

ORIGINALITEIT IN EEN CTRL+C SAMENLEVING

Een onderzoek naar de invloed van appropriation
kunst op de perceptie van originaliteit

Liza Kerlen

4060903

l.kerlen@students.uu.nl

Bachelor scriptie Kunstgeschiedenis

Universiteit Utrecht

Onder begeleiding van dr. Hestia Bavelaar

Utrecht, 20 maart 2017

Aantal woorden: 8.640

Samenvatting

Deze bachelor thesis is het eindproduct van een onderzoek naar de rol van appropriation kunst op de houding ten opzichte van originaliteit. Doordat alles tegenwoordig op sociale media gedeeld wordt en de grenzen meer open zijn dan ooit tevoren is de huidige generatie zich weinig meer bewust van copyright, auteurschap en originaliteit. Zodra iets op het internet verschijnt mag het door iedereen gebruikt worden, is een gangbare gedachte. In dit onderzoek staan kunsttheoretische en filosofische teksten centraal om te onderzoeken hoe appropriation kunst is ontstaan en hoe dit ons denken over originaliteit heeft beïnvloed. Invloeden vanuit de semiotiek en het daaruit voortgekomen structuralisme en poststructuralisme spelen een belangrijke rol. Daarnaast is geanalyseerd hoe appropriation kunst door critici is ontvangen en hoe hun houding ten opzichte van appropriation kunst is veranderd. Tot slot is onderzocht hoe hedendaagse kunstenaars appropriation toepassen en het idee van originaliteit behandelen. De institutionalisering van appropriation kunst speelt hierbij een belangrijke rol.

Inhoudsopgave

Inleiding.....	3
Hoofdstuk 1 – Semiotiek tot Sturtevant.....	6
1.1 Het Romantisch Genie.....	6
1.2 De Avant-garde.....	7
1.3 Popart.....	8
1.4 Tussentijdse conclusie.....	10
Hoofdstuk 2 – Poststructuralisme en originaliteit.....	11
2.1 Institutionaliseren van appropriation kunst.....	11
2.2 Originaliteit binnen het poststructuralisme.....	12
2.3 Mogelijkheden tot originaliteit in appropriation kunst.....	15
2.4 Poststructuralistische benadering van appropriation kunst.....	17
2.5 Tussentijdse conclusie.....	18
Hoofdstuk 3 – Appropriation kunst in de 21 ^{ste} eeuw.....	20
3.1 Critici van nu over appropriation kunstenaars van toen.....	20
3.2 Hedendaagse appropriation kunst.....	22
3.3 Institutionaliseren van appropriation kunst in de 21 ^{ste} eeuw.....	24
3.4 Tussentijdse conclusie.....	25
Conclusie.....	27
Bibliografie.....	29
Lijst van afbeeldingen.....	37
Bijlage 1 – afbeeldingen.....	43

Inleiding

Originaliteit en kunst zijn twee begrippen die sinds de Klassieke Oudheid met elkaar verbonden zijn. Wat originaliteit in de kunst precies betekent en of het überhaupt mogelijk is om een origineel kunstwerk te produceren zijn vragen die nog steeds actueel zijn in het kunsthistorische discours. Het KunstNED Symposium had in 2016 het thema *Tussen Kunst en Kopie: namaak en vervalsing in de kunstgeschiedenis* en interdisciplinair cultuurfestival Impakt had in ditzelfde jaar een gelijksoortig thema met *Authenticity?*.¹ Daarnaast is er in 2016 een nieuwe Rembrandt gemaakt met een 3D-printer die werkte volgens een formele, technische en inhoudelijke analyse van het oeuvre van Rembrandt.² Ook kan men voor minder dan €50 een kopie van een Van Gogh bestellen uit het Chinese kunstenaarsdorp Dafen.³ Dat men geïntrigeerd is door kopieën blijkt ook uit het Nederlandse televisieprogramma *Het geheim van de Meester* waarbij zes Nederlandse meesterwerken zo goed mogelijk worden gekopieerd, waarna vervolgens wordt geanalyseerd of het gelukt is.

Voor dit bachelor eindwerkstuk is onderzocht welke rol originaliteit tegenwoordig nog speelt voor kunstenaars en critici en welke waarde hieraan wordt gehecht. Er is onderzocht hoe dit begrip door hedendaagse kunstenaars wordt ingezet. Om het onderwerp duidelijk af te bakenen is specifiek onderzocht welke rol appropriation kunst heeft in het debat omtrent originaliteit, omdat deze kunstpraktijk het idee van originaliteit het sterkst uitdaagt. Met appropriation kunst wordt in dit geval de praktijk bedoeld waarbij een kunstenaar bestaande beelden opzettelijk leent, kopieert of aanpast en voor het eigen kunstwerk gebruikt.⁴ Dit kunnen beelden uit het dagelijks leven zijn, zoals Andy Warhol doet (Afb. 1, bijlage 1), maar ook kunstwerken die letterlijk andere kunstwerken kopiëren zoals de werken van Sherrie Levine (afb. 2) of Mike Bidlo (afb. 3). De hoofdvraag luidt dan ook: **In hoeverre heeft appropriation kunst de houding ten opzichte van originaliteit veranderd?**

Hoewel Plato in *De Staat* (ca. 380 v.Chr.) schrijft over zijn ideeën over originaliteit in de kunst is er sindsdien natuurlijk veel veranderd in dit debat en heerst er inmiddels een ander beeld van de wereld en de beeldende kunsten. Toch zullen we zien dat de Platoonse Ideeënleer, die stelt dat originaliteit fundamenteel onmogelijk is doordat alles een kopie van

¹ Algemene informatie Impakt Festival <<http://impakt.nl/festival/impakt-festival-2016-programme-booklet/>> (18 januari 2017).

² Algemene informatie The Next Rembrandt Project <<https://www.nextrembrandt.com/>> (28 november 2016).

³ Informatie over olieverf schilderijen gekopieerd naar Vincent Van Gogh <<https://www.dafenvillageonline.com/index.php>> (03 januari 2017).

⁴ Gebaseerd op de definitie van MoMALearning, *Appropriation* <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation> (06 december 2016).

het abstractere Idee is, af en toe terug blijft komen in het kunsthistorische discours.⁵ Tijdens de Renaissance begint het idee van de kunstenaar als genie langzaam te ontwikkelen, waarbij Leonardo Da Vinci als Homo Universalis een voorloper is van het Romantische Genie. Het kopiëren en imiteren van kunstwerken uit de Klassieke Oudheid was in de Renaissance een belangrijk onderdeel van de academische kunstopleiding.⁶ Kunstenaars begonnen te streven naar een unieke en originele stijl en probeerden dit te bewerkstelligen door hun voorgangers te imiteren en verschillende stijkenmerken te combineren. *Imitatio et aemulatio* staat centraal, zoals Rafaël die zijn meester Perugino imiteert en overtreft met zijn *Marriage of the Virgin* (afb. 4 en 5).⁷

Het eerste hoofdstuk legt de nadruk op het ontstaan van het Romantisch Genie waarbij originaliteit voor de kunstenaar het hoogst haalbare was om te bereiken. Dit vormt een belangrijke basis voor de latere ontwikkelingen en de veranderende houding ten opzichte van originaliteit. Vervolgens wordt de notie van originaliteit geanalyseerd aan de hand van Popart kunst en de eerste echte appropriation kunstenaar Elaine Sturtevant. Hoewel Sturtevant als een van de eersten letterlijk werken van andere kunstenaars over begon te nemen in de jaren zestig (afb. 6) kreeg haar werk weinig aandacht en stopte ze zelfs met het maken van kunst.⁸ De linguïstische wending aan het begin van de 20^e eeuw en de daaraan verwante semiotiek is van grote invloed geweest op appropriation kunst. In hoofdstuk twee staat de appropriation kunst van eind jaren zeventig tot eind jaren tachtig centraal. Startpunt van dit hoofdstuk is de tentoonstelling *Pictures* van Douglas Crimp die beschouwd kan worden als het moment waarop appropriation kunst geïnstitutionaliseerd werd en internationaal werd opgenomen in de kunsthistorische canon. Er is onderzocht hoe critici deze appropriation kunst beschouwden en hoe dit het debat over originaliteit heeft gevormd ofwel veranderd. In lijn met het vorige hoofdstuk spelen de theorieën van het structuralisme en poststructuralisme, waarvan appropriation kunst een directe reactie op of manifestatie van is, een grote rol. In het derde en laatste hoofdstuk wordt vervolgens een analyse gepresenteerd over de huidige houding ten opzichte van originaliteit aan de hand van hedendaagse appropriation kunst. Tot slot wordt in de conclusie een korte samenvatting en antwoord op

⁵ Stichting Ars Floreat, *Plato – Politeia. Platoon Verzameld Werk 10*, Amsterdam 2003, pp. 315-360.

⁶ P. Duro (red.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts. Global Contexts*, Chichester 2015, pp. 69-70.

⁷ Brera pinacoteca, *Perugino and Raphael, the Marriage of the Virgin. A dialogue between the master and the pupil*, <<http://pinacotecabrera.org/en/dialogo/perugino-and-raphael-the-marriage-of-the-virgin-a-dialogue-between-the-master-and-the-pupil/>> (05 maart 2017).

⁸ D. Baumann, 'Portrait-Sturtevant', in: A.J. Esparceil (red.), *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking*, Parijs 2010, pp. 249-253.

de hoofdvraag gegeven evenals een kritische reflectie op het eigen betoog en onderzoeksproces.

Deze thesis is vooral kunsttheoretisch en -filosofisch van aard. Vanzelfsprekend is geprobeerd om voor elke tijdsperiode die aan bod komt de meest relevante bronnen te gebruiken. Vanwege de grote beschikbaarheid aan literatuur over originaliteit en aanverwante begrippen is voornamelijk literatuur gebruikt die ook het onderwerp van appropriation kunst aanhaalt. Voor hoofdstuk een en twee zijn kunsthistorisch tijdschrift *October*, de lezingenreeks van het Studium Generale dat in 1987 werd gehouden door de Rijksacademie van Beeldende Kunsten met de hoofdvraag *Is originaliteit nog mogelijk, wenselijk, noodzakelijk?*, en het boek *Appropriation* van David Evans met een verzameling aan artikelen over appropriation en originaliteit erg nuttig geweest. De focus ligt voor de eerste twee hoofdstukken op de verschuiving en eventuele tegenstrijdigheden in het debat rondom originaliteit en appropriation kunst. Barthes, Foucault, Derrida en Foster zijn met hun theorieën over originaliteit van fundamenteel belang geweest voor de analyse naar appropriation kunst. Hoewel ze zichzelf niet hebben bestempeld als structuralist of poststructuralist is het wel mogelijk om hun verschillende teksten als dusdanig te interpreteren. Doordat het structuralisme voortkomt uit het discours van de linguïstiek wordt het complexer om dit buiten deze discipline toe te passen.⁹ Voor het laatste hoofdstuk zijn de huidige ontwikkelingen in het debat rondom originaliteit en appropriation kunst geanalyseerd. Er is al veel geschreven over dit thema maar nog weinig over de manier waarop het idee van originaliteit tegenwoordig wordt ingezet en welke waarde hier nu nog aan wordt gehecht. De geschiedenis heeft uitgewezen dat het een steeds terugkerend thema is en de verwachting is dat het nog steeds relevant is om hierover na te denken en te discussiëren. Ondanks dat originaliteit al eeuwen onderwerp van debat is zorgen nieuwe ontwikkelingen telkens voor nieuwe inzichten, de verwachting is dan ook dat hedendaagse kunstenaars op een andere manier tegen originaliteit aankijken.

⁹ J.D. Faubion, *Michel Foucault. Essential works of Foucault 1954-1984, Aesthetics, method, and epistemology*, Parijs 1994, p. 448.

Hoofdstuk 1 – Semiotiek tot Sturtevant

Dit eerste hoofdstuk legt de nadruk op de ontwikkeling van originaliteit als doel van de kunstenaar, dat zijn oorsprong vindt in de notie van het Romantisch Genie. Het streven naar originaliteit en het creëren van nieuwe beelden en betekenissen ontspringt uit de semiotiek en de linguïstische wending aan het begin van de 20^{ste} eeuw. De belangrijkste kenmerken van de semiotiek en het structuralisme worden beknopt uiteen gezet voordat er verder gegaan kan worden met de uiting van deze theorieën in de Romantiek, Avant-garde en Popart. De Saussure was een van de grondleggers van de semiotiek.¹⁰ Hij stelde dat de wereld is opgemaakt uit tekens (*signs*), die op hun beurt bestaan uit een betekenaar (*signifier*), het woord of de klank daarvan, en betekenis (*signified*), het concept dat gelieerd is aan de betekenaar.¹¹ Twee belangrijke eigenschappen van tekens zijn dat ze ten eerste gebaseerd zijn op conventie en ten tweede dat dit willekeurig is. Dit wil zeggen dat een cultuur de betekenis van een teken bepaalt en dat er niet zo iets is als een natuurlijk of absoluut teken. Een boom heet 'boom' omdat de cultuur dit woord of geluid aan het concept 'boom' heeft gekoppeld. Dit is bedacht door de mens en het had net zo goed een andere klank kunnen hebben. Niet alleen taal maar ook kunst is een tekensysteem, en dus een semiologisch systeem, dat aan de hand van bovenstaand schema geanalyseerd kan worden.

1.1 Het Romantisch Genie

In de Romantiek ontstaat het beeld van de kunstenaar als genie wiens voornaamste kwaliteit het vermogen was om originele kunstwerken te creëren.¹² Daarnaast creëerde het Romantische kunstenaarsgenie kunst die anderen aanspoorde om origineel te zijn, maar dit genie is zelf ook geïnspireerd door zijn voorgangers.¹³ Tegen het einde van de 18^e eeuw begon de visie van de kunstenaar en zijn vermogen om zich los te maken van de tradities van de academie steeds belangrijker te worden. Originaliteit begon nauw verwant te raken aan subjectiviteit en individualiteit, waarbij originaliteit moest wijzen op een typerend kenmerk in het werk van de kunstenaar.¹⁴ In tegenstelling tot de Platoonse theorie heerst het idee dat kunst een totaal nieuwe wereld en werkelijkheid schept. Dit komt voort uit de semiotiek en

¹⁰ S. Hall, *This means this that means that. A user's guide to semiotics*, London 2012² (2007), p. 21.

¹¹ S. Burke, *The Death and the Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 2008³ (1992), pp. 11-12.

¹² W. Hazlitt, 'Originality', in: C. Harrison, *Art in Theory 1815-1900. An anthology of changing ideas*, Oxford 1998, p. 54.

¹³ Duro 2015 (zie noot 6), p. 51.

¹⁴ H. Paetzold, 'Lezing 19 november 1987', *De Rijksacademie* 2 (1987) nr. 04 (maart), pp. 31-34.

het structuralisme. De kunstenaar probeerde om nieuwe tekens te scheppen en hiermee zijn originaliteit te bewerkstelligen. Als dit wordt vergeleken met het tekenschema van De Saussure ligt de nadruk voor de structuralisten voornamelijk op het object zelf, of de betekenaar. Voor de kunstenaar manifesteerde dit zich dus in het fysieke kunstwerk. We zullen later merken dat dit voor de poststructuralisten anders is.

Ondanks dat het idee van de Romantische genie erg belangrijk was waren er ook andere opvattingen over imiteren en kopiëren. J.A.D. Ingres was bijvoorbeeld een kunstenaar die niet op zoek was naar vernieuwing en originaliteit maar er juist voor pleitte dat een ware kunstenaar de schoonheid van de klassieke meesters zou nastreven. Alles dat de moeite waard was, was immers al eens gedaan.¹⁵ Daarnaast ontstond het idee dat kopieën hiaten in museale collecties zouden kunnen verrijken.¹⁶ In 1851 kwam zelfs het idee op om een *Museum of Copies* op te richten, omdat een collectie met kopieën van meesterwerken uit verschillende historische perioden, landen en stromingen een waardevolle aanvulling voor de kunstacademies zou zijn.¹⁷ Een kopie is volgens hem bovendien honderd keer meer waard dan een slecht origineel. Ondanks dat de 'glow' van een kunstwerk bij een kopie verloren gaat is de context waarin het origineel is gemaakt en de geschiedenis dus van ondergeschikte waarde.¹⁸

1.2 De Avant-garde

Appropriation of het toe-eigenen van bestaande afbeeldingen kwam op aan het begin van de twintigste eeuw toen de Kubisten en Dada kunstenaars krantenknipsels en collagetechnieken gingen gebruiken in hun kunst (afb. 7 en 8).¹⁹ Vooral Marcel Duchamps *Fountain* (afb. 9) markeert een belangrijk omslag punt in het debat omtrent originaliteit en appropriation. Door het toe-eigenen van alledaagse voorwerpen en deze te presenteren als kunstwerk ging het niet meer alleen om het ontwikkelen van een nieuwe stijl of het gebruiken van nieuwe technieken en materialen maar werd de hele notie van wat kunst eigenlijk is onderzocht. Het

¹⁵ J.A.D. Ingres, 'from Notebooks', in: C. Harrison (red.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 1998, p. 183.

¹⁶ In 1741 vond Johannes Elias Schlegel het bijvoorbeeld nodig dat klassieke helden gekopieerd werden om het gemis aan eigentijdse helden duidelijk te maken. Bron: A. Von Graevenitz, 'Valstrikken van originaliteit en imitatie', *De Rijksacademie 2* (1987) nr. 4 (maart), pp. 36-30.

¹⁷ C. Blanc, 'A museum of copies', *Bulletin of the American Art-Union 2* (1851) nr. 5 (augustus), pp. 72-75.

¹⁸ In het artikel wordt met 'glow' een bepaalde uitstraling van het kunstwerk bedoeld die door de originele kunstenaar aan het werk is toegevoegd, zijn unieke *touch*. Walter Benjamin werkt dit idee verder uit in *The work of art in the age of mechanical reproduction* uit 1936.

¹⁹ Tate, *Glossary of art terms: appropriation* <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/appropriation>> (21 november 2016).

idee dat originaliteit betrekking heeft op stijl, materiaal of techniek werd door kunstenaars verschoven naar het conceptuele.²⁰ Ondanks het gebruik van readymades limiteerde kunstenaars zoals Duchamp nog wel de oplage waarin deze kunst werd geproduceerd zodat de zeggingskracht niet zou afnemen.²¹ Hij erkende dat een ongelimiteerd aantal kopieën er voor zou zorgen dat het werk niet meer als origineel werd gezien en juist die originaliteit zorgde er voor dat de boodschap achter het kunstwerk goed overgebracht kon worden. Hoewel men kan zeggen dat door de institutionalisering van zulke avant-garde werken de provocerende zeggingskracht hoe dan ook verloren gaat ongeacht het aantal kopieën.²² De originaliteit van de avant-garde lag niet alleen in het afzetten tegen gangbare tradities van de Academie maar ook in het creëren van een nieuw begin, een origine.²³

1.3 Popart

Paradoxaal is originaliteit onlosmakelijk verbonden met imitatie en appropriation. Met elke nieuwe ontwikkeling ontstaat er weer een nieuwe originaliteit, een origine, en het streven hiernaar blijft zich eindeloos herhalen. Hoewel al bestaande afbeeldingen in de kunst van de eerste helft van de twintigste eeuw een meer ondergeschikte rol hebben ten opzichte van het conceptuele krijgen deze een prominentere rol in de Popart van de jaren vijftig en zestig.²⁴ De Popart kunstenaars zetten zich af tegen het idee van het Romantische genie en het creëren van originele kunstwerken en lieten zich inspireren door producten en afbeeldingen uit de massacultuur. Binnen de Popart zijn de ideeën over originaliteit en het toe-eigenen van deze beelden uit de populaire massacultuur verdeeld. Robert Rauschenberg vernielde bijvoorbeeld al zijn zeefdrukken om te voorkomen dat hij zichzelf zou herhalen en daarbij afbreuk zou doen aan zijn originaliteit. Andy Warhol herhaalt juist eindeloos dezelfde afbeelding in één werk (afb. 10) of in een serie (afb. 11). Warhol gaf zelfs zijn zeefdruk die hij voor zijn *Flowers* (afb. 12) had gebruikt aan kunstenaar Elaine Sturtevant zodat zij er haar eigen kunstwerken mee kon maken (afb. 13).²⁵ Kunstenaars passen appropriation ook steeds vaker toe op hun eigen werk, zoals Duchamp bijvoorbeeld doet met *L.H.O.O.Q. Shaved* (afb. 14). Kenmerkend voor

²⁰ R. Hausmann, 'Photomontage 1931', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 29-30.

²¹ M. Duchamp, 'Apropos of 'Readymades' 1961', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, p. 40.

²² M. Bushkirk, 'Thoroughly Modern Marcal', *October* 18 (1994) nr. 70, pp. 113-125.

²³ R. Krauss, 'The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition', *October* 5 (1981) nr. 18, pp. 47-66.

²⁴ H.H. Arnason en E.C. Mansfield, *History of Modern Art. Painting, sculpture, architecture, photography*, Boston 2013⁷ (1969), pp. 456-478.

²⁵ H.U. Obrist, *Elaine Sturtevant obituary*, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/19/elaine-sturtevant>> (03 december 2016).

appropriation tijdens de Popart is dat er veelal afbeeldingen gebruikt worden die hun bestaansrecht ontlenuen aan het feit dat ze oneindig gekopieerd worden, zoals stripverhalen en reclames. Een belangrijk onderscheid met de latere appropriation kunst uit de jaren zeventig en tachtig is dat Popart appropriation vaak uitgevoerd werd in een ander medium dan het origineel waar het aan refereert.²⁶ Dat er inmiddels ook instructies zijn voor de meest succesvolle toepassing van appropriation toont aan dat het inmiddels een geaccepteerd gebruik is.²⁷

De meeste appropriation kunstenaars beperken zich nog tot het overnemen van details van andere werken of producten uit de massa cultuur. Elaine Sturtevant is een van de eerste kunstenaars die letterlijk complete werken van tijdgenoten gaat kopiëren, in dezelfde materialen en met dezelfde technieken.²⁸ Zo gebruikt ze zoals eerder gezegd de originele zeefdrukken van Andy Warhol om haar eigen *Flowers* mee te maken en maakt ze *Johns White Flag* (afb. 15) in dezelfde materialen als *White Flag* (afb. 16) van Jasper Johns. Sturtevant neemt appropriation dus een stap verder dan de Popart kunstenaars die appropriation kunst toepassen in een ander medium, zoals *Drowning Girl* (afb. 17) van Roy Lichtenstein dat gebaseerd is op Tony Abuzzo's *Run for Love* (afb. 18).

Sturtevant is echter erg tegen het label 'Appropriationist' dat aan haar wordt toegeschreven, zo zei ze: "I am not an Appropriationist by token of intention and meaning. I do not make copies. I am talking about the power and the autonomy of the original and the force and pervasiveness of art".²⁹ Het letterlijk kopiëren van kunstwerken van eigentijdse kunstenaars is een nieuwe praktijk waarbij de fundamentele kenmerken van een medium of opvatting gebruikt worden om hierop kritiek te leveren of dezelfde notie in twijfel te trekken.³⁰ Ondanks dat Sturtevant's eerste solo tentoonstelling al in 1965 werd georganiseerd stopte ze een aantal jaar met het maken van kunstwerken omdat ze het idee had dat haar werk niet begrepen werd.³¹ Haar werk werd voornamelijk gezien als kopie of vervalsing, niet-origineel of juist een humoristische verwijzing naar het modernisme. Haar kunstwerken werden nooit als autonome werken beschouwd.

²⁶ J. Lipman en R. Marshall, *Art About Art*, New York 1978, pp. 6-7.

²⁷ G. Debord en G.J. Wolman, 'Directinos for the Use of Détournement 1956', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 35-39.

²⁸ F. Hergott, 'Foreword', in: A.J. Esparceil (red.), *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking*, Parijs 2010, p. 8.

²⁹ A.E. Lamm, 'As brave as a Blizzard', in: A.J. Esparceil (red.), *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking*, Parijs 2010, p. 261.

³⁰ T. de Duve en R. Krauss, 'Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism', *October* 18 (1994) nr. 70, pp. 60-97.

³¹ Obrist 2016 (zie noot 25), <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/19/elaine-sturtevant>>.

1.4 Tussentijdse conclusie

Er zijn een aantal belangrijke ontwikkelingen in de houding ten opzichte van originaliteit in de periode van het Romantisch Genie tot aan Popart en appropriation kunst van de jaren zestig. Tijdens de Romantiek gold het idee dat kunst een totaal nieuwe, originele, wereld schept. In eerste instantie werd van de kunstenaar verwacht dat deze qua stijl origineel was, later breidde dit uit naar het onderwerp en tot slot moest vooral het concept dat de kunstenaar probeerde over te brengen origineel zijn. Originaliteit werd tijdens de Romantiek verbonden aan genialiteit en individualiteit, waarbij de kunstenaar nieuwe beelden, tekens en betekenissen creëert. Dit werd gestuurd vanuit de semiotiek en het structuralisme dat is gebaseerd op conventionele en willekeurige tekens. Er was een grote drang om nieuwe tekens te scheppen.

Originaliteit en appropriation zijn paradoxaal genoeg altijd nauw met elkaar verbonden geweest. Lange tijd gold het idee dat originaliteit verkregen kon worden door andere kunstenaars te imiteren en verschillende kenmerken te combineren om een unieke stijl te creëren. Deze zoektocht naar het originele, of een nieuw begin zoals tijdens de avant-garde, blijft zich eindeloos herhalen.

In de Popart beginnen kunstenaars het idee van originaliteit kritisch te onderzoeken door beelden die al in de basis gerelateerd zijn aan eindeloze reproducties te gebruiken voor hun kunst. Hiermee proberen ze op een cynische en humoristische manier de eigentijdse maatschappij te bekritisieren en daarbij te reflecteren op de modernistische notie van originaliteit. Sturtevant neemt dit een stap verder door dezelfde Popart kunstwerken te kopiëren en presenteren als nieuwe kunstwerken. Er trad dus al een verschuiving op in de houding ten opzichte van originaliteit waarbij originaliteit eerst werd beschouwd als fundamenteel onmogelijk, tijdens de Romantiek juist als het hoogst haalbare voor een kunstenaar, en vervolgens werd het in de Popart weer in twijfel word getrokken.

Hoofdstuk 2 – Poststructuralisme en originaliteit

In het komende hoofdstuk wordt duidelijk hoe het structuralisme zich verder ontwikkelt in het poststructuralisme en hoe de denkbeelden over tekens en originaliteit veranderen. Hierbij wordt ook aangetoond hoe deze ideeën zich manifesteren in de kunst. Door aan te tonen dat appropriation kunst volledig geïnstitutionaliseerd is wordt duidelijk dat deze praktijk belangrijke thematieken blootlegt binnen het kunsthistorische discours.

2.1 Institutionaliseren van appropriation kunst

De tentoonstelling *Pictures* in 1977 van Douglas Crimp zet appropriation kunst internationaal op de kaart. De tentoonstelling toont werken van Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo en Philip Smith.³² Deze vijf kunstenaars die werken in verschillende media hebben één ding gemeen, namelijk dat ze letterlijk andere kunstuitingen overnemen en deze in aangepaste vorm presenteren als hun eigen werk. Volgens Crimp beschouwt deze nieuwe generatie kunstenaars representaties als een vereiste om de wereld te bevatten, als een autonome afbeelding in plaats van een verwijzing naar dat wat het representeert. Appropriation kunst werd ingezet om kritiek te leveren op allerlei maatschappelijke en kunsthistorische vraagstukken, zoals de consumptiemaatschappij, het idee van originaliteit en feministische opvattingen over de patriarchale cultuur.³³ Sherrie Levine past appropriation bijvoorbeeld alleen toe op kunstwerken van mannelijke kunstenaars waardoor vraagstukken rondom autoriteit, canonvorming en fetisjisme rondom de Ander werden blootgelegd.³⁴ De tentoonstelling institutionaliseerde appropriation kunst maar toonde nog niet werken zoals die van Elaine Sturtevant waarbij hele kunstwerken letterlijk gekopieerd werden. De werken van Sherrie Levine in deze tentoonstelling bestaan uit tekeningen van silhouetten van Amerikaanse presidenten (afb. 19). Haar meer extreme appropriation kunstwerken zoals haar *After...* series zijn nog niet gemaakt.

De tentoonstelling *Art About Art* die een jaar later werd gehouden in het Whitney Museum toonde op grotere schaal het gebruik van appropriation en probeerde dit gebruik in historisch perspectief te plaatsen. Kunst van Amerikaanse kunstenaars die andere

³² D. Crimp, *Pictures*, tent.cat. New York (Artists Space) 1977, pp. 3-5. Verkegen via <<http://artistspace.org/exhibitions/pictures>> (01 december 2016).

³³ Widewalls, *Sherrie Levine*, <<http://www.widewalls.ch/artist/sherrie-levine/>> (02-03-2017).

³⁴ H. Singermann, 'Seeing Sherrie Levine', *October* 18 (1994) nr. 67, p. 100.

kunstwerken als uitgangspunt hadden stonden centraal.³⁵ In 1986 werd de tentoonstelling *Endgame* georganiseerd in Boston's Institute for Contemporary Art. De tentoonstelling illustreerde de tendens dat abstracte schilder- en beeldhouwkunst voorbij was en terrein heeft verloren aan de appropriation kunst van bijvoorbeeld Philip Taaffe (afb. 20).³⁶ Een jaar later werd de tentoonstelling *Artists Look at Art* georganiseerd die het gebruik van imitatie, kopiëren en appropriation in een brede context plaatst en erkende dat appropriation kunst veel vaardigheid van de kunstenaar vereist.³⁷ Hoewel de institutionalisering van appropriation kunst erop lijkt te wijzen dat appropriation een geaccepteerde werkwijze is, is het debat over de originaliteit van appropriation kunst nog lang niet afgerond.

2.2 Originaliteit binnen het poststructuralisme

Er zijn meerdere theoretici die stellen dat originaliteit per definitie onmogelijk is, waarvan belangrijke conclusies zijn ontleend aan de denkwijzen uit het poststructuralisme of deconstructivisme. Barthes, Foucault en Derrida kunnen beschouwd worden als de grondleggers van het poststructuralisme, hoewel ze zichzelf niet als dusdanig identificeerden.³⁸ In *La mort de l'Auteur* (1968) verklaart Roland Barthes de auteur, of kunstenaar, niet alleen dood maar stelt hij dat deze in de eerste plaats nooit heeft bestaan. Het genie dat originele tekens kan scheppen uit de Romantiek heeft nooit kunnen bestaan omdat een individu niet in staat is om nieuwe tekens te creëren. Een belangrijk punt van de semiotiek is dat tekens zijn gebaseerd op conventie en cultuur. De poststructuralisten concluderen hieruit dat één persoon geen origineel teken kan maken, omdat een teken altijd door de maatschappij geaccepteerd moet worden en door deze gemeenschappelijke acceptatie en het gebruik pas gecreëerd wordt.³⁹ Daarnaast stellen Foucault en Derrida dat originaliteit ook onmogelijk is omdat alles al eens bedacht is en er ook niet één oorsprong is omdat alles naar elkaar verwijst, alles wordt namelijk gedefinieerd op basis van negatie.

Naast de (post)structuralisten zijn er nog een aantal andere theoretici die stellen dat originaliteit voor de kunstenaar onmogelijk is. Zo stelt Jean Baudrillard in zijn essay *The Hyper-reality of Simulation* dat de realiteit is veranderd in een hyper-reality, die slechts bestaat uit

³⁵ Lipman en Marshall 1978 (zie noot 26), p. 6.

³⁶ Artsy, *The Pictures Generation*, <<https://www.artsy.net/gene/the-pictures-generation>> (28 november 2016).

³⁷ W. Hennessey, *Artists look at art*, tent. cat. Kansas (Helen Foresman Spencer Museum of Art) 1978, pp. 5-9.

³⁸ Burke 2008 (zie noot 11), pp. 11-15.

³⁹ R. Harland, *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, London 1987, pp. 12-13.

drogbeelden in plaats van originele beelden.⁴⁰ In zekere zin ligt de theorie van Baudrillard in lijn met de Platoonse Ideeënleer die stelt dat de zintuigelijk waarneembare wereld uit schijnbeelden bestaat. Volgens Baudrillard is de werkelijkheid iets waarvan het mogelijk is om een equivalente representatie te bieden. Hieruit volgt de conclusie dat de werkelijkheid niet alleen iets is dat een gelijkwaardige reproductie kan voortbrengen maar juist iets is dat altijd al gereproduceerd is geweest *hyperreal* zoals hij dit noemt. Door de grensvervagingen tussen zowel kunst en het dagelijks leven, de verschillende media binnen de kunst, en tussen kunst en industrie leeft men volgens Baudrillard in een oneindige simulatie van beelden en reproducties. Originaliteit is hierdoor onmogelijk geworden omdat de wereld in een schijnwereld is veranderd.

A.F. Wagemans is ook van mening dat originaliteit onmogelijk is. Doordat de kunstenaar vanaf de Romantiek werd gezien als een creërend genie waarvoor het vervaardigen van origineel werk het hoogst haalbare was is individualiteit langzamerhand in de plaats van originaliteit gekomen. Individualiteit is volgens hem echter niet meer dan een herinnering aan de mogelijkheid tot originaliteit.⁴¹ Hij beschrijft hoe originaliteit volgens Foucault onmogelijk is doordat de beeldende kunsten deel uitmaken van een discours waarbinnen de kunstenaar opereert. De kunstenaar handelt volgens de regels die dit discours vormen. Een kunstwerk is onlosmakelijk verbonden aan deze regels, zodanig dat het als kunstwerk beschouwd kan worden, wat absolute originaliteit uitsluit omdat de regels waaraan het werk moet voldoen op voorhand zijn vastgelegd.

Zowel Baudrillard als Wagemans betrekken hun theorieën op de beeldende kunsten in het algemeen. De volgende ideeën zijn specifiek gericht op de rol van appropriation kunst en de (on)mogelijkheid van originaliteit in zulke werken. Wat veelal terugkomt in kritieken op werken zoals die van Sherrie Levine is de opvatting dat appropriation werken nooit als autonome werken kunnen functioneren.⁴² Zo stelt Levine volgens Crimp originele kunstwerken of afbeeldingen uit hun context en verandert hun verhaal. Craig Owens ziet appropriation als kunstvorm waarbij de kunstenaar geen nieuwe afbeeldingen creëert maar bestaande afbeeldingen confisqueert.⁴³ Ook hij stelt dat de manier waarop de afbeeldingen

⁴⁰ J. Baudrillard, 'The Hyper-realism of Simulation', in: C. Harrison (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 1018-1020.

⁴¹ A.F. Wagemans, 'Originaliteit is onmogelijk, wenselijk en noodzakelijk deel 1: originaliteit is onmogelijk', *De Rijksacademie* 2(1987) nr. 4 (maart), pp. 35-38.

⁴² D. Crimp, 'Pictures', *October* 3 (1979) nr. 8, pp. 85-86.

⁴³ C. Owens, 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', *October* 4 (1980) nr. 12, pp. 67-86.

gebruikt worden ervoor zorgen dat ze hun significantie verliezen. De toevoeging die de appropriation kunstenaar maakt vervangt de originele betekenis van de afbeelding volledig. Het gevaar zit volgens Owens niet zozeer in het willen scheppen van een nieuwe betekenis door middel van het gebruik van bestaande werken, maar in het feit dat de toevoeging van de appropriation kunstenaar gezien kan worden als de essentie van het kunstwerk. Appropriation zorgt er voor dat de waarde van het originele kunstwerk verloren gaat doordat de fundamentele boodschap van het originele kunstwerk wordt geconfisqueerd. Men moet dus niet de fout maken door de toevoeging die de appropriation kunstenaar maakt te verwarren met de intentie van het originele kunstwerk. Benjamin Buchloh neemt dit een stap verder door te stellen dat niet alleen het originele verhaal van het kunstwerk verloren gaat, maar dat elke vorm van culturele appropriation de individualiteit, en daarmee automatisch de originaliteit, van het kunstwerk ontkent.⁴⁴ Hiermee gaat ook de relevantie van de specifieke context waarin het originele kunstwerk is ontstaan verloren. Buchloh stelt ook dat een kunstwerk gebaseerd op appropriation niet kan functioneren als autonoom kunstwerk en gereduceerd wordt tot filosofische speculatie.

Hoewel Douglas Crimp in 1977 Sherrie Levine nog een podium gaf in zijn eerder genoemde tentoonstelling *Pictures* stelt hij vijf jaar later dat Levine met haar *After Edward Weston* (afb. 21) zonder enige creativiteit de foto's van Weston simpelweg herfotografeert.⁴⁵ Daarnaast stelt hij dat ze geen eigen stijl neerzet en dat haar appropriation kunst niet autonoom kan functioneren maar slechts reflecteert op de (post)modernistische strategie van appropriation. Sherrie Levine zegt zelf in een statement, dat overigens grotendeels bestaat uit appropriation van andere teksten, dat de betekenis van een kunstwerk niet ligt in zijn ontstaan maar in de bestemming of wat er in de toekomst met het werk zal gebeuren en de relatie tot de toeschouwers.⁴⁶ Daarnaast kunnen alleen afbeeldingen uit het verleden gekopieerd worden, die volgens Levine per definitie niet origineel zijn omdat men ze al kent. Door de eindeloze reproducties van afbeeldingen en institutionalisering van appropriation art is wordt aan het doel van deze kunst, het in twijfel trekken van originaliteit en van de eigen status als kunstwerk, voorbij gegaan.⁴⁷

⁴⁴ B.H.D. Buchloh, 'Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke 1982', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 178-188.

⁴⁵ D. Crimp, 'Appropriating Appropriation 1982', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 189-193.

⁴⁶ S. Levine, 'Statement 1982', in: D. Evans, *Appropriation*, p. 81.

⁴⁷ Duve en Krauss 1994 (zie noot 30), pp. 60-97.

Sherrie Levine's *After* series zijn in de eerste plaats nooit beschouwd als autonome en originele werken, maar werden altijd benaderd vanuit het idee dat het werk slechts een conceptuele strategie is in plaats van een volwaardig kunstwerk bestaande uit concept én object.⁴⁸ Haar appropriation werken worden niet gezien als haar kunstwerken maar duiden juist op de afwezigheid van de originele kunstwerken. Door haar eigen statement en de titels die ze meegeeft aan haar kunstwerken werkt ze dit natuurlijk voor een groot deel zelf in de hand. Haar werk bestaat alleen in het feit dat het geen Weston of Evans is. Volgens Howard Singermann kan appropriation kunst onmogelijk origineel zijn, origineel in de zin dat het een nieuwe kijk op de wereld kan bieden, omdat een werk van Levine pas juist geïnterpreteerd kan worden als het werk van Walker Evans of Edward Weston ook bekend is bij de toeschouwer. Appropriation kunst kan dus via deze redentatie onmogelijk origineel zijn omdat het originele werk eerst beschouwd moet worden, en als dit gebeurt kan het appropriation kunstwerk onmogelijk een nieuwe kijk geven op de wereld. Deze theorie laat echter de conceptuele lading die een kunstwerk zou kunnen bevatten achterwege en legt de focus alleen op de formele eigenschappen van het kunstwerk.

2.3 Mogelijkheden tot originaliteit in appropriation kunst

Bovengenoemde kritieken uit de hoogtijdagen van de appropriation kunst en het postmodernisme stellen ofwel dat originaliteit in de kunst per definitie onmogelijk is, ofwel dat originaliteit binnen appropriation kunst onmogelijk is omdat een dergelijk werk niet zou kunnen functioneren als autonoom kunstwerk. Toch zijn er een aantal critici die als uitgangspunt hebben dat originaliteit binnen de kunst wel mogelijk. Er meerdere invalshoeken waarmee de notie van originaliteit binnen de appropriation kunst volgens hen benaderd kan worden.

Dennis Dutton stelt vragen aan de notie van originaliteit in de kunst in zijn *The Forger's art* (1983) aan de hand van een aantal beroemde vervalsingen, zoals bijvoorbeeld Van Meegerens Vermeer (afb. 22).⁴⁹ Hij stelt een aantal mogelijk definities van de term originaliteit voor waardoor appropriation kunst juist wel als autonoom en origineel kan worden beschouwd. Zo zegt hij dat een kunstwerk origineel kan zijn omdat het iets laat zien

⁴⁸ Singermann 1994 (zie noot 34), pp. 78-107.

⁴⁹ D. Dutton, *The forger's art: forgery and the philosophy of art*, Berkeley 1983, pp. 1-30.

dat eerdere kunstenaars nog niet hebben gedaan.⁵⁰ Daarnaast zijn originele kunstwerken meesterwerken omdat ze voor zowel de kunstenaar als de toeschouwer onontdekte gebieden binnen de schoonheid blootleggen. Een goed kunstwerk is een kunstwerk dat de toeschouwer een nieuwe kijk op de wereld kan geven.⁵¹ Appropriation kunst doet dit juist heel sterk op conceptueel vlak doordat het de toeschouwer op een originele manier laat kijken naar de modernistische ideeën over kunst.

Deze redenatie van Dutton past binnen het idee dat appropriation kunst bij uitstek originele werken voortbrengt vanwege de extra conceptuele lading. Thomas Crow schrijft over het gedachte experiment rondom de fictionele kunstenaar Hank Herron die kunstwerken van Frank Stella (afb. 23) kopieerde en ze door deze handeling een nieuwe betekenis meegaf.⁵² Deze kunstwerken van Herron en Sherrie Levine bevatten nog beter de ideeën die een deel van de moderne kunstenaars wilden overbrengen; namelijk de zoektocht naar authenticiteit en de acceptatie dat de moderne ervaring van de wereld bestaat uit oneindige kopieën van beelden. Levine ondervraagt de eigenschappen van de moderne kunst die als fundamenteel worden gezien, namelijk originaliteit, intentie en expressie en geeft door middel van haar appropriation kunst een nieuwe betekenis mee aan de werken. De betekenis dat originaliteit in de beeldende kunst een paradoxale mythe is.

Hoewel Carel Blotkamp in 1987 van een geest van vermoeidheid spreekt omdat alles, volgens de postmodernistische notie, al gedaan zou zijn zegt hij net als Rosalind Krauss dat originaliteit zowel kan refereren aan het afgebeelde als aan de kunstenaar zelf.⁵³ Doordat originaliteit altijd afgemeten wordt aan het bekende moet de kunstenaar een bewuste positie hiertegen innemen en bepaalde dingen doen of juist laten. Blotkamp stelt dat originaliteit niet alleen gemeten moet worden door de kunstwerken in een breder kunsthistorisch discours te plaatsen maar dat er ook naar de persoonlijke geschiedenis en ontwikkeling van de autonome kunstenaar gekeken moet worden. Hij zegt dat originaliteit zeker mogelijk is omdat de persoonlijkheid en houding van de individuele kunstenaar zwaarder weegt dan het kunsthistorische discours waarin de werken geproduceerd worden.

⁵⁰ Dutton 1983 (zie noot 49), pp. 69-75.

⁵¹ Dutton 1982 (zie noot 49), p. 122.

⁵² T. Crow, 'The return of Hank Herron 1986', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 87-91.

⁵³ C. Blotkamp, 'Lezing 8 oktober 1987', *De Rijksacademie* 2 (1987) nr. 4, pp. 4-7.

2.4 Poststructuralistische benadering van appropriation kunst

Antje van Graevenitz beweert dat de zienswijze van Baudrillard en zijn notie dat de wereld slechts uit drogbeelden bestaat appropriation kunst te kort doet.⁵⁴ Hoewel ze voornamelijk voorbeelden uit de Popart gebruikt, waarbij de appropriation kunstenaar zijn werken naar een ander medium transformeert dan de originele beelden waar het aan refereert, stelt ze dat de toeschouwer als het ware in de val kan lopen. De geest moet zich openstellen voor het kunstwerk en de dieper liggende boodschap die op voorhand lijkt te ontbreken omdat het slechts een imitatie betreft. Appropriation kunst kan zeker origineel zijn maar het kijken naar en waarderen van appropriation kunst vereist dus een geoefende toeschouwer, en een die met gepaste houding het werk wil benaderen. Barthes stelt een manier voor waarop appropriation kunst benaderd kan worden.

Originaliteit en zelfs kunst in zijn geheel werd door Barthes als een mythe gezien.⁵⁵ Met een mythe bedoelde hij een semiologisch systeem dat een boodschap draagt. Kunst kan ook gezien worden als een mythe waarbij de nadruk ligt op de betekenis en niet op de betekenaar zoals bij de structuralisten. Wat de mythe bijzonder maakt is dat deze is opgebouwd uit een reeds bestaande semiologische keten van teken-betekenaar-betekenis. Logischerwijs volgt hieruit dat appropriation kunst kan worden ontleed waarbij het originele kunstwerk het voorafgaande teken is. De waarde en betekenis van dit eerste semiologische teken gaat als het ware verloren doordat het wordt ingezet als betekenaar voor een nieuw teken. Een mythisch concept heeft een onbegrensde hoeveelheid betekenaars tot zijn beschikking waarbij de originele betekenis verder verwijderd wordt van de toeschouwer.⁵⁶ Volgens Buchloh worden culturele mythen als het ware geconsumeerd en uitgebuit voor de massaconsumptiemaatschappij en de beste manier om dit te bestrijden zou de creatie van een kunstmatige mythe zijn. Deze kunstmatige mythe kan door middel van appropriation kunst tot stand komen. Het mythologische teken wordt afgebroken en opnieuw ingebracht in een kunstmatige mythe waardoor de mythes van de originele kunstenaar en het originele kunstwerk in twijfel worden getrokken. Appropriation kunst doorbreekt hiermee de eindeloze reeks betekenissen achter de mythe en onderzoekt ideeën van originaliteit en auteurschap. Het lijkt me echter een haast onmogelijke opgave om als ongeefende toeschouwer als het

⁵⁴ Graevenitz 1987 (zie noot 16), pp. 36-30.

⁵⁵ R. Barthes, *Mythologieën*, Parijs 1975, pp. 209-223.

⁵⁶ H. Foster, *The return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts 2001⁴ (1996), pp. 91-93.

ware door te mythe heen te prikken en in te zien dat een appropriation kunstwerk een kunstmatige mythe is.

2.5 Tussentijdse conclusie

Door de institutionalisering van appropriation kunst lijkt deze stroming binnen de beeldende kunsten inmiddels een geaccepteerde ontwikkeling te zijn. Toch blijft de overtuiging bij veel critici dat originaliteit nog steeds het voornaamste doel van de kunstenaar moet zijn. De houding ten opzichte van originaliteit is in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw enigszins veranderd, wat vooral te illustreren is aan de hand van een grondige analyse naar de manier waarop men over appropriation kunst schrijft. Aan de ene kant zijn er theoretici die stellen dat originaliteit per definitie onmogelijk is. Dit kan enerzijds verklaard worden vanuit het poststructuralisme en anderzijds vanuit een meer toegespitste blik op appropriation kunst. Vanuit de semiotiek ontstaat het idee dat een individu nooit in staat is om originele tekens, en dus beelden of kunstwerken, te creëren omdat dit altijd uit een gemeenschappelijke conventie moet voortkomen. Baudrillard stelt dat we in een wereld van schijnbeelden leven waardoor originaliteit in de kunst onmogelijk is. Wagemans stelt juist dat originaliteit niet mogelijk is omdat een kunstwerk aan bepaalde regels moet voldoen om als kunstwerk gedefinieerd te kunnen worden, en het op voorhand kennen van deze regels maakt originaliteit onmogelijk. Deze twee overtuigingen kunnen beiden in relatie tot Barthes' ideeën over de mythe worden gezien. Met een gerichtere blik op de appropriation kunst stellen critici zoals Owens, Buchloh en Singermann dat appropriation kunst nooit kan functioneren als autonoom en origineel kunstwerk omdat het alleen bestaat in het feit dat het refereert aan een ander kunstwerk. Zelfs Sherrie Levine zegt dat originaliteit onmogelijk is in appropriation kunst. Toch zijn er een aantal critici die wel van mening zijn dat appropriation kunst origineel kan zijn. Dutton en Crow wijzen op het belang van originaliteit door te stellen dat een goed kunstwerk een nieuwe blik op de wereld kan bieden. Appropriation kunst is hiertoe zeker in staat, maar vooral op conceptueel vlak. Antje van Graevenitz wil de toeschouwer er echter op wijzen dat voor appropriation kunst een gepaste houding aangenomen moet worden en dat er gemakkelijk voorbij gegaan kan worden aan de diepere conceptuele lading van appropriation kunst. Barthes raakt hier ook aan door te stellen dat appropriation kunst als kunstmatige mythe bij uitstek geschikt is om de eindeloze hoeveelheid mogelijke betekenissen bloot te leggen.

Uit bovenstaande analyse blijkt vooral dat originaliteit nog steeds sterk in verband wordt gebracht met individualiteit. Dit blijkt niet alleen uit de opvatting van Blotkamp dat originaliteit vooral afhankelijk is van de persoonlijke ontwikkeling van het oeuvre van de kunstenaar. Maar ook uit het feit dat de werken van appropriation kunstenaars zoals Sherrie Levine en Mike Bidlo nooit als autonome werken worden geanalyseerd, en daarmee de constante benadrukking van de opvatting dat deze alleen bestaan in het 'niet zijn' van een Weston of Warhol.

Met de jaren zeventig en tachtig als hoogtepunt van het postmodernisme en de appropriation kunst blijft de houding ten opzichte van originaliteit sterk verdeeld. Hoewel het idee dat originaliteit fundamenteel onmogelijk is de overhand lijkt te hebben zijn er nog steeds veel critici die originaliteit aan individualiteit verbinden. Daarnaast is er een groep critici die nog steeds van mening zijn dat een kunstenaar moet streven naar originaliteit, voornamelijk op conceptueel vlak. Het volgende hoofdstuk zal aantonen of de nadruk nog steeds zal blijven liggen op individualiteit en een streven naar originaliteit of dat appropriation kunst aanhoudt en originaliteit geen streven meer zal zijn.

Hoofdstuk 3 – Appropriation kunst in de 21^{ste} eeuw

Met de val van de Berlijnse Muur en de opkomst van het Internet zijn de grenzen in de 21^{ste} eeuw zowel letterlijk als figuurlijk meer open dan ooit. De hele wereld werd toegankelijk en er werd geprobeerd om ook de kunsten meer met elkaar te verbinden, zoals in de tentoonstelling *Magiciens de la Terre*. Volgens Bourriaud moet men geen onderscheid meer maken tussen het modernisme en postmodernisme.⁵⁷ We leven inmiddels in het altermodernisme, een tijd waarin kunstenaars van over de hele wereld en vanuit elke periode in de geschiedenis hun inspiratie en beelden kunnen halen. Hoe dit soort kunst er uit ziet was te zien tijdens de vierde Tate Triennial in 2009 met het thema *Altermodern*.⁵⁸ Deze tentoonstelling liet zien dat hedendaagse kunst niet meer hoeft te refereren aan grote thema's die vaak aan appropriation kunst werden gekoppeld, zoals de dood van de auteur of de consumptiemaatschappij.⁵⁹ Voor dit hoofdstuk staat de 21^{ste} eeuw centraal. Is appropriation kunst nog actueel? Hoe denkt men hierover in relatie tot originaliteit? Hoe gaan hedendaagse kunstenaars om met originaliteit en appropriation? Is originaliteit nog een streven voor hedendaagse kunstenaars?

3.1 Critici van nu over appropriation kunstenaars van toen

Niet alleen is de appropriation kunst tegenwoordig anders van aard, ook de manier waarop tegen appropriation kunst van de vorige eeuw wordt aangekeken is veranderd. Volgens Isabelle Graw waren veel critici in de jaren zeventig en tachtig te oppervlakkig als het aankwam op het analyseren van appropriation kunst.⁶⁰ Crimp maakte toentertijd slechts onderscheid tussen appropriation op basis van stijl, zoals Robert Mapplethorpe (afb. 24) deed, of op basis van materiaal, zoals de werken van Levine.⁶¹ Hoewel beide technieken kritisch van aard waren was appropriation op basis van materiaal het beste volgens Crimp. Deze opvatting was lange tijd de geaccepteerde manier om appropriation kunst te beschouwen maar Graw zet hier vraagtekens bij. Ze vraagt zich af waarom appropriation van stijl ondergeschikt zou zijn aan appropriation op basis van materiaal en stelt dat het juist een

⁵⁷ N. Bourriaud, *The Radicant*, New York 2009, p. 40.

⁵⁸ Tate, *Altermodern Tate Triennial 2009* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>> 22 februari 2017.

⁵⁹ L. Soutter, 'The collapsed archive: Idris Khan 2006', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 166-168.

⁶⁰ I. Graw, 'Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art 2004', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 214-218.

⁶¹ Crimp 2009 (zie noot 45), pp. 189-193.

extra lading kritiek kan meegegeven aan het kunstwerk.⁶² Ondanks dat critici pleiten voor een meer kritische houding ten opzichte van appropriation kunst hebben velen moeite met het formuleren van de juiste beoordelingscriteria. John Welchman probeert onderscheid te maken tussen object- en image-based appropriation.⁶³ Popart, Neo-Dada en postmodernistische werken van bijvoorbeeld Jeff Koons (afb. 25) zijn voornamelijk object gebaseerd, terwijl werken zoals die van Sturtevant, Levine en Bidlo vooral op beeld en concept gebaseerd zijn. Welchman hangt hier niet zozeer een waardeoordeel aan maar probeert appropriation kunst op een andere manier te categoriseren.

Hoewel Singermann in 1994 nog stelde dat appropriation kunst onmogelijk als autonoom beschouwd kon worden en dat het nooit origineel kan zijn omdat het geen nieuwe kijk op de wereld kan geven, heeft hij zijn mening aan het begin van de 21^e eeuw bijgedraaid. Wellicht omdat Sherrie Levine inmiddels een eigen oeuvre heeft opgebouwd en omdat de tijd wat afstand heeft gecreëerd kan hij haar kunst als autonoom beschouwen in plaats van het constant te refereren aan het oeuvre van andere kunstenaars.⁶⁴ Singerman ziet dat de werken van Levine een interessante verhouding hebben ten opzichte van originaliteit die nog niet eerder is opgemerkt. Hij spreekt niet zozeer over de originaliteit van Levine's werken maar over die van de originele werken waaraan ze refereert. Hun originaliteit wordt juist versterkt, of zelfs opgemerkt als zijnde origineel nadat het zich als het ware moet verantwoorden als het echte origineel. Dit is ook waar Roland Barthes naar verwees toen hij schreef over de kracht van appropriation kunst om een kunstmatige mythe te creëren om de originele boodschap naar boven te brengen.

Bourriaud stelt zich naast Sherrie Levine op door te stellen dat het doel van een kunstwerk belangrijker is dan de origine.⁶⁵ Belangrijker is wat er met het werk gebeurt, hoe het geïnterpreteerd wordt en hoe het volgende generaties beïnvloedt. Bourriaud ziet appropriation kunst als citeren waarbij de appropriation kunstenaar aanspraak maakt op een autoriteit.⁶⁶ De kunstenaar meet zichzelf niet alleen af aan de voorgaande meester maar creëert ook zijn eigen plek in de canon en legitimeert zijn eigen positie. Het idee dat appropriation kunst de betekenis van het originele werk volledig vervangt is volgens Bourriaud niet correct. Een kunstwerk dat een ander kunstwerk gebruikt zorgt er namelijk

⁶² Graw 2009 (zie noot 60), pp. 214-218.

⁶³ J. Welchman, *Art after Appropriation. Essays on art in the 1990s*, New York 2001, p. 19.

⁶⁴ H. Singerman, 'Sherry Levine's Art History', *October* 26 (2002) nr. 101, pp. 96-121.

⁶⁵ Bourriaud 2009 (zie noot 57), p. 48.

⁶⁶ Bourriaud 2009 (zie noot 57), pp. 166-175.

voor dat het een nieuwe impuls krijgt. Het originele werk krijgt een nieuwe impuls en het nieuwe kunstwerk krijgt extra zeggingskracht. Appropriation kunst is in een nieuwe fase aanbeland waarbij het niet langer draait om de immateriële boodschap, het conceptuele aspect van appropriation kunst uit de vorige eeuw, noch om het fysieke object. Kunstenaars passen appropriation toe om hun eigen status in de kunsthistorische canon te bevestigen. Dit doen door zich letterlijk te koppelen aan eerdere meesters doordat hun eigen werk in grote mate gelijkenissen toont met canonieke werken.⁶⁷ Ze laten een bepaald engagement met het verleden zien en proberen tegelijkertijd hun eigen identiteit als kunstenaar hier in te leggen door het werk dusdanig aan te passen of in te zetten zodat hun unieke authenticiteit zichtbaar wordt.

3.2 Hedendaagse appropriation kunst

Critici proberen dus een andere houding ten opzichte van de appropriation kunst uit de vorige eeuw aan te nemen, maar hedendaagse kunstenaars maken nog steeds veelvuldig gebruik van appropriation. Hoewel critici van nu veel commentaar hebben op hoe hun voorgangers appropriation kunst benaderden, lijken ze er voor alsnog niet in geslaagd te zijn andere succesvolle benaderingswijzen te formuleren ofwel met een kritischere blik hedendaagse appropriation kunst te beoordelen. Dit blijkt onder andere uit de lof waarmee Lucy Soutter schrijft over kunstenaar Idris Khan.⁶⁸ Zo prijst ze zijn intelligentie waarmee hij tegelijkertijd merknamen en meesterwerken toe-eigent en hiermee laat zien dat hij zowel geëngageerd is met het kunsthistorische verleden als zijn eigen stempel afgeeft. Ondanks dat Sutter het nog over 'stelen' heeft ziet ze in zijn *Every... Bernd and Hilla Becher prison type gasholder* (afb. 26) niet meer de ironie van het postmodernisme en zijn Khan's werken comfortabeler voor de toeschouwer dan bijvoorbeeld Dadaïstische fotomontages. De verschuiving van originaliteit naar individualiteit lijkt inmiddels door te zijn gegaan naar authenticiteit. Appropriation is een middel geworden voor een nieuw soort subjectivisme waarbij authenticiteit gecreëerd kan worden door favoriete idolen te kopiëren. Hoe dit precies gedaan kan worden zonder aangeklaagd te worden voor copyright schending is te vinden in de *Appropriation Guide* van Céline Manz.⁶⁹ Tijdens haar eigen afstuderen aan de Gerrit Rietveld Academie kwam ze erachter dat veel kunstenaars nog steeds regelmatig al bestaande beelden gebruiken voor

⁶⁷ Soutter 2009 (zie noot 59), pp. 166-167.

⁶⁸ Soutter 2009 (zie noot 59), pp. 167-168.

⁶⁹ H. Haest, 'Céline Manz', *Metropolis M* 34 (2013) nr. 4, p. 4.

hun kunst. Ze heeft een handleiding geschreven om de grenzen aan te geven waarbinnen een kunstenaar kan werken zonder plagiaat te plegen. De ontwikkeling van appropriation kunst heeft ook voor een toename in rechtszaken geleid. Zo zijn onder andere Jeff Koons, Andy Warhol, en Richard Prince (afb. 27) al eens aangeklaagd, en is de Vlaamse Luc Tuymans veroordeeld voor plagiaat omdat zijn schilderij te veel op een nieuwsfoto zou lijken (afb. 28).⁷⁰

Als we kijken naar hedendaagse kunstprijzen zijn er opvallend veel winnaars die gebruik maken van appropriation. Zo is Marijn van Kreijl in 2014 genomineerd voor de Wolvecamp prijs en heeft hij in 2013 de Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst gewonnen en in 2016 de ABN AMRO Kunstprijs.⁷¹ Zijn werken zijn opgebouwd uit details van kunstwerken van grote meesters zoals Picasso. Van Kreijl vergroot deze uit en plaatst deze in een grid (afb. 29). Volgens de jury roepen zijn werken vragen op rondom de thema's originaliteit, authenticiteit en het kopiëren zelf, maar wat deze vragen of kritische kanttekeningen zijn wordt helaas niet vermeld. De winnaar van de Wolvecamp prijs uit 2012, Aukje Koks, gebruikt objecten uit het dagelijks leven (afb. 30).⁷² Volgens de jury weet ze deze een stap verder te nemen en de toeschouwer te laten afvragen wat hij ziet en wat hij denkt dat hij ziet. Ook de solotentoonstelling van Fernando Sánchez Castillo georganiseerd door de Rabo Kunstzone bestaat uit appropriation van bestaande beelden.⁷³ Met zijn *Tankman* (afb. 31) plaatst hij naar eigen zeggen vastgeroeste historische beelden in een nieuw daglicht en werd hij echt uitgedaagd een nieuwe weg in te slaan met zijn kunst. De Ouborg prijs is in 2013 gewonnen door Marcel van Eeden, die uitsluitend werkt naar materiaal uit de jaren vijftig om Hamilton-achtige collages te maken (afb. 32).⁷⁴ Ook Jurre Blom, winnaar van de Bunning Brongers prijs 2016 maakt werk dat is gebaseerd op willekeurige foto's die hij op het internet vindt (afb.

⁷⁰ De rechtszaken van Warhol, Koons en Prince zijn afgesloten middels een schikking waardoor het helaas niet bekend is hoe een rechter hierover zou oordelen, bron: M. Bushkirk, 'Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use', *October* 16 (1992) nr. 60, pp. 82-109. En: De Volkskrant, *Schilder Tuymans veroordeeld voor plagiaat*

<<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/schilder-tuymans-veroordeeld-voor-plagiaat~a3833770/>> (21 februari 2017).

⁷¹ Bronnen: Heartpool, *Wolvecamp prijs 2014* <http://www.heartpool.nl/wolvecamp/prijs/Prijs_2014/> (03 februari 2017). De Wolvecamp prijs bestaat uit een geldbedrag van €18.500, een solotentoonstelling in Hengelo en een bijdrage van €10.000 aan een monografie. En: Paleis Amsterdam, *Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst 2013 juryrapport*

<<https://www.paleisamsterdam.nl/programma/koninklijke-prijs/winnaars-2013>> (3 februari 2017). De Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst bestaat uit een geldbedrag van €6.500. En: Museumtijdschrift, *ABN AMRO Kunstprijs 2016*

<<https://museumtijdschrift.nl/tentoonstellingen/abn-amro-kunstprijs-2016/>> (3 februari 2017). De ABN AMRO Kunstprijs bestaat uit een geldbedrag van €10.000, een tentoonstelling in de Hermitage Amsterdam, een presentatie op het hoofdkantoor van ABN AMRO en de aanschaf van het werk door ABN AMRO.

⁷² Heartpool, *Wolvecamp prijs 2012* <http://www.heartpool.nl/wolvecamp/prijs/Aukje_Koks/> (3 februari 2017).

⁷³ Rabo Kunstzone, 'Advertorial. Ontmoet Fernando Sánchez Castillo in de Rabo Kunstzone', *Metropolis M* 34 (2013) nr. 4, p. 32.

⁷⁴ Stroom Den Haag, *Ouborg prijs 2013* <http://www.stroom.nl/activiteiten/prijs.php?pri_id=3586187> (1 februari 2017). De Ouborg prijs bestaat uit een geldbedrag van €10.000, een publicatie en een tentoonstelling.

33).⁷⁵ En de winnaars van de Turner Prijs in 2012 en 2016, respectievelijk Elizabeth Price en Helen Marten, maakten gebruik van gevonden voorwerpen en oude beelden (afb. 34 en 35).⁷⁶

Voor de kunstenaars van nu lijkt het er inderdaad op dat het voornaamste streven niet meer zo zeer originaliteit is maar het neerzetten van een authentiek beeld, een kunstwerk dat het diepste van hun eigen identiteit weergeeft. Dat daarbij van andermans beelden gebruik wordt gemaakt lijkt er niet toe te doen. Wellicht komt dit ook doordat de huidige generatie kunstenaars is opgeroeid met het internet en de deelcultuur, waardoor het besef van copyright en de geschiedenis van appropriation kunst niet bewust aanwezig is. Iedereen kan gemakkelijk via ctrl+c ctrl+v (kopiëren en plakken) afbeeldingen uit hun context halen en ze een nieuw plaats geven. Kunstenaars van nu hebben niet meer het besef van de ideologische bagage die verbonden was aan appropriation kunst.⁷⁷ Het internet is een digitale ruimte geworden waarvan, als een afbeelding eenmaal gedeeld is, alles gebruikt kan worden.

3.3 Institutionaliseren van appropriation kunst in de 21^{ste} eeuw

Naast het feit dat appropriation voor hedendaagse kunstenaars inmiddels de norm is geworden zijn er een aantal grote tentoonstellingen geweest die reflecteren op de geschiedenis van appropriation. Sherrie Levine heeft de afgelopen jaren meerdere solotentoonstellingen per jaar gehad, maar deze zijn voornamelijk in de Verenigde Staten met een enkeling in Londen en Duitsland.⁷⁸ Ook Elaine Sturtevant krijgt in de 21^e eeuw weer een podium. Na haar laatste institutionele tentoonstelling in 1973 werd in 2014 een overzichtstentoonstelling georganiseerd door het Museum of Modern Art, haar eerste solotentoonstelling in 50 jaar in de Verenigde Staten.⁷⁹ In 2004 kreeg ze een overzichtstentoonstelling in het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt, de eerste grote

⁷⁵ Buning Brongers Stichting, *De Prijswinnaars 2016*, <<http://www.buningbrongers.nl/index.php/de-prijzen/prijswinnaars-2016>> (1 februari 2017). De Buning Brongers prijs bestaat uit een geldbedrag van €4.500, een tentoonstelling en bijbehorende catalogus.

⁷⁶ Tate, *Turner Prize 2012 artists: Elizabeth Price* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2012/turner-prize-2012-artists-elizabeth-price>> (1 februari 2017). En: Tate, *Turner Prize 2016: Helen Marten* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2016/about-artists/helen-marten>> (1 februari 2017). De Turner prijs bestaat uit een geldbedrag van £25.000.

⁷⁷ The New York Times, *Apropos Appropriation* <<http://www.nytimes.com/2012/01/01/arts/design/richard-prince-lawsuit-focuses-on-limits-of-appropriation.html>> (12 januari 2017).

⁷⁸ Jablonka Maruani Mercier Gallery, *Sherrie Levine biography* <<http://maruanimercier.com/sites/jmmgallery.com/files/artists/attachments/Sherrie%20Levine%20JMM%20Bio.pdf>> (20 februari 2017).

⁷⁹ The Museum of Modern Art, *Sturtevant: Double Trouble* <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454?locale=en>> (15 februari 2017).

overzichtstentoonstelling in Europa.⁸⁰ In 2010 en 2015 werden er twee grote tentoonstellingen over Sturtevant georganiseerd in het Musée d'art Moderne in Parijs.⁸¹ Richard Prince, die eind jaren tachtig bekend werd door zijn appropriation van een Marlboro advertentie (afb. 36) heeft het afgelopen decennium meerdere solotentoonstellingen per jaar.⁸² Hij is niet alleen interessant voor de toeschouwer met een kunsthistorische achtergrond die open staat voor het concept van appropriation kunst. Met zijn *Instagram portraits* neemt hij foto's van Instagram gebruikers die hij uitvergroot laat afdrukken (afb. 37).⁸³ Vaak zijn dit foto's van modellen en andere beroemdheden. Naast de solotentoonstellingen van grote appropriation kunstenaars waren er ook een aantal groepstentoonstellingen waarin appropriation centraal stond. In 2008 was in het MoMA de tentoonstelling *The Art of Appropriation* en in 2009 werd in het MET Museum de tentoonstelling *The Pictures Generation 1974-1984* georganiseerd.⁸⁴

3.4 Tussentijdse conclusie

Appropriation kunst wordt door hedendaagse kunstenaars veelvuldig toegepast, maar in veel gevallen zonder dat dit een bewust overwogen keuze is. De grensvervagingen, zowel geografisch, tussen de verschillende media in de beeldende kunsten en tussen de online en offline realiteit, hebben ervoor gezorgd dat de huidige generatie kunstenaars opgegroeid is met het idee dat alles dat in de publieke ruimte voor iedereen beschikbaar is. Appropriation is niet meer zo ideologisch beladen als dat het in de vorige eeuw was. Als er wordt gekeken naar succesvolle kunstenaars is vooral te zien dat ze allen gebruik maken van al bestaande beelden, maar dat ze vooral geprezen worden vanwege de nieuwe draai die ze daar aan geven. De kunstenaar gebruikt bestaande beelden of kunstwerken om zijn eigen authenticiteit vast te stellen en zijn plaats in de canon te legitimeren.

Critici hebben veel kritiek op de manier waarop tegen appropriation kunst uit de jaren zeventig en tachtig werd aangekeken maar slagen er niet in om betere beoordelingscriteria te

⁸⁰ Museum für Moderne Kunst, *Sturtevant: The Brutal Truth* <http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2004/exhibition-details/article/the_brutal_truth/> (15 februari 2017).

⁸¹ Musée d'art Moderne, *The House of Horrors* <<http://www.mam.paris.fr/en/expositions/exhibitions-house-horrors?archive=1>> (15 februari 2017).

⁸² Richard Prince, *Exhibitions and Installations* <<http://www.richardprince.com/exhibitions/>> (15 februari 2017).

⁸³ The Guardian, *Instagram, an artist and the \$100,000 selfies-appropriation in the digital age* <<https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>> (10 februari 2017).

⁸⁴ The Museum of Modern Art, *Pipe, Glass, Bottle of Rum: The Art of Appropriation* <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/308?locale=en>> (10 februari 2017). En: The Metropolitan Museum of Art, *The Pictures Generation, 1974-1984* <<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/pictures-generation>> (10 februari 2017).

formuleren en lijken voor de hedendaagse kunstenaars in dezelfde positie te verkeren. De grote overzichts- en solotentoonstellingen van belangrijke appropriation kunstenaars hebben appropriation kunst definitief geïnstitutionaliseerd en gecanoniseerd. Opvallend is wel dat de focus ligt op de grote namen zoals Sturtevant en Levine en dat andere kunstenaars zoals Philip Taaffe en Mike Bidlo in de vergetelheid lijken te geraken. De laatste twee kunstenaars worden in oudere literatuur nog vaak genoemd maar hun namen komen steeds minder voor en in de grote tentoonstellingen spelen ze een kleine rol. Dit is op zichzelf niet vreemd aangezien de eerdere, meest uitgesproken en extreme appropriation kunstenaars een meer permanente indruk achter laten.

De houding ten opzichte van originaliteit in vergelijking met de 20^e eeuw is enigszins veranderd in een aantal opzichten. Critici zijn kunstwerken van vroege appropriation kunstenaars zoals Sherrie Levine en Elaine Sturtevant als autonome oeuvres gaan beschouwen en proberen deze als zodanig te analyseren. Originaliteit in materiaal is niet alleen niet langer een streven van kunstenaars, maar er wordt ook niet meer bewust voor gekozen om bestaande afbeeldingen te gebruiken. Appropriation is inmiddels vanzelfsprekend geworden en originaliteit is vooral gebaseerd op het inventief samenstellen van andere kunstwerken of afbeeldingen.

Conclusie

Er kan nu gereflecteerd worden op het eigen onderzoek en betoog. Tevens wordt er een helder antwoord geformuleerd op de onderzoeksvraag: **In hoeverre heeft appropriation kunst de houding ten opzichte van originaliteit veranderd?**

Hoewel men in de Renaissance kan spreken van een Homo Universalis ontstond in de Romantiek pas de mythe rondom het kunstenaarschap. Deze stelde dat de kunstenaar een genie was wiens belangrijkste taak het creëren van originele werken was. Originaliteit begon sterk samen te hangen met individualiteit en subjectiviteit. Kunstenaars moesten blijven vernieuwen en waren constant op zoek naar originaliteit, een nieuw beginpunt van de moderne kunst. Het streven was om nieuwe tekens te creëren binnen het semiotisch discours. Tijdens de Popart van de jaren zestig werden beelden uit de massacultuur overgenomen en begon de kunst op zichzelf te reflecteren. Originaliteit werd een concept dat middels de beeldende kunst onderzocht en in twijfel getrokken werd. In de jaren zeventig en tachtig bereikt appropriation kunst een hoogtepunt als kunstenaars werken van andere kunstenaars letterlijk over gaan nemen en het als originele werken presenteren. Originaliteit ligt nu in de conceptuele boodschap die een kunstwerk meedraagt. De critici zijn grofweg verdeeld in drie groepen. De eerste groep stelt dat originaliteit in de kunsten überhaupt nooit mogelijk is zoals Baudrillard, Wagemans en overwegend de (post)structuralisten. Ten tweede zijn Owens, Buchloh en Singermann van mening zijn dat appropriation kunst niet origineel kan zijn omdat het niet als autonoom kunstwerk beschouwd kan worden, het bestaat immers alleen in het feit dat het een kopie is. Als laatste zijn er Dutton en Crow die juist menen dat appropriation kunst origineel is omdat het een andere kijk op de wereld kan bieden. Ook Barthes sluit zich hierbij aan door te stellen dat appropriation kunst voorbij kan gaan aan de eindeloze betekenislagen van een mythe om tot de originele betekenis te komen.

Een interessante bevinding is dat er veel kritiek is op de manier waarop critici uit de jaren zeventig en tachtig appropriation kunst benaderden. Zo zouden ze onterecht aannemen dat appropriation kunst altijd een kritische ondertoon zou hebben en hanteerden ze geen of ontoereikende beoordelingscriteria. Helaas slagen de critici van nu er niet in om dergelijke criteria te formuleren en herhalen ze de aanname dat appropriation altijd een kritische boodschap heeft. In de 21^{ste} eeuw is appropriation kunst niet meer zo ideologisch van aard als dat het in de vorige eeuw was. Kunstenaars maken veelvuldig gebruik van bestaande beelden voor hun eigen werk. Ze doen dit in tegenstelling tot de appropriation kunstenaars uit de

jaren zeventig en tachtig niet om te reflecteren op de fundamentele kenmerken van de moderne kunst, maar juist om zichzelf aan de meesters te verbinden en zo hun eigen plek in de kunsthistorische canon vast te leggen. De kunstenaar gebruikt bestaande beelden of kunstwerken om zijn eigen authenticiteit vast te stellen en zijn plaats in de canon te legitimeren.

Appropriation kunst heeft de houding ten opzichte van originaliteit op een belangrijke manier veranderd. De appropriation kunst van de jaren zeventig en tachtig en de institutionalisering daarvan hebben er mede voor gezorgd dat het gebruiken van andermans beelden een geaccepteerd proces in de kunsten is geworden. Hoewel in de vorige eeuw de vraag centraal stond of dit überhaupt mogelijk zou zijn is het tegenwoordig haast vanzelfsprekend geworden. Critici beoordelen kunstenaars niet meer op het creëren van origineel materiaal maar vooral op hoe de kunstenaar bestaande beelden manipuleert om een eigen identiteit en authenticiteit te tonen. Het zou interessant zijn om te onderzoeken welke invloed hedendaagse kunstenaars en hun appropriation kunst hebben op de perceptie van vroegere meesters.

Een korte reflectie op mijn eigen onderzoeksproces zorgde voor het inzicht hoe veelzijdig appropriation kunst is en dat het vanuit veel verschillende standpunten benaderd kan worden. Voor deze bachelor thesis is gekozen om het puur vanuit een kunsthistorisch discours te analyseren, maar er zou ook vanuit een feministisch of postkoloniaal standpunt gekeken kunnen worden. Het onderwerp is zo ontzettend breed waardoor ik af en toe te veel literatuur had en te veel verschillende kanten op ging. Ik zou willen zeggen dat het goed is gelukt om dicht bij de hoofdvraag te blijven maar zou voor een vervolg onderzoek dieper in kunnen gaan op bijvoorbeeld één kunstenaar of een kortere periode om het nog meer af te bakenen. Er zou ook met meer diepgang op één medium gefocust kunnen worden. Daarnaast zou er met een nog gerichtere blik gekeken kunnen worden naar de invloed van de semiotiek en het (post)structuralisme op bijvoorbeeld een select aantal kunstenaars om nog beter tot de kern te kunnen komen.

Bibliografie

Boeken

Arnason, H.H. en E.C. Mansfield, *History of Modern Art. Painting, sculpture, architecture, photography*, Boston 2013⁷ (1969).

Barthes, R., *Mythologieën*, Parijs 1975.

Bourriaud, N., *The Radicant*, New York 2009.

Burke, S., *The Death and the Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh 2008³ (1992).

Duro, P. (red.), *Theorizing Imitation in the Visual Arts. Global Contexts*, Chichester 2015.

Dutton, D., *The forger's art: forgery and the philosophy of art*, Berkeley 1983.

Faubion, J.D., *Michel Foucault. Essential works of Foucault 1954-1984, Aesthetics, method, and epistemology*, Parijs 1994.

Foster, H., *The return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts 2001⁴ (1996).

Hall, S., *This means this that means that. A user's guide to semiotics*, London 2012² (2007).

Harland, R., *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*, London 1987.

Hourihane, C.P. (red.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture. Volume 2*, New York 2012.

Jones, M., *Fake? The art of deception*, London 1990.

Lipman, J. en R. Marshall, *Art About Art*, New York 1978.

Stichting Ars Floreat, *Plato – Politeia. Platoon Verzameld Werk 10*, Amsterdam 2003.

Welchman, J., *Art after Appropriation. Essays on art in the 1990s*, New York 2001.

Artikelen in boeken

Baudrillard, J., 'The Hyper-realism of Simulation', in: C. Harrison (red.), *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 1018-1020.

Baumann, D., 'Portrait-Sturtevant', in: A.J. Esparceil (red.), *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking*, Parijs 2010, pp. 249-253.

Buchloh, B.H.D., 'Parody and Appropriation in Francis Picabia, Pop, and Sigmar Polke 1982', in: Crimp, D., 'Appropriating Appropriation 1982', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 189-193.

Crow, T., 'The return of Hank Herron 1986', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 87-91.

Debord, G., en G.J. Wolman, 'Directinos for the Use of Détournement 1956', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 35-39.

Duchamp, M., 'Apropos of 'Readymades' 1961', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, p. 40.

Evans, D., *Appropriation*, London 2009, pp. 178-188.

Graw, I., 'Fascination, Subversion and Dispossession in Appropriation Art 2004', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 214-218.

Hausmann, R., 'Photomontage 1931', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 29-30.

Hazlitt, W., 'Originality', in: C. Harrison, *Art in Theory 1815-1900. An anthology of changing ideas*, Oxford 1998, p. 54.

Hergott, F., 'Foreword', in: A.J. Esparceil (red.), *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking*, Parijs 2010, p. 8.

Ingres, J.A.D., 'from Notebooks', in: C. Harrison (red.), *Art in Theory 1815-1900. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 1998, p. 183.

Lamm, A.E., 'As brave as a Blizzard', in: A.J. Esparceil (red.), *Sturtevant. The Razzle Dazzle of Thinking*, Parijs 2010, p. 261.

Levine, S., 'Statement 1982', in: D. Evans, *Appropriation*, p. 81.

Soutter, L., 'The collapsed archive: Idris Khan 2006', in: D. Evans, *Appropriation*, London 2009, pp. 166-168.

Tijdschrift artikelen

Blanc, C., 'A museum of copies', *Bulletin of the American Art-Union* 2 (1851) nr. 5 (augustus), pp. 72-75.

Blotkamp, C., 'Lezing 8 oktober 1987', *De Rijksacademie* 2 (1987) nr. 4, pp. 4-7.

Bushkirk, M., 'Commodification as Censor: Copyrights and Fair Use', *October* 16 (1992) nr. 60, pp. 82-109.

Bushkirk, M., 'Thoroughly Modern Marcal', *October* 18 (1994) nr. 70, pp. 113-125.

Crimp, D., 'Pictures', *October* 3 (1979) nr. 8, pp. 85-86.

Duve, T de, en R. Krauss, 'Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism', *October* 18 (1994) nr. 70, pp. 60-97.

Fried, M., 'Antiquity Now: reading Winckelmann on Imitation', *October* 10 (1986) nr. 37, pp. 87-98.

Graevenitz, A. Von, 'Valstrikken van originaliteit en imitatie', *De Rijksacademie* 2 (1987) nr. 4 (maart), pp. 36-30.

Haest, H., 'Céline Manz', *Metropolis M* 34 (2013) nr. 4, p. 4.

Krauss, R., 'The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition', *October* 5 (1981) nr. 18, pp. 47-66.

Owens, C., 'The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism', *October* 4 (1980) nr. 12, pp. 67-86.

Paetzold, H., 'Lezing 19 november 1987', *De Rijksacademie* 2 (1987) nr. 04 (maart), pp. 31-34.

Rabo Kunstzone, 'Advertorial. Ontmoet Fernando Sánchez Castillo in de Rabo Kunstzone', *Metropolis M* 34 (2013) nr. 4, p. 32.

Singermann, H., 'Seeing Sherrie Levine', *October* 18 (1994) nr. 67, pp. 78-107.

Singerman, H., 'Sherry Levine's Art History', *October* 26 (2002) nr. 101, pp. 96-121.

Wagemans, A.F., 'Originaliteit is onmogelijk, wenselijk en noodzakelijk deel 1: originaliteit is onmogelijk', *De Rijksacademie* 2 (1987) nr. 4 (maart), pp. 35-38.

Tentoonstellingscatalogi

Crimp, D., *Pictures*, tent.cat. New York (Artists Space) 1977, pp. 3-5. Verkegen via <http://artistsspace.org/exhibitions/pictures> (01 december 2016).

Hennessey, W., *Artists look at art*, tent. cat. Kansas (Helen Foresman Spencer Museum of Art) 1978, pp. 5-9.

Websites

Algemene informatie Impakt Festival <<http://impakt.nl/festival/impakt-festival-2016-programme-booklet/>> (18 januari 2017).

Algemene informatie The Next Rembrandt Project <<https://www.nextrembrandt.com/>> (28 november 2016).

Artsy, *The Pictures Generation*, <<https://www.artsy.net/gene/the-pictures-generation>> (28 november 2016).

Buning Brongers Stichting, *De Prijswinnaars 2016*, <<http://www.buningbrongers.nl/index.php/de-prijzen/prijswinnaars-2016>> (1 februari 2017).

Brera pinacoteca, *Perugino and Raphael, the Marriage of the Virgin. A dialogue between the master and the pupil*, <<http://pinacotecabrera.org/en/dialogo/perugino-and-raphael-the-marriage-of-the-virgin-a-dialogue-between-the-master-and-the-pupil/>> (05 maart 2017).

De Volkskrant, *Schilder Tuymans veroordeeld voor plagiaat* <<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/schilder-tuymans-veroordeeld-voor-plagiat~a3833770/>> (21 februari 2017).

Heartpool, *Wolvecampprijs 2012* <http://www.heartpool.nl/wolvecampprijs/Aukje_Koks/> (3 februari 2017).

Heartpool, *Wolvecampprijs 2014* <http://www.heartpool.nl/wolvecampprijs/Prijs_2014/> (03 februari 2017).

Informatie over olieverf schilderijen gekopieerd naar Vincent Van Gogh <<https://www.dafenvillageonline.com/index.php>> (03 januari 2017).

Introductie voor de 22e jaarlijkse ICOM bijeenkomst, R. Beier-de Haan, *You can always get what you want. History, the original, and the endless opportunities of the copy*,

<http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icmah/publications/Actes-Shanghai-complet2.pdf> (29 november 2016).

Jablonka Maruani Mercier Gallery, *Sherrie Levine biography*

<<http://maruanimercier.com/sites/jmmgallery.com/files/artists/attachments/Sherrie%20Levine%20JMM%20Bio.pdf>> (20 februari 2017).

MoMA Learning, *Appropriation* <https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation> (06 december 2016).

Musée d'art Moderne, *The House of Horrors*

<<http://www.mam.paris.fr/en/expositions/exhibitions-house-horrors?archive=1>> (15 februari 2017).

Museum für Moderne Kunst, *Sturtevant: The Brutal Truth* <[http://mmk-](http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2004/exhibition-details/article/the_brutal_truth/)

[frankfurt.de/en/exhibitions/review/2004/exhibition-details/article/the_brutal_truth/](http://mmk-frankfurt.de/en/exhibitions/review/2004/exhibition-details/article/the_brutal_truth/)> (15 februari 2017).

Museumtijdschrift, *ABN AMRO Kunstprijs 2016*

<<https://museumtijdschrift.nl/tentoonstellingen/abn-amro-kunstprijs-2016/>> (3 februari 2017).

Obrist, H.U., *Elaine Sturtevant obituary*,

<<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/may/19/elaine-sturtevant>> (03 december 2016).

Paleis Amsterdam, *Koninklijke Prijs voor Vrije Schilderkunst 2013 juryrapport*

<<https://www.paleisamsterdam.nl/programma/koninklijke-prijs/winnaars-2013>> (3 februari 2017).

Richard Prince, *Exhibitions and Installations* <<http://www.richardprince.com/exhibitions/>> (15 februari 2017).

Stroom Den Haag, *Ouborgprijs 2013*

<http://www.stroom.nl/activiteiten/prijs.php?pri_id=3586187> (1 februari 2017).

Tate, *Altermodern Tate Triennial 2009* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>> 22 februari 2017.

Tate, *Glossary of art terms: appropriation* <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/appropriation>> (21 november 2016).

Tate, *Turner Prize 2012 artists: Elizabeth Price* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2012/turner-prize-2012-artists-elizabeth-price>> (1 februari 2017).

Tate, *Turner Prize 2016: Helen Marten* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2016/about-artists/helen-marten>> (1 februari 2017).

The Guardian, *Instagram, an artist and the \$100,000 selfies-appropriation in the digital age* <<https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>> (10 februari 2017).

The Metropolitan Museum of Art, *The Pictures Generation, 1974-1984*

<<http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/pictures-generation>> (10 februari 2017).

The Museum of Modern Art, *Pipe, Glass, Bottle of Rum: The Art of Appropriation*

<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/308?locale=en>> (10 februari 2017).

The Museum of Modern Art, *Sturtevant: Double Trouble*

<<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1454?locale=en>> (15 februari 2017).

The New York Times, *Apropos Appropriation*

<<http://www.nytimes.com/2012/01/01/arts/design/richard-prince-lawsuit-focuses-on-limits-of-appropriation.html>> (12 januari 2017).

Widewalls, *Sherrie Levine*, <<http://www.widewalls.ch/artist/sherrie-levine/>> (02-03-2017).

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Andy Warhol, *Coca-Cola [3]*, 1962, caseïne op katoen, 176.2 x 137.2 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville. Foto: Crystal Bridges Museum of American Art <<http://collection.crystalbridges.org/objects/4398/cocacola-3>>.

Afb. 2. Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981, Gelatine zilverprint, 12.8 x 9.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>>.

Afb. 3. Mike Bidlo, *Not Warhol (Brillo Boxes. 1964)*, 2005, zeefdruk op karton, afmeting onbekend, Lever House Art Collection, New York. Foto: Lever House Art Collection <<http://leverhouseartcollection.com/collectionsexhibitions/collection/not-warhol-brillo-boxes-1964-2005>>.

Afb. 4. Rafaël, *The Marriage of the Virgin*, 1504, olieverf op paneel, 170 x 118 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan. Foto: Pinacoteca di Brera <<http://pinacotecabrera.org/en/dialogo/perugino-and-raphael-the-marriage-of-the-virgin-a-dialogue-between-the-master-and-the-pupil/>>.

Afb. 5. Pietro Vannucci (Perugino), *The Marriage of the Virgin*, 1500-1504, olieverf op paneel, 236 x 186 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen. Foto: Pinacoteca di Brera <<http://pinacotecabrera.org/en/dialogo/perugino-and-raphael-the-marriage-of-the-virgin-a-dialogue-between-the-master-and-the-pupil/>>.

Afb. 6. Elaine Sturtevant, *Felix Gonzalez-Torres, AMERICA AMERICA*, 2004, gloeilampen, rubberen stopcontacten en snoeren, afmetingen variëren, Punta Della Dogana, Venetië. © Palazzo Grassi. Foto: Domus <<http://www.domusweb.it/en/art/2011/05/21/punta-della-dogana-in-praise-of-doubt.html>>.

Afb. 7. Picasso, *Still Life with Chair Caning*, 1912, olieverf op doek, stoelzitting, touw, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Parijs. Foto: Khan Academy

<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/early-abstraction/cubism/a/picasso-still-life-with-chair-caning>>.

Afb. 8. Hannah Hoch, *Cut with the Kitchen Knife: Dada Through the Last Weimar Beer Belly Culture Epoch*, 1919, papieren collage en waterverf, 114 x 90 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn. Foto: New Statesman <http://www.newstatesman.com/juliet-jacques/2014/01/new-woman-berlins-feminist-dadaist-pioneer-hannah-h%C3%B6ch>>.

Afb. 9. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1971 (replica 1964), porselein, 36 x 48 x 61 cm,, Tate Modern, Londen. © Succession Marcel Duchamp. Foto: Tate <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>>.

Afb. 10. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrylverf op doek, 205.4 x 14.48 cm, Tate Modern, Londen. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. Foto: Tate <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>>.

Afb. 11. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, synthetische polymeer verf op doek (32 st.), 50.8 x 40.6 cm (per doek), The Museum of Modern Art, New York. © Andy Warhol Foundation. Foto: The Museum of Modern Art https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/04/29/serial-singular-andy-warhols-campbells-soup-cans/>.

Afb. 12. Andy Warhol, *Four-Foot Flowers*, 1964, synthetische polymeerverf en zeefdruk op doek, 122 x 122.5 cm, Tony Shafrazi Gallery, New York. Foto: Christies <http://www.christies.com/lotfinder/Lot/andy-warhol-1928-1987-four-foot-flowers-4931748-details.aspx>>.

Afb. 13. Elaine Sturtevant, *Warhol Flowers*, 1990, zeefdruk en acryl op doek, 295 x 295 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. © Sturtevant Estate Paris. Foto: Tate <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/what-art-would-you-remember>>.

Afb. 14. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. SHAVED*, 1965, speelkaart met gekleurde inkt op een diner-uitnodiging, 21 x 13.8 cm, The Museum of Modern Art, New York. © Artists Rights Society. Foto: The Museum of Modern Art

<<https://www.moma.org/collection/works/37231?locale=en>>.

Afb. 15. Elaine Sturtevant, *Johns White Flag*, 1968-1969, encaustiek en collage op doek, 28.3 x 43.5 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Parijs. Foto: Galerie Thaddaeus Ropac

<http://ropac.net/selected_works/sturtevant-estate>.

Afb. 16. Jasper Johns, *White Flag*, 1955, encaustiek, olieverf, krant en houtskool op doek, 198.9 x 306.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/487065>>.

Afb. 17. Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963, olieverf en synthetisch polymeer op doek, 171.6 x 169.5 cm, The Museum of Modern Art, New York. Foto: The Museum of Modern Art <https://www.moma.org/learn/moma_learning/lichtenstein-drowning-girl-1963>.

Afb. 18. Roy Lichtenstein, *A Tony Abruzzo Panel from "Run For Love" in Secret Hearts, no. 83 (November 1962)*, 1963, olieverf en synthetisch polymeer op doek, 171.6 x 169.5, The Museum of Modern Art, New York. Foto: The Museum of Modern Art

<https://www.moma.org/learn/moma_learning/lichtenstein-drowning-girl-1963>.

Afb. 19. Sherrie Levine, *Sons and Lovers*, 1976-1977, fluoriserend tempera op papier, afmetingen en locatie onbekend. Foto: Artists Space <<http://artistspace.org/about/mission-and-history>>.

Afb. 20. Philip Taaffe, *We Are Not Afraid*, 1985, linoprint collage en acryl op doek, 304.8 x 259 cm, Saatchi Gallery, Londen. Foto: Saatchi Gallery

<http://www.saatchigallery.com/aip/philip_taaffe.htm>.

Afb. 21. Sherrie Levine, *After Edward Weston*, 1990, kleurenfoto, 49.5 x 37.5 cm, plaats onbekend. Foto: Artnet <<http://www.artnet.com/artists/sherrie-levine/after-edward-weston-w21PgBYKyBa0i-c0N76INw2>>.

Afb. 22. Han van Meegeren, *De Emmausgangers*, 1937, olieverf op doek, 118 x 130.5 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. Foto: Museu Boijmans van Beuningen <<http://www.boijmans.nl/nl/10/persberichten/pressitem/141#7bZguzTqkzWqrEoD.97>>.

Afb. 23. Frank Stella, *Jasper's Dilemma*, 1962, alkyd op doek, 195.6 x 391.c cm, Privé collectie, Miami Beach. © Frank Stella. Foto: Whitney Museum of American Art <<http://whitney.org/Exhibitions/FrankStella>>.

Afb. 24. Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1980, gelatin zilverprint op papier, 34 x 34.1 cm, Tate, Londen. © Robert Mapplethorpe Foundation. Foto: Tate <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-self-portrait-ar00225>>.

Afb. 25. Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988, keramiek, glazuur en verf, 106.68 x 179.07 x 82.5 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco. © Jeff Koons. Foto: San Francisco Museum of Modern Art <https://www.sfmoma.org/artist/Jeff_Koons>.

Afb. 26. Idris Khan, *Every...Bern and Hilla Becher Prison Type Gasholders*, 2004, fotografische print, 208 x 160 cm, Saatchi Gallery, Londen. Foto: Saatchi Gallery <https://www.saatchigallery.com/artists/idris_khan.htm>.

Afb. 27. Richard Prince, *Djuna Barnes, Natalie Barney, Renee Vivian and Roman Brooks take over the Guahnahani*, 2008, material en afmetingen onbekend, Gagosian Gallery, New York. Foto: Artnet <http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/richard-prince-copyright-3-21-11_detail.asp?picnum=3>.

Afb. 28. Luc Tuymans, *A Belgian Politician*, 2011, olieverf op doek, afmetingen en plaats onbekend. © Katrijn Van Giel. Foto: De Volkskrant <<http://www.volkskrant.nl/beeldende-kunst/schilder-tuymans-veroordeeld-voor-plagiaat~a3833770/>>.

Afb. 29. Marijn van Kreijl, *Picasso grids*, 2015, verf op papier, afmetingen en plaats onbekend.

Foto: Hermitage <<https://www.hermitage.nl/nl/pers/algemeen/persberichten/160901-Nieuwe-serie-Picasso-grids-centraal-in-presentatie-ABN-AMRO-Kunstprijis-winaar-Marijn-van-Kreijl.htm>>.

Afb. 30. Aukje Koks, *Fictional Idea of an Offer Table*, 2012, material onbekend, afmetingen variëren, GEM Museum voor Actuele Kunst, Den Haag. Foto: Heartpool

<http://www.heartpool.nl/wolvecamprijis/Aukje_Koks/>.

Afb. 31. Fernando Sánchez Castillo, *Tank Man*, 2013, materiaal onbekend, 178 x 85 x 60 cm,

Rabo Kunstzone, Utrecht. Foto: Art Update <<http://www.artupdate.nl/de-triomf-van-de-tank-man/>>.

Afb. 32. Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, potlood op papier, afmetingen onbekend, Galerie Zink, Berlijn. Foto: Stroom Den Haag

<http://www.stroom.nl/activiteiten/prijis.php?pri_id=3586187>.

Afb. 33. Jurre Blom, *zonder titel*, 2015, olieverf op doek, 195 x 145 cm, locatie onbekend.

Foto: Jurre Blom <<http://jurreblom.nl/work/>>.

Afb. 34. Elizabeth Price, *Still from The Woolworths Choir of 1979*, 2012, video, lengte

onbekend, MOT International, Londen. Foto: International Art and Culture

<<http://sfaq.us/2012/11/turner-prize-2012/>>.

Afb. 35. Helen Marten, *Brood and Bitter Pass*, 2015, verschillende materialen, 301 x 816.9 x 111.8 cm, Greene Naftali, New York. Foto: Greene Naftali

<<http://www.greenenaftaligallery.com/artists/helen-marten>>.

Afb. 36. Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989, kleurenfoto, 127 x 190.5 cm, The

Metropolitan Museum of Modern Art, New York. © Richard Price. Foto: Richard Price

<<http://www.richardprince.com/photographs/cowboys/#/detail/1/>>.

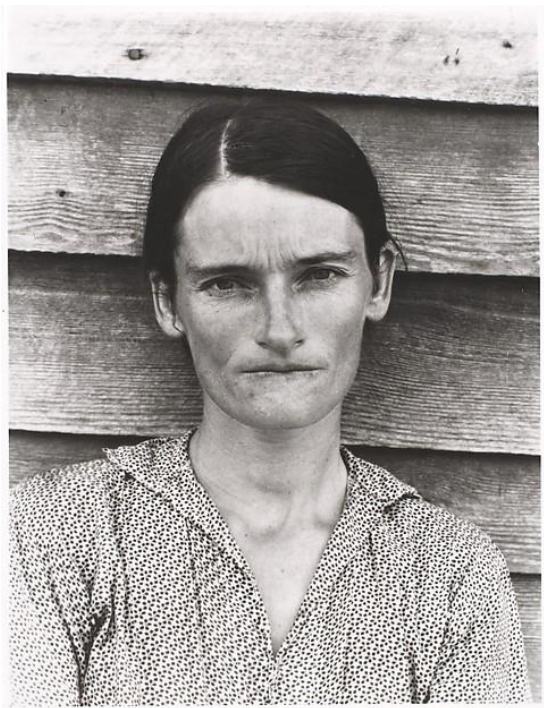
Afb. 37. Richard Price, *Untitled (Taylor Swift)*, 2015, materiaal en afmetingen onbekend, locatie onbekend. © Richard Prince. Foto: The Daily Beast

<<http://www.thedailybeast.com/articles/2015/05/29/how-to-sell-other-people-s-instagram-for-100-000-and-get-away-with-it.html>>.

Bijlage 1 – afbeeldingen



Afb. 1. Andy Warhol, *Coca-Cola [3]*, 1962, caseïne op katoen, 176.2 x 137.2 cm, Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville.



Afb. 2. Sherrie Levine, *After Walker Evans: 4*, 1981, Gelatine zilverprint, 12.8 x 9.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 3. Mike Bidlo, *Not Warhol (Brillo Boxes. 1964)*, 2005, zeefdruk op karton, afmeting onbekend, Lever House Art Collection, New York.



Afb. 4. Rafaël, *The Marriage of the Virgin*, 1504, olieverf op paneel, 170 x 118 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan.



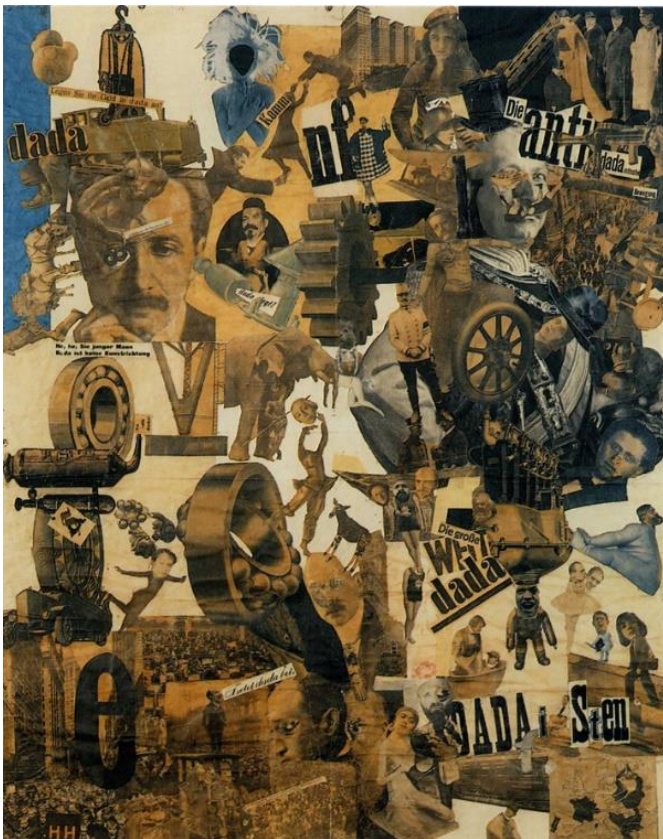
Afb. 5. Pietro Vannucci (Perugino), *The Marriage of the Virgin*, 1500-1504, olieverf op paneel, 236 x 186 cm, Musée des Beaux-Arts, Caen.



Afb. 6. Elaine Sturtevant, *Felix Gonzalez-Torres, AMERICA AMERICA*, 2004, gloeilampen, rubberen stopcontacten en snoeren, afmetingen variëren, Punta Della Dogana, Venetië.



Afb. 7. Picasso, *Still Life with Chair Caning*, 1912, olieverf op doek, stoelzitting, touw, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Parijs.



Afb. 8. Hannah Hoch, *Cut with the Kitchen Knife: Dada Through the Last Weimar Beer Belly Culture Epoch*, 1919, papieren collage en waterverf, 114 x 90 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn.



Afb. 9. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1971 (replica 1964), porselein, 36 x 48 x 61 cm, Tate Modern, Londen.



Afb. 10. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrylverf op doek, 205.4 x 14.48 cm, Tate Modern, Londen.



Afb. 11. Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, synthetische polymeer verf op doek (32 st.), 50.8 x 40.6 cm (per doek), The Museum of Modern Art, New York.



Afb. 12. Andy Warhol, *Four-Foot Flowers*, 1964, synthetische polymeerverf en zeefdruk op doek, 122 x 122.5 cm, Tony Shafrazi Gallery, New York.



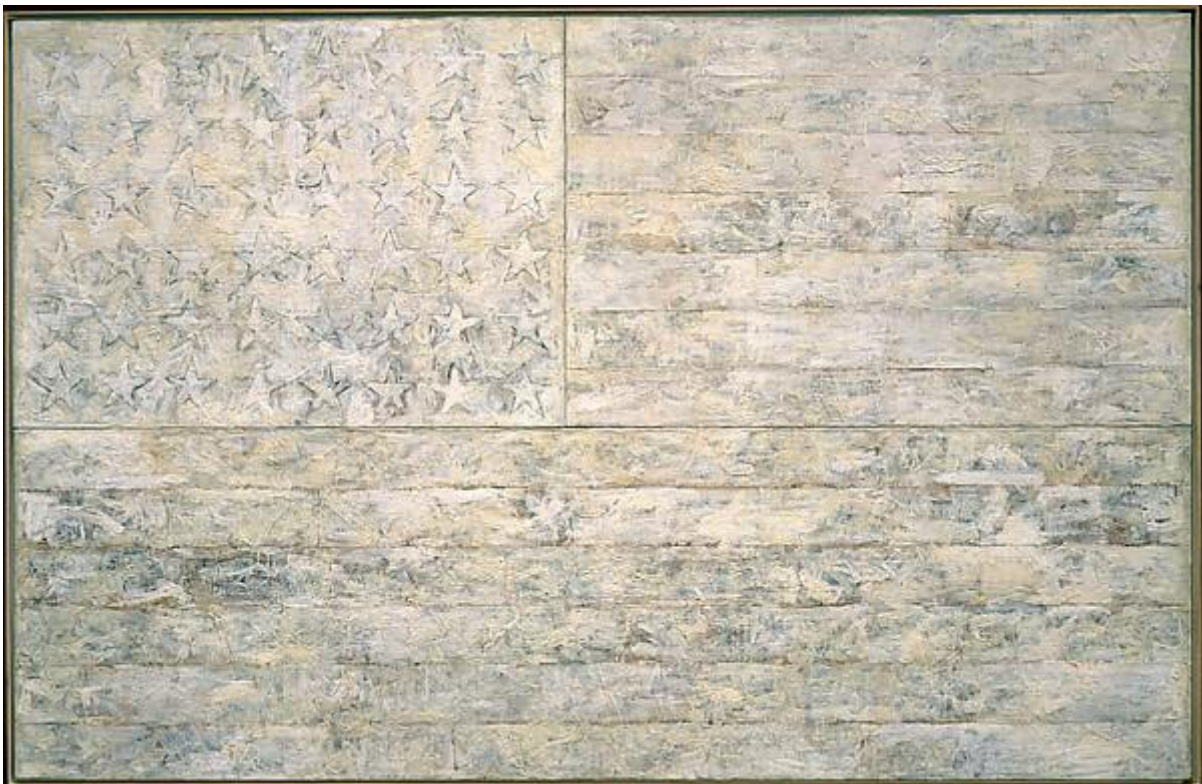
Afb. 13. Elaine Sturtevant, *Warhol Flowers*, 1990, zeefdruk en acryl op doek, 295 x 295 cm, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main.



Afb. 14. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. SHAVED*, 1965, speelkaart met gekleurde inkt op een diner-uitnodiging, 21 x 13.8 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Afb. 15. Elaine Sturtevant, *Johns White Flag*, 1968-1969, encaustiek en collage op doek, 28.3 x 43.5 cm, Galerie Thaddaeus Ropac, Parijs.



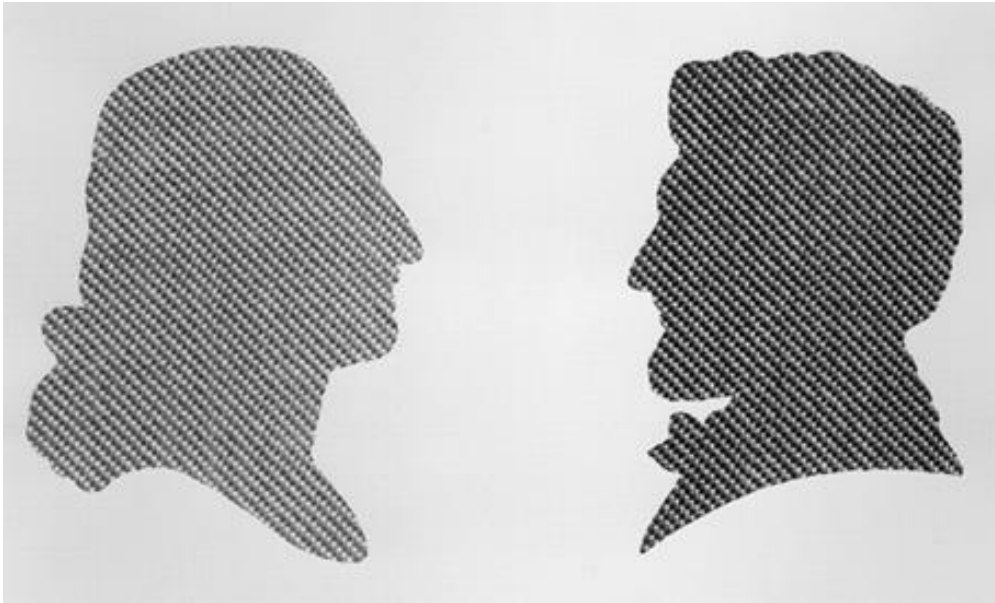
Afb. 16. Jasper Johns, *White Flag*, 1955, encaustiek, olieverf, krant en houtskool op doek, 198.9 x 306.7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



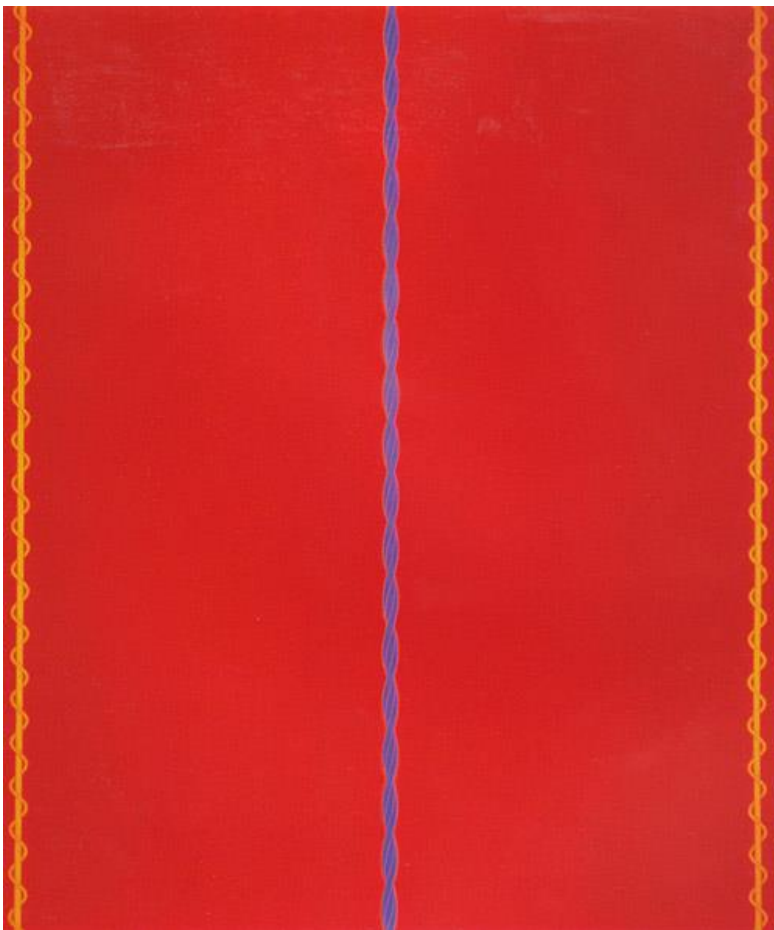
Afb. 17. Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963, olieverf en synthetisch polymeer op doek, 171.6 x 169.5 cm, The Museum of Modern Art, New York.



Afb. 18. Roy Lichtenstein, *A Tony Abruzzo Panel from "Run For Love" in Secret Hearts, no. 83 (November 1962)*, 1963, olieverf en synthetisch polymeer op doek, 171.6 x 169.5, The Museum of Modern Art, New York.



Afb. 19. Sherrie Levine, *Sons and Lovers*, 1976-1977, fluorescerend tempera op papier, afmetingen en locatie onbekend. Foto: Artists Space <<http://artistspace.org/about/mission-and-history>>.



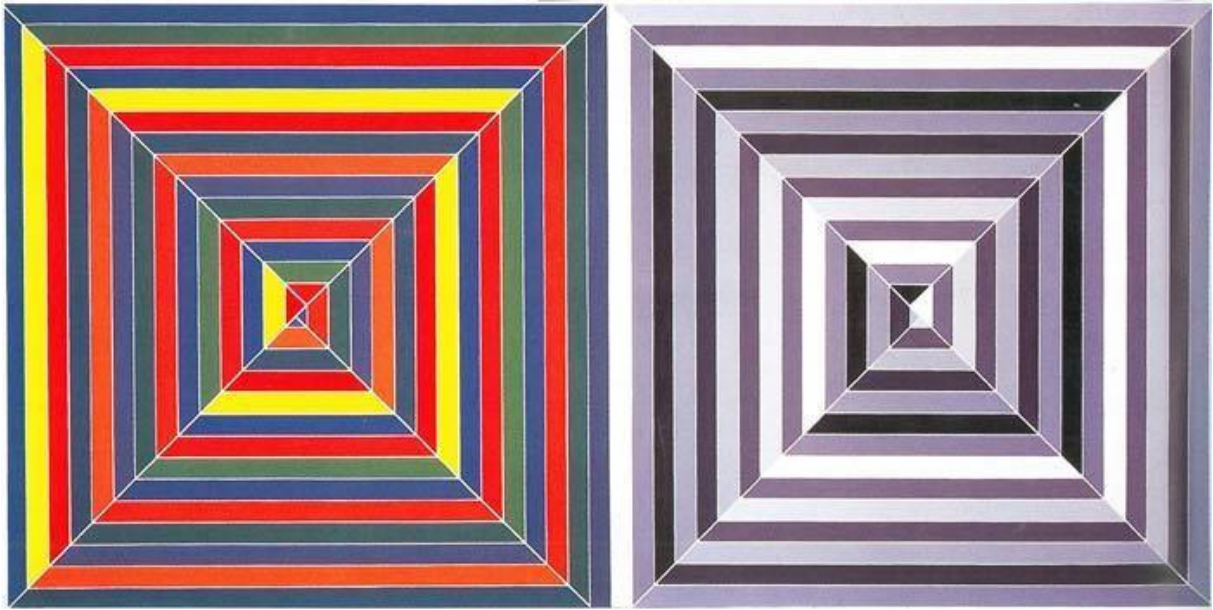
Afb. 20. Philip Taaffe, *We Are Not Afraid*, 1985, linoprint collage en acryl op doek, 304.8 x 259 cm, Saatchi Gallery, Londen.



Afb. 21. Sherrie Levine, *After Edward Weston*, 1990, kleurenfoto, 49.5 x 37.5 cm, plaats onbekend.



Afb. 22. Han van Meegeren, *De Emmausgangers*, 1937, olieverf op doek, 118 x 130.5 cm, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam.



Afb. 23. Frank Stella, *Jasper's Dilemma*, 1962, alkyd op doek, 195.6 x 391.c cm, Privé collectie, Miami Beach. © Frank Stella.



Afb. 24. Robert Mapplethorpe, *Self Portrait*, 1980, gelatin zilverprint op papier, 34 x 34.1 cm, Tate, Londen. © Robert Mapplethorpe Foundation.



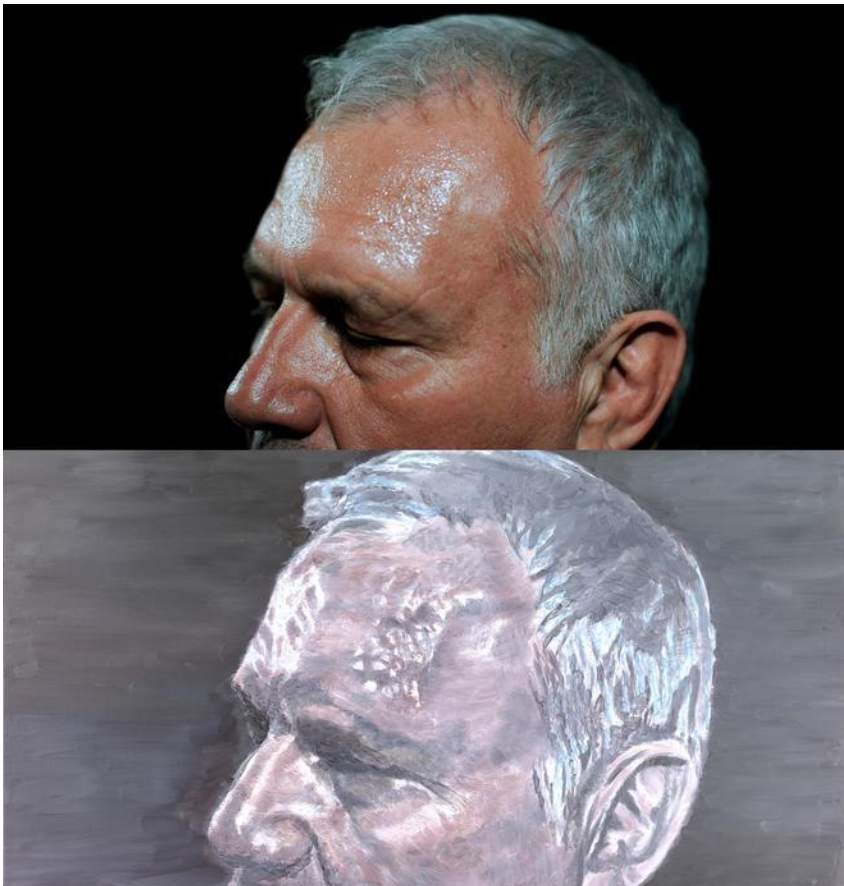
Afb. 25. Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988, keramiek, glazuur en verf, 106.68 x 179.07 x 82.5 cm, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco.



Afb. 26. Idis Khan, *Every...Bern and Hilla Becher Prison Type Gasholders*, 2004, fotografische print, 208 x 160 cm, Saatchi Gallery, Londen.



Afb. 27. Richard Prince, *Djuna Barnes, Natalie Barney, Renee Vivian and Roman Brooks take over the Guahnahani*, 2008, material en afmetingen onbekend, Gagosian Gallery, New York.



Afb. 28. Luc Tuymans, *A Belgian Politician*, 2011, olieverf op doek, afmetingen en plaats onbekend.



Afb. 31. Fernando Sánchez Castillo, *Tank Man*, 2013, materiaal onbekend, 178 x 85 x 60 cm, Rabo Kunstzone, Utrecht.



Afb. 32. Marcel van Eeden, *N 50 51 40.9 E 3 24 1.3*, 2013, potlood op papier, afmetingen onbekend, Galerie Zink, Berlijn.



Afb. 33. Jurre Blom, *zonder titel*, 2015, olieverf op doek, 195 x 145 cm, locatie onbekend.



Afb. 34. Elizabeth Price, *Still from The Woolworths Choir of 1979*, 2012, video, lengte onbekend, MOT International, Londen.



Afb. 35. Helen Marten, *Brood and Bitter Pass*, 2015, verschillende materialen, 301 x 816.9 x 111.8 cm, Greene Naftali, New York.



Afb. 36. Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989, kleurenfoto, 127 x 190.5 cm, The Metropolitan Museum of Modern Art, New York.



Afb. 37. Richard Price, *Untitled (Taylor Swift)*, 2015, materiaal en afmetingen onbekend, locatie onbekend.