plaats bij uitstek vormt voor de *publieke presentatie* van kunst, geldt het kunstenaarsatelier als unieke plaats van *private productie*. Dat maakt het atelier tot "premier cadre, première limite dont tous les autres vont dépendre". Het is de onverwisselbare plaats waar het kunstwerk zijn oorsprong vindt. Het is ook een private en bestendige context waar het kunstwerk thuis is, afgeschermd en geïsoleerd van de wereld. In het atelier is het kunstwerk het meest bij zichzelf en dus het meest 'op zijn plaats': "[...] c'est [...] à ce moment-là, et à ce moment-là seul, qu'elle est le plus proche de sa propre réalité."

Maar om te bestaan en dus een 'publiek' leven te leiden, moet het kunstwerk 'ergens' tentoongesteld worden. Het moet dus vertrekken, en die operatie wordt het kunstwerk volgens Buren fataal: "D'où une contradiction mortelle pour l'oeuvre d'art, et dont elle ne se remettra jamais, puisque sa fin implique un *déplacement* dévitalisant quant à sa réalité propre, quant à sa origine." Elk kunstwerk is gedoemd om te verblijven op een plaats waar het niet thuis is. Vreemd genoeg interpreteert Buren deze lotsbestemming niet alleen als iets onvermijdelijks, maar ook als een tragisch proces dat hij op rekening van de studio schrijft. Waarom de studio? Dat vernemen we pas nadat Buren de diverse strategieën heeft besproken om met de discrepantie tussen de plaatsen van productie en consumptie om te gaan. Stuk voor stuk onderwerpt hij ze aan een scrupuleuze analyse, om ze vervolgens als bedrog af te doen en te verwerpen. Pas dan blijkt dat Buren's "argwaan" ten opzichte van het atelier, met zijn "idealiserende en scleroserende functies", teruggaat op een 'persoonlijke' ervaring als jonge kunstenaar.

Midden jaren vijftig legt de zeventienjarige Daniel Buren zich toe op de studie van de schilderkunst in de Franse Provence en aan de Côte d'Azur, van Cézanne tot Picasso. Hij is vooral geïnteresseerd in de impact van de geografische locatie en context op het werk. Buren bezoekt talrijke ateliers van kunstenaars, zowel jonge als oude, vermaarde als onbekende kunstenaars. Los van de diversiteit, kwaliteit en rijkdom van de schilderijen, en van de reputatie van deze kunstenaars, wordt Buren vooral getroffen door de "waarachtigheid" van het werk: " 'Réalité/vérité' par rapport non seulement à l'auteur et à son travail, mais aussi par rapport à l'environnement, au paysage." Hij stelt echter met spijt vast dat die waarachtigheid of authenticiteit – dat laatste woord gebruikt Buren niet zelf – op de "cimaises parisiennes" helemaal verloren gaat. Buren noteert niet zomaar een 'verschil' tussen atelier en tentoonstelling(sruimte); in het verlaten van het atelier leest hij de fundamentele 'teloorgang' van een vitale energie die het wezen van een kunstwerk uitmaakt: "[une] perte de l'objet." Onttrokken aan hun context, aan hun 'omgeving', geven de werken hun betekenis én hun leven prijs. Er heerst dus een intieme band tussen de waarachtigheid van een werk en de plek van zijn creatieve oorsprong: "Je compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'oeuvre, sa 'vérité', c'est-à-dire son rapport avec son lieu de création, l'atelier." Wanneer kunstwerken naar een museum verhuizen, worden ze losgeknipt van al de andere werken, parafernalia en sporen die deel uitmaken van de werkplek en die het productieproces inzichtelijk maken. Het gaat Buren echter niet om het werkproces *an sich*, maar om de omgeving van de werkplaats. Buren wil geen afstand doen van de 'oorspronkelijke aanwezigheid' van een werk te midden van zijn productiecontext. Meer nog, hij wil deze authentieke presentie

terugwinnen; dat blijkt wanneer hij, naast zijn persoonlijke ervaring, nog een ander, historisch referentiepunt aanhaalt: het atelier van Constantin Brancusi.

Brancusi is volgens Buren de enige kunstenaar die op een intelligente en kritische manier binnen het museale systeem heeft gewerkt. Wanneer Brancusi aan het eind van zijn leven een groot deel van zijn oeuvre aan de Franse staat schenkt, stelt hij de uitdrukkelijke voorwaarde dat het bewaard wordt in zijn atelier. Volgens Buren vermeed Brancusi zo niet enkel de totale verspreiding van zijn werken en de bijhorende speculatie, maar garandeerde hij dat elke bezoeker zou genieten van hetzelfde gezichtspunt op zijn werk als hijzelf tijdens het productieproces: “Ce faisant, il est le seul artiste qui, bien que travaillant en atelier et conscient de ce que son travail y était la plus proche de sa ‘vérité’, prit le risque – afin de préserver ce rapport entre l’oeuvre et son lieu de création – de ‘confirmer’ *ad vitam* sa production dans le lieu même qui l’a vu naître.” Maar is Brancusi’s operatie wel zo risicovol als Buren laat uitschijnen? De behoefte om het werk te conserveren op de plek van productie is vooral ingegeven door de vrees – van Brancusi, maar in dit geval ook van Buren – dat de toeschouwer het werk *anders* zou bekijken dan de kunstenaar voor ogen stond. Buren is niet zozeer bezorgd om de beschouwer, die vanzelfsprekend ideale perceptiecondities moet kunnen genieten, hij wil de blik van de *maker* op zijn eigen werk vrijwaren. Zijn offensief tegen de studio komt voort uit zijn onvermogen om te accepteren dat elk werk ontworteld is van zodra het wordt tentoongesteld. Hoewel hij steeds het instituut ‘museum’ viseert, is zijn kritiek in werkelijkheid gericht op de tentoonstelling. Het Latijnse werkwoord *exponere*, waarvan het woord tentoonstellen of exposeren is afgeleid, betekent zowel presenteren, blootstellen als buiten plaatsen. [6] Een tentoonstelling geeft het kunstwerk een plaats in de wereld, maar onttrekt het tegelijk ook elk vitaal verband met die wereld. Aangezien Brancusi zijn atelier publiek maakt en dus tentoonstelt, geldt dit ook voor zijn werkplaats. Terwijl Buren meent dat Brancusi de “côté quotidien” van de werkplaats bewaart, is de dagelijkse omgeving van het atelier (gerepresenteerd door de werkbank, beitels, hamers en platenspeler) gestold tot een anekdotisch decor, een stemmige herinnering aan een vervlogen werkproces. [7]

Buren beleeft het failliet van de studio helemaal anders dan Robert Smithson, eveneens een schilder die tot een protagonist van het poststudiotijdperk evolueerde. [8] Smithson vertrekt niet van een ondraaglijk verlies, maar van een veeltakkig en per definitie verlieslatend artistiek productieproces. In de paragraaf *The Dislocation of Craft – And the Fall of the Studio* van de tekst *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* uit 1968 schakelt Smithson de ondergang van het atelier gelijk met de vernietiging van het klassieke artistieke vakmanschap en genie: “Deliverance from the confines of the studio frees the artist to a degree from the snares of craft and the bondage of creativity.” [9] Om “het werkelijke land als medium te gebruiken” wendt hij andere en nieuwe technieken aan en verlaat hij het atelier als unieke en artisanale productieruimte. [10] Smithson hanteert diverse strategieën en verspreidt zijn artistieke productie over verschillende ‘plekken’ en ‘producenten’ die niet langer geïdentificeerd kunnen worden met een centrale, autoritaire bron. Hij gaat zowel in het museum als in de woestijn aan de slag, hanteert zowel een bulldozer, een typemachine, een fototoestel als een camera, en produceert uiteindelijk zowel sculpturen, foto’s, teksten als films. Smithson radicaliseert en instrumentaliseert de opschorting van bestemming die de kunst met de moderniteit heeft opgelopen, en waar het atelier in ‘tussenkomt’. [11] Hij zegt de reële studio niet op, maar ziet hem als een van de mogelijke plaatsen in het web van artistieke betekenisproductie. Buren daarentegen zoekt een ‘oplossing’: hij verbant het atelier uit en vervangt het door een plekgebonden praktijk. Hij aanvaardt noch instrumentaliseert het verlies dat in elke tentoonstelling plaatsvindt, maar tracht het te lenigen en te herstellen. Hoewel hij de beslissing van Brancusi omkeert, door de studio op te lossen in de specificiteit van de plek, getuigt zijn strategie van eenzelfde onbehagen over de vervreemdende werking van de tentoonstelling. Buren viseert de studio omdat hij wil uitsluiten dat het kunstwerk een ander leven leidt dan het leven dat hij ervoor

bedacht heeft. Hij wil een proces kortsluiten dat niet kort te sluiten valt. Dat het kunstwerk een ander leven leidt, kan men immers niet beletten door de tentoonstellingsplaats voor korte of lange tijd tot atelier te promoveren. Eens het werk voltooid is, wordt het overgeleverd aan het evenement van de tentoonstelling, en aan de conditie van openbaarheid die zich daarin manifesteert. Het is merkwaardig dat juist deze conditie van openbaarheid, die Buren elders zo lucide geanalyseerd heeft, voor hem ook iets onverdraaglijks schijnt te bevatten.

Tegenover het oprechte verbond tussen werk en atelier plaatst Buren een andere soort 'waarachtigheid': die van de kunstenaar die *in situ* werkt. Hij vervangt de moderne cultus van de monastieke kunstenaar door de postmoderne verafgoding van de nomadische en vernetwerkte interventionist. Zijn authenticiteit bestaat erin dat hij het werk niet alleen zelf, maar ook 'ter plekke' bedacht en gemaakt heeft. [12] Buren stelt dus wel, met zijn minimalistische tijdgenoten, dat de context een werk beïnvloedt en betekenis verleent, maar als puntje bij paaltje komt, is elk werk het resultaat van een autoritaire en geïndividualiseerde tussenkomst.

Buren mag zijn atelier fysiek hebben verlaten, in zijn hoofd liet hij het nooit achter. Voor hem staat de studio nog steeds voor een persoonlijk creatieproces, een hoogst individuele artistieke betekenisgeving. Het atelier vormt dan ook de meest essentiële en kwetsbare plek van Buren's praktijk: zijn vertrekpunt en verloochende referentie. Waarom verkondigt hij steeds weer in interviews dat zijn praktijk hem ervan weerhouden heeft om er een echte werkplek op na te houden? Onmiddellijk daarna bekent Buren dat zijn atelier helemaal niet onbestaand, leeg of fictief is, maar 'verinnerlijkt'. Hij 'belichaamt' en 'bewoont' het in hoogsteigen persoon. Waar hij ook komt, strijkt zijn atelier neer: "Mon atelier, en fait, est le lieu où je me trouve." [13] Deze verpersoonlijking van het atelier ligt ook aan de basis van de bekende kritiek dat zijn werk vaak niet meer omvat dan een repetitieve en idiosyncratische interventie. Elk werk begint met *zijn* artistieke aanwezigheid, met *zijn* persoonlijke ingreep. Telkens opnieuw vertellen de strepen: Buren was hier.

Noten

[1] Daniel Buren, *Fonction de l'Atelier* (1971), in: Daniel Buren en Jean-Marc Poinot (reds.), *Daniel Buren. Les Écrits (1965-1990). Tome I : 1965-1976*, Bordeaux, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 1991, pp. 195-204. Alle verdere citaten komen uit deze tekst, tenzij anders aangegeven. De vroege geschriften van Daniel Buren zijn in 1991 door Jean-Marc Poinot verzameld in een driedelige uitgave: *Tome I: 1965-1976*; *Tome II: 1977-1983*; *Tome III: 1984-1990*. Verderop in de tekst gebruik ik de afkortingen LE I, II of III.

[2] In een interview met Catherine Lawless (*Sauve qui peut, Atelier! Entretien avec Catherine Lawless* (1989), in: LE III, p. 409) beschrijft Buren zijn oorspronkelijk atelier als "[...] une cave non chauffée éclairée par une verrière [...]".

[3] Daniel Buren, *Du volume de la couleur* (1985), LE III, p. 100.

[4] Daniel Buren, op. cit. (noot 2), p. 412.

- [5] De teksten *Fonction du Musée* (1970), *Limites Critiques* (1970), *Fonction de l'Atelier* (1971), *Fonction de l'Exposition* (1973) en *Qu'attendez-vous* (1977) zijn terug te vinden in zijn verzamelde geschriften, respectievelijk in LE I pp. 169-174; LE I pp. 175-190; LE I pp. 195-204; LE I pp. 329-334; LE II pp. 11-14.
- [6] Daniel Payot, *Événement, parodie, présence: le musée et l'exposition*, in: Jean-Louis Déotte & Pierre-Damien Huyghe (reds.), *Le jeu de l'exposition*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1998, pp. 65-85; Jean-Louis Déotte, *Le musée, l'origine de l'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 54.
- [7] Nog fictiever wordt deze encensering wanneer men bedenkt dat de studio zich niet langer op haar oorspronkelijke plaats – de Impasse Ronsin n° 8 & n° 11 – bevindt. De studio en zijn inboedel zijn vandaag gehuisvest aan het plein voor het Centre Pompidou, in een paviljoen ontworpen door Renzo Piano. Voor de bewogen voorgeschiedenis van deze verhuis, zie: Marielle Tabart (red.), *L'atelier Brancusi*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1997.
- [8] Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996, pp. 238-243.
- [9] Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (1968), in: Jack D. Flam (red.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 107.
- [10] Robert Smithson, *Towards the development of an air terminal site* (1967), in: *ibid.*, p. 56.
- [11] Voor een historische duiding van 'de tussenkomst van het atelier' verwijs ik naar het gelijknamige artikel van Frank Reijnders in: *De Witte Raaf* nr. 94, november-december 2002, pp. 17-20. Zie tevens Oskar Bätschmann, *The Artist in the Modern World. A Conflict Between Market and Self-Expression*, Köln, DuMont Buchverlag, 1997, pp. 93-108.
- [12] Buren gaat vaak zelfs zo ver dat hij, voor de werken die naderhand opnieuw geïnstalleerd worden, in het bijgeleverde contract steeds de clause voorziet dat ze hem eerst moeten contacteren.
- [13] Daniel Buren, *Entretien avec Phyllis Rosenzweig* (1988), in: LE III, p. 358.

REIJNDERS F., 'De tussenkomst van het atelier' [21 alinea's], in: *De Witte Raaf* [Vlaams kunsttijdschrift], nr. 94, november-december 2001, geraapleegd op 2 maart 2009, http://dewitteraaf.stylelabs.com/web/flash/content.asp?struct_id=8&pagetype=search&language_id=2&site=DWR_site&pagecount=1

De tussenkomst van het atelier

Frank Reijnders

Als iemand ooit de beschikking had over een ivoren toren, goed afgeschermd door sloten en grendels, dan was het wel Eugène Delacroix (...). Zoals anderen privacy zochten voor hun orgieën, zo zocht hij de afzondering voor zijn inspiratie; en als hij deze eenmaal had gevonden, dan bedronk hij zich aan zijn werk als betrof het een orgie.

Charles Baudelaire, 1863. [1]

Het burgerlijke publiek rond 1470 zag de kunstenaar als een technische producent van kunstvoorwerpen (...) die achter in zijn werkplaats schildert en beeldhouwt, maar vóór in zijn winkel alles verkoopt wat men nodig heeft: riemgespen, beschilderde bruiloftskisten, liturgisch gerei, votief beelden van was en gravures. Men ging niet naar de abstracte kunstenaar in zijn atelier om onder invallend noorderlicht de dissonanten van de vermoeide cultuurmensen in veelbetekenende esthetische pose mee te voelen, maar sleurde zijn goudsmidsschilder waar het maar kon uit zijn werkplaats vandaan naar de werkelijkheid van alledag, waar het leven, op welke plaats ook maar van zijn kringloop, omgevormd diende te worden tot bouw, tot sieraad, gereedschap of een feestelijk aangeklede optocht.

Aby Warburg, 1902. [2]

Verwisseling van anachronisme

Twee citaten die een tegengesteld beeld oproepen van het functioneren van het atelier, beide met de intentie dit beeld de geldigheid van een voorbeeld te geven. Voor Baudelaire is Delacroix het voorbeeld van de kunstenaar die ervoor kiest zich geheel alleen, in de beslotenheid van zijn atelier, te concentreren op het vervaardigen van schilderijen, die pas na voltooiing het atelier verlaten om te worden tentoongesteld op de Salon. Er is een strikt en hiërarchisch onderscheid tussen privé en openbaar. Baudelaire beschrijft zijn bezoek aan het atelier van Delacroix als een indringing. Wat hem opvalt is de soberheid van de inrichting: "geen juwelen, geen oude kleding, geen bric-à-brac". Enige aanwezige in dit verder lege atelier is *de schilderkunst*. Tegenover dit type atelier stelt de kunsthistoricus Aby Warburg het open atelier van de Florentijnse vroege Renaissance. Het feit dat de kunst van dat moment geworteld is in het leven van alledag, geeft haar juist een kracht die zich steeds verjongt. Zelfs de grootste schilders ontwikkelen zich dan in de werkplaats van de goudsmid. Warburg beseft heel goed dat de moderne kunstenaar wordt geboren in de ruimte van het atelier, op het moment dat hij de deur op slot doet voor leergierigen en zelfs voor assistenten. Maar hij weigert dit te zien als een vooruitgang. In het citaat brengt Warburg bewust het anachronisme van de premoderne renaissancewerkplaats in stelling tegen het moderne atelier van de geïndividualiseerde kunstenaar; de eerstgenoemde situatie lijkt hem veel gezonder dan het verstofte atelier waarin menig kunstenaar van zijn eigen tijd decadent geachte poses celebreert. Delacroix zag zichzelf overigens niet als de eerste moderne kunstenaar. Dat was Michelangelo, toen die zijn individualiteit in het spel bracht, en zich eenzaam opsloot in zijn atelier, terwille van de opperste concentratie. Volgens de overlevering zou hij hebben geweigerd om met assistenten te werken. Zo is hij ook geportretteerd op het schilderij uit 1849-'50; slechts in gezelschap van twee voltooide sculpturen, melancholisch peinzend en zijn beitel ongebruikt op de grond. Dit atelierschilderij kan als een geschilderd manifest worden opgevat, omdat Michelangelo voor Delacroix de definitieve

breuk markeerde met de door Warburg verheerlijkte werkplaats, de sterk ambachtelijk ingestelde *bottega*.

In 1961 huurt Claes Oldenburg in New York een winkelruimte als atelier (107 East 2nd. Street). Vervolgens richt hij dit atelier weer in als een winkel om er zijn nagemaakte etenswaren en kledingstukken uit te stallen en te koop aan te bieden; dit alles onder het pseudo-sponsorschap van de 'Ray Gun Manufacturing Company'. Als een Florentijnse producent vervaardigt hij zijn gipsen koopwaar achteraan in de werkplaats. Op deze manier probeert Oldenburg het tentoonstellingscircuit, dat in New York op dat moment wordt gedomineerd door de galleries, te omzeilen. Tevens ruimt hij het geïsoleerde atelier uit de weg. Ray Gun, Oldenburgs alter ego, maakt uitdrukkelijk reclame voor het open atelier: "RG as the street, RG as the store. RG as the factory!" [3] Andy Warhol doet iets vergelijkbaars wanneer hij in 1963 een industriële loft betreft in 231 East 47th. Street en deze omdoopt tot zijn 'Factory'. Maar bij Oldenburg en Warhol is het atelier niet enkel een open werkplaats waar kunstvoorwerpen worden vervaardigd; er bestaat een *zichtbare* relatie tussen atelierruimte, locatie en de aard van de werken. Het atelier treedt nadrukkelijk op de voorgrond.

Warhols *Factory*, zoals die tussen 1963 en 1968 gestalte kreeg, is zonder twijfel een van de vreemdste ateliers die ooit hebben bestaan. Een grote open ruimte, geheel bedekt met zilverfolie, inclusief de ramen en de pijpleidingen. En als dit onmogelijk was, zoals in het geval van lampen, stoelen of het toilet, dan was zilver spray een goed alternatief. Deze ruimte werd volledig in bedrijf genomen. De badkamer fungeerde tegelijkertijd als donkere kamer. De sofa's dienden als decor voor menige film die hier werd opgenomen, en dan niet alleen *The Couch*. De werkvloer was de aangewezen plek voor de seriële productie van zeefdrukken en Brillodozen, maar werd ook gebruikt als filmset en als podium voor rockconcerten. Warhol zorgde ervoor dat de materiële voorwaarden van dien aard waren dat aan de lopende band en ook door anderen kon worden geproduceerd: "I think everybody should be a machine." Bovendien gaf deze ruimte op zich al vorm aan de overgang van privé naar publiek. Warhol concipieerde zijn 'beelden' uitdrukkelijk met het oog op hun functioneren in de wereld buiten het atelier; een wereld waarin de kunst voor het eerst onderdeel was geworden van het spektakel van de koopwaar en de media – het absolute tegendeel van de ivoren toren van Delacroix. De productiewijze van de werken in de Factory werd in de eerste tentoonstellingen herhaald. Zo stonden de *Brillo Boxes* niet alleen in het atelier on line opgesteld, ter wille van het productieproces, maar werden ze in de galerie op dezelfde wijze geïnstalleerd. Ook de *Dance Diagram Paintings* werden niet alleen in het atelier horizontaal op de vloer geschilderd, maar ook op die manier in de galerie tentoongesteld. Het publiek werd uitgenodigd om op de schilderijen te gaan staan, in de houding van de danspassen. Men kan de fabriek in vol bedrijf op zich als een multimediaal kunstwerk beschouwen, en in die zin wellicht als Warhols ultieme schepping. In de laatste beelden van de film die Slate en Davis in 1966 draaiden in Warhols atelier, zien we de Velvet Underground in actie, terwijl Gerard Malanga bezig is met zijn *whip dance* en Edie Sedgwick tuttend voor de spiegel staat. De aftiteling loopt al wanneer Warhol zelf in beeld komt, druk telefonierend, terwijl een met helium gevuld zilveren kussen als een wolk voor zijn gezicht drijft. Warhol als bedrijfsmanager en impresario: *rock promotor*, *movie producer*, *product endorser* en *magazine publisher*. Maar een manager die zich wel omhulde met passiviteit, om tegelijkertijd distantie te bewaren tussen zijn atelier en de buitenwereld. En tussen zijn atelier en zichzelf: "I don't really feel all these people with me every day at the Factory are just hanging around me, I'm more hanging around *them*." [4]

Sinds het begin van de jaren '60 van de twintigste eeuw heeft zich een omkering voorgedaan en is men geneigd om 'het besloten atelier' juist als een anachronisme te zien, als een relict uit de romantiek. Zelfs Warburg wordt vanaf dat moment in verband gebracht met de intenties van de historische avant-garde, in zoverre hij in het kader van zijn onderzoek getracht heeft om de grenzen tussen kunst en dagelijks leven te slechten. [5] *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, waaruit het citaat aan het begin afkomstig is, poogt de sociaal-economische en mentale dimensie van het Florentijnse *quattrocento* te reconstrueren en het beeld van die eeuw te ontdoen van de typisch negentiende-eeuwse projecties. Maar zo eenvoudig zijn het besloten atelier en de open werkplaats niet tegenover elkaar te stellen. Hoe paradoxaal het misschien ook lijkt in onze *post-studio condition*,

de nadrukkelijke tussenkomst van het atelier is van het grootste belang geweest bij alle radicaal moderne pogingen om bewust aansluiting te zoeken bij het publiek. Een publiek dat nog vorm moest krijgen, een *nieuw* publiek. Met de Parijse Salon was een openbare ruimte voor de kunst ontstaan. In dat licht ontwikkelde het atelier zich tot een intieme en exclusieve tegenhanger. Salon en atelier gingen een koppel vormen dat vóór de negentiende eeuw niet bestond. Het atelier van Delacroix markeert hier een beginpunt.

Schilders waren voor hun succes geheel afhankelijk geworden van de Salon. Ze moesten tegemoet komen aan de vraag van ‘het publiek’ naar grote en, in academische zin, voltooide historiestukken. Delacroix echter stelde onafhankelijkheid en individuele integriteit boven een succesvolle carrière. Daarom keerde hij zich bewust af van het onbepaalde publiek dat de Salons en masse bezocht, om zich te laven aan de schilderkunst zelf. Hij wilde weer aanknopen bij de grootse traditie van ‘het barokke’, en in concurrentie treden met Rubens, de Venetianen of Michelangelo. Hoewel hij een groot verhalenverteller was en het spectaculaire effect niet schuwde, vond hij dat het publiek in de eerste plaats moest worden verleid door de virtuositeit waarmee hij zijn verfstreken neerzette en zijn kleuren orkestreerde. Zelfs de historiestukken die hij op de Salon tentoonde, moesten voor hem alle kwaliteiten bewaren van de eerste schets. Zo zou het publiek directer in contact komen met het schilderen zoals dat had plaatsgevonden in het atelier. Een volgehouden schetsmatige werkwijze kon het oog strikken door de wendingen van de verf of verlokken door een onverwacht schilderkunstig detail. Omdat het schilderij ‘onvoltooid’ leek, werd het publiek aangespoord tot nauwkeurige observatie. Maar publiek en kritiek – met uitzondering van Baudelaire – zagen in deze geste slechts een provocatie aan het adres van ‘de ware kunst’. Delacroix speelt het atelier uit tegen de Salon. Doordat hij een productieve spanning creëert tussen het atelier en de openbare tentoonstelling, speelt hij echter onrechtstreeks een cruciale rol voor het ontstaan van *factories* als die van Oldenburg en Warhol.

Gedeeltelijk ontoegankelijk

Marcel Duchamp ruilt in 1915 Parijs voor New York, en raakt daar gefascineerd door de etalages waarin de nieuwste producten van industrie en techniek worden ‘tentoongesteld’ als betrof het een galerie. De kunst breidt zich uit naar het dagelijks leven, en de kunstenaar raakt aan het shoppen verslingerd. Hij koopt in een ijzerwinkel een gewone sneeuwschop. Het voorwerp wordt voorzien van de tekst ‘In Advance of the Broken Arm’, gesigneerd ‘[after] Marcel Duchamp’, met een koord vastgemaakt aan het handvat en opgehangen aan het plafond van zijn tijdelijke atelierruimte. Enkele weken later koopt hij een gewone schoorsteenventilator. Dit voorwerp wordt op dezelfde wijze gesigneerd, voorzien van een even dissociatieve tekst, ‘Pulled at 4 Pins’, en in het atelier opgesteld (het voorwerp ging verloren en is niet fotografisch gedocumenteerd). Omstreeks diezelfde tijd komt Duchamp op het idee om deze uitverkoren voorwerpen ‘readymades’ te noemen: massaal en machinaal vervaardigde voorwerpen zonder enige esthetische kwaliteit, gekozen op basis van ‘visuele onverschilligheid’. Dit in tegenstelling tot het ‘fietswiel op keukenkruk’ uit 1913, dat thans algemeen als eerste readymade wordt geaccepteerd. Wanneer hij het wiel in zijn Parijse atelier ronddraaide, verschaftte dit hem een genoegen dat vergelijkbaar was met het staren naar vlammen in een open haard. Naar eigen zeggen was deze assemblage aanvankelijk niet meer dan een aardig atelierrekwisiet. Maar in 1916 vervaardigt Duchamp een tweede versie.

Opmerkelijk genoeg neemt hij deze readymades steeds mee bij het wisselen van atelier. Wanneer Duchamp in oktober 1916 eindelijk meer jaren na elkaar een atelier betreft in 33 West 67th. Street, groeit deze ruimte uit tot één van de merkwaardigste ‘installaties’ ooit. In 1917 hangt Duchamp nog een hoedenkapstok (*Porte-chapeau*) aan het plafond en schroeft hij een jassenkapstok (*Trébuchet*) vast op de vloer van zijn atelier. Dit kapstokkenexperiment dient “om te ontsnappen aan het conformisme dat vereist dat een kunstwerk wordt opgehangen aan de muur of wordt gepresenteerd op een ezel”. [6] In 1918 tenslotte koopt Duchamp een partij felgekleurde badmutsen. Hij snijdt ze in repen, maakt ze op willekeurige punten aan elkaar vast en spant ze met draden vanuit verschillende hoeken door zijn atelier, dat op die manier gedeeltelijk ontoegankelijk wordt. Een soort veelkleurig spinnenweb. Omdat dit voorwerp makkelijk kan worden gededemonteerd en in een koffertje opgeborgen, noemt Duchamp het *Sculpture de voyage*. Als hij in

1918 New York inruilt voor Buenos Aires, is deze reissculptuur het enige 'kunstwerk' dat hij meeneemt en uithangt.

Dit New Yorkse atelier is dankzij een tiental zwartwitfoto's gedocumenteerd. Wie de moeite neemt de vaak onscherpe foto's nauwkeurig te bekijken, ontdekt nog meer voorwerpen. Zelfs het urinoir is op twee foto's te ontwaren, eveneens opgehangen, gekanteld in de deuropening. Heel anders dus dan op de beroemde foto die Alfred Stieglitz maakte van het voorwerp. Hij plaatste het urinoir op een sokkel, artistiek belicht en met een schilderij van Marsden Hartley als achtergrond. Stieglitz manoeuvreerde het voorwerp in de richting van een sculptuur. Maar niet wetend wie 'de auteur' was, werd hij in feite gemanipuleerd door Duchamp. Stieglitz gaf het vulgaire urinoir een esthetische kwaliteit. Duchamp experimenteert in zijn atelier niet alleen met de tijd-ruimtelijke relatie tussen voorwerpen, maar ook met hun functionele relatie, nu ze hun gebruikelijke rol in het dagelijkse leven hebben prijsgegeven. Hij articuleert de verschijningsvorm van de voorwerpen, de plaatsing in de ruimte en de ruimte zelf in hun onderlinge betrekking. De hoek van waaruit iets bekeken wordt, blijkt van groot belang, getuige de foto's. Het isolement van het atelier wordt gekoesterd en zelfs opgevoerd, want Duchamp houdt zich volstrekt afzijdig van een cultuur die in het teken staat van expositie en commercieel belang. Het atelier is een geheim laboratorium, waarin wordt geëxperimenteerd met ongekende vormen en dimensies, die slechts bestaan bij de gratie van fotografische documentatie. Daaronder bevindt zich een foto waarop alleen maar schaduwen zijn te zien. Geprojecteerd op de tweedimensionale wand door de driedimensionale voorwerpen, die Duchamp analoog hieraan als projecties van de vierde dimensie opvat. Zijn toenmalige fascinatie voor het niet-meetbare en *n*-dimensionale doet vermoeden dat er inhoudelijke verbanden zijn met *The Large Glass*, vanaf 1915 het enige grote project waaraan Duchamp met tussenpozen werkt. Er is geen enkele aanwijzing dat de gekozen voorwerpen het atelier dienen te verlaten om als kunstwerken te worden geëxposeerd. De enige uitzondering is het urinoir, dat bedoeld is om het 'exposeren/niet exposeren' aan de orde te stellen. *Fountain* wordt in 1917 om strategische redenen niet geëxposeerd. Duchamp trekt het voortijdig terug wanneer de gulle invitatie voor de tentoonstelling van de

Society of Independent Artists een farce blijkt te zijn. De signatuur 'R. Mutt' verwijst naar 'Mott and Co', één van die firma's die zijn (sanitaire) producten aanprijst als kunst. De enige twee readymades die in 1916 in de Bourgeois gallery worden tentoongesteld (niemand weet welke), blijven onopgemerkt. Tot tevredenheid van Duchamp.

Het New Yorkse atelier van Duchamp (1916-1918) is volstrekt uniek op het moment van ontstaan en is opmerkelijk genoeg niet als kunstwerk opgenomen in *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York 1969), het standaardwerk van Arturo Schwarz. Misschien is het geen kunstwerk, maar het is ook geen atelier. Overigens is de status van 'kunstwerk' in het geval van de readymades discutabel. Het blijft spannend om te speculeren over de rol die de artistieke omgeving van dit atelier gespeeld heeft bij de geboorte van de readymade. Een aantal van de genoemde foto's wordt later opgenomen in Duchamps draagbare 'privé-museum', de *Boîte-en-Valise* (1935-'41). Ze worden voor deze gelegenheid op zo'n manier geretoucheerd dat sommige readymades zijn uitgelicht, terwijl aan de atelierruimte eromheen elke contrastwerking is ontnomen. Dit effect wordt nog versterkt doordat ze met de hand zijn ingekleurd. Wanneer Duchamp wordt uitgenodigd om ideeën te leveren voor de inrichting van de internationale groepstentoonstellingen van de surrealisten, borduurt hij voort op de ateliergestes. In 1938 (Parijs) laat hij, in de verduisterde centrale hal, 1200 lege kolenzakken *ophangen aan het plafond*. Zijn eerdere idee om dit te doen met omgekeerde open paraplu's ging niet door omdat er niet genoeg voorhanden waren. Opnieuw het tarten van de wetten van de zwaartekracht, alsook het visueel en lichamelijk frustreren van het publiek, deze keer echter binnen de openbare sfeer van het tentoonstellen. In 1942 (New York) wordt een gedeelte van een zestien mijl lang katoenen koord *als een web in de ruimte gespannen*. Dat maakt de kabinetten waarin de kunstwerken hangen, moeilijk toegankelijk. Het slapstickeffect, veroorzaakt door mensen die de werken toch van dichtbij wilden bekijken, laat zich raden. [7]

Er zijn in het begin van de twintigste eeuw nog meer voorbeelden van kunstenaars die het atelier niet zomaar als een werkplaats beschouwen. Kurt Schwitters zette vanaf 1920 zijn atelier aan de Waldhauserstrasse 5 in Hannover vol met sculpturen die hij vervaardigde van afvalmateriaal uit zijn

dagelijkse leefomgeving. Deze sculpturen klonterden spoedig samen tot één grote zuil midden in zijn atelier. De dadaïstische *Kathedrale des erotischen Elends* zou het kernstuk blijven van de *MERZbau*, maar kreeg een totaal ander aanzien toen Schwitters er rond 1925 een constructivistisch skelet van hout en gips omheen zette. Ook daarna bleef hij zijn atelier doorlopend transformeren, tot hij in 1937 gedwongen werd Duitsland te verlaten. Ook de ensembles die de beeldhouwer Constantin Brancusi vanaf de jaren '20 creëerde in zijn ateliers (Impasse Ronsin no.8 en no.11, Parijs) lijken een eigen leven te leiden. De honderden zelfgenomen foto's waarmee Brancusi dit proces documenteerde, tonen een atelier dat steeds minder lijkt op een werkplaats, met gereedschap, hout- en steenblokken en gruis. Rond 1930 kreeg elk voltooid werk zijn definitieve plaats in de ruimte van het atelier, wat een 'installatie' deed ontstaan die de suggestie wekt een kunstwerk op zichzelf te zijn. Een ingreep als het gedeeltelijk pompejaans rood schilderen van een muur, om het glad gepolijste brons van zijn *Oiseau dans l'espace* beter te laten uitkomen, wijst in dezelfde richting. Een soortgelijke indruk maakt het beroemde atelier dat Piet Mondriaan tussen 1921 en 1936 bewoonde in Parijs (26, Rue du Départ). Het atelier demonstreerde Mondriaans principes van het neoplasticisme even voorbeeldig als de schilderijen zelf. De grote en lichte ruimte met hoog plafond had een wat ongelukkige vijfhoekige plattegrond die Mondriaan op ingenieuze wijze 'optisch corrigeerde' door tegenover, maar parallel aan de muur rechts van de ingang een grote zwart geschilderde kast neer te zetten en daarnaast, in het verlengde van de kast, een schildersezel buiten gebruik. Hierop plaatste hij grote rood, grijs en wit geschilderde stukken karton, waardoor hij het bed achter de ezel gedeeltelijk aan het zicht wist te onttrekken. Ook de rest van het schaarse meubilair paste zich aan deze strakke entourage aan, inclusief de wulpse fauteuil van teenwilg die hiertoe wit was geschilderd. Maar het belangrijkste waren de muren, en dan vooral het grote ononderbroken muuroppervlak schuin tegenover de ingangsdeur. De muren gaven een ritmisch spel te zien van rechthoeken in verschillende formaten, en in primaire kleuren (rood, geel en blauw) of 'niet-kleuren' (wit, grijs en zwart). Deze waren ofwel beschilderd, ofwel afgedekt met losse stukken karton die heen en weer geschoven konden worden, waardoor steeds nieuwe situaties ontstonden. Tegen deze muren kregen de schilderijen een prominente plaats. Ze werden onderworpen aan dezelfde strikte eis van optische tweedimensionaliteit, maar dan in een meer gecondenseerde vorm. Omdat ze enigszins loskwamen van de muur, gingen ze daarmee een spanningsrelatie aan. Die werd nog opgevoerd doordat de lijst achter het beschilderde oppervlak terugweek. De schilderijen ontvouwd en zich niet langer naar binnen, maar traden trapsgewijs naar voren. Tegelijk beteugelde de (verbrede) lijst de expansiedrift van de lijnen, waardoor de schilderijen als zodanig intact bleven, als 'een beelding op en door zichzelf'. Ze vormden het attractiepunt van waaruit de verbinding met de ruimte tot stand kwam. Zo ontstond een unieke abstracte esthetische eenheid die elke vorm van ornamentiek of design weerstond. Tegelijk was dit atelier zowel een provocatie van het chaotische en gefragmenteerde stadsleven van Parijs als een anticipatie op een ruimtelijke totaliteit waarin de schilderkunst als afzonderlijke discipline zou worden opgeheven, zoals Mondriaan had uiteengezet in *Le Home*, *La Rue*, *La Cité* uit 1927.

Tussen 1926 en 1930 laat Mondriaan dit atelier een aantal keren volgens zijn aanwijzingen fotograferen. De geënceneerde foto's hebben door hun nadruk op frontaliteit stuk voor stuk een streng uiterlijk. Ze bevatten opmerkelijke details, zoals de zwarte ezel tegen de achterwand. Mondriaan maakte bij het schilderen nooit gebruik van een ezel; hij legde zijn doeken horizontaal op de tafel tegenover het grote raam, en gebruikte de ezel alleen om bepaalde schilderijen aan bezoekers te tonen. Op de foto's fungeert de ezel hoogstens als embleem van een type atelier dat buiten werking is gesteld. Als formeel element dient hij om de horizontale en verticale lijnen van de muur te benadrukken. Mondriaan ging zelfs zo ver om verschillende onderdelen van de ezel zwart of wit te schilderen, om de beoogde asymmetrie te verkrijgen (foto 1927) of om de voeten van de ezel aan de achterkant af te zagen, teneinde de overgang van wand naar ruimte te markeren, op een manier die tegelijk elke perspectivische werking uitbande (foto 1930). Maar niet alles wordt onderworpen aan Mondriaans strenge regie. Opmerkelijk zijn bijvoorbeeld de spiegels die op sommige plaatsen tegen de muren waren aangebracht. Ze moeten de uitgekiende harmonie van de grote muur, waartegenover ze zich bevonden, hebben verstoord. Wie zich door de ruimte bewoog, zal af en toe verrast zijn geweest door onverwachte reflecties van het atelier. Ook de ruitvormige schilderijen die Mondriaan in deze periode maakt, brengen een ruimtelijke desoriëntatie teweeg, vergelijkbaar met die van de spiegels. Door de schilderijen op hun punt te zetten en binnen het

beeldvlak de horizontale en verticale lijnen te handhaven, ontstaat er een dubbele oriëntatie, die van de ruit en die van het raster. De positie die het schilderij inneemt in de ruimte blijkt bij dit type schilderij van cruciaal belang. Op de achterkant van *Foxtrot A* (1929) schrijft Mondriaan precies hoe dit schilderij dient te worden opgehangen, op welke hoogte en in welke relatie tot het blikveld van de beschouwer.

Zelfs in zijn strengste periode was Mondriaan niet de saaie piet die menigeen nog steeds in hem ziet. Het lijkt wel of André Kertész juist deze speelse kant wilde benadrukken toen hij in 1926 Mondriaans leefruimte fotografeerde. Van hem is de beroemde foto van de wenteltrap die naar de atelierruimte leidt; vlak naast de voordeur bevindt zich een tafel met daarop een ronde vaas met een bloem. Voor wie oppervlakkig kijkt, verbergt deze zwartwitfoto dat het om een kunstbloem gaat; Mondriaan heeft bovendien stengel en blad wit geschilderd “om dat onmogelijk naturalistische groen uit mijn interieur te bannen”. [8] Het atelierrekwisiet komt niet minder bizar en dadaïstisch over dan ‘het fietswiel’ van Duchamp; en het is eveneens bedoeld om de leefruimte te veraangename. Maar tegelijkertijd hield Mondriaan met één laag witsel de natuur, haar onzuiverheid en de toevalligheid van haar uiterlijke verschijningsvorm, buiten zijn gezichtsveld. Beide kunstenaars werden bij de inrichting van hun atelier gedreven door een excessieve logica: de absurde wetmatigheden van de droom resulteerden bij Duchamp in een ‘surrealistisch’ spel met de dimensies van het alledaagse bestaan; terwijl Mondriaan zelfs een gewone bloem onderwierp aan de ‘neoplastische’ principes van verinnerlijking en abstractie.

Dansen voor de camera

Toen Pollock stierf, liet hij een atelier achter dat niet meer was dan een loods. Zonder Pollock, zijn schilderijen en zijn schildersbenodigdheden was het gewoon leeg. Thans is het atelier in Springs (Easthampton) weer in de oude staat hersteld en als museum te bezoeken. Maar zonder schilderijen. Bezoekers wordt gevraagd om bij het betreden van de ruimte de schoenen uit te doen. Hier schilderde Pollock tussen 1947 en 1950 de meesterwerken waarmee hij de schilderkunst daadwerkelijk een ander aanzien gaf. Schilderijen die de zichtbare sporen droegen van de manier waarop ze werden vervaardigd: de *drippings*, de afdruk van zijn handen (*Number 1*), de rotzooi van de vloer (*Full Fathom Five*). Terwijl de vaak enorme doeken op de vloer van zijn atelier lagen uitgespreid, werden ze door Pollock besprenkeld en bevloeid, hetgeen tenslotte resulteerde in intrigerende verfweefsels van druppels en draden. Pollock wist de schildersgeste als zodanig vast te leggen, hierbij geholpen door de zwaartekracht. Nooit eerder had de schilderkunst zo’n spektakel te zien gegeven. Logisch dat men zich uitgedaagd voelde om dit atelier binnen te dringen en naar middelen zocht om de kunstenaar te betrappen bij het scheppingsproces. In 1950 lukt het Hans Namuth om Pollock, aan het werk in zijn atelier, met behulp van de camera vast te leggen. Het levert vijfhonderd foto’s op en twee films. Het is de eerste keer dat schilderkunstige activiteit zo gedetailleerd wordt vastgelegd. Namuths tweede film uit 1951 wordt gedeeltelijk buiten opgenomen, om in kleur te kunnen filmen. Hier komt de beroemde sequentie tot stand waarin we Pollock aan het werk zien op een glasplaat. Hij ziet ons niet, maar wij kijken hem recht in het gezicht omdat we ons aan de andere kant van het glas bevinden. Op die manier is het zowel voor Pollock als voor ons mogelijk om ‘letterlijk in het schilderij te zijn’. Deze twee films van Namuth hebben uiteindelijk een grotere impact op het verdere verloop van de Amerikaanse kunst gehad dan de schilderijen zelf. Wat bleef hangen in het collectieve bewustzijn was het beeld van Pollock die bezig is een ‘rituele dans’ uit te voeren. De films inspireerden tot nieuwe vormen van kunst, tot performances en body-art, tot environments en happenings. Vormen die overigens niet per se in het atelier worden uitgebreid. Pollock werd door veel collega’s gewaardeerd omdat hij de schilderkunst vernietigd zou hebben; maar datgene waardoor *zijn* schilderkunst vernietigd werd, was ironisch genoeg het voyeurisme van de foto- en filmcamera. Om zijn experiment met de schilderkunst te kunnen uitvoeren was het contact met de materialiteit van de verf in de beslotenheid van het atelier noodzakelijk. De komst van de camera in het atelier plaatste niet de schilderijen maar de kunstenaar in het centrum en maakte van Pollock een acteur. Bij elke handeling zag hij zich voortaan als een performer die de schilder in de weg zat.

Allan Kaprow zette de toon, toen hij eind jaren '50 de enorme schilderijen die in het atelier bij elkaar stonden, als environments begon te ervaren, en Pollocks destructie van conventies als "een terugkeer naar het punt waar kunst actiever was geïnvolveerd in het ritueel, in de magie van het leven". [9] Hij maakte zo de stap buiten het atelier, naar de happening, de installatie en het environment, dat hem toeliet het werkelijke leven in de stad als "een doek voor actie" te behandelen. Kaprow was ooit als schilder begonnen, net als Eva Hesse, Richard Serra en Bruce Nauman. Ook zij raakten in de jaren '60 geïnspireerd door Pollocks vermeende breuk met de schilderkunst. Ze begonnen 'dingen te doen' in hun atelier met behulp van een heel aantal in die tijd onartistieke materialen zoals touw, vilt, glas, rubber en lood. Deze acties werden fotografisch of filmisch gedocumenteerd. De beroemde foto van Gianfranco Gorgoni waarop Richard Serra, getooid met stofmasker en -bril, op het punt staat een hoeveelheid gesmolten lood met een knots weg te werpen, heeft duidelijk zijn vertrekpunt in de films van Namuth. *Splashing* (1968) bestaat als 'sculptuur' slechts bij de gratie van dit vastgelegde gebaar. De aanblik van de kunstenaar als een bliksemslingerende Zeus in zijn atelier levert een fraai beeld op, maar is bedoeld om de toeschouwer bewust te maken van de conventionaliteit van de plek en de handeling. Wat dit laatste aspect betreft, wordt de meest provocerende stap gezet door Bruce Nauman, wanneer hij zich de vraag stelt wat een kunstenaar zou doen in zijn atelier als hij, hoewel opgeleid als schilder, geen linnen, verf of kwasten meer ter beschikking had. Stel je voor, Pollock gecasteerd! "If you see yourself as an artist and you function in a studio and you're not a painter, if you don't start out with some canvas, you do all kinds of things – you sit in a chair or pace around. And then the question goes back to what is art? And art is what an artist does, just sitting around in the studio." [10] Nauman raakt gefascineerd door het lege atelier. Wat doet iemand die zich kunstenaar noemt in zo'n ruimte, wanneer hij niets om handen heeft behalve zichzelf? Hij begint zich af te vragen wat hij daar doet: rondlopen, op een stoel zitten en voor zich uit staren, koffiedrinken enzovoort. Hij raakt gefixeerd op zijn eigen gedrag. Wat bijkomstig was, wordt hoofdzaak. In de winter van 1967-'68 maakt Nauman enkele 16 mm-films waarin hij een aantal van dergelijke activiteiten in het atelier registreert: *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square*; *Playing a Note on the Violin While I Walk Around the Studio*; *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* en *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*. Deze zwartwitfilms zijn opgenomen met een statisch camerastandpunt en duren elk tien minuten. Ze laten alleen de letterlijke uitvoering van hun titel zien. Het publiek dat naar deze films kijkt, registreert de gedragingen van Nauman in dezelfde 'real time' als de camera dit heeft gedaan. Het meest cruciale in deze films is dat het atelier leeg is, zodat een discrepantie ontstaat tussen het mythische beeld dat de beschouwer heeft van de scheppende kunstenaar, zoals we dat uit de films van Namuth kennen, en datgene wat zich daadwerkelijk voor de ogen van het publiek afspeelt.

In de winter van 1968-'69 maakt Nauman een aantal video's waarin het medium zich enigszins verzelfstandigt ten opzichte van de geregistreerde actie. Hij kantelt de camera, of zet hem op zijn kop: *Slow Angle Walk*; *Pacing Upside Down*. Deze video's duren een uur, zodat ze ook het uithoudingsvermogen van het publiek op de proef stellen. Soms zien we alleen een leeg atelier en horen we slechts het geluid van de voetstappen van de kunstenaar buiten beeld. Nauman creëert ook situaties die zijn gedrag in het atelier extra frustreren. De video *Walk with Contrapposto* (1968) is opgenomen in een smalle houten corridor, die naar achteren toe is afgesloten. De camera is zo opgesteld dat alleen de zijwanden van dit verontrustende rekwisiet in beeld komen, de rest van het atelier valt buiten het gezichtsveld. Nauman beweegt zich uiterst langzaam van achteren naar de camera toe en weer terug. Met de handen gekruist in de nek en met geëxalteerde bewegingen in *contrapposto* volvoert hij zijn gestileerde rituele dans. Een jaar later (1969) wordt deze corridor in het Whitney Museum (New York) tentoongesteld als zelfstandige installatie: *Performance Corridor*. Nauman zelf heeft zich uit zijn werk teruggetrokken en nodigt nu het publiek uit dezelfde wandeling te maken die hij eertijds in zijn atelier voor de camera deed. Op deze manier draagt Nauman zijn ervaring van het atelierexperiment over naar de publieke sfeer; verwant aan de manier waarop Delacroix zijn schetsmatige werkwijze ooit een publieke context verschaftte. De toeschouwer wordt gevraagd om, steeds opnieuw, het kunstwerk 'te voltooien', binnen een aantal restricties die door de kunstenaar zijn vastgesteld. Zoals bij velen van zijn tijdgenoten gaat het Nauman om een relativisering van het ego van het kunstenaarschap en om een ontregeling van de vanzelfsprekende kunstperceptie van het publiek. De kracht van deze vroege films en video's

schuilt hierin dat Nauman het atelier niet verlaat, zoals veel van zijn generatiegenoten, en op die manier een *post-studio condition* creëert, maar dat hij het atelier transformeert binnen de eigen grenzen en vervolgens, op basis daarvan, het kunstenaarschap van deze private ruimte naar het publieke domein van de instituties verplaatst. [11]

Decor en rekvisieten

Voor de Biënnale van Venetië in 1980 realiseerde Joseph Beuys een installatie met behulp van dertig rekvisieten, die hij in voorgaande 'Aktionen' had gebruikt, en vijftig schoolborden volgekalkt met aantekeningen en diagrammen. De titel *Das Kapital, 1970-1977* bevatte een expliciete verwijzing naar het beroemde atelierschilderij van Gustave Courbet dat voor de Salon van 1855 geweigerd werd, waarop de schilder besloot het, in concurrentie met de Salon, in een eigen loods tentoon te stellen. Dit schilderij wilde een resumé zijn van zeven jaren van Courbets artistieke leven. Het presenteerde, op voorheen ongekennde wijze, het atelier als de centrale plek van waaruit de structuur van de samenleving door de kunstenaar kon worden overzien en verbeeld. Ook Beuys had naar eigen zeggen al datgene bijeengebracht wat hem in die bewuste zeven jaren, als kunstenaar tegenover de samenleving, intensief had beziggehouden. In tegenstelling tot Courbet maakte Beuys echter niet eerst een kunstwerk in zijn atelier, om in tweede instantie het publiek daarmee te confronteren. Wat hij wilde tonen, realiseerde hij onmiddellijk in de tentoonstellingsruimte. Een aantal schetsen en enkele notities volstonden om aan het werk te kunnen. Zijn installatie moest, als een katalysator, ieder mens tot creativiteit aanzetten, en de vermeende crisis van het kapitalisme in zijn visioen van de toekomst – zijn *soziale Plastik* – te boven komen.

Het onderscheid tussen het isolement van het atelier en de publieke ruimte van de tentoonstelling is weggefallen. De kunstenaar kan voortaan overal en op elk moment zijn werkruimte installeren. Het atelier treedt als zodanig voor het voetlicht in het openbare domein. Eén van de opmerkelijkste artistieke fenomenen van de laatste decennia is het daadwerkelijke binnendringen van het atelier in de galerie en het museum. Wanneer Rirkrit Tiravanija in een Keulse galerie een houten reconstructie maakt van zijn New Yorkse woon- en werkruimte, met inbegrip van keuken en badkamer, doet hij dat om zijn leven te kunnen delen met de bezoekers in den vreemde. Hij spoort ze aan om gewoon door te gaan met dingen die ze altijd al doen, zoals eten, slapen, spelen of wat knutselen. Zonder de sporen die ze achterlaten is er geen kunstwerk. In Tiravanija's installatie *Tomorrow is Another Day* (Kölnischer Kunstverein, 1996) is de kunstenaar wel aanwezig en zelfs bereid gratis een smakelijk Thais kerriegerecht te serveren, maar het feit dat hij zichzelf wegcijfert, vormt een belangrijk aspect van zijn werk. Deze bereidwillige openstelling van 'zijn atelier' voor het publiek is de exacte omkering van de narcistische opsluiting, die zo typerend is voor de meeste moderne kunstenaars sinds de negentiende eeuw. Tiravanija's reconstructie ontleent zijn effect aan de bijna onmogelijke opgave haar te isoleren uit de voortgang van het leven van alledag. Een ander voorbeeld is Tracey Emin die, uitgenodigd voor een tentoonstelling in Stockholm, eveneens de galerie gebruikt om daarbinnen een afgesloten ruimte te creëren waarin ze twee weken lang slaapt, eet, de was doet en uithangt, maar ook een tentoonstelling realiseert: *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (Galeri Andreas Brändström, 1996). Het publiek wordt uitgenodigd om haar gade te slaan door de zestien fish-eyelzen die in de muur zijn aangebracht. Door naakt rond te lopen en te schilderen in dit kunstmatig gecreëerde atelier speelt Emin de rol van kunstenaar én van naaktmodel. Soms ironiseert ze een rollenpatroon, door te poseren in houdingen die haar mannelijke collega's tot cliché hebben gemaakt. Ze gebruikt zowel het voyeurisme van het publiek als het exhibitionisme van haar kunstenaarschap; zo hoopt ze verlost te raken van haar remmingen om te schilderen, waarvan ze op dat moment al een aantal jaren last heeft. Zowel in het geval van Emin als van Tiravanija wordt het atelier uitdrukkelijk als 'kunstwerk' geïnstalleerd. De onontkoombare context van galerie en museum transformeert het dagelijks leven van de kunstenaar en zijn publiek tot een kunstmatig paradijs. Maar dit leidt ook tot een nieuwe en paradoxale uitdaging: hoe blijft de illusie van een spanning tussen privé en openbaar intact waar deze tezelfdertijd in objectieve zin is opgeheven.

“Wat is Kunst? Sinds de negentiende eeuw wordt deze vraag onophoudelijk gesteld zowel aan de kunstenaar, de museumdirecteur, als aan de liefhebber. In werkelijkheid geloof ik niet dat het

gewettigd is van kunst een serieuze definitie te geven tenzij in het licht van één constante factor, namelijk de transformatie van Kunst in koopwaar. In onze tijd heeft dit proces zich dermate versneld dat artistieke met commerciële waarden samenvallen. Wanneer we ons bezighouden met het fenomeen van de reïficatie, dan is Kunst een bijzondere representatie van dit fenomeen – een vorm van tautologie.” [12] Marcel Broodthaers kwam al vroeg tot het inzicht dat het in een volledig geïnstitutionaliseerde kunstwereld geen zin had om uit het atelier te ontsnappen of zich buiten het museum te begeven. Het atelier werd slechts verplaatst naar de fabriek, de straat of naar de woestijn. Het museum voedde zich vervolgens met alles waardoor het in principe bedreigd werd, want het moest zijn voortbestaan veilig stellen, en de cirkel was weer rond. Joseph Beuys werd de tentoonstellingskunstenaar par excellence, niet in weerwil van, maar juist vanwege zijn politieke utopie van een *soziale Plastik*, zijn alternatief voor het kapitalisme. Broodthaers begreep dat er binnen het kapitalisme geen alternatief was voor het museum. De kunst kende slechts één context en functioneerde daarbinnen noodgedwongen als tautologie. Volgens Broodthaers was de kunstenaar sinds Duchamp nog slechts auteur van een definitie.

Om het museum te attaqueren brengt Broodthaers opmerkelijk genoeg *het atelier* in stelling. In 1968 installeerde hij een museum in zijn atelier aan de Rue de la Pépinière in Brussel. Zijn *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* bestond vier jaar en verscheen op verschillende plekken in uiteenlopende vormen. Het museum werd in de loop der jaren uitgebreid met twaalf secties. Broodthaers zelf was de directeur. In zijn eerste verschijningsvorm in september 1968, de *Section XIXème Siècle*, bestond het museum uit lege transportkisten die gebruikt werden voor het vervoer van kunstwerken, met daarop woorden als ‘picture’, ‘keep dry’, ‘with care’ of ‘fragil(e)’. Daarnaast had hij prentbriefkaarten met reproducties van beroemde negentiende-eeuwse schilderijen (David, Ingres, Courbet, Wiertz, Meissonier) opgehangen. Tenslotte werden op de kisten doorlopend dia's geprojecteerd van negentiende-eeuwse schilderijen en karikaturen. Door toedoen van de nivellerende werking van het ruilwaardesysteem was het museum volgens Broodthaers niets meer dan louter omlijsting van ingelijste kunstwerken. Daarom waren de kunstwerken zelf afwezig. Het publiek dat zijn atelier bezocht, werd er geconfronteerd met een kritische analyse van ‘het museum’ in de vorm van een kunstwerk. De meest legendarische afdeling van het *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* ontstond in 1972 toen Broodthaers in de Kunsthalle van Düsseldorf zijn *Section des Figures (Der Adler vom Oligozän bis heute)* presenteerde. Hij maakte zijn zelf opgelegde taak van museumdirecteur volkomen waar toen hij voor dit doel meer dan driehonderd objecten en afbeeldingen rond het thema ‘adelaar’ bijeenbracht, beroemde kunstwerken naast gebruiksartikelen. Alle tentoongestelde werken werden voorzien van een plastic plaatje met een nummer en het bijschrift ‘Dit is geen kunstwerk’ (beurtelings in het Frans, het Duits en het Engels). Voor zover de werken opgingen in de neutraliserende werking van de reeks, werden ze lege tekens. Maar omdat Broodthaers de cynische museumcontext tegemoet trad met een geënceneerde museumfictie werden dezelfde werken ook met poëzie geladen, en in staat gesteld elkaar en de toeschouwer te verleiden. Zolang de tentoonstelling duurde, konden de voorwerpen tegelijk ‘kunstwerk’ en ‘geen kunstwerk’ zijn. Broodthaers stelde hier een ‘experimentele tentoonstelling van zijn museum van moderne kunst’ tentoon. Een verdubbeling waarmee hij de actuele realiteit van het museum zichtbaar wist te maken, maar tegelijkertijd een ander potentieel articuleerde dat door die realiteit verborgen bleef.

“Reconstitution, la plus fidèle possible (?), d'un ensemble fait par l'artiste en 1968 qui s'attaquait, à l'époque, à la notion de musée et à celle de hiérarchie. M.B. Paris 1975.” Zeven jaar later keert Broodthaers de hiërarchie om, door een gedeelte van het atelier waar hij in 1968 zijn museum opende binnen het officiële circuit tentoon te stellen: *La Salle Blanche*. Een container van blank hout geplaatst in een museumzaal. Een ruimte die niet betreden maar slechts bekeken mag worden: een kunstwerk. Een zo nauwkeurig mogelijke (?) reconstructie van het vroegere atelier, compleet met deur- en wandpanelen, ramen, een schoorsteenmantel en twee radiatoren die echter *trompe-l'oeil* blijken te zijn (namelijk fotografische reproducties). Dit is geen atelier. Het is een fictie. Het is een ironisch commentaar op de cultus van het atelier, als een heilige plek die na de dood van de kunstenaar nog kan worden bezocht, onaangeraakt en onveranderd. De titel verwijst naar ‘the white cube’, de museumzaal met zijn witte muren; voor Broodthaers slechts een decor, maar voor het merendeel van zijn tijdgenoten nog altijd de optimale conditie voor het tentoonstellen van

kunstwerken. *La Salle Blanche* is een lege huls, een mal, zoals de lege transportkisten dat waren. Ook nu moeten we het stellen met losse woorden die in groten getale in schoolschrift op de muren en de vloer zijn aangebracht: *copie, collectionneur, portrait, pourcentage, prix, amateur, eau, paysage, brillant, toile, cheval, galerie, perspective, abc, lumière, soleil, nuages, musée...* Wat doet een kunstenaar in zijn atelier wanneer hij niets omhanden heeft, maar ook geen zin heeft om heen en weer te lopen of dingen te doen? Broodthaers' atelier is op een andere manier leeg dan dat van Nauman. Wat rest, is een kale ruimte en een hoeveelheid woorden die door de schijnbaar toevallige rangschikking en de veelvuldige herhaling al snel hun betekenis verliezen, en inwisselbaar worden. Maar in bepaalde combinaties zijn ze ook in staat beelden op te roepen, zoals dat van de schilder die voor het eerst wordt geconfronteerd met de effecten van het industrieel kapitalisme. Door de fabricage van verftubes en de lichtgewicht ezel was deze plotseling in staat zijn atelier naar de buitenlucht te verplaatsen. Zo'n bewust archaisch beeld zou een ironische bevestiging kunnen zijn van het verlangen van zijn Amerikaanse tijdgenoten het atelier voorgoed op slot te doen. Terwijl een andere combinatie van woorden 'het atelier' weer tot verschijning brengt, in al zijn rijkdom en complexiteit. Broodthaers' lege atelier is als de mal van zijn zo geliefde mossel. En de kunstenaar is de mossel, volmaakt, omdat hij de schelp die hem vormt zelf creëert. Van binnenuit.

Er is bij Broodthaers uiteraard geen nostalgisch verlangen om terug te keren naar de beslotenheid van het atelier. Dat atelier is een anachronisme. Het is volkomen achterhaald. Maar precies om die reden raakte hij gefascineerd door dit en andere fenomenen uit de negentiende eeuw. Zijn lichtbakens waren Baudelaire en Mallarmé. Zijn obsessie gold de technische media in hun prille vorm: diaprojectie, eerste cinema. Als model voor publieke ruimtes in zijn installaties verkoos hij het decor van het panorama of de wintertuin. Broodthaers vond de negentiende eeuw veel interessanter dan zijn eigen tijd, omdat bijna alle uitdrukkingsvormen die nog steeds gangbaar zijn, op dat moment waren ontdekt. Hij vond dan ook dat de kunstgeschiedenis het best in tegengestelde richting kon worden doorlopen. "Ik heb de indruk dat we vanaf een bepaald moment een reis terug in de tijd maken." [13] Het ligt voor de hand om te denken dat Broodthaers hier het anachronisme van het negentiende-eeuwse atelier opnieuw in stelling brengt, zoals Warburg eerder deed met de werkplaats van de Renaissance. Maar zijn speelse omkering van 'de kunstgeschiedenis' laat zien dat Broodthaers niet langer gelooft in de onomkeerbaarheid van haar historisch verloop. Hij beseft dat precies dit geloof in het reële bestaan van de geschiedenis een dergelijk anachronisme produceert. Hij is juist geboeid door vormen van anachronisme omdat ze *niet* bestaan, tenzij als fictie.

Noten

[1] Charles Baudelaire, *L'Oeuvre et la vie de Delacroix*, in: Claude Pichois (ed.), *Oeuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976, p. 761.

[2] Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, in: Gertrude Bing (hg.), *Gesammelte Schriften*, Nendeln/Liechtenstein, 1969, p. 113.

[3] Claes Oldenburg, *Store Days*, New York, Something Else Press, 1967, p. 28.

[4] Gretchen Berg, *Nothing to Lose* (interview met Andy Warhol), in: *Cahiers du Cinéma*, nr.10, mei 1967, p. 40.

[5] Te beginnen bij William S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964, Vol.III)*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1967.

[6] Arturo Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, London/New York, Thames and Hudson, 1969, p. 469.

[7] Duchamps 'atelierexperiment' vormde afgelopen voorjaar het uitgangspunt van een door ondergetekende begeleide werkgroep aan de Universiteit van Amsterdam. Thema van deze

werkgroep was: 'de rol van het atelier in de transformatie van het moderne kunstbegrip'. Van een aantal papers die in het kader van deze werkgroep werden geschreven, heb ik dankbaar gebruik gemaakt.

[8] Geciteerd in tent. cat. *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, Tokyo, The Seibu Museum of Art, 1987, p. 32.

[9] Allan Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, in: *Art News*, jrg. 57, oktober 1958, pp. 24-26, 55-57.

[10] Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York, Rizzoli, 1988, p. 14.

[11] Met betrekking tot de ontwikkeling van de ateliergebonden modernistische eenzaamheid naar de onbegrenstheid van de *post-studio condition* in de postmoderne wereld verwijs ik naar Caroline Jones, *Machine in the Studio; Constructing the Postwar American Artist*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1996. Dit is de enige mij bekende studie waarin getracht wordt *het atelier* in een context te plaatsen. Omdat Jones deze ontwikkeling schetst als een bevrijding uit het atelier, schaduwt ze exact de intenties van de door haar behandelde Amerikaanse kunstenaars: Stella, Warhol en Smithson. Het atelier fungeert hier als een negatieve referentie. De nadruk op dit discours verhindert dat het atelier als zodanig tot verschijning komt. Mijn tekst kan dan ook gezien worden als een antwoord op de (overigens fascinerende) studie van Jones. Voor een meer fundamentele kritiek op haar aanname van geschiedenis als metafysica ("If my aims have a single name, it is history", p. xvii), verwijs ik naar Frank Reijnders, *Kunst – Geschiedenis/ Verschijnen en verdwijnen*, Amsterdam, SUA, 1984 (1990).

[12] Marcel Broodthaers, *To Be A Straight Thinker or Not to Be*, in: tent.cat. *Le Privilège de l'Art*, Oxford, Museum of Modern Art, 1975, z.p.

[13] Anna Hakkens (inl. en red.), *Marcel Broodthaers aan het woord*, Gent/Amsterdam, Ludion, 1998, p. 16.

Illustraties pagina 18: het atelier van Marcel Duchamp in New York, 1917-1920. De foto onderaan de derde kolom is van Man Ray.

S.M.A.K., 'De Cordier, Thierry' [5 alinea's], in: S.M.A.K. [officiële website museum], geraadpleegd op 12 juli 2009, http://www.smak.be/collectie_kunstenaar.php?kunstenaar_id=26

De tekeningen van Thierry De Cordier vormen het hart van zijn denken en handelen - de keuken van de kunstenaar. Ze laten (letterlijk) de schriftuur van de kunstenaar zien. Het zijn gedachten, vermoedens, gewaarwordingen, bedenkingen, mijmeringen waarin de wereld wordt toegesproken, een kerktoeren in brand wordt gestoken, een grondplan van de groentetuin wordt uitgewerkt, een landschap zich transformeert in een groente of geslachtsdeel. Men wordt verplicht deze geabsorbeerde gedachtenwendingen en gevoelsoverwegingen in al hun duistere twijfelzucht en geestrijkheid harkend en moeizaam verkennend te lezen.

Met zijn tekeningen en geschriften tracht Thierry De Cordier de natuur 'van buiten te leren' (*apprendre la nature par coeur*). De Cordier schrijft al tekenend en tekent al schrijvend.

De tekeningen noemt hij zelf "kalken van de gedachten" in het (te zware) hoofd, de forensische sporen van het denken. Soms lijken ze de voorstudie van een sculptuur te zijn, soms zijn het "na-studies" van dat beeldend werk. De tekeningen ontwikkelen zich niet rechtlijnig maar cyclisch. Thema's die nog niet zijn uitgewerkt in het sculpturale werk worden vaak aangekondigd in de werken op papier. Andersom worden vroegere motieven uit het beeldhouwwerk in tekeningen en geschriften herwerkt. Het zijn poëtische proposities voor de beschouwer. Ze nodigen uit tot een wandeling door een wereld van iemand, de kunstenaar, die de wereld en zijn positie in die wereld als een mysterie ervaart en zelf op zoek gaat, vragen stelt, suggesties doet, tekens achterlaat.

In zekere zin zijn de tekeningen, teksten en sculpturen van Thierry De Cordier echter ook boodschappen van de kunstenaar aan zichzelf: vermaningen, zelfbespiegelingen, relativeringen, bedoeld om zichzelf en anderen beter te begrijpen. De Cordier kiest positie ergens tussen subjectieve zelfbespiegeling en universele levensfilosofie, tussen misantropie en de diep-menselijke behoefte aan communicatie. Zijn werken bevinden zich op de grens tussen zwijgen en spreken, tussen weten en vergeten.

Ooit schreef De Cordier (onder meer op de sculptuur 'De Bewaker van mijn groentetuin' in de verzameling van het S.M.A.K.): 'Je n'ai absolument rien à voire avec le XXième siècle'. Dit was geen uitspraak van een a-sociaal iemand. De kunstenaar ondernam een poging om buiten zijn tijd te gaan staan om van buitenaf zijn eigen plaats beter te kunnen begrijpen, zijn positie, en in extenso de positie van de in deze wereld geworpen medemens, beter te kunnen bepalen. Zoals Petrarca de Mont Ventoux beklom en vanop dat verheven standpunt een ander, en helder beeld kreeg van de wereld, zo houdt Thierry De Cordier zich op aan de rand der dingen. En vanuit het besef dat de mens een 'gebrek' is, ontwikkelt hij voor zichzelf een wereldvoorstelling, een soort éénpersoonsdoctrine. Hij creëert vanuit een soort onvrede met wat hij is, en hij wil steeds ontsnappen aan wat hij wordt of tot wat hij verwordt.

Thierry De Cordier noemde zich ooit een 'zondagsdenker', en verschillende van zijn werken zijn te beschouwen als bouwsels waar de kunstenaar zich kan terugtrekken om na te denken en te schrijven. Ze herinneren vaak aan de middeleeuwse kloostercel en de studiolo van de Heilige Hiëronymus.

Met een sterk geloof in de metaforiek van beelden en zeggingskracht van materialen creëert De Cordier vanuit deze reële en mentale plekken zijn singulier universum.

CERPAC R., *Roé Cerpac*, [3 alinea's], op: website van de tentoonstelling *kloone4000 onderzoeksprojecten*, september 2005, geraadpleegd op 15 juli 2009,
<http://www.kloone.anjeroosjen.com/nederlands/kunstenaars/roycerpac.htm>

Roé Cerpac

"To be present instead of presenting. My work is not a performance of any kind, not consultancy, not psychiatry, nor something mystical. It has less to do with 'showing', and more with 'being' and 'seeing'. Not the theoretical, philosophical idea, but the act of 'seeing' together, with all our senses, concerning a specific question in a visual way. Breaking the borders between different elements and binding them together at the same time. To be able to look at anything and to see more, to the point that it causes a change, a moment of transformation. To touch what seems to be untouchable, defined, directed, a dead end - and to continue beyond.

A metaphor is for me a relative transparency, the result of an overlapping of things (like spectrum forms 'transparent' white light). It is a present space, a present meeting point. The intensity in it makes us feel. A metaphor, like a work of art, is a lens within which one can see much more layers, much more angles. It is the point where they meet and sharpen each other, amplify the essence, telling more about each element and transforming the meaning of the whole. In the world of metaphors everything is connected, by looking at one thing you see the other.

Less to force, less to organise, less to manipulate. To sharpen the charge of particles which crystallise by themselves into a new form, a new phenomenon, a creation. In practice, how can a merely personal way of looking contribute? Is it possible that we are looking at the same question? To draw a bow, to gain from difference in order to release an arrow. Where will the arrow land?"
(Roé Cerpac)

Roé Cerpac was off and on present during the project and lectures.

STAPPAERTS B&E, 'Intro' [4 alinea's], op: officiële website Boy & Erik Stappaerts (onder 'the institute'), geraadpleegd op 20 mei 2009, http://www.boy-erik.org/index_boy.html

B&ES INSTITUTE AND ASSOCIATIONS

- THE INSTITUTE
- WORKS & PLANS
- EXHIBITIONS & PROJECTS
- CV
- CONTACT



This website is designed as a file that serves as a blueprint to develop my current project with; the B&ES Institute and Associations in 3D with game technology.

The Institute is situated in the middle of a 'Casper David Friedrich-like' romantic mountainous landscape. A country path leads the visitor to the institute where he virtually and interactively moves through the building. The walls of the Institute contain theoretical spaces that render information about each chapter. This info is clickable.

The B&ES Institute contains the works of Boy & Erik Stappaerts. The visitor's sensory register (e.g. grandmother's house, a G.P.'s waiting room or a museum) will determine the attitude/mind-set with which he makes his observations.

Thematically the works of Boy & Erik Stappaerts are situated between the concept of a person putting trust in a social framework and the concept of the antagonist who turns his back on society. These different ways of expressing one's trust are discussed in the following chapters.