

De doorstart van het atelier

MEREL VAN TILBURG

In de jaren 60 pleitten kunstenaars als Daniel Buren, Robert Smithson en John Baldessari ervoor om het kunstenaarsatelier te verlaten of zelfs af te schaffen. De term 'post studio', of 'post-atelier', maakt sinds een viertal decennia opgang in het kunstdiscours. Het is niet precies duidelijk wie de term in de jaren 60 als eerste gebruikte – John Baldessari noemt Carl Andre als mogelijke kandidaat. Hoe dan ook, in de jaren 70 was er in de Verenigde Staten alom sprake van *post studio art*. Deze term impliceerde allereerst het ontstaan van een type kunstwerk dat niet in een (traditioneel) atelier werd geproduceerd – en dat dientengevolge was gevrijwaard van de vele associaties verbonden aan het traditionele atelierbeeld. Inmiddels echter wordt de term 'post-atelier' in het Engelse taalgebied veel breder ingezet, en is er sprake van een algemene 'post-atelier-conditie' in de hedendaagse kunst, of ook wel van een 'post-atelier-tijdperk'.¹ Deze laatste twee termen lijken aan te geven dat er een complete verschuiving heeft plaatsgevonden in het denken over de verhoudingen tussen kunst en werk, tussen kunstproduct en productieproces, en tussen productieproces en werkplaats. Daarbij lijkt niet alleen het kunstenaarsatelier, maar ook het polyvalente woord 'werk' in 'kunstwerk', onderworpen te worden aan een grondige heranalyse.

Sinds de jaren 60 hebben het beeld en de rol van het atelier in de kunstontwikkelingen doorgemaakt die niet los kunnen worden gezien van veranderende opvattingen over de inhoud van het begrip werk of arbeid. Zoals bekend verschuift het zwaartepunt in de kunst met het einde van het modernisme van kunstobject naar proces, of, in zekere zin, van kunstwerk naar kunstwerk. Deze esthetische transformatie loopt parallel met de door Maurizio Lazzarato en Antonio Negri beschreven ontwikkeling in het post-industriële tijdperk waarbij het dominante

kelijke werkplaats waar de kunstenaar omringd was door leerlingen en waar het arbeidsproces zodoende een zeker mate van differentiatie en collectiviteit kende.

De geschiedenis en het beeld van het kunstenaarsatelier worden beheerst door de ambivalente positie van de beeldende kunsten tussen handwerk (*artes mechanicae*) en intellectuele activiteit (*artes liberales*).⁴ Sinds de renaissance ontwikkelden kunstenaars strategieën om de beeldende kunst als *ars liberalis* te categoriseren, en het atelier speelt daarin een belangrijke rol. Het Engelse woord voor atelier, *studio*, verwijst direct naar de parallel tussen de werkplaats van de kunstenaar en de studeerkamer van de humanistische intellectueel (het is afgeleid van het Latijnse woord voor studie, *studium*), en poneert het atelier als de plek waar het kunstwerk intellectueel wordt geconcipeerd, alvorens manueel te worden uitgevoerd. Het model van de kunstenaar als denker heeft in de geschiedenis van de kunst verschillende vormen aangenomen, en sluit vandaag bijvoorbeeld direct aan bij de tendens om het werk van de kunstenaar te classificeren als 'onderzoek'.

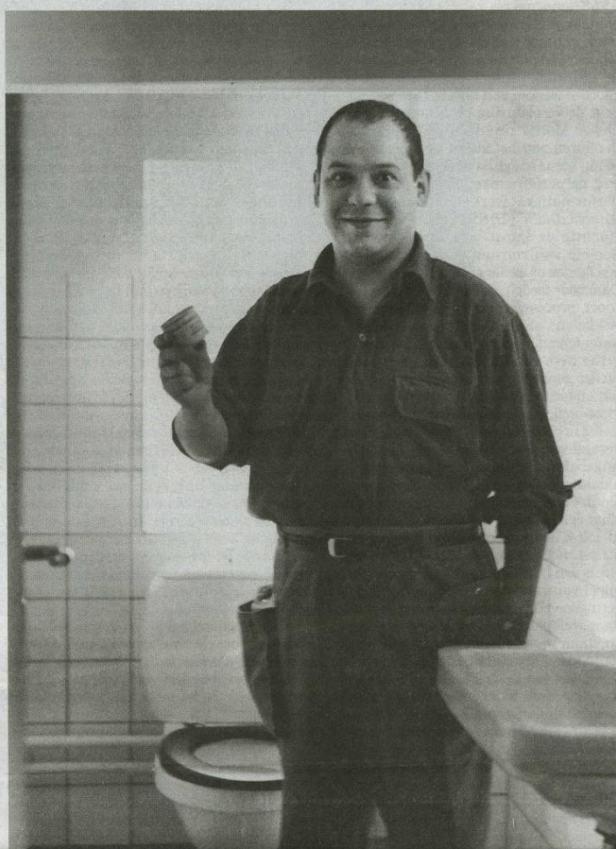
Ondanks de vele continuïteiten die kunnen worden aangewezen, lijkt het er toch op dat de zogenaamde 'post-atelier-conditie' een aanzienlijke verandering van het kunstbegrip signaleert. Om dit te verduidelijken, moet er een onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds het historische moment van de 'post-atelierkunst', in de woorden van Baldessari 'kunst die noch werkelijk schilderkunst, noch werkelijk beeldhouwkunst' is,⁵ en anderzijds het beeld en de ontwikkeling van de algehele 'post-atelier-toestand' in de hedendaagse kunst sinds de jaren 60, in het bijzonder in relatie tot het begrip 'immateriële arbeid'. Een beschrijving die Mike Kelley geeft van de heersende ideologie in het kunstonderwijs aan het Californische Institute of the Arts in Los Angeles in de jaren 70, kan hierbij verhelderend zijn:

'De studie [...] werd 'Post Studio' genoemd en daaraan lag zonder twijfel een evolutionaire aanname ten grondslag: kunst maken heeft zich voorbij de handenarbeid ontwikkeld tot geestelijke arbeid. Dientengevolge had de hedendaagse kunststudent geen atelier nodig – meestal werd er schertsend gezegd dat een atelier welker noodzakelijk was, maar slechts zo groot, dat er een schrijfmachine in paste'.⁶

Het zou interessant zijn om te weten welke rol de schrijfmachine door de kunstopleiding precies kreeg toegewezen in het proces van kunstproductie. Maar afgezien daarvan, impliceert de door Kelley gesignaleerde verschuiving van handenarbeid naar geestelijke arbeid in wat 'post-atelierkunst' werd genoemd, zeer duidelijk een voortzetting van de ambivalente positie van de beeldende kunst tussen hand en geest. De opheffing van het vraagstuk lijkt hier te worden gezocht in een keuze voor het ene of het andere. Lucy Lippard signaleerde al in de jaren 60 dat de radicale intellectuelisering van de conceptuele kunst het atelier terugvoerde naar zijn historisch gebruik als studeerkamer.⁷ De conceptuele kunst – wellicht de meest radicale vorm van 'post-atelierkunst' – leidde zoals bekend tot de immaterialisatie van het kunstwerk als object.

De immaterialisatie van het kunstwerk is echter niet hetzelfde als de immaterialisatie van arbeid, zoals begrepen in het concept 'immateriële arbeid': in dit model spelen immers zowel manuele als intellectuele vaardigheden mee, naast een collectief of gedeeld productieproces. Indien we het hedendaagse kunstproductieproces bezien in termen van immateriële arbeid, dan krijgt de benaming 'post-atelier-conditie' waarde als een beschrijving van de veranderde condities van 'werk'. De term signaleert dan dat de tijd van het traditionele atelier voorbij is, aangezien dit type atelier werd gekarakteriseerd door een niet-gedifferentieerd werkproces dat uitmondde in een specifiek soort kunstobject.

Het lijkt er echter op dat de term 'post-atelier' op dit moment een te beperkte betekenis heeft, want natuurlijk heeft het atelier,



Piero Manzoni
Merde d'artiste, 1961

begrepen als de plek waar kunst wordt gemaakt, inmiddels een pluriforme doorstart gemaakt. Interessanter is dan ook de vraag naar de nieuwe vormen die het atelier aanneemt. En dat is precies de vraag die centraal staat in twee recente publicaties over het kunstenaarsatelier.

Beide boeken resulteren uit symposia, en zijn dus banden die een aantal korte studies over verschillende kunstenaars of thema's samenbrengen. *The Fall of the Studio: Artists at Work* bevat acht casestudy's over de verhouding van het werk van een of enkele kunstenaars tot het atelier. Centraal staan achtereenvolgens Mark Rothko; Robert Morris; Daniel Buren; Bruce Nauman; Eva Hesse; Matthew Barney; Martin Kippenberger; Jason Rhoades en Paul McCarthy; Olafur Eliasson; Jan de Cock. In plaats van de 'val' van het atelier (door Robert Smithson in 1968 verkondigd) als een gegeven te nemen, wensen Davidts en Paice de aannames ter discussie te stellen die ten grondslag liggen aan de populaire en wetenschappelijke 'post-atelier-terminologie'. Vandaar ook de ondertitel van het boek, *Artists at Work*: waar een kunstenaar aan het werk is, kan men spreken van een atelier. Toch staat het begrip 'werk' niet centraal in deze bundel, het komt slechts impliciet ter sprake. Het atelier wordt hier in de eerste plaats opgevoerd als een belangrijk figuur of beeld, als een institutioneel construct, en als een 'kritisch thema' in de naoorlogse kunst.

De selectie van acht verschillende casussen wordt in de inleiding van het boek gepresenteerd als een 'palet van significante posities en benaderingen' van de verhouding tussen kunstenaar en atelier sinds de jaren 50. Waarom deze (en mogelijk nog andere) posities 'significants' zijn, wordt niet duidel-

lijk beargumenteerd. Volgens de samenstellers bespreken de artikelen 'canonieke' kunstenaars uit de twintigste eeuw en 'actieve' kunstenaars uit de eenentwintigste eeuw. Hierbij roept vooral de term 'canoniek' vele vragen op. De selectie biedt daarentegen wel een breed palet aan media, en ze leidt tot een gevarieerd historisch beeld van het kritisch gebruik van het atelier in de kunst.

Een drietal artikelen over kunstenaars actief in de jaren 60 staat toe het historische moment van de 'post-atelierkunst' nader onder de loep te nemen en te nuancieren. In zijn artikel over Buren analyseert Wouter Davidts in detail de tekst *Fonction de l'atelier* (1971). Buren stelde dat het werken 'in situ' het verlaten van het atelier vereiste, en daar was een zeker idee van verlies aan verbonden. Dit onderscheidde hem van Robert Smithson, die het verlaten van het atelier propageerde als een bevrijding uit de dwangbuis van vakmanschap en creativiteit. Davidts toont hoe aan de cruciale stap van Buren een persoonlijke traumatische gewaarwording ten grondslag lag, namelijk dat de authentieke context van het kunstwerk verloren gaat bij het verlaten van het atelier en het overhevelen naar een tentoonstellingsruimte. Burens wil om het perspectief van de kunstenaar bij het tentoonstellen van het kunstwerk te behouden, dwong hem ertoe de 'werkplaats' over te hevelen naar de tentoonstellingslocatie. Uiteindelijk heeft Buren daarom het atelier niet werkelijk verlaten, maar biedt zijn praktijk een interessant model voor het 'draagbare' atelier: Buren draagt zijn atelier altijd in zichzelf mee. Daarmee verschilt zijn geval van vele andere kunstenaars die maatschappelijke redenen aangaven om het atelier achter zich te laten, en lijkt hij veel eerder een voorloper te zijn geweest voor hedendaagse kunstenaars als Thomas

arbeidsmodel niet meer door 'materiële', maar door 'immateriële arbeid' wordt gekenmerkt.² Indien het productieproces dat met een kunstwerk gepaard gaat zich laat spiegelen aan contemporaine arbeidsomstandigheden, dan lijkt het voor de hand te liggen de veranderingen in het kunstbegrip te toetsen aan het model van immateriële arbeid, eerder dan aan een verouderd begrip van industriële arbeid.

Maurizio Lazzarato's 'klassieke' definitie situeert immateriële arbeid in de combinatie van verschillende types van arbeidsvaardigheden: intellectuele vaardigheden voor het produceren en overbrengen van een cultureel-informatieel inhoud; manuele vaardigheden om creativiteit en verbeelding te verbinden met techniek werk en handwerk; en ondernemingsvaardigheden voor het onderhouden van sociale relaties en voor het structureren van het sociale samenwerkingsverband waarvan deze vaardigheden deel uitmaken. Immateriële arbeid wordt verder gekenmerkt door een collectief productieproces en een situering in netwerken. Immateriële arbeid produceert geen consumptieartikelen, maar in de eerste plaats relaties.³ Indien het hedendaagse kunstproductieproces zich ontvouwt volgens het gedifferentieerde model van 'immateriële arbeid' – en dat doet het veelal – dan staat het diametraal tegenover de arbeidsideologie van wat je, als spectraal tegenbeeld van 'post-atelierkunst', 'atelierkunst' zou kunnen noemen: het ideale 'atelierkunstwerk' is juist het product van ongedeelde arbeid. De materiële verschijningsvorm van dat product is van groot belang, en het oppervlak van het kunstwerk functioneert deels als een sporen dragend residu van het ateliergebonden productieproces; hiermee gaat vaak een beeld van de kunstenaar gepaard als een teruggetrokken masculien genie dat zich in de eenzaamheid van het atelier meet met de materie. Dit 'kunstideaal' is een product van de negentiende eeuw en beleefde zijn hoogtepunt tijdens het zogenaamde 'high modernism'. De langere geschiedenis van het kunstenaarsatelier sluit overigens de middeleeuwse *bottega* in, een voor het kopend publiek toegan-

Hirschhorn, voor wie het atelier vooral een mentale (werk)ruimte is.⁸

Hoewel Robert Morris niets heeft geschreven over het atelier, werd hij in Smithsons geschriften over de 'val van het atelier' in 1968 genoemd als voorbeeld van een kunstenaar die geen slaaf is van het atelier, noch van het ideaal van creativiteit, zoals dat zou zijn ontworpen door de 'wetten van de cultuur'.⁹ Kim Paice bespreekt twee soorten werken van Robert Morris die gaan over de verplaatsing of destructie van het atelier: Morris' neo-dada-performances, die de muren van het atelier openbraken door het in scène te zetten in de publieke situatie van de performance; en het sculpturaal-performatieve werk *Continuous Project Altered Daily* (1969), waarmee Morris trachtte de kunst weg te halen uit het domein van consumptieartikelen, van in een fabriek of atelier geproduceerde objecten. Daarvoor in de plaats wilde hij een nieuw soort, proces-georiënteerd kunstwerk ontwikkelen, een 'objectloos', hoewel niet immaterieel, *work-in-progress*.

Het werk van Eva Hesse bestaat uit in het atelier gemaakte unitaire draagbare objecten, maar toch valt het onder de benaming 'post-atelierkunst': het is duidelijk schilder-kunst noch beeldhouwkunst, en de objecten veranderen wanneer ze in de tentoonstellingsruimte belanden, in installaties die aldaar worden geïmmerseerd en gecompliceerd. Centraal in Kirsten Swensons artikel staat een foto van Hesse waarschijnlijk in 1968 liet maken. Hesse poseert in haar atelier met enkele van haar kunstwerken. Het is een fysieke ontmoeting die het tactiel appel van haar werk benadrukt. De foto's getuigen van de intieme band die de kunstenaar wellicht voelde met haar 'producten' en staan in schril contrast met de steriele tentoonstellingsethetiek van het minimalisme, dat een dergelijke verhouding tot de dingen ontzenuwde en zelfs ontkennde. Het atelier functioneert hier als een privéruimte voor privé-interactie met het werk – en dus weer niet als 'post-atelier', een plek waar de buitenwereld is binnengedrongen.

De 'post-atelier-terminologie' gaat uit van een atelierbeeld dat zou culminerende in het modernisme van de jaren 50. Binnen dit perspectief is de bijdrage van Morgan Thomas over de rol van het atelier in het werk van Mark Rothko interessant. Zonder te ontkennen dat er sprake is van 'atelier-kunst', toont Thomas hoe Rothko's par-

atelier-onderneming is nog steeds groeiende en wellicht ook daarom zijn hieromtrent moeilijk reeds eindconclusies te trekken.

De bijdrage van Jon Wood over het atelier in het werk van Jan De Cock geeft allereerst een kort overzicht van het historische, deels literair-mythologisch beïnvloede ontstaan van het beeldhouwersatelier in de negentiende eeuw, en grijpt daarmee verder terug in de geschiedenis dan de andere bijdragen. Vervolgens bespreekt Wood de relatie tussen De Cocks werk en de verhaallijnen, strategieën en technieken die historisch verbonden zijn aan het atelier. Wood geeft een intelligente analyse van De Cocks *Denkmäler* als levensgrote modellen van het atelier in het museum. Hij formuleert een aantal vragen die de reconstructie van het atelier in het museum expliciteert: Waar is het atelier? Is het een ruimte met vier muren? Hoe is het toegankelijk voor buitenstaanders? Wat gebeurt er met het atelier als de kunstenaar vertrekt of sterft?

Deze vragen geven een idee van de moeilijkheid waarmee een algemene studie over het hedendaagse kunstenaarsatelier zich zou geconfronteerd zien. Een algemene studie met eventueel eenduidige antwoorden zou de hedendaagse kunstpraktijk al snel onrecht aandoen. Daarom is een verzameling casestudy's een voor de hand liggende aanpak. Een casestudy doet het particuliere per definitie uitkomen en ontloopt het gevaar de complexiteit van het onderwerp weg te generaliseren. Toch is het jammer dat in dit boek geen langere thematische of algemene studie over het atelier is opgenomen. Algemene theoretische conclusies dient de lezer grotendeels zelf uit de casussen te extrapoleren.

Ook impliciet blijft het (vermoedelijke) belang voor vele auteurs van Caroline Jones' publicatie *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist* uit 1996. Haar centrale kritische term 'deskilling', die het verlaten van traditionele verhoudingen en vaardigheden in de kunst aanduidt, duikt regelmatig op in de voorliggende bundel. *Machine in the Studio* was een van de eerste studies, en bovendien een zeldzaam uitgebreide, over het kunstenaarsatelier sinds de jaren 60. Er komen slechts drie – zeker ook 'canonieke' – kunstenaars aan bod: Warhol, Smithson en Stella. Critici destijds betreurden zowel het amerikacentrische beeld in het boek, als de afwezigheid van andere kunstenaars. Aanvullingen op Jones' studie zijn

Algemene, thematische benaderingen worden afgewisseld met casestudy's, en meestal verbinden de artikelen in deze bundel de twee benaderingen. Bijna elk artikel is een toonbeeld van degelijk, geïnformeerd en spannend wetenschappelijk onderzoek. Het boek presenteert een breed beeld van kunstpraktijken die ofwel het begrip 'werk' onderzoeken vanuit het idee van het atelier als 'werkplaats', ofwel een verschuiving presenteren van het beeld van het atelier, als plaats waar maatschappelijke kennis op specifieke manier wordt omgezet in kunst. Er komt een groot aantal bekende en minder bekende kunstenaars aan bod, en hoewel het zwaartepunt ligt bij naoorlogse en vooral hedendaagse kunst, worden er veelvuldig historische vergelijkingen gemaakt met werk en ideeën uit de negentiende en twintigste eeuw. Drie artikelen springen er met name uit: over Duchamp, Serra en Adéagbo.

Herbert Molderings bespreekt Duchamps New Yorkse atelier uit 1917-18 als een waarnemingslaboratorium. De readymades waren volgens Molderings niet bedoeld als kunstobjecten, maar dienden voor Duchamp als private 'testobjecten', instrumenten van een speculatief artistiek denken over de vierde dimensie. Molderings analyse van de hydra Duchamp (nu is hij weer een geniale, originele wetenschapper) is even doortimmerd als briljant.

Dietmar Rübel bespreekt Richard Serra's specifieke constructie van een atelierbeeld gelieerd aan zijn 'gang naar de fabriek', en de problematische notie van werk die ontstaat op het snijvlak van industriële en immateriële arbeidsprocessen.

Veronika Schmidt-Linsenhoffs zeer verhelderende bijdrage over Georges Adéagbo maakt de westerse georiënteerdheid van de twee voorliggende bundels over het atelier pijnlijk duidelijk. Zich baserend op een etnografische studie van de sociale en culturele rizoemachtige structuren in Adéagbo's thuisstad Cotonou in Benin, ontmaskert Schmidt-Linsenhoff moeiteloos de heersende receptie van Adéagbo's werk, waarin vergelijkingen met Aby Warburgs atlas of André Bretons etnografische verzameling overheersen. Tegenover westerse begrippenkaders, herlokalisert zij Adéagbo's werk in de specifieke geografische context van de productieplaats van het werk. Een beter begrip van de plaats van het atelier blijkt hier van cruciaal belang voor het begrip van het werk – werk als proces én product.

Thomas Hirschhorn, geciteerd in *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, p. 1.
9 Robert Smithson, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*, in: Robert Smithson: *The Collected Writings*, Jack Flam (red.), Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 100-113. Geciteerd in *The Fall of the Studio: Artists at Work*, p. 44.

The Fall of the Studio: Artists at Work (Wouter Davidts & Kim Paice, red.) verscheen in 2009 bij Valiz, Amsterdam (020/676.41.44; www.valiz.nl). ISBN 978-90-78088-29-5. Topos Atelier: *Werkstatt und Wissensform* (Michael Diers en Monika Wagner, red.) verscheen in 2010 bij Akademie Verlag, Berlin (www.akademie-verlag.de). ISBN 978-30-50046-43-3

cours de capaciteit van het atelier tot transformatie (actief en passief) onderschrijft, en hoe de aanwezigheid van het atelier in zijn schilderijen de grens tussen 'binnen' en 'buiten' op scherp stelt, en daarmee een ambigüiteit van het begrip 'plaats' creëert.

De bijdrage van Julia Gelshorn richt zich op de thematisering van het atelierbeeld in de kunst. Het traditionele atelierbeeld als locus van een mannelijke, mystiek-geniale vorm van creativiteit, wordt in de jaren 80 en 90 geïroniseerd in het werk van Barney McCarthy, Rhoades en Kippenberger. Gelshorn toont echter overtuigend aan dat deze subversie uiteindelijk niet leidt tot de afschaffing van het atelierbeeld: de mythische status en de coderingen van het atelier worden weliswaar belachelijk gemaakt, maar blijven ook in deze vorm gewoon doorleven.

De notie 'werk' komt het meest direct aan de orde in de bijdragen over Bruce Nauman en Olafur Eliasson. MaryJo Marks verbindt Naumans werk, onder andere *Mapping the Studio*, en zijn eerdere uitspraak dat kunst (alles) is wat een kunstenaar doet wanneer hij in het atelier is, met theorieën van Siegfried Kracauer over het verschil tussen radicale en alledaagse verveling, en met Maurice Blanchots studie over het alledaagse.⁹ Philip Ursprung analyseert de werking van de 'Studio Eliasson'. Volgens Eliasson gaat het in zijn semi-open, semi-collectieve atelier/ werkplaats niet om de productie van objecten, maar om het proces van kennisproductie. Volgens Ursprung echter moet deze uitspraak vooral worden gezien in het licht van de zelfrepresentatie van de kunstenaar, die druk bezig is met populaire termen als 'onderzoek' en 'experiment'. Vooral is het model van het vrije experiment onjuist, omdat Eliasson uiteindelijk optreedt als auteur van alles wat er in zijn atelier gebeurt. Ondanks de conclusie dat de Studio Eliasson een utopisch idealisme combineert met een zeer realistische economische benadering, lijkt Ursprungs fascinatie voor dit atelier bij te dragen tot een zekere ambivalentie in het artikel. Eliassons Berlijnse

meer dan noodzakelijk, maar ook een kritische doorlichting van de door haar gehanteerde terminologie zou in een bundel als deze terug te vinden moeten zijn.

Dat het Angelsaksisch georiënteerde denken over het kunstenaarsatelier hinder ondervindt van de 'post-atelier-terminologie', kunnen we wellicht concluderen na een vergelijking met de recente Duitse bundel *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*. Daarin wordt deels geleund op een andere, Duitse, verzameling kritische concepten. Het symposium dat voorafging aan deze publicatie, stelde de vraag naar de hedendaagse atelierconcepten vanuit de aanname van een veranderd kunst- en werkbegrip. Het werken met nieuwe technologieën en materialen impliceert de introductie van nieuwe kennisvormen in de kunst. Nieuwe kunstpraktijken op hun beurt vragen om niet-traditionele atelier-vormen. Fabriek, laboratorium, museum en stad kunnen tot atelier worden, maar, zo preciseren de samenstellers, het atelier treedt ook op als reflexief model, en kan dus verschijnen als werkplaats en/of als 'wetensvorm'. De bijdragen in deze bundel bespreken het atelier consistent ofwel vanuit het eerste, ofwel vanuit het tweede voorgestelde perspectief – en het vaakst vanuit het tweede. Onder de twaalf bijdragen herkennen we er twee uit de bundel *The Fall of the Studio*, namelijk van Gelshorn en Ursprung – een samenloop die te maken heeft met het 'heet van de naald' publiceren van wetenschappelijk onderzoek, dat vaak in verschillende symposia wordt gepresenteerd. Aangezien dit symposium een samenwerking was tussen een universiteit en een kunsthogeschool, zijn aan het eind van de bundel ook enkele bijdragen opgenomen die concreet de vraag stellen naar het belang van het kunstenaars-atelier in kunstopleidingen. De praktijk van tijdelijke, gesponsorde atelierprogramma's in het buitenland wordt hier onder de loep genomen.

Als er één ding duidelijk wordt uit de twee bundels, dan is het wel de pluriformiteit van het springlevende hedendaagse kunstenaarsatelier. Het verlaten van het traditionele kunstenaarsatelier is wellicht in de jaren 60 gepresenteerd als een reactie op een al te sterk overheersend atelierbeeld; in feite hangt het openbreken van het atelier samen met het veranderende werkbegrip in de kunst. In plaats van een opeenvolging van uniforme ateliervormen en -beelden, weerspiegelen de in deze twee bundels gepresenteerde atelierpraktijken de veelheid aan vormen die het hedendaagse kunstenaarsatelier als werk- of denkplaats, als model of als beeld, kan aannemen, herkennen, opeisen, appropriëren, expropriëren, postuleren én projecteren.

Noten

- 1 De term 'post studio condition' lijkt zijn definitieve wetenschappelijke neerslag te hebben gekregen in Caroline A. Jones, *Machine in the Studio: Constructing the Postwar American Artist*, Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- 2 Maurizio Lazzarato, *Immateriële arbeid*, in *De Witte Raaf*, jrg. 24, nr. 143, p. 2.
- 3 Ibid.
- 4 Zie ook Dario Gamboni, *L'atelier, le laboratoire et la cuisine*, in *Ossobuco* [Genève], nr. 0, 2005, n.p.
- 5 John Baldessari geciteerd in Coosje van Bruggen, *John Baldessari*, New York, Rizzoli, 1990, p. 57. Het citaat is ook te vinden in *The Fall of the Studio: Artists at Work*, p. 24.
- 6 Mike Kelley, geciteerd in *Topos Atelier: Werkstatt und Wissensform*, p. 113.
- 7 Lucy R. Lippard en John Chandler, *The Dematerialization of Art*, in *Art International*, vol. 12, nr. 2, februari 1968, pp. 31-36.
- 8 'Voor mij is het atelier niet alleen een praktische plaats, verbonden aan werk, maar ook een mentale ruimte. Ik verblijf ook in mijn atelier, zonder iets te doen, en ik denk ook aan mijn atelier, als ik ergens anders ben. Mijn atelier is vooral een ruimte in mijn hoofd.'