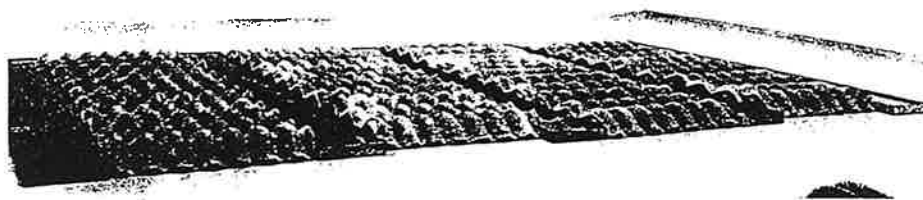


MODERN ART: WHO CARES?

Conserveringsonderzoek naar moderne kunst tentoongesteld



Pino Pascali, Campi arati e canali di irrigazione, 1967, foto: Cary Markerink

Door: Daniela Pelovic

In 1959 maakt Nul-kunstenaar Henk Peeters '59-18', een strakke plaat schuimrubber van een egaal lichtgrijze kleur waar hij een serie gaten in brandt. Hij dacht destijds dat hij met schuimrubber (polyurethaan-schuim) een onverwoestbaar materiaal in handen had. Ruim dertig jaar later blijkt dit helemaal niet het geval te zijn.

Sinds september 1995 heeft de Stichting Behoud Moderne Kunst, opgericht door de Nederlandse musea voor moderne kunst, onderzoek gedaan naar de conservering van 'niet-traditionele' kunstwerken. De resultaten van dit onderzoek zijn 20 maart 1997 afgerond.

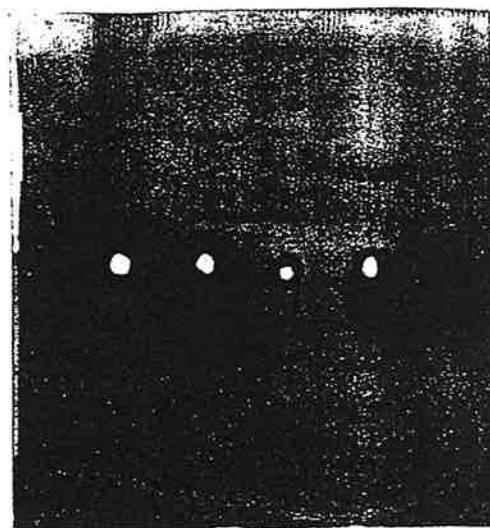
Met het onderzoeksproject Conservering Moderne Kunst is voor het eerst een structurele, interdisciplinaire en internationale samenwerking op het gebied van behoud van moderne kunst tot stand gebracht. Er is een methodiek ten behoeve van toekomstig conserveringsbeleid ontwikkeld aan de hand van

onderzoek naar de conserveringsproblemen van tien 'niet-traditionele' kunstobjecten, afkomstig uit de collecties van de deelnemende musea.¹ Elk van deze objecten heeft te kampen met problemen die representatief zijn voor een grotere groep soortgelijke kunstwerken. Behalve in conserveringsvoorstellen voor deze tien 'pilot'-objecten, heeft het onderzoek geresulteerd in twee modellen: een model voor gegevens- en conditieregistratie, en een besluitvormingsmodel voor conservering en restauratie van moderne kunst.

Een van de conclusies van het project is dat musea voor moderne kunst over onvoldoende essentiële gegevens van door kunstenaars gebruikte materialen en technieken beschikken om het behoud van hun kunstwerken in de toekomst te garanderen. Door het ontbreken van documentatie is bijvoorbeeld het oorspronkelijke uiterlijk van een werk soms nog maar ten dele te reconstrueren. Een andere constatering is, dat bij alle onderzochte objecten waarin kunststof verwerkt is dit materiaal als eerste begint te vervallen. Deze conclusie baart grote zorgen, niet alleen omdat het tijdstip waarop de veroudering inzet meestal niet te voorspellen is, maar vooral ook omdat het degradatieproces – met de huidige beschikbare kennis – niet terug te draaien valt. Een kenniste-

kort over samenstelling, veroudering, en conserveringsmogelijkheden van andere, door kunstenaars veel toegepaste middelen, zoals elektronica, vormt eveneens een belangrijk materiaaltechnisch probleem. Verder blijkt er grote behoefte te bestaan aan structureel theoretisch onderzoek: begrippen als authenticiteit en reproduceerbaarheid zullen volgens theoretische modellen opnieuw getoetst moeten worden.

Voor de toekomst is het van belang dat musea voldoende gegevens registreren die voor het behoud van hun collectie onmisbaar zijn. Hiertoe moet men in ieder geval de kunstenaars, liefst direct bij aankoop van een nieuw werk, vragen naar de gebruikte materialen en technieken, en naar de 'betekenis' die daaraan gehecht wordt. Gegevens over de relatie tussen het concept van een kunstwerk en het materiaaltechnische aspect blijken grote invloed te hebben op de wijze van conservering. Niet elke toestandsverandering van het materiaal is bijvoorbeeld even problematisch. Zo kan een kras in een vloerplaat van Carl André de betekenis van dit werk bevestigen, terwijl eenzelfde kras in een metaalen object van Donald Judd de betekenis aantast. Soms kan een concept juist verval impliceren: als de vergankelijkheid van het materiaal bewust door de maker voorzien is en deel uitmaakt van



Henk Peeters, 59-18, 1959

de inhoud van het werk. Conservering zou dan ingrijpen in de bedoeling van de kunstenaar.

Van 14 juni tot 8 september 1997 zijn de tien onderzochte 'pilot'-objecten, inclusief toelichting op het verrichte onderzoek, in Museum Boijmans Van Beuningen tentoongesteld.

Voor één van de tien objecten, de '59-18' van Henk Peeters uit de collectie van de Rijksdienst Beeldende Kunst, is geconstateerd dat conservering niet meer mogelijk is. Materiaaltechnisch bestaan er geen mogelijkheden om de inmiddels gevorderde degradatie van het polyurethaan-schuim te stoppen of zelfs maar te vertragen. Het degradatieproces van polyurethaan verloopt aanvankelijk relatief traag – in dit werk was dat een periode van bijna dertig jaar (1959-1988) – en versnelt na een bepaald moment, waarna het op korte termijn geheel kan verpulveren.

De oorspronkelijke betekenis van '59-18' is in de vervallen staat waarin het werk nu verkeert, niet terug te vinden. Ook Peeters zelf vindt dat het werk in de huidige conditie niet meer vertegenwoordigt wat hij destijds gemaakt heeft. Het is niet meer herkenbaar als een werk van 'Nul'. "Het krijgt misschien wel waardering om een esthetisch uiterlijk dat bijvoorbeeld bij werk van Tàpies te zien is, maar dat

heeft helemaal niets meer te maken met mijn werk. Het is vervormd en lelijk", zegt hij, "het doet me denken aan de Lijkwade van Turijn die met zoveel moeite bewaard wordt. In feite bewaar je een relikwie, een schim van dat waar het eigenlijk om gaat."² Er is dan ook besloten dat dit werk niet meer te exposeren is.

Tijdens bovengenoemde tentoonstelling is het werk dus voor de laatste keer te zien, samen met twee 'tentoonstellingskopieën'. Een kopie is gemaakt door Peeters zelf en moet eigenlijk als een nieuw werk opgevat worden. De tweede kopie is een technische reconstructie van het oude werk, door middel van een driedimensionale computerterscan.³ Deze wordt zeker niet gemaakt met de pretentie het vervallen kunstwerk te vervangen, maar is wel interessant als object om een (ethische) discussie op gang te brengen.

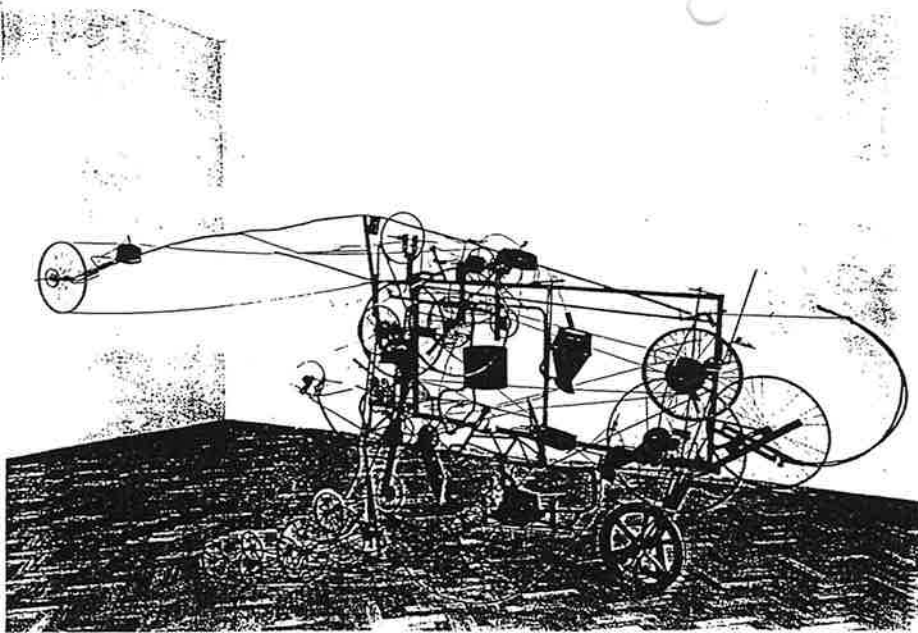
Een ander werk dat op de tentoonstelling in het Boijmans te zien is, is 'Campi arati e canali di irrigazione' (1968), van de Italiaanse kunstenaar Pino Pascali. Dit object van het Kröller-Müller Museum, bestaat onder andere uit gegolfd eternietplaten die asbest bevatten dat mogelijk kankerwekkend is. Met behulp van diverse deskundigen, waaronder een asbestexpert van TNO, is voor dit werk een goede oplos-

Modern art: who cares?

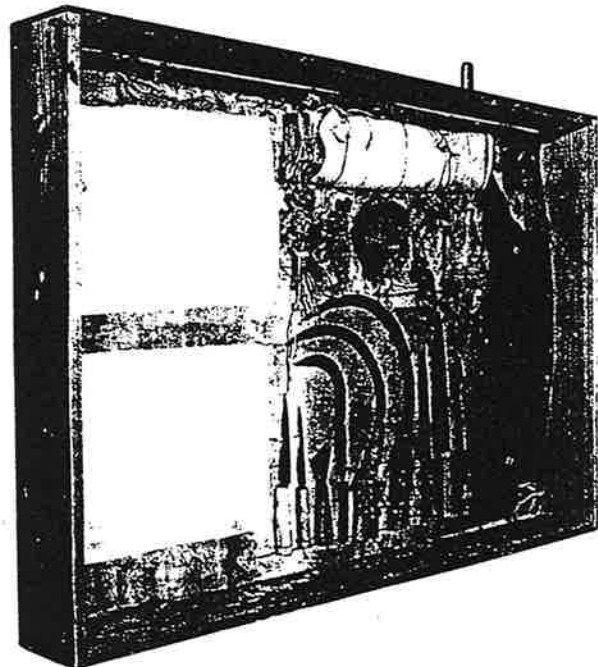
Een kras in een vloerplaat van Carl André kan de betekenis van dit werk bevestigen, terwijl eenzelfde kras in een metaalen object van Donald Judd de betekenis aantast.

sing gevonden. Het werk kan na de geadviseerde behandeling – het sealen van de platen waardoor het asbest gefixeerd wordt – zonder risico worden opgesteld.

Aangezien de tentoonstelling ook beoogt het restauratieproces te tonen, worden sommige objecten geëxposeerd terwijl ze slechts gedeeltelijk gerestaureerd zijn; het verschil tussen vóór en ná komt zo duidelijker uit. Het werk van Piero Gilardi uit de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen, 'Stilleven met watermeloenen' (1967), wordt bijvoorbeeld in verschillende fases gerestaureerd. De opeenvolgende stadia van restauratie zijn dan naast elkaar zichtbaar en daarmee de gevolgen van een ingreep op het uiterlijk van het werk. Het gaat hier om een liggend, oorspronkelijk kleurrijk geschilderd, meloenenveld gemaakt van schuimrubber. Door verdroging van het materiaal zijn enkele meloenstelen afgebroken en ook de bladen zijn hier en daar enigszins aan het verbrekken. Bovendien is het object nogal vuil doordat het stof vasthoudt en zelfs aantrekt. Vergeleken met het werk van Peeters, verkeert het schuimrubber echter in een veel betere conditie dan verwacht was en ook de felheid van de kleuren is redelijk behouden gebleven.



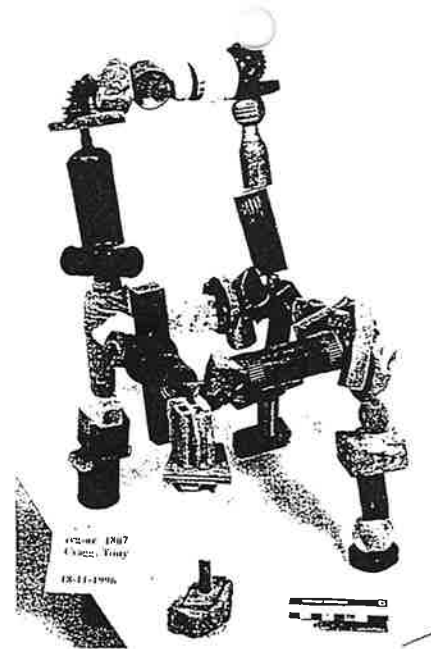
Boven: Jean Tinguely, Gismo, 1968 (coll. Stedelijk Museum Amsterdam)
Onder: Krijn Giezen, Marokko, 1972. Toestand van het werk in 1996 (foto: René Gerritsen)



Het object van Gilardi heeft het voordeel dat het slechts verplaatst hoeft te worden van het restauratie-atelier van het Boijmans naar de expositiezaal. De objecten uit de andere musea moeten een veel langere weg afleggen en het zal duidelijk zijn dat het vervoer van deze werken in 'half-genezen' staat niet eenvoudig is. Jean Tinguely's 'Gismo' (1960) komt uit het Stedelijk Museum te Amsterdam in twee speciaal voor dit werk geconstrueerde transportkisten, die ook te zien zullen zijn. In de kisten, met demontabele wanden, is een steun/hang-constructie aangebracht die de druk van het eigen gewicht op de zwakke delen van het werk vermindert.

Het is niet haalbaar de 'Gismo' voor de tentoonstelling te restaureren, aangezien de behandeling zeer complex is en men nog niet definitief bepaald heeft welke deskundigen deze het beste kunnen uitvoeren. De zwakste schakel momenteel is de rechter 'voorpoot', een hoekmetaal met een gelaste breuk die door knikken gedeeltelijk weer is gebroken. Het werk kan in de huidige staat niet draaiende geëxposeerd worden. Voor de bewegende en geluid voortbrengende Tinguely is men voornamelijk op de begeleidende videofilm aangewezen.

Bij de voorbereidingen van deze



Tony Cragg, One Space, Four Places, 1982

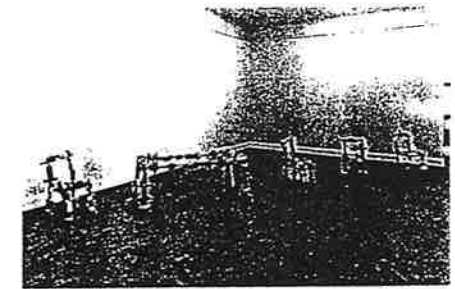
tentoonstelling werd de Stichting Behoud Moderne Kunst meteen met haar eigen aanbevelingen geconfronteerd. In het onderzoeksrapport van het 'pilot'-object van het Frans Halsmuseum, 'Marokko' (1972) van Krijn Giezen, werd sterk afgeraden het werk in bruikleen te geven of te transporteren. 'Marokko' is een met textiel beklede bak van spaanplaat waarin diverse voorwerpen – stukken gereedschap, tekeningen, een vogeltje, een bosje kruiden – met ijzerdraad zijn bevestigd. Door verzuring van het spaanplaat is het textiel aangetast. Het ijzerdraad roest en veel van de voorwerpen zijn vervallen, sommige zijn zelfs losgeraakt en, omdat de bak toen nog verticaal stond, naar beneden gevallen. Aangezien natuurlijk verval deel uitmaakt van Giezens werk zijn hiervoor na onderzoek vooral preventieve conserveringsmaatregelen geadviseerd, zoals naar achteren hellend opstellen en zo min mogelijk verplaatsen. Resultaat is dat één van de tien objecten niet in het Boijmans te zien is. Het werk is echter wel ten tijde van de tentoonstelling in het Frans Halsmuseum te bezichtigen.

Tony Cragg's 'One Space, four places' (1982) stelt een tafel en vier stoelen voor, geconstrueerd door metalen frames waaraan wegwerpproducten zoals blikjes, plastic flessen en blokken hout zijn geregen. Nogal wat van deze voor-

werpen zullen op korte termijn verloren gaan door degradatie van het materiaal. In één geval – het betreft hier een spons op een hoek van een van de stoelen – is het al zover dat het metalen frame zichtbaar wordt. In overleg met Cragg is besloten de spons te vervangen.

Het 'tonen van verval' is bij werken van Tony Cragg duidelijk geen doel op zich. Hij zelf wil zich echter, juist omdat hij de kunstenaar is, niet bezighouden met restauratievraagstukken. Het is zijn beroep niet, zegt hij, maar hij realiseert zich wel dat zijn werk aan verval onderhevig is. Volgens Cragg begint dit al wanneer een werk zijn studio verlaat; vanaf dat moment leidt het een eigen leven. Wanneer een object in een museumcollectie komt, begint een merkwaardige vorm van bestaan die hij 'artificial respiration' noemt. Maar het museum blijft de 'professional' in het behoud en beheer van een collectie. De kunstenaar maakt het kunstwerk en dat doet hij maar één keer; Cragg kan niet, na twintig jaar, nog eens hetzelfde werk maken. Hij refereert aan een uitspraak van Gerhard Richter toen deze werd benaderd voor restauraties aan een doek: "Ik heb het al eens geschilderd, moet ik het nu opnieuw schilderen?" Dit betekent geenszins dat Cragg niet begaan is met de problematiek: hij is zeker bereid tot overleg, maar laat het

"Ik heb het al eens geschilderd, moet ik het nu opnieuw schilderen?"



conserveren en restaureren aan het museum en de restaurator over. Zij blijven verantwoordelijk voor de besluiten die genomen worden.⁴

Met de expositie in het Boijmans Van Beuningen wil de Stichting Behoud Moderne Kunst de onderzoeksresultaten van het conserveringsproject laten zien. De gepresenteerde objecten helpen deze te verduidelijken, maar worden desondanks als autonome kunstwerken volledig in hun waarde gelaten. Het is dus niet verboden ze los van alles in hun – al dan niet fragiele – schoonheid te beschouwen.

S

NOTEN

1. Voor een beschrijving van deze tien objecten en de bijbehorende conserveringsproblemen zie: Sijlé, D., 'Conservering van moderne kunst', kft 17 (voorjaar 1996), p. 12-13.
2. Interview met Henk Peeters d.d. 09-01-1996, opgenomen in de bijlage van het onderzoeksrapport '59-18' (1959) Henk Peeters, Coll. Instituut Collectie Nederland, Amsterdam, 1997.
3. Ten tijde van het schrijven van dit artikel zijn hierover nog onderhandelingen gaande met TNO. Het is op dit moment nog niet zeker of de reconstructie daadwerkelijk zal plaatsvinden.
4. Interview met Tony Cragg d.d. 09-12-1996, opgenomen in de bijlage van het onderzoeksrapport 'One space, four places' (1982) Tony Cragg, Collectie Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, Amsterdam 1997.