

Tussen leven en dood

**Tijd en materialiteit
in vergankelijke kunst**

Merle Smeets

Studentnummer 10421181

Begeleider: Dr. M.I.D. van Rijsingen

Masterscriptie Museumconservator

Universiteit van Amsterdam

22 juni 2015

Inhoud

Inleiding	3
Hoofdstuk 1. Eindig leven	10
Memento mori	12
De waarneming van tijd	13
De haptische ervaring	17
Verstrengeling van tijdsdimensies	20
Hoofdstuk 2. Eindeloze dood	25
Cyclus van leven en dood	25
Kopieën zonder origineel	29
Een netwerk van leven	32
Hoofdstuk 3. Bestaan zonder einde	40
Levendig materiaal: Descartes versus Spinoza	43
Lichamelijkheid en identiteit	46
Belichaamde tijd	51
Conclusie	58
Literatuur	60
Afbeeldingenlijst	65

Inleiding

Transience value is scarcity value in time. Limitation in the possibility of an enjoyment raises the value of the enjoyment. It was incomprehensible, I declared, that the thought of the transience of beauty should interfere with our joy in it. As regards the beauty of Nature, each time it is destroyed by winter it comes again next year, so that in relation to the length of our lives it can in fact be regarded as eternal. The beauty of the human form and face vanish for ever in the course of our own lives, but their evanescence only lends them a fresh charm. A flower that blossoms only for a single night does not seem to us on that account less lovely. Nor can I understand any better why the beauty and perfection of a work of art or of an intellectual achievement should lose its worth because of its temporal limitation. – Sigmund Freud, *On Transience*.¹

On Transience is een kort essay van Sigmund Freud dat hij schreef in 1915. Hij beschrijft hierin het gesprek dat hij voerde met een vriend en een dichter tijdens een wandeling op een zomerdag op het platteland. De dichter is erg onder de indruk van de schoonheid die hij in de natuur om zich heen ziet, maar tegelijkertijd treurig over de kwetsbaarheid hiervan. Hij voorziet reeds het einde van deze schoonheid en herkent in de vergankelijkheid ervan de sterfelijkheid van het leven zelf. Hierdoor verliezen de dingen bij voorbaat al hun betovering voor hem en kan hij er niet meer werkelijk van genieten. De dichter beschouwt de schoonheid als iets wat reeds verloren is. Freud daarentegen is meer optimistisch. Iets dat verloren gaat verliest niet zijn waarde, zo stelt hij. Integendeel, hij ziet in de vergankelijkheid van de dingen juist een extra toevoeging aan hun waarde en schoonheid.

Deze scriptie handelt over tijd en materialiteit in de vergankelijke kunst en positioneert zich aan de zijde van Freud en diens overtuiging dat de kwetsbaarheid van kunstwerken geen afbreuk doet aan hun waarde en schoonheid. In het geval van de werken die hier besproken zullen worden, kan in hun vergankelijkheid juist een

¹ Freud 1968: 305-306.

boeiende gelaagdheid worden gevonden.² Deze positie vindt zijn inbedding in de groeiende aandacht, niet slechts voor het ‘leven’ van kunstwerken, maar ook voor de wijze waarop zij verloren gaan of in verval raken: hun ‘dood’. De recente nadruk op deze aspecten van de hedendaagse kunst in verschillende tentoonstellingen en onderzoeksprojecten vormt de aanleiding van deze scriptie.³

In 2012 presenteerde Tate de online *Gallery of Lost Art*, het resultaat van een langlopend onderzoek naar kunstwerken die om verschillende redenen beschouwd kunnen worden als verloren kunst. De tentoonstelling maakte de verhalen zichtbaar van kunstwerken die onder andere beschadigd of in verval zijn geraakt, gestolen of opzettelijk vernietigd zijn; soms omwille van politieke maar ook om esthetische redenen. Geheel in lijn met haar eigen concept, verdween de Gallery na de duur van een jaar ook zelf.⁴ Wat rest is een boek dat in 2013 werd gepubliceerd waarin de verschillende verhalen omtrent deze werken zijn gebundeld.⁵ In de inleiding van dit boek stelt curator Jennifer Mundy dat verhalen rondom de verdwijning of destructie van kunstwerken in belangrijke mate deel zouden moeten uitmaken van de kunstgeschiedenis. De focus zou niet slechts moeten liggen op de kunstwerken die fysiek nog bestaan, zo stelt zij. Juist de aandacht voor de wijze waarop kunstwerken verloren raken, maakt volgens haar de systemen zichtbaar waarbinnen kunstwerken betekenis krijgen en door middel waarvan zij bewaard blijven. Of, in het geval van verloren kunst, het ontbreken van dergelijke systemen.⁶

De opvatting van het kunstwerk als kostbaar en permanent object is niet alleen door externe invloeden uitgedaagd. Ook de kunst zelf heeft dit idee veelvuldig ter discussie gesteld. Wat begon bij Marcel Duchamp die met zijn ‘readymades’ de status

² Deze positie dient nadrukkelijk niet te worden verward met een standpunt tegen de conservering van kunstwerken.

³ Behalve de hierna genoemde voorbeelden zijn ook de tentoonstelling in Tate Modern *Art Under Attack. Histories of British Iconoclasm* (2013) en *Bourgeois Leftovers* (2014) in de Appel een vermelding waard.

⁴ Zie voor wat is overgebleven van de *Gallery of Lost Art* <<http://galleryoflostart.com/>>.

⁵ Mundy 2013.

⁶ Ibidem: 16-17.

van het unieke kunstobject en de context waarbinnen deze zijn waarde krijgt bekritiseerde, heeft zich ontwikkelt tot de praktijk van latere kunstenaars die onderzoeken hoe noties van verval en destructie concrete elementen van de kunst kunnen worden en in hoeverre zij in staat zijn hierover controle uit te oefenen. De tentoonstelling *Damage Control: Art and Destruction since 1950* die in 2013-2014 in het Hirshhorn Museum in Washington werd georganiseerd, onderzocht hoe destructie en creatie zich tot elkaar verhouden.⁷ Een belangrijk uitgangspunt hiervoor vormde het internationale *Destruction in Art Symposium* dat plaatsvond in 1966, waarbij de destijds deelnemende kunstenaars experimenteerden met destructie als een vorm van creatie. Zo creëerde Gustav Metzger, de drijvende kracht achter het symposium, auto-destructieve werken door met agressieve zuren schilderdoeken te lijf te gaan. Raphael Montañez Ortiz vernietigde alledaagse voorwerpen die refereerden aan het menselijk lichaam en zo de kwetsbaarheid daarvan zichtbaar maakten.⁸ Enkele jaren eerder had Jean Tinguely in de beeldentuin van het Museum of Modern Art al de performance *Homage to New York* opgevoerd, waarbij de installatie die hij daar had gebouwd zichzelf zou moeten vernietigen. Met deze performances brachten de kunstenaars destructie binnen het domein van de kunst, veelal als een reactie op het sociaal en politiek geweld dat zij in die periode in de wereld om zich heen zagen.⁹

Ook na de roerige jaren zestig laten andere kunstenaars, op een minder directe manier, zien dat destructie en creatie als twee tegengestelde krachten tegelijkertijd zeer dicht bij elkaar liggen. In tegenstelling tot actieve destructie als strategie, accepteren zij verval als een inherent gegeven van de materialen die zij gebruiken. Zo staat de kwetsbaarheid en veranderlijkheid van materialen centraal in het werk van

⁷ Brougher, Ferguson, Gamboni 2013. Getoond werd onder meer de documentatie van John Baldessari's *Cremation Project* (1970) en Gordon Matta-Clark's *Splitting* (1974). Meer recente voorbeelden waren Michael Landy's *Break Down* (2001) en Jake and Dinos Chapmans bewerkingen van Francisco de Goya's etsen in *Injury to Insult to Injury* (2004).

⁸ Brougher, Ferguson, Gamboni 2013: 75, 78.

⁹ Ibidem: 57-63, 74-78. Yoko Ono, die ook deelnam aan het *Destruction in Art Symposium*, nodigde in haar performance *Cut Piece* (1965) het publiek uit de kleding van haar lijf te knippen om zo het destructieve potentieel van de maatschappij zichtbaar te maken. De hiervoor genoemde performances vinden hun weerklink in o.a. de 'Death and Disaster' series van Andy Warhol uit dezelfde periode, waarin hij mediabeelden van rellen, executies, auto-ongelukken en de atoombom reproduceerde.

Anya Gallaccio, wier vroege werken allen tijdelijk en vergankelijk zijn. Zij gebruikt organische materialen die gedurende de periode van een tentoonstelling vergaan, zoals bloemen die verwelken of ijs dat langzaam smelt.¹⁰ De kwesties van transformatie en verdwijning die zij hiermee naar voren brengt, worden meer recent ook zichtbaar in Urs Fischers wassen beelden van menselijke figuren. Deze levensgrote kaarsen branden in enkele uren langzaam op. Met zijn wassen kopieën van traditionele marmeren sculpturen daagt Fischer bovendien de kunstgeschiedenis uit.¹¹ De tijd wordt hier niet stilgezet om een specifiek moment voor de eeuwigheid te behouden, maar in de veranderlijkheid van het werk juist als zodanig zichtbaar gemaakt. Tijd, als iets dat verstrijkt, wordt een materiaal in de kunst. Hoewel dit vluchtige, vergankelijke werken oplevert die door hun instabiele verschijning extra kwetsbaar zijn, is juist deze kwetsbaarheid een essentiële eigenschap van de werken. Kunstenaars als Gallaccio en Fischer omarmen bewust de vergankelijkheid van hun werk en gebruiken dit gegeven om verlies en verval als relevante aspecten van de kunst te onderzoeken.¹²

Kunstenaar Eva Hesse sprak de inmiddels veel herhaalde woorden, “Life doesn’t last; art doesn’t last. It doesn’t matter”.¹³ Zoals de dichter in het bovenstaande citaat van Freud in de kwetsbaarheid van de schoonheid om hem heen de kwetsbaarheid van het leven ziet, herkende Hesse in de kwetsbaarheid en veranderlijkheid van de materialen die zij voor haar kunstwerken gebruikte een eigenschap van het leven zelf.¹⁴ Haar uitspraak wijst ons erop dat we niet over de vergankelijkheid van kunstwerken kunnen spreken zonder ook onze eigen vergankelijkheid in ogenschouw te nemen. Om te begrijpen hoe de tijd grip heeft op kunstwerken moeten we ook begrijpen hoe de tijd grip heeft op ons. Om deze verbindingen inzichtelijk te kunnen maken, refereren de werken die in deze scriptie

¹⁰ Mundy 2013: 235-238.

¹¹ Zie bijvoorbeeld Urs Fischers driedelige werk *Untitled* (2011) op de Biënnale van Venetië in 2011, met als hoofdfiguur een wassen replica van Giambologna’s zestiende eeuwse sculptuur *De Sabijnse Maagdenroof* op ware grootte.

¹² Mundy 2013: 236-237.

¹³ Ibidem: 194.

¹⁴ Ibidem.

centraal staan aan de menselijke figuur en de eindigheid van het leven, waarbij de kunstenaars zich op het grensvlak begeven van herdenken en loslaten.¹⁵ Noties van dood en leven, verlies en vergankelijkheid worden daarbij niet in de eerste plaats tot uitdrukking gebracht door de associaties die kunnen worden verbonden met de materialen waarvan deze werken zijn gemaakt, maar vooral door de veranderlijke eigenschappen van deze materialen zelf. Zij bevinden zich op dat vreemde grensvlak, waar in hun schoonheid reeds hun verval kan worden waargenomen. Deze werken geven hiermee gestalte aan de ongrijpbare begrippen tijd en vergankelijkheid, die ontsnappen aan een precieze definitie. Het doel van deze scriptie is daarom niet de kunstwerken te beschouwen als een markering van een bepaalde periode zoals een monument dat doet, maar als dingen die de tijd als een inherente eigenschap in zich sluiten en hem daarmee zichtbaar maken. Door deze eigenschap van de werken centraal te stellen en te beschouwen in hoeverre dit in verband staat met onze eigen vergankelijkheid, kunnen we inzicht krijgen in de wijze waarop tijd zich materialiseert in vergankelijke kunstwerken en in hoeverre dit ons begrip van vergankelijkheid beïnvloedt.

Aan de hand van de installatie *Strange Fruit (for David)* van Zoe Leonard zal in het eerste hoofdstuk worden onderzocht op welke manier zoets abstracts als onze waarneming van tijd kan worden beschreven. De veranderingen die waarneembaar zijn in het werk van Leonard worden daarvoor geplaatst in relatie tot de ideeën van de Franse filosoof Henri Bergson, die een leidraad vormen voor het denken over tijd en de relatie die wij hiermee hebben. De dialoog tussen kunstwerk en filosofie geeft de aanzet om na te denken over de wijze waarop verleden, heden en toekomst als verschillende dimensies van tijd zich tot elkaar verhouden.

¹⁵ De kunstwerken in deze scriptie hebben een groot raakvlak met de rijke schilderkunstige traditie van de 'memento mori'; een belangrijk iconografisch programma in de kunstgeschiedenis waarbij de beschouwer door middel van symbolen en allegorieën aan zijn eigen sterfelijkheid en de eindigheid van het leven wordt herinnerd. Zie o.a. Panofsky, Erwin. 'Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition', in: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books, 1955. In dit onderzoek zal de nadruk echter niet liggen op symboliek en representatie, maar op de materialiteit van kunstwerken.

Deze tijdsdimensies worden vervolgens nader onderzocht in het tweede hoofdstuk, waarbij het werk *Untitled (Placebo)* van Felix Gonzalez-Torres fungeert als een tegenhanger van dat van Leonard. Waar het verval van *Strange Fruit (for David)* onvermijdelijk en onomkeerbaar lijkt, kan de destructie van *Untitled (Placebo)* door zijn conceptuele basis en de fysieke betrokkenheid van het publiek steeds opnieuw worden uitgevoerd. Voor een continuering van de geformuleerde filosofische grondslag worden de ideeën van Gilles Deleuze geïntroduceerd, wiens gedachtegoed voor een belangrijk deel voortbouwt op dat van Bergson. Door de nadruk te leggen op de noties van herhaling en verschil die zowel in het werk van Gonzalez-Torres een belangrijke rol spelen als de kern vormen van Deleuzes denken, wordt inzicht gegeven in de verhouding tussen creatie en destructie; tussen leven en dood.

Na een meer conceptuele benadering legt het laatste hoofdstuk tenslotte de nadruk op de materiële realiteit van het vergankelijke kunstwerk. In tegenstelling tot de andere twee werken in deze scriptie komt het zelfportret *Self* van Marc Quinn niet voort uit rouw om het verlies van een geliefde, maar probeert de kunstenaar zijn eigen sterfelijkheid onder ogen te zien. De sculptuur lijkt daarbij zowel verleden, heden en toekomst in zich te vangen. Door de sterk fysieke basis van het werk in relatie te brengen met ideeën over het belichaamde subject, wordt inzicht verkregen in de mate waarin onze eigen lichamelijke kenmerken een rol spelen in de constructie van ons tijdsbegrip. De natuurwetenschappelijke grondslag van Quinns werk vormt daarbij een waardevolle aanvulling op de filosofische continuïteit van dit onderzoek. Hiermee kan uiteindelijk een beschrijving worden gegeven van onze fysieke betrokkenheid bij de vergankelijke werken en kan er antwoord worden gegeven op de vraag hoe in de kwetsbaarheid en veranderlijkheid van vergankelijke kunstwerken een eigenschap van het leven zelf kan worden aanschouwd.

Met ieder kunstwerk werkt de kunstenaar een bepaalde kwestie uit. Zodra hij een antwoord denkt te hebben gevonden zal hij echter zien, in de woorden van filosoof Maurice Merleau-Ponty, “that he has reopened another one where everything he said before must be said again in a different way. Thus what he has found he does not yet

have. It remains to be sought out; the discovery itself calls forth still further quests".¹⁶ Net als voor de kunstenaar roept ook bij ons elk van de drie hier besproken kunstwerken nieuwe vragen op en openbaren zij wegen waarvan er in het bestek van deze scriptie slechts enkele kunnen worden bewandeld. Op iedere weg die we inslaan ontdekken we nieuwe paden en de route die we al wandelend uitstippelen brengt hen op andere manieren met elkaar in verbinding. We passeren het pad waarop we ons zojuist nog bevonden en beschouwen de elementen die we eerder zagen in het licht van onze nieuwe positie. De kunstwerken die ons leiden kennen namelijk vele overeenkomsten, maar tegelijkertijd ook verschillen in hun benadering van tijd en vergankelijkheid. Met iedere stap opzij onthullen zich nieuwe aspecten van het woud dat zich voor ons uitstrekt en waarin het begrip vergankelijkheid zich manifesteert als iets dat steeds in beweging is. Onze zoektocht kan worden omschreven als wat Gilles Deleuze en Félix Guattari een 'rhizome' noemen, een netwerk van lijnen dat zich in onverwachte richtingen ontwikkelt en waarbij geen vaste punten zijn te identificeren. Alle lijnen staan met elkaar in verbinding en iedere nieuwe toevoeging verandert het karakter van het geheel.¹⁷

Gedurende onze wandeling fungeren de filosofen met wie we onderweg een filosofisch kader construeren als gesprekspartners die ons helpen onze route te bepalen. Zij bieden ons de concepten en het vocabulaire om uitdrukking te geven aan de elementen die door het veranderlijk beeldend karakter van de kunstwerken niet direct in taal te beschrijven zijn en ontsnappen aan een strikt dualisme. Zo zijn we in staat te raken aan de veelduidigheid van het begrip vergankelijkheid. Uiteindelijk vormt deze tekst een pleidooi voor verder onderzoek naar vergankelijkheid als belangrijk en integraal onderdeel van de kunst, waarmee de schoonheid van tijdelijkheid zichtbaar wordt gemaakt.

¹⁶ Merleau-Ponty 1993: 148.

¹⁷ Deleuze & Guattari 1987: 8.

Hoofdstuk 1

Eindig leven

Strange Fruit

*Southern trees bear a strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black body swinging in the Southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.*

*Pastoral scene of the gallant South,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolia sweet and fresh,
And the sudden smell of burning flesh.*

*Here is a fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for a tree to drop,
Here is a strange and bitter crop.*

– Lewis Allan (pseudoniem van Abel Meeropol)¹⁸

¹⁸ *Strange Fruit* werd voor het eerst gepubliceerd in *The New York Teacher*, 1937.

De navrante wijze waarop Lewis Allan de gruwelijke lynchings van zwarte burgers in de Verenigde Staten heeft beschreven, roept een aangrijpend tijdsbeeld op van het racisme, de discriminatie en het daarmee gepaard gaande geweld van de jaren twintig. Ruim zeventig jaar later kreeg dit gedicht een eigentijdse tegenhanger in de vorm van een werk van kunstenaar Zoe Leonard dat dezelfde titel draagt. De context van dit werk is te vinden in de jaren negentig; toen het woord ‘fruit’ in de spreektaal werd gebruikt om homoseksuelen aan te duiden.¹⁹ Zij waren in deze jaren niet alleen het slachtoffer van maatschappelijk geweld en discriminatie, maar velen van hen werden ook slachtoffer van de aidsepidemie die toen heerste en welke op agressieve wijze hun lichaam aantastte. Onder de slachtoffers waren ook veel van Leonards vrienden. Als herinnering aan hen en als verwerking van haar eigen verdriet, begon zij met het aan elkaar naaien van overgebleven fruitschillen (afbeelding 1). De objecten die ze hiermee creëerde zouden tussen 1992 en 1997 uitgroeien tot de installatie *Strange Fruit (for David)*, opgedragen aan haar vriend en kunstenaar David Wojnarowicz. Het werk vindt zijn inbedding in het vroege oeuvre van Leonard uit de late jaren tachtig, toen zij sterk betrokken was bij het activisme op het gebied van feminisme, rechten voor homo’s en de strijd tegen aids. *Strange Fruit (for David)* heeft echter niet het activistische karakter dat haar eerdere werk kenmerkt, maar is eerder verstillend en poëtisch. Het werd in 1998 aangekocht door het Philadelphia Museum of Art en bestaat uit de bijna driehonderd schillen van verschillende vruchten zoals avocado’s, grapefruits, citroenen, sinaasappels en bananen die door Leonard ieder weer in hun oorspronkelijke vorm werden teruggebracht door middel van onder andere garen en ritsen. Deze verschillende delen worden verspreid over de grond tentoongesteld, alsof de vruchten net uit een boom zijn gevallen (afbeelding 2).²⁰

Terwijl de tekst van Allan verhaalt over de invloeden waaraan de lichamen van de gelynchte personen onderhevig zijn, wordt in het werk van Leonard de aantasting van lichamen tastbaar gemaakt door het langzame vergaan van de fruitschillen. Het materiaal dat Leonard heeft gebruikt is dus ook zelf letterlijk aan het verteren. Het trage proces van ontbinding zal uiteindelijk leiden tot de definitieve

¹⁹ Blume 1997: 18.

²⁰ Temkin 1999: 45-46.

verdwijning van het werk. Hoewel de vergankelijkheid van het werk dus al besloten lag in de gebruikte materialen, besloot Leonard echter pas in een later stadium om dit proces van vergaan ook daadwerkelijk zijn beloop te laten. Op suggestie van haar galeriehouder Paula Cooper had zij samen met de Duitse restaurator Christian Scheidemann de mogelijkheden onderzocht om het proces van vergaan van de fruitschillen definitief stop te zetten.²¹ Toen Scheidemann hier uiteindelijk in slaagde, beseftte Zoe Leonard naar eigen zeggen echter dat de essentie van het werk is dat het vergaat. Stopzetten van dit proces zou als het ware het leven uit het werk halen. Uiteindelijk omarmde zij de vergankelijkheid die al in het werk besloten lag.²²

Door de veranderlijkheid van het materiaal waaruit *Strange Fruit (for David)* bestaat, fungeert Leonards werk niet als het soort monument dat doorgaans wordt opgericht om de herinnering aan een persoon levend te houden.²³ Dit werk lijkt niet zozeer naar het verleden te verwijzen, als wel dit verleden nogmaals voor onze ogen af te spelen met de fruitschillen als metafoor. Hun kwetsbaarheid geeft uitdrukking aan de kwetsbaarheid van de mensen naar wie zij verwijzen. Doordat zij langzaam vergaan wordt niet alleen het verleden zichtbaar gemaakt in het heden, maar wordt bovenal de vergankelijkheid, het verloop van de tijd zelf zichtbaar. De vraag die hierdoor naar voren komt is hoe de waarneming van tijd met betrekking tot dit werk kan worden beschreven en in hoeverre Leonards beslissing om het werk niet te conserveren hierin een rol speelt.

Memento mori

Een van de meest in het oog springende associaties die het werk van Leonard oproept is die van de bekende vanitasstillevens uit de zeventiende-eeuwse Hollandse schilderkunst. Ook Leonard zelf heeft gewezen op de overeenkomst met de in deze

²¹ Temkin 1999: 46-47.

²² Ibidem: 47.

²³ Het kan hiermee geplaatst worden binnen de discussie omtrent de status van het monument die onder meer naar aanleiding van het werk van Thomas Hirschhorn recent is opgeleefd. Hirschhorns 'Monuments' dagen het autoritaire en monumentale karakter en de permanente status van het monument uit. Zie o.a. Widrich, Mechtild. *Performative Monuments. The Rematerialisation of Public Art*. Manchester: Manchester University Press, 2014.

schilderijen weergegeven stillevens van objecten zoals schedels die als symbolen verwijzen naar de vergankelijkheid van het leven en de sterfelijkheid van de mens.²⁴ In de afbeeldingen van uitgedoofde kaarsen, verwelkte exotische bloemstukken, maar vooral in de weergave van etenswaren zoals door insecten aangevreten rot fruit wordt een gelijkenis van thematiek zichtbaar.

De overeenkomst tussen het vanitasstilleven en *Strange Fruit (for David)* suggereert dat wanneer restaurator Scheidemann de conservering van de fruitschillen in het werk van Leonard had doorgezet, het op eenzelfde manier zou hebben gefunctioneerd als zijn zeventiende-eeuwse tegenhanger. Het zou de thema's van dood, vergankelijkheid en tijdelijkheid representeren, maar als object zelf behouden blijven.²⁵ Het werk zou dan keer op keer opnieuw tentoongesteld kunnen worden zonder wat uiterlijk betreft wezenlijk te veranderen. De stukken zouden in dat geval vooral een *symbolische* waarde hebben, zonder zelf ook hetgeen ze symboliseren te *belichamen*. Van centraal belang is daarom de keuze die Leonard maakte om het proces van vergaan dat al in het werk besloten lag onverminderd doorgang te laten vinden. Het werk symboliseert zo niet alleen de vergankelijkheid van het leven, maar suggereert ook dat wat aan het verleden herinnert uiteindelijk zelf zal verdwijnen.²⁶ Het verschil tussen de traditionele vanitasschilderijen en de wijze waarop deze in *Strange Fruit (for David)* door Leonard zijn geadapteerd, ligt dus vooral in de materialiteit van het werk: het organisch materiaal waaruit het bestaat, kent zijn eigen tijdelijkheid. De fruitschillen verworden langzaam tot een spoor van iets dat in het verleden heeft bestaan. Terwijl de fysieke aanwezigheid van het werk op deze manier vervaagt, lijkt de werking van de tijd een steeds grotere aanwezigheid te krijgen en een zelfstandig element in het werk te worden.

De waarneming van tijd

Als er één filosoof is voor wie de tijd in zijn denken centraal staat, is het Henri Bergson (1859-1941). Het kernbegrip binnen zijn omvangrijke oeuvre is 'durée', ofwel de 'duur'. Bergson introduceert dit begrip voor de eerste maal in zijn vroege

²⁴ Iversen 2012: 807-808.

²⁵ Temkin 1999: 47.

²⁶ Iversen 2012: 807-808.

Essai sur les données immédiates de la conscience (1889).²⁷ In deze tekst legt hij vooral de nadruk op het psychologische aspect van tijdsbeleving en stelt dat dit is verbonden met ons bewustzijn. Hij legt uit dat hoewel wij veelal denken in afzonderlijke stemmingen die elkaar opvolgen, onze bewustzijnstoestanden in werkelijkheid geen van elkaar te onderscheiden en op zichzelf staande gegevens zijn. De innerlijke duur wordt volgens Bergson eerder gekenmerkt door een opeenvolging van verschillende toestanden die zich in elkaar voortzetten en op die manier een ononderbroken stroom vormen.²⁸ Bergson spreekt in dit verband van ‘interpenetratie’: een onderlinge verbondenheid en beïnvloeding. Hoewel dit begrip een wederkerige relatie lijkt aan te duiden, haast Bergson duidelijk te maken dat deze aanhoudende stroom absoluut onomkeerbaar is. Juist doordat de verschillende bewustzijnstoestanden elkaar onverminderd opvolgen, ontstaat een vroeger en later, en dus ‘tijd’. Iedere nieuwe gemoedstoestand verschilt immers van de voorgaande, waaruit Bergson vervolgt dat, hoewel ogenschijnlijk tegenstrijdig, de verschillende bewustzijnstoestanden in de ononderbroken stroom nooit als gelijktijdig moeten worden opgevat.²⁹

Om zijn gedachten hierover te illustreren, gebruikt Bergson het voorbeeld van een pendule die ononderbroken heen en weer slingert. De oscillaties van de pendule zijn te onderscheiden door het simpele feit dat de vorige is verdwenen wanneer de volgende verschijnt. Hoewel iedere oscillatie voortvloeit uit de voorgaande, bestaan ze nooit tegelijkertijd. Bergson stelt vervolgens dat het alleen door de kracht van ons bewustzijn is dat de verschillende oscillaties tot een geheel worden georganiseerd dat een plaats vindt in onze herinnering. We onthouden iedere beweging van de pendule en plaatsen deze vervolgens in een serie.³⁰ Samenvattend stelt Bergson tenslotte dat in mij “a process of organization or interpenetration of conscious states is going on, which constitutes true duration. It is because I *endure* in this way that I picture to

²⁷ Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Parijs, 1889. Hier maak ik gebruik van de Engelse vertaling in Bergson 2002: 49-81.

²⁸ Bor 1989: 9, 13-14.

²⁹ Ibidem: 14.

³⁰ Bergson 2002: 64.

myself what I call the past oscillations of the pendulum at the same time as I perceive the present oscillation”.³¹

Het is dus in de door ons bewustzijn gevormde synthese van de huidige positie en de door onze herinnering zogenoemde vorige posities dat onze gemoedstoestanden zich in elkaar voortzetten.³² Uiteindelijk vormt herinnering, de voortzetting van het verleden in het heden, ofwel de duur, volgens Bergson dan ook de basis van ons bewustzijn.³³ Later, in zijn *Introduction à la métaphysique* (1903) stelt Bergson dat er geen bewustzijn is zonder herinnering, en geen “continuation of a state without the addition, to the present feeling, of the memory of past moments”.³⁴ De innerlijke duur is dus “the continuous life of a memory which prolongs the past into the present”.³⁵ Zonder dit voortleven van het verleden in het heden zou er geen duur zijn, maar alleen onmiddellijkheid.³⁶

Bergson stelt dat we de tijd die al voorbij is het verleden kunnen noemen, terwijl het heden dat moment is waarin de tijd voorbij gaat. Wat wij als ons heden beschouwen, behelst dus aan de ene kant ons verleden en aan de andere kant onze toekomst. De essentie van tijd is volgens Bergson dat zij voorbij gaat, waarbij de duur dus bestaat uit het overleven van het verleden in het heden. Het is uiteindelijk door middel van de herinnering dat we in staat zijn de eerder door ons waargenomen toestanden te verbinden met de huidige.³⁷

Wanneer we Bergson in zijn redenering volgen en vervolgens *Strange Fruit (for David)* weer in ogenschouw nemen, worden we ons plotseling bewust van de wijze waarop we het proces van verandering in dit werk menen waar te nemen. We beseffen dat we niet werkelijk de voortgaande stroom in zijn beweging waarnemen, maar eerder de verschillende punten die we hieruit isoleren. We nemen dus alleen een

³¹ Bergson 2002: 63.

³² Ibidem: 70.

³³ Ibidem: 180.

³⁴ Bergson, Henri. ‘Introduction à la métaphysique’, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, januari 1903. Hier maak ik gebruik van de Engelse vertaling in Bergson 2007. Citaat op pagina 26-27.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Bergson 2002: 127.

bepaalde positie waar, in dit geval de toestand van vergaan waarin het werk zich op dat moment bevindt. Doordat we echter herinneringen hebben aan de verschillende stadia van het proces waarin fruit vergaat, omdat we dit bijvoorbeeld wel eens in onze eigen fruitschaal hebben zien gebeuren, zijn we bekend met de verschillende stadia die het organisch materiaal zal doorlopen totdat het uiteindelijk volledig zal vergaan en verdwijnen. Op basis van eerder waargenomen informatie kan dus een voorstelling worden gemaakt van hoe het fruit er in een eerder stadium uit zou hebben gezien en hoe het er in de nabije toekomst uit zal komen te zien. Net als bij de pendule die Bergson beschrijft, nemen we in dit proces als het ware steeds de volgende oscillatie waar, terwijl de vorige alweer is verdwenen. Ook hier kunnen duidelijk van elkaar te onderscheiden stadia worden waargenomen, maar de beleving van tijd, het idee van een vroeger en een later, bestaat alleen in de synthese die onze herinnering vormt tussen de verschillende posities.

Een dergelijke opvatting suggereert dat het irrelevant is te vragen naar de invloed van Leonards keuze om haar werk niet te laten conserveren, op de wijze waarop tijd in het werk kan worden waargenomen. Ook als de vergankelijkheid van het werk stopgezet zou zijn, zou het namelijk nog steeds mogelijk zijn de eerdere en latere stadia van het werk voor te stellen. Bovendien beschouwt het publiek het werk doorgaans slechts op één bepaald moment en zal het de zeer geleidelijke verandering die zich in het werk manifesteert niet op dat moment zelf zien voltrekken. Toch hebben we het werk tot nu toe begrepen als iets dat uit zichzelf als het ware voor onze ogen verandert, ook al heeft Bergson aanleiding gegeven om deze waarneming van tijd te begrijpen als iets dat zijn grondslag vindt in onze eigen herinnering van situaties die we eerder hebben ervaren. De opvatting van tijd als iets dat volledig uit onze eigen geest voortkomt lijkt echter te kort te doen aan de materiële eigenschappen van het werk zelf. Bovendien wordt op deze manier voorbij gegaan aan het mogelijke effect dat een kunstwerk op ons kan uitoefenen, in plaats van dat wij de eigenschappen ervan daar volledig zelf op projecteren. Hoewel de opvatting van Bergson zoals die in het voorgaande is besproken verklaart op welke wijze we het proces van vergaan waarnemen, begint er ook iets te wringen in deze puur psychologische opvatting van de duur. Het zegt namelijk veel over ons en onze

beleving van innerlijke duur, maar vrijwel niets over het object dat we voor ons hebben en de verandering die daarin plaatsvindt.

De haptische ervaring

We moeten onszelf dus afvragen op welke wijze we de objecten om ons heen kunnen kennen en hoe we ons tot hen verhouden. Dergelijke vragen staan centraal in het werk *Matière et mémoire* (1896) waarin Bergson zijn gedachten over de duur verder uitwerkt.³⁸ Ons bewustzijn neemt voor hem daarbij nog steeds een belangrijke plaats in, maar is niet meer het enige waar hij zich op richt. Hij verbindt ons bewustzijn namelijk op meer directe wijze met ons lichaam en keert bovendien zijn redenering om. Om te begrijpen hoe wij de wereld buiten ons waarnemen, is het volgens hem noodzakelijk om onze gedachtegang niet bij onszelf te laten beginnen, maar bij datgene wat buiten ons is.³⁹ Buiten ons zijn alle objecten en andere lichamen die samen de materiële wereld vormen.⁴⁰ Wij staan hier niet los van, maar vormen slechts een onderdeel van dit grote geheel. Alle objecten en lichamen gaan relaties met elkaar aan en oefenen invloed op elkaar uit. Ons lichaam functioneert daarbij net als alle andere elementen binnen dit geheel en is volgens Bergson slechts een geleider die, te midden van de andere dingen, via onze zintuigen informatie van hen ontvangt en teruggeeft. Op deze wijze ontstaat er een wisselwerking tussen de objecten en lichamen die mij beïnvloeden en, omgekeerd, de invloed die ik op hen uitoefen.⁴¹

Hoe kunnen we deze lichamelijke betrokkenheid begrijpen in relatie tot kunstobjecten? Wanneer we teruggaan naar het traditionele vanitasstillevens waarmee we *Strange Fruit (for David)* eerder vergeleken, lijkt deze relatie in eerste instantie minimaal. Een belangrijk element van een dergelijk schilderij is namelijk de wijze waarop door middel van het optisch perspectief een illusionistische ruimte wordt gecreëerd op het platte vlak. De afbeelding overstijgt daarmee zijn materiële drager,

³⁸ Bergson, Henri. *Matière et mémoire*. Parijs, 1896. Hier maak ik gebruik van de Engelse vertaling in Bergson 2002: 81-141.

³⁹ Ibidem: 81-85.

⁴⁰ Bergson gebruikt het begrip 'image' om de verschillende elementen van de waarneembare wereld aan te duiden.

⁴¹ Bergson 2002: 87, 103-106.

waardoor er een grotere afstand ontstaat tussen het object en de beschouwer die zichzelf door middel van zijn verbeelding in deze ruimte plaatst.⁴² Echter door het licht dat in het oppervlak van de in het vanitasstilleven dikwijls afgebeelde metalen schalen reflecteert, of door de gedetailleerde weergave van de schillen van vruchten en de kleuren van bloemen, krijgen de afgebeelde objecten tevens een sterk fysieke en tactiele verschijning.⁴³ Deze eigenschap kan worden omschreven als de ‘haptische kwaliteit’ van het werk, een term die werd geïntroduceerd door de kunsthistoricus Alois Riegl in het begin van de twintigste eeuw.⁴⁴ Hij omschrijft de haptische ervaring als het waarnemen van dichtbij in plaats van veraf. Belangrijk is daarbij de wijze waarop de verschillende zintuigen samenwerken. Het is voor Riegl vooral door het zintuig van de tast waarmee de haptische waarneming van de tactiele, objectieve wereld tot stand komt. In dit ‘tastend zien’ raakt het oog als het ware de afgebeelde objecten aan. Dit impliceert geen afstand, maar juist een nauw contact en een meer fysieke relatie tussen object en beschouwer. De haptische waarneming is zo een vorm van kijken waarbij het oog zich als een hand, een orgaan van tast, over het oppervlak van het object beweegt in plaats van zichzelf in de illusionistische ruimte te plaatsen.⁴⁵

Strange Fruit (for David) versterkt de samenwerking tussen de verschillende zintuigen nogmaals. In de aanraking met onze ogen voelen we als het ware de textuur, de ruwe droge huid van de schillen onder onze vingers. Maar wellicht speelt ook geur een rol in onze waarneming van deze schillen in ontbinding en voegt ons reukorgaan zo een extra dimensie toe aan de wijze waarop we het werk ervaren. Ieder zintuig draagt op deze manier de informatie over het object op zijn eigen specifieke manier over en stelt ons in staat verschillende aspecten van het object te leren kennen. Bovendien creëert de tactiele waarneming van de objecten zo een directe verbinding

⁴² Marks 2002: 5.

⁴³ Alpers 1983: 90-91; Marks 2002:6. Laura U. Marks noemt ter vergelijking onder meer de nadruk op oppervlak in de decoratieve kunst van de achttiende eeuwse Rococo.

⁴⁴ Zie: Riegl, Alois. *Spätromische Kunstindustrie*. Wenen: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1901.

⁴⁵ Marks 2002: 2-5. Marks stelt dat niet zozeer gesproken dient te worden van het object van de haptische blik, als wel van een dynamische subjectiviteit tussen beschouwer en beeld.

met de materialiteit van ons eigen lichaam. We kunnen hierdoor spreken van ‘belichaamde perceptie’. Ook het feit dat *Strange Fruit (for David)* als een ruimtelijke installatie wordt gepresenteerd, draagt in belangrijke mate bij aan de manier waarop wij ons op fysieke wijze tot het werk verhouden.⁴⁶

In de nauwe fysieke relatie die zo ontstaat, wordt het tegelijkertijd mogelijk een duidelijk onderscheid te maken tussen datgene wat binnen onszelf is, ons eigen lichaam, en dat wat buiten ons is en we via ons lichaam waarnemen. Perceptie is, aldus Bergson, de mate waarin ons lichaam mogelijke actie kan uitoefenen op de dingen om ons heen en hoe, omgekeerd, deze dingen invloed kunnen uitoefenen op ons.⁴⁷ Hij vervolgt dat onze perceptie van de dingen buiten ons nooit puur en volledig is. Ons lichaam is namelijk niet alleen een geleider, maar wordt ook geaffecteerd door datgene wat via de dingen om ons heen op ons afkomt en daardoor onze waarneming beïnvloedt.⁴⁸ De herinnering zoals Bergson die eerder centraal stelde, vormt in dit geheel niet langer de grondslag van de waarneming, maar fungeert nu als datgene waarmee we in staat zijn een keuze te maken uit de informatie die ons lichaam ons doorgeeft. Opvallend is daarbij dat we hieruit alleen datgene filteren wat voor ons bruikbaar is. Dit betekent dat we nooit het object in zijn volledigheid waarnemen. Volgens Bergson is er geen perceptie die niet vol herinneringen is. De onmiddellijke waarneming die we via onze zintuigen ervaren, wordt dus beïnvloed door duizenden details uit onze eerdere ervaring. Zij complementeren op deze manier onze huidige waarneming en verrijken deze met al opgedane ervaring.⁴⁹

De waarneming bestaat dus uit de combinatie van herinnering en lichamelijke ervaring. Met betrekking tot *Strange Fruit (for David)* betekent dit dat de waarneming van tijd in het werk zich niet alleen in onze herinnering manifesteert, maar dat tevens de tactiliteit van de onbehandelde fruitschillen hierop van invloed is. De haptische ervaring die zij oproepen, brengt een fysieke relatie tot stand en daarmee een

⁴⁶ Claire Bishop stelt dat installatiekunst de aanwezigheid van een belichaamde beschouwer veronderstelt “whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision”. Zie Bishop, Claire. *Installation Art. A Critical History*. Londen: Tate Publishing, 2005: 6.

⁴⁷ Bergson 2002: 111.

⁴⁸ Ibidem: 112.

⁴⁹ Ibidem: 96, 117.

belichaamde perceptie. Preservering van het werk zou, doordat bijvoorbeeld geur wordt geëlimineerd, ongetwijfeld iets van de tactiliteit hebben weggenomen, en daarmee de haptische kwaliteit hebben veranderd. Herinnering zou als gevolg hiervan een belangrijker aspect worden van de ervaring van het werk. Hoewel niet direct zichtbaar, zou met preservering dus niet alleen de duur van het werk worden gewijzigd, maar ook onze waarneming hiervan.

Verstrengeling van tijdsdimensies

Nu we hebben vastgesteld hoe we de materiële wereld om ons heen kennen en daarbij een sterke relatie, maar tegelijkertijd een duidelijke scheiding hebben kunnen constateren tussen onszelf en de dingen buiten ons, kunnen we ons afvragen op welke wijze we precies verschillen van de dingen om ons heen, of wat ons aan hen bindt. Om te begrijpen hoe alles tezamen functioneert binnen het geheel van interpenetratie dat Bergson beschrijft, hebben we een derde aspect nodig dat onze vergelijking in perspectief plaatst. Laten we met die gedachte een aspect van *Strange Fruit (for David)* benaderen dat tot nu toe links is blijven liggen. Dit is de wijze waarop de objecten zijn bewerkt: de steken waarmee Zoe Leonard de fruitschillen aan elkaar heeft genaaid. Zelf heeft zij de activiteit van het naaien beschreven als een manier om door haar verdriet heen te werken, als een manier om de wonden die door het verdriet zijn veroorzaakt weer dicht te naaien en de leegte die is ontstaan op te vullen. Het bewerken en doorwerken van het materiaal met herinnering en verlies, was zo voor haar een manier om te rouwen. Ze probeerde te herstellen wat kapot was gemaakt, maar tegelijkertijd te accepteren dat dit nooit zal lukken.⁵⁰ De vergankelijkheid van het materiaal dat ze bewerkt legt onverhuld de vergeefsheid van haar activiteit bloot. Het is precies dit conflict waarin de tragiek van het werk schuilt.

De steken die Leonard heeft gezet, kunnen worden beschouwd als het bewijs van de tijd die zij nodig heeft gehad om de schillen stuk voor stuk aan elkaar te naaien en daarmee ook de tijd die het heeft gekost het verlies van haar vrienden te verwerken. We zouden kunnen stellen dat de steken niet alleen symbolen zijn voor het proberen te herstellen van dat wat verloren is gegaan, maar ook de sporen zijn van

⁵⁰ Blume 1997: 17-18.

de activiteit van Leonard zelf; het daadwerkelijke hanteren van naald en draad. De steken zijn zo gezien een referent naar de activiteit van het naaien, een proces dat in de tijd heeft plaatsgevonden. We kunnen hier herkennen wat Rosalind Krauss omschrijft als de ‘index’. Indexen, anders dan symbolen, “establish their meaning along the axis of a physical relationship to their referents. They are the marks or traces of a particular cause, and that cause is the thing to which they refer, the object they signify”.⁵¹ De steken in het werk zijn dus een spoor van Leonards activiteit. We zien hoe de tijd zich in die activiteit heeft ontplooid en zich in de steken heeft vastgezet.⁵²

In de steken die Leonard heeft gezet, leeft het verleden voort in het heden. Hier manifesteert zich de duur zoals Bergson die beschrijft. Dit is niet zozeer een psychologisch verschijnsel, als iets dat tevens een materieel aspect kent. Dit idee introduceert Bergson in zijn werk *L'Évolution Créatrice* (1907) en zal uiteindelijk de kern van zijn denken vormen.⁵³ Bergson stelt hier dat het voortleven van het verleden in het heden zoals we dat eerder hebben beschreven niet alleen betrekking heeft op ons (en onze herinnering), maar ten grondslag ligt aan het geheel van de materiële wereld. Alles is onderdeel van deze duur, en wordt erdoor voortgestuwd in een onophoudelijk voortgaan. Bergson gaat zelfs zo ver door te stellen dat de dingen niet alleen *in* de tijd zijn, maar zelf tijd *zijn*. Hij verklaart dit door het onderscheiden van verschillende ritmes binnen de tijd die ieder een eigen spanningsgraad kennen waarin de tijd zich uitbreidt of juist aanspant. Zo is materie bijvoorbeeld een sterk verdunde duur, waarvan de spanningsgraad zo laag is dat hij naar ruimtelijkheid neigt. Daar tegenover kunnen andere levensvormen worden waargenomen die een veel geconcentreerdere duur en hogere spanningsgraad hebben.⁵⁴ Zo hebben de fruitschillen in *Strange Fruit (for David)* een grotere spanning van tijd, waardoor zij sneller veranderen. Dit in tegenstelling tot de steken waarmee de schillen aan elkaar zijn vastgezet en waarin de tijd zich als materie heeft neergeslagen.

⁵¹ Krauss 1977: 70.

⁵² Bergson 2002: 208.

⁵³ Bergson, Henri. *L'Évolution Créatrice*. Parijs, 1907. Hier maak ik gebruik van de Engelse vertaling in Bergson 2002: 171-205.

⁵⁴ Bor 1989: 26-27.

Onze eigen duur kunnen we tenslotte ergens op het snijvlak hiervan lokaliseren. De duur die we in onszelf waarnemen vormt het referentiepunt voor de wijze waarop we de duur in de dingen om ons heen waarnemen. De beleving van tijd en vergankelijkheid krijgt daarbij zijn vorm in de directe, fysieke relatie met onze omgeving. Wanneer alles wordt beschouwd in termen van duur, rijst de vraag op welke wijze de verschillende tijdsdimensies die we eerder hebben onderscheiden zich tot elkaar verhouden en in hoeverre zij met elkaar verstrengeld zijn. Dit is een belangrijk element met betrekking tot ons idee van vergankelijkheid en zal daarom het uitgangspunt vormen voor het volgende hoofdstuk.



Afbeelding 1. Zoe Leonard. *Strange Fruit (for David)* (detail). 1992-1997. 276 delen. Sinaasappel-, banaan-, grapefruit-, citroen- en avocadoschillen met draad, ritsen, knopen, pees, naalden, plastic, ijzerdraad, stickers, stof, wax. Afmetingen variabel. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Afbeelding 2. Zoe Leonard. *Strange Fruit (for David)* (installatie overzicht). 1992-1997. 276 delen. Sinaasappel-, banaan-, grapefruit-, citroen- en avocadoschillen met draad, ritsen, knopen, pees, naalden, plastic, ijzerdraad, stickers, stof, wax. Afmetingen variabel. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Hoofdstuk 2

Eindeloze dood

Bij vragen over vergankelijkheid spelen niet alleen sterven en dood een rol, maar ook de kwestie van een mogelijk voortleven of reïncarnatie. Daarbij kan natuurlijk gedacht worden aan fotografie of andere vormen van documentatie die het kunstwerk vastleggen op een bepaald moment en het op die manier in die specifieke staat bewaren. Interessanter is echter de vraag of de vergankelijkheid van een werk, hoewel schijnbaar paradoxaal, mogelijk ook bijdraagt aan het voortbestaan daarvan. Op welke wijze begeeft het werk zich in dat geval op de grens tussen leven en dood?

Bij een dergelijke focus is het belangrijk ons bewust te zijn van de manier waarop we ons materiaal tot nu toe hebben benaderd. Het werk van Zoe Leonard riep specifieke vragen op over zijn eigen al dan niet definitieve vergankelijkheid. Hierdoor vormde zich een vraagstuk van twee uitersten, een tegenstelling die in het voorgaande is uitgespeeld. Hoewel deze tegenstelling een goed uitgangspunt vormt voor dit onderzoek, biedt het weinig bewegingsruimte. We moeten daarom onze blik verruimen en een andere ingang zoeken om ons onderwerp te benaderen. In plaats van het definitieve einde van het fysieke werk zouden we ons wellicht een werk voor kunnen stellen waarbij het proces van vergaan wel werkelijk en wezenlijk is, maar niet per definitie definitief. Een werk waarbij de dood steeds opnieuw plaatsvindt, herhaald kan worden en opnieuw opgevoerd. Een werk dat steeds opnieuw vergaat, maar waarbij de herhaling hiervan ook zorgt voor een eeuwig uitgestelde dood.

Cyclus van leven en dood

Het zijn de werken van de van oorsprong Cubaanse kunstenaar Felix Gonzalez-Torres (1957) die ons dit voor laten stellen. In de jaren zeventig emigreert hij naar de Verenigde Staten en bouwt daar een carrière op als kunstenaar. Tevens raakt hij sterk betrokken bij het activisme voor de rechten van homo's en de strijd tegen de ziekte aids, die op dat moment vele slachtoffer maakt en waardoor Gonzalez-Torres uiteindelijk ook zelf wordt getroffen. De maatschappelijke gevolgen van de

aidsepidemie, maar ook de voor hem persoonlijke tragedie, vormen een belangrijk uitgangspunt voor zijn werk. Binnen deze context ontstaan onder meer de bekende ‘candy spills’. Deze werken bestaan uit grote hoeveelheden in gekleurd cellofaan gewikkelde snoepjes die Gonzalez-Torres in geometrische vormen of kleine hoopjes op de grond tentoonstelt. Veel van de werken zijn portretten van dierbaren, waarbij alle snoepjes samen het gewicht hebben van de persoon in kwestie. Voorbeelden hiervan zijn onder meer het portret van zijn partner Ross in *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (1991) of dat van hen samen in *Untitled (Lover Boys)* (1991).⁵⁵

De verschillende candy spills zijn door de jaren heen in handen gekomen van zowel openbare kunstinstellingen als privéverzamelaars. De voorwaarden voor eigendom van deze werken zoals Gonzalez-Torres die stelt, hebben echter allemaal hetzelfde uitgangspunt, namelijk het weggeven van de snoepjes. De werken zijn een uitnodiging aan het publiek een snoepje op te pakken, op te eten en zo op een actieve manier deel te nemen aan het werk dat hierdoor zijn sculpturale vorm verliest en langzaam verdwijnt, hoewel steeds tijdelijk. Een andere voorwaarde die Gonzalez-Torres stelt is namelijk dat de eigenaar zorg draagt voor een oneindige voorraad snoepjes, zodat de werken steeds weer opnieuw kunnen worden aangevuld en het proces van vergaan eindeloos herhaald kan worden.⁵⁶ Het werk is in die zin “always dying but never dead, always becoming new again”.⁵⁷

Het werk *Untitled (Placebo)* dat in dit hoofdstuk centraal staat, werd gemaakt in 1991 en nog datzelfde jaar opgenomen in de collectie van het Museum of Modern Art in New York (afbeelding 3 en 4). Toenmalig curator Robert Storr beschrijft hoe Felix Gonzalez-Torres bij de installatie van het werk nadrukkelijk verzocht om de duizend tot twaalfhonderd lb. (454-544 kg.) in zilver cellofaan gewikkelde snoepjes niet bij te vullen gedurende de “cycle of depletion” en ook de veranderende vorm van het werk niet tussentijds bij te werken of te herstellen.⁵⁸ Dit verzoek stond in contrast met het originele certificaat, dat beschrijft hoe het werk regelmatig dient te worden

⁵⁵ Storr 2006: 6.

⁵⁶ Ibidem: 7.

⁵⁷ Kwon 2006: 300.

⁵⁸ Storr 2006: 7.

bijgewerkt.⁵⁹ Deze ambiguïteit en tegenstrijdigheid is kenmerkend voor Gonzalez-Torres' manier van werken. De meeste van de door hem opgestelde certificaten kennen namelijk een duidelijke ideale beschrijving van het werk waartoe zij behoren, maar tegelijkertijd een open einde wat betreft de daadwerkelijke uitvoering hiervan. De besluitvorming over de installatie en het onderhoud van de werken wordt overgedragen aan de nieuwe eigenaar, waarmee de mogelijkheid van transformatie open blijft.⁶⁰ In een uitgebreide verhandeling over de certificaten van Gonzalez-Torres maakt curator Miwon Kwon inzichtelijk dat deze documenten hiermee gericht zijn tegen een unieke en ultieme uitvoering door de kunstenaar.⁶¹ Hoe vaak en wanneer de candy spills worden bijgevuld of bijgewerkt, staat dus niet vast. Echter, met betrekking tot *Untitled (Placebo)* is Robert Storr van mening dat, om recht te doen aan het poëtische karakter van het werk en de thematiek van verlies en verval, het bijhouden van het werk tot een minimum moet worden beperkt.⁶²

Het gewicht van Felix Gonzalez-Torres' werken verwijst op een directe manier naar dat van de geportretteerden, waardoor de lichamen van deze personen op symbolische wijze aanwezig lijken te worden gemaakt. Vervolgens wordt dit lichaam langzaam weggegeten en verteerd, zoals ook de ziekte aids de lichamen van de slachtoffers langzaam afbreekt. In een essay waarschuwt Robert Storr echter het opnieuw beginnen van de cyclus van afbreken en weer opbouwen niet op te vatten als het opnieuw geboren worden van het lichaam. Hij stelt dat het lichaam namelijk vanaf het begin al in abstracte deeltjes is opgedeeld, zodat het steeds weer opnieuw kan sterven. Dit kan oneindige malen worden herhaald, "rehearsing not one death or two, not just Ross's death or Gonzalez-Torres's own, but many, many more".⁶³ De werken zetten hun dood in scène en voeren deze steeds opnieuw op. Hierdoor ontstaat een

⁵⁹ Storr 2006: 36n3. Storr schrijft deze discrepantie toe aan de ontwikkeling van Felix Gonzalez-Torres' ideeën over diens eigen werk.

⁶⁰ Kwon 2006: 299.

⁶¹ Ibidem: 300.

⁶² Storr 2006: 36n3. Hoe minder er aan het werk wordt bijgewerkt tijdens een cyclus, hoe groter bovendien het verschil tussen dood en leven.

⁶³ Ibidem: 8-9.

ambigüiteit tussen dood en vergankelijkheid enerzijds en leven en oneindigheid anderzijds. Gonzalez-Torres heeft deze ambigüiteit zelf ook aan het licht gebracht en omschreven op welke wijze het maken van dit werk voor hem een manier was om met de dood van zijn aan aids overleden partner Ross om te gaan:

The work originated from my fear of losing everything. This work is about controlling my own fear. My work cannot be destroyed. I have destroyed it already, from day one. The feeling is almost like when you are in a relationship with someone and you know it's not going to work out. From the very beginning you know that you don't really have to worry about it not working out because you simply know that it won't. The person then cannot abandon you, because he has already abandoned you from day one – that is how I made this work. That is why I made this work. This work cannot disappear. This work cannot be destroyed the same way other things in my life have disappeared and have left me. I destroyed it myself instead. I had control over it and this is what has empowered me. But it is a very masochistic kind of power. I destroy the work before I make it.⁶⁴

De paradox die Gonzalez-Torres hier beschrijft, wordt versterkt door de titel die hij aan het werk heeft gegeven. Hoewel bijna al zijn werken officieel 'Untitled' zijn, is bij een groot aantal een ondertitel tussen haakjes toegevoegd. Door zijn titels op deze manier vorm te geven, laat Gonzalez-Torres ruimte voor de eigen invulling van het publiek, maar is hij toch in staat de interpretatie van zijn werk te sturen en meerdere betekenislagen toe te voegen.⁶⁵ Zo suggereert *Untitled (Placebo)* een betekenis van de snoepjes als een onvolkomen vervanging voor het lichaam van de persoon die er niet meer is en zo wordt gemist. Daarnaast verwijst deze titel naar het lot van de patiënt die de placebo toegediend krijgt: hij zal door deze pil niet beter worden en de dood is daarmee onvermijdelijk. Tegelijkertijd is de placebo ook een symbool van hoop en de belofte op een toekomst. Dit is echter altijd een valse belofte van een bij voorbaat verloren toekomst.⁶⁶ Deze ambigüiteit in het werk wordt zichtbaar zodra we een van

⁶⁴ Spector 1995: 122.

⁶⁵ Ferguson 2006: 98.

⁶⁶ Watney 2006: 344.

Gonzalez-Torres' snoepjes oppakken en zien hoe wij met deze handeling het werk veranderen en afbreken. Het oppakken van het snoepje signaleert namelijk tegelijkertijd een belofte voor de toekomst; een waarin de voorraad weer wordt bijgevuld zodat de cyclus zich opnieuw kan herhalen.

Kopieën zonder origineel

De cyclus van herhaling is een cruciaal maar tegelijkertijd opmerkelijk element in het werk van Felix Gonzalez-Torres. Hoe kunnen we namelijk herhaling en de belofte van vernieuwing met elkaar rijmen? Bij Bergson werd in het voorgaande al duidelijk dat geen enkele toestand voor een tweede maal kan plaatsvinden: de volgende toestand is door opeenvolging altijd onderscheiden van de vorige. Wanneer we terug denken aan de pendule die Bergson gebruikte om te laten zien op welke manier we tijd door middel van herinnering menen waar te nemen, laat dit voorbeeld ook zien dat het lijkt alsof toestanden worden herhaald. De pendule slingert immers naar links en vervolgens naar rechts, steeds weer opnieuw. Maar in werkelijkheid verschilt iedere herhaling van de pendule van de vorige, al was het alleen maar om het simpele feit dat hij een voorganger heeft.⁶⁷

Meer begrip kunnen we krijgen door hulp te zoeken bij de Franse filosoof Gilles Deleuze (1925-1995), die zijn denken voor een belangrijk deel heeft gebaseerd op de ideeën van Henri Bergson. De elementen van herhaling en verschil vormen de hoekstenen van zijn filosofie, zoals hij die uiteen heeft gezet in zijn bekende werk *Différence et Répétition* (1968).⁶⁸ Net als Bergson benadert Deleuze het verloop van de tijd in termen van synthese en maakt daarbij onderscheid tussen drie syntheses van tijd. De eerste twee syntheses zijn die van de gewoonte en de actieve herinnering die daarmee samenhangt. Om te kunnen functioneren, vragen onze dagelijkse handelingen steeds weer om de herhaling van het verleden. Door middel van onze actieve herinnering zijn we in staat hierop te reflecteren en op deze manier het verloop van de tijd waar te nemen.⁶⁹

⁶⁷ Colebrook 2002: 121.

⁶⁸ Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1968. Hier maak ik gebruik van de Engelse vertaling in Deleuze 2004.

⁶⁹ Ibidem: 100-102.

Bij het volgen van Bergsons ideeën over de tijd stuit Deleuze op hetzelfde probleem als Bergson, namelijk dat de waarneming van de tijd in deze eerste twee synthesen gekoppeld is aan het subject. Bovendien gaat het hier om de herhaling van *hetzelfde*. Daarmee is volgens Deleuze nog niet verklaard hoe de tijd in zijn voortschrijden *verandering* veroorzaakt. Deleuze bouwt met betrekking hiertoe voort op Bergsons idee dat de dingen niet *in* de tijd zijn, maar zelf tijd *zijn*. Het zijn niet de dingen die zich in de tijd ontvouwen, maar de tijd die zichzelf ontvouwt.⁷⁰ Elke herhaling van wat we het verleden noemen is dus niet het steeds opnieuw verschijnen van hetzelfde, maar, vanuit het idee van opeenvolging, een verandering.⁷¹ Op deze manier veroorzaakt herhaling verschil, stelt Deleuze, en is zo de voorwaarde voor en productie van vernieuwing. Dit nieuwe kan vervolgens gedefinieerd worden als de toekomst, voortkomend uit de herhaling. Tenslotte identificeert Deleuze een derde synthese van tijd, waarin verleden en heden zich verenigen als dimensies van de toekomst.⁷² Uiteindelijk is volgens Deleuze dat wat herhaald wordt niet het oude of hetzelfde, maar het verschil zelf, of de toekomst. Dit is wat hij de ‘eeuwige herhaling’ noemt, met als enige betekenis “the absence of any assignable origin – in other words, the assignation of difference as the origin (...)”.⁷³ Verschil is geen kracht die zich *in de tijd* bevindt, maar de kracht *van de tijd* zelf.⁷⁴

Wanneer we accepteren dat het verschil de oorsprong vormt en herhaling hiervoor de voorwaarde is, begrijpen we dat *Untitled (Placebo)* niet functioneert als een origineel dat steeds als hetzelfde herhaald wordt, maar bestaat in de herhaling van het nieuwe. Curator Nancy Spector heeft de candy spills omschreven als kopieën zonder origineel die, totdat ze gerealiseerd worden, alleen bestaan als conceptueel prototype. Het certificaat bij de werken fungeert daarbij als een negatief waarvan een oneindig aantal afdrukken kunnen worden gemaakt. Hierdoor kunnen de werken op meerdere locaties tegelijk tentoongesteld worden. Wanneer dat gebeurt zijn zij niet zozeer

⁷⁰ Deleuze 2004: 111.

⁷¹ Colebrook 2002: 8.

⁷² Deleuze 2004: 113, 117.

⁷³ Ibidem: 113, 153.

⁷⁴ Colebrook, 2002: 122.

tentoonstellingskopieën, als wel verschillende naast elkaar bestaande uitvoeringen van het concept.⁷⁵ Hetgene waardoor *Untitled (Placebo)* wordt gevormd, kan dus niet worden gedefinieerd als een autonome eenheid, maar als een geheel dat alle verschillende uitvoeringen tezamen omvat. Doordat iedere bezoeker één deel van de oneindige voorraad snoepjes meeneemt, verdwijnt steeds de huidige uitvoering van het werk uit de tentoonstellingsruimte en verspreidt zich daarbuiten. De candy spills zijn in dat opzicht vergelijkbaar met Gonzalez-Torres' 'paperstacks', de sculpturen bestaande uit een oneindige editie van papieren afdrukken die het publiek mee mag nemen (afbeelding 5 en 6). Gonzalez-Torres stelt hierover dat:

An individual piece of paper from one of the stacks does not constitute the 'piece' itself, (...) but in fact it is a piece. These fragments that are and are not 'pieces' leave the institution and begin their own unpredictable circulation in the world. Yet each piece of paper gathers new meaning, (...) from its final destination, which depends on the person who takes it.⁷⁶

Het karakter van het kunstwerk ligt dus niet alleen in zijn fysieke verschijningsvorm besloten, maar veeleer ook in de relaties die het in deze vorm mogelijk maakt en creëert. In het geval van *Untitled (Placebo)* vindt de uitwisseling met het publiek op zeer tastbare wijze plaats, namelijk bij het opeten van het snoepje. In deze handeling smelten twee lichamen samen, aldus Gonzalez-Torres: "I'm giving you this sugary thing; you put it in your mouth and you suck on someone else's body. And in this way, my work becomes part of so many other people's bodies".⁷⁷ Robert Storr vergelijkt het in de mond nemen van het snoepje met orale seks en de in deze context daarmee verbonden smaak van dood, die ons confronteert met de kwetsbaarheid van ons eigen lichaam.⁷⁸

De fysieke ervaring die *Untitled (Placebo)* oproept, vergroot onze betrokkenheid bij het werk. We herkennen hier de wederkerige relatie zoals Bergson

⁷⁵ Spector 1995: 90, 95.

⁷⁶ Ferguson 2006: 83.

⁷⁷ Spector 1995: 150.

⁷⁸ Storr 2006: 8.

die beschreef tussen ons en de dingen om ons heen. Ons lichaam is niet alleen een geleider, maar wordt ook geaffecteerd door dat wat via de dingen om ons heen op ons afkomt en daardoor onze waarneming beïnvloedt. Dit idee is verder uitgewerkt door Gilles Deleuze en Félix Guattari in hun gezamenlijke werk *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*.⁷⁹ Wat zij het ‘affect’ noemen is geen persoonlijk gevoel, maar een intensiteit waarmee de overgang wordt aangegeven van de ene staat naar de andere, waarbij ons lichaam beïnvloed wordt door en invloed uitoefent op de dingen op ons heen. Het affect komt dus voort uit de ontmoeting tussen twee ‘lichamen’ die invloed op elkaar uitoefenen.⁸⁰

Wanneer het affect wordt beschouwd als een overgang van de ene toestand naar de andere, dient het logischerwijs ook te worden beschouwd in termen van tijd.⁸¹ Dit betekent dat het affect niet een bepaalde waarde is die onze toestand op een gegeven moment markeert, maar de verandering of overgang zelf in zich vat. Hieruit kan vervolgens worden afgeleid dat ons lichaam, als ding van tijd, onderdeel is van een constante uitwisseling, of interpenetratie van invloeden. Alle objecten en lichamen zijn met elkaar verbonden en daardoor constant in beweging. Vanuit dat oogpunt kan het affect dan ook worden begrepen in relatie tot het idee van herhaling en verschil zoals dat in het voorgaande is beschreven. Volgens Deleuze is alles in een staat van ‘becoming’ en is er geen begin of einde aan dit proces.⁸²

Een netwerk van leven

Het geheel van affecten, van veranderingen en overgangen, vormt wat Deleuze en Guattari een ‘assemblage’ noemen; tevens een passende beschrijving voor *Untitled (Placebo)* dat wordt gekenmerkt door constante vernieuwing. Om de betekenis van de assemblage te illustreren vergelijken Deleuze en Guattari het met een boek.⁸³ Inderdaad kan hun eigen boek *Mille Plateaux* zelf ook worden opgevat als een

⁷⁹ Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Parijs: Les Editions de Minuit, 1980. Hier maak ik gebruik van de engelse vertaling in Deleuze & Guattari 1987.

⁸⁰ Massumi 1987: xvi.

⁸¹ O’Sullivan 2006: 41.

⁸² Deleuze, 2004: 153.

⁸³ Deleuze & Guattari 1987: 3-4.

assemblage: het kent geen vaste structuur en volgorde, maar biedt de lezer de mogelijkheid het op een willekeurig punt open te slaan en vanuit daar te beginnen met lezen. Het is een open werk waarbij elk onderdeel van het boek leidt naar verschillende andere onderdelen in het boek, omdat alles met elkaar in verbinding staat. Deze assemblage opereert daarbij bovendien als een ‘rhizome’, of wortelstok. Binnen de rhizome kunnen geen vaste punten worden geïdentificeerd, maar alleen verbindinglijnen die samen een geheel vormen. Het is een complex netwerk waarbinnen steeds nieuwe verbindingen ontstaan, die daardoor het karakter van de assemblage in zijn totaliteit veranderen.⁸⁴ Zo voegen de verschillende lezers van het werk steeds nieuwe betekenissen toe, en worden nieuwe verbindingen tot stand gebracht door teksten die ernaar verwijzen. Het boek kent hierdoor niet één dominante betekenis, maar een betekenis die open is: nooit voltooid en steeds veranderend. De rhizome is hierdoor altijd in wording en bestaat uit steeds wijzigende richtingen; het heeft geen begin of einde, maar bevindt altijd in het midden, tussen dingen.⁸⁵

We kunnen ons nu *Untitled (Placebo)* voorstellen als een assemblage, waarin de fysieke betrokkenheid van het publiek ontelbare verschillende connecties vormt. Hierdoor wordt het werk steeds opnieuw gecontextualiseerd en ontstaat een netwerk waarin de verschillende uitvoeringen van het werk en hun recontextualisering met elkaar verbonden zijn. Uiteindelijk kunnen we ons voorstellen hoe dit netwerk zich beweegt en uitbreidt door de eindeloze herhaling van vergankelijkheid. Hoewel hiermee de constructie van een eenheid wordt gesuggereerd, is het een misvatting te denken dat dit proces leidt tot een eenheid of een collectieve vorm zoals dat bijvoorbeeld wordt nagestreefd in kunstwerken die door kunstcriticus Nicolas Bourriaud worden geschaard onder de noemer ‘esthétique relationnelle’, waarbij deelnemers veelal worden samengebracht ter versterking van sociale cohesie.⁸⁶ Miwon Kwon schrijft in een artikel over het werk van Felix Gonzalez-Torres dat dit precies is waar de kunstenaar zich tegen afzet. Hoewel zijn werken een interactieve situatie oproepen, resulteert dit niet in een tijdelijke collectieve eenheid. Kwon stelt

⁸⁴ Deleuze & Guattari 1987: 8.

⁸⁵ Ibidem: 25.

⁸⁶ Zie Bourriaud, Nicolas. *L'esthétique relationnelle*. Dijon: Les Presses du réel, 1998.

dat de werken van Gonzalez-Torres juist gericht zijn op de individuele en persoonlijke ervaring in plaats van het creëren van een collectieve beleving en daarmee tegen ideeën van eenheid en cohesie.⁸⁷ Doordat de relatie die we met het werk aangaan individueel is, omvat deze altijd slechts een deel van de totaliteit van het werk dat bestaat uit alle verbindingen die door iedere recontextualisering worden gecreëerd. Het werk is onderdeel van een netwerk dat constant in beweging is en daardoor ook van eigenschap verandert. Het is een veeleenheid die we nooit in zijn geheel zullen kunnen vatten.⁸⁸

We benaderen hier de paradox die door Gonzalez-Torres zelf is beschreven met betrekking tot het maken van *Untitled (Placebo)*. Het werk heeft nooit een vaste vorm, waardoor het altijd vergankelijk is en tegelijkertijd oneindig. Het leeft voort in herhaling en binnen het netwerk dat hierdoor wordt gevormd. Kunsthistoricus Kaja Silverman heeft dit op treffende wijze verwoord:

Being is a becoming. And this becoming does not achieve stabilization even with death. Long after a given being has ceased to be physically in the world, it remains there, mnemonically, “housed” in all of the psyches that have ever affirmed it. In each of those psyches, it is not a coherent and stable entity, but a constellation of diverse and highly particularized sounds and images, caught up in a ceaseless process of flux and transformation.⁸⁹

Door de affecten die *Untitled (Placebo)* veroorzaakt, raakt het werk verspreid en herhaalt en hernieuwt het zich in een constante stroom van verandering. Hoewel hierdoor iedere verschijningsvorm van het werk slechts een tijdelijk leven kent, blijft het werk als zodanig, als een veeleenheid, door zijn rhizomatisch karakter op deze manier ook juist bewaard. Het publiek wordt op directe en fysieke wijze bij het werk betrokken en door het affect dat zo wordt geactiveerd, vormt zich een assemblage die zich steeds vernieuwt. Dit kan worden opgevat als een assemblage van tijd waarin de

⁸⁷ Kwon 2006: 287-288.

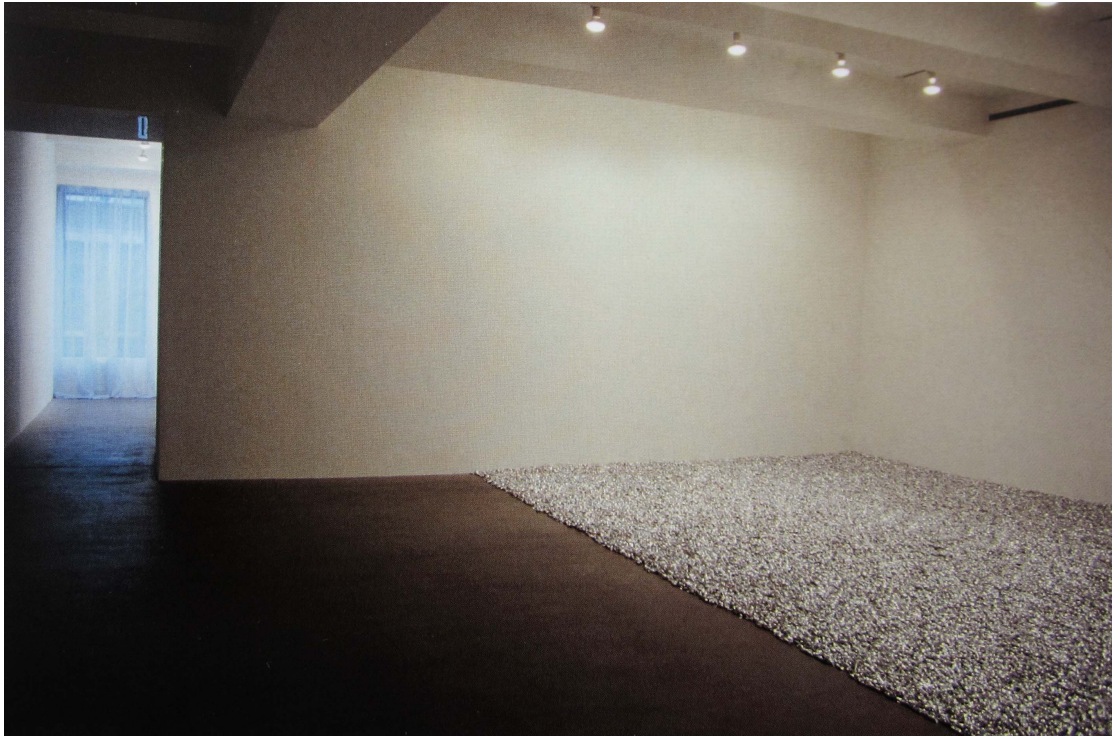
⁸⁸ Het begrip ‘veeleenheid’ (multiplicity) heeft een belangrijke plaats in het werk van Deleuze. Zie Deleuze & Guattari 1987: 25.

⁸⁹ Kaja Silverman geciteerd in Kwon 2006: 281.

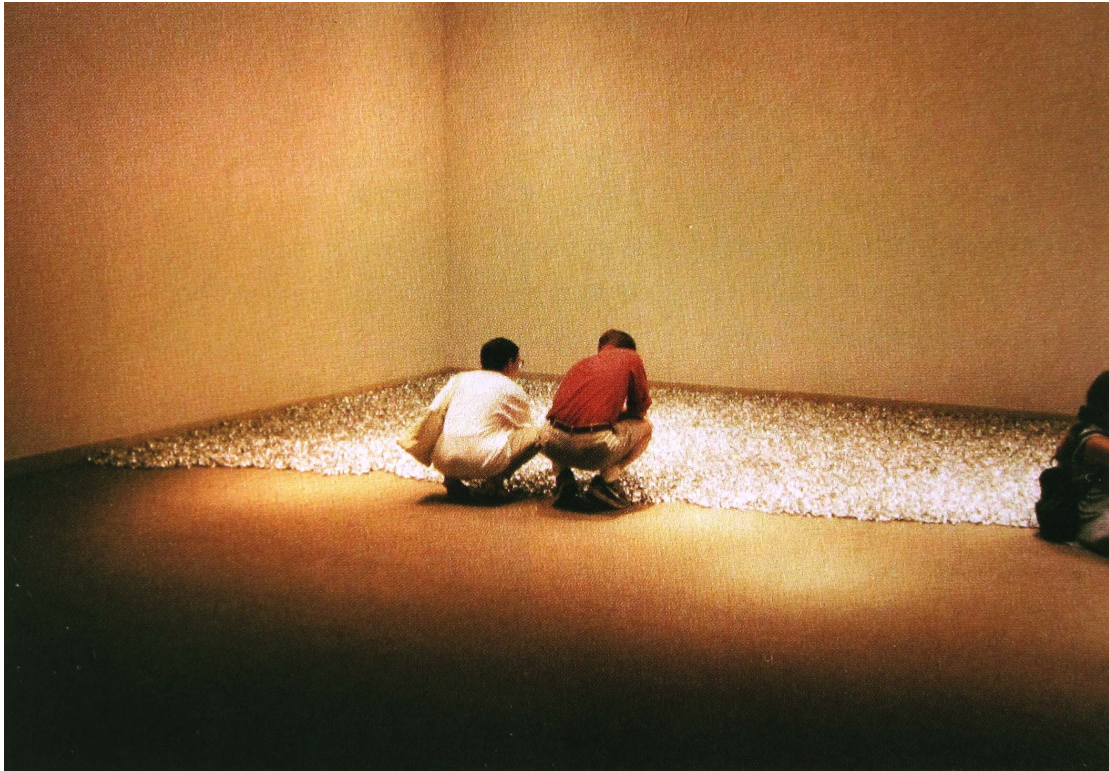
verschillende dimensies heden, verleden en toekomst samenvallen; zoals de synthese van tijd die Deleuze die al eerder heeft beschreven.

Tenslotte verandert hiermee onze opvatting van vergankelijkheid.

Vergankelijkheid wordt niet meer opgevat in termen van definitieve dood, maar als een proces dat zich beweegt tussen sterven en voortleven. In tegenstelling tot het werk *Strange Fruit (for David)* van Zoe Leonard, vergaat *Untitled (Placebo)* van Felix Gonzalez-Torres niet definitief, maar raakt door de herhaling van zijn dood steeds verder verspreid en op die manier verbonden met vele verschillende mensen, objecten, ideeën, locaties en situaties. Het werk lijkt in eerste instantie te verdwijnen, maar zet zichzelf in werkelijkheid in een constante verandering voort. De verspreiding van het materiaal vormt de garantie voor het werk om voort te leven. *Untitled (Placebo)* omarmt op deze manier vergankelijkheid als overlevingsmechanisme. Om het netwerk van verbindingen dat zo kan worden gedefinieerd een sterkere materiële basis te geven, zal in het derde hoofdstuk worden onderzocht hoe deze opvatting van vergankelijkheid in verband staat met ons eigen sterfelijke lichaam.



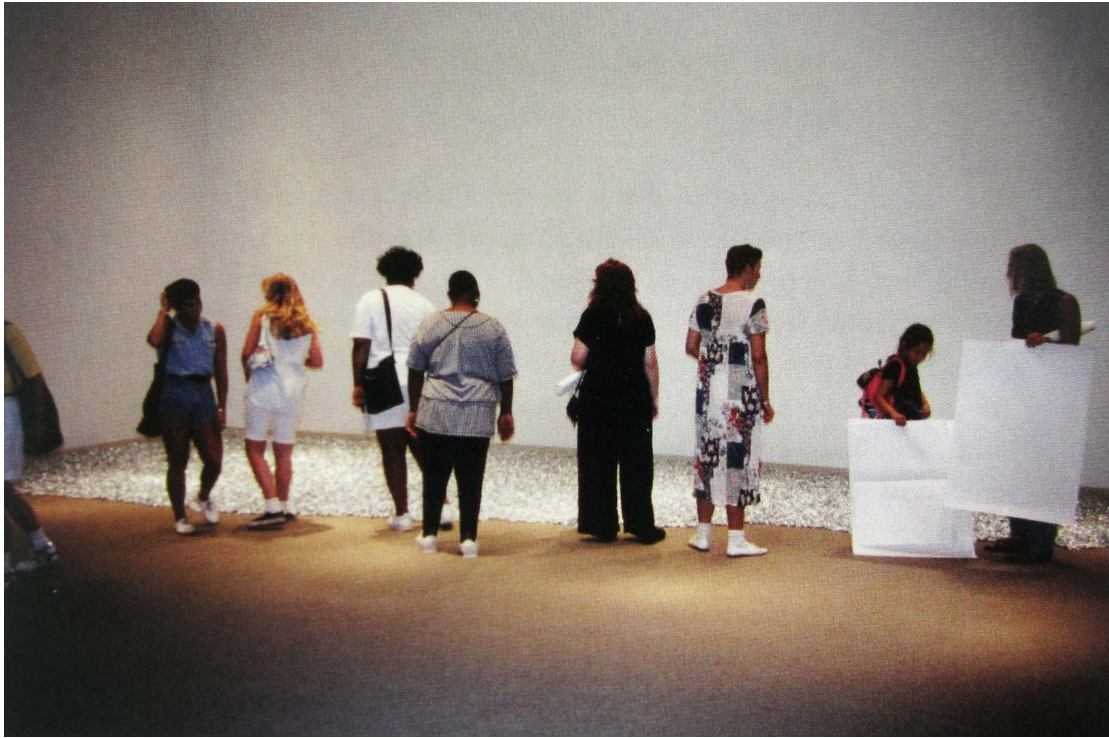
Afbeelding 3. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Placebo)* (installatie overzicht). 1991. Snoepjes individueel ingepakt in zilver cellofaan, oneindige voorraad. Afmetingen variabel. Ideaal gewicht 1,000-1,200 lb. Museum of Modern Art, New York.



Afbeelding 4. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Placebo)* (installatie overzicht). 1991. Snoepjes individueel ingepakt in zilver cellofaan, oneindige voorraad. Afmetingen variabel. Ideaal gewicht 1,000-1,200 lb. Museum of Modern Art, New York.



Afbeelding 5. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Memorial Day Weekend)* (installatie overzicht). 1989. Offset print op papier, eindeloze kopieën. 22 inch bij ideale hoogte x 29 x 23 inch. Private collectie; Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Veteran's Day Sale)* (installatie overzicht). 1989. Offset print op papier, eindeloze kopieën. 22 inch bij ideale hoogte x 29 x 23 inch. Private collectie.



Afbeelding 6. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Placebo)* (installatie overzicht). 1991. Snoepjes individueel ingepakt in zilver cellofaan, oneindige voorraad. Afmetingen variabel. Ideaal gewicht 1,000-1,200 lb. Museum of Modern Art, New York.

Hoofdstuk 3

Bestaan zonder einde

De reacties van publiek en pers waren zowel lovend als vernietigend toen het zelfportret *Self* van de Britse kunstenaar Marc Quinn (1964) werd getoond in een presentatie van de collectie van kunstverzamelaar Charles Saatchi in Londen. Quinns sculptuur, gemaakt in 1991, riep vooral geschokte reacties op vanwege het feit dat de kunstenaar zijn eigen bloed had gebruikt als materiaal voor het werk. Precies vijf liter bloed was nodig geweest om het beeld, een afdruk van Quinns hoofd, te vervaardigen. Dit is gelijk aan de hoeveelheid bloed die door het volwassen menselijk lichaam stroomt en dus noodzakelijk is om in leven te blijven. Het bloed werd over een periode van enkele maanden bij Quinn afgenomen, zodat hij er geen gezondheidsproblemen van zou ondervinden. Met het verzamelde bloed vulde Quinn een mal die hij van zijn eigen hoofd had gemaakt. Het uiteindelijke resultaat werd ingevroren en tentoongesteld in een speciaal daarvoor vervaardigde koelinstallatie van metaal en glas (afbeelding 7 en 8).⁹⁰

Het gebruik van de koelinstallatie stelde Quinn echter voor een onvoorzien probleem. De koude lucht die zorgde voor de juiste temperatuur in de installatie, bleek het materiaal van de sculptuur ook zodanig uit te drogen dat het gevriesdroog dreigde te raken. Had Quinn het werk onbeschermd in de installatie laten staan, dan was het gedurende de tentoonstelling langzaam tot poeder geworden.⁹¹ De vriesinstallatie die in eerste instantie de voorwaarde vormde voor het behoud van het werk, zorgde nu tegelijkertijd voor de afbraak ervan.⁹² Quinn realiseerde zich dat er een barrière nodig was om de sculptuur te beschermen tegen de vrieslucht. Na uitgebreid onderzoek vond hij de oplossing tenslotte in silicone, een kleurloze vloeistof die ook bij extreme vrieskou vloeibaar blijft. De sculptuur van bloed werd in de silicone gezet, zodat het beschermd was tegen de koude lucht van de

⁹⁰ Zijpp, van der 2006: 12.

⁹¹ Whitfield 2002 (geen pagina's).

⁹² In latere werken heeft Quinn juist dit principe toegepast.

koelinstallatie.⁹³ Alleen het volledig wegvallen van elektriciteit heeft nu nog invloed op het werk. Quinn omschrijft *Self* als een kunstwerk “on life-support”, waarmee hij doelt op de volkomen afhankelijkheid van het werk van energie om het in de juiste conditie te houden en daarmee zijn leven te garanderen.⁹⁴ Deze toestand is vergelijkbaar met een ziekenhuispatiënt die afhankelijk is van de apparatuur die hem in leven houdt. *Self* verandert in een plas bloed wanneer zijn levensvoorziening wegvalt en bevindt zich hiermee op het grensvlak van leven en dood.

Met zijn vergankelijke karakter legt het zelfportret van Quinn niet zozeer de nadruk op het vereeuwigen van de kunstenaar, als wel op het zichtbaar maken van zijn kwetsbaarheid en sterfelijkheid. Het werk vormt een haast letterlijke metafoor voor de afhankelijkheid van de mens van de juiste omstandigheden om te kunnen overleven.⁹⁵ De nadrukkelijk aanwezige koelvitrine en siliconen construeren samen een precair evenwicht waarin het werk kan blijven bestaan. Met behulp van deze elementen is Quinn in staat zijn materiaal te manipuleren en te vormen zoals hij dat wenst. De controle die hij daarmee uitoefent, bestaat erin dat het materiaal in een immer voortdurend proces van bevriezen wordt geplaatst. Hoewel het zo lijkt alsof Quinn er in is geslaagd zijn materiaal volledig te beheersen, is de toestand die hij heeft gecreëerd in werkelijkheid slechts een tijdelijke. Het materiaal is vluchtig en veranderlijk; kwaliteiten die zowel ondanks als dankzij Quinns ingreep duidelijk zichtbaar zijn en worden benadrukt. Het is moeilijk onder woorden te brengen wat *Self* nu precies is of waar het zich bevindt: ergens tussen leven en dood, verleden, heden of toekomst. Het werk lijkt deze verschillende dimensies van tijd allemaal tegelijk in zich te vangen in een moment van suspensie. De notie van vergankelijkheid lijkt in dit geval niet zozeer te liggen in een daadwerkelijke verandering die zich voor onze ogen voltrekt, als wel in de belofte hiervan die als een eigenschap in het materiaal besloten ligt.

Deze twee centrale elementen van *Self*, enerzijds creatie en controle tegenover verlies en anderzijds de verschillende tijdsdimensies die zich in een geheel verenigen, vormen een interessante koppeling die de vraag oproept in hoeverre vergankelijkheid

⁹³ Whitfield 2002 (geen pagina's).

⁹⁴ Marc Quinn geciteerd in *Marc Quinn. Recent Werk* 2006: 40.

⁹⁵ Whitfield 2002 (geen pagina's).

en tijd besloten liggen in de materiële eigenschappen van het kunstwerk. Daarbij dient voorop te worden gesteld dat een kunstwerk in meer of mindere mate natuurlijk altijd een artefact is, vervaardigd door de kunstenaar. Zo naait Zoe Leonard de fruitschillen die zij heeft verzameld aan elkaar en scheidt Felix Gonzalez-Torres de voorwaarden waarin zijn ‘candy spills’ tot stand komen. Beide kunstenaars bewerken hun materiaal zodanig dat het de thematiek van het werk op tastbare wijze tot uitdrukking brengt. Toch laten zij zich daarbij leiden door de veranderlijke eigenschappen van de werken die hen, net als de levens van hun geliefden, uit handen glippen. Leonard besluit haar werk niet te conserveren, maar het proces van verval zijn natuurlijk beloop te laten. Gonzalez-Torres draagt de controle over aan het publiek dat, in de relatie die het aangaat met de snoepjes, een belangrijke rol speelt in de wijze waarop het werk zich beweegt tussen leven en dood. Quinns zelfportret neemt hier een bijzondere positie in omdat het een kunstwerk is niet alleen door, maar ook van de kunstenaar. Het benadrukt zo een lichamelijk element dat, hoewel in de andere werken ook aanwezig, hier nog niet zoveel aandacht heeft gekregen. Dit biedt een uitgangspunt om dieper in te gaan op de rol van ons lichaam als referentiepunt voor ons begrip van vergankelijkheid.

Henri Bergsons ideeën over *durée* hebben in het voorgaande laten zien dat onze eigen duur het referentiepunt is voor de wijze waarop we tijd waarnemen in de dingen om ons heen. Waar Bergson in *L'Évolution Créatrice* de duur als oorsprong aanduidde, heeft Gilles Deleuze met zijn interpretatie en aanvulling hierop een omvangrijke filosofie weten te construeren waarin het denken in verschil centraal staat. Leven en dood zijn daarbij niet de sterke tegenstellingen gebleken zoals wellicht verondersteld. Bovendien is duidelijk geworden hoe voortdurende verandering opvat kan worden als de grondslag voor zowel verlies als voortbestaan. Deze nadruk op verandering opent de weg voor een meer dynamische en niet-dualistische manier van denken. Een dergelijke benadering is bijzonder relevant voor een begrip als vergankelijkheid, dat de overgang aanduidt tussen de twee uitersten leven en dood en daarmee eenzelfde ambiguïteit in zich vat.

De synthese van tijdsdimensies zoals Deleuze die beschrijft is op conceptueel niveau zichtbaar geworden in het werk van Felix Gonzalez-Torres, dat zich als een

assemblage steeds vernieuwt en uitbreidt. De vraag die naar aanleiding hiervan echter onbeantwoord is gebleven, is hoe deze synthese zichtbaar wordt in de concrete realiteit waar, zoals Bergson stelt, de dingen niet *in de tijd* zijn maar zelf *tijd zijn*. De Deleuziaanse dynamische manier van denken roept namelijk ook bezwaren op: wanneer ‘zijn’ slechts betekenis heeft in verschil, wat kunnen we in dat geval nog zeggen over de eigenschappen van de concrete dingen om ons heen? Dit punt van kritiek wordt onder meer aangevoerd door filosoof Peter Hallward die in zijn boek *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation* (2006) een kritische interpretatie van Deleuze uiteenzet.⁹⁶ Hallward is van mening dat Deleuze het beste gelezen kan worden als een denker “preoccupied with the mechanics of *dis-embodiment and de-materialisation*”, omdat het idee van ‘worden’ het fundament vormt van diens denken en de betekenis van de materiële, werkelijke wereld bij Deleuze daardoor geen plaats heeft.⁹⁷ Hoewel Hallward op zijn beurt is bekritiseerd om zijn interpretatie van Deleuze, vormt de kritiek die hij poneert toch een goede herinnering om in de gaten te houden welke onderwerpen bij Deleuze wellicht minder nadruk krijgen.⁹⁸ *Self* biedt het materiaal om dieper in te gaan op de verbondenheid van tijdsdimensies in de materiële realiteit en de wijze waarop wij ons daar als belichaamde subjecten toe verhouden.

Levendig materiaal: Descartes versus Spinoza

Het denken over de materiële wereld om ons heen en de wijze waarop wij deze waarnemen, kent een lange traditie in de filosofie. Belangrijk hiervoor is vooral de zeventiende-eeuwse filosoof René Descartes geweest, wiens opvattingen over materialiteit voor een belangrijk deel nog steeds de basis vormen voor onze huidige

⁹⁶ Hallward 2006.

⁹⁷ Ibidem: 3.

⁹⁸ Zie o.a.: Somers-Hall, Henri. ‘The Politics of Creation: Peter Hallward and The Philosophy of Creation,’ in *Pli: The Warwick Journal of Philosophy*, Volume 18, 2007: 221-236. In haar boek over Henri Bergson stelt Suzanne Guerlac dat de dominante positie van Deleuzes interpretatie van Bergson ertoe heeft geleid dat diens aandacht voor subjectiviteit en bewustzijn in het hedendaags discours op de achtergrond is geraakt. Zie: Guerlac, Suzanne. *Thinking in Time. An Introduction to Henri Bergson*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2006: 179-180.

ideeën hierover. Volgens Descartes bestaat de materiële wereld uit solide objecten die elk een bepaalde ruimte innemen, welke gedefinieerd kan worden in objectieve meetbare termen van lengte, breedte en dikte. Andere niet-meetbare subjectieve kenmerken zoals kleur en geur zijn daartegenover niet intrinsiek aan het materiaal, maar worden er door een denkend subject van buitenaf aan toegekend.⁹⁹ Dit denkend subject, of het ‘cogito’, wordt door Descartes tegenover het object geplaatst en als fundamenteel anders beschouwd dan de materie. Het denkend subject is niet materieel, maar rationeel en bezit de capaciteit om zijn eigen beslissingen te nemen. Dit geeft hem de mogelijkheid om de passieve objectieve materie te manipuleren en vorm te geven. In de optiek van Descartes is het denkend subject dan ook in alle opzichten superieur aan de materie om hem heen. Zelfs zijn eigen menselijk lichaam beschouwt hij slechts als een object.¹⁰⁰

Ondanks de nog altijd dominante positie van Descartes’ denken, geeft *Self* aanleiding deze opvattingen in twijfel te trekken. De volkomen macht die Descartes toebedeelt aan het subject strookt niet met de situatie zoals die zich voordoet in *Self*, of de andere kunstwerken die we hebben geïntroduceerd gedurende dit onderzoek. Geen van de drie kunstenaars lijkt volledige controle te hebben over het materiaal dat zij gebruiken. In tegendeel, het is precies dit gebrek aan controle dat ze benadrukken. Zij zetten juist de veranderlijke kwaliteiten van het materiaal in om noties van verlies, dood en vergankelijkheid zichtbaar te maken. Het is daarom noodzakelijk de aandacht te verleggen van volledige menselijke manipulatie en meesterschap naar een meer actieve rol voor het materiaal zelf.

Een aanknopingspunt voor een dergelijke benadering kan gevonden worden in de ideeën van Baruch Spinoza, wiens werk ongeveer gelijktijdig met dat van Descartes, en als tegenhanger daarvan, gestalte kreeg.¹⁰¹ In tegenstelling tot Descartes is Spinoza van mening dat mensen en niet-mensen dezelfde actieve impuls van leven delen. Volgens Spinoza is er één substantie waarvan alle lichamen, zowel menselijk als niet-menselijk, verschillende verschijningsvormen zijn. Hij stelt deze substantie gelijk aan God en de natuur, welke zich kenmerkt door een generatieve, creatieve

⁹⁹ Coole 2010: 95.

¹⁰⁰ Ibidem: 7-8.

¹⁰¹ Coole & Frost 2010: 8.

kracht.¹⁰² In zijn beroemde *Ethica* stelt hij dat iedere verschijningsvorm van de ene substantie “as far as it can by its own power, strives to persevere in its own being”.¹⁰³ Hij vervolgt dat “any thing whatsoever, whether it be more perfect or less perfect, will always be able to persist in existing with that same force whereby it begins to exist, so that in this respect all things are equal”.¹⁰⁴ Voor Spinoza is de mens geen meester over de natuur, maar deel van de mozaïek of assemblage die de verschillende lichamen met elkaar vormen en waarin zij invloed op elkaar uitoefenen en veranderen, als gevolg waarvan de distinctie tussen subject en object verdwijnt.¹⁰⁵

De overeenkomsten tussen Spinoza’s opvattingen en de ideeën van Bergson en Deleuze zoals die in de voorgaande hoofdstukken naar voren zijn gekomen, zijn opvallend en het is dan ook niet verrassend dat Spinoza een belangrijke invloed is geweest voor beide filosofen met betrekking tot hun inzicht in de voortgaande kracht van de dingen. Daarnaast heeft het voortschrijdend inzicht van de natuurwetenschappen bovendien in belangrijke mate bijgedragen aan de wijze waarop over de materiële wereld wordt gedacht. Dankzij nieuwe inzichten in de specifieke eigenschappen van de materiële realiteit, wordt materie niet langer als levenloos opgevat maar als iets levendigs, een ‘actant’ of bron van actie die de eigenschappen heeft om verandering te veroorzaken.¹⁰⁶ In deze visie is het niet langer het rationele menselijk subject dat de materie tot leven brengt.¹⁰⁷

Wanneer materie niet langer als levenloos maar actief wordt beschouwd, rijst de vraag wat dit betekent voor de verhouding tussen mens en de dingen om hem heen, en hoe de relatie tussen subject en object opnieuw kan worden vormgegeven. Spinoza stelt alle bestaansvormen van de ene substantie gelijk en ziet in ieder lichaam de capaciteit voor activiteit en reactiviteit.¹⁰⁸ Bij een terugkeer naar *Self* zou in navolging

¹⁰² Spinoza stelt God en de natuur gelijk en maakt daarbij onderscheid tussen ‘natura naturans’, de scheppende natuur, en ‘natura naturata’, de geschapen natuur.

¹⁰³ Spinoza, *Ethica*, dl. 3, propositie 6, geciteerd in Bennett 2010: 2.

¹⁰⁴ Spinoza, *Ethica*, dl. 4, propositie 37, scholium 1, geciteerd in Bennett 2010: 2.

¹⁰⁵ Bennett 2010: 2, 21-22.

¹⁰⁶ Zie de omschrijving van Bruno Latours term ‘actant’ in: Bennett 2010: viii.

¹⁰⁷ Coole & Frost 2010: 10.

¹⁰⁸ Bennett 2010: xii. Bennett stelt bovendien affect gelijk aan materialiteit.

van Descartes gesteld kunnen worden dat enig gevoel of emotie dat door het werk wordt opgeroepen volledig in de geest vorm krijgt. Het menselijk lichaam of materie is in zijn optiek immers levenloos. Toch schetst de ervaring die journalist Waldemar Januszczak in een recensie over *Self* beschreef ten tijde van de Saatchi Show in Londen een andere indruk. Januszczak beschrijft hoe *Self* “dispatches a swift shockwave through your instincts and sends you scurrying for the safety of the next sculpture. Then it lures you back for another look. Blood”.¹⁰⁹ Uit Januszczaks beschrijving wordt duidelijk dat *Self* een sterk lichamelijke reactie oproept bij de beschouwer, nog voordat deze er volledig bewust zijn aandacht op heeft gericht of heeft kunnen beseffen waar hij nu werkelijk naar kijkt. Waar wordt deze schok door veroorzaakt?

Lichamelijkheid en identiteit

In 2002 organiseerden het Museum für Angewandte Kunst en de Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main de tentoonstelling *Blood: Perspectives on Art, Power, Politics and Pathology*.¹¹⁰ De tentoonstelling belichtte de verschillende aspecten en betekenissen van bloed, waarbij twee centrale sporen konden worden onderscheiden. Aan de ene kant was dit de geschiedenis van bloed als een symbolische en magische substantie, zoals die al vanaf de oudheid werd gebruikt in rituelen en offers om de goden gunstig te stemmen. Bloed werd bovendien beschouwd als een vitale en goddelijke kracht, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de eeuwenoude praktijk van het aderlaten. Tevens heeft het Christelijk geloof, met als belangrijkste element het offer van Christus en de daarmee verbonden transsubstantiatie, grote invloed gehad op de wijze waarop bloed nog steeds een grote symbolische betekenis heeft.¹¹¹

Aan de andere kant heeft door ontwikkelingen in de natuurwetenschappen vanaf de negentiende eeuw en het groeiende begrip van menselijke genen, het menselijk lichaam en vooral bloed als zodanig een deel van zijn mysterie verloren. Hiermee heeft het echter ook een nieuwe dimensie gekregen. Met de ontdekking van door bloed overdraagbare ziekten zoals aids is het beeld van bloed als een vitale,

¹⁰⁹ Januszczak 1993: 4.

¹¹⁰ Zie Bradburne 2001.

¹¹¹ Bradburne 2001: 11-13.

levenskrachtige substantie aangevuld met het idee van een tevens levensbedreigende vloeistof die ziekte en dood in zich vat. Daarnaast hebben ontwikkelingen in het onderzoek naar DNA en het menselijk genoom bijgedragen aan de wijze waarop bloed wordt beschouwd als een puur fysieke substantie die op wetenschappelijke wijze kan worden geanalyseerd en gedeconstrueerd. Als gevolg hiervan is het menselijk lichaam en zijn bloed enerzijds onderwerp geworden van een sterke vorm van objectificering, terwijl anderzijds ook de levendigheid van het materiaal zelf wordt benadrukt.¹¹²

In *The Body Within: Art, Medicine and Visualization*, beschrijft Renée van de Vall hoe deze ontwikkelingen in de wetenschap hebben bijgedragen aan een andere waarneming en beleving van het menselijk lichaam. Door steeds meer geavanceerde technieken is het mogelijk geworden om de binnenkant van het lichaam, dat in het verleden onzichtbaar en ondoorgrondelijk was, zichtbaar te maken via scans die door onze buitenkant heen zien en camera's die in het lichaam kunnen worden gebruikt. Ons eigen lichaam wordt hierdoor zichtbaar als afbeelding en object. Deze nieuwe manieren om naar ons eigen lichaam te kijken hebben volgens Van de Vall grote invloed op de wijze waarop de relaties tussen lichaam, zelf en wereld vorm en betekenis krijgen, doordat de grenzen tussen binnen en buiten vervagen.¹¹³

Hoewel anders dan de medische afbeeldingen die van het lichaam kunnen worden gemaakt, creëert Quinn met *Self* ook een afbeelding van zichzelf. Het beeld kent bovendien een zelfde soort feitelijkheid: door het gebruik van een daadwerkelijk lichamelijke substantie als materiaal voor het werk en Quinns keuze om een zo exact mogelijke kopie van zijn hoofd te maken.¹¹⁴ Bovendien zorgt ook *Self* voor een verschuiving van verhoudingen. De sculptuur is een afdruk van Quinns hoofd en dus een kopie van een specifiek identificeerbaar subject. Het hoofd bestaat echter zonder lichaam, hoewel het tegelijkertijd gegoten is in de lichamelijke substantie afkomstig

¹¹² Bradburne 2001: 16-17.

¹¹³ Vall, van de 2009: 4. Relevant is in deze context ook het essay van Jean-Luc Nancy waarin hij schrijft over zijn harttransplantatie en hoe deze ervaring zijn beleving van zichzelf en zijn lichaam heeft veranderd. Zie Nancy, Jean-Luc. *L'Intrus*. Parijs: Éditions Galilée, 2000.

¹¹⁴ Whitfield 2002 (geen pagina's). Quinn stelt dat "the life cast is the most photographic way of doing a portrait; it's the least interpretative, it's the blankest way".

van het subject waarvan het hoofd zichtbaar is. Hiermee wordt de grens opgezocht tussen lichamelijkheid (exterioriteit) en identiteit (interioriteit) en wordt de complexiteit zichtbaar van de wijze waarop deze zich tot elkaar verhouden.

De verhouding tussen exterioriteit en interioriteit, of lichaam en geest, vormt de basis voor de wijze waarop wij onszelf beschouwen in termen van materialiteit. Dit heeft op zijn beurt grote invloed op ons idee van tijd en vergankelijkheid. Om deze relatie beter te kunnen begrijpen, zijn de ideeën van de Franse filosoof Merleau-Ponty (1908-1961) erg waardevol. Waar Descartes lichaam en de geest strikt van elkaar scheidt en als substantieel anders beschouwt, heeft Merleau-Ponty een belangrijke rol gespeeld in de versmelting van de twee met zijn idee van het ‘corps sujet’, het belichaamde subject.¹¹⁵ Een grote invloed voor dit begrip waren de ideeën van zijn voorganger Edmund Husserl (1859-1938) die het onderscheid maakte tussen de ‘Körper’ en het ‘Leib’.¹¹⁶ Voor Husserl is de Körper het lichaam als object: fysiek en materieel. Het Leib is het lichaam-subject dat “senses oneself as being sensed”.¹¹⁷ Het Leib heeft zelf geen fysieke eigenschappen, maar is de innerlijkheid of het subject en is volledig afhankelijk van de fysieke eigenschappen en de ‘touchability’ van de Körper zonder welke het niet kan bestaan. De ervaring van ons eigen lichaam als subject is altijd gemedieerd door de feitelijkheid van de Körper.¹¹⁸ Samen refereren ze aan de dubbelzijdige ervaring van het lichaam: een wederkerigheid waarbij de grens tussen de twee elementen niet zuiver is, maar ambigue en altijd in beweging.¹¹⁹ Dit betekent dat de grens tussen subject en object vervaagt, omdat het lichaam beide tegelijk is. Of zoals Merleau-Ponty stelt dat:

our body is a being of two leaves, from one side a thing among things and otherwise what sees them and touches them; we say, because it is evident, that it unites these two properties within itself, and its double belongingness to the order

¹¹⁵ Zie Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Parijs: Gallimard, 1945.

¹¹⁶ Zie Husserl, Edmund. *Ideen II: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*, 1952.

¹¹⁷ Slatman 2009: 114.

¹¹⁸ Ibidem: 122.

¹¹⁹ Ibidem: 115.

of the “object” and to the order of the “subject” reveals to us quite unexpected relations between the two orders.¹²⁰

Merleau-Ponty streeft er in zijn werk naar de tegenstelling tussen object en subject op te lossen. Voor hem vormt het lichaam namelijk het beginpunt van de waarneming. Via ons lichaam, zo stelt hij, staan we met de concrete materiële wereld om ons heen in relatie. We zijn er onderdeel van, zoals de draden in een stuk stof met elkaar verweven zijn.¹²¹ Geen enkel begrip kan betekenis voor ons krijgen zonder geworteld te zijn in het contact met de wereld dat ontstaat in de directe, pre-reflectieve ervaring. Merleau-Ponty neemt hiermee stelling tegen Descartes, voor wie het lichaam een object is dat niets te maken heeft met de subjectieve ervaring. Voor Descartes vindt de wereld zijn oorsprong in de geest.¹²²

Wanneer we de verbondenheid van lichaam en geest accepteren, kan de schok die *Self* teweeg brengt zoals Januszczak die beschrijft, worden toegeschreven aan de onnatuurlijke verhoudingen tussen Leib en Körper die we ervaren in de nabijheid van het werk. We zien het hoofd van een specifiek identificeerbaar subject dat is losgekoppeld van zijn lichaam, maar tegelijkertijd is vervaardigd uit een lichamelijke substantie afkomstig van datzelfde subject. *Self* legt de ambiguïteit en complexe relatie bloot tussen lichaam en geest en de steeds verschuivende grens daartussen, door interioriteit en exterioriteit tegen elkaar uit te spelen. Het spiegelende materiaal waarvan de vriesvitrine is gemaakt waarin *Self* zich bevindt, speelt hierin tevens een belangrijke rol. Met betrekking tot de relatie tussen interioriteit en exterioriteit stelt Merleau-Ponty dat:

The Cartesian does not see *himself* in the mirror; he sees a puppet, an “outside”, which, he has every reason to believe, other people see in the very same way, but which is no more for himself than for others a body in the flesh. His “image” in the mirror is an effect of the mechanics of things. If he recognizes himself in it, if he

¹²⁰ Merleau-Ponty 1968: 137.

¹²¹ Carman 2008: 124.

¹²² Matthews 2006: 96.

thinks it “looks like him”, it is his thought that weaves this connection. The mirror image is in no sense *a part of him*.¹²³

In tegenstelling tot het Cartesiaanse idee, is voor Merleau-Ponty het spiegelbeeld wel degelijk een onderdeel van het subject. Het Leib herkent de Körper als een deel van hem. In *Self* is het de spiegel waarin het publiek zichzelf betrokken ziet bij het werk. Kijkend naar het hoofd zonder lichaam, wordt daaronder in de spiegelende vitrine ons eigen lichaam weergegeven en zo onderdeel van het portret gemaakt. De spiegel toont onze exterioriteit en stelt vragen met betrekking tot identiteit en de verbeelding van het zelf. Dit resoneert in het beeld van Quinns hoofd, dat vragen oproept met betrekking tot de mate waarin zijn bloed Quinn definieert als subject. Hoeveel van zijn identiteit ligt in zijn bloed besloten? In hoeverre valt exterioriteit samen met interioriteit?¹²⁴

Dergelijke vragen zijn erg belangrijk in Quinns gehele oeuvre en komen tevens naar voren in een van zijn sterk aan *Self* gerelateerde werken. In *Lucas* (2002), maakte Quinn een portret van zijn pasgeboren zoon uit de bij de geboorte aanwezige placenta (afbeelding 9). In tegenstelling tot *Self* is *Lucas* geen directe kopie van de geportretteerde, maar een sculptuur die Quinn zorgvuldig heeft vormgegeven, zoals uit het tekenen van lijnen op papier langzaam een beeld ontstaat.¹²⁵ De combinatie van deze handeling en de keuze van zijn materiaal vestigt de aandacht op het feit dat een baby ontstaat uit het lichaam van zijn moeder, maar waarbij tegelijkertijd zijn eigen persoonlijkheid zich vormt. De placenta is daarbij het ontmoetingspunt tussen beiden, maar is het deel van het lichaam van de moeder, van de baby of van allebei? Quinn vraagt zich met betrekking tot zijn zoon af “at what point does he become an independent baby, no longer a parasite on the maternal body?”¹²⁶ In *Lucas* wordt de afhankelijkheid van de baby van zijn moeder weerspiegeld in de afhankelijkheid van

¹²³ Merleau-Ponty 1993: 131.

¹²⁴ Rijsingen, van 2009: 190-193.

¹²⁵ Whitfield 2002 (geen pagina's). Quinn stelt dat “with Lucas’s head I was interested in the idea of emergence. In the same way as through drawings the identity of a work will eventually emerge”.

¹²⁶ Ibidem.

de sculptuur van de vriesvitrine.¹²⁷ De kwetsbaarheid en afhankelijkheid van zowel *Lucas* als *Self* benadrukt dat innerlijkheid of subjectiviteit altijd verbonden is met de exterioriteit van het lichaam.

Belichaamde tijd

Zowel *Self* als *Lucas* stelt de vraag in hoeverre onze materialiteit, ons lichaam, de basis is voor onze identiteit en persoonlijke ervaring. Het antwoord hierop blijkt niet eenduidig te zijn: de grens tussen interioriteit en exterioriteit heeft geen definitieve locatie.¹²⁸ Het is de dubbelheid die Merleau-Ponty beschrijft, waarbij we als fysieke wezens zowel onderdeel zijn van de wereld, als de mogelijkheid hebben hierop te reflecteren. Het lichaam is volgens hem echter altijd de basis van onze ervaring, en zoals eerder gesteld, de voorwaarde waaronder begrippen betekenis kunnen krijgen. Dit geldt logischerwijs ook voor de begrippen van tijd en vergankelijkheid.¹²⁹

Volgens Merleau-Ponty kunnen we niet spreken van tijd zonder de ervaring van een belichaamd subject. Zonder die ervaring zouden er wel verschillende toestanden bestaan, maar zouden deze niet kunnen worden opgevat als elkaar opvolgend. Er zou niet gesproken kunnen worden van een vroeger of later, van heden, verleden of toekomst zonder een fysiek subject dat deze toestanden in relatie tot elkaar ervaart.¹³⁰

Om deze opvatting beter te begrijpen is het zinvol om ons tot slot te wenden tot twee zogenoemde ‘DNA-werken’ van Quinn. Als een van zijn vroegste werken geldt *Self* als een belangrijke grondslag van Quinns oeuvre. De thema’s die hij in dit kunstwerk uitwerkt, komen in zijn latere werken in verschillende vormen terug. In 2001 maakte hij het werk *D.N.A. portrait of Sir John Sulston*, waarin, zoals de titel suggereert, een portret van de Britse genetisch wetenschapper Sir John Sulston wordt gevormd door een monster van zijn DNA, zichtbaar gemaakt met behulp van bacteriën in een petrischaal (afbeelding 10). De genetische materie biedt een exacte representatie van de geportretteerde die precies vangt wat uniek aan hem is en als het

¹²⁷ Whitfield 2002 (geen pagina’s).

¹²⁸ Rijsingen, van 2009: 193.

¹²⁹ Matthews, 2006: 96.

¹³⁰ Ibidem: 98.

ware het ‘recept’ bevat waaruit Sulston is opgebouwd.¹³¹ Omdat mensen negenennegentig procent van hun DNA delen, is het portret niet alleen een exacte representatie van Sulston zelf, maar volgens Quinn tevens “a portrait of his parents, and every ancestor he ever had back to the beginning of Life in the universe”.¹³² Sulstons DNA portret is uiteindelijk een portret van ons allemaal doordat het de genetica toont die we als mensen delen.¹³³

Zoals Quinn zelf echter al aangeeft, gaat het hem niet alleen om de gemeenschappelijkheid in DNA van mensen, maar om de verbintenis van alles wat leeft. Dit komt nog duidelijker tot uitdrukking in *DNA Garden* (2002), een werk gebaseerd op de Bijbelse Hof van Eden. In dit werk presenteert Quinn het DNA van twee mensen samen met dat van vijfenzeventig verschillende soorten planten, waarbij het onderscheid tussen de verschillende DNA monsters niet met het blote oog is waar te nemen.¹³⁴ Het is deze gemeenschappelijkheid waarin Quinn is geïnteresseerd. Hijzelf zegt hierover:

I am very interested in the idea that the physical world is made up of certain elements that are re-shaping in different ways. (...) that when I die, the carbon atoms in my body will become a bit of dust or soot, if I’m burnt, and those atoms can circulate for a few thousand years and could eventually become a diamond. We are only contingent matrixes, we are not elemental.¹³⁵

Vanuit dit oogpunt kunnen we niet alleen een overeenkomst zien tussen onszelf en andere levende organismen, maar zelfs een gemeenschappelijkheid met de zogenaamde ‘levenloze’ materie om ons heen. De mens maakt deel uit van een netwerk, waarin alles steeds in beweging is. In dit netwerk krijgen de dingen hun vorm door eindeloze mutaties die een constante verandering veroorzaken. Het

¹³¹ National Portrait Gallery 2001.

¹³² Ibidem.

¹³³ Zie voor een uitgebreide analyse van *D.N.A. portrait of Sir John Sulston* Rijsingen, van 2009: 187-205.

¹³⁴ Whitfield 2002 (geen pagina’s).

¹³⁵ Ibidem.

verschil tussen subject en object verdwijnt en de substantie zoals Spinoza die beschrijft, zouden we kunnen opvatten als de matrix waarin alles zijn specifieke plaats heeft en waaruit alles voortkomt.

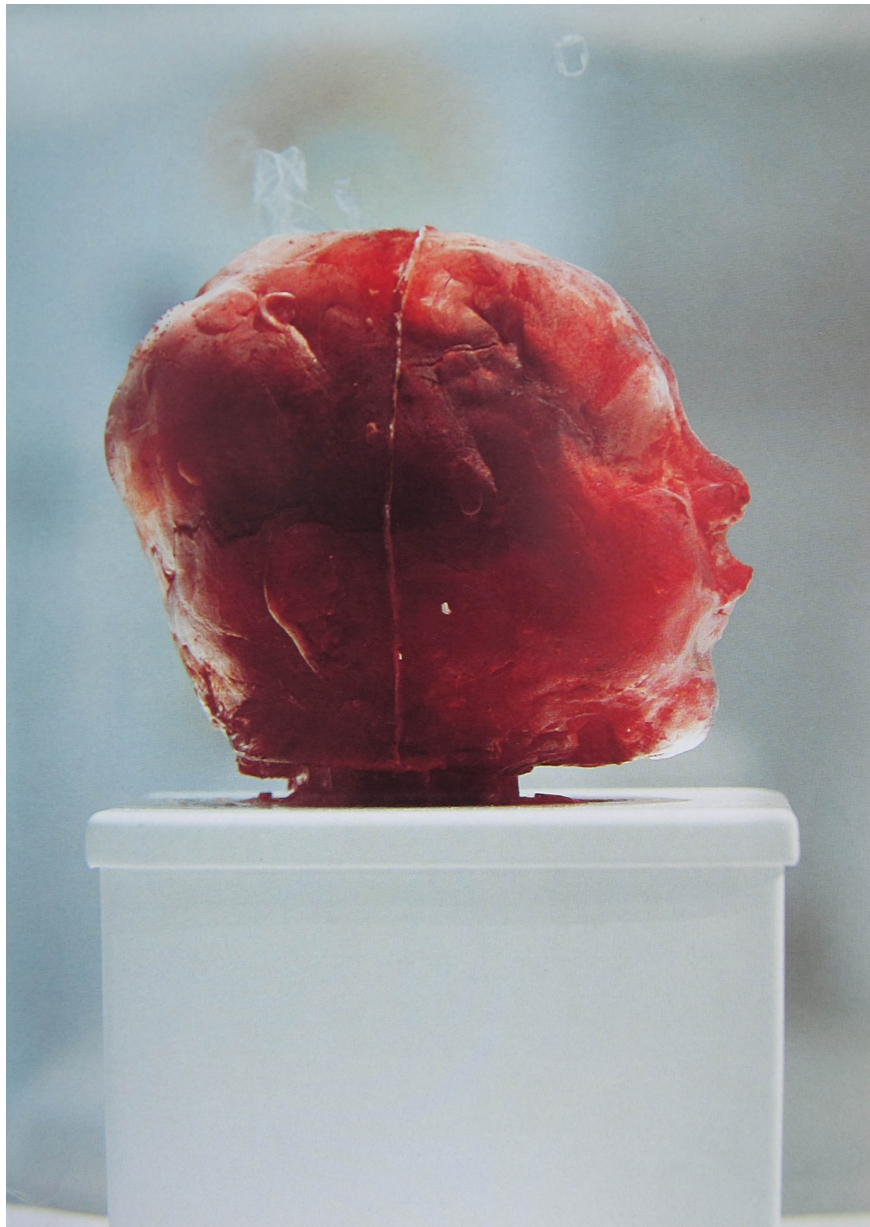
Met de nadruk op de gemeenschappelijkheid van de materiële wereld die in *DNA Garden* naar voren komt en de kwestie van identiteit en lichamelijkheid die *Lucas* en *Self* centraal stellen, maken de werken van Quinn de ambigue relatie tussen object en subject zichtbaar. Zij bevragen de manier waarop wij onszelf in termen van materialiteit beschouwen en maken inzichtelijk dat wij slechts een mutatie zijn van de matrix waarin alles zijn oorsprong vindt en tevens zijn einde. De kwetsbaarheid van *Self* laat daarbij zien dat de combinatie van lichaam en geest, en dus de ervaring van tijd en vergankelijkheid, slechts tijdelijk is: een momentum in een groot continuüm waarin heden, verleden en toekomst zich verenigen. Het idee van tijd en vergankelijkheid dat het werk oproept is tenslotte geen imaginair denkbeeld zonder materiële fundering, maar wel een subjectief gegeven. Er kan slechts over tijd en vergankelijkheid worden gesproken wanneer een belichaamd subject het als zodanig ervaart en in de vergankelijke materialiteit van het kunstwerk een eigenschap van het leven zelf herkent.



Afbeelding 7. Marc Quinn. *Self* (detail). 1991. Bloed (van de kunstenaar), roestvrij staal, perspex en koelinstallatie. 208 x 63 x 63 cm. Saatchi Gallery.



Afbeelding 8. Marc Quinn. *Self*. 1991. Bloed (van de kunstenaar), roestvrij staal, perspex en koelinstallatie. 208 x 63 x 63 cm. Saatchi Gallery.



Afbeelding 9. Marc Quinn. *Lucas* (detail). 2002. Menselijke placenta and navelstreng, roestvrij staal, perspex, koelinstallatie. 204,5 x 64 x 64 cm. Jay Jopling/White Cube, Londen.



Afbeelding 10. Marc Quinn. *D.N.A. portrait of Sir John Sulston*. 2001. Roestvrij staal, polycarbonaat agar gel, menselijk DNA. 12,7 x 8,5 cm. National Portrait Gallery.

Conclusie

De tijd is ongrijpbaar, en het beschrijven van de waarneming ervan vergt het steeds opnieuw zoeken naar de juiste termen en manieren om tot een, altijd onvolledige, benadering te komen. Het begrip vergankelijkheid is hierop geen uitzondering. Het wijst op het verstrijken van de tijd als een overgang van het ene punt naar het andere: van leven naar dood. Dit lijkt een duidelijk te markeren beginpunt en eindpunt te impliceren en een traject dat even overzichtelijk als voorspelbaar is. Toch is deze opvatting van vergankelijkheid te beperkt en doet zij geen recht aan de veelduidigheid van dit complexe begrip. Een herziening van deze opvatting is echter niet eenvoudig: de onlosmakelijke verbondenheid met ons eigen bestaan beperkt onze visie in grote mate. Het is immers slechts vanuit de beleving van onze eigen duur dat we over vergankelijkheid kunnen spreken. Onze innerlijke duur vormt het referentiepunt en kader voor de wijze waarop we duur in de dingen om ons heen waarnemen.

In dialoog met kunstwerken die vergankelijkheid als een eigenschap in zich dragen, worden we echter uitgedaagd onze opvattingen opnieuw te overwegen. In deze werken materialiseert de tijd en wordt de verbinding met onze eigen vergankelijkheid inzichtelijk. Zij zijn vervaardigd uit materialen die hun eigen leven leiden en welke wij slechts tot op zekere hoogte kunnen manipuleren. De eigenzinnigheid en veranderlijkheid van het materiaal stellen hun eigen voorwaarden, waardoor de werken vergankelijkheid niet alleen representeren maar tevens belichamen. Hun symbolische betekenis komt voort uit de fysieke eigenschappen van het materiaal. Naar aanleiding van de lichamelijke wijze waarop wij ons tot deze materiële eigenschappen van de werken verhouden, kan de beleving van tijd en vergankelijkheid worden beschreven als een waarneming die in directe relatie staat met onze fysieke positie in de wereld.

Door nadruk te leggen op de levendigheid van materiaal verschuift de verhouding tussen ons en de dingen om ons heen. De werken van Marc Quinn doen ons beseffen dat wij deel uitmaken van een groot netwerk waarin alles steeds in beweging is. In dit netwerk krijgen de dingen hun vorm door eindeloze mutaties die een constante verandering veroorzaken. De ambiguïteit in *Self* maakt inzichtelijk hoe

de grens tussen subject en object daarbij verdwijnt en een materiële gemeenschappelijkheid zichtbaar wordt. Uit deze nieuwe verhouding volgt dat tijd geen imaginair menselijk denkbeeld is, maar zijn oorsprong heeft in de materiële realiteit die de basis vormt voor de wijze waarop wij betekenis geven aan de wereld om ons heen.

Te midden van voortdurende verandering kunnen tijd en vergankelijkheid alleen worden waargenomen door een belichaamd subject dat in staat is het onderscheid te maken tussen heden, verleden en toekomst. Onze eigen levensduur is immers een kortstondig moment in een breder continuüm. Dood en leven zijn zo bezien geen begin- of eindpunt, maar, zoals het vergankelijke en tegelijk onsterfelijke *Untitled (Placebo)* van Felix Gonzalez-Torres laat zien, kortstondige momenten in een voortdurende cyclus. Vergankelijkheid is steeds in wording: de illusie van voltooiing komt slechts voort uit ons eigen referentiekader. Vergankelijkheid is dus geen onomkeerbaar en lineair proces, maar een geleidelijke overgang die zich beweegt tussen leven en dood, en beide momenten tegelijk in zich vat. *Strange Fruit (for David)* van Zoe Leonard laat zien dat iedere materiële verschijningsvorm daarbij een manifestatie is van de duur die zich heeft ontvouwen en vastgezet, waardoor schijnbaar definieerbare en van elkaar te onderscheiden tijdsmomenten ontstaan.

Met hun veranderlijkheid, kwetsbaarheid en ambiguïteit vragen de vergankelijke kunstwerken in dit onderzoek tenslotte om een herziening van het begrip vergankelijkheid. Hun instabiele materialiteit laat zien dat niets vast ligt, maar alles altijd in wording is. Hoewel hier slechts enkele voorbeelden van deze zeer specifieke categorie kunstwerken zijn behandeld, is de complexiteit hiervan duidelijk zichtbaar geworden. Door hun uiteenlopende benaderingen geven de werken die hier zijn besproken inzicht in de relatie tussen tijd en materialiteit en leggen zij verschillende lagen van het ongrijpbare begrip vergankelijkheid bloot. Op deze manier dragen zij bij aan een waardering voor de levendige materiële realiteit van kunst die, op de grens van leven en dood, ons uitdaagt schijnbaar eenduidige begrippen steeds opnieuw ter discussie te stellen.

Literatuur

Alpers, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago. University of Chicago Press, 1983.

Ault, Julie. (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. New York; Göttingen: Steidl/dangin Publishers, 2006.

Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham; Londen: Duke University Press, 2010.

Bergson, Henri. *An Introduction to Metaphysics*. John Mullarkey & Michael Kolkman (eds.). T. E. Hulme (tr.). Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2007: 26-27. (Oorspronkelijk gepubliceerd als *Introduction à la métaphysique*, 1903).

Bergson, Henri. *Henri Bergson. Key Writings*. Keith Ansell Pearson & John Mullarkey (eds.). Melissa McMahon (tr.). New York; London: Continuum, 2002.

Blume, Anna. 'Zoe Leonard interviewed by Anna Blume', in: *Zoe Leonard* (tent. cat.). Wenen: Wiener Secession, 1997: 7-23.

Bor, Jan. 'Inleiding', in: Henri Bergson. *Inleiding tot de metafysica*. Eric de Marez Oyens (tr.). Meppel; Amsterdam: Uitgeverij Boom, 1989: 7-41.

Bradburne, James M. 'Perspectives on Art, Power, Politics and Pathology', in: James, M. Bradburne (ed.). *Blood: Art, Power, Politics and Pathology*. Munich; Londen; New York: Prestel, 2001: 11-18.

Brougher, Kerry, Russel Ferguson, Dario Gamboni. *Damage Control. Art and Destruction Since 1950*. (tent. cat.). Washington, DC: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, 2013.

Carman, Taylor. *Merleau-Ponty*. Londen; New York: Routledge, 2008.

Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. Londen; New York: Routledge, 2002.

Coole, Diana. 'The Inertia of Matter and the Generativity of Flesh', in: Diana Coole & Samantha Frost (eds.). *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham; Londen: Duke University Press, 2010: 92-115.

Coole, Diana & Samantha Frost. 'Introducing the New Materialisms', in: Diana Coole & Samantha Frost (eds.). *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*. Durham; Londen: Duke University Press, 2010: 1-43.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. Paul Patton (tr.). Londen; New York: Continuum, 2004. (Oorspronkelijk gepubliceerd als *Différence et Répétition*, 1968).

Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (tr.). Minneapolis; Londen: University of Minnesota Press, 1987. (Oorspronkelijk gepubliceerd als *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, 1980).

Ferguson, Russell. 'Authority Figure', in: Julie Ault (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. New York; Göttingen: Steidl/daing Publishers, 2006: 81-104.

Freud, Sigmund. 'On Transience', in: *The standard edition of the psychological works of Sigmund Freud*. Vol. XIV. James Strachey (ed. & tr.). Londen: The Hogarth Press, 1968: 305-306. (Oorspronkelijk gepubliceerd als *Vergänglichkeit*, 1916).

Hallward, Peter. *Out of This World. Deleuze and the Philosophy of Creation*. Londen; New York: Verso, 2006.

Iversen, Margaret. 'On Zoe Leonard and Tacita Dean', in: *Critical Inquiry*, Vol. 38, No. 4 (Summer 2012). The University of Chicago Press: 796-818.

Januszczak, Waldemar. 'Blood and Thunder' in: *The Guardian*, 8 februari 1993: 4.

Krauss, Rosalind. 'Notes on the Index: Seventies Art in America', in: *October*, Vol. 3 (Spring 1977), MIT Press: 68-81.

Kwon, Miwon. 'The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce', in: Julie Ault (ed.) *Felix Gonzalez-Torres*. New York; Göttingen: Steidl/dangin Publishers, 2006: 281-316.

Marc Quinn. Recent werk. (tent. cat.). Groningen: Groninger Museum, 2006.

Marks, Laura U. *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis; Londen: University of Minnesota Press, 2002.

Massumi, Brian. 'Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy', in: Gilles Deleuze & Félix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Brian Massumi (tr.). Minneapolis; Londen: University of Minnesota Press, 1987. ix-xv.

Matthews, Eric. *Merleau-Ponty. A Guide for the Perplexed*. Londen; New York: Continuum, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice. 'Eye and Mind', in: Galen A. Johnson. (ed.). *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Michael Smith (tr.). Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1993: 121-149.

Merleau-Ponty, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Claude Lefort (ed.). Alphonso Lingis (tr.). Evanston: Northwestern University Press, 1968. (Oorspronkelijk getiteld *Le Visible et l'invisible*, geschreven tussen 1959-1961).

Mundy, Jennifer. *Lost Art. Missing Artworks of the Twentieth Century*. Londen: Tate Publishing, 2013.

National Portrait Gallery. *Genomic Portrait*. 18 september 2001. 22 juni 2015.
<<http://www.npg.org.uk/about/press/genomic-portrait.php>>.

O'Sullivan, Simon. *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2006.

Rijsingen, Miriam van. 'Framing Interiority: Portraits in the Age of Genomics', in: Vall, Renée van de & Robert Zwijnenberg (eds.). *The Body Within. Art, Medicine and Visualization*. Leiden; Boston: Brill, 2009: 187-205.

Spector, Nancy. *Felix Gonzalez-Torres*. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1995.

Slatman, Jenny. 'Transparent Bodies: Revealing the Myth of Interiority', in: Renée van de Vall & Robert Zwijnenberg (eds.). *The Body Within. Art, Medicine and Visualization*. Leiden; Boston: Brill, 2009: 107-122.

Storr, Robert. 'When This You See Remember Me', in: Julie Ault (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. New York; Göttingen: Steidl/dangin Publishers, 2006. 5-38.

Temkin, Ann. 'Strange Fruit', in: *Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art*. Miguel Angel Corzo (ed.). Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1999: 45-50.

Vall, Renée van de. 'The Body Within: Art, Medicine and Visualization', in: Renée van de Vall & Robert Zwijnenberg (eds.). *The Body Within. Art, Medicine and Visualization*. Leiden; Boston: Brill, 2009: 1-13.

Watney, Simon. 'In Purgatory: The Work of Felix Gonzalez-Torres', in: Julie Ault (ed.). *Felix Gonzalez-Torres*. New York; Göttingen: Steidl/dangin Publishers, 2006: 333-347. (Oorspronkelijk gepubliceerd in *Parkett* nr. 39, maart 1994).

Whitfield, Sarah. 'Free Admission: Marc Quinn talks to Sarah Whitfield', in: Christoph Grunenberg & Victory Pomery. (eds.). *Marc Quinn*. Liverpool: Tate Liverpool, 2002 (geen pagina's).

Zijpp van der, Sue-An. 'Het materialisme van Marc Quinn', in: *Marc Quinn. Recent werk*. (tent. cat.). Groningen: Groninger Museum, 2006: 10-22.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1. Zoe Leonard. *Strange Fruit (for David)* (detail). 1992-1997. 276 delen. Sinaasappel-, banaan-, grapefruit-, citroen- en avocadoschillen met draad, ritsen, knopen, pees, naalden, plastic, ijzerdraad, stickers, stof, wax. Afmetingen variabel. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Afkomstig uit *Zoe Leonard* (tent. cat.). Wenen: Wiener Secession, 1997: 47.

Afbeelding 2. Zoe Leonard. *Strange Fruit (for David)* (installatie overzicht). 1992-1997. 276 delen. Sinaasappel-, banaan-, grapefruit-, citroen- en avocadoschillen met draad, ritsen, knopen, pees, naalden, plastic, ijzerdraad, stickers, stof, wax. Afmetingen variabel. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Afkomstig van website Philadelphia Museum of Art. 22 juni 2015
<<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/92277.html>>.

Afbeelding 3. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Placebo)* (installatie overzicht). 1991. Snoepjes individueel ingepakt in zilver cellofaan, oneindige voorraad. Afmetingen variabel. Ideaal gewicht 1,000-1,200 lb. Museum of Modern Art, New York. Afkomstig uit Ault 2006: 6.

Afbeelding 4. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Placebo)* (installatie overzicht). 1991. Snoepjes individueel ingepakt in zilver cellofaan, oneindige voorraad. Afmetingen variabel. Ideaal gewicht 1,000-1,200 lb. Museum of Modern Art, New York. Afkomstig uit Ault 2006: 7.

Afbeelding 5. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Memorial Day Weekend)* (installatie overzicht). 1989. Offset print op papier, eindeloze kopieën. 22 inch bij ideale hoogte x 29 x 23 inch. Private collectie; Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Veteran's Day Sale)* (installatie overzicht). 1989. Offset print op papier, eindeloze kopieën. 22 inch bij ideale hoogte x 29 x 23 inch. Private collectie. Afkomstig uit Ault 2006: 104.

Afbeelding 6. Felix Gonzalez-Torres. *Untitled (Placebo)* (installatie overzicht). 1991. Snoepjes individueel ingepakt in zilver cellofaan, oneindige voorraad. Afmetingen variabel. Ideaal gewicht 1,000-1,200 lb. Museum of Modern Art, New York. Afkomstig uit Ault 2006: 230.

Afbeelding 7. Marc Quinn. *Self*. 1991 (detail). Bloed (van de kunstenaar), roestvrij staal, perspex en koelinstallatie. 208 x 63 x 63 cm. Saatchi Gallery, Londen. Afkomstig van website Saatchi Gallery. 22 juni 2015
<http://www.saatchigallery.com/aipe/marc_quinn.htm>.

Afbeelding 8. Marc Quinn. *Self*. 1991. Bloed (van de kunstenaar), roestvrij staal, perspex en koelinstallatie. 208 x 63 x 63 cm. Saatchi Gallery, Londen. Afkomstig van website Saatchi Gallery. 22 juni 2015
<http://www.saatchigallery.com/aipe/marc_quinn.htm>.

Afbeelding 9. Marc Quinn. *Lucas* (detail). 2002. Menselijke placenta en navelstreng, roestvrij staal, perspex, koelinstallatie. 2045 x 640 x 640 cm. Jay Jopling/White Cube, Londen. Afkomstig uit Grunenberg & Pomery 2002 (geen pagina's).

Afbeelding 10. Marc Quinn. *D.N.A. portrait of Sir John Sulston*. 2001. Roestvrij staal, polycarbonaat agar gel, menselijk DNA. 12,7 x 8,5 cm. National Portrait Gallery, Londen. Afkomstig van website National Portrait Gallery. 22 juni 2015
<<http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw57555/Sir-John-Edward-Sulston>>.