

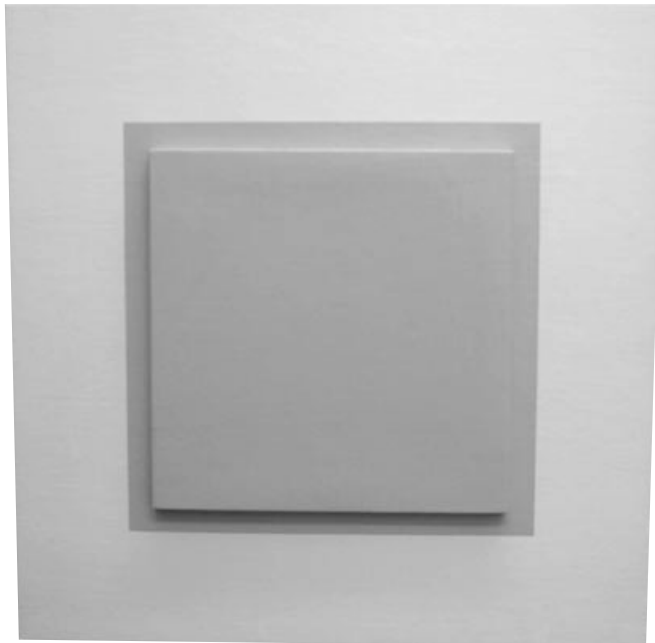
Daan van Golden Case-study voor een kunstenarsarchief

‘Uiteindelijk gebeurt alles, en niets is tegen te houden’

Eigentijdse kunst is kwetsbaar. Buiten het risico van beschadiging is er kans op andere mankementen. Materialen zijn zwak en vergankelijk. Onderdelen kunnen in onbruik raken, zoals bij video, film en computertechnologie. Ook is eigentijdse kunst steeds meer een proces of een gebeurtenis, niet langer een object. En processen gaan voorbij, ontglippen aan de bewaarzucht van het museumbedrijf. De keuze om eigentijdse kunst wél te bewaren vereist creativiteit en onconventionele methodieken. Maar vooral ook overleg met de kunstenaar. Deze kan informatie geven over materialen, technieken en bedoelingen. Zo kan hij richting helpen geven aan de aard en de wijze van conservering van zijn kunst.

| Hans Janssen

Hans Janssen is conservator schilderijen en beelden van het Gemeentemuseum Den Haag.



1 Daan van Golden, *Tweelok*, 1965, lakverf op doek op paneel, op doek op paneel, 50 x 50 cm, Collectie Bouwfonds.

Het Project Kunstenaarsarchieven is een initiatief van de SBMK (Stichting Behoud Moderne Kunst), uitgevoerd onder auspiciën van het Vlaams Nederlands Cultureel Verdrag. De SBMK is het platform waarop de Nederlandse musea voor moderne kunst samenwerken bij het bevorderen van de

theorievorming rond de conservering van moderne kunst, bij het bevorderen en coördineren van onderzoek naar nieuwe methoden en technieken en bij het ontwikkelen en instandhouden van een internationaal netwerk van experts op het gebied van conservering en restauratie van moderne kunst. Het in 2002 gestarte Project Kun-

stenaarsarchieven is bedoeld als een meerjarig onderzoek, naar tenminste vijf kunstenaars en oeuvres. Als eersten kwamen Hugo Debaere van Vlaamse en Daan van Golden van Nederlands kant aan bod. Het feitelijke onderzoek naar werk van Van Golden heeft een hoeveelheid materiaal opgeleverd die mettertijd terecht zal komen bij

het RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) of een andere archiverende instelling. Het eindverslag over Daan van Golden wordt binnenkort afgerond en gepubliceerd.



2 Detail *Tweeluis*, 1965, Bouwfonds kunststichting.



4 Daan van Golden, detail *Sex Pistols*, 1979, kleurenfoto, in lijst achter glas, 28,5 x 22 cm, Particuliere collectie (in bruikleen aan het Gemeentemuseum, Den Haag, 2002).



2 Detail *Tweeluis*, 1965, Bouwfonds kunststichting, Hoevelaken.

5 Daan van Golden, *Mozart*, 1978, kleurenfoto, eigendom van de kunstenaar.



Tussen september 2002 en februari 2004 leidde ik vijftien atelierbezoeken af bij Daan van Golden. Daarnaast bezocht ik met en zonder hem een aantal depots en verzamelingen waar ik zijn werk bekeek en besprak. Aan de basis van dit alles lag de experimentele poging om in een jaar tijd samen met de kunstenaar een archief te vormen over het hoe en waarom van zijn materiaalgebruik in de verschillende fasen van zijn oeuvre, over zijn intenties achter technische eigenaardigheden, zijn mening over verouderingsprocessen, zijn ideeën achter de speciale presentatiewijze van afzonderlijke werken en over de veranderende contexten waarin zijn werken zouden kunnen functioneren. Dit experimentele onderzoek vond plaats in het kader van het Project Kunstenaarsarchieven. Deze case had als doel een antwoord op de vraag te vinden in hoeverre een systematische, integrale en anticiperende benadering van een heel oeuvre (het 'Kunstenaarsarchief') een adequate conservering kan ondersteunen. Kan een Kunstenaarsarchief een meerwaarde vormen voor het toekomstige beheer en behoud van eigentijdse kunst?

In de huid van de kunstenaar

Tot op heden wordt een kunstenaar alleen incidenteel betrokken bij de conservering van zijn werk. Er is toevallige schade ontstaan. Er is een presentatie op handen of er mankeert iets. Iets werkt niet meer. Of er zijn onduidelijkheden over de beste presentatiewijze. In een gunstig geval is er de tijd om de kunstenaar om zijn of haar standpunt te vragen. Maar onder de druk van de omstandigheden wordt ook de kunstenaar gedwongen met snelle, haalbare oplossingen te komen. Die zijn, zeker op de langere termijn, vaak niet de beste. Omdat incidenten geen planning kennen, groeit de kennis over een adequaat beheer en behoud ook ongecontroleerd. Hoe beter de omstandigheden, hoe minder vaak de kunstenaar geraadpleegd zal worden, omdat schade uitblijft. En als er al schade is die in samenwerking met de kunstenaar succesvol is hersteld, blijft de opgedane ervaring verborgen in verspreide restauratiedossiers. Zijn we er voor de toekomst niet bij gebaat de conserveringsvraagstukken van eigentijdse kunst nú in kaart te brengen, zolang de kunstenaar leeft? Pro-actief? Waar mogelijk kunnen dan oplossingen worden gevonden, of op z'n minst problemen worden geïdentificeerd. Zouden toekomstige conservatoren en restauratoren daar geen baat bij hebben? Het antwoord lijkt duidelijk. Welke restaurator heeft niet in de huid of in de handen van de kunstenaar willen kruipen, op zoek naar de beste oplossing voor een conserveringsvraagstuk? De kwestie lijkt simpel. De maker is bij eigentijdse kunst eenvoudigweg voorhanden en creatieve oplossingen kunnen in samenspraak worden ontwikkeld. Een prachtig voorbeeld van zo'n creatieve oplossing lijkt de suggestie die Daan van Golden ooit deed voor de restauratie van een monochroom oppervlak. Deze lastige nachtmerrie van elke restaurator bestaat eruit dat de matheid en de kleur van het omliggende monochroom zich bijna niet laten matchen met de retouche in beschadigde delen. In de aanloop

naar de overzichtstentoonstelling in Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam in 1982, constateerde Van Golden schade bij *Tweeluis*, 1965 [1]. Er was sprake van gesprongen verf bij de overgang van het geel naar het wit, door frictie tussen de panelen en door droging van de verf. Daarnaast waren er drie echte beschadigingen, door stoten en schampen ontstaan, langs de randen van het zachte, monochrome matte wit van het onderste paneel. Deze herstelde Van Golden volgens de door hemzelf in gesprek met mij tot 'NS-methode' gedoopte procedure. De Nederlandse Spoorwegen repareert verschade aan het rollend materieel door de beschadiging rondom af te plakken met tape, zodat een vierkant vakje ontstaat. Dat wordt vervolgens ingevuld met de beoogde kleur. Na verwijdering van de tape is het resultaat een op de oude verlaag liggend vierkantje van een meestal afwijkende kleur geel of blauw dat de beschadiging keurig afdekt. Ook bij Van Golden is duidelijk sprake van kleur- en glansverschil [2]. Van Golden vindt dat niet bezwaarlijk. Opmerkelijk genoeg gebeurt in de traditie van de Japanse kunst, die Van Golden zeer bewondert, bij de restauratie van keramiek iets vergelijkbaars. Daar voorziet men de beschadigde plek van een duidelijk te onderscheiden gouden vlak. De schade wordt ook hier – net als bij *Tweeluis* – onderdeel van de geschiedenis van het object. Het is een toevoeging die in de Japanse traditie beoordeeld wordt als een verrijking. De historie geeft het object een bijzonder aspect.

Op de vraag of hij de 'NS-methode' toepasbaar acht op andere monochrome vlakken in zijn werk gaf Van Golden een vrij zeker antwoord. Niet dus. Door de jaren heen zijn soms ingrijpende restauraties aan zijn werk verricht. Naar volle tevredenheid, omdat de resultaten met zorg en aandacht zijn verkregen, volgens de geldende, gangbare regels van de restauratie-ethiek. Deze zijn volstrekt anders dan de regels die de kunstenaar zelf zou bedenken. Dat is goed en dat hoort zo. Uiteindelijk is de zuivere, op het behoud van de esthetische en historische integriteit van het materiaal gerichte houding, die behoud van het object optimaal garandeert, het beste uitgangspunt. Hieruit blijkt dat creatieve oplossingen van kunstenaars niet zonder meer nagevolgd kunnen worden, en dat de rol van de restaurator, de conservator en de kunstenaar in het conserveringsproces een heel specifieke is. De vrijheid of de creatieve mogelijkheden van de een zijn niet zonder meer ook die van de ander. Ook betekent het inzamen van informatie over gebruikte materialen, technieken en voorkeuren nog niet dat in elke situatie en in elk denkbaar geval een recept voor een adequate behandeling op de plank ligt.

Instabiliteit van eigentijdse kunst

Nu was het een troost dat het werk van Van Golden, juist op het vlak van het gebruikte materiaal, nauwelijks problemen oplevert. Materiaal-technisch onderzoek naar de Japanse lakverf die hij vanaf het najaar van 1963 ging gebruiken, wijst bijvoorbeeld uit dat zowel de verf als de

manier waarop Van Golden deze toepaste – op fijn linnen dat hij verlijmdje op houten panelen – een bijna eeuwig leven toegemot ziet. De keuze voor Van Golden als onderwerp van het eerste verkenning op het terrein van het kunstenaarsarchief was dan ook niet zozeer ingegeven door mogelijke problemen op het vlak van het materiaalgebruik. Het was eerder de waarneming dat het functioneren van zijn kunst, hoezeer object ook, een element van proces introduceert dat wat materieel stabiel is, functioneel instabiel maakt. Het werk van Van Golden komt steeds opnieuw, in andere contexten, op een andere manier tot leven. Vanaf zeer vroeg in zijn oeuvre toert hij met zijn werk de ruimte om tot een eigen domein, met een eigen sfeer en een eigen leven. Zelfs de meest traditionele schilderijen ondergaan in die context een metamorfose. Zij zijn niet langer smakelijk geconstrueerde elementen in de wereld. Zij jagen de wereld aan, kleuren deze. Het was de vraag of dat aspect gevolgen heeft voor de conserveringstechnische omgang.

Eigenlijk is natuurlijk alle kunst in die zin meer proces dan object. Maar voor eigentijdse kunst geldt dat zij die instabiliteit ook daadwerkelijk opzoekt. Het objectkarakter komt in het proces van het presenteren op losse schroeven te staan. In het oeuvre van Van Golden wordt – net als in het oeuvre van de door hem bewonderde Yves Klein – het instabiele proceskarakter vooral zichtbaar in de grafiek, de foto's en de andere werken die steeds ontstonden in de periferie van het schilderen. In de museale context wordt dat proceskarakter problematisch, omdat in het museum objecten uit de tijd genomen worden, uit het proces gehaald en stilgelegd. Aan de ene kant maakt Van Golden objecten van een klassieke schoonheid, die geen twijfel laten over hun objectkarakter. Aan de andere kant laat hij er vooral in zijn tentoonstellingsinstallaties en in zijn presentatiewijze geen twijfel over bestaan dat zijn werk hoort bij vandaag, bij het hier en nu van de toeschouwer. Met name zijn fotowerken markeren die houding, ze geven reliëf aan het steeds in het centrum staande schilderen. In de foto's wordt wat in het hart van het schilderen staat op een meer vertellende manier voorgesteld. Van Golden investeert veel in de metamorfose van een object tot een gebeurtenis, een presentatie. De toeschouwer speelt in al die presentaties een impliciete rol. Diens manier van kijken wordt niet gemanipuleerd, maar wel, waar nodig, vriendelijk ontregeld, en blijkt net zo belangrijk te zijn als de bron waaruit het werk voortkomt. Er is een wisselwerking in het werk van Van Golden tussen de intentie van de maker, het publiek functioneren (zichtbaar in de vaak opvallende presentaties) en de materialiteit van het werk zelf, de tastbaarheid van het materiaal. Daarmee leek Van Golden uitstekend geschikt om als eerste 'case' van het Project Kunstenaarsarchieven te worden behandeld.

Associatief en meanderend

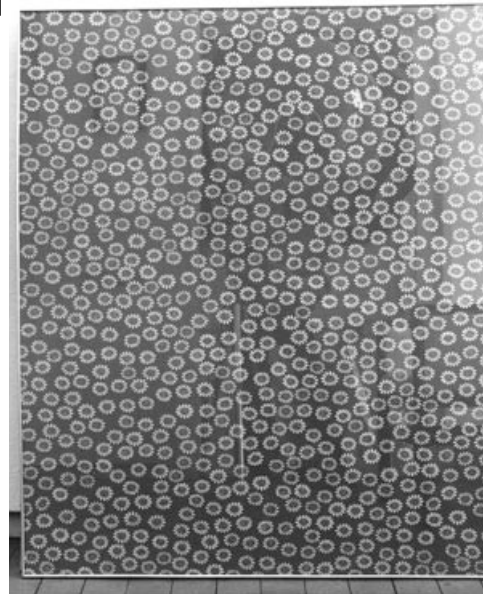
Van Golden gaf direct aan alles best te vinden maar de gesprekken die wij voerden niet vastgelegd te willen hebben op tape of video. Naar zijn

idee zouden die te veel een eigen leven kunnen gaan leiden, en gebruikt kunnen worden voor doeleinden waarvoor ze nooit bestemd waren. Of, in de taal van hierboven: losgezongen kunnen worden van de gebeurtenis, van het fludrum van het proces. Dus maakte ik aantekeningen die ik naderhand uitwerkte en ter autorisatie voorlegde. In 1989 had Van Golden Lien Heyting een interview gegeven waarin veel gedegen informatie over de relatie tussen materiaal en intentie was samengebracht. Veel van de verhalen waren dus al gepubliceerd, hoewel al snel bleek dat er ook variaties en nuances waren. Ik besloot die niet te interpreteren maar aan het archief toe te voegen zonder commentaar. Vanzelfsprekend was niet alles bruikbaar. Ik ontdekte al snel dat gestructureerd praten bij Van Golden niet goed werkte. Steeds volgde hij uitvoerig zijn eigen associaties. Het resultaat was meanderend. Dat had voordelen. Wat mij betreft stond van tevoren niet precies vast wat voor soort informatie gevonden moest worden. Het moest wel informatie zijn over materiaal, vormen van presentatie, visies op het gebruik van het werk in de toekomst en zo meer. Maar hoop en uitgangspunt was ook het vinden van nieuwe, relevante informatie. Verzamelen van dat soort informatie is niet te herleiden tot een methode. De meeste overeenkomst is er nog met een speciale opvatting van het veldwerk in de culturele antropologie die leert dat onderzoeker en onderzochte niet onafhankelijk zijn, elk een rol spelen, dat de gevonden informatie niet 'hard' is

en dat niemand zich zomaar iets herinnert. Zoals in de gangbare literatuur over 'oral history' ook al is beschreven: de herinneringen en verhalen hebben een wonderlijke band met het heden, wat actueel gebeurt in het atelier (Van Golden had juist een van zijn meest productieve jaren als schilder). Om toch wat structuur te creëren vond ik houvast in afzonderlijke kunstwerken. Die konden functioneren als ankers, waaraan het besprokene kon worden vastgeknoopt. En waaraan de relatie tussen inhoud, materiaal en techniek kon worden vastgekoppeld. Toch bleken die ankers ook vlottend. Vanuit allerlei invalshoeken schitterden steeds andere facetten op. Na ongeveer drie gesprekken bleek dat het opgetekende materiaal in alle gevallen aanleiding gaf tot soms zeer ingrijpende correcties door de kunstenaar. Soms had ik het gewoon verkeerd begrepen. Ook had ik de neiging een opmerking tegen de meubelplaat werd gezet waarop cafetariaruhouders meestal een foto of een prijslijst hadden gemonteerd. Van Golden had *Margrieten* ingelijst achter glas [3]. Van Golden leerde het belang van het inlijsten van Steef de Vries, vriend en verzamelaar, die kunstwerken kocht en ze dan zelf netjes inlijstte achter glas of plexiglas in de cafetarialijst, waardoor ze een fraai, objectmatig karakter kregen. Voor Van Golden was verder niet onbelangrijk dat de spiegelingen en reflecties gingen meespelen,

Cafetarialijst

Als voorbeeld kan het thema van het inlijsten dienen. In het oeuvre van Van Golden speelt de inlijsting een belangrijke rol. Diverse critici hebben al eerder gewezen op het belang van de lijst als esthetisch mechanisme. De lijst is illustratief voor de manier waarop het maakproces bij Van Golden naadloos en vloeiend overloopt in de presentatie van het kunstwerk. En dus hoe een object in metamorfose een proces wordt. Soms levert dat misverstanden op zoals bij het schilderij *Margrieten* uit 1963, dat aanvankelijk was ingelijst in wat Van Golden zelf de 'cafetarialijst' noemt. Dit is een plat aluminium stripje met een smalle, gekraalde overslag die met schroefjes tegen de meubelplaat werd gezet waarop cafetariaruhouders meestal een foto of een prijslijst hadden gemonteerd. Van Golden had *Margrieten* ingelijst achter glas [3]. Van Golden leerde het belang van het inlijsten van Steef de Vries, vriend en verzamelaar, die kunstwerken kocht en ze dan zelf netjes inlijstte achter glas of plexiglas in de cafetarialijst, waardoor ze een fraai, objectmatig karakter kregen. Voor Van Golden was verder niet onbelangrijk dat de spiegelingen en reflecties gingen meespelen,



3 Tentoonstelling Galerie 20, Amsterdam, 14 oktober tot 5 november 1968, met het schilderij *Margrieten* ingelijst achter glas op een lage sokkel gepresenteerd.

waardoor het beeld gelaagd werd. Plexiglas is daarbij veel helderder. 'Freaky', in de woorden van Van Golden. Dat speelde in de cultuur van de jaren zestig. Grillige reflecties en vertekeningen konden bijdragen aan de werking en de kracht van het beeld.

Hoe belangrijk reflectie werd voor Van Golden in die jaren blijkt wel uit het plezier waarmee hij tot op de dag van vandaag de parabool vertelt van de Chinezen en de Grieken. Hij kwam het verhaal tegen tijdens een verblijf in Londen in 1966, in een cultboekje over de Arabische wijsgeer Al Ghazali. Hij vertelde Carel Blotkamp het verhaal tijdens diens bezoek aan de tentoonstelling bij Galerie 20, daarmee een context aanreikend voor het getoonde. De sultan vroeg Chinese en Griekse kunstenaars een wandchildering te maken op tegenover elkaar liggende muren in een speciaal gebouwd paviljoen. Beide ploegen togen aan het werk, nijver en in gepaste stilte, afgeschermd van elkaar door een gordijn. De Chinezen vroegen elke dag om nieuwe verf. De Grieken bleven stil. Toen ten slotte onder de feestelijke klanken van cimbalen en trompetten de schilderijen werden onthuld, bleek de prachtige, kleurrijke schildering van de Chinezen zacht en delicaat te worden gereflecteerd op het perfect gepolijste oppervlak van de Griekse muur waar elk spoor van verf met zorg van was verwijderd. De beslissing om *Margrieten* in te lijsten, genomen in 1968, vier jaar na het ontstaan van het schilderij, kan in dit perspectief worden geplaatst. *Margrieten* werd in de presentatie getransformeerd tot een ander schilderij. De toevoeging was niet zonder betekenis.

Een van de latere eigenaren van *Margrieten* was zich van deze bijzondere betekenis niet zo bewust. Of de cafetarialijst hem te veel deed denken aan de meer morsige aspecten van de jaren zestig en zeventig is mij niet bekend, maar in ieder geval sloopte hij hem eraf. De huidige presentatiewijze – in een houten baklijstje – heeft niet de voorkeur van Van Golden maar, zo bleek in ons gesprek, hij weet dat eigenaren desondanks vaak beslissen de manier van inlijsten aan te passen. De gebruiker neemt vaak de verantwoordelijkheid voor het contextueel functioneren, op een traditionele, bijna negentiende-eeuwse manier. Maar de manier van inlijsten is voor Van Golden nadrukkelijk onderdeel van het artistieke domein van de kunstenaar om het zo maar eens te zeggen. Het is deel van het werk. De lijst functioneert op de overgang tussen het gemaakte en het getoonde.

Patina geeft 'soul'

De beslissing om een bepaald soort lijst te nemen heeft ook praktische, technische kanten. In de jaren zeventig besloot Van Golden de cafetarialijst niet langer te gebruiken. De reden voor de verandering was simpel, zo verzekerde de kunstenaar mij herhaaldelijk: de cafetarialijst was lastig in verstek te vijlen en voldeed bijna nooit aan de hoge eisen van nauwkeurigheid en zuiverheid die Van Golden zichzelf stelt. In plaats van het aluminium koos hij voor de raminhouten lijst die bij de firma Hubo in stroken gekocht kon worden. Het was een simpel

lijstje met een gekraalde overslag en de karakteristieke holle zijkant waar de Hubo in die jaren goede zaken mee deed [4]. Deze lijst was leverbaar in twee maten: 2,3 cm diep en de andere 1,7 cm, bij een kraaltje van 0,9 cm. Bij herhaling kwam ons gesprek op juist dit lijstje. En vooral op de manier waarop Van Golden vanaf ongeveer 1976 zijn foto's meestal inlijstte. In Museum Boijmans Van Beuningen kwamen we bijvoorbeeld een serie foto's tegen die waren afgedrukt op halfmatt papier en die direct tegen het glas in de lijst gemonteerd waren, zonder passe-partout. Deze manier van inlijsten heeft niet het patent op conserveringstechnische volmaaktheid. Dus vroeg ik door. Om precies te weten waar de grenzen lagen. Wat veranderd kan worden en wat beter niet veranderd kan worden aan deze inlijsting. Ik kwam van alles te weten: over foto's die series vormen maar ook afzonderlijk kunnen hangen, over foto's die series vormen maar wel of juist geen vaste volgorde hebben, over foto's als reproductie, als uniek object, wat 'vintage' is in de ogen van de kunstenaar (door hem zelf, in de tijd van ontstaan afgedrukte foto's). Over Braziliaanse lijstjes, over lijstjes van lijstenmakerij Rembrandt in Rotterdam, over lijstjes van Paul Beckman, en wat niet. Elke foto en elke lijst vraagt om een eigen benadering, zo moest de conclusie luiden. Wanneer een foto een passe-partout nodig heeft of niet, is niet te zeggen. Het is het beste nergens aan te komen, en de foto's goed ingepakt op hun plaats te laten zitten. Vaak heeft hij zijn werk ook zo ingelijst dat het moeilijk zonder destructieve ingrepen kan worden losgemaakt uit passe-partout en omlijsting. Een beetje degradatie, normale veroudering, is ook helemaal niet erg. Patina geeft 'soul'. Verder zou hij ervoor pleiten alles zo te laten als het is. Maar, zo verzekerde Van Golden mij ook bij herhaling, 'uiteindelijk gebeurt alles, en niets is tegen te houden'. Dus net als *Margrieten* zou veel fotowerk wel eens structureel veranderd kunnen worden in de toekomst doordat in de inlijsting wordt ingegrepen.

In het allerlaatste gesprek, toen we wat we gevonden hadden nog verder aan het corrigeren en aan het bijschaven waren, gebeurde iets opmerkelijks. In een achtelose bijzin, tijdens het opgieten van nieuwe thee in de als keuken gebruikte kast, mompelde Van Golden, nadat we het weer opnieuw over de koude inlijsting achter glas hadden gehad, dat het inlijsten zonder passe-partout, 'direct in het vlees', in de taal van de jaren zeventig een 'piece', of een 'artpiece' heette. Die zijn altijd klein, zo verzekerde hij mij. Ze hebben iets handzaams en huiselijks, iets on-museaals ook, iets dat je voor je eigen omgeving maakt, omdat het bijzonder genoeg is om in te lijsten. 'Pieces' gaf je ook cadeau. De cafetarialijsten, zo bleek verder, hadden ook dat aspect. Dat laat zien dat de koude inlijsting achter glas en zelfs in zekere zin ook de cafetarialijst onderdeel was van een praktijk die ingebed was in het privé-leven en daar ook een betekenis vertegenwoordigde. Dit is informatie die niet materiaal-technisch maar intentioneel is. In hoeverre die intenties buiten de privé-wereld nog relevant zijn

is de vraag. Zij zijn metertijd opgeslokt door de totaal anders gerichte werking als 'Van Golden's' die aan dit soort werken is gaan kleven. Ook al is de bron samen te vatten in het begrip 'piece', toch zijn dit soort werken buiten de privé-wereld gaan functioneren langs heel andere lijnen, waar Van Golden maar ten dele vat op heeft.

Mozarts metamorfose

Daarmee betreedt het Kunstenaarsarchief het veel grotere, maar niet minder relevante kunst-historische terrein waar de werking van het kunstwerk centraal staat. Het is de vraag in hoeverre de kunstenaar de enig aangewezen persoon is om daar uitsluitend te geven. De kunstenaar heeft als maker een spontane, directe en redelijk ambachtelijke relatie en kennis van het object dat hij maakte. Die kennis is niet rationeel, niet zelfbewust en vooral impliciet. Het hoe en waarom van het gemaakte is daarom niet zonneklaar. De maker staat tot het object als een vis tot het water. De maker maakt in zijn handelen geen onderscheid tussen de bedoelingen die hij bewust nastreeft, en de mogelijkheden die materiaal en context hem opleggen. De maker doet, als hij maakt. Natuurlijk kan de kunstenaar, als hij niet iets maakt, zich buitengewoon bewust zijn van allerlei aspecten van zijn handelen. Het is zelfs waarschijnlijk, want hij is uit hoofde van zijn professioneel goed ingevoerd in zijn vak en weet waarover hij praat. Hij heeft echter ook voorkeuren en weet soms niet meer wat hij van een object moet vinden. Soms geeft hij informatie die het object reliëf geeft door bepaalde aspecten ervan uit te lichten of te benadrukken of juist wat weg te drukken. Maar altijd is het interpretatie, nooit eenduidig objectieve informatie.

Dat blijkt bij Daan van Golden wanneer hij vertelt hoe het fotowerk *Mozart* ontstond uit een opeenvolging van gebeurtenissen in het atelier die hij niet of nauwelijks in de hand had [5]. Hij schilderde het profiel van Mozart in een speciaal aangemaakte, blauwe tempera op linnen, met een klein penseel. Al snel ontdekte hij te weinig verf te hebben aangemaakt, waarna hij de verf steeds dunner opracht, eindigend in de halspartij met nauwelijks zichtbare streken van een bijna droge kwast met sterk verdunde verf. Niet wetende wat hij verder met het doek moest, spijkerde hij het aan de muur en maakte hij een foto die, ergens in het proces van ontwikkeling, de onderzijde deed oplichten, een waas van kabbeling over het beeld legde, de kleur van het beeld totaal deed veranderen en ook de wand in de verandering betrok. De metamorfose voltooide het proces van het maken onbedoeld. Van Golden aanvaardde het als een geschenk. De vraag naar het waarom en het hoe levert hier uiteindelijk niet veel meer op dan een gepaste eerbied voor het wonder van het creatieve. Heel veel eigentijdse kunst ontstaat zo. De rol van de maker in dat proces is onzeker.

De voorzichtige conclusie na één onderzoek naar de relevantie van Kunstenaarsarchieven leert dat de materiaaltechnische documentatie van intenties, maar ook van werking en respons bij anderen dan de kunstenaar relevant materiaal kan opleveren. Museale bewaarstrategieën voor

eigentijdse kunst zullen zich dan ook niet langer kunnen beperken tot het materiaal van het kunstwerk. Zij zullen, anders gezegd, ook de presentaties van het werk en de contexten waarin het functioneert als materiaal moeten gaan leren zien. Bewaren gebeurt dan door niet de objecten maar de gebeurtenissen en contexten te documenteren. Op een goede manier ontsloten, niet alleen voor restauratoren en conservatoren, maar ook voor een breed publiek, kan het helpen bij het zichtbaar maken en levendig houden van ons erfgoed. Wat geldt voor het inlijsten bij Daan van Golden, geldt ook voor de installaties van zijn werk. Dus niet alleen uitstellen, maar ook in een niet uitgekristalliseerde vorm dingen suggereren, een verhaal vertellen, tot leven wekken. Als hij er op een bepaald moment niet meer is, kan hij zelf deze taak niet meer uitvoeren. Toch hoopt hij dat de mensen iets moois met zijn werk doen, en geen paarden voor de zwijnen gooien zoals in de Kunsthal, waar bij de poparttentoonstelling in 1995 werken van hem buitengewoon vervuld bovenop elkaar gehangen waren. Je kunt alleen maar hopen dat het in de toekomst zal lukken om nieuwe impulsen te onttelen aan zijn werk, dat het werk daarvoor rijk genoeg is.

Conservator als auteur

De vorming van het Kunstenaarsarchief Daan van Golden begon vanuit de gedachte het werk van Van Golden in materiaaltechnisch opzicht te documenteren, eenvoudig door gegevens te verzamelen en intenties vast te leggen. Gaandeweg ontdekten we dat niet alleen intenties van kunstenaars lastig te definiëren zijn, maar dat die intenties in het geval van eigentijdse kunst ook nog eens naadloos overvloeien in de werking en in de functie van het kunstwerk. De context waarin een kunstwerk tot stand komt, de taal die het omringt (of het nu gaat om 'freaky' reflecties, 'pieces' die al dan niet functioneren in een museale context), dat alles gaat meespelen en maakt van het bij elkaar vegen van gegevens een proces van onderhandeling, over wat nu precies de beste manier is om – volgens de kunstenaar – na te denken over een bepaald werk. De presentatie en installatie van eigentijdse kunst – normaal gesproken het domein van de conservator – is bij veel eigentijdse kunst onderdeel van het auteurschap van de kunstenaar. Het werk van Daan van Golden is in dat opzicht exemplarisch. De rol van de conservator en de restaurator in dat proces is niet blanco, maar scherp zich,

met zich met dat auteurschap, en met een opvatting over de werking van een kunstwerk. In de museale praktijk van het conserveren van eigentijdse kunst kan dan ook geen onderscheid meer gemaakt worden tussen de processen van conservering, restauratie en presentatie. De rol van de restaurator en van de conservator is definitief veranderd, zeker waar het gaat om de conservering en presentatie van kunst die zich niet langer voordoet in de gedaante van een bevroren object, als schilderij of als sculptuur, maar als multimedia-presentatie of als performance, als veranderlijke situatie in de tijd. Ook verandert daarmee onherroepelijk de rol van het museum zelf ten opzichte van eigentijdse kunst. Vervolgprojecten zullen nodig zijn om te zien in hoeverre deze veranderende rollen, afgedwongen door de praktijk van de kunstproductie, nieuwe gereedschappen zullen opleveren, of dat het hele museale concept erdoor op de schop genomen zal gaan worden.