



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Stof in de hedendaagse kunst

Het artistiek inzetten van de aspecten van stof in stofkunst

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
voor het verkrijgen van de graad van Master,
door Heleen De Smet (01102732).
Promotor: prof. Marlies De Munck

Art for me is like dust in that it is a by-product of living - it is the product of the breakdown and fusion of ideas and materials. Dust is the stuff that connects everything together, from our dead skin cells to remnants of the birth of stars and planets. Dust penetrates deep within what it means to be human.

- Paul Hazelton¹

¹ Paul Hazelton, e-mail aan de kunstenaar, 26 april 2015.

Dankwoord

Graag wil ik mijn promotor prof. Marlies De Munck bedanken voor haar inspirerende feedback. Mijn ouders en mijn drie broers wil ik bedanken om me een gepaste mix van bescherming, aanmoediging en uitdaging te bieden. Mijn vrienden wil ik graag bedanken omdat ze zo'n uitstekende *compagnons de route* geweest zijn deze laatste jaren. And I would like to thank Paul Hazelton for the great discussions we had on dust and art.

Lijst van Afbeeldingen¹

Figuur 1 Noa P. Kaplan – Dust Bunny (2012)	12
Figuur 2 Marcel Duchamp & Man Ray - Elevage de poussière (1920)	15
Figuur 3 Anthony McCall – Line describing a cone (1973)	17
Figuur 4 Jorge Otero – Pailos – The Ethics of Dust: Doge’s Palace, Venice (2009)	25
Figuur 5 William Hogarth – Time smoking a picture (1761)	27
Figuur 6 Anatoly Osmolovsky - Dusty Phrases (2002)	28
Figuur 7 Igor Eskinja – Untitled (Bremen Carpet) (2010)	33
Figuur 8 Hannah Bertram – The silence of becoming and disappearing (2010)	36
Figuur 9 Lionel Sabatté – Wolvenserie (2010)	39
Figuur 10 Klaus Pichler - Dust # 03: Bed Articles Stores (2014)	46
Figuur 11 Marek Milde – Homemade (2009 – 2010)	51
Figuur 12 Xu Bing – Where does the dust itself collect? (2004)	52
Figuur 13 Yushin U. Chang – Poussière (2010)	60
Figuur 14 Vik Muniz – Tony Smith- Die (Picture of dust) (2000)	62
Figuur 15 Sean Miller - Art Museum Dust (2009)	65
Figuur 16 Paul Hazelton - Ghost of my living mother (2010)	75
Figuur 17 Paul Hazelton – Depart (2012)	79
Figuur 18 Paul Hazelton – Splinter (2014)	80
Figuur 19 Paul Hazelton - Mother Moth (2009)	82
Figuur 20 Paul Hazelton – Homo Bulla (2010)	85
Figuur 21 Paul Hazelton – Eternal Light Bulb (2013)	86
Figuur 22 Paul Hazelton – Spontaneous Generation – The immaculate conception from dust (2010)	88

¹ Bronvermelding van afbeeldingen op pagina 102

Inhoudstafel

<i>Inleiding</i>	xv
Hoofdstuk 1 Stof als materiaal in de kunsten	1
1.1 Materiaal in de kunsten: een korte geschiedenis.....	1
1.2 Stof als materiaal.....	4
1.2.1 Een definitie van stof.....	4
1.2.2 De eigenschappen van stof.....	9
1.3 Het begin van stofkunst.....	14
1.3.1 Dust Breeding van Marcel Duchamp.....	15
1.3.2 Line describing a cone van Antony McCall.....	17
1.3.3 Poussière de poussière van Robert Filliou.....	19
1.4 Besluit.....	20
Hoofdstuk 2 De temporele aspecten van stof	21
2.1 Schoonheid in verval.....	23
2.2 Stof als ophoping van de tijd.....	27
2.3 De vergankelijkheid van stof.....	32
2.4 Stof als waardeloos materiaal.....	38
2.5 Besluit.....	42
Hoofdstuk 3 De ruimtelijke aspecten van stof	45
3.1 Stof uit een specifieke plaats.....	46
3.1.1 Stof uit een specifiek gebouw.....	48
3.1.2 Stof uit een specifieke omgeving.....	52
3.2 Stof in een museale context.....	55
3.2.1 Stof terug in het museum brengen.....	55
3.2.2 Museumstof.....	60
3.3 Het verzamelen van stof.....	66
3.4 Besluit.....	70
Hoofdstuk 4 Case Study: Paul Hazelton	71
4.1 Een beknopte biografie.....	72
4.2 De temporele aspecten in het werk van Hazelton.....	74
4.2.1 Stof als efemeer materiaal.....	74
4.2.2 Stof als begin en einde.....	77
4.3 De ruimtelijke aspecten in het werk van Hazelton.....	81
4.3.1 Het stofvrije ouderlijke huis van Hazelton.....	81
4.3.2 De geometrie in de natuur.....	85
Conclusie	89
Bibliografie	95

Inleiding

Motivatie

De wassen sculpturen van de Zwitserse kunstenaar Urs Fischer (°1973), die op de Biënnale van Venetië in 2011 langzaam wegsmolten tot er niets meer overbleef, wekten mijn interesse op voor de tijdsdimensie van een materiaal. Wanneer de tijd in een hedendaags kunstmateriaal gesymboliseerd wordt, gebeurt dit meestal in de vorm van veranderlijkheid. Je ziet het materiaal (ijs, was, voedsel, huid, bloed,...) letterlijk veranderen door de tijd. Bijna altijd brengt deze verandering een einde met zich mee. Een uitzondering op dit principe lijkt stof, de kleine partikels die rondzweven in de lucht of samenkomen op de grond. Hier is de tijdsdimensie eveneens zeer sterk aanwezig, echter zonder dat het materiaal zichtbaar hoeft te veranderen. Het materiaal stof vergaat zelf immers niet door de tijd, integendeel: stof bestaat pas wanneer tijd verstreken is. Stof staat nochtans ook symbool voor de eindigheid. “Tot stof zijt gij en tot stof zult gij wederkeren”, lezen we in Genesis. Stof is de materie waaruit alles is opgebouwd, maar waar alles ook naar hervalt. Het wordt gezien als een begin- en een eindpunt van een proces, niet als een proces zelf.

Ik raakte geïnteresseerd in de verschillende betekenissen die we aan stof kunnen geven. Stof als symbool voor het verval, de dood, een gebrek aan hygiëne, de tijd en vernietiging. Stof als waardeloos, banaal, alledaags materiaal dat we, doordat het balanceert op de grens van het zichtbare en het onzichtbare, nauwelijks (willen) opmerken. Vooral het idee van stof als een microkosmos, een op zichzelf staande kleine wereld, intrigeerde mij. Afhankelijk van de locatie wordt de heterogene massa van stof helemaal anders opgebouwd. Het is in staat ons een heleboel over onze omgeving te vertellen en vormt op deze manier een soort getuige van de geschiedenis.

De manier waarop kunstenaars met zo een geladen – misschien zelfs overladen? – materiaal aan de slag kunnen gaan, vond ik heel boeiend en ik botste op het werk van de Britse kunstenaar Paul Hazelton (°1963). De poëtische vergankelijkheid die in zijn stofwerken vervat zit, overtuigde me om mijn masterproef te wijden aan de rol van stof in de hedendaagse kunst.

Vraagstelling

Er is nog maar weinig onderzoek gedaan naar stof in de hedendaagse kunst waardoor er nog veel onontgonnen gebied te ontdekken viel. Toch is er niet gestreefd naar het opstellen van een algemeen overzicht van de state-of-the-art, maar hebben we ons gefocust op de link tussen stof en stofkunstwerken: **welke aspecten van stof worden door kunstenaars artistiek ingezet?** Welke aspecten van stof gebruiken kunstenaars? Zijn dit steeds dezelfde aspecten? Waarom wordt voor deze specifieke aspecten gekozen? Is er een lijn te vinden in de gekozen aspecten? En vooral: op welke manier zetten kunstenaars deze aspecten artistiek in? Wat kunnen we hier uit afleiden voor de betekenis van het werk?

Methodologie

Weinig literaire bronnen handelen over stof in de hedendaagse kunst, waardoor we vooral werkten met een combinatie van boeken over het materiaalgebruik in hedendaagse kunst enerzijds, en boeken over stof anderzijds. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (2001) van Monika Wagner, *Dust: a history of the small and the invisible* (2000) van Joseph A. Amato, *Staub: Spiegel der Umwelt* (2006) van Jens Soentgen en *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive* (2013) van Anselm Wagner en Daniel Gethmann speelden hierbij een belangrijke rol. Enkele catalogi van tentoonstellingen waar stofwerken gepresenteerd werden, waren ook nuttig, hoewel de klemtoon hier eerder op vuil dan op stof lag.¹ Doordat de stofkunst nog niet zo lang een echte *boost* kent, zijn slechts weinig stofkunstenaars het onderwerp van een klassiek boek, waardoor de online recensies van hun kunstwerken een andere belangrijke bron vormden. Waar mogelijk werd rechtstreekse informatie van de kunstenaar gebruikt.

¹ *Poussière (Dust memories)* FRAC Bourgogne Dijon (1989, François Dagognet), *Dust & Dirt* in De Witte Zaal / S.M.A.K. Gent (2000, Jan Hoet), *Dirt: the filthy reality of everyday life* in Wellcome Collection London (2011, Kate Forde), *Swept Away: Dust, Ashes and Dirt in Contemporary Art and Design* in Museum of Arts and Design New York (2012, David McFadden), *Dust in Laboratoria Art & Science Space* Moskou (2012, Daria Parkhomenko en Simon Mraz)

Structuur

In het eerste hoofdstuk geven we een algemeen beeld van stof als materiaal in de kunsten. We bespreken eerst kort de rol van materiaal in de kunsten en gaan vervolgens op zoek naar een werkbare definitie van stof. We onderzoeken wanneer stof zich voor het eerst manifesteert in de kunsten en welke kunstenaars hierbij een cruciale rol hebben gespeeld. In het tweede hoofdstuk wordt de relatie tussen tijd en stof in kunstwerken bestudeerd. In het derde hoofdstuk onderzoeken we de artistieke connectie tussen stof en de ruimte. We onderzoeken in dit deel onder meer hoe de locatie waar het gebruikte stof verzameld werd het kunstwerk beïnvloedt. Als *case study* bestuderen we de Britse stofkunstenaar Paul Hazelton. We gebruiken zijn stofwerken om te toetsen of tijd en ruimte degelijke parameters zijn om zijn stofkunstwerken te analyseren.

Hoofdstuk 1 Stof als materiaal in de kunsten

1.1 Materiaal in de kunsten: een korte geschiedenis

Jan Van Eyck legde in 1436 de laatste hand aan zijn meesterwerk *Madonna met Kannunik Van der Paele*. Hij is er in geslaagd de olieverf op het schilderij onzichtbaar te maken om zo de illusie van andere materialen en texturen op het schilderij naar het voorplan te halen. Zijn Italiaanse tijdgenoot Leon Battista Alberti zou dit schilderij ongetwijfeld de hemel in geprezen hebben, mocht hij het gezien hebben. Alberti plaatste in zijn *De pictura* (1435) immers de waarde van de picturale imitatie van goud boven de waarde van goud zelf.¹ Het materiaal in de beeldende kunsten wordt op dat moment louter als medium gezien. Het werd gebruikt om een bepaalde vorm te kunnen verkrijgen, zo moest olieverf de glans op het harnas van Sint-Joris adequaat kunnen representeren. De keuze voor een specifiek materiaal gebeurde dus op grond van zijn illusionistische capaciteiten: welk materiaal is het best geschikt om de vorm die de kunstenaar voor ogen had te creëren? We startten onze korte geschiedenis bij Jan Van Eyck aangezien de olieverftechniek die hij verfijnde exemplarisch geworden is voor het illusionistische materiaalgebruik. De keuze voor een bepaald materiaal zou nog lang gedetermineerd worden door deze drang naar illusie.

De invraagstelling van doel en materialisatie van kunst door de verschillende avant-gardebewegingen van de late 19e en vroege 20e eeuw veranderde de visie op materiaal en het materiaalgebruik in de kunsten echter drastisch. Kunstenaars als Marcel Duchamp, Pablo Picasso en Juan Gris stuwden deze tendens.² Aangezien materiaal niet enkel meer gezien werd als ondersteuning of drager voor een schilderij of sculptuur, verloren klassieke materialen als hout, brons, marmer en olieverf hun koppositie en werden ze slechts een deel van een grotere

¹ Dietmar Rühle, "Gold & Asche – Diesseits und jenseits der Kunst", in: *Asche und Gold: eine Weltreise*, (Herford: MARTa Museum, 2012), 74.

² Tristan Manco, *Raw + Material = Art: found, scavenged and upcycled* (Londen: Thames & Hudson Ltd, 2012), 10.

hoeveelheid aan, vaak vergankelijk, kunstmateriaal. Het materiaal wordt met andere woorden niet meer gereduceerd tot medium, maar vormt een essentieel element van het kunstwerk. Er wordt bewust gekozen voor bepaalde materialen waarvan de inherente kenmerken doorslaggevend zijn voor de perceptie van het kunstwerk. Het medium zelf voegt immers waarde toe aan de betekenis aangezien materialen bepaalde betekenissen transporteren. Deze betekenissen komen voort uit de geschiedenis, de productie, het gebruik, de emotionele connotatie en de intrinsieke eigenschappen van het materiaal. Ze spelen in verschillende gradaties een rol in onze beleving van het kunstwerk en zijn tijds- en cultuurgebonden.³

De beleving van een kunstwerk combineert bovendien de samenwerking van verschillende zintuigen. In de hedendaagse kunsten kan op alle zintuigen beroep gedaan worden. Zo kunnen we de chocolade en de zeep in de bustes *Lick and Lather* (1993) van Janine Antoni (°1964) misschien zelf niet proeven, toch kunnen onze smaakpapillen oproepen hoe Antoni haar bustes afknabbelde en hoe die beelden dan smaakten. Volgens kunsthistorica Monika Wagner heeft het kunsthistorisch onderzoek op basis van fotoreproducties, waarbij er geen rechtstreeks contact is en er dus minder zintuigen kunnen ingeschakeld worden, er voor gezorgd dat we de band met materiaal zijn kwijt geraakt. We kunnen dit vergelijken met het verschil tussen een cd-opname en een live-optreden, waarbij in het eerste geval het gebrek aan de rechtstreekse (klank)ervaring een beperking van de totale ervaring tot gevolg heeft.⁴ In haar *Das Material der Kunst: eine neue Geschichte der Kunst* (2001) streeft Monika Wagner dan ook een herwaardering van het materiaal in de kunsten na.

De legendarische tentoonstelling in de Kunsthalle van Bern, *Live in Your Head. When Attitudes Become Form: Works – Concepts – Processes – Situations – Information* (1969), gecureerd door Harald Szeeman (1933-2005), kan gezien worden als een startpunt van een nieuwe kunstgeschiedenis waarin materiaal een centrale rol speelt. Robert Morris, Joseph Beuys, Janis Kounellis, Lawrence Weiner en andere kopstukken toonden hier het werk waar ze exemplarisch voor zouden worden. “But above all ‘When attitudes become form’ has become a paradigm of the process of mounting an exhibition post-1969 in a way that made it possible to bring together

³ Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: Verlag C.H. Beck oHG, 2001), 9-14

⁴ Dat het hier en nu van het origineel cruciaal is bij de beleving van een kunstwerk is een idee waar Walter Benjamin in zijn *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) uitvoerig over schreef.

artifacts made by any technique and in any material, in accordance with the view that “everything is art”.”⁵

Tot op vandaag gebruiken verschillende kunstenaars onconventionele materialen om onze visie op de wereld uit te dagen. ‘Truth to materials’ is een wijdverbreid begrip in moderne kunst dat stelt dat een kunstwerk niet los gezien kan worden van het materiaal waaruit het gemaakt is. Men kan geen beeld opdringen aan een materiaal. Vooral de Britse beeldhouwer Henry Moore komt in deze context vaak naar voren: ‘Each material has its own individual qualities... Stone for example, is hard and concentrated and should not be falsified to look like soft flesh... It should keep its hard tense stoniness’.⁶ Deze stelling dateert uit 1936, maar staat tot op heden nog steeds ter discussie. Kunstenaars zijn zich bewust van de eigenschappen van een materiaal, of ze deze eigenschappen nu benadrukken dan wel ondermijnen.

Eén van de materialen in deze nieuwe kunstgeschiedenis is stof. Het onderzoek naar stof in de kunsten is een gebied waar nog veel te ontdekken valt. Om te kunnen onderzoeken welke aspecten van stof artistiek ingezet worden door kunstenaars, is het nodig te kijken naar de materialiteit van stof. Eerst en vooral is er nood aan een definitie van deze complexe materie.

⁵ Germano Celant, “A readymade,” in *When attitudes become form : Bern 1969 / Venice 2013*, red. Harald Szeemann, et al. (Milaan: Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 2013), 390.

⁶ Manco, *Raw + Material = Art: Found, Scavenged and Upcycled*, 18.

1.2 Stof als materiaal

1.2.1 Een definitie van stof

Het woord ‘stof’ heeft vele betekenissen. Een eerste onderscheid is er tussen *het* stof en *de* stof. De stof is zeer algemeen en kan onder andere grondstof (de stof koper), materie (de stof wol), maar ook inhoud (de leerstof) betekenen. De stof vertelt niets over de materiële particulariteit en wordt dan ook eerder een abstract begrip. We kunnen zelfs spreken over de stof ‘stof’. In deze scriptie focussen we ons op het stof, de stof is niet van toepassing.

We zullen in dit eerste deel trachten, aan de hand van enkele bestaande definities, tot een werkbare omschrijving van stof te komen.

Een eerste definitie die we bespreken is van aartsbisschop Isidor van Sevilla (560 – 636 n. Chr.). “*Pulvis dictus quod vi venti pellatur*”, stof is alles wat zich door de lucht bewegen kan.⁷ Deze beschrijving is één van de oudste definities van stof, maar is als sluitende definitie enigszins gedateerd. Toch raakt deze louter fenomenologische definitie één van de belangrijkste aspecten van stof aan: zijn mobiliteit.

Een tweede definitie, afkomstig van Merriam Webster waar ‘dust’ omschreven wordt als “*fine powder made from a particular substance*”, is ook niet bruikbaar.⁸ Deze definitie handelt immers enkel over de verschijningsvorm van één materie, vermalen tot bijzonder kleine deeltjes (cacaopoeder, specerijen,...). In deze definitie gaat men voorbij aan de mogelijkheid dat stof uit meerdere materialen (haren, dode insecten, veertjes,...) kan bestaan. Stof wordt hier gedefinieerd als één verpulverde materie, wat te beperkt is. Dat stof en poeder aan elkaar gelinkt worden en soms zelfs als gelijk aanzien worden komt door hun gedeelde afkomst van het Latijnse woord *pulvis* (stof, zand, as, aarde), waarvan *pulvere* (stof, poeder, pulver) afstamt.⁹

⁷ “Merriam Webster” s.v. ‘Dust’, laatst geraadpleegd op 10 februari 2015, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/dust>

⁸ Jens Soentgen, “Die Kulturgeschichte des Staubes,” in *Staub: Spiegel der Umwelt*, red. Jens Soentgen en Knut Völzke. (München: Oekom Verlag, 2006), 81.

⁹ Cyril Harpet, “Brief aan Emmanuel Latreille, 30 september 1977,” in *Poussière (Dust memories)*, red. François Dagognet. (Dijon: Frac de Bourgogne, 1998), 71.

Een derde definitie lezen we in Van Dale: “In de lucht voorkomende kleine deeltjes: fijn stof, stofdeeltjes met een doorsnede van minder dan 1/100 millimeter, van nature aanwezig dan wel geproduceerd door de mens, m.n. door verbrandingsprocessen.”¹⁰ Van Dale wijst hier op twee kenmerken van stof: de grootte van de partikels en de materie van de partikels. Wat de grootte van de partikels betreft, beperkt Van Dale het woord stof tot fijn stof. Toch gebruiken we een omschrijving voor stof waarvan de partikels groter zijn dan 10 micrometer: grof stof.^{11 12} Op gebied van de grootte van de partikels is zijn definitie dus ontoereikend. Wanneer we kijken naar de materie van de partikels, kunnen we deze partikels opsplitsen in twee categorieën, diegene die *van nature aanwezig* zijn en deze die *door de mens geproduceerd zijn*. De van nature aanwezige partikels kunnen we opsplitsen in organische (bacteriën, pollen, sporen,...) en anorganische (steenstof, zandstof, zeezoutstof,...) partikels. Met de partikels die geproduceerd zijn door de mens doelt men bijvoorbeeld op stof dat ontstaat door uitlaatgassen, bij het slopen van een gebouw, bij het zagen van hout of bij het bakken van pannenkoeken. Hoewel de bestanddelen van stof accuraat beschreven worden, kunnen we niet werken met deze definitie omwille van de beperkte grootte die hier aan stof toegeschreven wordt.

De Oxford Dictionary geeft de meest uitgebreide definitie: “fine, dry powder consisting of tiny particles of earth or waste matter lying on the ground or on surfaces or carried in the air”.¹³ Hij lijkt de definitie van Isodor van Sevilla (*carried in the air*), Merriam Webster (*powder*) en Van Dale (*tiny particles of earth or waste matter*) te combineren. Dat stof steeds als ongewenst gezien wordt, komt, hoewel van cruciaal belang, bij geen enkele definitie aan bod.

De complexiteit die we ondervinden bij het bekomen van een definitie wordt mede veroorzaakt door het bestaan van verschillende soorten stof. In een brief van Cyril Harpet naar Emmanuel Latreille (1977) worden de verschillende soorten materialen die tot stof kunnen leiden

¹⁰ “Van Dale” s.v., ‘Stof’, laatst geraadpleegd op 11 februari 2015, <http://www.vandale.be/en/opzoeken?pattern=stof&lang=nn#.VU4XFiuUc7s>

¹¹ Wladyslaw W. Szymanski en Ursula Sorz, “Wenn der Staub schwebt,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Daniel Gethmann en Anselm Wagner. (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 43.

¹² Luitgard Marschall, “Der letzte Dreck”, in *Staub: Spiegel der Umwelt*, red. Jens Soentgen en Knut Völzke (München: Oekom Verlag, 2006), 167.

¹³ Oxford Dictionary Online, s.v. “Dust,” laatst geraadpleegd op 30 januari 2015, <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/dust>

beschreven: asbeststof, nucleair stof, houtstof, plantenstof, koolstof, goudstof, diamantstof en stof van hooi en stro.¹⁴ Deze lijst van materialen is volgens ons onvolledig. We prefereren hier het standpunt van Joseph A. Amato, auteur van *Dust: a history of the small and invisible* (2001), die meent dat stof van overal kan komen: “Here on earth, dust comes from everything under the sun: minerals, seeds, pollen, insects, molds, lichens, and even bacteria. Its sources also include bone, hair, hide, feather, skin, blood, and excrement. And things of human fabrication, too numerous to mention, also cover the earth and fill the atmosphere with dust.”¹⁵

In de loop der tijden is ons idee over wat stof is en hoe we er mee moeten omgaan sterk veranderd, zowel door nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen, als door nieuwe sociologische normen.

Als eerste bespreken we de invloed van de wetenschappelijke ontdekkingen. Onze houding ten opzichte van vuil en stof in de huiselijke sfeer kunnen we relateren aan (de gezondheidsrisico's voor) het menselijk lichaam. Toch werden vuil en stof gedurende eeuwen niet gezien als dragers van ziekten, integendeel: in de 16e eeuw moest men de vier lichaamssappen (zwarte gal, gele gal, bloed en slijm) in stand houden, en doordat men geloofde dat het lichaam hitte en water kon doorlaten probeerde men zo min mogelijk te baden uit angst de balans tussen de vier lichaamssappen te verstoren. Vuil en stof werden dan ook alleen weggeveegd wanneer men het huis esthetisch mooi wou maken. In de 18e en de 19e eeuw werd er veel aandacht besteed aan miasmatische theorieën, waarin de oorsprong van ziekten gelegd wordt in slechte lucht en dus niet in de materie zelf.¹⁶ De ontdekking van de onzichtbare organismen in de 19e eeuw veranderde onze houding ten opzichte van stof drastisch. Door de onzichtbaarheid van bacteriën ontstond er een angst voor deze onbekende wereld.

We gaan nu kort in op enkele gevaren die deze onbekende wereld in zich draagt. In onze huidige maatschappij willen we stof zoveel mogelijk onder controle houden omdat we ons bewust zijn van de gevaren in stof. Of zoals de Oostenrijkse schrijver Josef Haslinger het in het boek *Dust*

¹⁴ Brief aan Emmanuel Latreille van Cyril Harpet, 4 september 1977, 60.

¹⁵ Joseph A. Amato, *Dust: a history of the small & the invisible* (Berkeley: University of California Press, 2000), 4.

¹⁶ Rosie Cox, “Dishing the dirt: Dirt in the home,” in *Dirt: The filthy reality of everyday life*, red. Rose George, R.H. Horne en Robin Nagle. (Londen: Profile Books Ltd, 2011), 39-44.

(2014) van kunstenaar Klaus Pichler stelt: „The thing is, we are controlled by a compulsion to get rid of dust. Dust, we believe, does not agree with us, because it conceals everything we create. Dust is the devil’s trap, revealed only once it has caught its prey. Haven’t we been forever treading all evil into the dust? Was the snake not cursed to grovel in the dust?”.¹⁷ Voor de mens is inhalatie van stof één van de grootste gezondheidsrisico’s. Afhankelijk van de grootte kan stof meer of minder schade aanrichten: hoe kleiner, hoe dieper het in onze longen kan binnendringen. Fijn stof, onder andere afkomstig van fabrieks- en autogassen, is zo klein dat het niet zichtbaar is voor het blote oog. Naast de rechtstreekse invloed die stof heeft op ons lichaam, is stof ook gevaarlijk voor het klimaat. In deze context spreken we over aerosollen. Een aerosol is een colloïdaal mengsel (0,2 tot 200 micrometer) van stofdeeltjes of vloeistofdruppels in een gas. Aerosollen dragen als condensatiekernen bij tot het vormen van wolken waardoor ze een indirect effect hebben op het klimaat. Ze hebben ook een direct effect: afhankelijk van de absorptie- en reflectie-eigenschappen van stofpartikeltjes kan de atmosfeer opwarmen of afkoelen. Dergelijke eigenschappen beïnvloeden immers wat er gebeurt met de energie die zonnestralen in zich dragen.¹⁸ Een derde gevaarlijk aspect van stof is het feit dat huisstof drager is van huisstofmijten. Ook andere zaken zoals de nood aan *clean rooms* in fabrieken wijzen op het gevaar dat stof in zich draagt.

De manier waarop er naar stof in een huiselijke omgeving gekeken wordt, is ook onderhevig aan de tijd. Waar het in de 18^e eeuw nog de Kerk was die ons leerde dat netheid gelijk stond aan deugdzaamheid, is het nu Mr. Proper en zijn marketingteam die ons leert wat goed en fout is op stofvlak. Naast ons idee over stof, is dus ook de manier waarop we omgaan met stof sterk veranderd. Waar er vroeger vaste weekschema’s waren om ons huis proper te maken of te houden, wordt stof nu vaak aangepakt wanneer het (te) zichtbaar wordt.¹⁹ In *Dust: A Study in Sociological Miniaturism* menen de auteurs G. A. Fine en T. Hallett dat een morele evaluatie van het karakter van een huisvrouw gemaakt kan worden door simpelweg een vinger over een oppervlakte te laten gaan om te controleren of stof te vinden is.²⁰ Het idee van stof is met andere woorden cultuur- en tijdsgebonden.

¹⁷ Josef Haslinger en Klaus Pichler, *Dust* (Wenen: Anzenberger Edition, 2014).

¹⁸ Martin Ebert, “Dicke Luft,” in *Staub: Spiegel der Umwelt*, red. Jens Soentgen en Knut Völzke. (München: Oekom Verlag, 2006), 84.

¹⁹ Cox, “Dishing the dirt,” 184.

²⁰ Gary Alan Fine, Tim Hallett, “Dust: A Study in Sociological Miniaturism,” *The Sociological Quarterly*, 44, nr. 1, (2003), 3.

We kunnen concluderen dat onze huidige drang om stof onder controle te houden uit twee factoren voortkomt. Een eerste factor zijn de implicaties die stof met zich mee kan brengen op gezondheidsvlak (huisstofmijt, klimaatopwarming, longziekten,...). Een tweede factor is de sociale rol die stof inneemt in onze maatschappij: “Cleanliness is next to godliness!”

1.2.2 De eigenschappen van stof

De eigenschappen van stof zijn niet eenduidig. We raakten al enkele eigenschappen aan in de hierboven genoemde definities. Afhankelijk van de discipline waarin stof gebruikt of onderzocht wordt, zullen andere eigenschappen naar voor geschoven worden. In de ecologie zal men stof verschillend percipiëren dan in de archeologie aangezien de eigenschappen die van belang zijn voor een ecooloog zullen verschillen van deze voor een archeoloog. Enkele elementen lijken wel in elke discipline terug te komen. We bespreken hieronder vier eigenschappen die we opmerken wanneer we een stofvlokje met het blote oog waarnemen. Deze lijst is niet volledig, maar geeft volgens ons een voldoende accuraat beeld om met stof als materiaal aan de slag te kunnen gaan.

De grootte

Stof werd eeuwenlang als de kleinste eenheid beschouwd aangezien het menselijk oog geen kleinere objecten kon waarnemen. Klein was wat in iemands hand paste, extreem klein was wat we net nog konden zien. Stof balanceerde op deze grens van het zichtbare en het onzichtbare.²¹ Misschien zelfs op de grens tussen iets en niets. Er was geen sprake van een wereld buiten de zichtbare wereld.

In de 20^e eeuw vond volgens auteur Joseph A. Amato een ‘revolutie van het minuscule’ plaats. Ze werd ingeleid op het einde van de 19^e eeuw door wetenschappers als Marie en Pierre Curie, Louis Pasteur en A. H. Becquerel. Jens Soentgen en Knut Völzke gaan in *Staub: Spiegel der Umwelt* (2006) verder terug tot in de 18^e eeuw met Gottfried Wilhelm Leibniz en Christian Gottfried Ehrenberg om het belang van microscopisch onderzoek te duiden met betrekking tot onze relatie met stof. Door de ontdekking van sub-atomische partikels en micro-organismen werd de microkosmos enorm uitgebreid. Deze uitbreiding impliceerde een reductie van de macrokosmos. Men kwam tot het besef dat er nog een volledige, complexe, diverse wereld was waarover men geen controle had. Deze ontdekking zorgde er niet alleen voor dat stof zijn plaats als kleinste eenheid verloor, maar was ook verantwoordelijk voor het feit dat stof gedifferentieerd werd, en kleine stofdeeltjes gedefinieerd werden.²²

²¹ Amato, *Dust*, 37.

²² Amato, *Dust*, 105 – 109.

We zouden kunnen stellen dat de mens sindsdien met twee “kingdoms of the small” leeft: enerzijds het kleine zoals het gepercipieerd wordt door het menselijke lichaam, anderzijds het kleine zoals het door de wetenschap gedefinieerd wordt.²³ Doordat we ons zelf nog steeds als maat van alle dingen zien, blijven we weliswaar antropomorfisch denken, voelen en dromen, maar toch zouden we stof eigenlijk niet meer als klein mogen zien, nu we weten welke onzichtbaar kleine objecten ons omringen.

De grootte van stof vormt in vele definities net zijn essentie: alles kan stof zijn of worden, zolang het object in kwestie maar klein genoeg is. Stof kan zo klein zijn dat er in één leeg waterglas minstens 25 000 stofvlokjes kunnen zweven. Hannah Holmes behandelt in haar *The secret life of Dust* (2003) de grootte van stof: 63 micrometers of kleiner. Ze vergelijkt deze grootte onder andere met één inch (25 000 micrometers) en een bacterie (tussen 0,2 en 15 micrometers).²⁴ Eén micrometer is 0.000001 meter.²⁵ De quasi-onzichtbaarheid van stof is een aspect waarmee verschillende hedendaagse kunstenaars zullen experimenteren.

De structuur

Stof heeft geen vaste vorm. Toch verwijst men in definities van stof steevast naar het poedervormige aspect. Poeder wordt bij de fysische staten ingedeeld bij de vaste stoffen, slechts gedetermineerd door zijn korrelvormige structuur. De Franse filosoof en curator François Dagognet meent dat stof niet amorf is, ofschoon het niet naar een vorm refereert. “Ne l’imaginons pas amorphe, homogène, toujours semblable à elle (que de grains en relation différente les uns avec les autres! Les uns arrondis semblent moins rugueux que d’autres encore hérissés de quelques pointes ou seulement onguleux. Les uns ont été polis doucement par l’eau, quand d’autres ont été concassés par le vent! Les uns sont allongés, d’autres limoneux!).”²⁶

²³ Amato, *Dust*, 176.

²⁴ Hannah Holmes, *The secret life of dust: From the Cosmos to the Kitchen Counter, the Big Consequences of Little Things* (Nashville: Turner Publishing Company, 2003), 3.

²⁵ Manfred Euler, “Tanzende Staubkörner und Nanomaschinen: ein Ausflug in die Welt des Kleinen”, in *Staub: Spiegel der Umwelt*, red. Jens Soentgen en Knut Völzke (München: Oekom Verlag, 2006), 33.

²⁶ François Dagognet, “Pourquoi un art de la poussière?”, in *Poussière (Dust memories)*, onder redactie van François Dagognet, (Dijon: Frac de Bourgogne, 1998), 13.

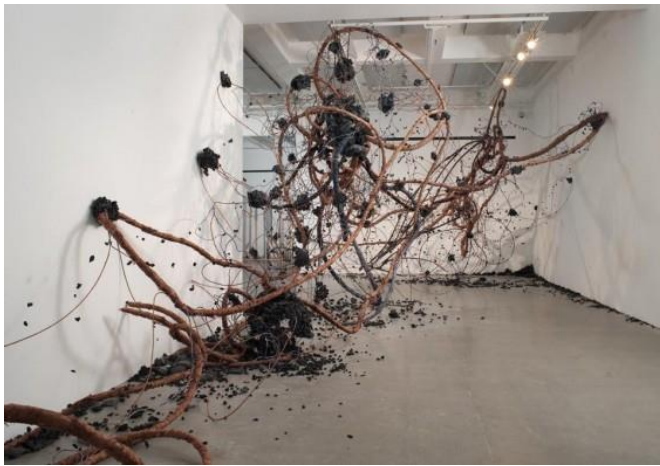
Steven Connor schrijft aan stof dan weer metamorfe kwaliteiten toe: het is in staat zijn eigen vorm om te zetten en aan te passen. Connor vergelijkt dit metamorf aspect van stof met de eigenschap van stamcellen om zich om te zetten in elke mogelijke cel. Hij meent dat deze materiële potentie een kracht van levendigheid kent. “Almost without qualities itself, dust has the quality of qualitylessness, the virtual virtue of transmitting the virtues of other substances. It is both a terminal and a mediate matter, inert, but sometimes, for that very reason, omnivalent.”²⁷ Connor gelooft dat het net de kwaliteit is van stof dat hij geen kwaliteiten bezit, hij kan deze immers van andere stoffen overnemen. De mogelijkheid die stof in zich draagt om tot iets anders te komen, vormt een dankbare eigenschap voor kunstenaars.

Een hoopje huisstof, in andere talen veel poëtischer beschreven als *Dust Bunny*, *Mouton de poussière* en *Staubmaus*, bestaat uit haar, huidschilfers, voedselresten, aarde, textieldeeltjes en andere kleine partikeltjes die samen gehouden worden door statische elektriciteit. Het is een complex geheel van relaties dat zichzelf op een ingenieuze manier organiseert. De kunstenaar Noa P. Kaplan, in Los Angeles gevestigd, vervaardigde in 2012 *Dust Bunny* (afb. 1), een vergroot stofhoopje waarmee ze onze aandacht wil leiden naar de complexiteit van de alledaagse structuren die ons omringen. Geïntrigeerd door de verschillende kleuren en texturen van haar stofhoopjes, die in staat waren zoveel over de hun omringende wereld te vertellen, combineerde ze verschillende ambachtelijke technieken om haar idee te verwezenlijken. Na 65 dagen experimenteren, installeerde ze het werk in drie dagen in de New Wight Gallery in Los Angeles.²⁸ Voor haar *Dust Bunny* observeerde Kaplan uren stof onder een microscoop om de structuur beter te begrijpen. “For the most part, we are conditioned to think of dust bunnies as disposable accumulations to be swept away, or worse, airy masses of irritants that threaten our senses; however, when mindfully considered, these discomfoting systems transform into diagrams of association, demonstrating how the formation of material relationships generates higher level identities.” Kaplan wijst ons erop dat alles vergaat, maar dat de reorganisatie van die verloren fragmenten aandacht verdient. Ze ziet een stofhoopje als exemplarisch voor dit proces: kleine onbeduidende deeltjes komen samen tot een groter geheel. Er ontstaat synergie, de partikeltjes vallen niet uit elkaar, maar vormen samen een volumineus op zich zelf staand

²⁷ Steven Connor, “Pulverulence,” *Cabinet*, 35 (2009).

²⁸ Noa P. Kaplan, *Expanding on a Dust Bunny* (Los Angeles: University of California, 2012), 30.

stofhoopje. Kaplans *Dust Bunny* is bijna niet herkenbaar, maar toch voelen we een zekere natuurlijke mathematiek. Door de verstrengeling van de verschillende materialen worden er kruispunten gecreëerd die dan als centrum dienen voor kleinere partikels die er rond zweven en het volume van het stof benadrukken. Door dit uitgebreide netwerk verkrijgt de gigantische stofhoop toch een zekere eenheid en zelfs symmetrie. Hoewel de structuur op zich chaotisch lijkt, menen we er een soort “hoger”, elegant evenwicht in te vinden. Om te benadrukken dat haar vergroting niet louter een schaalverandering is, verwijst ze naar *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) van Walter Benjamin: “The enlargement of a snap-shot does not simply render more precise what in any case was visible,



Figuur 1 Noa P. Kaplan – Dust Bunny (2012)

though unclear: it reveals entirely new structural formations of the subject.”²⁹

De vergroting is meer dan enkel een schaalverandering. Kaplan meent dat *Dust Bunny* zowel onze manier van kijken “vergroot”, als een vergroot beeld van een bepaalde materie geeft.

De heterogeniteit

De locatie waar stof gevonden wordt, is bepalend voor zijn specifieke opbouw. Als materieel overblijfsel geeft stof idealiter zelfs in het kleinste stofwolkje een volledig beeld van zijn materiële omgeving.³⁰ Het poëtische idee dat in één stofpartikeltje een hele wereld verborgen zit, inspireerde hele generaties. Nikolaus Cusanus (1401 – 1464) zou als één van de eersten geschreven hebben over het idee dat de hele wereld kan afgelezen worden in elk partikeltje van de wereld. Doordat alles met elkaar verbonden is, kan de actuele toestand van de wereld

²⁹ Geciteerd in Kaplan, *Expanding on a Dust Bunny*, 21.

³⁰ Roland Meyer, “Flüchtige Verteilungen,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Daniel Gethmann en Anselm Wagner. (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 150.

afgelezen worden in elke samenstellende eenheid, zelfs in de kleinste. *Omnia et omnibus*.³¹ In stof vindt dit idee heel letterlijk plaats. Zo vindt R. Rees reeds in 1916 bij de microscopische analyse van het stof uit de bibliotheek van het Rensselaer Polytechnisch Instituut “hair, green wool, white wool, cotton fibers, fly wings, sand grains, wood, paper, string, celluloid, pieces of finger nails, metallic iron and leather.”³² We zouden kunnen stellen dat stof verhalen vertelt door de partikels waaruit het ontstaat. Met moderne technieken kunnen we immers de reisroute van het kleinste stofpartikeltje achterhalen en luisteren naar het verhaal dat stof te vertellen heeft.³³

De mobiliteit

De zwaartekracht heeft het moeilijk stof onder controle te houden. Omwille van zijn geringe grootte en zijn lichte massa is het voor stof mogelijk om met de wind mee te reizen. “Dust goes where the wind lists.”³⁴ Grotere stofvlokjes kunnen mee met bijen of andere levende wezens. Dit zwevende aspect wordt door de kunstenaar Jean-Baptiste Caron mooi in beeld gebracht door stofvlokjes te verstillen in een kindermobieltje uit stof: *Mobile de poussière* (2010). In tegenstelling tot een kindermobieltje zweven de stofvlokjes van dit mobieltje op de grond. Hier mogen ze dwalen zonder dat ze weggeblazen worden door de wind.³⁵ De mobiliteit van stof verklaart mede de aanwezigheid van diverse bestanddelen in een stofvlokje. De kracht die de mobiele capaciteit van stof heeft, is enorm groot, zoals de schade van de Dust Bowl (een periode stofstormen) in de jaren '30 in de Verenigde Staten en Canada bewijst.

³¹ Jens Soentgen, “Die Kulturgeschichte des Staubes”, in *Staub: Spiegel der Umwelt*, red. Jens Soentgen en Knut Völzke. (München: Oekom Verlag, 2006), 28.

³² R. R. Rees, “The analysis of “dust” collected in a vacuum cleaner for the book shelves of the Rensselaer Polytechnic Institute Library,” *Science* 44, nr. 1139(1916), 618.

³³ Jens Soentgen en Knut Völzke, *Staub: Spiegel der Umwelt*, (München: Oekom Verlag, 2006), 69.

³⁴ Amato, *Dust*, 4.

³⁵ Jean-Baptiste Caron, “Mobile de Poussière”, Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015, <http://www.jeanbaptistecaron.com/index.php?/2011/mobile-de-poussieres/>

1.3 Het begin van stofkunst

In dit deel behandelen we drie kunstwerken die van doorslaggevend belang zijn voor de hedendaagse kunstwerken die stof als materiaal en/of onderwerp hebben. Marcel Duchamp, Antony McCall en Robert Filliou verkenden elk op hun eigen manier het terrein van stof in de kunst en zorgden voor een basis waarop hedendaagse kunstenaars verder bouwden.

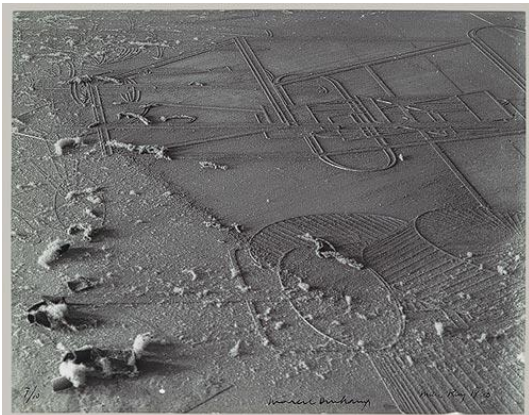
Vanaf de jaren '90 kunnen we spreken van een echte groei in de stofkunst, een trend die tot op vandaag alleen maar lijkt te groeien. De eerste belangrijke tentoonstelling over stof vond in 1998 plaats in Fonds régional d'art contemporain Bourgogne in Dijon, 'Poussière (Dust memories)', gecureerd door François Dagognet. In 2000 cureerde Jan Hoet de tentoonstelling 'Dust & Dirt' in het SMAK in Gent en in 2011 vond in de Wellcome Collection in Londen 'Dirt: The filthy reality of everyday life' plaats. Deze tentoonstelling, gecureerd door Kate Forde, bracht zo'n 200 objecten samen met als thema vuil. 'Dirt: The filthy reality of everyday life' paste binnen het kader van het 'Dirt season', een heel seizoen vol vuil, gaande van muziekfestivals tot samenkomsten op vuile plaatsen. Met de tentoonstelling 'Swept away: Dust, Ashes and Dirt in Contemporary art' in het Museum of Arts and Design in New York in 2012 verkreeg stof een onafhankelijke plaats in de kunstwereld. In deze tentoonstelling werden kunstenaars bijeengebracht die werkten met efemeer en waardeloos materiaal. De curator David McFadden selecteerde werken die door hun uitzonderlijke materiaal op ingenieuze wijze thema's als geheugen, verlies, vergankelijkheid en verontreiniging aanraakten.

1.3.1 Dust Breeding van Marcel Duchamp

*The rest of them were artists. Duchamp collects dust. – John Cage*³⁶

*Voici le domaine de Rose Sélavy*³⁷/*Comme il est aride – Comme il est fertile – Comme il est joyeux – Comme il est triste!*³⁸ Deze poëtische woorden begeleiden in 1922 een afbeelding in *Littérature*, het eerste tijdschrift van de Surrealisten waarvan André Breton de editor was. Op de afbeelding leek een verlaten landschap, gezien vanuit vogelperspectief, te zijn vastgelegd. Onder de foto stond nog de verklarende uitleg *Vue prise en aeroplane/Par Man Ray 1921*. In werkelijkheid was er geen sprake van een gefotografeerd landschap, maar van het eerste echte stofkunstwerk in de geschiedenis.

De Franse kunstenaar Marcel Duchamp (1887 – 1968) besloot zijn glazen plaat *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915 – 1923), later ook bekend onder *Le Grand Verre*, letterlijk stof te laten vergaren door het op de vensterbank in zijn New Yorkse studio in het Lincoln Arcade Building op Broadway te zetten en de buitenlucht zijn werk te laten doen. Om er zeker van te zijn dat een passant de glazen plaat niet zou schoon maken, plaatste Duchamp er volgens



Figuur 2 Marcel Duchamp & Man Ray
- Elevage de poussière (1920)

zijn vriend Henri-Pierre Roché een bord bij met het opschrift “*Dust breeding. To be respected.*”³⁹ Enkele maanden later trok Man Ray een foto van de glazen plaat waarbij hij een extreem lange sluitertijd gebruikte zodat de textuur en de materialen extra benadrukt werden. Associaties met een maanlandschap of een microscopisch beeld werden doorheen de kunstgeschiedenis regelmatig gemaakt.⁴⁰ Hierna veegde Duchamp het meeste

³⁶ John Cage, *A year from Monday. New Lectures and Writings* (Middletown: Wesleyan University Press, 2010), 70.

³⁷ Rose Sélavy was het vrouwelijke alter ego dat Duchamp voor zichzelf gecreëerd had (David Hopkins, “Duchamp, “Surrealism, and “Liberty”: From Dust Breeding to Etant donnés,” in *aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*, red. Anne Collins Goodyear, James W. Mcmanus (Washington: Smithsonian Institution, 2014).)

³⁸ André Breton, “Vue Prise en Aéroplane par Man Ray, Voici le Domaine de Rose Sélavy,” *Littérature* (1922), 10.

³⁹ Colby Chamberlain, “Something in the air,” *Cabinet*, 35 (2009).

⁴⁰ Caroline Cros, *Marcel Duchamp* (Londen: Reaktion Books, 2006), 72.

stof weg. Het overgebleven stof verniste hij, een permanente verwijzing naar het passeren van de tijd.⁴¹

In het boek *Maintenance Required*, uitgegeven door het Whitney Museum of American Art in New York, wordt het werk een allegorische betekenis meegegeven. Het werk lijkt te slapen onder een laag stof. Hoewel stof meestal gezien wordt als nutteloos bijproduct van elke maatschappij, dient het hier een hoger doel en vormt het de essentie van het kunstwerk. De foto van Man Ray werd *Elevage de poussière (Dust Breeding)* (afb. 2) genoemd en vormt nu een canoniek werk in de stofkunst. We zouden de foto voornamelijk als een fotografisch document kunnen zien dat de ontwikkeling van *Le Grand Verre* toont.⁴² Man Ray zag in Duchamps werk “a microcosm of ephemeral meaning that spoke in large amounts of a post World War I condition to see the world with a modernist penchant for symbolic overture.”⁴³ Het werk bevindt zich momenteel in het Philadelphia Museum of Art. We zouden het werk kunnen zien als een reactie op de strakheid en reinheid van hun tijdgenoten. Dat Duchamp stof net laat “groeien” op glas, een materiaal dat geassocieerd wordt met reinheid, hygiëne, transparantie en misschien zelfs immaterialiteit, is niet toevallig. We kunnen dit stof verwerven zien als een thematisering van het ouderdomsproces.⁴⁴

Het eerste stofkunstwerk, *Elevage de poussière*, was een korte, maar weloverwogen expeditie van twee prominente figuren van de Dadawereld naar huisstof. Voor Duchamp zou het stof symbool gestaan hebben voor het vergaan van kunstwerken, maar hij wou er ook een statement mee maken over de toekomst van de conceptuele kunst, die steeds aan belang zou winnen.⁴⁵

⁴¹ Thomas Deane Tucker, *Derridada: Duchamp as readymade deconstruction* (Maryland: Lexington Books, 2008), 34.

⁴² Emmanuel de l'Ecotais, “Man Ray: an american in Paris,” in *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris, 1918-1939*, red. Sophie Lévy en Christian Derouet. (California: University of California Press, 2003), 143.

⁴³ Brad Feuerhelm, “Dust Breeding, But Not On The Butcher’s Floor,” *American Suburb X* (2015).

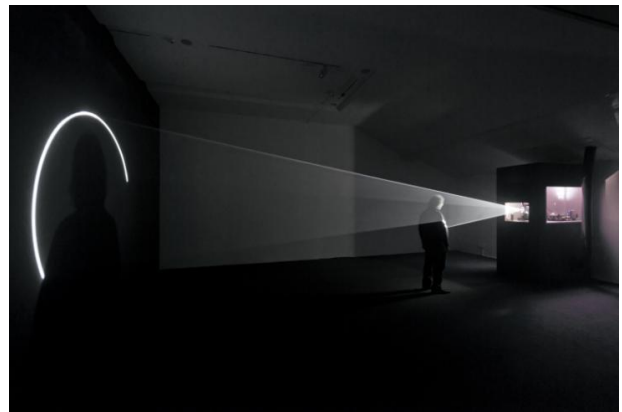
⁴⁴ Monika Wagner, “Künstler als Staubfänger,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Daniel Gethmann en Anselm Wagner (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013) 114 – 115.

⁴⁵ Dalla Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in transit* (California: University of California Press, 1998), 104 – 105.

1.3.2 Line describing a cone van Antony McCall

Een tweede iconische werk is van de Engelse kunstenaar Antony McCall (°1946). McCall gaf in de jaren '70 een heel nieuwe kijk op stof door zijn installatie *Line describing a cone* (1973) (afb. 3), “the first film to exist in real, three-dimensional space”.⁴⁶ *Line Describing a cone* is een stille zwart-witfilm, die 31 minuten duurt en gedraaid is op 16mm. Wanneer we enkel kijken naar het beeld, lijkt het werk extreem eenvoudig: op het scherm verschijnt een witte stip tegen een zwarte achtergrond en tijdens de 30 minuten die verstrijken, wordt deze witte stip een cirkel. Tijdens de projectie van de film transformeert de lijn die gemaakt wordt door de projectie van de stip stilaan in een kegel. De projector vormt de punt, de geprojecteerde cirkel vormt de basis van de kegel. Op het einde van de film is er een volledige kegel zichtbaar die zich gevormd heeft tussen de projector en de projectiewand. McCall noemde zijn *Line describing a cone* een “solid light film”: de kegel is aanwezig genoeg zodat sommigen er om heen lopen, maar transparant genoeg dat sommigen er door heen lopen. Hierdoor wordt het kunstwerk een materiële ervaring, die afhankelijk is van de vormloosheid van het stof.⁴⁷

Het New Yorkse Whitney Museum of American Art dat het werk aankocht, omschrijft de relatie tussen de toeschouwer en de kunstenaar als volgt: “The film invites us to look into the hollow cone, to lie under it, stand inside it, or walk through it, disappearing into its volume like mist, only to reappear on the other side”.⁴⁸ Deze relatie met de projectie toont dat de film eigenlijk als een



Figuur 3 Antony McCall – Line describing a cone (1973)

sculptuur opgevat wordt. Dit wordt benadrukt doordat hij enkel met de meest essentiële elementen van cinema werkt: celluloid en licht. Doordat de kern van het werk eigenlijk het proces is dat tijdens de screening tot stand komt, plaatst het werk zich op de grens tussen

⁴⁶ Mark Godfrey en Antony McCall, “Anthony McCall's Line Describing a Cone,” *Tate Papers* (2007).

⁴⁷ Daniel Gethmann, “Staub und Form,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Daniel Gethmann en Anselm Wagner. (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 23.

⁴⁸ “Anthony McCall, Line Describing a Cone, 1973”, laatst geraadpleegd op 3 mei 2015, <http://collection.whitney.org/object/15286>

performance, conceptuele kunst, sculptuur en film. Doordat de projectie als een sculptuur en als een film kan worden opgevat, kan hij ook zowel in musea als in filmzalen getoond worden. Er is wel altijd één constante die aanwezig moet zijn: stof. De projectie bestaat maar bij gratie van het stof. Zonder stof geen kegel, enkel een cirkel. Stof maakt het driedimensionale, dat eigenlijk al verscholen zit in cinema, zichtbaar. De ruimte waarin het werk geprojecteerd werd, was dus van cruciaal belang voor een goede screening. In de catalogus van de 5th Internationale Experimental Film Festival (1973) in Knokke-Heist schreef McCall bij de conditievoorwaarden voor de projectie: “The light of the beam is visible through contact with particles in the air, be they from dust, humidity or cigarette smoke. Smoking should not be prohibited.”⁴⁹

Zichtbaarheid vormt zowel de kracht als de uitdaging van deze installatie. Het geprojecteerde licht wordt immers gereflecteerd op de stofdeeltjes in de lucht. De tentoonstellingsruimtes waren toen nog stoffiger en er mocht binnen nog gerookt worden. Wanneer men het werk nu wil tentoonstellen, wordt een rookmachine gebruikt om de visibiliteit van de kegel te verhogen.⁵⁰ We kunnen concluderen dat stof hier als cruciaal bestanddeel van het kunstwerk geldt.

⁴⁹ Chamberlain, “Something in the air,” *Cabinet*, 35 (2009).

⁵⁰ Anthony McCall, ““Line Describing a Cone” and Related Films,” *October*, 103 (2003), 46.

1.3.3 Poussière de poussière van Robert Filliou

Een derde kunstwerk dat we als voorloper van de hedendaagse stofkunstwerken zouden kunnen beschouwen is de reeks *Poussière de Poussière*, gestart in 1977, van de Franse Fluxuskunstenaar Robert Filliou (1926 – 1987). Robert Filliou stofte voor deze serie enkele meesterwerken uit vooraanstaande musea af. In witte werkkleding, gewapend met een stofdoek, trok Filliou naar enkele publieke musea in Parijs, die niet op de hoogte waren van zijn performance.⁵¹ In deze musea stofte hij verscheidene meesterwerken af en liet hij deze actie documenteren. Met het stof van deze meesterwerken uit onder andere het Louvre op zijn stofdoek creëerde hij vervolgens een nieuw kunstwerk. Het verkregen stof, nog gehecht aan de stofdoek, stopte hij in een archiefdoos alsof het een echte archeologische vondst was. Aan de binnenkant van het deksel kwam er dan een foto van de performance: Filliou die het schilderij in kwestie afstoft.⁵² Het stof van *Het mystieke huwelijk van de H. Catherina* (1515) van Antonio da Correggio, *De Allégorie de la victoire* (1635) van Mathieu Le Nain, *Le modèle Rouge* (1937) van René Margritte, *La Raie* (1728) van Jean-Baptiste Siméon Chardin en vele andere kunstwerken kent nu een eigen bestaan als kunstwerk dankzij Robert Filliou. Het waardeloze stof van de schilderijen krijgt economische en esthetische waarde door de handelingen van Filliou. Alsof hij wil zeggen dat stof niet zomaar stof is en niet elk stofvlokje gelijkwaardig is. De titel *Poussière de Poussière* zorgt voor een directe associatie met de dood: hoewel materialen misschien vergankelijk kunnen zijn, lijkt huisstof hier boven te staan.⁵³ Stof kan immers niet vergaan. We kunnen het niet echt verwijderen, enkel verplaatsen. “Nous ne parvenons pas à nous en débarrasser; on ne sait que les déplacer.”, meent de curator François Dagognet in “Pourquoi un art de la poussière?”⁵⁴ Het lijkt alsof Filliou door zijn link naar de begrafenissfeer net de ultieme immaterialiteit van het werk benadrukt. Het idee van zijn kunstwerk blijft eeuwig bestaan. We zouden alvast kunnen stellen dat Filliou het concept benadrukt en het tastbare kunstwerk minimaliseert. Hij lijkt het statement van Duchamp in *Dust Breeding* goed begrepen te hebben.

⁵¹ James Putnam, *Art and artifact. The museum as medium* (Londen: Thomas & Hudson, 2001), 172.

⁵² Calum Storrie, *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas* (Londen: I.B. Tauris, 2006), 85.

⁵³ Kynaston McShine, *The Museum as Muse: Artists Reflect* (New York: The Museum of Modern Art, 1999), 132 – 133.

⁵⁴ Dagognet, *Poussière (Dust memories)*, 12.

1.4 Besluit

We krijgen in de loop van de 20^e eeuw een uitbreiding van het scala aan gebruikte materialen in de kunsten. Het materiaal dient nu geen illusionistisch doel meer, maar krijgt zelf betekenis. Men speelt met het idee dat materialen (door hun geschiedenis, productie,...) in staat zijn om betekenissen over te dragen en kunstenaars willen actief deze betekenissen beklemtonen. Als nieuw materiaal duikt onder andere stof, het poeder dat bestaat uit kleine partikels die hun oorspronkelijke identiteit verloren hebben, op. Onze relatie met stof is erg tijdsgebonden, voornamelijk door nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen en veranderende sociologische normen. We zijn ons bewust geworden van de bedreigingen die stof kan meebrengen door de uitvinding van de microscoop en blozen al een beetje minder wanneer onverwacht bezoek in hun ooghoek een pluisje stof ziet.

De eerste die met dit nieuwe materiaal aan de slag gaat is Marcel Duchamp. Hij legt meteen betekenis in het werken met stof. Hij schuift niet enkel het materiaal naar voor, maar benadrukt en gebruikt de specifieke eigenschappen van stof. Zijn werk *Dust Breeding* wordt gedragen door tijd en toevalligheid, twee factoren die steeds aanwezig zijn in stof. De foto van Man Ray voegt er nog de aandacht voor de structuur en textuur van stof aan toe. Stof wordt hier “gekweekt” zonder iets te doen, een stofkunstwerk ontstaat hier zonder hulp van de kunstenaar. Ook Anthony McCall werkt met twee specifieke eigenschappen van stof: de mobiliteit en de quasi-onzichtbaarheid, die er in dit geval voor zorgt dat licht zichtbaar wordt. Zonder stof slaagt McCall er niet in zijn eigenlijke werk te tonen. Robert Filliou werkt bijna louter met het idee van stof. Hij betreft er als thematiek stof in het museum bij. Als Duchamp speelt met de tijd en McCall met de ruimte, combineert Filliou tijd en ruimte: het verstrijken van de tijd in museale context.

We hebben er voor gekozen om de aspecten van stof die kunstenaars artistiek inzetten te behandelen aan de hand van twee grote parameters: tijd en ruimte. We menen dat deze parameters er in slagen om de belangrijkste aspecten van stof adequaat te representeren.

Hoofdstuk 2 De temporele aspecten van stof

In de traditionele kunsten wordt de notie van tijd verbonden met tijdloosheid. Elk traditioneel kunstwerk dat tot de canon van de kunstgeschiedenis behoort, heeft het recht verkregen op een eeuwig bestaan. In de hedendaagse kunst is deze tijdloosheid een stuk problematischer. We kunnen stellen dat het thema van de tijd in de postmoderne kunst sterk vertegenwoordigd is. Grote namen als Andy Warhol en Michael Snow vertraagden en versnelden hun videofragmenten reeds in de jaren '60 om het conventionele tijdsgebruik van de Hollywoodcinema in vraag te stellen. De klok als representatie van de tijd duikt ook erg vaak op in de postmoderne kunst, van Joseph Kosuth (*Clock (One and five)*, 1965) tot Felix Gonzalez-Torres (*Untitled (Perfect lovers)*, 1991). Toch kunnen we het verstrijken van de tijd dat inherent verbonden is aan het materiaal als een aparte categorie zien. Het vervangen van standvastige materialen als marmer en olieverf door meer efemere materialen als boter en bloed, is een belangrijke verschuiving in de hedendaagse kunst. Het zijn meestal werken die gekarakteriseerd worden door hun voorbijgaande aard. Niet elk kunstwerk is gecreëerd om eeuwig te leven, soms is de vergankelijkheid een essentieel deel van het werk. Tijd in materiaal is aanwezig in de hedendaagse kunst doordat tijd het werk geen langer leven gunt.

Er zijn veel materialen in de kunst van de 20^e en 21^e eeuw die een tijdsdimensie in zich dragen. We zien Francis Alys (°1959) in *Paradox of Praxis I (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1977) een blok ijs door de straten van Mexico City duwen tot hij smeltend verdwenen is. Wanneer Santiago Sierra (°1966) de rug van vier heroïneverslaafde prostituees gebruikt als canvas voor een vierdelige lijn, *160 cm Line Tattooed on 4 People* (2000), is hij er zich van bewust dat dit slechts een tijdelijk kunstwerk is. Wanneer de vrouwen sterven, zal het kunstwerk niet meer zichtbaar zijn. De schilderijen van Anselm Kiefer (°1945) bewijzen dat zelfs conventionele kunstvormen niet altijd meer gemaakt worden met de intentie de eeuwigheid te overleven. We merken dat de temporaliteit die vervat zit in deze materialen steeds wijst op het vergaan van het kunstwerk. De tijd wordt zichtbaar of voelbaar doordat de tijd er voor zorgt

dat het kunstwerk niet meer verder bestaat (althans toch niet zijn in zijn originele vorm). In het Duitse parlement staat *Der Bevölkerung* (2000) van Hans Haacke (°1936), een rechthoekige bloembak met aarde uit de kieskringen van de verschillende parlementsleden. In de bloembak staat ‘Der Bevölkerung’ geschreven, de planten die groeien uit de bloembak mogen niet gesnoeid worden. Het lijkt alsof de tijd hier een groei in zich draagt, maar voor hoe lang? De groei is hier slechts schijn, te veel factoren kunnen er voor zorgen dat het kunstwerk niet lang zal leven. De tijd zorgt er dus steeds voor dat het kunstwerk op een bepaald moment – tegenwoordig eerder vroeg dan laat – zal vergaan.

Stof draagt een temporele dimensie in zich. In vergelijking met andere efemere materialen is deze tijdsdimensie minder doelgericht. De tijd beslist immers niet over het verder bestaan van stof, maar over het bestaan op zich. Stof kan slechts bestaan door de gratie van tijd, kent pas een leven nadat tijd verstreken is. Meer nog: stof is niet vergankelijk. Stof blijft bestaan, zelfs wanneer alles reeds verdwenen is. Het is onmogelijk stof te verwijderen. Doordat stof het laatste stadium van een materie is, kunnen we het niet verder decomposeren. Het zit reeds in zijn uiterste staat van verval. In dit hoofdstuk onderzoeken we hoe tijd zich manifesteert in stof en hoe kunstenaars met deze tijd omgaan.

2.1 Schoonheid in verval

De “schoonheid in verval” kent in de kunstgeschiedenis een lange traditie. Vooral de ruïne, het vervallen, vaak door natuur overwoekerde gebouw is hiervan het symbool. In de 19^{de} eeuw werd de ruïne het symbool van een romantisch verlangen naar een geïdealiseerd verleden. Nochtans is onze schoonheidservaring hier slechts gedeeltelijk gebaseerd op de intrinsieke schoonheid van de restanten van het gebouw. De restanten, die hun oorspronkelijke identiteit verloren zijn, zetten immers onze verbeelding in werking. We verbeelden ons het oorspronkelijke gebouw en in de vrijheid van die verbeelding wordt het gebouw vaak groter, extravaganter, mooier dan het ooit geweest is. Of zoals de Duitse filosoof Georg Simmel (1858 – 1918) het verwoordde: “Die Säulenstümpfe des Forum Romanum sind einfach hässlich und weiter nichts, während eine etwa bis zur Hälfte abgebröckelte Säule ein Maximum von Reiz entwickeln mag”.¹ We stellen ons de bouwperikelen voor, de bewoning, de geschiedenis die het heeft meegemaakt. De aanschouwer van een ruïne ziet dus niet alleen de ruïne maar ook wat de ruïne voorheen zou kunnen geweest zijn. Oneindigheid en eindigheid lijken samen te gaan in een ruïne, die bol staat van de contrasten: natuur – cultuur, voltooid – verwoest, verwaarloosd - beschermd, duister – licht, binnen - buiten. De schoonheid van een ruïne ligt dan ook vaak meer in een door de verbeelding geschapen schoonheid dan in de intrinsieke schoonheid, of in de combinatie van beiden. Een tweede aspect dat kenmerkend is voor de symbolische betekenis van ruïnes in de kunst, naast het stimuleren van onze verbeelding, is de temporele dimensie die in de kijker wordt gezet als het langzame verstrijken van de tijd. Ruïnes zijn gebouwen die stapsgewijs vergaan tot stof. De tijd die traag verstrijkt, zorgt ervoor dat ruïnes niet eensklaps vernietigd worden, maar geleidelijk aan achteruitgaan.² Soms wordt ervoor geopteerd de verdere aftakeling van een ruïne, het verdere vergaan tot stof, een halt toe te roepen. Op dat ogenblik verliest de ruïne één van haar belangrijkste kenmerken: de geleidelijke aftakeling. We kunnen stof zien als een fysiek teken van vernietiging.³

Wanneer men echter wel de tijd aan de tijd laat, zal elke ruïne (en bij uitbreiding elk gebouw) vergaan tot stof. Stof is het eindresultaat. En stof is tegelijkertijd ook de *compagnon de route*. Op deze manier kent stof veel gelijkenissen met ruïnes: beiden representeren ze

¹ Georg Simmel, *Philosophische Kultur* (Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919), 132.

² Michael S. Roth, “Refinding the Past: Ruins and Responses,” in *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, red. Michael S. Roth, Claire Lyons en Charles Merewether (Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997), 1–2.

³ Dagognet, *Poussière (Dust memories)*, 11.

simultaan een aanwezigheid en een afwezigheid. Beiden bestaan ze uit fragmenten en hebben ze hun identiteit en oorspronkelijke functie verloren. De spanning tussen wat bewaard is gebleven en wat verloren is, vinden we zowel bij stof als ruïnes terug. Maar stof vergaat niet, in tegenstelling tot het steeds verder verdwijnende materiaal van de ruïne dat niet blijft bestaan. Dit onvergankelijke impliceert dat stof niet alleen deel is van het verleden, maar ook toebehoort aan het heden en de toekomst. Stof is een eindpunt (van een andere materie), maar het blijft wel bestaan. Als materie waartoe alles vergaat, is stof ambigu: eindigheid en continuïteit gaan hand in hand. Stof toont ons in het heden een eindpunt uit het verleden. Georg Simmel spreekt over een wisselwerking tussen natuur en kunst. De natuur heeft het kunstwerk tot haar materiaal gemaakt, waarbij voorheen de kunst de natuur gebruikt had als materiaal.⁴

In tegenstelling tot een ruïne, een stukje papyrusrol of een vergeelde foto, zal stof onze verbeelding niet zo vanzelfsprekend prikkelen om het oorspronkelijke beeld terug op te roepen. Nochtans, ook in stof zit een vergane tijd, herkomst en geschiedenis. Het nostalgische gevoel van verlies dat men ervaart bij nog-niet-volledig-vergane materie ruimt hier eerder plaats voor een paradoxale gewaarwording van het samengaan van vergankelijkheid én van continuïteit. Deze tweestrijd kan ons in een poëtische vervoering brengen.

De vergankelijkheid en de continuïteit zijn twee connotaties van stof waarmee zowel kunstfilosofen als kunstenaars graag aan de slag gaan. In het boek *The Ethics of Dust: Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Chrystallisation* (1866) van kunsthistoricus John Ruskin (1819 – 1900) presenteert Ruskin de stelling dat het vuil of het stof op de muren van een gebouw een intrinsiek deel van de geschiedenis van het gebouw zijn. Ruskin spreekt over een *time-stain* of een tijdbesmetting, die absoluut bewaard moet blijven. “Do not let us talk then of restoration. The thing is a lie from beginning to end.”⁵ De restauratietheorie van zijn tijdgenoot Eugène Viollet-le-Duc, die een volledige restauratie van gebouwen nastreefde, verkreeg doorheen de jaren echter meer aanzien waardoor de restauratietheorie van Ruskin op de achtergrond verdween.⁶ Toch ontsnapte deze laatste niet aan de aandacht van de New Yorkse kunstenaar Jorge Otero-Pailos (°1971), die zijn kunstwerk *The ethics of dust* naar het

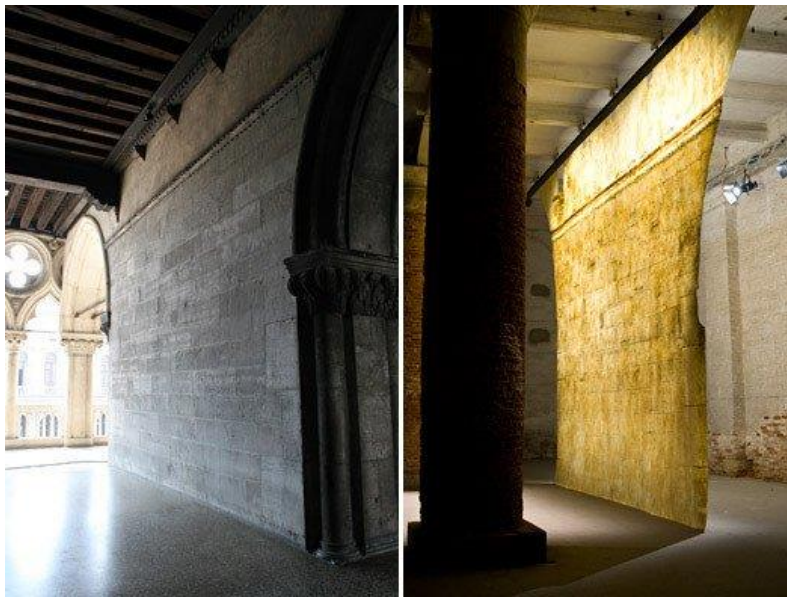
⁴ Simmel, *Philosophische Kultur*, 128.

⁵ John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* (Londen: London Waverley Book Co, 1849), 185.

⁶ Laura Raskin, “Jorge Otero-Pailos and the Ethics of Preservation,” *Places Journal*, Januari 2011.

gelijknamige boek van Ruskin vernoemde en diens theorie alle eer aandeed op de biënnale in Venetië in 2009.⁷

Jorge Otero-Pailos verheft het stof op gebouwen tot kunst. Hij verwezenlijkt dit door tegen een muur van een historisch gebouw latex te drukken waardoor het stof zich aan het latex vasthecht. Vervolgens haalt hij het latex van de muur, zodat het stof dat aan het latex blijven kleven is, expliciet zichtbaar is. Deze doorzichtige latexmuur (12 x 7 meter), die bespikkeld is met stof, presenteert Otero-Pailos als kunstwerk.



Figuur 4 Jorge Otero – Pailos – The Ethics of Dust: Doge’s Palace, Venice (2009)

Het werk van Jorge Otero-Pailos is met opzet paradoxaal: enerzijds erkent Otero-Pailos de waarde van het stof door het als kunstwerk ten toon te stellen, anderzijds verwijderd hij het stof van het gebouw waardoor een deel van de geschiedenis van het gebouw verdwijnt.⁸ Voor de biënnale in Venetië stelde Otero-Pailos het stof van de eerste verdieping van het Palazzo Ducale in Venetië ten toon. Dit stof was getuige van belangrijke gebeurtenissen en wanneer we de geïsoleerde stofdeeltjes onder een microscoop zouden leggen, zouden er zeker sporen te vinden zijn van sleutelmomenten in de Venetiaanse geschiedenis.

⁷ Daniel Birnbaum en Jochen Volz (edited), *Making Worlds: 53rd International Art Exhibition*, 118-119.

⁸ Monika Wagner, “Künstler als Staubfänger,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Anselm Wagner. (Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 130 – 131.

Otero-Pailos lijkt hiermee kritiek te geven op de conservatietechnieken die het verstrijken van de tijd niet zichtbaar willen maken. Hij doet dit door stof, nu het eenmaal van het gebouw losgemaakt is, de kans te geven zijn eigen verhaal te vertellen. Het is geen parasiet meer, die zichzelf enkel in leven houdt door zijn gastheer, maar vormt hier net de kern van het kunstwerk. Dat enkel wat bewust door mensen gemaakt is kan dienen als cultureel erfgoed, wil Otero-Pailos hier in vraag stellen door het onbedoelde stof deel van ons erfgoed te maken door het als kunstwerk naar buiten te brengen. De reiniging van een historisch gebouw wordt vandaag gezien als de verantwoordelijke keuze voor de preservatie van een gebouw. Toch kunnen we ons afvragen in welke mate deze reiniging de historiciteit en de waarde van het gebouw of monument ondermijnt of net versterkt.⁹ *The ethics of dust* lijkt zich op de grens van een wetenschappelijk onderzoek, een werfproject en een kunstwerk te bevinden. Andere gebouwen waarvan Otero-Pailos het stof tentoonstelde zijn de Alumixfabriek (1929) die onder Benito Mussolini gebouwd werd en de zilvermijnen in Carthago Nova uit de Romeinse periode.¹⁰ We zouden kunnen stellen dat Otero-Pailos op een gelijkaardige manier als Duchamp de draak steekt met de contemporaine visie op stof: Otero-Pailos heeft de restauratiewereld als tegenstander, Duchamp architecten als Mies van der Rohe.¹¹

Naar aanleiding van deze werken zouden we ons kunnen afvragen of de schoonheid van stof in het verval-aspect ligt, zoals bij de Romantische ruïnes. Zijn deze tentoongestelde time-stains niet eerder een teken van de ophoping van de tijd dan een teken van verval door tijd?

⁹ Rem Koolhaas, Jorge Otero-Pailos en Mark Wrigley, *Preservation is overtaking us*, (New York: Graduate School of Architecture, 2014).

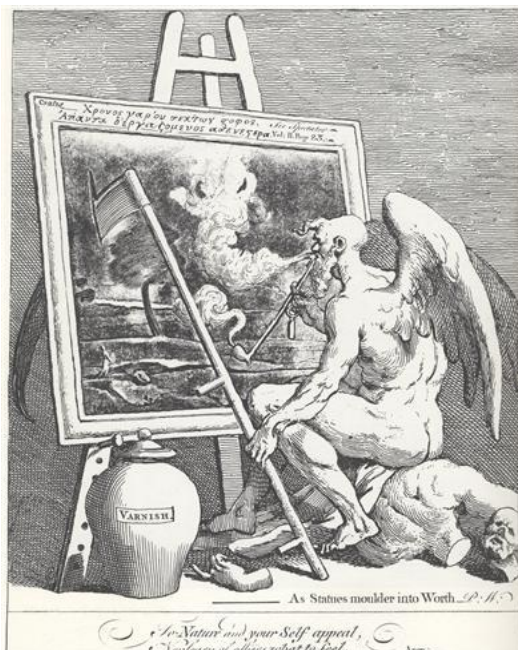
¹⁰ Jorge Otero-Pailos, laatst geraadpleegd op 20/04/2015, <http://www.oteropailos.com>

¹¹ Wagner, "Künstler als Staubfänger," 131.

2.2 Stof als ophoping van de tijd

Dat vele kunstenaars zich reeds lang bewust zijn van de waarde van de inwerking van de tijd op een werk, van de waarde van “stof als ophoping van tijd”, bewijst *Time Smoking a Picture* (1761) (afb. 5) van William Hogarth (1697 – 1764), met als ondertitel *As statues moulder into worth*.

Op deze ets zien we hoe een gevleugelde Saturnus, gezeten op een antieke, halfvergane torso,



Figuur 5 William Hogarth
- Time Smoking a picture (1761)

de rook van zijn pijp in de richting van een vrij banaal schilderij, geplaatst op een schildersezal, stuurt. Naast hem staat een grote pot waarop “VARNISH” (vernis) geschreven staat. Een zeis heeft het schilderij doorkliefd, in de hoek onderaan ligt een schedel, op de lijst van het schilderij staat een Griekse tekst die begint met “Chronos”. Het is duidelijk dat Hogarth hier verwijst naar de rol van de tijd met betrekking tot een kunstwerk en door de ondertitel weten we meer specifiek dat hij ervan overtuigd is dat de schijnbaar negatieve inwerking van de tijd op de fysieke toestand van het werk wel zal zorgen voor een verhoging van de economische waarde van het werk.¹² De symbolen van de

voortschrijdende tijd (de schedel, de restanten van een Grieks beeld, de zeis van de Dood, de keuze voor Saturnus die sinds de middeleeuwen geassocieerd wordt met de Tijd) volstaan echter niet voor Hogarth. Doelbewust “helpt” hij de tijd: hij doorklieft het schilderij met de zeis, symbool van de vernietigingskracht van de tijd.¹³ Hij heeft vernis bij de hand om het werk te vergelen en hij stuurt zijn rook op het werk. Rook is hier het transportmiddel van stof dat ontstaan is door de verbranding van tabak. Dit stof is dus een ophoping van de tijd!¹⁴

¹² William Hogarth, “The destructive elements of time (1973),” in: *Issues in the Conversation of Painting*, red. David Bomford en Mark Leonard. (California: Getty Publications, 2004), 12 – 13.

¹³ Samuel L. Macey, *Patriarchs of Time: Dualism in Saturn-Cronus, Father Time, the Watchmaker God, and Father Christmas*, (Georgia: University of Georgia Press, 1987), 61.

¹⁴ Wagner, “Künstler als Stauffänger,” 171.

Het werk van Hogarth bevat expliciet de twee facetten van de werking van de tijd: enerzijds is er de trage zichzelf bepalende tijd (schedel, Griekse tekst, torso), anderzijds is er het ingrijpen in de tijd (vernis, rook, zeis). De kritiek van Hogarth impliceert dat stof ten onrechte als waardevol wordt beschouwd. Hoewel de toevoeging van stof economisch gezien waarde kan toevoegen, houdt deze waarde uit artistiek oogpunt de vernietiging van het werk zelf in.

Ook de Russische kunstenaar Anatoly Osmolovsky (°1969) vertrekt van het idee van stof als ophoping van de tijd. Het werk *Dusty Phrases* (2002) (afb. 6) bestaat uit 21 slagzinnen die Osmolovsky met dubbelzijdige transparante tape op de muur van een museum kleeft. De tekst geeft kritiek op het kapitalistische systeem en wil de kracht van artistieke kritiek benadrukken: “Terreur is niet representatief (echte terroristen, die in conflict geraakt zijn met de staatswetten, werken altijd in de illegaliteit; zij verbergen om volledig begrijpelijke redenen hun gezicht). De staat definieert terreur als de grens van de socialiteit en verdringt en onderdrukt ze.”

Deze Nederlandse zinnen worden pas leesbaar wanneer er voldoende tijd verstreken is en stof zich onwillekeurig en door toeval op de tape hecht. Door de ophoping van stof in de tijd, worden de woorden leesbaar.¹⁵ In tegenstelling tot Hogarth wil Osmolovsky niet de waarde die aan een kunstwerk gegeven wordt omwille van zijn ouderdom tonen, maar wil hij een kunstwerk tonen dat slechts ontstaat na het verstrijken tijd. Er wordt geen



Figuur 6 Anatoly Osmolovsky - *Dusty Phrases* (2002)

waarde aan toegevoegd door zijn ouderdom, het kan enkel bestaan omwille van zijn ouderdom. Stof helpt hier niet iets af te breken, maar helpt iets op te bouwen.

Toch zal ook dit kunstwerk in zijn bestaan geconfronteerd worden met “het helpen van de tijd”, zoals gesuggereerd in het werk van Hogarth. Omwille van de precaire aard van het kunstwerk kocht het Museum voor Hedendaagse en Actuele Kunst in Antwerpen het recht om de zinnen te kleven in plaats van het tastbare kunstwerk.¹⁶ Men kon echter niet wachten op het werk van

¹⁵ Simon Mraz en Daria Parchamenka, *II. Staub. Dust.* (Moskou: Österreichisches Kulturforum Moskau, 2012), 42.

¹⁶ “Anatoly Osmolovsky”, laatst geraadpleegd op 5 mei 2015, <http://ensembles.mhka.be/items/103>

de tijd en spoot stof uit stofzuigerzakken op de muur. Dit stof maakte de gekleefde zinnen onmiddellijk zichtbaar. Men heeft dus, net zoals Saturnus het bij Hogarth deed, de tijd geholpen. De tweedeling die we eerder zagen bij Hogarth (de trage zichzelf bepalende tijd en het ingrijpen in de tijd) is hier aanwezig. De trage tijdsdimensie die Osmolovsky in zijn werk wou leggen, wordt vervangen door een kunstmatig ingrijpen door reeds verzameld stof te gebruiken. Het werk verliest hierdoor wel zijn cruciale tijdsaspect. Osmolovsky's werk lijkt in eerste instantie uit twee hoofdideeën te bestaan. Enerzijds hebben we de politieke kritiek op het kapitalisme, aangekaart door de kritische zinnen, anderzijds krijgen we het artistieke statement over de rol van de tijd. Wanneer we het werk echter nader onderzoeken, zouden we kunnen besluiten dat er een wisselwerking bestaat tussen deze twee ideeën. Het ingrijpen in de tijd heeft immers te maken met het kapitalistische systeem waarin musea ingebed zijn. Het menselijke ongeduld, maar vooral de economische drang naar een afgewerkt product (een lege muur brengt minder geld op dan een muur met een zichtbaar kunstwerk) zorgt ervoor dat de tijd geholpen moet worden.

Wanneer we stof als ophoping van de tijd kunnen beschouwen, kunnen we stof zien als een link tussen het heden en het verleden. Stof is op deze manier de ultieme materialisatie van tijd. Geschiedenis is een *dust breeder*, net zoals *Dust Breeding* van Marcel Duchamp, “a dusty portrait of time”¹⁷ is. Een aspect dat hierbij weinig besproken wordt is het feit dat vooraleer een object stof kan vergaren het niet mag bewegen. Alleen wanneer iets niet bewogen heeft, kan het stof vergaren.¹⁸ Cultuurfilosoof Walter Benjamin (1892–1940) schrijft zeer poëtisch over de verloren tijd in stof.. Benjamin ziet stof als een metafoor voor de afgekraakte dromen in de moderniteit, die hun romantische dimensie verloren. “Der Traum eröffnet nicht mehr eine blaue Ferne. Er ist grau geworden. Die grau Staubschicht auf den Dingen ist sein bestes Teil. Die Traume sind nun Richtweg ins Banale.”¹⁹ Geïnspireerd op Walter Benjamin meent cultuurhistorica Celeste Olalquiaga dat stof in de moderniteit het verval van de aura is, de decompositie van een vorig tijdperk dat, zoals de tonnen schelpen en uitwerpselen zinken naar de bodem van de zee, een nieuwe laag van sediment creëert.”The dust of modernity, a mix of

¹⁷ Melvin Motti, *Dust*, (Leiden: Drukkerij Mostert & Van Onderen, 2010).

¹⁸ Elena Filipovic, *Dust, that Most Elusive of Particles (On the art of Melvin Moti)* (Leiden: Drukkerij Mostert & Van Onderen, 2010).

¹⁹ Walter Benjamin, “Traumkitsch,” in *Ausgewählte Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 158.

boredom and death, is the most tangible aspect of the new historical time, a thin patina of shattered moments remaining after the frenzy of multiplication has subsided or moved away.²⁰

De Britse kunstenaar Catherine Bertola (°1976) wil het aspect van stof als ophoping van de tijd benadrukken door een verbinding te zoeken tussen het heden en het verleden in haar stofwerken. In haar *After the fact*-serie (2006) bracht Bertola patronen aan in het verzamelde stof van een boerenwoning in één van de dorpjes in Lincolnshire in het Verenigd Koninkrijk. Ze tekende hierbij patronen in het opgehoopte stof waardoor het stof een soort van versierde vloerbedekking werd. Door de hoeveelheid stof – *so much dust, so much time*²¹ - zouden we kunnen stellen dat ze ons naar het verleden toetrekt waardoor we ons bewust worden van het feit dat we ons “after the fact” bevinden, in het heden. In een andere serie, *Unfurling Splendour*, brengt Bertola stof aan op de vloer en op de muren van galerijen en musea met behulp van stencils en lijm. De patronen zijn gebaseerd op het verleden van het gebouw waarin het tapijt tentoongesteld wordt. Op deze manier accentueert ze de tijd die in stof aanwezig is. De ruimte, en in het bijzonder de geschiedenis van de ruimte, bepaalt dus voor een groot deel het uiteindelijke uitzicht van haar stoftapijten. Gezien de precariteit van het materiaal is het nodig dat de tapijten in de toekomstige tentoonstellingsruimte vervaardigd worden. Zelf meent Bertola: “Underpinning the work is a desire to look beyond the surface of buildings, to uncover forgotten and invisible histories of places and people, as a way of reframing and considering the past.”²² Wanneer men vanop een afstand naar een *Unfurling Splendour* kijkt, zou men een verfijnd behangpapier menen te herkennen. Bij nader onderzoek toont het behangpapier echter stukjes haar en andere partikeltjes die we liever niet in onze huiskamer willen zien. Het elegante patroon in combinatie met het afkeerwekkende materiaal doet ons stilstaan bij onze perceptie van schoonheid. Kunnen we iets lelijk vinden louter op basis van het materiaal? Voor Bertola zelf is het patroon zeer belangrijk: “The choice of historic designs establishes an intimate domesticity to these uninhabited spaces, allowing the past to pervade the present with the transient traces and debris of human existence.” Voor het Acts of making-festival (7 – 21 maart 2015, Verenigd Koninkrijk) liet Bertola de toeschouwer toe haar creatieproces te aanschouwen. Op drie dagen installeerde ze daar in de Bilston Craft Gallery *Unfurling Splendour 5* en later in

²⁰ Celeste Olalquiaga, *The artificial kingdom: on the kitsch experience* (Minneapolis: University of Minnesota Press), 91 - 94.

²¹ Phil Sawdon en Russell Marshall, *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary art* (Londen: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2012), xxi - xxii

²² Jan Scott, *Language of Mixed-Media Sculpture* (Marlborough: The Crowood Press, 2014).

The Shipley Art Gallery *Unfurling Splendour 6*.²³ Bertola wil met haar stofwerken de onzichtbare geschiedenis van het gebouw waarin haar werk gecreërd en tentoongesteld wordt, verbeelden. Tijd en ruimte werken samen om stof de betekenis te geven die Bertola wil uitdragen.

²³ Pippa Koszerek, "Acts of Making: "Breaking down that mystery of artists and their practice," *A-N Magazine*, 24 februari 2015.

2.3 De vergankelijkheid van stof

Kunstwerken die stof als voornaamste bouw materiaal hebben, zijn efemer. Wanneer we spreken over efemere kunst refereren we naar kunstwerken die opgebouwd zijn uit materiaal dat inherent veranderlijk is of naar kunstwerken die (intentioneel) gemaakt zijn om niet lang te bestaan. Hun gedaante kan veranderen door de tijd en deze tijdelijkheid vormt een belangrijk aspect van hun esthetische waarde. Efemere kunstwerken brengen grote uitdagingen voor conservatoren en restauratoren met zich mee omdat ze de eindigheid niet willen overleven. Deze kunstwerken krijgen vaak een poëtische status omwille van hun voorbijgaande aard. Het langzaam wegsmelten van de wassen sculpturen van Urs Fischer (2011) laat ons stilstaan bij de vergankelijkheid van het leven en de onmacht van de mens in dit proces. Efemere kunst slaagt erin tijd en geheugen te visualiseren en het materiaal een actieve rol te geven.²⁴ Ook stofkunst zouden we onder efemere kunst kunnen categoriseren. In stofkunst wordt immers uitdrukkelijk gewerkt met het vergankelijke, kortstondige, kwetsbare dat in stof vervat zit. Stofkunstwerken kunnen bij bepaalde tentoonstellingswijzen bijna geïnhaleerd worden waardoor de eindigheid van het kunstwerk bij de toeschouwer snel duidelijk wordt.

De Kroatische kunstenaar Igor Eskinja (°1975) creëerde zijn eerste tapijt uit stof voor ‘The Most Common Exhibition’ in the O.K. Gallery in Rijeka (Kroatië, 2003) waarbij het centrale thema het alledaagse was. Het materiaal van de tapijten van Eskinja bestaat uit stof uit zijn atelier: enerzijds organische partikels van de kunstenaar, anderzijds anorganische partikels van meubels en andere objecten. Het tapijt in Rijeka zou het eerste stoftapijt van vele worden, later volgden er nog in Italië, Londen, New York, Bremen, Wenen en Nantes. Deze stoftapijten verschilden afhankelijk van de locatie waarin ze tentoongesteld werden. Zo liet hij zich voor de expositie ‘Stardust’ (2012 – 2013) in Frac des Pays de la Loire in Nantes inspireren door de lokale patronen van textiel en het verleden van Nantes als stad waar slavenhandel plaatsvond.²⁵ Voor The Museum of Art and Design in New York creëerde Eskinja in 2011 een tapijt in de vorm van Ellis Island (700 x 400 cm). Ellis Island staat bekend als het eiland waar de immigranten in New York voor het eerst voet aan wal zetten. Het stof dat Eskinja hiervoor

²⁴ Allyson Purpura, “Framing the ephemeral,” *African Arts* 42, nr. 3 (2009), 11.

²⁵ XXVIe International Workshops Residency Programme of Pays de la Loire Regional Contemporary,” laatst geraadpleegd op 3 mei 2015, <http://www.fracdespaysdelaloire.com/en/program/12/au-frac/star-dust>

gebruikte, kwam uit het museum zelf en werd dus door eerdere bezoekers binnengebracht. Het werk kaderde in de tentoonstelling ‘Swept away: Dust, Ashes, and Dirt in Contemporary Art and Design’ (2012), een sleutelmoment in de stofkunst. In ‘Dirt: The filthy reality of everyday life’ (2011) in de Wellcome Collection in Londen was het werk ook te zien.²⁶ Hierbij werden vier dagen uitgetrokken voor het installeren van het werk dat door het publiek geobserveerd kon worden.

Het stof van de tapijten van Eskinja wordt op de grond gestrooid en niet gefixeerd.²⁷ Hierdoor worden de tapijten steeds in situ gemaakt. Door niet-gefixeerd stof als materiaal te gebruiken, accentueert Eskinja het begrip van vergankelijkheid. De minste beweging kan immers voor een



Figuur 7 Igor Eskinja – Untitled (Bremen Carpet) (2010)

grote verandering zorgen in het kunstwerk. Wanneer de toeschouwer het werk wil ervaren en dichterbij het kunstwerk wil komen, verandert het uitzicht van het tapijt. De toeschouwer is met andere woorden in staat het werk volledig te vernietigen. De verandering die het kunstwerk kan ondergaan door participatie van de toeschouwer vormt een essentieel deel van het werk.

De eindigheid die deze veranderlijkheid impliceert, geeft de toeschouwer in het geval van stofkunstwerken een zekere macht bij het waarnemen van het kunstwerk. We zouden kunnen stellen dat deze macht ons opmerkzamer maakt voor de vergankelijkheid. We krijgen als toeschouwer onze macht opgedrongen waardoor we ongewild in een actieve rol geduwd worden. Wanneer we het werk volledig willen ervaren, zorgen we ervoor dat het werk verandert. Het kunstwerk vraagt om onze interactie waardoor we als toeschouwer voor een dilemma staan: kiezen we ervoor om het werk aan te raken of blijven we op een veilige afstand? Wanneer we er voor kiezen om in actieve interactie met het kunstwerk te gaan, zijn er nog verschillende mogelijkheden: lopen we dwars doorheen het tapijt of blazen we stiekem van op een afstand?

²⁶ Cox, "Dirt: The filthy reality of everyday life," 68.

²⁷ Wagner, "Künstler als Staubfänger," 126.

Eskinja geeft ons als toeschouwer de kans om schepper van het werk te worden.²⁸ Kunnen we hier aan ontsnappen wanneer we het werk echt willen ervaren? De tijd is gecreëerd door de dood, schrijft Joseph Brodsky in 1969 in het gedicht ‘The End of a Beautiful Era’. Deze “dood” lijkt nodig te zijn om de vergankelijkheid van het werk als toeschouwer expliciet te kunnen vatten.

De aandacht die Eskinja geeft aan het ornamenteel vormgeven van de tapijten zou te maken kunnen hebben met het idee dat we wel kunnen leven met vergankelijkheid, maar dat de vergankelijkheid van wat mooi is, steeds aangrijpender is dan de vergankelijkheid van iets neutraals. We zijn ons bewust van de kwetsbaarheid van de fraaie tapijten, en willen ze zo lang mogelijk in hun oorspronkelijke staat houden. We willen hun schoonheid niet aantasten.

Door na het strooien de sjablonen weg te nemen, wordt de vrijgemaakte lege ruimte een actief vormgevingselement. De toeschouwer zelf vervolmaakt de contouren op het oppervlak. Stof dat in feite vormloos is, is hier in staat om vormen zichtbaar te maken. Eskinja meent dat zijn tapijten ontstonden uit het verlangen om met de tentoonstellingsruimte te werken: “I am interested in creating a situation in which a spectator balances on that borderline of space and creates a certain mental relation toward the space in which he/she finds himself/herself at the moment.”²⁹ Het lijkt alsof Eskinja verder gaat dan louter te werken met de ruimte van het museum. Hij werkt met de grenzen van de ruimtes en hun oppervlaktes.³⁰ Eskinja is uitermate geïnteresseerd in twee- en driedimensionaliteit en hoe deze dimensies tot hun limiet kunnen gebracht worden. Een interessante wisselwerking ontstaat omdat Eskinja dit vergankelijke kunstwerk in de context van het schijnbaar onvergankelijke zet, in een museum. Op deze wijze oefent hij kritiek uit op het museumwezen waar stof als vijand gezien wordt.

De titel van de serie *An ordinary kind of ornament* (2007-) toont ons reeds het contrast in het werk van de Australische kunstenaar Hannah Bertram: het ordinaire dat gelinkt wordt met decoratie. In de *An ordinary kind of ornament*-serie transformeert Hannah Bertram stof tot siertapijten. Bertram werkt steeds met materialen waar in onze samenleving geen aandacht aan

²⁸ “Igor Eskinja”, laatst geraadpleegd op 10 mei 2015, <http://www.flgallery.com/100-fl-gallery-news/109-igor-eskinja-at-the-mad-new-york.html>

²⁹ Igor Eskinja, Interview door Antonija Majaca, laatst geraadpleegd op 30 april 2015, <http://www.g-mk.hr/programme/Igor-E%20Eskinja:-Them/70/>

³⁰ Interview Igor Eskinja

gegeven wordt of die als verwerpelijk gezien worden: stof, as, vuil,... Hiervan maakt ze zorgvuldig kostbare, delicate kunstwerken, die ze uiteindelijk, na een kort bestaan, terug vernietigt. De traditie en verfijndheid van het kantklossen inspireerde Bertram bij vele van haar werken. De devaluatie van kant door de komst van de automatisering van het kantklossen – een verlies dat we ook zien bij de tapijtweverij – is een verschuiving die Bertram aankaart door haar wisselwerking tussen het arbeidsintensieve proces en het gebruik van het waardeloze materiaal stof. Door stof, symbool van verval en waardeloosheid, te transformeren in een gracieuze installatie wil Bertram de ambigue waarde van kunst tonen. Het werk doet denken aan de woorden van Aloïs Riegl, die meende dat een ornament niet meer was als een patroon op de oppervlakte.³¹ De afkomst van het stof interesseert Bertram niet, de opgeslagen tijd die vervat zit in stof, des te meer. Afhankelijk van het werk gebruikt Bertram opgezogen huisstof en as uit Australische bosbranden. Bij het vernietigen van de tapijten voelt ze enerzijds een gevoel van verlies, anderzijds een gevoel van volledigheid en rust.³² Voor Bertram symboliseert stof *the tragedy of mortality* door het gelijktijdige proces van ontwikkeling en neergang.³³

In 2014 organiseerde Hannah Bertram als Artist In Residence een project aan de Kutztown Universiteit in Pennsylvania (VS) waarin stof centraal stond, het *Kutztown Dust Project*. Ze kreeg hierbij drie weken de kans om in een galerij te werken met de hulp van de universiteitsstudenten. In de documentaire die gemaakt werd over het Kutztown project vertelt Bertram over de capaciteit van stof om ergens neer te landen, even te blijven liggen en dan weer verder te gaan, al dat niet vergezeld van nog meer stofvlokjes. Het zou dit aspect kunnen zijn dat er voor zorgt dat stof een soort verworven geschiedenis heeft, verworven doordat stof “geleefd” heeft in de wereld. Bertram wil ons bewust maken van onze houding ten opzichte van een materiaal vooraleer het in een galerij terecht komt. Hiervoor liet ze de studenten kleine pluisjes stof in een glazen proefbuisje opstellen in de galerij en documenteerde zo wat voor soort stof het was en vanwaar het kwam. Een illustratie van het belang dat ze hecht aan “the work before it becomes the work”. Op het einde van de expositie werd het kunstwerk door de studenten weggevaagd tijdens enkele performances. Doordat alles weggevaagd wordt, wordt het kunstwerk beperkt tot een ervaring voor diegenen die het werk ongemedieerd konden

³¹ Jennifer Allen, “Social Patterns,” *Frieze*, 117 (2008).

³² Hannah Bertram, “Hannah Bertram Interview,” interview door Casey Hutton, *The Meander* (juni 2013).

³³ Interview Hannah Bertram.

ervaren. Een foto is immers niet in staat hetzelfde gevoel op te roepen en toont maar een deel van een groter geheel. Door het stoftapijt te fotograferen, wordt de tijdelijkheid van het werk ondermijnt aangezien de foto het werk reduceert tot een statisch object. Beeldhouwster Phoebe Adams, docente aan de Kutztown Universiteit, meent dat de stoftapijten van Bertram een metafoor zijn voor de wereld: zaken ontstaan en dan verdwijnen ze weer.³⁴

Voor haar tapijtenserie *The silence of becoming and disappearing* (2010) creëerde Bertram stoftapijten in private huizen. In dit project werkte ze nauw samen met de bewoners van de huizen waarin de tien tijdelijke stoftapijten tentoongesteld zouden worden, opdat de geschiedenis, materialiteit en levensstijl van de verschillende plekken correct gerepresenteerd zou worden. Het stof voor de stoftapijten liet Bertram afhangen van de ruimte waarin het werk zou komen te liggen. Zo werd op een marmeren vloer stof van verpulverd marmer gebruikt. De keuze voor bepaalde motieven gebeurde in sterke samenspraak met de huisgenoten, waardoor dromen, familie verhalen en bijzondere persoonlijke thema's aan bod konden komen.³⁵ De bewoners kregen vervolgens de mogelijkheid te kiezen hoe lang ze het werk wilden bewaren en welke acties ze hiervoor wilden ondernemen. In bepaalde huizen zou het werk er maar enkele uren liggen, anderen beschermden het met een glazen plaat in de hoop dat het werk voor altijd zou kunnen blijven bestaan.³⁶



Figuur 8 Hannah Bertram
– *The silence of becoming and disappearing* (2010)

Hoewel het op het eerste zicht lijkt alsof Bertram focust op de transformatie van een lelijk, nutteloos materiaal in een esthetisch kunstwerk, zouden we kunnen stellen dat de kern van haar werk in de vergankelijkheid ligt. Het esthetisch vormgeven van haar stoffkunstwerk intensifieert immers de tijdelijkheid waar ze ook naar verwijst. Zoals hierboven reeds aangegeven is de vergankelijkheid van iets moois immers steeds intenser dan de vergankelijkheid van iets

³⁴ “Hannah Bertram: Kutztown University Documentary”, laatst geraadpleegd op 10 mei 2015, <https://vimeo.com/95456900>

³⁵ Megan Robson, *Trace elements*, (Sydney: Blackfriars off Broadway Gallery, 2011), 1-3.

³⁶ Hannah Bertram, “The silence of becoming and disappearing”, laatst geraadpleegd op 2 mei 2015, <http://www.hannahbertram.com/silence-test/>

neutraals of lelijks. In alle stoftapijten van Bertram speelt de tijdelijkheid een cruciale rol. Zelf verwijst ze hier naar Wabi Sabi, een Japans filosofisch begrip dat de acceptatie van groei, verval en dood als een integraal deel van ons leven ziet. De erkenning van het passeren van de tijd en de voorbijgaande aard van ons leven staat hierin centraal.³⁷ Dat we ons onvermijdelijke einde moeten leren omarmen, wil ze tonen door de vernietiging van haar kunstwerken niet tegen te houden. Eddi De Wolf schrijft in *Artempo* (2007) dat in de Japanese cultuur tijd zorgt voor het naar buiten brengen van de essentie van objecten. Hij verwijst hierbij naar een citaat van de regisseur Andrei Tarkovsky (1932 – 1986): “Sabi, then, is a natural rustiness, the charm of olden days, the stamp of time. Sabi, as an element of beauty, embodies the link between art and nature.”³⁸ We kunnen samenvatten dat Bertram onze percepties over esthetische waarde en eeuwigheid uitdaagt.

³⁷ Hannah Bertram, “Temporary,” laatst geraadpleegd op 10 mei 2015, <http://www.hannahbertram.com/index/#/entropy/>

³⁸ Eddi De Wolf, “Time and space,” in *Artempo: where time becomes art*, red. Axel Vervoordt en Mattijs Visser. (Gent: MER. Paperkunsthalle, 2007), 37.

2.4 Stof als waardeloos materiaal

“Nous sommes prisonniers de l’ustensilité. Justement, la poussière nous met en présence d’une sorte de poudroiement qui a perdu tout usage possible, que ne permettra aucune réintégration, aucun recyclage.”³⁹ In de hiërarchie van materialen staat stof als onbruikbare rest op de onderste ladder.⁴⁰ De waardeloosheid van stof wordt gevormd en benadrukt door de tijd. Stof is immers een indicator dat iets voor een langere tijd genegeerd geweest is. Joseph Amato, auteur van *Dust* stelt dat stof bestaat uit objecten die reeds geruime tijd hun identiteit verloren zijn. “Things that have dried out, decomposed, powdered, and shifted in a way that makes their true identities indiscernible.”⁴¹ Het zijn geen nieuwe objecten die tot stof verworden, maar objecten die reeds bestaan hebben in een tijd en een ruimte, maar hun oorspronkelijke functie, indien ze deze hadden, niet meer uitoefenen. Dat stof een materiaal zonder waarde is, is een aspect waarvan alle stofkunstenaars zich bewust zijn. We behandelen hier enkele kunstenaars die expliciet werken met de waardeloosheid van het materiaal.

De Belgische kunstenaar Peter Buggenhout (°1963) maakt installaties uit afval, ingewanden en stof. *The Blind leading the Blind* (2008), een verwijzing naar het gelijknamige werk van Pieter Bruegel de Oudere, is de collectieve titel voor al zijn stofwerken, opgebouwd uit verschillende afvalobjecten en bedekt met huisstof. De objecten die hij gebruikt hebben geen betekenis voor Buggenhout. Hij gebruikt ze net omdat ze geen waarde (meer) in zich dragen. De objecten worden gereduceerd tot vorm. Kleur en materiaal spelen geen rol. Buggenhout fixeert het gestrooide stof waardoor hij het tot stilstand brengt. Het stof op de werken van Buggenhout is duf, er is geen sprake van enig licht of een glans. Het stof lijkt een soort formele eenheid te bieden aan zijn stofwerken. Een soort veranderlijke huid die de oorspronkelijke vorm van zijn werken lijkt te bedekken. Volgens curator Eva Wittockx probeert Buggenhout het esthetische van het materiaal te neutraliseren door er stof over te strooien.⁴²

³⁹ François Dagognet, *Poussière (Dust Memories)*, 24.

⁴⁰ Wagner, “Künstler als Staubfänger,” 112

⁴¹ Amato, *Dust*, 23.

⁴² Guillaume Kidula, “Curator talk: M Museum’s Eva Wittockx on Peter Buggenhout,” *The Word*, 17 maart 2015.

De Franse kunstenaar Lionel Sabatté (°1975) haalde voor zijn wolvenserie (2011) zijn materiaal uit het Parijse metrostation Châtelet-Les-Halles in Parijs. Door de duizenden mensen die daar dagelijks passeerden, geeft de kunstenaar het stof een internationale stempel. “A huge number of people pass through there every day. Paris is also the most tourist-orientated city in the world, so in view of both of these facts, this dust is the most amazing collection of particles left behind by living people! It’s a poetic way of collecting a wide social and genetic sample.”⁴³



Figuur 9 Lionel Sabatté – Wolvenserie (2010)

Dit internationale aspect lijkt echter verder geen rol te spelen in de betekenis van het definitieve kunstwerk. Dat het stof uit het metrostation gehaald wordt, lijkt dan ook eerder een praktische functie te vervullen dan een symbolische. In zijn wolvenserie verwerkt Sabatté een knipoog naar het Franse *mouton de poussière*, wat zoveel als stofophoping of *dust bunny* betekent. Door een wolf te maken uit stof, speelt Sabatté met de klassieke tegenstelling schaap – wolf / *mouton – loup*. Het recycleren van materiaal vormt een constante in het werk van Lionel Sabatté, die eerder al werkte met vingernagels, roest, schelpen en ander vergankelijk materiaal. Sabatté zegt zelf het volgende over zijn wolven: “J'aimais l'idée du jeu de mots, un mouton qui devient un loup. Dans les contes pour enfants, le loup représente le temps qui va tous nous croquer. Peu à peu, est venue l'idée de transformer cette poussière en matériau de sculptures.”⁴⁴

Le Cygne noir (2014) van Sabatté, vervaardigd uit stof, ijzerdraad en vernis is enerzijds groots en angstaanjagend, anderzijds klein en fragiel. Hoewel Sabatté expliciet de locatie van het stof – de metrohalte Châtelet in Parijs en het Aquarium van Parijs – vermeldt, speelt deze hier een minder belangrijke rol, de recuperatie van het materiaal vormt hier het thema. We krijgen een machtige sculptuur die uit onverwacht materiaal is opgebouwd en een rauwe bestialiteit uitstraalt. Een effect dat haast onmogelijk met een ander materiaal en een andere werkwijze zou bereikt zijn. De zwarte zwaan wisselt hier haar gracieuze houding voor een ontzagwekkende

⁴³ Manco, *Raw + Material = Art*, 218.

⁴⁴ Lionel Sabatté en Valérie Duponchelle, “L'expo en «peaux mortes» de Lionel Sabatté”, *Le Figaro*, 17 oktober 2011.

pose waarin ze opnieuw herboren lijkt te worden, zoals een feniks uit zijn as. Sabbaté zelf meent: "La poussière c'est un élément qui est déjà du dessin, c'est-à-dire que c'est à la fois une valeur, la partie compacte du mouton de poussière et c'est une ligne, les cheveux qui ont permis d'agglomérer le mouton de poussière. En fait, c'est vraiment un ensemble de lignes et de valeurs et c'est vraiment du dessin, le réel qui dessine en fait."⁴⁵ Hoewel het werk vol symboliek lijkt te zitten, is het niet duidelijk of deze betekenis er door de kunstenaar intentioneel ingestoken is, of dat stof nu eenmaal een bepaalde lading betekenis met zich meedraagt. De sculpturale vorm van zijn stofwerken lijken geen extra dimensie toe te voegen aan de symboliek van het kunstwerk.

We zouden kunnen stellen dat geen enkel materiaal intrinsiek afval is. Geldt deze stelling ook voor stof? Is stof enkel een sociaal en geconstrueerd fenomeen zoals zoals Gillian Whiteley in *Junk: Art and the politics of trash* beweert?⁴⁶ In het geval van stof lijken de woorden van John Scanlan in *On Garbage* eerder van toepassing te zijn: "what we might also say about traces of material disorder (for example, dirt, filth and dust) is that these become symbolic of garbage. Not simply because they represent displaced matter, but more precisely because of 'things' such as their formlessness (ie they may have been something once but are now nothing)."⁴⁷ Deze vormloosheid doet ons denken aan Georges Bataille, die in het surrealistische kunstmagazine *Documents* (1929-30) een beroemd stuk over 'l'informe' geschreven heeft waarop we later nog zullen terugkomen. In hetzelfde magazine wijst hij ons onder de rubriek *Poussière* op de laag stof die de Schone Slaapster zou bedekt hebben wanneer ze na haar eeuwenlange slaap wakker zou worden. Hij eindigt met de profetische woorden dat stof op een dag zal winnen van de kamermeisjes, die door het stof buiten te houden een gevecht met het kwade aangaan.⁴⁸ De korte, ironische bedenkingen over stof van Bataille zijn legendarisch geworden in de stof(kunst)wereld en willen aanwijzen dat de heerschappij van het stof, zelfs in sprookjes, nog niet helemaal erkend is.⁴⁹

We merken dat verschillende soorten stof de mogelijkheid in zich dragen om als vuil

⁴⁵ Sophie Peyrard, "Draw different! Des artistes inventent le dessin du futur," *ARTE*, 24 juli 2013.

⁴⁶ Gillian Whiteley, *Art and the politics of trash* (Londen: I.B. Tauris, 2010), 24.

⁴⁷ John Scanlan, *On garbage* (Londen: Reaktion Books Ltd, 2005), 43.

⁴⁸ Georges Bataille, "Poussière", *Documents*, nr. 5 (1929), 278.

⁴⁹ Brian Dillon, "A Dry Black Veil," *Cabinet* 35 (2009).

bestempeld te worden. Voor antropologe Mary Douglas is vuil dat wat niet op zijn plaats is, dat wat we ergens anders willen zien dan waar het zich op het moment bevindt. Onze classificatie van vuil hangt volgens Douglas eerder af van *waar* een object is dan van *wat* het object is, “dirt as matter out of place”.⁵⁰ Stof hoort in geen enkele tijd of plaats thuis en wordt daarom snel als vuil gezien. Huishoudstof is in de context van hygiëne het meest besproken, omdat huishoudstof ontstaat door een gebrek aan hygiëne en drager kan zijn van verschillende ziekten waardoor het de kiem kan zijn van gezondheidsproblemen. Huishoudstof draagt enorm veel stofmijten in zich, die elke week zorgen voor een nieuwe generatie en allergische reacties oproepen bij miljoenen mensen.⁵¹ Hoewel stofkunst veel affiniteit met afvalkunst lijkt te hebben, zijn er ook grote verschillen. In de *Encyclopedia of Consumption and Waste: The social science of garbage* (2012) wordt afvalkunst gekenmerkt door een drang te communiceren over de consumptiemaatschappij of de klimaatveranderingen.⁵² Aangezien stof geen bijproduct van onze huidige samenleving is, maar van alle mogelijke samenlevingen, los van tijd en ruimte, bekritiseert stof zelf de impact van de globalisatie op het klimaat niet.

⁵⁰ Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo* (Londen: Routledge, 1966), 36.

⁵¹ Jeffrey Burton Russell, inleiding tot *Dust*, door Joseph A. Amato (Berkeley: University of California Press, 2000), ix – x.

⁵² Carl A. Zimring, *Encyclopedia of consumption and waste: the social science of garbage*, (Los Angeles: SAGE Publications, 2012), 296 – 299.

2.5 Besluit

Samengevat kunnen we besluiten dat de tijd zich op verschillende vlakken manifesteert in stof. ‘Schoonheid in verval’ komt voort uit het idee dat stof de laatste toestand is waarin een materie zich kan bevinden. Stof is in deze context een teken aan de wand: een object waarop stof te vinden is, bevindt zich in een aftakelproces. Dit proces is het duidelijkst zichtbaar in de architectuur waar de Romantische ruïne exemplarisch geworden is voor de schoonheid die in het verval kan liggen. Stof roept hierbij een nostalgische ervaring op doordat vergankelijkheid en continuïteit op paradoxale wijze samengaan. We kunnen ons op basis van wat overblijft een beeld vormen van de ooit heersende glorie, maar worden ook door het aanwezige stof op het onoverkomelijke verval gewezen. Deze tweestrijd kan ons in een poëtische vervoering brengen. “Time is a mighty sculptor.”⁵³

Het definitieve verval wordt bewerkstelligd door het verstrijken van de tijd. In deze zin zouden we stof kunnen zien als een ophoping van de tijd, een ultieme materialisatie van de tijd. De kracht van stof ligt hier dan in zijn geheugencapaciteit: stof vormt een getuige van de geschiedenis. Hoewel dit verstrijken van de tijd in sommige gevallen gezien wordt als een toevoeging van economische waarde, zal op het einde van de rit het passeren van de tijd en het hierbij verkregen stof de ondergang van het kunstwerk betekenen. De ambigue relatie die het vergaren van stof op een kunstwerk met zich meebrengt, vormt een uitgelezen inspiratiebron voor kunstenaars.

Het efemere van een stofkunstwerk, de korte duur van een bepaalde vorm zorgt voor een ander belangrijk fenomeen in de stofkunst. We kunnen stof zelf misschien niet vernietigen, maar wel de kwetsbare vorm waarin een stofkunstwerk gegoten is. Deze mogelijkheid geeft ons als toeschouwer de macht om in een mum van tijd verantwoordelijk te zijn voor de destructie van het kunstwerk. Het vaak ambachtelijke, tijdrovende proces van het creëren van een stofkunstwerk, draagt bij tot de complexe verhouding tussen een stofkunstwerk en de toeschouwer.

⁵³ Marguerite Yourcenar, *Le temps, ce grand sculpteur* (Parijs: Editions Gallimard, 1983), 61–66.

Als laatste eigenschap onderscheiden we de waardeloosheid van stof die verkregen wordt door het verstrijken van tijd. De tijd die de identiteit van objecten wegneemt en ze in stof transformeert, is er voor verantwoordelijk dat stof als onbruikbare rest gezien wordt. Het waardeloze, alledaagse wordt bijgevolg vaak in de kijker gezet door kunstenaars.

Na het onderzoeken van de tijdsdimensie in stofkunstwerken, kunnen we concluderen dat deze sterk verschilt van de tijdsdimensie in andere efemere kunstwerken. De tijdsdimensie in stof wordt kenbaar gemaakt op twee vlakken: enerzijds symboliseert stof het verstrijken van de tijd dat onvermijdelijk leidt tot het einde van iets, anderzijds zit er tijd verborgen in de vergankelijkheid van het kunstwerk. In andere efemere kunstwerken manifesteert de tijd zich slechts in één dimensie. De vergankelijkheid van het kunstwerk loopt bij andere efemere werken samen met de vergankelijkheid van het materiaal. Dit is bij stof niet het geval aangezien stof niet vergankelijk is.

Hoewel we uit dit hoofdstuk zouden kunnen concluderen dat stof tijd is, is stof niet enkel tijd, zoals het volgende hoofdstuk zal aantonen.

Hoofdstuk 3 De ruimtelijke aspecten van stof

Dust is open and it opens. Pervasive and omnipresent, it penetrates everywhere. It knows no interior and no exterior. It has no boundaries. It does not transgress; it invades and pervades.

- Teresa Stoppani⁵⁴

Stof is overal. Zowel binnen als buiten is stof indringend, overvallend en onvermijdelijk. Stof gaat voorbij aan de gedefinieerde plek door het bedekken van alle mogelijke grenzen en sporen, en aan de definitieve plek doordat het continu in beweging is door wind. Het heeft geen doel voor ogen of kent geen vaste bestemming.⁵⁵ Hoewel de relatie tussen ruimte en stof zich in een schemerzone lijkt te bevinden, is de locatie waar stof zich bevindt van cruciaal belang voor onze perceptie van stof. Doordat stof zoveel van zijn omgeving in zich draagt, zouden we het volgende kunnen stellen: “Toon mij uw stof en ik zeg u wie u bent.”

⁵⁴ Teresa Stoppani, “Dust revolutions. Dust, informe, architecture (Notes for a reading of Dust in Bataille)” (2007), *The Journal of Architecture* 12, nr. 4 (2007), 437.

⁵⁵ Briefwisseling tussen Emmanuel Latreille en Cyril Harpet (1997), *Poussière (Dust Memories)*, 73.

3.1 Stof uit een specifieke plaats

Stof draagt de geschiedenis van zijn ontstaansplaats met zich mee. Een stofvlokje uit een kapsalon zal voornamelijk bestaan uit menselijk haar. Een stofvlokje uit een koffiehuis zal eerder koffiegruis en textielvezels bevatten. Hierdoor wordt vaak gesteld dat stof een spoor is: het kan ons meer vertellen over de plaats waarvan het afkomstig is. We kunnen stof zien als afspiegeling van zijn omgeving.⁵⁶



Figuur 10 Klaus Pichler
Dust # 03: Bed Articles Stores (2014)

De fotoreeks *Dust* (2014) (afb. 10) van de Oostenrijkse kunstenaar Klaus Pichler (°1977) is hiervoor exemplarisch. Pichler verzamelde het huishoudstof van verschillende ruimten – van een dierenspeciaalzaak tot een cinemazaal – en deed hen in petrischaaltjes. Eén stofhoopje per schaalpje en één specimen per ruimte. Zo creëerde hij een archief van stofhoopjes die allemaal genummerd en gecatalogiseerd werden.⁵⁷ Van elke stofophoping trok Pichler vervolgens een foto waardoor hij materiaal dat in het algemeen als verwerpelijk gezien werd, esthetiseerde tot een kunstwerk.

Doordat hij bij elke foto de naam van de ruimte waarin het stof verzameld is vermeldt, legt Pichler de nadruk op hoe stof een verhaal kan vertellen en hoe dit verhaal kan verschillen afhankelijk van de locatie. In deze zin ziet Chelsea Nichols een gelijkenis tussen Pichlers *dust bunnies* en het museum: “This series, I think, captures a very particular type of dust. It is dust that is primarily the remnants of human activity and contemporary culture, mixed with microscopic bits of the world that are beyond our control and our manufactured environments. In this way, each little dust pile captured by Pichler is like a metaphor for the museum, which scrapes together the remnants of human activity and attempts to present them in a way that tells a story about its original context.”⁵⁸ Nichols meent dat het stof van Pichler, net zoals een

⁵⁶ Roland Meyer, “Flüchtige Verteilungen,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Daniel Gethmann en Anselm Wagner. (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 148 – 149.

⁵⁷ “Klaus Pichler”, laatst geraadpleegd op 3 maart 2015, http://www.slate.com/blogs/ behold/2015/01/06/klaus_pichler_photographs_dust_bunnies_in_his_book_dust.html

⁵⁸ Chelsea Nichols, “From the dusty corners of the museum... Klaus Pichler,” laatst geraadpleegd op 24 maart 2015 <http://ridiculouslyinteresting.com/2011/07/20/from-the-dusty-corners-of-the-museum-part-one-klaus-pichler>

museum, de overblijfselen van menselijke activiteit samenbrengt en hen probeert voor te stellen op een manier die iets vertelt over hun originele context. Als toeschouwer wordt het een spelletje om, vooraleer de begeleidende informatie te lezen, te zoeken naar de afkomst van het stofvlokje. Pichler wijst ons hier bovendien op de inherente schoonheid van iets dat we als vuil bestempelen. Josef Haslinger, die de tekst van het bijhorende boek *Dust (2015)* van Pichler verzorgde, toont zijn jaloezie voor huisstofmijten, die in “palaces of amazing beauty”⁵⁹ leven. Het werk wil ons dus van twee zaken bewust maken: enerzijds van de schoonheid die stof in zich kan dragen, anderzijds van de opslagcapaciteit van stof, die stof tot reflectie van de macrokosmos maakt.

We zouden uit het werk van Klaus Pichler kunnen concluderen dat de eigenheid van stof schuilt in de locatie waarin het stof zich bevindt. Of het stof nu uit het eigen atelier, een museum of de openbare weg komt, de keuze voor een bepaald type stof gebeurt door een kunstenaar meestal heel bewust. We zouden dus kunnen stellen dat in de materiële samenstelling van stof betekenis gelegd wordt door de artistieke praktijk. Puur fysische eigenschappen krijgen symbolische waarde. Er wordt eerder vertrokken vanuit het idee dat het stof anders samengesteld is naargelang de locatie, dan van de empirische waarneming van de specifieke bestanddelen. Deze heterogeniteit is immers niet met het blote oog te ontwaren. Het is de kunstenaar die maakt dat we ons als toeschouwer hiervan bewust worden. Zoals goede kunstenaars er in slagen ons anders naar de ons omringende werkelijkheid te laten kijken, slagen goede stofkunstenaars er in ons anders naar stof te laten kijken. We ‘zien’, met behulp van de kunstenaar, het stof plots helemaal anders.

⁵⁹ Klaus Pichler en Josef Haslinger, *Dust* (Wenen: Anzenberger Edition, 2014).

3.1.1 Stof uit een specifiek gebouw

De Britse kunstenaar Cornelia Parker (°1956) dankt haar bekendheid aan *Mass (Colder Darker Matter)* (1997) dat haar een nominatie voor de Turner Prize opleverde in 1997. Het gebruik van materiaal dat op zich al een hele geschiedenis meedraagt, vormt de rode draad doorheen haar oeuvre. “My work is all about the potential of materials – even when it looks like they’ve lost all possibilities.” In *The Maybe* (1995), een samenwerking met Tilda Swinton, stelt ze de verfdoois van William Turner, de kousen van Queen Victoria en het laken van Sigmund Freud ten toon in een glazen vitrine.⁶⁰ De fascinatie voor objecten van bekende personen komt stevast naar boven in haar werk. “Perhaps the “dust” left by people and places can even be seen as a physical manifestation of the influence they have left on the world, and the intellectual or spiritual space that their presence still fills.”⁶¹ In 1996 maakte Parker een werk met het stof en de vezels van Freuds zetel, *Exhaled Blanket*. Het werk bestaat uit de projectie van een slide waarop ze het huisstof uit Freuds zetel bevestigd heeft. Door de complexiteit van het vergrote stof, suggereert Parker een macrowereld in een microwereld.⁶²

The negative of whispers (1997) is een koppel oordopjes gemaakt uit het stof dat Parker verzamelde in de Whispering Gallery van St. Paul’s Cathedral in Londen. De Whispering Gallery dankt zijn naam aan de verbluffende akoestische kwaliteit van de ruimte: je hoort een persoon aan de andere kant van de rondvormige ruimte, zelfs wanneer die fluistert. Voor haar is het heel belangrijk dat het fluisteren hier vaak gelijkstaat met een klein gebed of een onderdrukt, bescheiden gepraat waartoe het gebouw dwingt. Parker beschouwt het stof als “her own piece of microscopic memorabilia”. Memorabilia zijn zaken die ons doen herinneren aan een bepaalde persoon of gebeurtenis maar niet speciaal ter herdenking zijn gemaakt. De oordopjes werden gemaakt voor Rebecca Stephens, de eerste Britse vrouw die de Mount Everest beklom, in opdracht van de BBC voor de documentaire *Dates with an artist* (1997). Het ontstaansproces van *The negative of whispers* is een uitgelezen voorbeeld van hoe een artistiek idee uit materiaal kan voortkomen. Parker merkte op dat de lengte van St. Paul’s

⁶⁰ Aurélie Verdier, “Cornelia Parker”, laatst geraadpleegd op 5 februari 2015, <http://www.tate.org.uk/art/artists/cornelia-parker-2358>

⁶¹ “From the dusty corners of the museum... Cornelia Parker,” laatst geraadpleegd op 5 februari 2015, <http://ridiculouslyinteresting.com/2011/07/24/from-the-dusty-corners-of-the-museum-part-two-cornelia-parker>

⁶² Juliet Miller, *The Creative Feminine and her Discontents: Psychotherapy, Art and Destruction*, (London: Karnac Books Ltd 2008), 134.

Cathedral vaak vergeleken wordt met de Mount Everest om te tonen hoe groot deze laatste wel niet is: “In encyclopaedias, St Paul's is often placed beside Everest to show its scale. With this in mind, I asked Stephens to accompany me on a climb into the dome of the Cathedral. Unlike her, I have a terrible fear of heights. It was while on my hands and knees in the Whispering Gallery, trembling with fear, that inspiration struck. I noticed a thick layer of dust between the railings. I'd found a perfect material with which to make earplugs for a mountaineer, mute objects to wear at high altitude”, getuigt Rosalind Parker.⁶³ Het stof is in theorie dus enkel afkomstig van fluisterende mensen. Het verzamelde stof van deze fluisteraars vormt oordopjes, vervaardigd om geluid tegen te houden.⁶⁴ Het kwetsbare en poëtische van een fluister wordt hier door middel van stof gematerialiseerd.

Een ander stofkunstwerk van Parker, *Political Abstract (Red and Green)* (2010), ontleent eveneens kracht aan de locatie vanwaar het stof afkomstig is. Parker gebruikte voor dit werk stof uit de stofzuiger van de schoonmakers in het Lagerhuis (House of Commons) en in het Hogerhuis (House of Lords). Het House of Commons heeft een groen tapijt liggen in de inkomhal en het House of Lords een rood. Dit verschil benadrukte Parker door een kleine hoeveelheid stof van beide partijen tussen twee glasplaatjes te positioneren. Vervolgens liet ze deze in elkaar gestrengelde massa op de muur projecteren. Zelf vindt ze dat haar werk iets weg heeft van een werk van de Amerikaanse schilder Mark Rothko.⁶⁵ Het lijkt alsof Parker de stofjes wil vatten op het moment net voordat de stofjes gelijk worden en zoals elk object vervallen tot grijs, grijs, eindeloos stof. De titel *Political Abstract* zouden we op twee manieren kunnen interpreteren. Enerzijds zou de titel kunnen verwijzen naar een *abstract*, een korte samenvatting (in dit geval van de Britse politiek). Anderzijds zouden we ook een link kunnen leggen naar het uiteindelijke abstracte kunstwerk, waarmee we doelen op de niet-figuratieve aard van het kunstwerk. We merken dat de ruimtelijke component hier cruciaal is voor de betekenis van het werk. Stof uit een andere locatie zou niet dezelfde betekenis uitdragen omdat ander stof niet dezelfde politieke ondertoon zou bevatten. Een ruimtelijke analyse van het stof laat ons hier kennismaken met het element dat het kunstwerk eigenlijk draagt. De herkomst van het stof vormt de essentie van het kunstwerk en we hebben de kunstenaar nodig om deze herkomst te achterhalen.

⁶³ Iwona Blazwick, *Cornelia Parker*, (Londen: Thames and Hudson, 2013), 116.

⁶⁴ Cornelia Parker en Andrea Jahn, *Cornelia Parker: perpetual canon*, (Bielefeld: Kerber Verlag, 2005), 21.

⁶⁵ Blazwick, *Cornelia Parker*, 122.

Marek Milde wil in zijn project *What you are* (vanaf 2007) door middel van stof het onzichtbare zichtbaar maken. *What you are* is een interactieve installatie, die gebonden is aan de Klapper Hall in Queens College van de City University of New York. Vooraleer Queens College in 1937 op deze plek gesticht werd, werd de campus gebruikt door de Jamaica Academy, gebouwd in de vroege 19^e eeuw. In deze Jamaica Academy gaf ooit de Amerikaanse (poëzie)schrijver Walt Whitman (1819 – 1892) les. Geïnspireerd door de vroegere functie van het gebouw en de geschiedenis die de plaats in zich draagt, besloot Milde met de tekst uit de bekende poëziebundel *Leaves of Grass* (1855) van Whitman te werken. Het gedicht *American Feuillage*, toegevoegd aan de bundel in 1860, werd met tape op de grond geplakt. Wanneer bezoekers over dat stuk vloer lopen, worden de zinnen steeds zichtbaarder: “*O lands! all so dear to me — what you are, (whatever it is,) I become a part of that, whatever it is*”. Het is hetzelfde idee qua uitvoering als dat waarmee Anatoly Osmolovsky de muren van het MuHKA bedekte. Milde gelooft dat zijn kunstwerk een ruimte creëert die ervoor zorgt dat bezoekers meer betrokken en verbonden zijn met de ruimte en zijn geschiedenis: “As participants’ presence and activity accumulates in to the patterns a new landscape emerges, revealing the poem hidden under the surface.”⁶⁶ De eigenheid van het werk ligt hier in de locatie van het stofkunstwerk. De woorden die zichtbaar worden zijn sterk verbonden aan de locatie. Dat de toeschouwer hier meewerkt aan de zichtbaarheid van de woorden door stof te maken, zorgt er voor dat hij zich zelf in de traditie van het gebouw een plaats geeft. De toeschouwer benadrukt de ruimte en de rol die deze woorden, en bij uitbreiding deze dichter, gespeeld heeft in deze ruimte. In dit werk van Milde is de precieze geografische ruimte waar het stof vandaan komt niet van belang, wel wie het binnenbrengt en waar het binnengebracht wordt. De herkomst van het stof kan immers niet waargenomen worden, we weten enkel dat het stof afkomstig is van “de bezoeker”. En Milde wil dat die bezoeker zich meer één voelt met het gebouw waarin hij het stof achterlaat. De opbouw van het stof is hierbij bijgevolg niet relevant, enkel het feit dat het binnengebracht wordt, net zoals bij Osmolovsky’s *Dusty Phrases*. Naast *What you are* heeft Marek Milde nog een tweede groot stofproject: *Homemade* (2009-10). *Homemade* bestaat uit enkele werken die als uitgangspunt verworpen materialen uit het huishouden nemen, zoals stof. In 2007 creëerde Milde voor dit project *The Real Deal*, zeep vervaardigd uit zeep en stof. Milde zelf noemt deze zeep een oxymoron: de zeep maakt schoon en vuil tegelijkertijd.

⁶⁶ Marek Milde, “What you are,” laatst geraadpleegd om 30 april 2015, <http://www.mildeart.com/marekmilde/what-you-are>

Homemade (2009 – 2010) (afb. 11) zelf is een installatie die bestaat uit het stof dat een jaar lang verzameld werd in het huis van Milde. Na enkele dagen werd het huis kamer per kamer gekuist en werd het stof per kamer in een glazen bokaal met een etiketje gestopt. De uitgestalde installatie vormt letterlijk een grondplan van het huis, gerepresenteerd door het verzamelde stof.⁶⁷ Hier wordt niet enkel met stof gewerkt uit een bepaald gebouw, maar nog specifiek uit bepaalde ruimtes in dat gebouw. De titel van het werk verklaart misschien nog als beste het belang dat gehecht wordt aan de specifieke ruimtes. Het stof is “*Homemade*”. Door de verschillende stofvlokjes naast elkaar ten toon te stellen beginnen we als toeschouwer onvermijdelijk te vergelijken waardoor we ons bewust worden van de verschillende structuren en texturen die in stof gelegd worden door de omgeving.



Figuur 11 Marek Milde – *Homemade* (2009 – 2010)

⁶⁷ Marek Milde, “Homemade,” laatst geraadpleegd op 30 april 2015, <http://www.mildeart.com/marekmilde/homemade>

3.1.2 Stof uit een specifieke omgeving

Naast het werken met stof uit een specifiek gebouw zien we ook kunstenaars die werken met stof uit een specifieke omgeving. Hier wordt vaak enkel gewerkt met de connotatie die een bepaalde omgeving oproept. Stof is hier een drager van deze connotatie. De omgeving in kwestie is vaak een omgeving waarin stof zelf een belangrijke rol gespeeld heeft. Voor *Where does the dust itself collect?* (2004) (afb. 12) vertrekt de Chinese kunstenaar Xu Bing (°1955) vanuit de oorspronkelijke locatie van het stof: hij gebruikt stof dat hij op de straten van Manhattan opveegde na de vliegtuigcrash op 9/11. Voor het realiseren van zijn werk legt Xu Bing eerst letterstencils op de vloer van het museum. Vervolgens strooit hij met behulp van een bladblazer het verzamelde stof over de stencils. Wanneer hij de letters nadien wegneemt, lezen we een boeddhistische zin in het stof. De installatie is vergezeld van vijf foto's waarop het werkproces van Bing te zien is.⁶⁸

De afgebeelde zin “*As there is nothing from the first, Where does the dust itself collect?*” is



Figuur 12 Xu Bing – *Where does the dust itself collect?* (2004)

afkomstig uit een gedicht van Huineng (638 – 713), die dit schreef als antwoord op een gedicht van een andere boeddhist, Yuquan Shenxiu (607 – 706). Xu Bing wil hiermee de spirituele en materiële wereld samenbrengen, wijzend op situaties die kunnen ontstaan wanneer verschillende wereldperspectieven met elkaar op een agressieve manier in contact komen.

⁶⁹ Xu Bing was zelf aanwezig bij de ineenstorting van de WTC-torens en hij meent dat zijn werk een zekere sereniteit en schoonheid uitstraalt, maar ook spanning en pijn omdat het werk heel vergankelijk is. In het Christendom en in het Boeddhisme gelooft men dat de mens uit stof gemaakt is en tot stof zal wederkeren. Bing wil dit gedeeld geloof benadrukken in de hoop dat respect tussen verschillende religies en culturen zal blijven groeien.⁷⁰

⁶⁸ Silvia Fok, *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*, (Bristol: Intellect Books, 2013), 167.

⁶⁹ Hsingyuan Tsao en Roger T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections*, (New York: SUNY Press, 2011), 137 – 141.

⁷⁰ LMCC & MOCA present Xu Bing: *Where Does The Dust Itself Collect?*, laatst geraadpleegd op 20 april 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=Fyg2bD0jbtM>

Deze betekenis zou niet naar voren gekomen zijn als Bing niet het stof van de aanslag in New York gebruikt had. Het stof van 9/11 is in de loop van de tijd een eigen leven gaan leiden, New York werd bekend als “city of dust” en verschillende theorieën over het stof ontstonden. “It was inescapable,” zo schrijft de Amerikaanse auteur en journalist Anthony De Palma, “yet the dust became a metaphor for the blindness that descended on the city, obscuring reality and confounding that would later be regretted.”⁷¹ De duistere realiteit transformeert Bing in een boodschap van hoop.

De Britse kunstenaar Serena Korda (°1979) ging ook met stof uit een specifieke omgeving aan de slag. Haar werk *Laid to Rest* werd gemaakt op commissie voor de tentoonstelling ‘Dirt: The filthy reality of everyday life’ (Wellcome Collection in London, 24/03 – 31/08). Het is geïnspireerd door de geschiedenis van stof en bakstenen in de omgeving van de Wellcome Collection op Euston Road.⁷² De omgeving rond Euston Road, bij King’s Cross, was 200 jaar geleden het centrum van kleiputten, steenbakkerijen en enorme hopen stof. Het afval werd van het stof gescheiden, en het stof werd vervolgens aan de steenbakkers verkocht. We zien zo’n grote stofhoop op een aquarel van E. H. Dixon, *King’s Cross, London: the Great Dust-Heap, next to Battle Bridge and the Smallpox Hospital* (1837) (bezit van de Wellcome Collection!) en we lezen erover bij Charles Dickens in *Our mutual friend* (1864-65).⁷³ De Engelse schrijver Richard H. Horne (1802 – 1884) schreef op 30 juli 1850 in het tijdschrift *Household Words*, het artikel *Dust; or Ugliness Redeemed* over deze schifting “(...) and the next sort of cinders, called the breeze, because it is left after the wind has blown the finer cinders through an upright sieve, is sold to the brickmakers”.⁷⁴ De grote stofhoop op Gray Inn’s Road werd uiteindelijk gekocht door Rusland (voor £20 000), die het gebruikte voor een deel van de fundering van Sint-Petersburg. *Laid to Rest* bestaat uit 500 handgemaakte bakstenen, die vervaardigd werden uit rood klei van de Chilterns, een heuvelrug uit krijtsteen in Engeland, dat gemixt werd met stof. Hoewel Korda stof ging halen in locaties als het British Museum, de Royal Albert Hall en de Royal Institute for the Blind (waar een opmerkelijk hoog gehalte van hondenhaar te vinden

⁷¹ Anthony DePalma, *City of Dust: Illness, Arrogance, and 9/11* (New Jersey, Pearson FT Press, 2010), 5.

⁷² Rosie Cox et al., *Dirt: The filthy reality of everyday life*, (Londen: Profile Books Ltd, 2011), 184.

⁷³ Anselm Wagner, “Historie versus Hygiene,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Daniel Gethmann en Anselm Wagner. (Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 89.

⁷⁴ R. H. Horne, “Dust; or Ugliness Redeemed,” in: *Dirt: the filthy reality of everyday life*, red. Rosie Cox, (Londen: Profile Books Ltd, 2011). 178 -182.

was), rekende ze ook op stof van vrienden en fans. Hiervoor richtte ze heuse “dustercises” in, een combinatie van schoonmaken en sporten.⁷⁵ Om mensen thuis aan het afstoffen te zetten, maakte ze een filmpje waarin ze uitlegt hoe je het best stof kan verzamelen. Elke baksteen die gebakken werd in steenbakkerij HG Matthews in Buckinghamshire, kreeg een nummer en een referentie waardoor men kon vinden wie het stof gedoneerd had en waar het stof verzameld was.⁷⁶ De referentie wijst ook op de transformatie van iets haast onzichtbaar naar een tastbaar object. Tijdens het project werden de bakstenen in verscheidene dans- en muziekevenementen geïncorporeerd, zoals *The Brick-Makers Dance*, waar kuisende majorettes dansen rond een hoop bakstenen. Deze dans is geïnspireerd door de repetitieve bewegingen die de arbeiders in een steenbakkerij maken wanneer ze de bakstenen vormen en bakken. Op het moment dat alle bakstenen voltooid waren, werden ze in een processie door Londen gedragen, vooraleer ze op 18 september 2011 begraven werden (“laid to rest”) in de aarde. *Dust to dust* op zijn letterlijkst.

⁷⁵ “Dustercise,” laatst geraadpleegd op 1 mei 2015, <http://www.lovecamden.org/dustercise>

⁷⁶ Maev Kennedy, “Dust a must as artist Serena Korda creates bricks for exhibition of dirt,” *The Guardian*, 9 januari 2011.

3.2 Stof in een museale context

3.2.1 Stof terug in het museum brengen

Tijdens de opbouw, de vernissage en de afbraak, maar vooral tijdens de bezoeken: stof is overal, zelfs in het museum. De aanwezigheid van stof in een museum stelt nochtans de bezoekers teleur, schaadt de collectie en doorbreekt de illusie van de White Cube. Stof buiten de museummuren houden is hierdoor één van de prioriteiten van een museum. De complexe relatie tussen stof en een museum komt deels voor uit de ambigue verhouding tussen tijd en een museum. De twee belangrijkste functies van een kunstmuseum, het conserveren en het tentoonstellen van kunstwerken, hebben immers een contrasterend beeld over tijd. Enerzijds wil een museum de tijd balsemen en werken tentoonstellen omdat ze representatief zijn voor een bepaalde tijd, anderzijds mag het verstrijken van de tijd niet zichtbaar zijn aangezien het kunstwerk niet meer verder mag evolueren in een bepaalde tijd. Het museum wil dus controle over welke tijd zichtbaar is en welke niet.

Toch is de tijd niet afwendbaar: vanaf het moment dat een kunstenaar besluit dat zijn kunstwerk voltooid is, begint het werk onvermijdelijk aan een aftakelingsproces. Kunstenaar Melvin Motti meent dat iets moet kunnen leven vooraleer het kan sterven, zo ook een schilderij. “The painting is alive, its surface is breathing, inhaling air, exhaling its own colours, exhaling its own dust, by inhaling its own death drive. (...) Dust, that unwieldy residue that taints all it touches, here absorbs all that is tainted.”⁷⁷ De eerste stap in dit proces is het zichtbaar worden van stof op de oppervlakte. Een schilderij vormt hierbij het duidelijkste voorbeeld: een flinterdun laagje stof kan zorgen voor het verdwijnen van de glans op een schilderij. Een dikke laag stof, verkregen na maanden, kan leiden tot een donker, haast onherkenbaar schilderij. Doordat stof organische partikels als pollen en huidcellen bevat, bevordert het biologische groei. Stof is tevens hygroscopisch, het trekt water aan, wat kan zorgen voor onder andere verkleuringen op schilderijen. Ook andere media, zoals de beeldhouwkunst en zelfs de apparatuur van digital art, hebben nood aan een regelmatige schoonmaakbeurt. Stof op de lens van een projectie of in technologische apparaten kan immers heel wat schade aanrichten. Raiford Guins noemt het blazen in een technologisch apparaat om het stof te verwijderen poëtisch de ‘Kiss of life’. Hij

⁷⁷ Motti, *Dust*.

ziet stof in technologische apparaten als een teken van de “not-going-awayness” van stof, waarin Carolyn Steedman in *Dust* over spreekt. Dit in licht contrast met Celeste Olalquiaga, die in *The Artificial Kingdom: on the kitch experience* de aanwezigheid van stof eerder ziet als een heropwekking van het verlangen naar de vergane glorie van het object.^{78 79} De grootste hoeveelheid stof wordt in een museum binnengebracht door de bezoekers waardoor kostbare kunstwerken vaak pas later in het museumparcours worden tentoongesteld. Apparatuur als de DustBug helpen musea de opstapeling van stof te meten zodat het op de juiste tijden het museum kan reinigen. De data zouden het museum ook kunnen helpen om het soort stof en de distributie ervan te kunnen achterhalen, waardoor preventie makkelijker zou worden.⁸⁰

Kunsthistorica en restaurateur Julia Feldtkeller meent dat de strijd die een museum tegen stof voert anders is dan deze die we in onze huiskamer voeren. Kunstwerken zijn geen gebruiksvoorwerpen, ze worden enkel door onze ogen gepercipieerd en komen daardoor niet fysiek in contact met andere objecten of lichaamsdelen waardoor ze niet verslijten. Toch vergaren ze stof, dat enerzijds een bepaalde waarde kan toevoegen (zoals het werk van William Hogarth ironisch beweert), maar anderzijds ook gezien wordt als een teken van vergetelheid en achteloosheid en de start van vernietiging.⁸¹ “Dust is an enemy we are always fighting” lezen we reeds in 1896 in een verslag van het Australian Museum Sydney.⁸² Toch zouden we kunnen stellen dat de relatie tussen stof en museum sterk veranderd is. Waar vroeger alle stof verbannen werd, zijn er nu verschillende regels aan de orde. Zo mag het stof en het vuil dat *Shooting Picture* (1961) van de kunstenaar Niki de Saint-Phalle (1930 – 2002) vergaart niet weggehaald worden, omdat het concept van het kunstwerk dan teniet gedaan wordt.⁸³ Hedendaagse kunst vraagt verzachtende omstandigheden, wat stofkunst precies vraagt, is nog niet duidelijk. Hoe stof je immers een stofkunstwerk af? Stof zelf vergaat immers niet waardoor er geen actie ondernomen moet worden om het materiaal te redden, maar het kunstwerk zelf kan wel vergaan.

⁷⁸ Raiford Guins, “The kiss of life,” *Cabinet*, 35 (2009).

⁷⁹ Olalquiaga, *The artificial kingdom*, 87 – 95.

⁸⁰ “DustBug,” laatst geraadpleegd op 8 april 2015, <http://www.the-imcgroup.com/heritage-monitoring-services/museums/dust>

⁸¹ Julia Feldtkeller, “Staub als Feind,” in *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, red. Anselm Wagner. (Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013), 63 – 74.

⁸² Edgar R. Waite, “A museum enemy: dust – waite,” in *Australian Museum Scientific Publications*, (1896).

⁸³ Janet Marstine, *New Museum Theory and Practice: an introduction*, (Hoboken: Wiley & Sons, 2008), 101.

De relatie tussen stofkunstwerken en een museum wordt niet enkel gekenmerkt door de negatieve connotatie die stof met zich meebrengt. Vanaf het museum het stof als kunstwerk aanvaardt, stijgt de waarde van stof immers enorm. Hier vindt een boeiend fenomeen plaats: de waarde van het stof in een stofkunstwerk is veel groter dan de waarde van het stofvlokje dat zich net naast het stofkunstwerk bevindt. Hier lijken de woorden van de Zweedse kunstenaar Michael Johansson van toepassing: “Objects gain their value through the situations in which they are placed – in other words, what defines the value of an object is not the material it is made from or the function it serves, but its position in a context.”⁸⁴

De Oostenrijkse kunstenaar Erwin Wurm (°1954) brengt vanaf 1987 stof terug binnen in het museum aan de hand van zijn *Staubskulpturen*.⁸⁵ Met zijn stofsculpturen reduceert hij de figuratieve, sculpturale aanwezigheid tot een hoopje stof, een manifestatie van de afwezigheid van een hiervoor aanwezige vorm.⁸⁶ Deze hoopjes stof worden onder het conventionele tentoonstellingsmodel van een kleine sculptuur tentoongesteld: onder een glazen koepel op een pedestaal.⁸⁷ De titel *Untitled (Dust Sculpture)* wordt in de catalogus van de tentoonstelling ‘Dust’ in Moskou verklaart: “‘Dust’ is something that has no name. ‘Untitled’ is the name of its very substance exhibited on the two pedestals”. De spanning tussen leegte en materie, sculptuur en non-⁸⁸ of anti-sculptuur wordt benadrukt. De leegte, het volume en de mogelijkheid zijn voor Wurm essentiële kenmerken van de beeldhouwkunst. Niet het stof vergaren van de kunstwerken lijkt bovendien centraal te staan, maar wel dat van hun presentatiemeubelen.⁸⁹ De twee pedestallen tonen dat er twee verschillende objecten gerepresenteerd zijn, elk met een eigen grootte, *two different residues of two different lives*. Dat het twee verschillende levens zijn wordt toegeschreven door het externe uitzicht. Om deze reden worden de pedestallen niet vergezeld van een verduidelijkend kaartje. Door de kunstenaar te noemen zou het hoopje stof een uniek hoopje stof worden, en niet meer enkel op fysieke kenmerken gedistantieerd worden. De stofsculpturen werden onder andere tentoongesteld in het Aspen Art Museum (Aspen,

⁸⁴ Manco, *Raw + Material = Art*, 9.

⁸⁵ Pia Jardi, “Sculpture according to Erwin Wurm,” *Lápiz*, nr. 15, (2005)

⁸⁶ Erwin Wurm, *Wear me out*, (Antwerpen: Middelheim Museum, 2011), 144.

⁸⁷ Andreas Spiegel, “It’s Dusty”, in *Erwin Wurm Expedition* (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1994), 8.

⁸⁸ Jardi, “Sculpture according to Erwin Wurm,”

⁸⁹ Wagner, “Künstler als Staubbänger,” 117.

19/12/2008 – 01/02/2009) in de exhibitie “Now you see it” en volgens de curator Heidi Zuckerman Jacobson willen de tentoongestelde kunstwerken ons een kans geven om het ogenblik te vatten waarop we beseffen dat er een verandering heeft plaatsgevonden en ons toelaten om van dichterbij te kijken naar het moment waarop iets stopt met te zijn wat het was en iets anders wordt. Focussen op het moment waarop een voorwerp niet meer is wat het daarvoor was. “These artworks offer the chance to glimpse the instant at which we know a change has occurred, and allow us to look more closely at the moment when something stops being what it was before and becomes something else.”⁹⁰ Door het stof in het museum te plaatsen, worden het kunstwerken. Door het materiaal te verplaatsen, krijgt het een nieuwe status. De alledaagsheid van stof krijgt hier als kunstvoorwerp een nieuw perspectief. Waar we normaal stof negeren, krijgt het hier een grote waarde: we willen het begrijpen. We willen er betekenis in leggen, zoals we doen met andere kunstwerken in een museum.

Wurm realiseerde ook *Staubarbeiten*: rechthoekige of ronde velden in het straatbeeld die door stof begrensd worden en dankzij hun materiaal slechts een kort bestaan kennen vooraleer ze verdwijnen, tot stof worden en in hun omgeving opgaan. Deze *Staubarbeiten* werden gemaakt in New York, Wenen en Keulen, maar doordat de straten niet gespecificeerd zijn, konden ze eigenlijk overal ter wereld gemaakt worden. Nog voor hun materiele desintegratie staat hun verdwijning volgens Andreas Spiegel al ter discussie doordat het werk “*am Rande des Unsichtbaren*” staat. Doordat de kunstwerken niet bijgestaan worden door een bordje met de nodige uitleg wordt er vaak niet méér aandacht gegeven wordt dan aan vuil en stof uit het alledaagse leven.⁹¹

Een bijzonder geval wanneer we de verhouding tussen stof en het museum bespreken is “Dustologist” Atsuhide Ito, die op 5 april 2013 voor één dag een stofmuseum in Kopenhagen opende: The Moon Museum of Dust. Het museum richtte zich via alle mogelijke invalshoeken op het onderzoek naar stof. Door het Human Hotelprogramma van Wooloo, dat oorspronkelijk bestond om klimaatactivisten een slaapplek te geven bij de klimaatconferentie in Kopenhagen (2009), kreeg Ito de mogelijkheid om twee weken in Kopenhagen te slapen. In dit appartement verzamelde hij stof, maar hij hing ook (tevergeefs) papieren op straat met de vraag om mensen

⁹⁰ Laatst geraadpleegd op 10 februari 2015, http://old.aspenartmuseum.org/archive/archive_nysi.html

⁹¹ Andreas Spiegel, “It’s Dusty,” 9.

hun huis te mogen schoon maken in ruil voor stof. In de aanloop naar de opening hield Ito ook een stofdagboek bij, dat een boeiende blik geeft op het creatieproces van deze kunstenaar. Tijdens de plechtige opening van The Moon Museum of Dust op 5 april, gaf Ito een speech over Dustology en vroeg hij de mensen om al het stof dat ze bij zich hadden op een zwarte oppervlakte te strooien om zo een stofschilderij te maken. Hierop begonnen de bezoekers over hun huid te wrijven om huidschilfertjes aan het schilderij te kunnen toevoegen. De zeer korte tentoonstelling bestond uit het stofdagboek, drie videofragmenten, een set van foto's over stof en bokalen met Kopenhaags stof in. *Dust Breathing 01(2013)* toont voor meer dan drie minuten zwevende stofjes die door het licht, dat via het raam binnenvalt, af en toe glanzen. Het filmpje laat ons stilstaan bij het poëtische van stof dat hier, volgens Ito, echt lijkt te ademen. De titel verwijst naar het legendarische *Dust Breeding* van Duchamp en Man Ray.⁹² *The Automatic Bride and the Dust Cabinet (2013)* toont een filmpje waarin we links een plastic zak zien, die automatisch wordt opgeblazen door een elektrische luchtpomp. Rechts hangt een kastje met bokalen waarin stof in lijkt te zitten. Het stof komt uit studio's van kunstenaars en toont volgens Ito de "paradoxical state of being" van de kunstenaars: Ito meent dat stof ontstaat in de studio's wanneer de kunstenaars niet in hun atelier werken, maar ergens aan het werk zijn om geld te verdienen. Hij gelooft dat het stof dus een verzameling is van arbeid, die verricht werd door het stof wanneer de kunstenaar afwezig is. Het kunstwerk heeft dus zichzelf geproduceerd, zonder dat de kunstenaar daar iets mee te maken had.⁹³ Dat het stof zich ook verzamelt wanneer de kunstenaar wel in zijn atelier aan het werken is, lijkt Ito in zijn analyse geen waarde te geven. Ito schrijft in zijn stofdagboek op 31 maart dat de bokalen de verstrengeling benadrukken van de verschillende materialen waaruit stof bestaat, die allemaal een verschillende connotatie kennen. Hij wijst hier op de gelijkheid van stof, vanaf het moment dat iets een deeltje van stof geworden is, verliest het zijn voorafgaande waarde, en is de hiërarchie, die voortkomt uit een complex netwerk van betekenissen en geschiedenissen, niets meer waard. Het verlies van hiërarchie houdt volgens Ito geen verlies van betekenis in: ze dragen nog steeds de herinneringen en geschiedenissen van wat ze geweest zijn. De bokalen symboliseren de mix van al deze herinneringen, geschiedenissen, verhalen en associaties.⁹⁴

⁹² Atsuhide Ito, "Dust diary," laatst geraadpleegd op 15 april 2015, <http://www.atsuhideito.org/apps/blog/>

⁹³ "Playback Projects," laatst geraadpleegd op 15 april 2015, http://playbackprojects.tumblr.com/atsuhide_ito

⁹⁴ Ito, "Dust diary."

3.2.2 Museumstof

Het gebruik van stof uit musea voegt een extra dimensie toe aan een stofkunstwerk en is een duidelijke verwijzing naar het (opnieuw) binnenleiden van stof in een museale context. Op de aanwezigheid van stof in een museum duidt Zbigniew Warpechowski (°1938) ons in zijn performance *Dust*. Warpechowksi stofzuigde tijdens zijn performance *Dust* (1993) een deel van een galerij in Koszalin in Polen. De performance werd geregistreerd en duurde 8:13 minuten. Na het opzuigen, woog Warpechowksi het stof op weegschalen uit een laboratorium waarna hij het vervolgens terug plaatste op de plaats waar hij het opgezogen had. Het gewicht van het stof deelde hij niet mee. De kern van zijn werk lag in het zichtbaar maken van wat daarvoor onzichtbaar was. Warpechowski meent dat we ons allemaal wel realiseren dat onze omgeving vol stof is, maar dat we ons pas echt bewust worden van zijn fysieke aanwezigheid wanneer we het verzamelen en wegen.⁹⁵

De in Parijs gevestigde Taiwanese kunstenares Yushin U. Chang (°1980) maakt van het eens



onzichtbare stof uit musea monsterlijk grote sculpturen die uit de museummuren lijken te groeien. 320 x 200 x 350 centimeter bedraagt de *Poussière* die Yushin U. Chang in het Musée de l'Art Moderne in 2010 installeerde. De overweldigende hoeveelheid stof doet de toeschouwer nadenken over de tijd die nodig was om zoveel stof te vergaren. Het organische aspect van stof en de daarmee gepaard gaande metamorfosen overtuigden Yuhsin U. Chang er mee aan de slag te gaan. Ze wil het levende karakter tonen en op deze manier een reflectie bieden op de zich opstapelende

tijd. Twee maanden stofzuigen in de twee musea zorgde voor voldoende materiaal voor de twee kunstwerken. De kunstwerken van Yushin U. Chang zijn zeer plaatsgebonden en niet in staat de ruimte te verlaten waarin ze gebouwd zijn. De *Poussières* die ze in 2010 onder de overkoepelende tentoonstelling 'Dynasty' in het Musée de l'Art Moderne en het naburige Palais de Tokyo plaatste, konden onmogelijk dezelfde

⁹⁵ "Zbigniew Warpechowski", laatst geraadpleegd op 7 mei 2015, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-kurz>

eigenschappen uitstralen omdat elke ruimte een andere sfeer oproept. De kwetsbaarheid van het werk van Chang hoort bij de cyclische opbouw die ze haar werk toeschrijft. Het vormloze stof krijgt vorm tot het weer op de bodem geraakt en een oncontroleerbare massa wordt.^{96 97} De grijze kleur van de massa stof wordt extra benadrukt, geen ruimte voor verschillende kleuraccenten die de grauwheid van het werk zouden kunnen verlichten. Dat Chang ook een *Poussière* maakte voor de tentoonstelling 'Afterlife' (Museum Tot Zover) waar de dood centraal staat, lijkt binnen de intenties van de kunstenaar te passen. Een overweldigende somberheid en tristesse wordt door het werk uitgedragen. Toch kunnen we haar *Poussières* niet alleen vanuit een negatief dispositief bekijken. "Les matières utilisées, inertes, brutes, résiduelles, rejetées, dépréciées se transforment, dans la perspective d'un devenir." Waardeloos materiaal wordt getransformeerd tot een kostbaar, delicaat, fragiel geheel waaruit toch een ontzagwekkende energie komt.⁹⁸ De typerende structuur en kleur zorgt voor een herkenbaarheid die in scherp contrast staat met het bevreemdende effect van de vervaarlijke grootte van de *Poussières*. Net zoals huisstof ons huis binnendringt zonder onze toestemming lijken deze sculpturen het museum niet alleen binnen te dringen, maar het zonder schroom over te nemen.

Dat museumstof een materiaal is met een rijke geschiedenis en zo onmogelijk gereduceerd kan worden tot een eenduidig materiaal, is een aspect waar Vik Muniz in *The things themselves: Pictures of Dust* (2000) mee speelt. Vik Muniz verzamelde stof in het Whitney Museum, tekende daarmee een foto van een (post-)minimalistische installatie over en trok vervolgens van zijn tekening een nieuwe foto zodat het reproducties van een reproductie worden. Hoewel een foto natuurlijk niet louter als een reproductie, maar ook als een origineel object gezien kan worden.⁹⁹ Zijn *Pictures of Dust* werden speciaal voor het Whitney Museum of American Art vervaardigd en representeren installaties die door het museum reeds tentoongesteld werden. De titel *The things themselves* komt van de fotograaf Edward Weston, die meende dat de camera gebruikt moest worden "for rendering the very substance and quintessence of the thing itself, whether it be polished steel or palpitating flesh."¹⁰⁰

⁹⁶ Yushin U. Chang, "Dynasty. Yushin U. Chang," interview door Elisa Fedeli, laatst geraadpleegd op 27 maart 2015, <http://www.paris-art.com/interview-artiste/Dynasty.%20Yuhsin%20U.%20Chang/Chang-Yuhsin%20U./326.html>

⁹⁷ Alice Pfeiffer, "Mess with Texas," *Art in America Magazine* (2010).

⁹⁸ Persdossier, "Exposition personnelle de Yuhsin U. Chang, Natures fardées," *Galerie A2Z ART* (2012).

⁹⁹ Susan Sontag, *On photography*, (New York: RosettaBooks LLC, 1973), 109.

¹⁰⁰ Grace Glueck, "Why, It's the Stuff of Minimalism: Giving the Dust Mote Its Due at the Whitney," *New York Times*, 2 maart 2001.

Doordat minimalistische kunst naar niets anders verwijst dan naar zichzelf – denk aan Frank Stella's "What you see is what you see" – vormt het een enorm contrast met het historisch beladen stof. Minimalistische kunst kent een mathematisch objectieve kwaliteit, een statement tegen emotionele kunst. De materialisatie van het kunstwerk is niet het sleutelmoment, een kunstwerk is per definitie een gedachte, die door iedereen kan uitgevoerd worden. Deze duurzaamheid en strakheid staat in scherp contrast met het vergankelijke en chaotische in stof.¹⁰¹ De gladheid en het geometrische van het oppervlakte van een minimalistisch werk wordt driedimensionaal door het gebruik van stof als tekenmateriaal, maar wordt dan weer onderuit gehaald door het proces van de fotografie. De stalen structuur *Die* (1968) van Tony Smith (1912 – 1980), een kubus van 182.9 x 182.9 x 182.9 cm, wordt in de versie van Muniz een korrelig vierkant. Een effect dat enkel vergroot wordt door de magnificatie van de foto van Muniz. Een blok staal van ruwweg 225 kilogram wordt hier met één van de lichtste materialen gerepresenteerd. De dood waar naar Smith verwijst, krijgt hier een dubbele betekenis door stof als symbool van de dood, maar of Muniz deze dubbele laag er bewust in legde is niet bekend. "I am actually



Figuur 14 Vik Muniz – Tony Smith- Die (Picture of dust) (2000)

trying to shake the dust off these seemingly known images of Minimalist and post-Minimalist art.", meent Muniz, die ons geconcentreerder naar het werk van zijn minimalistische voorgangers wil laten kijken.¹⁰² Waar minimalistische kunst alle mogelijke verwijzingen naar tijd en plaats uit hun werk bant, is stof net enorm tijd- en locatie-afhankelijk.

Het contrast tussen de meesterwerken die Muniz reproduceert en het onbeduidende materiaal dat hij daarvoor gebruikt, is een constante in zijn werk. Eerder maakte hij al een Pollock in chocoladesiroop, deel van de *Pictures of Chocolate*-serie, die hij naast de *Pictures of Soil* en *Pictures of Color* produceerde. Het zijn stuk voor stuk foto's die in ons collectief visueel geheugen reeds verankerd zitten, maar onderuit gehaald worden door het banale materiaal. Dat

¹⁰¹ "Vik Muniz, Picture of Dust", laatst geraadpleegd op 15 februari 2015, <http://collection.whitney.org/object/13718>

¹⁰² "National Gallery of Art", laatst geraadpleegd op 15 februari 2015, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.127623.html>

de uiteindelijke foto het enige is dat overblijft van het arbeidsintensieve proces van Muniz duidt op het efemere van de menselijke productie, iets dat haaks staat op de filosofie van minimalistische kunst. De kern van de *Pictures of Dust* wordt misschien het best samengevat in Art Now: “(...) a succinct summation of the passing of time that can transform even the weightiest of art movements and the most reputable of institutions into dust, history and photographic souvenirs.”¹⁰³ Muniz verenigt in deze serie verschillende tijdsgebonden aspecten van stof, tijdsgebonden aspecten die in het oorspronkelijke minimalistische werk niet aanwezig mochten zijn.

De Britse Rosalind Parker, waarvan we hierboven al enkele stofkunstwerken bespraken, creëerde een werk als hommage aan *Dust Breeding* van Man Ray en Marcel Duchamp: *Dust Breeding (On Judd)* (2001). Ze liet de Chinati Foundation in West Texas 100 sculpturen uit roestvrij staal, vervaardigd door de minimalistische kunstenaar Donald Judd (1928 – 1994), schoonmaken. De werken bevonden zich immers in een oude hangar van vliegtuigen, en Parker vroeg de Chinati Foundation het verkregen stof naar haar op te sturen. Dit stof vergrootte ze tot het een boeiend geheel werd waarin heel duidelijk (deeltjes van) insecten, zoals wespen te zien waren. Zelfs minimalistische kunst lijkt niet onder de invloed van stof te kunnen geraken.¹⁰⁴ Haar foto's helpen het idee uit de wereld dat de minimalistische *cubes* van Judd (en bij uitbreiding alle minimalistische kunstwerken) pure zuiverheid zijn. *Dust Breeding (On Judd)* toont hoe de oppervlakte van alle materie een actieve ruimte is. Niet beperkt tot externe, invariabele buitenzijde. Het heeft een leven op zichzelf. Dat we ons hier pas bewust van worden wanneer objecten genegeerd worden, is paradoxaal. “Who has not been startled by the independent journey undertaken by unused garments, furniture, shoes, jewellery, coins or vessels down the road of entropy?”¹⁰⁵ We zouden kunnen stellen dat het net stof is dat de aandacht van de binnenkant of de kern van dingen naar de buitenkant, de oppervlakte, brengt. Pas wanneer onze aandacht naar de stoffige buitenkant gaat, snappen we de waarde van het externe, concrete en beperken we de gewichtigheid van het verborgen interne. Stof draait zaken binnenste buiten door ons te tonen dat het externe meer is dan een neutrale buitenkant. Pas wanneer stof zich geïnstalleerd heeft op een object, beginnen we te verlangen naar zijn vergane

¹⁰³ Uta Grosenick en Burkhard Riemschneider, red., *Art Now, Artists at the Rise of the New Millennium* (Keulen: Taschen, 2002), 200.

¹⁰⁴ Iwona Blazwick, *Cornelia Parker*, (Londen: Thames and Hudson, 2013), 160.

¹⁰⁵ Blazwick, *Cornelia Parker*, 58.

glorie. Hierdoor realiseren we ons hoezeer de schoonheid van dit vergeten object in het externe lag.¹⁰⁶ Over *Dust Breeding* van Marcel Duchamp en Man Ray zegt Rosalind Parker zelf: “It looked like an aerial photograph, or a view through a microscope. It seemed a truly ambiguous image, appearing abstract at the same time as being an accurate record of an object. It was only later, when reading more about Duchamp and his work that I appreciated his deifying of neglect and that allowing dust to settle could be a valid process in the making of art... This work has been a constant inspiration to me, greatly affecting my thinking on materials and process.”¹⁰⁷

De *Art Museum Dust Collection* (1996) van Sean Miller, de stichter van het John Erickson Museum of Art, neemt museumstof als uitgangspunt. De *Art Museum Dust Collection* is een project dat bestaat uit activiteiten en media die te maken hebben met stof uit meer dan tachtig musea van over de hele wereld: het collectief verzamelen van stof in musea, de productie van een uit stof vervaardigd kostuum, performances, enz.. Microscopische uitvergrotingen van museumstof van over de hele wereld worden door Miller en Whang gecommmercialiseerd tot buttons die te koop zijn in museumshops onder het motto “Collect & Wear Dust Abstractions”. De microscopische foto’s van stof van Miller en Whang vertonen grote gelijkenissen met de foto’s van Klaus Pichler, die stofwolkjes op hun originele grootte fotografeert. Bij beide foto’s zijn de gelijkenissen met abstracte schilderijen sterk aanwezig. Hun liefde voor stof als kunstmateriaal valt niet te onderschatten. “Art-museum dust is a hybrid of decaying art, the art institution, the art audience, artists themselves, and art administrators. Due to this synthesis, it may be the most pure and beautiful material present in many museums.”¹⁰⁸ De originele *Art Museum Dust Collection* startte Miller met Seattle Art Museum medewerker Phil Stoiber, met wie hij samen e-mails stuurde naar musea met de vraag naar stofvlokjes en bestofte witte handschoenen. Pas in 2002 betrok hij microscopisch onderzoek bij zijn project. In 2003 raakt Connie Whang betrokken bij het proces en in maart 2009 verzamelde Miller stof met Lulu Lolo in verschillende museums in Genua, Italië als deel van een serie van interventies die door Caterina Gulaco van het Unimedia Modern Contemporary Art Museum in Genua gecureerd werd. De link tussen textiel en stof wordt in de *Art Museum Dust Collection* door Kelly Cobb

¹⁰⁶ Olalquiaga, *The artificial kingdom*, 94.

¹⁰⁷ Simon Grant, *In My View: Personal reflections on Art by Today’s Leading Artists*, (Londen: Thames and Hudson, 2012), 126.

¹⁰⁸ Kelly Cobb en Sean Miller, “Art Museum Dust Collection: Wearing Away Museum Grounds – Dust bunnies, White Lies and New Measures,” *Textile* 8, nr. 3, 290.



onderzocht, zo vervaardigde ze een kostuum uit museumstof voor Miller. Miller hoopt dat toeschouwers de aanwezigheid van stof in een museum zullen erkennen als een intentioneel tentoongesteld kunstwerk en niet als hoopjes vuil.

Figuur 15 Sean Miller - Art Museum Dust (2009)
Collection Microscopy (Musée du Louvre)

3.3 Het verzamelen van stof

Een bijzondere kunstvorm met betrekking tot stof is het artistiek verzamelen van stof. Dit verzamelen impliceert het toeschrijven van waarde aan stof uit een bepaalde historische context. Door stof te verzamelen verliest stof zijn betekenisloosheid. Het taaleigen fenomeen van ‘stof verzamelen’ zorgt voor een interessante wisselwerking tussen het idioom en de letterlijke actie. Het verzamelen van stof volgens onze Nederlandse taal (maar dit geldt ook voor bijvoorbeeld het Engels (*collecting dust*) of Duits (*Staub sammeln*)) duidt immers op het vergeten of het negeren van iets, waardoor stof ontstaat. Het letterlijk verzamelen van stof houdt daarentegen net in dat er extra aandacht gegeven wordt aan het stof. Het stof is “speciaal genoeg” om gecategoriseerd te worden. Er wordt immers tijd geïnvesteerd om het stof te verzamelen en te archiveren. We zouden kunnen stellen dat het archiveren van stof niet alleen het archiveren van een deeltje van een bepaalde plaats inhoudt, maar ook het archiveren van tijd. Het verzamelen van objecten houdt in dat de objecten uit hun context gehaald worden om ze te preserven voor de toekomst. Dit lijkt niet nodig voor stof, dat niet in staat is te vergaan. Het stof zal immers altijd blijven bestaan, al zouden we kunnen zeggen dat elk specifiek verzameld stofvlokje wel een tijdsgebonden herinnering met zich meedraagt. Enerzijds gebonden aan de persoon die het stofvlokje opraapte, maar anderzijds ook een algemene herinnering aan de specifieke plaats en ruimte. Door het stof in een archief op te bergen, is het stofvlokje gestopt met te evolueren. De tijd is verstild en blijft stilstaan op het moment dat het stofvlokje gecatalogiseerd werd.

Duitsland is het enige land ter wereld met een stofarchief: het is een verzameling en documentatie-archief van internationaal historisch stof, gestart in 2004 door de Duitse kunstenaar en kunsthistoricus Wolfgang Stöcker (°1969). Hij verkreeg de gewenste stofstaaltjes door ze zelf te collecteren en door te schrijven naar instellingen met de vraag of ze wat stof zouden willen opsturen met de post. Er wordt ook stof gedoneerd door reizigers, zogenaamde “Staub-scouts”, die hopen dat hun inzending voldoet aan de enige voorwaarde van Stöcker: "Der Staub muss eine kulturelle Bedeutung, eine gewisse Relevanz haben."¹⁰⁹. Het waardige aspect van een archief wordt ondermijnd door het nutteloze, banale materiaal van stof, meent

¹⁰⁹ “Der Sammler des Staubes,” *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 23 februari 2012.

Stöcker.¹¹⁰ Stöcker categoriseerde het stof vervolgens in drie categorieën: stof uit kerken en kathedralen vormen de basis voor het sacraal stof, stof uit musea de basis voor cultuurstof en stof uit parlementen en andere plaatsen waar aan politiek gedaan wordt, vormde de basis voor het politiek stof. Geleidelijk aan kwamen er drie extra categorieën bij: culinair stof, stof uit een natuurgebied en muzikaal stof. In het culinair stof staat stof uit gerenommeerde wijnkelders centraal. Stöcker gelooft dat de wijnindustrie één van de weinige disciplines is waar stof niet louter als negatief gezien wordt. Het stof op een wijnfles wijst immers niet op een gebrek aan aandacht, integendeel: de fles werd gekoesterd tot het juiste moment zich voor deed. Het stof uit operahuizen en concertzalen vormt het muzikaal stof, dat in de toekomst uitgebreid zal worden met stof dat zich verzameld heeft op historische instrumenten.¹¹¹

De beroemdste stofhoopjes uit de collectie van Stöcker zijn afkomstig uit de Akropolis, het Louvre, de Chinese muur, het operahuis in Sydney en vele andere betekenisvolle cultuurhistorische plaatsen. In april 2012 telde het stofarchief ongeveer 350 stofstaaltjes, die allemaal netjes genoteerd en bijgehouden worden door Stöcker in zijn huis in Keulen.¹¹² Een deel van het stofarchief werd in 2011 - 2012 tentoongesteld in het Mineralogisch Museum van de universiteit van Bonn, onder de tentoonstelling ‘Vom Stein zum Staub’. In het museum werd het stof getoond in combinatie met de door röntgendiffractie ontdekte mineralen die in het stof aanwezig zijn. De tentoonstelling had een grote educatieve waarde, zo wordt bijvoorbeeld aan de hand van Saharastof verklaart hoe woestijnstof van belang is voor de ecologie van de Atlantische Oceaan en de regenwouden in het Amazonegebied.¹¹³ Dat stof in staat is veel over zijn omgeving te vertellen, vormt ook een nadeel voor het verzamelen ervan. Zo meent Stöcker dat politici angst hebben om stof aan hem te doneren omdat ze bang zijn dat hij het stof zou analyseren. “Aber die haben Angst, dass übermorgen in der Bildzeitung etwas steht wie: 'Angela Merkel hat Fußpilz'.”¹¹⁴ Voor Stöcker is stof een voortdurende herinnering aan de essentie van ons bestaan. Stöcker organiseert ook rondleidingen in Keulen waarin stof centraal staat. Het gaat om een perspectiefwissel, meent hij. Het is een verdoken wereld, die een originele invalshoek biedt op de alledaagse werkelijkheid. Het kleine en onbekende ligt hem

¹¹⁰ Radio Köln - im Gespräch 23.04.2011 Staub-Sammler Wolfgang Stöcker

¹¹¹ Wolfgang Stöcker, “Sammelgebiete”, laatst geraadpleegd op 5 mei 2015, <http://deutsches-staubarchiv.de/sammelgebiete/>

¹¹² “Aktionskünstler Stöcker führt ein Staubarchiv,” *Die Welt*, 3 april 2012.

¹¹³ “Vom Stein zum Staub”, laatst geraadpleegd op 5 mei 2015, <http://www3.uni-bonn.de/Pressemitteilungen/303-2011>

¹¹⁴ Diana Aust, “Deutsches Staubarchiv in Köln: Gib mir deinen Inhalt, Sauger!” *Der Spiegel*, 7 februari 2011.

duidelijk nauw aan het hart. Bij het bezoeken van een kerk krijgt een zwart stoflint onder een raam van hem meer aandacht dan het altaarstuk, “Für mich ist das Jackson Pollock in 3-D.”¹¹⁵ Voor Stöcker reikt het project *Staubarchiv* verder dan het verzamelen van stof. Het gaat ook over het in beweging brengen van mensen, over zaken in een ander licht bekijken, over het discussiëren over het absurde fenomeen van een stofarchief en over de invraagstelling van vaststaande ideeën. Zonder cultuur geen stof en zonder stof geen cultuur, meent Stöcker. Stöcker meent dat het stofarchief misschien het enige werkelijke kunst- en cultuurproject is dat bestaat. We zouden dit kunnen opvatten alsof enkel cultuurproducten kunnen verstoffen, aangezien stofjes in de natuur blijven bewegen en niet tot stilstand komen.¹¹⁶

Het initiatief van Stöcker doet veel denken aan het stofmuseum dat reeds in 1987 in Cloppenburg gesticht werd door de Duitse Joachim Rönneper (°1958). Rönneper contacteerde verscheidene instellingen over de hele wereld om zo een databank van stof van kunstwerken, monumenten, publieke figuren en musea aan te leggen. Hij wil het stof verzamelen en archiveren, maar ook musealiseren, wat resulteerde in een tentoonstelling in het Museum voor Hedendaagse Kunst in Utrecht (1989). Zelf ziet hij zijn collectie stof als een Gesamtkunstwerk. Het stofstaaltje wordt zowel als documentatie en als objet trouvé gepresenteerd. Rönneper spreekt over deze tweeledigheid: ‘Künstler als Staubfänger’ en ‘Staub als Kunst und wissenschaftlicher Gegenstand’. In België vroeg Rönneper aan 388 museale instellingen stof, van 31 kreeg hij antwoord.¹¹⁷ Het hele project kent een ludieke ondertoon, wat we merken aan de teksten die het stof begeleiden. Zo lezen we als ironische commentaar bij het stof uit het museum van de Böttcherstraße, een toeristisch straatje in Bremen: “dazu teilen wir Ihnen mit, daß in unserem Museum die vielen Besucher täglich so viel Staub aufwirbeln, daß er keine Gelegenheit hat, sich erst absuzetzen.”¹¹⁸

Hoewel Wolfgang Stöcker in een interview met Ute Vogel beweert dat zijn collectie stof uit culturele sferen niet veel verschilt van stof uit zijn andere categorieën, geloven wij dat hier toch

¹¹⁵ “Leise rieselt der Stein,” *Die Zeit*, 7 januari 2013.

¹¹⁶ Aust, “Deutsches Staubarchiv in Köln: Gib mir deinen Inhalt, Sauger!”.

¹¹⁷ Joachim Rönneper, laatst geraadpleegd op 8 april 2015, laatst geraadpleegd op <http://www.joachim-roenneper.de/staubmuseum>

¹¹⁸ Wagner, “Künstler als Staubfänger,” 130.

nog een groter verschil zit dan Stöcker beweert.¹¹⁹ In tegenstelling tot de andere categorieën stof ondernamen de museale instellingen tijdens de opbouw van het museum stappen om stof te bannen. Waar stof van de Chinese muur vrij toegankelijk is, wordt het moeilijker om stof uit een museum te verkrijgen. Hoewel stof ook in de Akropolis of een wijnkelder schade kan aanbrengen, lijkt deze schade in een museum toch nog fataler te zijn. Het verzamelen van stof in een museum gebeurt in het beste geval pas na overleg van het museum, aangezien er geen stofhoopjes te vinden (zouden mogen) zijn. Hoewel het stof geen waarde bezit, en men in het museum geen stof wil, is het geen sinecure stof uit een museum te verkrijgen.

We zouden het archiveren van stof kunnen zien als een melancholische activiteit door de aandacht die gaat naar de herinnering. De fascinatie van kunstenaars voor het archiveren zou het verlangen om een narratief naar boven te brengen kunnen representeren. We zouden kunnen stellen dat het de tijd zelf is die hier onthuld wordt en bijgevolg ervaren wordt als het centrale object.

¹¹⁹ Wolfgang Stöcker, “#kunstputz mit dem Deutschen Staubarchiv,” interview door Ute Vogel, laatst geraadpleegd 14 mei 2015, <http://herbergsmuetter.de/kunstputz-mit-dem-deutschen-staubarchiv/>

3.4 Besluit

Wanneer we een stofkunstwerk analyseren op basis van zijn ruimtelijke aspecten, kunnen we twee richtingen uit. Enerzijds hebben we de ruimte in een stofvlokje (structuur, heterogeniteit), anderzijds de ruimte waarin een stofvlokje zich bevindt. Deze laatste oefent een invloed uit op de ruimte in een stofvlokje.

Afhankelijk van de ruimte waarin stof zich bevindt, is de heterogene samenstelling van stof helemaal anders opgebouwd. Kunstenaars gebruiken stof uit specifieke ruimtes. In deze ruimte kan stof zelf een rol spelen of gespeeld hebben, of kan de ruimte op zich een bepaalde betekenis met zich meebrengen. Doordat de opbouw van een stofvlokje verschilt naargelang de locatie waarin het zich bevindt, wordt aan stof een rol als spoor of getuige van de omgeving meegegeven. Stof lijkt de essentie van een omgeving te vatten. We zouden deze aandacht voor specifieke ruimtes kunnen verklaren door de idee van stof als een weerspiegeling van onze macrokosmos. Kunstenaars willen dit absorberende aspect van stof expliciet benadrukken.

De museale context waarin een stofkunstwerk zich bevindt is een belangrijk aspect dat we niet mogen verwaarlozen. Dat een museale context een object een artistieke status meegeeft, verbaast ons niet meer sinds Duchamps *Fontaine* (1917). Bij stofkunstwerken is de relatie tussen het museum en stof echter nog een stuk ingewikkelder doordat stof sinds jaar en dag gezien wordt als vijand van een museum. Doordat stof drager is van bacteriën, virussen, huisstofmijten en andere ongewenste indringers, wil men stof uit het museum bannen om de collectie te beschermen. Het tentoonstellen, conserveren en restaureren van stofkunstwerken vraagt om een open geest.

Een ander fenomeen dat opduikt wanneer we op zoek gaan naar de ruimtelijke aspecten in stofkunst, is het artistiek verzamelen van stof. Er bestaat bij sommige kunstenaars een drang, die voortkomt uit de betekenis die aan stof gegeven kan worden, om stof te archiveren. Stof wordt gezien als representatief voor een bepaalde tijd en een bepaalde ruimte. Kunstenaars willen deze tijd en ruimte vangen door het stof te verzamelen en zo waarde toe te kennen. We zouden kunnen stellen dat tijd en ruimte hier samenwerken om stof betekenis te geven.

Hoofdstuk 4 Case Study: Paul Hazelton

In hoofdstuk twee en drie werden de besproken kunstwerken gekozen omwille van een temporeel of ruimtelijk aspect dat in het werk in kwestie aanwezig was. In dit hoofdstuk gaan we omgekeerd te werk. We vertrekken van het stofoeuvre van één kunstenaar en onderzoeken in welke mate tijd en ruimte geschikte parameters zijn om een stofkunstwerk te kunnen analyseren. We hebben gekozen voor het werk van Paul Hazelton omdat hij stof in de meest traditionele zin van materiaal in de kunsten aanwendt: als bouw materiaal voor een sculptuur. Bovendien is hij zich bewust van de karakteristieken van stof en werkt hij specifiek met de verschillende eigenschappen die stof in zich draagt. Hazeltons openhartige antwoorden op onze vragen hebben er toe geleid in dit hoofdstuk een unieke kijk op zijn kunstwerken te kunnen bieden.

4.1 Een beknopte biografie

De Britse kunstenaar Paul Hazelton (°1962) woont en werkt in Margate, op het voormalige Isle of Thanet in Kent, Verenigd Koninkrijk. Het is de plek waar de romantische kunstschilder William Turner (1775–1851) naar school ging, met wie Hazelton zijn fascinatie voor het licht aan de Britse kust deelt. "Margate's got a beautiful coastline, with the sunsets and the light, but there's this other side as well, which is very dark and derelict. And that side is also attractive."¹²⁰ Het zullen dit licht en deze duisternis zijn die invloed hebben in Hazeltons creatieve processen. Hazelton is oorspronkelijk afkomstig uit Clifton in Kent waar zijn moeder zijn ouderlijk huis met strakke hand stofvrij hield. Bij het jaartal 1978 lezen we op zijn virtuele, visuele biografie: *'Dust and dirt free zone – Immaculate environment – Cleanliness 'V' creativity'*. Dat Hazelton van zijn moeder thuis geen rommel of vuil mocht maken en zich hierdoor beperkt voelde in zijn creativiteit, is één van de weinige anekdotes die op dit moment over hem bekend zijn. De smetvrees van zijn moeder zou de keuze van Hazelton om kunst te creëren met stof sterk beïnvloed hebben. Er is sprake van een onmogelijke drang om in het reine te komen.¹²¹

In 1980 start Hazelton Grafisch Ontwerp aan de Kent Institute of Art and Design. In 1996 studeert hij er nog Beeldende Kunsten aan de Christ Church University College in Canterbury bij. Zelf geeft hij vier belangrijke thema's die in zijn werk vaak aan bod komen: ontologie, mythe, verval en creatie. Zijn biografie deelt Hazelton met ons aan de hand van een visuele representatie, een soort mindmap van zijn leven waarvan de kernwoorden zaken zijn die zijn leven beïnvloed hebben. Niet alleen de conventionele gebeurtenissen zoals opleidingen, maar ook zaken als strandwandelingen en een reis naar Japan worden opgetekend. De vorm van zijn biografie lijkt terug te gaan op de eerste creatieve stroom die hij neerschrijft in zijn biografie: *Puzzle pieces* (1973 – 1975). Vanaf 2006 spelen *Dust Pieces* een rol en de voorlopig laatste toevoeging dateert uit 2012 waar hij ons wijst op de combinatie van alledaagse objecten en stof in zijn werk.¹²² Hoewel hij startte als tekenaar en schilder, lijkt Hazelton nu de beeldhouwkunst te verkiezen. Stof, papier, gloeilampen, kleren, speelgoed en andere dagelijkse materialen vormen de bouwstoffen van zijn kunstwerken.

¹²⁰ Alastair Stooke, "Enduring allure of the seaside's seedy side," *Telegraph*, 6 november 2004.

¹²¹ Michael Petry, *Nature Morte: Contemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition* (Londen: Thames & Hudson, 2013), 226.

¹²² Paul Hazelton, "Bio," laatst geraadpleegd op 3 mei 2015, <http://paulhazelton.com/bio>

Hazelton exposeerde reeds in verschillende musea en galerijen over de hele wereld. De recentste exhibities waar hij tentoonstelde zijn de Fundación Rozenblum in Argentina en de presentatie van de Thomas Olbricht Foundation in Berlin, die twee werken van hem opkocht. In 2012 was zijn werk te zien in *Swept Away: Dust, Ashes, and Dirt in Contemporary Art and Design* in het Museum of Arts and Design New York. Hazelton is ook stichtend lid en artistiek directeur van Milbo Arts, een organisatie die als doel heeft culturele ontwikkeling en experimenten in de regio van Thanet te bevorderen door initiatieven voor beginnende kunstenaars te ondersteunen.

Hoewel allergisch aan stof, kent Hazelton toch het meeste succes met zijn stofkunstwerken. Voor Hazelton is kunst zoals stof. Hij ziet kunst, net zoals stof, als een bijproduct van het leven; het is het product van het verval en het samengaan van ideeën en materialen. Stof is hetgene dat alles verbindt, van onze dode huidcellen tot de overblijfselen van de geboorte van sterren en planeten. Stof doordringt diep in wat het betekent om mens te zijn, meent Hazelton.¹²³ De titels van zijn werken dragen steeds een dubbelzinnigheid in zich en relativeren het werk op een meesterlijke, verfijnde wijze.

¹²³ Paul Hazelton, e-mail aan de kunstenaar, 19 april 2015.

4.2 De temporele aspecten in het werk van Hazelton

4.2.1 Stof als efemeer materiaal

Efemeer, vergankelijk, vluchtig, kwetsbaar, fragiel. Het zijn allemaal woorden die toepasbaar zijn op de stofwerken van Paul Hazelton. Het zijn ook allemaal woorden die duiden op iets van korte duur, van voorbijgaande aard. Het is alsof we weten dat zijn werk maar enkele tellen te leven heeft, waardoor we er gulziger, maar toch met een gepaste tederheid, van willen genieten. De kwetsbaarheid van het werk van Hazelton zorgt voor een tactiele prikkel wanneer we zijn werk aanschouwen. Alsof we willen testen dat het werk wel echt zo fragiel is als het er uit ziet. Het efemere in het werk van Hazelton staat in een boeiende verhouding tot het energetische aspect van zijn werk. Energie toeschrijven aan stofkunstwerken lijkt op het eerste zicht moeilijk. Het lijkt alsof de kwetsbaarheid en het efemere net voortvloeien uit het idee dat er in stof geen energie meer zit om verder te gaan of te volharden als materiaal. Dit gebrek aan energie zou juist de kern kunnen vormen van het werk. Echter, wanneer we de stofwerken uitgebreider analyseren lijken ze net één accumulatie van energie te zijn. We merken onmiddellijk op hoeveel tijd en energie Hazelton in zijn kunstwerken investeert, net omdat het zo een kwetsbaar materiaal is.

Eén van de eerste die schreef over de tijd die een kunstenaar gebruikt om een kunstwerk te vervaardigen is de Franse filosoof Etienne Sourriau in *Time in the plastic arts* (1949). Hij deelt deze tijd op in twee dimensies: een tijd van contemplatie en dan de intrinsieke tijd van het werk.¹²⁴ Deze tijdsdimensies zijn een onderdeel van het creatieproces waardoor ze bijdragen tot de dynamiek van het kunstwerk. Deze intrinsieke tijd houdt volgens Paul Tanghe “een langzaam maar onomkeerbaar verval” in.¹²⁵

Wanneer we ons benauwd voelen omwille van de vergankelijkheid van een stofkunstwerk, zijn we niet bang dat we het stof zelf zullen vernietigen. We kunnen stof immers niet vernielen aangezien het zelf reeds de ultieme staat van vernietiging is. Wel kunnen we de vorm waarin het stof geconstrueerd is vernietigen. Doordat Hazelton vaak geen kleefmiddel gebruikt om zijn

¹²⁴ Etienne Sourriau, *Time in the Plastic Arts*,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7, nr. 4 (1949), 300.

¹²⁵ Paul Tanghe, *Toeternitoe: zin, onzin en waanzin van de hedendaagse beeldende kunst* (Tielt: Lannoo, 2004), 188 – 190.

werk bijeen te houden – hij maakt het nat, modelleert het en droogt het daarna – is de macht van de toeschouwer zeer aanwezig, en de mogelijkheid van destructie van het werk maar een tel verwijderd. De kunstwerken die nauwelijks lijken te bestaan en dus het kwetsbaarst zijn, zijn degene waarin Hazelton het meeste tijd in geïnvesteerd heeft. “The most successful pieces are those that have been pushed to the limit; that barely exist.”¹²⁶ Ze lijken enkel te kunnen bestaan door een bepaalde energie dat het stof samenhoudt. Een stofwerk is immers nooit een pure, uniforme vorm, maar vormt eerder een bepaald silhouet. We zouden kunnen stellen dat stof in staat is een beeld te geven, maar niet in staat is om een beeld te zijn. De werken die nauwelijks bestaan, stralen dan ook de meeste energie uit. De energie zit in de kracht die Hazelton aanwendt om het kunstwerk te vormen, en deze energie wordt onderbroken in de finale kristallijne vorm. Hierbij is het noodzakelijk te onthouden dat stof in een constante staat van beweging is, zelfs wanneer het zich gesetteld heeft. Hazelton brengt het stof in zijn werk tot verstillig. “There is quietness in the work and the freezing of time but it is of an endless time that is far from quiet.”¹²⁷



Figuur 16 Paul Hazelton
- Ghost of my living mother (2010)

Op deze manier zijn de stofwerken van Hazelton een kristallisatie van een idee: een orkestratie van partikels, waarvan Hazelton als kunstenaar de begeleider is. Een sterk voorbeeld van het efemere in het werk van Hazelton vormt *Ghost of my living Mother* (2010), dat amper lijkt te bestaan. De vernuftig gekozen titel draagt bij tot de energetische aura van het kwetsbare werk. *Ghost of my living Mother* is een werk dat gebaseerd is op een oude foto van de moeder van de kunstenaar toen ze nog een jong meisje was.¹²⁸ De verschijning van een meisje in een verloren gegane tijd wordt subliem uitgebeeld door het efemere die Hazelton in zijn werk binnenbrengt. Dat Hazelton meent dat stof

¹²⁶ Paul Hazelton, e-mail aan de kunstenaar, 5 mei 2015.

¹²⁷ Paul Hazelton, e-mail

¹²⁸ Paul Hazelton, “Ghost of my living mother”, laatst geraadpleegd op 10 mei 2015, <http://paulhazelton.com/ghost-of-my-living-mother/>

een poëtisch medium is, dat zoals het meeste in het leven ondefinieerbaar is, wordt in dit werk duidelijk. Hij ziet in zijn appropriatie van stof een actie van verzet tegen de onvermijdelijkheid.

¹²⁹ De onvermijdelijkheid van het verstrijken van de tijd en de dood die daarvan het bittere gevolg is?

¹²⁹ Paul Hazelton, e-mail.

4.2.2 Stof als begin en einde

In de Bijbel komt stof voor het eerst voor in hoofdstuk twee van het boek Genesis: “toen formeerde Yahweh Elohim de mens van stof uit de aardbodem”.¹³⁰ In hoofdstuk drie vinden we stof nog tweemaal terug: "En tot de mens zeide Hij: Omdat gij naar uw vrouw hebt geluisterd en van de boom gegeten, waarvan Ik u geboden had (...); in het zweet uws aanschijns zult gij brood eten, totdat gij tot de aardbodem wederkeert, omdat gij daaruit genomen zijt; want stof zijt gij en tot stof zult gij wederkeren".¹³¹ Stof is een deel van de vloek van de mens. We zien stof ook terugkomen bij de vloek over de slang: “Op uw buik zult gij gaan, en stof zult gij eten, al de dagen van uw leven.”¹³² De Franse curator Emmanuel Latreille van de tentoonstelling ‘Poussière (Dust memories)’ in FRAC Bourgogne (1998) meent dat de negatieve waarde die we aan stof toeschrijven voor een zeer groot deel uit deze twee voorbeelden voortkomt. Hij stelt dat we ons moeten afvragen of de straf in het stof als puur materiaal zit of enkel in de terugkeer naar stof.¹³³ Aangezien we in hoofdstuk één van Genesis lezen dat God de mens naar zijn evenbeeld wou scheppen¹³⁴, lijkt het alsof stof in essentie niet besmeurd is met negatieve waarden en het negatieve enkel in het terugkeren naar stof, in de sterfelijkheid, zit. Latreille meent dat stof een metafoor voor materialiteit in het algemeen is, gedenigreerd tot een ruimte van het ongevormde of vormloze, van hetgene dat geen vorm meer heeft en bijgevolg geen beeld kan bieden (en al zeker geen goddelijk beeld). “It is as if human destiny were to emerge from dust, to rise up above it, and then plunge back into the undifferentiated state of pulverulence.”¹³⁵ Over deze vormloosheid schreef Georges Bataille een beroemd stuk in zijn *Documents* waarin hij het vormeloze geen betekenis maar een taak toekent.¹³⁶ Deze taak houdt in dat het vormeloze alle formele categorieën ongedaan maakt. Grenzen en vaststaande definities worden hierbij weggedacht. In *Junk: Art and the politics of trash* meent Whiteley dat we stof

¹³⁰ Bijbel, Genesis, 2:7.

¹³¹ Bijbel, Genesis, 3:17-19.

¹³² Bijbel, Genesis, 3:14.

¹³³ Emmanuel Latreille, “Notities van 22 april 1998,” in *Poussière (Dust Memories)*, 72.

¹³⁴ Bijbel, Genesis, 1:27.

¹³⁵ Emmanuel Latreille, “Notities van 22 april 1998,” in *Poussière (Dust Memories)*, 12.

¹³⁶ Georges Bataille, “L’informe,” *Documents 1*, (Paris, 1929), 382.

onder controle willen houden omdat we als mens alles willen classificeren. Hierdoor jagen de onherkenbare vormloze aspecten van stof ons schrik aan.¹³⁷

We bestaan uit stof en we vergaan tot stof. Hierdoor vormt stof al eeuwen het symbool voor de eindigheid en de vergankelijkheid van de mens, die in de kunstgeschiedenis gerepresenteerd wordt aan de hand van vanitasmotieven. Vanitasmotieven kennen een lange traditie in de schilderkunst waarbij men vaste objecten gebruikte om het efemere van het leven en de onvermijdelijkheid van de dood te benadrukken, zoals zeepbellen, schedels, uitgebrande kaarsen, uurwerken, bloemen, enz..¹³⁸ Het bekendste vanitassymbool is de schedel, een *memento mori* die van alle tijden en alle plaatsen is, net zoals stof en de dood. *Death Duster* (2011 - 2012) van Paul Hazelton is een driedimensionale representatie (622 x 178 x 191 mm) van een menselijk schedel, geconstrueerd uit stof en menselijk haar. Hazelton speelt met de symboliek die in het symbool van de schedel ligt en contrasteert deze met het alledaagse, banale object van een afstoffer. Vormt het werk een waarschuwing voor iets? Schedels of doodskoppen vormen tegenwoordig immers ook het symbool voor gevaar, zoals de etiketten van giftige stoffen bewijzen. Of is *Death Duster* louter, zoals de New York Times omschrijft, “cartoonishly illustrative”?¹³⁹ Vanitasmotieven zijn een terugkerend fenomeen in het oeuvre van Paul Hazelton. Naast de schedel vormt het skelet een uitgesproken symbool voor de dood. Het representeert het stadium van de mens vooraleer deze letterlijk tot stof vergaat. Het skelet *Being and Nothingness* (2007), is volledig opgebouwd uit huisstof, draad en afval van insecten. De titel verwijst naar de Engelse vertaling van *L'être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique* (1943) van de Franse filosoof Jean-Paul Sartre (1905 – 1980). Zelf omschrijft Hazelton het werk als een resultaat van iets dat gedwongen is om te bestaan: “‘Being and Nothingness’ exists as a result of something that was forced into being. That is what I do – if it doesn’t exist I will make it exist. For Sartre, what defines us is our undefined non-determined nature. If this is true, then our awareness of what we are not forces us to invent something from the nothingness of our being.”¹⁴⁰ Het is een poging om iets zonder vorm of

¹³⁷ Whiteley, *Art and the politics of trash*, 27.

¹³⁸ Miranda Bruce-Mitford, *Signs & Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*, (Londen: Dorling Kindersley Ltd, 2008), 133.

¹³⁹ Ken Johnson, “For Some Artworks Life Begins at the Dustbin,” *The New York Times*, 6 april 2012, C31.

¹⁴⁰ Paul Hazelton, “Dust,” laatst geraadpleegd op 15/04/2015, <http://paulhazelton.com/338>

doel te definiëren. Misschien impliceert werken met huisstof wel altijd het creëren van iets uit niets.

Hazelton lijkt de tijd voor te zijn: nog voor het skelet ontbonden is tot stof, bestaat het al uit stof. Een skelet uit stof is het ultieme symbool van de vergankelijkheid van de mens. Op volmaakte wijze gebruikt Hazelton een materiaal dat we associëren met het einde van iets, het niet-meer zijn om een afgestorven menselijk lichaam te representeren. Een mens die op zijn einde gekomen is, een mens die niet meer is.

Een omkering van deze associatie van stof vindt plaats in het werk *Depart* (2012). In *Depart* (2012) representeert stof de ziel die het lichaam van een persoon verlaat. Haast zwevend boven het speelgoedpopje krijgen we een kopie van het soldaatje in stof. De belangrijkste eigenschappen van stof – het efemere, ongrijpbare, onzichtbare – lijken hier samen te vallen met die van de



Figuur 17 Paul Hazelton – *Depart* (2012)

menselijke ziel en verlenen zo de speelgoedpop een zekere menselijkheid. Door de kwetsbaarheid van het materiaal wordt de eindigheid benadrukt. We voelen de ondoorgrondelijkheid van de ziel. “(...) dat de ziel geheel overeenkomt met het goddelijke, onsterfelijke, intelligente, uniforme en onoplosbare, en onvergankelijk is, terwijl het lichaam daarentegen overeenkomt met het menselijke en sterfelijke, het veelvormige, onintelligente en oplosbare, en steeds aan verandering onderhevig is”, vertelt Socrates tegen Kebes, opgetekend door Plato in zijn *Phaidon*. Hoewel hij zwevend en luchtig is, bevat hij wel de essentie van de mens. Het lichaam mag dan wel terugkeren tot stof, de ziel blijft bestaan. In het werk *Depart* vindt er dus een omkering plaats: de voortlevende ziel wordt door het efemere stof voorgesteld en het lichaam werd uit een standvastiger materiaal vervaardigd. Alsof hij ons wil vertellen dat stof blijft voortleven, zelfs wanneer alles is vergaan.

Een letterlijke interpretatie van “Stof zijt gij en tot stof zult gij wederkeren” vinden we bij *Splinter* (2014) (620 x 1380 x 290 mm), een werk dat gemaakt werd uit stof van hout en niet uit huisstof. We zien zeven stoffen figuurtjes op een blok hout, die lichtjes diagonaal staat. Links lijkt één figuur te staan die de beklimming van het hout overleefd heeft. De andere figuren zijn nog volop in de moeilijke tocht naar het einde van het hout. In de binnenkant van het hout zien

we de gesneuvelde figuurtjes, diegenen voor wie de tocht te veel hindernissen telde. In tegenstelling tot huisstof, is het duidelijk uit welke precieze bestanddelen het stof van *Splinter* bestaat. Er is geen twijfel over de bestanddelen van het materiaal doordat het homogeen stof is. In dit geval scheidt de homogeniteit mogelijkheden: de figuurtjes staan op het object waar ze van kunnen afstammen. Dat we vergaan tot de materie waaruit we opgebouwd zijn, representeren de gestorven stoffen figuurtjes hier heel letterlijk. Ze sterven immers op het hout waarvan ze afkomstig zijn. De titel *Splinter* zou kunnen slaan op de vorm van de blok hout, maar alle figuurtjes zijn ook opgebouwd uit splinters, afgesprongen fragmenten van een groter object.



Figuur 18 Paul Hazelton – Splinter (2014)

4.3 De ruimtelijke aspecten in het werk van Hazelton

Wanneer we het werk van Hazelton ruimtelijk benaderen, kunnen we twee duidelijke categorieën onderscheiden. Enerzijds de werken die handelen over het werken met stof zelf, een verwijzing naar de ruimte waarin hij is opgegroeid, anderzijds de werken die handelen over het geometrische aspect van de natuur dat hij terugvindt in stof.

4.3.1 Het stofvrije ouderlijke huis van Hazelton

Paul Hazelton werkt met stof uit zijn eigen huis dat hij zelf met de hand verzamelt. Stof is voor hem een materie die niet voorhanden was in zijn ouderlijk huis, aangezien zijn moeder de omgeving steeds stofvrij maakte. Het werken met stof verwijst naar die stofvrije omgeving, die hem als kind in zijn creativiteit beperkte. Het werk *Ghost of my living mother* (2010), gebaseerd op een foto van de moeder van Hazelton toen ze nog jong was, maakt deze ambigue relatie met stof duidelijk. “It directly links and explains my own obsession with dust and my Mothers obsession with dusting, highlighting the very different environments we grew up in; hers that had been made unsafe and dusty by the war and mine that was made clean and safe by a war on dirt.”¹⁴¹

Deze *war on dirt* speelt ook bij zijn andere werken een grote rol. In 2010 nodigde Kids Company en The Bryan Adams Foundation Hazelton uit voor hun project Shoebox Art. Shoebox Art was een unieke tentoonstelling die werken van verschillende kunstenaars zoals Mark Quinn, Jake and Dino Chapmann en Damien Hirst bijeenbracht. Aan de kunstenaars werd gevraagd om een kamer uit hun jeugd na te bouwen in een schoendoos. De tentoongestelde werken werden uiteindelijk ook geveild met als doel de kwetsbare kinderen waarmee Kids Company werkt, te ondersteunen. Hazeltons antwoord was *Table Tornado* (2010), een verkleinde, eigenzinnige kopie van de eetkamer van zijn ouderlijk huis, waar hij uren spendeerde met “drawing, chewing and imagining worlds in a desire to escape a domesticated

¹⁴¹ Paul Hazelton, “Ghost of my living mother”, laatst geraadpleegd op 25 april 2015, <http://paulhazelton.com/ghost-of-my-living-mother>

mundane existence.”¹⁴² Het lijkt alsof stof de eetkamer verwoest en overgenomen heeft. De naam van het kunstwerk verwijst dan ook eerder naar een tornado dan naar het Engelse ‘Table Tornado’, dat het officiële merk voor het wereldkampioenschap tafeltennis is.

Bij zijn werk *Mother Moth* (2009) (afb. 17) komt deze thematiek ook expliciet naar boven: “Mother Moth’ fuses the mother/dust obsession through the Moth motif. My interest in dust stems from growing up, and developing creatively in an immaculate environment, an environment that nurtured obsessive behaviour.”¹⁴³ De mot is een vast motief in het oeuvre van Hazelton. Door zijn ontembaar verlangen om naar het licht te vliegen, wordt de mot geassocieerd met de zoektocht naar de waarheid. Aangezien een mot soms zijn leven geeft door deze vlucht naar het licht, staat hij ook symbool voor kwetsbaarheid en vergankelijkheid.¹⁴⁴ Voor Hazelton is het obsessief gedrag van de mot van belang. Hij verbindt dit gedrag met de



Figuur 19 Paul Hazelton - Mother Moth (2009)

obsessie van zijn moeder om het huis schoon te houden. Er is ook een wisselwerking tussen controle en een gebrek aan controle zichtbaar: zijn moeder wil de omgeving onder controle te houden, hoewel ze er geen controle over heeft, net zoals de motten geen controle hebben over hun gedrag. De grens tussen het hebben en het verliezen van controle is een heel fijne grens die hij in *Mother Moth* thematiseert.¹⁴⁵

De mot wordt ook in andere disciplines vaak geassocieerd met stof, zoals we kunnen lezen in *Faust* (1808) van Johann Wolfgang von Goethe: “Ist es nicht Staub, was diese hohe Wand / Aus hundert Fächern mir verenget? / Der Trödel, der mit tausendfachern Tand / In dieser Mottenwelt mich dränget?”¹⁴⁶

¹⁴² Kids Company & The Bryan Adams Foundation, *Shoebbox auction & Exhibiton*, (London: Kids Company & The Bryan Adams Foundation, 2010), 11.

¹⁴³ Paul Hazelton, “Dust”, laatst geraadpleegd op 27 februari 2015,

¹⁴⁴ Gene Kritsky en Ron Cherry, *Insect Mythology*, (Indiana: iUniverse, 2000), 19.

¹⁴⁵ Paul Hazelton, e-mail aan de kunstenaar, 5 mei 2015.

¹⁴⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, (Tübingen, 1808), 49.

Motten worden ook gelinkt met stof omwille van het stof dat op hun vleugels ligt en de stoffige omgeving waarin we ze vinden. Een lopend project van Hazelton is *The moth collection*, een collectie van tien verschillende motten, waarvan er van elk mot slechts 30 van dezelfde soort bestaan. Hazelton treedt hier op als een fictieve lepidopterist of vlinderkundige, die door het creëren van de motten uit stof nieuwe motten “ontdekt”. Elke mot werd ontdekt in de verschillende ruimten van het huis van de lepidopterist Hazelton. Zo creëerde hij motten uit het stof van de piano, van boeken, enz. . De motten van Hazelton zijn te koop, voorzien van de nodige natuurkundige uitleg van de mot in kwestie. De koper kan, indien gewenst, zijn eigen stof opsturen naar de kunstenaar om zo een mot uit zijn eigen stof te kunnen verkrijgen. Het relativiserende en komische aspect van *The Moth Collection* wordt duidelijk wanneer we een fiche van één van zijn motten bekijken:

Name: DUST MOTH (also known as the DIRT MOTH)

Habitat: Found in household dust. Common places include airing cupboards and behind radiators

Diet: Dust

Behaviour: Migrates towards areas of particular warmth and staticity (i.e TV screens) and nests in places that are difficult to clean

Life Span: Dependent on how often the house is cleaned

Size: Varies depending on the amount of dust consumed ¹⁴⁷

Een ander werk dat tot thema het verwijderen van stof heeft en dus teruggaat op de omgeving waarin Hazelton opgroeide, is de *Lady of Burmash* (2011). Curator Angela Kingston plaatste deze *Lady of Burmash* in een Saksische kerk in Romney Marsh in Burmash, Kent waar de sculptuur onder een stulp naar het altaar gericht was. De stulp geeft het werk een heilige connotatie, als een Mariabeeld dat zeker geen stof mag vergaren en waar met de nodige zorg naar omgekeken moet worden. De tentoonstelling was een eerbetoon voor “the ladies of the church” die het kerkje in Burmash onderhielden en schoonmaakten. Zelf omschrijft ze de houding van de sculptuur als schoonmakend en biddend, twee devotionele acties waarvan de ene voor de man en de ander voor God is. De sculptuur benadrukt het idee van de vrouw die verantwoordelijk is voor het stofvrij maken van haar thuis. In *Dust: A Study in Sociological Miniaturism* menen de auteurs G. A. Fine en T. Hallett dat de aanwezigheid van stof wijst op een gebrek aan controle over de omgeving of een gebrek aan zorg. De moraliteit van een vrouw werd afgemeten aan de hand van de hoeveelheid stof dat er in “haar” huis te vinden was. Deze

¹⁴⁷ Paul Hazelton “The moth collection”, laatst geraadpleegd op 30 april 2015, <http://paulhazelton.com/themothcollection/>

negatieve houding valt tegenwoordig te verklaren door onderzoeken die de gezondheidsrisico's en sociale achterstand van een vuile omgeving bewijzen.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Gary Alan Fine, Tim Hallett, "Dust: A Study in Sociological Miniaturism," *The Sociological Quarterly*, Vol. 44, nr. 1, (2003), 3.

4.3.2 De geometrie in de natuur

Hazelton meent dat zijn relatie met stof zijn oorsprong kent in de relatie die hij heeft met zijn omgeving. De start werd gegeven door de onbezoedelde omgeving waarin hij opgroeide, en werd verder uitgebreid in de hele wereld, maar ook in zijn verbeelding, “touching the realms of dreams and the echelons of space and time”.¹⁴⁹

In de serie *Bulbs* maakt Paul Hazelton sculpturen uit stof in de peer van een gloeilamp. De titel van één van zijn *Bulbs* is *Homo Bulla* (2010) (afb. 18), het Latijnse origineel van ‘De mens is een zeepbel’, dat bekend raakte door Erasmus in zijn *Adagia* (1572), maar oorspronkelijk uit het *Rerum Rusticarum Libri Tres*, geschreven door Marcus Terrentius Varo (116 – 22 v.C.) komt.¹⁵⁰ De zeepbel is een terugkomend vanitassymbool in de schilderkunst waarbij het korte



Figuur 20 Paul Hazelton – *Homo Bulla* (2010)

bestaan en het plotse breken van een zeepbel de korte levensduur van het menselijke leven moet representeren.

De tentoonstellingswijze lijkt bij *Homo Bulla* belangrijk te zijn: de gloeilamp ligt op een zijden kussen in een kleine vitrine opgesteld. Het kussen wordt in de materiaallijst van *Homo Bulla* opgenomen waardoor we kunnen stellen dat het een deel van het kunstwerk is.

Als efemeer materiaal gebruikt Hazelton stof om in de gloeilamp zelf een *stofbel* te maken waarin een figuur zichtbaar is. Bijna even kwetsbaar als een zeepbel, maar wel nog beschermd door de gloeilamp – fungeert de gloeilamp misschien als zeepbel? – en het glazen vitrinekastje.

De figuur in *Homo Bulla* is gebaseerd op een tekening die Hazelton maakte in zijn late tienerjaren tijdens een zonsondergang. De avond dat hij die tekening maakte, ergens in de jaren '80, zou hij zich bewust geworden zijn van de geometrie die aanwezig is in de natuur. Diezelfde avond tekende hij wat hij waarnam in de natuur, en hij merkte dat hij ook, onwillekeurig, niet

¹⁴⁹ Paul Hazelton, e-mail.

¹⁵⁰ Kris Coue en Sabine Mödersheim, “Homo Bulla: An Interview with Sabine Mödersheim”, *Cabinet*, 9 (2003).

binnen het geometrisch patroon, een menselijke figuur had getekend. Sindsdien is hij, naar eigen zeggen, geobsedeerd door geometrie. De figuur in *Homo Bulla* is tevens geïnspireerd op het schilderij *The dance of Albion* (circa 1795) van William Blake (1757 – 1827) waarop een man afgebeeld is die sterke gelijkenissen met de man van Vitruvius vertoont. Deze man staat voor een zonsopgang en deed Hazelton denken aan zijn eigen ervaringen bij zonsondergangen, een constante inspiratiebron voor zijn kunstwerken. “Like how the figure that just appeared out of geometry observed from a sunset, figures now appear out of the dust caught in sunlight.”¹⁵¹ Hazelton vertelt dat hij geïnteresseerd raakte in het gebruik van lichtperen wanneer hij hoorde dat gloeilampen niet meer gebruikt mochten worden. Deze gloeilampen die hun functie verloren waren, werden het perfecte draagvlak om zijn fragiele stof en haarstukjes ten toon te stellen. De *Eternal Light Bulb* (2013), een gloeilamp met een rechtstaand stoffen figuurtje in, is ook gebaseerd op het zelfde schilderij van William Blake en de geometrische figuur, die hij die ene avond tekende. De geometrie, die voortkomt uit de filamenten van de gloeilamp, representeert voor hem het eeuwigdurende, het onveranderlijke, “*the eternal*”. De figuur wordt door de geometrie in zijn statische positie gehouden, voor eeuwig gevangen in zijn gloeilamp, hoewel de in beweging staande voet de intentie van de figuur om de gloeilamp te verlaten lijkt te representeren.



Figuur 21 Paul Hazelton
– *Eternal Light Bulb* (2013)

Ondanks het feit dat de figuur in *Homo Bulla* “beschermd” wordt door verschillende lagen (de stofbel, de gloeilamp, de glazen vitrine) lijkt de figuur in *Eternal Light Bulb* eerder vastgeroest in zijn huidige positie dan *Homo Bulla*, die er elk moment lijkt uit te kunnen ontsnappen.

Zowel *Homo Bulla* als *Eternal Light Bulb* zijn vervaardigd uit twee gloeilampen. Van de ene is het glasdeel in zijn geheel gehouden, van de ander de houder. Het glas werd zorgvuldig

¹⁵¹ Paul Hazelton, e-mail.

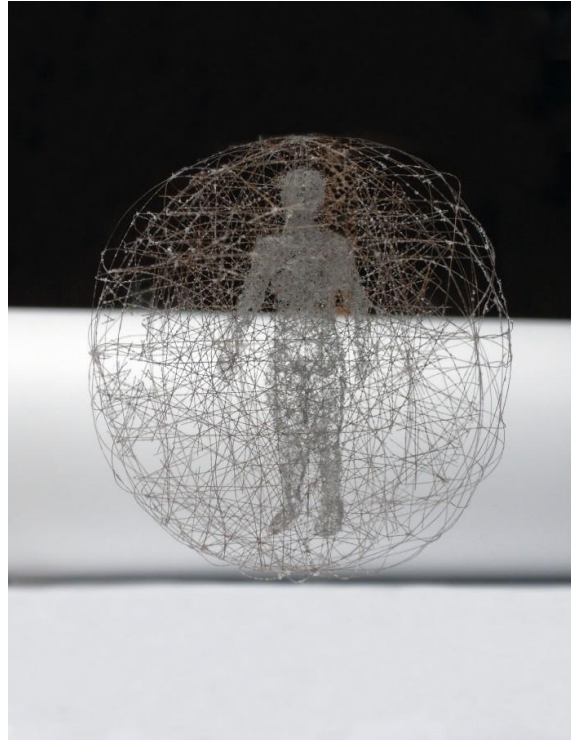
gesneden om voorzichtig het filament te verwijderen. In het geval van *Homo Bulla* moest Hazelton, hoewel haar en stof van nature heel flexibel zijn, de haarcirkel in kleinere delen knippen zodat deze door de heel kleine opening kon. Dan positioneerde hij alles tot het op de correcte plaats stond en lijmde hij de deeltjes aan elkaar. Als de figuur verpletterd werd doordat hij het doorheen zo'n kleine opening moest krijgen, modelleerde hij de figuur met naalden. Daarna werd het filament opnieuw ingevoegd en heel voorzichtig samen gelijmd. Vervolgens werden ook de delen van de gloeilamp samengevoegd en voorzichtig gelijmd, nadat een kleiner lampje van een poppenhuisje in het filament werd gedraaid. *Eternal light bulb* werd op dezelfde manier gemaakt, maar was minder complex, meent Hazelton.¹⁵² De tijdsdimensie in de stofwerken van Hazelton ligt op deze manier niet alleen in het gebruikte materiaal, maar ook in de tijd die verstrijkt om het kunstwerk te maken. Door het ambachtelijke en tijdrovende proces, benadrukt hij de waarde die hij toeschrijft aan stof. Het is uitzonderlijk zoveel tijd en energie te steken in zo'n waardeloos materiaal.

De geometrie van de natuur komt uitdrukkelijk naar voor in het werk *Spontaneous Generation – the immaculate conception from dust (2010)* (afb. 20) waarin we een correct geproportioneerde figuur zien die lijkt te zweven of staan in een bol, die een diameter heeft van acht centimeter. Een titel als *Spontaneous Generation – the immaculate conception from dust* spreekt tot de verbeelding. De Spontane Generatie is het idee dat leven vanzelf ontstaat, wat impliceert dat anorganische objecten leven kunnen voortbrengen. De Spontane Generatie volgt het idee dat wanneer men afval op straat smijt, er ratten ontstaan. Dit gedachtegoed kende zijn oorsprong bij Aristoteles en werd gevolgd tot Louis Pasteur in 1860 bewees dat alleen levende wezens leven kunnen voortbrengen. De kiemtheorie van Pasteur verving de notie van de Spontane Generatie door te wijzen op microscopische wezentjes die zelf een eigen leven leidde. Er was met andere woorden leven in het onzichtbare. Deze kiemtheorie zorgde voor een enorme verandering in onze relatie tot stof. Stof was niet langer de kleinste eenheid. Onze wereld werd uitgebreid met een volledig nieuwe wereld waarover we geen controle hadden – en nog steeds niet hebben.¹⁵³ Hazelton vertelt dat *Spontaneous Generation* een goede naam leek voor dit werk nadat een mot verschenen was in de gesloten, verzegelde box waarin het werk bewaard werd.

¹⁵² Paul Hazelton, e-mail aan de kunstenaar, 19 april 2015.

¹⁵³ Amato, *Dust*, 97 - 109.

Alsof de mot uit het stof geboren werd, zoals de volgers van de Spontane Generatie zouden geloven.¹⁵⁴



Figuur 22 Paul Hazelton – Spontaneous Generation –
The immaculate conception from dust (2010)

¹⁵⁴ Paul Hazelton, e-mail.

Conclusie

In deze scriptie heb ik geprobeerd een antwoord te formuleren op de vraag welke aspecten van stof artistiek worden ingezet in hedendaagse stofkunstwerken. Het was een interessante zoektocht die me leidde langs weinig betreden paden in de kunstgeschiedenis. Er is nog niet zoveel over stof in de kunsten bekend waardoor er nog veel te ontdekken viel (en uiteraard nog steeds te ontdekken valt). De poëtische wereld van stof heeft mijn verwachtingen overtroffen en de intenties van de kunstenaars om met verschillende aspecten van stof aan de slag te gaan werkten inspirerend.

Bij het beantwoorden van onze onderzoeksvraag hebben we ervoor gekozen de aspecten van stof die gebruikt worden in stofkunstwerken op te delen in twee categorieën: tijd en ruimte. Deze twee parameters leken ons in staat op een vlotte en heldere manier alle aspecten van stof samen te bundelen.

Wat de temporele dimensie betreft zijn drie belangrijke aspecten uit ons onderzoek naar voren gekomen.

Het eerste temporele aspect heeft betrekking op de betekenis die stof meekrijgt doordat stof het einde, de laatste fase van een proces van deconstructie is. Doordat stof het materiaal is waar alles naar degenereert, is het een symbool van verval. Verder kan een materiaal niet verworpen worden. Waar bij de 19^e eeuwse Romantische ruïne de schoonheid nog *in* het verval zit, vinden we ze in stofkunst *na* het verval. We kunnen bijgevolg opmerken dat de essentie van stof een nieuwe betekenis krijgt in stofkunst. Stof is normalerwijze de materie waar alles in eindigt, maar in de kunsten gebruiken kunstenaars stof als materiaal om kunstwerken te creëren. Het uitgelezen symbool van destructie wordt hier een symbool van constructie. Stof vormt het onvermijdelijke einde, maar krijgt door kunstenaars een nieuw begin door zijn functie als bouw materiaal van een kunstwerk.

Het tweede temporeel aspect betreft stof als symbool voor de menselijke eindigheid. Stof draagt geschiedenis, bevestigt een onontkoombaar proces van degeneratie en confronteert ons op deze manier ook met (onze) sterfelijkheid. Stof wijst ons op de universele tijd waarin het menselijke bestaan nietig en eindig is. Adam kreeg in de Bijbel deze sterfelijkheid als straf toegewezen met de woorden “Van stof zijt gij en tot stof zult gij wederkeren”. Hoewel de afstand tussen de

goddelijke en de menselijke tijd niet te overbruggen valt, zal geen enkel materiaal dichter bij beide werelden komen dan stof. Deze eigenschap inspireerde kunstenaars om rond het thema van eindigheid en tijdelijkheid te werken. Hierbij speelt de dood, het moment waarop de mens begint aan het verworden tot stof en zich zo tussen de eeuwige goddelijke en de eindige menselijke tijd bevindt, een cruciale rol.

Het derde temporeel aspect vinden we in de materialiteit van een stofkunstwerk: een stofkunstwerk is efemer, vergankelijk, van korte duur. Deze vergankelijkheid is bijzonder. Waar een vergankelijk kunstwerk in de hedendaagse kunsten vergankelijk is omwille van de vergankelijkheid van het materiaal is dit bij een stofkunstwerk niet het geval. Integendeel: stof is niet vergankelijk en bestaat pas wanneer tijd verstreken is. Het is onmogelijk voor stof om te vergaan. Deze onmogelijkheid staat in groot contrast met de kwetsbare vorm waarin stof gegoten wordt wanneer het in een stofkunstwerk gebruikt wordt. We kunnen concluderen dat stofkunstwerken een nieuwe tijdsdimensie creëren waarbij het materiaal symbool staat voor een “grote” tijd en het kunstwerk voor een “kleine” tijd. Dit is één van de grootste artistieke verwezenlijkingen van stofkunstwerken. Stofkunstwerken slagen er in deze twee tijden samen te brengen. We hebben de tijd van het kunstwerk (de tijd die nodig is om het kunstwerk te maken en de tijd die het kunstwerk kan verdragen vooraleer het vergaat) en de oneindige tijd van het stof. De tijdsdimensie van het materiaal en deze van het kunstwerk zijn dus verschillend. De toeschouwer wordt zich bewust van deze verschillende tijden doordat hij zelf een zekere invloed kan uitoefenen op het voortbestaan van het kunstwerk, waardoor hij zichzelf in de tijd van het kunstwerk plaatst.

We kunnen concluderen dat er in de eerste twee temporele aspecten (verval en eindigheid) gewerkt wordt met de tijd die in het materiaal zit. Bij het derde temporeel aspect wordt de tijd die inherent aan het kunstwerk verbonden is er bij betrokken. We krijgen een enorme spanning tussen een oneindig materiaal en een zeer eindig kunstwerk. Dit aspect vormt de kern van de tijdsdimensie die in stof aanwezig is. De kunstenaar geeft aan een onvergankelijke materie een vergankelijk karakter door het als kunstwerk te poneren. De werken waarin de kwetsbaarheid en het efemere van het kunstwerk het uitdrukkelijkst naar voren komen, zijn de werken waarin door de kunstenaar het meeste tijd en energie geïnvesteerd werd, zoals we hebben gezien in de analyse van het werk van Paul Hazelton.

Naast deze drie temporele aspecten, hebben we ook enkele ruimtelijke aspecten van stof onderscheiden waarmee kunstenaars aan de slag gegaan zijn.

Een eerste ruimtelijk aspect ligt in het stof zelf. De ruimte in stof wordt door kunstenaars voornamelijk benadrukt door het vergroten van stof. Hierdoor wordt meteen en tegelijkertijd de focus gelegd op de grootte, de heterogeniteit en de structuur. Er wordt van de toeschouwer een perspectiefwissel gevraagd waarin het kleine niet langer synoniem is voor het onbeduidende. We zouden kunnen stellen dat de ruimtelijke aspecten in stof het meest toegankelijk zijn waardoor de rol van de kunstenaar om deze aspecten adequaat in een stofkunstwerk te betrekken vrij klein is. Vaak beperkt de rol van de kunstenaar zich tot de keuze voor een specifiek soort stof waarvan hij de afkomst zichtbaar wil maken.

Een tweede ruimtelijk aspect heeft betrekking op de ruimte waaruit het stof afkomstig is. Ons onderzoek wijst uit dat de locatie waaruit stof verkregen wordt vaak van doorslaggevend belang is voor de betekenis die een kunstenaar wil overdragen. Er wordt bewust gewerkt met stof uit een specifieke plaats omdat stof als *matter of history* drager kan zijn van een hele geschiedenis. Het gebruik van dit ruimtelijke aspect van stof is dan ook vaak conceptueel, men moet “weten” vanwaar het stof komt. Wanneer een kunstenaar gebruik maakt van het idee dat stof anders opgebouwd is afhankelijk van de locatie heeft men nood aan duiding. Met het blote oog is deze heterogeniteit immers nauwelijks waarneembaar. Het is de taak van de kunstenaar deze kennis van de locatie aan de toeschouwer mee te delen. Dit aspect hangt nauw samen met het temporele in stof omdat de betekenis die in een ruimte zit vaak bewerkstelligd wordt door de gebeurtenissen die hebben plaatsgevonden in die ruimte. Een gebouw wordt belangrijk omdat iemand daar ooit in geleefd heeft, een omgeving krijgt betekenis door de handelingen die er verricht zijn. Tijd en ruimte werken hier dus samen om stof betekenis te geven.

Een derde ruimtelijk aspect vinden we in de omgeving waarin een stofkunstwerk terecht komt. In de meeste gevallen is dit een museum of een galerij. Men moet immers het tot kunstwerk gemaakte stof afzonderen van het overal aanwezige stof. Het is belangrijk hierbij op te merken dat de meeste stofkunstwerken in situ gemaakt moeten worden. De meeste stofkunstwerken zijn immers zo precair dat ze, eenmaal vervaardigd, niet meer verplaatst kunnen worden. Wanneer men een stofkunstwerk in een museum plaatst en dus stof als materiaal in een museum binnenbrengt of stof van het museum hergebruikt, krijgen we een merkwaardig fenomeen. Stof in een museum krijgt normaal een negatieve connotatie. Lijnrecht hiertegenover staat echter de artistieke status van een kunstwerk dat als creatieve realisatie

waardig bevonden voor een museum. En dit ondanks of dankzij het gebruikte materiaal. Deze ambiguïteit is een particulariteit van elk stofkunstwerk in een museum.

Algemeen kunnen we stellen dat de meeste kunstenaars die werken met de ruimtelijke dimensie in stof op de eerste plaats een bewustmaking nastreven van het materiaal stof, de gekozen locatie en de tijd inherent aan de locatie.

Wanneer we onze casus Paul Hazelton in het licht van onze gevonden aspecten bekijken, merken we dat Hazelton voornamelijk met de temporele aspecten in stof werkt. De eindigheid van de mens die in stof vervat zit, wordt in zijn werk sterk benadrukt door het gebruik van de vanitassymboliek. De kwetsbaarheid van het kunstwerk wordt in het licht gezet door minutieus te werken met sculptuurtjes die nauwelijks lijken te bestaan. De drie belangrijkste temporele aspecten die we bij stofkunst onderscheiden hebben, vinden we bijgevolg alle drie terug in het poëtische werk van Hazelton.

Bij de ruimtelijke aspecten merken we wel een wending. Bij Hazelton zit het ruimtelijk aspect voornamelijk in het feit dat hij stof gebruikt uit zijn eigen huis aangezien stof hier vroeger niet voorhanden was. Deze connotatie is zeer persoonlijk, wat uniek is in de stofkunst, meestal wordt er gewerkt met connotaties die universeel bekend zijn. Wat ook bijzonder is bij het werk van Hazelton op ruimtelijk vlak, is het feit dat hij de structuur van stof niet gaat beklemtonen door het stof zelf, maar door de vormen die hij maakt met het stof. Zo vindt hij de geometrie in de natuur heel belangrijk, maar gaat hij die niet tonen aan de hand van de geometrie in stof, maar door zijn sculptuur geometrisch te vormen. Hij zet het vormloze stof in om wonderlijke geometrische structuren mee te fabriceren. Hij ondermijnt hiermee de vormloosheid, “l’informe”, waarmee stof steevast geassocieerd wordt.

Nu we meer zicht hebben op de temporele en ruimtelijke aspecten van stof in stofkunst, kunnen we besluiten dat de keuze van kunstenaars voor stof als materiaal voor een kunstwerk niet lukraak of vrijblijvend is. Ze vertrekken vanuit de aspecten van stof, die echter vaak verborgen zijn. We hebben de kunstenaar als bemiddelaar nodig om ons te wijzen op deze aspecten. Het is de kunstenaar die deze aspecten expliciteert. Dit gaat zeker op voor alle ruimtelijke aspecten, die als toeschouwer minder toegankelijk zijn, waardoor de rol van de kunstenaar beduidend groter is of zou moeten zijn. De temporele aspecten, gebaseerd op de aanwezigheid van vergane tijd in stof, wordt sneller door de toeschouwer waargenomen. Bij stofkunstwerken die op de eerste plaats ingezet hebben op de temporele eigenschappen van stof, wordt de beleving van de

toeschouwer veel dynamischer. De erkenning van de aanwezigheid van de tijd is immers veel universeler. Ook al heeft de toeschouwer als mens geen vat op de tijd, toch verkrijgt hij een rol in de tijd van het kunstwerk. Door de precariteit van een stofkunstwerk bezit de toeschouwer macht met betrekking tot het voortbestaan van het kunstwerk. Het besef van verleden door het materiaal, gevat in het heden van het kunstwerk, opent de deur naar de toekomst in de handen van de toeschouwer.

Het laatste woord over stofkunst is zeker nog niet gezegd. Van het eerste werk van Marcel Duchamp tot de huidige, boeiende stofcreaties van Paul Hazelton: stof blijkt als materiaal in de kunst een bijzonder veelzijdig medium te zijn, met creatief inspirerende aspecten. We hopen in deze scriptie een adequaat beeld gegeven te hebben van de bijzondere aspecten van stof waarmee kunstenaars aan de slag gegaan zijn en zodoende de lezer enig stof tot nadenken gegeven te hebben.

Bibliografie

Boeken

Amato, A. Joseph. *Dust: a history of the small and the invisible*. California: University of California Press, 2000.

Benjamin, Walter. "Traumkitsch," In *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

Birnbaum, Daniel en Jochen Volz, red. *Making Worlds: 53rd International Art Exhibitio*. Venetië: Marsilio, 2009.

Blazwick, Iwona. *Cornelia Parker*. Londen: Thames and Hudson, 2013.

Bruce-Mitford, Miranda. *Signs & Symbols: An Illustrated Guide to Their Origins and Meanings*. Londen: Dorling Kindersley Ltd, 2008.

Cage, John. *A year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 2010.

Campbell, Thomas P. . *Tapestry in the Renaissance: Art and Magnificence*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.

Celant, Germano. "A readymade." In *When attitudes become form : Bern 1969 / Venice 2013*, onder redactie van Germano Celant, Claire Bishop en Benjamin Buchloh, 390. Milaan: Fondazione Prada, Ca' Corner della Regina, 2013.

Cox, Rosie. "Dishing the dirt: Dirt in the home," In *Dirt: The filthy reality of everyday life*, onder redactie van Rosie Cox, Rose George, R.H. Horne, Robin Nagle, Elizabeth Pisani, Brian Ralph en Virginia Smith. Londen: Profile Books Ltd, 2011.

Cros, Caroline. *Marcel Duchamp*. Londen: Reaktion Books, 2006.

Dagognet, François. "Pourquoi un art de la poussière?" In *Poussière (Dust memories)*, onder redactie van François Dagognet, 12. Dijon: Frac de Bourgogne, 1998.

De l'Ecotais, Emmanuel. "Man Ray: an american in Paris." In *A Transatlantic Avant-garde: American Artists in Paris, 1918-1939*, onder redactie van Sophie Lévy en Christian Derouet, 143. California: University of California Press, 2003.

DePalma, Anthony. *City of Dust: illness, Arrogance, and 9/11*. New Jersey, Pearson FT Press, 2010.

De Wolf, Eddi. "Time and space," In *Artempo: where time becomes art*, onder redactie van Axel Vervoordt en Mattijs Visser, 37. Gent: MER. Paperkunsthal, 2007.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. Londen: Routledge, 1966.

- Ebert, Martin. "Dicke Luft." In *Staub: Spiegel der Umwelt*, onder redactie van Jens Soentgen en Knut Völzke, 84. München: Oekom Verlag, 2006.
- Euler, Manfred. "Tanzende Staubkörner und Nanomaschinen: ein Ausflug in die Welt des Kleinen" In *Staub: Spiegel der Umwelt* onder redactie van Jens Soentgen en Knut Völzke, 23. München: Oekom Verlag, 2006.
- Filipovic, Elena. *Dust, that Most Elusive of Particles (On the art of Melvin Moti)*. Leiden: Drukkerij Mostert & Van Onderen, 2010.
- Fok, Silvia. *Life and Death: Art and the Body in Contemporary China*. Bristol: Intellect Books, 2013.
- Gill, Carolyn Bailey. *Bataille: Writing the sacred*. Londen: Routledge, 1964.
- Haslinger, Josef, en Klaus Pichler. *Dust*. Wenen: Anzenberger Edition, 2014.
- Hogarth, William. "The destructive elements of time (1973)." In *Issues in the Conversation of Painting*, onder redactie van David Bomford en Mark Leonard, 12 – 13. California: Getty Publications, 2004.
- Holmes, Hannah. *The secret life of dust: From the Cosmos to the Kitchen Counter, the Big Consequences of Little Things*. Nashville: Turner Publishing Company, 2003.
- Horne, R. H. . "Dust; or Ugliness Redeemed." In *Dirt: the filthy reality of everyday life*, onder redactie van Rosie Cox, Rose George, R.H. Horne, Robin Nagle, Elizabeth Pisani, Brian Ralph en Virginia Smith, 178 – 182. Londen: Profile Books Ltd, 2011.
- Hopkins, David. "Duchamp, Surrealism, and "Liberty": From Dust Breeding to Etant donnés." In *aka Marcel Duchamp: Meditations on the Identities of an Artist*, onder redactie van Anne Collins Goodyear en James W. Mcmanus. Washington: Smithsonian Institution, 2014.
- Grant, Simon. *In My View: Personal reflections on Art by Today's Leading Artists*. Londen: Thames and Hudson, 2012.
- Grosenick, Uta, en Burkhard Riemschneider, red. *Art Now, Artists at the Rise of the New Millennium*. Keulen: Taschen, 2002.
- Judovitz, Dalla. *Unpacking Duchamp: Art in transit*. California: University of California Press, 1998.
- Kaplan, Noa P. . *Expanding on a Dust Bunny*. Los Angeles: University of California, 2012.
- Kids Company & The Bryan Adams Foundation. "Shoebox auction & Exhibiton." Londen: Kids Company & The Bryan Adams Foundation, 2010.
- Koolhaas, Rem, Jorge Otero-Pailos en Mark Wrigley, *Conservation is overtaking us*. New York: Graduate School of Architecture, 2014.
- Kritsky, Gene, en Ron Cherry. *Insect Mythology*. Indiana: iUniverse, 2000.
- Macey, Samuel L. . *Patriarchs of Time: Dualism in Saturn-Cronus, Father Time, the Watchmaker God, and Father Christmas*. Georgia: University of Georgia Press, 1987.
- Manco, Tristian. *Raw + Material = Art: Found, Scavenged and Upcycled*. Londen: Thames & Hudson Ltd, 2012.
- Marschall, Luitgard, "Der letzte Dreck." In *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, onder redactie van Daniel Gethmann en Anselm Wagner. Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013.
- Marstine, Janet. *New Museum Theory and Practice: an introduction*. Hoboken: Wiley & Sons, 2008.
- McShine, Kynaston. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- Meyer, Roland. "Flüchtige Verteilungen." In *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, onder redactie van Daniel

- Gethmann en Anselm Wagner. Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013.
- Miller, Juliet. *The Creative Feminine and her Discontents: Psychotherapy, Art and Destruction*. London: Karnac Books Ltd, 2008.
- Motti, Melvin. *Dust*. Leiden: Drukkerij Mostert & Van Onderen, 2010.
- Mraz, Simon, en Daria Parchamenka. *II. Staub. Dust*. Moskou: Österreichisches Kulturforum Moskau, 2012.
- Parker, Cornelia en Andrea Jahn, *Cornelia Parker: perpetual canon*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2005.
- Petry, Michael. *Nature Morte: Contemporary artists reinvigorate the Still-Life tradition*. Londen: Thames & Hudson, 2013.
- Putnam, James. *Art and artifact. The museum as medium*. Londen: Thomas & Hudson, 2001.
- Roth, Michael S. . "Refinding the Past: Ruins and Responses." In *Irresistible Decay: Ruins Reclaimed*, onder redactie van Michael S. Roth, Claire Lyons en Charles Merewether, 1-2. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1997.
- Ruskin, John. *The Seven Lamps of Architecture*. Londen: London Waverley Book Co, 1849.
- Russell, Jeffrey Burton. inleiding tot *Dust*, door Joseph A. Amato, ix-x. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Sawdon, Phil en Russell Marshall. *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary art*. Londen: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2012.
- Scanlan, John. *On garbage*. Londen: Reaktion Books Ltd, 2005.
- Scott, Jan. *Language of Mixed-Media Sculpture. Marlborough*: The Crowood Press, 2014.
- Simmel, George. *Philosophische Kultur*. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1919.
- Soentgen, Jens. "Die Kulturgeschichte des Staubes." In *Staub: Spiegel der Umwelt*, onder redactie van Jens Soentgen en Knut Völzke, 23. München: Oekom Verlag, 2006.
- Sontag, Susan. *On photography*. New York: Rosettabooks LLC, 1973.
- Spiegel, Andreas. *Erwin Wurm Expedition*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1994.
- Steedman, Carolyn. *Dust*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- Storrie, Calum. *The Delirious Museum: A Journey from the Louvre to Las Vegas*. Londen: I.B. Tauris, 2006.
- Szymanski, Wladyslaw W. en Ursula Sorz, "Wenn der Staub schwebt," In *Staub: Spiegel der Umwelt*, onder redactie van Jens Soentgen en Knut Völzke, 43. München: Oekom Verlag, 2006.
- Tanghe, Paul. *Toeternitoe: zin, onzin en waanzin van de hedendaagse beeldende kunst*. Tiel: Lannoo, 2004.
- Tsao, Hsingyuan en Roger T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art: Cultural and Philosophical Reflections*. New York: SUNY Press, 2011.
- Tucker, Thomas Deane. *Derridada: Duchamp as readymade deconstruction*. Maryland: Lexington Books, 2008.

Vergine, Lea. *From junk to art*. Milaan: Electa, 1997.

Wagner, Monika. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Verlag C.H. Beck oHG, 2001.

Wagner, Monika. "Künstler als Staubfänger." In *Staub: eine interdisziplinäre Perspektive*, onder redactie van Daniel Gethmann en Anselm Wagner, 114 – 115. Wenen: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2013.

Whiteley, Gillian. *Art and the politics of trash*. Londen: I.B. Tauris, 2010.

Wurm, Erwin. *Wear me out*. Antwerpen: Middelheim Museum, 2011.

Yourcenar, Marguerite. *Le temps, ce grand sculpteur*. Parijs: Editions Gallimard, 1983.

Zimring, Carl A. . *Encyclopedia of consumption and waste: the social science of garbage*. Los Angeles: SAGE Publications, 2012.

Tijdschriftartikels

Allen, Jennifer. "Social Patterns." *Frieze*, 117 (2008).

Bataille, Georges. "Poussière." *Documents*, n°5 (1929): 278.

Bertram, Hannah. "Hannah Bertram Interview." Interview door Casey Hutton, *The Meander* (2013).

Breton, André. "Vue Prise en Aéroplane par Man Ray, Voici le Domaine de Rose Sélavy." *Littérature* (1922): 10.

Chamberlain, Colby. "Something in the air." *Cabinet*, 35 (2009).

Cobb, Kelly, en Sean Miller, "Art Museum Dust Collection: Wearing Away Museum Grounds – Dust bunnies, White Lies and New Measures" *Textile* 8, Nr 3 (2010): 290.

Connor, Steven. "Pulverulence." *Cabinet*, 35 (2009).

Cook, Cherie A. "Oklahoma Field advisory service: technical bulletin 10." *Musenew* (1991).

Coue, Kris, en Sabine Mödersheim. "Homo Bulla: An Interview with Sabine Mödersheim." *Cabinet*, 9 (2003).

Dillon, Brian. "A Dry Black Veil." *Cabinet*, 35 (2009).

Feuerhelm, Brad. "Dust Breeding, But Not On The Butcher's Floor," *American Suburb X* (2015).

Fine, Gary Alan, en Tim Hallett, "Dust: A Study in Sociological Miniaturism." *The Sociological Quarterly*, Vol. 44, nr. 1 (2003): 3.

Godfrey, Mark and Anthony McCall. "Anthony McCall's Line Describing a Cone." *Tate Papers* (2007).

Guins, Raiford. "The kiss of life." *Cabinet*, 35 (2009).

Jardi, Pia. "Sculpture according to Erwin Wurm." *Lápiz*, nr. 15 (2005).

Jasper, Adam. "The Dusty, the Sticky, and the Greasy." *Cabinet*, 35 (2009).

Kidula, Guillaume. "Curator talk: M Museum's Eva Wittocx on Peter Buggenhout." *The Word* (2015)

Koszerek, Pippa. "Acts of Making: "Breaking down that mystery of artists and their practice"" *A-N Magazine* (2015).

McCall, Anthony. "'Line Describing a Cone" and Related Films," *October*, 103 (2003): 46.

Pfeiffer, Alice. "Mess with Texas." *Art in America Magazine* (2010).

Purpura, Allyson. "Framing the ephemeral." *African Arts* 42, nr. 3 (2009): 11.

Rees, R.R. . "'The analysis of "dust" collected in a vacuum cleaner for the book shelves of the Rensselaer Polytechnic Institute Library," *Science* 44, nr. 1139 (1916): 618.

Raskin, Laura. "Jorge Otero-Pailos and the Ethics of Preservation." *Places Journal* (2011).

Souriau, Etienne. "Time in the Plastic Arts," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7, nr. 4 (1949): 300.

Viney, William. "Waste: a philosophy of things." *Bloomsbury Academic* (2014).

Waite, Edgar R. . "A museum enemy: dust – waite." *Australian Museum Scientific Publications* (1896).

Krantenartikels

Aust, Diana. "Deutsches Staubarchiv in Köln: Gib mir deinen Inhalt, Sauger!" *Die Spiegel*, 7 februari 2011.

Cumming, Laura. "Dirt: The Filthy Reality of Everyday Life – review." *The Guardian*, 27 maart 2011.

Duponchelle, Valérie. "L'expo en «peaux mortes» de Lionel Sabatté." *Le Figaro*, 17 oktober 2011.

Glueck, Grace "Why, It's the Stuff of Minimalism: Giving the Dust Mote Its Due at the Whitney." *New York Times*, 2 maart 2001.

Johnson, Ken. "For Some Artworks Life Begins at the Dustbin." *The New York Times*, 6 april 2012, C31.

Kennedy, Maev. "Dust a must as artist Serena Korda creates bricks for exhibition of dirt." *The Guardian*, 9 januari 2011.

Stooke, Alastair. "Enduring allure of the seaside's seedy side." *Telegraph*, 6 november 2004.

"Der Sammler des Staubes." *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 23 februari 2012.

"Aktionskünstler Stöcker führt ein Staubarchiv." *Die Welt*, 3 april 2012.

"Leise rieselt der Stein." *Die Zeit*, 7 januari 2013.

Internetbronnen

Bertram, Hannah. "The silence of becoming and disappearing." Laatst geraadpleegd op 2 mei 2015. <http://www.hannahbertram.com/silence-test/>

Hannah Bertram, "Temporary," laatst geraadpleegd op 10 mei 2015. <http://www.hannahbertram.com/index/#/entropy/>

Edelkoort, Lidewij. "Earth matters: dust matter." Laatst geraadpleegd op 16 april 2015. <http://www.trendtablet.com/27066-dust-matter>

Hazelton, Paul. Laatst geraadpleegd 10 mei 2015. <http://paulhazelton.com>

Ito, Atsuhide. "Dust diary." Llaatst geraadpleegd op 15 april 2015, <http://www.atsuhideito.org/apps/blog/>

Milde, Marek. "What you are." Laatst geraadpleegd om 30 april 2015. <http://www.mildeart.com/marekmilde/what-you-are>

Milde, Marek. "Homemade." Laatst geraadpleegd op 30 april 2015, <http://www.mildeart.com/marekmilde/homemade>

Nichols, Chelsea. "From the dusty corners of the museum... Klaus Pichler." Laatst geraadpleegd op 24 maart 2015. <http://ridiculouslyinteresting.com/2011/07/20/from-the-dusty-corners-of-the-museum-part-one-klaus-pichler>

Nichols, Chelsea. "From the dusty corners of the museum... Cornelia Parker." Laatst geraadpleegd op 5 februari 2015. <http://ridiculouslyinteresting.com/2011/07/24/from-the-dusty-corners-of-the-museum-part-two-cornelia-parker>

Rönneper, Joachim. "Joachim Rönneper." Laatst geraadpleegd op 8 april 2015. <http://www.joachim-roenneper.de/staubmuseum>

Stöcker, Wolfgang "Sammelgebiete." Laatst geraadpleegd op 5 mei 2015. <http://deutsches-staubarchiv.de/sammelgebiete/>

Chang, Yushin U. "Dynasty. Yushin U. Chang." Interview door Elisa Fedeli. Laatst geraadpleegd op 27 maart 2015. <http://www.paris-art.com/interview-artiste/Dynasty.%20Yuhsin%20U.%20Chang/Chang-Yuhsin%20U./326.html>

Verdier, Aurélie. "Cornelia Parker." Laatst geraadpleegd op 5 februari 2015. <http://www.tate.org.uk/art/artists/cornelia-parker-2358>

"Anthony McCall, Line Describing a Cone, 1973." Laatst geraadpleegd op 3 mei 2015, <http://collection.whitney.org/object/15286>

"Jorge Otero-Pailos." Laatst geraadpleegd op 20 april 2015, <http://www.oteropailos.com>

"Anatoly Osmolovsky." Laatst geraadpleegd op 5 mei 2015, <http://ensembles.mhka.be/items/103>

"Igor Eskinja." Laatst geraadpleegd op 10 mei 2015, <http://www.flgallery.com/100-fl-gallery-news/109-igor-eskinja-at-the-mad-new-york.html>

"XXVIe International Workshops Residency Programme of Pays de la Loire Regional Contemporary." Laatst geraadpleegd op 3 mei 2015, <http://www.fracdespaysdelaloire.com/en/program/12/au-frac/star-dust>

"Zbigniew Warpechowski." Laatst geraadpleegd op 7 mei 2015, <http://artmuseum.pl/en/filmoteka/praca/warpechowski-zbigniew-kurz>

"Vom Stein zum Staub." Laatst geraadpleegd op 5 mei 2015. <http://www3.uni->

bonn.de/Pressemitteilungen/303-2011

“Dustercise.” Laatst geraadpleegd op 1 mei 2015. <http://www.lovecamden.org/dustercise>

“DustBug.” Laatst geraadpleegd op 8 april 2015. <http://www.the-imcgroup.com/heritage-monitoring-services/museums/dust>

“Vik Muniz, Picture of Dust.” Laatst geraadpleegd op 15 februari 2015. <http://collection.whitney.org/object/13718>

“National Gallery of Art.” Laatst geraadpleegd op 15 februari 2015. <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.127623.html>

Overige

Persdossier “Exposition personnelle de Yuhsin U. Chang, Natures fardées.” *Galerie A2Z ART* (2012).

Briefwisseling tussen E. Latreille en C. Harpet, 1997; In *Poussière (Dust memories)*. Dijon: FRAC de Bourgogne, 1998.

LMCC & MOCA present Xu Bing: Where Does The Dust Itself Collect? Laatst geraadpleegd op 17 mei 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=Fyg2bD0jbtM>

“Hannah Bertram: Kutztown University Documentary.” Laatst geraadpleegd op 10 mei 2015. <https://vimeo.com/95456900>

Bronvermelding afbeeldingen

Figuur 1 Noa P. Kaplan – Dust Bunny (2012)

Plastiek, glas, synthetische vezels – afmetingen niet bekend

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.noapkaplan.com/dust-bunny>

Figuur 2 Marcel Duchamp & Man Ray – Elevage de poussère (1920)

Gelatine zilver print - 239 x 304 mm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/69.521>

Figuur 3 Anthony McCall – Line describing a cone (1973)

16 mm – 30 minuten, 3000 x 4000 mm projectie

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mccall-line-describing-a-cone-t12031>

Figuur 4 Jorge Otero – Pailos – The Ethics of Dust: Doge's Palace, Venice (2009)

Latex, stof – 12 x 7 meter

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <https://placesjournal.org/article/jorge-otero-pailos-and-the-ethics-of-preservation>

Figuur 5 William Hogarth – Time Smoking a picture (1761)

Gravure - 246 x 183 mm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.laphamsquarterly.org/time/art/time-time-smoking-picture>

Figuur 6 Anatoly Osmolovsky – Dusty Phrases (2002)

Stof – variabele dimensies

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://ensembles.mhka.be/items/103>

Figuur 7 Igor Eskinja – Untitled (Bremen Carpet) (2010)

Stof – 320 x 180 cm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.flgallery.com/igor-eskinja-home.html>

Figuur 8 Hannah Bertram – The silence of becoming and disappearing (2010)

Stof – variabele dimensies

<http://themeanderjournal.com/hannah-bertram-interview/>

Figuur 9 Lionel Sabatté – Wolvenserie (2010)

Stof, vernis – variabele dimensies

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://plus.lefigaro.fr/tag/peaux-de-pied>

Figuur 10 Klaus Pichler - Dust # 03: Bed Articles Store (2014)

Foto – variabele dimensies

<http://kpic.at/images/2453>

Figuur 11 Marek Milde – Homemade (2009 – 2010)

Stof, glazen bokaalen, houten planken, tafel – afmetingen niet bekend

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.mildeart.com/marekmilde/homemade>

Figuur 12 Xu Bing – Where does the dust itself collect? (2004)

Stof – variabele dimensies

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. http://www.xubing.com/index.php/site/projects/year/2004/where_does_the_dust_itself_collect

Figuur 13 Yushin U. Chang – Poussière (2010)

Stof - 3.2 x 2 x 3.5 m

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.paris-art.com/interview-artiste/Dynasty.%20Yuhsin%20U.%20Chang/Chang-Yuhsin%20U./326.html>

Figuur 14 Vik Muniz - (Picture of dust) (2000)

Silver dye Bleach Print - 127 x 160 cm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/284743>

Figuur 15 Sean Miller - Art Museum Dust Collection (2009)

Stof van het Louvre – afmetingen niet bekend

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://www.featureshoot.com/2013/05/microscopic-photos-of-dust-collected-from-the-worlds-best-art-museums>

Figuur 16 Paul Hazelton - Ghost of my living mother (2010)

Huisstof, spinnenwebben - 35 x 25 x 90 mm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/ghost-of-my-living-mother>

Figuur 17 Paul Hazelton – Depart (2012)

Huisstof, speelgoedsoldaatje, kleefmiddel – afmetingen niet bekend

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/depart>

Figuur 18 Paul Hazelton – Splinter (2014)

Drijf hout, zaagsel, lijm, metalen ring - 620 x 1380 x 290 mm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/splinter>

Figuur 19 Paul Hazelton - Mother Moth (2009)

Huisstof - 65 x 55 x 20 mm

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/mother-moth>

Figuur 20 Paul Hazelton – Homo Bulla (2010)

Menselijk haar, huisstof, kleefmiddel, gloeilamp, goud- en zilverblad, poppenhuislampje, zijden kussen, transformer – afmetingen niet bekend

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/homo-bulla>

Figuur 21 Paul Hazelton – Eternal Light Bulb (2013)

Huisstof, menselijk haar, kleefmiddel, gloeilamp, poppenhuislampje – afmetingen niet bekend

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/eternal-light-bulb>

Figuur 22 Paul Hazelton – Spontaneous Generation (2010)

Huisstof - 80 mm diameter

Laatst geraadpleegd op 19 mei 2015. <http://paulhazelton.com/spontaneous-generation-the-immaculate-conception-from-dust>