



***Stepping Out van Roy Lichtenstein als
concept van originaliteit***

Martha Vollering, juni 2008

***Stepping Out* van Roy Lichtenstein als concept van originaliteit**

De Franse socioloog en criticus Jean Baudrillard (1929-2007) heeft in de wereld van avatars in Second Life op Internet toch zijn gelijk gekregen. Zijn concept van hyperrealisme werd hem ingegeven door de consumptiemaatschappij van na de jaren zestig en de overheersende rol van de massamedia hierin. De beelden die wij kennen via reclame, film en andere media vervangen langzaam maar zeker de werkelijkheid, betoogde hij in 1981.¹ Tekens en beelden hebben volgens Baudrillard de plaats ingenomen van dat wat ze representeren en deze tekens – *simulacra* genoemd – zijn het gevolg van de consumptiemaatschappij waarin het verlangen naar steeds meer en steeds anders is losgezongen van de realiteit. Zijn kritiek op het gebrek aan authenticiteit is bij uitstek geschikt voor Pop art kunst, die immers refereert aan de moderne consumptiemaatschappij en de mate waarin massamedia ons beïnvloeden.

Kritiek op authenticiteit in brede zin – als methodologisch concept – is onderzocht door kunsttheoreticus Rosalind Krauss (1940). Zij bekritiseerde de verheerlijking van originaliteit in het Modernisme in haar publicatie *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* in 1981 en speelde in die jaren een gezaghebbende rol in de discours over origineel en kopie.

De hierboven kort geschetste theorieën van Baudrillard en Krauss wil ik gaan toepassen bij de analyse van een kunstwerk van Roy Lichtenstein: *Stepping Out* uit 1978 (afb. 1).



1 - Roy Lichtenstein, *Stepping Out*, 1978, olieverf op doek, 218,4 x 177,8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

¹ Jean Baudrillard, *Simulacra's et Simulation*, 1981

Dit werk van kunstenaar Roy Lichtenstein (1923-1997) gaat verder dan Pop art, de kunstvorm waardoor hij vooral bekend is geworden. Het werk vertoont wel de voor hem kenmerkende kleuren (primaire kleuren, wit en zwart) en de Pop art stijlkenmerken zoals de dikke, zwarte lijnen, de afwezigheid van schaduw en het gebruik van een matrix van stipfels die in striptekeningen als schaduw dient. Maar er is meer aan de hand. De vrouwelijke figuur heeft één gekanteld oog en een mond op een rechthoekig vlak dat als gezicht dient. Lichtenstein verwijst met deze kubistische trekken naar de vrouwen die Picasso in de jaren dertig schilderde. De mannelijke figuur op het doek is ook een citaat: deze is gebaseerd op een figuur in Fernand Léger's *Drie muzikanten* uit 1944 (afb. 2) maar dan in spiegelbeeld.² De bloem in zijn knoopsgat is geleend van een ander schilderij van Léger.



2 – Fernand Léger, *Drie muzikanten*, 1944, olieverf op doek, 174 x 145 cm, Museum of Modern Art, New York

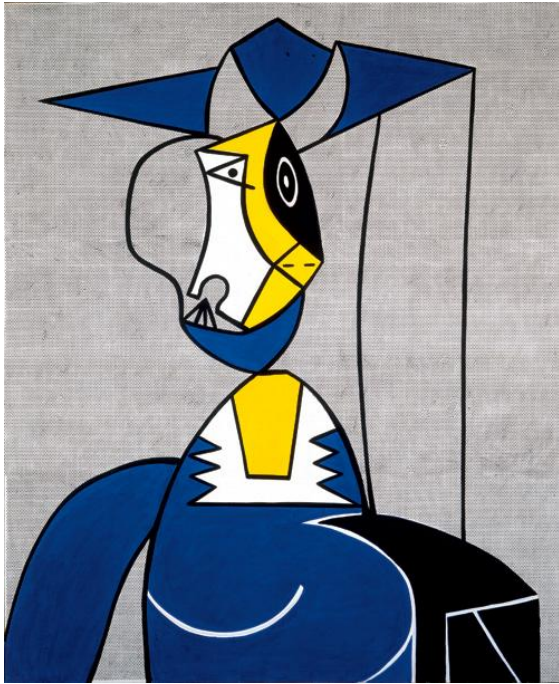
Stepping Out is een complex werk. De compositie is geraffineerd: hoewel de twee figuren verschillend zijn, zijn ze verbonden door stijl en kleur. De gele diagonaal voor zijn ogen herhaalt de diagonale uiteinden van haar sjaal, de golving van haar haar komt terug in zijn revers. De gezichten hebben volume gekregen door de rode stippen die Lichtenstein vaak toepaste. Het zijn uitvergrotingen van de zogeheten Benday-dots, een druktechniek voor commercieel drukwerk.

Pastiches

Lichtenstein werd in 1962 bekend met zijn Pop art werk van stripverhalen. De uitvergroete beelden van dramatische momenten worden geïnterpreteerd als ironisch commentaar op het amusement en de verleidingen waaraan de moderne mens door de invloedrijke massamedia niet aan ontkomt. In 1964 werden deze werken nog met gemengde gevoelens ontvangen door het grote publiek, getuige een artikel in *Life Magazine*.³ *Stepping Out* is geen uitzondering in zijn oeuvre, hij maakte veel schilderijen die gebaseerd waren op bekende werken van andere schilders. In de jaren 1962-1964 maakte Lichtenstein imitaties van onder andere Cézanne, Mondriaan, Picasso en Monet. Ook in latere perioden wisselde hij Pop art af met variaties op bekende kunstwerken, bijvoorbeeld van Pollock, De Kooning of Duitse expressionisten. Een voorbeeld van deze imitaties is *Vrouw met hoed* (afb.3) naar Picasso's *Vrouw in grijs* (afb.4).

² Zie www.metmuseum.org/worksofart/collection

³ *Is He the Worst Artist in the US?* was de kop van dit artikel van 31 januari waarin Lichtensteins schilderijen van onder andere Disney stripfiguren aan de orde kwamen.



3 - Roy Lichtenstein, *Vrouw met hoed*, 1962, olieverf op doek, 173 x 142 cm, privécollectie



4 – Pablo Picasso, *Vrouw in grijs*, 1942, olieverf op doek, 100 x 81 cm, privécollectie

In Baudrillard's visie maakte Lichtenstein beelden van beelden, representaties van representaties. Waarom imiteerde hij andere kunstenaars? Zelf zegt Lichtenstein hierover: "Ik heb veel moderne meesters gedaan. De invloed van Picasso is zo groot, daar kan ik niet van loskomen, al zou ik het willen. Het is een manier van zeggen dat Picasso eigenlijk ook een cartoonist is. Waarom ik de imitaties doe weet ik niet, ik heb geen vooropgezet programma."⁴

Is zijn kunst als een vorm van simulacra te beschouwen of als origineel? Om deze centrale vraag te beantwoorden is het nuttig om de aard van zijn imitatie te definiëren. De variaties die hij maakt op bekende werken vallen onder de noemer pastiche: kunst over kunst, speelse verwijzingen of imitaties met een knipoog. Het is minder vergaand dan een parodie, waarbij sprake is van commentaar of een karikaturale nabootsing. De noemer simulacrum gaat veel verder. Deze term was tot het einde van de 19^e eeuw nog gewoon een synoniem voor representatie. Pas daarna kreeg de term de negatieve lading van letterlijke nabootsing. Baudrillard tenslotte koos de term voor tekens die *in plaats van* het gerepresenteerde komen. Om te onderzoeken of *Stepping Out* een pastiche is of een simulacrum ga ik eerst dieper in op de theorieën van Baudrillard en van Krauss.

Simulacrum

In de moderne Westerse maatschappij gaan volgens Baudrillard consumptie en massacultuur hand in hand. Wat de mens verlangt ontstaat niet meer op natuurlijke wijze, maar wordt opgeroepen door culturele discoursen die via massamedia over hem worden uitgestort. Het teken (de advertentie, de reclame, de filmshot) bestaat vóórdát het object

⁴ Interview met David Sylvester voor de BBC in 1966 (www.lichtensteinfoundation.org)

(het consumptieartikel, de gebeurtenis) gecreëerd wordt. Hierdoor ontstaat uiteindelijk een tekensysteem dat geen afgeleide meer is van de werkelijkheid, maar er zelfs voor in de plaats treedt (hyperrealiteit). Bijvoorbeeld: we kennen allemaal het beeld van een neerstortend vliegtuig, maar bijna niemand is daar ooit getuige van geweest. De simulatie is onze enige werkelijkheid geworden, stelt Baudrillard daarom.⁵ Hij noemt deze schijnbeelden, de tekens die de werkelijkheid simuleren, simulacra. In de opkomst van de simulacra is een historische ontwikkeling van vier fasen te onderscheiden in zijn visie. (a) In de eerste fase – tot de industriële revolutie – stond de imitatie centraal. De representatie (het teken) was equivalent aan het object dat het verbeeldde. (b) Omdat de nabootsing het origineel kan vervangen ontstond echter een eerste breuk tussen teken en realiteit. In het tweede stadium (het industriële tijdperk) stond de mechanische reproduceerbaarheid centraal. Het teken is onderdeel geworden van een zuivere serie gereproduceerde tekens. Niet het origineel maar het equivalent wordt nu het criterium. (c) Een volgende stap verder van de realiteit (in de postmoderne maatschappij) is de vermenigvuldiging van tekens die gemaakt zijn naar modellen van de realiteit (kopie van een kopie). (d) Als deze simulatie zich doorzet komen we in de laatste fase terecht (extreme massacultuur): het gaat alleen nog maar om tekens en de verschillen tussen die tekens, de realiteit is uitgeschakeld. Als voorbeeld noemt Baudrillard de manier waarop antropologen onbekende volken in kaart brengen. Als hun gebruiken en voorwerp in musea tentoongesteld zijn, is hun oorspronkelijke cultuur door de bemoeienissen van de westerlingen verdwenen. Het toenemen van het aantal simulacra gaat gepaard met een implosie van betekenis, stelt Baudrillard. Elke onzichtbare betekenis wordt zichtbaar, elke illusie transparant in deze wereld van schijnbeelden. De mythes en geheimen die achter authentieke kunstuitingen zaten verdwijnen in deze hyperrealiteit. Uiteindelijk gaat elke vorm van identiteit verloren, authenticiteit bestaat niet meer in deze geschetste situatie. 'Het simulacrum is nooit dat wat de waarheid verbergt – het simulacrum is de waarheid,' zegt Baudrillard.⁶ Past een pasticheschilderij van Roy Lichtenstein in deze faseomschrijving? Dat is lastig vast te stellen. Gesteld dat het als een simulacrum te beschouwen is, dan zou het passen bij de derde fase: hij schildert schilderijen na die modellen zijn van de werkelijkheid. Maar de werken van Léger en Picasso zijn strikt genomen geen nabootsingen van de werkelijkheid. Is dit schema wel bruikbaar in dit verband? Baudrillard stelt dat je iets 'dood' maakt zodra je het simuleert (denk aan de antropologische expositie). Maar geldt dit ook als je pastiches maakt – kunst over kunst – of voeg je dan juist een nieuwe betekenis toe? Ik denk het laatste. We komen hier op het terrein van de mediatheorie zoals Marshall McLuhan deze heeft geïntroduceerd in de jaren zestig en waarin nieuwe kunst een hermediatie van voorafgaande kunst is.

Reproductie

Baudrillards poststructuralistische cultuurpessimisme werd geïnspireerd door Roland Barthes, die als structuralistisch literatuurwetenschapper verborgen betekenissen achter

⁵ Leitch, 2001, p. 1730

⁶ Leitch, 2001, p. 1732

eigentijdse beelden van de populaire cultuur analyseerde. Baudrillard gaat echter verder dan deze formele semiologie van Barthes omdat hij de geschiedenis erbij betreft. Kunsthistoricus Rosalind Krauss heeft regelmatig geschreven over de authenticiteit van moderne kunst. Zij stelde dat pastiches heel breed voorkomen in kunstproductie, in feite is kunst maken altijd eerst kunst bekijken en dit vernieuwen, aldus Krauss. Ze publiceerde in 1981 in het kunsttijdschrift *October* – waarvan ze in 1976 een van de oprichters was – het essay *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Hierin bekritiseerde zij de veronderstelde originaliteit van avant-garde kunstenaars die tot het Modernisme behoorden. In deze discussie rond origineel en kopie haalt ze ook Barthes aan. Deze vond dat realisme in kunst niet ontstaat door een kopie van de realiteit maar door het kopiëren van een kopie. Het uitbeelden refereert namelijk altijd naar andere codes die al een kopie van de werkelijkheid zijn.⁷

Hoe is *Stepping Out* te plaatsen binnen dit discours? Lichtenstein was een ironische kunstenaar, die graag liet zien hoe alles gecodeerd en aangeleerd is via reproductie. Valt dit werk onder de reproductieve kunst, zoals Baudrillard Pop art omschreef? In Pop art wisselen kunst en industrie tekens uit: kunst wordt een reproductieve machine (denk aan Andy Warhol) en industriële productie wordt een esthetisch teken van prestige, stelt hij in een publicatie in 1976.⁸ Maar *Stepping Out* is een autonoom en uniek schilderij en geen reproduceerbaar fotowerk of zeefdruk. Een bekende criticus die schreef over de authenticiteit van reproductie van kunst was Walter Benjamin. Zijn essay *Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* uit 1936 is nog steeds actueel en toepasbaar op foto- en videokunst maar ook op Pop art. Benjamin constateert dat kunst altijd reproductief is geweest maar dat moderne technische reproduceerbaarheid het 'aura' van een kunstwerk - de waarde van een origineel - definitief heeft vernietigd. Staat hiermee de authenticiteit van de pastiche van Lichtenstein ter discussie, omdat je kunt zeggen dat het gereproduceerd is uit onderdelen van andere schilderijen? Lichtenstein gebruikte het raster van rode stippen regelmatig in zijn werk als een lofzang op de reproductietechniek van stripboeken. Het is een beeldend expressiemiddel van Pop art. Maar in *Stepping Out* worden deze elementen uit de *low art* vermengd met citaten uit *high art*, het schilderij valt dus niet onder het genre Pop art. Over Pop art zegt Lichtenstein dat het een product is van de twintigste-eeuwse tendens om esthetisch 'niet ontvankelijke' kunst te maken zoals het kubisme van Picasso en Braque of de *action painting* van Pollock. 'Het lijkt mechanisch en ongevoelig, maar de betekenis ervan ligt in de voldoening van de kunstenaar om het toch tot ontvankelijke kunst te maken, in tegenstelling tot wat het lijkt'.⁹

Perceptie

Lichtenstein refereert met deze uitspraak aan de perceptie van het werk. Ik denk dat hier de sleutel ligt voor het interpreteren van Lichtensteins pastichewerk als origineel of als kopie. In een interview zegt hij over *Colourfield Painting*: 'Ik ben het oneens met deze schilders die

⁷ Harrison & Wood, 2002, p. 1037

⁸ Harrison & Wood, 2002, p. 1020

⁹ Harrison & Wood, 2002, p. 751

beweren dat hun werk vanuit de natuur gemaakt is. Kunst verwijst naar perceptie, niet naar natuur.' Lichtenstein eigende zich beelden toe die iedereen kent en voegde ze samen tot een nieuw beeld. De perceptie van het nieuwe beeld is een ander proces dan de optelsom van bekende beelden. De *Aha-erlebnis* bij *Stepping Out* (hé, een Léger, een Picasso) moet het begin zijn van een nieuw esthetisch oordeel. Niet alleen het onderwerp, maar ook de pure vorm, de stijl en zelfs de textuur dragen bij aan dit oordeel.

Lichtenstein koos vaak Picasso voor zijn imitaties. Hij was hierin niet de enige, vele kunstenaars gebruikten Picasso's oeuvre als vertrekpunt. Is het overigens toeval dat de grote inspirator Picasso zelf een groot pastichemaker was? Krauss noemt zijn kubisme 'gesublimeerde pastiches' en ook zijn collages zouden geen enkel authentiek onderdeel bevatten.¹⁰ Ze onderzocht Picasso's overstap naar het neoclassicisme van vlak na de Eerste Wereldoorlog. Hij imiteerde hierbij Renoir, Cézanne, Poussin en Ingres maar was dit eenvoudig imitatie of veranderde hij het in nieuwe kunst met een grote K? In haar publicatie *The Picasso Papers* suggereert Krauss dat de reden waarom wij ons dit afvragen een gevolg is van het feit dat Modernisme zelf een spiegelzaal is waarin imitatie en oorsprong twee kanten zijn van dezelfde medaille. Er is helemaal geen sprake van originaliteit in modernistisch werk. Picasso's klassieke stijl was dus geen breuk maar juist een voortzetting van zijn modernisme waarin pastiches een hoofdrol speelden. Bij de deconstructie van originaliteit in de postmodernistische kunst is authenticiteit ingeruild voor pastiche, beredeneert ze.

Roy Lichtenstein is een typisch postmodernistische kunstenaar met zijn intertekstuele verwijzingen naar andere kunstenaars. Maar of hij met zijn pastiches bewust kritiek op de mythe van originaliteit heeft – een typerend kenmerk van de postmodernistische kunstenaar – is de vraag. Het is waarschijnlijker dat de perceptie van de kijker, de *addressee* in het communicatiemodel van Roman Jakobson, zijn doel is als hij een eigen versie van een Picasso maakt. Lichtensteinexpert Carter Ratcliff zegt: 'Zijn versie van surrealisme heeft minder te maken met het onbewuste dan met ons vermogen om bepaalde motieven te herkennen. En zo is het ook met zijn expressionistische werk. Geïsoleerd door verschillende stappen van reproductie krijgt het een nieuwe betekenis voor de kijker. Anders dan bij Andy Warhol, die wel speelt met de dunne scheidslijn tussen de realiteit en zijn afbeelding.'¹¹ Terug naar de centrale vraag: past *Stepping Out* in de simulacratheorie van Baudrillard of niet? Het werk is een handgemaakte afbeelding van handgemaakte afbeeldingen (Picasso, Léger) in een stijl van geprinte afbeeldingen (strips) van handgemaakte tekeningen (ontwerp voor strips). Een pastiche van een pastiche bovendien, want Picasso gebruikte ook bestaande tekens. Ondanks deze vele lagen zou ik het niet als een simulacrum in Baudrillards systeem willen plaatsen, omdat het duidelijk een autonoom werk is, verbonden aan de realiteit. Lichtenstein eigent zich beelden toe in verschillende stadia. Eerst maakt hij een tekening naar het voorbeeld en dit projecteert hij letterlijk op doek. Deze tekening wordt aangepast en dan geschilderd in primaire kleuren, wit en zwart. Vaak keert hij het

¹⁰ Krauss, 1999

¹¹ Ratcliff, 1989, p. 119

doek om tijdens het schilderen of spiegelt hij de geciteerde beelden. Elke persoonlijke toets wordt vermeden en hierdoor ontstaat een soort pictogram. Door deze procedure krijgen de citaten weer autonomie. Door zijn spel met geleende beelden (inclusie die van zichzelf, want hij citeert vaak uit eigen werk) lijkt het op het gesloten tekensysteem van Baudrillard. Maar het is het niet. Het idee van Benjamin dat Pop art en technisch gereproduceerde kunst verlies van aura (authenticiteit) oplevert gaat hier ook niet op. *Stepping Out*, en veel ander werk van Roy Lichtenstein, is wel verbonden met de realiteit, de realiteit waarin de perceptie van de kijker plaatsvindt. Hij zegt zelf hierover: 'Het gaat over beelden die compleet anders zijn dan die waar we in getraind zijn. Ik laat ze de kijker overkomen, om te zien wat er gebeurt. Deze ene eigenschap is waar ik in geïnteresseerd ben.' Het medium speelt hierbij ook een rol. Bij zijn schilderijen of sculpturen laat hij niets na om te tonen dat het een tastbaar object is. En zijn referenties naar kunstenaars zijn echte reproducties van beelden, zijn Picasso ziet er uit als een Picasso. In dit alles is hij zo helder mogelijk, om vervolgens te onderzoeken hoe bepaalde vormen tekens worden die zich vastzetten op ons netvlies (perceptie als zintuiglijke waarneming). Dat komt bijvoorbeeld sterk tot uiting in de getekende penseelstreken in zijn serie *Brushstrokes* uit 1980, waarin hij volgens Ratcliff 'het verhaal van beelden' onderzoekt. Als er sprake was van simulacra, zou hij de relatie tussen realiteit en verbeelding niet op deze manier kunnen onderzoeken. Roy Lichtenstein heeft geen metanarratieve boodschap zoals andere postmoderne kunstenaars over bijvoorbeeld originaliteit. *Stepping Out* is bij uitstek een intertekstueel kunstwerk waarin het artistieke plezier en de interesse in beeldverwerking op een interessante manier samengaan.

Kunstkritiek

Stepping Out is een kunstwerk dat zo in de hedendaagse kunstwereld van cross-overs en populaire beeldcultuur zou passen. De thema's die ermee samenhangen, authenticiteit en het verschil tussen *high* en *low art*, spelen een belangrijke rol in kunstkritiek, een discipline die in deze tijd een moeilijke positie heeft. Het concept 'Kritiek op originaliteit' en de daarmee samenhangende discussies sluiten direct aan bij mijn persoonlijke interesse voor kunstkritiek. De vraag welke methodologie toegepast wordt bij kunstkritiek is cruciaal in deze discussies over originaliteit. Rosalind Krauss heeft veel geschreven over kunstkritiek en heeft daarbij gedurende haar carrière verschillende posities gekozen. Eerst volgde ze Greenbergs formalisme in de jaren zestig, vervolgens koos ze voor een kritische methode die beïnvloed was door het Franse structuralisme maar ook door poststructuralisten als Baudrillard. Haar aangehaalde essay over de Avant-garde waarin ze deconstrueert hoe de notie van originaliteit functioneerde binnen het paradigma van Modernisme is zuiver structuralistisch omdat het vooral gaat over het belang van het teken. In de jaren tachtig nam ze weer afstand van haar mening over het vraagstuk authenticiteit vanwege postmodernistische argumenten. Het is misschien een logische ontwikkeling, maar het laat goed zien hoe de theorie die de criticus kiest de vorm van de kritiek bepaalt! Maakt dit de kunstkritiek dan niet willekeurig, aangezien het kader dat de criticus toevallig kiest bepalend is voor hoe hij of zij elk kunstwerk interpreteert? Natuurlijk is interpretatie altijd

persoons- en contextgebonden. Maar is het onontkoombaar dat de criticus telkens kiest voor één bepaalde historische benadering van een kunstwerk?

Ik vraag me af of kunstkritiek wel volgens een 'methode' moet verlopen. Misschien heeft de crisis in de kunstkritiek wel met deze vraag te maken. De discours over hedendaagse kunst wordt steeds meer bepaald door musea en bedrijven en steeds minder door onafhankelijke critici. De kunstcritici bediscussiëren hun theoretische, kunsthistorisch verantwoorde analyses alleen met hun wetenschappelijke concurrenten in dezelfde ivoren torens. Ik denk dat kunstkritiek echter vooral draait om het informeren en hopelijk interesseren van het grote publiek. Er is volgens mij grote behoefte aan kunstcritici die hun theoretische analyses omzetten in toegankelijke opinies, gericht op een groot publiek. Zij moeten zich dan niet vastbijten in één persoonlijk referentiekader of kiezen voor één methode, maar meer 'eclectisch' omgaan met de beschikbare methodologieën, net zoals de kunstenaars die zij recenseren omgaan met hun bronnen. Daarmee voorkom je dat verouderde paradigma's of dogma's een rol blijven spelen bij de analyse. De onbevangenheid van amateurrecensenten op Internet gecombineerd met de kennis van actuele kunsttheorieën levert de ideale kunstcriticus op, is mijn stelling.

Literatuur

A. van den Braembussche, *Denken over kunst*, Bussum, 2000

C. Harrison & P. Wood (eds), *Art in Theory. 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Londen, 2002

R. Krauss, *The Picasso Papers*, Cambridge, 1999

V. Leitch (ed), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York/Londen, 2001

S. van der Meulen, 'De positie van de hedendaagse kunstkritiek. Een gesprek met Rosalind Krauss', *Metropolis M*, 2(2008) p.66-72

C. Ratcliff, 'The Work of Roy Lichtenstein in the Age of Walter Benjamin's and Jean Baudrillard's Popularity', *Art in America*, 77-1(1989)pp.112-123

www.lichtensteinfoundation.org