

De verhouding
tussen reproductie
en origineel
in de beeldende
kunst



De verhouding tussen reproductie en origineel in de beeldende kunst.

Marlies Valkering

Academie voor Beeldende Vorming - 2011

Inhoud

Onderwerp	Pagina
Inleiding	4-5
Wat betekent iconografie?	6-10
1.1 Wat is iconografie?	6-8
1.2 Onderwerpen in de beeldende kunst	8-10
1.3 Symbolisme	10
De kern van reproductie – nabootsing – imitatie, en zijn redenen.	11-19
2.1 Ieder werk start met een model	11
2.2 Reproductie	11-14
2.3 Juridisch	15
2.4 Nabootsing en zijn kritieken	16-17
2.5 Abstractie	17-18
2.6 Reactie en informatiemaatschappij	18-19
Wat gebeurt er met de iconografie na nabootsing?	20-22
3.1 Aura en verandering na nabootsing	20-21
3.2 Vergelijkingen met verschillende kunstwerken	21-22
Is het kennen van de geschiedenis noodzakelijk voor kunstenaar en/of beschouwer?	23-26
4.1 Einde van de kunst	23
4.2 Is de oorzaak de geschiedenis	23-24
4.3 Informatiemaatschappij	25-26
Conclusie	27-30
Literatuurlijst	31-32

Inleiding

Het werk van Sherrie Levine, getiteld *after Walker Evans*, deed de (kunst) wereld op zijn grondvesten schudden. Sherrie Levine kopieerde het werk van Walker Evans uit een catalogus getiteld *First and last* in 1979 en bracht dit uit onder haar eigen naam¹. Het gegeven: nabootsing, imitatie en/of reproductie bestaat al sinds er afbeeldingen worden geproduceerd.

De vorm en het gebruik van het gegeven is in de loop der jaren echter veranderd. Waar het voorheen een onderdeel was uit een prent dat gebruikt werd als model voor een kunstwerk, is het in de hedendaagse kunst een compleet conceptueel werk dat letterlijk gekopieerd wordt. Voorbeeld hiervan is de performance *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt (QR 1)* van Joseph Beuys uit 1965, dat door Marina Abramovic, onder de titel *How to Explain Pictures to a Dead Hare 1965* uit 2005 werd getoond.

Reproductie of nabootsing heeft in de loop der jaren veel discussies doen opwaaien. Het is verbazingwekkend hoeveel bestaande beelden in de kunst worden nagebootst met als doel een nieuw kunstwerk.

Of dit nieuwe werk op zichzelf zou kunnen staan, of dat deze reproductie het origineel nodig heeft om te bestaan, is de vraag.

Al zoekende naar het gegeven reproductie vond ik de link <http://search.it.online.fr/covers/>. (QR 2) Na het zien van deze waslijst aan reproducties werd mijn interesse groter. Wat is reproductie en hoe is het ontstaan? Wat doet reproductie met de iconografie van zowel het originele werk als de reproductie en wat zijn de gedachtes achter de nabootsingen in de hedendaagse tijd?

Ondanks dat er veel discussies ontstonden met de vraag of nabootsing wel toegelaten kon worden, is er weinig over geschreven.

Aan de hand van literatuur over het onderwerp reproductie en de iconografie, verschillende theorieën over imitatie van onder andere filosofen en kunsthistorici als Plato, Hegel, Aby Warburg, Nelson Goodman en Walter Benjamin, én aan de hand van de gedachten achter kunstenaars die met reproducties werken, zoals Marina Abramovic, Rineke Dijkstra, Jeff Wall en Maurizio Cattelan, probeer ik meer duidelijkheid te krijgen over het gegeven reproductie. Ik probeer bovendien antwoord te vinden op de vraag *Hoe verhouden een origineel en een gereproduceerd kunstwerk zich*

QR 1



<http://www.youtube.com/watch?v=P4ZkR1X6s7E>

QR 2



<http://search.it.online.fr/covers/>

tot elkaar? en *Is deze verhouding in de loop der tijd veranderd?*

Om antwoord te krijgen op deze hoofdvraag heb mijn onderzoek verdeeld in verschillende vraagstukken.

Met het vraagstuk *Wat is iconografie?* ben ik op zoek naar de betekenis van iconografie in kunst, om later in het onderzoek te achterhalen wat er gebeurt met de iconografie in geval van reproductie. Ook zoek ik binnen dit vraagstuk naar de onderwerpen die regelmatig terug komen in de kunst en of deze onderwerpen de aanleiding zijn van reproductie.

Met de vraag wat de redenen zijn van reproductie en waar reproductie vandaan komt, zal ik een aantal grote sprongen maken in de tijd om te achterhalen wat de kern van reproductie is en hoe wij nu met reproductie om gaan.

Vervolgens zal ik iconografie en nabootsing samenvoegen en stel ik de vraag wat er gebeurt met de iconografie na nabootsing. Ik vraag me hierbij af wat er gebeurt met de iconografie van zowel het originele werk als de reproductie. Ook zal ik een aantal opmerkelijke reproducties benoemen en deze toelichten.

Als laatste vraagstuk onderzoek ik of het kennen van de geschiedenis noodzakelijk is voor de kunstenaar en/of de toeschouwer van het beeldend werk.

1 Wat betekent iconografie?

1.1 Wat is iconografie?

In het woordenboek heeft iconografie als beschrijving: *afbeelding, beschrijving*². Iconografie is de tak van de kunstgeschiedenis die zich bezig houdt met de onderwerpen in de kunst en hun diepere betekenis of inhoud³. In dit hoofdstuk probeer ik de verschillen en overeenkomsten in de iconografie naar voren te halen. Een aantal grote sprongen door de tijd zullen de verschillen en overeenkomsten verduidelijken. Met de gedachten van Hegel, Aby Warburg en Nelson Goodman zullen deze punten grondig worden onderbouwd.

Al sinds er afbeeldingen gemaakt worden, kan men spreken van iconografie. In de tijd dat er grottekeningen in o.a. Frankrijk, Roemenië en Australië vervaardigd werden, duizenden jaren geleden - probeerde men door middel van tekeningen op muren hun verhaal te vertellen en te verspreiden. Het gegeven van het verbeelden van een verhaal is iconografie te noemen. Zelfs heden ten dage kunnen we daar nog alles over lezen, leren en zelfs terugvinden op de oorspronkelijke locaties.

Als we, met een grote sprong, kijken naar de iconografie in de 17de eeuw, de Gouden Eeuw in Nederland, vinden we een meer symbolische wijze van het duidelijk maken van een boodschap. In de 17de eeuw kwam de handel, wetenschap en kunst tot een bloeiende periode in Nederland.

De VOC (Verenigde Oost-Indische Compagnie) zette Nederland hoog in het vaandel ten opzichte van de rest van de wereld. Deze opwaartse stroming werd zichtbaar gemaakt in de Nederlandse schilderkunst.

Er werden objecten in het schilderij verwerkt met een symbolische betekenis. Een eenvoudig stilleven had een veel diepere betekenis gekregen, doordat er bijvoorbeeld een half geschilde citroen⁴ in voor kwam. Citrusvruchten werden gewijd aan Venus, de klassieke godin van de liefde. De citroen kon symbool staan voor zure liefde en valse vriendschap vanwege zijn bittere smaak. Ook werd een citroen vaak gebruikt om zoete wijn op smaak te brengen. Belangrijk daarbij was de juiste verhouding of maat, zodat de citroen ook voor matigheid kan staan⁵.

Op een schilderij (*afbeelding 1*) van Willem Kalf (1619-1693) zijn verschillende luxe objecten te zien zoals zilveren schenkkannen, Perzische tapijten een Chinese porseleinen schaal met sinaasappels en citroenen



1.

Zilveren kan en vergulde bekerschroef bij een schaal met vruchten'

Willem Kalf, 1655-1657

2 Weijnen, 1996: 170

3 Straten van, 1994: 7

4 Ibidem: 7

5 <http://www.cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/i000240.html> : 10 mei 2011

(destijds in Noord-Europa zeer dure vruchten)⁶. Producten die mede door de VOC in onder anderen Nederland terecht kwamen.

In de hedendaagse kunst is iconografie op een andere manier dan de eerder benoemde periodes terug te vinden, maar met wel degelijk een aantal sterke overeenkomsten. Waar men als kunstenaar in de 17de eeuw veelal werkte voor opdrachtgevers, is men in deze tijd vaak autonoom kunstenaar. De mens, de wereld en de gedachtes veranderen in de loop der jaren. Zo ook de iconografie.

Net als vroeger zijn we bezig om ons (dagelijks) leven, ons verhaal, ons gevoel en onze gebeurtenissen uit te beelden in de kunst.

Ons dagelijks leven bestaat tegenwoordig onder andere uit maatschappelijke vraagstukken, het sociale vlak en het leven van de kunstenaar op zich. De duidelijke mening die we tegenwoordig hebben, en de vrijheid om die te uiten (voorzover als mogelijk), heeft dit onderwerp in de kunst ook een stuk breder gemaakt doordat ieder zijn eigen mening en/of gevoel uitbeeldt.

De manier waarop een kunstenaar uit de 20ste eeuw zijn persoonlijke gebeurtenis vertaalt in zijn werk, een schilder uit de 17de eeuw een welvarende maatschappij uitbeeldt in een stilleven, en een persoon duizenden jaren geleden zijn jachtervaringen vertaalt in een grottekening, heeft alles te maken met het dagelijks leven van de kunstenaar in zijn tijd.

In de periode 1965 tot 1975 was er sprake van een internationaal netwerk van bekende en minder bekende conceptueel georiënteerde kunstenaars⁷. Bij conceptuele kunst gaat het niet zo zeer over de uitwerking van het werk, maar om de ideeën en de gedachte áchter het werk. Vaak zijn de schetsen nog belangrijker dan het werk dat gerealiseerd is aan de hand van deze schetsen, gedachten, meningen en/of gevoelens. Een belangrijk conceptueel kunstenaar uit de 20ste eeuw is Joseph Beuys (1921-1986). Beuys was tijdens de Tweede Wereldoorlog jachtvlieger. Boven Rusland werd hij neergeschoten en opgevangen door steppebewoners die hem verzorgden met vet en vilten dekens. Deze gebeurtenis maakte grote indruk op Beuys. Later zouden onder andere het vet en vilt een grote rol spelen in zijn werk⁸ (afbeelding 2). Het werk van Beuys ligt erg dicht bij



2.

Skulptur, Die nicht kalt werden will
Joseph Beuys, 1977

6 Honour en Fleming, 2005: 608

7 www.cultuurarchief.nl, 19 maart 2011

8 Ibidem

zijn persoonlijke leven tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zo krijgt zijn werk een diepliggende iconografische waarde en is zijn werk makkelijker te begrijpen wanneer je het verhaal van de kunstenaar weet.

We kunnen stellen dat het dagelijks leven, de cultuur en de gebeurtenissen op dat moment grote invloed hadden op de iconografie van de kunst uit die tijd. Net als die van de kunstenaar uit de 17de eeuw en de grottekeningen die duizenden jaren geleden werden gemaakt. Echter de manier van het uitbeelden en overbrengen van deze onderwerpen zijn in de loop van de tijd wel veranderd. Dit omdat nieuwe technieken en materialen fungeren als handvat voor nieuwe experimenten⁹ en de kunstenaar op nieuwe ideeën brengt.

1.2 Onderwerpen in de beeldende kunst

Van Straten verdeelt de onderwerpen of bronnen in de kunst in twee hoofdgroepen: de reële wereld, en literatuur in de ruimste zin van het woord¹⁰. Met de reële wereld wordt bedoeld, het dagelijks leven om ons heen. Dat zouden bijvoorbeeld stadsgezichten, portretten, genre scènes of landschappen kunnen zijn. Dingen, gebeurtenissen in ons dagelijks leven. Met de literaire bronnen geeft men een verhaal of geschiedenis weer. Dit kunnen onder andere religieuze of klassieke onderwerpen zijn.

Veel onderwerpen in de beeldende kunst worden door meer dan één kunstenaar uitgebeeld. Met andere woorden, van de meeste onderwerpen bestaan al meerdere of zelfs vele voorbeelden¹¹. Als we kijken naar mythologische voorstellingen, wat een vaak gebruikte literaire bron binnen de beeldende kunst is¹², zijn er vele afbeeldingen gemaakt van de verschijning 'Venus'. Velen kennen het schilderij *The birth of Venus* van Alessandro Botticelli (*afbeelding 3*). Wanneer een onderwerp als 'Venus' vaker voorkomt, kan er een soort traditie in de wijze van uitbeelding ontstaan waardoor uitvoeringen van hetzelfde onderwerp op elkaar lijken¹³. Venus is afgebeeld in een bepaalde houding die haar eigen is geworden. Als we nu kijken naar het werk van Rineke Dijkstra, getiteld *Portraits, Hilton Head Island, S.C., USA June 24, 1992* en *Portraits, Kolobrzeg, Poland July 26, 1992* (*afbeelding 4 en 4.1*), met het werk van Botticelli in onze gedachten, kunnen we niet anders stellen dat hier een duidelijke vorm van traditie te zien is.



3.

The Birth of Venus
Sandro Botticelli, 1486



4.

Portraits, Hilton Head Island, S.C., USA June 24, 1992
Rineke Dijkstra, 1992

9 Braembussche van den, 2007: 169

10 Straten van, 1994: 49

11 Ibidem: 10

12 Ibidem: 10

13 Ibidem: 10

In dit geval de houding van Venus die haar eigen is gemaakt.

Op een gegeven moment ging een aantal filosofen en kunsthistorici anders denken over de iconografie, het beeld en de onderwerpen in de beeldende kunst.

In de 18de eeuw ontstonden er veranderingen en moesten er veranderingen plaats vinden om kunst nog kunst te doen zijn. Er mocht geen vanzelfsprekendheid ontstaan. Er was een aantal filosofen en kunsthistorici die deze veranderingen benoemden en er voor waarschuwden.

Zo stelde Hegel (1770-1831) 'het einde van de kunst'¹⁴. Waarmee hij niet bedoelde dat de kunst letterlijk ophield te bestaan en definitief dood zou zijn, maar dat er zeker iets moest veranderen in de kunst omdat kunst niet langer vanzelfsprekend zou zijn¹⁵. Kunstenaars waren gedoemd om de gehele voorraad van de (kunst)geschiedenis weer op te rakelen zonder dat men een nieuwe stroming kon bedenken. Alles was in vroegere tijden al uitgevonden, alle beelden bestonden al. "De schone dagen van de Griekse kunst en de gouden tijden van de latere middeleeuwen zijn voorbij". "In de moderne tijd kan de kunstenaar geen steun meer halen uit de alomtegenwoordige reflectie, interpretatie en beoordeling van de kunst: hij is verplicht zijn werk filosofisch te verantwoorden!" "Omdat de kunst niet langer vanzelfsprekend is, nodigt zij ons uit tot denkende beschouwer en verantwoording"¹⁶, aldus Hegel. Hegel pleit eigenlijk dat er meer aandacht moet zijn voor filosofie in de kunst en een dieperliggend idee in een werk. Hegel schreef: "Alleen de filosofie is in staat de kunst tot grotere zelfbewustwording aan te sporen"¹⁷. We zouden dus kunnen zeggen dat Hegel hier al door had dat het in de toekomst erg lastig zou zijn nog originele beelden te produceren, omdat de meeste beelden al zouden bestaan en dat de toegang tot beeld nog makelijker zou worden door moderne communicatiemiddelen. Tegenwoordig blijkt uit nieuwe technieken als internet, sociale media, massacultuur, etc.

In het begin van de 20ste eeuw ontwikkelde Aby Warburg (1866-1929), grondlegger van het Warburg Institute in Londen, een nieuwe benadering van de iconografie. Terwijl de Franse iconografen van de 19de eeuw er voornamelijk in geïnteresseerd waren de inhoud van kunstwerken te verklaren aan de hand van literatuur en liturgie, zag Warburg het ontstaan van de kunstwerken en hun voorstellingen tegen een veel bredere achtergrond.



4.1.

Portraits, Kolobrzeg, Poland July 26, 1992
Rineke Dijkstra, 1992

14 Braembussche van den, 2007: 180

15 Ibidem: 181

16 Ibidem: 180

17 Ibidem: 181

Kennis van mythologie, wetenschap, poëzie, geschiedenis, sociaal en politiek leven, etc. was voor Warburg onlosmakelijk met de juiste interpretatie van kunstwerken verbonden¹⁸. Dat het onderwerp verandert in de loop der jaren is niet verbazingwekkend. De mens, de wereld en de gedachten veranderen en dus ook onderwerpen in de kunst.

1.3 Symbolisme

Nelson Goodman (1906-1998) gaat in op het realisme en het symbolisme. Hij stelt dat er zeker geen vanzelfsprekendheid in de kunst zit en zegt: 'Nothing is seen nakedly or naked'¹⁹. Kortom, er bestaat geen naakte waarheid. Het probleem dat volgens Goodman ontstaat is dat de weergave gelijk wordt gesteld met de gelijkenis. Maar, zo voert Goodman aan, de weergave is altijd en overal van symbolische aard²⁰. Het gaat er niet om hoe realistisch iets getekend is omdat het volgens Goodman niet realistisch kan zijn. Iedereen heeft een eigen emotie, een eigen geest en iedereen heeft dus zijn eigen gevoel of emotie bij het zien van een werk. Dat zou er dus ook op neer komen dat zowel de maker van het werk als de beschouwer van het werk ieder een eigen en waarschijnlijk andere interpretatie heeft bij het werk. Echter, des te realistischer een schilderij is aan de werkelijkheid, des te moeilijker het is als beschouwer een eigen interpretatie te geven aan dit werk. De gelijkenis wordt gelijk gesteld aan de weergave. Wanneer iets realistisch weergegeven is, is het namelijk een gewoonte zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid te blijven waardoor een realistisch werk moeilijk op een eigen manier te interpreteren is.

Als we kijken naar werk van Joseph Beuys (*afbeelding 2*) getiteld *Skulptur, Die nicht kalt werden will* 1977, kunnen we stellen dat Beuys een werk heeft gemaakt van symbolische aard en zeker niet de naakte waarheid is in de ogen van de toeschouwer. Zonder de achtergrond te weten van het leven van Beuys zou zijn werk niet meer zijn dan een aantal blokken vet, of de toeschouwer zal een eigen interpretatie geven aan het werk. Toch probeert Beuys iets uit te beelden, al is het niet een realistisch beeld maar een beeld van symbolische aard.

18 Straten van, 1994: 18

19 KER-VR06.PDF: 16

20 Braembussche van den, 2007: 47

2 De kern van reproductie – nabootsing – imitatie, en zijn redenen.

2.1 Ieder werk start met een model

Schildert de schilder wat hij ziet, of ziet de schilder wat hij schildert? Deze vraag stelde Ernst Gombrich (1909–2001) in zijn werk *Art and illusion*. Gombrich stelde dat elk kunstwerk start met een model, een vocabularium of een conceptueel schema. In hoofdstuk twee van zijn werk *Art and illusion, Truth and Stereotype*, omschrijft Gombrich hoe een kunstenaar verward zit in het gegeven reproductie:

*'Truth and Stereotype' begins with a discussion of how a picture can be neither true nor false. By contrast, the caption of the picture can be so judged. Further, when artists undertake to paint pictures, they start not with what they see, but rather with an idea or concept, what Gombrich calls a "schema." The schema, Gombrich argues, is "the first approximate, loose category which is gradually tightened to fit the form it is to reproduce." Thus, in portraying a person, animal, landscape, or thing in art, the artist must have a starting point, for, as Gombrich states, "you cannot create a faithful image out of nothing." Furthermore, an artist will tend to look for "certain aspects in the scene around him that he can render. Painting is an activity and the artist will therefore tend to see what he paints rather than paint what he sees.'*²¹

Het gegeven reproductie ligt volgens Gombrich helemaal niet zo diep en ingewikkeld. Eigenlijk is het volgens hem heel onschuldig. Om een simpel voorbeeld te noemen: als men naar het werk kijkt van Peter Paul Rubens, *Battle of the standard* (afbeelding 5), en dit werk vergelijkt met een tekening van een zesjarige peuter (afbeelding 6) kunnen we volgens de theorieën van Gombrich al spreken over een reproductie.

De gedachte achter deze twee tekeningen zullen mogelijk erg verschillen, de afbeeldingen komen daarentegen sterk overeen. Zoals eerder vermeld start ieder werk met een model, zo ook bij deze twee afbeeldingen.

Zo kan het natuurlijk zijn dat een gedachte, gebeurtenis of fantasie sterk overeenkomt met dat van een ander, waardoor de afbeeldingen sterke gelijkenissen kunnen hebben.



5.

Battle of the standard
Peter Paul Rubens, 1603



6.

tekening van een zesjarige peuter

2.2 Reproductie

De eenvoudige en onschuldige gedachten van Gombrich hangen nauw samen met het gegeven dat sinds het bestaan van prenten deze altijd al een belangrijke visuele bron waren voor kunstenaars.

In kunstenaarsateliers waren vaak teken- of prentenverzamelingen aanwezig waar de kunstenaar en vooral zijn leerlingen allerlei elementen uit overnamen. Vaak werden bepaalde figuren, houdingen, composities of zelfs gehele voorstellingen overgenomen. In de vroege eeuwen was het heel normaal delen van kunstwerken te reproduceren²². Men had tenslotte een beeld nodig om een nieuw beeld te creëren, zoals Gombrich ook stelt.

De ontwikkeling van de boekdrukkunst was de grootste oorzaak van de laat middeleeuwse kunstreproductie. Niet alleen teksten konden op een makkelijke manier gereproduceerd worden maar nu ook afbeeldingen.

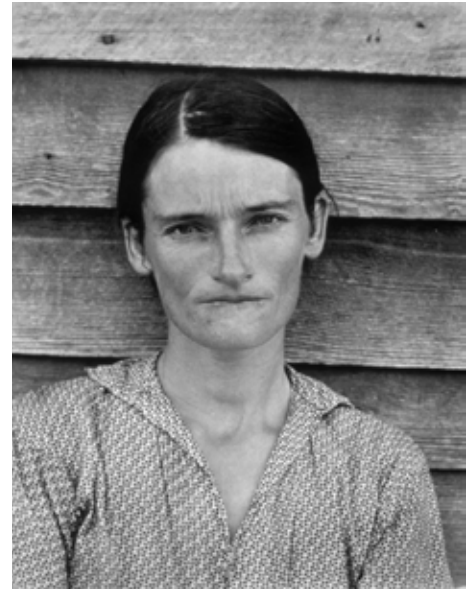
De houtsnede en vooral de kopergravure stelden prentmakers in staat om de voorstellingen van kunstwerken te bewerken en te verveelvoudigen. Rond 1500 ging men zich specialiseren in het graveren van kunstwerken en werd de kunstreproductie het werk voor specialisten²³.

Fotografie werd een ander nieuw en sneller medium om kunst te reproduceren. Rond 1850 werd dit medium een populair gegeven in het reproductie. Sherrie Levine (1947) nam dit heel letterlijk.

Levine fotografeerde een werk van Walker Evans (1903-1975), getiteld *Allie Mae Burroughs* (afbeelding 7), waarna zij deze foto op exact dezelfde afmetingen afdruckte en vervolgens als haar werk presenteerde onder de titel *Sherrie Levine, after Walker Evens (QR 3)* (afbeelding 8).

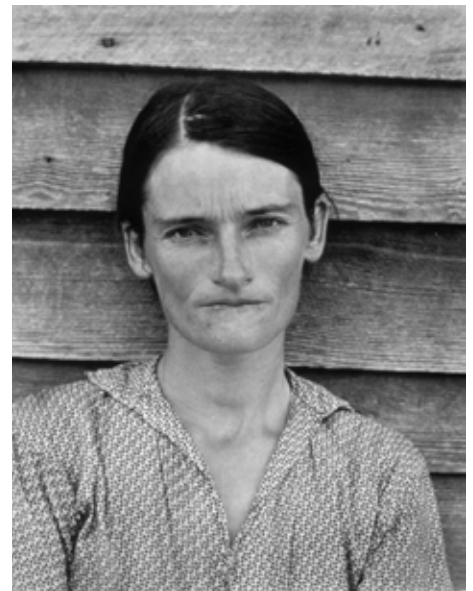
Als we kijken naar de theorieën van Plato, waarin hij in zijn theorie *kunst als imitatie van de imitatie* stelde dat de ambachtsman zich een ideale vorm voorstelt en dit vervolgens gebruikt als model voor een tastbaar ambachtelijk product. Dit ambachtelijk product zou, -evenals de natuur-, een verschijning, een kopie van een ideale vorm zijn, zegt Plato.

Een kunstenaar zou echter op zijn beurt de natuur of een bijzonder ambachtelijk product kopiëren zonder deze tot in hun finesse te hebben bestudeerd. Plato bedoelt hiermee dat een kunstenaar niet zou weten hoe



7.

Allie Mae Burroughs
Walker Evans, 1936



8.

Sherrie Levine, after Walker Evens'
Sherrie Levine, 1979

22 Straten van, 1994: 10

23 Landau, 1994: 104



de natuur en/of een product in elkaar steekt. Een kunstenaar maakt alleen maar een kopie van een kopie, een imitatie van een imitatie.

Om deze theorie van Plato te verduidelijken stelde hij in 'De staat' een drietrapsonderscheiding op. De eerste stap is de volmaakte vorm van een bed, door God vervaardigd. Stap twee, het bed dat door een timmerman is gemaakt. En de laatste stap, een kopie van het bed door de schilder gecreëerd²⁴. Kunstwerken zijn daarom niet meer dan kopieën van kopieën en de kunstenaar is niet meer dan een imitator van imitaties en bijgevolg minder eerbiedwaardig dan de ambachtsman²⁵. Plato gaat er vanuit dat kunst een imitatie is. Bijna dezelfde gedachten als Ernst Gombrich, die aangaf dat ieder werk start met een model. Echter maakt Plato nog eens onderscheid tussen de ambachtsman en een kunstenaar waarin hij een negatieve houding inneemt ten opzichte van de kunstenaar.

Volgens Plato is alles wat goed is mooi. Imitaties zijn volgens hem onwaar en dus moreel verwerpelijk. Plato zegt: "ten eerste, de kunstenaar scheidt een beeld van de zintuiglijke waarneembare werkelijkheid, en ten tweede, dit beeld is onwerkelijk!" Het is te makkelijk hoe de kunstenaar zijn beelden vervaardigt. Neem een spiegel en draai deze in alle richtingen. In korte tijd zou men deze spiegeling kunnen produceren en deze gedachte voldoet niet aan de eis die Plato aan kunst of iets goeds stelt.

Volgens Plato zijn ideeën zouden we kunnen stellen dat een foto van een willekeurig landschap, stadsgezicht, persoon en/of object de eerste reproductie / imitatie is van de werkelijkheid waarna er een kunstwerk, oftewel een imitatie, van gemaakt kan worden. Een helder voorbeeld van deze gedachte is te zien in (afbeelding 9, 10 en 11). Eddie Adams (1933-2004) fotografeerde tijdens de Vietnam oorlog in 1968 misschien wel de bekendste foto in de journalistieke geschiedenis, getiteld *Nguyễn Ngọc Loan executing Nguyễn Văn Lém* (Afbeelding 9). De man links op de foto is Nguyễn Ngọc Loan, chef van de nationale politie in Vietnam.

Op de foto is te zien hoe het gevangene genomen Viet Cong lid, *Nguyễn Văn Lém* (rechts op de foto), wordt geëxecuteerd door de politiechef, Nguyễn Ngọc Loan. Eddie Adams heeft dit beeld vast mogen leggen waarmee hij een afdruk maakte van de werkelijkheid, wat Plato als eerste imitatie van de werkelijkheid ziet. Vervolgens wint deze foto verschillende prijzen.

De foto wordt wereldwijd symbool voor de onmenselijkheid tijdens de oorlog. Aan de hand van deze foto maken kunstenaars vervolgens



9.

Nguyễn Ngọc Loan executing Nguyễn Văn Lém
Eddie Adams, 1968



10.

The Remix Saigon (after Eddie Adams)
Olivier Blanckart, 1997



11.

Hosed
Mark Daughhetee, 2004

24 Braembussche van den, 2007: 41

25 Ibidem: 43

meerdere imitaties, te zien op (*afbeelding 10 en 11*). Dit voorbeeld is precies wat Plato bedoelde met zijn 'Imitatie van de Imitatie'. Een foto van de werkelijkheid (imitatie), biedt beeld voor het creëren van een nieuw kunstwerk (imitaties).

Walter Benjamin (1892-1940) schreef een essay genaamd: *Kunst in zijn tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* dat in 1936 verscheen. In dit essay poogde hij na te gaan in hoeverre de artistieke productie grondig werd gewijzigd in een tijd waarin de technische reproduceerbaarheid van de kunst, met name door de opkomst van fotografie en film, een nooit gekend hoogtepunt had bereikt. Benjamin was vooral geïnteresseerd in de wijze waarop deze nieuwe ontwikkelingen de aard en sociale functie van een kunstwerk definitief hadden veranderd²⁶.

Benjamin stelt in zijn essay dat een kunstwerk altijd reproduceerbaar is geweest en altijd een voorwerp is geweest voor nabootsing. Door leerlingen die zich in de kunst probeerden te bekwamen, door meesters ter verspreiding van hun werken en de door op winst beluste derden²⁷.

We kunnen al ver in de geschiedenis spreken van technische reproductie. Tijdens de Griekse periode werden er reeds afgietsels en stempels gemaakt. Later ontstond de houtsnede en de boekdrukkunst, de kopergravure en de ets en in het begin van de 19de eeuw deed de lithografie zijn intrede²⁸. Door de opkomst van fotografie en film werd er een nieuw tijdperk ingeluid. De handvaardigheid nam plaats voor een technisch apparaat waarin het 'door de lens kijkend oog' de artistieke taak van de hand verving. Ieder kunstwerk werd technisch reproduceerbaar²⁹. Fotografie werd gezien als medium voor het reproduceren van kunst, zoals onder andere te zien is bij het werk van Sherrie Levine. Bovendien werd het ook ontwikkeld als nieuwe kunstvorm die zijn eigen plaats innam in de traditionele kunstvormen zoals schilderen en beeldhouwen. Het essay van Benjamin is nog altijd actueel doordat Benjamin de eerste was die de cultuurindustrie verwoordde, dat toen nog in de beginfase stond van zijn latere uitbarstingen.

26 Braembussche van den, 2007: 213

27 Ibidem: 213

28 Ibidem: 213

29 Ibidem: 214

2.3 Juridisch

Tot in de 19de eeuw diende het traditionele priviléggestelsel binnen de rechten van de reproductie. In de 19de eeuw begon het traditionele priviléggestelsel te transformeren naar een modern auteursrecht. Het was een ingrijpende ontwikkeling in de kunstwereld die nauwlettend werd gevolgd³⁰. Een niet heel verrassende ontwikkeling want, zoals Walter Benjamin al liet doorschemeren, de technische reproducties maakten dan wel nieuwe vormen en ideeën maar maakten zeker ook misbruik mogelijk. Zo werden kunstwerken door derden gereproduceerd om vervolgens, voor een relatief laag bedrag te worden verkocht. En waar Hegel in zijn tijd al bang voor was en wat je als gevolg kan zien van reproductie, kunst zou geen diepgang meer hebben en verzuipen in zijn vanzelfsprekendheid. Beeldend kunstenaars zouden niet meer voor hun inzet worden beloond en langzamerhand uitsterven.

De opkomst van het moderne auteursrecht getuigde van een nieuwe visie op de relatie van de kunstenaar, zijn werk en de reproductie daarvan.

Horace Vernet (1789-1863), een bekend kunstenaar, en Ernest Gambart (1814-1902), een invloedrijke kunsthandelaar, schreven beide hun visie op dit moderne auteursrecht. Vernet deed dit in zijn essay *Du Droit des peintres et des sculpteurs sur leur ouvrages* (1841)³¹. wat zoiets betekent als, 'schilders en beeldhouwers en het recht op hun werk'. Gambart deed dit in zijn bijlage genaamd *On piracy of artistic copyright* (1863). Hij schreef in zijn bijlage: *It is not, [...] against competition that protection for copyright in art-works is demanded, [...] but against robbers.*³²

Het nieuwe moderne auteursrecht werd een feit en was ook nodig om de kunstwereld te doen blijven bestaan.

30 Verhoogt, 2007: 10

31 http://www.loc.gov/rr/loan/illscan_a-e.html 20070403001dr.pdf, Du droit des peintres et des sculpteurs sur leurs ouvrages

32 Gambart, 1863: -

2.4 Nabootsing en zijn kritieken

Gezien de theorie van Plato en Gombrich lijkt nabootsing een onvermijdelijk gegeven binnen de beeldende kunst. We mogen de nabootsingstheorie dan ook zeker niet onderschatten. Zo kunnen we zeggen dat binnen de schilderkunst de ontdekking van het perspectief gepaard ging met zintuiglijke waarneming van de werkelijkheid om deze zo exact mogelijk weer te geven of na te bootsen. Een heel ander en nieuw medium was de ontdekking van fotografie en film waarin er op hoog niveau met nabootsing gewerkt werd door de werkelijkheid vast te leggen op film. Sleutelwoorden binnen de nabootsingstheorie zijn: weerspiegeling, afbeelding, representatie, weergave en gelijkenis³³. Deze sleutelwoorden zijn allen te koppelen aan de beeldende kunst.

Clive Bell (1881-1964) en Roger Fry (1866-1934), beiden kunstcritici, gingen in op het idee dat kunst geen nabootsing zou zijn.

Volgens hen was de gelijkenis tussen kunst en de werkelijkheid volstrekt onbelangrijk. Zelfs een realistisch schilderij was in hun ogen in beginsel in staat om significante vorm te bewerkstelligen³⁴. Maar representatie of nabootsing biedt geen enkele waarborg dat het om een goed of esthetisch verantwoord schilderij gaat. Wanneer een realistisch schilderij ons wel in die mate ontroert dan komt het niet zozeer dankzij, maar eerder ondanks de nabootsing. Het is niet de overeenkomst met de werkelijkheid maar de geheel eigen picturale vormgeving die ons in extase brengt³⁵, stellen Bell en Fry. Een schilderij wordt volgens Bell en Fry op een geheel andere wijze opgebouwd dan bijvoorbeeld Plato dacht. Volgens Belle en Fry bouwt de kunstschilder zijn schilderij op door middel van kleur op een ritme, zoals muziek. Plato ziet volgens hen, een kunstschilder als een spion die een dergelijke voorstelling letterlijk probeert te vertalen, maar echter altijd een mislukking zal zijn van zijn werkelijkheid. Twee standpunten die recht tegenover elkaar staan.

Gombrich en Goodman laten de complexiteit van nabootsing zien.

Zo is er volgens hen allereerst de waarneming van de kunstenaar zelf, die noodzakelijkerwijs selectief zou zijn. De niet al oneindige, talloze invalshoeken die bijvoorbeeld een landschap of stadsgezicht heeft laten iedere keer een andere indruk op het netvlies na.

33 Braembussche van den, 2007: 45

34 Ibidem: 94

35 Ibidem: 94

Wanneer verschillende kunstenaars hetzelfde tafereel vanuit eenzelfde invalshoek zouden bekijken, dan zullen zij stuk voor stuk iets anders waarnemen. Zowel de gemoedsgesteldheid, het temperament, het karakter, kortom de persoonlijkheid van iedere schilder zal aan iedere waarneming een subjectieve inkleuring geven. Ook al zal men tot een zelfde cultuur behoren en een identieke opleiding hebben genoten³⁶.

Gombrich en Goodman geven wel aan dat men een dergelijk model gebruikt voor het vervaardigen van een dergelijk werk. Ook door techniek, materiaalkeuze en persoonlijke stijl zal nooit achterhaalt worden in hoeverre de kunstenaar een degelijk beeld als waarnemend had bedoeld. In zoverre is de weergave dus ook ingebed in de stijlconventies en de technische opties van een bepaalde periode, een bepaalde kunststroming en is zij in hoge mate historisch en cultureel bepaald³⁷. Ieder toeschouwer van het werk zal een eigen waarneming hebben van het werk. Daarbij speelt onder andere presentatie van het werk en de gemoedsgesteldheid van de toeschouwer een grote rol. Een dergelijk werk heeft voor iedere bezoeker een andere betekenis.

2.5 Abstractie

Voor een kunstenaar is het eenvoudig en voor de hand liggend om realistische beelden te creëren. Zodra een kunstenaar bijvoorbeeld een menselijk figuur wil verbeelden kan hij of zij eenvoudig een model huren of een vriend vragen om model te staan. Ook wanneer men een landschap of stadsgezicht wil verbeelden in het werk, gaat men naar buiten en zoekt naar het beeld dat men wil afbeelden. Het afbeelden van reëel bestaande onderwerpen is geen groot probleem voor een beoefend kunstenaar.

Voorbeelden en modellen zijn binnen handbereik. Daarnaast kan een kunstenaar tevens zijn verbeeldingskracht gebruiken en iets schilderen, tekenen of beeldhouwen wat het publiek kan herkennen als een menselijk figuur of landschap³⁸.

Abstractie is echter een beeld dat niet uit de realiteit overgenomen kan worden, oftewel dingen die niet concreet en niet zichtbaar zijn.

De menselijke geest heeft veel van deze abstracte ideeën en begrippen bedacht, zoals liefde, hebzucht, bedroefdheid, geluk, etc.. Om wat voor reden dan ook willen kunstenaars deze abstracta vaak zichtbaar maken³⁹. Men creëerde symbolen om deze begrippen te verbeelden.

36 Braembussche van den, 2007: 47

37 Ibidem: 48

38 Straten van, 1994: 19

39 Ibidem: 19

Zo kregen onder andere kleuren een grote symbolische waarde waardoor weer een soort traditie ontstond in de beeldende kunst die eerder al aanwezig was in de 17de eeuw. Destijds in de vorm van producten met een bepaalde betekenis en/of bij afbeeldingen van mythologische of bijbelse taferelen onder andere het afbeelden van Venus in een bepaalde houding.

2.6 Reactie en informatiemaatschappij

Kunsthistorica Patricia Mainardi (1942), wees op vijf soorten kopieën. Allereerst waren er de kopieën gemaakt door de schepper van het oorspronkelijke werk. Kunstenaars maakten van een bepaalde compositie één of meer nauw verwante versies die in het Frans werden aangeduid als een 'repetition'. Bovendien schilderde men soms een kopie op een verkleind formaat, bekend als een 'reduction'. Daarnaast werd een werk soms onder het oog van de kunstenaar door leerlingen of assistenten gekopieerd in de vorm van een 'replica'. Vervolgens wees Mainardi op kopieën gemaakt buiten de invloedssfeer van de kunstenaar en na zijn dood, destijds aangeduid als 'copie'. Tenslotte bestond er nog een laatste categorie van kopieën waarin een origineel gekopieerd werd in een ander (grafisch) medium. In tegenstelling tot eerder genoemde kopieën bestond bij deze laatste groep van grafische kopieën de mogelijkheid tot vermenigvuldiging. Dankzij deze grafische en fotografische technieken werden vele kunstwerken vertaald in talloze prenten en foto's⁴⁰. Zoals de posters die je bij het Van Gogh museum kunt kopen met daarop een afbeelding van een werk van Van Gogh. Tegenwoordig kan men ook een hoge kwaliteit afbeelding van internet halen en deze uitprinten.

Jean-François Lyotard (1924-1998) ging in op postmoderniteit en de veranderingen in de maatschappij. Lyotard's vertrekpunt is dat wij heden ten dage met een nieuw maatschappijtype worden geconfronteerd.

In de late jaren zeventig werd er onder invloed van bekende sociologen als Alain Touraine (1925) en Daniel Bell (1919-2011) steeds meer over de postindustriële maatschappij gesproken⁴¹. Werd de moderne samenleving gekenmerkt door de industrialisering, zou de postmoderne samenleving volgens Lyotard kenmerkend zijn door de informatisering.

De postmoderne conditie laat een steeds groter en verreikende invloed

40 Verhoogt, 2007: 21

41 Braembussche van den, 2007: 295

zien op de technologie, de computerisering en informatica. We leven in een informatiemaatschappij. Niet is het bezit van productiemiddelen meer belangrijk maar het bezit van, of de toegang tot informatie die doorslaggevend wordt. De hele maatschappij wordt gekenmerkt door kennis. Het weten zelf is de laatste decennia tot een belangrijke productiekracht uitgegroeid. We kunnen alle beelden en alle informatie vinden op onder andere internet. WikiLeaks startte in 2006 een website waar klokkenluiders van overheidinstellingen documenten konden plaatsen. In 2010 ontstond er veel paniek rond WikiLeaks. Julian Assange, woordvoerder van WikiLeaks, kwam in opspraak. Er werd teveel gevoelige informatie vrij gegeven. De inzet is een wereldwijde concurrentiestrijd om de macht die niet langer de verovering van koloniale gebieden, grondstoffen of goedkope arbeidskrachten is. De landstaten en multinationals bestrijden elkaar nu om zich meester te maken van de informatie⁴². Personen met de meeste kennis en informatie krijgen de macht.

Naast documenten zijn ook beelden makkelijk te vinden op internet. Zo ook afbeeldingen en films van kunstwerken en of kunstenaars. Er zijn inmiddels zoveel beelden gemaakt en de toegang tot deze beelden is zo makkelijk dat een bestaand beeld gebruiken voor het vervaardigen van een nieuw werk niet meer zo complex is als in het verleden.

3 Wat gebeurt er met de iconografie na nabootsing?

3.1 Aura en verandering na nabootsing

Walter Benjamin heeft het over het verlies van aura in de kunst.

"De technische reproductie beoogt het (originele) kunstwerk in situaties te brengen die voor het origineel zelf onbereikbaar zijn"⁴³. Benjamin heeft een interessante gedachte over de reproductie in de kunst die voor een groot deel de vraag *Wat er gebeurt met de iconografie na reproductie in de kunst* kan beantwoorden. Ten eerste stelt Benjamin dat zelfs aan een volmaakte reproductie één ding ontbreekt en dat is het hier en nu van het kunstwerk, het unieke bestaan op de plaats waar het zich bevindt.

Vervolgens verliest het origineel elk gezag. Omdat in de reproductie de materiele duurzaamheid er niet meer toe doet, gaat ook de historische getuigenis over zijn echtheid en oorspronkelijkheid verloren. De echtheid onttrekt zich aan de technische reproduceerbaarheid.

De reproductietechniek maakt het origineel los uit het bereik van de traditie. Doordat niet het origineel maar een kopie vermenigvuldigd, verliest het kunstwerk zijn unieke bestaan. En omdat de beschouwer niet het origineel maar een kopie tegemoet treedt, staat het gereproduceerde werk als tegenwoordig⁴⁴. We zouden kunnen zeggen dat de beschouwer van een werk niet eens de imitatie van een origineel maar, om Plato zijn ideeën nogmaals te benoemen, een imitatie van een imitatie ziet.

Volgens Benjamin is aura een eenmalige verschijning⁴⁵. Een authentiek kunstwerk is als verschijning bijna onbereikbaar. Pas na reproductie wordt het kunstwerk voor het eerst van het ritueel bevrijd. Het verlies van aura gaat gepaard met een diepgaande verandering in de zintuiglijke waarneming, maar is ook volgens Benjamin maatschappelijk bepaald.

Er is een hartstochtelijk verlangen van de moderne massa om het kunstwerk in ruimtelijk en menselijk opzicht naderbij te brengen. Kunstwerken moeten daarop op grote schaal worden vermenigvuldigd, waardoor zij van hun unieke karakter worden vervreemd⁴⁶. Het draait niet meer om het ritueel maar om politiek.

Benjamin heeft lange tijd het negentiende-eeuwse beeld van de kunstreproductie bepaald. Zijn fascinatie voor kunst en zijn technische reproduceerbaarheid sluit aan bij de kunst uit zijn tijd (Futurisme, Constructivisme en Dada). Concepten als originaliteit en authenticiteit

43 Braembussche van den, 2007: 214

44 Ibidem: 214

45 Ibidem: 214

46 Ibidem: 215

hadden inmiddels veel van hun geldingskracht verloren door de fascinatie voor massaproductie en snelheid van een medium als film. Benjamin analyseert in zijn werk getiteld *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* uitvoerig de conceptuele veranderingen van het kunstwerk onder invloed van de nieuwe mogelijkheden voor reproductie. Hij richt zich daarbij vooral op de effecten van de technische reproductie en op de betekenis van het unieke kunstwerk. Door de technische reproductie wordt, aldus Benjamin, het originele kunstwerk ontdaan van zijn uniciteit en authenticiteit, ofwel aura⁴⁷.

3.2 Vergelijkingen met verschillende kunstwerken

Kenmerkend is dat er een aantal kunstenaars regelmatig reproduceert of werken gebruikt als uitgangspunt om een eigen werk te creëren.

Namen als: Jeff Wall (1946), Maurizio Cattelan (1960), Yasumasa Morimura (1951), Yue Minjun (1962) komen regelmatig voor als het gaat over reproductie. Zowel Jeff Wall als Yasumasa Morimura hebben ooit het werk *A Bar at the Folies-Bergères* van Edouard Manet (1832-1883) (*afbeelding 12*) gebruikt als uitgangspunt voor hun werk. De techniek die Morimura voor zijn reproducties gebruikt is door zichzelf in een schilderij te portretteren als hoofdpersoon (*afbeelding 13*). Jeff Wall trekt het beeld naar een moderne tijd. Hij werkt met het medium fotografie en creëert een moderne versie van het originele beeld (*afbeelding 14*). Yue Minjun gebruikt net als Yasumasa Morimura zijn zelfportret in zijn werken.

Hij schildert zichzelf op een heel eigen en kenmerkende wijze met een constante lach op zijn gezicht. Minjun heeft het beroemde beeld *Nguyễn Ngọc Loan executing Nguyễn Văn Lém* (*afbeelding 9*) als uitgangspunt gebruikt in zijn werk (*afbeelding 15*). Maurizio Cattelan probeert met zijn reproducties juist zijn voorganger een hak te zetten en hierdoor zijn publiek te vragen om een reactie. Zo liep hij verkleed als Pablo Picasso in het museum rond. Bezoekers konden met hem op de foto. Ook deelde hij handtekeningen uit onder de naam van Picasso. Cattelan maakte ook het werk van Lucio Fontana (1899-1968), bekend van zijn sneden in zijn schilderijen (*afbeelding 16*), belachelijk. Cattelan creëerde het werk *Zorro* (*afbeelding 17*) en sneed de 'z' in zijn schilderijen. Zijn statement was, hoe makkelijk het is een kunstenaar te zijn. Een andere reproductie was



12.

A Bar at the Folies-Bergères
Edouard Manet 1832-1883



13.

Daughter of Art History (Theatre A),
Yasumasa Morimura 1990



14.

Picture for Women
Jeff Wall 1979

47 Benjamin, 1976: 16

een reproductie van *Felt Suit* uit 1970 van Joseph Beuys die Cattelan in 2000 reproduceerde onder de titel *'Joseph Beuys' Suit*. Cattelan en ook Wall, Minjum en Morimura, waren kunstenaars die herkenbaar waren aan het reproduceren van kunstwerken.

Een kenmerkende reproductie vond ik, zoals al eerder vermeld, het werk van Joseph Beuys *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*.

Waarin Beuys een dode haas het onderwerp, 'afbeeldingen' uitlegt. Beuys zittend in een kleine, afgesloten ruimte. Bezoekers kijken door een raam naar zijn performance. Beuys heeft metalen zolen onder zijn voeten, zijn hoofd is bedekt met honing en bladgoud en hebben ieder een eigen persoonlijke betekenis. Zo staat goud voor een metaal dat God moet verbeelden en de haas dat Beuys regelmatig terug laten keren in zijn werk is hij zelf "I am the hare".⁴⁸ (afbeelding 18) Marina Abramovic reproduceerden dit werk onder de titel *How to Explain Pictures to a Dead Hare 1965* (afbeelding 19). Abramovic is een befaamd performance kunstenaar. Zoals ik al eerder beschreef is het werk van Beuys erg persoonlijk en heeft het alles te maken met zijn belevenissen tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het werk van Abramovic is heftig, bedreigend en afwijkend. Beide betreft het befaamde op zichzelf staande kunstenaars en toch vindt ook hier een reproductie plaats. Dat betekent dat het reproduceren van werk niet per definitie een verlaging van kunst hoeft te betekenen en niet gezien hoeft te worden als een reactie op kunst. Maar ook gezien kan worden als een opzichzelfstaand werk.

Zelfs kunstenaars die niet regelmatig reproduceren, maken reproducties.



15.

Cherries
Yue Minjun 2003



16.

Concetto spaziale, Attese
Lucio Fontana 1965



17.

Zorro
Maurizio Cattelan 1993

4 Is het kennen van geschiedenis noodzakelijk voor kunstenaar en/of beschouwer?

4.1 Einde van de kunst

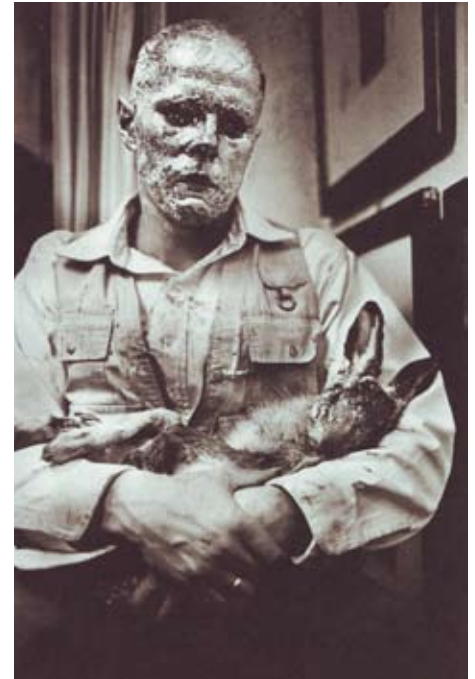
De bekende Franse componist Pierre Boulez (1925) zei in een interview: "Je mag geen domme muziek meer schrijven."⁴⁹ Daar voegde hij aan toe: "Je hebt een verantwoordelijkheid tegenover je voorgangers. Zestig jaar nadat Schönberg 'Erwartung' heeft geschreven, moet je geen domme muziek meer schrijven. Je mag niet op een lager niveau blijven. [...] Ik mag niet minder doen dan mijn voorganger."⁵⁰ We kunnen dus stellen dat de kunstfilosofie van Hegel zeer actueel was. Net als bij Boulez staat ook in Hegels filosofie het belang van het historisch besef en het theoretisch zelfinzicht voor de ontwikkeling van de kunst centraal⁵¹. Samengevat, als je een goed werk of stuk wilt maken of schrijven is het kennen van de geschiedenis noodzakelijk. Je moet weten wat je voorganger heeft gemaakt om nog beter te presteren en niet onder te doen aan je voorganger. Een kunstenaar dient zich volgens Hegel eerst op historisch vlak te oriënteren. Aan elke creatie van kunst moet noodgedwongen een historisch besef voorafgaan waarin de kunstenaar zich rekenschap geeft van vroegere kunstvormen en -stijlen. Vervolgens moet de kunstenaar, gewapend met filosofische inzichten en begrippen, een programma ontwerpen waardoor zijn creatie als het ware wordt verantwoord en als iets nieuws wordt gelegitimeerd. Nieuwe technieken en materialen kunnen hierbij fungeren als handvat voor nieuwe experimenten⁵².

4.2 Is de oorzaak de geschiedenis

Het kopiëren van kunst is een manier om kunstwerken uit het verleden in het geheugen op te slaan⁵³. Om een voorbeeld te noemen, het werk van Botticelli *The birth of Venus* kunnen we benoemen als één van de bekendste afbeeldingen van Venus. Na meerdere kopieën waarin de houding een duidelijk imago ontwikkeld ontrent, het verschijnsel 'Venus', wordt ons een traditie aangeleerd dat wanneer een persoon deze houding aanneemt we direct verwijzen naar 'Venus'. Deze houding wordt in ons geheugen opgeslagen.

In eerste instantie kopieert de kunstenaar. Het is dus noodzakelijk dat betrokken kunstenaar wel degelijk de (kunst)geschiedenis kent.

Wie of wat beeld ik af en hoe beeld ik dit uit, al kijkend naar eerder



18.

Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt
Joseph Beuys 1965



19.

How to Explain Pictures to a Dead Hare 1965
Marina Abramovic 2005

49 Braembussche van den, 2007: 167

50 Ibidem: 167

51 Ibidem: 168

52 Ibidem: 168-169

53 Ibidem: 49

ontwikkelde beelden. Vervolgens zal de toeschouwer door middel van herhaling het desbetreffende onderwerp gaan herkennen. Dat wil zeggen dat de toeschouwer na herhaling de geschiedenis zou herkennen. De toeschouwer is niet genoodzaakt de geschiedenis bij voorbaat te kennen.

Een voorbeeld: als we kijken naar het werk van Botticelli (*afbeelding 3*) dat geproduceerd is in 1486 en vervolgens kijken naar een schilderij van Lorenzo di Credi uit 1493-94 (*afbeelding 20*) zien we dat de houding van de vrouw duidelijk overeenkomt met die uit het werk van Botticelli.

Vervolgens verschijnt in 1988 het werk *Gods of Heaven and Earth* van Joel Peter Witkin (*afbeelding 21*) dat duidelijk een gehele eigentijdse reproductie is van het werk van Botticelli. Men zal nu het beeld en/of de geschiedenis herkennen met hulp van de navolgende reproducties.

Rineke Dijkstra fotografeert in 1992 een Amerikaans meisje op het strand in South Carolina (*afbeelding 4*) en een Poolse meisje op het strand van Kolobrzeg (*afbeelding 4.1*). Beide jonge vrouwen komen in hun houding sterk overeen met die van Venus in het werk van Botticelli. Bij nadere bestudering van het Poolse meisje blijkt ze de ware Venus te zijn, hoewel ze in spiegelbeeld van het origineel staat en de Amerikaanse niet.

Door haar eenvoud, bepaald door haar sociaal-culturele achtergrond dat terug te zien is in haar ouderwetse badpak en haar bleke huid, in tegenstelling tot de Amerikaanse, verwijst ze het meest naar de iconografische waarde van het origineel. Het meisje uit South Carolina ziet er duidelijk moderner uit met haar correcte kapsel en met haar bijna onnatuurlijke, volwassen houding duidt zij een schoonheidsideaal uit⁵⁴.

We kunnen zeggen dat een werk dat gereproduceerd is een eerste aanzet geeft tot het weten van geschiedenis en het herkennen van het origineel. Wat betekent dit voor de waarde van het origineel en/of de reproductie? Men heeft een reproductie nodig om een origineel te kunnen herkennen en de geschiedenis te doen weten. De betekenis en de waarde van het origineel wordt belangrijker. En zonder het origineel verliest de reproductie zijn achtergrond.



20.

Venus
Lorenzo di Credi 1493-1494

4.3 Informatiemaatschappij

Tegenwoordig is de geschiedenis weten en/of leren helemaal niet ingewikkeld. We leven in een informatiemaatschappij waarin het weten een belangrijke productiemiddel is⁵⁵. De toegang tot informatie is eenvoudig. In onze tijd, in West-Europa kunnen de meeste mensen lezen en schrijven. Hierdoor is het inwinnen van informatie in bijvoorbeeld boeken gemakkelijker geworden in tegenstelling tot ver voor onze tijd waarin het helemaal geen gewoonte was dat iedereen naar school ging en leerde lezen en schrijven. Een andere grote verandering in de toegang tot informatie is de komst van internet, die in de 20ste eeuw ontstond. Men is in staat informatie te ontvangen en te verspreiden over de hele wereld doormiddel van het net. Door de vrijheid van het verspreiden van informatie zijn er ook onbetrouwbare bronnen ontstaan. Betrouwbare bronnen zijn daarentegen wel bekend waardoor deze ook eenvoudig te vinden zijn.

Met de komst van social media als Facebook en Twitter is dergelijke informatie nu nog sneller en nog actueler te verkrijgen.

Gebruikers kunnen vragen stellen waarop vaak na enkele minuten al antwoord wordt gegeven. Interessant hierbij is dat diverse culturele instellingen en deskundigen spreekuren houden via social media, waarbij gebruikers antwoorden krijgen op specifieke vragen.

Voor de beeldende kunst betekent dit dat we informatie over bijvoorbeeld kunstenaars, de geschiedenis, de huidige tijd en ook beelden snel kunnen vinden. Een kunstenaar weet wat er speelt door de informatiemaatschappij en kan hierop reageren en/of dit als inspiratie gebruiken voor zijn beeldend werk. Dit betekent ook dat de beschouwer van kunst deze informatie makkelijk kan vergaren waardoor het beschouwen een andere invulling heeft gekregen. Een beschouwer kan net zo veel weten als een beeldend kunstenaar door de komst van onder andere internet.

Tegenwoordig zijn er veel hedendaagse kunstenaars die het begrip social media en de informatiemaatschappij gebruiken als uitgangspunt van het maken van beeldend werk. Zoals Eva en Franco Mattes (alias



21.

Gods of Heaven and Earth
Joel Peter Witkin 1988

'0100101110101101.org') (1976), de 'Bonnie en Clyde' (wereldberoemde bankrovers uit de jaren 30) van de hedendaagse kunst. Eva en Franco zetten de kunstwereld al ruim 10 jaar op zijn kop met hun slimme hacks en ongrijpbare digitale rollenspelen en kunnen binnen de hedendaagse kunstwereld gezien worden als de pioniers van de internet art beweging. In 2007 ontwikkelden ze *Synthetic Performances*. Hierin reproduceerden ze verschillende performances in 'Second Life', een virtuele wereld op internet waarin de gebruiker zich anoniem kan verplaatsen. Zo vond de performance *Imponderabilia* (afbeelding 22) plaats van Marina Abramovic die dit in 1977 vertoonde. Abramovic stond daarbij samen met Ulay elkaar aankijkend en naakt in de hoofdingang van het museum. Het publiek moest door de smalle gang het tweetal zijwaarts passeren⁵⁶. (afbeelding 23). Daarnaast performde Eva en Franco Mattes onder andere *7000 Oaks* van Joseph Beuys en *The Singing Sculpture* van Gilbert & George⁵⁷. (QR 4)

De informatiemaatschappij is een fenomeen dat snel groeit en de kunstenaar mogelijkheden biedt sneller te reageren op ontwikkelingen in de kunst, media of maatschappij. Met als gevolg actuele onderwerpen of op zichzelf staande reproducties binnen de beeldende kunst.



22.

Imponderabilia
alias '0100101110101101.org 2007



23.

Imponderabilia
Marina Abramovic 1977

56 Stiles, Biesenbach en Iles, 2008: 78

57 <http://www.0100101110101101.org/home/reenactments/index.html> 12 april 2011



Conclusie

Reproductie en nabootsing spelen een grote rol in de gehele kunstgeschiedenis. Er zijn echter in de loop der tijd wel een aantal grote veranderingen ontstaan in onder andere de techniek, de redenen en het onderwerp. We kunnen concluderen dat kunst altijd reproduceerbaar is geweest, zoals Walter Benjamin stelde in zijn essay *Kunst in zijn tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, dat kunst ook altijd een voorwerp voor de nabootsing was. Al tijdens de Griekse periode werden er afgietsels en stempels gemaakt om kunst, beelden of afbeeldingen te reproduceren. Waarna er tal van nieuwe technieken ontwikkeld werden zoals houtsnede, boekdrukkunst, kopergravure, ets, lithografie tot uiteindelijk fotografie, dat rond de 19de eeuw werd ontdekt.

De redenen van nabootsing verschillen ook in de loop der jaren. Waar er door kunstenaars en hun leerlingen voorheen vooral prenten gebruikt werden ter inspiratie, veranderde de nabootsing vervolgens in misbruik. Kunstwerken werden gereproduceerd door derden om vervolgens voor een relatief laag bedrag te worden verkocht. De kunst zou volgens Hegel zijn diepgang verliezen. Kunstenaars zouden niet meer voor hun inzet worden beloond om vervolgens uit te sterven. Later werd de reproductie ingezet om een reactie te geven op de kunst of een dergelijke kunstenaar. Maurizio Cattelan is een kunstenaar die door middel van zijn reproducties, in de breedste zin van het woord, een hak probeert te zetten naar zijn voorgangers als Lucio Fontana en Pablo Picasso. Uiteindelijk wordt reproductie tot een geaccepteerd medium gezien. Het is een vorm die door belangrijke kunstenaar, zoals Marina Abramovic en Jeff Wall en vele nieuwe kunstenaars wordt gebruikt zoals Eva en Franco Mattes.

Deze veranderende groei van de reproductie sluit nauw samen met de vijf soorten kopieën die Patricia Mainardi formuleerde.

Ernst Gombrich schreef in zijn werk *Art and illusion* dat elk kunstwerk start met een model. Deze gedachte gaat nauw samen met de gedachte van Plato en zijn werk *Kunst als imitatie van de imitatie*, waarin hij een vergelijking maakt tussen de ambachtsman en de kunstenaar. Plato stelde 'De staat' op, een drietrapsonderscheiding. De eerste stap (de kunst) zou de volmaakte vorm zijn van een bed, vervaardigd door God. Stap twee (de eerste imitatie) is het bed dat door de timmerman, dus de ambachtsman, is gemaakt. De laatste en derde stap is de imitatie na de imitatie. Het bed

door de schilder geschilderd. Ook Plato gaat er vanuit dat alles al bestaat en dus alles wat gemaakt wordt door een kunstenaar een imitatie is.

Clive Bell en Roger Fry gingen in op het idee dat kunst geen nabootsing zou zijn. Wanneer een realistisch schilderij ons zou ontroeren komt het niet dankzij de nabootsing, maar ondanks de nabootsing. Een realistisch schilderij is gemaakt op gevoel bestaande uit kleuren en ritme.

Gombrich en Goodman konden hier deels in mee komen. Volgens hen is de waarneming van bijvoorbeeld een stadsgezicht per persoon verschillend en schildert een kunstschilder zijn werk op zijn eigen manier. Ook zal iedere toeschouwer van het werk een eigen interpretatie hebben met de werkelijkheid en het kunstwerk. Echter is er wel degelijk gebruik gemaakt van dat model (het stadsgezicht). De gedachten lopen uiteen maar ze zijn het er wel degelijk over eens dat er een nabootsing bestaat. Maar in hoeverre we dit letterlijk een kopie kunnen noemen...

Er is voor een werk een model gebruikt. De uitwerking van dit model als inspiratie is echter op een geheel eigen wijze, gevoel en techniek vervaardigd in een schilderij, beeld, foto, film, etc. Een letterlijke kopie van de werkelijkheid zouden we het dus niet kunnen noemen.

De onderwerpen in de kunst veranderen ook. Waar het in de 17de eeuw vooral draaide om symboliek in de schilderkunst en het uitbeelden van de rijkdom tijdens de Gouden Eeuw, die in het teken stond van de handel door de VOC, werkt men tegenwoordig veelal autonoom. De reden hiervan is eenvoudig. Werkte een kunstenaar voorheen voor een opdrachtgever die bijvoorbeeld in de 17de eeuw opdracht gaf om een schilderij te maken die rijkdom afschilderde, werkt de kunstenaar tegenwoordig als autonoom kunstenaar waardoor er een vrijheid ontstaat in de onderwerpen die hij verwerkt in zijn werk. Net als Joseph Beuys gebruikt de kunstenaar zijn eigen ervaringen of meningen in zijn werk. Er ontstaat een geheel eigen manier om gedachten, meningen en gebeurtenissen te uiten waardoor men niet meer vast zit aan de symboliek van bepaalde voorwerpen die de opdrachtgever in zijn aankoop terug wilde zien.

Onderwerpen die veel voorkwamen binnen de kunst, waren onderwerpen die uit de reële wereld kwamen zoals stadsgezichten, landschappen en portretten of uit de literaire wereld zoals de bijbelse en mythologische

verhalen. Door het veelvuldig gebruik van dezelfde onderwerpen binnen de kunst kwamen veel beelden sterk overeen met elkaar en ontstond er een soort traditie in het afbeelden van bijvoorbeeld belangrijke figuren uit deze mythologische verhalen. Net als in de 17de eeuw, wanneer men een symbolische waarde gaf aan bijvoorbeeld een citroen en/of andere luxe producten uit die tijd, kwamen deze afbeeldingen geregeld terug in de kunst waardoor nabootsing een snel terugkomend begrip zou worden, zoals het afbeelden van Venus die duidelijk te herkennen is aan haar houding.

Maar wat gebeurt er met de waarde van een origineel en de reproductie van een werk? En wat doet het overkomen dat reproductie een belangrijk gegeven is binnen de kunst?

Walter Benjamin heeft het over het verlies van aura in de kunst. Volgens Benjamin ontbreekt het iedere reproductie aan het hier en nu van het kunstwerk. Het origineel zou ieder gezag verliezen net als zijn echtheid en oorspronkelijkheid. Niet het origineel maar een kopie wordt vermenigvuldigd, waardoor de toeschouwer naar de reproductie kijkt en het originele kunstwerk zijn unieke bestaan verliest. Maar als we ons vervolgens de vraag stellen waarom reproductie veelvuldig voor komt en wat dit doet met de kunstgeschiedenis komen we uit bij het kennen van deze (kunst)geschiedenis. Pierre Boulez zei dat je een verantwoordelijkheid hebt tegenover je voorgangers. Daarmee doelde hij er op dat je geen domme dingen moet maken. Om aan Boulez te gehoorzamen is het van belang te weten wat je voorganger gedaan heeft en dus is het noodzakelijk de geschiedenis te kennen. Nu we in een informatiemaatschappij leven is het eenvoudig geworden om aan deze informatie te komen. De geschiedenis kennen is voor een kunstenaar dus noodzakelijk. Wanneer een werk gereproduceerd wordt ontstaat er een herkenning van het origineel, zoals de verschijning van Venus in bijvoorbeeld het werk van Rineke Dijkstra.

Door middel van herhaling zal herkenning plaats vinden en zal de toeschouwer ge(her)introduceerd worden in de (kunst)geschiedenis. Het origineel is nodig om een reproductie te creëren en de reproductie

draagt bij om een origineel bij een breder publiek bekend te maken.

We mogen tegenwoordig dus niet onderschatten dat een reproductie of nabootsing net als een origineel werk belangrijk is binnen de (hedendaagse) beeldende kunst. Tevens kunnen wij stellen dat er in de loop der jaren altijd een verhouding is, aanwezig tussen een reproductie en een origineel. Dat deze in de loop der jaren is veranderd is nu wel duidelijk. De grens tussen beiden wordt steeds kleiner en zowel het origineel als de reproductie hebben elkaar tegenwoordig nodig.

Literatuurlijst

Internet

www.aftersherrielevine.com 9 mei 2011

<http://www.cultuurarchief.nl/tentoonstellingen/0204conceptuelekunst.htm> 19 maart 2011

<http://www.cultuurarchief.nl/kunstenaars/beuys-joseph-1921.htm> 19 maart 2011

<http://www.cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/cultuurwijzer.nl/i000240.html> 10 mei 2011

<http://www.enotes.com/art-illusion> 24 maart 2011

Gambert, E., *On piracy of artistic copyright*, London, 1863.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:DpOtTzQIz2YJ:www.unites.uqam.ca/AHWA/Meetings/2000.CIHA/Verhoogt.html+On+piracy+of+artistic+copyright+1863,+Ernest+Gambart&cd=3&hl=nl&ct=clnk&gl=nl&client=firefox-a&source=www.google.nl> 22 maart 2011

<http://keremerkan.net/qr-code-and-2d-code-generator/> 17 mei 2011

Versie 23 mei t/m 29 juni 2008 <http://www.mu.nl/exhibitions/past/its-always-six-oclock/> 12 april 2011

<http://www.0100101110101101.org/home/reenactments/index.html> 12 april 2011

Internet / PDF

http://www.loc.gov/rr/loan/illscan_a-e.html 20070403001dr.pdf

p16 KER-VR06.PDF, [PDF]1 Parsing Pictures: On Analyzing the Content of Images in Science

media_183172_en.pdf arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/
media_183172_en.pdf

Boeken

Benjamin W, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1976

Braembussche, van den A.A., *Denken over kunst*, Bussum: Coutinho, 2007

Honour, H., Fleming, J., *Algemene kunstgeschiedenis*, Amsterdam: Meulenhoff, 2005

Landau D., P. Parshall, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven: London, 1994

Spector N. en Taylor M. C., *Matthew Barney & Joseph Beuys: All in the Present Must Be Transformed*, Berlin: Deutsche Guggenheim, 2007

Stiles, K., Biesenbach, K. en Iles C., *Marina Abramovic: Contemporary Artists*, New York: Phaidon, 2008

Straten, van R., *Inleiding in de iconografie*, Bussum: Coutinho, 1994

Verhoogt, R.M., *Kunst in reproductie*, Amsterdam: University Press, 2007

Visser, H. En Stahel, U., *Rineke Dijkstra: Portraits*, München: Mosel, 2004

Weijnen, A.A., *Prisma Woordenboek Nederlands*, Utrecht: Het Spectrum, 1996

