

DE ATELIERGEMEENSCHAP KUNST & COMPLEX

Boekmanstichting - Bibliotheek
Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
Tel. 6249739

BOEKMAN*stichting*

Studiecentrum voor kunst, cultuur en beleid



Herengracht 415
1017 BP Amsterdam
telefoon bibliotheek 020-624 37 39

De uitleentermijn bedraagt 4 weken. Mits tijdig aangevraagd
is verlenging met 4 weken mogelijk, tenzij de publikatie
inmiddels is gereserveerd.

De uitleentermijn is verstreken op:

25 JUNI 1997		
20 AUG. 1997		
15 MEI 1998		

9002758

ABV 737

DE ATELIERGEMEENSCHAP

KUNST & COMPLEX

Samenwerking, beroepshouding en

artistieke ontwikkeling

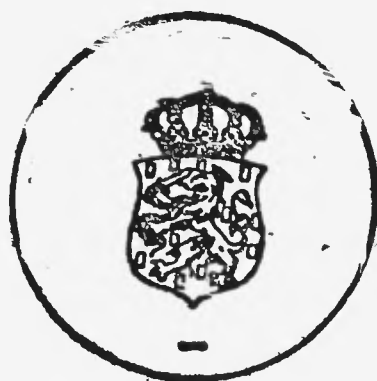
van beeldende kunstenaars

JAAP M. VAN DER TAS

WILLEM JAN RENDERS

KERCKEBOSCH BV - ZEIST 1990

Dit onderzoek werd verricht in opdracht van de Rotterdamse Kunststichting



Z 111-105-129

Omslagontwerp: Frits Reijnt - Zeist

Foto op het omslag: Leo van Velzen - Rotterdam

CIP / ISBN 90-6720-085-9

© 1990, Jaap M. van der Tas en Willem Jan Renders / Kerckebosch bv, Zeist

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16b Auteurswet 1912 juncto het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van (een) gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

ing

VOORWOORD

Dit boek is de neerslag van een onderzoek dat is gehouden bij de atelier-gemeenschap *Kunst & Complex*, in opdracht van de Rotterdamse Kunststichting. Met dit onderzoek is beoogd een vorm van samenwerking, namelijk die van kunstenaars in een ateliergroep, te beschrijven en te analyseren. De minimale omschrijving van een ateliergroep die wij hanteren, is een aantal kunstenaars dat de ateliers in hetzelfde gebouw of gebouwencomplex heeft. We hebben in dit onderzoek voor een dubbele optiek gekozen: een kunstbeschouwende, waarin wordt gelet op de ontwikkeling in het werk van de kunstenaars en op een mogelijke artistieke beïnvloeding binnen de gemeenschap, en een cultuursociologische, waarin de samenwerking wordt geplaatst tegen de achtergrond van andere mogelijke vormen van samenwerking tussen kunstenaars.

Beeldende kunstenaars werken al op de een of andere manier met elkaar samen zolang het beroep bestaat. De aard van die samenwerking hangt samen met de plaats van de beeldende kunst in een samenleving. Bijvoorbeeld: hoe meer de individualiteit van de kunstenaar in het werk de nadruk krijgt, dat wil zeggen, hoe belangrijker de 'handtekening' van de kunstenaar is, des te verder staat de samenwerking af van het scheppingsproces. Een dergelijke samenwerking tussen 'geniale' kunstenaars doet zich voor als een contradictio in terminis: het schepingsproces en het isolement zijn nauw verweven. In zijn inleiding tot *The Nigger of the 'Narcissus'*, drukt Joseph Conrad (1857-1924) dit uit met de woorden: '...the artist descends within himself, and in that lonely region of stress and strife, if he be deserving and fortunate, he finds the terms of his appeal'.

Naarmate de individualiteit minder op de voorgrond treedt, kan in de samenwerking het ontwerpproces een voornamere plaats innemen. In een vormgeverscollectief bijvoorbeeld, of in een maatschappelijk geëngageerde kunstenaarsgroep is de nadruk op de persoonlijke inbreng vaak minder en kan actief in het creatieve

gen
nige
ier,

16b
van
lijk
AW
gen,
de

Voorwoord

proces worden samengewerkt. Met deze gedachten in het achterhoofd brengen we de positie van de kunstenaar in verband met het samenwerken in een ateliergemeenschap.

Sociologisch is die samenwerking bovendien interessant omdat het functioneren van deze groepen een aanwijzing kan geven over de mate waarin kunstenaars zich na het wegvallen van de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR) hebben aangepast aan de toenemende functioneel-organisatorische verhoudingen binnen de sector van de beeldende kunst. De ateliergroep kan, in termen van de socioloog Max Weber, een zekere *Vergesellschaftung* (1980:21) te zien geven, als er sprake is van een gemeenschappelijk inspelen op die veranderingen bijvoorbeeld door de belangen van de betrokken kunstenaars binnen de kunstsector zoveel mogelijk collectief te behartigen. Men kan op maatschappelijke veranderingen inspelen door bijvoorbeeld informatie over geldstromen te verspreiden en meer in het algemeen door een houding te ontwikkelen die positief is tegenover de zakelijk-commerciële instelling binnen de kunstsector. Men kan zich echter ook tegen deze houding en praktijk in de kunstwereld verzetten en zich meer met substantiële zaken bezig houden, bijvoorbeeld door zich optimaal te concentreren op de werkstukken en het werkproces. Als de ateliergroep vooral op saamhorigheid is gebaseerd, spreken we van *Vergemeinschaftung* van de ateliergroep. Van beide processen zullen we voorbeelden geven.

Het overnemen van bepaalde opvattingen en het zich eigen maken van gewoonten in een gemeenschap kan de wereldbeschouwing van de individuele kunstenaars beïnvloeden. Dit kan gevolgen hebben voor de positie die men voor zich opeist in de samenleving en voor de kunst die men wil maken. Deze institutionalisering van levensstijl en houdingen van kunstenaars in een gemeenschap maakt een onderzoek van de kunstwerken interessant, omdat daaruit een beeld kan worden gevormd van de plaats die men individueel, als kunstenaars, in de beeldende-kunstwereld ambieert. Bovendien kan die institutionalisering leiden tot onderlinge beïnvloeding van het werk, waardoor er in het uiterste geval een 'groepsymboliek' in het werk waarneembaar kan zijn. Deze institutionele context, de vanzelfsprekendheden van de kunstenaars in de ateliergroep, is aanleiding geweest om het werk van de betrokken kunstenaars te beschouwen en vervolgens in verband te brengen met het *discours* in de beeldende kunst. Dit onderzoek leert niet alleen iets over onderlinge beïnvloeding, maar geeft ook aan hoe beeldende kunste-

De Ateliërgemeenschap

naars zich relateren aan de internationale discussie die over beeldende kunst gevoerd wordt.

Tenslotte mogen we niet vergeten dat veel ateliergroepen, waaronder ook de door ons onderzochte, vaak een overwegend pragmatische ontstaansgrond hebben: ruimte- en geldgebrek. Dit aspect van de ateliërgemeenschap wordt behandeld door de groep te plaatsen in de moderne stedelijke cultuur. 'Vrije' beeldende kunst is vanouds een onderdeel van de stedelijke cultuur en in de typologie van samenwerking die we in het eerste deel ontwerpen, komt de verandering van zowel de beeldende kunst als de stedelijke cultuur aan de orde. Naarmate de stad meer een metropool is geworden en de beeldende kunst cosmopolitisch, is ook het ethos van de beeldende kunstenaar gewijzigd. Enerzijds is het aangepast aan de anonimiteit en functioneel-doelmatige samenhang van het stedelijke leven, anderzijds kunnen eigen instituties, zoals de ateliërgemeenschap, binnen die stedelijke cultuur juist een tegenwicht bieden door in een eigen gemeenschap meer substantiële en persoonlijke verhoudingen te ontwikkelen, die aan het kunstenaarsbestaan een toegevoegde zinvolheid verlenen die het anders wellicht zou moeten ontberen. Met dit onderzoek hopen we hierover enig licht te laten schijnen.

Nog een kort woord over de opzet en opbouw van deze studie. Het onderzoek bestaat uit twee delen, die vanuit verschillende disciplinaire invalshoeken zijn opgebouwd. Het ene deel bestaat uit een sociologisch onderzoek, waarin wordt geprobeerd inzicht te verschaffen in het verschijnsel 'ateliërgemeenschap' door een case-study van een ateliërgemeenschap te verrichten en de resultaten daarvan te plaatsen in het licht van een theoretisch model van samenwerkingsvormen. Dit deel is te vinden in de hoofdstukken 1 en 3 en is uitgevoerd door Jaap van der Tas. Het andere deel is een kunsthistorische analyse van het werk van de betrokken kunstenaars, gecombineerd met een onderzoek naar mogelijk onderlinge beïnvloeding. Dit onderzoek is gedaan door Willem Jan Renders, de resultaten hiervan zijn te vinden in hoofdstuk 2.

Door een cultuursociologische en een kunsthistorische onderzoekswijze samen in een boekje op te nemen hebben wij ons enkele problemen op de hals gehaald, die enige toelichting bij het lezen niet overbodig maken. Ten eerste hebben we vanwege de leesbaarheid het kunsthistorische onderzoek als intermezzo tussen beide andere hoofdstukken geplaatst. Nadat de lezer in hoofdstuk 1 kennis heeft kunnen nemen van vormen van samenwerking tussen beeldende kunstenaars, wordt de ateliërgemeenschap geïntroduceerd door de belangrijkste activiteiten ervan,

Voorwoord

namelijk het scheppen van kunstwerken, te analyseren. Ten tweede is het in deze opzet niet de bedoeling dat het eerste, theoretische hoofdstuk uitsluitend gelezen wordt als een introductie op de case-study in hoofdstuk 3. Beide hoofdstukken vormen een eenheid. Dat wil zeggen dat het eerste hoofdstuk gebruikt kan worden om de case-study te interpreteren, terwijl deze laatste weer nieuw licht werpt op het model dat in hoofdstuk 1 wordt ontwikkeld. Het nevenschikkende van beide onderdelen wordt hier benadrukt.

Rest ons nog mevrouw J. Hidskes te bedanken voor de nauwgezette correcties van de tekst.

INHOUD

VOORWOORD	v
INLEIDING	1
1 VORMEN VAN SAMENWERKING	5
1 Inleiding	5
2 Ambachtelijke samenwerking	6
3 Academische samenwerking	10
4 Ideologische samenwerking	12
5 Professionele samenwerking	15
6 Complicaties in de samenwerking	18
7 Een typologie van samenwerking	19
8 Conclusie	24
2 ATELIERGEMEENSCHAP KUNST & COMPLEX: ARTISTIEKE ONTWIKKELING EN BEINVLOEDING	25
1 Inleiding	25
2 Artistieke beïnvloeding	26
3 Een vergelijkend onderzoek	29
4 Artistieke ontwikkeling	31
<i>Autobiografische gegevens</i>	32
<i>Materiaalgebruik</i>	32
<i>Werkwijze</i>	34
<i>De vormen in het werk</i>	39
<i>Suggestie door middel van vorm</i>	42
<i>De inhoud en de connotatie van het werk</i>	43
5 Conclusie	45

3	ATELIERGEMEENSCHAP KUNST & COMPLEX: INSTITUTIONALISERING	61
1	Korte terugblik	62
2	Gemeenschappelijke activiteiten	65
	<i>De eerste exposities</i>	65
	<i>De 'Om Niet' expositie</i>	67
	<i>Nieuwe activiteiten</i>	69
3	Professionalisering	70
4	Het kunstdiscours	75
5	Geborgenheid	79
6	Organisatie	81
7	Externe factoren	83
8	Conclusie	87
4	CONCLUSIES	89
	BIBLIOGRAFIE	94
	BIJLAGEN	96

INLEIDING

Dit onderzoek is bedoeld om meer inzicht te verschaffen in de betekenis van de ateliërgemeenschap. Onder een ateliërgemeenschap verstaan we een groep kunstenaars die in een gebouw of gebouwencomplex werkt en een organisatie kent om de ateliers te onderhouden. Dit is een minimale definitie en die hanteren we niet zonder reden. Zouden we kiezen voor verdere verfijning ervan, bijvoorbeeld door meer organisatorische of institutionele kenmerken erin op te nemen, dan zou in deze verhandeling gemakkelijk de vraag de overhand krijgen of een groep nu wel of juist niet binnen deze definitie valt. Met die discussie schieten we aan ons doel, namelijk om de bijzondere kenmerken van hedendaagse samenwerking tussen beeldende kunstenaars aan het licht te brengen, voorbij.

Samenwerking en gemeenschappelijke organisatie van kunstenaars zijn al heel oud, maar de vorm die deze tegenwoordig hebben gekregen in ateliërgroepen wijkt in een aantal opzichten af van vroegere voorbeelden. Dat hangt samen met veranderingen in het beroep door specialisatie en arbeidsdeling, met het streven naar professionalisering van kunstenaars en het verlies van de traditionele materiële en morele banden met opdrachtgevers. Met dit onderzoek willen wij vragen beantwoorden over de aard en betekenis van deze nieuwe samenwerkingsvorm. Dat wil zeggen dat we benieuwd zijn naar het functioneren van die groepen, naar de activiteiten die met elkaar worden ondernomen, naar het werk dat men produceert en tenslotte naar de betekenis van deze manier van werken voor de afzonderlijke kunstenaars.

De samenwerkingsvorm wordt beïnvloed door de traditie van het kunstenaarschap en de huidige maatschappelijke context waarbinnen het beroep wordt uitgeoefend. Daarom kunnen we ons niet tot het interne functioneren van de ateliërgemeenschap beperken, maar moet dit functioneren ook geplaatst worden tegen de achtergrond van de beroepsgeschiedenis van de beeldende kunstenaar in het algemeen en tegen die van de maatschappelijke en culturele condities waaronder kunstenaars van nu werken in het bijzonder.

Inleiding

In verband met dit laatste merken we op dat de meeste kunstenaars te maken hebben met instellingen die zich met beeldende kunst bezig houden zoals galleries, kunststichtingen en aankoopcommissies van de overheid. Kunstenaars hebben daarmee te maken als *geïntegreerde*, in de kunstwereld opgenomen kunstenaar, of als *relatieve buitenstaanders*, die zich spiegelen aan hetgeen zich in die kunstwereld afspeelt. We bestuderen onder meer de relatie tussen de ateliergemeenschap en die kunstwereld, waarbij professionalisering een centrale rol speelt. De termen 'beeldende-kunstwereld' en 'professionalisering' vragen om enige uitleg, omdat er in het dagelijkse spraakgebruik verschillende betekenissen aan worden gegeven.

Welnu, onder de *beeldende-kunstwereld* wordt het geheel aan personen en instellingen verstaan, die te maken hebben met de beeldende kunst, maar niet alleen dat, ook de opvattingen en waarden waarover in die kringen enige overeenstemming bestaat, vallen hieronder (Becker 1982; Bourdieu 1966; Van der Tas 1989:25-33). Een min of meer op zichzelfstaande kunstwereld is het resultaat van de segmentering van de moderne cultuur. Dat wil zeggen dat de traditionele samenhang tussen cultuurelementen, zoals magie, wetenschap en kunst, die - onder de paraplu van de religie - zin gaven aan het menselijk bestaan, verloren is gegaan. Deze onderdelen zijn tot zelfstandige zingevende systemen geworden. De beeldende-kunstwereld maakt nu aanspraak op expertise in een zelfstandig deel van de cultuur, namelijk dat van de - visuele - smaakvorming.

Onder *professionalisering* verstaan we het streven van de kunstenaar om op grond van zijn artistieke competentie invloed uit te oefenen op de relaties die hij heeft in de beeldende kunstwereld. Professionalisering wordt hier beschouwd als een bepaalde ontwikkeling *binnen het beroepsmatige kunstenaarschap*. Het heeft dus niets te maken met het onderscheid tussen 'beroeps' en 'amateur', waar revenuen en inkomen als criteria gelden, maar ook niet met een normering van de prestatie, zoals in: 'hij pakt het professioneel aan', waar met professioneel optimaal doelmatig handelen wordt bedoeld. Professionalisering en culturele segmentering hangen dus nauw met elkaar samen: er ontstaat een cultureel specialisme en er komen mensen die zich als specialisten aandienen.

De smaakvorming die zich in het beeldende-kunstdiscours afspeelt, brengt een verdere verdeling van arbeid met zich mee. Vooral nu de kunst niet meer direct toegankelijk is en om toegevoegd commentaar vraagt (Gehlen 1986:162-169), zijn er nieuwe specialismen ontstaan om verklaringen aan te dragen die niet uit

De Ateliërgemeenschap

het werk zelf zijn af te leiden. In de kunstwereld wordt door kunstenaars en door *secundaire instituties* (Bevers 1985; Van der Tas 1989:25-27), waaronder we bijvoorbeeld de kunstcritiek, de musea, kunstgaleries en overheidsinstellingen zoals het ministerie van WVC en de Rotterdamse Kunststichting verstaan, een discours gevoerd, waarin de kwaliteit en betekenis van kunstwerken en kunstenaars worden vastgesteld. Met dit *discours* bedoelen we het geheel aan kennis en opvattingen over kunst en kunstenaarschap, dat in een bepaalde (sub-)culturele gemeenschap, in dit geval de kunstwereld, wordt besproken, of ter discussie gesteld. Dit kan met behulp van het gesproken of geschreven woord gebeuren, maar ook in de vorm van kunstwerken. Het streven van professionele kunstenaars is om, door middel van hun kunstwerken, gezaghebbend deel te nemen aan dat discours. Een goed voorbeeld van de wijze waarop kunstenaars bijdragen aan dit professionele discours geeft Gombrich (1966) in zijn beschouwing over de vijftiende eeuwse Florentijnse beeldhouwer Ghiberti.

Het kunstenaarschap krijgt echter niet alleen een plaats in de context van de hedendaagse beeldende kunst, maar ook in de geschiedenis van het beroep. In de samenwerking tussen kunstenaars in de geschiedenis van de beeldende kunst ligt het accent nu eens op een gemeenschappelijk te realiseren praktisch doel, bijvoorbeeld het gemeenschappelijk produceren van een kunstwerk, en dan weer op het werken als activiteit, zoals in een werkplaats, waarin weliswaar collectief wordt gewerkt, maar waar individuele werken tot stand worden gebracht. In weer een ander geval is de samenwerking ideëel van aard: kunstenaars schrijven samen een manifest of zetten met elkaar projecten op, zonder dat er direct sprake van gemeenschappelijke fysieke arbeid hoeft te zijn. In avant-garde stromingen duikt deze vorm veelvuldig op. Tegen de achtergrond van deze verscheidenheid krijgt de ateliërgemeenschap een cultuursociologische betekenis, omdat het de vraag oproept waarom deze vorm juist in onze tijd furore maakt.

De opbouw van dit onderzoek is als volgt: In het eerste hoofdstuk worden historische voorbeelden van samenwerking tussen beeldende kunstenaars onderzocht. Bepaalde terugkerende kenmerken van die voorbeelden gebruiken we om een theoretisch model van *zuivere typen* van samenwerking te ontwikkelen. Die typen zijn theoretische constructies, die als zodanig niet in de werkelijkheid voorkomen, maar die gebruikt kunnen worden om de werkelijke vormen van samen-

Inleiding

werking te verhelderen, bijvoorbeeld door te laten zien dat elementen van een type overheersen en door de achtergrond daarvan aan te geven.

Met behulp van dit model van samenwerking bestuderen we in hoofdstuk 3 een ateliërgemeenschap in Rotterdam. We hebben gekozen voor een combinatie van een theoretische, cultuurhistorische analyse en een case-study, omdat zo inzicht gegeven wordt in een cultureel verschijnsel en niet slechts in de mate waarin dit verschijnsel voorkomt, waarin groepen onderling verschillen, etc. De achterliggende veronderstelling daarvan is dat bepaalde culturele condities waaronder wordt samengewerkt, bijdragen tot bepaalde overeenkomstige grondtrekken bij ateliërgroepen. En dat het bij gevolg interessanter is die condities en die fundamentele kenmerken te bestuderen. Onze keuze is daarbij gevallen op de Rotterdamse groep *Kunst & Complex*. We hebben voor *Kunst & Complex* gekozen omdat deze ateliërgemeenschap al ongeveer negen jaar bestaat en tot de oudste ateliërgemeenschappen in Rotterdam behoort. Dit betekent dat de kunstenaars veel ervaring hebben opgedaan in de gemeenschap en dat enige routinisering is opgetreden. We hebben daardoor niet meer alleen te maken met ontstaansgronden, en met motieven van kunstenaars om zich bij de gemeenschap te voegen, zoals het geval zou zijn bij een 'jongere' gemeenschap, maar ook met het feitelijke functioneren gedurende een langere periode.

In het tussenliggende hoofdstuk wordt ingegaan op de individuele artistieke ontwikkeling zoals die zich in de loop der jaren heeft voltrokken. Er is bovendien een poging ondernomen om bij deze groep kunstenaars, waarvan de leden al zo lang met elkaar te maken hebben, vast te stellen of op het artistieke vlak beïnvloeding plaats vindt. Beïnvloeding die in het werk te herkennen is, geeft een indicatie van de mate waarin binnen de gemeenschap een subcultureel element binnendringt. Nog een enkele opmerking over de materiaalverzameling ten behoeve van hoofdstuk 3: de informatie is overwegend verzameld door middel van vraaggesprekken met 15 van de 19 kunstenaars. In de tekst komen citaten voor uit deze interviews. Deze citaten dienen ter adstructie van de argumentatie die wordt opgebouwd. Ze representeren zeker geen gemeenschappelijke opvattingen. Wel is gestreefd naar de weergave van citaten die op een saillante wijze opvattingen en denkbeelden weergeven die leven onder kunstenaars van *Kunst & Complex*.

1

VORMEN VAN SAMENWERKING

1 Inleiding

Er zijn in de geschiedenis van de beeldende kunst vele voorbeelden te vinden van samenwerking tussen kunstenaars. Zelfs de bouw van de Egyptische piramides kan beschouwd worden als een vorm van collectief ondernemen waar het kunstambacht nauw bij betrokken was. Wij concentreren ons op de Europese cultuur, om de samenwerking van de ateliërgemeenschap die we bestuderen in de juiste cultuurhistorische context te kunnen plaatsen.

Het eerste belangrijke onderscheid in een rationele, dat wil zeggen niet primair op traditie of gevoelens berustende, samenwerking van kunstenaars ligt in het doel dat men nastreeft. De samenwerking kan de *organisatie van arbeid* als belangrijkste doel hebben en is dan functioneel en materieel van aard. Daartegenover staat een samenwerking waarin juist een *ideëel* doel, bijvoorbeeld de realisering van bepaalde ethische of esthetische idealen, wordt nagestreefd. Kunstenaars, die dezelfde opvattingen hebben over beeldende kunst of over de wijze waarop een kunstenaar zou moeten werken of die een gelijkgestemd ideaal koesteren, komen tot een andere vorm van samenwerking dan degenen die louter op grond van functionele overwegingen met elkaar samenwerken. In het laatste geval overheerst de organisatie en doelmatigheid, terwijl in het eerste geval de samenwerking aan het gemeenschappelijke ideeëngoed getoetst wordt. Beide hoofdelementen van de samenwerking kunnen in allerlei combinaties optreden. De idealisering

Vormen van samenwerking

van de werkplaats in de negentiende eeuw laat zien dat de pragmatische organisatie uit de Middeleeuwen tot een ideaal kan worden in een andere periode (zie par. 4). In dit hoofdstuk komen vormen van kunstenaarschap naar voren, waarin nu eens het accent ligt op de organisatie van het werk, dan weer op de aard van de kennis en ideeën die als bindend element voor de samenwerking worden beschouwd. In de paragraaf die nu volgt, concentreren we ons op het aspect van de organisatie.

2 Ambachtelijke samenwerking

Zowel vroeger als nu worden bepaalde specialisaties van het kunstenaarschap gekenmerkt door ambachtelijkheid. Dit is vooral in de beeldhouwkunst goed te zien. Het is die feitelijke ambachtelijkheid, het *métier*, waarover wij het hier zullen hebben. Aan de hand van voorbeelden uit de middeleeuwse kunstenaarspraktijk zullen we illustreren hoe belangrijk het organisatorische element in een ambachtelijke beroepspraktijk kan zijn.

De middeleeuwse gilde-kunstenaar wordt meestal beschouwd als de artistieke ambachtsman bij uitstek en met een zeker recht, want de gilde-meester bracht de ambachtelijke kunstbeoefening in zijn werkplaats tot grote bloei. Maar aan die ambachtsman ging een oudere traditie vooraf, namelijk die van het *klooster*. In de kloostergemeenschap wordt één van de eerste vormen van coöperatieve productie van kunst teruggevonden. In de vroege middeleeuwen werd een belangrijk deel van het werk dat wij tegenwoordig onder de noemer van de beeldende kunst plaatsen, uitgevoerd in en rond de kloosters. Kloosters waren centra van kennis en kunde.

De kloostergemeenschap organiseerde vele ambachten en kunsten en nam ook de zorg voor de scholing van jongeren op zich. Met de toenemende concentratie van wetenschap en kunst in de kloosters in de negende en tiende eeuw, nam ook de macht van de kloostergemeenschappen toe. Kloosters groeiden soms uit tot uitgebreide centra van ambachtelijke bedrijvigheid. De systematische opzet van de arbeid en de scheiding tussen werkplaats en huishouden die door de kloosters tot stand werden gebracht, is voor sommige onderzoekers aanleiding geweest om er een eerste belangrijke aanzet tot de rationele organisatie van de arbeid in

De Ateliërgemeenschap

te zien. De werkmethoeden en het arbeidsethos van de gilden zijn reeds terug te vinden in de regels van de kloosters.

In de twaalfde eeuw verschoof de bouwactiviteit en daarmee de organisatie van ambacht en kunst naar de *bouwloods*. De bouwloodsen waren grote ondernemingen die werden opgericht om grote bouwwerken, meestal kathedralen, te realiseren. Al eerder kregen de kloosters te maken met de bouw van kerken, maar de schaal waarop nu zou worden gebouwd vereiste een zelfstandige organisatie. De samenwerking binnen de loods verschilde van die in het klooster door de hiërarchische opbouw en de functionele taakverdeling. De leiding was in handen van een *bouwmeester*, de artistiek leider en een *werkmeester*, de manager. Deze nieuwe, systematische samenwerking werd mede mogelijk door de hernieuwde bloei van de steden en de toenemende geldeconomie, waardoor arbeidskrachten van buiten het feodale dienstverband konden worden aangetrokken (Hauser 1975:170).

Door de hernieuwde handel kwamen de steden, die na de ineerstorting van het Romeinse Rijk geheel in verval waren geraakt, opnieuw tot ontwikkeling waardoor een burgerij opkwam, die over de middelen beschikte om opdrachten te verstrekken aan ambachtslieden. In het verlengde daarvan kwamen, vooral in de dertiende eeuw, de *gilden* tot bloei, organisaties waarin zelfstandige ambachtslieden en kunstenaars zich verenigden. Gilden zijn vooral in het leven geroepen om de belangen van een beroepsgroep en, in meer algemene zin, die van de stedelijke bedrijvigheid te beschermen. Ten grondslag aan het gildesysteem lagen de onderling verweven belangen van de gilde-meester en de opdrachtgever. De naam van het gilde stond garant voor een kwaliteit die de leden tot vanzelfsprekende en enige leverancier zou maken. En de afnemer kon idealiter overtuigd zijn van de kwaliteit van het geleverde.

De middeleeuwse kunstenaar had dan ook alleen rekening te houden met de kwaliteit van zijn werk en niet met verkooptechnieken en concurrentie. Die kwaliteit van het werk werd gemeten aan een formele, met de positie van meester verbonden competentie: Gilde-meesters werden geacht producten van gelijke kwaliteit te leveren. De lange leerperiode is mede terug te voeren op de waarde die aan de hoge kwaliteit van het meesterschap werd gehecht. Maar het was evengoed een middel om de interne doorstroom te bemoeilijken, waardoor geen onderlinge concurrentie kon ontstaan: het aanbod werd op die manier aangepast aan de vraag. Kortom: het gelijkschakelen van kwaliteit en meesterschap, gecombineerd met de gilde-wetten, die een gelijke toegang tot grondstoffen e.d. bevorderden, alsmede een beperking van het aantal meester-plaatsen, zou de onderlinge concurrentie uitsluiten. De organisatie van de arbeid in gilde-verband was niet uitsluitend op een materiële leest geschoeid. Aan de gilden werden belangrijke sociale en culturele verplichtingen verbonden. Men had bestuurlijke functies in de stad,

Vormen van samenwerking

en nam deel aan organisaties die de stad moesten beschermen. Bovendien namen de gilden een deel van de verzorging van armen en zieken op zich (Maschke 1980). Verder verplichtten gilden zich tot het oprichten en onderhouden van een eigen altaar in de kerk. Van de leden van het gilde werd vroomheid en een onbesproken gedrag geëist (Huth 1981).

De centrale plaats die de gilden in de dertiende en veertiende eeuw wisten te verwerven in de organisatie van arbeid maakte ze tot invloedrijke instellingen in de stedelijke gemeenschap. In de veertiende eeuw was lidmaatschap van een gilde als zodanig, nog een voldoende voorwaarde voor een optimale beroepsuitoefening, waardoor uiteenlopende beroepen in een en hetzelfde gilde werden verenigd. Door het gilde kon iemand een *maatschappelijke positie* verwerven die belangrijker was dan een *beroepspositie*, verbonden aan een speciaal ambacht. Nadat de concurrentie door een toenemend aantal kunstenaars groter was geworden, groeide er een meer rechtlijnige economische belangenbehartiging. Dit bleek onder meer uit de arbeidsdeling en de daarmee verbonden gilde-splitsing die zich in de loop van de vijftiende eeuw in veel landen voordeed.

In die eeuw werden gilden gesplitst om via specialisatie aan een opkomende concurrentie het hoofd te kunnen bieden. Het streven van het gilde om de beroepsgroep en haar belangen te beschermen tegen concurrentie van buiten, van niet-georganiseerden, trad scherp aan het licht toen de bloeiperiode ervan voorbij was en er strijd moest worden geleverd om de invloed, die tanende was, te handhaven (zie Montias 1982). Maar er waren ook bedreigingen van binnenuit. Een ernstig probleem ontstond omdat het gilde-systeem meer en meer werd gebruikt om de toegang tot het meesterschap te beperken, waardoor een proletariaat van gezellen ontstond (Darnton 1984:79 e.v.).

Een andere bedreiging was de ondernemingsgewijs georganiseerde werkplaats, waarin kunstenaars van uiteenlopende disciplines samenwerkten. Dit hield verband met de kunstmatige bescherming van de eigen werkgelegenheid door de gildemeesters. De beperking van het aantal meesterplaatsen zorgde voor een overschot aan kundige kunstenaars tegenover een beperkte mogelijkheid zich als meester te vestigen. Sommige gevestigde gildemeesters maakten hiervan gebruik om hun werkplaats met behulp van het surplus aan geschoolde kunstenaars uit te breiden tot goed georganiseerde werkplaatsen, waarin een groot aantal verschillende kunstambachtslieden deelnam. Met name de vraag naar gecompliceerde, gebeeldhouwde

De Ateliërgemeenschap

en beschilderde altaarstukken leidde tot een samenwerking van uiteenlopende disciplines, meestal onder leiding van een schilder (Huth 1981:70).

Door de belangen op korte termijn veilig te stellen, ondergroef men de positie van het gilde-systeem op lange termijn. Het aantal meester-kunstenaars werd beperkt met de bedoeling voldoende nering te behouden voor de gevestigde kunstenaars. Dit droeg bij tot het ontstaan van een gezellen-proletariaat, waardoor de concurrentie van buitenaf op de kunstproductie groter werd en waardoor ook de deelneming van 'meesters' in de werkplaats van andere 'meesters' mogelijk en geaccepteerd werd.

Een samenwerken van meerdere geschoolde kunstenaars vinden we later ook terug in de ateliers van schilders uit de Renaissance en Barok. Met name in Italië in de zestiende en zeventiende eeuw, maar ook in de Nederlanden ontstond een concurrentieslag tussen ateliers van grote en minder grote kunstenaars om opdrachten te verwerven. Bij succesvolle kunstenaars leidde dit soms tot een bijna fabrieksmatige opzet van de productie: de vele medewerkers zorgden ervoor dat een continue stroom kunstwerken het atelier verliet.

Tot de kunstenaars die een dergelijke 'kunstfabriek' opzetten behoorden niet de minsten onder de groten: bijvoorbeeld Rubens (1577-1639), Bernini (1598-1680) en Lebrun (1619-1690) (White 1987:33). De ateliers van de Renaissance zijn, minder dan de middeleeuwse werkplaatsen, gebonden aan organisatorische voorwaarden die het gilde stelde en laten ruimte voor het prestige dat aan de kunstenaar die het atelier leidde, werd toegekend. Er trad een verschuiving op van de macht van het gilde en de gildemeester, die was gebaseerd op zijn positie in de gemeenschap, naar gezag van de 'autonome' kunstenaar, een gezag dat was gebaseerd op zijn erkende competentie als schilder of beeldhouwer. Deze competentie verschilde van het ambachtelijke kunnen, omdat het steunde op theoretische kennis van bijvoorbeeld geometrie en perspectiefleer. Bovendien werd de eigen individuele interpretatie die de kunstenaar gaf van de vaak literaire of bijbelse voorstelling steeds belangrijker.

Vanaf de vijftiende eeuw werden Rome, maar ook andere Italiaanse steden studie- en reisdoel van vele kunstenaars uit het noorden. In Italië was de strijd tussen gilde en zelfstandige kunstenaars, die zich daarvan hadden losgemaakt, al sinds enige tijd gestreden. Kunstenaars traden op eigen titel in dienst van een vorst, of sloten contracten af. In het noorden stonden de in Italië opgeleide kunstenaars in hoog aanzien en bedreigden de gilden met eigen opleidingsinstituten. Deze reageerden daarop met stringentere eisen aan het lidmaatschap, om zo

de eigen organisatie te beschermen. De zelfstandige, cosmopolitische kunstenaars werden vaak gesteund door de machthebbers en wisten naast en tegenover de gilden, in de vorm van een *academie*, een nieuwe en prestigieuze organisatie op te bouwen. Ook hier ging Italië voor (Rome: Academia di S. Luca, 1593), gevolgd door Frankrijk (Parijs: Académie Royale de Peinture et de Sculpture, 1648) en Nederland, waar tegen het einde van de zeventiende eeuw de eerste academies werden opgericht (Den Haag: 1682). De macht van de gilden was hiermee nog niet gebroken, maar de 'hogere kunst', de kunst als arbeid van de geest, werd steeds meer het domein van de academie en de geleerde academische kunstenaar, de *pictor doctus*. Het gilde moest zich meestal beperken tot de 'lagere' kunstvormen, tot het kunstambacht.

3 Academische samenwerking

In tegenstelling tot de gilden en de middeleeuwse werkplaatsen, waar de invloed en macht waren gebaseerd op de *positie* van de gildemeester, probeerde de 'vrije' kunstenaar zijn invloed vooral te baseren op zijn artistieke en maatschappelijke competentie en talenten, op zijn *kennis* en *inzicht*, maar ook zijn *waardigheid*. Alberti gaf met zijn boek *Della Pittura* (1436) het belang aan van theoretische kennis voor dit gezaghebbende kunstenaarschap. De academische samenwerking die we in deze paragraaf behandelen, is vooral op deze kennis gebaseerd.

De gewijzigde houding ten opzichte van het beroep betekende een eerste stap op de weg naar een samenwerking waarbij kunstenaars elkaar niet meer direct nodig hadden en elkaar zelfs niet meer persoonlijk behoefden te kennen. Het bindende element was immers niet meer de organisatie van de arbeid in een werkplaats of de vereniging van belangen in een corporatie. De kunstenaar was op weg 'vrij kunstenaar' te worden, iets dat hij de dichter benijdde. De eerste stap op die weg was het verleggen van het accent van het vakbekwame naar het probleem-oplossende, van een *ars mechanica* naar een *ars liberalis*. De samenwerking tussen kunstenaars verschoof evenzo van een materiële, op het werk gerichte samenwerking, naar een immateriële op het kunst-discours gerichte samenwerking.

Zoals de gilden naast materiële belangen zekere idealen nastreefden, zo waren academische kunstenaars bereid idealen te verenigen met zeer aardse belangen. De

De Ateliërgemeenschap

academie representeerde beide. In en door de academie streefden kunstenaars naar een verbetering van hun maatschappelijke positie, door een eigen kennisgebied af te bakenen en de specifieke competentie van kunstenaars in theoretische werkstukken en tractaten vast te leggen. We noemden reeds het beroemde werk van Alberti. Door de status van intellectueel na te streven kon de schilder zich ontworstelen aan het imago van de werkman en als *huomo buono et docto in buono lettere* aangemerkt worden. De academie bleef lange tijd een vereniging van kunstenaars en de academische samenwerking beperkte zich tot theoretische scholing en lering van reeds gevestigde kunstenaars. Het discours, de discussie op papier zowel als in het werk, werd belangrijk.

De academie werd in de zeventiende eeuw meer dan een vereniging, nadat de Franse Académie Royale de positie van de Italiaanse academie had overgenomen en het centrum van de kunstbeoefening naar Parijs werd verlegd. Deze academie werd opgenomen in het spel van de macht dat zich aan het Franse hof onder Lodewijk XIV (1639-1715) afspeelde. De *positie* van de academische kunstenaar werd daardoor weer belangrijker dan zijn *competentie*. Maar ondanks de sterke binding aan de positie die men aan de academie innam, was de onderlinge band van kunstenaars, dat wil zeggen de academische samenwerking, toch vooral een niet-materiële, morele binding. Door de beeldende kunst streefde men ernaar de samenleving een spiegel van hoogstaande waarden voor te houden en de academie was de instelling waarbinnen die waarden overgedragen en tot gelding gebracht werden in het werk van de *académiciens*. Het universele kennisgebied en de nieuwe beroepsethiek verlegden het gemeenschappelijk belang voor een deel naar ethische en esthetische idealen. Deze idealen waren op de klassieken geïnspireerd. De belangrijkste elementen ervan zijn door White en White (1965:6) als volgt samengevat:

Classical and Christian themes are the only proper subject matter.

Only the most "perfect" forms (as found in classical sculpture and the painting of Raphael) should be selected from nature to portray such subjects.

Only a certain set of "noble" expressive positions and gestures (again classical or high Renaissance in origin) are appropriate in the presentation of the human figure.

The human figure is the highest form and expresses perfect "absolute" beauty.

Pictorial composition should preserve classical balance, harmony, and unity: there should be no jarring elements either of form or expression.

Drawing is the probity of art.

Vormen van samenwerking

De Florentijnse academie, maar ook de Académie Royale, waren door de nadruk die werd gelegd op de culturele betekenis van de beeldende kunsten en de persoon van de kunstenaar, bovenal instellingen waarin kennis en beroepsmores werden overgedragen en verdedigd en niet een onderwijsinstelling zoals wij die nu kennen. De praktische vaardigheden van het schilderen en beeldhouwen werden net als in het gilde-systeem nog steeds geleerd in het atelier van een kunstenaar. Deze 'traditionele' academie paste in een traditionele samenleving: de belangen van deze instelling en de mores die zij verdedigde waren gekoppeld aan die van de aristocratie. Deze positie in de schaduw van de macht van de aristocratie bood de kunstenaar enige bestaanszekerheid, maar niet alleen dat. Er bestond eveneens een morele band tussen patroon en kunstenaar, die tot uitdrukking kwam in het kunstwerk, dat de morele codes van de opdrachtgevers verbeeldde. De rust en harmonie van het classicistische ideaal is daarvan een voorbeeld. De val van het Ancien Régime in Frankrijk markeerde de overgang van een traditionele, aan de gemeenschap verbonden kunst, naar een *vrije* kunst die haar eigen inhoud en betekenis moest trachten te vinden.

4 Ideologische samenwerking

Door het verlies van de aristocratische patroon en daarmee tevens van een herkenbare en erkende plaats in de samenleving, werd de kunstenaar in de negentiende eeuw naar de relatief anonieme markt verwezen. Dit droeg bij tot de ontwikkeling van een nieuwe opvatting van het kunstenaarschap, die een zeker antagonisme bevatte. Aan de ene kant werden de mogelijkheden die de markt met zich meebracht erkend, terwijl aan de andere kant de veronderstelde middelmatigheid van smaak die er overheerste fel werd afgewezen.

Het ethos dat correspondeert met de afwijzing van de bourgeoiscultuur kan het best omschreven worden als een levensstijl, waarin de betrokkenheid bij het dagelijkse, materiële bestaan minimaal is, terwijl het belang van de kunst boven elke discussie is verheven. Het is de levensstijl van de *l'art pour l'art* kunstenaar. Deze leeft voor de kunst zonder een 'positief engagement' met een sociale groepering aan te gaan.

Dit betekende niet dat deze kunstenaars niet sociaal bewogen waren. Het commentaar op de samenleving werd echter geleverd vanuit een zekere distantie, waardoor het oordeel

De Ateliërgemeenschap

soms juist des te venijniger kon zijn. De schilder Courbet en de schrijver Flaubert zijn hiervan goede voorbeelden.

Dit isolement en deze distantie hangen samen met een onbehagen in de burgerlijke cultuur, maar evenzeer met het verlies aan morele invloed van de culturele elite, waartoe wij ook de beeldende kunstenaars rekenen (Mannheim 1956:101). Dit onbehagen werd gevoed door de verzakelijking van het bestaan en de verminderde betekenis die werd toegekend aan de hogere geestelijke, literaire en artistieke kanten van het bestaan.

Veel kunstenaars reageerden hierop door juist deze waarden als hun bezit op te eisen, en zich op te werpen als de behoeders van de cultuur. De samenwerking tussen deze kunstenaars was gebaseerd op een gemeenschappelijke levensstijl en gedeelde opvattingen over kunst en cultuur. De overtuiging dat juist zij aangewezen waren om een culturele elite, een 'geestelijke aristocratie' te vormen, correspondeerde met de veronderstelde genialiteit van de kunstenaar. Zowel genialiteit als een aristocratische afkomst waren immers aangeboren en niet aangeleerd. Levensstijl en ideologie gaan in coöperatieve ondernemingen, die soms de vorm van 'happenings' kregen, dan ook meestal hand in hand. De bohémien-subcultuur in het midden van de vorige eeuw laat daarvan al voorbeelden zien. Ook in de eerste decennia van deze eeuw zijn vooral in Duitsland talloze voorbeelden te geven van kunstenaarsgroepen en kunstenaarskolonies, met een gelijkgestemde overtuiging en levensstijl, zoals de *Neue Sezession* (o.a. Pechstein) in Berlijn, *Brücke* (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, e.a.) in Dresden en de *Blaue Reiter* (Kandinsky, Marc, Klee, e.a.) in München. Maar ook in bewegingen als het Surrealisme en Dada vinden we daarvan elementen terug.

De bohémiëns die nog tot in het begin van deze eeuw de kunstenaarswijken bevolkten, komen tegenwoordig niet veel meer voor, maar elementen uit dit ethos zijn bij hedendaagse kunstenaars veelvuldig terug te vinden. Het bestaan van het zogenaamde alternatieve circuit kan hier goedgevoel uit verklaard worden. De samenwerking van deze kunstenaars was overwegend van ideële, maar ook van sociale aard: men steunde elkaar in het artistieke doel en in de eenzaamheid van het bestaan die het kunstenaarschap met zich meebracht.

Een ander belangrijk element in de romantische beweging was het belang dat werd gehecht aan de werkplaats volgens middeleeuws model. De eenvoud en 'echtheid' van de middeleeuwse produktie is zelfs de centrale gedachte bij veel academie-hervormingen in

Vormen van samenwerking

de vorige eeuw. Samenwerking tussen kunstenaar en gezelschap, zoals die in de gilde-werkplaats bestond, kon echter niet zomaar worden overgeplaatst naar de negentiende eeuw, omdat het eisen stelde die indruisten tegen het streven naar individualisering, naar de 'meest individuele uitdrukking van het meest individuele gevoel'. Samenwerking onder een dergelijk romantisch ideaal is een veel voorkomend verschijnsel, zoals bijvoorbeeld in de 'broederschap van St. Lucas', die door enkele Weense kunstenaars rond 1810 werd opgericht, en waarin gemeenschappelijk tekenen voorop stond (Honour 1986:168).

Een element van de gettovorming, die zo kenmerkend was voor de bohémien-cultuur van de vorige eeuw, is eveneens gebleven, zij het in enigszins gewijzigde vorm. Nog steeds zoeken kunstenaars elkaar op en proberen met elkaar in een eigen sociale en ruimtelijke context een bestaan op te bouwen. Het perifere karakter van het kunstenaarsbestaan leidde er in veel gevallen toe dat men zijn heil zocht in oude, goedkoop te bewonen delen van de stad, die daarbij ook nog de onweerstaanbare 'artistieke' romantiek uitstraalden.

Stadswijken als het Londense East End en Greenwich Village in New York voor en vlak na de tweede wereldoorlog toonden een gemeenschappelijkheid in levensstijl en levensdoel. De samenwerking kreeg overwegend gestalte in openbare gelegenheden zoals café's en restaurants, waar men elkaar morele ondersteuning kon geven en in de aanwezigheid van lotgenoten een rechtvaardiging kon vinden voor de marginale omstandigheden waaronder gewerkt en geleefd werd. De meer eigentijdse kunstenaarskolonies zoals op Tenth Street N.Y. en in het Berlijnse Kreuzberg vallen daarbij op omdat het de potentie van een toekomstige toeristenwijk moet ontberen. De gemeenschappelijke activiteiten van kunstenaars in Berlijn en New York, maar ook in andere grote steden, zijn een moderne variant op de bohémien-cultuur, in die zin, dat ze het resultaat zijn van de afwijzing van de burgerlijke cultuur, inclusief de gezeten kunstwereld.

Een goed voorbeeld van een bloeiende coöperatieve kunstwereld 'on the edge of the edge', ontstond in de jaren vijftig en zestig in en om Tenth Street, N.Y.: Tenth Street was niet alleen: '... a place where ideas could be exchanged, but it also provided artists with a system of immediate feedback, of peer evaluation of their work. And although some artists did move from these cooperatives into more established commercial galleries the co-ops were not organized to precipitate such a move.' Het kenmerk van de galleries rondom Tenth Street was niet dat van een tussen-station naar commerciële galleries, maar 'a reassertion of the closeness of the artist to the work, not only in the studio but in terms of its transition from private work to public information, its entrance into society' (Bar 1977:87).

Met de routinisering van vernieuwing in de beeldende kunst zijn ideologische tegenstellingen afgenomen, omdat 'alles kan'. In de tegenstelling tussen

periferie en centrum in de kunstwereld overheerst tegenwoordig dan ook niet zozeer een ideeënstrijd, als wel de behoefte de fakkel over te nemen, in of naast het bestaande commerciële circuit. De grens tussen deze subcultuur en de 'officiële' kunstwereld is daarom niet altijd even scherp. De activiteiten van kunstenaars die (nog) niet tot die kunstwereld behoren, zijn gericht op een eigen presentatie van het werk in het 'alternatieve circuit'. Die presentatie kan werkelijk gedistantieerd zijn van de kunstwereld, en dan volgens geheel eigen maatstaven verlopen. Maar als het alternatieve circuit als voorpost voor een mogelijke overstap naar het officiële circuit wordt beschouwd, wordt de presentatie vaak op voorhand aangepast aan de maatstaven die voor commerciële galeries gelden.

Representanten van het 'alternatieve circuit', benadrukken hun integriteit vaak door beroepswaarden die in de officiële kunstwereld gelden, af te wijzen. Dit plaatst de 'alternatieve' kunstenaars met het oog op hun beroepstoekomst voor een moreel dilemma. Immers acceptatie van de waarden die gelden in het commerciële circuit betekent niet zonder meer dat de kunstenaar daarin wordt opgenomen, maar wel dat zijn gezag in het alternatieve circuit aan betekenis kan inboeten. Andersom geldt dat het vasthouden aan alternatieve waarden een rem kan zijn op een succesvolle carrière.

5 Professionele samenwerking

Professionele kunstenaars combineren een maatschappelijke ambitie met een op kennis en probleemoplossend vermogen gebaseerde competentie. De ambitie steunt feitelijk op deze competentie. De kunstenaars die in de zestiende eeuw aan de Florentijnse academie waren verbonden, behoorden tot de eerste kunstenaars die de overgang van de ambachtelijke traditie naar de professionele lieten zien. Technische virtuositeit en kennis van de antieken maakte in de zestiende eeuw een belangrijk deel van het professionele discours uit.

Hedendaagse kunstenaars kunnen hun professionele aanspraken in veel mindere mate baseren op specifieke kennis of een bijzonder ambachtelijk vermogen. Voor de abstracte kunst zijn de veelal aan onderwerpen gebonden vaardigheden niet functioneel, terwijl bovendien de morele betekenis die aan de voorstellingen werd toegekend, verloren is gegaan. Overgebleven is een heel algemeen geworden kwaliteitsaanduiding, waarmee de beeldende kunst een 'leegte' (of zoals optimisten

Vormen van samenwerking

zullen zeggen, een 'ruimte') heeft gekregen, die in principe met alles opgevuld kan worden. Alles kan tot onderwerp, tot object van een kunstwerk worden, tot aan het materiaal en het object zelf toe. Dit wordt bijvoorbeeld uitgedrukt in de woorden van Frank Stella: 'Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this, finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing' (citaat in *Vrij Nederland* 13-2-1988). Zonder de object-typing van Stella geweld aan te willen doen, mogen we stellen dat het 'objectkarakter' van zijn kunstwerken de professionele kunstenaar onderscheidt van zijn ideologische collega maar dat dit aspect van zijn werk hem tevens in de buurt van de ambachtelijke vormgever brengt. Immers, voor de ambachtelijke kunstenaar is het werkstuk een object dat niet noodzakelijk naar iets verwijst, terwijl voor de cultureel gedistantieerde kunstenaar de 'subjectness' en substantiële verwijzingen de kern van het werk vormen. Hiermee is een van de problemen in het kort geschetst, waarmee een professioneel kunstenaar, die zich niet wil distantiëren van de samenleving en zich ook niet wil overgeven aan gemakkelijk op de markt gericht werk, te maken krijgt.

Een professionele kunstenaar hebben we beschouwd als een kunstenaar die op grond van zijn artistieke competentie invloed uitoefent of probeert uit te oefenen in de samenleving. Door de differentiatie van de cultuur in afzonderlijke sectoren wendt de beeldende kunstenaar zijn invloed aan binnen de kunstwereld en via deze in andere sectoren. Hij houdt rekening met de eisen die binnen de kunstwereld aan de kwaliteit en presentatie van het werk worden gesteld en neemt - met zijn werk - actief deel aan het kunst-discours dat wil zeggen aan het proces waarbinnen de betekenis en kwaliteit van kunstwerken tot stand komt. Deze kunstenaar maakt geen aanspraak op een universele waarheid, zoals zijn meer ideologisch bevlogen collega, maar wil een bijdrage leveren aan het discours zoals dat binnen de kunstwereld wordt gevoerd. Daarmee krijgt het professionele kunstenaarschap, in het verlengde van de academische traditie, te maken met een gespecialiseerd kennisgebied en neemt het rationele, het 'redelijke' element aan betekenis toe.

Vanuit de kunstwereld probeert men een uitstraling te hebben op andere sectoren in de samenleving: met het werk probeert men die sectoren - politieke, economische - te overtuigen van het belang van beeldende kunst in het algemeen en van bepaalde kunstwerken in het bijzonder. *Professionele samenwerking* is geconcentreerd rond het carrièrestreven en de erkenning van de kunstenaars en

De Ateliërgemeenschap

is gericht op behartiging van beroepsbelangen. Het beeldende-kunstdiscours neemt een belangrijke plaats in deze belangenbehartiging in, omdat voor professionele kunstenaars de kwaliteit en betekenis van het werk zwaarder wegen dan een algemene kwaliteits-neutrale beroepsvoorziening, zoals de BKR in de laatste jaren van zijn bestaan was geworden. Deelname aan het discours kan tot de immateriële elementen van professionele kunstbeoefening gerekend worden waarin het samenwerkingsverband in een ateliërgemeenschap een rol kan spelen. Behalve het 'statement' van de individuele kunstenaar en de zeggingskracht daarvan, is er immers ook een levendige discussie tussen kunstenaars over het werk en over beeldende kunst in het algemeen mogelijk.

Voorbeelden van werkelijk professionele samenwerking zijn er weinig voorhanden. Dit komt omdat de professionalisering van kunstenaars niet ver is voortgeschreden. Het is dan ook beter van professionele elementen in de samenwerking te spreken. Deze elementen vinden we al in de vijftiende eeuw in Italië, toen het gezag van kunstenaars toenam en de traditie van het ambacht plaats maakte voor de overtuigingskracht van het eigen inzicht en de individuele competentie:

'The artist works like a scientist. His work exists not only for their own sake but also to demonstrate certain problem-solutions. He creates them for the admiration of all, but principally with an eye on his fellow artists and the connoisseurs who can appreciate the ingenuity of the solution put forward. We are reminded of Brunelleschi's lost panels with views of Florentine buildings, which were made with no other purpose in mind than to prove the validity of his perspective construction' (Gombrich 1965:133-173).

Dit voorbeeld maakt duidelijk dat professionalisering geen proces is dat pas sinds enkele decennia bestaat. Met de toenemende betekenis van de kunstkritiek om de beeldende kunst te verklaren en te legitimeren, is deelname aan het kunstdiscours voor kunstenaars die een maatschappelijke carrière nastreven, wel steeds belangrijker geworden (Foster 1987). Daarmee moeten professionaliteit en professionele samenwerking niet beschouwd worden als een laatste stadium van de beroepsontwikkeling van kunstenaars. Het is een mogelijkheid naast de andere.

Het streven om de markt 'te veroveren' zonder meer valt buiten een professioneel perspectief. De aanpassing van een kunstenaar aan de vraag leidt tot *deprofessionalisering*, tot verlegging van de verantwoordelijkheid naar de vrager. De 'objectness' van kunstwerken moet daarom met enige omzichtigheid worden beschouwd. Een dergelijke interpretatie van kunstwerken kan er immers toe leiden dat de verwondering die beelden en schilderijen bij de beschouwer kunnen oproepen

Vormen van samenwerking

nog uitsluitend bestaat uit een verbazing over het technische kunnen van de kunstenaar.

De scheidslijn tussen primaire en secundaire instituties in de beeldende kunst wordt hierdoor minder scherp. Dit brengt mogelijk een gevaar met zich mee voor de professionaliteit van zowel de kunstenaar als de criticus: de waarneembare trend waarin het gedachtengoed van George Bataille en Roland Barthes door kunstenaars in de legitimeringsstrijd wordt geworpen, kan zich tegen hen keren, omdat deze 'dilettanten'-discussie zich vaak aan de oppervlakte beweegt, maar vooral omdat, zoals een beeldhouwer het eens omschreef 'het verhaal niet door het beeld wordt waargemaakt'. Het mes van het professionele discours kan aan twee kanten snijden. De bijdrage van de professionele kunstenaar ligt vooral in de overtuigingskracht van zijn werk.

6 Complicaties in de samenwerking

We hebben tot nu toe steeds min of meer coherente vormen van samenwerking laten zien. De dynamiek in de samenleving zorgt er echter voor dat er steeds weer een unieke combinatie van deze factoren tot stand komt.

Het Bauhaus (1919-1933) en de ideeën van Walter Gropius (1883-1969) illustreren hoe in een moderne context werd geprobeerd die verschillende aspecten van het kunstenaarschap met elkaar in overeenstemming te brengen. Een van de doelstellingen in de eerste periode van het Bauhaus was het vinden van een synthese tussen kunstambacht en vrije kunst. Later verschoof het accent naar industriële productie. Het Bauhaus-experiment laat zien hoe aspecten van moderne rationaliteit, zoals die tot uiting komen in nieuwe technologische mogelijkheden, en traditionele ambachtelijkheid (er werd een systeem van meester, gezel en leerling ingesteld), alsmede van een antiburgerlijke beroepshouding (de betrokkenen bij het Bauhaus werden bekritiseerd vanwege hun bohémien-houding), in één instituut werden verenigd. In het Bauhaus werd bovendien een samenwerking tussen verschillende disciplines nagestreefd (Wingler 1937, Neumann 1985).

Het hedendaagse kunstenaarschap beweegt zich tussen een aanpassing aan de burgerlijke cultuur en een afwijzing ervan. Een aanpassing die wordt gestimuleerd door de opname van moderne kunst in het burgerlijke cultuurgood en door de toenemende mate waarin kunstenaars zich op formeel-esthetische problemen storten. En een afwijzing, die mede wordt gevoed door het afwijkende werkproces: het werken aan waardevolle op zichzelf staande eindprodukten en een levensstijl waarin gereserveerdheid ten aanzien van de modieuze consumptiecultuur tot uitdrukking komt, vertonen vaak enige affiniteit. Hoewel het zich laat aanzien dat er een verschuiving tussen deze beroepsaspecten optreedt in de richting van een

De Ateliërgemeenschap

toenemende integratie, zijn beide nog steeds in een spanningsvolle verhouding in de beroepsuitoefening aanwezig.

De eerste avant-garde kunstenaars, van wie een aantal groot succes had en alleen daarom al van moreel verval en een knieval voor het grote geld werd beschuldigd, zijn een goede illustratie van die dubbelzinnigheid. Zij staan nog in de traditie waarin de esthetische distantie als zeer waardevol werd beschouwd en waarin aan de genialiteit van de kunstenaar nauwelijks werd getwijfeld. In deze succesvolle kunstenaars komt echter juist de dubbele en soms tegenstrijdige binding met de moderne cultuur tot uitdrukking: voor sommigen was het succes en de rijkdom die dat met zich meebracht funest voor het kunstenaarschap en persoonlijk leven (Naifeh 1976:53).

Het dilemma van afzondering of van integratie, of beter: het precaire evenwicht tussen beide, beïnvloedt de beroepspraktijk van de kunstenaar en ook de wijze van collectief of coöperatief ondernemen. In de leefwereld van de bohémien overheerst een dienstbaarheid aan de muze. Collectieve acties zijn bedoeld om dit te tonen. Dit leidt eerder tot discussies, intentie-verklaringen en manifestaties dan tot een hechte belangenorganisatie. Cobra, Fluxus en Dada kunnen worden gerekend tot deze vorm van samenwerking. Professionele kunstenaars zullen eerder samenwerken om collectief invloed te kunnen uitoefenen om zo ook belangen van materiële aard te verwezenlijken.

7 Een typologie van samenwerking

De vormen van kunstenaarschap die we de revue lieten passeren, vertoonden samenwerkingsverbanden met wisselende nadruk op de organisatie van het werk en de inhoud ervan. Met dat laatste wordt dan met name het kennisaspect ervan bedoeld. Daarnaast speelden ook andere factoren een rol, die slechts en passant zijn genoemd, zoals de invloed van kunstenaars op elkaar, de invloed die men gemeenschappelijk uitoefent in de samenleving, de mate waarin er sprake is van een gemeenschapsgevoel en het doel dat men als collectief nastreeft.

Deze factoren bij elkaar kunnen worden gebruikt om een typologie van samenwerking te construeren met twee zuivere, theoretische typen, de *pragmatische kunstenaarsgemeenschap* en de *ideologische kunstenaarsbeweging*. In de pragmatische gemeenschap werken kunstenaars op een uitsluitend materiële basis met elkaar samen. Dat wil zeggen dat er geen uitgesproken gemeenschappelijk

Vormen van samenwerking

esthetisch of sociaal concept of doel bestaat. Er kan collectief aan één object worden gewerkt, of met gemeenschappelijk materiaal aan verschillende objecten. Het doel van de samenwerking is zuiver materieel van aard. De organisatie van het werk en het materiële doel vormen het samenbindende element. De invloed binnen de pragmatische gemeenschap wordt uitgeoefend op grond van de positie die men inneemt, terwijl de invloed in de samenleving een gemeenschappelijke is geen individuele: bij belangrijke beslissingen die het beroep betreffen vertegenwoordigt men de gemeenschap en niet zichzelf. De kennis die nodig is voor het werk in de gemeenschap, is praktisch en ambachtelijk van aard. Deze samenwerkingsgemeenschap is een vorm van vermaatschappelijking; het is vooral een op de organisatie van arbeid en zakelijke belangen gebaseerde instelling. Zij vertoont door het traditionele ambachtelijke karakter van de samenwerking en doordat de solidariteit voor een deel is gebaseerd op traditie of op een gevoel van saamhorigheid, bovendien trekken van wat Weber *Vergemeinschaftung* noemde.

Daar tegenover staat de *ideologische beweging*, waarvan de betrokkenen zich in hun samenwerking uitsluitend laten leiden door bepaalde esthetische of sociale waarden. Een zuivere ideologische kunstenaarsgemeenschap is een groep kunstenaars die uitsluitend artistieke of sociale opvattingen deelt zonder dat dit een concrete materiële samenwerking met zich meebrengt. Daarom kan in dit geval beter van een beweging worden gesproken. De solidariteit tussen de betrokken kunstenaars is gebaseerd op een ideëel doel. De saamhorigheid vindt zijn basis in een overeenkomstige levensstijl en een gedeelde beroepsopvatting. Deze beroepsethiek verleent aan de beweging een element van een *Gesinnungsverein* (Weber 1985:22): de ideologische beweging is modern, hij steunt niet op traditie, maar evenmin op doelmatigheid. De grondslag van de ideologische solidariteit is te vinden in de waardengebonden gemeenschappelijke belangen.

In tegenstelling tot de pragmatische gemeenschap is de beweging niet aan een plaats gebonden en kent nauwelijks een organisatie. Invloed binnen de beweging is gebaseerd op persoonlijk gezag. Invloed in de samenleving heeft de beweging door het gezag van de betrokken kunstenaars en door middel van directe, kortstondige acties, die voor een belangrijk deel doel op zichzelf zijn.

Zoals de voorbeelden uit de geschiedenis ons lieten zien is er nooit sprake van een samenwerking waarin elementen van één van beide typen geheel ontbreken. In de werkelijkheid vertonen bewegingen, indien ze tijd van leven krijgen, al snel elementen van organisatorische aard, terwijl gemeenschappen met een pragma-

De Ateliërgemeenschap

tische grondslag zich inlaten met artistieke en esthetische kwesties, waarmee ze aspecten van een beweging vertonen. De doelstellingen van kunstenaarsbewegingen worden soms tot dogma verheven, welke vervolgens worden omgezet in regels waaraan de leden van de beweging moeten voldoen. Een voorbeeld daarvan is de Stijl. Een afdwingen van de naleving vereist een organisatie. Bij gebrek daaraan sterven bewegingen meestal een snelle dood.

figuur 1. Typen van samenwerking

	<i>pragmatisch</i>	<i>ideologisch</i>
<i>aard van de kennis:</i>	praktisch, vaardigheden	theoretisch, ideeën
<i>doel:</i>	materieel: produkt-gericht	immaterieel: idee-gericht
<i>samenhang:</i>	traditie en/of doelmatigheid	wereldbeschouwing en levensstijl
<i>interne invloed:</i>	positioneel of 'traditioneel' gezag	persoonlijke competentie artistiek 'charisma'
<i>externe invloed:</i>	via de organisatie van de gemeenschap	door directe actie en persoonlijk competentie
<i>beroepshouding:</i>	ambachtelijk/materieel	esthetisch/ideeël

Organisatie en inhoudelijke verplichtingen staan op gespannen voet met het ideaal van artistieke oorspronkelijkheid en het vernieuwende concept dat van de kunstenaar wordt verwacht. De oplossing ligt meestal in een individuele interpretatie van de gedeelde opvattingen. Mede om die redenen vinden we georganiseerde samenwerking van kunstenaars vooral in een traditionele samenleving, waarin de kunstenaar het wereldbeeld van de gemeenschap deelt en waarin nog nauwelijks eisen aan een persoonlijke interpretatie worden gesteld. In figuur 1 zijn de belangrijkste elementen van beide typen weergegeven.

De twee typen van samenwerking kunnen op een continuüm worden geplaatst, waarop ze de twee uiterste mogelijkheden zijn. Naarmate kunstenaars minder op grond van de organisatie van het werk actie ondernemen maar meer op grond

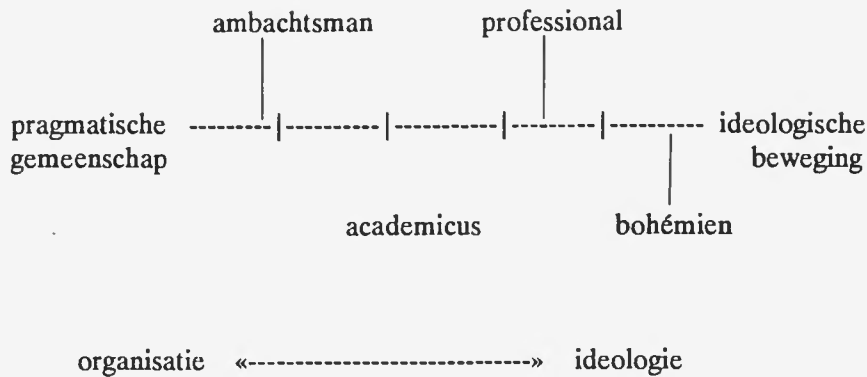
Vormen van samenwerking

van een gemeenschappelijk kennisgebied, een *body of knowledge*, neigt de samenwerking meer naar een beweging. In de vijftiende eeuw wordt voor het eerst theoretische kennis aan het beroep van kunstenaar gekoppeld. De academische kunstenaars bouwden hierop voort door de exclusieve aanspraak op een theoretisch kennisgebied te maken. Daarmee konden ze geruime tijd deze gemeenschappelijke grondslag - later ondersteund door de academische organisatie - inzetten om de eigen belangen te behartigen. Naarmate kennis abstracter en ideologischer van aard wordt, neemt het gemeenschappelijke materiële belang af. De bohémien vinden we aan het andere uiterste tegenover de pragmaticus. Hij deelt met zijn medestanders een leven in en voor de kunst. Zelfs de kunstwerken doen er niet meer toe: genialiteit en goddelijke aanleg vereisen niet noodzakelijk een materialisering in werkstukken.

De professionele kunstenaar werkt aan een 'objectieve', in elk geval intersubjectieve, kunst en neemt op de pragmatisch-ideologische dimensie een positie in tussen de gedreven bohémien en de achttiende eeuwse academische kunstenaar. Dat wil zeggen: het verband tussen praktische samenwerking en ideologische bevlogenheid komt bij professionele en academische kunstenaars op dit continuüm in elkaars buurt. Over de inhoud van de academische en professionele samenwerking is daarmee nog niets gezegd. Als modern kunstenaar weet de professionele kunstenaar de kennis toe te passen die nu geldig is in de kunstwereld; met zijn werk kan hij deelnemen aan het discours in die wereld. In professionele samenwerking spelen zowel praktische en materiële doelen een rol, als de inhoud en betekenis van het werk. In een 'professionele organisatie' blijft elk lid verantwoordelijk voor het eigen werk, maar hij wordt vanwege het gemeenschappelijke belang wel geconfronteerd met de kwaliteit ervan.

In figuur 2 zijn de gemeenschap en de beweging op een continuüm geplaatst, met uiterst links de pragmatische gemeenschap en uiterst rechts de beweging. De voorbeelden van samenwerking die we in dit hoofdstuk de revue hebben laten passeren hebben - aangeduid als beroepsuitoefening - op dit continuüm een plaats gekregen.

De Ateliërgemeenschap



Deze figuur illustreert hoe de rationalisering van de cultuur een veranderde kunstenaarsopvatting met zich meebrengt. Het is niet de bedoeling met dit schema een progressief ontwikkelingsproces van traditioneel collectief vakmanschap naar ideologische samenwerking te verbeelden. Voorop staat dat zowel de beweging als de pragmatische gemeenschap voorkomen in onze moderne overwegend op rationele leest geschoeide cultuur. Traditionele en emotionele solidariteit treden op als bijverschijnsel. In een zinvolle interpretatie beschouwen we de twee opposities als *uiterste reacties* op de culturele rationalisering. Bovendien zijn elementen van beide in elke culturele periode in de samenwerking aanwezig.

De beeldende kunst heeft een deels aan de rationalisering tegenovergestelde ontwikkeling doorgemaakt. Na het traditionele, in de samenleving geïntegreerde vakmanschap, dat in de elfde eeuw opkwam met de ontwikkeling van de steden, traden in de zestiende eeuw geïndividualiseerde kunstenaars naar voren die zich organiseerden in de academie. Deze rationalisering van het beroep, waarin bijzondere gestructureerde kennis de kern vormde was consistent met de ontwikkeling van de cultuur. Pas als de modernisering van de samenleving in de negentiende eeuw doorzet volgt de reactie, hier gesymboliseerd in de bohémien. De samenwerking van deze kunstenaars richtte zich overwegend *tegen* de hoofdstroom van de culturele veranderingen. De professionalisering die volgt op dit moreel gedistantieerde kunstenaarschap heeft een element in zich van een inhaalmanoeuvre: professionalisering betekent een rationalisering van de beroepsuitoefening, en een aansluiten ervan bij de opvattingen en procedures in de kunstwereld. De *objectness* van kunstwerken laat zich ook in dit licht plaatsen en toont de onttoering van een van de laatste magische uithoeken van onze samenleving.

van kunstwerken laat zich ook in dit licht plaatsen en toont de onttoovering van een van de laatste magische uithoeken van onze samenleving.

8 Conclusie

Aan de hand van een aantal voorbeelden uit de geschiedenis van de beeldende kunst hebben we laten zien dat morele en materiële elementen in het coöperatieve handelen van kunstenaars in wisselende samenstelling voorkomen. Die elementen hebben we theoretisch uitgewerkt tot twee zuivere typen van samenwerking. Daarmee kunnen we samenwerking in ateliërgemeenschappen verhelderen, door deze in verband te brengen met andere begrippen zoals bijvoorbeeld met modernisering en met beïnvloeding. In het volgende hoofdstuk wordt de artistieke ontwikkeling van de kunstenaars van de ateliërgroep Kunst & Complex onderzocht. Daarbij wordt gelet op een mogelijk onderlinge beïnvloeding.

ATELIERGEMEENSCHAP KUNST & COMPLEX:
ARTISTIEKE ONTWIKKELING EN BEINVLOEDING

1 Inleiding

De samenwerking tussen kunstenaars kan beschouwd worden vanuit het oogpunt van doelmatigheid. Dan gaat het om de mate waarin deze samenwerking op doelen gericht is. Een andere beschouwingwijze gaat uit van een culturele samenhang tussen de leden van een samenwerkende gemeenschap. Daarin spelen de gemeenschappelijke waarden, opvattingen en levensstijl een belangrijke rol. De doelmatigheid en de waardengebondenheid van hedendaagse samenwerking van kunstenaars wordt in hoofdstuk 3 nader onderzocht bij Kunst & Complex.

Een bijzonder aspect van de waardengebondenheid van de samenwerking wordt hier apart behandeld, namelijk de onderlinge artistieke beïnvloeding van de kunstenaars van Kunst & Complex. Een mogelijke onderlinge invloed op het werk kan in verband gebracht worden met de ideologie van oorspronkelijkheid en vernieuwing enerzijds en met de gemeenschapsband van de ateliërgemeenschap anderzijds. In dit deel van het onderzoek, dat vanuit een kunstbeschouwende invalshoek is uitgevoerd, wordt de reflectie van de samenwerking in de kunstproductie onder de loep genomen.

De waarde die in de beeldende kunst aan individualiteit en oorspronkelijkheid wordt gehecht speelt een belangrijke rol bij de keuze voor samenwerking. Tussen de uitersten van pragmatische of ideologische samenwerking is een breed gebied waarin deze waarden sterker of zwakker tot gelding komen. De vaak uiteenlopende motieven van de betrokken kunstenaars die, zoals we in het volgende hoofdstuk nog zullen zien, in het geding zijn, beïnvloeden eveneens de samenwerkingsvorm waarvoor men kiest. Daar komt nog bij dat het uitgangspunt, bijvoorbeeld samenwerking vanwege huisvesting, gemeenschappelijke exposities en/of de verdediging van enkele gemeenschappelijke belangen, na verloop van tijd wordt geconfronteerd met de effecten van een langdurige feitelijke samenwerking. In die samenwerking zullen ook min of meer verborgen wensen en motieven aan bod komen. Al met al zal de feitelijke samenwerking niet noodzakelijk overeenkomen met de keuzes die men in aanvang heeft gemaakt. De mate waarin beïnvloeding een rol speelt in de overwegingen van kunstenaars en de reële beïnvloeding die vastgesteld kan worden, beschouwen we hier als indicatief voor de aard van de samenwerking (in termen van pragmatiek of ideologie, zie figuur 2) en de heersende waarden in de gemeenschap.

Dit gedeelte van het onderzoek heeft tot doel (1) na te gaan in hoeverre er in de werken van de verschillende kunstenaars van de ateliërgemeenschap aanwijzingen te vinden zijn voor een onderlinge artistieke beïnvloeding en (2) vast te stellen in welke mate de kunstenaars van Kunst & Complex er gedurende de eerste jaren na de academie in geslaagd zijn om een oeuvre op te bouwen met individuele kenmerken. Deze twee aspecten van het kunstenaarschap, het ontwikkelen van een eigen oeuvre en de invloed die het werken in een ateliërgemeenschap hierop kan hebben, zijn op twee manieren onderzocht. Een aantal werken van kunstenaars van Kunst & Complex werd aan een uitgebreide analyse onderworpen om onderlinge beïnvloeding op te sporen, waarna met de kunstenaars gesprekken zijn gevoerd waarin de ontwikkelingen in het oeuvre centraal stonden.

2 Artistieke beïnvloeding

De artistieke ontwikkeling van een kunstenaar na het verlaten van de academie is van groot belang voor zijn beroepstoekomst. In die periode ontwik-

De Ateliërgemeenschap

kelt hij of zij een persoonlijke stijl, die een van de voorwaarden is om een plaats in het professionele kunstcircuit te verwerven. Door nu dit ontwikkelingsproces te volgen, kunnen we uitspraken doen over het ontstaan van individuele kenmerken in het werk en bijgevolg over beïnvloeding, als er opvallende overeenkomsten gevonden worden. Er behoeft echter geen direct oorzakelijk verband te bestaan tussen overeenkomstige kenmerken in het werk van verschillende kunstenaars. Het begrip *artistieke beïnvloeding* vraagt daarom enige toelichting.

De Engelse kunsthistoricus Baxandall heeft erop gewezen, dat zelfs als er een causaal verband wordt gevonden, de richting van dat verband niet noodzakelijk chronologisch behoeft te zijn. Hij gaat er daarbij vanuit dat voor beïnvloeding een bepaalde bewuste handeling nodig is en die handeling kan heel goed bij de beïnvloede kunstenaar liggen. Baxandall stelde het probleem als volgt: de stelling 'kunstenaar X werd beïnvloed door kunstenaar Y' suggereert in de meeste gevallen ten onrechte een beïnvloedende activiteit van kunstenaar Y. Als kunstenaar X een invloed van Y ondergaat zonder dat Y daar actief bij betrokken is, is er waarschijnlijk sprake van een activiteit van X (Baxandall 1985:58). In de hedendaagse kunstbeoefening ligt dit meer voor de hand. Kunstenaars die zich bewust door een andere kunstenaar laten beïnvloeden, aanvaarden het gezag van die andere kunstenaar. Omdat beïnvloeding echter ook een onbewust proces kan zijn, hoeft er in lang niet alle gevallen sprake te zijn van een actieve beïnvloeding.

Een complicatie hiervan voor ons onderzoek naar beïnvloeding is de volgende: er is mogelijk sprake van beïnvloeding waarvan noch de kunstenaar van wie de invloed uitgaat, noch de kunstenaar die de invloed ondergaat zich bewust is. Aanwijzingen voor dat soort beïnvloeding kunnen slechts uit een analyse van het werk blijken. Vervolgens is het mogelijk dat een kunstenaar een groot gezag uitoefent en dat andere kunstenaars zijn invloed min of meer passief ondergaan. Kunstenaars kunnen deze invloed erkennen of - tegenover zichzelf dan wel tegenover derden - ontkennen. De meest bekende vorm van invloed is echter die waarin een kunstenaar actief met de erfenis van een voorganger bezig is, diens werk analyseert en interpreteert. Tenslotte zij opgemerkt dat deze vormen van bewuste en onbewuste beïnvloeding zich naast en door elkaar kunnen voordoen.

Wanneer een kunstenaar onbedoelde invloeden in zijn werk vast stelt, kan hij daar op verschillende manieren op reageren. Hij kan vanaf dat moment zijn werk als inferieur beschouwen en proberen zijn kunst op een ander manier vorm

en inhoud te geven. Deze reactie ligt logisch in het verlengde van de originaliteitsdwang. Hij kan ook accepteren dat er blijkbaar een actie en reactieproces in de beeldende kunst bestaat zonder daar verder consequenties voor zijn werk uit te trekken. Een derde reactie is dat hij zal proberen de invloed te 'activeren', bijvoorbeeld door in zijn werk uit de bron van de invloed te citeren. Een voorbeeld van deze laatste reactie is bij Jan Dibbets te vinden, die zich liet inspireren door het werk van de zeventiende eeuwse schilder Saenredam en bewust een verband legt tussen zijn werk en dat van zijn bron (Fuchs 1987).

Nog afgezien van deze complicatie in onderlinge beïnvloeding, die vooral te maken heeft met de motieven van de kunstenaars, worden we geconfronteerd met het probleem van criteria waarmee een mogelijke invloed kan worden vastgesteld. Om de duiding van artistieke ontwikkeling en beïnvloeding niet te beperken tot een intuïtieve persoonlijke beoordeling van het werk en de mening van de kunstenaars hebben wij *formele criteria* onderscheiden, die een element van het kunstwerk beschrijven en die we gebruiken als toetsstenen om verschillen en overeenkomsten tussen kunstwerken vast te stellen. Deze criteria zijn speciaal voor dit onderzoek ontworpen, maar zouden wellicht ook een rol kunnen spelen in een formele beoordelingsprocedure van kunstwerken, omdat ze de algemene categorieën die door bijvoorbeeld het Fonds voor de Beeldende Kunst, Vormgeving en Bouwkunst worden gehanteerd, kunnen specificeren. Het Fonds beheert overheidsgelden ten behoeve van de aanschaf van kunstwerken, het verstrekken van stipendia e.d. en beoordeelt uit dien hoofde kunstwerken.

Het Fonds omschrijft de criteria die ze bij de beoordeling van kwaliteit hanteert als volgt: 'Beoordeeld worden: het vakmanschap (het technisch kunnen) waarmee een kunstwerk gemaakt is, de inhoud, de zeggingskracht (d.w.z. op welke manier de inhoud is vormgegeven) en de oorspronkelijkheid. Dat is de kern van de beoordeling. Daarnaast spelen andere criteria mee, soms gedeeltelijk samenvallend met de bovengenoemde, zoals de coherentie van het oeuvre, de aanzetten die in het werk aanwezig zijn voor een gunstig toekomstperspectief, de ontwikkeling die iemand doormaakt, de toetsing van het kunstwerk aan de intenties van de kunstenaar, de context waarin iets gemaakt is, zoals de stromingen waarin gewerkt wordt of - en dat is vooral bij vormgeving en bouwkunst - de functionaliteit van het werk' (Kramer 1988).

Deze categorieën zijn te grof voor een overwogen oordeel, het is bijvoorbeeld niet duidelijk naar welke aspecten men kijkt als men een oordeel over vakmanschap, inhoud of oorspronkelijkheid velst. De vrijblijvende categorieën kunnen met behulp van heldere, formele criteria genuanceerd worden. Deze

De Ateliërgemeenschap

criteria zijn afgeleid van twee algemene categorieën, die worden beschouwd als de hoofdaspecten van een kunstwerk, namelijk vorm en inhoud. De vorm is onderverdeeld naar materiaalgebruik, kleurgebruik, lijngebruik, compositie, interactie en werkwijze, de inhoud naar titel, thematiek, connotatie en associatie met het werk van een bepaalde kunstenaar of stijl. Ieder van deze categorieën bevat weer een aantal vragen naar onderdelen ervan (zie bijlage 3).

Op grond van de overeenkomsten en verschillen die met behulp van deze criteria aan het licht kunnen worden gebracht, kunnen meer gefundeerde uitspraken worden gedaan over artistieke ontwikkeling en beïnvloeding. Overeenkomsten binnen het oeuvre van een kunstenaar en gelijktijdige verschillen met dat van andere, duiden op een persoonlijke stijl. Omgekeerd duiden overeenkomsten in het werk van verschillende kunstenaars op beïnvloeding. Hierbij moeten drie opmerkingen gemaakt worden. In de eerste plaats kan bij overeenkomsten tussen twee kunstenaars sprake zijn van een externe bron, te denken valt aan de invloed van Cezanne op het kubisme in het werk van Braque en Picasso. In de tweede plaats duiden verschillen tussen kunstenaars niet zonder meer op de afwezigheid van invloed: er is sprake van een negatieve beïnvloeding als een kunstenaar in reactie op andere kunstenaars bepaalde vormen, symbolen, materialen en/of werkwijzen juist *niet* toepast. Een 'beeldanalyse' met behulp van formele criteria staat onderzoek naar een negatieve beïnvloeding - hoe interessant ook - niet toe. En in de derde plaats is bij een vastgestelde beïnvloeding nog niet bekend in welke richting deze beïnvloeding verloopt. Omdat ook dit niet in deze analyse mogelijk is, beperken wij ons tot het vaststellen van overeenkomsten en verschillen. Aanvullende gegevens uit interviews kunnen meer licht werpen op zowel de aanwezigheid van een 'negatieve' invloed, als de richting van een 'positieve' invloed. In de volgende paragraaf wordt verslag gedaan van een experiment, waarin het werk van kunstenaars is vergeleken met behulp van de door ons ontwikkelde criteria.

3 Een vergelijkend onderzoek

Het onderzoek naar beïnvloeding binnen de ateliërgemeenschap Kunst & Complex is in eerste instantie uitgevoerd door middel van een onderzoek van beeldmateriaal, waarbij het werk van kunstenaars van Kunst & Complex werd

vergeleken met dat van kunstenaars die niet tot deze gemeenschap behoorden, maar die wel dezelfde academie-achtergrond hadden. Het doel van dit experiment was tweeledig. We wilden in de eerste plaats het onderzoeksinstrument testen en zonodig verbeteren en in de tweede plaats nagaan of er externe factoren in het spel waren, die zowel van invloed waren op de kunstenaars van Kunst & Complex, als op de andere kunstenaars. Aan de kunstenaars werd gevraagd om een dia van een representatief werk uit 1987 in te zenden. Deze dia's zijn voorgelegd aan drie kunsthistorici, die het werk noch de kunstenaars kenden. De tweede groep kunstenaars diende in dit experiment als controlegroep: we wilden voorkomen dat overeenkomsten zouden worden 'gezocht' als de kunsthistorici zouden weten welke kunstenaars tot de ateliergemeenschap behoorden.

Bij elkaar werden zesendertig dia's verzameld van werk dat door de kunstenaars representatief geacht werd voor hun productie uit het jaar 1987. De achttien dia's uit de Kunst & Complex-groep en de achttien uit de controlegroep bleken zodanig samengesteld dat bij elk beeldhouwwerk uit de ene groep een beeldhouwwerk uit de andere gevonden kon worden en zo ook bij de tekeningen en schilderijen. De dia's werden ten behoeve van de kunsthistorische analyse voor elke kunsthistoricus in een - andere - willekeurige (dat wil zeggen gerandomiseerde) volgorde geplaatst. Met de dia's en bijbehorende gegevens over titel, techniek, afmetingen en materiaal (zie bijlage 2), maar zonder de namen van de kunstenaars, werd de kunsthistorische analyse uitgevoerd. Bij de analyse maakten de kunsthistorici gebruik van een formulier met de criteria. De lijst met criteria is heel uitgebreid geworden, omdat de analisten niet wisten van welke aard de kunstwerken, die ze te zien zouden krijgen, waren en omdat we geen voorselectie van de criteria wilden maken. De werken op dia die de kunstenaars van Kunst & Complex inzonden zijn gebruikt als illustraties in dit boek.

Het eerste resultaat dat het experiment opleverde was inzicht in de criteria die op de betreffende werken van toepassing waren. Een tweede betreft de validiteit van het onderzoeksinstrument, dat wil zeggen de mate waarin men na verloop van tijd met behulp van deze criteria tot een gelijkkluidend oordeel komt en de mate waarin verschillende personen op hetzelfde moment tot een overeenstemmend oordeel komen. De betrouwbaarheid in de tijd kon uiteraard niet onderzocht worden, maar de relatieve objectiviteit van de categorieën op één tijdstip wel. Daartoe diende dit experiment met de kunsthistorici. Bij een groot aantal categorieën bleek er overeenstemming te bestaan tussen de kunsthistorici. Deze waren echter veelal algemeen van aard (zoals 'abstracte elementen'), terwijl op andere punten de uitkomsten verschilden, zodat over de geldigheid op grond van dit experiment geen definitieve uitspraak kan worden gedaan. De selectie van

criteria die bruikbaar waren voor verder onderzoek naar beïnvloeding binnen Kunst & Complex was evenmin erg succesvol, omdat de zojuist genoemde algemene criteria veelvuldig in beide groepen kunstwerken voorkwamen en andere juist weer te weinig en te verspreid, waardoor de kunsthistorici de kunstwerken van Kunst & Complex niet konden identificeren.

Het instrumentarium schoot wellicht tekort, maar er moet op gewezen worden dat de diversiteit van de kunstwerken zo groot was, dat zelfs toen bekend was wie er wel en wie niet bij Kunst & Complex hoorde, er geen criteria waren om het werk bij elkaar te groeperen.

4 Artistieke ontwikkeling

Omdat de analyse met behulp van formele criteria weinig opleverde hebben we het onderzoek verlegd naar de artistieke ontwikkeling van de kunstenaars van Kunst & Complex, met het doel om enerzijds inzicht te verwerven in het proces van 'artistieke persoonlijkheidsvorming', anders gezegd in de ontwikkeling van een eigen stijl, en om anderzijds langs deze weg - positieve of negatieve - artistieke beïnvloeding op het spoor te komen. Met de meeste kunstenaars zijn gesprekken gevoerd en veel van hun werk is beschouwd. Zonder nu nog expliciet bepaalde criteria te hanteren is gekeken naar materiaalgebruik, werkwijze, vormtaal en thematiek, zodat via deze methode alsnog mogelijke beïnvloeding vastgesteld kon worden.

Er zijn in totaal vijftien gesprekken gevoerd met kunstenaars die in 1987 tot Kunst & Complex behoorden. Twee van hen, Maria Berkhout en Jan Krommenhoek, zijn niet meeverhuisd van de Pier naar het nieuwe gebouw aan de Keileweg en hebben inmiddels elders ateliëruimte gevonden. Twee anderen, Lizan Freijssen en Henk Spronk, werkten buiten Rotterdam, de eerste op de Jan van Eyckakademie in Maastricht en de tweede in Düsseldorf. Laatstgenoemde vier kunstenaars werden dus niet in het gebouw aan de Keileweg geïnterviewd, de andere elf wel. Van deze vijftien kunstenaars maken de meesten beeldhouwwerk. Drie kunstenaars, Lizan Freijssen, Ludo Hoes en Jan Krommenhoek, maken voornamelijk of uitsluitend twee-dimensionaal werk. In de gesprekken werd de chronologische volgorde van het werk als leidraad gebruikt. Aan de hand van foto's werd werk uit de academiëtijd en de periode vlak daarna bekeken en commentarierend. Soms had de kunstenaar nog werk uit die tijd in zijn atelië, maar vaker bleek het werk elders, verkocht of vernietigd te zijn.

Autobiografische gegevens

Het eerste kenmerk waarop de kunstwerken zijn onderscheiden is het autobiografische gehalte. Sommige werken bevatten heel weinig en andere juist heel veel autobiografische verwijzingen. Uit de interviews bleek dat het autobiografische gehalte van het werk door sommige kunstenaars wordt geproblematiseerd. De volgende citaten kunnen dit illustreren.

'Ik wilde teveel dingen in mijn werk stoppen en daardoor lukte het niet om het verhaal sluitend te maken. Ik twijfelde aan wat ik wilde zeggen. Toen ben ik gaan proberen om het werk meer bij mezelf te laten aansluiten en bij de positie die ikzelf inneem in het geheel'.

'Tot nu toe was het steeds nodig bij de motieven in mijn werk de ervaring te noemen die eraan ten grondslag ligt. Dit zal in de naaste toekomst niet meer hoeven. De taal zal zo ontwikkeld en beheerst worden dat ze zelfstandig kan functioneren, dus zonder toelichting over samenhangende fenomenen in mijn persoonlijk leven'.

Het eerste citaat illustreert de houding van de kunstenaar die zijn werk meer wil laten aansluiten bij zijn persoonlijke ervaringen. Het tweede wijst op een overgang naar een werkwijze waarin minder elementen uit het eigen leven worden opgenomen. Niet geciteerd is de kunstenaar die bij de bespreking van zijn werk uitsluitend nog vertelt over zijn manier van werken, de maat- en volumeverhoudingen in zijn werk en de vormen die hem interesseren. Directe referenties aan persoonlijke ervaringen hangen overigens niet noodzakelijk samen met een sterker autobiografische gehalte van het werk.

Materiaalgebruik

De materialen die door de beeldhouwers verwerkt worden in de kunstwerken lopen uiteen van ijzer tot zand en van gips tot aluminiumcement. De schilders zijn door hun medium wat meer beperkt in hun materiaalgebruik. Opvallend is gebruik onder beeldhouwers van gevonden materialen. Mia van der Burg gebruikt bijvoorbeeld ringen die afgesneden waren van de buizen die werden gebruikt voor de aanleg van de Rotterdamse stadsverwarming. Een ring werd aan een aantal andere delen gelast om het frame te vormen van een kunstwerk (afb. 1). Het

De Ateliërgemeenschap

gevonden materiaal wordt altijd bewerkt, hetzij in combinatie met andersoortige materialen, hetzij met materialen van dezelfde soort. In het werk van Olaf Mooij worden veel gevonden materialen met elkaar gecombineerd. Sommige kunstenaars gebruiken deze materialen in een hele serie kunstwerken, bij anderen dient een gevonden object als inspiratiebron. Een grote spijker was voor de schilder Ludo Hoes de aanleiding tot de serie 'Grote Spijker' schilderijen. Niemand presenteert de gevonden materialen als 'ready mades'.

Veel kunstenaars beschreven het werken met gevonden materialen als een proces van *verzamelen en selecteren*. Hoewel deze twee processen vaak bijna gelijktijdig plaatsvinden, is er sprake van een primaire en een secundaire selectie. De kunstenaar neemt zijn vondst mee omdat hij het materiaal nodig heeft en het anders zou moeten kopen of omdat de kant en klare vorm ervan hem aanspreekt. Dit is de eerste selectie die samenvált met het verzamelen. De tweede selectie geldt alleen voor materialen die niet voor directe toepassing zijn meegenomen. In het atelier worden deze een tijdlang opgeslagen, waarna opnieuw een selectie plaats vindt. Deze secundaire selectie wordt door de kunstenaars vaak beschreven als een proces dat zich buiten hen om voltrekt en waarop zij geen greep hebben. De kunstenaar doet na een kortere of langere tijd zijn kast open en ziet een aantal dingen die hij eerder gevonden heeft bij elkaar liggen. Op dat moment ziet hij ineens dat ze bij elkaar horen en besluit er een werk van te maken. In veel beschrijvingen van het werken met gevonden voorwerpen lijkt het haast of de voorwerpen zèlf in het atelier naar elkaar toekruipen om zich vervolgens te presenteren als kunstwerk dat al bijna klaar is. Het havengebied, waarin zowel het vroegere als het huidige ateliercomplex liggen, vormt een ware *Fundgrube* van materiaal.

Bij het kopen van materialen gaan kunstenaars doelmatiger te werk: de financiële situatie staat de meesten niet toe zomaar materialen aan te schaffen om ze mogelijk ooit nog eens te gebruiken. Meestal koopt men het materiaal voor een kunstwerk of een project waaraan men werkt. Toch komt het wel voor dat men ook onverwacht bruikbare *nieuwe* materialen vindt. De beeldhouwer Joep van Lieshout ontdekte bijvoorbeeld in stoeptegels de maatverhouding die aansloot bij een project waarmee hij op dat moment bezig was en gebruikte ze vervolgens in zijn werk. Later vond hij die verhouding ook in bierkatten, tapijttegels en uitgerolde vuilniszakken.

Kunst & Complex: artistieke ontwikkeling en beïnvloeding

Op het gebied van materiaalbewerking, van constructie tot afwerking, is er een grote uitwisseling van ervaring in de ateliërgemeenschap. Omdat het maken van beelden vaak dezelfde technische problemen aan hun makers stelt, hoe verschillend die beelden er uiteindelijk ook uitzien, is deze uitwisseling van ervaring van groot belang voor de kunstenaars. De onderlinge beïnvloeding op het gebied van materialen en materiaaltoepassing kan worden teruggevonden in het gebruik van aluminiumcement, in de afwerking van beelden met kachelpoets of in koperoxide gemaakt met S-39 soldeervloeistof, maar het zijn slechts oplossingen die overgenomen worden omdat er sprake is van een overeenkomstig probleem. Ze zijn van ondergeschikt belang voor het uiteindelijke beeld.

Voor de volledigheid nog een opmerking over materiaal dat ten behoeve van het schilderen en van de voorstudie wordt gebruikt. Voor schetsen, kleurstudies of constructietekeningen tekent men voornamelijk met potlood en inkt en een enkele keer met pastelkrijt. Ook schildert men op papier met inkt of gouacheverf. Een enkele kunstenaar maakt weleens een aquarel. Alleen Arnold Schalks maakt in zijn werk gebruik van foto's. Veel kunstenaars gebruiken foto's wel in een voorbereidende fase van het kunstwerk. De schilders Jan Krommenhoek, Liza Freijssen en Ludo Hoes, maken bijna geen gebruik van gevonden materialen. In de materiaalkeuze zijn ze traditioneel: olie-, acryl-, of temperaverf op doek, gouache en krijt op papier.

Werkwijze

Een traditionele manier om de werkwijze van kunstenaars te beschouwen is om het ontstaansproces van kunstwerken te verdelen in een ontwerpfasen en een uitvoeringsfasen. Alle stadia, van 'start from scratch' tot het voltooide werk kunnen zo in chronologische volgorde geplaatst worden. Bij de kunstenaars van Kunst & Complex en waarschijnlijk ook bij veel andere kunstenaars is het ontstaansproces van het werk echter gecompliceerder. Enerzijds worden er vaak helemaal geen ontwerpen gebruikt en lijken de werken in een oeuvre bijna direct, zonder tussenfasen, uit elkaar te ontstaan. Anderzijds worden er tekeningen gemaakt zonder dat men een plan voor de ruimtelijke of schilderkunstige uitvoering ervan maakt. Door deze zelfstandigheid van het tekenen is er bij sommige kunstenaars sprake van een dubbel oeuvre.

De Ateliërgemeenschap

In het algemeen wordt er in Kunst & Complex veel planmatig in series gewerkt. Men neemt zich voor in een serie werken een aantal beeldende principes te onderzoeken. Een serie vormt meestal een afgerond geheel in het oeuvre van de kunstenaar. Op een gegeven moment is het onderzoek dat de grondslag van de serie vormt afgerond, waarna de produktie de overhand neemt over het onderzoek. Dit is het moment om de serie te beëindigen. Vaak wordt een serie achteraf becommentarieerd met de opmerking: 'Zo kon ik er nog duizend maken, maar daar had ik geen zin in'. Joep van Lieshout sloot zijn serie werken opgebouwd uit bierkramen en tegels (afb. 2) af met een lijst van maten die verder nog voor deze serie mogelijk waren geweest. Op het punt waarop bij een normaal produkt de fabricage zou kunnen starten, haakt de kunstenaar af. Het uitwerken van een idee in een serie werken, stelde hem in staat om zich bewust te worden van een aantal principes op het gebied van vorm en inhoud. Heeft hij zich die principes eigen gemaakt, dan is het vaak niet meer interessant om erop door te gaan. Het werk vertoont dan een breekpunt. Het zijn juist deze breekpunten die interessant zijn in verband met de ontwikkeling van een oeuvre. Wat er na zo'n breekpunt gemaakt wordt, heeft uiterlijk vaak nog slechts in zeer geringe mate iets te maken met het oude werk. In de constructiewijze zijn vaak nog wel overeenkomsten met het eerdere werk te herkennen en soms zijn er nog wat restvormen van dat werk terug te vinden. Het scheppende proces verloopt dus in fasen en schoksgewijs. Bij veel kunstenaars die aan het onderzoek meededen zijn zulke breekpunten in het werk aan te wijzen.

De tekening als *schets* heeft in het werkproces van de kunstenaars een verschillende plaats. Vaak staat de tekening min of meer op zichzelf, dan wordt er alleen getekend vanwege het tekenen. De schets als vormstudie kan zijn neerslag krijgen in een zelfstandige tekening of gouache. En de schets kan natuurlijk ook de voorstudie zijn voor een beeld. Maar ook daar, in het werkproces, verschilt de plaats van de schets. Sommigen, bijvoorbeeld Mia van der Burg, gebruiken tekeningen vaak tijdens het werken aan een beeld, zodat men het werkproces kan controleren. Andere kunstenaars, zoals Olaf Mooij, werken hun ideeën vrijwel nooit uit op een tekening. De beelden ontstaan direct uit het materiaal. Weer anderen, zoals Marianne Fontein, tekenen om ideeën te ontwikkelen en uit te werken.

Een andere tekening is de *constructietekening*, die in een direct verband staat met het beeld. In de constructietekening worden het hele beeld, of delen

daarvan nauwkeurig getekend en berekend. Ook worden de verbindingen tussen de onderdelen er op aangegeven. Maria Berkhout heeft op deze manier een aantal beelden uitgewerkt. Soms maakt men deze tekeningen vooraf, soms ook weer tijdens het werk. Slechts één kunstenaar maakte gebruik van *computer graphics* bij de ontwikkeling van constructietekeningen.

Door de beeldhouwers worden modellen ook vaak als voorstudie gebruikt. Maria Berkhout bijvoorbeeld maakte soms kleimodellen en modellen van karton en board. Beelden kunnen in hun eindvorm soms elementen van een model bevatten. Dit is te zien in het werk van Henk Spronk. Maar het eindprodukt, het voltooide kunstwerk, kan zelf ook een model zijn. Michel van Oeveren liet een beeld (afb. 3) in de modelfase en noemde het 'Model voor een sculptuur'. Het model van de beeldhouwer neemt zo een soortgelijke plaats in als de schets die door schilders als afgerond kunstwerk wordt gepresenteerd.

De twaalf beeldhouwers van Kunst & Complex die aan het onderzoek meewerkten hebben met elkaar, maar meer en meer ook individueel, een grote hoeveelheid gereedschap opgebouwd. Het machinepark bestaat uit gereedschap als zagen in alle soorten en maten, lasapparatuur en slijp- en schuurmachines. Daarnaast is er nog het 'gewone' handgereedschap van beitels en verstekbakken. Op het gebied van het gebruik van gereedschap is er een grote uitwisseling van ervaring binnen de ateliërgemeenschap. Op dezelfde manier als bij het materiaalgebruik al ter sprake kwam leert men van elkaar en neemt men oplossingen over. Maar meer dan bij materialen hebben deze oplossingen ook financiële consequenties. Vindt iemand, na een paar keer proberen bij een ander, bijvoorbeeld een haakse slijper voor zijn werk wel nuttig gereedschap, dan moet hij de aankoop van zo'n machine overwegen. Blijven lenen is onmogelijk, want de ander had het ding aangeschaft voor zijn eigen werk en heeft het dus regelmatig nodig. Bij stukjes en beetjes verzamelt iedereen zo zijn eigen apparatuur.

Als een beeldhouwer niet werkt met één materiaal waarop hij een bewerking uitvoert, zoals het hakken van een beeld uit een blok marmer, of een bestaand voorwerp als 'ready made' presenteert, is de constructie van het beeld een belangrijk aspect van de vormgeving. In het vormgeven van een beeld kunnen drie verschillende *constructiewijzen*, manieren waarop een beeld in elkaar wordt gezet, worden onderscheiden, namelijk 'samenvoeging', 'stapeling' en 'samenstelling'. Dit correspondeert met drie verschillende procédés in de werkwijze van beeldhouwers. Maakt iemand in een beeld delen aan elkaar vast, bijvoorbeeld

De Ateliërgemeenschap

door ze aan elkaar te lassen, dan is er sprake van samenvoëging. Bestaat het beeld uit losse delen, dan zijn er twee mogelijkheden: de delen staan op elkaar in een *stapeling*, of de delen staan naast elkaar in een *samenstelling*. Deze constructiewijzen kunnen apart of in wisselende samenstelling in een beeld voorkomen.

Een belangrijke overeenkomst in het werk van sommige kunstenaars van Kunst & Complex is de constructie van een dragend frame en een buitenkant die dit frame bedekt, een constructie die veelal wordt omschreven als *skelet* en *huid*. Kunstwerken die uit beide elementen zijn opgebouwd, verschillen natuurlijk, maar dit principe van dragend skelet en huid komt veel voor. Een goed voorbeeld van een kunstenaar die op deze wijze werkt is Mia van der Burg. Van het dragende deel van het beeld, een samengevoëgd ijzeren frame, is niets meer te zien (afb. 1). Van der Burg heeft een ijzeren frame bedekt met jute en daaroverheen een laag cement aangebracht, die bij het uitharden werd bedekt met plasticfolie om zo de gewenste structuur te krijgen. Het principe van het dragende frame en de bedekkende huid treffen we in een bepaalde fase van hun ontwikkeling onder andere aan bij Olaf Mooij, Loes Dijkman, Maria Berkhout en Ellen Dijkstra. In het werk van sommige kunstenaars is de huid in de loop van de tijd verdwenen, waardoor het skelet en de manier waarop het is samengevoëgd alle aandacht krijgen.

De meest voorkomende samenvoëgende constructiewijzen zijn het lassen van metalen en het lijmen van houten of PVC-beelden. Het beeld van Olaf Mooij (afb. 4) bestaat qua constructie uit een gelast frame en gelijmd hout. De constructie is in dit beeld helemaal weggewerkt. In het werk van deze kunstenaar is de constructie de laatste tijd een zeer subtiele rol gaan spelen. Zijn kleine beelden uit 1988 zijn wel samengevoëgd, zij het minimaal: er is aan gezaagd en gelast om de delen passend en aan elkaar te maken. In dit werk is duidelijk zichtbaar hoe de delen zijn samengevoëgd. Een soortgelijke ontwikkeling, van een min of meer verborgen samenvoëging van delen naar een zichtbare, is te zien in het werk van Ellen Dijkstra. In de ontwikkeling van haar werk valt op hoe de constructie van haar beelden eerst zorgvuldig werd weggewerkt onder een buitenlaag van - in dit geval - aluminiumcement waaraan vervolgens een structuur werd gegeven. De ribben van het frame zijn op sommige plaatsen nog juist zichtbaar (afb. 5). In haar recente werk wordt de constructie juist op de

voorground geplaatst. De binnenkant wordt als het ware naar buiten gekeerd waardoor de nadruk valt op de constructiewijze en structuur van het werk.

Het werk van Maria Berkhout bevindt zich tussen stapeling en samenstelling. In delen van haar oeuvre speelt de stapeling van delen een belangrijke rol, terwijl ze daarnaast werkt met samenvoeging en met een combinatie van beide constructiewijzen (afb. 6). Ze besteedt veel aandacht aan de onderlinge verhouding tussen de delen - meestal twee - van het werk. De samenvoeging van de delen, zoals een lasnaad, is vaak zichtbaar, maar speelt in het gehele beeld een ondergeschikte rol. In haar recente werk komt net als bij Dijkstra de structuur en de constructiewijze meer op de voorgrond te staan.

Een duidelijk voorbeeld van een kunstenaar die op het moment van dit onderzoek de stapeling in het centrum van zijn werkwijze heeft geplaatst is Joep van Lieshout (afb. 2). Andere kunstenaars bij wie in een bepaalde fase van hun ontwikkeling de stapeling als constructiewijze een rol speelde zijn Henk Spronk en Michel van Oeveren. Henk Spronk, die veel heeft gewerkt met het - gevonden - materiaal *straatklinker*, ging er na verloop van tijd toe over zijn gestapelde constructies te veranderen in op de grond uitgelegde geometrische patronen, in een minder ruwe steensoort (afb. 7). Van Oeveren stelt zijn kunstwerken juist samen met materialen die ongelijk van vorm, aard en kleur zijn (afb. 3). De enige kunstenaar die werk laat zien waarin constructie een minimale rol speelt is Tom Mosman.

Constructiewijzen spelen een belangrijke rol in het werk van beeldhouwers, dus ook bij die van Kunst & Complex. De aandacht die hier aan dit aspect van het werk wordt besteed, vloeit voort uit de bijzondere nadruk die bij sommigen op de constructiewijze wordt gelegd en de mogelijkheid, dat juist hier overeenkomsten in het werk te vinden zijn en bovendien uit het inzicht dat we hier kunnen krijgen in de individuele ontwikkeling van de kunstenaars. Het eerste probleem waarop wij daarbij stuiten is dat in het oeuvre van bepaalde kunstenaars grote verschillen in de constructiewijzen van beelden gevonden werden. Verandering in werkwijze is niet altijd weloverwogen, waardoor de kunstenaar er weinig van kan zeggen. In andere gevallen werd erop gewezen dat aan een veranderde werkwijze vaak een element van *efficiency*, van *doelmatigheid* ten grondslag lag: de bewerkelijkheid van het beeld en de tijd die het kost om tot een eindprodukt te komen, hebben de keuze voor een bepaalde constructie in die gevallen beïnvloed. Dit hangt samen met het werken in series en de ervaring die

De Ateliërgemeenschap

daarmee werd opgedaan. Na afloop van het maken van een serie arbeidsintensieve beelden kwam men tot de conclusie dat zulke beelden op een minder ingewikkelde en tijdrovende manier ook gemaakt konden worden. Er volgde dan een herbezinning over materiaal en constructiewijze die resulteerde in eenvoudiger en meer afgewogen beelden. Opgemerkt wordt dat met de vereenvoudiging van de werkwijze ook de beelden veranderden. Goede voorbeelden van dit proces bieden het werk van Joep van Lieshout en Olaf Mooij. In het werk van deze kunstenaars heeft zich in de loop van de tijd een overgang van bewerkelijke figuratie naar eenvoudige abstractie voltrokken. Beide gaven te kennen dat hun werkwijze gemakkelijker, lossier, en toch meer overwogen was geworden. Concentratie op de constructiewijze resulteerde hier in minder constructie.

De vormen in het werk

Kunstenaars mogen gelijksoortige materialen en gereedschappen gebruiken en een overeenstemmende constructiewijze toepassen, in de *vorm* en de *inhoud* van het werk komt de individualiteit van de kunstenaar het sterkst tot uiting. In deze paragraaf wordt de vorm van het werk geanalyseerd, waarbij enkele algemene vormprincipes als leidraad worden genomen, omdat een analyse anders gemakkelijk omkomt in de detaillering. Uitgaande van *abstractie* en *figuratie* als algemene principes kunnen we bij Kunst & Complex kunstenaars onderscheiden die overwegend abstract werken, kunstenaars van wie het werk een verschuiving van figuratie naar abstractie vertoont en kunstenaars die in hun werk figuratie en abstractie combineren. Slechts bij één kon een ontwikkeling van abstractie naar figuratie worden vastgesteld, terwijl niemand uitsluitend figuratief werkt. Uitsluitend of vrijwel uitsluitend *abstract* wordt er door de schilders Lizan Freijssen en Jan Krommenhoek gewerkt. De vormen die Lizan Freijssen in haar schilderijen gebruikt worden vaak gespiegeld of omgekeerd. Ook is een zekere gelaagdheid in het werk aanwezig (afb. 8). In het afgebeelde werk is de invloed van de Nederlandse schilder Bram van Velde (1895-1981) nog waarneembaar. In het recentere werk, dat voornamelijk bestaat uit tekeningen in houtskool, vormen cirkels en vierkanten patronen die weer in lagen over elkaar gelegd worden en zo vormcontrasten opleveren. Behalve dit werk heeft Freijssen ook portretten geschilderd en korte tijd in keramiek gewerkt.

In het werk van Jan Krommenhoek (afb. 9) zijn uitsluitend abstracte vormen te zien. In het werk van vlak na de academie werden geometrische vormen systematisch uitgewerkt en van kleur voorzien in 'shaped canvasses'. Hoewel hij werken achteraf wel vaak van een titel voorzag, liet hij zich in zijn werkwijze niet leiden door een onderwerp. In zijn recente werk heeft hij de systematische opbouw van het vroegere werk laten varen en laat hij de vormen ontstaan tijdens het werken aan een serie doeken. Hij associeert dit met het ontwikkelen van biologische vormen en spreekt van 'vormen genereren'.

Het werk van de beeldhouwers die uitsluitend *abstract* werken, Maria Berkhout, Loes Dijkman (afb. 10) en Henk Spronk, is zeer verschillend. De beelden van Maria Berkhout bestaan vaak uit twee delen met een contrasterende vorm, bijvoorbeeld spiegelingen of complementaire vormen, die een spanning in het beeld teweeg brengen. Vaak gaat het daarbij om geometrische vormen, zoals konische vormen of trapezia. Loes Dijkman maakt gebruik van kleur om de welving van de vormen in haar werk te versterken of juist te ontkennen. Haar werk bestaat uit ten hoogste drie elementen, vaak opgebouwd uit geometrische delen. Henk Spronk bouwde zijn vroege werk op uit stenen die hij opstapelde tot muren of torens. In zijn werk wordt de vorm van het beeldhouwwerk gedictieerd door de ruimte waarin het geplaatst wordt. Op de plattegrond van een ruimte bijvoorbeeld trok hij lijnen die elkaar vervolgens op bepaalde punten kruisten. Op deze kruispunten werd het beeld gebouwd. De lijnen op de plattegrond correspondeerden met het door de kunstenaar veronderstelde gedrag van aanwezigen in die ruimte. Dit principe werd door Spronk ook in later werk volgehouden, al werden de vormen allengs geometrischer, bijvoorbeeld onregelmatige drie-, vijf-, zeven-, of negenhoeken, maar ook een spiraalvorm die enigszins op een roos lijkt.

Ook de *verschuiving van figuratie naar abstractie* die te zien is in het werk van de beeldhouwers Mia van der Burg, Tom Mosman, Ellen Dijkstra, Joep van Lieshout en Olaf Mooij is slechts in geringe mate vergelijkbaar. Bij Mia van der Burg zien we dat de figuratie al vroeg, in een serie met lood gesloten bolle vazen, naar abstractie neigt. Haar latere werk toont letterlijk open gebroken vormen: ze maakte een groot aantal schalen. In haar meest recente werk vinden we vooral fragmentvormen die steeds abstracter worden, maar wel zeer suggestief blijven.

De Ateliërgemeenschap

De figuratie in het werk van Tom Mosman komt voort uit het thema dat zijn werk beheerst, onherbergzame woonplaatsen zoals bijvoorbeeld rotswooningen en kloosters op een berg. Geleidelijk aan werden binnen dit thema abstractere vormen toegelaten, zoals gaten in een enorme zuil van wilgenhout (afb. 11). Ellen Dijkstra werkte al abstract toen ze van de academie af kwam maar gebruikte daarna tijdelijk herkenbare vormen als schelpen, slangen, waaiers en ook menselijke vormen. In het werk daarna wordt de waaievorm zelfstandig gebruikt en daardoor geabstraheerd. In het werk van Joep van Lieshout en Olaf Mooij is de stap van figuratie naar abstractie het grootst. Bij Olaf Mooij heeft het recente werk nog elementaire eigenschappen als bijvoorbeeld symmetrie en opbouw met het oude werk gemeen, zoals we verderop nog zullen zien. De abstracte werken van hem zijn vrijwel allemaal symmetrisch. In het abstracte werk van Joep van Lieshout wordt veel gebruik gemaakt van maat- en volumeverhoudingen.

De schilder Ludo Hoes, de beeldhouwers Marianne Fontein, Riemke de Jong, Michel van Oeveren en Arnold Schalks laten zowel *abstracte als figuratieve elementen* in hun werk toe. In het werk van Ludo Hoes is het onderwerp slechts een aanleiding om te schilderen. Het onderwerp, bijvoorbeeld een mandrilaap, is nog maar nauwelijks herkenbaar. De verdergaande abstractie in zijn latere schilderijen resulteerde in een serie waarvan elk schilderij bestaat uit twee horizontale gedeelten die een sterk landschappelijke werking hebben (afb. 12). In deze serie is het nadrukkelijk de bedoeling om het figuratieve landschappelijke element te contrasteren met het abstracte karakter van twee horizontale balken. De figuratieve elementen die Marianne Fontein in haar werk gebruikt zijn ogen. Deze staan op zichzelf, tussen abstracte geometrische elementen (afb. 13), of vormen regelmatige patronen. In haar recentere werk vinden we ook vormen die refereren aan hiërogliefen. Het werk van Riemke de Jong bevat een veelheid aan figuratieve elementen naast een aantal meer abstracte. Het beeld 'Tijd is als een berg' (afb. 14) is daarvan een voorbeeld. Arnold Schalks gebruikt in zijn werk ook veel figuratieve elementen. Sommige daarvan zijn echter als zodanig onherkenbaar. Zo zijn de vormen van plexiglas van hem (zie afb. 15) afkomstig van de stand van de lippen na het uitspreken van de verschillende strofen van een sonnet van Baudelaire. Samen met Michel van Oeveren heeft hij in zijn werk het meest vastgehouden aan de figuratie. Michel van Oeveren gebruikt in zijn werk een beperkter scala aan herkenbare vormen die soms ook op meer dan een manier te duiden zijn. Een krul van een viool in 'Model voor een sculptuur' (afb.

3) kan bijvoorbeeld ook gezien worden als een golf. Deze visuele synonymie van vormen bleek voor hem zowel als voor Arnold Schalks vaak aanleiding om een vorm te gebruiken in een werk.

Suggestie door middel van vorm

Vijf van de kunstenaars die aan het onderzoek deelnamen maken gebruik van het waarnemingsprincipe om door middel van hun werk de *lege vorm tussen de vormelementen* van het beeld of de ruimte *eromheen* te suggereren. Daarmee wordt bedoeld dat men de vormen van het beeld gebruikt om een *schijnbaar* volume te scheppen. De beschouwer trekt bepaalde in het werk gegeven lijnen door, en ontdekt zo de gesuggereerde ruimte. Dit principe vinden we in het werk van Maria Berkhout, Loes Dijkman, Ellen Dijkstra, Ludo Hoes en Henk Spronk. In een serie schilderijen van Ludo Hoes, die voorafging aan de 'landschappelijke' schilderijen, zijn bijvoorbeeld egale abstracte vormen te zien waarvan de ronde contouren gedeeltelijk zichtbaar zijn tegen een vlakke achtergrond. Doordat een gedeelte van de contouren niet zichtbaar is, raadt de toeschouwer naar de totale vorm. Henk Spronk gaat nóg verder door het beeld te vormen uit bepaalde grondlijnen van de ruimte waarin het beeld gemaakt wordt. Hij vraagt zich vervolgens af of dit beeld, los van de ruimte op maat waarvan het gemaakt is, deze ruimte zou kunnen suggereren (afb. 7).

De kunstenaars die een *beweging* suggereren zijn Maria Berkhout en Ellen Dijkstra. In werken van Maria Berkhout gebeurt dit bijvoorbeeld doordat de twee delen waaruit haar beelden vaak bestaan in elkaar grijpen, of door de suggestie van een rotatie. Die suggestie van beweging wordt soms ondersteund door contourlijnen van haar beelden. Ellen Dijkstra heeft al vroeg installaties gemaakt die beweging tot thema hadden. Het waaivormige beeld (afb. 5) is een van de eerste na de figuratieve periode in haar werk. De beweging gaat van de ene waaivorm via het binnenste gedeelte weer naar de andere waaivorm. Door in haar latere werk alleen de grondstructuur van deze vorm te gebruiken wordt deze beweging extra geaccentueerd.

Een suggestie van geheel andere aard wordt door Mia van der Burg gegeven. Bij de grote fragmentvormen die zij maakt (afb. 1) en die vaak een *gebruiksvoorwerp* suggereren, heeft men de neiging zich het hele voorwerp voor

De Ateliërgemeenschap

te stellen. Het gaat hierbij niet meer om - alleen - een visuele suggestie, omdat dit werk een betekeniscontext wil suggereren. Daarover in de volgende paragraaf meer. Het idee dat besloten ligt in het keramisch werk dat Liza Freijssen op de Jan van Eijckacademie maakte vertoont veel gelijkenis met het werk van Mia van der Burg.

De inhoud en de connotatie van het werk

De inhoud van hedendaagse kunstwerken is vaak moeilijk te achterhalen, enerzijds omdat door de grote abstractie van het beeld vorm en inhoud aan elkaar gelijk zijn geworden, anderzijds omdat kunstenaars een grote interpretatie-tolerantie van hun werk hebben. Een beeldend kunstwerk is veelal een experiment in vorm, dat 'ergens over gaat'. Zonder dat de vraag gesteld werd naar de inhoud van het werk, vertelden kunstenaars vaak al waar hun werk over ging, waarmee men wilde aangeven in welke context de interpretatie geplaatst moest worden. Die interpretatie-context werd voor een belangrijk deel gegeven door het kunst-discours, dat wil zeggen dat er vaak werd gerefereerd aan de beeldende kunst uit verleden en heden. De interpretatie van het werk wordt daarbij in hoge mate bepaald door de smaakdiscussie in de kunstwereld. In het verlengde hiervan is het begrijpelijk dat men soms bezwaar aantekende tegen een schilderij of beeld, omdat het te concreet zou zijn, teveel een verhaal vertelt. Een verhalende voorstelling, dat wil zeggen een kunstwerk met een inhoud, verliest aan *interpretatiebreedte*: men kan op de inhoudelijke betekenis worden aangesproken. Door de vrijblijvendheid ten aanzien van de betekenis wordt werk des te meer afhankelijk van de eerste interpretatie die er - door de kunstkritiek bijvoorbeeld - aan gegeven wordt.

Het scala van interpretatiemogelijkheden dat de kunstenaar aangeeft in zijn werk en in gesprekken erover, geeft het publiek een grote vrijheid erin te zien wat men wil. Deze grote vrijblijvendheid is niet kenmerkend voor Kunst & Complex, maar is onderdeel van de hedendaagse beeldende kunst. Het is echter geen allesoverheersend principe, ook niet binnen Kunst & Complex. Mia van der Burg laat in haar fragmenten en in de toelichting daarbij duidelijk uitkomen in welke richting zij de beschouwer hebben wil. In het algemeen is de interpretatievrijheid groot, ook al omdat de kunstenaar enig cynisme ten aanzien van de *inhoud* van

het eigen werk niet vreemd is. Op een vraag of de abstracte figuren die voorkwamen in het werk nu geïnterpreteerd mochten worden als mensen, antwoordde een kunstenaar: 'Die kans zit er zeker in'.

Wij gaven het werk van Mia van der Burg als voorbeeld van werk dat om een specifieke duiding vroeg. Andere kunstenaars hebben lange tijd gewerkt aan beelden die een geringere thematische vrijblijvendheid vertoonden dan het huidige werk. Met name in het vroege werk van Joep van Lieshout en Olaf Mooij zijn veel figuratieve elementen aanwezig die het werk het karakter geven van een gebruiksvoorwerp. Het zijn echter niet gebruiksvoorwerpen zonder meer; ze suggereren een *niet alledaagse handeling*. In een periode van drie jaar heeft Joep van Lieshout een aantal pseudo-gebruiksvoorwerpen gemaakt, waarmee hij op de eindexamenexpositie een omgeving inrichtte.

In 1984 maakte hij een boot. Aanvankelijk was het de bedoeling dat deze echt zou kunnen varen. Er zit een stoomketel in en allerlei mechanica. Maar de boot werd door zijn ijzeren kiel en het gips waar hij uit opgebouwd was veel te zwaar en bleef op het land. Een paardeschedel diende als boegbeeld. Ook maakte hij in dat jaar een sofa. Als poten hiervoor dienden sleutelbeenderen van paarden. Verdere materialen van het meubel zijn leer en ijzer. Een eerdere versie had er een tafeltje naast staan met daarop vellen papier overgeschreven uit een vertaling van 'Il Principe' van Macchiavelli. De titels verwijzen direct naar het beeld: 'Boot' en 'Sofa voor wetenschappers'. In 1985 maakte hij een soort slagershakkblok met de titel 'Operatietafel': het bestaat uit blokken hout met sokkels van baksteen, aangesmeerd met cement. Het werkblok ziet eruit of het al heel lang gebruikt is. Aan de zijkanten van de tafel zitten koperen reuselbranders. Dit dierlijk vet, waarop ook de boot had moeten varen, dient hier om het hakkblok te verlichten. Uit hetzelfde jaar stamt een draagbaar orgeltje. Het heeft de titel 'Fortuna cumulus'. Dit betekent als maar opstapelend geluk. De *f* tekens die erop voorkomen staan voor florijn en fortuin, maar het zijn ook tekens uit de muzieknotatie. Een deel van het orgel dient als hoofdsteun. Het orgeltje werkt met een blaasbalg en is te bespelen. De enige die dat kan is de kunstenaar zelf. Het laatste werk dat op de kunstakademie gemaakt werd is de sokkel van een microscoop. Het werk is nooit verder afgemaakt door er een microscoop op te plaatsen. De titel is 'Sokkel' en het werk is opgebouwd uit eikenhout, polyester en koper. Voor het eerst beginnen in dit werk de pure vormelementen een rol te spelen, los van hun eventuele functie. Met het smidsvuur, de slijpsteen en de tafel kon men werken, met de boot en de sofa de wereld veroveren. Met een microscoop zou de mensheid geholpen kunnen worden. Men kan zich al veel vragen stellen over de 'bruikbaarheid' van deze vroegere werken, maar de 'Sokkel' is zeker het minst functioneel.

Ook Olaf Mooij maakte op de academie pseudo-gebruiksvoorwerpen. Zo maakte hij een beeld met de titel 'Mes'. Het is een klein beeld van hout, maar het lijkt van metaal door de granietverf waarmee het beschilderd is. Het is een scherpe vorm die overeenkomsten vertoont met organische vormen. Het oppervlak van het beeld heeft gedeeltelijk vlakken met scherpe kantjes in verschillende richtingen die het beeld lijken te verdedigen. Naast beelden met organische vormen als een ruggegraat, hersenen of een hart gebruikte Olaf Mooij de vormen van dolken, zwaarden, degens en pijlpunten in

De Ateliërgemeenschap

zijn werk. Voor de eindexamenexpositie maakte hij een dolk van bijna veertig kilo, opgebouwd uit plaatjes glas met was. Een beeld met de titel 'Samenzwering' dat te zien was op de tentoonstelling Der Wechsel bestaat uit drie degens die met de punten tegen elkaar staan in een mand van gevlochten koperdraad. De punten van de degens zijn geoxideerd met S 39. De visuele overeenkomst tussen de maan en een sikkel of kromzwaard werd gebruikt in een beeld met de titel 'Maanziek'. De twee zwaardvormen, gemaakt van pertinax, hebben handvaten en liggen op een sokkel. Ze zijn aan een kant geslepen. In het abstracte werk dat Mooij maakte na deze figuratieve periode zijn de gewapende vormen uit de periode daarvoor nog duidelijk te herkennen.

Het werk van Joep van Lieshout en Olaf Mooij komt hier apart ter sprake omdat de figuratie ervan een handeling suggereert. Het gebruiksvoorwerp-achtige karakter ervan roept bij de toeschouwer vragen op omtrent het gebruik en het nut van het voorwerp. Dat de kunstenaar zich ook deze vragen stelde blijkt uit een foto die Olaf Mooij nam van iemand die het genoemde kromzwaard vasthield met op de achtergrond een volle maan. Een foto die de handeling, het gebruik van het voorwerp, documenteert. De hier besproken voorwerpen van Joep van Lieshout en Olaf Mooij suggereren een niet alledaagse, symbolische handeling, een soort ritueel. Meer dan de eerdergenoemde vormen van suggestie, van een tussenliggende of omgevende vorm, van beweging of van een geheel door middel van een deel, houdt de suggestie van een handeling verband met de inhoud van het werk.

5 Conclusie

Het is niet gelukt om in het werk van de kunstenaars van Kunst & Complex enige overeenstemming te vinden, die duidt op een onderlinge beïnvloeding. In details, zoals afwerking, het principe van een frame met een huid en het verwerken van bepaalde materialen, zal ongetwijfeld van enige onderlinge invloed sprake zijn. De grootste uitwisseling van ervaringen binnen Kunst & Complex lag op het terrein van materiaal en gereedschap. Bovendien is het werken met een frame om een vorm stevigheid te geven een meer voorkomend constructieprincipe. Als een dergelijke beïnvloeding bestaat, dan wordt deze door het onderwerp en de vorm weer zo teniet gedaan, dat er steeds weer van een geheel eigen oeuvre sprake is. Beïnvloeding kan echter op zeer indirecte wijze plaats vinden. Het is bijvoorbeeld mogelijk dat de vastgestelde toename van de abstractie samenhangt met groeiende afwijzing van het 'verhalende' element in de beeldende kunst. In

Kunst & Complex: artistieke ontwikkeling en beïnvloeding

die afwijzing kan een onderlinge beïnvloeding hebben plaatsgevonden, die niet direct in de verscheidenheid van abstracte werken is terug te vinden.

De analyse van het werk van de kunstenaars van Kunst & Complex geeft een indicatie van de aard van het samenwerkingsverband. Er is geen sprake van een sterk pragmatisch verband in de zin van een gemeenschappelijke ambachtelijke samenwerking. Er is wel een praktische samenwerking in de uitwisseling van gereedschap en van ervaring met materialen. Maar die dient het individuele werk. Men is zeer individualistisch en op het eigen werk gericht.

In het volgende hoofdstuk wordt de samenwerking tussen kunstenaars in de ateliërgemeenschap onderzocht. Allereerst wordt de geschiedenis van de groep in het kort geschetst, waarna de individuele en gemeenschappelijke activiteiten worden beschreven. Daarna wordt de betekenis van de gemeenschap voor de individuele kunstenaars belicht en tenslotte wordt de samenwerking beschouwd in het licht van het hier ontworpen model.



1. Mia van der Burg, 'Zonder titel', ongeveer 100x60x50 cm.

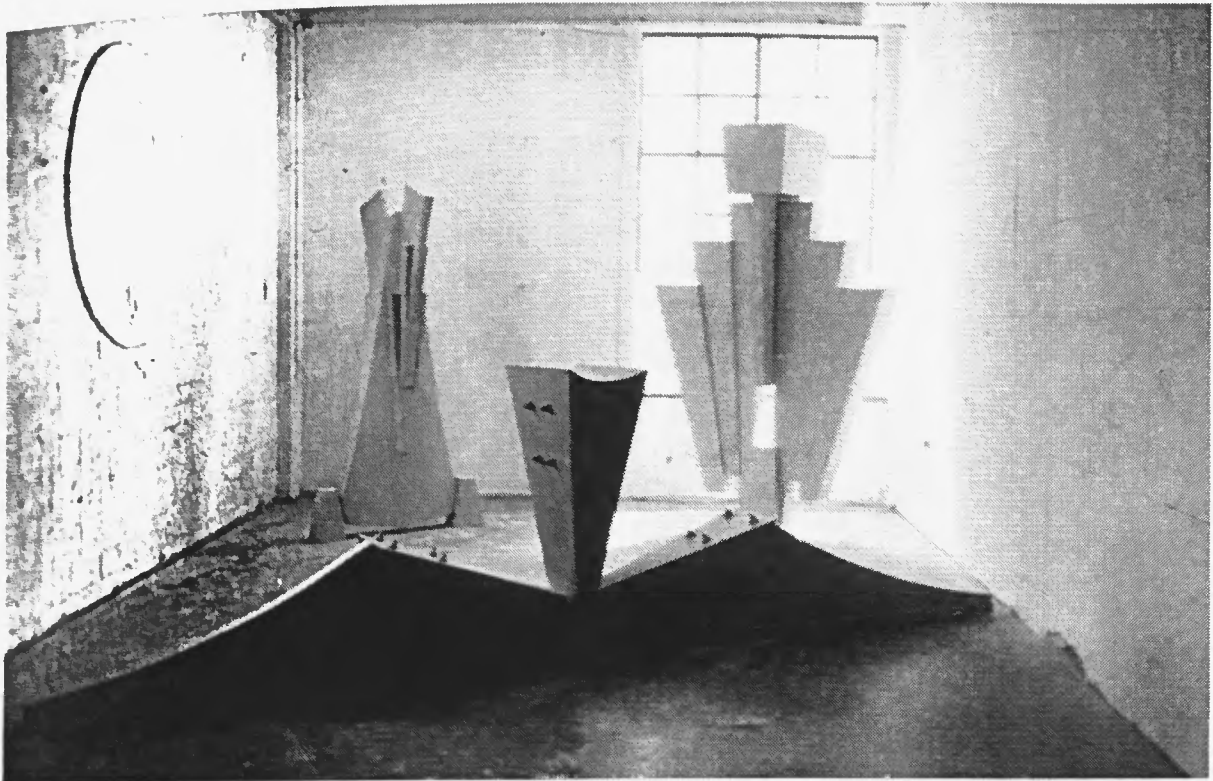


2. Joep van Lieshout, geen titel.

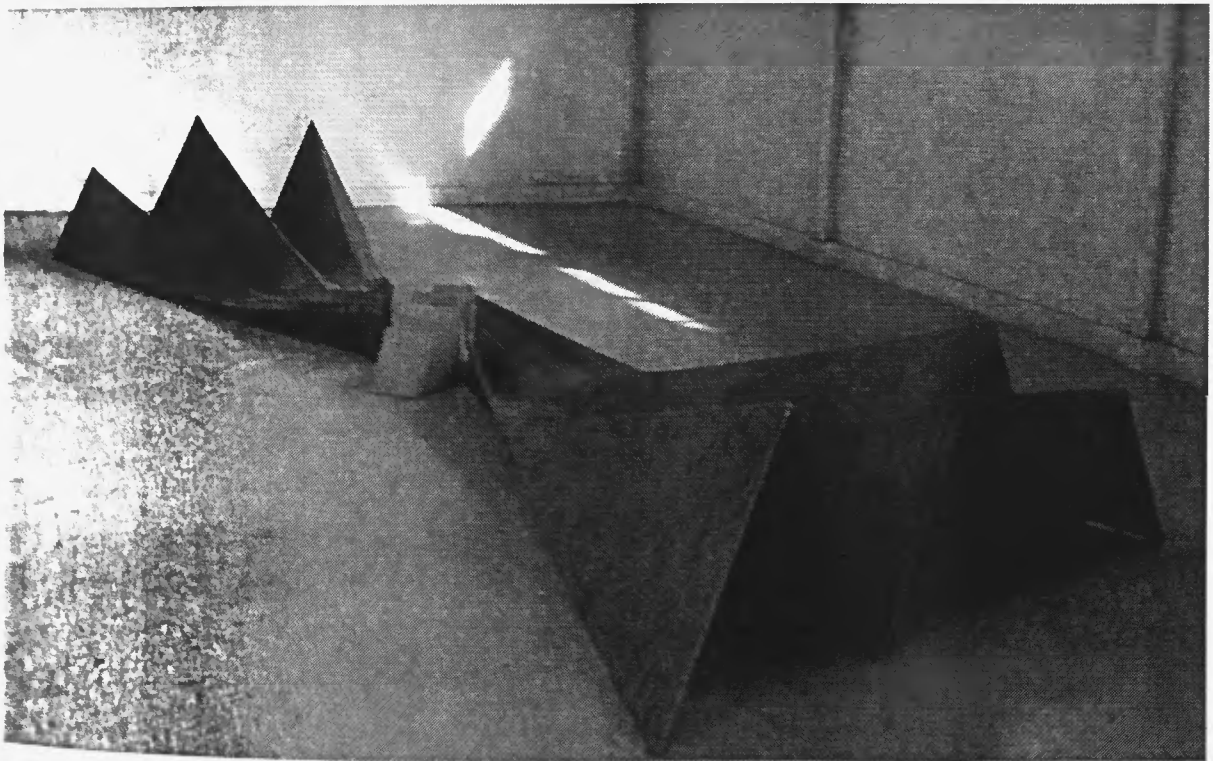


3. Michel van Oeveren, *'Model voor een sculptuur'*, 24x25x32 cm.

De Ateliërgemeenschap



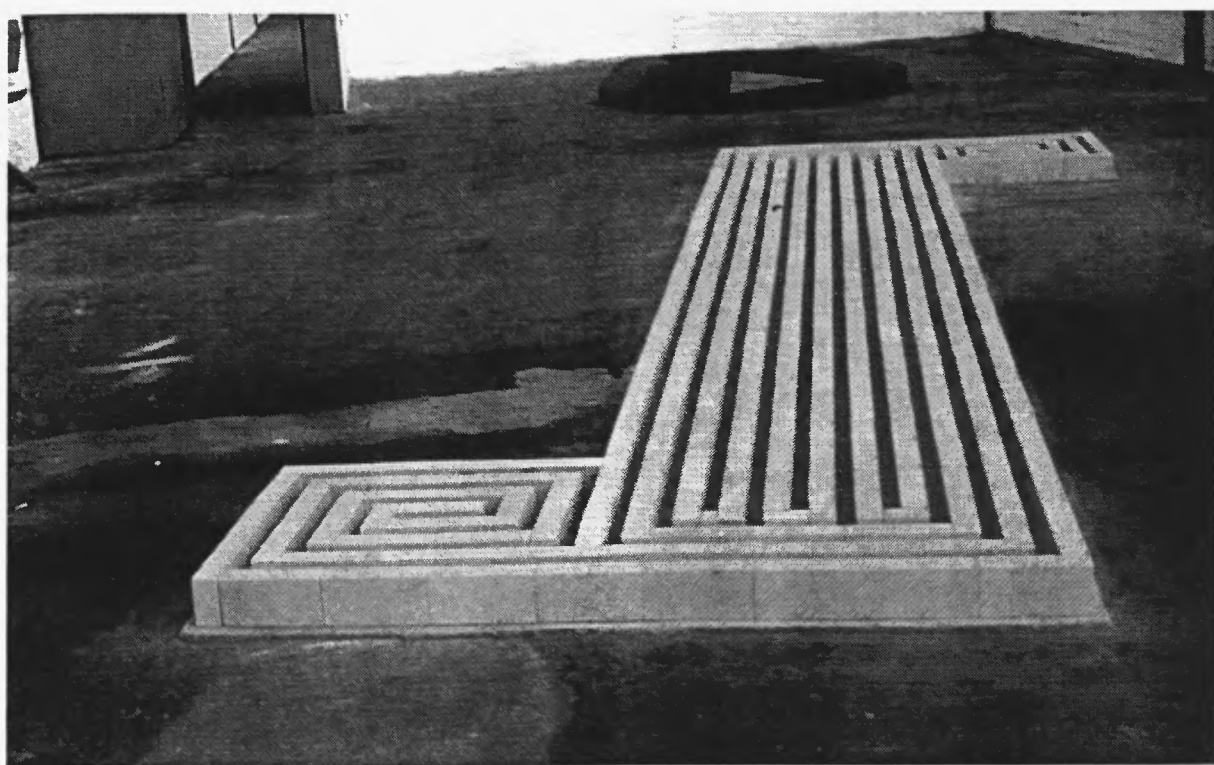
4 Olaf Mooij, geen titel, 400x120 cm.



Ellen Dijkstra, geen titel, 700x300 cm.



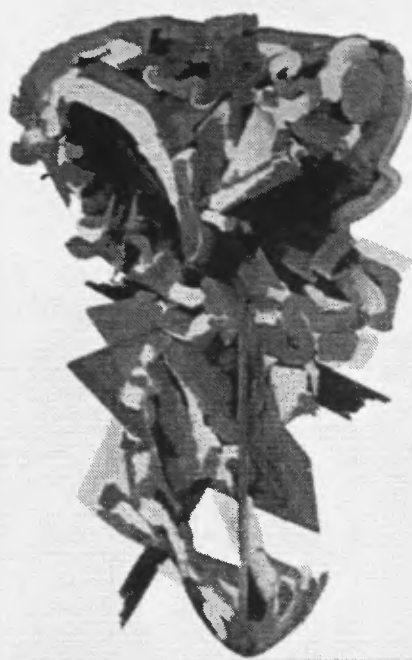
6. Maria Berkhout, *'Zonder titel'*, 168x84x84 cm.



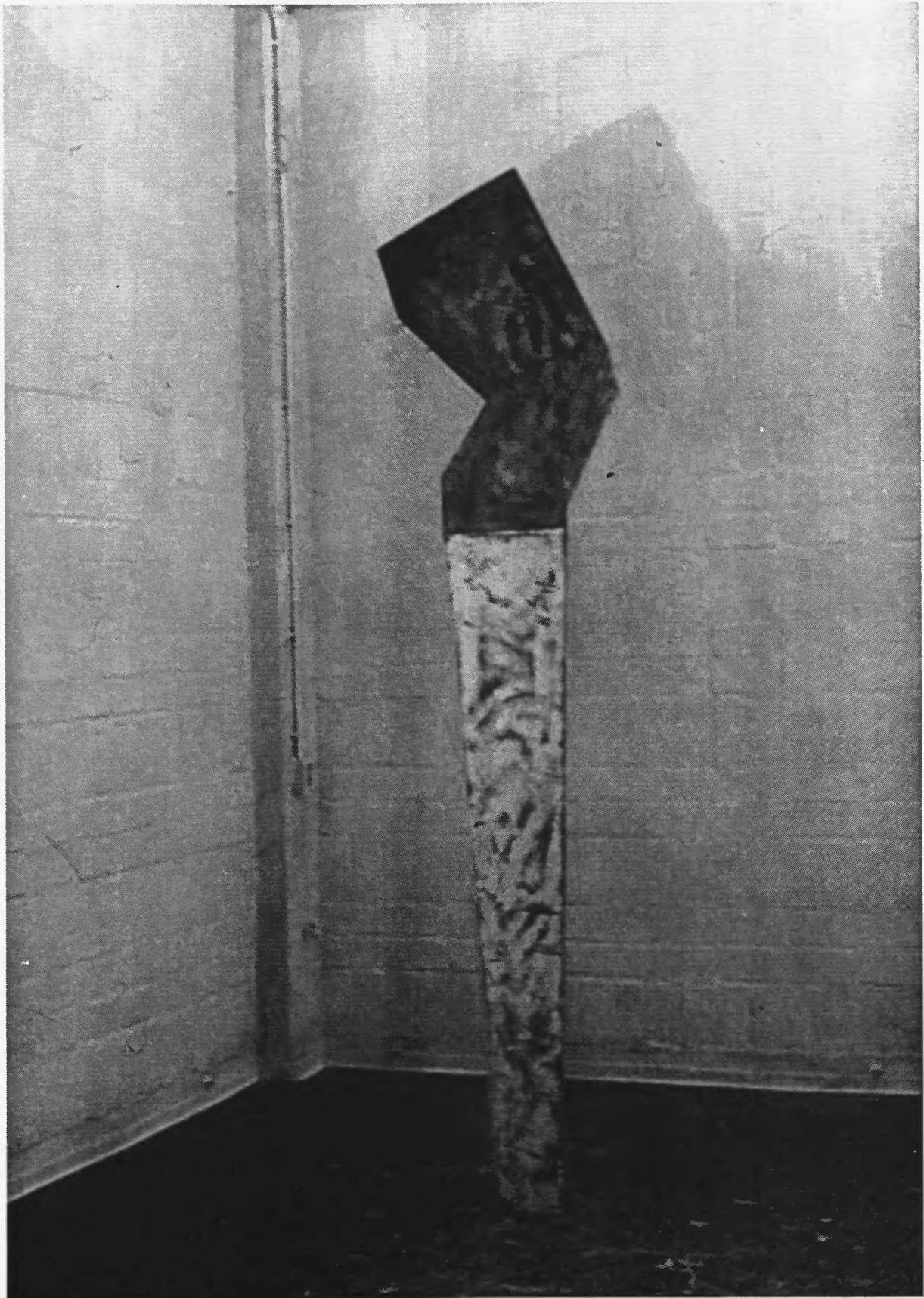
7. Henk Spronk, 'Zonder titel', enkele meters lang.



8. Lizan Freijssen, geen titel, 140x180 cm.

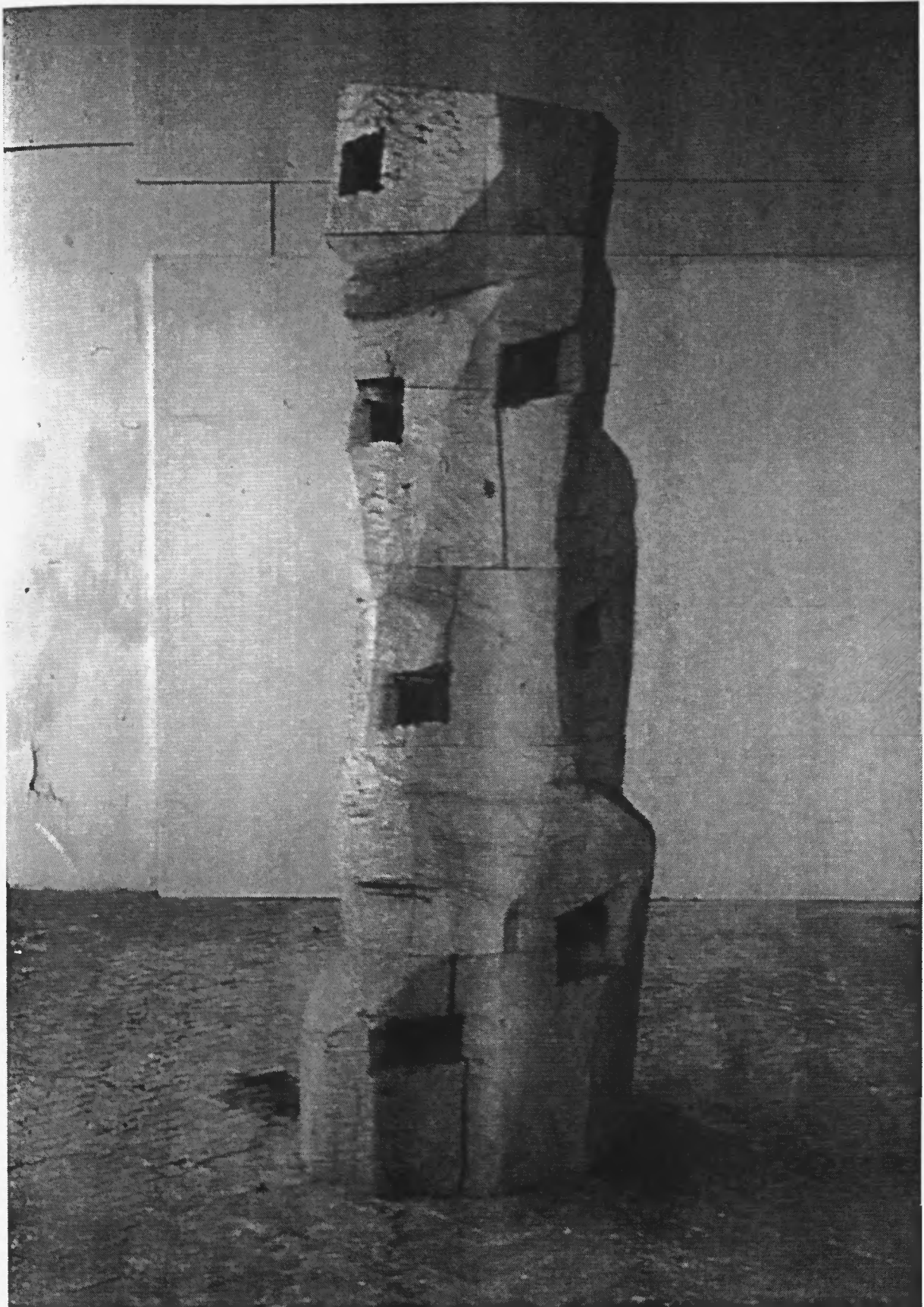


9. Jan Krommenhoek, *'Tweeluiik 3'*, 50x70 cm.

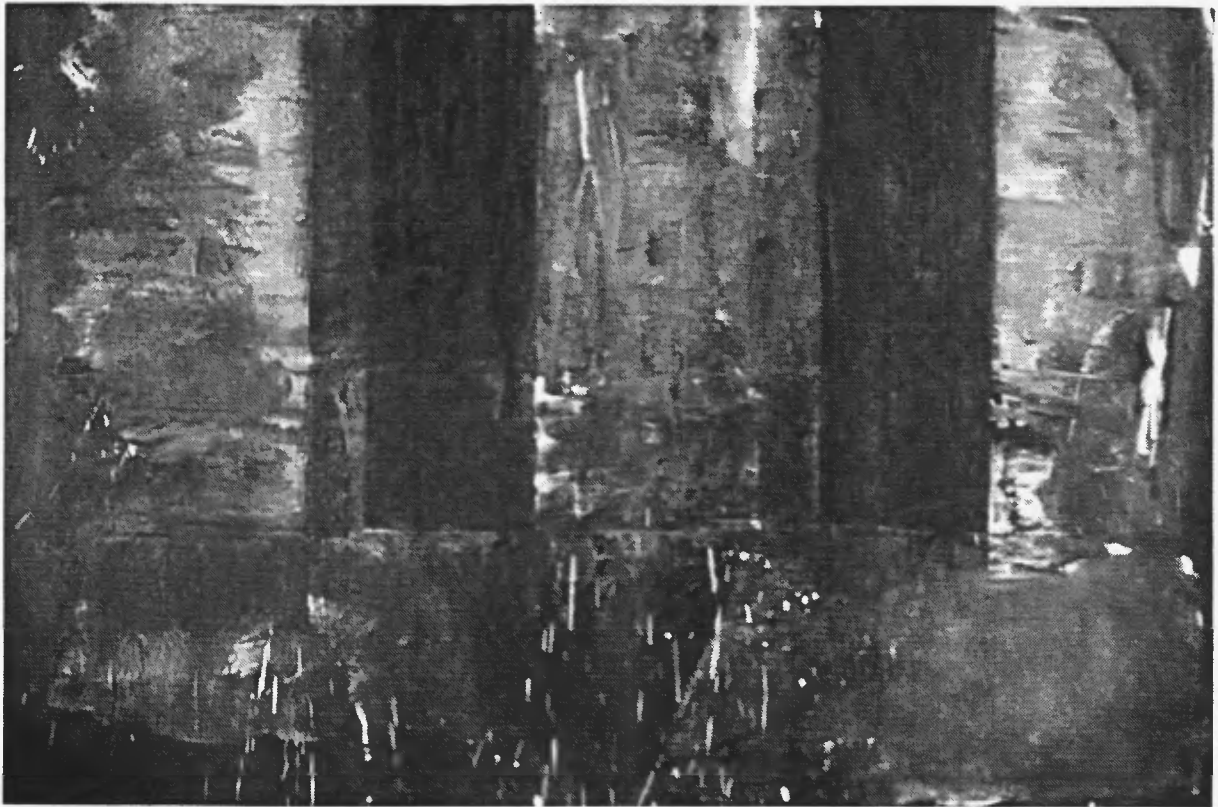


10. Loes Dijkman, *'Zenith III'*, ongeveer 200 cm hoog.

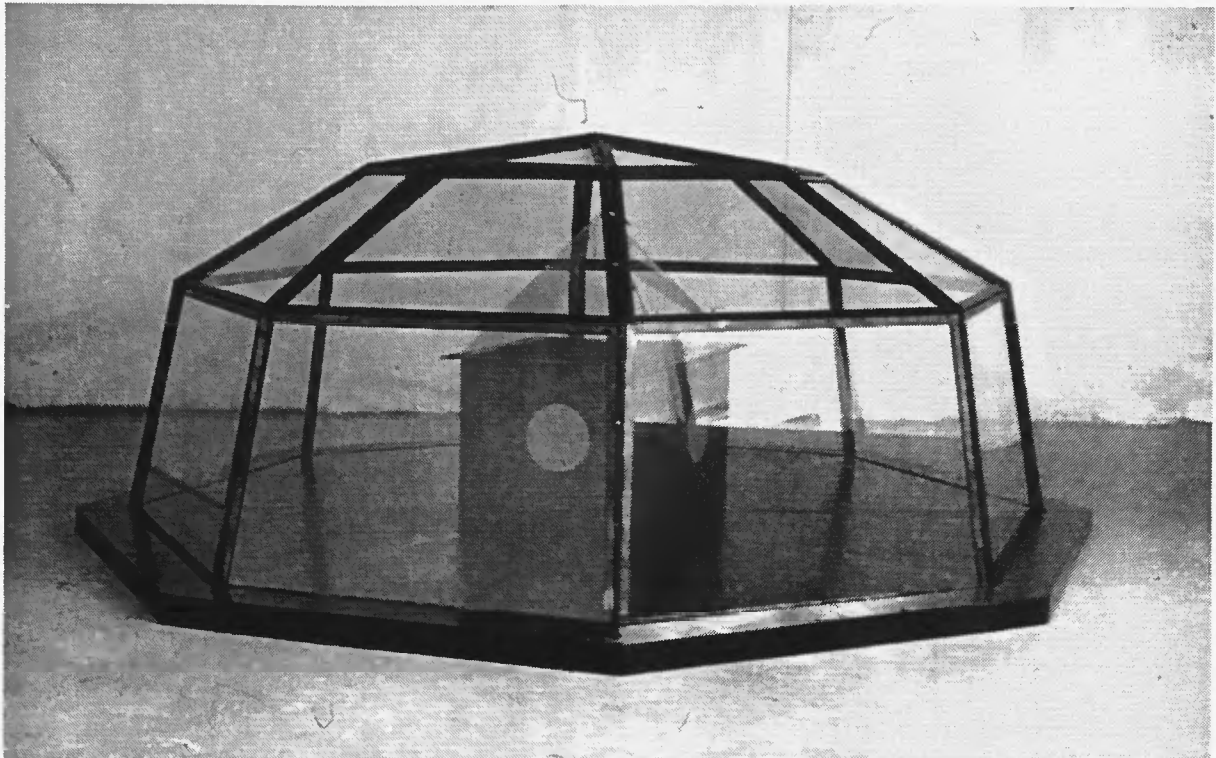
De Ateliërgemeenschap



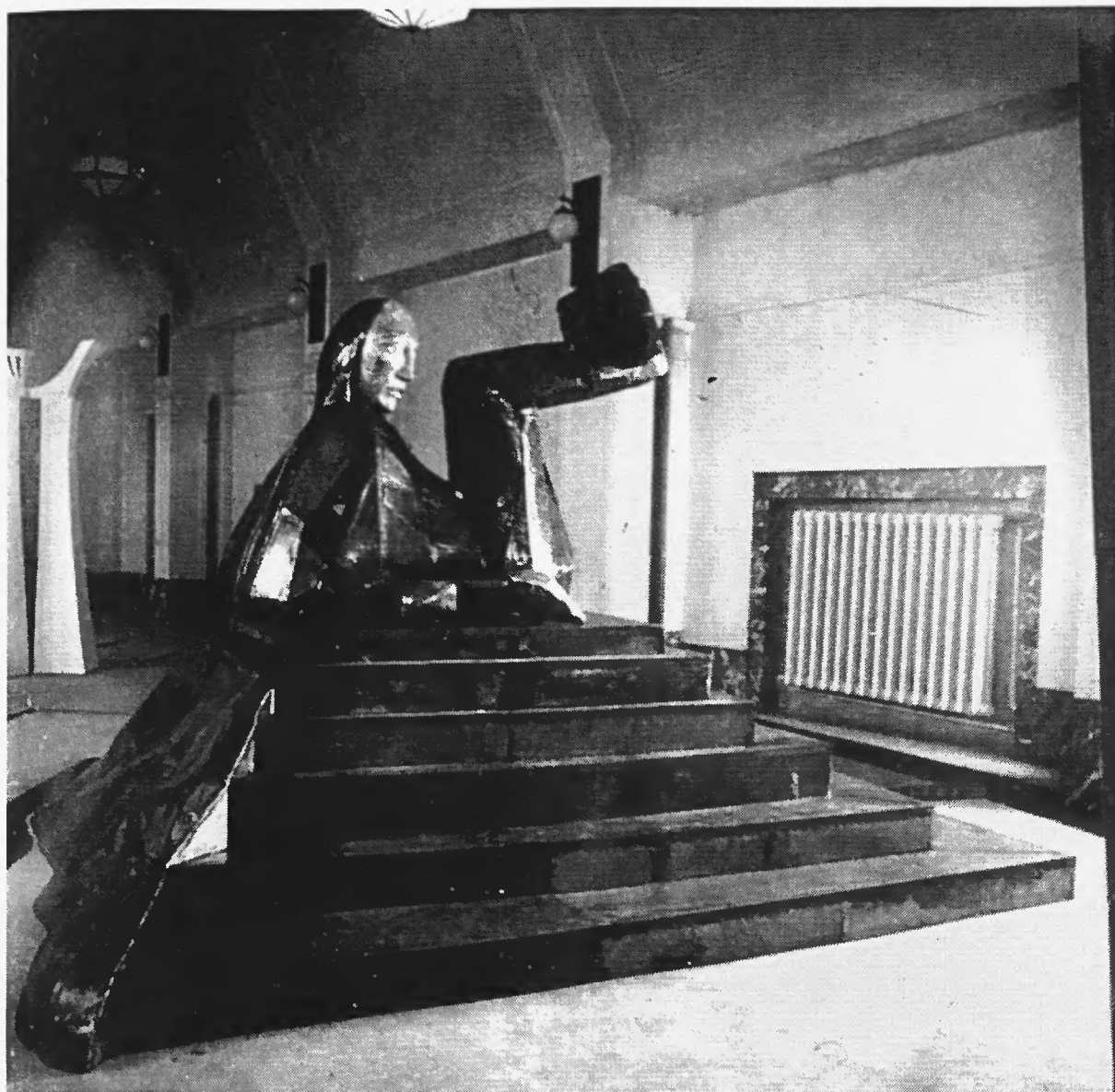
11. Tom Mosman, 'Zonder titel', 80x60x230 cm.



12. Ludo Hoes, 'Zonder titel', 130x190 cm.



13. Marianne Fontein, 'Zonder titel', doorsnee grondvlak 300 cm, hoogte 150 cm.

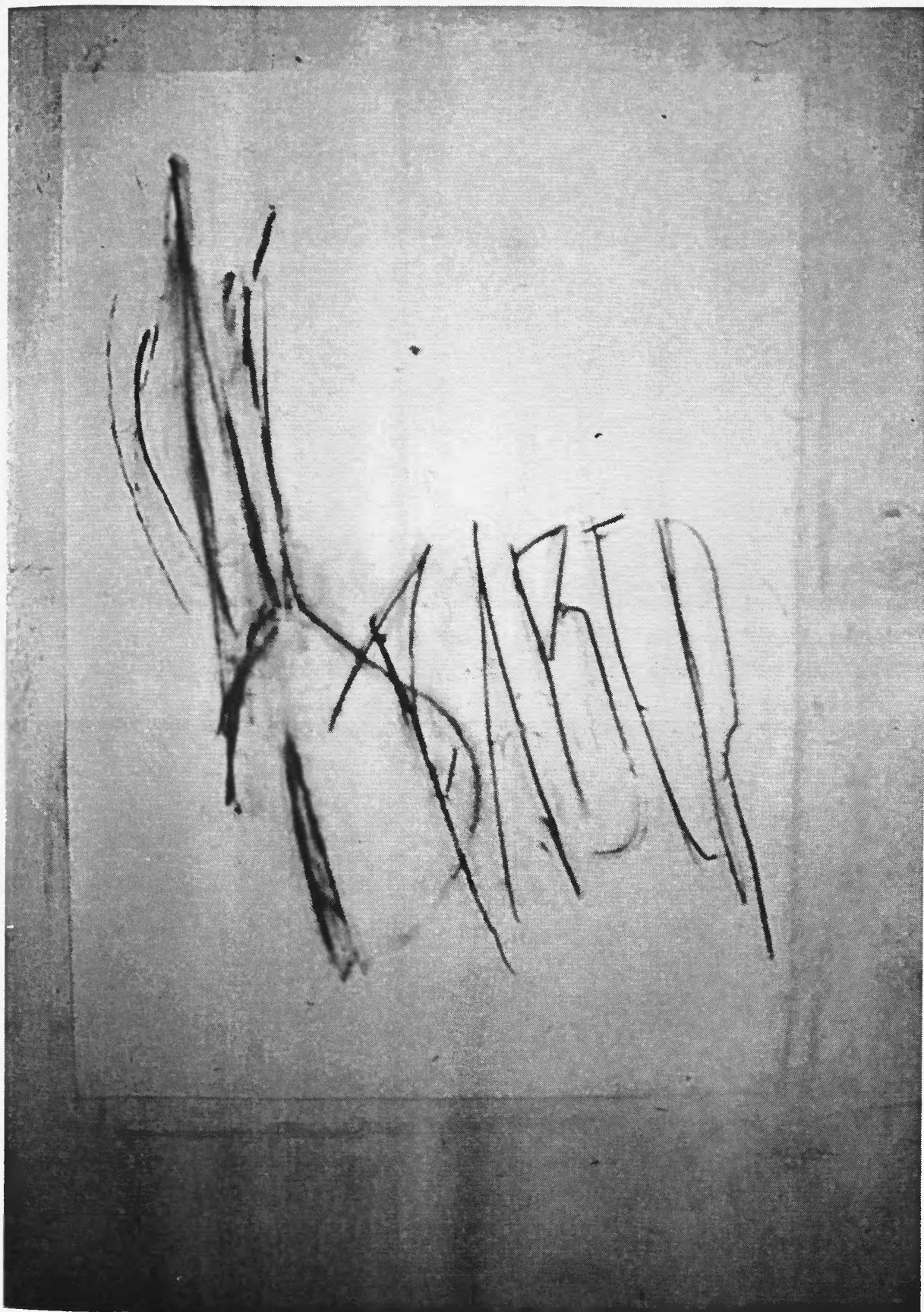


14. Riemke de Jong, *'Tijd is als een berg'*, 300x300x260 cm.

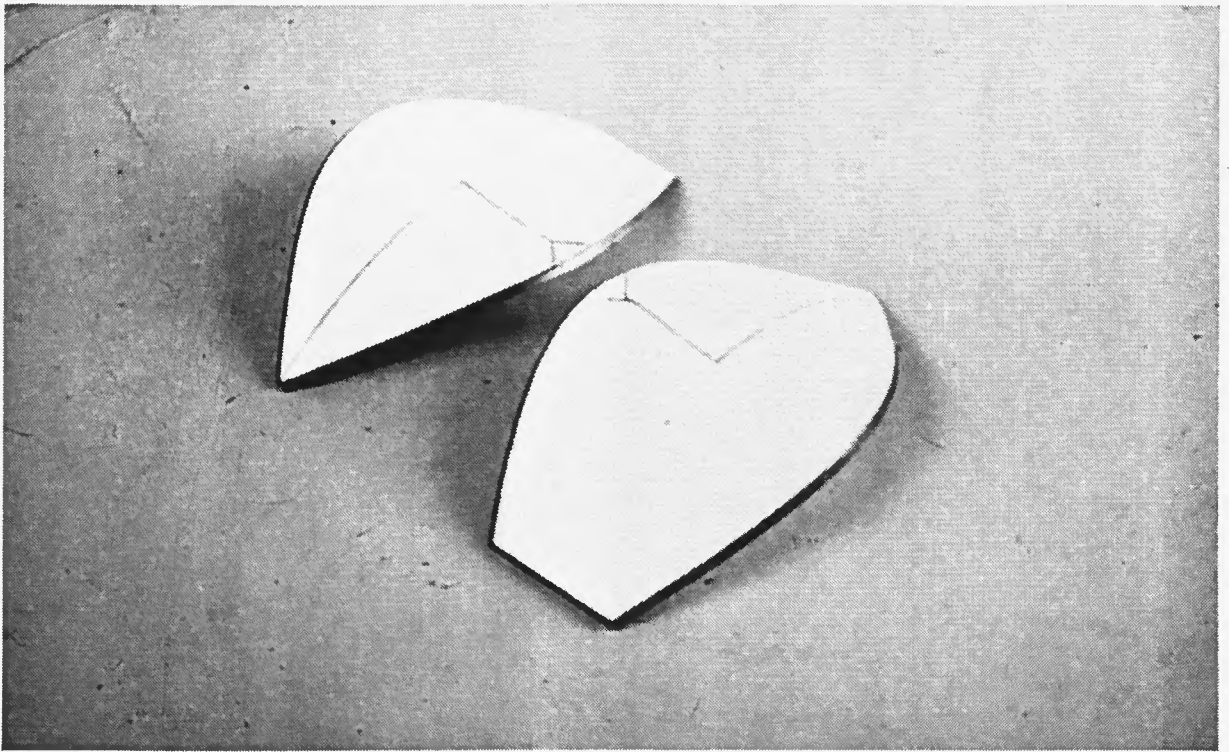


15. Arnold Schalks, geen titel.

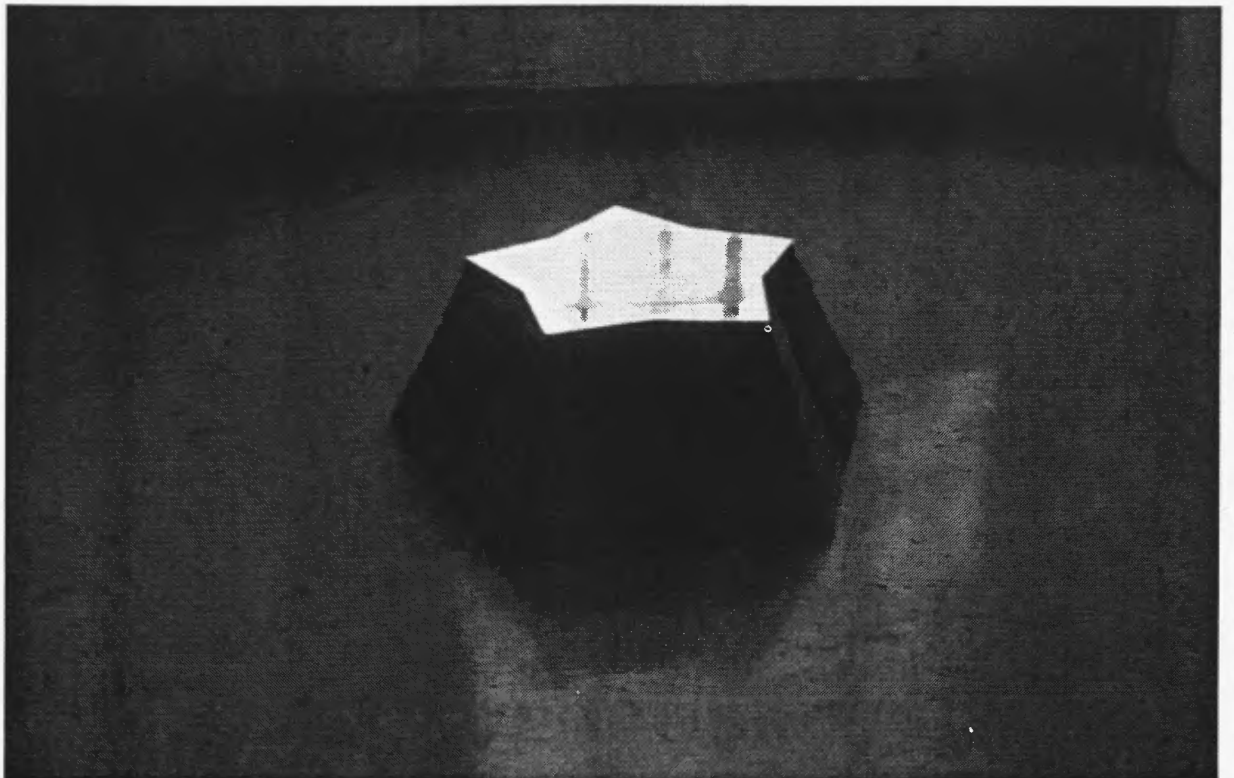
De Ateliërgemeenschap



16. Ronald Glasbergen, 'Faber', 60x100 cm.



17. Jeanette Efraïm, *'Zonder titel'*, 50x33x15 cm (2 maal).



18. Margriet Essink, *'Zonder titel'*, 80x80x55 cm.

ATELIERGEMEENSCHAP KUNST & COMPLEX: INSTITUTIONALISERING

In dit hoofdstuk wordt de samenwerking binnen de ateliërgemeenschap Kunst & Complex onderzocht, waarbij we gebruik maken van het eerder ontwikkelde model van samenwerkingstypen. De werkwijze is als volgt: in het kort wordt de ontstaansgeschiedenis van de groep geschetst, waarna de belangrijkste gemeenschappelijke ondernemingen, met name exposities, worden behandeld. De samenwerking komt niet noodzakelijk tot uitdrukking in dergelijke ondernemingen, maar ze laten wel goed zien in hoeverre er een zekere overeenstemming bestaat in ideeën en idealen aan de ene en een praktische coöperatie aan de andere kant. Daarna komen de individuele kunstenaars aan bod met hun motieven om in deze groep te werken en de plaats die de gemeenschap in hun beroepsuitoefening inneemt. Overeenstemming en verschillen in beroepsopvatting en -uitoefening tussen de kunstenaars geeft inzicht in de mate waarin de samenwerking op beroepswaarden is gestoeld. Ten slotte wordt gewezen op enkele ontwikkelingen in de samenleving, die mede van invloed zijn geweest op het ontstaan van ateliërgemeenschappen in het algemeen en Kunst & Complex in het bijzonder.

1 Korte terugblik

Een kleine groep studenten van de Rotterdamse kunstacademie zocht in 1980 werk- en woonruimte en meende een oplossing gevonden te hebben door het kraken van een schoolgebouw aan het Slaak. Dit gebouw moest men na korte tijd weer verlaten, maar meer toekomstmogelijkheden vond men in de gebouwen van de door het bedrijf Muller Thompson verlaten havenpier. Op deze pier werden ateliers voor alle betrokkenen en woonruimte voor liefhebbers ingericht. De voorlopige huisvesting was bijzonder primitief: geen water, geen gas, geen licht. De krakers waren allen studenten van de Rotterdamse Academie voor Beeldende Kunsten, waar werkruimte slechts in beperkte mate aanwezig was. Nadat bleek dat Muller Thompson niet zo was gecharmeerd van het kunstenaarsvolk op zijn perceel en het moeilijk was water en licht aangesloten te krijgen, werd de academie als officiële instantie naar voren geschoven om een en ander geregeld te krijgen. Deze kreeg echter ook nul op het rekest en de primitieve omstandigheden bleven bestaan.

De eerste groep leefde en werkte er tot het najaar van 1980. De minimale leefomstandigheden noopten de bewoners een onderdak te zoeken dat meer comfort bood. Dit werd gevonden op de Heiplaat in Rotterdam-Zuid en hiermee leek het einde van het atelier-experiment in zicht. Een poging van de weinige nog overgebleven mensen om op de academie in eigen kring nieuwe mensen te vinden, leverde echter voldoende respons op om de beschikbare ruimten optimaal te benutten.

In de meest noodzakelijke behoeften werd enige tijd voorzien door het opwekken van stroom met een aggregaat, maar dat leverde te weinig energie en men startte het eerste project waarmee collectief geschiedenis werd geschreven. In het Hollandse klimaat van de vroege jaren tachtig was een door de wind aangedreven energievoorziening zowel een voor de hand liggende als een goedkope oplossing voor het probleem. Windmolens werden gebouwd en op het dak gezet. De leer- en experimenteerfase die behoort bij een academische opleiding was blijkbaar nog niet afgerond, want het project met de windmolens is in de experimentele fase blijven steken: de wind zette niet alleen de wieken in beweging, maar blies bovendien de gehele constructie van het dak.

De academie speelde een aanzienlijke rol in de ontstaansgeschiedenis van de groep. In de eerste plaats als formele instelling waarvan de invloed kan worden aangewend om praktische problemen zoals de aansluiting van water en licht op te

De Ateliergemeenschap

lossen. Hier werd op tamelijk opportunistische wijze gebruik gemaakt van het feit dat men aan de academie verbonden was. Belangrijker was dat men de werkomstandigheden op de academie zodanig onder de maat vond dat naar geschiktere ateliers moest worden omgezien. Dit werd al zo ervaren door studenten die net twee jaar op de academie zaten. Die gebrekkige kwaliteit van de werkruimtes werd door representanten van de academie zelf ook wel gevoeld, waardoor graag ondersteuning aan het project werd verleend. Een goede ateliervoorziening is uiteindelijk een van de grote problemen voor beginnende zelfstandige kunstenaars.

Er speelden ook andere factoren mee. De behoefte aan een eigen atelier had voor sommigen eerder een subculturele grondslag dan een materiële: het was een voorziening die behoorde bij de status van kunstenaar. Daar komt bij dat deze relatief afgelegen ateliers de directe invloed van docenten tot een minimum beperkte. Hier vinden we een eerste aanduiding van een 'morele' samenwerking. De aanhalingstekens wijzen op het weinig uitgesproken karakter daarvan: het zich onttrekken aan het gezag van de docenten sluit aan bij een reeds traditioneel geworden reactie van een nieuwe generatie kunstenaars op de vorige. Over de relatie met de academie, en vooral met de begeleidende docenten zou veel meer gezegd kunnen worden. Het gaat er ons hier slechts om een belangrijk element in de ontstaansgeschiedenis van de gemeenschap naar voren te brengen. De gemeenschappelijke achtergrond op de Rotterdamse academie heeft zeker bijgedragen tot een zekere coherentie van de groep kunstenaars. Het noemen van de invloed van de academie op het ontstaan van de samenwerking, betekent echter niet dat we nu te maken hebben met een 'academische' samenwerking.

Om mogelijke misverstanden te voorkomen stellen we met enige nadruk, dat de invloed van de academie op de vorming van deze samenwerking tussen kunstenaars, geen verband houdt met de academische samenwerking, zoals die in hoofdstuk 1 is uitgewerkt. De Académie was onder het *Ancien Régime* een instelling, waarin kunstenaars belangrijke posities konden krijgen en waarin voor een belangrijk deel de kwaliteitsnormen werden vastgesteld. De moderne academie is een opleidingsinstituut, waar vaardigheden-training en attitude-vorming plaats vinden.

Voor Kunst & Complex brak een nieuwe fase aan toen, in de zomer van 1982, het terrein, waarop de ateliers stonden, werd gepacht door een overslagbedrijf in ijzerwaren. Tussen het bedrijf en de krakers werd een overeenkomst bereikt, die inhield dat de kunstenaars in de panden konden blijven werken.

Kunst & Complex: institutionalisering

Bovendien zorgde het bedrijf voor licht, water en beveiliging van het terrein. Daar stond tegenover dat voor de ramen van de ateliers de voorraden aluminium soms wel erg hoog stonden opgetast. Tijdens werkzaamheden kon het voorkomen dat een beeldhouwer werd verzocht tijdelijk zijn atelier te verlaten, opdat hij geen lichamelijk letsel zou oplopen, mocht er een pakket metaal door het raam naar binnen vallen. De dag- en nachtbeveiliging kwam goed van pas omdat de produktie van werk en de uitbreiding van de voorraad gereedschap en machines tot enige kapitaalvorming leidde.

In het najaar van 1982 groeide de gemeenschap naar meer eenheid. Bijna iedereen kende elkaar van de academie. De meesten waren regelmatig aanwezig en het verloop verminderde. Behalve ateliergebruik en vriendschap was er geen eenduidige noemer die de ateliergemeenschap een gemeenschappelijke grondslag kon geven. Bij een aantal leefde het ideaal van één groep kunstenaars die met elkaar wonen en werken, elkaars gereedschap kunnen gebruiken en elkaar bij praktische werkzaamheden kunnen helpen. Daarbij moet niet uit het oog worden verloren dat het voor het overgrote deel beeldhouwers betreft, kunstenaars die veel met gereedschappen werken en waar het ambachtelijke element sterk met het kunstenaarschap is verweven. Bovendien hoopte men elkaar iets te kunnen bieden tegenover de 'gezeten' kunstwereld.

In dit korte overzicht worden slechts de belangrijkste ontwikkelingen in de continuïteit van de gemeenschap genoemd. We maken nu een grote sprong vooruit. De status van krakers bracht, ondanks de instemming van de eigenaar van het terrein, een zekere instabiliteit voor de gemeenschap met zich mee. In 1988 werd deze acuut, met de mededeling van de beheerder, het Grondbedrijf van de gemeente Rotterdam, dat het terrein binnen enkele maanden ontruimd diende te worden. Binnen korte tijd wist men via ditzelfde Grondbedrijf echter een ander pand te verwerven, aan de Keileweg, in hetzelfde havengebied als waar *de Pier*, zoals het eerste complex werd genoemd, was gelegen. Het gebouw aan de Keileweg bood veel mogelijkheden voor ateliers, maar moest wel grondig verbouwd worden. De verbouwing en aanpassing van de ruimten aan het nieuwe gebruik vereiste een grote collectieve inspanning die waarschijnlijk alleen mogelijk was omdat de kunstenaars het relatief goed met elkaar konden vinden en in staat waren doelmatig en functioneel op te treden als hun belangen daarmee gediend waren. Die gemeenschappelijke inspanning laat iets zien van de stabiliteit, samenhang en gemeenschappelijke toekomstverwachtingen van de groep

De Ateliergemeenschap

kunstenaars. Het gebouw is verkregen op relatief onzekere basis, maar er is verbouwd op de veronderstelling dat er in elk geval zo'n drie jaar kon worden gewerkt. De onzekerheid wordt geaccepteerd, mede omdat er in de gemeenschap zelf weinig onzekerheid bestaat over het handhaven van een gemeenschappelijk verband.

Deze verhuizing bracht een laatste wijziging in de samenstelling van de gemeenschap met zich mee, omdat de verbouwing sommigen teveel was, enkele 'papierleden' afstand deden van aanspraken op een atelier en enkele kunstenaars elders in de stad een atelier hadden gevonden. De groep bestaat nu uit 19 leden, op drie na allemaal beeldhouwers. Dit laatste toont een speciaal kenmerk van de groep. In de loop der jaren zijn bijna alle schilders vertrokken. De homogeniteit is daarmee versterkt. De getalsmatige overheersing van beeldhouwers heeft door de aard van hun manier van werken het ambachtelijke karakter van de ateliergemeenschap versterkt.

2 Gemeenschappelijke activiteiten

De eerste exposities

De kunstenaars richtten de gemeenschap op vanuit een mengeling aan motieven, waarvan het verkrijgen van atelierruimte de belangrijkste was. Maar ook een idealistische gedrevenheid om een eigen territorium naast en tegenover de academie en de gevestigde kunstwereld te veroveren speelde een rol. Het ideaal om een gemeenschappelijke woon- en werkplaats van de grond te krijgen, waarbij gebruik kon worden gemaakt van elkaars gereedschap en praktische ondersteuning wordt niet meer zo openlijk verkondigd, maar de mate waarin deze wederzijdse steun is gerealiseerd, wordt door velen als een waardevol bestanddeel van de gemeenschap beschouwd.

Men streefde niet alleen naar een eigen werkruimte, maar ook naar een vrijplaats tegenover de gevestigde kunstwereld. Hieruit valt mede te verklaren dat de kunstenaars op de Pier niet tevreden waren met de ateliers alleen, maar ook andere activiteiten op poten wilden zetten, activiteiten waarmee de groep

Kunst & Complex: institutionalisering

acte de présence kon geven. De eerste gemeenschappelijke onderneming was de expositie in de zomer van 1982 in de centrale loods van het complex.

Een tweede expositie werd in 1983 op de Pier georganiseerd, waarbij alle ateliers als expositieruimte werden ingericht. Nadat het terrein waarop de ateliergebouwen staan opnieuw door een bedrijf in gebruik werd genomen, zou het niet meer zo gemakkelijk zijn om exposities in de ateliers te organiseren omdat de toegang voor 'onbevoegd' publiek werd afgesloten. Het voordeel van de genoemde bescherming was een nadeel voor de openstelling van de ateliers. Er volgde nog een derde tentoonstelling, als onderdeel van een door de Rotterdamse Kunststichting georganiseerde aankoopactie onder de naam 'Mooi Meegenomen', een titel die refereert aan de korting die tijdens die expositie op kunstwerken in de deelnemende galeries werd gegeven en die door de gemeente werd bijgepast. Kunst & Complex deed mee in leegstaande gebouwen buiten de Pier, vlak bij de ateliers. 'Mooi meegenomen' was voor de kunsthandel in Rotterdam een succes, waarin ook kunstenaars van Kunst & Complex deelden.

Het vierde gemeenschappelijke project was 'Der Wechsel': een uitwisseling met kunstenaars uit Düsseldorf. Het initiatief hiertoe is genomen door een medewerker van het Goethe-Institut, die een groep kunstenaars kende in Düsseldorf, die op een gelijksoortige manier werkte. In de gebouwen waar ook de vorige expositie had plaats gevonden, werd werk van de kunstenaars uit Duitsland geëxposeerd. De kunstenaars van de Pier vertrokken enige tijd later naar Düsseldorf om daar een tentoonstelling in te richten van werk dat ter plekke werd vervaardigd. Dat gedurende enige tijd nauw met elkaar samenwerken heeft een verdere integratie van kunstenaars die wat meer in de periferie van de gemeenschap opereerden, bevorderd. Zowel bij 'Mooi Meegenomen' als bij 'Der Wechsel' ging het expliciet om een collectieve onderneming. In beide gevallen lag de centrale organisatie buiten de verantwoordelijkheid van Kunst & Complex en werd de groep als collectief uitgenodigd.

De samenwerking tot nu toe kunnen we samenvatten in drie hoofdelementen. In de eerste plaats bestond er in aanvang bij een aantal kunstenaars een ideaal, met als overheersend kenmerk de attitude van de angry young: wij tegen de rest. Die rest bestond uit de officiële kunstwereld, de academie en de burgerlijke cultuur. De eerste exposities getuigden van een houding, dat men het commerciële circuit niet per se nodig had. In de tweede plaats viel de nadruk op een kunst-

De Ateliërgemeenschap

ambachtelijke subcultuur, waarin men elkaar tot steun kon zijn. Deze onderlinge steun bestond uit het met elkaar tonen van het werk naar buiten: met de gemeenschappelijke expositie kon men laten zien dat daar, op de pier iets gebeurde dat van betekenis was. In de derde plaats bood de groep een sociale context voor het dagelijkse werk waaruit zekerheid kon worden geput. De waarde daarvan werd voor de individuele kunstenaar door die gemeenschappelijke dagelijkse praktijk steeds opnieuw bevestigd en ondersteund: men stond er in elk geval niet alleen voor. Met de volgende actie trad een nieuw element op de voorgrond: het streven naar identificatie met de professionele kunstwereld.

De 'Om-Niet'-expositie

Begin 1985 werd door leden van Kunst & Complex een expositie georganiseerd onder de naam 'Om Niet'. Deze expositie was anders dan de voorgaande. Het was de eerste keer dat er door deze kunstenaars een tentoonstelling werd ingericht in het centrum van de stad. Bovendien was het een tentoonstelling bestaande uit drie onderdelen, installaties, beelden en schilderijen. De organisatie ervan was in handen van 'commissies' die bestonden uit Kunst & Complex-kunstenaars die het initiatief tot deze expositie hadden genomen. Achtereenvolgens werd aan elk der drie onderdelen een expositie gewijd in een leegstaand politiebureau, dat voor deze gelegenheid 'om niet', dat wil zeggen zonder kosten, maar ook zonder rechten, gebruikt kon worden. Het belangrijkste verschil met de eerdere exposities was dat de tentoonstelling werd opgezet vanuit het perspectief van een galerie. Een galerie selecteert op grond van affiniteit en kwaliteit, en het was dan ook niet vanzelfsprekend meer dat alle mensen van de pier meededen. Bovendien, men wilde niet 'de hele club erbij, want dan had je meteen weer zo'n onoverzichtelijke hoeveelheid kunst'. En men nam de vrijheid buitenstaanders uit te nodigen, met wie men een artistieke affiniteit voelde.

Desondanks verliep de organisatie van de drie exposities in het 'Om Niet' verband zonder veel spanningen. Dit had mogelijk te maken met de gevoeligheid van de betrokkenen voor deze nieuwe omstandigheden. Sommige organisatoren viel het mee dat alles zo moeiteloos verliep. Anticiperend denken en handelen heeft hier veel mee te maken gehad: er werd geschermd met een duidelijk expositie-concept, waardoor andere kunstenaars waarschijnlijk al snel konden aan-

Kunst & Complex: institutionalisering

voelen of ze al dan niet in het concept pasten. En de meesten begrepen wel dat je soms ook eens iets in een kleiner, of een ander verband moest organiseren. Er werd zelfs nadrukkelijk op gewezen dat het bij de selectie niet ging om de kwaliteit. Dit werd door anderen weer tegengesproken. Uit de volgende citaten kan geconcludeerd worden dat het concept als selectie-criterium zwaarder woog dan de (verbale) uitwerking van dat concept:

"Dit was een eerste serieuze expositie, omdat het verder ging dan een 'ruimte waarin werk hing'. Er is een poging ondernomen een concept te formuleren; een poging die voortkwam uit het gevoel dat dit op eerdere exposities ontbrak".

"[We wilden] een variëteit: allerlei soorten beelden. We zochten naar een overeenkomst in volgorde, van organisch naar abstract en weer naar organisch".

"Een paar schilders zouden een expositie maken, waarbij uitsluitend op de wanden was geschilderd. De top-zware organisatie van de vroegere exposities zou hier tevens mee worden vermeden, omdat iedereen [die erbij betrokken was] ter plekke werkte. Bovendien werd zo ook één groot werk opgebouwd".

Voor de kunstenaars die er van buiten bij gehaald werden, ging het criterium van de conceptuele affiniteit niet altijd op en het had er dan ook de schijn van dat het concept vooral diende als legitimerings-argument voor deze selectie. De beslissingsbevoegdheid van de commissies, de groepjes die de organisatie op zich hadden genomen, ondersteunde deze legitimering. De bevoegdheid tot selectie ontleenden zij aan het initiatief dat ze hadden genomen tot het organiseren van de exposities, een initiatief tot een conceptueel georiënteerde en niet op de gemeenschap gerichte expositie.

Veel meer dan een overwogen artistiek concept brengen de bovenstaande citaten de behoefte tot uitdrukking om een professionele, dat wil zeggen in het officiële kunstcircuit aanvaardbare, expositie te maken. Een optimale presentatie van het werk en het versturen van een persbericht e.d. waren aspecten van een professionele aanpak, die een vergelijking met een galerie moest kunnen doorstaan. Er werd dan ook teleurstelling uitgesproken over de geringe belangstelling die vanuit de kunstwereld voor de exposities werd getoond. Even leek het elan van een tegenbeweging op te bloeien in de kritiek aan het adres van 'die lui uit Amsterdam', maar wellicht werd hierin uitdrukking gegeven aan de al eeuwenoude rivaliteit tussen beide steden.

De Ateliërgemeenschap

Nieuwe activiteiten

De 'Om Niet'-expositie gaf uitdrukking aan een verandering, die de organisatie van nieuwe gemeenschappelijke exposities niet erg waarschijnlijk maakte. Die verandering was de grotere oriëntatie op de eigen beroepsontwikkeling ten koste van gemeenschappelijke projecten. Een veel gebruikt argument tegen exposities meer te maken was tijdgebrek. De tijd en energie die in een grote expositie werden gestoken, gingen ten koste van inzet en concentratie op het eigenlijke werk. Sommigen zouden het weer interessant vinden als er iemand zou zijn die zich overwegend of uitsluitend zou inzetten voor galerie-activiteiten. Ook was de plaats, de Pier, niet zo geschikt, een argument, dat enigszins gewijzigd, ook geldt voor de nieuwe ateliëruimte aan de Keileweg: het is te ver van het stadscentrum.

Belangrijker is echter dat er zich in de beroepsontwikkeling van de meeste kunstenaars een verandering heeft voltrokken die de behoefte aan dergelijke exposities heeft geminimaliseerd. Veel kunstenaars waren in een volgende beroepsfase beland en stelden nu hogere eisen aan een expositie. Daarbij golden in sommige gevallen ook zakelijke overwegingen: niet alleen houdt de inrichting van gemeenschappelijke en semi-gemeenschappelijke ('Om Niet') exposities de kunstenaars af van het produktieve werk, ook bleek het rendement ervan gering. Daarom is de blik nu meer gericht op het individuele kunstenaarschap met de eenpersoons expositie als ideaal.

Doed kruipt echter waar het niet gaan kan: in het fabriekspand aan de Keileweg werden voorzieningen getroffen, die aantonen dat de ateliërgemeenschap meer is dan een doelmatige organisatie. Behalve het feit dat een aantal kunstenaars er een woning heeft, zijn er enkele gast-ateliërs ingericht, bedoeld voor bezoekende kunstenaars uit het buitenland, bijvoorbeeld uit Duitsland, waar kunstenaars van Kunst & Complex sinds Der Wechsel connecties mee hebben, maar ook uit de USA. Zowel voor het betrekken van woningen in het pand, als voor de inrichting van de gast-ateliërs worden functionele argumenten aangevoerd. De woningen zijn goedkoop, en de gast-ateliërs zijn belangrijk om aan te tonen (bijvoorbeeld aan de gemeente, waarvan men voor deze voorzieningen zo afhankelijk is) dat de gemeenschap een waarde vertegenwoordigt, die dat functionele juist overtreft: het is een internationaal trefpunt van beeldende kunst

geworden. Deze doelmatigheid laat echter slechts een deel van de werkelijkheid zien.

Een voorbeeld kan dit verduidelijken. In september 1988 zijn de nieuwe ateliers aan de Keileweg drie dagen voor publiek open gesteld. Een snelle blik in de verschillende ruimten liet zien dat de twee buitenlanders hun werk op een wezenlijk andere manier presenteerden. Beiden ondersteunden namelijk hun expositie met een uitgebreide documentatie. Het kan nauwelijks anders of deze en andere benaderingen van het kunstenaarschap zullen binnen de gemeenschap hun invloed doen gelden.

Zowel de voor langere termijn ingerichte ateliers, waarvoor men zich voor een flink bedrag in de schulden heeft moeten steken, als het voorzien in woonruimte en gast-ateliers, zijn indicatoren voor de grote betekenis die de gemeenschap inneemt in de beroepspraktijk van de betrokken kunstenaars. De inrichting van het nieuwe pand lijkt een impuls te geven aan een verdere institutionalisering van de gemeenschap. In hoofdstuk 1 hebben we gesteld dat de samenwerking logisch correleert met de opvatting over en de invulling van het kunstenaarschap. In de volgende paragrafen zullen we enkele elementen in de samenwerking van Kunst & Complex nader bestuderen, om de aard van de samenwerking en de opvattingen van het kunstenaarschap beter te leren kennen.

3 Professionalisering

Professionele kunstenaars onderscheiden zich door hun streven op grond van hun artistieke competentie een invloedrijke plaats te krijgen in de kunstwereld. De relatie met cliënten verloopt langs de weg van erkenning in de kunstgemeenschap. Zij zoeken hun maatschappelijk succes dan ook niet direct op een anonieme markt, maar via professionele bemiddelende instituties, zoals de kunstkritiek, en het museum- en galerie-wezen. Professionele kunstenaars nemen met hun werk deel aan het beeldende kunstdiscours, ze reageren of willen reageren op wat er in de kunstgemeenschap gebeurt. Een professionele houding contrasteert met een commerciële beroepsopvatting, waarin de verkoop belangrijker is dan de integriteit in de kunstwereld en met de bohémien, die zich zodanig op de kunst als enig zinvolle bezigheid heeft ingesteld, dat de commercie wordt buitengesloten.

De Ateliergemeenschap

In veel instellingen die zich met de bemiddeling van beeldende kunst bezighouden, kunnen elementen van zuivere commercie, professionaliteit en morele distantie teruggevonden worden. Deze elementen zijn niet altijd goed te combineren. Een voorbeeld daarvan is de hedendaagse kunstacademie. Omdat de academie zo'n belangrijk referentiekader vormt voor aankomende kunstenaars en Kunst & Complex bovendien in de eerste jaren van zijn bestaan in zekere zin een verlengstuk van de academie is geweest, kan die ambivalentie ook een rol spelen in de opvattingen die heersen bij de kunstenaars van Kunst & Complex. Met andere woorden, de dubbelzinnigheid van het beroep (commercie, professionaliteit en l'art pour l'art) waarmee kunstenaars al op de academie worden geconfronteerd kan doorwerken in hun beroepshouding en de samenwerking in de ateliergemeenschap. Dat is het centrale thema van deze paragraaf.

De Pier was al tijdens de academietijd een werkplaats die fungeerde als een volwaardig atelier. Na de academie maakte de Pier een geleidelijke overgang van student naar kunstenaar mogelijk en voorkwam mede dat men na de academie in het zogenaamde 'zwarte gat' viel, dat zo vaak als eerste ervaring met de beroepspraktijk wordt genoemd. Niet alleen de onderlinge stimulans en de herkenning van een overeenkomstig kunstenaars-bestaan, maar ook informatie over de beroepspraktijk die verspreid over verschillende kunstenaars in dit gezelschap aanwezig was, vormde een welkome vulling van leemten die de academie achterliet:

"De academie leert je niets over presentatie: Culturele Raad van Zuid-Holland: nog nooit van gehoord. Zelfs het Handboek voor de Beeldende Kunst krijg je niet meer op de academie".

In de eerste jaren van het bestaan van de groep gold nog zeker het romantische adagium van de kunstenaar, die het strakke en zakelijke niet zo erg of zelfs beslist niet nodig heeft.

"Dat exposeren in oude loodsen was een *bewuste keuze*. Je vond het niet erg om in zo'n ruimte te exposeren. Je was niet voor die stervende ruimten waar alles af is. Het was wel moeilijk met zulk verschillend werk een geslaagde expositie in te richten. Maar het lukte wel om in zo'n chaos iets interessants te maken".

Kunst & Complex: institutionalisering

Later verandert dit, met 'Om Niet' als draaipunt.

"Ook bij degenen die vinden dat het werk op de eerste plaats komt zie je dat het taboe op galeriebezoek wordt doorbroken. En als je naar buiten treedt, is de kwaliteit van je werk natuurlijk belangrijk".

Hopen op erkenning is verwachten dat kwaliteit zal worden (h)erkend. Professionele beroepsuitoefening houdt een actief streven in naar erkenning. Een onderdeel van die erkenning in de eerste fase, is het verkrijgen van een beurs of stipendium. Iedereen of bijna iedereen op de Pier heeft een werkbeurs, een startstipendium en/of materiaalkostenvergoeding aangevraagd. Een toewijzing ervan tilt de kunstenaar uit boven de anderen:

"Als je een stipendium niet krijgt wordt dat als een blamage ervaren. Daarom wordt daar niet over gesproken. Als een ander er wel een krijgt toegewezen is die zogenaamd beter. Dat wil zeggen officieel is hij beter, terwijl je zelf vindt van niet. Je hoort soms pas maanden later dat iemand geen stipendium heeft gekregen".

Een professionele kunstenaar onderscheidt zich door geen genoegen meer te nemen met een expositie die niet op kwaliteit maar op eensgezindheid is gebaseerd. Maar evengoed wijst hij een expositie af in een ruimte of galerie die hem niet voldoende zakelijk resultaat, dat wil zeggen: verkopen of contacten, oplevert:

"Je krijgt vaak genoeg de kans om ergens je werk neer te hangen, maar daar schiet je niks mee op. Je wordt bij zo'n pier-expositie toch niet helemaal serieus genomen, omdat het maar een tijdelijke aangelegenheid is. Er wordt wel naar gekeken en men vindt het wel leuk, maar je kunt veel beter bij een galerie exposeren die elke maand iets heeft. dan heb je het idee opgenomen te zijn in het systeem".

"Galerie 12-24 volt heeft wel een redelijke status in Rotterdam, maar geen beleid: ze weten niet wat ze willen. Beleid is belangrijk: Je weet dat zij (de galeriehouders) jou gebruiken en jij hen. 12-24 volt bestaat uit kunstenaars: om het goed te doen zou het ze ook teveel tijd kosten".

Het werkelijke en wenselijke lijken ten aanzien van het exposeren soms met elkaar op gespannen voet te staan: galerie 'Alles voor 12 tot 24 volt', is een typische tentoonstellingsruimte voor kunstenaars die met hun carrière beginnen, of voor kunstenaars, die niet (openlijk) een professionele carrière ambiëren. De

De Ateliërgemeenschap

galerie wordt geleid door kunstenaars, en staat volgens de officiële instanties (bijvoorbeeld de Rotterdamse Kunststichting, die spreekt van een 'expositieruimte'), maar ook volgens de kunstenaars zelf, buiten het circuit van de officiële galeries. Ondanks de kritiek die wordt gegeven op deze en dergelijke galeries, wordt er door kunstenaars van Kunst & Complex met enige regelmaat geëxposeerd. Dit illustreert een tweeslachtige houding tegenover het alternatieve circuit.

"Als je buiten de commerciële kunstwereld wilt blijven, houdt het gewoon ergens op, want je hele leven in het informele circuit blijven levert uiteindelijk niets op. Als je iets wilt bereiken, en van je werk wilt leven, heb je het officiële circuit nodig. Het is moeilijk om er een plaats te krijgen, omdat men geen risico durft te nemen".

"Het alternatieve circuit is goed voor je ontwikkeling, en moet je zien als een voorloper naar het echte circuit. De pier staat wat dat betreft een beetje op de grens".

Deze citaten illustreren een uiteenlopende houding ten aanzien van de beroepspositie. Er zijn mensen die een strategie opzetten om zo snel mogelijk naar bekendheid toe te werken en anderen die een dergelijke ambitie niet hebben. Maar het streven om een plaats in de kunstwereld te veroveren groeit. Onderlinge gesprekken over de mogelijkheden die vanuit overheid en galeries worden aangereikt kunnen dit versterken. Maar openheid in die zaken is er niet altijd:

"Over galeries wordt veel gepraat, maar er wordt soms ook kennis achter gehouden. Dan hoor je bijvoorbeeld pas veel later dat iemand een expositie heeft gehad. Misschien angst voor concurrentie".

Ook wordt een professionele houding wel eens als hooghartig ervaren:

"Vanuit hun ambitieuze houding lijken sommigen wel eens een beetje op je neer te kijken, zo van: 'Ach die trekt niet genoeg de aandacht. Die doet te weinig aan publiciteit'. Er wordt op de pier een zekere status aan ontleend. Ze geven je het gevoel het gemaakt te hebben"

Bijna alle kunstenaars zoeken toenadering tot het commerciële kunstcircuit, maar zelfs bij de kunstenaars die aan deze toenadering de minste aandacht besteden is het alternatieve aspect grotendeels verdwenen: "nog maar drie jaar geleden liep iedereen nog met mapjes slordige foto's. Nu stelt iedereen daar toch wel hoge eisen aan". Er is een ontwikkeling die iedereen ertoe aanzet zich meer

Kunst & Complex: institutionalisering

in te zetten voor een plaats in de erkende kunstwereld, maar de wijze waarop en de mate waarin verschilt.

"Mappen samenstellen, brieven schrijven voor opdrachten en zo is erg belangrijk, want ik heb geen zin om m'n hele leven in dit hok te blijven. Ik wil beroemd worden. Regelmatig exposeren en verkopen, zodat je ziet dat je verder komt, zodat je merkt dat je werk de mensen aanspreekt, en in een museum komt".

"Ik verslof dergelijk zaken enorm. Nu ik weer een aantal beelden afheb, wil ik wel weer op pad, hoewel ik het liefst had dat iemand anders dat voor me zou doen. Ik vind het vervelend om zo met mezelf te koop te lopen. Ze kunnen je maken en breken. Maar nu ik weer zoveel beelden heb gemaakt, moet ik wel weer naar buiten treden".

Kunstenaars kunnen verschillende wegen bewandelen om dit doel te bereiken. Maar er zijn instellingen, waar je nauwelijks omheen kunt. Erkende en gerenommeerde galleries, de toekomstdroom van veel kunstenaars, staan niet te trappelen om nieuwe kunstenaars binnen te halen. Bovendien voeren ze meestal zelf een succesvol beleid dat loopt via het circuit van kunstenaars en kunstmakelaars. De personen en organisatie in de kunstwereld die direct te benaderen zijn liggen dan ook meer in de overheidssfeer en - toch weer - bij de kleinere galleries.

"De RKS had toegezegd iets van mij te kopen. Als je dan niet terug belt, gebeurt dat niet. Je moet opbellen en opbellen en weer opbellen. Ik ben altijd veel bezig met inschrijven op opdrachten e.d. En hoe vaker je mee doet hoe dichterbij het komt. Het wordt steeds door dezelfde mensen georganiseerd, en die zien je naam steeds terugkomen".

Een ander:

"Ik zou wel een plek in het officiële circuit willen, maar dan op een eigen manier ingevuld. Op de Pier gaat iedereen steeds professioneler werken. Daarom is het ook geen aparte sfeer meer. In het begin was alles veel vrijblijvender. Nu stelt iedereen hogere eisen. Dat zie je in de presentatie. Je wordt daar wel toe gedwongen vanuit de wetenschap dat WVC de kraan steeds verder dicht draait. Wil je er überhaupt nog bijhoren, dan kan je niet met een slordig mapje aankomen".

Ondanks het streven naar een eigen plaats in de officiële kunstwereld blijft het alternatieve circuit vaak het meest haalbare, en voor velen die hun mogelijkheden realistisch schatten, (voorlopig) ook het eerst wenselijke. In het span-

ningsveld tussen beide kunstcircuits spelen de opvattingen van de kunstenaars een grote rol bij de keuzemogelijkheden die men heeft.

4 Het kunstdiscours

Hierboven konden we vaststellen dat de ateliërgemeenschap een rol speelt in het professionaliseringsproces, namelijk die van een spiegel welke men zich in de vorm van andere beroepskunstenaars kan voorhouden en waaraan men het eigen kunstenaarschap kan ijken. We hebben geprobeerd deze gemeenschap te bestuderen als mogelijkheid om een individuele kunstenaars-identiteit te ontwikkelen. Professionalisering was daarbij het trefwoord. Professionele samenwerking hebben we getypeerd als een vorm van samenwerking, die bestaat uit zowel praktische en doelmatige, namelijk carrière ondersteunende, als theoretische en inhoudelijke onderdelen. Dat wil zeggen dat professionele kunstenaars die met elkaar samenwerken, zowel een gemeenschappelijk praktisch doel, als het discours dat in de kunstwereld wordt gevoerd in het oog houden. Over dit laatste gaat deze paragraaf.

Door onderlinge gesprekken over kunst en kunstenaarschap, of door het eigen werk te bekritisieren, zoals dat in de gemeenschap van Tenth Street gebeurde, kan men de eigen ideeën met die van anderen confronteren en zodoende de eigen positie ten opzichte van de kunstwereld niet alleen praktisch, maar ook inhoudelijk beoordelen. Naarmate dit meer gebeurt en aan het praktische belang van de samenwerking ook een inhoudelijk element wordt toegevoegd, beweegt de gemeenschap zich van een pragmatische gemeenschap in de richting van een beweging. In een evenwichtige combinatie van beide vinden we de professionele samenwerking.

Over de mate waarin de kunstenaars binnen de gemeenschap met elkaar praten over kunst, esthetiek, de betekenis van kunst voor de samenleving, de morele houding van de kunstenaar en over de mate waarin er overeenstemming over deze onderwerpen is, kunnen we kort zijn: er zijn geen opvattingen die algemeen worden gedeeld en tegelijkertijd afwijken van meningen die in de kunstwereld gemeengoed zijn. De afwezigheid van overwogen denkbeelden en bijzondere opvattingen valt eerder op. Met discussies binnen de gemeenschap over beeldende kunst in het algemeen en het eigen werk in het bijzonder, ligt

het gecompliceerder. In het algemeen zijn gesprekken over het eigen werk en dat van anderen 'not done', terwijl vreemd genoeg de meeste kunstenaars daar geen vrede mee hebben. Bijna iedereen spreekt er zijn of haar ongenoegen over uit. Een verklaring voor deze tweeslachtige houding is te vinden in een combinatie van de gevoeligheid van de materie enerzijds en de professionele, min of meer morele, verplichting om je niet aan discussies over het werk en over beeldende kunst te onttrekken anderzijds.

Vanwege deze gevoeligheid hebben velen een vertrouwenspersoon binnen de gemeenschap, iemand met wie ze zo'n sterke band hebben dat ze over hun werk en hun twijfels kunnen spreken. Om inhoudelijk met iemand over je werk te kunnen spreken moeten er een persoonlijke band en enige affiniteit met elkaars werk zijn. Dit is een noodzakelijke voorwaarde om iets van elkaars werk te kunnen zeggen, zonder dat de persoon van de kunstenaar in het geding komt. Die affiniteit staat borg voor een relatieve overeenstemming in opvattingen, waardoor een harde confrontatie achterwege blijft.

Er rust een taboe op openlijke negatieve kritiek. Men probeert zich in te leven in het werk van de ander en er vanuit die invalshoek iets over te zeggen. Men heeft er overigens weinig moeite mee om - voor zichzelf - een uitspraak te doen over het werk van anderen. Dit behoort ook ongetwijfeld bij de morele verplichting van een professionele kunstenaar: zich een uitgesproken oordeel kunnen vormen over het werk van andere kunstenaars. Opgemerkt wordt dat een uitgesproken oordeel niet hetzelfde is als een overwogen oordeel: bij deze (en bij andere) kunstenaars valt de gevoelsmatige en irrationele argumentatie van het oordeel op. Openlijke gesprekken hierover worden echter niet of nauwelijks gevoerd. Een argument waarmee dit wordt verdedigd, is dat men pas goed zicht krijgt op het werk van een ander op een expositie, als het werk op een verantwoorde wijze in een speciaal daarvoor ingerichte ruimte bij elkaar gebracht is.

Opvattingen over elkaars werk beïnvloeden de onderlinge verhoudingen. Het raakt aan een wezenlijk punt van het kunstenaarschap: de kwaliteit van het werk en de erkenning daarvan.

"Het verschil in kwaliteit speelt altijd een rol tussen kunstenaars, maar dit blijft wel beperkt tot individuen. Je vindt iemand goed of niet, maar dat zeg je niet".

De Ateliërgemeenschap

Kwaliteit wordt hier direct in verband gebracht met het individuele oordeel: het is geen absolute uitspraak en iedereen kan er vrede mee hebben. Maar het komt toch ook terug in keuzen die door meerdere kunstenaars met elkaar worden gedaan. Bij de organisatie van de 'Om Niet' expositie werd al opgemerkt dat een collectief georganiseerde expositie ten koste ging van het kwaliteitscriterium.

Gesprekken over kunst en kunstenaarschap gaan vooral over de praktische kanten van het beroep, over beurzen, regelingen, exposities en dergelijke. Inhoudelijke discussies blijven achterwege door de dreiging dat deze zullen uitlopen op een heftige discussie over het werk dat de kunstenaars zelf maken, waardoor de sociale voorwaarden voor een goede samenwerking in het geding komen. Er zijn bovendien geen kanalen waarin kennisverwerving en -overdracht op een vanzelfsprekende manier kunnen plaatsvinden. De gevoelde noodzaak van een inhoudelijke discussie en het onvermogen deze te realiseren, maken duidelijk dat het individualisme en de autonomie van het kunstenaarschap hier aan hun doel voorbijschieten.

Een bijkomende factor is de beperkte ontwikkeling van kennis bij sommige kunstenaars. Voor zover er mogelijkheden zijn om met elkaar kunst-thema's aan te snijden - bijvoorbeeld in aparte clubjes die er binnen Kunst & Complex bestaan - lijkt door de intensieve onderlinge omgang de bron van inzichtsvorming wat op te drogen. Uit een van de gesprekken kwam naar voren, dat de ontmoeting met een kunstenaar van buiten voor de gesprekspartner heel nieuwe inzichten opleverde. In de beginfase van de gemeenschap werd er meer over kunst gesproken. De indruk wordt gewekt, dat het er in die tijd ook wat minder toe deed; men deelde elkaars opvattingen en de artistieke ontwikkeling was nog minder ver geïndividualiseerd en uitgekristalliseerd. De meningen waren ook wel verdeeld, maar lagen nog minder vast dan later. Bovendien groeide met de sociale saamhorigheid de druk om discordante elementen daaruit te weren. De informele gesprekken over het werk veranderden dan ook met een veranderde, kritischer houding ten aanzien van elkaars werk.

"Als geheel groei je uit elkaar. In het begin was iedereen dichter bij elkaar, je kon elkaars werk meer waarderen. Nu vind je het niet meer zo gauw goed, en/of durf je er niet meer hardop over te spreken. Je wilt nu niet meer zomaar met iedereen exposeren, omdat het werk te verschillend is. [Bij exposities] doen zich problemen voor, omdat door het werk van de een dat van een ander niet goed tot z'n recht dreigt te komen".

Kunst & Complex: institutionalisering

In de gesprekken over kunst en kunstenaarschap kan men elkaar beïnvloeden in houding en gedrag. Hoewel gesprekken over kunst en kunstenaarschap eerder af- dan toenemen, wordt de kritische houding ten opzichte van elkaar sterker. In die kritische houding zit een element van reserve ten opzichte van al te zichtbaar commercieel handelen. Een overduidelijk waarneembaar streven naar succes wordt lang niet altijd gewaardeerd. Succes, nagestreefd of niet, en hier gemeten aan exposities, verkoop, maar ook aan het in de wacht slepen van stipendia en beurzen, is niet zonder meer doorslaggevend voor een gezaghebbende plaats. Tegenover dergelijke prestaties staan andere kunstenaars soms ambivalent.

De complexiteit van de grondslag voor onderling prestige blijkt uit het volgende citaat: "Ik heb voor {...} wel een zekere bewondering, af vind ik zijn werk niet speciaal goed. Maar zijn werk irriteert me, en daarom vind ik dat het wel iets bijzonders heeft. Datzelfde geldt voor de presentatie: ik zie die manier niet zo zitten, maar tegelijk heb ik er wel weer bewondering voor, want hij weet wat hij wil en zet zich er helemaal voor in. Hij is ook de enige kunstenaar, met wie ik goed over kunst kan praten".

Dit is een uitspraak over professionaliteit, waarin de tweeslachtige houding zowel ten aanzien van het werk als van de beroepsbeoefening goed tot uitdrukking komt. Het kunstenaarsgezag, gebaseerd op erkenning van de kwaliteit en het vermogen iets binnen de beroepswereld voor elkaar te krijgen, wordt door de ambivalentie ten opzichte van de beroepsethiek die er in doorklinkt, gecompliceerd. Dat wil zeggen dat succes soms wordt gezien als iets dat in strijd is met de artistieke integriteit. Vooral als het eigen oordeel over het werk van de betreffende persoon niet zo goed uitvalt, kan dit leiden tot een houding waarin 'Die heeft het voor elkaar' dan een reactie is, die overheerst boven 'Die heeft het verdiend'. Het streven naar een plaats in de kunstwereld wordt, blijkens sommige reacties, gezien als 'het voor elkaar boksen'.

"Soms vindt men het *oneerlijk* dat ik gemakkelijk mee-ouwehoer met mensen uit het kunstcircuit, omdat ze vinden dat het werk het belangrijkste is. Maar naar buiten treden is ook heel belangrijk, en daar moet je moeite voor doen".

Samenvattend kunnen we vaststellen dat de gemeenschap wordt gekenmerkt door een beperkte discussie over het werk en over kunst in het algemeen. Het valt daarom des te meer op dat zovelen betreuren dat er over deze onderwerpen

De Ateliergemeenschap

zo weinig wordt gesproken. We hebben enkele factoren onderscheiden die hierbij een rol spelen. In de eerste plaats de bedreiging die gesprekken over eigen werk voor de betreffende kunstenaar met zich mee kan brengen. In kunstwerken wordt vaak iets uitgedrukt, dat zeer persoonlijk is en dat zich moeilijk onder woorden laat brengen. Daar staat tegenover dat professionele kunstenaars deelnemen aan het discours in de kunstwereld en daarmee in hun werk aanknopingspunten bieden voor standpunten en discussies. De kwetsbaarheid van kunstenaars op het punt van het eigen werk komt ook wel tot uitdrukking in de gesprekken met vertrouwelingen: ook daarin worden overwegend aspecten van het *métier* besproken. Een professionele samenwerking, waarin ook opvattingen en werk worden bediscussieerd, wordt voorts gehinderd door een ambivalente beroepshouding bij veel kunstenaars. Met professionalisering gaat een zekere intellectualisering samen, omdat de professionele kunstenaar met zijn werk wil deelnemen aan het kunstdiscours. De 'l'art pour l'art'-kunstenaar heeft die behoefte niet, evenmin als de ambachtelijke kunstenaar. De discussie bij Kunst & Complex wordt beperkt door elementen van een 'l'art pour l'art'-houding. Tenslotte brengt een concentratie op het ambachtelijke aspect van het kunstenaarschap eenzelfde anti-intellectuele houding met zich mee. De gebrekkige beheersing van het intellectuele beroepselement correspondeert met de vorm die samenwerking in de ateliergemeenschap heeft aangenomen.

5 Geborgenheid

De sociale basis, die de gemeenschap biedt voor de beroepsuitoefening, die aangeduid kan worden met geborgenheid, is al eerder voor het voetlicht gebracht. De saamhorigheid van de groep op dit punt verdient enige uitwerking, omdat het een van de grondslagen van de continuïteit ervan is en omdat het verband houdt met professionalisering. De indruk wordt namelijk gewekt dat, naarmate kunstenaars hun professionele streven meer benadrukken en beter vorm weten te geven, de ateliergemeenschap als sociale context minder belangrijk wordt.

Een kunstenaar: "Ik ben gewoon een kleine ondernemer, en deze omgeving is voor mij heel geschikt om te werken, vooral omdat je een dergelijk goedkoop atelier niet gemakkelijk ergens anders vindt. Het is een atelier, verder heb ik geen echte band met deze plek. Ik kan evengoed in New York werken".

Kunst & Complex: institutionalisering

Hier worden drie elementen van het hedendaagse kunstenaarschap bondig samengevat, namelijk zakelijkheid, de marginale sociaal-economische positie, en de wereldwijde context, waarin het discours wordt gevoerd. Het is met name dat laatste aspect, de brede context waarin een professionele kunstenaar denkt, handelt en mede-kunstenaars treft, waardoor de beperkingen van de gemeenschap zichtbaar kunnen worden en waardoor de beroepsmatige geborgenheid die de gemeenschap biedt als overbodig wordt ervaren. Door de meeste kunstenaars wordt de betekenis van deze sociale omstandigheden echter wel erkend. Al voor de start van de ateliërgemeenschap kende een aantal kunstenaars elkaar persoonlijk, en de regelmatige contacten groeiden vanzelf naar bepaalde patronen.

Op de Pier waren de ateliers verdeeld over een aantal gebouwen, waardoor de onderlinge contacten in eerste instantie tot die afzonderlijke gebouwen beperkt bleven. De groepsvorming werd bovendien beïnvloed door het studiejaar op de academie waar men uit voortkwam. De groep van het eerste uur, die hoofdzakelijk uit hetzelfde jaar kwam, kent nog steeds een tamelijk hechte onderlinge band. Later kwamen er mensen uit andere jaren bij, meestal ook weer gevraagd door kennissen die al op de Pier werkten. Beeldhouwers uit deze groep gingen ook intensief om met beeldhouwers die een jaar later zijn afgestudeerd. Vaak beperken deze vriendschappen zich niet tot de Pier: piervrienden zijn vaak ook huisvrienden. Onder de beeldhouwers groeide een hechtere band omdat zij nu eenmaal intensiever moeten werken en dus veel meer in het atelier aanwezig zijn. Zowel de regelmatige contacten (bijv. koffie-uurtje), als de gebouwgebonden omgang behoren nu tot het verleden. De omgang met elkaar op een gewone werkdag is te vergelijken met de manier waarop zelfstandig werkende mensen in een bedrijf met elkaar omgaan: het is goed om tussen de bedrijven door even te pauzeren en dan iemand tegen te komen met wie je het goed kunt vinden.

De beroepsmatige affiniteit tussen beeldhouwers en de gewoonte lange dagen te werken, droeg bij tot een veelvuldig ontspannen contact. Deze regelmatige en intensieve aanwezigheid en de vanzelfsprekendheid daarvan voor de beeldhouwers, heeft de schilders soms onder enige druk geplaatst zich aan een zekere 'aanwezigheidsplicht' te conformeren. Verschillen in omgang met elkaar liggen dus deels aan het *métier* en deels aan de bestaande vriendschappen en relaties buiten het werk. Persoonlijke banden zijn bovendien sterk omdat er een flink aantal 'stellen' onder de kunstenaars te vinden is en er ook een eetclubje, een groep die met elkaar een koor heeft gevormd en tenslotte een muziekgroep bestonden. Veel praktische beroepsaangelegenheden, zoals beurzen, beroepsonkostenvergoeding e.d. worden ook in de aparte clubjes besproken.

Kunst & Complex wordt bewust geen 'collectief', maar 'ateliërgemeenschap' genoemd, om te voorkomen dat aan de groep een gemeenschappelijke ideologie

De Ateliergemeenschap

wordt toegeschreven. Daarmee wordt, behalve de zakelijk-functionele betekenis van de gemeenschap, ook een aspect benadrukt dat sterker dan een gedeelde kunstopvatting de gemeenschap kenmerkt, namelijk elementen van wat we eerder *Vergemeinschaftung* noemden, een solidariteit die op een gevoel van saamhorigheid is gebaseerd. Het is een sociale eenheid, die de grenzen van de functionele werkplaats overschrijdt. Dit is terug te vinden in de motieven van de mensen die er werken, maar men treft het ook aan in het ontspannen bij elkaar zijn. In de eerste plaats is er de al eerder gememoreerde vanzelfsprekendheid van het gewone alledaagse contact. Of zoals iemand het uitdrukt: 'je hoeft voor je contacten eigenlijk je huis niet meer uit'.

De overeenkomstige werkomstandigheden, die van grote invloed zijn op de levenswijze brengen een gevoel van saamhorigheid met zich mee: 'er is een gevoel van solidariteit en gelijkwaardigheid, je bent niet de enige die er alleen voorstaat', 'doordat er veel mensen zijn voel je geen kluizenaar'. Bovendien motiveert het de werkinzet: 'als je bij iemand iets ziet ontstaan, geeft dat een stimulans om zelf ook verder te gaan'. Het nieuwe gebouw biedt een aantal kunstenaars de mogelijkheid om bij het atelier te gaan wonen, waarmee de grens tussen het persoonlijke en het beroepsmatige kan vervagen.

Dit gemeenschappelijke element moet echter niet overdreven worden. De basis van de ateliergemeenschap is een optelsom van overwegend gelijkgerichte, maar individuele strevingen. Er is geen collectief doel dat daar boven uitstijgt. Bovendien zijn de persoonlijke contacten en vriendschappen vaak weer tot aparte groepjes binnen de gemeenschap beperkt. Als 'Gemeinschaft' is het dan ook een anachronisme, geboren uit de spanningsvolle verhouding tussen beeldende kunst en de moderne maatschappij. Het is in dit verband verhelderend, dat men in het openbaar over 'de Stichting' spreekt (Hellmann, 1989), waarmee het zakelijke en functionele karakter (het maatschappelijke) van de samenwerking op de voorgrond wordt geplaatst, terwijl in de omgang over 'de Pier', tegenwoordig 'de Keileweg' wordt gesproken, waarmee het gemeenschappelijke de nadruk krijgt.

6 Organisatie

Veel van de doelgerichte gemeenschappelijke activiteiten raken meestal slechts zijdelings aan de inhoud van het werk en staan dus los van de waarde-

Kunst & Complex: institutionalisering

ring voor elkaar als kunstenaar. Alleen bij een expositie als 'Om Niet' kon een oordeel over elkaars werk even op de voorgrond treden. Meestal gaat het om de materiële basis van de gemeenschap: de ateliers, en voorzieningen voor de ateliers.

Er is een 'kerngroep', die slechts informeel bestaat uit mensen met meer organisatorisch vermogen dan de anderen, die regelend optreedt en ervoor zorgt dat er zondig snel iets kan worden ondernomen. De organisatie van Kunst & Complex draait - als er geen exposities in het verschiet liggen - om huishoudelijke zaken en laatstelijk vooral om de verbouwing en inrichting van de nieuwe ateliers. We treden hier in details die ogenschijnlijk triviaal zijn, maar de organisatie ten behoeve van de materiële belangen is net als de exposities van groot belang voor de voortzetting van de gemeenschap. Vanaf het moment dat de huisvesting op de Pier geen vanzelfsprekende zaak meer was, bleek Kunst & Complex als organisatie weer zeer actief te kunnen worden. De kunstenaars die de 'kerngroep' vormden, konden met weinig moeite de meerderheid van de groep activeren bij de uitvoering van de plannen. Maar de doorslaggevende fase was toen al achter de rug. Dat is de fase waarin een oorspronkelijk idee moet worden omgezet in een realistisch plan.

Ook bij de lopende activiteiten, zoals het aannemen van nieuwe kunstenaars voor vrijkomende ateliers, zijn steeds enkelen nauw betrokken. Het is overwegend het belang van de groep van het eerste uur geweest om de Pier zo goed mogelijk te laten functioneren. Een van de problemen daarbij was: moet je iemand een atelier laten houden als hij er zo goed als nooit is en als er anderen staan te springen om atelierruimte? Bij dergelijke principiële vragen blijken deze centrale figuren juist hun zin te kunnen doorzetten. Bij activiteiten die een grote inspanning vergen, zoals de organisatie van de verbouwing van het nieuwe pand aan de Keileweg, namen zij meestal de leiding van 'taakgroepen' op zich: de electriciteitsgroep, liftgroep, etc. Hiermee zijn belangrijke activiteiten gecoördineerd. Het werkproces is overigens op een democratisch-anarchistische leest geschoeid, waarbij een groot appèl op de morele instelling van de leden wordt gedaan. Een appèl dat wel degelijk wordt gevoeld. Binnen die formeel nauwelijks gestructureerde werkwijze zijn de 'voormannen' van groot belang. Zij overzien - voor zover mogelijk - de projecten die onder handen worden genomen, de inspanning die ervoor nodig is, en de wijze waarop de organisatie het meest efficiënt ter hand genomen kan worden. Door dit overzicht, de inzet en kennis van

De Ateliergemeenschap

zaken, hebben zij een belangrijk aandeel gehad in de continuïteit van de gemeenschap.

"Die verbouwing tot nieuwe ateliers vergt een enorme inspanning van de betrokken kunstenaars, die met elkaar het geheel op zich genomen hebben. Niet alleen een inzet van zichzelf in de betekenis van ingeleverde werktijd (de gehele verbouwing zal ongeveer een half jaar in beslag nemen), maar ook in de zin van organisatorische samenwerking. Het blijkt heel moeilijk te zijn een werkelijk overzicht te krijgen over de gehele verbouwing, omdat de supervisie over deelprojecten door verschillende mensen op zich genomen is, en de planning van de deelprojecten sluit niet altijd goed op elkaar aan. In het klein gaat dat op dezelfde manier. De kozijnen kunnen niet worden geplaatst, zolang niet zeker is waar precies muren zullen verrijzen, hout wordt gebruikt voor andere doeleinden dan bedoeld, etc. Kunst & Complex blijft een verzameling kunstenaars, die voornamelijk om twee redenen bij elkaar zijn: in de eerste plaats natuurlijk het atelier, maar belangrijk is ook het gemeenschappelijke, de sociale context, en de uitstraling die het geheel heeft".

Tussen dit gebied van de organisatie van doelgerichte actie, en de voorzieningen die we hebben aangeduid met geborgenheid, bestaat een tussenveld van handelingen die we omschreven als hand- en spandiensten. Zo is het met name voor de kunstenaressen belangrijk dat er mensen aanwezig zijn om te helpen bij het verplaatsen van beelden. Het feit dat er vaak beelden worden gemaakt van een omvang en een gewicht die de vrouwkracht te boven gaan, hangt samen met de grootte van de ateliers en met deze voorzieningen.

"De Pier biedt je een manier om je beroep uit te oefenen. De voordelen zijn dat je hier grote dingen kunt maken en dat je geen afspraken hoeft te maken over de wijze waarop je je ruimte gebruikt. Uit praktisch oogpunt is het daarbij belangrijk dat er anderen zijn: er zijn altijd wel een paar mensen die kunnen helpen om een beeld te tillen of te versjowen".

Het andere aspect van deze voorzieningen is de technische hulp. Hoewel de kunstenaars individueel steeds beter voorzien raken van gereedschap, zijn er toch enkele 'expertise-centra', dat wil zeggen kunstenaars met veel gereedschap, machines en technische kennis, waar anderen gebruik van kunnen maken.

7 Externe factoren

Tot nu toe zijn hoofdzakelijk factoren aan de orde geweest, die verband houden met de betekenis van de gemeenschap voor de kunstenaars. Met de aan-

Kunst & Complex: institutionalisering

dacht die daarbij is gegeven aan de aard van het kunstenaarschap, met name aan professionalisering, hebben we een verbinding gelegd met de culturele veranderingen waarmee kunstenaars te maken hebben. Aan het slot van dit hoofdstuk gaan we in op enkele van die veranderingen, namelijk die welke van invloed zijn geweest op het ontstaan van ateliergemeenschappen zoals Kunst & Complex.

Een eerste kenmerk van die veranderingen is wat wel het 'afbrokkelen van de verzorgingsstaat' wordt genoemd. We gaan hier niet dieper in op de vraag of die afbrokking daadwerkelijk en fundamenteel doorzet. Hier is van belang dat er in elk geval een herschikking van algemene middelen heeft plaatsgevonden, waardoor bepaalde voorzieningen zijn veranderd of verminderd en waardoor het particuliere initiatief in de getroffen sectoren, waarvan de kunstensector er een is, belangrijker is geworden. De legitimiteit van het (kunstenaars-)handelen wordt maatschappelijk eerder in het licht van de markt, dan van het welzijn geplaatst.

De afschaffing van de BKR is een van de maatregelen die kunstenaars ertoe dwongen andere mogelijkheden van atelierbeheer te overwegen. De BKR was van oorsprong een regeling die het een aantal veelbelovende kunstenaars in de aanloopfase van hun carrière mogelijk zou maken om zonder veel financiële zorgen hun beroep te kunnen uitoefenen. Door de lage toegangsdrempel werd de regeling tot een brede en langdurige ondersteuning voor beeldende kunstenaars. Van tijdelijke gunst voor sommige kunstenaars werd het een vanzelfsprekend recht voor vele. De afschaffing van de BKR dwong veel beeldende kunstenaars hun beroepstoekomst in een nieuw perspectief te plaatsen. Was voor oudere kunstenaars de terugval van een goed BKR-inkomen naar een bijstandsniveau het schrikbeeld, voor veel jonge kunstenaars was het bijstandsniveau de startpositie. Het gevolg daarvan was dat de overheid de bijstandsuitkering als (voorlopig) vaste inkomensbron voor jonge kunstenaars accepteerde en dat de kunstenaars zich er noodgedwongen bij neerlegden. Deze nieuwe financiële 'beroepsvoorwaarde' dwong beginnende kunstenaars uit te zien naar werk- en leefruimte, die voor weinig of niets te verkrijgen was.

De tweede factor is het stedelijke karakter van moderne beeldende kunst. Voor een goed begrip van de betekenis van kunstenaarsgroepen zoals Kunst & Complex voor een stedelijke cultuur moeten we op enkele punten wijzen. De ontwikkeling van steden ging gepaard met een scheiding en vervolgens een op elkaar inwerken van de *publieke levenssfeer* en de *private levenssfeer* (Sennet, 1974, Zijdeveld, 1983). Inherent aan deze wisselwerking tussen levensgebieden is

De Ateliërgemeenschap

de vrijheid en autonomie van de stedeling. De maatschappelijke uitwerking van de beeldende kunst werd een publieke aangelegenheid. In de achttiende en negentiende eeuw speelde bijvoorbeeld de Parijse *Salon* een rol van betekenis en werden de daar geëxposeerde werken besproken in de publieke media. Veel van de moderne culturele instituties, zoals galeries, musea, kunststichtingen, publiciteitsmedia, die tussen kunstenaar en publiek bemiddelen, zijn overwegend stedelijke instituties.

De hedendaagse cosmopolitische kunstenaar, die een *subjectieve* betekenis aan zijn werk geeft en door de abstractie van vorm en inhoud ook een *subjectieve* (men zou kunnen zeggen: *private*) interpretatie toelaat, participeert in de publieke levenssfeer overwegend door middel van het beeldende-kunstdiscours. In de bijdrage die hij levert aan de 'ontwikkeling van de beeldende kunst' ligt de objectificatie van zijn werk. De reeds genoemde secundaire instituties, zoals de kunstkritiek, bemiddelen hier tussen de *private* levenssferen van kunstenaar en beschouwer en de publieke levenssfeer.

Op dit punt kan de kunstenaarsgemeenschap een bijdrage leveren aan een grotere deelname van de beeldende kunstenaars aan de publieke levenssfeer en wel door enkele van de functies van secundaire instituties naar zich toe te halen, bijvoorbeeld door exposities te organiseren en gast-ateliers ter beschikking te stellen. De kunstenaarsgemeenschap kan een plaats innemen tussen de publieke en de *private* sector door participatie in het discours, maar ook door een gebied te scheppen tussen de kunstenaar en de publieke sfeer bij uitstek: de stedelijke of nationale overheid. De kunstenaars van Kunst & Complex nemen ten opzichte van deze mogelijkheid om zelf actief deel te nemen aan dit maatschappelijke midden een tweeslachtige houding aan. Enerzijds ondernemen zij pogingen hiertoe, in het begin met exposities, nu met gast-ateliers, maar als het erop aan komt, wint het individualisme het van de gemeenschappelijkheid, waardoor deze collectieve kracht niet wordt ontplooid.

Dit geldt ook voor de plaats die de ateliërgemeenschap in de stad inneemt. De grootstedelijke kunstenaarsgroepen zijn in staat om - zij het met beperkte middelen en een gebrekkige organisatie - een bijdrage te leveren aan de revitalisering van de grote stad. Met deze revitalisering wordt bedoeld dat de stad weer een plaats wordt waar mensen niet alleen naar toe gaan om te werken of te consumeren, maar ook om een levenswijze te ervaren die typisch grootstedelijk is. In die levenswijze spelen zowel de ruimtelijke als de culturele voorzienin-

Kunst & Complex: institutionalisering

gen een rol. De hernieuwde aandacht voor openbare ruimten waar de stedeling zich door aangetrokken voelt, vraagt ook om publieke voorzieningen die niet alleen aanzetten tot consumeren, maar die een beroep doen op participatie in een stedelijke cultuur. Kunstenaarsgemeenschappen kunnen mede daarin voorzien. De neiging tot *Vergemeinschaftung* kan overigens wel een rem zetten op deze betekenis van kunstenaarsgroepen in de stad: men kan zich collectief in de private sfeer van het werk terugtrekken.

Sociologisch is het interessant dat er een zekere samenhang is aan te geven tussen de opkomst van kunstenaarsgemeenschappen en het herstel van de stedelijke cultuur. De planmatige opbouw en renovatie van de steden in de na-oorlogse decennia heeft geleid tot steden, waarin nauwelijks nog plaats was voor een actieve publieke levenssfeer, een stedelijke cultuur als *Lebensform* (Simmel, 1969), waarin mensen iets van zichzelf tot uitdrukking kunnen brengen. Het stadshart werd een handelscentrum, een *city*, waarin de mogelijkheden voor een bloeiend openbaar cultureel leven ernstig werden ingekrompen. De overtuiging van de noodzaak van een levendige stedelijke cultuur had plaats gemaakt voor een ongebreidelijke zakelijkheid. Tegen het einde van de jaren zeventig groeide het onbehagen met deze beperkte opvatting van wat een stad moest zijn. Een grootscheepse renovatie kwam op gang, en men raakte bewust van de noodzaak tot revitalisering van de steden, die zo weer een aantrekkelijk centrum konden worden voor allerhande culturele activiteiten.

Juist deze houding heeft bijgedragen tot het floreren van kunstenaarsgroepen in de stad. De welwillende houding van de stad Rotterdam tegenover de wensen van Kunst & Complex is daarvan een voorbeeld. Omgekeerd hebben deze gemeenschappen bijgedragen aan het revitalisatieproces, met name op plaatsen, waar het stedelijk verval groot was. We noemen enkele ontwikkelingen.

Door de teruglopende economie in de jaren zeventig kwamen steeds meer panden leeg, waarvoor geen directe bestemming was. Tegelijkertijd was er nog steeds een nijpende woonbehoefte, die leidde tot het 'kraken' van de ruimten, die voor bewoning geschikt waren. Een zekere institutionalisering in het kraken van panden die tijdelijk vrijkwamen vanwege de renovatie, komt tot uitdrukking in de 'Om Niet' verklaring, waarin krakers en overheid tot een overeenstemming komen en waarin het kraken een semi-formele status krijgt. Door de tolerante houding die in de samenleving bestond tegenover het kraken werd er al snel meer gekraakt dan vanuit de woonbehoefte strikt noodzakelijk was en er werden

De Ateliergemeenschap

ook andere redenen gevonden om een pand te kraken. Belangrijk was het protest tegen de wijze waarop panden lange tijd werden leeg gelaten, met het oog op speculatie en nieuwbouw. Maar ook de levensstijl van kraker was aantrekkelijk door de vrijheid en maatschappelijke distantie. Het ethos van de morele distantie van de bohémien vertoonde overeenkomsten met deze levensstijl. De culturele rafelrand waarop zowel de krakersbeweging als de (alternatieve) kunstproductie zich afspeelde paste wonderwel bij elkaar. De niet zolang geleden ontruimde Conradstraat was een goed voorbeeld daarvan.

De routinisering en institutionalisering van het kraken, bracht goedkope atelierruimte binnen het bereik van kunstenaars, ook zonder dat deze een politiek of ideologisch doel nastreefden. Met de 'Om Niet'-status werd een voordien illegale actie buiten de illegaliteit gehaald, waarmee het ook van karakter veranderde: Het 'om niet' verwerven van het nieuwe pand aan de Keileweg, verliep in samenwerking met de instantie die het pand beheert.

Een ateliergemeenschap in de grote stad heeft dus niet alleen betekenis voor de betrokken kunstenaars, maar kan een toegevoegde waarde voor het stedelijke leven opleveren. Voorwaarde is dat de gemeenschap zich niet als een enclave buiten de stedelijke cultuur plaatst maar er actief aan deelneemt en dat de stedelijke overheid een welwillend en stimulerend beleid voert tegenover de gemeenschap.

8 Conclusie

De ateliergemeenschap Kunst & Complex heeft als belangrijkste gemeenschappelijk doel het onderhouden van ateliers voor de betrokken kunstenaars. In de beginfase van de gemeenschap speelden andere doelen, zoals het gemeenschappelijk houden van exposities en het verdedigen van een eigen vrijplaats tegenover de gevestigde kunstwereld een rol. De relatieve geborgenheid die de gemeenschap voor een aantal kunstenaars heeft, hangt met beide samen: zowel het met elkaar organiseren van exposities, als het delen van bepaalde werkomstandigheden heeft tot een zekere gemeenschapsvorming geleid. Binnen die gemeenschap wordt het individualisme in de beroepuitoefening streng gehandhaafd. Een zekere professionele integratie, waarmee Kunst & Complex een plaats in de stedelijke cultuur zou kunnen innemen, is niet tot ontwikkeling gekomen,

Kunst & Complex: institutionalisering

hoewel een groot aantal van de kunstenaars belangrijke elementen daarvan, zoals een discussie over beeldende kunst binnen de gemeenschap, wel gewenst vond.

De Pier heeft een belangrijke plaats ingenomen in de overgang van de academie naar de zelfstandige beroepspraktijk. Naarmate men meer de eigen beroepshouding gevonden heeft is de ateliërgemeenschap als gemeenschap minder belangrijk geworden.

4

CONCLUSIES

We hebben getracht de aard en vorm van de samenwerking van beeldende kunstenaars in een ateliërgemeenschap te verhelderen door eerst een theoretische constructie te ontwerpen waarin samenwerking tussen kunstenaars in een typologie kon worden ondergebracht. Twee zuivere typen van samenwerking vinden we in aan de ene kant het kunstenaarsverband, waarin de samenwerking draait om praktische en organisatorische zaken en waar het resultaat van de samenwerking, het produkt, niet aan de identiteit van één persoon verbonden is. En aan de andere kant de kunstenaarsbeweging, die zuiver ideëel van aard is. De samenwerking speelt zich af op een abstract-theoretisch niveau en staat in principe los van de produktie van kunstwerken, waarvoor de individuele leden van de beweging persoonlijk verantwoordelijk zijn.

In hoofdstuk 1 hebben we historische voorbeelden gegeven van samenwerking, die zich ergens tussen beide typen in bevond en die onder de maatschappelijke en culturele conditie waaronder ze ontstonden, de bijzondere vorm kregen die ze hadden. Een belangrijke factor in de samenwerking, die veranderde naarmate de samenwerking naar een beweging neeg, is de afnemende doelmatigheid van de samenwerking. De beweging is gericht op zeer abstracte doelen, terwijl het verband een zeer praktisch doel nastreeft.

Het eerste thema dat wij onderzochten was de artistieke ontwikkeling van de individuele kunstenaars en een mogelijke invloed op elkaars werk, die zou kunnen voortvloeien uit de samenwerking. Uit het werk viel een onderlinge be-

Conclusies

invloeding niet af te leiden. Kunstenaars bleken goed in staat hun eigen artistieke identiteit binnen de gemeenschap te bewaren en te ontwikkelen. De indirecte invloed, die eerder in het materiaalgebruik, de constructiewijze en de afwerking, dan in het totale kunstwerk opviel, is een gevolg van een onderlinge materiële ondersteuning: van het gebruik van elkaars gereedschap of van technische vondsten die binnen de gemeenschap werden gedaan.

Het is steeds moeilijk onderlinge invloed te onderscheiden van de institutionalisering van een bepaalde praktijk in de beeldende kunst. De opmerkingen die hieronder worden gemaakt moeten tegen de achtergrond van deze moeilijkheid worden beschouwd. Er zijn een drietal overeenkomsten in het werk of de werkwijze die samen kunnen hangen met de manier van werken in de context van deze ateliërgemeenschap. De eerste is een omgevingsfactor: het havengebied bleek een bron van materialen te zijn, die voor kunstwerken bruikbaar bleken te zijn. Het werken met afvalmaterialen is niet nieuw en in Nederland bijvoorbeeld door Carel Visser veel toegepast. De omstandigheid, dat de omgeving van de ateliers veel materialen bood, moet daarom niet gezien worden als een op zichzelf staande factor, die de werkwijze van sommige kunstenaars heeft beïnvloed, maar moet beschouwd worden in het licht van een instelling, een houding bij kunstenaars om met dergelijke 'halffabrikaten' te willen werken. De openheid bij kunstenaars om op deze wijze naar de omgeving te kijken en een omgeving die veel materialen te bieden heeft, leverde een gecombineerde stimulans op voor veel kunstenaars om gevonden materialen toe te passen.

Een tweede opvallende trek die we in het werk van de kunstenaars van Kunst & Complex tegenkwamen, was de procesmatige manier van werken. Oneerbiedig gezegd vormt het werk onderdeel van een 'produktielijn', waarin elk werkstuk een plaats krijgt. In die lijn worden de mogelijkheden van het oorspronkelijke idee onderzocht. Als dit onderzoek als afgerond wordt beschouwd, zet men een nieuwe lijn op grond van een nieuw idee op. Tenslotte viel het op dat veel van de kunstenaars in de interpretatie van het werk veel vrijheid aan de beschouwer laten. Men mag zelf uitmaken wat men er in ziet.

De ateliërgemeenschap Kunst & Complex hebben we vervolgens onderzocht als voorbeeld van een hedendaagse samenwerking tussen kunstenaars. De belangrijkste grondslag van de samenwerking van deze groep is een praktische, namelijk het beheer van goed geoutilleerde ateliers. Het samenwerken in een in

De Ateliergemeenschap

onbruik geraakt pand is tegenwoordig een veelvuldig voorkomende praktijk onder kunstenaars, maar daarmee is Kunst & Complex nog geen representatieve vertegenwoordiger hiervan. Er zijn groepen kunstenaars die bewust een inhoudelijk - politiek of artistiek - gemeenschappelijk doel nastreven. Voor zover Kunst & Complex model kan staan voor andere groepen, blijft dit beperkt tot die groepen, die net als deze primair een facilitair doel nastreven.

De samenwerking tussen de leden van Kunst & Complex hebben we op een aantal punten onderzocht en de conclusie die daaruit getrokken kan worden is, dat de materiële basis van de samenwerking sinds de oprichting hoegenaamd dezelfde is gebleven, namelijk het voorzien in bruikbare ateliers, waarin de artistieke zelfstandigheid van de betrokken kunstenaar verzekerd blijft. De gemeenschapsband, die voor velen een belangrijk bijkomend aspect van de ateliergemeenschap was en waarmee het isolement dat alleen werkende kunstenaars kan bedreigen het hoofd kon worden geboden, heeft een zeker effect gehad op de samenwerking, ook waar deze louter functioneel was. Persoonlijke betrokkenheid beperkte een zuiver zakelijk overleg over doelen. Het streven naar gemeenschappelijke exposities heeft al in een vroeg stadium de grondslag voor een gemeenschappelijke houding gelegd.

We stelden ons de vraag of deze samenwerking, gericht op atelierbeheer en exposities, een professionalisering van de individuele kunstenaars zou ondersteunen of belemmeren. Het streven na de eerste collectieve exposities om meer voor de eigen toekomst te werken en om deelnemers voor een volgende gemeenschappelijke expositie niet meer vanzelfsprekend uit de eigen mensen te recruterem, kan beschouwd worden als een stap in de richting van een professionele beroepshouding, dat wil zeggen een houding die primair op het werk is gericht.

De gemeenschapsvorming en het oorspronkelijkheidssyndroom die de beeldende kunst beheersen hebben echter de ontwikkeling van een professionele samenwerking belemmerd. Als een van de belangrijkste kenmerken van een professionele beroepsuitoefening beschouwen wij deelname aan het beeldende-kunstdiscours, omdat langs deze weg erkenning binnen de beeldende kunstwereld kan worden verkregen. Van een professionele samenwerking zou dit discours een wezenlijk onderdeel zijn geweest, maar discussies over beeldende kunst en vooral over elkaars werk bleken bij Kunst & Complex zoveel mogelijk vermeden te

Conclusies

worden. Onze veronderstelling was dat dit het functioneren als gemeenschap zou kunnen bedreigen.

Opvallende kenmerken in de kunstproductie van Kunst & Complex - overigens niet uniek voor kunstenaars van Kunst & Complex en evenmin geldend voor alle betrokken kunstenaars - zijn de rationele opbouw van het oeuvre en de interpretatievrijheid die aan de beschouwer wordt gegeven. Met behulp hiervan kan enig inzicht worden verkregen in de manier waarop een oeuvre tot stand komt en de betekenis die in de huidige cultuur door kunstenaars aan beeldende kunst wordt toegekend. De begrippen *interpretatievrijheid* en *rationalisering* zijn omstreden en verdienen enige uitleg. Onder rationalisering wordt meestal verstaan dat overwogen denkprocessen een belangrijker rol gaan spelen ten opzichte van andere ervaringsaspecten, zoals het gevoel en traditionele vanzelfsprekenheden. In de beeldende kunst hebben rationele overwegingen vaak een grote rol gespeeld. Deze overwegingen (bijvoorbeeld de toepassing van het perspectief) konden steeds in het beeld teruggevonden worden. De rationalisering die hier wordt bedoeld hangt echter meer samen met de ontwikkeling van het werk, met procesmatig werken. Het heeft er de schijn van dat de traditionele 'redelijke' samenhang in het beeld, nu meer in de samenhang van de productie als geheel wordt gezocht.

Tegenwoordig gaat de aandacht vaak meer uit naar de ontstaanswijze van het werk, naar de samenhang in het oeuvre ('ontwikkeling') in plaats van naar de betekenis ervan, terwijl de doelmatigheid van de kunstmarkt vanuit een andere invalshoek de kunstproductie stroomlijnt. In een poging deze productie op de vraag te laten aansluiten kan deze doelmatigheid in de kern van de productie zelf worden opgenomen. Het beeldende-kunstdiscours gaat bij gevolg overwegend over esthetische en kunst-inherente veranderingen en veel minder over de betekenis van kunstwerken (Beeren over het werk van Keith Haring: 'een ritmische beat van beelden'). Het verlies aan betekenis dat dit tot gevolg kan hebben, wordt gecompenseerd door terug te vallen op het werkproces. Door daarin een zekere rationaliteit aan te brengen, weet een kunstenaar zich verbonden met zijn werk. Er ontstaat een nieuw bindend element in het werk, dat niet inhoudelijk, maar procesmatig van aard is.

Interpretatievrijheid is de verworvenheid bij uitstek van de moderne kunst: de kunstenaar levert het beeldende materiaal, waarmee de beschouwer zelf zijn

ideeën kan 'her-scheppen'. In deze interpretatievrijheid ligt zowel de kracht van moderne beeldende kunst, als de zwakte ervan. De zwakte is een zekere vrijblijvendheid die de interpretatievrijheid met zich mee kan brengen, omdat elke interpretatie in principe gelijk is aan een andere. Dit kan ten koste gaan van de zeggingskracht van het werk. Zelfs al streven kunstenaars ernaar de symbolische mogelijkheden van de kunstvorm te gebruiken, dan nog kan de interpretatievrijheid tot een onverplichtend subjectivisme leiden. De abstractie van het beeld en het brede scala van interpretatie-mogelijkheden daarvan, stellen niet alleen de beschouwer, maar ook vaak de kunstenaar zelf voor problemen.

De kracht van het onverplichtende kunstwerk ligt in de mogelijkheden die het de beschouwer biedt om het werk te herscheppen en het een eigen identiteit te geven. De uitdaging aan de kunstenaar is het uitbuiten van deze kracht bij een gelijktijdig indammen van het gevaar van vrijblijvendheid. Deze 'vrijblijvendheid' kan in het hedendaagse kunstwerk slechts worden ingeperkt door de vorm van het werk een 'strengheid', een dwingend karakter te geven. In dit dwingende karakter worden aan de interpretatiemogelijkheden grenzen gesteld. Een dwingende vorm draagt een 'objectieve kern' in zich, waaraan zowel kunstenaar als beschouwer gebonden zijn. Kunstenaars die hun werk geheel vrij geven, staan in principe interpretaties toe, die een dwingende vorm niet toelaten. Dat kan alleen als de vorm niet voldoende 'significant', betekenis-dragend is. 'Vrijblijvendheid' is dus geen noodzakelijk kenmerk van de hedendaagse beeldende kunst, maar een verschijnsel, dat grote interpretatie-tolerantie en een zwakke vorm begeleidt. Men zou kunnen zeggen dat het de taak van de hedendaagse kunstenaar is om de paradox van vrijheid en gestrengheid vorm te geven.

Het werk en de werkwijze van kunstenaars van Kunst & Complex hebben enige duidelijkheid verschaft in de manier waarop kunst momenteel gemaakt kan worden. De minimale economische omstandigheden waaronder men moet werken, hebben een impuls gegeven tot deze vorm van samenwerking. In tegenstelling tot bijvoorbeeld de coöperatieve instellingen in de jaren vijftig en zeventig in Amerika, lijkt het alternatieve circuit voor de meeste kunstenaars in Nederland op dit moment geen serieuze aantrekkingskracht meer te hebben. De economische legitimering van de kunst is tot op de 'werkvloer', tot in het atelier doorgedrongen. Binnen die samenwerking is er nauwelijks sprake van een professionele bundeling van krachten in het discours, of in cultuur-politiek opzicht. Het angst-

Conclusies

vallige vermijden van een discussie, gecombineerd met de vrijblijvendheid waarmee men het eigen werk beschouwt, is mogelijk het gevolg van een verwarring van professionele individualiteit (hier sta ik en dit is mijn werk) en het subjectivisme dat de ervaring van abstracte beeldende kunst kenmerkt (men moet maar zien wat men er in ziet, als het maar goed is). Maar zoals Harold Rosenberg in *The Tradition of the New* opmerkte, '..in dealing with new things there is a question that preceedes that of good or bad. I refer to the question, "What is it" -the question of identity.' Veel hedendaagse kunstenaars lossen dit probleem blijkbaar op door het werk niet als uniek kunstwerk te beschouwen, maar het te plaatsen in een logische, probleemgebonden serie.

I
I
I
I
I
I
L
F
F
G
G
P
H
H
K
M
M
M
M
N
N
R
Sc
Si
T
W
W
W
Zi

BIJLAGEN

1. Lijst van kunstwerken die in dit boek zijn afgebeeld

Schilderijen:

Freijssen, L. geen, 140 x 180, schilderij
Glasbergen, R. *Faber*, 60x 100, tekening
Hoes, L. *Zonder titel*, 130 x 190, tempera
Krommenhoek, J. *Tweeluik 3*, 50 x 70, acrylverf

Beeldhouwwerken:

Berkhout, M. *Zonder titel*, sculptuur, 168 x 84 x 84, honingraatkarton
Burg, M. van der *Zonder titel*, sculptuur, ong. 100 x 60 x 50, geen gegevens over materiaal
Dijkman, L. *Zenith III*, sculptuur, ongeveer 2 meter, hout, polyesterpla muur,olieverf, pigment
Dijkstra, E. geen, sculptuur, 700 x 300, staal, aluminiumcement, keramiek
Efraïm, J. *Zonder titel*, 50 x 33 x 15 (2 maal), gips, staal, potlood
Essink, M. *Zonder titel*, sculptuur, 80 x 80 x 55, golfkarton, koper
Fontein, M. *Zonder titel*, sculptuur, grondvlak ϕ 300, hoogte 150, hout, ijzer, glas, polyester
Jong, R. *de Tijd is als een berg*, 300 x 300 x 260, ijzer, brons en verf
Lieshout, J. van, geen, sculptuur, bierkratten, tegels
Mooij, O. geen, 400 x 120, hout, staal, lak
Mosman, T. *Zonder titel*, sculptuur, 80 x 60 x 230, gestapeld wilgenhout, bewerkt met ketting-
zaag
Oeveren, M. van *Model voor een sculptuur*, sculptuur, 24 x 25 x 32, gemengd
Schalks, A. geen gegevens
Spronk, H. *Zonder titel*, enkele meters, stenen

2. Lijst van de kunstwerken op dia

Op deze lijst vindt u achtereenvolgens: het nummer van een gerandomiseerde volgorde, de naam van de kunstenaar (in de lijst voor de analyse werd dit gegeven weggelaten), de titel van het werk (werd er door de kunstenaar geen titel opgegeven, dan staat er 'geen', gaf hij 'Zonder titel' op, dan werd dit overgenomen), de afmetingen in centimeters en het materiaal (als in de gegevens niet het materiaal maar de techniek werd vermeld, dan werd dit overgenomen).

1. Mooij, O. geen, 400 x 120, hout, staal, lak
2. Glasbergen, R. *Faber*, 60 x 100, tekening
3. Freijssen, L. geen, 140 x 180, schilderij
4. Efraïm, J. *Zonder titel*, 50 x 33 x 15 (2 maal), gips, staal, potlood
5. Hordijk, W. *Zonder titel*, 110 x 150, staalplaat en olieverf
6. Hoes, L. *Zonder titel*, 130 x 190, tempera

De Ateliërgemeenschap

7. Tullenaar, T. - , ong. 150 hoog, belgisch blauwsteen, tape, vurenhout
8. Spronk, H. *Zonder titel*, enkele meters, stenen
9. Donkersloot, L. geen, 25 x 50 x 70, karton, acrylverf
10. Velde, F. van der *Denkruimte*, 45 x 45 x 90, zand, rivierklei, beton
11. Declercq, V. *La montagne noir*, ets, blinddruk, 20,5 x 28, handgeschept papier, etsinkt
12. Schalks, A. geen gegevens
13. Jonge, K. de *Zandloper*, schilderij, 100 x 100 (2 keer), olieverf, doek
14. Tanis, A. *For fear of the consequences*, sculptuur, 25 x 20 x 185, diverse materialen waaronder stafstaal, hout, was, verf
15. Lieshout, J. van geen, sculptuur, bierkratten, tegels
16. Leeuw, R. van der, geen, schilderij, 45 x 55, olieverf, doek
17. Dijkman, L. *Zenith III*, sculptuur, ongeveer 2 meter, hout, polyesterplamuur, olieverf, pigment
18. Holm, N. geen, sculptuur, onder ϕ 180, boven ϕ 60 cm, glas en staal
19. Jong, R. de *Tijd is als een berg*, 300 x 300 x 260, ijzer, brons en verf
20. Galdermans, M. *Zonder titel*, sculptuur, 48 x 100 x 38, azobéhout, gietijzer
21. Krommenhoek, J. *Tweeluik 3*, 50 x 70, acrylverf
22. Bakker, A. *Im wunderschönen Monat Mai*, sculptuur, 185 x 40 x 30, staal
23. Jong, A. de *Zonder titel*, keramiek, 300 x 300, glazuur
24. Berkhout, M. *Zonder titel*, sculptuur, 168 x 84 x 84, honingraatkarton
25. Dijkstra, E. geen, sculptuur, 700 x 300, staal, aluminiumcement, keramiek
26. Burg, M. van der *Zonder titel*, sculptuur, ong. 100 x 60 x 50, geen gegevens over materiaal
27. Bezemer, Nic. *Zonder titel*, 200 x 145, krijt op meubelplaat
28. Essink, M. *Zonder titel*, sculptuur, 80 x 80 x 55, golfkarton, koper
29. Solm, E. van *E poi la nave appare*, sculptuur, 93 x 41 x 53, beton, hout
30. Wisse, R. *Zonder titel*, sculptuur, 160 hoog, staal
31. Mosman, T. *Zonder titel*, sculptuur, 80 x 60 x 230, gestapeld wilgenhout, bewerkt met kettingzaag
32. Hoeven, R. v.d. *Venster*, sculptuur, 96 x 84 x 65, hout, glas, plastic, spuitlak
33. Janssen, M. *Gesw*, schilderij, 80 x 80, olieverf, katoen
34. Blokland, R. van, *Zonder titel*, 150 x 70, glas, dakbedekking, hout
35. Oeveren, M. van, *Model voor een sculptuur*, sculptuur, 24 x 25 x 32, gemengd
36. Fontein, M. *Zonder titel*, sculptuur, grondvlak ϕ 300, hoogte 150, hout, ijzer, glas, polyester

De Ateliërgemeenschap

4. *compositie*

Uit hoeveel beeldelementen bestaat de compositie? of: * niet snel te tellen

Zijn er elementen: *gelijk of nagenoeg gelijk van vorm?

en/of: *verschillend van vorm?

Worden er: *totale vormen afgebeeld?

en/of: *gedeelten?

Worden er: *geometrische vormen afgebeeld?

(bij 2 dimensionaal werk:) gesuggereerde diepte * vlak/ * 2 lagen/ * 3 lagen/ * meer

Wordt er in het werk *gebruik gemaakt van tekst?

regelmatig | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | onregelmatig

5. *interactie*

(alleen bij meerdere elementen:) is er sprake van *spiegeling?

*herhaling?

*nevenstelling?

*tegenstelling?

*omsluiting?

statisch | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | _ | dynamisch

6. *werkwijze*

(bij materiaalgebruik:) wordt er materiaal gebruikt *in aangeleverde vorm?

en/of *in verdere bewerking?

(bij kleurgebruik:) wordt de kleur opgebracht met een *paletmes?

en/of * grove penseel?

en/of * fijne penseel?

Zijn de beeldelementen: *figuratief?

*vervormd?

*abstrakt?

* schetsmatig?

* ruw afgewerkt?

* nauwkeurig afgewerkt?

Bijlagen

c. Inhoud

1. titel

- beschrijving van de voorstelling
- * geen titel
 - * direkt
 - * anekdote
 - * associatie
 - * persoonsnaam
 - * metafoor
 - * woordspeling
- toevoeging
- * citaat
 - * aanduiding serie
 - * beschrijving werkwijze

2. thematiek

- genres:
- * stilleven
 - * landschap
 - * dieren
 - * portret
 - * scène met mensen of menselijke figuren
 - * scène uit een verhaal
 - * geen van bovenstaande genres

zijn er elementen in het werk die *mogelijk symbolisch bedoeld zijn?

- connotatie
- * mythologie
 - * religie/mystiek
 - * filosofie
 - * maatschappij
 - * politiek
 - * concreet
 - * biografisch
 - * ironie
 - * erotiek
 - * dood

associatie met - werk van kunstenaar:
- stijl:

(indien scène met mensen of menselijke figuren:) *is de handeling herkenbaar?

Opmerkingen:

De Ateliërgemeenschap

4. Aanvullende gegevens over de kunstwerken op dia

De kwaliteit van de dia's was voldoende: de vorm en de kleur van het werk waren goed te onderscheiden. Dia's van sculpturen leveren onvermijdelijk een probleem voor analisten omdat er maar een kant van het werk te zien is. Kennis van de afmetingen van de kunstwerken die als informatie bij het werk werden gevoegd, was belangrijk. Vooral twee-dimensionaal werk lijkt op een diascherm van gelijke omvang omdat er geen objecten van referentie zijn waaruit de werkelijke grootte afgeleid kan worden. Slechts een dia, nummer 33, is onduidelijk. Bij deze dia is het verder niet duidelijk of het werk nu ondersteboven geprojecteerd wordt of op de juiste manier. Bij de andere dia's is dit geen probleem. Ook bleek het in spiegelbeeld projecteren, een bekend probleem bij dia's van abstracte kunst, in deze groep mee te vallen.

De gegevens bij de dia's bestaan uit de gerandomiseerde nummers, de titel van het werk, waarbij een onderscheid gemaakt wordt tussen wanneer er geen titel gegeven is en wanneer het werk 'zonder titel' heet, het formaat en het materiaal. In het analyseformulier wordt de techniek, d.w.z. beeldhouwkunst, schilderkunst enz. eraan toegevoegd. De gegevens van de meeste dia's waren volledig. Een aantal gegevens ontbrak helaas. Van dia nummer 3 ontbraken de gebruikte materialen, van nummer 7 ontbraken titel en afmetingen, van 12 ontbraken alle gegevens, van 17 ontbraken de afmetingen, van 26 de gebruikte materialen, bij 35 wordt gesproken van gemengde materialen, maar er wordt niet verteld welke dat zijn. Bij de gegevens van dia nummer 13 was klaarblijkelijk een vergissing gemaakt; er wordt gesproken over afmetingen van 2 maal 100 x 200 cm., terwijl op de dia te zien is dat het gaat om twee vierkante doeken. Deze afmetingen werden dus veranderd in de meest waarschijnlijke maat: 2 maal 100 x 100 cm. (hoewel het ook 2 maal 200 x 200 cm. had kunnen zijn). Aan de hand van de dia's was meestal wel het een en ander in te vullen bij de ontbrekende gegevens, zodat het ontbreken van gegevens niet veel effect heeft gehad op de analyse.

Op de dia's van beeldhouwwerken is naast het werk zelf vaak een deel van de ruimte te zien waarin het werk gefotografeerd is. Het feit dat het eerste deel van het onderzoek zich richt op het onderscheid dat mogelijk bestaat tussen een aantal kunstenaars die samen in een gebouw werken en een andere groep die individueel werkt, maakt het gebouw waarin de werken gefotografeerd zijn interessant. Zouden twee dia's in hetzelfde gebouw genomen blijken te zijn, dan lijkt dat een aardige aanwijzing dat de makers van de op de dia's afgebeelde werken behoren tot de ateliërgemeenschap. Aangezien er van de groep van zesendertig dia's negentien zijn die in meer of mindere mate de ruimte tonen waarin het werk gefotografeerd is, lijkt een nauwkeurige analyse van het metselverband en het vloeroppervlak zeer lonend. Des te meer kan dit opleveren omdat het overgrote deel van de dia's beeldhouwwerk vertoont. Gelet op de samenstelling van de groepen en het gegeven dat er tegenover ieder werk van de ateliërgemeenschap in een bepaalde techniek een ander van dezelfde techniek uit de contrôlegroep staat, lijkt de analyse van de ruimte alleen al in staat het merendeel van de dia's met werk van kunstenaars werkzaam in de ateliërgemeenschap aan te wijzen. Wanneer we de dia's van het twee-dimensionale werk (tien stuks) en een deel van de dia's met beeldhouwwerk zonder informatie over de ruimte (zeven stuks) vervolgens op de gok toeschrijven aan de ateliërgemeenschap dan wel aan de contrôlegroep, bestaat er een goede kans dat we vijftien of zestien van de achttien kunstwerken afkomstig uit de ateliërgemeenschap kunnen aanwijzen. Een aardig onderzoeksresultaat, echter helaas op een verkeerde manier verkregen. Het werk uit de ateliërgemeenschap moest met behulp van de door middel van de analyse gekwantificeerde criteria uit de groep naarvoren komen, of erin verborgen blijven.

Bijlagen

4. De analyse nader beschouwd

De vraagstelling

Uit de resultaten van de analyse blijkt dat de vraagstelling in het analyseformulier (zie bijlage 3) op sommige punten verbeterd kan worden. De algemene gegevens leveren geen problemen op; voor het grootste deel waren ze al ingevuld voordat de analyse begon. De elfpuntsschalen, bedoeld om de eerste indruk van een werk met behulp van verschillende criteria te specificeren, leveren soms moeilijkheden op. Ten eerste is het aantal van elf mogelijkheden te groot. Het aantal zou in het vervolg beperkt kunnen worden tot vijf. Maar ook inhoudelijk kan er aan de schalen nog wat verbeterd worden.

Refereren de uiteinden van de schalen aan visuele kenmerken van het werk (gebogen of hoekige lijnen, regelmatige of onregelmatige compositie), dan vullen de analisten dat zonder problemen in. De schaal hoekig-gebogen zou in een nieuwe versie vervangen moeten worden door aparte vragen naar hoekige dan wel gebogen lijnen om de mogelijkheid dat deze in het werk tegelijk voorkomen niet uit te sluiten. Meer problemen leveren de schalen op wanneer de uiteinden ervan refereren aan een persoonlijke indruk (statisch-dynamisch, contrasterend-harmoniserend). De denktijd van de analisten is hierbij langer en ook achteraf heeft men zijn bedenkingen over deze schalen. In een nieuwe versie zouden ze weggelaten moeten worden. Niet alleen sommige elfpuntsschalen in de analyse leveren moeilijkheden op, ook sommige andere vragen. Zo moet er bij de vragen naar kleurgebruik in het vervolg eerst een onderscheid gemaakt worden tussen de kleuren van het materiaal zelf en de opgebrachte kleuren. Vervolgens hoeven de materiaalkleuren dan niet meer gespecificeerd te worden omdat de materialen al bij de algemene gegevens vermeld staan. Verder zouden de kleuren die men kan invullen in een lijst in de toelichting genoemd moeten worden om zo enige systematiek in de beantwoording van deze vraag te krijgen.

De lijnen in het werk blijken in een aantal gevallen niet zonder meer te omschrijven als zwaar of licht. Beter zou het zijn in het vervolg eerst de vraag te stellen of er gebruik gemaakt wordt van lijnen en, indien dit het geval is, vervolgens of deze lijnen licht of zwaar zijn, of dat er zowel lichte als zware lijnen in voorkomen.

De vraag naar het aantal beeldelementen in een compositie kan onveranderd gehandhaafd blijven. De aard van de elementen blijkt, zeker bij drie-dimensionaal werk op dia, wat moeilijker te omschrijven. De vragen zijn echter in een aantal gevallen zo toepasselijk dat ze in een volgende versie opgenomen zouden moeten blijven. Voor de vraag naar de gesuggereerde diepte bij twee-dimensionaal werk geldt hetzelfde. De interactie van de verschillende elementen in het werk leverde nog het meeste problemen op. Wanneer je langer kijkt zie je steeds meer vormen van interactie. Toch lijken deze vragen niet overbodig. Hier zou een voorbeeld in de toelichting op het vragenformulier nuttig kunnen zijn. De vragen naar de werkwijze kunnen met enige kleine veranderingen gehandhaafd blijven. Dit geldt ook voor de vragen betreffende de inhoud.

Overeenkomsten en verschillen in scores tussen de analisten

Omdat de analyse voor dit onderzoek ontworpen werd en slechts op zeer kleine schaal getest kon worden is het interessant na te gaan in hoeverre de resultaten van de vier analisten overeenkomen. Op deze manier kunnen we een idee krijgen omtrent de mate van intersubjectiviteit van de verschillende criteria. Dit is van belang in verband met de verdere ontwikkeling van deze criteria ten behoeve van de beoordeling van kunstwerken of verder

De Ateliërgemeenschap

onderzoek. In deze vergelijking tussen de analyses worden nu eerst de resultaten gegeven die niet gekwantificeerd konden worden.

Het onderscheid tussen materiaalkleuren en opgebrachte kleuren kwam al ter sprake. Een verdere classificatie van kleuren bleek bruikbaar te zijn. De associatie met het werk van een bepaalde kunstenaar of stijl was bijvoorbeeld een nuttige rubriek. Niet omdat er in de analyses zoveel overeenkomsten tussen de gegeven associaties te vinden zijn - met name associaties zijn zeer persoonlijk - maar wel omdat er nuttige aanwijzingen voor een mogelijke externe beïnvloeding gegeven worden. Van de rubriek opmerkingen werd slechts sporadisch gebruik gemaakt.

De kwantificeerbare resultaten laten in de analyses nogal wat verschillen zien. Deze vormen een aanleiding om aan de intersubjectieve betrouwbaarheid van de analyse te twijfelen. In het volgende bespreken we alle criteria in het kort in de volgorde waarin ze voorkomen in het vragenformulier. We geven steeds aan hoe vaak men precies hetzelfde invulde. Als geen van de vier analisten iets invulde in een bepaalde rubriek, dan is dat ook als een overeenstemmend antwoord beschouwd.

Vorm

1. Materiaalgebruik

- Aantal materialen, 26 overeenkomstige scores. Hoewel de materialen in het analyseformulier bij de algemene gegevens worden genoemd en ze dus gemakkelijk te tellen zouden moeten zijn, bestaat er onduidelijkheid over het aantal materialen bij traditioneel tweedimensionaal werk als bijvoorbeeld een olieverfschilderij. Moet men hier nu bij materialen een of twee invullen? Hierover moeten in de toelichting bij het analyseformulier duidelijker richtlijnen komen.
- Afmetingen, 29 overeenkomstige scores. Het gaat hierbij om ruwe aanduidingen van de afmetingen, gerelateerd aan de manshoogte. Met name de manshoogte verschilt nogal in de verschillende analyses. Misschien is het toch beter in een volgend analyseformulier exacte maten op te nemen, bijv. kleiner dan een halve meter, tussen een halve meter en een meter enz.
- Gewicht, 19 overeenkomstige scores. Hoewel hier hetzelfde bezwaar geldt als hierboven - de een kan meer tillen dan de ander - zijn we er toch voor deze categorie onveranderd te handhaven. De afmetingen in meters kunnen namelijk geverifieerd worden aan de hand van de algemene gegevens, maar bij het gewicht zou een schatting in kilo's alleen met behulp van het in de algemene gegevens vermelde materiaal gemaakt kunnen worden. Dit zou de opgave alleen maar moeilijker maken.

2. Kleurgebruik

- Aantal kleuren, 7 overeenkomstige scores. De vraagstelling bleek hier niet duidelijk genoeg. Beter is het, zoals gezegd, vanaf het begin onderscheid te maken tussen de kleuren van het materiaal en de opgebrachte kleuren.
- Primaire kleuren, 20 overeenkomstige scores.
- Secundaire kleuren, 13 overeenkomstige scores.

Bijlagen

3. Lijngebruik

- Zware lijnen, 16 overeenkomstige scores.
- Lichte lijnen, 14 overeenkomstige scores.
- Geen lijnen, 12 overeenkomstige scores.

4. Kompositie

- Aantal beeldelementen, 4 overeenkomstige scores. We hadden gehoopt dat de beeldelementen gemakkelijker te onderscheiden zouden zijn. Misschien dat een duidelijker uitleg en het dringend advies om bij twijfel niets in te vullen de resultaten zouden kunnen verbeteren.
- Elementen gelijk van vorm, 18 overeenkomstige scores.
- Elementen verschillend van vorm, 19 overeenkomstige scores.
- Totale vormen, 7 overeenkomstige scores.
- Gedeelten van vormen, 13 overeenkomstige scores.
- Geometrische vormen, 19 overeenkomstige scores.
- (bij 2 dimensionaal werk) gesuggereerde diepte, 1 overeenkomstige score. We hebben hier het niet ingevulde niet meegeteld omdat het alleen gaat om twee-dimensionaal werk. Er waren dus maximaal tien overeenkomstige scores mogelijk. Evenals bij de beeldelementen hadden we hier betere resultaten verwacht. Mogelijk helpen ook hier betere uitleg en het advies om bij twijfel niets in te vullen.
- Gebruik van tekst, 0 overeenkomstige scores. Wanneer er gebruik gemaakt werd van tekst in het werk, bleek deze moeilijk te zien op de dia's.

5. Interactie

- Spiegeling, 13 overeenkomstige scores.
- Herhaling, 15 overeenkomstige scores.
- Nevenstelling, 13 overeenkomstige scores.
- Tegenstelling, 10 overeenkomstige scores.
- Omsluiting, 16 overeenkomstige scores.

6. Werkwijze

- Materiaal gebruikt in aangeleverde vorm, 26 overeenkomstige scores.
- Materiaal gebruikt in verdere bewerking, 24 overeenkomstige scores.
- Kleur opgebracht met paletmes, 32 overeenkomstige scores.
- Kleur opgebracht met grof penseel, 30 overeenkomstige scores.
- Kleur opgebracht met fijne penseel, 33 overeenkomstige scores.
- Beeldelementen figuratief, 22 overeenkomstige scores.
- Beeldelementen vervormd, 23 overeenkomstige scores.
- Beeldelementen abstrakt, 24 overeenkomstige scores.
- Schetsmatig, 25 overeenkomstige scores.
- Ruw afgewerkt, 20 overeenkomstige scores.
- Nauwkeurig afgewerkt, 25 overeenkomstige scores.

De Ateliërgemeenschap

Inhoud

1. Titel

- Geen titel, 32 overeenkomstige scores.

Aangezien de andere categorieën zeer slecht gevuld waren, geven we alleen nog de resultaten van de subcategorie thematiek

2. Thematiek

- Genres, 10 overeenkomstige scores.