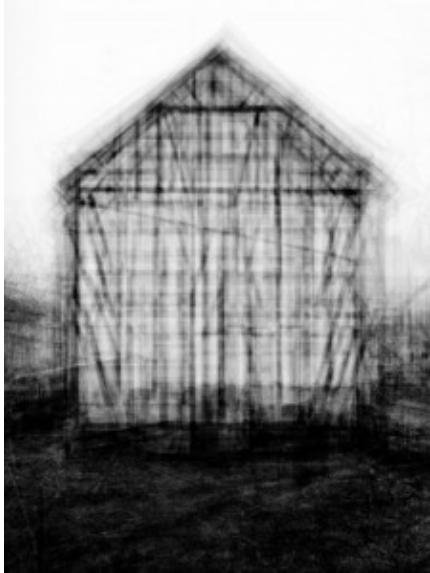


Herhalingsstrategieën in het fotografische werk van Idris Khan



1. Idris Khan, every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House, 2004, foto, 203 x 165 cm.

De tentoonstelling *Idris Khan every ...*, die in februari 2008 te zien was in de Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, toonde enkele opmerkelijke toepassingen van herhalingen in de fotografische werken van de Engelse kunstenaar Idris Khan (1978, Birmingham). Hoewel deze kunstenaar steeds dezelfde techniek toepaste, waarbij beelden over elkaar heen werden gezet, voegde deze werkwijze elke keer andere betekenissen toe aan de gekozen onderwerpen. Khan koos voor zijn 'herhalingsprojecten' objecten die op de ene of andere wijze herhaling betreffen, bijvoorbeeld series foto's van een bepaald type gebouw of van fases van een handeling van een mens, of boeken over het thema herhaling. Centraal in deze bijdrage staat de vraag naar de gevolgen van Khans herhalingsstrategieën voor de betekenissen van het aspect herhaling in de gefotografeerde werken en in zijn daaruit voortgekomen fotografische werk.

Khans werkwijze bestaat uit het stuk voor stuk digitaal fotograferen of scannen van de verschillende componenten van het gekozen object. Vervolgens zet hij de opnames over elkaar heen en bewerkt ze met behulp van software om te

voorkomen dat het beeld tot een donkere brei verwordt. Het eindresultaat wordt op groot formaat fotopapier van ruim anderhalf bij twee meter afgedrukt.[1] Hoewel het proces van veelvuldige herhaling van een handeling centraal staat in zijn projecten, maakt hij zijn werk meestal in een oplage van niet meer dan zes.

Deze bijdrage concentreert zich op twee werken van Khan, getiteld *every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004), en *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006). De herhalingsproblematiek in het eerste werk zal zowel in vergelijking met enkele series uit de kunstgeschiedenis en de geschiedenis van de fotografie worden besproken als op basis van enkele kenmerken van het medium fotografie. Doel is daarbij om inzicht te geven in de betekenissen van herhaling in dit werk van Khan en in de fotoserie van het echtpaar Becher die hieraan ten grondslag lag.

Het tweede werk van Khan zal vooral geanalyseerd worden op basis van de essays van Freud die de bron vormden voor dit fotografische werk. Aangezien Khan zich, volgens zijn zeggen (Müller-Tamm 9), voor deze en andere werken heeft laten inspireren door *Différence et Répétition* (1968) van Gilles Deleuze, zullen in beide casussen enkele verbanden worden gelegd met dit boek.[2] Deleuze richt zich in deze publicatie vooral op ervaringen van herhaling, zoals onder andere blijkt uit de opmerkingen, waarmee hij het tweede hoofdstuk 'La répétition pour elle-même' opent: "Herhaling verandert niets in het herhaalde object, maar het verandert wel iets in de geest die het observeert. (...) Ligt de paradox van herhaling niet juist in het feit dat iemand alleen van herhaling kan spreken dankzij de verandering of het verschil dat wordt opgeroepen in de geest die observeert?" (Deleuze 96)[3] Aangezien Khan in een interview alleen dit boek noemde, maar geen toelichting gaf bij de rol die deze publicatie voor zijn werk speelde, zijn de relaties tussen enkele passages uit Deleuzes boek die de ervaring van herhaling betreffen en Khans werk vooral gebaseerd op de visuele analyse van zijn werk en de analyse van zijn werkwijze.

Herhaling en contractie van een fotoserie van de Bechers

De foto *every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* (2004) (afb. 1) is opgebouwd uit tientallen foto's van vakwerkhuisen in het industriegebied van Siegen. Khan fotografeerde deze huizen niet rechtstreeks, maar fotografeerde de reproducties van een serie foto's van Bernd en Hilla Becher uit een van hun fotoboeken. Het Duitse fotografenechtpaar Bernd en Hilla Becher (1931-2007 en 1934) maakte sinds het einde van de jaren zestig grote series foto's van types

industriële objecten die in onbruik waren geraakt en van woonhuizen uit de omgeving daarvan. Deze bouwwerken kregen bijzondere aandacht door de wijze waarop zij werden geregistreerd, geïsoleerd en gearchiveerd. De gashouders, watertorens en vakwerkhuisen van een bepaald type blijken slechts kleine verschillen te vertonen. Hoewel de ordening is gebaseerd op overeenkomsten, wordt door de presentatie als serie (meestal in carrévorm) de aandacht juist op de kleine verschillen gevestigd.

Het creëren van een serie werken met minimale verschillen was zeker niet nieuw in de geschiedenis van de moderne kunst en het aantal voorbeelden hiervan is in de afgelopen decennia zelfs sterk toegenomen. Een van de vroegste (en meest bekende) series waarin een bijna identiek beeld wordt herhaald, zijn de series schilderijen die de Franse schilder Claude Monet (1840-1926) maakte van het portaal van de kerk van Rouen en van hooibergen op het platteland. Doordat het onderwerp en de compositie (vrijwel) gelijk zijn, wordt de aandacht van de toeschouwer naar de verschillen tussen de kleuren van de licht- en schaduwpartijen getrokken. Op deze wijze benadrukte Monet zijn fascinatie voor (natuurwetenschappelijk) onderzoek van licht en het kleurenspectrum. Kleurnuances spelen echter geen rol in de zwart-wit foto's van de Bechers en Khan. Maar ook met betrekking tot de tonen verschillen de foto's van de Bechers minimaal. De vergelijking met de series schilderijen van Monet bevestigt dan ook vooral dat het onderwerp en de compositie ten gevolge van herhaling minder aandacht vragen en dat het oog wordt getrokken naar de details die in een enkel werk niet snel op zouden vallen.



2. Bernd and Hilla Becher
Fachwerkhäuser des
Siegener Industriegebiet,

1959-1978, deel van
fotoserie, elk 55 x 45 cm.

Wanneer echter op basis van verschillende processen van herhaling die Deleuze bespreekt in *Différence et Répétition* wordt gekeken naar de herhalingen in de series kathedralen, hooibergen en vakwerkhuisen, valt nog een ander aspect op. Vooral het onderscheid dat Deleuze maakt tussen herhalingen van iets, dus een reeks met een beginpunt of origineel, en een reeks die eindeloos doorgaat zonder de ervaring van een oorsprong, zoals het tikken van een klok, is hier van toepassing. De schilderijen van de kathedraal van Rouen zijn representaties van het portaal van dit monumentale gebouw, dat het beginpunt of origineel genoemd kan worden ook al wordt de aandacht voor dit model door de herhaling minder. De geschilderde hooibergen zijn echter niet op één specifieke hooiberg terug te voeren. Deze schilderijenreeks bevestigt dat hooibergen veelvoorkomende bekende objecten zijn. De op veel verschillende locaties in Siegen gefotografeerde vakwerkhuisen lijken vanuit dat perspectief meer op de hooibergen dan op het specifieke portaal van de kathedraal van Rouen dat wordt herhaald in een serie. De Bechers geven wel de locatie van de gefotografeerde bouwwerken aan, maar niemand weet meer precies waar en wanneer het vakwerkhuis voor het eerst werd gebouwd. Er bestaat geen origineel model, de huizen tonen een herhalingsreeks die op een reeks tikken van een klok lijkt. Het gaat dus vooral om het herhalingsproces zelf. De mechanisch geproduceerde foto's van vakwerkhuisen die dezelfde fysieke kenmerken hebben (en daardoor uniform ogen) en in oplagen zijn geproduceerd, verschillen in deze eigenschappen sterk van de olieverfschilderijen van Monet die als unieke kunstwerken worden gepresenteerd. Deze constatering leidt tot een nieuwe vraag met betrekking tot wat het origineel is in het werk van de Bechers en Khan. Deze vraag zal beantwoord worden aan de hand van een vergelijking van hun fotografische werk met de op foto's gebaseerde zeefdrukken van de Amerikaanse kunstenaar Andy Warhol (1928-1987), omdat zijn werk deze vraag nog duidelijker aan de orde stelt, en bepaalde kenmerken deelt met de series van de Bechers en andere met de projecten van Khan.



3. Andy Warhol, *Orange Disaster*, 1963, acrylverf op zeefdruk, 269 x 207 cm.

In zijn zeefdrukken bracht Warhol herhalingen van hetzelfde beeld in één werk samen, geordend in de vorm van een raster. Warhol gebruikte bijvoorbeeld voor *Orange Disaster* (1962) (afb. 3) een krantenfoto van een elektrische stoel. We zien hier dus niet een herhaling van een origineel – originele persfoto's blijven vrijwel altijd onzichtbaar – maar de herhaling van een kopie van de originele foto uit een krant. Deze krantenfoto was in een oplage van de krant al duizenden keren verschenen, wat mogelijk was geworden door de ontwikkeling van fotografische technieken en de grafische druktechnieken. Warhol zette dat reproductieproces voort door niet alleen de foto vijftien keer tot een soort tegeltableau te vermenigvuldigen, maar dit werk ook nog eens in oplage te produceren, als reeks (gedeeltelijk overschilderde) zeefdrukken, in plaats van als unica zoals schilderijen of tekeningen.

Er bestaan verschillende interpretaties van de herhalingen in het werk van Warhol, versterkt door tegenstrijdige uitspraken van de kunstenaar in interviews. Soms toont hij zich als volkomen onverschillige kunstenaar die maar wat raak knipt, plakt en vermenigvuldigt. Op andere momenten toont hij zich geïnteresseerd in de gevolgen van de snel opkomende beeldcultuur in de jaren vijftig en zestig. In de kern liggen de verschillende interpretaties niet ver uit elkaar. Sommigen concluderen dat de indringende foto van de elektrische stoel een soort decoratief tegelpatroon is geworden en hierdoor het ultieme voorbeeld is van de oppervlakkigheid van de massaconsumptiemaatschappij. Anderen

benadrukken de nog steeds actuele kwestie dat de herhaling van een beeld het beeld alleen in eerste instantie belangrijker maakt, zoals Warhol laat zien in het gebruik van foto's van Elvis Presley en Marilyn Monroe. Zij werden iconen dankzij de eenvoudige reproduceerbaarheid van fotografie. Maar het bijna eindeloos herhalen van een beeld leidt vervolgens tot vervlakking. Dit verschijnsel weerhoudt tegenwoordig hulporganisaties en journalisten ervan om televisiekijkers te overvoeren met dezelfde rampbeelden. *Orange Disaster* lijkt hier al voor te waarschuwen in 1962: een elektrische stoel is een gruwelijk beeld, maar vijftien keer dat gruwelijke beeld maakt het niet veelvoudig gruwelijker, maar juist minder aangrijpend. Daar komen de beide interpretaties samen: Warhol toont dat de horror van een elektrische stoel kan verworden tot een decoratief patroon.

De onderwerpen van de foto's van de Bechers en Khan zijn minder beladen dan een elektrische stoel, en de zwart-wit foto's met een neutraal documentair karakter worden niet tot decoratief patroon, maar in hun herhalingsstrategieën vormen de werken van Warhol desondanks interessant vergelijkingsmateriaal. Door de presentatie van (vrijwel) gelijke beelden in carrévorm lijken vooral de werken van de Bechers en Warhol verwant te zijn. Maar in het gebruik van foto's van anderen waardoor het herhalingsproces complexer wordt en de relatie met het originele model indirecter, staan Khan en Warhol dichter bij elkaar. Daardoor ligt in hun werken, nog sterker dan in dat van de Bechers, de nadruk meer op de herhalingsstrategieën dan op het moment waarop het 'oorspronkelijke' beeld werd gemaakt. Ook Deleuze legt geen nadruk op het terugblikken naar de oorsprong van een reeks - de vraag wat er herhaald of gerepresenteerd wordt -, maar kijkt naar voren, naar het verwachtingspatroon en de mogelijke creatieve gevolgen van de herhaling. Daarom noemt Deleuze de derde synthese, namelijk die van tijd die vooruit wijst, "de koninklijke herhaling" ("la répétition royale"). Zij volgt op de eerste synthese van het heden, die de herhaling van gewoontes betreft, en de tweede synthese van het verleden, die de herhaling van het geheugen betreft en is daarvan de culminatie (Deleuze 125).

Het feit dat Khans foto *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* herhalingen niet als serie naast elkaar toont, zoals in alle hiervoor genoemde voorbeelden, maar over elkaar heen, roept de vraag op wat dit verschil voor gevolg heeft voor de 'koninklijke herhaling' in dit werk. Reeksen naast elkaar kunnen immers eenvoudiger doorgedacht worden dan een contractie van over

elkaar geplaatste beelden zoals in het werk van Khan. Deze vraag zal beantwoord worden aan de hand van de kenmerken van fotografie die dit resultaat mogelijk maken en enkele voorbeelden uit de geschiedenis van de fotografie.



4. Francis Galton,
composietfoto, 19de
eeuw

Aspecten van herhaling in het medium fotografie

Doordat een foto sneller te produceren is dan een schilderij of een prent, werd fotografie al kort na haar uitvinding in 1839 toegepast om te documenteren. Interessant met betrekking tot het werk van de Bechers en van Khan is dat de Franse biometrische onderzoeker Alphonse Bertillon in 1883 een systeem van *anthropométrie* ontwikkelde, dat later naar hem Bertillonage werd genoemd, en dat vooral op politiebureaus en in gevangenissen werd gebruikt voor het registreren van misdadigers. De foto's werden zowel en face als en profil genomen. De metrische fotografie was aan strenge eisen gebonden met betrekking tot achtergrond, belichting, afstand van de camera tot het model, etc. De werkwijze van Khan is echter nog meer verwant aan die van Bertillons Engelse collega Francis Galton. Galton zocht evenals Bertillon de essentie van criminaliteit door criminele types en medisch afwijkende personen door middel van fotoseries te definiëren, maar werkte vanaf 1877 met een andere methode, die van de *composite photograph*. Een tiental fotonegatieven werd over elkaar afgedrukt, waarbij hij ongetwijfeld gemanipuleerd moet hebben (afb. 4). Ook rassen onderzocht hij op deze wijze. Door de overlapping wilde Galton de kleine

verschillen laten vervagen en alleen de overeenkomsten, de gelijkenissen benadrukken (Sekula 18-19, 40 ff).

Dit lijkt een praktijk te zijn die ver achter ons ligt, maar in 1993 werd de werkwijze van Galton nogmaals herhaald, zij het met een ander doel voor ogen. Op de kaft van *Time Magazine* was een portretfoto van een vrouw geplaatst met als onderschrift: "Take a good look at this woman. She was created by a computer from a mix of several races. What you see is a remarkable preview of The New Face of America." De fotograaf en fotografietheoreticus Victor Burgin noemde deze foto een voorbeeld van Freuds term *Verdichtung*, en merkte op dat Freud de composietfoto's van Galton als voorbeeld koos bij zijn uitleg van deze term (Burgin 261). Deze constatering is in het bijzonder interessant met het oog op de volgende casus in deze bijdrage (afb. 5).

Door de monumentale formaten van de foto's van Khan - die ongeveer gelijk zijn aan de maten van de carrés waarin de Bechers delen van hun series presenteren (afb. 2) - keert het effect van 'uitmiddelen' ofwel de grootste gemene deler gedeeltelijk om. Op een grote afstand valt als eerste de gemeenschappelijke basisvorm op, maar bij het naderen van de foto wordt al snel de aandacht getrokken naar de kleine afwijkingen in de contouren en uitzonderlijke details in het object en de omgeving ervan. Dit is niet alleen het gevolg van de monumentale maat van de foto. In tegenstelling tot Galton, die de verschillen onderdrukte in de donkere kamer, koos Khan ervoor om bij het bewerken van het beeldmateriaal in de computer te kiezen voor nadruk op de verschillen. Hierin lijkt hij Deleuze te volgen die constateert dat er helaas al vanaf Plato en Aristoteles de nadruk is gelegd op overeenkomsten in plaats van verschillen, omdat er op basis van overeenkomsten gecategoriseerd kan worden.

Khans werk toont voorts ook affiniteit met een andere observatie van Deleuze: "De rol van de verbeelding of van de geest die observeert in een veelvoud en fragmentatie van staten, is om iets nieuws uit herhaling te halen, er verschillen uit op te maken" (Deleuze 103).[4]

Verscheidene auteurs benadrukken de relatie tussen Deleuzes aandacht voor het nieuwe in herhaling en zijn belangstelling voor Nietzsches *ewige Wiederkehrtheorie*. Als de eeuwige wederkeer werkelijk eeuwig is, dan is er geen fundament, enkel eindeloze herhaling die zich niet op een oorsprong kan beroepen - een herhaling zonder model, zonder concept, geen representatie van een oorsprong

maar de productie van verschil (Lütticken 99, Scheepers 38, Deleuze 115). De fotoserie van de Bechers heeft in de presentatie ervan (in een tentoonstelling of een fotoboek) een eerste werk als beginpunt en een laatste werk als eindpunt. Dat begin en eind is opgeheven in Khans presentatie van deze serie. Khan maakt hierbij gebruik van de eigenschap van transparantie van fotografie. Hij was begonnen met het afdrukken van meerdere analoge fotonegatieven over elkaar heen en zette die praktijk voort in digitale fotografie, waar het transparante negatief werd vervangen door software die het over elkaar plaatsen van beelden mogelijk maakte. Een opmerkelijk verschil met een schilderij dat uit verschillende lagen bestaat, is dat van een schilderij vrijwel alleen de bovenste laag te zien is. Wanneer negatieven over elkaar afgedrukt worden of dat proces digitaal wordt geïmiteerd, is het niet te zien welke foto 'onderin ligt' en welke 'bovenop'. Dus waar in reeksen altijd duidelijk is wat de volgorde is, kan dat onderscheid niet meer gemaakt worden in de foto van Khan: geen begin, geen eind, geen volgorde, maar een proces van herhaling dat alleen zichtbaar is dankzij de kleine verschillen.

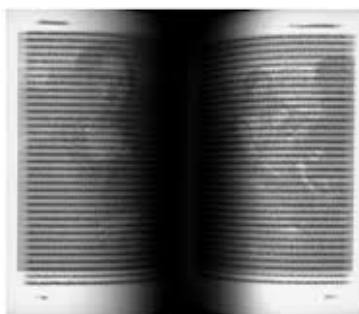
Transparantie als kenmerk van fotografie heeft echter ook een andere betekenis, namelijk de transparantie van het beeldvlak. In tegenstelling tot een schilderij dat vrijwel altijd wordt aangeduid als "dit is een schilderij van iets of iemand", wordt op een foto gewezen en gezegd: "dit is mijn dochter, ... dit was ons hotel ..." Dat betekent dat men geneigd is bij het kijken naar een foto het medium als intermediair te negeren. Deze kwestie is complex met betrekking tot het werk van Khan. Bij het kijken naar een foto van een vakwerkhuis van de Bechers kan het medium vrij eenvoudig genegeerd worden. Maar betekent transparantie in de foto van Khan dat we 'direct' naar de foto's van de Bechers kijken of naar vakwerkhuizen? Eigenlijk ziet men als eerste 'herhalingen' *an sich*.

De foto van Khan trekt dus in het bijzonder de aandacht naar het effect van contractie ofwel samentrekking van beelden. Deleuze (96) legt uit dat in de herhalingsreeks AB, AB, A... een contractie plaatsvindt van eerdere momenten in latere en dat zo het verleden onderdeel wordt van het heden. Zelfs de toekomst maakt deel uit van deze contractie doordat de reeks anticipeert op het verwachte vervolg. Khans contractie van sterk gelijkende beelden maakt vooral zichtbaar hoe waarneming werkt. Bij het zien van iets of iemand worden direct geheugenbeelden opgeroepen die gelijkenis vertonen en die vervolgens als vergelijkingsmateriaal dienen voor overeenkomsten en verschillen om dat wat

wordt gezien een plek te geven in het beeldgeheugen. Elk beeld uit een reeks dat Khan toevoegt, lijkt zich zo tot de vorige en volgende te verhouden. Khan merkte in een interview in 2008 over de contractie van beelden in zijn foto's op, dat het een uitdaging is om iets te creëren dat op het oppervlak van het papier bestaat en niet teruggevoerd kan worden op een geïsoleerd moment (Andersen z.p.). Dit effect van het niet laten terugblikken, maar aandacht vragen voor de gevolgen van herhaling, is te relateren aan Deleuzes 'koninklijke herhaling' die de aandacht vooruit richt. Maar in het geval van de AB-reeks is het duidelijk welke AB eerder of later in de reeks staat. Bij geheugenbeelden die in het heden worden opgeroepen is die volgorde niet zo duidelijk, evenmin als in Khans samengetrokken beelden.

Toe-eigening

Een nog niet genoemd aspect waarin de herhaling in het werk van Khan zich onderscheidt van de andere genoemde werken, is de 'toe-eigening' van het werk van een andere kunstenaar. In enkele andere essays in deze bundel, zoals de bijdrage van Wim Tigges, komt eveneens de recente interesse voor het toe-eigenen van een werk van een voorganger ter sprake. Dit verschijnsel - met betrekking tot de hedendaagse beeldende kunst meestal aangeduid met de Engelse term *appropriation* - roept de vraag op of er sprake is van plagiaat of van meerwaarde. In de meeste gevallen betreft het een reflecteren op het toegeëigende werk van een collega-voorganger in plaats van kopiëren, ook al zijn sommige van deze werken technisch niets anders dan een kopie. Maar als *appropriation* betekent het toe-eigenen van beeld in een 'nieuw' beeld, zoals in literatuur sprake is van toe-eigenen van een tekst in een 'nieuwe' tekst, kan er dan sprake zijn van *appropriation* wanneer een beeldend kunstenaar zich een boek toe-eigent? Of is er bij transdisciplinair toe-eigenen sprake van een andere vorm van herhaling? Die vraag voert naar de tweede casus van deze bijdrage .



5. Idris Khan, Sigmund Freud's The

Uncanny, 2006, foto, 184 x 209 cm.

Herhaling en contractie van Das Unheimliche van Freud

Idris Khans *Sigmund Freud's The Uncanny* (2006) (afb. 5) is een complex geval van toe-eigening. Zien we hier de toe-eigening van twee schilderijen van Leonardo da Vinci of van een essay van Freud, waarin twee reproducties van deze schilderijen waren opgenomen? Kan er hier eigenlijk wel sprake zijn van toe-eigening van een tekst, omdat dat betekent, zoals bij Wim Tigges' casus *Mister Pip*, dat de inhoud of structuur van een andere tekst wordt overgenomen? De voorliggende casus beoogt niet een terminologische discussie hierover te voeren, maar maakt duidelijk wat de gevolgen zijn van Khans contractie van de pagina's van twee essays van Freud voor de kwesties van herhaling die Freud in deze essays beschrijft. Een belangrijk verschil tussen de werken die het uitgangspunt vormden van *Sigmund Freud's The Uncanny* en *every... Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* is - naast het verschil in medium - dat de foto's van de Bechers aan het publiek worden getoond op een wand en daardoor in één oogopslag zichtbaar zijn. Boeken, echter, moeten in de hand worden gehouden en doorgebladerd, omdat de inhoud van een boek niet in één oogopslag te zien is. Khan zei over het gevolg van zijn museale presentatie van een boek als monumentaal werk in een interview in 2008 dat het 'een-op-eenaspect' van het lezen van een boek een intieme ervaring is, in tegenstelling tot het kijken naar kunst in een museum, wat gewoonlijk een gedeelde ervaring is met anderen en de ruimte waarin het werk zich bevindt. Door een boek als onderwerp voor zijn werk te kiezen wordt aan dit boek, naar zijn zeggen, de vertrouwde intieme ervaring ontnomen en wordt het tot een groot kunstwerk dat zindert voor de ogen van de kijker (Andersen z.p.). Khan gaat in deze opmerking echter voorbij aan de geschiedenis van de fotografie. Tot slechts enkele decennia geleden kenmerkte ook fotografie zich door intimiteit, in tegenstelling tot schilderkunst. Foto's waren (en zijn in merendeel nog steeds) klein, moesten in de hand genomen worden en werden in albums geplakt of in boeken of kranten afgedrukt, die ook doorgebladerd moesten worden. Ook de foto's van de Bechers waren door Khan uit een boek, pagina voor pagina, gekopieerd. Deze kanttekeningen verkleinen het verschil tussen Khans gebruikte bronnen, maar heffen het door Khan genoemde verschil tussen een boek en museale presentatie van monumentale foto's en fotoseries uiteraard niet op.

Een ander belangrijk verschil tussen de foto's van de Bechers en de teksten van

Freud is het feit dat de essays van Freud geen materieel object zijn. Van de teksten bestaan verschillende uitgaven in verschillende lettertypes en bladspiegels. De uitgave die Khan gebruikte was waarschijnlijk een pocketuitgave die niet goed plat te scannen is. Dat geeft iets bevreemdends, *unheimlich*s (Engels: *uncanny*) aan de donkere middenpartij. Maar ook de illustraties, die hier letterlijk zijn opgenomen in de tekst, wekken een vervreemdende indruk. Doordat de reproducties vage schimmen van schilderijen van Leonardo da Vinci zijn geworden, lijken ze een vage, vertroebelde herinnering uit het geheugen te worden. Zoals zal worden aangetoond, sluiten ze hierdoor eigenlijk nog beter aan bij het betoog van Freud dan de door Freud gebruikte reproducties.

In de paar beschrijvingen die tijdens het literatuuronderzoek voor deze bijdrage werden gevonden, wordt op basis van de titel opgemerkt dat dit werk van Khan bestaat uit alle pagina's van Freuds essay *The Uncanny (Das Unheimliche)* uit 1919, in de lijn van Khans werken met *every...* in de titel.[5] Deze auteurs namen blijkbaar niet de moeite om dit te controleren. Als men dat wel had gedaan, had de conclusie moeten zijn dat niet alleen de afbeeldingen van de schilderijen missen in dit essay, maar dat ook Leonardo da Vinci niet wordt genoemd. Blijkbaar was in het boek dat Khan scande ook het essay *Leonardo da Vinci and a memory of his childhood* (oorspronkelijke Duitse titel *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*) uit 1919 opgenomen, een herziene versie van het essay uit 1910. Het is uiteraard ook mogelijk dat Khan de twee essays zelf heeft samengebracht omdat beide teksten een interessante reflectie vormen op herhalingskwesies en de tekst over Leonardo een brug slaat tussen het eerstgenoemde essay en de beeldende kunst.

Freud begint *Das Unheimliche* met de opmerking: "De psychoanalyticus voelt maar zelden de aandrang om onderzoek op het gebied van de esthetica te doen. (...) Niettemin komt het soms voor dat hij zich wel voor een bepaald gebied van de esthetica moet interesseren. (...) Zo'n onderwerp is het *Unheimliche*. Het lijdt geen twijfel dat het verband houdt met wat schrik aanjaagt, met het angst- en huiveringwekkende; evenzeer staat vast dat dit woord niet altijd in een nauwkeurig te bepalen betekenis wordt gebruikt, zodat het nog wel het meest samenvalt met alles wat angst opwekt" (Freud 1963 [1919] 45).[6] Hij besteedt vervolgens veel aandacht aan de betekenis van de woorden *heimlich* en *unheimlich*. Hij baseert zich daarbij op het *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860) van Daniel Sanders. In deze lange opsomming van betekenissen benadrukt

hij de zin “*Unheimlich* noemt men alles wat geheim, in het verborgene (...) had moeten blijven en toch tevoorschijn is gekomen”[7], een definitie ontleend aan Schelling (51). Toch blijken de termen *heimlich* en *unheimlich* dicht bij elkaar te kunnen liggen in de sfeer van het vertrouwde, behaaglijke en de sfeer van het geheime, verborgene (51).

Een relatie tussen het *Unheimliche* en herhaling legt Freud ondermeer in zijn constatering dat niet iedereen er misschien mee in zal stemmen dat het gevoel van *Unheimlichkeit* berust op het element van herhaling van hetzelfde. Hij benadrukt dat hij zelf heeft geconstateerd dat onder zekere voorwaarden en in combinatie met bepaalde omstandigheden een dergelijk gevoel onbetwistbaar wordt opgeroepen. Deze ervaring deed hem aan de hulpeloosheid van sommige droomtoestanden denken (65). Als voorbeeld noemt hij wanneer men in een onbekende, in het duister gehulde kamer op de tast naar de deur of de lichtschaakelaar zoekt en daarbij voor de zoveelste keer tegen hetzelfde meubel opbotst. James Strachy maakt in de Nederlandse vertaling van deze bijdrage van Freud de kanttekening dat deze passage aansluit bij de herhalingsneurose ofwel dwangneurose waarover Freud in eerdere essays schreef (Strachy in Freud 2006b 110). Een ander voorbeeld van herhaling in *Das Unheimliche* is het verhaal *Der Sandmann* van E.T.A. Hoffmann dat Freud uitvoerig bespreekt. De hoofdpersoon wordt achtervolgd door zich herhalende herinneringen aan verhalen over de zandman uit zijn kindertijd, die kinderen de ogen uit zou rukken. Daar ligt een direct verband met het essay *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*. In deze bijdrage speelt herhaling vooral een rol in de uitvoerig behandelde ‘Gierfantasie’ van Leonardo da Vinci. Freud beschrijft deze fantasie als volgt: “In een passage handelend over de vlucht van de gier, onderbreekt hij [Leonardo] zichzelf abrupt om gehoor te geven aan een plotseling bij hem opgekomen herinnering uit zijn vroegste jeugd: ‘Het lijkt al eerder mijn lotsbestemming te zijn geweest om me zo grondig met gieren bezig te houden, want als een heel vroege herinnering komt mij voor de geest dat, toen ik nog in de wieg lag, een gier tot mij neerdaalde, met zijn staart mijn mond opende en met die staart vele malen tegen mijn lippen stootte’ (Freud 1919 21).[8]”

James Strachy legt in zijn inleiding van de Nederlandse vertaling van het essay uit dat deze kern van Freuds betoog gedeeltelijk is gebaseerd op een vertaalfout van de vogelnaam. Freud had de vertaalfout van wouw naar gier ofwel overgenomen uit de Duitse vertaling van Leonardo’s notitieboeken door Marie Herzfeld in 1906,

of uit de Duitse vertaling van een boek over Leonardo van Merezjkovski uit 1902 waarin het Russische woord voor wouw correct was, maar in Duitse vertaling een gier was geworden. Een wouw is ook een roofvogel, maar het grote verschil is dat Freud zijn betoog baseert op de relatie tussen gier en moeder die terug gaat op de Egyptische oudheid. Waarschijnlijk is het, volgens Egyptologen, de klankverwantschap die gier en moeder met elkaar verbond (Strachy in Freud 2006a 203). Freud legt de gierfantasie van Leonardo als volgt uit. De fantasie is samengesteld uit de herinnering aan het gezoogd worden en aan het gekust worden door zijn moeder. De kunstenaar is het als gunst van de natuur gegeven om zijn geheimste, voor hemzelf verborgen zielenroerselen in kunstwerken tot uitdrukking te brengen die anderen, onbekende derden, intens ontroeren, zonder dat zij zelf weten aan te geven wat nu die ontroering teweegbrengt. Wie aan Leonardo's schilderijen denkt, zal zich, volgens Freud, stellig de merkwaardige, fascinerende, raadselachtige glimlach herinneren die hij op de lippen van zijn vrouwenfiguren heeft getoverd. Verdiept de beschouwer zich vervolgens wat meer in het schilderij *Anna te drieën*, dan komt hij abrupt tot het besef dat Leonardo in dit doek de synthese van de geschiedenis van zijn jeugd heeft gelegd (Freud 1919 53).

De kwestie wordt vervolgens nog complexer. Op basis van de eerste versie van het essay van Freud uit 1910, keek een zekere Oskar Pfister naar deze schilderijen van Leonardo in het Louvre en schreef daar in 1913 een tekst over. In 1919 geeft Freud een herziene versie uit van zijn essay, verwerkt daar citaten in uit Pfisters tekst, en merkt hierover op dat deze auteur een opmerkelijke ontdekking heeft gedaan in het schilderij *Anna te drieën*. Hij had in de vorm van het geschilderde kleed van Maria de contouren van een gier ontdekt. Freud citeert vervolgens Pfister: "Op het schilderij dat de moeder van de kunstenaar voorstelt, is namelijk in alle duidelijkheid een gier, het symbool van moederlijkheid te zien. In de blauwe doek, die bij de heup van de voorste vrouw zichtbaar wordt en tot schoot en rechterknie reikt, is de uiterst karakteristieke kop, de nek en de scherp gebogen aanzet van de romp van een gier te zien. Van de beschouwers aan wie ik mijn vondst toonde, heeft bijna niemand zich aan de evidentie van dit zoekplaatje kunnen onttrekken." (Pfister in Freud 1919 55)[9] Pfister blijkt vooral nadruk te leggen op de vorm van de draperie om de arm van de vrouw: een uitgespreide vogelstaart, waarvan het rechter uiteinde precies als in Leonardo's beslissende kinderdroom naar de mond van het kind, dus die van Leonardo, leidt.

De geheimzinnigheid van deze schilderijen die door Freud wordt opgemerkt in zijn essay, is door Khans herhalingsstechniek gewijzigd van een geheimzinnige symboliek in visuele raadselachtigheid. De draperie in de vorm van een gier is zo goed als verdwenen. Blauw wordt erg licht op een zwart-wit foto. Daardoor hadden fotografen vroeger altijd veel moeite met het fotograferen van luchten met wolken. Daarentegen lijkt de rafelige zwarte langwerpige vorm die om de lichte naad van het boek is ontstaan (doordat er geen licht viel op de binnenzijde van het boek bij het scannen ervan, wat een 'fotografisch' effect is), bijna een zwarte vogelveer geworden te zijn.

Een ander gevolg van de fotografische techniek is te zien in de reproductie van *Mona Lisa*, namelijk in de spiegelbeeldige afbeelding ervan. Stond het schilderij al per ongeluk spiegelbeeldig afgedrukt in het boek dat Khan scande? Of heeft Khan het zelf omgekeerd? Die vraag kan op basis van de beschikbare informatie niet worden beantwoord, maar in beide gevallen geldt dat we te maken hebben met een specifiek kenmerk van een (foto)grafische techniek. Door de indirecte techniek kan al of niet gekozen worden voor een gespiegelde afdruk; een spiegelbeeld zal zelden te zien zijn in een geschilderde of getekende kopie. De spiegelbeeldige weergave roept een *unheimlich* gevoel op, *unheimlich* in Freuds definitie dat iets vertrouwds iets bevreemdends krijgt, ofwel 'vreemd vertrouwd' wordt (Royle vii). Deze conclusie sluit aan bij Slavoj Žižeks opmerking dat de verandering van een detail in een bekend beeld ineens het hele beeld vreemd ofwel *unheimlich* maakt (Žižek 53).

In de reproductie van *Mona Lisa* is bovendien door de overlappende tekstpagina's een interessante kunsthistorische associatie ontstaan, een zogenaamd *déjà vu*, wat volgens Freud een essentieel kenmerk van het *Unheimliche* is (Royle 2). Over de bovenlip van *Mona Lisa* lopen licht gebogen zwarte tekstregels, die de associatie oproepen met een van de eerste voorbeelden van herhaling als *appropriation* in de kunstgeschiedenis, namelijk de reproductie van de *Mona Lisa* die door Marcel Duchamp werd voorzien van een snor en van de letters LHOOQ.[10] Kortom, het herhalen van scannen en stapelen van pagina's door Khan resulteerde in de onleesbaarheid van de tekst, maar leidt tot wat Deleuze, zoals eerder genoemd, de rol van de verbeelding noemde: iets nieuws uit herhaling creëren (Deleuze 76).

Beide schilderijen van Leonardo zijn door de tekstregels 'vertroebeld' en gedeeltelijk 'verborgen'. De tekst staat echter niet alleen letterlijk maar ook

figuurlijk tussen de toeschouwer en de schilderijen. De inhoud van Freuds tekst 'belemmert' namelijk na het lezen ervan een rechtstreekse neutrale waarneming van de schilderijen, of de lezer het eens is met Freud of niet. Hier herhaalt zich een proces: Freuds essay uit 1910 werkte als een visuele zeef voor Pfisters waarneming van *Anna te drieën*. Diens essay uit 1913 vormde een 'nieuwe bril' voor Freud. De versie van Freuds essay uit 1919 inspireerde Khan tot een nieuwe blik, die vervolgens de waarnemer van zijn werk door een veelgelaagd filter naar de schilderijen laat kijken.

Uit de analyse van Khans foto *Sigmund Freud's The Uncanny* in vergelijking met de twee essays van Freud die aan dit werk ten grondslag liggen, kan geconcludeerd worden dat enerzijds door de foto alle pagina's van Freuds essays in één oogopslag zichtbaar en transparant worden, dat anderzijds door de overlapping de tekst onleesbaar is geworden, en dat uiteindelijk de samengebalde essays resulteren in een visualisatie van de inhoud van de essays: het *Unheimliche* als spanning tussen het verborgene en het zichtbare. Deze conclusie sluit aan bij een interessante opmerking van Nicholas Royle over het essay *Das Unheimliche*. Hij stelt dat het als essay de kenmerken vertoont van het door de auteur beschreven *Unheimliche*: vreemd incoherent, eigenaardig herhalend en onafgesloten (Royle 8).

Herhaling speelt echter niet alleen een rol in het uiteindelijke beeld van de foto's van Khan; de arbeidsintensieve, monotone repeterende handeling van het scannen van pagina's kan in negatieve zin worden vergeleken met de dwangneuroses die Freud beschrijft. Margaret Iversen verbindt in haar essay *What is a Photograph?* zelfs de mechanische reproduceerbaarheid van fotografie in het algemeen aan Freuds dwangneurose: fotografie herhaalt mechanisch wat in werkelijkheid niet meer herhaald kan worden (Iversen 114). De wijze waarop Khan herhalend fotografeert lijkt daar een extreem voorbeeld van te zijn. Veelvuldige herhaling kan echter ook in positievere zin uitgelegd worden. Hillel Schwartz zoekt de relatie van de mens met herhaling in een zeer basaal moment: het moment waarop een mens letterlijk en op originele wijze begint met het maken van kopieën van de eigen cellen (Schwartz 19). Het eindeloos herhalen is bovendien een kenmerk van (typisch menselijk geachte) religieuze rituelen. Deze rituelen worden met regelmaat herhaald, en herhaling van handelingen en teksten vormt er een belangrijk onderdeel van. Khans herhalende handelingen zijn echter geen ritueel te noemen in de definitie van Frits Staal, die stelt dat een

ritueel eigenlijk puur activiteit is, zonder betekenis of doel (Staal 131). Beide casussen in deze bijdrage tonen aan dat betekenisvorming een belangrijk doel is van Khans herhalingsprocessen.

Religieuze rituelen blijken wel als inspiratiebron een rol voor Khan gespeeld te hebben. Khan werd in Engeland geboren, maar groeide op in het spanningsveld tussen een traditioneel-religieuze opvoeding en een moderne westerse omgeving. Voor het werk *every ... Page of the Holy Quran* (2004) gebruikte hij de Koran van zijn vader, die een duidelijk stempel had gedrukt op zijn leven. Volgens opvattingen van moslims zou de Koran de hele wereld omvatten: het gehele weten, dat voortdurend herlezen en geleerd moet worden (Müller-Tamm 14). In een interview in 2007 vertelde Khan dat hij sinds zijn veertiende jaar geen praktiserende moslim meer is, maar dat het proces van het voortdurend herhalend lezen van de Koran hem inspireerde tot het maken van kunst volgens een proces van herhaling (Benedictus z.p.). De relatie die Khan hier legt tussen zijn jeugdervaringen en herhalingsstrategieën als kunstenaar, volgt het beeld dat Freud beoogt te schetsen van een kunstenaar aan de hand van jeugdervaringen van Leonardo die door zouden werken in zijn schilderijen. Freuds betoog over hoe een jeugdervaring zich herhaalt in latere artistieke uitingen, bleek echter uiteindelijk meer inzicht te geven in hoe herhaling via vertaalde bronnen tot fouten leidt (*différence in répétition*) dan in het leven en werk van Leonardo.

De werken van Khan lijken op het eerste gezicht slechts herhalingen te zijn van dezelfde techniek. Het werkproces bestaat inderdaad uit een systematische herhaling van een zelfde handeling, namelijk fotograferen of scannen. Maar nauwkeurige waarneming laat vele interessante verschillen zien die zijn voortgekomen uit Khans herhalingsstrategieën. De diversiteit begint al bij de bronnen die hij kiest, waarin herhaling op uiteenlopende wijzen een rol blijkt te spelen. Khans daarmee geproduceerde werken, zoals *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* en *Sigmund Freud's The Uncanny*, zijn rijkgeschakeerde contracties van herhalingen te noemen, samentrekkingen van enerzijds de herhalingsprocessen in de bronnen en anderzijds van inzichten in de betekenissen van de bronnen en toevoegingen van nieuwe betekenissen met betrekking tot herhalingsprocessen. Door de contracties worden ook de vele minimale verschillen in de herhalingen zichtbaar. Er kan dus geconcludeerd worden dat Khan de interne differenties zichtbaar maakt of zelfs toont dat verschil inherent is aan herhaling. Hierin bevestigt hij Deleuzes visie op herhaling

en verschil. Bovendien zijn door de fotografische technieken die Khan toepaste het beginpunt (eerste foto van de serie en eerste pagina van de essays) en het eindpunt (laatste foto en pagina) van de herhaalde reeks niet meer te onderscheiden en lijkt een onbegrensde en oneindige herhaling te ontstaan. Een ander gevolg van Khans proces van herhaling is dat zeer bekende en vertrouwde (*heimliche*) werken, zoals de twee schilderijen van Leonardo en de essays van Freud, maar ook de fotoserie van de Bechers, 'vreemd vertrouwd' (*unheimlich*) zijn geworden.

Khans opmerking in een interview dat Deleuzes *Différence et Répétition* een belangrijke inspiratiebron vormde, was de aanleiding om enkele opmerkingen uit dit boek aan Khans werk te koppelen. Een interessante relatie bestaat vooral in Deleuzes constatering dat herhaling niets verandert aan een object, maar wel iets in de geest van de toeschouwer. Dit kenmerkt wat er gebeurt door de herhalingsstrategie van Khan: ook al is niet elk vakwerkhuis van de Becherfoto's te herkennen, en al zijn de pagina's van Freuds essays niet meer te onderscheiden, de foto's geven niet de indruk een bewogen foto van een huis te zijn of een blad met zwarte abstracte banen. De gelaagdheid van de foto's toont de rijkdom aan kleine verschillen en betekenissen die door de herhalingsprocessen voortgebracht werden. Hierdoor sluiten *every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House* en *Sigmund Freud's The Uncanny* meer aan bij de open benadering van herhaling van Deleuze dan bij de dwangneurose van Freud.

NOTEN

1. Sommige fotografische werken van Khan waren in eerste instantie op een kleiner formaat afgedrukt. *Every...Bernd and Hilla Becher Gable Sided House*, was in 2003 bijvoorbeeld op een formaat 67 x 53 cm afgedrukt en pas een jaar later op groot formaat.
2. Om inzicht te krijgen in Deleuzes visie op herhaling werden James Williams' boek Gilles Deleuze's *Difference and Repetition. The Critical Introduction and Guide* (2003) en de dissertatie *Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze* (1996) van Monique Scheepers over Deleuze als leidraad gebruikt.
3. "La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple (...) Le paradoxe de la répétition n'est-il pas qu'on ne puisse parler de répétition que par la différence ou le

changement qu'elle introduit dans l'esprit qui la contemple?"

4. "Soutirer à la répétition quelque chose de nouveau, lui soutirer la différence, tel est le rôle de l'imagination ou de l'esprit qui contemple dans ses états multiples et morcelés."

5. Zie bijvoorbeeld Müller-Tamm 13; Williams z.p.

6. "Der Psychoanalytiker verspürt nur selten den Antrieb zu ästhetischen Untersuchungen (...) Hie und da trifft es sich doch, daß er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß (...) Ein solches ist das 'Unheimliche'. Kein Zweifel daß es zum Schreckhaften, Angst- und Grauerregenden gehört, und ebenso sicher ist es, daß dies Wort nicht immer in einem scharf zu bestimmenden Sinne gebraucht wird, so daß es eben meist mit dem Angsterregenden überhaupt zusammenfällt."

7. "Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist."

8. "An einer Stelle, die von Fluge des Geiers handelt, unterbricht er sich plötzlich, um einer in ihm auftauchenden Erinnerung aus sehr frühen Jahren zu folgen. 'Es scheint, daß es mir schon vorher bestimmt war, mich so gründlich mit dem Geier zu befassen, denn es kommt mir als eine ganz frühe Erinnerung in den Sinn, als ich noch in der Wiege lag, ist ein Geier zu mir herabgekommen, hat mir den Mund mit seinem Schwanz geöffnet und viele Male mit diesem seinen Schwanz gegen meine Lippen gestoßen'."

9. "Auf dem Bilde, das die Mutter des Künstlers darstellt, findet sich nämlich in voller Deutlichkeit der Geier, das Symbol der Mütterlichkeit. Man sieht den äußerst charakteristischen Geierkopf, den Hals, den scharfbogigen Ansatz des Rumpfes in dem blauen Tuche, das bei der Hüfte des vorderen Weibes sichtbar wird und sich in der Richtung gegen Schoß und rechtes Knie erstreckt. Fast kein Beobachter, dem ich den kleinen Fund vorlegte, konnte sich der Evidenz dieses Vexierbildes entziehen."

10. De letters LHOOQ klinken uitsproken als "Elle a chaud au cul" wat betekent dat zij 'een hete kont heeft' ofwel prostituee is.

LITERATUUR

Andersen, Magnus, "Interview: Idris Khan", 2008, te raadplegen op <http://www.kopenhagen.dk/index.php?id=12624>, geraadpleegd op 15-08-2009.

Benedictus, Leo, "Interview Idris Khan", in *The Guardian*, 02-08-2007, te raadplegen op <http://www.guardian.co.uk/theguardian/2007/aug/02/arts>, geraadpleegd op 15-08-2009.

Burgin, Victor, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, Los Angeles, Londen: University of California Press, 1996.

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Parijs: Presses Universitaires de France, 1968.

Freud, Sigmund, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci*, Leipzig, Wenen: Franz Deuticke, 1919 [2de herziene versie, 1910]. Nederlandse vertaling uit: Sigmund Freud. Werken, dl. 5, vert. Wilfred Oranje, inl./ann. James Strachy e.a., Amsterdam: Boom, 2006a, 206-275.

Freud, Sigmund, *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*, Frankfurt am Main: Fischer, 1963 [1919]. Nederlandse vertaling uit: Sigmund Freud. Werken, dl. 8, vert. Wilfred Oranje, inl./ann. James Strachy e.a., Amsterdam: Boom, 2006b, 94-115.

Iversen, Margaret, "What is a Photograph?" (1994), in Herta Wolf (red.), *Paradigma Fotografie I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 108-131.

Lawson, Sheila. "Doppelgänger. Wendy McMurdo interviewed by Sheila Lawson" (April/May 1995), in Brittain, D. (red.), *Creative Camera. Thirty years of writing*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1999, 251-256.

Lütticken, Sven, "Appropriation-mythologie", in S. Lütticken, *Geheime Publiciteit*, Rotterdam: NAI Uitgevers, 2005, 85-105.

Müller-Tamm, Pia, "Idris Khans every ..., after ..., all ...", in *Idris Kahn every ...*, tent. cat. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2008, 8-15.

Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester: Manchester University Press, 2003.

Scheepers, Monica M., *Differentie en politiek. Een inleiding tot de filosofie van Gilles Deleuze*, Leiden (diss. Universiteit Leiden), 1996.

Schwartz, Hillel, *The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books, 1996.

Sekula, Allan, "The body and the Archive", in *October*, (Winter 1986) 39, 2-64.

Staal, Frits, *Ritual and Mantras. Rules Without Meaning*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993 (1990).

Williams, Eliza, "Idris Khan", in *Art Monthly*, oktober, 2006, te raadplegen op http://findarticles.com/p/articles/mi_6735/is_300/ai_n28410082/, geraadpleegd op 15-08-2009.

Williams, James, *Gilles Deleuze's Difference and Repetition; a Critical Introduction and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University's Press, 2003.

Žižek, Slavoj, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1991.