

Onlangs verscheen 'Modern Art: Who Cares?', het vuistdikke naslagwerk over de problemen bij de restauratie van hedendaagse kunst. Overschilderen of niet? En zou Tinguely zich werkelijk hebben bekommerd om de verrotting van zijn rode ontstopper?

HET GEWETEN VAN DE RESTAURATEUR

door Paul Kempers

NIEMAND WEET HET, maar in de depots en restauratieateliers van menig museum voor moderne kunst spelen zich drama's af. Kunst uit de jaren zestig en zeventig is aan verval onderhevig, en wel zodanig dat de vaag rijst of restauratie haalbaar en wenselijk is. Boosdoener: de fris en optimistisch ogende kunststoffen, ontwikkeld na de Tweede Wereldoorlog. In snel tempo blijken de plastics, de schuimrubbers, de folies en de nylon stoffen uit die periode te scheuren, te verkrumelen en ernstig te verkleuren. Maar niet alleen de reliëfs van Jan Schoonhoven, een Tinguely-machine van afvalijzer of een monochroom vlak van Piero Manzoni zijn in gevaar, ook de Arte Povera-installaties, fotowerken van Sigmar Polke en de vroege smalfilm- en videowerken worden bedreigd.

Om voor deze situatie een oplossing te zoeken besloot men de afgelopen jaren de krachten te bundelen in een grootschalig onderzoeksproject waarin conservatoren, restaurateurs, kunstenaars, natuurkundigen, chemici, kunstcritici, kunsttheoretici en filosofen een werkbaar model voor de restauratie van moderne en hedendaagse kunst probeerden te ontwikkelen. *Modern Art: Who Cares* is de vuistdikke neerslag van de analyse van tien problematische casestudies en van een in september 1997 gehouden symposium. Meer dan vierhonderd specialisten uit de hele wereld namen eraan deel. Interessante vragen werden op, antwoorden werden gezocht, discussies uitgelokt.

En, kwam men er uit?

Niet helemaal.

Een te volgen procedure, een model voor herstel van beschadigde en ernstig vervallen werken, zoveel leverde het in het kader van het Deltaplan voor bescherming van het nationaal cultureel erfgoed uitgevoerde onderzoek wel op. Afgesproken werd dat restauratie van bijvoorbeeld Jean Tinguely's *Gismo*, Tony Craggs *One Space, Four Places*, Henk Peeters' *59-18* of Krijn Giezens *Marocco* – allemaal aangewezen als uiterst gecompliceerde, zometert afgeschreven gevallen – alleen uitgevoerd kon worden als er binnen de deelnemers overeenstemming bestond over de 'originele betekenis' van het werk. Vervolgens werd er gekeken in hoeverre die betekenis aangetast of verloren was gegaan in de huidige staat van het kunstwerk. Daarna werden er voorstellen voor restauratie gedaan, met in het achterhoofd de wetenschap dat iedere ingreep door latere generaties ongedaan gemaakt diende te worden (de in de restauratiecode vastgelegde verplichting tot *omkeerbaarheid*, die in het beruchte herstel van Barnett Newmans *Who Is Afraid of Red, Yellow and Blue* voor zoveel opschudding zorgde).

Het leek een heldere, wetenschappelijke aanpak waar de museumwereld mee gebaat zou zijn. Maar al gauw werd duidelijk dat de restauratie van moderne en hedendaagse kunst het museum voor grote problemen stelt. Dat heeft te maken met het verschil in belangen tussen museum en kunstenaars, tussen conservator en restaurateur en met de nauwelijks objectief vast te stellen betekenis van hedendaagse kunst.

BEGRIIPPEN ALS authenticiteit, collectiebeleid, de betekenis van replica's, de verplichting van het museum om een eenmaal verworven object in precies dezelfde staat te houden als het is binnengekomen en de veranderende kijk van kunstenaars op hun eigen werk – al deze zaken spelen daarin een rol, zo blijkt uit de verslagen in de bundel. Restauratie van moderne kunst is een zo complexe zaak geworden dat sommige musea overwegen helemaal geen werken meer aan te schaffen van kunstenaars wier werk in hoge mate kwetsbaar is.

Jean Tinguely's *Gismo*, een uit afvalobjecten en oud ijzer bestaande mechanische constructie waarvan de diverse onderdelen door een elektromotor worden aangedreven, is zo'n kunstwerk waarvan men zich afvroeg of het nog te redden viel. Assen, wielen, hamers, verf, snaren: alles verkeerde in staat van vergaand verval waardoor het niet langer mogelijk was het werk in de originele staat te tonen: als een herriemakende, ogenschijnlijk volkomen chaotische machine, gevangen in een absurde, in zichzelf besloten beweging. Het leidde tot de monty-pytheske verzuchting: 'Zou Tinguely zich werkelijk hebben bekommerd om de verrotting van de rode ontstopper?'

Voor een buitenstaander lijkt zo'n opmerking lachwekkend, maar binnen de restauratieproblematiek is het een essentiële vraag. Dan komt het op kunstbeschouwelijke gewetensvragen aan. Is het verantwoord de ontstopper te vervangen door een he-

dendaags exemplaar of niet? Hou zou de kunstenaar dat zelf hebben aangepakt? En is *Gismo* met ontstopper uit de jaren negentig wel dezelfde *Gismo* als het exemplaar dat werd aangekocht? Verandert de betekenis van een werk als niet *exact* dezelfde materialen worden gebruikt voor de vervanging van beschadigde delen?

Restaureren is filosoferen met een kwast, nijptang of verfrroller in de handen en een hoofd vol nauwelijks te beantwoorden vragen. Vruchtbaar zijn ze echter wel, restauratiedebatten. Keer op keer immers wordt het museum voor moderne en hedendaagse kunst voor de moeilijkheid gesteld of het verzamelen van hedendaagse kunst niet haaks staat op de plicht de verworven objecten te conserveren. Langzaam lijkt het besef door te dringen dat de talloze installaties waarin natuurlijke en industriële afvalmaterialen met een hoge graad van ontbindingsgevoeligheid zijn verwerkt, maar een beperkte levensduur hebben.

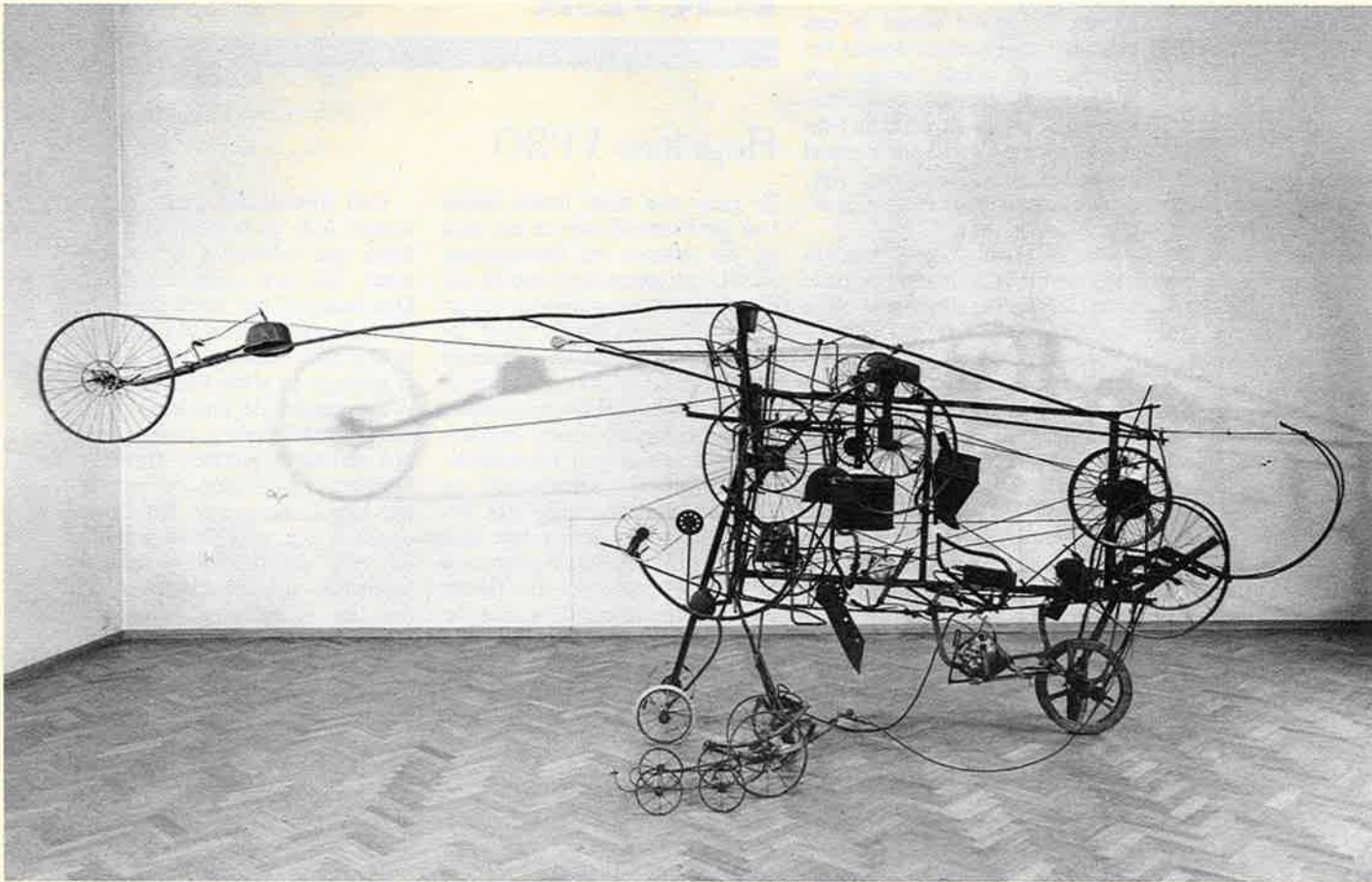
Misschien kan het geen kwaad het hedendaags museum als een kunstziekenhuis te beschouwen waarin sommige patiënten het halen en anderen niet. Een droevige zaak is dat natuurlijk wel; veel van de uit plastic en piepschuim vervaardigde werken uit de jaren zestig zijn niet meer toonbaar door uitdroging en verkleuring – iets wat nooit in de oorspronkelijke bedoeling heeft gelegen. Dat restauratoren zich geroepen voelen om die collectieonderdelen met inzet van al hun vakkenis en liefde voor de kunst tot een toonbare staat terug te brengen zal niemand verbazen. Anders ligt het bij de werken waarin de intentie van de maker botst op de museumethiek. Bekend voorbeeld zijn de witte reliëfs van voormalig Nul-kunstenaar Jan Schoonhoven. De met de hand gevouwen, puur wit geschilderde rasterreliëfs, waarvan de plasticiteit tot uitdrukking komt door het effect van de weerkaatsende en veranderende lichtval op de randen en hoeken van het reliëfraster, worden in de loop van de tijd grijzig door

verkleuring en de opeenhoping van stof en vuil. Schoonhovens oplossing: het werk overschilderen met nieuwe verf. Niets op tegen, denk je zo op het eerste gezicht, maar voor een museumrestaurateur is het een onaanvaardbare oplossing. Ten eerste zou de authenticiteit van het werk door overschildering worden aangetast, ten tweede verandert door de opeenhoping van lagen latexverf het uiterlijk van het reliëf. Hoe anders denkt Schoonhoven erover. Zijn assistent Aad in 't Veld stuurde restaurateur Christian Scheidemann een brief naar aanleiding van een uit te voeren herstel van reliëf R75-2 (1975), dat zich in een privé-collectie bevond. In 't Veld: 'Jan adviseert om het hele ding opnieuw wit te verven als de eigenaar daar geen bezwaar tegen heeft. Het werk zal dan opnieuw licht reflecteren. Naar Jans mening moet het werk iedere drie jaar worden overschilderd, het zal dan zelfs nog mooier worden. Maar als iemand daar bezwaar tegen heeft en het werk saai en vuiler wil laten worden, is het ook goed – het reliëf ziet er dan ook mooi uit, hoewel het niet overeenkomt met de aard van het werk.'

Voor een museumrestaurator klinkt deze aanbeveling als vloeken in de kerk. Met zijn laconieke aanpak doorkruiste Schoonhoven de museale verplichting een object onveranderlijk te fixeren in de staat waarin het is aangekocht, of dit nu indruist tegen de bedoeling van de kunstenaar of niet. Sterker nog, Schoonhovens acceptatie van een kunstwerk als een organisme dat bloot staat aan de elementen en na verloop van tijd een ander kunstwerk zal zijn geworden dat zelfs mooi en saai kan zijn, is een proeve van stoïcijnse berusting waar het museum zich fel tegen moet keren. Het museum werkt in dit soort gevallen als een professionele kunstkoelbox: wat is aangekocht dient voor altijd op dezelfde temperatuur bewaard, ook al worden daarmee bepaalde karakteristieken van het werk veronachtzaamd. Een aankoop is vanaf het moment dat het de museumpoort passeert misschien meer een historisch document dan een kunstwerk, zou je met enig gevoel voor overdrijving kunnen stellen.

MODERN ART: *Who Cares?* toont aan dat museum en kunstenaar vaak in een gespannen, ja zelfs dialectische verhouding tot elkaar komen te staan. Dat bleek nog eens in het geval van Krijn Giezens *Marocco* (1972), een van de tien casestudies uit het restauratieonderzoek. Giezens vitrineassemblage van twintig op zijn reizen door Marokko verzamelde voorwerpen was ernstig aangetast door de insecten die zich in de gedroogde dierenhuiden, veren en bladeren hadden genesteld. Niet de aantasting zelf stond ter discussie – voor de kunstenaar wiens werk vooral gericht is op de

Restauratie van moderne kunst is een zo complexe zaak dat sommige musea overwegen geen werken meer aan te schaffen van kunstenaars wier werk in hoge mate kwetsbaar is



Jean Tinguely, 'Gismo', 1960

STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM

Restaureren is filosoferen met een kwast, nijptang of verfrroller in de handen en een hoofd vol nauwelijks te beantwoorden vragen

wrede schoonheid van natuurlijk verval, vormde de langzame desintegratie achter glas juist de inhoud van het werk – maar het gevaar dat de insecten opleverden voor de rest van de collectie van het Frans Hals Museum. Giezen was tegen ingrijpen (het doden van de insecten om 'besmetting' van de collectie te voorkomen) en het museum kon niet veel anders dan tot een niet-agressieve aanpak van de insecten overgaan. Men besloot de vitrine in een ruimte met laag zuurstofgehalte te plaatsen waardoor de insecten een 'zachte' dood zouden sterven. Resultaat: het object kon nog steeds niet op zaal worden getoond en de in *Marocco* besloten artistieke ontwikkeling (een op natuurlijke wijze permanent veranderend werk) werd een halt toe geroepen. Een voor het museum acceptabele, maar voor de kunstenaar onbevredigende oplossing.

De symposiumbundel staat vol met dergelijke voorbeelden van ingewikkelde restauratieproblematiek. Het is fascinerende lectuur, niet alleen voor vakmensen maar ook voor de wat fanatiekere museumbezoeker die zich afvraagt waarom er toch zoveel werken *niet* op zaal hangen. *Modern Art: Who Cares?* maakt het achterliggende drama betreffende de restauratie van bekende en onbekende werken meer dan duidelijk. Wat moeten musea, met hun altijd beperkte budgetten, in godsnaam beginnen met die kwantitatief forse collectie 'moeilijk onderhoudbare' werken van de laatste dertig jaar? Hoe lang nog moeten deze collecties bewaard worden? Is het niet beter een selectie te maken van stukken die werkelijk interessant zijn (een *Gismo* bijvoorbeeld) en de rest te bewaren in een artistieke sterfhuisconstructie? En wie neemt de verantwoording voor die keuze op zich?

Tallose creatieve oplossingen zijn mogelijk. Wat te denken bijvoorbeeld van een museale Sint-Pietersberg? Een piramide

met meer dan honderd verdiepingen en op iedere verdieping Het Beste Van Het Vergankelijke uitgesteld, een soort zelfdestruc-tieve machine, als levend bewijs van Marcel Duchamps theorie dat kunstwerken sowieso maar een levensduur van vijftig jaar hebben; schuilgaand onder het patina van de tijd sterft het werk een zachte dood en transformeert kalmjes in een museaal object – waarvan de uitstraling uiteindelijk een andere zal zijn dan op het moment van voltooiing.

Gezien de onbekendheid van veel door hedendaagse kunstenaars gebruikte stoffen en materialen en de te verwachten problemen in geval van beschadiging en aantasting lijkt de tijd rijp voor een wijziging in het verzamelbeleid. Dat zou bijvoorbeeld kunnen betekenen dat bepaalde installaties en assemblages niet meer worden aangekocht. Is zo'n beperking van het collectiebeleid aanvaardbaar? Wel voor een restaurator, niet voor een museumdirecteur. Die ziet de collectie als een neerslag van belangrijke ontwikkelingen in de kunst en zal daarbij geen rekening houden met de toekomstige houdbaarheid van de spullen. Nog grotere gevolgen heeft een dergelijk inperkend beleid voor grote overzichtstentoonstellingen; het weglaten van kwetsbare werken kan een volledig vertekend beeld van iemands oeuvre geven.

Enzovoorts, *ad infinitum*.

Misschien kan het geen kwaad het hedendaags museum als een kunstziekenhuis te beschouwen waarin sommige patiënten het halen en anderen niet

Modern Art: Who Cares? gaat in diepere zin over de rol van de tijd en de acceptatie van tijd als een factor die bijdraagt tot de completering van kunstwerken. Is het tonen van verval te verantwoorden? Wat zou het publiek daarvan vinden? Zegt de snelle ontbinding van hedendaagse kunstwerken (met uitzondering van olieverfschilderijen en van degelijke materialen vervaardigde sculpturen) niet iets over de consumptie-, wegwerp- en recyclementaliteit van het moderne leven?

Tja, zou columnist Martin Bril hier schrijven.

't Is me wat', hoor je kunstenaar Wim T. Schippers al roepen.

Als we de in *Modern Art: Who Cares?* opgeworpen vragen serieus nemen, heeft het museum van de eenentwintigste eeuw weinig keus: het zal zich moeten presenteren als een instituut waarin de inwerking van de tijd op kunstwerken getoond mag worden of het zal verplicht zijn tot een straffe herwaardering van de collectie. Het kan geen kwaad om het publiek zich te laten afvragen of het geluid dat Jean Tinguely's *Gismo* voortbengt na restauratie inderdaad hetzelfde klinkt als veertig jaar geleden. Contemplatie én creatieve verwondering gaan dan hand in hand. En is dat niet precies wat de beroemde Sandberg altijd voor ogen heeft gestaan? Jan Riezenkamp, directeur-generaal Culturele Betrekkingen van het ministerie van OC&W zei het al, misschien onbedoeld ironisch, in de welkomsttoespraak van het symposium: 'Geen enkel kunstwerk kan werkelijk bewaard blijven. De originele staat kan nooit oneindig worden behouden. Maar sommige kunstvoorwerpen – een Titiaan of een Vermeer, bijvoorbeeld – doen het toch heel aardig.'

Modern Art: Who Cares? Uitg. Stichting Behoud Moderne Kunst/ICN. f125,-

Schaamteloos en rechtuit

In een tijd waarin het toneel vooral zijn uiterlijkheden begon te omarmen, werd aan de Spaanse schrijver Lope de Vega gevraagd waarom hij daar zo knorrig over deed. De man antwoordde dat al die machines en decoraties de gracieuze eenvoud van het medium theater alleen maar vertroebelden: wat schragen en plankieren en één hartstocht voldoen. Het Brusselse Ensemble Leporello (leiding, regisseur, trainer, vertaler en een van de acteurs: Dirk Opstaele) lijkt dit adagium tot haar motto te hebben gemaakt. Een kale speelvlak en wat beweeglijke kamerschermen volstaan, daarbinnen toont Leporello het toneel als elementaire en ambachtelijke kunstvorm, waarbinnen zij, naar eigen zeggen, 'schaamteloos en rechtuit' spelen.

Die twee woorden moeten vrij letterlijk worden genomen. Geen spoor van het Noord-Europese, cerebrale 'Sprechtheater'. Dit acteren is een mengeling van Frans en Italiaans, iedere vezel in het lichaam vibreert mee, de taal is een onvervreemdbaar deel van de gestiek en de mimiek, alles wordt ingezet om het verhaal schaamteloos te tonen. Rechtuit is het spel van Leporello wel in de zeer letterlijke betekenis: de blik van de acteurs is constant gericht op de zaal, met de niet-aflattende en van spelplezier doordrongen boven-toon: goed hè! Dit van alle diep weggeborgde gevoelens ondane theater compromitteert de toeschouwer in een keten van pret en voorpret. Je verlaat de voorstellingen van Leporello vrijwel altijd alsof je uit een handlaauw bad stapt: wat kan toneel toch ongelooflijk aangenaam zijn.

De voorstelling *Onbetrouwbaar vertrouwen* (naar *Les Fausses Confidences* van Marivaux) voegt aan dat plezier nog iets essentieels toe: de verrassing van de liefde. Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1764) schreef een serie society-komedies, waarin niet zozeer de passie en de hartstocht maar vooral het gebied daar *nét* voor wordt onderzocht, de liefde in het stadium waarin ze nog niet is opgemerkt maar al wel in de lucht hangt. Een failliete jonker hengelt naar de baan van 'zakelijk leider' bij een alom begeerde en steenrijke weduwe, terwijl de knecht van de dame (voorheen de manipulerende rechterhand van de jonker) hem leidt naar het amoureuze einddoel dat de jonker zelf almaar niet in de gaten lijkt te hebben. Er komen veel hobbels op zijn pad, maar de eeuwige knecht houdt zijn voormalige baas op koers. Hij is gids en leraar tegelijk, in wat Leporello fraai de 'scheikunde van de hartstocht' noemt. Marivaux was zelf een leermeester, zijn ingenieuze plots lijken zo plat als een dubbeltje, zijn spel met 'dramatische ironie' is prachtig om mee te maken.

Als toegift speelt Leporello *Brussel een oerwoud*, naar een serie mini-reportages over de Belgische hoofdstad die Louis Paul Boon tussen oktober 1945 en januari 1947 schreef voor het orgaan van de Kommunistische Partij, *De rode vaan*. Binnen drie kwartier boort Leporello een andere kwaliteit aan: het met simpele middelen verklanken van een aanvankelijk rauw-realistische, later sprankelend-poëtische tekst over een stad waar de auteur een haat-liefde-verhouding mee moet hebben gehad. *Brussel een oerwoud* is een meesterlijk taalconcert.

De derde voorstelling waarmee Leporello nu rondtoert is *De Sid* van Corneille, een ridderdrama waarin de wispelturigheid van een minnares centraal staat. Hier is het speelplankier nog kleiner en de speelsnelheid nog groter, het verhaal is nochtans door het wervelend acteren, de mooi choreografeerde opkomsten en afgangen en het muzikaal begeleide vallen en stijgen van een 'voordoe', tot in alle finesses te volgen. Rest de vraag waarom Leporello hier zo weinig is te zien. Ze spelen een recordaantal voorstellingen, daarvan nog geen tien procent in Nederland. Waarom? Ik weet het niet. En dit seizoen is er ook niks meer aan te doen: Leporello zit tot juni vol. Programmeurs van middelgrote zalen, zet u schrap! Deze groep verdient het. En bovenal: uw publiek weet niet wat het mist.

LOEK ZONNEVELD

Inlichtingen en speellijsten: Leporello, Sinte-Mariastraat 4, 1080 Brussel, tel. 0032/2/2232708, fax. 2231368.