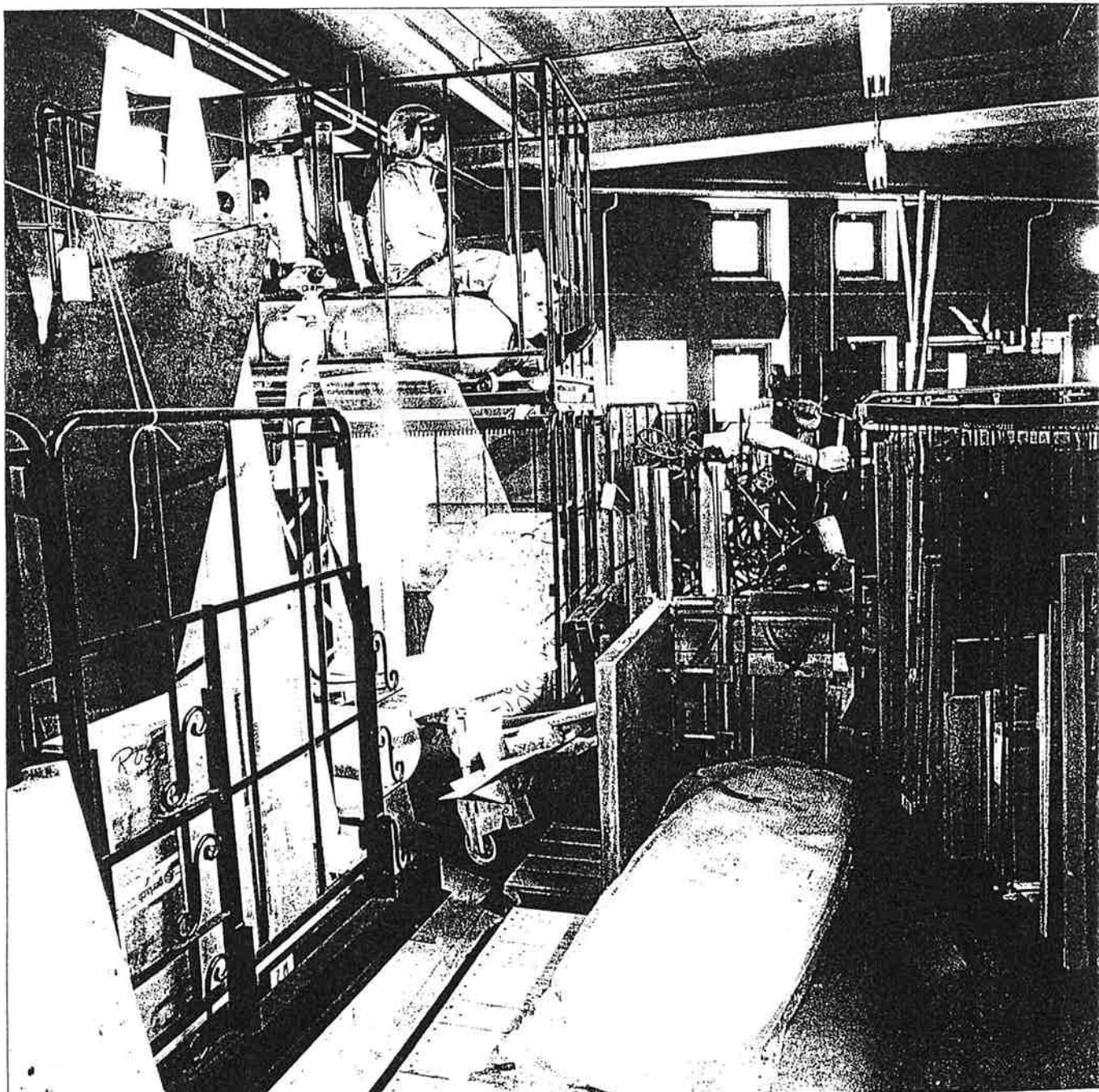


1146 1100 1122 1128 1115 1135

DE MODERNE KUNST IS ZIEK

# De eeuwigheidswaarde van piepschuim



**E**ens dachten we dat plastic nooit zou vergaan. Toen dat materiaal na de oorlog steeds populairder werd, begonnen kunstenaars er met overgave gebruik van te maken. Het was, kunsthistorisch gezien, nog onbelast materiaal en typisch een uitdrukking van de eigen tijd. Polyurethaanschuim, vinylschuim, perspex, polyester en kunst-harsen boden ongekende mogelijkheden. Arman, Piero Gildardi, Henk Peeters, Ger van Elk, Ad Dekkers en anderen experimenteerden er hartstochtelijk mee. Veel van hun werk moet nu in het donker worden opgeborgen. Het verpulvert, scheurt, trekt krom of verkleurt.

De conservatoren van de musea wisten dat wel, maar wilden het niet zien. In de depots deden ze hun ogen dicht. Van materialen hadden ze geen enkel verstand, ze waren opgeleid om over het concept en de cultuurhistorische betekenis van een kunstwerk na te denken. Informeren naar h6e iets was gemaakt, was banaal.

Dat er in de archieven, in de bibliotheken en in de depots van musea van volkenkunde en oude kunst rampzalige toestanden heersten en, op sommige plaatsen, nog steeds heersen, is langzamerhand tot iedereen doorgedrongen. Inktvraat, tocht, vuil, schimmels en ondeskundig beheer hebben ons historische en culturele erfgoed ernstig aangetast. Dat wisten eind jaren tachtig ook de verantwoordelijke ministeries. Er werd een plan bedacht, het *Deltaplan voor Cultuurbehoud* en er kwam geld. Van de rijksmusea werd verlangd hun verwaarloosde registratie en documentatie op orde te brengen, depots te schonen en te verbeteren. Dan kon met de conservering (het tot stilstand brengen van het verval) worden begonnen. Voor restauratie (het kunstwerk zodanig opknappen dat het kan worden tentoongesteld) kon dat Deltageld niet worden gebruikt. Wanneer gemeente en provincie voor hun musea zestig procent van de kosten voor achters-tallig onderhoud zouden betalen, wilde het rijk veertig procent geven. Dat deden natuurlijk niet alle instellingen. Want met het op orde brengen van je inboedel is in tegenstelling tot aankopen en tentoonstellen weinig eer te behalen.

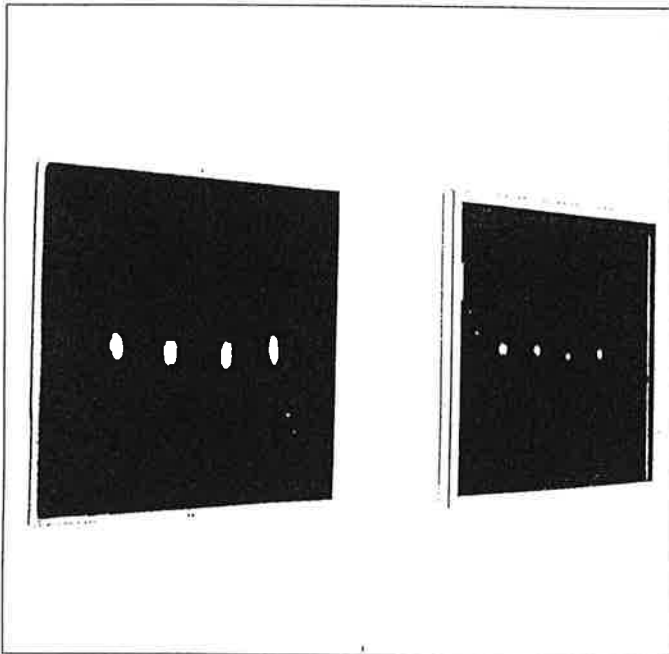
Over ruim drie jaar, 1 januari 2001, loopt de reddingsoperatie van het rijk ten einde. Dat was de afspraak. Er is dan zo'n tweehonderd miljoen gulden besteed. Maar de put is bij lange na niet gedempt, en er zijn nieuwe putten bijgekomen. Veel kunst van na de Tweede Wereldoorlog dreigt te ontbinden en ontoonbaar te worden.

**Links: depot B-412 van Instituut Collectie Nederland. Het laatste grote depot dat moet worden opgeknapt.**

**Dit depot is nog steeds exemplarisch voor een aantal andere depots in Nederland waar hitte, kou, vocht en stof de boosdoeners zijn**

**Onder: Henk Peeters, 59-18, 1959, Instituut Collectie Nederland, in bruikleen bij Centraal Museum Utrecht.**

**Links de kopie door Peeters uit 1997, rechts het oorspronkelijke werk uit 1959**



**ELLA REITSMA,  
FOTO'S HANS VAN DEN BOGAARD ■ De reddingsoperatie van het rijk duurt nog drie jaar. Nu is al duidelijk dat het verval van moderne kunst te vertragen is, maar niet te stoppen. Wie ooit kunststof, oud ijzer, hooi, opgezette beesten of rubber in zijn kunst toepaste, dacht niet na over de vergankelijkheid van het materiaal, of maakte zelfs bewust wegwerpkunst. Vaak is dat werk later voor veel geld door musea gekocht, zodat weggooiën kapitaalvermiegting zou zijn. Toch zullen er pijnlijke keuzen moeten worden gemaakt – de dep6ts raken te vol. Wat moet er gebeuren met een versleten beeld van Tinguely, of met de verpulverde sponzen van Tony Cragg? En moet een restaurator behouden wat er is, of juist herscheppen wat ooit was?**

Zo'n dertig Nederlandse musea kochten de laatste vijftien, twintig jaar, zwaar gesubsidieerd door het rijk, op forse schaal eigentijdse kunst. Die zitten nu in de problemen. Niet alleen de kunststoffen vergaan, maar ook al dat 'nieuwe' materiaal zoals oud ijzer, takken, aarde, hooi, opgezette beesten, botten, rubber, motoren en elektronica. Geen kunstenaar dacht aan verval. Ook niet de musea. *Après nous le déluge.*

In 1995 werd de Stichting Behoud Moderne Kunst opgericht, een initiatief van het Kr6ller-Müller Museum. Er bestond geen enkel inzicht in de kwetsbaarheid en veroudering van niet-traditionele materialen en criteria voor conservering en restauratie ontbraken. Samenwerking met andere verzamelaars van moderne kunst was dringend gewenst. De Stichting Behoud Moderne Kunst werd opgericht en er werd begonnen met het *Project Conservering Moderne Kunst*. Nederlandse musea met collecties moderne kunst kregen elk het verzoek om drie zwaar zieke gevallen als proefkonijnen in te dienen. Ze moesten zelf de helft van de kosten (vijf ton) voor onderzoek en advisering over herstel betalen, de andere helft werd door de Mondriaan Stichting, het Centraal Laboratorium en de Stichting Restauratie Atelier Limburg gefinancierd. Tien beschadigde kunstwerken werden geselecteerd uit vijftig aanmeldingen. Die hadden grote kunsthistorische waarde, hun conserveringsproblemen leken onoplosbaar en ze waren representatief voor een groot aantal andere objecten in de depots van de Nederlandse musea. Twee jaar werd er gesudeerd, gediscussieerd en geanalyseerd. Nu liggen de rapporten, zo'n twee kilo zwaar, bij de musea op tafel. Die moeten beslissen wat ze gaan doen: passieve euthanasie toe-

passen, conserveren of z6 opknappen dat het kunstwerk weer op zaal kan hangen of staan. Dat laatste kost geld en van de budgetten voor conservering en restauratie, als die er al zijn, worden gereedschap, sokkels en ophangsystemen betaald. Dan is dat geld op.

De tien uitverkorenen staan nu zo goed en zo kwaad in het Museum Boijmans Van Beuningen opgesteld of hangen wat droevig aan de muur. Sommigen zijn er echt heel slecht aan toe zoals de *Gismo* van Tinguely die niet meer kan bewegen en en geen lawaai meer kan produceren: het staat hier als oud roest. Anderen worden incompleet, 'kaal' gepresenteerd in gezelschap van hun opberg(dood)kisten. Ze zullen van 8 tot en met 10 september aanleiding zijn voor lezingen en discussies op het internationale symposium *Modern Art: Who Cares?* in het Koninklijk Instituut voor de Tropen in Amsterdam.

**H**et verval van moderne kunst is niet alleen een Nederlands probleem. Ook musea in Frankfurt, Londen, Parijs, Kopenhagen en New York kochten *arte povera* en werk van Anselm Kiefer, Bruce Nauman of Tony Cragg. De discussies zullen niet alleen gaan over h6e het verval is te stoppen, maar ook op welke manier je dat moet doen. Moet je de inmiddels geheel verpulverde sponzen die Tony Cragg in *One space, four places* gebruikte, vervangen door nieuwe of moet je de oude zo goed mogelijk tegen verder verval beschermen? Is het erg dat de eens helder witte plukken glasvezel van de *Achrome* van Manzoni door het stof grijs worden? Moet er een beschermkap omheen die het aanzicht verandert? Of is een frisse wasbeurt om de zoveel jaar een betere keus? De meningen hierover lopen uiteen. De kunstenaar is vaak al dood, maar wanneer die nog wel in leven is, kan zijn mening toch tegen die van de conservator of restaurator ingaan. Tony Cragg heeft er in principe geen bezwaar tegen als in *One space, four places* materialen worden vervangen – als er tenminste nooit twee voorwerpen van dezelfde kleur, vorm of van hetzelfde materiaal naast elkaar worden geplaatst.

Is veroudering eigenlijk wel zo erg? De Nachtwacht ziet er ook volstrekt anders uit dan in de tijd van Rembrandt. Moet een kunstwerk tot in de eeuwigheid bewaard worden? Mag het niet na een aantal jaren gewoon vergaan? Als de documentatie bij aankoop goed is, dan heb je altijd nog foto's, video's en beschrijvingen. Wanneer het kunstwerk dan regelmatig is geëxposeerd, heeft het zijn functie gehad. Helaas staat tachtig procent van de collecties van een museum te dutten in de depots. Koop je vergankelijke waar, dan moet ook het *leven in depot* een punt van discussie worden.

Een doodzieke patiënt op de tentoonstelling in Rotterdam is de 59-18 van Henk Peeters, het achiende kunstwerk dat hij

**Kees Herman Aben, eerste beeldenrestaurator van het Stedelijk Museum in Amsterdam, bij de kromgetrokken *Couleur traçante* van de Franse kunstenaar Arman**





Piero Gilardi, *Stilleven met watermeloenen*, 1967, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, opname van het kunstwerk in depot. Er zijn veel kleine stukjes van het werk afgebroken, de gebroken stengels moeten aan elkaar worden gezet en de bladeren moeten weer hun oorspronkelijke bolle vorm krijgen. Ook de beschikking moet worden hersteld. Rechts: detail van het gehavende *Stilleven met watermeloenen* van Piero Gilardi

in 1959 maakte. Het werd in 1984 door de toenmalige Rijksdienst Beeldende Kunst gekocht en in bruikleen aan het Centraal Museum in Utrecht gegeven. Het is volstrekt ontoonbaar. Het oorspronkelijk grijze polyurethaanschuim (schuimplastic) waarin door Peeters gaten zijn gebrand, is sterk verbleekt, bros geworden en gescheurd. Het kan niet meer worden hersteld. Dan maar bij het grof vuil wegzetten? Of Peeters om een nieuw exemplaar vragen? Hij leeft nog en vindt zelf dat er niets op tegen is een nieuwe versie tegen kostprijs te maken. Dat heeft hij nu onlangs gedaan. 'Vergankelijkheid,' zegt hij, 'is geen aspect van mijn werk. Het moet er nieuw en fris uitzien. Ik werp me in die tijd op alles wat nieuw was en dacht: schuimplastic is voor de eeuwigheid. Wij, Armando, Schoonhoven, Hendrikse - de zogenaamde Nulgroep - wilden moderne en "onbesmette" materialen. Ik droeg overhemden en schoenen van plastic. Dat was avant-garde; je geloofde in de vooruitgang. Kunststof bevrijdde ons van het vergankelijke ouderwetse linnen en van uitvallende kwasten. Ik kan me nog steeds niet voorstellen dat je de problemen van deze tijd in aquarellen kunt vangen. Nu moet je als kunstenaar achter de computer zitten.

Iedere tijd heeft zijn uitdrukkingsmiddel. Ik heb cursussen voor het verwerken van plastics bij TNO gevolgd en veel met polyester gegoten. Veel is nu kapot en om te repareren kan ik geen pvc-folie meer krijgen. Pvc's zijn verboden, maar ze brandden zo mooi, ik kon er in smelten en gaten in branden. De moderne folies hebben niet de eigenschappen van vroeger. Ze zijn onbrandbaar gemaakt. Nu heb ik voor dit kunstwerk 59-18 toch nog brandbaar schuimplastic kunnen vinden. Het is regelmatig van structuur en jammer genoeg iets donkerder grijs. Het brandt ook anders. Maar het gaat om de brandgaten en niet om de vorm en de maten van die gaten. Het proces van agressie en vernieling wilde ik laten zien. Je dacht aan schietgaten en bomtrechters - voor ons was de oorlog nog springlevend, maar iedereen alleen maar over wederopbouw. Toen wakte onze kunst diepe weerzin. Ik heb nooit de bedoeling gehad iets moois te maken. Dat mooie ontstaat later. Het kunstwerk moet er uitzien zoals het eens de bedoeling was. Het blauw van Yves Klein wordt op den duur mat. Wat doet zijn weduwe, bewaakster van zijn kunst? Zij smeert er een laagje caparol overheen en strooit er blauw pigment op. Jan Schoonhoven liet zijn reliëfs door werkstudenten witten. Van een artistiek handschrift was ook bij hem geen sprake. Als mij gevraagd wordt het werk van Jan schoon te maken, dan breng ik er een hele dunne laag witte acrylverf

van de beste kwaliteit overheen. Natuurlijk verdwijnt na tien keer de structuur. Dan heeft zo'n werk zijn tijd gehad en blijft nog alleen als documentatie interessant. Jan wilde geen door stof grijs geworden werk. Ik vind dat ook een Manzoni moet worden schoongemaakt. Hij wilde dat witte, immateriële benadrukken.' Niet iedereen denkt als Peeters. Authenticiteit, waar hij niet zo aan hangt, is voor de meeste restauratoren een heilig begrip. Kees Aben, eerste beeldenrestaurator van het Stedelijk Museum in Amsterdam, is het radicaal met Peeters oneens. Toen ex-directeur Wim Beeren op verzoek van Schoonhoven Aben vroeg het werk te witten, weigerde hij dat. 'Ik zag geen noodzaak,' vertelt hij. 'Ik vind het uit conservatorisch oogpunt onverantwoord dat te doen. Schoonhoven heeft krantenpapier gesnipperd en geplakt op karton. Als je het telkens opnieuw wit schildert, krijg je een eierschaal effect. En wanneer ik het schilder krijg je een ander handschrift. Ook als Jan Schoonhoven nog zou leven, zou ik op een behandeling door hem tegen zijn. Zijn handschrift zou nu niet hetzelfde zijn als in de jaren zestig. De verf is ook niet meer dezelfde. Ik zou het vuil dat erop zit er afhalen en wil je dat goed doen moet dat millimeter voor millimeter. Een kolossaal karwei. En dat kost geld. Ik volg vaak adviezen van kunstenaars en staleden niet op. Soms verbaast het me dat ik hier nog zit.'

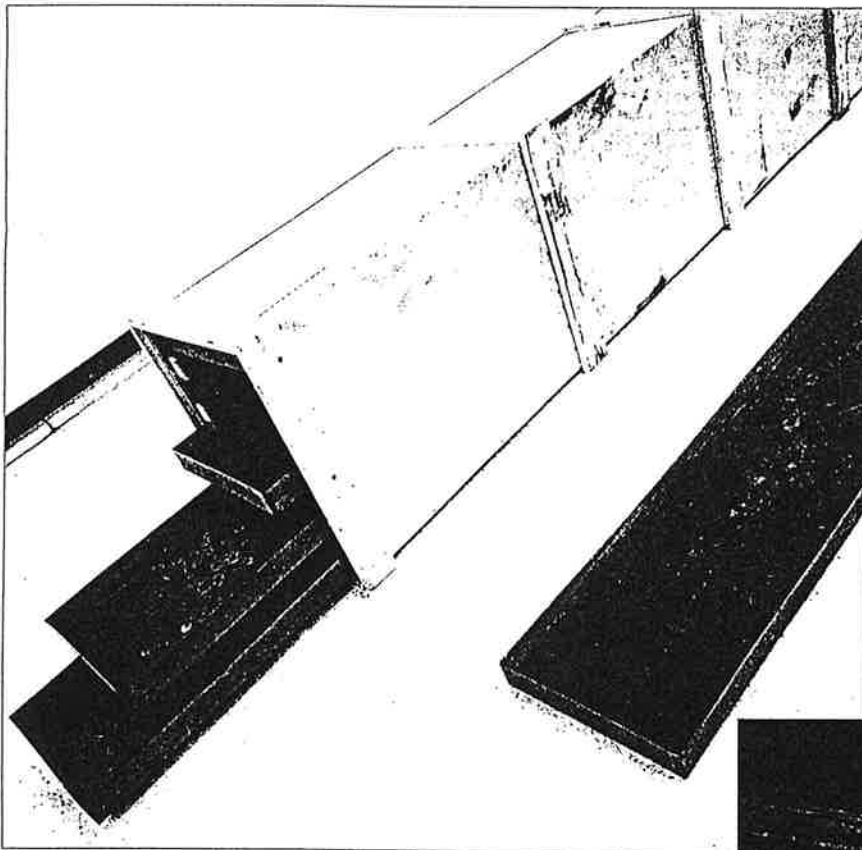
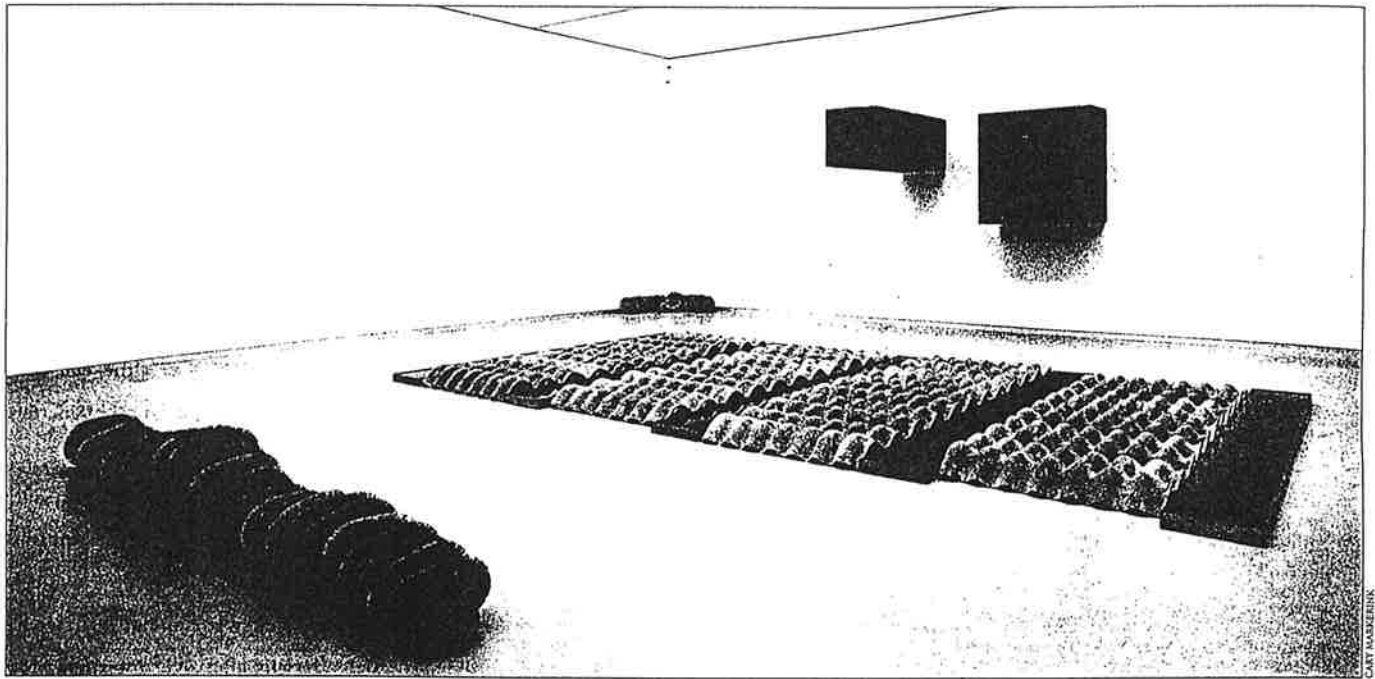
**K**ees Aben voelt zich een missionaris in ontwikkelingsland. Na de Rijveld Academie werkte hij twaalf jaar bij het Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap in Amsterdam, in 1979 werd hij in het Stedelijk tot hoofd afdeling conservering en restauratie van moderne beelden aangesteld. Hij was toen de enige beeldenrestaurator van Nederland. Sinds kort wordt hij bijgestaan door een tweede beeldenrestaurator, Sandra Weerdenburg.

'Je moest toen,' vertelt hij, 'als restaurator van alles doen: spijkers in de muur slaan, transporten verzorgen en kunstwerken uitpakken en opslaan. Er was geen atelier, geen gereedschap. Ze waren in het museum een klusjesman gewend, niet iemand die er eigen ideeën over conservering op nahield. Je kon toen al verouderingsverschijnselen bij Niki de Saint-Phalle, Tajiri en bij Arman zien, maar zo krom als nu het perspex van zijn *Couleur tragante* uit 1967 is, was het toen niet. De echte problemen zijn eigenlijk zo'n tien jaar geleden begonnen. Er is zeker door het Deltaplan meer belangstelling voor conservering en restauratie gekomen. In de jaren zeventig werd de Nachtwacht nog achter dichte gordijnen op zaal gerestaureerd. Bij de restauratie vorig jaar van het *Gezicht op Delft* van Vermeer in Den Haag waren de gordijnen permanent open. Nu is onze restaurator papier André van Oort met een camera op zijn handen. *De parkiet en de mermin* van Matisse aan het restaureren. Iedereen kan nu elke handeling volgen. Pure show. Maar dat zijn allemaal doekjes voor het bloeden. Conservering en restauratie zijn nog steeds een ontwikkelingsgebied.'

Aben heeft een eigen budget, maar wil liever niet zeggen hoeveel dat is. Hij kan er in ieder geval niet het onderhoud van de beelden mee betalen. Nu kan hij nog af en toe een beroep doen op de Mondriaan Stichting die het Deltageld verdeelt. Bovendien kunnen werken die voor een buitenlandse tentoonstelling in bruikleen worden gevraagd, op kosten van de

FOTO'S LYDIA BEEREN





Pino Pascali, *Campi arati e canali d'irrigazione*, 1967, Kröller-Müller Museum Otterlo, zaaloverzicht uit 1991. De bakken zijn nu zo geroest dat er geen water meer in kan. De asbestcementplaten die tussen de bakken liggen, moeten zodanig behandeld worden dat er geen gevaarlijke asbestvezels vrijkomen

Links: de bakken en de opbergkisten van het kunstwerk van Pino Pascali op de tentoonstelling in Rotterdam

Onder: detail van een van de bakken van Pino Pascali, dat ooit was gevuld met blauw water. Welke kleur blauw is niet meer te achterhalen

wegwerken van de achterstand op vijftig miljoen begroot. Nog niet de helft van dat geld zal in het jaar 2001 zijn uitgegeven. Er is niet meer.

Een aanzienlijk deel van het Deltageld ging en gaat op op aan de bouw van depots en depotvoorzieningen. Evert Rodrigo is hoofd collecties van het Instituut Collectie Nederland. Hij weet niet precies hoeveel objecten hij beheert maar gezien het aantal *computer records* moeten het er honderdzeventigduizend zijn. Die objecten variëren van sieraden, grafiek, oude schilder- en beeldhouwkunst tot hedendaagse kunst. Dat is allemaal binnengekomen via schenkingen, legaten en aankopen. Nu wordt er niets meer gekocht, maar tussen 1984 en 1993 kreeg de Rijksdienst jaarlijks een tot twee miljoen om eigentijdse kunst te kopen. Daar vielen ook sieraden en toegepaste kunst onder, videofilms, installaties enzovoort.

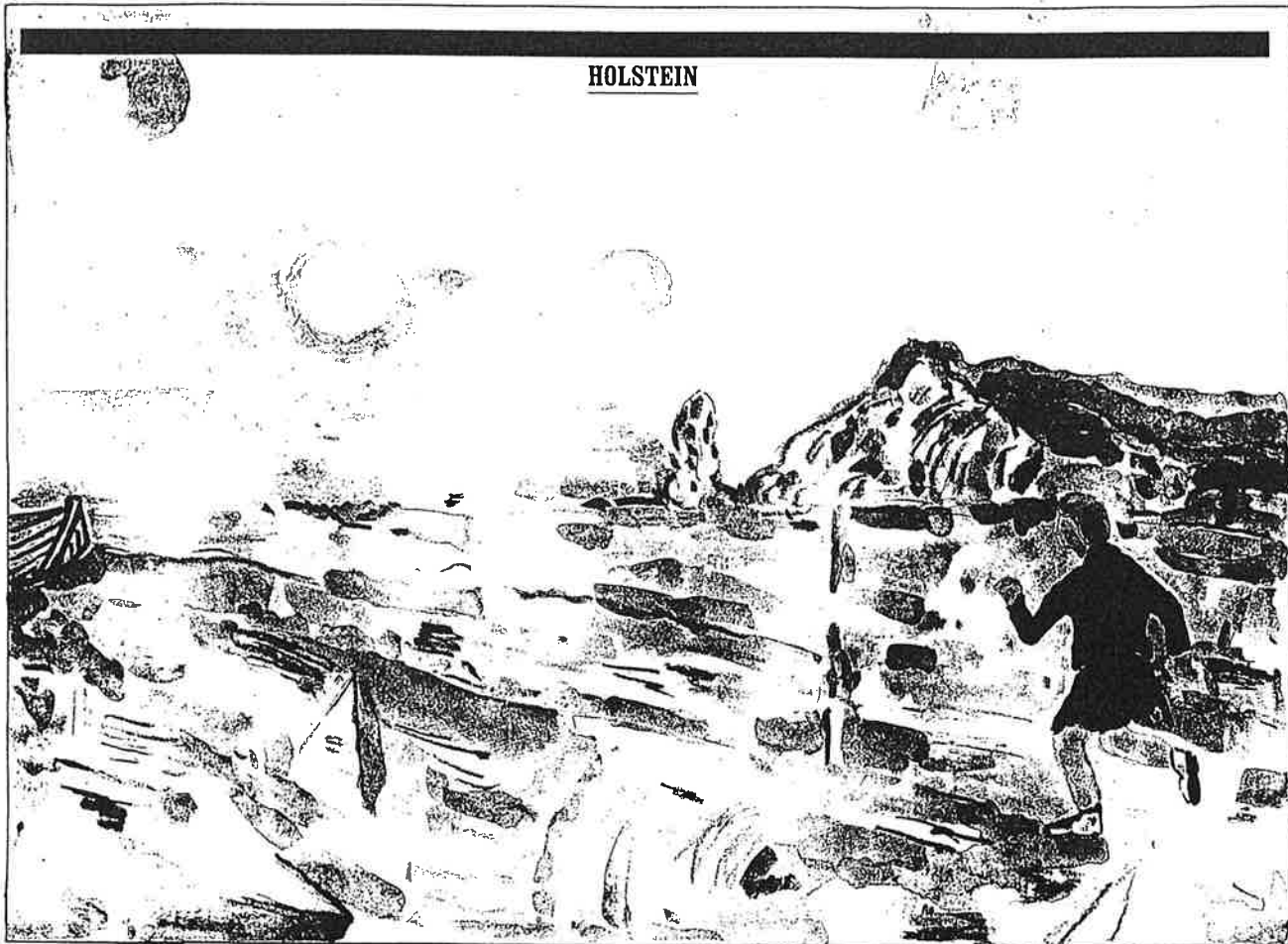
'Het enzovoort,' zegt Rodrigo, 'is typerend voor deze collectie. We hebben zelfs ook archeologica en wat etnografica, misschien zelfs egyptiaca. Als je bedenkt dat van die honderdzeventigduizend objecten de helft vaak meer dan veertig of vijftig jaar buiten de deur is, dan begrijp je dat je daar niet precies zicht op hebt. Zowel onze voordeur als onze achter-

breken vaak goede (detail)foto's van het werk. De Stichting Behoud Moderne Kunst heeft sinds kort *Modellen voor Gegevensregistratie en Conditieregistratie* geformuleerd om het de kopers makkelijk te maken en om straks bij ellende te weten hoe het werk er ooit uit heeft gezien, wat de kunstenaar zelf vond en uit welke materialen het werk was gemaakt. Ook maakte de Stichting een *Model voor besluitvorming bij conservering en restauratie van moderne kunst*. De vraag is of de musea daar tijd voor willen uittrekken. Met het documenteren van één aanwinst ben je dan een of twee dagen bezig. In het Stedelijk staan honderdvijfentwintig objecten gemaakt van of met synthetische materialen te wachten op een onder-

houdsbeurt. Dat is bij lange na nog niet alles. Hoe wil je dat allemaal doen, met dat veel te kleine aantal restauratoren en conserveringsmedewerkers? Toch zijn er nog problematischer gevallen. De achterstand in onderhoud en herstel is bij de voormalige Rijksdienst Beeldende Kunst - sinds 1 april 1997 met het Centraal Laboratorium en de Opleiding Restauratoren opgegaan in Instituut Collectie Nederland - gigantisch groot. In 1990 was het



## HOLSTEIN



deur stonden wagenwijd open. Met een container kwam het er in en met een container ging het er weer uit naar ziekenhuizen, bejaardenoordelen, rijkskantoren, ambassades en musea. Heel wat objecten zijn veel te onvolledig geregistreerd. Je hebt totaal geen zicht hoe het op die vijfendertighonderd uitleenadressen beheerd wordt. Bij musea ga je ervan uit dat dat goed gebeurt. Maar ja. Van die honderdveertigduizend objecten zijn honderdveertigduizend kunstvoorwerpen uit de twintigste eeuw. De kleinste helft van ons bezit – de helft daar weer van bestaat uit papier, dus tekeningen en prenten – bevindt zich hier in een van de dertig depots en neemt een ruimte van twintigduizend vierkante meter in beslag. Onze registratie is op orde, maar onze documentatie is nog steeds niet geweldig en aan de conservering moet nog heel wat gebeuren. Bijna alle objecten hier hebben wel iets en bijna geen voorwerp kan zomaar de deur uit. Want onze restauratoren conserveren alleen. Dus als een stoel drie poten heeft, blijft dat zo. Wanneer er dan een verzoek tot bruikleen komt, kan die stoel niet de deur uit. Dan moet er ergens anders geld voor restauratie vandaan komen.

We lopen een aantal depots binnen. Die van de kasten, banken en de stoelen met al of niet drie poten ziet er zeer ordelijk uit. Alles wordt hier gecontroleerd: temperatuur, vocht en stof. Hoogstens kunnen de kunstwerken een sick building syndroom krijgen, want er zijn geen ramen en er is een interne luchtcirculatie die maar voor vijf procent verse lucht van buiten aanvoert. Een reliëf van Ad Dekkers vertoont zeven deuken, met een geel stukkertje en pijltje aangegeven. Een cirkel van rubberen zwemvliezen van Seymour Likely is aan het verpulveren en een schilderij van Monnickendam uit 1935 is eens met een te heet strijkijzer verdoekt. Het reliëf in de verf is totaal verdwenen en de verf is op bepaalde plekken gaan knippen of vertoont craquelures. 'Waarom gooi je zo iets niet weg?' vraag ik aan Rodrigo. Maar dat is hem te rigouzeus. Wanneer het in dit depot te vol wordt, zal het verhuizen naar een minder goed geoutilleerde ruimte. Het zal, in vakjargon, verder creperen om tenslotte weggegooid te worden. Maar dan is Rodrigo al met pensioen.

In het depot B-412, dat nog niet aan de huidige maatstaven voldoet, is het snikheet, het klamme vocht slaat je tegemoet. Hier zijn de kunstwerken nog duidelijk niet op orde. Alles

staat 'door elkaar. Op corlottes (stellingwagens) hangen bordjes: BCW, PCW, CW of Noodlijst BCW. BCW betekent Bijzondere Culturele Waarde, PCW wil zeggen dat de prijs van het werk met Culturele Waarde niet bekend is, de kunst van Noodlijst BCW heeft geen of een heel slechte lijst. Een werk van Armando staat in zo'n laatste corlette, gescheurd, gecraqueleerd, rijp voor passieve euthanasie.

'Als straks het Deltaplan door het rijk is beëindigd,' zegt Rodrigo, 'zijn alle depots op orde maar staan de kunstwerken in veel gevallen nog op instorten. Er zijn dan niet genoeg restauratoren en de beheerders van de depots weten vaak niet hoe ze iets moeten oppakken, wegzetten of inpakken. Depotbeheerders zouden veel meer knowhow moeten hebben. Tussen een depotbeheerder en een restaurator zit een wereld van verschil. Een restaurator komt over het algemeen niet op het depot.'

Wij beschikken nu structureel over 2,4 restauratoren. Er is één meubelrestaurator, gespecialiseerd in hout, er zijn twee schilderijenrestauratoren en één lijstenrestaurator. Voor moderne beelden hebben we niemand. Voor het papier hebben we bijzonder goed van het Deltaplan geprofiteerd. Vanaf 1991 tot juli 1997 hebben daar een aantal restauratoren die we hebben ingehuurd aan gewerkt. Nu is dat geld op en de helft is klaar. Nog steeds zitten groepen tekeningen met celotape in hun passe-partout. Al zou ik nu over onbeperkte geldmiddelen beschikken, dan zou ik niet genoeg mensen kunnen vinden die op een verantwoorde manier in staat zijn te restaureren en over hun eigen vakgebied heen te kijken. Ik zou mensen moeten weggooien en vier maal zoveel moeten betalen, want de salarissen die het rijk betaalt staan in geen verhouding tot die in de particuliere sector.'

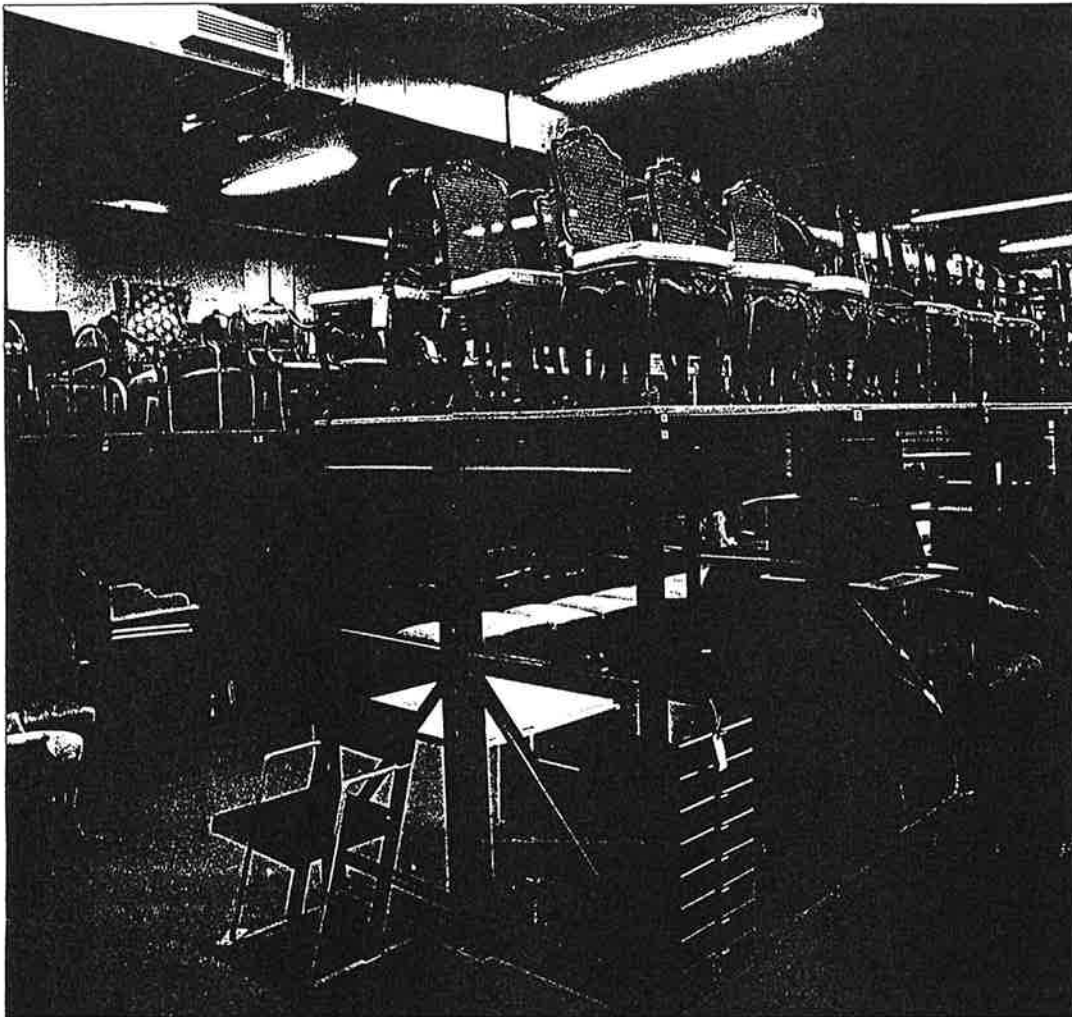
**P**iet de Jonge is hoofdconservator moderne kunst van het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam en nauw betrokken bij het Project Conservering Moderne Kunst.

'Wij hebben niet zulke grote problemen,' zegt hij. 'Mijn voorgangers kochten bij voorkeur kunst die met traditionele materialen zoals olieverf, doek, brons was gemaakt. Een restaurator beelden hebben we niet. We besteden veel uit. Toen

Piero Gilardi's *Stilleven met watermeloenen* in 1972 voor 3250 dollar was gekocht schreef één jaar na aankoop de toenmalige directeur Ebbing Wubben al een bezorgde brief naar het Centraal Laboratorium. Hij constateerde uitdroging en vreesde dat op den duur bij de minste aanraking verpulvering het resultaat zou zijn. Ebbing Wubben twijfelde toen, ruim twintig jaar geleden, ook aan de houdbaarheid van andere, nieuwe synthetische materialen. Maar niemand nam dat echt serieus en trok daar consequenties uit. Daar zou ooit wel een oplossing voor worden bedacht. Eigenlijk grenzeloos optimistisch. Het *Stilleven met watermeloenen* werd nog één keer, in 1978, tentoongesteld. Daarna raakte dat soort kunst uit de mode. Het zou te kitscherig zijn en werd in plastic ingepakt en op zijn kant in het depot gezet. Nu is dit soort "naturalistische" kunst weer interessant en we zouden het graag weer willen laten zien. Voordat ik hier kwam, ruim acht jaar geleden, dacht iedereen hier dat het een total loss was geworden. Na onderzoek bleek dat Gilardi in 1967 een uitstekend soort kunststofschuim had gebruikt. Het is redelijk veerkrachtig gebleven en de verf heeft zijn helderheid behouden. Er zijn wel allerlei stukjes afgebrokkeld maar het kan gerepareerd worden. Toch zal op den duur dit werk onherstelbaar verpulveren. Maar is dat erg? Een sla-pend bestaan in het depot betekent ook het einde van een kunstwerk. Ik zou willen dat er in het museum meerdere zalen met belangrijke stukken uit de vaste collectie hedendaagse kunst komen. Een collectie is een doorlopend verhaal.'

Ik vraag hem of hij, nu hij weet welke onmogelijke problemen kunststoffen en andere niet traditionele materialen kunnen geven, nog steeds alles koopt, kwetsbaar of niet. Hij is hierin zeer ambivalent. Samen met zijn collega Karel Schampers heeft hij in 1995 de installatie *Cremaster* van Matthew Barney gekocht, gemaakt van verschillende kunststoffen, textiel, vaseline, neonbuizen en motoren. Het kostte honderdduizend dollar.

'We wilden absoluut iets hebben van Barney,' zegt hij 'ook als herinnering aan de grote tentoonstelling. Er was niet veel op de markt. Toen hebben we het minst kwetsbare gekocht. Zonder overleg met de restauratoren en zonder wikkelen en wegen over de houdbaarheid van de materialen. We vonden het veel te belangrijk dat het werk hier in het museum kwam.



Het wordt nu permanent getoond, ook omdat het zo groot en onhandelbaar is. Over drie of vier jaar is het zeker nog goed. De kunststoffen van nu zijn beter dan die uit de jaren zestig. Misschien krijgen we over dertig jaar problemen en vinden we Barney niet meer interessant, maar dan hebben we het wel een lange tijd in huis gehad en hebben wij er de documentatie van.'

Evert van Straaten, directeur van het Kröller-Müller Museum in Otterlo en voorzitter van de Stichting Behoud Moderne Kunst, zou *Campi arati e canale d'irrigazione* van de

Een van de depots van Instituut Collectie Nederland dat aan de huidige eisen van temperatuur-, vocht- en stofbeheersing voldoet

Italiaanse arte povera-kunstenaar Pino Pascali wéér kopen, ook al weet hij nu van de problemen. De bakken zijn zo geïsoleerd dat ze niet meer met water kunnen worden tentoongesteld. De zesenvierig asbestcementplaten die omgeploegde velden voorstellen, blijken een gevaar voor de gezondheid. Het werk werd in 1992 voor vierhonderdvijftigduizend mark gekocht en één keer geëxposeerd. In die tijd was het gevaar

van asbest uitgebreid in de publiciteit. Het technisch personeel van het museum weigerde met de platen te sjouwen. Dus *Campi arati* stond flink ingepakt in het depot. Na onderzoek door TNO in Delft blijken de platen zo te kunnen worden behandeld dat er geen asbestvezels meer kunnen vrijkomen. Het uiterlijk van de met aarde bedekte platen blijft hetzelfde. Nu moet er worden nagedacht of de bakken met bijvoorbeeld een transparante kunststof kunnen worden behandeld. Is een glazen binnenbak een mogelijkheid of moet er een reconstructie van de bakken worden gemaakt? Er moet dan wel zoveel mogelijk authentiek materiaal worden gebruikt – het werk is van 1967 – en de bakken moeten er niet nieuwer gaan uitzien dan het andere materiaal. De kosten van restauratie: tienduizenden gulden. Wanneer Van Straaten het werk met deze kennis nu had gekocht, had hij wellicht harder over de prijs onderhandeld. Of zelfs een soort huurkoop voorgesteld.

'O ns budget voor restauratie,' zegt hij, 'bestaat uit de lousommen van een tot twee restauratoren en we hebben zo'n vijftigduizend gulden voor gereedschap en materiaal en om restauraties uit te besteden. Het onderhoud van onze videofilms is in handen van Montevideo. Daar hebben we geen zorg over. We hadden een grote achterstand op het gebied van sculptuur, maar dankzij de zes miljoen van het Deltaplan zullen in het jaar 2001 onze collecties voor tachtig à negentig procent op orde zijn. Ook zullen dan de depots aan de huidige eisen beantwoorden. Sinds 1 februari 1997 hebben we, dankzij dat Deltaplan, een restauratrice voor sculptuur gekregen. Vroeger besteedden we de sculptuur uit. Die nieuwe restauratrice mag tot 1 januari 2001 aanblijven, maar na die periode hebben we haar én een conserveringsmedewerker besteld nog

nodig. Anders ontstaat er weer een achterstand.' Hoe zou de kunst van na de Tweede Wereldoorlog er in de middelgrote musea zoals in Haarlem, Utrecht, Leeuwarden, Enschede of Den Bosch uitzien? Vermoedelijk niet veel beter dan bij de voormalige Rijksdienst Beeldende Kunst.

Waarom besteden de musea met problematische achterstanden in conservering en restauratie hun budgetten voor aankopen of tentoonstellingen niet aan herstelwerkzaamheden? Voor een jaar of twee, drie? Wat betekent een paar jaar? Of scheidt dat precedenten? Ook rijk, provincie en gemeente, subsidiënten van de meeste musea, realiseren zich heel goed dat alleen maar de boel in stand houden, de dood in de pot betekent. Met aankopen en tentoonstellingen profileer je je museum en dat trekt publiek. Maar het verval moet ook een halt worden toegevoerd en er moeten keuzen worden gemaakt. Is een Gilardi belangrijker dan een Henk Peeters? Zo ja, dan Gilardi restaureren, Peeters naar het graf vuil. Je loopt dan het risico dat straks de waardering weer andersom is, maar je loopt ook risico's wanneer je niets doet en de ellende bagatalliseert.

Hoog gekwalificeerde restauratoren zouden veel meer status binnen de musea moeten krijgen en moeten worden opgenomen in de staf. De opvattingen van restaurator en die van conservator (in het Engels heet een restaurator *conservator* en een conservator *curator*, dat dekt beter de lading) staan nu vaak haaks op elkaar. Ook omdat ze in de meeste gevallen niet als gelijken worden beschouwd.

Wanneer de kopers kritischer worden zullen vanzelf de academies hun student-kunstenaars meer materiaalkennis bijbrengen. Als producent van behang lever je toch ook geen product dat na een paar jaar verkleurt en bol gaat staan? Doe je dat wel, dan moet er over de prijs worden gesproken. Banaal maar realistisch.

LN

De tentoonstelling *Project conservering moderne kunst in het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam duurt tot en met 8 september.*

## Opleiding restauratoren

Nederland heeft twee opleidingen: de Opleiding Restauratoren in Amsterdam en opleiding Stichting Restauratie Atelier Limburg, die een meer postacademisch karakter heeft. De studenten die voor deze vijfjarige opleiding worden geselecteerd, moeten allemaal een studie kunstgeschiedenis, natuur-, of scheikunde achter de rug hebben. De eerste studenten werden in 1990 aangenomen. Toen was de specialisatie uitsluitend schilderkunst en beschilderde objecten. Twee jaar later kreeg de opleiding een uitbreiding: historische binnenruimten. Sinds twee jaar kunnen studenten zich ook specialiseren in moderne kunst. Om de drie jaar worden er vijftien studenten uit een aanbod van tweehonderdvijftig uitgekozen. Anne van Grevenstein is het hoofd van de opleiding in Limburg en is ervan overtuigd dat er om de drie jaar twee à drie restauratoren moderne kunst kunnen worden afgeleverd die dan direct aan de slag kunnen. Ze is voorstander van een differentiatie binnen de afdeling restauratie van een museum, vergelijkbaar met de hiërarchie in een zieken-

huis – daar heb je specialisten, co-assistenten, verpleegkundigen. Die differentiatie heeft consequenties voor de opleidingen.

De opleiding in Amsterdam duurt vier jaar. Er zijn vijf disciplines: hout en meubels; papier, boeken, foto's; metalen; textiel; glas en keramiek. De toelatingseis is sinds kort wvo met scheikunde. Het was meer een *doe*-opleiding dan die in Limburg. Het nieuwe hoofd van de Amsterdamse opleiding, Frans Grijzenhout, wil daar wel verandering in brengen en de theoretische kanten van het vak meer benadrukken. Er is geen specialisatie in synthetische materialen. Het is een kleine opleiding, er worden twintig studenten per jaar aangenomen. Grote wachtlijsten zijn er niet. Wanneer de vraag naar restauratie van kunststoffen groot is, wil hij daar zeker iets aan gaan doen, in samenwerking met Limburg en misschien op internationaal niveau. Hij hoopt dat er na het symposium een duidelijke noodkreet komt: 'Red cultureel bezit uit de vorige eeuw'. Over drie jaar en vier maanden is het 2001.