



Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Public Opinion)*, 1991. Spring 1995 version, shown in *Felix Gonzalez-Torres* at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Purchased with funds contributed by the Louis and Bessie Adler Foundation, Inc., and the National Endowment for the Arts Museum Purchase Program.

Photo by David Heald

Felix Gonzalez-Torres, *Untitled (Public Opinion)*, 1991. Version printemps 1995, présentée lors de l'exposition *Felix Gonzalez-Torres* au Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, acquise grâce aux fonds provenant de la Louis and Bessie Adler Foundation, Inc. et du National Endowment for the Arts Museum Purchase Program.

Photo de David Heald

MATERIAL: duplicated (black rod licorice candy, individually wrapped in cellophane)

PRESENTATION: installed (ideal weight 700 pounds); interactive (endless supply)

MATÉRIEL : dupliqué (bâtonnet de réglisse noire, chacun enveloppé de cellophane)

PRÉSENTATION : installé (poids idéal 317 kg); interactif (approvisionnement continu)

**Felix Gonzalez-Torres,**  
***Untitled (Public Opinion), 1991***  
*Nancy Spector*

Felix Gonzalez-Torres's practice was incredibly generous. He invented forms of candy spills and paper stacks that to some extent emulated Minimalist sculpture, but were entirely mutable. Viewers are invited to take pieces of candy from the spills or sheets of paper—photographic works or text-based pieces—from the stacks. The owner of the work is responsible for replenishing it during the run of an exhibition.

In 1995, the Guggenheim in New York exhibited a survey of Felix Gonzalez-Torres's work that filled half of the museum. As part of this presentation, we **installed *Untitled (Public Opinion)*** (1991) for the first time, along with a number of his other replenishable works. This piece is made of an ideal weight of 700 pounds of cellophane-wrapped licorice candy. Gonzalez-Torres's art is highly metaphoric and also has incredible personal and political meaning. My understanding of *Untitled (Public Opinion)* is that the licorice has to be shaped specifically like a missile, because the piece was made during the Gulf War crisis. Gonzalez-Torres made a number of works around the same time that responded pejoratively to the political atmosphere. Another piece, *Welcome Back Heroes*, made of Bazooka bubble gum, bears militaristic references to the bazooka rocket launcher and to Americana visible in the comic strips included with the candy.

Now that Gonzalez-Torres is no longer alive, when questions arise during reinstallation, curators must make decisions by proxy. For example, when

---

*Nancy Spector is Curator of Contemporary Art,  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.*

**Felix Gonzalez-Torres,**  
***Untitled (Public Opinion), 1991***  
*Nancy Spector*

La pratique artistique de Felix Gonzalez-Torres était extrêmement généreuse. Les coulées de bonbons et piles de papier qu'il a inventées imitent dans une certaine mesure la sculpture minimaliste, tout en demeurant modifiables, car le public est invité à prendre des bonbons ou des feuilles de papier — œuvres photographiques ou documents texte — des piles. Le propriétaire de l'œuvre est responsable de voir à la réapprovisionnement pendant l'exposition.

En 1995, le Guggenheim New York a présenté une rétrospective des œuvres de Gonzalez-Torres occupant la moitié du musée. Nous avons présenté en primeur lors de cette exposition *Untitled (Public Opinion)* (1991), ainsi qu'un certain nombre de ses pièces devant être réapprovisionnées. *Untitled (Public Opinion)* se compose d'un poids idéal de 317 kg de réglisse emballée dans du cellophane. L'art de Gonzalez-Torres est largement métaphorique et revêt aussi une signification hautement personnelle et politique. Selon moi, la réglisse destinée à *Untitled (Public Opinion)* doit avoir la forme particulière d'un missile, car la pièce a été conçue durant la guerre du Golfe. Gonzalez-Torres a créé un certain nombre d'œuvres à cette époque comme autant de réponses négatives au climat politique. *Welcome Back Heroes*, composée de gomme à mâcher Bazooka, est chargée de références militaires, notamment au lance-roquettes bazooka et aux aspects de l'héritage culturel américain visibles dans les bandes illustrées incluses dans l'emballage de la gomme.

Maintenant que Gonzalez-Torres n'est plus, les commissaires chargés de réinstaller ses œuvres doivent

---

*Nancy Spector est conservatrice d'art contemporain,  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.*

installing *Untitled (Public Opinion)* at the Guggenheim Museum Bilbao, although the candy was available, there was concern over viewers' mouths turning black. On the spot, I had to make a bizarre curatorial decision whether the substitute brown candy would convey the artist's intent. *Untitled (Public Opinion)* wasn't acquired in physical form. When we purchased the work, we didn't buy the candy, only the right of ownership. Gonzalez-Torres's former gallerist and estate executor Andrea Rosen was in the process of translating the certificates that accompany his replenishable works. The contemporary versions of these certificates try to capture the various, open-ended scenarios surrounding the re-creation of these works, ensuring the artist's desire to convey that meaning is never secured in any one way and that the owner has the responsibility to reinterpret the work each time it is fabricated.

prendre des décisions par procuration. Par exemple, lors de l'installation de *Untitled (Public Opinion)* au Guggenheim Museum Bilbao, la question dominante ne concernait pas la réglisse, qui était disponible, mais bien le fait que les spectateurs se noirciraient la bouche. Sur le champ, comme commissaire, j'ai dû prendre une étrange décision, à savoir si, oui ou non, la substitution de bonbons bruns à la réglisse, communiquerait l'intention de l'artiste. *Untitled (Public Opinion)* n'a pas été acquise sous une forme matérielle, c'est-à-dire que nous n'avons pas acheté des bonbons mais uniquement le droit de propriété. Andrea Rosen, ancienne galeriste et exécutrice testamentaire de Gonzalez-Torres, était en train de traduire les certificats qui accompagnent les œuvres devant être regarnies. Les versions contemporaines de ces certificats tentent de saisir les divers scénarios non limitatifs pour la re-création de ces œuvres, en s'assurant comme le voulait l'artiste que la signification de l'œuvre n'est jamais fixée uniformément et que le propriétaire de l'œuvre a la responsabilité de réinterpréter l'œuvre chaque fois qu'elle est présentée.

The following are excerpts from "Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media," which took place at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, on March 30–31, 2001.

Andrea Rosen: We were recently speaking about difference between right and responsibility. What is an owner's right and what is an owner's responsibility? Is it the owner's responsibility to reproduce the work, or is it simply their right to do so?

That was a big question for Felix, and at the very root of his work. Unlike artwork that must address the notion of permanency in a later incarnation, questions of permanency are inherent to Felix's work. One of the very important conceptual content issues within Felix's work is our obsession with permanency, our obsession for concretizing work. This is what is so interesting about the variable media initiative. Is it possible for us to move away from the obsession of storing and preserving, to move away from the monument? Felix was absolutely conscious of these things.

He realized that only the potential for change is permanent. On one hand, like any mortal human being, he was interested in generating his ideas, his sense of meaning. On the other hand, he struggled to include freedom for change within his meaning—not only the meaning, but the form as well. And if both meaning and form have the freedom to change, what is intrinsic to the work, and what is not intrinsic to the work? Felix's rules are that viewers must be allowed to take pieces of the replenishable works. Part of the responsibility of installing the work is to figure out how that's possible. Museums on occasion would ask him, is it OK if people didn't take parts of the work—sheets of paper, candies—at the opening, because they were afraid the works would be eliminated before the exhibition even began. Felix was very strict about these rules, and yet he would say,

On trouvera ci-dessous des extraits de la conférence « Preserving the Immaterial : A Conference on Variable Media », tenue au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, les 30 et 31 mars 2001.

Andrea Rosen : Nous parlions récemment de la différence entre le droit et la responsabilité, c'est-à-dire le droit d'un propriétaire et la responsabilité d'un propriétaire. Un propriétaire a-t-il la responsabilité de reproduire une œuvre, ou est-ce simplement son droit de le faire?

Pour Felix, il s'agissait d'une question importante, qui était au cœur même de son travail. À l'encontre d'œuvres pour lesquelles il faut se pencher sur la notion de permanence aux fins d'une présentation future, la notion de permanence est intrinsèque au travail de Felix. Une des questions essentielles sur le contenu conceptuel des œuvres de Felix est notre obsession pour la permanence, notre obsession pour la matérialisation de l'œuvre. Et c'est ce qui est si intéressant avec l'initiative des médias variables. Nous est-il possible de nous éloigner de l'obsession d'entreposer et de préserver, de nous éloigner du « monument » ? Felix était très conscient de ces aspects.

Felix savait que seul le potentiel de changement est permanent. D'une part, comme tout être humain mortel, il désirait donner vie à ses idées, à sa perception de la signification. D'autre part, il avait du mal à englober la liberté de changement dans la signification — pas seulement dans la signification mais aussi dans sa forme. Et si la signification et la forme pouvaient changer, qu'est-ce qui, alors, est intrinsèque ou extrinsèque à l'œuvre? La consigne de Felix était que le public puisse prélever des éléments de ses œuvres nécessitant d'être réapprovisionnées. La responsabilité, lors de l'installation de l'œuvre, consiste en partie à trouver comment c'est possible. Il est arrivé qu'on lui demande dans certains musées

yes, it's OK. As his friend, confidante, and representative, I asked, "Why did you give in? This is so important to you. This is the intrinsic nature of the work." His reply consisted of, "Oh, it's OK, people have rules, and you have to have rules." His response is true. You do have to bend to the rules of the existing structure. But his flexibility was, I suspect, partially due to pain, which he confessed a few years later, caused when he witnessed his works being physically diminished. The rules excuse was great for him. He was likely thinking, [laughter] "Yeah. The only time I will see the work is at the opening, and if I don't have to see them diminished, all the better."

There's a malleability to his intention: how do you create a certificate that's supposed to be about defining the work and yet is an open-ended document?

Jon Ippolito: This is an issue we have seen raised by museums over the course of this day of looking at case studies. But in this case, it's part of the artist's intent to call upon museums and other heritage/legacy organizations to examine how they make decisions and what they decide cultural heritage to be.

*Untitled (Throat)* consists of one of Felix's father's handkerchiefs (of which there turned out to be a fairly plentiful supply). On this handkerchief, cough drops are displayed (one of the few candy pieces from which you can't take the candies). The originals were Luden's honey-lemon cough drops in a blue and yellow opaque wrapper.

To preserve the work, storage was questionable. If you remember from my questionnaire, there're four different strategies for preservation: **storage**, the default museum model of putting the work in a crate with mothballs, or storing it on disk; **emulation**, which is making the work look the same by different means; **migration**, merely bringing the

s'il était possible que les gens ne prennent pas certaines parties composant l'œuvre — feuilles de papier ou bonbons — lors du vernissage, parce qu'on redoutait que les œuvres soient réduites à néant avant même le début de l'exposition. Felix était très strict au sujet de sa consigne, et pourtant il acceptait. À titre d'amie, de confidente et de représentante, je lui demandais : « Pourquoi avoir cédé? C'est si important à tes yeux. C'est la nature intrinsèque de l'œuvre ». Il répondait : « C'est correct, les gens ont des règles, et l'on doit avoir des règles ». Sa réponse est pertinente. Il faut céder aux règles de la structure existante. Mais je soupçonne que la souplesse qu'il manifestait était en partie attribuable à la peine que voir ses œuvres rapetisser lui causait — un sentiment qu'il avouera quelques années plus tard. L'excuse de la règle était parfaite pour lui. Il se disait sûrement, [rire] « O.K. la seule fois que je verrai l'œuvre, c'est lors du vernissage, et si je n'ai pas à la voir diminuée, tant mieux ».

Son intention renferme une certaine malléabilité. Comment, donc, arriver à créer un certificat qui en principe doit définir l'œuvre tout en demeurant un document non restrictif?

Jon Ippolito : Il s'agit d'une question que les musées ont soulevée durant cette journée consacrée à l'étude de cas. Mais cette fois-ci, l'artiste invite les musées et autres organisations patrimoniales à examiner leur processus décisionnel et à se pencher sur ce qu'ils considèrent être du patrimoine culturel.

*Untitled (Throat)* se compose d'un des mouchoirs du père de Felix (que l'on trouve en assez grande quantité). Le mouchoir est orné de pastilles contre la toux (une des rares œuvres avec bonbons qu'on ne peut prélever). Les pastilles d'origine, fabriquées par Luden, étaient au miel et au citron et emballées dans un papier opaque bleu et jaune.

work up to date; and finally, **reinterpretation**, taking a lot of liberty in recreating what the work could possibly mean.

We inadvertently tried at the Guggenheim to store *Untitled (Public Opinion)*. I say inadvertently, because we just ordered too much for a particular session. You never know how many candies viewers are going to take? So you usually order a certain amount, then you realize you're running out and you have to order another 2,000 pounds. Although not specially made, the candy is usually part of a Halloween party mix, along with candy corns. Because the company has to specially sort out a batch, a minimum order of 2,000 pounds is required.

When the exhibition toured abroad, we went to the drugstore, bought the latest Luden's honey-lemon candy, same type, but they look completely different. They have a clear cellophane wrapping with white lettering on it—a totally different look from the original. Yet, in some ways, migration—choosing the up-to-date standard—seemed to connect to the relevance of this work for Felix. His father died of throat cancer, and this was the only type of candy that helped him feel any better.

We posited some potential allegiance to the brand of Luden's honey lemons over the physical look of the piece. Was that right? I'm not sure. Beyond that, an even more radical possible strategy of reinterpretation would be to use inhalers, patches, Claritin, or a new drug that didn't exist in Felix's time but is the functional equivalent of what cough drops were in 1991.

Felix's work doesn't favor one strategy over another, but instead forces museums into an awkward position of having to determine what the meaning is in a way that hanging a painting on a white wall doesn't.

Pour préserver l'œuvre, l'entreposage était discutable. Rappelez-vous mon questionnaire qui compte quatre stratégies différentes pour la préservation : l'**entreposage**, le modèle muséal par défaut qui consiste à placer l'œuvre dans une caisse avec des boules antimites, ou de la stocker sur un disque; l'**émulation**, qui consiste à donner le même aspect à une œuvre par des moyens différents; la **migration**, qui consiste simplement en une mise à niveau d'une œuvre; et enfin, la **ré-interprétation**, qui suppose une grande liberté lors de la re-création du sens possible d'une œuvre.

Par inadvertance, nous avons tenté, au Guggenheim, d'entreposer *Untitled (Public Opinion)*. Je dis bien par inadvertance, car nous avons trop commandé de bonbons pour une exposition donnée. Comme on ne sait jamais combien le public en prélèvera, on en commande une certaine quantité, pour se rendre compte qu'on en manquera et qu'on doit en commander 900 kilogrammes de plus. Bien que la friandise en question ne soit pas fabriquée expressément, elle fait généralement partie d'un assortiment pour l'Halloween, avec le maïs sucré. Comme l'entreprise doit en fabriquer un lot spécial, on doit commander un minimum de 900 kilogrammes.

Lorsque l'exposition a été présentée à l'étranger, nous sommes allés à la pharmacie pour acheter la même sorte de pastilles Luden au miel et au citron, mais leur apparence avait changé. Elles étaient emballées dans du cellophane transparent orné d'un lettrage blanc — donc leur apparence différait tout à fait de l'original. Pourtant, d'une certaine manière, la migration — choisir la version actuelle — semblait correspondre à la pertinence de cette œuvre aux yeux de Felix. Son père est décédé des suites d'un cancer de la gorge, et c'était la seule sorte de friandise qui arrivait à le soulager.

Nous avons opté pour une certaine fidélité

AR: And what their role is, too.

Nancy Spector: What's so paradoxical or problematic with his work is that form and content are so perfectly married. To try to sort through those questions is complicated. If you're replacing something because it looks the same, then the meaning might shift. Or inversely, inhalers might be the perfect drug, because they serve the same purpose that the candies did, but because they look so utterly different, this decision could be a gross misinterpretation of the look of his work.

Because he's not here, this becomes the responsibility of and dilemma for the curator of the museum that stores the work. How do you begin to separate the formal from the conceptual?

AR: Felix had this incredibly subversive side, as well as being extraordinarily generous and deeply sensitive. He was interested in infiltrating the structure and was continually questioning it. How do you infiltrate the structure and make museums question what their role is, or what the role of an owner is? He was also interested in the idea of owner as collector.

So often collectors, like museums, are interested in the objectification of his work, freezing it in time. But Felix really wanted people to be more involved, even in terms of their right to choose whether the work is still relevant.

NS: We borrowed a piece from the Museum of Modern Art called *Untitled (Placebo)*, which is a spill of silver candy. It was for a museum in Spain, and we didn't import the candy because it's manufactured there. For whatever reason, the candies were much smaller and a completely different flavor, but it turned out that Felix liked them better than the ones he originally chose. This comes up again and again with

potentielle à la marque de pastilles miel-citron de Luden par rapport à l'apparence de l'œuvre. Était-ce fondé? Je n'en suis pas sûr. On aurait pu adopter une stratégie encore plus radicale de ré-interprétation en utilisant des aérosols pour inhalation, des timbres médicamenteux, du Claritin ou un nouveau médicament inexistant à l'époque mais qui serait l'équivalent fonctionnel des pastilles contre la toux commercialisées en 1991.

L'œuvre de Felix ne favorise pas une stratégie aux dépens de l'autre mais contraint plutôt les musées à en déterminer la signification, contrairement à ce que nécessite l'accrochage d'une peinture à un mur blanc.

AR : Et à déterminer leur propre rôle aussi.

Nancy Spector : Ce qui est si paradoxal ou problématique à propos de son œuvre, c'est que la forme et le contenu s'épousent si parfaitement. Tenter de clarifier ces questions est une tâche complexe. Si vous remplacez un élément parce que son apparence est similaire, la signification peut alors varier. Ou inversement, les aérosols pour inhalation pourraient être parfaits, parce qu'ils ont le même but que les pastilles, mais comme leur apparence est si différente, cette décision pourrait être une fausse interprétation de l'apparence de son travail.

Comme Felix ne vit plus, résoudre cette question devient la responsabilité et le dilemme du conservateur du musée qui entrepose l'œuvre. Comment distinguer ce qui est formel de ce qui est conceptuel?

AR : Felix avait un côté incroyablement subversif, tout en étant très généreux et profondément sensible. Infiltrer la structure l'intéressait hautement et il ne cessait de s'interroger à ce sujet. Comment fait-on pour infiltrer la structure et inciter les musées à s'interroger sur leur rôle, ou le rôle d'un

different artists. My memory is that Felix nevertheless made a decision of liking something better. It's an open-ended question, once we know about the artist's choice—he made choices again and again, as pieces were installed more than once during his lifetime in many cases—how does that impact what we choose today? Does it matter?

propriétaire? Il s'intéressait aussi à l'idée du propriétaire en tant que collectionneur.

Il arrive souvent que les collectionneurs, comme les musées, se préoccupent de l'objectivation de son œuvre, pour la figer dans le temps. Mais Felix désirait vraiment que les gens jouent un rôle plus actif, même en ce qui a trait à leur droit de juger de la pertinence de l'œuvre.

NS : Nous avons emprunté une œuvre du Museum of Modern Art intitulée *Untitled (Placebo)*, qui est une coulée de friandises à emballage argent. Elle était destinée à un musée en Espagne, et nous n'avons pas importé les friandises qui étaient fabriquées là-bas. Pour une raison ou une autre, les friandises étaient plus petites et avaient une saveur complètement différente, mais il se trouve que Felix les préférait à celles qu'il avait choisies à l'origine. Cette situation se reproduit souvent dans le cas de différents artistes. Je me rappelle que Felix a néanmoins pris la décision de préférer quelque chose de mieux. C'est une question ouverte : une fois que nous connaissons le choix de l'artiste — il a pris maintes décisions étant donné que plusieurs de ses œuvres ont été présentées plus d'une fois de son vivant — quelles répercussions cela a-t-il sur les choix que nous faisons aujourd'hui? Est-ce que cela a de l'importance?