

# **Concept-handreiking** **Kunstenarsinterviews**

**Praktische handreiking**  
**Concept-scenario**

**Instituut Collectie Nederland**  
**juni 1999**

# INHOUDSOPGAVE

<b>VOORWOORD</b>	<b>1</b>
<b>INLEIDING OP HET PROJECT</b>	<b>2</b>
AANLEIDING	2
GEZAMENLIJKE AANPAK	3
ONTWIKKELING VAN EEN INTERDISCIPLINAIRE METHODE	3
OVERDRAAGBAARHEID VAN DE METHODE	3
ONTSLUITEN EN UITWISSELEN VAN DE INFORMATIE	3
<b>VOORONDERZOEK</b>	<b>5</b>
<b>PRAKTISCHE HANDREIKING</b>	<b>6</b>
INLEIDING	6
INHOUDELIJKE VOORBEREIDINGEN	6
het selecteren van voorbeeldwerken	6
het verzamelen van objectgerichte gegevens	6
het invullen van het Model voor gegevensregistratie	7
het invullen van het Model voor conditieregistratie	7
de restaurator maakt een korte samenvatting van zijn bevindingen	8
literatuuronderzoek	8
PRAKTISCHE VOORBEREIDINGEN	9
het selecteren van geschikte interviewers	9
het voorbereiden van het gesprek aan de hand van het scenario	9
het benaderen van de kunstenaar	10
het gebruik van videocamera	10
het gebruik van geluidsapparatuur	11
<b>CONCEPT-SCENARIO</b>	<b>12</b>
INLEIDING	12
STADIA VAN HET GESPREK	12
introductie op het interview	14
openingsvraag	14
ontstaansproces	15
betekenis van materialen en technieken	17
plaatsing in context	18
overdracht	19
schade en verval	20
restauratie/ behoud	21
<b>TOT SLOT</b>	<b>22</b>
Overzicht interviews	23
Projectteam	24
Klankbordgroep	24
Theoriegroep	24
Beknopt literatuuroverzicht	25

# VOORWOORD

De voor u liggende *Concept-handreiking Kunstenaarsinterviews* is ontwikkeld tijdens het pilotproject 'Kunstenaarsinterviews' (januari 1998-mei 1999). De opdrachtgever van het project was ICN-collecties. Tijdens het project werd samengewerkt met de Nederlandse musea voor moderne en hedendaagse kunst, vertegenwoordigd in de Stichting Behoud Moderne Kunst.

Deze concept-handreiking, bestaande uit een praktische handreiking en een concept-scenario, is aan de hand van de praktijk ontwikkeld. Tijdens het project zijn interviews gehouden met een tiental Nederlandse kunstenaars. Na afloop van elk interview werd het concept – soms zelfs zeer grondig – bijgesteld. De methode zoals hier beschreven werd ontwikkeld door het projectteam en voorzien van feedback door een klankbordgroep en een theoretische werkgroep. Wanneer een volgende serie interviews afgenomen wordt, kan blijken dat de handreiking opnieuw dient te worden bijgesteld. Wij hopen dat dit concept een goede basis is voor een definitieve handreiking, die als handzaam instrument kan dienen bij het afnemen van kunstenaarsinterviews in de museale praktijk.

Graag willen wij hier de interviewers en leden van klankbordgroep en theoriegroep bedanken voor hun medewerking. Datzelfde geldt vanzelfsprekend ook voor de tien kunstenaars die zo openlijk over hun werk wilden spreken: Marinus Boezem, Eugène Brands, Sjoerd Buisman, Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, Niek Kemps, Sonja Oudendijk, Lydia Schouten, Carel Visser, André Volten en Leo Vroegindeweyj.

Projectteam 'Kunstenaarsinterviews'  
Amsterdam, juni 1999

# INLEIDING OP HET PROJECT

## AANLEIDING

Terwijl musea voor moderne en hedendaagse in toenemende mate geconfronteerd worden met de problemen rond het behoud van moderne en hedendaagse kunst, blijft de informatievoorziening hierbij achter. Er zijn nog onvoldoende gegevens bekend over het materiaalgebruik en de werkwijze van de kunstenaar, en ook de betekenis van de toegepaste materialen en technieken is zelden goed gedocumenteerd. Juist bij moderne kunst is het voor de besluitvorming ten aanzien van verantwoord conserveren en restaureren van belang inzicht te hebben in de gebruikte materialen en technieken, en de dikwijls zeer individuele betekenissen die de kunstenaar hieraan hecht.

Om de problemen rond het conserveren van moderne kunst in kaart te brengen en te analyseren startte de Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK), waarin de Nederlandse musea voor moderne en hedendaagse kunst vertegenwoordigd zijn, in 1995 een onderzoeksproject 'Conservering van moderne kunst'. Tijdens dit project werd een tiental kunstwerken diepgaand onderzocht door werkgroepen, samengesteld uit conservatoren en restauratoren uit de musea, en aangevuld met externe (materiaal)deskundigen.

Het internationale symposium, 'Modern Art: Who Cares?' (september 1997), vormde een krachtig sluitstuk van het project. Tijdens dit symposium onderkenden de musea - ook op internationaal niveau - het belang van een structurele documentatie en het scheppen van condities om de reeds verzamelde gegevens te ontsluiten en deze onderling uit te wisselen. Gezamenlijk werd na afloop van het symposium geconcludeerd dat het houden van kunstenaarsinterviews een onmisbaar onderdeel vormt bij het verzamelen van gegevens. Niet alleen is de kunstenaar een primaire informatiebron, maar ook is diens mening ten aanzien van het behoud een van de factoren die gewogen zouden moeten worden in het besluitvormingsproces omtrent de conservering van moderne en hedendaagse kunst.

Als vervolg op het bovengenoemde project en symposium ontstond een samenwerkingsverband tussen de Stichting Behoud Moderne Kunst en het Instituut Collectie Nederland (ICN). Met het doel de gegevensachterstanden effectief aan te pakken werden kunstenaarsinterviews boven aan de prioriteitenlijst geplaatst. Het ICN werd opdrachtgever van het pilotproject 'Kunstenaarsinterviews' en baseerde zich in de doelstellingen van dit project op de volgende afspraken met de musea:

- Er zou een gezamenlijke aanpak komen om kunstenaarsgegevens te verzamelen.
- Er zou een interdisciplinaire methode voor kunstenaarsinterviews ontwikkeld worden die afgestemd is op de museumpraktijk.
- Deze methode zou op termijn naar het veld overdraagbaar zijn.
- De verkregen informatie zou in de toekomst toegankelijk en uitwisselbaar zijn.

Hieronder wordt in grote lijnen weergegeven op welke wijze het pilotproject 'Kunstenaarsinterviews' inhaakt op deze algemene doelstellingen, die zich uitstrekken over een langere periode dan dit inmiddels afgeronde project.

## GEZAMENLIJK AANPAK

Een gezamenlijke aanpak betekent een aanzienlijke tijdswinst - omdat niet bij elk interview het wiel opnieuw wordt uitgevonden -, en bovendien wordt voorkomen dat de kunstenaar bij elk voorkomend probleem opnieuw moet worden benaderd. De opdrachtgever van het project was ICN-collecties (eveneens vertegenwoordigd in de SBMK). De opdrachtgever stelde de definitieve keuze van de tien kunstenaars voor de pilotinterviews vast. Van deze kunstenaars

bevindt zich werk in ICN-collecties en in de collecties van andere participerende musea. Er werd een klankbordgroep samengesteld van conservatoren en restauratoren die feedback leverden tijdens de ontwikkeling van de methode voor het afnemen van kunstenaarsinterviews. Tien deskundigen uit het museumveld evalueerden de interviews en de methode. Een aantal leden van de klankbordgroep nam bovendien in samenwerking met het projectteam interviews af.

## **ONTWIKKELING VAN EEN INTERDISCIPLINAIRE METHODE**

Binnen het brede kader van documentatie en het ontwikkelen van verantwoorde besluitvormingsprocedures werd tijdens het project 'Conservering van moderne kunst' reeds een aantal modellen ontwikkeld: een registratiemodel, waarin een gegevensregistratie en conditieregistratie zijn opgenomen, en een besluitvormingsmodel. De leidraad bij de ontwikkeling van deze modellen was dat zij afgestemd zouden worden op de museumpraktijk. Tijdens het project kunstenaarsinterviews werden zij op ruime schaal in de praktijk toegepast. Door het invullen van de modellen werd duidelijk wat de grootste lacunes in de gegevensbehoefte zijn: gegevens omtrent toegepaste materialen en technieken, de betekenis die de kunstenaar hieraan verleent en diens mening ten aanzien van veroudering, verval en het behoud. Op basis van deze inzichten werd de doelstelling van het kunstenaarsinterview als volgt geformuleerd:

- ***een algemeen inzicht verwerven in de werkwijze van de kunstenaar, de toegepaste materialen en technieken, de betekenis(sen) die de kunstenaar hieraan verleent en diens mening omtrent veroudering, verval en het behoud.***

Het achterliggende idee bij deze doelstelling was dat hoe meer de kunstenaar in *algemene* zin over zijn oeuvre spreekt, hoe beter hieruit in de toekomst antwoorden ten aanzien van *specifieke* (behouds)problemen af te leiden zijn. Tijdens het pilotproject is gebleken dat veel kunstenaars in staat zijn zodanig algemene uitspraken te doen, dat hieruit in de toekomst relevante informatie af te leiden is. Toch bleek deze brede opzet in de praktijk soms niet verenigbaar met de behoefte aan informatie in het veld ten aanzien van specifieke kunstwerken. Het opnieuw helder formuleren van de doelstelling zou in een volgend project 'Kunstenaarsinterviews' aandachtspunt moeten zijn.

Een belangrijk kenmerk van de methode is de interdisciplinaire samenwerking tussen restauratoren en conservatoren. Bovendien waren kunsthistorici, interviewdeskundigen en een filosoof betrokken bij de ontwikkeling van de methode. Tijdens de voorbereidingen en het afnemen van de interviews bleken de disciplines elkaar aan te vullen en te ondersteunen.

## **OVERDRAAGBAARHEID VAN DE METHODE**

Tijdens het project bleek dat het overdragen van de methode voor kunstenaarsinterviews effectief gerealiseerd wordt door middel van persoonlijke overdracht. Bij de tien interviews werden steeds 'nieuwe' interviewers ingewerkt door leden van het projectteam, of door iemand uit de klankbordgroep die al eerder een interview had afgenomen. Verdere overdracht naar het museumveld zou in een volgend project gerealiseerd kunnen worden, bij voorkeur in het kader van een workshop Kunstenaarsinterviews.

## **ONTSLUITEN EN UITWISSELEN VAN DE INFORMATIE**

De interviews van het pilotproject zijn op video geregistreerd. De informatie die hierin is opgeslagen is nu alleen toegankelijk door de videoband integraal te bezichtigen. Er is een bescheiden vooronderzoek uitgevoerd naar de mogelijkheden het materiaal op andere wijzen beschikbaar te stellen (transcript, digitale zoeksystemen voor videotape en/of

transscript, kennisbank, cd-rom). Binnen het kader van dit project was verder onderzoek echter niet mogelijk. De videobanden worden nu door het ICN beheerd en uitgeleend ten behoeve van het behoud van de kunstwerken. Nader onderzoek naar een beheer- en distributiesysteem (inclusief de juridische aspecten), en centrale opslag van de banden en bijbehorende documentatie zou eveneens onderdeel van een volgend project kunnen zijn.

# VOORONDERZOEK

Bij aanvang van het project werd een vooronderzoek uitgevoerd naar de methoden die musea hanteren om gegevens te verzamelen. In de eerste plaats werd duidelijk dat musea doorgaans gegevens verzamelen door middel van schriftelijke vragenlijsten. Deze richten zich met name op het documenteren van materiaal-technische gegevens, maar de werkwijze in algemenere zin en/of de betekenis van de toegepaste materialen en technieken komt zelden aan bod. Een structurele methode voor kunstenaarsinterviews is niet eerder ontwikkeld.

Kunstenaarsinterviews worden wel incidenteel afgenomen door conservatoren en restauratoren uit de musea. Carol Mancusi-Ungaro, hoofdrestaurator van de Menil Collection te Houston, heeft, sinds zij in 1990 met haar project kunstenaarsinterviews begon, zelfs tientallen gesprekken gevoerd met Amerikaanse kunstenaars. De resultaten zijn indrukwekkend, zoals bleek tijdens haar presentatie op het symposium 'Modern Art: Who Cares?'.

De aanpak van Mancusi-Ungaro is in meerdere opzichten richtlijn geweest voor de huidige methode. Zij geeft de voorkeur aan het mondelinge diepte-interview, waarin de restaurator met de kunstenaar van gedachten wisselt over het ontstaansproces, de betekenis en het behoud van het werk. Om 'als collega's' tot een dergelijke dialoog te komen hanteert zij een tamelijk losse structuur van open naar gesloten vragen (dus geen standaardvragenlijst die puntsgewijs wordt afgewerkt). De gesprekken legt zij vast op video, omdat zij, naast het woord, ook het beeld als belangrijke informatiebron beschouwt.

Carol Mancusi-Ungaro is een deskundige die vanuit een persoonlijke band met de kunstenaar een schat aan ervaring op het gebied van kunstenaarsinterviews heeft ontwikkeld. Haar persoonlijke aanpak is echter niet zonder meer over te dragen aan derden, die deze ervaring (nog) niet hebben. Uitgangspunt bij het huidige project was juist een *overdraagbare* methode te ontwikkelen, waardoor meerdere deskundigen uit het museumveld – restauratoren én conservatoren - de interviews kunnen houden.

# PRAKTISCHE HANDREIKING

## INLEIDING

Tijdens het project Kunstenaarsinterviews werd een tiental Nederlandse kunstenaars geïnterviewd. Elk interview ging gepaard met een uitvoerige voorbereiding. De nu volgende handreiking is een beschrijving van deze inhoudelijke voorbereiding en biedt een overzicht van de verschillende stappen die aan het interview voorafgingen.

## 1 INHOUDELIJKE VOORBEREIDINGEN

### 1.1 het selecteren van voorbeeldwerken

Gezien de beperkte duur van het interview is het niet mogelijk om alle werken van de kunstenaar aan bod te laten komen. Om die reden is het raadzaam reeds bij de voorbereidingen op het interview enkele werken van de kunstenaar (bijvoorbeeld vijf objecten) te selecteren. Deze 'voorbeeldwerken' zullen dan tijdens de voorbereidingen én het interview centraal staan. De selectie van de werken kan op grond van een globale indeling van het oeuvre van de kunstenaar plaatsvinden. Aan de indeling van het oeuvre in groepen kunnen verschillende criteria ten grondslag liggen. Doorgaans zijn verschillen in het gebruik van materiaal of media binnen een oeuvre, en formele verschillen binnen het oeuvre, zeer werkbaar voor het beoogde doel.

Het indelen van het oeuvre in groepen werken kan de volgende voordelen opleveren:

- het verschaft inzicht in de werken die zich van de geselecteerde kunstenaars in de collecties bevinden;
- vanuit deze indeling kan een 'prioriteitsgroep' worden aangewezen (bijvoorbeeld in het geval dat het oeuvre te groot is om in één interview te behandelen of wanneer slechts met delen van het oeuvre conserveringsproblemen te verwachten zijn);
- het verkleint het aantal objecten die de restaurator moet bekijken.

### 1.2 het verzamelen van objectgerichte gegevens

De volgende stap in de voorbereidingen betreft het verzamelen van objectgerichte gegevens. Hier worden bij voorkeur de Modellen voor gegevensregistratie en conditieregistratie gebruikt.<sup>1</sup>

De objectgerichte informatie wordt verzameld uit:

- aankoopgegevens of andere verwervingsinformatie over het object;
- inventariskaarten en het Collectie Informatie Systeem (CIS) (het gaat hier bijvoorbeeld om tentoonstelling- en contractgegevens, depotgegevens en restauratierapporten);
- algemene literatuur, waaruit soms informatie verkregen wordt over de betekenis van een specifiek werk of het gehele oeuvre.

Daarnaast moet men reeds in een zeer vroeg stadium alert zijn op het verzamelen van gedateerd fotomateriaal en ander beeldmateriaal. De restaurator kan dit materiaal nodig hebben bij de conditiebepaling van het object. Bovendien is beeldmateriaal een onmisbaar element tijdens het interview.

---

<sup>1</sup> De Modellen voor gegevensregistratie en conditieregistratie, alsmede het Model voor besluitvorming, zijn in 1997 door de Stichting Behoud Moderne Kunst ontwikkeld. Zij zijn in PDF beschikbaar op de website van het ICN [www.icn.nl](http://www.icn.nl) (Nederlands) of op de INCCA website [www.incca.org](http://www.incca.org) (Engels).



Bij het verzamelen van objectgerichte informatie en beeldmateriaal is het raadzaam andere musea of instellingen te raadplegen. Het kan zijn dat zich hier ook problemen voordoen (of hebben gedaan) met werken van dezelfde kunstenaar. Wellicht is het mogelijk dat de restaurator van het betreffende museum een conditieverslag van een dergelijk werk maakt of zelf vragen aan de kunstenaar formuleert die de interviewer 'meeneemt' in het gesprek.

### **1.3 het invullen van het Model voor gegevensregistratie**

Wanneer zoveel mogelijk objectgerichte informatie is verzameld, kan het Model voor gegevensregistratie worden ingevuld. Het Model voor gegevensregistratie, verleent, via vragen, toegang tot zeer verschillende soorten informatie over het kunstwerk. Zo bevatten de rubrieken 3 (beschrijving) en 4 (vervaardiging) vragen over het materiaal en de techniek die specifiek zijn ingericht voor driedimensionale hedendaagse kunst. Ook de onder rubriek 6 (presentatie/installatie) gestelde vragen zijn zeer belangrijk in relatie tot de intentie van de kunstenaar.

De voor het kunstenaarsinterview meest relevante vragen van het model hebben betrekking op:

- de exacte datering van het object, omdat deze het mogelijk maakt het werk in de context van het oeuvre te plaatsen;
- de betekenis van het werk en de intentie van de kunstenaar;
- de gebruikte materialen en de vervaardigingwijze;
- presentatie en installatie;
- tentoonstellingsgeschiedenis;
- opslag- en restauratiegeschiedenis.

Tijdens het invullen van het Model voor gegevensregistratie zal duidelijk worden welke gegevens ontbreken of onduidelijk zijn. Aan deze onderdelen kan tijdens het interview extra aandacht worden besteed. Het is uitermate belangrijk om bij tegenstrijdige informatie of bij onzekerheid over de juistheid van de gegevens de bron te vermelden, en tevens aan te geven dat men niet zeker is van deze informatie.

Een van doelstellingen van het interview is de ontbrekende gegevens in het model te kunnen aanvullen. Houd er echter rekening mee dat de kunstenaar weliswaar een belangrijke, maar toch slechts één van de informatiebronnen is. De door hem geleverde informatie hoeft dus niet altijd juist of doorslaggevend te zijn.

### **1.4 het invullen van het Model voor conditieregistratie**

Aan de hand van het fysieke object wordt vervolgens door de restaurator, met behulp van het ingevulde Model voor gegevensregistratie, het Model voor conditieregistratie ingevuld.

Dit model bestaat uit vijf formulieren, waarin de volgende aspecten aan de orde komen:

- diagnose;
- conserveringsmogelijkheden;
- voorstellen;
- behandelingsverslagen;
- adviezen voor preventieve conservering en minimale conserveringsbehoefte.

Voor het beoogde doel is met name de diagnose van belang. Tijdens de beantwoording van de vragen die betrekking hebben op de diagnose van het object wordt bepaald of er verschillen zijn opgetreden tussen de huidige fysieke toestand en de oorspronkelijke fysieke toestand van het kunstwerk. Hiervoor is de conditieregistratie direct afhankelijk van de gegevensregistratie. De conditie van een werk kan namelijk niet worden opgemaakt als er essentiële gegevens ontbreken over de oorspronkelijke toestand, de gebruikte materialen en technieken, en de geschiedenis van het object. Deze informatie vormt immers de basis om de vragen voor het interview te formuleren.

### **1.5 de restaurator maakt een korte samenvatting van zijn bevindingen**

Omdat de gegevensregistratie en de conditieregistratie voornamelijk objectgerichte informatie bevatten, schrijft de restaurator na het invullen van de modellen een korte samenvatting van de bevindingen en formuleert een aantal vragen aan de kunstenaar.

In dit stadium kan tevens onderzocht worden in hoeverre specifieke conserveringsproblemen van toepassing zijn op andere werken van de kunstenaar. Hiervoor kan men wederom restauratoren en conservatoren van andere instellingen raadplegen die werk van de betreffende kunstenaar in de collectie hebben.

### **1.6 literatuuronderzoek**

Literatuur over de kunstenaar en over zijn werk en werkwijze is op verschillende momenten in het voorbereidingstraject van het interview van belang. Ten eerste tijdens het globaal indelen van het oeuvre van de kunstenaar (1.1), ten tweede tijdens het invullen van de Modellen voor gegevensregistratie en conditieregistratie (1.3 en 1.4) en ten derde bij de voorbereiding van het gesprek aan de hand van het scenario (2.2).

Voor een gedegen voorbereiding zou de literatuur de volgende aspecten moeten bevatten:

- de betekenis/ thematiek van het werk van de kunstenaar;
- de materiaaltechnische aspecten van het werk;
- beeldmateriaal (liefst gedateerd);
- een helder overzicht van het oeuvre.

Voor het literatuuronderzoek kunnen onder andere de volgende bronnen worden geraadpleegd<sup>2</sup>:

- bestaande interviews waarin de kunstenaar typerende uitspraken doet over de context van zijn werk, zijn werkwijze en materiaalgebruik;
- monografieën;
- kunstkritieken;
- door de kunstenaar zelf geschreven teksten;
- tentoonstellingscatalogi;
- fotodocumentatie.

Om de voorbereiding op het interview te vergemakkelijken wordt van de verzamelde literatuur een samenvatting gemaakt. In deze literatuuranalyse worden belangrijke uitspraken

---

<sup>2</sup> Tijdens het project Kunstenaarsinterviews is de literatuur op de volgende plaatsen verzameld: bibliotheek van het ICN (afd. Collectie Beheer en afd. Opleidingen); Kunsthistorisch Instituut, Amsterdam; Stedelijk Museum, Amsterdam; Koninklijke Bibliotheek, Den Haag; MonteVideo, Amsterdam. Voorts is het zinvol de afdeling inventarisatie van het Stedelijk Museum Amsterdam te benaderen, literatuurverwijzingen uit de sculptuurcatalogus van het Kröller-Müller te raadplegen, kenners op het gebied van een bepaalde kunstenaar te benaderen en het bestand met bestaande videobanden van de bibliotheek van het Stedelijk Museum te raadplegen.

van de kunstenaar en van critici gerangschikt volgens de opbouw van het scenario.

Een dergelijke literatuuranalyse levert de volgende voordelen:

- het verschaft op overzichtelijke wijze inzicht in de ideeën van de kunstenaar;
- het geeft aan wat de kunstenaar van belang acht met betrekking tot zijn werk;
- het geeft een indicatie hoe de kunstenaar over zijn eigen werk spreekt;
- het kan fungeren als een soort uittreksel van de literatuur en als zodanig tijd besparen als de uiteindelijke voorbereiding op het gesprek plaatsvindt.

## **2. PRAKTISCHE VOORBEREIDINGEN**

### **2.1 het selecteren van geschikte interviewers**

Zoals vermeld wordt een kunstenaarsinterview bij voorkeur afgenomen door een restaurator en een conservator. Deze voorkeur hangt samen met het idee dat de beide disciplines elkaar op deze wijze ondersteunen en aanvullen. De volgende punten zijn van belang bij het selecteren van twee interviewers:

- affiniteit met het werk van de kunstenaar;
- in teamverband kunnen voorbereiden en interviewen;
- tijd kunnen vrijmaken voor een grondige voorbereiding;
- improvisatievermogen hebben tijdens het interview.

### **2.2 het voorbereiden van het gesprek aan de hand van het scenario**

De structuur van het af te nemen interview ligt in grote lijnen besloten in het scenario.<sup>3</sup> De interviewers stellen gezamenlijk een scenario op dat op de betreffende kunstenaar is toegesneden. Om dit op effectieve wijze te doen is het noodzakelijk dat de beide interviewers:

- zoveel mogelijk werken van de kunstenaar bekijken; indien dit bijvoorbeeld vanwege tijdgebrek niet mogelijk is, is het bekijken van goed fotomateriaal een alternatief;
- de verzamelde literatuur, de literatuuranalyse, de gegevensregistratie en conditieregistratie, de bijgevoegde bevindingen van de restaurator en de toegevoegde documenten of vragen van externe instellingen grondig doornemen;
- een band met een eerder afgenomen kunstenaarsinterview bekijken om een indruk te krijgen van de uitwerking van het scenario in de praktijk.

Aan de hand van de voorbereidingen maken de interviewers gezamenlijk een indeling van het oeuvre van de kunstenaar. Een dergelijke indeling vergemakkelijkt zowel het opstellen van het scenario, als het afnemen van het interview. Wanneer het oeuvre van de kunstenaar helder is in te delen in groepen is het mogelijk voor elk van de delen een apart scenario op te stellen. Voorts kunnen bij een indeling van een oeuvre de verschillende vragen aan de hand van één voorbeeldwerk gesteld worden. Dit voorbeeldwerk geldt als representatief voor een specifiek deel uit het oeuvre van de kunstenaar.

In de praktijk is gebleken dat het maken van een heldere oeuvre-indeling niet altijd haalbaar is, bijvoorbeeld wanneer het oeuvre van de kunstenaar geen stilistische eenheid vormt, of wanneer het gekenmerkt wordt door een grote materiaaltechnische verscheidenheid.

---

<sup>3</sup> Zie het concept-scenario.

### **2.3 het benaderen van de kunstenaar**

Vanzelfsprekend dient de kunstenaar in een vroeg stadium van het voorbereidingstraject te worden benaderd. Het is raadzaam er even bij stil te staan wie de aangewezen persoon is het eerste contact te leggen. Dit kan bijvoorbeeld een conservator van een museum zijn dat veel werk van deze kunstenaar bezit, of een galerie waarmee de kunstenaar samenwerkt. Het is niet onverstandig vooraf te informeren naar de mogelijke bereidheid van de kunstenaar om mee te werken aan een interview.

- Het eerste contact met de kunstenaar wordt gemaakt middels een brief, waarin de volgende punten in ieder geval aan de orde moeten komen:
  - introductie waarin het probleem van de gegevenslacunes en de tendens deze informatiekloof te dichten door middel van kunstenaarsinterviews, wordt geschetst;
  - het belang dat de conservatoren en restauratoren hebben bij het verzamelen van specifieke gegevens over materiaalgebruik en werkwijze en de betekenis daarvan;
  - kunstenaar erop wijzen dat veel van deze primaire informatie rechtstreeks afkomstig is van de kunstenaar zelf;
  - de vraag voorleggen of een interview mag plaatsvinden in het atelier en of het vastgelegd mag worden op video;
  - een indicatie geven van de tijdsduur van het beoogde interview;
  - aangeven dat het verzamelde materiaal uit het interview alleen ter beschikking zal worden gesteld aan conservatoren en restauratoren ten behoeve van het behoud van het werk en niet openbaar gemaakt zal worden;
  - eventueel aangeven welke kunstenaars al eerder op een dergelijke wijze werden geïnterviewd.
- Ongeveer een week nadat de brief is verstuurd wordt telefonisch contact met de kunstenaar gezocht om de opzet en doelstelling van het interview nogmaals over te dragen. Om verwarring te voorkomen kan tijdens dit contact opnieuw gewezen worden op het feit dat het interview op video wordt geregistreerd.
- Een paar dagen voor het interview dient de afspraak telefonisch bevestigd te worden.

### **2.4 het gebruik van videocamera**

Van elk interview wordt een video-opname gemaakt. De voordelen van visuele registratie zijn onder andere dat:

- een indruk van de werkplaats (het atelier) van de kunstenaar verkregen wordt;
- non-verbale uitingen worden geregistreerd.

Tijdens het pilootproject is om de volgende redenen gekozen voor een digitale camera:

- eenvoudige bediening (handelingen blijven beperkt tot het volgen van het interview en het kaderen);
- intimiteit tijdens het gesprek wordt niet doorbroken door belichtingsapparatuur en een camerateam (hetgeen een meer geavanceerde camera wel met zich meebrengt).

Voorafgaand aan het interview wordt bepaald in welke ruimte het interview zal gaan plaatsvinden. Hierbij dient rekening gehouden te worden met de volgende zaken:

- de wens van de kunstenaar;
- voldoende licht;
- voldoende ruimte;
- goede akoestiek.

Bij de opstelling van de interviewsituatie is het van belang dat:

- de kunstenaar zoveel mogelijk in beeld komt;
- het beeldmateriaal goed geregistreerd kan worden.

Vooraf dienen de cameraman, de interviewers en de kunstenaar over bovengenoemde zaken praktische afspraken te maken. Tijdens het wisselen van de digitale banden (elke digitale band bevat ca. 1 uur opnametijd) kan de cameraman eventueel nog enige praktische aanwijzingen geven.

## **2.5 het gebruik van geluidsapparatuur**

Hoewel de digitale videocamera van een microfoon is voorzien, is gebleken dat de geluidskwaliteit van de banden niet altijd optimaal is. Omdat de verstaanbaarheid van het interview natuurlijk essentieel is, is het raadzaam naast de standaardmicrofoon een zogenaamde tafelmicrofoon op de camera aan te sluiten. Hierbij gaat de voorkeur uit naar een monomicrofoon, omdat een stereomicrofoon achtergrond geluiden opvangt, die storend kunnen zijn. Bij het gebruik van een externe microfoon dient evenwel rekening gehouden te worden met het feit dat een snoer langer dan de normale anderhalve meter uiterst gevoelig is voor radiogolven.

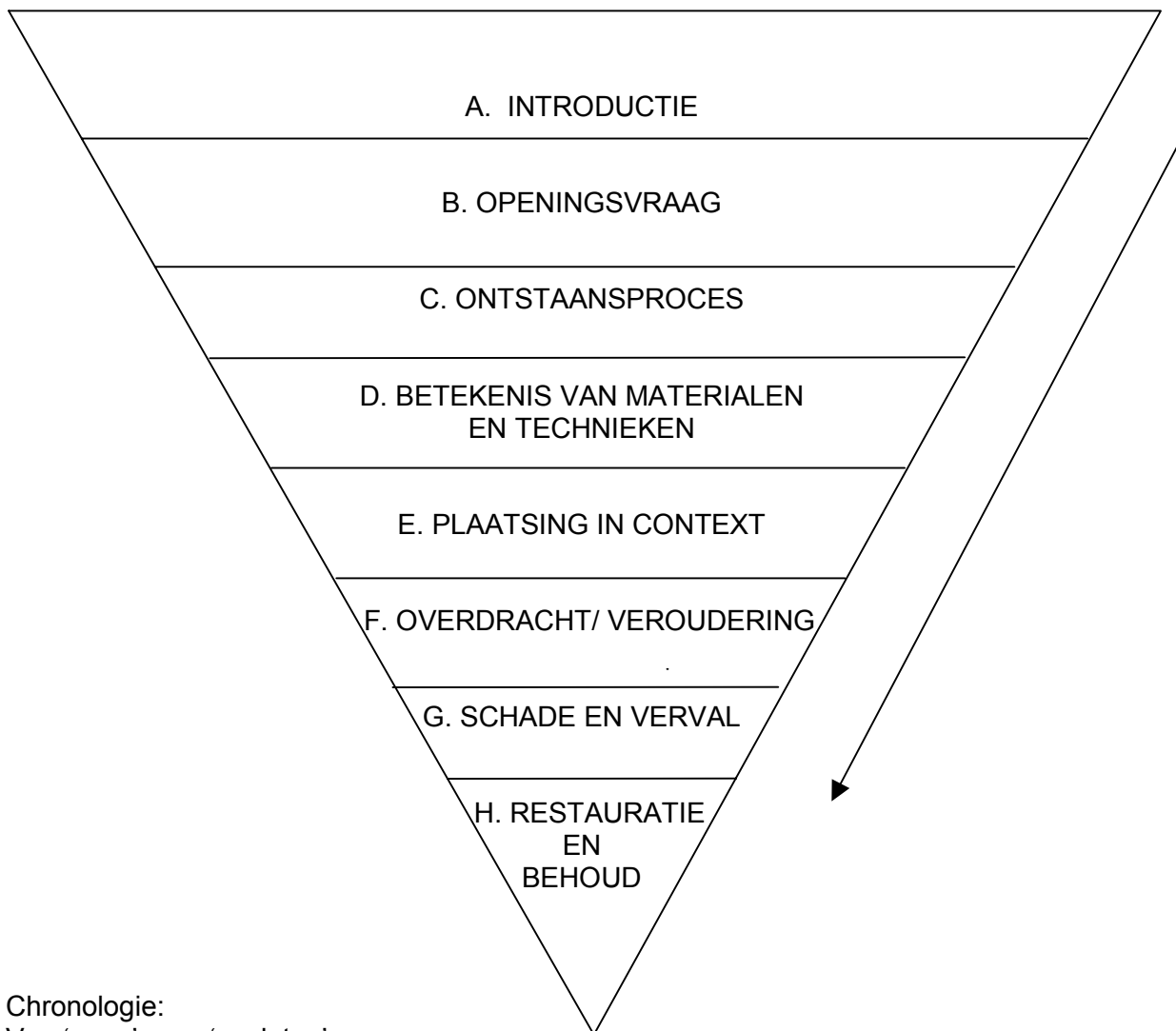
Behalve een externe microfoonaansluiting op de camera is het zinvol om tijdens het interview gebruik te maken van een dictafoon. Het voordeel hiervan is dat er altijd een tweede geluidsopname is. Bovendien is een geluidsband nodig voor het uittypen van het interview.

# CONCEPT-SCENARIO

## INLEIDING

Ten behoeve van de overdraagbaarheid van de methode werd een scenario ontwikkeld, waarin de algemene opbouw van het gesprek is vastgelegd. Het scenario heeft een 'chronologie' van open vragen naar gesloten vragen. Dat wil zeggen dat de kunstenaar in eerste instantie wordt uitgenodigd zo vrij mogelijk te spreken over werkwijze en materiaalkeuze, en de betekenis daarvan, terwijl pas later in het gesprek wordt doorgevraagd over veroudering, behoud en restauratie. Het scenario geeft de gespreksonderwerpen aan die bij voorkeur in deze volgorde aan bod komen. Het is echter een model dat voor elk interview kan worden aangepast. Het is de bedoeling dat men aan de hand van de doelstellingen, de voorbeeldvragen en de praktische tips, een eigen scenario opstelt dat is toegesneden op het oeuvre van de kunstenaar. De verschillende gespreksonderdelen zijn in het scenario aangeduid als 'stadia van het gesprek'.

## STADIA VAN HET GESPREK



Chronologie:  
Van 'open' naar 'gesloten' vragen

De driehoekige vorm van het scenario duidt op het verloop van het gesprek, waarin eerst open vragen gesteld worden (de geïnterviewde is volledig vrij in zijn antwoorden), en vervolgens steeds meer gesloten vragen (waarin de geïnterviewde aan de hand van voorbeelden antwoord geeft).

In de eerste stadia wordt de kunstenaar gevraagd zo open mogelijk over zijn werkwijze, materiaalgebruik en de betekenis te spreken. Deze onderwerpen vormen de kern van het interview. De antwoorden van de kunstenaar zijn tevens de basis voor de volgende stadia waarin overdracht, veroudering en de behoudsproblematiek aan de orde komen. Het scenario volgt als het ware de 'levensloop' van het kunstwerk: in de eerste stadia van het gesprek is de volledige aandacht gericht op het scheppen van het kunstwerk en de betekenisgeving door de kunstenaar. Dit proces speelt zich af in de besloten omgeving van het atelier. Op een gegeven moment verlaat het werk het atelier en gaan invloeden van buitenaf meespelen, zoals de factor tijd en de condities waaronder het werk wordt geëxposeerd, getransporteerd en geconserveerd. In de volgende stadia concentreren de vragen zich op deze onderwerpen. Nog steeds worden de vragen zo open mogelijk gesteld om een algemeen inzicht in de mening van de kunstenaar te krijgen, bijvoorbeeld ten opzichte van betekenisverlies als gevolg van de materiële veroudering van het object. Maar steeds meer zullen specifieke voorbeelden of situaties ter sprake komen.

Pas aan het eind van het gesprek komen kwesties als behoud, conservering en restauratie aan de orde. Ervan uitgaande dat de kunstenaar in de eerdere gespreksstadia alle vragen heeft beantwoord, is er nu zo'n duidelijk beeld geschetst van zijn werkwijze en de materiaaltechnische betekenis van het oeuvre, dat vragen omtrent conservering nu 'eenvoudig' te beantwoorden zouden moeten zijn (in veel gevallen zullen de interviewers het antwoord kunnen afleiden uit het voorafgaande). Hoe meer het gesprek de punt van de driehoek nadert, des te specifiek en concreter zijn de vragen. In de punt zijn het geen open vragen maar. Hier hebben zij voornamelijk een controlefunctie.

### **Doel**

- Het doel van het interview is de kunstenaar zo open mogelijk over zijn oeuvre te laten spreken. Om die reden is het scenario niet ontwikkeld volgens een strak vragenschema, maar volgens een indeling in stadia die globaal aangeven welke onderwerpen aan bod komen. De nadruk ligt op de stadia waarin naar de werkwijze, het gebruik van materialen en technieken, en de betekenis daarvan in het oeuvre van de kunstenaar wordt gevraagd.

### **Praktische tips**

- Het scenario is een hulpmiddel, geen doel op zichzelf. Houd dus niet te strak aan de indeling vast. Met de grote lijn helder in gedachten, kan men tijdens het gesprek terugkeren naar een eerder stadium, ook als het gesprek spontaan een andere wending heeft genomen;
- Houd steeds voor ogen wat de opzet van het interview is: inzicht krijgen in werkwijze, materialen en technieken, en hun betekenis in het oeuvre, met het oog op het behoud nu en in de toekomst. Antwoorden op specifieke problemen aan specifieke objecten hebben dus minder zin dan een algemene uitspraak op grond waarvan richtlijnen voor het (toekomstige) behoud zijn af te leiden;
- Ga niet te snel over tot vragen omtrent conservering en behoud en maak duidelijk dat je daar niet in eerste instantie naar zal vragen;
- Stel je op als collega, maar verval niet in een 'onderonsje' met de kunstenaar;
- Praat voor de camera (de toeschouwer is veel minder goed op de hoogte);
- Probeer door te vragen als de kunstenaar 'ontwijkend' antwoordt;
- Ga niet te snel over tot gesloten vragen;
- Maak een tijdsplanning, bij voorkeur voor elk onderdeel. Neem eventueel een klokje mee

zodat iedereen tijdens het gesprek weet hoeveel tijd er ongeveer nog rest.

## **A. INTRODUCTIE OP HET INTERVIEW**

Tijdens de introductie zetten de interviewers nogmaals het doel van het interview uiteen. Zij bereiden de kunstenaar voor op het verloop van het interview waarbij het scenario wordt gebruikt als basisstructuur voor het gesprek.

### ***Praktische tips***

- Leg uit hoe het scenario is opgebouwd, zodat er later op teruggegrepen kan worden. (Bijvoorbeeld wanneer het gesprek 'afdwaalt', kun je zoiets zeggen als: "We waren nog bezig met het ontstaansproces van uw werk. Laten we daar eerst over doorpraten voordat we verder gaan met de materiaalbetekenis.");
- Houd er rekening mee dat de kijker minder goed op de hoogte is dan de interviewer die het gesprek heeft voorbereid. Door je soms 'naïever' voor te doen dan je bent, nodig je de kunstenaar uit iets expliciet te vertellen wat anders wellicht als bekend wordt verondersteld;
- Aan het eind van de introductie kan men de kunstenaar voorbereiden op de eerste vraag (zie hieronder). Met name als gekozen wordt voor de 'Wat zie je?' - vraag is deze voorbereiding essentieel.

## **B. OPENINGSVRAAG**

Na de introductie volgt de eerste vraag. Deze vraag bepaalt in belangrijke mate de richting van het gesprek. Er zijn een aantal varianten op mogelijk, waarbij de keuze afhankelijk is van:

- de aard van het werk;
- de plek waar het interview plaatsvindt (bijvoorbeeld: atelier waar het werk zich bevindt waaraan conserveringsproblemen zijn geconstateerd, atelier waar zich recent werk bevindt, een andere plaats waardoor men reproducties moet gebruiken);
- de inschatting van de reactie op de vraag van de kunstenaar.

We geven hier drie opties voor de openingsvraag:

- 1) Om het gesprek meteen al te sturen in de richting van de materiaalbetekenis, vragen de interviewers naar de betekenis van het materiaalgebruik en/of de meest bepalende inhoudelijke betekenis van het oeuvre. Dit soort vragen komt later nog uitgebreid aan bod. Nu gaat het om een eerste, algemene uitspraak;
- 2) Een variant is de kunstenaar zelf te laten beschrijven wat hem invalt als hij naar een van zijn werken kijkt (bij voorkeur aanwezig in het atelier waar het gesprek plaatsvindt). Deze zogenaamde 'Wat zie je?' - vraag heeft tot doel de kunstenaar een spontane reactie te ontlokken en te laten vertellen wat voor hem het belangrijkste – letterlijk of figuurlijk - meest in het oog springende van het betreffende werk is. Zo kan de openingsvraag ook dienen om – naast het scenario - een 'agenda' voor het gesprek vast te stellen. Er blijkt namelijk uit wat de kunstenaar zelf belangrijke onderwerpen vindt. Later in het gesprek kan op deze punten teruggegrepen worden. Het werk moet zorgvuldig gekozen worden en bij voorkeur fysiek aanwezig zijn. Overigens zou deze vraag ook op een ander moment tijdens het interview gesteld kunnen worden;
- 3) Een andere mogelijkheid is te vragen naar het meest recente werk (bijvoorbeeld als daar weinig over bekend is of als er net een tentoonstelling heeft plaatsgevonden).



### **Doel**

- De beginvraag moet de kunstenaar de gelegenheid geven op gang te komen en uit te spreken wat 'voor in de mond ligt'. Wanneer naar de inhoudelijke en/of materiaalbetekenis wordt gevraagd, hoopt de interviewer op een algemene uitspraak daarover;
- Bij de 'Wat zie je?' - vraag is het doel inzicht te krijgen in wat de kunstenaar zelf ervaart bij het zien van zijn werk. Het antwoord kan bijvoorbeeld een zintuiglijke beschrijving van het werk zijn, of een aanwijzing van de belangrijkste thematiek. Het probleem van deze vraag is dat hij zich richt op een specifiek werk en sturend gesteld wordt, terwijl het scenario een beweging van 'open' (algemeen) naar 'gesloten' (specifiek) volgt. Na deze vraag moet het gesprek vervolgens dus weer 'opengegoid' worden;
- Bij de vraag naar recent werk is het doel a) nieuwe informatie krijgen, omdat er nog weinig bekend is over dat werk en b) een vergelijking te kunnen maken met eerder werk.

### **Type vragen**

- U gebruikt in een bepaalde periode vaak ijzer. Hoe bepalend is die keuze voor de betekenis van het werk? Waarom heeft u toen juist gekozen voor dat materiaal en later niet meer?
- Als u naar dit werk kijkt, wat ziet u dan? Is dat wat u nu beschrijft ook de belangrijkste betekenis van dit werk?
- De overgang van de 'Wat zie je?' - vraag naar het ontstaansproces (stadium C) zou kunnen zijn: "Hier werkte u dus volgens een bepaald technisch procédé, hoe is dat bij andere werken?"
- Kunt u iets vertellen over uw recente werk? (Toelichting bij voorkeur aan de hand van beeldmateriaal.)
- De aansluiting van recent werk op de volgende vraag zou kunnen zijn: "Werkte u toen ook al zo? Wat is de overeenkomst? Wat is het verschil?"

### **Praktische tips:**

- Vragen naar de algemene materiaalbetekenis is alleen zinvol als men inschat dat de kunstenaar zo'n algemene uitspraak kan/zal doen. Later kan men in detail op de materiaalbetekenis terugkomen;
- Het is gebleken dat de 'Wat zie je?' - vraag alleen goed te stellen is als er een vertrouwensband tussen kunstenaar en interviewer is. Denk van tevoren goed na over het moment dat deze vraag het best gesteld kan worden (het hoeft niet perse aan het begin van het gesprek);

## C. ONTSTAANSPROCES

Bij vragen naar het ontstaansproces kan het werk uit de openingsvraag (stadium B) als uitgangspunt dienen. Het gesprek moet in dit stadium echter naar een algemener niveau getild worden. Vanuit de beschrijving van één werk moet men dus doorvragen over het ontstaansproces in algemenere zin.

Men kan ruwweg een driedeling maken in het 'type' kunstenaar:

- de kunstenaar die direct met het materiaal aan de slag gaat;
- de kunstenaar die stap voor stap zijn idee uitwerkt;
- de kunstenaar die een idee uitwerkt dat min of meer volledig in zijn hoofd is uitgedacht.<sup>4</sup>

In het ontstaansproces zijn de volgende fasen te onderscheiden:

- ontwikkeling van het idee, maakt de kunstenaar schetsen, modellen, ontwerptekeningen, of heeft hij een mentaal beeld voor ogen dat zonder deze 'hulpmiddelen' wordt uitgevoerd;
- de uitvoering, daarbij spelen materiaal- en techniekeuzes een rol (er kan nu ook gevraagd worden naar de herkomst van het materiaal of de bijzondere eigenschappen ervan voor dit werk) en de manier van uitvoeren (eigenhandig – hoe belangrijk is het handschrift, assistentie, laten uitvoeren, ready made, objet trouvé, enz.);
- de fase waarin de kunstenaar bepaalt dat het werk 'af' is, waarna het verkocht en geëxposeerd kan worden (hierin komt o.a. tot uitdrukking wat de kunstenaar essentieel voor het werk acht).

### **Doel**

- Zoveel mogelijk inzicht krijgen in de werkwijze van de kunstenaar; zo gedetailleerd mogelijk en stap voor stap de opbouw van het werk volgen; inzicht krijgen in materiaal- en/of techniekeuzes; inzicht krijgen in verbindende of onderscheidende elementen ten aanzien van andere werken (van hetzelfde type).

### **Type vragen**

- Hoe ontstaat zo iets nou?
- Wat is de relatie tussen de schetsfase en het object?
- Maakt u het fysieke werk zelf?
- Laat u (een gedeelte van) uw werk door anderen uitvoeren?
- Ik wil graag nog even teruggaan naar het moment dat die schets gemaakt is.
- Wanneer is voor u een werk 'af'?

### **Praktische tips**

- Het blijkt dat de kunstenaar graag over bovengenoemde zaken praat. De vraag is dus niet lastig om te stellen. Men kan er net zo lang bij stil blijven staan als nodig is, omdat het de kern van het interview vormt;
- Het blijkt wel moeilijk steeds naar het basale niveau van het ontstaansproces terug te keren. Een mogelijke oorzaak is dat de kunstenaar zich te bewust is van het feit dat hij

---

<sup>4</sup> Bij een indeling in typen kunstenaars kan men denken aan een voorbeeld dat Ernst Van de Wetering geeft in het artikel 'Leidse schilders achter de ezels' In: *Geschildert tot Leyden Anno 1626* (1977). Tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, pp. 21-31. Drie Leidse schilders worden hier onderverdeeld in het woeste, spontane type dat onmiddellijk zijn kwast op het doek gooit; het zeer zorgvuldige type dat met schets en rasterpatroon werkt; het derde type dat niet begint met uitvoeren voordat het complete werk is uitgedacht.

geïnterviewd wordt in verband met verval en behoud van zijn werk. Een gesprek met een collega-kunstenaar zou vermoedelijk anders verlopen. Probeer je in dit stadium zoveel mogelijk als collega-kunstenaar op te stellen;

- Juist in dit stadium is een goede voorbereiding noodzakelijk om ook echt door te vragen en onderlinge vergelijkingen tussen (groepen) werken te kunnen maken;
- Blijf doorvragen, ook (of juist) als de kunstenaar geneigd is over de inhoudelijke (conceptuele) betekenis van zijn werk uit te wijden;
- Door te expliciete materiaaltechnische vragen kan het gesprek verzanden in weetjes (zoals merknamen, materiaaldefinities, enz.), die juist liever vermeden moeten worden.

#### **D. BETEKENIS VAN MATERIALEN EN TECHNIEKEN**

Vragen over de betekenis van materialen en technieken sluiten nauw aan op de vragen naar het ontstaansproces (stadium C). Betekenisvragen kunnen dus eventueel gecombineerd worden met vragen naar het ontstaansproces, of vloeien daar vanzelf uit voort. Voorwaarde is echter dat de betekenisvragen wel *expliciet* worden gesteld. Bovendien is de timing belangrijk: daar hangt vaak van af of de kunstenaar geneigd is op de diepere inhoudelijke betekenislagen in te gaan.

Bij de betekenis van materialen en technieken of een relatie tussen beide, valt te denken aan:

- de zintuiglijke, formele betekenis van het materiaal (bijvoorbeeld: de kleur rood, een sterke glans);
- de symbolische betekenis (bijvoorbeeld goud als goddelijk, een gevonden plastic fles, homevideo-opnamen);
- de conceptuele betekenis (bijvoorbeeld wind veroorzaakt door een ventilator, de vorm van een wilgentak als gevolg van een groeiproces, een industrieel vervaardigde kubus).

De vragen omtrent de betekenis van het materiaal vereisen zorgvuldigheid bij het formuleren. Wanneer het gesprek goed op gang gekomen is over het ontstaansproces, is er vaak al een sfeer van vertrouwen om dieper op de betekenis te kunnen ingaan.

#### **Doel**

- Het zoveel mogelijk expliciet maken van de betekenis van materialen en technieken, en/of een relatie tussen beide, waardoor een beeld ontstaat omtrent de inhoudelijke (materiaal- en techniek)keuzes die de kunstenaar maakt;
- Het doel is niet alleen informatie te krijgen over de aard van de betekenis van materialen en/of technieken, maar ook over de mate waarin materiaalbetekenissen een rol spelen of niet.

#### **Type vragen**

- Waarom heeft u bij deze groep werken juist voor dit materiaal gekozen? (Wat is de betekenis van het materiaal?)
- Welke rol speelt de betekenis van het materiaal voor de algehele betekenis van uw werk?
- Is de belangrijkste betekenis van het materiaal de optische verschijningsvorm of zijn het andere kwaliteiten (zoals herkomst, symbolische betekenis, duurzaamheid, vergankelijkheid)?
- Welke waarde hecht u aan het oorspronkelijke materiaal voor de betekenis van het werk?
- Wat is het verschil in de materiaalbehandeling van uw binnen- en buitenbeelden? Wat is

in beide gevallen de inhoudelijke betekenis van die verschillende behandeling?

- Zou het materiaal (on)vervangbaar zijn in geval van veroudering en/of verval? (Hier wordt al de overgang naar veroudering gemaakt.)

### **Praktische tips**

- Wanneer de kunstenaar geneigd is weinig informatie los te laten, kunnen in plaats van open vragen juist meer gesloten vragen gesteld worden om af te tasten wat de grenzen van de materiaalbetekenis zijn. Bijvoorbeeld: "Is het belangrijk dat u dit (onderdeel van het) object zelf bewerkt heeft, of zou het vervangbaar zijn door een soortgelijk object (of onderdeel)." Het accent ligt hier dan niet op de concrete vraag: vervanging of niet?, maar meer op het aftasten van de betekenis van het materiaal (in casu: het eigenhandig bewerken);
- Te directe vragen omtrent de betekenis kunnen voor de kunstenaar confronterend zijn, met als gevolg een antwoord als: "Ik heb het werk gemaakt, het is aan anderen om te bepalen wat de betekenis ervan is." De interviewer kan hier weer op reageren met: "Ja, daarom houden wij nu juist dit interview. Want de voorwaarden die u zelf in uw werk schept voor deze vrijheid van interpretatie, moeten immers ook in de toekomst blijven bestaan.";
- Wanneer de kunstenaar weinig loslaat over de betekenis, is de verleiding groot hem een 'geleende' uitleg uit de literatuur aan te reiken. Dat is natuurlijk niet de bedoeling. Eventueel kan een controlevraag gesteld worden als: "U staat in de literatuur bekend als iemand die een voorkeur heeft voor gebruikte plastic voorwerpen vanwege de geschiedenis die in het materiaal besloten ligt. Klopt dat?"

## **E. PLAATSING IN CONTEXT**

In de hiervoor beschreven stadia werd gesproken over het scheppen van het kunstwerk in de besloten omgeving van het atelier. In de stadia die nu volgen is het niet de 'binnenwereld' van de kunstenaar die belicht wordt, maar de weg die het kunstwerk gaat na het verlaten van het atelier. Een van de schakels tussen binnen- en buitenwereld is de 'context'. Het begrip context heeft hier betrekking op invloeden die de kunstenaar vanuit zijn omgeving ondergaat, zoals persoonlijke ervaringen, opleiding, invloeden van tijd- en stijngenoten, en wat de invloed is van de respons die zijn werk oproept (bijvoorbeeld de kunstkritiek). Vanwege de schakelfunctie tussen binnen- en buitenwereld zijn de vragen over de context in dit stadium van het scenario geplaatst. Wanneer echter het verloop van het gesprek daar aanleiding toe geeft, kunnen de vragen over de context ook op een ander moment gesteld worden.

Tijdens de voorbereidingen zal met name over de 'context' al veel informatie verzameld zijn. Het interview biedt de gelegenheid deze informatie aan te vullen en te checken op juistheid. Bij sommige kunstenaars speelt de context een prominente rol. In dat geval dient de vraag niet terloops gesteld te worden, maar een duidelijke plaats in het scenario te krijgen.

### **Doel**

- Een scherper inzicht krijgen in de externe en autobiografische factoren die van invloed zijn op het oeuvre van de kunstenaar. Dit kan ook 'anekdotische' informatie opleveren die van invloed is op het ontstaansproces (bijvoorbeeld de herkomst en geschiedenis van een bepaald materiaal, object, beeld, enz.);
- Een nieuw licht te laten schijnen op datgene wat in de literatuur als vanzelfsprekend wordt beschouwd.

### **Type vragen**

- U ging veel om met de Cobraschilders en exposeerde veel met hen, maar noemt zichzelf geen Cobraschilder. Waarom niet? Waarin wijkt uw werkwijze af?

- U vertelde daarnet dat u dezelfde (ambachtelijke) opleiding gevolgd heeft als kunstenaar X, terwijl er toch een groot verschil in benadering van het ambacht is. Hoe zou u dat verschil omschrijven? Welke invloed heeft uw opleiding op uw werk (gehad)?
- Aan de hand van literatuuronderzoek kan de interviewer ‘controlevragen’ stellen, zoals: U wordt beschouwd als een kunstenaar die materialen kiest op grond van hun symbolische betekenis. Klopt dat?”

### **Praktische tips**

- Houd vragen over de context gedurende het gesprek ‘paraat’, maar stel ze alleen op momenten die zich daarvoor aandienen, zodat zij niet het verloop van het gesprek verstoren.

## **F. OVERDRACHT**

Op het moment dat het werk het atelier verlaat, nemen anderen de verantwoordelijkheid van de kunstenaar over. Het werk wordt getransporteerd, tentoongesteld, geïnstalleerd, opgenomen in een collectie, opgeslagen in een depot, enz. Daarmee kan de functie van het werk veranderen: was het werk eerst onderdeel van het privé-domein van de kunstenaar, nu krijgt het een publieke functie. De vragen die in dit stadium van het scenario gesteld worden hangen samen met de manier waarop het werk *gezien* zou moeten worden, wat de kunstenaar belangrijk vindt in de overdracht van kunstwerk naar toeschouwer. De vragen kunnen hier tamelijk divers zijn.

- 1) Wat wil de kunstenaar overdragen door middel van het waarneembaar uiterlijk (zintuiglijke en esthetische aspecten). Een kernvraag is of de specifieke optische kwaliteiten van het materiaal (kleur, textuur, glanzend of mat effect, transparantie of ondoorzichtigheid, oppervlaktetextuur, enz.) de betekenis (in belangrijke mate) bepalen, of dat de kunstenaar een illusie wil oproepen waaraan het materiaal ondergeschikt is;
- 2) Met ‘overdracht’ hangt ook het installeren en exposeren van het werk samen. Het is niet alleen zinvol om duidelijke aanwijzingen en/of richtlijnen te vernemen, maar ook hoe de kunstenaar denkt over de vrijheid van de conservator bij het installeren van het werk. En, in het verlengde daarvan, hoe het werk tentoongesteld moet worden wanneer de kunstenaar er in de toekomst niet meer is;
- 3) Weer een ander type vragen heeft betrekking op de waarde die de kunstenaar hecht aan de authenticiteit van het materiaal. Dit is vooral van belang als hij zelf een discrepantie waarneemt tussen de oorspronkelijke betekenis en de huidige staat van het werk. Het gaat hier echter nog niet om concrete voorstellen ten aanzien van vervanging of restauratie, maar om algemene uitspraken over de waarde van het authentieke materiaal. In het stadium waarin gesproken wordt over behoud en restauratie (H) kan hiernaar terugverwezen worden.

### **Doel**

- Inzicht krijgen in wat de kunstenaar belangrijk vindt in de overdracht van het kunstwerk naar de toeschouwer;
- Daarmee samenhangend, of de kunstenaar meent dat er door een verandering ten opzichte van de oorspronkelijke, fysieke staat van het werk een discrepantie in de betekenis is opgetreden;
- Informatie verzamelen over het installeren en exposeren van het werk.

### **Type vragen**

- Wat vindt u belangrijk in de overdracht, wat wilt u dat de toeschouwer ziet?
- Is er naar uw mening een storende discrepantie tussen de oorspronkelijke en de huidige staat van het werk?

- Is de discrepantie ontstaan door natuurlijk patina of door andere ouderdomsverschijnselen?
- Hoe zou u het betekenisverlies omschrijven dat door deze discrepantie (veroudering) is ontstaan?
- Vermindert veroudering de zeggingskracht van uw werk?
- Waar ligt voor u de grens wat betreft een acceptabele mate van veroudering?
- Mogen onderdelen vervangen worden of moeten zij worden gerestaureerd?
- Moet het oorspronkelijke oppervlak al dan niet hersteld worden?
- Hoe zou u het betekenisverlies omschrijven dat door de discrepantie is ontstaan?
- Welke maatregelen neemt u om het oorspronkelijke uiterlijk van het werk zo goed mogelijk te behouden?
- Wat zijn de voorwaarden om het werk te installeren?
- Bent u altijd aanwezig bij het installeren van uw werk of laat u het over aan de conservator?
- Hoe en door wie moet uw werk later worden geïnstalleerd?
- Hanteert u gedocumenteerde richtlijnen voor het installeren?

### **Praktische tips**

- Stel vragen over installeren indien mogelijk aan de hand van fotodocumentatie (van verschillende exposities). De kunstenaar kan dan bijvoorbeeld aangeven welke wijze van installeren/ exposeren zijn voorkeur heeft.

## **G. SCHADE EN VERVAL**

Vanaf dit punt werkt het scenario steeds concreter toe naar vragen omtrent de schade, verval en de behouds- en restauratieproblematiek. Datgene wat eerder ter sprake kwam bij de materialen en technieken, en de betekenis daarvan, kan nu gerelateerd worden aan de veroudering en/of het verval.

Nadat de kunstenaar in de stadia B tot en met F is ondervraagd, zou het *in principe* mogelijk moeten zijn dat de interviewers nu de vragen omtrent schade en verval zelf kunnen invullen. Voor alle duidelijkheid: het gaat hier nog steeds om de vraag of de oorspronkelijke betekenis van het werk door schade of verval wordt aangetast. Concrete conserverings- en restauratievoorstellen zijn in dit stadium van het scenario nog niet aan de orde.

### **Doel**

- Inzicht te krijgen in de mening van de kunstenaar over de huidige toestand van het werk;
- De vragen rond verval zullen gedeeltelijk al eerder (bij veroudering in stadium F) aan de orde zijn geweest, of vanzelf overgaan in de conserverings- en restauratieproblematiek (stadium H). Toch is het – zeker tijdens de voorbereiding – belangrijk de vragen zoveel mogelijk te scheiden, om niet te snel bij de concrete en specifieke conserveringsproblemen terecht te komen;
- De houding van de kunstenaar ten aanzien van veroudering, schade en verval is belangrijker dan zijn mening omtrent de specifieke aanpak van een probleem.

### **Type vragen**

- In hoeverre is de betekenis van het werk aangetast door schade of verval?
- Waar ligt de grens van veroudering naar (onacceptabel) verval?
- Vindt u dat uw werk dan vernietigd zou moeten worden?
- Wanneer zou u een kunstwerk als afgeschreven beschouwen?
- Beschouwt u oppervlakteverandering als verval?

## H. RESTAURATIE / BEHOUD

Uiteraard is nu de volgende stap de kunstenaar te wijzen op concrete conserveringsproblemen en schadeverschijnselen en hierover naar zijn mening te vragen. Hoewel de kunstenaar geen restaurator is, telt zijn mening wel bij de besluitvorming rond een conserverings- of restauratieprobleem (zie ook: Model voor besluitvorming). Als er geen concrete behandelingsvoorstellen voor handen zijn, kan een fictieve casus worden voorgelegd. In tegenstelling tot de open vragen die in de eerdere stadia van het interview gesteld werden, zijn de vragen nu 'gesloten' en toegesneden op concrete situaties.

### **Doel**

De mening van de kunstenaar vernemen over specifieke conserverings- en restauratieproblemen, en over reeds uitgevoerde behandelingen. Beide onderdelen leveren belangrijke informatie voor de besluitvorming bij (toekomstige) problemen.

### **Type vragen**

- Beschouwt u dit werk – ondanks de uitgevoerde behandeling of de vergaande schade eraan - nog steeds als uw kunstwerk?
- Wat vindt u van de uitgevoerde restauratie van dit werk?
- Hoe had het beter aangepakt kunnen worden?
- Als zich in de toekomst een soortgelijk probleem voordoet, hoe moeten wij dan volgens u te werk gaan?
- 'Controlevragen' als: 'Hebben wij goed begrepen dat u vindt dat voor elk werk apart bepaald moet worden welke onderdelen vervangen kunnen worden en welke niet?'
- Hoe staat u tegenover (foto/ video) registratie als vorm van behoud van uw werk?
- Bent u in het verleden direct betrokken geweest bij restauraties?
- Vindt u dat u altijd geraadpleegd zou moeten worden bij restauraties?

### **Praktische tips**

- Een open vraag als: 'Hoe vindt u dat uw werk behouden zou moeten worden', levert hier waarschijnlijk geen bruikbare informatie op, aangezien de kunstenaar meestal niet is ingevoerd in de restauratiepraktijk. Bij wijze van controlevraag kan wel een conserveringsvoorstel worden voorgelegd;
- Gebruik zoveel mogelijk foto's van werken met conserveringsproblemen of van werken die zijn gerestaureerd, om naar de mening van de kunstenaar te vragen.

Tot slot van het gesprek kan doorgevraagd worden over de feitelijke materiaalgegevens, zoals merknamen, een plattegrond met aanwijzingen voor een installatie, samenstellingen van materialen, enz.

## TOT SLOT

Gaandeweg het pilotproject Kunstenaarsinterviews bleek dat er een spanningsveld ontstaat wanneer men enerzijds de kunstenaar wil ondervragen over zijn werkwijze en op zoek is naar een diepgaand inzicht in het totale oeuvre, en anderzijds informatie wil inwinnen die aan specifieke kunstwerken gebonden is. Die spanning ontstaat al op een praktisch niveau – het ligt voor de hand concrete voorbeelden te gebruiken en de overstap naar uitspraken met een grotere algemeen geldigheid is dan vaak niet eenvoudig -, maar meer nog op een inhoudelijk niveau. Het is bijvoorbeeld de vraag in hoeverre de objectgebonden informatie de waarde mag worden toegekend van een ‘algemene uitspraak’, op grond waarvan (in de toekomst) keuzes kunnen worden gemaakt. Tijdens het project kwamen deze probleempunten telkens weer naar voren.

Wat betreft het tweede punt, de waarde die men mag toekennen aan de objectgebonden informatie, is in elk geval gebleken dat de tien gehouden interviews waardevolle informatie hebben opgeleverd. Het is bovendien niet uitgesloten dat een onderlinge vergelijking van de gegevens die aan specifieke objecten verbonden zijn, in de toekomst toch kan leiden tot uitspraken met een grotere algemene geldigheid. Natuurlijk is hier voorzichtigheid geboden, en nader onderzoek op dit punt zal noodzakelijk zijn. In een vervolgproject zouden de interviews diepgaander dan nu mogelijk was kunnen worden geanalyseerd.

Bij de afronding van het project werd tevens geconstateerd dat de mogelijkheden van één interview begrensd zijn. Wellicht blijkt in de toekomst dat aanvullende interviews noodzakelijk zijn. Op basis van de inmiddels afgenomen interviews en eventuele toekomstige interviews, kan dan – bijvoorbeeld in een vervolgproject - bekeken worden met welke begrenzings- en mogelijkheden rekening gehouden dient te worden. Daarnaast zou een praktisch en theoretisch onderzoek naar de uitwisseling van informatie die uit de interviews is voortgekomen een belangrijke bijdrage kunnen leveren.



# OVERZICHT INTERVIEWS

<b>Kunstenaar</b>	<b>Interviewers</b>	<b>Datum</b>
<b>Eugène Brands</b>	Ijsbrand Hummelen, coördinator Actieve Conservering ICN	21 oktober 1998
<b>Sjoerd Buisman</b>	Ijsbrand Hummelen, coördinator Actieve Conservering ICN Simone Vermaat, conservator ICN Collecties	3 december 1998
<b>Sonja Oudendijk</b>	Madeleine Bisschoff, restaurator in opleiding Piet de Jonge, conservator Museum Boijmans Van Beuningen	9 december 1998
<b>Marinus Boezem</b>	Nathalie Menke, registrator ICN Collecties Andrée Van de Kerckhove, restaurator Kröller- Müller Museum	28 januari 1999
<b>Carel Visser</b>	Madeleine Bisschoff, restaurator in opleiding Ijsbrand Hummelen, coördinator Actieve Conservering, ICN	15 februari 1999
<b>Leo Vroegindeweyj</b>	Annelies Brakkee, behoudmedewerker ICN Collecties Nathalie Menke, registrator ICN	17 februari 1999
<b>Lydia Schouten</b>	Madeleine Bisschoff, restaurator in opleiding Daniela Petovic, kunsthistorica KPN	19 maart 1999
<b>André Volten</b>	Piet de Jonge, conservator Museum Boymans van Beuningen Sandra Weerdenburg, restaurator Stedelijk Museum Amsterdam	22 maart 1999
<b>Madelon Hooijkaas/ Elsa Stansfield</b>	Tatja Scholte, projectcoördinator ICN Evert Rodrigo, hoofd ICN Collecties	21 april 1999
<b>Niek Kemps</b>	Lydia Beerkens, restaurator en studiecoördinator SRAL Tatja Scholte, projectcoördinator ICN	20 mei 1999

## **PROJECTTEAM**

Madeleine Bisschoff (restaurator in opleiding)  
Ysbrand Hummelen (coördinator Actieve Conservering)  
Aleth Lorne (restaurator)  
Nathalie Menke (registrator)  
Daniela Petovic (projectmedewerker tot 1 oktober 1998)  
Vivian van Saaze (projectmedewerker vanaf 1 maart 1999)  
Tatja Scholte (projectmedewerker vanaf 1 oktober 1998, projectleider vanaf 1 maart)  
Dionne Sillé (projectleider tot 1 maart)

## **KLANKBORDGROEP**

Lydia Beerkens	restaurator en studietoecoördinator Stichting Restauratie Atelier Limburg	Maastricht
Christiane Berndes	conservator Van Abbemuseum	Eindhoven
Piet de Jonge	conservator Boymans Van Beuningen	Rotterdam
Lisette Pelsers	conservator Rijksmuseum Twenthe	Enschede
Renée van de Vall	filosofe, universitair docent, Faculteit der Cultuurwetenschappen, Universiteit	Maastricht
Feroza Verberne	restaurator Rijksmuseum Twenthe	Enschede
Sandra Weerdenburg	restaurator Stedelijk Museum	Amsterdam

## **THEORIEGROEP**

Piet de Jonge	conservator Boymans Van Beuningen	Rotterdam
Renée van de Vall	filosofe, universitair docent, Faculteit der Cultuurwetenschappen, Universiteit	Maastricht
Sandra Weerdenburg	restaurator Stedelijk Museum	Amsterdam

## BEKNOPT LITERATUUROVERZICHT

CADORIN, P., ICOM Committee for Conservation, 5th Triennial Meeting, Zagreb, 1-8 October 1978. Preprints. Working group: peinture du XX-ème siècle. "Discusses the working group's systematic inquiry of modern artists by questionnaire to gain information on their particular materials and techniques" -- ICCROM ABSTRACT 2.

GANZERT-CASTRILLO, E., Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler, Stuttgart: Ferdinand Enke verlag, [1979] 1996.

GIRAUDY, D., 'Proposition pour une méthode de documentation sur les techniques des artistes actuels.', ICOM-bulletin, 3de Triennale, Madrid, oktober 1972.

HUMMELEN, IJ. M. C. en SILLE, D. (Ed.) Modern Art: Who Cares? The conservation of modern and contemporary art: an interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation, Amsterdam: Stichting Behoud Moderne Kunst en Instituut Collectie Nederland, publicatie verwacht in september 1999.

QUINT PLATT, A., 'Documenting twentieth century American art under the jurisdiction of the General Service Administration', ICOM Committee for Conservation, 7th Triennial Meeting, Copenhagen, 10-14 September 1984, Preprints. Working Group: Documentation, Vol. 1, pp. 84.4.3-84.4.6, 2 figs.

ROLD, L., 'KONREG - A Database Management System for Conservation', ICOM Committee for Conservation, 10th Triennial Meeting, Washington DC, USA, 22-27 August 1993. Vol. 1, pp. 198-201.

SAAZE, V. VAN, Een onderzoek naar de waarde van de materiaaliconologische methode voor de moderne kunst, doctoraalscriptie Cultuur- en Wetenschapsstudies, Faculteit der Cultuurwetenschappen, Universiteit van Maastricht, 1998.

STEBLER, W., 'Technische Auskünfte von Künstlern. Fragen zur Praktikabilität und Brauchbarkeit von Künstlerinterviews durch Restauratoren und Kunsttechnologien in bezug

auf die Probleme der Material erhaltung in der Zeitgenössische Kunst', Maltechnik -  
Restauro, 1985 (1), pp. 19-35.

STONER, J. HILL, 'A Data File on Artist's Techniques Cogent to Conservation', ICOM-  
bulletin, 7de Triennale, Kopenhagen, september 1984, pp. 84.4.7-8.

STONER, J. HILL, 'Ascertaining the Artist's Intent through Discussion, Documentation and  
Careful Observation', The International Journal of Museum Management and Curatorship,  
1985 (4), pp. 87-92.

WETERING E. VAN DE, 'Leidse schilders achter de ezels'. In: Geschildert tot Leyden Anno  
1626. Tentoonstellingscataogus Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, 1977, pp. 21-31.