



Tussentijds rapport over het Project Conservering Moderne Kunst

Stichting Behoud Moderne Kunst
12 mei 1996

Inleiding

In het project staat het conserveringsonderzoek naar 10 pilot-objecten centraal. Er zijn twee begeleidende werkgroepen die iedere maand één object bespreken. Hierbij komen de conserveringsproblemen, het onderzoek en de besluitvorming rond de conservering aan de orde. Daarnaast wordt een methodiek voor conservering van 'niet traditionele objecten' ontwikkeld.

In deze rapportage wordt eerst de werkwijze beschreven (I.). Daarna komen achtereenvolgens aan bod:

- II. De ontwikkeling van de methodiek voor conservering
- III. Overige aandachtspunten in het project
- IV. Voorlopige conclusies
- V. Vervolg van project en overdracht en implementatie
- VI. Organisatie en personeel
- VII. Financiën

I. Werkwijze van het project

De werkwijze van het project wordt hier beschreven aan de hand van de route die de objecten in het onderzoek afleggen.

'Intake-gesprek'

Het onderzoek naar de objecten start met een 'intake-gesprek' in het museum. Daarbij is het de bedoeling zoveel mogelijk gegevens over het object te achterhalen: over de kunstenaar, zijn werkwijze, het gebruikte materiaal, de vorige eigenaren van het object, de tentoonstellingsgeschiedenis en de restauratiegeschiedenis. Deze gegevens zijn noodzakelijk om de toestand van het werk te kunnen vaststellen.

Per object voeren de restauratoren/onderzoekers Lydia Beerkens en Kees Aben en projectcoördinator Dionne Sillé de 'intake-gesprekken' met de conservator van het museum. De restaurator zou ook een relevante bron zijn, maar helaas beschikt alleen het Stedelijk Museum Amsterdam over een restaurator voor de niet-traditionele objecten. Daarnaast worden andere museummedewerkers die mogelijk kennis over het object hebben, bij de 'intake-gesprekken' betrokken: de directeur, de technische dienst of collega-conservatoren. Ook de studenten moderne kunst van de SRAL en de projectstagiaires wonen het 'intake-gesprek' bij.

Uit de ervaringen met deze gesprekken blijkt hoeveel informatie ontbreekt, die voor vervolgonderzoek toch nodig is, met name over gebruikte materialen en technieken. Deze informatie is onontbeerlijk, enerzijds om de toestand van het object vast te stellen, anderzijds om de betekenis van het materiaal voor de werkwijze van de kunstenaar te kunnen definiëren. Om de lacunes te vullen, worden diverse andere bronnen geraadpleegd: ten eerste de kunstenaar zelf om te achterhalen met welke technieken hij het object gemaakt heeft en hoe hij de huidige toestand ervan inschat. Vier van de tien betrokken kunstenaars zijn echter al overleden (Tinguely, Pascali, Manzoni en Broodthaers). Daarnaast dienen (buitenlandse) conservatoren, restauratoren, kunstenaarsassistenten en galeriehouders als bron en worden speurtochten uitgezet naar oude afbeeldingen van het object in catalogi of foto-archieven van musea. Bijlage [2] geeft een overzicht van de geraadpleegde deskundigen.

bijlagen:

- vragenlijst van een 'intake-gesprek' [1]
- overzicht geraadpleegde deskundigen en genodigden op bijeenkomsten [2]

Voorbereidend onderzoek

Terwijl de geschiedenis van het object wordt achterhaald, start ook het materiaaltechnische en kunsthistorische onderzoek. De restauratoren/onderzoekers van het project trachten de toestand zo objectief mogelijk te beschrijven. Daarna formuleren zij de eerste verzoeken tot materiaaltechnisch onderzoek (zie het onderzoeksverslag, afdeling Natuurwetenschappelijk Onderzoek, door Thea van Oosten en Pieter Keune in de bijlage [3]).

Indien relevant, worden er monsters van het object genomen voor analyse. In samenwerking met Thea van Oosten, natuurwetenschappelijk onderzoeker bij het Centraal Laboratorium, wordt de eerste informatie over het gebruikte materiaal en de degradatie of vervuiling ervan verzameld.

De projectstagiaire verricht literatuuronderzoek om het object en de kunstenaar in een kunsthistorisch kader te plaatsen. Hiertoe wordt een reader samengesteld waarmee de leden van de werkgroepen zich kunnen voorbereiden. De reader bevat informatie over de kunstenaar en de periode waarbinnen hij werkte, plus gerichte informatie over het betrokken object. De conservator van het pilot-object selecteert de artikelen voor de reader. Daarnaast kan het ook in dit stadium al relevant zijn gericht literatuuronderzoek te doen.

Afhankelijk van de conserveringsproblemen van het object wordt ook in deze fase gezocht naar relevante expertise. Als er deskundigen voor de specifieke problemen bestaan worden dezen geraadpleegd dan wel uitgenodigd aan de werkgroepen deel te nemen. Voor de bijeenkomst over 'Gismo' van Tinguely, bijvoorbeeld, is metaalrestaurator Evert Moll uitgenodigd samen met Herman de Waal, de technische dienst-medewerker van het Stedelijk Museum die meerdere keren aan het object gelast heeft; voor de bijeenkomst over de objecten van Gilardi en Peeters is Brenda Keneghan, kunststofspecialist van het Victoria and Albert Museum in Londen gevraagd. Samen met Brenda Keneghan heeft Lydia Beerkens ook vooronderzoek gedaan naar de materiaaltechnische aspecten van het kunststofobject van Tony Cragg, het verslag van dit onderzoek is opgenomen als bijlage [4]. (Zie verder de lijst van genodigden in de bijlage [3]).

bijlagen:

- reader Tony Cragg en Henk Peeters (inclusief verslag interview) [zonder nummer]
- overzicht geraadpleegde deskundigen en genodigden op bijeenkomsten [2]
- onderzoeksverslag, afdeling Natuurwetenschappelijk Onderzoek, door Thea van Oosten/Pieter Keune, Centraal Laboratorium over 'M.B.' van Marcel Broodthaers [3]
- verslag van onderzoek naar 'One space, four places' van Tony Cragg door Lydia Beerkens en Brenda Keneghan [4].

De Theoretische Werkgroep

De coördinator bereidt de bijeenkomst van de Theoretische Werkgroep voor, in samenwerking met de conservator van het betreffende pilot-object en de restaurator/onderzoeker. In overleg bepalen zij de ingrediënten van de discussie en nodigen zij deskundigen uit.

Het programma van de bijeenkomsten is als volgt opgebouwd:

- De conservator introduceert het object door de cultuurhistorische omgeving van het werk te schetsen, een overzicht over de kunstenaar en diens oeuvre te geven en het werk in deze context te plaatsen.
- De restaurator/onderzoeker bespreekt de materiaaltechnische problemen van het object.
- De leden van de werkgroep bekijken het object. Ter plaatse geven de conservator en de restaurator/onderzoeker toelichting op de gebruikte materialen en technieken en de schadeverschijnselen.
- De werkgroep discussieert over de conserveringsproblemen. In deze discussie komt aan bod hoe de huidige toestand van het object wordt beoordeeld en welk uiterlijk gewenst is. Hierbij komen algemene vragen aan de orde als: 'Hoe storend is het ontbreken van onderdelen' of 'Is het werk dermate gedegradeerd dat zijn betekenis aangetast wordt?' of 'Is het werk nog toonbaar voor publiek?'

- Vervolgens worden opties voor conservering besproken en tracht de werkgroep de gewenste toestand na conservering of restauratie te formuleren.
- Aan het einde van de discussie worden de voorwaarden voor de conservering van het kunstwerk vastgesteld, bijvoorbeeld: 'Het werk mag wel worden schoongemaakt, maar de huidige structuur moet gehandhaafd blijven' of 'In dit werk mogen geen onderdelen vervangen worden' of 'Het werk is nog zeer toonbaar in de huidige staat, mits de gebroken onderdelen gelijmd kunnen worden'.
- Op basis van de uitgangspunten over de conservering worden vragen geformuleerd voor de Praktische Werkgroep. Als de Theoretische Werkgroep bijvoorbeeld besloten heeft dat het wenselijk is om het werk te reinigen zonder de structuur van het werk aan te tasten, wordt de Praktische Werkgroep gevraagd of dit mogelijk is en welke methoden hiervoor ter beschikking staan.

bijlagen:

- overzicht leden, agenda, vragenlijst en verslag van bijeenkomst van Theoretische Werkgroep [5]

De Praktische Werkgroep

De Praktische Werkgroep heeft gedeeltelijk hetzelfde programma. Ook hier worden het object en de conserveringsproblematiek toegelicht en het werk bekeken.

De Praktische Werkgroep gaat echter dieper in op de materiële veroudering. Haar taak is immers een objectieve diagnose van het verval te stellen. De werkgroep bespreekt het materiaaltechnische vooronderzoek en bepaalt of de diagnose van het probleem vervolgonderzoek vergt.

Bij de 'M.B.' van Broodthaers, bijvoorbeeld, heeft Thea van Oosten vóór de bijeenkomst vastgesteld van welk type kunststof de platen gemaakt zijn. Over de techniek waarmee ze vervaardigd zijn, tasten we echter nog in het duister. Toch is dit laatste niet onbelangrijk: ook de techniek kan een indicatie geven over de houdbaarheid van het materiaal. Bovendien is deze kennis ook relevant voor de beslissing of er bijvoorbeeld een tentoonstellingskopie kan worden gemaakt.

De Praktische Werkgroep besteedt een belangrijk deel van de bijeenkomst aan het beantwoorden van de vragen van de Theoretische Werkgroep. De antwoorden zijn echter lang niet allemaal ter plekke te geven. Veelal is hiervoor natuurwetenschappelijk onderzoek nodig of moet een externe deskundige worden benaderd. Voor het asbestprobleem van de 'Campi arati e canali di irrigazione' van Pascali heeft in eerste instantie Pieter Keune literatuuronderzoek verricht en is de Afdeling Veiligheid van de Universiteit van Amsterdam benaderd. Om uitsluitsel te krijgen over het mogelijke gevaar van de asbest in het kunstwerk, was het echter noodzakelijk om TNO een onderzoek te laten uitvoeren. Nu weten we dat de asbest mogelijk gevaarlijk is, maar dat het werk na behandeling toch zonder risico getoond kan worden. Nader onderzoek moet nog uitwijzen waarmee en hoe het werk zodanig te behandelen is dat het oppervlak niet verandert.

bijlagen:

- overzicht leden, agenda, vragenlijst en verslag van bijeenkomst van Praktische Werkgroep.[6]

Samenwerking werkgroepen

De communicatie tussen de werkgroepen is een aandachtspunt op zich. In de praktijk blijkt het erg moeilijk om de discussie in de werkgroepen op het afgesproken terrein te houden. De Theoretische Werkgroep kan soms de verleiding niet weerstaan om bij voorbaat vooronderstellingen te opperen over materiaaltechnische (on)mogelijkheden en ook andersom begeeft de Praktische Werkgroep zich op het terrein van de Theoretische door materiaaltechnische oplossingen als al dan niet ethisch verantwoord te kwalificeren.

Ook het formuleren van de juiste vragen voor de Praktische Werkgroep door de Theoretische Werkgroep heeft enige tijd gekost.

De gekozen werkwijze maakt eens te meer duidelijk hoe complex het is om te communiceren

met verschillende disciplines. Een gescheiden behandeling van theoretische en materiaal-technische aspecten is hierbij zeer relevant. Bovendien blijkt het belangrijk om de discussie te objectiveren door verschillende stadia in het onderzoek van elkaar te scheiden.

Vervolgonderzoek

De standpunten en de nieuwe vragen die uit de bijeenkomsten voortgekomen zijn, vormen het vertrekpunt voor verder onderzoek: gericht kunsthistorisch onderzoek en uitwerking van de diagnose van verval. Het belangrijkste onderdeel van deze fase is echter het onderzoek naar de mogelijke conserveringsmethoden.

De meeste objecten komen na het vervolgonderzoek weer terug op de agenda van een volgende werkgroepbijeenkomst. De Theoretische Werkgroep moet uiteindelijk de definitieve beslissing over de gewenste conservering nemen.

Verslaglegging onderzoek

De resultaten van het totale onderzoek per object worden vastgelegd in een onderzoeksrapport. Het rapport bevat ook:

- deelonderzoeken naar materialen en verouderingsverschijnselen;
- fotodocumentatie;
- het conserveringsadvies plus behandelingsplan (inclusief kostenindicatie);
- aanbevelingen over bewaaromstandigheden en andere voorzorgsmaatregelen voor toekomstig behoud.

Enkele leden van de werkgroepen (steeds wisselende samenstelling) zullen de conceptversie van de rapporten bespreken, in ieder geval in aanwezigheid van een materiaaldeskundige en de conservator van het museum dat het object heeft ingebracht.

Bijlage:

- concept onderzoeksrapport over conservering 'M.B.' van Marcel Broodthaers door Lydia Beerkens [zonder nummer]

Planning onderzoek objecten

De werkgroepen komen maandelijks bijeen, steeds in het museum waar het pilot-object staat. Elke bijeenkomst behandelen ze een ander object. (Zie bijlage [7])

Dit betekent niet dat het onderzoek binnen een maand is afgehandeld. Voor geen enkel object is het onderzoek al volledig afgerond. De looptijd varieert, afhankelijk van de complexiteit van de conserveringsproblemen. Bovendien neigt het onderzoek efficiënter te verlopen naarmate het project vordert en de ervaring toeneemt.

bijlage:

- planningsoverzicht onderzoek pilot-objecten [7]

II. ontwikkeling methodiek voor conservering

Voor de conserveringsmethodiek worden tijdens het project twee modellen ontwikkeld: een voor registratie en documentatie voor conservering (A) en een voor de besluitvormingsstructuur (B).

Het tweede model gaat over de structurering van de besluitvorming over conservering. De ontwikkeling van het eerste model is al in het begin van het project gestart. Met de ontwikkeling van het tweede model is pas later begonnen, omdat eerst uit de discussies in de werkgroepen naar voren moest komen welke variabelen en patronen een plaats in het model dienen te krijgen.

A. Registratie- en documentatiemodel voor conservering van moderne kunst van niet-traditionele materialen.

Een uitgangspunt van het project is dat een objectieve diagnose van de conserveringsproblemen de basis vormt voor goede beslissingen over conservering en restauratie. Zonder een heldere probleemstelling is immers elke beslissing arbitrair. Een objectieve diagnose van verval is alleen te stellen door de huidige conditie te vergelijken met de oorspronkelijke staat.

Registratie op verschillende tijdstippen: bijvoorbeeld bij aankoop en na een of meerdere jaren is hiervoor noodzakelijk. Daarom vormt de ontwikkeling van een registratie- en documentatiemodel een belangrijk onderdeel van het project. Ook de tijd die kan worden bespaard vormt een zwaarwegend argument. In dit project is gebleken dat research achteraf veel tijd kost en de gewenste informatie soms niet eens meer te achterhalen is.

Het registratie- en documentatiemodel wordt ontwikkeld door een sub-werkgroep waarin restauratoren, conservatoren, materiaal- en registratiedeskundigen deelnemen (zie de bijlage [8]).

Vooronderzoek

In eerste instantie zijn bestaande modellen voor registratie en conditiebeschrijving verzameld, zowel in Nederland als internationaal. De Nederlandse musea hebben geen goed registratiesysteem ten behoeve van de conservering. In Nederland is het Toestandbeschrijvingsformulier Moderne Schilderijen dat door het Restauratoren Kollektief Amsterdam ontwikkeld is, het enige professionele model voor conditiebeschrijving. In buitenlandse musea bestaan wel systemen voor registratie en conditiebeschrijving van objecten. De twee meest geavanceerde, bij ons bekend, zijn in Duitsland te vinden: in het Museum voor Moderne Kunst te Frankfurt en in de Berlijnse musea. Die hebben echter het nadeel dat de gegevensinvoer een enorme tijdsinvestering vergt. Voor de Nederlandse musea is dit onhaalbaar.

Behalve de constatering dat er geen goede, direct bruikbare registratiesystemen voor de conservering van 'niet-traditionele objecten in de moderne kunst' bestaan, zijn er in de eerste fase van het ontwikkelen van het model nog 3 andere belangrijke conclusies getrokken:

- De musea voor moderne kunst hebben weinig gegevens over de objecten gedocumenteerd. Vaak ontbreken zelfs gegevens op het niveau van de basisregistratie.
- Restauratoren blijken andere eisen aan een registratiesysteem te stellen dan registratoren. Hun belangen lijken in eerste instantie tegengesteld. De restauratoren hebben behoefte aan gedetailleerde informatie, terwijl de registratoren bevreesd zijn dat het systeem hierdoor vervuld wordt. Dit fenomeen geldt niet alleen voor de moderne kunst. Op de bijeenkomst die de Sectie Behoud en Beheer van de NMV en de SIMIN over registratie hield in mei 1995, bleek dit een algemeen probleem.
- Een goede thesaurus, met name over de materialen en technieken van de moderne kunst, is van wezenlijk belang om een registratie- en documentatiemodel bruikbaar te maken. In het verleden is meermaals vergeefs getracht een lijst van bestaande materialen te ontwerpen.

Doelstelling

Voor de ontwikkeling van een registratie- documentatiemodel heeft de sub-werkgroep de volgende doelstelling geformuleerd:

- Het registratie- en documentatiemodel voor 'niet traditionele objecten in de moderne kunst' zal de basis vormen voor een objectieve diagnose van de conserveringsproblemen bij het werk. Door vergelijking van de conditiebeschrijving van het object op twee momenten in de tijd wordt de objectieve diagnose mogelijk.
- Het model zal informatie bevatten die straks de basis van het conserveringsonderzoek vormt. Deze informatie zal handvatten bieden bij het stellen van de objectieve diagnose van degradatieverschijnselen en bij het kiezen van een geschikte conserveringsmethode.
- Het model wordt gebruikt in het project, maar het moet ook nadien door afzonderlijke musea en galeries te gebruiken zijn.

- Het model is een referentiepunt voor de toekomst.

N.B. In de loop van het project wordt de functie van het model steeds nauwkeuriger afgebakend.

Voorwaarden bij de modelontwikkeling:

- Reeds bestaande modellen worden gebruikt bij het ontwikkelen van het nieuwe model.
- De ontwerptijd moet bij voorkeur in tijd beperkt blijven, zodat het model ook tijdens het project gebruikt en getoetst kan worden.
- Eerst moet de inhoud van het model vastgesteld worden. Automatisering van het model komt pas in tweede instantie. Het is wel noodzakelijk om nu al een abstractie-niveau na te streven.
- Het model moet, waar mogelijk, aanhaken bij bestaande registratie systemen in musea.
- Het model moet bruikbaar/ter inzage zijn voor alle taken van musea.
- De tijdsinvestering voor het invullen moet realistisch zijn: een gelaagd model ontwikkelen (meest urgente informatie eerst invullen, naar wens meer gegevens toevoegen).

Inhoud van het model:

- Het model bevat 2 onderdelen:
 - de basisregistratiegegevens
 - de conditiebeschrijving.
- Objectieve gegevens over het materiaalgebruik en de werkwijze van de kunstenaar maken deel uit van het model (wat en hoe vraag je de kunstenaar?).
- Voor de conditiebeschrijving moeten algemene termen (thesaurus) ontwikkeld en gebruikt worden;
- De minimale conserveringsbehoefte moet na invullen in ieder geval uit het model blijken.

Het registratie- en documentatiemodel is het beste voor te stellen als een gebouw. De basisregistratie vormt de fundering waarop de verschillende onderdelen, het conditierapport en formulier voor bruiklenen, berusten. Daarom wordt eerst de basisregistratie ontworpen. Dit doet Maaike van Rossum in het kader van een afstudeerproject voor de Reinwardt Academie, onder begeleiding van de subwerkgroep. April en mei dit jaar zal zij de basisregistratie toetsen in het Bonnefantenmuseum, het Frans Hals Museum en het Van Abbemuseum in samenwerking met de betrokken conservatoren. De modellen worden vanzelfsprekend ook gebruikt voor de registratie van de tien pilot-objecten.

Als de basisregistratie is getoetst zal de subgroep het conditierapport gaan ontwikkelen.

Om een thesaurus voor de moderne materialen op te zetten zal de stichting samenwerken met het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in het vertaalproject van de Art and Architecture Thesaurus. De stichting wil graag een bijdrage leveren aan de definiëring van de terminologie voor moderne materialen, hierover voeren de stichting en het Rijksbureau Kunsthistorische Documentatie overleg.

Over de implementatie van een registratiemodel wordt niet alleen overleg gevoerd met de directe doelgroep, de musea, maar ook met galleries. Vanuit het atelier van de kunstenaar belandt het kunstwerk vaak als eerste in de galerie.

bijlagen:

- overzicht leden subwerkgroep registratie- en documentatie- model [8]
- concept model voor basisregistratie [9]

B. Besluitvormingsmethodiek voor conservering van niet- traditionele objecten

De besluitvormingsmethodiek kristalliseert zich langzamerhand uit. Uit de discussies van de werkgroepen blijkt welke onderwerpen steeds terugkeren, bijvoorbeeld de betekenis van het werk en het belang van authenticiteit en historiciteit bij conservering. Bovendien worden patronen zichtbaar in de gemaakte afwegingen. De dwarsverbanden die tussen de conserveringsproblemen van verschillende objecten kunnen worden gelegd, zijn hierbij soms heel verhelderend.

Inmiddels is duidelijk dat het niet mogelijk is objectieve criteria te ontwikkelen die gelden voor de conservering van alle 'niet-traditionele objecten in de moderne kunst'. Om te beginnen moet immers het onderscheid gemaakt worden tussen verschillende groepen objecten: is het object gemaakt door de kunstenaar met eigen handen, is het in eigen atelier vervaardigd door assistenten of heeft de kunstenaar de vervaardiging uitbesteed? Of is misschien sprake geweest van een combinatie van deze mogelijkheden? Voor elke groep werken gelden weer andere criteria bij conservering. Als bijvoorbeeld de kunstenaar het werk met eigen handen gemaakt heeft, wordt de authenticiteit van het werk anders beoordeeld dan wanneer het werk in opdracht van de kunstenaar machinaal vervaardigd is. De betekenis van het maakproces speelt een belangrijke rol bij de besluitvorming.

Daarnaast hebben we geconstateerd dat voor conservering objectieve gegevens nodig zijn, zowel kunsthistorische als materiaaltechnische, maar dat ook subjectieve standpunten een rol spelen in het besluitvormingsproces: welke plaats neemt het werk in binnen de cultuurhistorische context, stroming en oeuvre van de kunstenaar? Wat is de betekenis van het werk en van de gebruikte materialen? Ook subjectieve gegevens dienen een plaats in het model te krijgen.

Een besluitvormingsmodel is bedoeld om zowel structuur als verdieping te bieden aan de theoretische discussie over conservering. In een structuur wordt de complexiteit van de problemen beter hanteerbaar. De besluitvorming is dan niet meer één grote beslissing maar een proces waarin meerdere afwegingen worden gemaakt.

Het model komt voort uit de huidige werkwijze en de discussies in de werkgroepen. Een aantal conservatoren en restauratoren, die een subwerkgroep vormen, ontwikkelen het model (zie bijlage [10]). Zij hebben samenwerking gezocht met filosofe Renée van de Vall (hoogleraar filosofie, Rijks Universiteit Limburg) om de theoretische discussie te verdiepen.

Het conceptmodel wordt de komende maanden verder uitgewerkt en getoetst in de werkgroepen. De eerste grove schets van het model lijkt al orde in de chaos te scheppen.

Individuele musea moeten het model ook na afloop van het project kunnen gebruiken.

bijlagen:

- overzicht leden subwerkgroep besluitvormingsmodel [10]

III. Overige aandachtspunten in het project

Naast het onderzoek dat specifiek op de tien pilot-objecten is gericht, krijgen de volgende algemene onderwerpen aandacht in het project.

Juridische aspecten bij conservering

In Nederland bestaat weinig jurisprudentie over de conservering van moderne objecten. Omdat we van mening zijn dat juridische aspecten in de toekomst wellicht een grotere rol gaan spelen, zullen we dit onderwerp wel behandelen: het staat op de agenda voor juni. Deskundigen zijn al benaderd.

De rol van de kunstenaar bij conservering

De werkgroep heeft het standpunt ingenomen dat de kunstenaar bij restauratie in ieder geval geraadpleegd moet worden. In het project wordt daarom in ieder geval contact opgenomen met

alle nog levende kunstenaars. Tot nu toe reageerden de kunstenaars positief op het verzoek met de (leden van de) werkgroepen van gedachten te wisselen over de conservering van hun werk. Minder duidelijk is echter welke vragen aan de kunstenaar moeten worden gesteld bij aankoop en bij schade aan objecten en hoe de antwoorden te wegen zijn. Wat moet er bijvoorbeeld gebeuren als de kunstenaar over de conservering van zijn werk van mening verschilt met conservator of restaurator van het museum?

In veel Nederlandse musea was het tot nu toe gebruikelijk dat kunstenaars restauraties uitvoerden, wellicht door gebrek aan deskundige restauratoren voor niet traditionele objecten. Ook deze traditie verdient een evaluatie.

Deze vragen komen in de tweede helft van het project aan de orde. In juni zullen de werkgroepen zich over deze vragen buigen. Deze bijeenkomst wordt, onder begeleiding van de coördinator, voorbereid door de projectstagiaire, Karin Coopmann (Universiteit Nijmegen) en door een studente van de Universiteit van Amsterdam, Daniela Petovich.

Ontwikkeling infrastructuur

Uit de ervaringen die in het project zijn opgedaan, blijkt dat de behoefte aan een (inter)nationaal informatienetwerk groot is. In de tweede helft van het project zullen de werkgroepen formuleren welke informatie via een netwerk beschikbaar moet komen en op welke wijze dit netwerk het beste te realiseren is.

Vergelijking pilot-objecten met andere kunstwerken van dezelfde maker in collecties deelnemende musea.

De stichting brengt in kaart welke andere objecten de deelnemende musea in bezit hebben van kunstenaars wier werk in het project onderzocht wordt. In het geval van de 'M.B.' heeft Lydia Beerkens ook een groot aantal andere platen van Broodthaers onderzocht en vergeleken. De plaques blijken veel overeenkomsten te hebben. De resultaten van het onderzoek naar de 'M.B.' zijn dus voor veel musea straks direct toepasbaar.

Bij het object 'Stilleven van watermeloenen' is gezocht naar nog een ander werk van Gilardi dat uit polyurethaanschuim bestaat. Het enige andere exemplaar in Nederland bleek in het bezit te zijn van de Gemeente Zoetermeer (geschonken na de expositie op de Floriade). Vergelijking met dit veel jongere object ondersteunde onze conclusie dat het schuim van 'Stilleven van watermeloenen' in relatief goede staat verkeerde.

Kennisoverdracht aan opleidingen

Tijdens het project vindt structureel kennisoverdracht plaats aan relevante opleidingen. In de werkgroepen participeren vertegenwoordigers van de Stichting Restauratie Atelier Limburg, de Opleiding Restauratoren en de Reinwardt Academie.

Van de SRAL nemen de twee studenten moderne kunst deel aan beide werkgroepen en incidenteel aan andere activiteiten van het project.

Verder is er contact met docenten van de opleidingen kunstgeschiedenis van de Universiteit van Amsterdam, de Vrije Universiteit Amsterdam, de Universiteit Nijmegen en de Universiteit van Gent. Daarnaast doen op dit moment 5 studenten onder begeleiding van Ysbrand Hummelen, Kees Aben en Dionne Sillé een stage of afstudeerproject op dit terrein.

IV. Voorlopige conclusies

1. Het werkelijke conserveringsprobleem ligt vaak anders dan de diagnose op het eerste gezicht aangeeft.
Het object '59-18' van Henk Peeters bijvoorbeeld, bleek na onderzoek veel ernstiger gedegradeerd dan we aanvankelijk dachten. Dit proces is ook onomkeerbaar zodat het werk materiaaltechnisch eigenlijk 'total-loss' is.
Soms blijkt uit literatuurstudie of uit onderzoek naar foto's en video's van het werk in de oorspronkelijke staat dat het werk drastisch van uiterlijk veranderd is. Dan dringt zich de vraag op hoeveel het werk in de huidige staat nog uitdraagt van de oorspronkelijke betekenis.

2. De musea hebben vaak een vooringenomen standpunt over de conservering van specifieke kunstwerken.
Door grondig onderzoek en de confrontatie met nieuwe mogelijkheden is in vrijwel alle gevallen het standpunt bijgesteld of genuanceerd.
3. Voor de interdisciplinaire werkwijze is het van belang om de problemen op het juiste niveau, uitgesplitst te bespreken. De groep dient evenwichtig samengesteld te zijn: conservatoren en restauratoren, liefst van verschillende generaties. In de bijeenkomsten bleek dat verschillende generaties een andere betrokkenheid bij het werk en een andere opvatting over het behoud ervan hebben. Dit is van invloed op de besluitvorming. Het niveau van de discussie neemt toe naarmate de leden van de werkgroep meer thuis in de discussie zijn en beter op elkaar afgestemd raken.
4. De interdisciplinaire aanpak levert de verwachte meerwaarde op.
Het is absoluut noodzakelijk gebleken bij de conservering van moderne kunst meerdere disciplines te betrekken. De problemen van verval zijn niet binnen een discipline op te lossen. Interdisciplinariteit heeft bovendien het voordeel dat de verschillende partijen, conservatoren, restauratoren en natuurwetenschappers, gedwongen worden standpunten en vragen voor elkaar te formuleren. In de werkgroepen vormden de communicatiestoornissen aanleiding de standpunten en vragen schriftelijk te verwoorden. Dit verheldert de methodiek aanzienlijk.
5. De mogelijkheden van de natuurwetenschap in het conserveringsonderzoek worden overgewaardeerd.
Uit de discussies in het project blijkt dat materiaaltechnisch onderzoek een gebrek aan kunsthistorische kennis niet kan vervangen.
Bovendien zijn sommige vragen (nog) niet te beantwoorden, bijvoorbeeld de vraag wanneer een kunstobject zal vergaan. Vaak is nog onvoldoende bekend over de verouderingsprocessen van de gebruikte kunststoffen, te meer daar de kunstenaar ze doorgaans op een andere manier gebruikt dan de fabrikant voor ogen stond.
6. Een gefundeerde beslissing over conservering vergt veel research, zowel materiaaltechnisch als kunsthistorisch.
Registratie en documentatie, liefst op het moment van aankoop door het museum of al door een galeriehouder kan veel tijd besparen bij de conservering van kunstwerken. Bovendien bieden een goede registratie en documentatie betere waarborgen voor een goede beslissing over de conservering.
7. Een thesaurus voor moderne materialen blijkt hoogst noodzakelijk.
Met name op het gebied van kunststoffen lijkt de spraakverwarring compleet, dit kan leiden tot verkeerde beslissingen over de conservering.
8. De belangstelling voor het project is groot.
Er kwamen meer verzoeken tot deelname aan de werkgroepen binnen dan er plaatsen beschikbaar waren.
Nu blijkt dat niet alleen de leden van de werkgroepen profiteren van de kennis die tijdens het project wordt ontwikkeld: bij collega's van de werkgroepleden neemt de aandacht en het begrip voor de conservering van moderne kunst toe.
Ook internationaal bestaat veel interesse voor de interdisciplinaire aanpak die in dit project wordt ontwikkeld. Er zijn vanuit het buitenland zelfs verzoeken om advies aan de stichting gericht.
Bovendien hebben de media aandacht aan het project besteed (zie overzicht van artikelen en interviews in de bijlage [11]). Dit ondanks het beleid van de stichting om eerst in alle rust onderzoek te doen en pas in later stadium publiciteit te zoeken.

bijlage:

- overzicht krantenartikelen en radio-interviews [11]

V. Vervolg van project en overdracht en implementatie onderzoeksresultaten

Vervolg

In de tweede helft van het project wordt het onderzoek voortgezet met de huidige aanpak. Er moet nog veel werk verzet worden voordat het onderzoek voor alle tien objecten op het gewenste niveau kan worden afgerond. We werken verder aan de ontwikkeling van de methodiek en aan in paragraaf III genoemde aandachtspunten. We verwachten dat de producten die in de subsidie-aanvraag genoemd zijn, gerealiseerd kunnen worden. Daarnaast zullen we in de tweede helft van het project de wijze waarop de resultaten het beste overgedragen en benut kunnen worden verder ontwikkelen. Hiervoor bestaan nu al de volgende plannen.

Overdracht

Op 12 mei 1996 wordt het project gepresenteerd in het Kröller-Müller Museum. Dit is een eerste introductie van de problematiek en de werkwijze voor algemeen publiek.

Publikatie van de resultaten

De stichting streeft er naar een tweetalige (Nederlands/Engels) publikatie uit te brengen die in ieder geval de volgende onderdelen zal bevatten:

- informatie over de interdisciplinaire werkwijze van het project;
- de onderzoeksresultaten van de pilot-objecten;
- een registratie- en documentatiemodel;
- een besluitvormingsmodel over conservering;
- informatie over de gebruikte moderne materialen;
- richtlijnen over de rol van de kunstenaar bij conservering.

Symposium

De stichting is van plan om in het najaar van 1997 een symposium te organiseren over de werkwijze en de resultaten van het project. Dit symposium moet een internationaal karakter krijgen. Behalve leden van de werkgroepen zullen ook internationale deskundigen hier lezingen verzorgen.

De inhoudelijke voorbereiding van het symposium wil de stichting graag combineren met een internationale evaluatie van de onderzoeksresultaten van het project. Daartoe is het de bedoeling de resultaten per object in kleine werkgroepen te bespreken met een selectie van internationale deskundigen.

Hiervoor willen we de volgende restauratoren voor moderne kunst uitnodigen:

Erich Gantzert-Castrillo, restaurator Museum für Moderne Kunst Frankfurt

Christian Scheidemann, privé restaurator Duitsland

Hiltrud Schinzel, privé restaurator Duitsland

Jackie Heuman, restaurator Tate Gallery Londen

Patricia Houlihan, restaurator Museum of Modern Art New York

Alle vijf restauratoren hebben een ruime ervaring met de restauratie van 'niet-traditionele moderne objecten'.

Daarbij heeft Gantzert-Castrillo een registratie/documentatiesysteem ontwikkeld voor conservering van moderne kunst en heeft hij veel ervaring opgedaan in de dialoog met kunstenaars over de restauratie van hun werk.

Scheidemann heeft een aantal bijzondere en complexe restauraties uitgevoerd en werkt bij restauraties nauw samen met kunstenaars.

Schinzel restaureert moderne kunst vanuit een kunsthistorisch perspectief. Zij doceert ook restauratie van moderne kunst aan de Universiteit van Gent.

De Tate Gallery besteed veel aandacht aan de restauratie van moderne sculptuur (symposium over moderne sculptuur in september 1995).

Heuman kan met deze achtergrond een zinvolle bijdrage aan de evaluatie van het project geven.

Houlihan is voor zover ons bekend de meest ervaren restaurator voor de 'niet traditionele objecten'.

De kosten voor deze internationale begeleiding zijn reeds geraamd in de subsidie-aanvraag van 30 januari 1995 en bedragen f 22.400,-. De bij het project betrokken Nederlandse musea zullen de helft van de kosten bijdragen.

Tentoonstelling van de 10 pilot-objecten

Gelijktijdig met het symposium zullen de pilot-objecten worden tentoongesteld in het Kröller-Müller Museum. Met behulp van foto's, video's en teksten willen we aan een algemeen publiek de conserveringsproblemen tonen en het onderzoek toelichten.

Implementatie van de resultaten

Behalve de overdracht van de resultaten vindt de Stichting het belangrijk dat er in 1997 voldoende aandacht komt voor de implementatie van de methodiek voor conservering. In de tweede helft van het project zal de stichting samen met de musea en het Centraal Laboratorium een plan opstellen ter implementatie van de resultaten.

VI Organisatie en Personeel

Conform eerdere berichtgeving is de coördinatie van het project in handen van Dionne Sillé en wordt het onderzoek uitgevoerd door Lydia Beerkens en Kees Aben.

In de organisatie van het project zijn sinds de aanvang de volgende relevante ontwikkelingen opgetreden:

- Er is een kerngroep in het leven geroepen bestaande uit vertegenwoordigers van de verschillende disciplines: Kees Aben, Lydia Beerkens, Marianne Brouwer, Ysbrand Hummelen, Piet de Jonge, Pieter Keune en Dionne Sillé. Deze groep evalueert de ontwikkelingen van het project om de 3 à 4 maanden en stuurt zonodig bij. Belangrijke inhoudelijke beslissingen neemt de coördinator in overleg met deze groep.
- Voor het onderzoek naar de objecten bestaat er een capaciteitsprobleem. Lydia Beerkens werkt vier dagen per week voor het project, Kees Aben gemiddeld een halve tot één dag. Zijn bijdrage bestaat voornamelijk uit advisering en kennisoverdracht. Oorspronkelijk was gepland om 3 part-time onderzoekers in te schakelen. Omdat er geen andere restaurator/onderzoeker met het gewenste profiel beschikbaar is, wordt het capaciteitsprobleem als volgt opgelost.
 - Een deel van de taak van de restaurator/onderzoeker wordt onder begeleiding van de coördinator uitgevoerd door stagiaires (bijvoorbeeld samenstelling van de readers) en studenten met onderzoeks- of afstudeeropdrachten (ontwikkelen registratie/documentatie-model of onderzoek naar rol van de kunstenaar bij conservering). Margreet Vermeer (Rijks Universiteit Leiden) heeft stage gelopen van september tot en met november 1995 en schrijft nu een scriptie over restauratie van moderne kunst; Karin Coopmann (Katholieke Universiteit Nijmegen) loopt stage van januari 1996 tot en met juni a.s.; Maaike van Rossum (Reinwardt Academie) maakt een afstudeeropdracht; Daniela Petovic doet onderzoek in het kader van haar opleiding kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.
- Sinds 1 april werkt Marina Raymakers voor de Stichting als algemeen projectmedewerker (3,5 dag per week via Melkert-regeling). Ook zij biedt ondersteuning bij het onderzoek.

- De projectcoördinator neemt een deel van de inhoudelijke voorbereiding van de werkgroepen en sub-werkgroepen over. Zij werkt nu full-time in plaats van de geplande 4 dagen per week.

- Taken die los te koppelen zijn uit het pakket van Lydia Beerkens, worden uitbesteed aan tijdelijke medewerkers. Monique Kwist heeft literatuuronderzoek verricht naar voorkomende materialen in de pilot-objecten.

- Waar nodig wordt specifieke deskundigheid ingehuurd.

Annemiek Ouwerkerk, hoogleraar Kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Leiden, adviseert over het model voor registratie/documentatie. TNO is ingehuurd voor het asbestonderzoek.

- Lydia Beerkens gaat met zwangerschapsverlof van mei tot en met juli a.s.. (N.B. dit staat los van het hierboven beschreven capaciteitsprobleem.) In die periode wordt zij vervangen door Madeleine Bisschoff en Inge Smit (beiden kunsthistoricus en student moderne kunst aan de SRAL). Zij nemen ieder het conserveringsonderzoek van één object voor hun rekening. Ysbrand Hummelen en Kees Aben zorgen in deze periode voor de begeleiding.

- Thea van Oosten en Ysbrand Hummelen van het Centraal Laboratorium en Pieter Keune van de Stichting Kunstenaarmaterialen leveren een structurele inhoudelijke bijdrage aan het project, naast hun deelname aan de werkgroepen. Thea van Oosten verzorgt het materiaaltechnische onderzoek dat aan het Centraal Laboratorium wordt gericht en adviseert de werkgroepen over kunststoffen. Pieter Keune adviseert over kunstenaarsmaterialen en technieken en de ontwikkeling van de conserveringsmethodiek. Ysbrand Hummelen adviseert eveneens over de methodiek en begeleidt een aantal studenten bij onderzoek.

VII Financiën

De stichting realiseert het Project Conservering Moderne Kunst conform de planning met de door de Mondriaan Stichting toegekende subsidie en de bijdragen van de deelnemende musea, de Rijksdienst Beeldende Kunst, het Centraal Laboratorium en de Stichting Restauratie Atelier Limburg. Een financieel overzicht tot en met april 1996 is opgenomen in de bijlage [12]. De financiële administratie van het project wordt verzorgd door het Rijksmuseum Twenthe. Bij de eindafrekening van het project wordt een accountantsverklaring opgemaakt.

- bijlage: financieel verslag eerste helft project [12]

Overzicht van bijlagen

1. vragenlijst voor 'intake-gesprek'
 2. overzicht geraadpleegde deskundigen en genodigden op bijeenkomsten
 3. onderzoeksverslag, afdeling Natuurwetenschappelijk Onderzoek door Thea van Oosten/Pieter Keune, Centraal laboratorium over 'M.B.' van Marcel Broodthaers
 4. verslag van onderzoek naar 'One space, four places' van Tony Cragg door Lydia Beerkens en Brenda Keneghan
 5. overzicht leden, agenda, vragenlijst en verslag van de Theoretische Werkgroep
 6. overzicht leden, agenda, vragenlijst en verslag van de Praktische Werkgroep
 7. planningsoverzicht onderzoek pilot-objecten
 8. overzicht leden subwerkgroep registratie- en documentatie- model
 9. concept model voor basisregistratie
 10. overzicht leden subwerkgroep besluitvormingsmodel
 11. overzicht kranteartikelen en radio-interviews
 12. financieel verslag eerste helft project
- los concept onderzoeksrapport over conservering 'M.B.' van Marcel Broodthaers door Lydia Beerkens
- los reader met literatuur over Henk Peeters en '59-18'
- los reader met literatuur over Tony Cragg en 'One space, four places'



'Gismo' wordt in depot opgesteld ter voorbereiding van het onderzoek
Stedelijk Museum Amsterdam



Asbestonderzoek voor 'Campi arati e canali di irrigazione' van Pino Pascali door TNO
Kröller-Müller Museum Otterlo, februari 1996



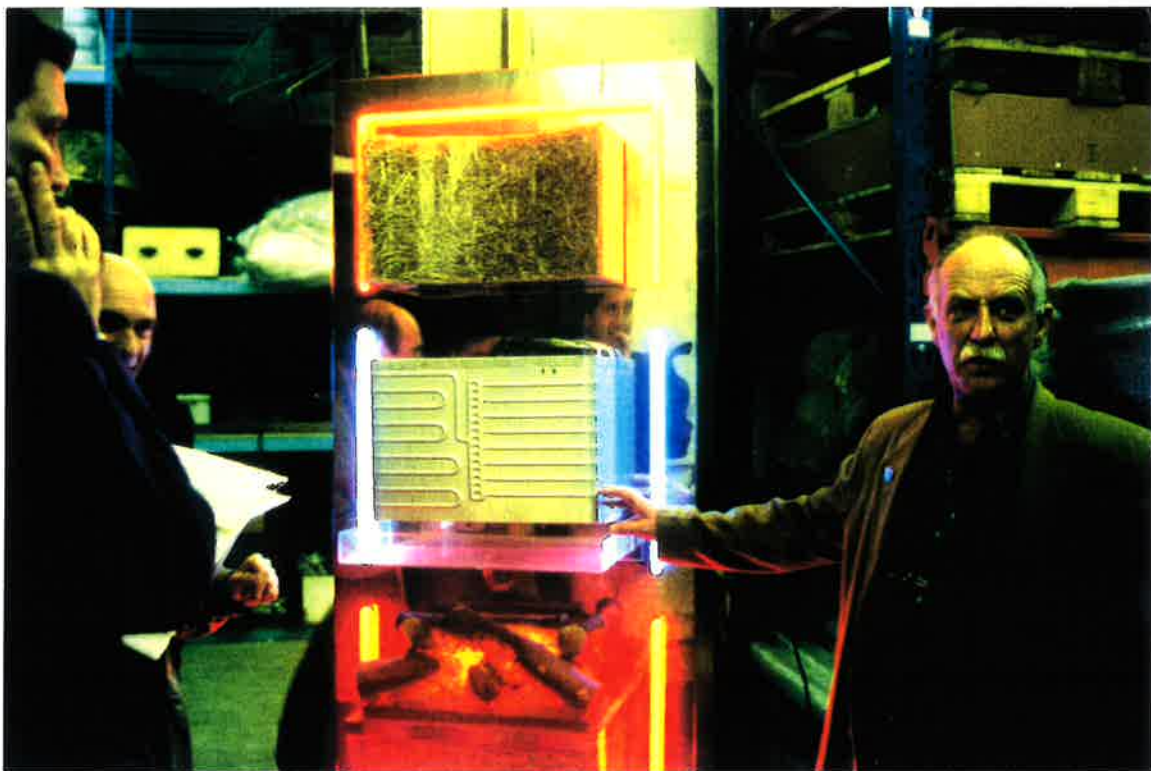
De Praktische Werkgroep bespreekt de conditie van 'Stilleven van watermeloenen' van Piero Gilardi in het depot van Museum Boymans-van Beuningen. 14 februari 1996



Evert Rodrigo presenteert het werk '59-18' van Henk Peeters tijdens de Theoretische Werkgroep in het Kröller-Müller Museum. 6 maart 1996



Materiaalonderzoek voor 'One space, four places' van Tony Cragg tijdens de Praktische Werkgroep, Van Abbemuseum Eindhoven. 17 april 1996



Intake gesprek pilot-object 'IJsmachine, de overwintering van Willem Barentz op Nova Zembla' in het buitendepot van het Centraal Museum Utrecht. Kunstenaar Woody van Amen geeft uitleg over de betekenis van zijn werk. 19 april 1996

**Bijlagen bij tussentijds rapport over
Project Conservering Moderne Kunst**

Stichting Behoud Moderne Kunst
12 mei 1996

Overzicht van bijlagen

1. vragenlijst voor 'intake-gesprek'
 2. overzicht geraadpleegde deskundigen en genodigden op bijeenkomsten
 3. onderzoeksverslag, afdeling Natuurwetenschappelijk Onderzoek door Thea van Oosten/Pieter Keune, Centraal laboratorium over 'M.B.' van Marcel Broodthaers
 4. verslag van onderzoek naar 'One space, four places' van Tony Cragg door Lydia Beerkens en Brenda Keneghan
 5. overzicht leden, agenda, vragenlijst en verslag van de Theoretische Werkgroep
 6. overzicht leden, agenda, vragenlijst en verslag van de Praktische Werkgroep
 7. planningsoverzicht onderzoek pilot-objecten
 8. overzicht leden subwerkgroep registratie- en documentatie- model
 9. concept model voor basisregistratie
 10. overzicht leden subwerkgroep besluitvormingsmodel
 11. overzicht kranteartikelen en radio-interviews
 12. financieel verslag eerste helft project
- los concept onderzoeksrapport over conservering 'M.B.' van Marcel Broodthaers door Lydia Beerkens
- los reader met literatuur over Henk Peeters en '59-18'
- los reader met literatuur over Tony Cragg en 'One space, four places'

Krijn Giezen, 'Marocco', 1972.
Frans Hals Museum, Haarlem.

A. Standaardgegevens en algemene informatie

(Zoveel mogelijk standaardgegevens bij elkaar brengen; hoe staat het werk geregistreerd; maten; materialen; fotokopie stamkaart?)

1. Wanneer werd het werk aangekocht?
2. Waar bevond zich het werk voor de aanschaf door het museum; in de collectie van de kunstenaar en / of in een galerie? Hoelang en waar?
3. Bestaan er foto's uit deze periode, of afbeeldingen in catalogi?
4. Zijn er foto's van het object gemaakt vlak na de verwerving van het object?
5. Bestaan er foto's van latere datum, of afbeeldingen in catalogi?
6. Zijn er foto's van de tentoonstellings opening, zaaloverzichten, of van de kunstenaar in zijn atelier?
7. Is bekend hoe Giezen dit werk maakte, en met welke materialen? Bestaan er uitspraken, schetsen of notities van de kunstenaar?
8. Is het werk nog compleet of ontbreken er stukjes? Zijn deze bewaard?
9. Hoe wordt het werk opgehangen tijdens tentoonstelling? gebeurt dit conform de bepalingen van de kunstenaar, of heeft hij hierover geen uitspraken gedaan?
10. Bestond het werk oorspronkelijk alleen uit de spaanplaat achterplaat, of zijn de zijwanden (en/of de perspex voorplaat) door de kunstenaar aangebracht?
11. Hoe vaak en wanneer werd het werk tentoongesteld?
12. Hoe vaak en wanneer heeft transport van het werk plaatsgevonden? (Zowel tussen buitendepot en museum als voor bruiklenen)
13. Worden bepaalde maatregelen genomen bij tentoonstelling? (minder licht bijv.)
14. Het werk is nu opgeslagen in een depot buiten het museum; hoe zijn de klimaatcondities daar?
15. Hoe wordt het object opgeslagen in het depot?
16. Hoelang is het object al in dit buitendepot?
17. Bestaat er een beschermbak of iets dergelijks?

B. Toestand / Conditie / Restauratiegeschiedenis

18. Wat is, op het eerste gezicht, het belangrijkste probleem van het werk? Het materiaal, het algehele uiterlijk, en/of andere aspecten?
19. Is het werk naar inzicht van het museum niet meer toonbaar vanwege de conditie waarin het verkeert?
20. Hoeveel verval is er te constateren tussen de aankoop datum en 1996?
21. Wanneer het ergste verval al lang geleden is ingetreden, welke (oud-)museum-medewerkers zouden hierover geïnterviewd kunnen worden?
22. Er is ongedierte in het object gesignaleerd. Bestaat er angst voor infestatie door schimmel en/of ongedierte vanuit het object voor de rest van de collectie?
23. Verspreidt het werk een typische geur?
24. Op de foto is onderin de bak een hoopje te zien. Als dit naar beneden gevallen is van de achterwand, lag het toen direct al in die hoek?

25. Is het werk eerder gerestaureerd?
26. Zijn er onderdelen vervangen; zo ja, welke en wanneer?
27. Zijn de oude onderdelen bewaard gebleven of verloren gegaan?

C. Betekenis kunstwerk / Informatie van de kunstenaar.

28. Zijn er in de collectie van het museum gelijksoortige werken van Giezen of andere kunstenaars?
29. Waarom is het destijds voor de collectie verworven, en wie heeft het aangekocht?
30. Waar komt de titel 'Marocco' vandaan? Is het werk wellicht in Marokko gemaakt?
31. Is het 'verhaal' achter de verschillende onderdelen bekend?
32. Is de oorspronkelijke functie van de diverse gereedschappen bekend?
33. Is de betekenis/inhoud van de tekeningen bekend?
34. Heeft het opgerolde stuk textiel een speciale betekenis? (Oorspronkelijke functie)
35. Heeft Giezen uitspraken gedaan over verval als onderdeel van zijn kunst?
36. Is ingrijpen (conservering) in het werk voor Giezen acceptabel?

Stichting Behoud Moderne Kunst, 1996.

Overzicht van geraadpleegde deskundigen en genodigden op bijeenkomsten

Algemeen

A. Ballestrem*	directeur, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap, Amsterdam
A. Ketnath	restaurator, Neues Museum Wesenburg, Bremen
C. Weyer	directeur, Restaurierungszentrum Düsseldorf
H. Schinzel	restaurator moderne kunst, Düsseldorf, tevens als docent verbonden aan het 'seminarie voor plastische kunsten' universiteit van Gent
B. Otterbeck	restaurator, Kunstmuseum Wolfsburg
K. Harva	restaurator & chemicus, Museum voor Hedendaagse Kunst Helsinki
C. Scheidemann	restaurator Moderne Kunst, Hamburg
J. Boon	projectleider MOL-ART (onderzoeksproject van Nederlandse Organisatie van Wetenschappelijk Onderzoek)
J. Kabel	hoogleraar, faculteit der rechtsgeleerdheid, Universiteit van Amsterdam
R. van der Vall	hoogleraar filosofie, Sectie cultuurwetenschappen, Universiteit van Maastricht
M. Baker	voorzitter ICOM, working group for modern materials/ restaurator

Documentatie & registratie

A. van Grevenstein	galeriehouder Art & Project, Slootdorp
D. Pullen	hoofd afdeling sculptuur restauratie, Tate Gallery Londen
J. Heuman	sculptuur restaurator, Tate Gallery Londen
L. Morgan	restaurator, verbonden aan Tate Gallery Londen, afdeling sculptuurrestauratie
J. Podany	consulent, J.P. Getty Museum
B. Shepard	consulent, The Getty Center for the History of Arts and the Humanities
J. Coddington	voorzitter ICOM, working group for modern art/ restaurator, Museum of Modern Art
J. Hoogenboom	registrator, Stichting IMC, Rotterdam
C. Berndes	conservator, Van Abbemuseum Eindhoven
J. van de Voort	Rijksbureau voor kunsthistorische Documentatie
C. Mancusi-Ungaro	restaurator Moderne Kunst, The Menill Collection Houston
E. Gantzert-Castrillo	restaurator, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
U. Glaser	depotbeheerder, Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main
A. Bauer	medewerker restauratieafdeling, Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main
F. Half-Wrobel	conservatie & restauratie van moderne kunst, Association Française des Conservateurs-Restaurateurs de Peinture, Parijs

Jean Tinguely

A. Pardey	conservator, Museum Jean Tinguely Basel (in oprichting)
P. Berkes	restaurator, Kunstmuseum Basel
C. Quirot	restaurator sculptuur, Musée National d'Art Moderne Paris
A. Lorenson	restaurator sculptuur, Musée National d'Art Moderne Paris

P. Hultén	vriend van Tinguely/ voormalig directeur, Musée National d'Art Moderne Paris
A. Petersen*	voormalig conservator, Stedelijk Museum Amsterdam
E. Moll*	metaalrestaurator, Amsterdam
J. van Reekum	metaalrestaurator, Amsterdam
H. de Waal*	technisch medewerker, Stedelijk Museum Amsterdam
C. Visser*	Kunstenaar

Pino Pascali

L. Menzi	restaurator & chemicus, Turijn Italië
J. Tempelman	medewerker TNO, divisie reststoffen, afdeling analyse en sensoren
V. Dematteis	restaurator, Turijn
G. Castellano	restaurator, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome

Marcel Broodthaers

M. Gillissen	echtgenote van M. Broodthaers
A. de Decker*	voormalig galeriehouder Wide White Space Gallery, Antwerpen
C. van Damme*	hoogleraar sectie kunstgeschiedenis en oudheden, Rijksuniversiteit Gent
F. Leen*	conservator, Museum voor Schone Kunsten Brussel
M.P. Gildemijn	kunstericus/ docent moderne en hedendaagse kunst, Academie Brussel
R. Foncae	galeriehouder, Gent
A. van Grevenstein*	directeur, Bonnefantenmuseum, Maastricht

Pierre Gilardi

P. Gilardi	kunstenaar
B. Keneghan*	restaurator kunststoffen, Victoria & Albertmuseum Londen
N. Binnie	chemicus, Canadian Conservation Institute, Ottawa
B. Koopmans	beleidsmedewerker cultuur, gemeente Zoetermeer

Piero Manzoni

E. van de Wetering*	hoogleraar kunstgeschiedenis, Universiteit van Amsterdam
P. van den Bosch*	kunsthistoricus, interview met Martin Visser over Manzoni
E. Bracht*	restaurator, Stedelijk Museum Amsterdam
A. de Decker	voormalig galeriehouder Wide White Space Gallery, Antwerpen

Henk Peeters

H. Peeters	kunstenaar
B. Keneghan*	restaurator kunststoffen, Victoria & Albertmuseum Londen
C. de Vries	galeriehouder Collection d'Art, Amsterdam

Tony Cragg

T. Cragg	kunstenaar
----------	------------

G. Heidereich
N. Ex*
B. Keneghan*
T. Reijnders*

restaurator, Restaurierungszentrum Düsseldorf
auteur 'Zo goed als oud' over restauratie ethiek
restaurator kunststoffen, Victoria & Albertmuseum
kunsthistorica, onderzoek materiaalgebruik T. Cragg

Krijn Giezen

K. Giezen*
A. Brökerhof*
W. Beekhuizen*

kunstenaar
natuurwetenschappelijk onderzoeker, Centraal Laboratorium
voor Kunst en Wetenschap, Amsterdam
beheerder educatieve collecties, Nationaal Natuurhistorisch
Museum, Leiden

Woody van Amen

W. van Amen
J. Groeneweg

kunstenaar
assistent W. van Amen

* genodigden voor bijeenkomsten



ONDERZOEKSVERSLAG
AFDELING NATUURWETENSCHAPPELIJK ONDERZOEK

aanvrager	: Lydia Beerkens
instelling	: Stichting Behoud Moderne Kunst
adres	: Gabriël Metsustraat 8
datum	: januari 1996
bestede uren	: 20 uur
werknummer	: 96-083
objectnummer	: 1805
doc.map	: 96/2
file	: vslag96\96-083

Omschrijving van het object

Het object 'M.B.' van de kunstenaar Marcel Broodthaers bestaat uit twee tekstplaten van 86 x 120.5 cm. Het object heeft het inventarisnummer 3511 en is vermoedelijk in 1970-1971 gemaakt. De platen zijn gemaakt van een witte kunststof (de stamkaart vermeld polyester). De platen zijn op een vacuümtafel rond lettermallen (de M en de B) gevormd. Bij de ene plaat is de omkadring en de letters M en B zwart geverfd; de andere plaat is geheel zwart gemaakt. Er zijn gaatjes aanwezig die dienen om de platen op te hangen. De platen zijn gedeeltelijk krom getrokken (vooral de witte) en van de witte plaat is één van de ophanggaatjes gescheurd. Voor het nemen van de juiste conserveringsmaatregelen is het belangrijk te weten om welke kunststof het gaat.

Vraag / probleemstelling

Wat is de samenstelling van de witte kunststof en vanaf wanneer is deze commercieel verkrijgbaar? Welke maatregelen kunnen worden genomen om de veroudering te stoppen of tegen te gaan?

Onderzoek

Het onderzoek werd uitgevoerd conform het onderzoeksvoorstel. Voor een uitgebreide beschrijving van de uitvoering van het onderzoek wordt verwezen naar bijlage I.

Samenvatting resultaat

De kunststof platen zijn gemaakt van ASA (acrylester-styreen-acrylonitril-butadien). Voor een uitgebreide beschrijving van polystyreen en de daaraan verwante polymeren zie bijlage II. ASA is een thermoplastische kunststof en kwam begin zeventiger jaren op de markt. De weersbestendigheid van deze kunststof is uitstekend: het is zeer goed bestand tegen de invloed van licht, vocht en temperatuur. De kunststof wordt toegepast bij voorwerpen die buitenshuis gebruikt worden zoals verkeers- en reclameborden, carrosserie van landbouwwerktuigen etc. Onder museale omstandigheden zoals die voor een gemengde collectie worden aanbevolen is de verwachting, voor zover nu bekend, dat de kunststof platen een lange levensduur hebben. Er is onmogelijk een tijdsbestek aan te geven, omdat niet bekend is tot welk punt welke mate van degradatie nog acceptabel is. Om de vergeling van de kunststof zo veel mogelijk af te remmen, wordt aangeraden de objecten bij niet te veel licht te exposeren (belichtingssterkte maximaal 150 lux en maximaal 75 μ Watt/lumen UV-licht). Bij opslag in het depot wordt aangeraden de platen naast elkaar liggend in open stellingen op te slaan en te bedekken met zuurvrij papier.

Voor de beantwoording van de vragen die de theoretische werkgroep aan de praktische werkgroep heeft gesteld, wordt verwezen naar bijlage III.

BIJLAGE I

FTIR (Fourier Transform Infraroodspectrometrie)

Monsters

Van de zwart/witte en de zwarte plaat van de kunstenaar Broodthaers zijn de hieronderstaande monsters genomen die elk het objectnummer met een volgnummer kregen. Van een andere plaat van Marcel Broodthaers (MB-213) afkomstig uit het museum Boymans-van Beuningen werd ook een monster genomen.

Monsternummers

1805-1. Wit korreltje van de linker zijkant van de zwart/witte plaat, ongeveer 23 cm van de benedenrand.

1805-2. Wit materiaal afkomstig uit het linker bovengatje van de zwarte plaat.

1805-3. Wit materiaal van de zwart/witte plaat aan de bovenrand, ongeveer 34 cm van de linkerrand.

1805-4. Monster van een witte plaat, gemerkt MB-213 afkomstig van het museum Boymans-van Beuningen.

Onderzoek monsters

Van de monsters met objectnummers 1805 - 1 t/m 4 zijn FTIR spectra opgenomen (zie bijgevoegde spectra met spectrumnrs. 1805 -1 t/m 4). De infraroodspectra van de monsters 1805-1 t/m 4 hebben absorptiebanden die overeen komen met die van de infraroodspectra van acrylonitril-butadien-styreen en een styreen-acrylester (zie bijgevoegde referentiespectra). Kenmerkend in het infraroodspectrum van een ASA (een polystyreen terpolymer) met butadien is de acrylonitril component met een C=N (nitril) absorptie bij 2238 cm^{-1} , de butadien component met een C=C (vinyl) absorptie bij 970 cm^{-1} en de acrylester met C=O (carbonyl) en C-O (ester) absorptiebanden bij respectievelijk 1734 en 1160 cm^{-1} . De overige absorptiebanden in het infraroodspectrum zijn afkomstig van de styreencomponent. Absorptiebanden van (eventuele) oxidatieproducten waren in het spectrum niet aantoonbaar.

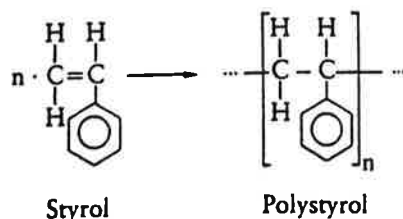
Resultaat

De monsters 1805- 1 t/m 3 afkomstig van de witte en zwarte plaat van het kunstwerk MB van het Bonnefantenmuseum zijn identiek en bestaan uit acrylester-styreen-acrylonitril-butadien. Deze kunststof wordt ook wel aangeduid met de afkorting ASA. Monster 1805-4 afkomstig van een witte plaat van de kunstenaar Broodthaers en eigendom van het museum Boymans-van Beuningen is identiek aan de monsters afkomstig van het kunstwerk MB van het Bonnefantenmuseum en bestaat derhalve ook uit acrylester-styreen-acrylonitril-butadien.

BIJLAGE II

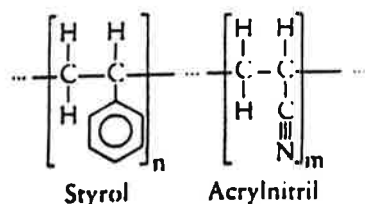
Polystyreen en verwante polymeren

Sinds 1930 wordt polystyreen (PS) geproduceerd uit het monomeer styreen. Als homopolymeer is de polymeerketen als volgt opgebouwd:

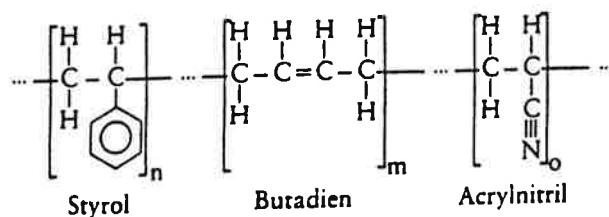


Polystyreen is een glashelder polymeer dank zij zijn amorfe structuur. Het polymeer leent zich in het bijzonder voor spuitgiet producten. Een van de nadelen van polystyreen is dat het vrij bros is, dat wil zeggen dat de slagvastheid erg laag is. Een polystyreen voorwerp kan gemakkelijk breken bij stevige omklemming van het voorwerp of bij vallen op de grond.

Een verbetering van de slagvastheid met behoud van oorspronkelijke doorzichtigheid wordt verkregen door copolymerisatie met ca 20% acrylonitril. Dit copolymeer van styreen en acrylonitril is bekend onder de naam SAN. Deze kunststof werd in 1936 geïntroduceerd en pas na 1965 kwamen er betere kwaliteiten SAN op de markt. De kunststof is als volgt opgebouwd:



Verbeteren van een nog grotere slagvastheid dan SAN uit de dertiger jaren, kan verkregen worden door ca. 5% rubber (butadieen) aan het copolymeer toe te voegen. Dit terpolymeer is bekend onder de naam ABS (acrylonitril-butadieen-styreen). Dit polymeer is echter door het toevoegen van rubber niet meer transparant. Het werd voor het eerst in 1946 beschreven en vanaf de vijftiger jaren geproduceerd. Deze kunststof is als volgt opgebouwd:



Een verdere verbetering van eigenschappen wordt verkregen door een acrylester met butadieen aan SAN toe te voegen. Dit polymeer is bekend onder de naam ASA (acrylester-styreen-acrylonitril). De acrylester met elastomeer (butadieen) is in de vorm van kleine deeltjes gelijkmatig op het SAN skelet geënt. Het werd voor het eerst in de zeventiger jaren geproduceerd onder de handelsnaam Luran-S.

Eigenschappen

Bij veroudering van polystyreen verandert de slagvastheid. De afname in slagvastheid is als volgt: polystyreen (PS) > styreen-acrylonitril (SAN) > acrylonitril-butadieen-styreen (ABS) > acrylester-styreen-acrylonitril (ASA).

SAN heeft een aantal eigenschappen die beter zijn dan die van alleen polystyreen. Dit zijn: een grotere krasvastheid, een grotere bestendigheid tegen temperatuurswisselingen, chemische oplosmiddelen, oliën en vetten. ABS heeft daarentegen weer veel betere bestendigheid dan SAN. Een van de verbeterde eigenschappen is de nog grotere slagvastheid, zelfs bij lage temperaturen (-40°C) en het geringe vermogen om water op te nemen. ASA is door het gebruik van een acrylester met butadieen in de samenstelling, nog beter bestand tegen weersinvloeden en veroudering dan ABS. ASA heeft een betere antistatische werking en is daardoor minder stofgevoelig. Door zijn uitstekende bestendigheid tegen weersinvloeden wordt ASA dan ook vooral toegepast voor voorwerpen die buitenshuis gebruikt worden.

Degradatie

Onder invloed van licht (vooral UV-licht), luchtzuurstof, temperatuur en klimaatomstandigheden ondergaat polystyreen chemische en fysische veranderingen. Het eerste wat geconstateerd kan worden bij het verouderen van polystyreen is een verandering in kleur: polystyreen vergeelt zeer sterk onder invloed van licht. Een tweede kenmerk is het dof worden van het oppervlak. Dit dof worden ontstaat door de verstrooiing van het licht doordat aan het oppervlak fijne haarscheurtjes ontstaan.

De chemische veranderingen veroorzaken een verandering in de chemische structuur van het polymeer. Ketens van het polymeer worden verbroken en tegelijkertijd ontstaat een vernetting (cross-linking) van de moleculen. Er worden oxidatieprodukten gevormd die met behulp van FTIR spectrometrie kunnen worden aangetoond.

LITERATUUR

Domininghaus, H., Die Kunststoffe und ihre Eigenschaften, Verlag des Vereins Deutscher Ingenieure, Düsseldorf, 1988.

Schwarz, O., Kunststoffkunde, Aufbau, Eigenschaften, Verarbeitung, Anwendungen der Thermoplaste, Duroplaste und Elastomere, Vogel Buchverlag, Würzburg, 1987.

Ullmanns Encyklopädie der Technischen Chemie, Band 19, 4de editie, Verlag Chemie, Weinheim, 1980.

BIJLAGE III

Vragen voor de praktische werkgroep

Vraag 1. *Hoe zal het materiaal zich in de toekomst gedragen gelet op: kleur, brosheid, aantrekken en vasthouden van vuil, plakkerigheid, effenheid.*

Antwoord

Gezien de uitstekende eigenschappen van het materiaal (zie bijlage II) bestaat er weinig gevaar voor degradatie mits het onder normale museumcondities die gelden voor gemengde collecties wordt bewaard.

Kleur: vergeling is onvermijdelijk maar kan worden afgeremd.

Brosheid: het bros worden is onvermijdelijk maar kan eveneens worden afgeremd, het zal echter op langere termijn ontstaan dan vergeling.

Stof: ASA is niet al te gevoelig voor stof en kan gemakkelijk droog worden afgenomen.

Vuil: onder vuil wordt ook los degradatiemateriaal verstaan en hier kunnen geen uitspraken over worden gedaan.

Plakkerigheid: het materiaal bevat geen weekmaker, er bestaat geen gevaar voor uitzwettende produkten.

Effenheid: de oppervlaktegesteldheid is een functie van de degradatie. Deze, zie vergeling en brosheid, dient zo veel mogelijk te worden afgeremd door de vermelde museale condities te handhaven.

Vraag 2. *Wat is een veilige termijn voor het ophangen van de platen? Ervan uitgaande dat je de platen met schroefjes in de muur bevestigd. Deze vraag heeft betrekking met het mogelijk vloeien van de thermoplast.*

Antwoord

Schroefjes: de metalen schroefjes mogen niet in aanraking komen met de kunststof platen omdat metaal het (eventuele) degradatieproces kan versnellen (katalyseren). Om dit te voorkomen moeten teflon ringetjes tussen het metaal en de platen aangebracht worden. Een alternatief zou het gebruik van polyamide (nylon) schroeven kunnen zijn.

Termijn voor het ophangen van de platen: het veilige termijn voor het ophangen van de platen is van drie factoren afhankelijk. Ten eerste van de vervormingen ten gevolge van het materiaal. De Tg (glas-rubber overgangstemperatuur) van ASA is 100 °C, dit is vrij hoog. Dit betekent dat wanneer het object aan een gemiddelde omgevingstemperatuur van 20°C wordt blootgesteld, het minstens 25 jaar duurt voordat de thermoplast merkbaar is vervormd.

Ten tweede: van de vervormingen ten gevolge van het productieproces van de platen. De inmiddels geconstateerde vervorming, het krom staan van de platen, is het gevolg van de spanningen die gedurende het productieproces zijn teweeg gebracht (geextrudeerde platen). Het is zeer waarschijnlijk dat in het tijdsbestek van 25 jaar (1970 - 1995) deze spanningen al zijn opgeheven, waardoor verdere vervormingen ten gevolge van deze oorzaak niet worden verwacht.

Ten derde: van de vervormingen ten gevolge van het ophangstelsel. De gaten voor de schroefjes zijn te dicht bij de rand geboord. De mechanische spanningen dienen gespreid te worden door gebruik te maken van teflon ringetjes die moeten voorkomen dat de spanning zich concentreert op de kunststof direct boven de schroef.

Vraag 3. *Welke bewaar-omstandigheden worden aanbevolen voor het bewaren van de platen in het depot?*

Antwoord

Apart opslaan, dat wil zeggen niet boven op elkaar maar naast elkaar liggend op een open stelling op zuurvrij papier en ook afdekken met zuurvrij papier. Gezien de uitstekende eigenschappen van het materiaal en de goede bestendigheid tegen invloeden van buitenaf is het niet nodig dit materiaal in een zuurstofvrij milieu te bewaren. Verder gelden uiteraard de ideale museum depot voorwaarden zoals die gelden voor een geklimatiseerd depot zoals geen licht, alleen als het nodig is, een temperatuur van 18°C en een relatieve luchtvochtigheid van $52 \pm 3\%$.

Vraag 4. *Welke omstandigheden en maatregelen worden aanbevolen voor het tentoonstellen van de platen?*

Antwoord

Bij het exposeren van het object moet er rekening worden gehouden dat kunststoffen gevoelig zijn voor licht en vooral UV-licht en hierdoor kunnen vergelen. Het wordt daarom aangeraden het object bij niet meer dan 150 lux tentoon te stellen met een maximum van $75\mu\text{Watt/lumen}$ aan UV-licht. Verder gelden de algemene voorwaarden voor expositie in musea.

Vraag 5. *Wat zijn de consequenties bij het afgesloten bewaren van de platen? Bijvoorbeeld ingelijst exposeren bij bruikleen.*

Antwoord

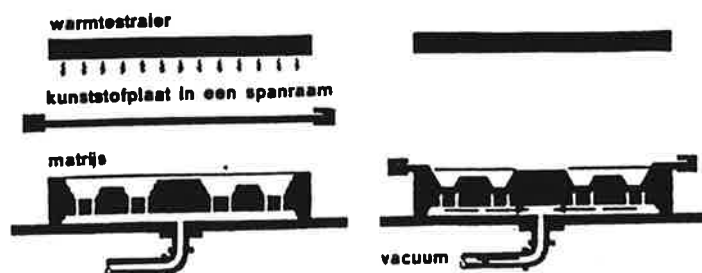
Zolang nog onbekend is welke stoffen kunnen vrijkomen bij het afgesloten bewaren en het effect op de kunststof op langere termijn, wordt aanbevolen de platen niet langdurig in te lijsten.

Vraag 6. *Is het productieproces van de platen te achterhalen?*

Antwoord

De platen van Marcel Broodthaers zijn gemaakt door middel van het vacuumvormen (zie afbeelding). Het proces van vacuumvormen gaat uit van platen thermoplastische kunststof. De plaat wordt op een vorm of mallen gelegd en aan de randen ingeklemd. Door de plaat te verwarmen, bijvoorbeeld met infraroodstralers (warme lampen) wordt deze zacht en plastisch vervormbaar. Op dat ogenblik zuigt men de lucht uit de vormholte door middel van een groot aantal gaatjes, die op de laagste punten van de holte in de vorm zijn aangebracht. Hierdoor wordt de plaat in de matrijsholte gezogen en neemt het model hiervan aan. Daar de matrijzen niet kostbaar behoeven te zijn en soms zelfs in hout (of zeer stevig karton?) kunnen worden uitgevoerd, leent dit proces zich ook voor de fabricage van kleinere serie artikelen.

Schema vacuumvormen



Amsterdam, 2 april 1996
Pieter Keune
Thea van Oosten

Vooronderzoek naar 'One space, four places' door Brenda Keneghan en Lydia Beerkens.

inleiding

Op uitnodiging van de stichting behoud moderne kunst heeft Brenda Keneghan, Plastics Conservator van het Conservation Department in het Victoria & Albert Museum Londen, een kort bezoek gebracht aan ons project met als doel uitwisseling van kennis over kunststoffen. Daarnaast heeft zij ons ingelicht over haar onderzoek naar poly-urethaanschuim. Brenda is chemicus en bemant sinds vier jaar de afdeling Plastics-conservation, onderdeel van de restauratie-afdeling van het Victoria & Albert museum, waar totaal ca. 60 mensen werkzaam zijn. Ze verricht onderzoek naar kunststoffen en adviseert over de conservering ervan aan de verschillende afdelingen binnen het museum zoals bijvoorbeeld het Furniture- en het Textiles-department. Zo voerde zij onder meer onderzoek uit naar 'Lary the Lamb' en andere 'Toyland' poppefiguren van een televisiespel uit de 70er jaren. Deze poppefiguren vormen een onderdeel van de speelgoedverzameling van het museum, ondergebracht in het Bethnal Green Museum of Childhood. De figuren zijn gemaakt van beschilderd poly-urethaanschuim. Brenda presenteerde haar onderzoek op het congres "From Marble to Chocolate" dat handelde over de conservering van moderne en hedendaagse sculptuur, gehouden in de Tate-Gallery Londen van 18 tot en met 20 september 1995. Brenda heeft de Praktische Werkgroepbijeenkomst over de pilot-objecten van Piero Gilardi en Henk Peeters bijgewoond, gehouden op 14 februari in het buitendepot van het museum Boymans van Beuningen (zie verslag van deze bijeenkomst). Op 15 februari onderzocht ze samen met Lydia Beerkens het pilot-object van Tony Cragg in het Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven. Hieronder volgt een verslag van dit onderzoek.

'One space, four places'

'One space, four places' bestaat uit vijf metalen frames, die de contour vormen van een grote tafel en vijf stoelen. Om deze frames heeft Cragg allerlei, door hem verzameld en geselecteerd, afvalmateriaal geregen van hout, steen, metaal en kunststof. Eén van de gebruikte kunststoffen is poly-urethaanschuim. De gevonden voorwerpen, brokstukken en restanten heeft Cragg schijnbaar willekeurig naast elkaar aangebracht. Zo zit bijvoorbeeld naast een conservenblikje een brok baksteen, een afwasmiddelfles, een spons, een houten klomp en een stuk betonsteen. Het werk is nog in tamelijk goede conditie. Het verval van het object begint met de degradatie van de meest kwetsbare en minst stabiele voorwerpen in het geheel. In dat opzicht vormen de kunststoffen, bij dit werk grofweg te onderscheiden als hard-plastic, soepel plastic, stukken zacht-schuim en stukken hard-schuim, de zwakste schakel in het geheel. Met name op de hoeken van enkele stoelen zijn al stukken spons en schuim (meestal poly-urethaan) geheel verdwenen. Het metalen frame is hier zichtbaar geworden terwijl dat niet de bedoeling is. Ook in de verticale delen waar voorwerpen op elkaar drukken, zoals de tafel- en stoelpoten, zullen de relatief zwakke kunststofvoorwerpen eerst vervormen onder de druk van de andere voorwerpen en tenslotte vergaan.

Brenda geeft haar visie over de kunststofvoorwerpen die zijn verwerkt in dit object. Deze voorwerpen zijn van zeer divers materiaal, oorsprong en functie en kennen waarschijnlijk alle een verschillend verleden. Hoewel het werk in 1982 is gemaakt, is het mogelijk dat de gevonden voorwerpen veel ouder zijn. Tijdens hun bestaan als zwerfvuil op straat, in de natuur of aan een rivierbedding kunnen ze aan behoorlijk extreme mechanische stress en extreme temperatuurverschillen, zonlicht en beschadiging zijn blootgesteld. Ondanks deze omstandigheden zijn de meeste kunststofvoorwerpen van *One space, four places* in een tamelijk goede conditie. Vermoedelijk heeft al een 'survival of the fittest' plaats gevonden voordat Tony Cragg het materiaal verzamelde. Daarnaast is het mogelijk dat de meeste objecten gemaakt zijn van tamelijk nieuwe kunststoffen (ca 15-20 jaar oud). Deze nieuwe 'plastics' zijn van goede produktiekwaliteit, waardoor ze onder stabiele omstandigheden niet snel verouderen.

Materiaal indelen in groepen

Je kunt een grove indeling maken in harde en flexibele vormen van kunststof, daarnaast zijn de gevonden voorwerpen in het object in te delen in enkele groepen, op basis van hun materiaal, produktiemethode en/of achtergrond. Zo zijn bijvoorbeeld enkele flessen van hard plastic (misschien PE) gemaakt voor vloeibare wasmiddelen. Deze flessen hebben meestal een naad van de gietvorm, ontstaan bij het productieproces. Bij veroudering, bijvoorbeeld onder invloed van licht, spanning en warmte, laat de naad vaak los. De fles splijt dan in twee gelijke helften. Wanneer de schroefdop nog op de fles zit, zal deze de helften bijeenhouden. In de tafel en stoelen zijn speelgoedballen en enkele slangen verwerkt, die je eveneens als groep kunt bekijken. Deze zijn gemaakt van flexibel kunststof, wellicht PVC, waaraan zeker weekmakers zijn toegevoegd. Zolang de weekmakers niet uittreden of verdampen blijft het kunststof flexibel. Bij veroudering verhardt het kunststof en treedt er vormverlies op. Het oppervlak kan het gaan craqueleren (krokodillenhuid), tenslotte zal het voorwerp in stukken vallen en verloren gaan. Door uittredende weekmakers kunnen de voorwerpen van flexibel kunststof kleverig worden, wat een nadelig effect zal hebben op de voorwerpen in de directe omgeving. Het verdient aanbeveling deze voorwerpen tijdens opslag te isoleren van de aangrenzende voorwerpen met een inert materiaal dat bij opstelling telkens verwijderd wordt. Algemeen geldt dat het beter is plastic en metaal niet met elkaar in aanraking te laten komen; iets wat bij dit object vrijwel onvermijdelijk is.

De stukken spons en schuim die Cragg gebruikt heeft in dit werk lijken allemaal synthetisch en gemaakt van poly-urethaan. Deze stukken poly-urethaan zijn soms onbeschilderd en hebben bijvoorbeeld oorspronkelijk als spons gediend of zijn afkomstig uit een meubel of matras. Omdat deze stukken niet beschilderd zijn, zal de optische verandering door impregnatie zeer gering zijn. Impregnatie is daarom een te overwegen mogelijkheid om deze delen te conserveren. Maar het lijkt op het eerste gezicht nuttiger om de constante druk van aangrenzende objecten op de poly-urethaanstukken te verlichten, door plaatselijke brugconstructies te bedenken.

Ook is er een spons in het object verwerkt die bestaat uit recycled materiaal, stukjes kleurige poly-urethaan, wat een granito-achtige effect heeft. Daarnaast komen er stukken hard-schuim voor, die eveneens van poly-urethaan kunnen zijn. Dit lijken stukken harde isolatie-plaat uit de bouw. Er zijn ook stukken geëxpandeerd polystyreen (piepschuim) verwerkt, zowel witte stukken als een stuk dat signaalrood is geverfd.

'Red skin'

In de collectie van het Van Abbemuseum bevindt zich nog een ander werk van Tony Cragg: Red Skin uit 1980. Dit is een zogenaamd vloerwerk; het bestaat uit losse stukken afval, vrijwel allemaal (delen van) kunststof gebruiksvoorwerpen of speelgoed. Al deze voorwerpen zijn rood van kleur. Bij het vloerwerk hoort tevens een klein, rood, speelgoed indianenfiguurtje. Bij tentoonstelling van het kunstwerk wordt dit indiaantje tegen de muur geplakt. De losse onderdelen worden op de vloer gerangschikt in de uitvergroete vorm van het indiaantje. Het merendeel van de kunststof onderdelen zijn hard en stevig (ABS of polystyreen ?) en er zijn waarschijnlijk geen of weinig weekmakers aan toegevoegd. Het is mogelijk dat de kleur van de stukken zal verschieten.

Eén onderdeel is duidelijk van ander materiaal gemaakt; een klein rood kinderlaarsje. Het is van soepel plastic gemaakt (waarschijnlijk PVC met een weekmaker) en geeft een sterke geur af. Het lijkt al een beetje kleverig te worden. Brenda heeft geadviseerd om dit onderdeel apart van de andere delen te bewaren en de kist waarin het werk zich bevindt te ventileren. Veel van de onderdelen in het object zijn nog steeds bedekt met een laag modder of vuil uit de tijd dat ze als stukken zwerfvuil buiten lagen. Voor de kunststoffen in dit werk gelden verder dezelfde opmerkingen zoals die eerder gemaakt zijn door Brenda.

'plastic-preservation'

Brenda Keneghan vindt de engelse term 'plastic-conservation' een ongelukkige term omdat van actieve conservering van kunststoffen nauwelijks sprake kan zijn, laat staan van restauratie. Ten eerste weten we veel te weinig van de zeer verschillende verval-processen van de

honderden kunststofvarianten. Ten tweede is kunststof een synthetisch massa-produkt. Het doel van de producent is zo goedkoop mogelijk een voorwerp of verpakking te maken in een daarvoor geschikte kwaliteit met een beperkte levensduur, zodat het produkt tenslotte weggegooid kan worden en vervangen door een nieuw. Zo moeten Plastic flessen enkele jaren meekunnen en speelgoed of een gebruiksvoorwerp misschien 10 tot 20 jaar. Hiernaast worden er tegenwoordig ook nog milieu-eisen aan kunststof voorwerpen gesteld. Dit betekent dat ze onder bepaalde condities zelfs gemakkelijk afbreekbaar dienen te zijn. De bekende eigenschappen van kunststoffen staan dus in geen enkele verhouding tot de museale wensen wat betreft houdbaarheid en levensverwachting.

Tijdens de produktie van deze voorwerpen kunnen er kleine fouten in het materiaal sluipen. Geringe verschillen in mengverhouding van grondstoffen, temperatuurschommelingen en gietfouten kunnen op de lange duur resulteren in zeer verschillende verouderingsprocessen van optisch en chemisch exact dezelfde producten. Het moment van verval ligt meestal ver na de minimum leeftijd, die nodig is voor het functioneren van het product. De kleine productiefouten hebben voor de bruikbaarheid van de kunststof massaproducten dus geen consequentie. Maar hierdoor wordt het wel het zeer moeilijk een uitspraak te doen over de levensverwachting van één bepaald stuk van een bepaalde kunststof, dat bijvoorbeeld verwerkt is in een kunstwerk. Men hoopt dan dat de chemicus een uitspraak wil doen over de verdere veroudering van dat ene wegwerpprodukt, afkomstig uit goedkope serieproduktie, ook wanneer de gebruikte kunststof toch al buitengewoon lang in goede conditie is gebleven. Maar er zitten teveel onmeetbare varianten in het materiaal (grondstoffen, produktie-proces) en toevalligheden in de levensgeschiedenis van het object (invloeden van buitenaf) om een zinvolle voorspelling te kunnen doen.

Leden Theoretische Werkgroep

Kees Aben	restaurator, Stedelijk Museum Amsterdam
Liesbeth Abraham	restaurator, Stichting Kollektief Restauratie Atelier
Wilma van Asseldonk	conservator, Stichting de Pont
Lydia Beerkens	restaurator/onderzoeker, Stichting Behoud Moderne Kunst
Madeleine Bisschoff	student, Stichting Restauratie Atelier Limburg
Marianne Brouwer	conservator, Kröller-Müllermuseum
Marja Bosma	conservator, Centraal Museum Utrecht
Jaap Guldemon	conservator, Van Abbemuseum
Claas Hulshoff	restaurator, Stichting Kollektief Restauratie Atelier
Ysbrand Hummelen	coördinator Afdeling Conservering en Restauratie, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap
Piet de Jonge	conservator, Museum Boymans van Beuningen
(Pieter Keune)	directeur Stichting Kunstenaars Materialen/ docent Reinwardt Academie
Luuk van der Loeff	restaurator, Kröller-Müllermuseum
Jan Hein Sassen	conservator, Stedelijk Museum Amsterdam
Dionne Sillé	coördinator, Stichting Behoud Moderne Kunst
Inge Smit	student, Stichting Restauratie Atelier Limburg
Ferosa Verberne	restaurator, Rijksmuseum Twenthe
Rik van Wegen	conservator, Bonnefantenmuseum

De personen wier naam tussen haakjes is geplaatst, zijn slechts incidenteel aanwezig.

Agenda THEORETISCHE WERKGROEP
woensdag 6 maart 1996, Kröller-Müllermuseum

1. Opening
2. Mededelingen
3. Verslagen Theoretische en Praktische Werkgroep van bijeenkomsten in Bonnefantenmuseum en Museum Boymans van Beuningen.
4. Mondeling verslag van bijeenkomst Praktische Werkgroep over Gilardi en Peeters
5. Inleiding over Piero Manzoni
6. Inleiding over Henk Peeters
7. Eerste bevindingen bij onderzoek door Lydia.

Lunch

8. 'Achrome' en '59-18' bekijken
9. Theoretische discussie over conservering 'Achrome' en '59-18'
10. - Formuleren theoretische uitgangspunten voor conservering 'Achrome' en '59-18'
 - Vragen opstellen voor Praktische Werkgroep
11. Rondvraag

Vragen over de conservering van 'One space, four places' van Tony Cragg
Theoretische Werkgroep Van Abbemuseum 11 april 1996

1. Hoe beoordelen we de huidige toestand van 'One Cragg, four spaces'?
2. In de toekomst zal het object verder vervallen (meer ontbrekende onderdelen, meer kleur en vormverlies).
Wanneer wordt het verval zo storend dat:
 - de betekenis van het werk wordt aangetast?
 - het object niet meer aan publiek getoond kan worden?
3. Mogen ontbrekende delen vervangen worden door soortgelijke? In hoeverre is dan nog sprake van een authentiek object?
 - Moeten het vervangende materiaal door Tony Cragg langs de Rijn-oever omstreeks 1982 gevonden zijn of kunnen concessies worden gedaan ten aanzien van de herkomst van het materiaal?
 - Als vervanging acceptabel is, wie zou dat dan mogen doen? (Cragg, zijn assistent, of een restaurator?)
 - Hoe zou het materiaal vervangen moeten worden? Mogen vervallen voorwerpen beschadigd worden om ze van het frame af te kunnen halen? Mogen alleen objecten die er af vallen vervangen worden? Mag het frame uit elkaar gehaald worden om objecten te kunnen verwisselen?
 - Welke rol speelt de mening van Tony Cragg bij de beslissingen over conservering? (Helaas hebben we hem nog niet kunnen interviewen)
4. Als vervanging onderdelen een aanvaardbare mogelijkheid is om het werk toch te blijven tonen, ondanks het verval van de oorspronkelijke materialen, hoe ver kunnen we hierin gaan? Is het mogelijk om een grens aan te geven? Is bijvoorbeeld een tentoonstellingskopie aanvaardbaar?

De volgende vraag heeft niet alleen betrekking op 'One space, four places' maar ook op de andere objecten van Cragg in het Van Abbemuseum en het Kröller-Müller Museum.

5. In hoeverre zijn de objecten van Tony Cragg conceptueel? Levert dit meer vrijheid op bij beslissingen over conservering?

Verslag van de tweede bijeenkomst Theoretische Werkgroep
7 december 1995, Kröller-Müllermuseum

Aanwezig:

Kees Aben, Wilma van Asseldonk, Madeleine Bisschoff, Marja Bosma, Lydia Beerkens, Marianne Brouwer, Jaap Guldemon, Ysbrand Hummelen, Piet de Jonge, Dionne Sillé, Inge Smit, Ferosa Verberne, Rik van Wegen.

Afwezig:

Claas Hulshoff, Truus Joosten, Pieter Keune, Jan Hein Sassen, Margreet Vermeer, Rob Wolthoorn.

1. Opening

Er zijn vandaag geen speciale gasten uitgenodigd. Luuk, Margreet en Pieter hebben afgemeld voor vandaag.

Punt 3 en 4 op de agenda ruilen van plaats, omdat we voor punt 4 van de agenda van de vergaderzaal naar de aula gaan.

2. Verslag eerste bijeenkomst Theoretische en Praktische Werkgroep

Ysbrand heeft een aanvulling op het verslag van de praktische werkgroep. Hij benadrukt dat de stelling van Evert Moll een werkhypothese was voor de Praktische Werkgroep.

3. Diversen

Lezing Pistoletto (idem PWG)

Kounellis is waarschijnlijk het beste op de hoogte van de werkwijze van Pascali. Marianne verwacht echter niet dat hij hierover een verhaal willen komen vertellen. Pistoletto weet ook veel over Pascali en kan hierover ook levendig vertellen. We zullen hem daarom uitnodigen voor een lezing, misschien in combinatie met een lezing van Pontus Hultén over Tinguely.

verslag subwerkgroep model registratie / documentatie (idem PWG)

In de eerste bijeenkomst van de subwerkgroep is besproken waarom we het model voor registratie willen maken en welke functie het model moet hebben. Annemiek Ouwerkerk, deskundige op het gebied van registratie en documentatie, is bereid om een bijdrage te leveren. Adriaan van Ravensteijn van de Galerie Art en Project is zeer geïnteresseerd in het project conservering moderne kunst. Hij wil graag meedenken over een model en verwacht dat veel van zijn collega's belangstelling zullen hebben voor een model voor registratie/documentatie. Als galeriehouders al in vroeg stadium de werkwijze en het materiaalgebruik van jonge kunstenaars gaan vastleggen, kan dit later een enorme bijdrage leveren aan de conservering van de kunstwerken. Een kunstwerk uit het atelier van de kunstenaar komt immers meestal eerst in de galerie en pas later in het museum.

symposium Wolfsburg (idem PWG)

Lydia doet verslag van het symposium over videokunst in Wolfsburg. Dit symposium is georganiseerd naar aanleiding van een tentoonstelling over de videokunstenaar Nam June Paik. Op symposium is gesproken over de ontwikkeling van de videokunst, over videoteknieken, maar ook over behoudsproblemen en originaliteitsvraagstukken. Lydia heeft een verslag gemaakt van het symposium.

bezoek aan Hiltrud Schinzel (idem PWG)

Lydia, Kees en de studenten van de SRAL zijn bij Hilrud Schinzel op bezoek geweest.

Hiltrud is restaurator moderne kunst en is verbonden aan de kunsthistorische faculteit van de Universiteit van Gent. Ze heeft veel gepubliceerd over restauratie-ethiek en lang samengewerkt met Althöfer. Hiltrud wil graag op de hoogte blijven van de ontwikkelen van het Project Conservering Moderne Kunst en zo mogelijk ook een bijdrage leveren.

Lydia doet ook verslag van het bezoek aan het Restaurierungs-Zentrum Düsseldorf. Dit centrum werd tot enige jaren geleden door Althöfer geleid. Er bestaat nu nog een databank met kunstenaarsgegevens ten behoeve van restauratie. Een deel van het bestand is echter door Althöfer meegenomen en het resterende deel wordt niet actief bijgehouden. Ook van deze werkbezoeken is er een verslag.

4. Lezing Marianne over werk van Pascali (idem TWG)

Marianne heeft gekozen om niet nader in te gaan op de arte povera kunst, maar zoveel mogelijk van het werk van Pascali te laten zien. Marianne toont dia's van Pascali's werk in chronologische volgorde.

Het werk van Pascali heeft een performance-achtige sfeer. Het is speels, fris en direct. Pascali is geboren in 1935, hij is als kleine jongen met zijn ouders naar Albanië verhuisd, waar hij een aantal jaren gewoond heeft en ook de oorlog meegemaakt heeft. Hij had twee grote passies: wapens en boten. Hij maakte altijd al wapens van gevonden materialen. Het in elkaar knutselen van wapens ging later moeiteloos over in het maken van beelden.

Pascali had een poppentheater, met zelfgemaakte figuren, die zeer hartveroverend en komisch waren. Pascali maakte zijn figuren met hele eenvoudige materialen, zoals een pannedecksel of een ananas. Het theater zelf was heel klein, ongeveer een meter hoog.

In 1956 ging Pascali naar de academie, hij studeerde er theatervormgeving. Na de academie werkte Pascali eerst in opdracht. Zijn eerste werken waren decorschilderingen. Pas relatief laat begon hij met zelfstandig werk.

Uit het werk van Pascali blijkt dat hij zijn kunstgeschiedenis kende. Hij refereerde aan zero en eerdere Italiaanse landgenoten. Maar het werk is ook zeer speels. Deze combinatie maakt het werk spannend.

Pascali heeft een aantal groepen objecten gemaakt. Elke serie had een thema. Marianne toont van iedere groep een aantal werken.

Het eerste werk waar Pascali mee naar buiten trad was 'de muur van de slaap'. Dit was een sculptuur van opgestapelde kussens. Pascali en zijn tijdgenoten wilden in plaats van afbeelden echte materialen gebruiken. Ze deden dit met de bedoeling de kunst uit het slop van de commercie te halen en in het echte leven te zetten.

De volgende groep werken beelden vrouwen of lichaamsdelen van vrouwen uit. Ze zijn gemaakt uit een houten frame waarover doek gespannen is. Op het doek heeft Pascali de figuren geschilderd. Bij deze werken is de invloed van Jasper Johns goed zichtbaar.

In 1965 maakte Pascali zijn eerste serie wapens. De kanonnen zien er levensecht uit, maar feitelijk zijn alleen de wielen echt en is de rest gemaakt uit stukjes hout en andere restmaterialen. De wapens van Pascali zijn speelgoed, ze zijn niet bedoeld om echt mee te schieten.

Aan de finte sculpture, de namaak sculpturen, begon hij in 1966. De zee maakte hij van houten dragers, bespannen met doek. Pascali vond namelijk dat je in de tijd waarin hij werkte niet meer met marmer en brons kon werken. Het volume is bij deze werken groot, maar de objecten wegen bijna niets. Met deze techniek maakte hij bijvoorbeeld

ook slangen, watervallen, giraffen en neushoorns. De neushoorns en giraffen gaan over proporties in de beeldende kunst. Pascali wilde dat zijn sculptuur zoveel volume had als je tussen je ooghoeken kon zien. De rest haalde hij eraf.

De volgende groep werken had water en aarde als onderwerp. In deze serie heeft hij bijvoorbeeld de 'Ongeveer 32m2 zee gemaakt'. Ijzeren bakken gevuld met gekleurd water verbeelden de zee. Voor de verschillende kleuren van het zeewater gebruikte hij een kleurenkaart.

In een andere serie reconstructies van de natuur heeft Pascali rupsen gemaakt van borstels, een lianenbrug van brillo-sponsjes en een spin van pluche.

Zijn laatste groep werken reconstructies van de natuur gaat over de landbouw. Hij maakte boeren gereedschap, maar ook een object waarmee boeren zich konden beschermen tegen weersinvloeden.

De laatste groep werken waar Pascali vlak voor zijn dood mee bezig was ging over de stad. Deze serie heeft hij niet af kunnen maken. Pascali overleed aan de gevolgen van een motor ongeluk op 32 jarige leeftijd.

Op dia's van de laatste performance van Pascali is te zien hoe hij zich helemaal ingegraven had in het zand en zich er weer uit worstelt.

5. Object bekijken in depot

De eternietplaten van de 'Campi arati e canali di irrigazione' kunnen we niet bekijken; deze zijn zorgvuldig ingeseald, vanwege de angst voor het asbest. De bakken van het kunstwerk kunnen we wel bekijken.

asbestplaten met aarde

- De asbestplaten zitten verpakt in houten kisten die weer in plastic verpakt zijn. In deze kisten zat het werk toen het aangekocht werd. De platen eterniet zijn naakt op elkaar gestapeld in de kisten.
- Marianne vreest voor de toestand van het werk na 3 jaar onder deze omstandigheden bewaard te zijn. Zij vraagt zich af of bijvoorbeeld de aarde verder losgelaten heeft.
- Ysbrand: is het loslaten een gevolg van slechte bewaaromstandigheden of is het vanzelf ontstaan?
- Marianne: de aarde heeft vanzelf losgelaten of als gevolg van schudden.
- Ferosa: kunnen we oude platen bemachtigen om proefjes mee te doen?
- Marianne: Misschien is het mogelijk om de asbest te impregneren met paraloid B72. Het gaat dan vermoedelijk om de onderkant en de zijkanten van de platen.
- Ysbrand: er bestaan mogelijkheden om de hechting van de aarde aan de platen te verstevigen. Binnen het etnograficaproject wordt onderzoek gedaan naar de problemen met de zogenaamde matpaint. Behandeling kan door het werk te benevelen (haarlakeffect) of een vloeistof in te brengen die naar de diepte gaat.
- Marianne: de aarde is vermoedelijk nog niet verkleurd. Verkleuring treedt pas op als de aarde in aanraking komt met een andere stof.

ijzeren bakken

- De bakken zijn opgeborgen in houten kisten die van binnen bekleed zijn met vloerbedekking.
- De bakken zijn mogelijk gemaakt door een plaat in te knippen, de randen om te buigen en de naden aan de binnenkant van de bak te lassen of te solderen.
- De bakken roesten verder door. Is dit proces te stoppen?

blauwe water in de bakken

- De resten kleurstof in de bakken zien er erg mat uit, vermoedelijk is de kleurstof met kalk gebonden.
- Het blauw lijkt op blauwsel dat vroeger voor de was gebruikt werd.
- Er is optisch verschil tussen de kleurstof in de bakken; bij de ene bak zien de resten kleurstof er helder blauw uit terwijl in een andere bak de resten groener zijn.
- Vermoedelijk is anilineblauw gebruikt om het water te kleuren.

6. Voorwaarden voor conservering 'Campi arati e canali di irrigazione'

De discussie is gestart bij het bekijken van het object en voortgezet in de vergaderzaal.

Vervangen van onderdelen 'campi arati e canali di irrigazione'

- Marianne: de bakken vervangen is geen probleem. Je kunt roestvrijstaal gebruiken, hierover een grijze laag primer aanbrengen. De originele bakken moeten in het depot bewaard worden. Evert van Straaten wil liever de originele gebruiken maar wil als er geen andere oplossing is over gaan tot vervanging van de bakken.
- Kees: de bakken kunnen ook eerst worden opgebruikt en dan vervangen.
- Piet: beter nu vervangen dan over 10 jaar.
- Jaap: of meteen vervangen als het werk nog nieuw is.
- Piet: gebruikerssporen zijn nostalgische gedachten achteraf, stap daar maar overheen.
- Wilma: het gaat niet over nostalgie, maar over de feitelijke historische dimensie.
- Ferosa: vervangen is vervalsing, origineel wordt archeologische rest. Is een inlay een oplossing?
- Piet: inlay is grotere aantasting werk dan bakken opnieuw maken.
- Dionne: materiaalgebruik van Pascali is heel puur, inlay lijkt daarom onnatuurlijke oplossing.
- Marianne: eternietplaten vervangen kan daarentegen niet omdat Pascali de lijm en de aarde zelf aangebracht heeft.
- Marja: heeft Pascali de bakken geschilderd ter bescherming van werk of vanwege de kleur?
- Marianne: verven is vermoedelijk gebeurd vanwege coating.
- Ysbrand: wat voor verf is het? Kleur doet denken aan luchtmacht.
- Marianne: Nationaal Galerie Rome heeft pasta over verf en roest heen gesmeerd, een esthetisch onaanvaardbare oplossing. Het smerige grijs is door het water heen te zien.
- Ferosa: is inlay als tweede zeer dunne huid geen oplossing? (vgl spuithandschoen)
- Marianne: geen probleem met vervangen bakken, ze zijn ook ooit nieuw geweest.
- Wilma: de asbestplaten zijn echter niet meer nieuw, zijn gloednieuwe elementen naast oude niet storend?
- Marja: * gedachtengang dat bakken vervangbaar zijn en eterniet niet vervangbaar is, is onduidelijk.
* als je de bakken nieuw zou maken, in welke toestand fixeert je ze dan?
* in hoeverre wordt Pascali's ideeën consequent geïnterpreteerd?
- Marianne: bakken wel vervangen en platen niet omdat bakken fragiler zijn, bakken gaan binnenkort kapot. Je maakt ze ook na terwille van een risico dat je niet wil lopen. De eternietplaten hoeven niet vervangen te worden omdat ze niet vergaan. Bovendien is de aarde met lijm door Pascali op de platen aangebracht. Hierdoor wordt dit onderdeel onvervangbaar.
- Marja: de asbest heeft wel een ander probleem, het is namelijk schadelijk.

- Marianne: de manier waarop de onderdelen gemaakt zijn is volkomen verschillend. De bakken zijn door de smit gemaakt en de eterniet en de aarde heeft Pascali zo vormgegeven.
- Rik: het is maar de vraag of je met de bakken om mag gaan als een loodgieter omdat ze van ijzer gemaakt zijn.
- Kees: als Pascali destijds voor goedkoop plaatmateriaal gekozen heeft mag je nu bij eventuele vervanging geen nieuwe materialen gebruiken.
- Marja: Het water kon Pascali niet tonen zonder de bakken, voor de aarde waren de eternietplaten de drager. Als je het zo bekijkt moet je de eternietplaten en de bakken gelijk behandelen.
- Wilma: principiële en praktische overwegingen worden door elkaar gebruikt.
- Ysbrand: eerst naar Pascali's werk kijken. Het werk gaat over illusie en tegelijkertijd gebruikt hij zo gevoelig materiaal. Dat is spannend. Het materiaalgebruik is belangrijk. Hoe onderzoek je hoe Pascali tegenover materiaal stond. (DS: niet helemaal duidelijk, graag volgende keer nogmaals toelichten)
- Marianne: feit is dat Pascali eternietplaten gebruikt heeft. Stel je voor dat Italiaanse boeren dat op hun daken hadden liggen.
- Jaap: ook voor de bakken zou je de betekenis van het materiaal moeten verklaren.
- Marianne: het gemak waarmee de bak gemaakt is, zegt veel over Pascali. Alles wat Pascali gemaakt heeft is fris, onmiddellijk en fragiel.
- Jaap: pas in laatste instantie moeten bakken vervangen worden.
- Ysbrand: vergelijk de discussie over de bakken met de kussens van Pascali. Deze zijn allemaal anders van formaat. Is dit nonchalance van de kunstenaar geweest? Je kunt in ieder geval niet zomaar een replica maken.

Tand des tijds

- Wilma: voorkeur voor goed bewaren oorspronkelijke bak. Historiciteit speelt een rol.
- Lydia: het is onmogelijk om terug te gaan naar de oorspronkelijke of eerdere toestand van een werk, je gaat altijd verder.
- Marianne: het water uit de kraan van vandaag maakt dat de bakken er gevuld met water zo uit zien als ze eruit zien. De bakken met water en de platen met aarde zien eruit of ze gisteren gemaakt zijn.
- Wilma: is er dan wel een acute aanleiding om de bakken na te maken.
- Jaap: hier is een parallel te trekken met de discussie over de 'Gismo'. Laat je voor dat werk het rubber ding ouder worden zoals de rest ook ouder wordt, of vervang je dat omdat het sneller vergaat dan de rest.
- Lydia: het lijkt net of er een gunstige mogelijkheid is om het werk jonger te maken dan het is.
- Marianne: je hoeft in ieder geval het verval niet te versnellen.
- Marja: de 'Gismo' ziet er oudbakken, vervuild en verkleurd uit.
- Jaap: je moet beslissen of je het werk al dan niet als een historisch artefact wil zien.
- Lydia: wil je het werk bekijken als een aandoenlijke oude man of als nog levend.

Voorlopige conclusie van de werkgroep over conservering van Pascali's bakken: in eerste instantie uitzoeken of de huidige bakken bewaard en gebruikt kunnen worden. Pas als dat niet mogelijk blijkt te zijn, is er een directe aanleiding om vervanging te overwegen.

blauwe water

- Jaap: de kleur van het water is ook heel belangrijk. Is er bepaald hoe blauw het water moet zijn?
- Marianne: nee, in rome is dit van een foto gereconstrueerd. Niemand weet wat Pascali over kleurstoffen heeft bepaald. misschien heeft hij de intensiteit van de kleur afgestemd op de slootjes in Italië.

- Ysbrand: moet het water in alle bakken even blauw zijn?
- Marianne: volgens de foto's wel.
- Kees: bij de 'Ongeveer 32m2 zee' heeft Pascali de kleuren van de zee (verschillende kleuren in elke bak) afgeleid van een stalenkaart.
- Jaap: dit geeft aan hoe precies Pascali om ging met de kleur van het water. Je zou dit eigenlijk in Italië moeten onderzoeken.
- Ysbrand: Sargentini, zijn galeriehouder leeft nog. Misschien weet hij het.

eterniet platen met aarde

- Marja: hoe belangrijk is de kleur van de aarde?
- Marianne: hier is geen documentatie van.
- Marianne: de aarde laat op enkele plaatsen los van de eterniet platen. Het is al eens geretoucheerd met wat bijgekleurde aarde van de veluwe.

Vragen aan de Praktische werkgroep:

vragen over eternietplaten en de erop gelijmde aarde

1. Vormt de asbest in de eternietplaten een gevaar voor de gezondheid? Zo ja, welke maatregelen kunnen er genomen worden zodat de asbest in de eternietplaten geen gevaar meer vormt bij hanteren van het werk en bij exposeren?
2. Bestaat er een manier om de kruimelaarde op het werk te fixeren? De aarde is vermoedelijk vastgezet met houtlijm. Er is dus niet eerst een pasta gemaakt van aarde en lijm die vervolgens op de platen is gesmeerd.

vragen over de bakken

De theoretische werkgroep heeft als uitgangspunt geformuleerd dat indien mogelijk de originele bakken bewaard en tentoongesteld moeten worden.

1. Kan de roestvorming van de bakken tegen gegaan worden? Zo ja hoe?
2. Is opnieuw verven een zinvolle maatregel tegen roest? (De voorkeur gaat uit naar niet verven, vanwege slechte ervaringen met andere bakken van Pascali in Rome. Het leek alsof ze met plastic behandeld waren.)
3. Hoe lang is de levensverwachting van de huidige bakken, gerelateerd aan de verschillende bewaaromstandigheden en behandelmethoden voor de roest?
3. Het is moeilijk om een uitspraak over de levensduur te doen. Pieter schat dat de bakken zo'n 50 jaar mee kunnen bij de volgende voorwaarden of omstandigheden:
 - de bakken ontdaan worden van roestplekken en overschilderd;
 - 3 maanden per jaar tentoonstellen;
 - microkristalijne was aan de onderkant aanbrengen tijdens exposities;
 - in depot bewaren onder de juiste omstandigheden;
 - de verflaag regelmatig controleren op krasjes, barstjes en beginnende roest.

vragen over het blauwe water in de bakken.

1. Welke kleurstof is gebruikt om het water de blauwe kleur te geven?
2. In hoeverre werkt aniline (of de gebruikte kleurstof, als dat geen aniline is) in op de ijzeren bakken?

7. Voortgang onderzoek Gismo van Tinguely

Er is onvoldoende tijd om de voortgang van het onderzoek van de 'Gismo' te bespreken. Lydia zal hiervan verslag doen als we de discussie over de 'Gismo' voortzetten. De voogden van het object (en iedereen die er nu belangstelling voor heeft) krijgen een schriftelijke tussenrapportage.

8. Rol van de kunstenaar en/of assistent bij conservering

Alle aanwezigen vinden dat de kunstenaar geraadpleegd moet worden. Wanneer hij geraadpleegd moet worden en welke vragen hem gesteld moeten worden, bespreken we een andere keer. Hiervoor is niet meer voldoende tijd.

naar aanleiding van het interview van Marianne met Sol Lewitt

Piet vindt dat bij het werk van Sol LeWitt interpretaties een grote rol spelen bij de uitvoering van het werk. Hij zou graag van Sol willen weten wanneer een werk correct of niet correct uitgevoerd is. Hij vindt dat je afstand van de incrowd zou moeten kunnen nemen en op een andere cq wetenschappelijke manier naar het werk kijken. Marianne zegt dat assistenten al vanaf het begin de tekeningen voor Sol Lewitt hebben gemaakt. Dit is volgens haar een objectieve manier van werken in tegenstelling tot de subjectieve werkwijze van Tinguely. Marja vult aan dat het voor het werk van Sol Lewitt essentieel is dat er een verschuiving plaats vindt van de hand van de kunstenaar naar assistenten. De uitvoering door anderen hoort bij het werk.

Piet en Jaap zijn van mening dat het certificaat ruimte laat om het werk zelf uit te voeren. Beiden hebben dit ook gedaan. Volgens Marianne moet het dan gaan om vroeg werk.

Marianne wil graag een standaard vragenlijst hebben waarmee kunstenaars geïnterviewd kunnen worden. Aanvullingen op haar interview met Sol Lewitt zijn zeer welkom. Ook de interpretatie van de werkwijze van de kunstenaar komt nog later aan bod.

9. Rondvraag

Ysbrand vindt dat er een kader moet komen voor de theoretische discussie. Velen stemmen hiermee in. De kerngroep zal een schema opzetten waarin bijvoorbeeld aan de orde komt: het tijdsaspect, vervanging van onderdelen, het raadplegen van de kunstenaar.

Marianne vindt het bezwaarlijk dat er veel gegevens ontbreken. Met name de oral history ontbreekt volgens haar. Zij is daarom huiverig voor het trekken van conclusies. Als dit straks een algemene conclusie van het project is, zouden we een aanbeveling kunnen doen voor meer wetenschappelijk onderzoek voor conservering.

**Verslag van de vijfde bijeenkomst van de Theoretische Werkgroep
6 maart 1996, Kröller-Müllermuseum**

Aanwezig:

Lydia Beerkens, Madeleine Bisschoff, Marja Bosma, Marianne Brouwer, Karin Coopmann, Jaap Guldemond, Ysbrand Hummelen, Piet de Jonge, Luuk van der Loeff, Evert Rodrigo, Dionne Sillé, Inge Smit, Ferosa Verberne, Rik van Wegen, Rob Wolthoorn.

Afwezig:

Kees Aben, Liesbeth Abraham, Claas Hulshoff, Pieter Keune.

1. Opening

- Er zijn drie gasten die de werkgroep bijwonen:
Agnes Ballestrem, directeur van het Centraal Laboratorium;
Elisabeth Bracht, restaurator in het Stedelijk Museum Amsterdam;
Paula van den Bosch, zij heeft de reader over Manzoni samengesteld en een interview gehouden met Martin Visser over de 'Achrome' van Manzoni.
- Ernst van de Wetering, die voor deze bijeenkomst was uitgenodigd, is helaas verhinderd. Lydia en Dionne hebben wel al een voorbereidend gesprek met hem gehad en zijn artikel 'Het Wit Bij Piero Manzoni' kan als leidraad dienen voor de discussie over 'Achrome'.

2. Mededelingen (idem PWG)

- 23 februari jl. is er een bijeenkomst geweest van de subwerkgroep registratie/documentatie. Het was niet eenvoudig het eens te worden over een opdracht aan Maaïke voor het ontwerpen van het model.
Er is nu besloten dat Maaïke als afstudeeropdracht de basisregistratie voor de moderne kunst ontwerpt. (de basisregistratie die Jeanne Hogenboom ontworpen heeft is uitgangspunt voor onze basisregistratie.) Deze basis is de fundering voor de totale registratie en wordt daarna aangevuld met bijvoorbeeld een conditierapportalgemeen een rapport voor bruiklenen.
Op 21 maart wordt het eerste concept van de basisregistratie besproken in de subwerkgroep voor registratie/documentatie.
- De subwerkgroep die een model zal opstellen voor de theoretische discussie zal op 18 maart bijeenkomen. De filosofe Renée van de Vall is voor deze bijeenkomst uitgenodigd.

3. Verslagen Theoretische en Praktische Werkgroep van bijeenkomsten in Bonnefantenmuseum en Museum Boymans van Beuningen

- Jaap: het werken met vooraf opgestelde vragen voor de Theoretische Werkgroep in het Bonnefantenmuseum funktioneerde zeer goed.
- Piet: Broodthaers is nooit conservator geweest in het Museum voor Schone Kunsten.
- Rik: Broodthaers gebruikte geen materiaal zonder verleden, maar zonder kunsthistorische lading. Hij vraagt tevens of het scheurtje in de plaat niet ontstaan kan zijn door krimpen tijdens het maken van het gaatje. Lydia antwoordt hierop dat het gaatje te dicht bij de rand zit, waardoor er spanning in het materiaal optreedt, met het gevolg dat er vanzelf schade ontstaat.

- Rik: 'Journal' van Ryman is niet door middel van de middenstrip aan de muur bevestigd, maar door middel van de klemmen aan de onder- en bovenkant van het werk. De middenstrip houdt de twee delen bij elkaar.
- Lydia: bij navraag bij TNO bleek dat de schadelijk blauwe asbest verdeeld is in de asbestplaten en het niet alleen aan de randen zit.
Tevens merkt ze op dat het verpakkingsmateriaal geen PVC is maar PE (polyetheen).
Dionne vertelt dat Thea een lijstje met correcte termen voor kunststoffen zal opstellen.
- Dionne: ook opmerkingen naar aanleiding van de verslagen zijn zeer welkom. Ze kunnen een ander licht werpen op de discussie.
- Rob: het is opmerkelijk dat bij Tinguely de museale opstelling uitgebreid ter sprake kwam terwijl dit bij het bespreken van de andere objecten niet het geval was. Dionne vertelt dat dit voor de andere objecten ook besproken is, maar niet zo uitgebreid omdat er bij die objecten ook sprake is van problemen wanneer ze niet opgesteld zijn. Bij de Tinguely is dat niet het geval. Rob merkt hierbij op dat deze twee punten wellicht duidelijk gescheiden als een ingrediënt voor het model voor de theoretische discussie kunnen dienen.
- Marianne: maakt bezwaar tegen het gebruik van het woord slordigheid bij het beschrijven van Broodthaers' werk. Volgens haar had Broodthaers een grote liefde voor zijn materiaal en ging hij zeer precies te werk.
Piet: de platen zijn wel slechter gemaakt dan mogelijk was in die tijd. Dit komt misschien doordat Broodthaers arm was en dus geen geld had om betere platen te laten maken bij een duur bedrijf. Dit kan dan ook de reden zijn voor het feit dat de platen niet altijd in een oplage van zeven zijn vervaardigd. Na zijn dood krijgt Maria, Broodthaers' vrouw, de opdracht zijn werk af te maken, waardoor een tweede serie van het werk ontstaat. Lydia vraagt zich af of deze recentere platen ook nog bij een tamelijk goedkoop bedrijf zijn vervaardigd, er is namelijk weinig verschil in de kwaliteit van de platen te merken.
- Ysbrand: voor het behoud van de platen maakt het niet uit of Broodthaers wel dan niet slordig te werk ging, het object moet bewaard worden zoals het is.
Dionne: dit doet er wel toe in de context van behoud. Het is bijvoorbeeld belangrijk om te weten in hoeverre het werk conceptueel is.
Lydia: bij een restauratie moet je tevens weten welk krasje wel bij het object hoort en welke later is ontstaan.

4. Mondeling verslag van bijeenkomst Praktische Werkgroep over Gilardi en Peeters

- Zie verslag Praktische Werkgroep over Gilardi en Peeters.

5. Inleiding over Henk Peeters (idem PWG)

Evert Rodrigo vertelt dat het werk in 1984 uit de galerie 'Collection d'art' gekocht is. Evert van Straaten en de toenmalige galeriehouder bevestigden dit. In 1984 kreeg de RBK een aankoopbudget van fl 1.000.000,- met de opdracht kunst aan te kopen en de kunst in bruikleen te geven aan de musea. Er was toen nog geen beeld over hoe het aankoopbudget ingezet moest worden. Wel waren er een aantal gebieden gedefiniëerd. Een verzamelgebied was stromingen binnen de kunst die slecht vertegenwoordigd waren in de RBK-collectie en de collecties van de musea. Een van de lacunes was Zero-kunst. Een aantal musea had bekend gemaakt dat er een wens bestond om werk van Peeters, Schoonhoven en Hendrikse in de verzameling op te nemen.
'59-18' is na aankoop aan het Centraal Museum in bruikleen gegeven. Het was toen nog niet in de vervallen staat waar het werk nu in verkeert.

De periode na de tweede wereldoorlog was een periode van hernieuwde vrijheid. Dat uitte zich in kleur en expressie, de Cobra-kunst, maar ook in heftige reacties van kunstenaars die afwillen van

traditionele materialen. Deze laatste groep wilde materialen gebruiken die niet beladen zijn met historische implicaties.

Peeters werkte ook met nieuwe materialen. Hij werkte in een vergelijkbare traditie als Manzoni en Fontana en had een performance-achtige aanpak. '59-18' is één van zijn pyrografiën, deze werken zijn gemaakt van anti-kunstig materiaal, waarin gaten gebrand zijn. Hij probeerde zijn kunstwerken aan de man te brengen, maar dat lukte niet. Het werk stapelde zich op in zijn atelier.

Peeters beschouwt zichzelf als bewaarder van de Zero-beweging. Hij probeert de mentaliteit bijeen te houden en restaureert ook werken van andere kunstenaars (Schoonhoven en Hendrikse).

Peeters vond dat de schilderkunst ten einde liep, hij had een anti-houding. Hij zei dat hij geen kunst maakte, maar vormen zocht om dingen tot uiting te brengen. Betekenis was voor Peeters taboe, hij gaf zijn werken dan ook geen titel.

In de jaren '80 haalde Peeters massaal zijn werk terug naar zijn atelier, waar hij het vernietigde omdat het materiaal afbraakverschijnselen vertoonde. Peeters maakte dan liever perfecte nieuwe werken. Zelf spreekt hij niet expliciet over deze affaire. Het werk opnieuw maken, in overeenstemming met het Zero idee van Peeters, gaat volgens Evert te ver.

Bij de aankoop van het werk was er al sprake van een zekere mate van degradatie. Deze is toen niet precies geregistreerd, er werd slechts vermeld dat het werk verkrumming en verkleuring vertoonde. De contour van het werk was toen nog wel intact en het was nog niet in zo'n grote mate gescheurd en verkleurd. Wel waren de ribbels die het verpakkingskarton had achtergelaten al zichtbaar. Peeters dacht dat dit wel weer terug zou veren.

6. Inleiding over Piero Manzoni (idem PWG)

Marianne heeft gekozen om niet nader in te gaan op de Zero-beweging, maar zoveel mogelijk van het werk van Manzoni te laten zien. Manzoni maakt telkens serie's van vergelijkbare werken, die Marianne in chronologische volgorde kort bespreekt aan de hand van dia's van steeds één werk uit de verschillende serie's.

Manzoni's werk is geïnspireerd op het werk van Fontana en de Informele Kunst, waarvan Manzoni een late aanhanger is. Bij de Informele Kunst ligt de nadruk op het schilderproces, dat is belangrijker dan het uiteindelijke resultaat.

In 1956 maakt Manzoni een werk dat bestaat uit afdrucken van veiligheidsspelden. Het aspect van herhaling, evenals het gebruik van banale, alledaagse voorwerpen komen sterk naar voren in dit werk.

De eerste serie 'Achromes' bestaat uit informeel en pasteus werk, waar wel al een begin element van anonimiteit in terug te vinden is. Bij deze eerste Achromes hoort ook het begin van de serie van gevouwen doeken, die in porselein aarde gedrenkt zijn. De tweede serie Achromes bestaat uit gerimpelde en ingesneden doeken, waarin werkelijke diepte is aangebracht.

Manzoni vervaardigt daarna het werk 'Alfabet', dat bestaat uit rode letters. Dit werk komt dicht in de buurt van het werk van Broodthaers. Het is seriëel werk waarin geen fantasie is verwerkt. Manzoni wil met zijn kunst een stukje werkelijkheid materialiseren.

Een volgende serie bestaat uit kokers van lang papier, waarop een lijn afgedrukt is. Het belangrijkste werk uit deze serie is zijn eindeloze lijn, welke een voortzetting is van de equator. Manzoni maakt dan meer 'Duchamp-achtig' werk. Zoals de adem van de kunstenaar in een ballon en blikjes met zijn eigen uitwerpselen. Manzoni vindt dat zijn gehele lichaam kunst is, niet op een mystieke wijze, maar puur materieel. Zo kookte hij de avond voor de opening van één van zijn exposities een aantal eieren, waarop hij een duimafdruk maakte. Deze eieren werden, als een soort communie, tijdens de opening opgegeten. Al zijn handelingen maken deel uit van de werkelijkheid die kunst is. Één van deze handelingen is het signeren van mensen, waardoor zij officiële kunstwerken worden.

Het beroemdste werk van Manzoni is 'Socle du Monde'. Waarmee hij de gehele wereld tot kunst verheft, door de aarde op een sokkel te plaatsen.

Manzoni begon in 1961 met het vervaardigen van (glas)wollen Achromes. De 'Achrome' die in het project onderzocht wordt, is in 1962 gemaakt. Deze 'Achrome' komt uit de collectie van Martin Visser, die het werk bij de galerie Wide White Space aankocht. 'Achrome' bevindt zich in een witte lijst en transparante perspexbak, die Martin Visser heeft ontworpen om het werk, dat erg vuil werd, te beschermen. De lijst is gemaakt bij Spectrum.

De lijst om een werk is een onderwerp op zich. In de Middeleeuwen was een lijst als een venster om een raam. Tijdens het Impressionisme moest de lijst het werk naar voren brengen. Mondriaan bracht helemaal geen lijst om zijn werk aan. Het idee van de Zero-beweging is dat hun kunstwerken een fragment van de werkelijkheid zijn. Het aanbrengen van een lijst om zo'n kunstwerk gaat geheel tegen de theorie van Zero in. De lijst van 'Achrome' moet daarom verwijderd worden. Er moet echter wel een andere oplossing gevonden worden om het werk te beschermen tegen vuil.

Alle werken van Manzoni heten Achrome, de naam Nuage is fout. Manzoni koos de naam Achrome om te benadrukken dat zijn kunstwerken kleurloos zijn. Dit in tegenstelling tot het werk van Yves Klein, waarbij kleur een betekenisvolle rol speelt.

7. '59-18' bekijken

Het werk is verkleurd en verkrumeld. Er zijn scheuren in het werk opgetreden en het kleeft aan de lijst die er omheen gemaakt is. Oorspronkelijk was '59-18' egaal grijs, dat is nu moeilijk voor te stellen.

Lydia: het werk heeft een zachtboardplaat als ondergrond. Daarop is wit linnen aangebracht, op de hoogte van de gaten in het werk. Vervolgens is de schuimrubber op de plaat bevestigd en zijn de gaten erin gebrand. Voor Peeters was het belangrijk dat het werk plat grijs en tactiel was.

8. Theoretische discussie over conservering '59-18'

Hoe beoordelen we het huidige uiterlijk van het werk?

Wat is er over van hetgene dat Peeters in 1959 bedoeld heeft?

(Peeters vindt dat het huidige werk niet meer vertegenwoordigt wat hij destijds heeft willen zeggen.)

- Rob: dit werk kun je niet meer presenteren.
- Marianne: voor het zien van een Peeters is dit werk niet meer geschikt. Het werk vertelt niets meer over de ideeën uit de zero-periode.
- Luuk: we hebben hier te maken met een vervallen werk van Peeters.
- Rik: vergelijk het werk met een ruïne.
- Jaap: waarom bekijken het werk toch als een werk van Henk Peeters? Op basis van wat het werk nog te zeggen heeft of op basis van de informatie over het werk?
- Luuk: het beeld dat je van het werk vormt is een optelsom van de informatie uit het werk zelf en de informatie over het werk.
- Jaap: op welk moment beslis je dat het geen Peeters meer is?
- Luuk: als het werk helemaal verdampt is. Maar hoe interpreteer je de term 'total-loss'? Kun je het werk dan ook weggooien?
- Elisabeth: nee niet weggooien.
- Agnes: is dit probleem vergelijkbaar met het ontbreken van de kleur roze in het werk van Van Gogh? Is het meetbaar wat je nu mist ten opzichte van het origineel?
- Marianne: nee dat is niet vergelijkbaar. Door het verdwijnen van de kleur in het werk van Peeters verandert het werk in een Tapiès. Je kunt het werk in deze kleur en toestand niet meer als een Peeters lezen.
- Rik: wat er ook uit de vraag van Agnes naar voren komt is: ga je met een van Gogh, waar een kleur uit verdwenen is ook anders om dan met een Peeters.
- Piet: ik zie liever een vervallen Van Gogh dan een vervallen Peeters. Bij het werk van

Peeters heb ik meer aan folders, kranteknipsels en andere documentatie over het werk, dan aan het zien van dit vervallen werk. Dit werk levert een vals beeld op van Peeters en hoe het werk eruit heeft gezien.

Als ik voor het eerst een Van Gogh zie waar een kleur aan ontbreekt, krijg ik nog genoeg informatie over het object.

- Jaap: dus moet de vraag zijn: hoeveel kun je nog lezen van dit beeld?
- Rob: de huidige toestand zet je in eerste instantie op een verkeerd been, maar misschien kun je ook zeggen dat op basis van wat je aantreft, het proces terug te lezen of te redeneren is naar de oorspronkelijke toestand.
- Jaap: ik kan toch op basis van wat ik waarneem onmogelijk vermoeden dat het grijs had moeten zijn.
- Marianne: zo praat je over de romantiek van de ruïne, de romantiek van verval. daar gaat dit werk niet over, dat heeft de kunstenaar niet bedoeld.
- Marianne/Piet: in de middeleeuwen en de renaissance waren schilderijen voor de eeuwigheid bedoeld. Deze tijd is anders, het gaat over momenten waarop iets gemaakt is. Het gaat in dit geval over de bedoeling van de maker, de inhoud van het werk.
- Paula: onderschrijft de uitspraak van Ernst van de Wetering dat de materiële verschijning van een werk langzaam weggroeit van de intentie waarmee het gemaakt is. Je zou daarom de kunstenaar niet als enige bron moeten raadplegen over de conservering van het werk.
- Piet: eens met uitspraak Ernst, Peeters is niet de enige bron om het werk te laten bestaan of niet. In dit geval is er echter niets meer over van wat Peeters destijds bedoeld heeft.
- Dionne: zijn we het er over eens dat '59-18' niet meer aan publiek getoond kan worden of zijn er nog argumenten om het werk toch te tonen.
- Luuk: alleen als tentoonstelling de conservering als onderwerp heeft.
- Evert: als het object bewaard wordt in depot, bewaar je het dan als document van het werk van Peeters of als studie object (voorbeeld van verval van kunststof)?
- Ysbrand: het is mogelijk om het werk door middel van een scantechiek te reconstrueren (opnieuw te maken) Is dat een optie?
- Lydia: de grijze kleur, zoals Peeters die beschrijft, is verdwenen, dus wat moet er dan gescand worden?
- Ysbrand: alleen de vorm en de gaten, Peeters wil het dan misschien wel grijs verven.
- Dionne: in het geval van '59-18' is blijkbaar zo expliciet sprake van ontoelaatbaar verval, dat het mogelijk is unaniem te beslissen dat het werk niet meer toonbaar is. Is het mogelijk om voor andere werken van Peeters een grens te bepalen?
- Jaap: andere werken van Peeters, bijvoorbeeld die met watten vindt ik nog toonbaar en Peeters vind dat niet. Wat doen we dan?
- Piet: dat is vergelijkbaar met fresco's en altaarstukken. Het is de veroudering van het werk. Dat hoort er gewoon bij.
- Jaap: We zijn immers vaak uit gegaan van de mening van de kunstenaar bij het nemen van een beslissing over het wel of niet meer tonen van het werk. Het gaat om de frisheid van de daad. Bij de werken van Peeters is de frisheid van de daad wel verdwenen.
- Marianne: het werk van Manzoni is stralend wit, Manzoni heeft bedoeld geen kleur te gebruiken. Door vergelen wordt het werk een object, de immaterialiteit verdwijnt. Er ontstaat een romantisch object.
- Paula: "Ik ben van '64 en ik vindt alle zero-kunst romantisch."
- Lydia: Peeters dacht destijds dat hij stabiele materialen gebruikte. Hiermee onderbouwt hij zijn mening dat het werk hetzelfde uiterlijk moet behouden.
- Ysbrand: bij het bepalen van een grens (wel of niet meer toonbaar) zijn 2 dingen van belang:
 - hoe fris moet het werk eruit zien?
 - hoe ver ga je in je engagement met het werk en de kunstenaar?

Bij het beantwoorden van deze vragen blijkt dat verschillende generaties andere ideeën hebben. Generaliserend kun je zeggen dat de jongste generatie (ongeveer van '64) de minste neiging tot engagement heeft. De generatie die leefde toen de zero-ideeën gevormd werden en er bewust voor koos, is veel meer betrokken bij de kunstwerken en de ideeën van de kunstenaar. Degenen van die generatie, die ook de kunstenaar nog kenden, blijken de meeste engagement te hebben met werk en kunstenaar.

- Luuk/Elisabeth: de gaten in het werk vallen het eerste op, maar direct daarna valt je oog op de ribbels, de scheuren en de kleur. Het is in feite de degradatie die het meeste aandacht trekt.
- Piet: voor mij speelt ook mee dat ik Peeters een minder interessante of belangrijke kunstenaar vindt. Dat kan mijn oordeel kleuren.
- Marianne: stel dat een werk van Manzoni zo vervallen was, wat zouden we dan doen?
- Lydia: de waarde van het object zou je specifiek moeten benoemen als een onderwerp van de discussie en tegelijkertijd als storende ruis binnen die discussie.
- Jaap: in het discussiemodel zou je dit onderwerp er vooralsnog uit moeten laten.
- Lydia: dat lijkt onmogelijk.
- Agnes: waarom zou je het kwaliteitsoordeel niet in de discussie betrekken?
- Ysbrand: niet als het om een subjectief oordeel gaat.
- Dionne: bij het ontwikkelen van het model voor de theoretische discussie op 18 maart zal de 'waarde van het object' ook aan de orde komen.
- Piet: ik kan mijn waarde-oordeel over Peeters ook wel onderbouwen. Nederlandse Nul-kunstenaars zijn over het algemeen minder interessant. Zij volgden vaak wat er in Duitsland en Italië gebeurde.
- Marianne: Peeters heeft echter wel een belangrijke functie gehad in het bekend maken van de zero-kunst in Nederland; hij heeft Manzoni in Nederland geïntroduceerd.
- Marja: kunnen we de kunstenaar niet vragen om het werk opnieuw te maken?
- Marianne: als de kunstenaar het werk niet meer als zijn werk beschouwt, moet het museum die beslissing dan respecteren en het werk daarna als document in depot bewaren?
- Rik: nee, je zou moeten bekijken of je met je eigen argumenten tot dezelfde beslissing komt.

De Praktische Werkgroep heeft het werk 'total-loss' verklaard? Dat wil zeggen: er is geen behandeling meer mogelijk. Wat zijn de consequenties van het huidige uiterlijk voor de Theoretische Werkgroep?

Een deel van de vorige discussie is ook relevant als antwoord op deze vraag. Expliciet over deze vraag zijn de volgende opmerkingen gemaakt.

- Piet: je moet ontzettend oppassen met het aanwakkeren van negatieve gevoelens over objecten bij het publiek.
Ik kan me voorstellen dat je een tentoonstellingsmodel laat maken.
- Marianne: het is voor Peeters geen probleem om zijn statement te herhalen in een nieuwe tijd. Is het niet beter om daar blij mee te zijn?
- Rik: welke juridische consequenties volgen er, als het werk total-loss wordt verklaard?
- Marianne: de vervallen '59-18' moeten we goed documenteren en als studie-object bewaren. Het was immers één van de eerste schuimrubber objecten in de kunst.
- Lydia: in materialiteit is dit het laatste origineel in deze serie.

9. Theoretische uitgangspunten bij conservering '59-18'

Het werk is in dermate vervallen staat dat het niet meer leesbaar is. Het huidige werk wordt zelfs misleidend genoemd, in die zin dat het nu een andere boodschap overbrengt dan de kunstenaar bedoeld heeft. De werkgroep heeft besloten dat het werk niet meer aan publiek getoond kan worden. Het mag echter niet weggegooid worden. Voorlopig zal het in depot bewaard worden. Voor educatieve doeleinden (publiek informeren over de conservering van objecten) kan het werk worden getoond, eventueel samen met een kopie van het origineel dat door Peeters vervaardigd is en/ of een machinaal vervaardigde kopie.

10. 'Achrome' bekijken (idem TWG)

De bevindingen bij het bekijken van 'Achrome' in de Theoretische overlappen met de bevindingen van de Praktische Werkgroep. In de Praktische Werkgroep zijn meer details aan de orde gekomen. Daarom is hieronder een deel van de tekst uit het verslag van de Praktische Werkgroep opgenomen.

Lydia vertelt dat 'Achrome' bestaat uit rode etalage flanel dat op een hardboard plaat is aangebracht. Achter een rechthoekige opening in deze plaat bevindt zich een plaat van polystyreen, waar onregelmatige plukken vezels doorheen zijn getrokken. Deze plukken zijn met lijm vastgezet, waarbij het lijkt alsof deze lijm op een willekeurige manier over de achterkant is gegoten. Het werk is in 1967 ingelijst door Martin Visser. De perspex bak die toen om het werk is aangebracht is te ondiep. De glaswol plakt er nu tegen aan.

Lydia vraagt zich af hoe vuil 'Achrome' was voordat hij werd ingelijst en in hoeverre statische electriciteit van invloed is op de vuiligheid en structuur van het werk. Dit is moeilijk te achterhalen aan de hand van oude foto's. Het is opvallend dat de glaswol onderaan het meest vervuild is. De diepste delen zijn nog wel mooi wit.

Het is duidelijk vast te stellen wat onder- en bovenkant van het werk is a.d.h.v. de handtekening van Manzoni en stempels van de Wide White Space Gallery.

De kleine nagels die te zien zijn aan de achterkant van de hardboard plaat dienden misschien voor een oud dradensysteem. Er bevindt zich nu een groter dradensysteem, dat aangebracht is op de achterkant van de witte lijst. Toen zijn waarschijnlijk ook de houten latjes en blokjes aangebracht.

11. Theoretische discussie over 'Achrome'

- Lydia: Ernst van de Wetering maakte de vergelijking van een wit schaap in de sneeuw. Zo'n schaap lijkt altijd vuiler. Op een minder witte muur vallen de grijze vuile delen minder op.
- Rob: het doek is feller rood dan het wit wit is.
- Lydia: door de vervuiling neemt je besef van de materialiteit van het werk toe.
- Jaap: de bijnaam 'wolk' is nu niet meer geldig, het is nu meer een schaap.
- Lydia: hoe erg het is kun je zien, maar hoe erg vind je het?
- Elisabeth: het werk is 30 jaar oud. Als het heel erg wit was zou ik nu niet geloven dat het werk een zekere ouderdom had.
- Ysbrand: stel het werk kan weer wit worden, er bestaan technieken om het te reinigen zonder dat de structuur aangetast wordt. Willen we dat dan?
- Agnes: hoe heeft Manzoni het bedoeld?
- Piet: wat is belangrijk aan het werk? Is de kleur (het ontbreken van kleur) belangrijker dan de 'fluffiness', of zijn de puntjes en lokjes heel essentieel? Het beantwoorden van deze vraag leidt tot andere oplossingen over de conservering.
- Luuk: wat is de oudste leesbare foto? (geen antwoord)
- Marianne: Achrome betekent geen kleur.
- Ysbrand: is de structuur daarmee ondergeschikt aan de kleur?
- Marianne: de glaswolobjecten zijn allemaal anders.
- Agnes: is dat intentioneel of toevallig?
- Marianne: beide.
- Ysbrand: is de lengte van de haren steeds verschillend?
- Jaap: ja en hoe langer de haren worden hoe meer ze gaan hangen.
- Lydia: aan oude foto's kun je zien hoe verschillend ze zijn.
- Jaap: het is dus belangrijk dat ze verschillend van structuur zijn.
- Piet: als de structuur ook belangrijk is, dan hebben we een groot probleem. Dan moeten we het object weer wit krijgen en de huidige structuur niet aantasten. Is de structuur eigenlijk nog wel oorspronkelijk?
- Rob/Marianne: de 'Achrome' is vuil, maar wel acceptabel vuil.
- Elisabeth: ik zou het wantrouwen als ik een helemaal witte Achrome zou zien. Bovendien zijn ze niet te vuil.
- Piet: het argument van Elisabeth is ook dat het object nog leesbaar is als wit.

- Jaap: maar een schilderij zou je ook schoonmaken.
- ???: de huidige staat van het werk is niet in overeenstemming met het belang dat Manzoni eraan hechtte, dat het werk wit was.
- Piet: Waarom heeft Martin Visser eigenlijk een kap om het werk gemaakt? Was het toen al vies?
- Paula: het is redelijk waarschijnlijk dat het werk al vies was voordat het ingelijst werd. Het is dan dus in de 6 jaar voordat het ingelijst werd vuil geworden.
- Lydia: dat Martin Visser een lijst om het werk gemaakt heeft, heeft wellicht te maken met zijn ontwerpersachtergrond

12. Theoretische uitgangspunten bij conservering 'Achrome'

De 'Achrome' is vuil, maar dit belemmert het lezen van het werk niet. Er is nog geen eenduidige mening over het al dan niet schoonmaken van het werk.

Een aantal leden van de werkgroep is van mening dat het werk gereinigd moet worden als dat mogelijk is, zonder dat de structuur aangetast wordt. Het is immers van zo groot belang dat het werk wit is. Anderen vinden dat de leeftijd van het werk niet verdoezeld mag worden.

Deze discussie moet nog afgerond worden. Wat betreft de huidige kap om het werk bestaat wel overeenstemming. De werkgroep vindt de te krappe kap om het werk storender dan de vervuiling. Ook de lijst om het werk moet verwijderd worden: de lijst is niet lelijk maar hoort niet bij het werk. Het werk zonder kap tentoonstellen lijkt niet realistisch.

Vragen over 'Achrome' voor de Praktische Werkgroep

1. Bestaat er een manier om het werk te reinigen zonder dat de structuur van het werk aangetast wordt?
(De Theoretische Werkgroep heeft bepaald dat het belangrijk is dat het werk zijn 'fluffiness' behoudt)
2. Kan het rode etalageflanel gereinigd worden?
3. Hoe lang zijn de styropor en de lijm houdbaar?
4. Hoe snel wordt de 'Achrome' vuil zonder kap?
Kun je bijvoorbeeld een electro-magnetisch veld aanleggen ter bescherming van het werk tegen vuil?
5. Is het denkbaar dat het werk in de kap vervuild is, bijvoorbeeld omdat er sprake was van een micro-klimaat in de kast.
6. Als het werk met een kap beschermd wordt, aan welke eisen moet de kap dan voldoen.
Welk materiaal moet bij voorkeur gebruikt worden, gelet op bijvoorbeeld het doorlaten van licht en electrostatische aspecten?

13. Rondvraag

6

Leden Praktische Werkgroep

Kees Aben	restaurator, Stedelijk Museum Amsterdam
Tony Bakkenist	docent, Stichting Restauratie Atelier Limburg
Lydia Beerkens	restaurator/onderzoeker, Stichting Behoud Moderne Kunst
Madeleine Bisschoff	student, Stichting Restauratie Atelier Limburg
(Marianne Brouwer)	conservator, Kröller-Müllermuseum
Louis Damen	restaurator, Museum Boymans van Beuningen
Ella Hendriks	restaurator, Frans Halsmuseum
(Ysbrand Hummelen)	coördinator Afdeling Conservering en Restauratie, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap
Pieter Keune	directeur Stichting Kunstenaars Materialen/ docent Reinwardt Academie
Birgit Knöpper	zelfstandig restaurator
Thea van Oosten	natuurwetenschappelijk onderzoeker, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap
Wies Raanhuis	kunstenaars-assistent/restaurator
Evert Rodrigo	hoofd collectiebeheer, Rijksdienst Beeldende Kunst
(Jan Hein Sassen)	conservator, Stedelijk Museum Amsterdam
Dionne Sillé	coördinator, Stichting Behoud Moderne Kunst
Inge Smit	student, Stichting Restauratie Atelier Limburg
Bas van Velzen	docent, Opleiding Restauratoren
(Ferosa Verberne)	restaurator, Rijksmuseum Twenthe
(Rik van Wegen)	conservator, Bonnefantenmuseum

De personen wier naam tussen haakjes is geplaatst, zijn slechts incidenteel aanwezig.

Agenda PRAKTISCHE WERKGROEP
woensdag 13 maart 1996, Kröller-Müllermuseum

1. **Opening**
2. **Mededelingen**
3. **Verslagen Theoretische en Praktische Werkgroep van bijeenkomsten in Bonnefantenmuseum en Museum Boymans van Beuningen.**
4. **Inleiding over Piero Manzoni**

Lunch

5. **'Achrome' bekijken**
6. **Materiaaltechnische problemen bij conservering van 'Achrome'**
7. **Mondeling verslag van discussie over conservering van 'Achrome' in Theoretische Werkgroep**
8. **Beantwoorden vragen van Theoretische Werkgroep over 'Achrome'**
9. **Rondvraag.**

Vragen aan de Praktische Werkgroep over 'One place, four spaces' van Tony Cragg
Van Abbemuseum, 17 april 1996

1. Hoe zullen de kunststofmaterialen in het werk zich in de toekomst gedragen, gelet op uiteen vallen, kleur, brosheid, aantrekken en vasthouden van vuil en plakkerigheid.
2. Welke onderdelen van het werk zullen het eerste vergaan?
3. Het stalen frame buigt nu door onder invloed van de zwaartekracht.
Zijn de huidige buizen massief of hol?
Kan verder doorbuigen voorkomen worden?
4. Ervan uitgaande dat het frame vervangen mag worden. Is het mogelijk om een steviger frame te ontwerpen met buizen van dezelfde dikte?
5. Welke bewaaromstandigheden worden aanbevolen voor het bewaren van 'One place, four spaces'?
Moet het object wel of juist niet ingepakt worden in depot?
6. Is het zinvol om de objecten van poly-urethaanschuim onder optimale omstandigheden te bewaren? Zo ja, wat zijn de optimale omstandigheden?
7. Is het denkbaar dat de kwetsbare onderdelen die nu lijden onder de druk van de zwaardere onderdelen, gestut worden bij opslag, zodat de kwetsbare delen niet permanent onder druk staan?
8. Hoe moet het object gehanteerd worden opdat zo min mogelijk beschadiging optreedt als gevolg van vervoer?

**Verslag van de tweede bijeenkomst van de Praktische Werkgroep.
13 december 1995, Kröller-Müllermuseum.**

Aanwezig:

Kees Aben, Tonny Bakkenist, Lydia Beerkens, Marianne Brouwer, Louis Damen, Pieter Keune, Birgit Knöpper, Thea van Oosten, Wies Raanhuis, Evert Rodrigo, Dionne Sillé, Ferosa Verberne.

Afwezig met bericht:

Madeleine Bisschoff, Birgit Knöpper, Truus Joosten, Ella Hendriks, Ysbrand Hummelen, Rik van Wegen, Inge Smit, Margreet Vermeer.

1. Opening.

Dionne doet kort verslag van de bijeenkomst van de Theoretische Werkgroep. De Theoretische Werkgroep heeft vragen geformuleerd voor de Praktische Werkgroep. Het beantwoorden van de vragen staat vandaag op de agenda.

De verslagen van de vorige bijeenkomsten en mededelingen komen eerst kort aan de orde, daarna gaan we naar de aula voor de inleiding van Marianne over Pascali.

2. Verslagen vorige bijeenkomsten

3. Diversen

Lezing Pistoletto (idem Praktische Werkgroep)

Kounellis is waarschijnlijk het beste op de hoogte van de werkwijze van Pascali. Marianne verwacht echter niet dat hij hierover een verhaal willen komen vertellen. Pistoletto weet ook veel over Pascali en kan hierover ook levendig vertellen. We zullen hem daarom uitnodigen voor een lezing, misschien in combinatie met een lezing van Pontus Hultén over Tinguely.

Verslag subwerkgroep model registratie / documentatie (idem TWG)

In de eerste bijeenkomst van de subwerkgroep is besproken waarom we het model voor registratie willen maken en welke functie het model moet hebben. Annemiek Ouwerkerk, deskundige op het gebied van registratie en documentatie, is bereid om een bijdrage te leveren. Adriaan van Ravensteijn van de Gallerie Art en Project is zeer geïnteresseerd in het project conservering moderne kunst. Hij wil graag meedenken over een model en verwacht dat veel van zijn collega's belangstelling zullen hebben voor een model voor registratie/documentatie. Als galeriehouders al in vroeg stadium de werkwijze en het materiaalgebruik van jonge kunstenaars gaan vastleggen, kan dit later een enorme bijdrage leveren aan de conservering van de kunstwerken. Een kunstwerk uit het atelier van de kunstenaar komt immers meestal eerst in de galerie en pas later in het museum.

symposium Wolfsburg (idem TWG)

Lydia doet verslag van het symposium over videokunst in Wolfsburg. Dit symposium is georganiseerd naar aanleiding van een tentoonstelling over de videokunstenaar Nam June Paik. In Wolfsburg is gesproken over de ontwikkeling van de videokunst, over videotechnieken, maar ook over behoudsproblemen en originaliteitsvraagstukken. Lydia heeft een verslag gemaakt van het symposium.

bezoek aan Hiltrud Schinzel (idem TWG)

Lydia, Kees en de studenten van de SRAL zijn bij Hiltrud Schinzel op bezoek geweest.

Hiltrud is restaurator moderne kunst en is verbonden aan de kunsthistorische faculteit van de Universiteit van Gent. Ze heeft veel gepubliceerd over restauratie-ethiek en lang samengewerkt met Althöfer. Hiltrud wil graag op de hoogte blijven van de ontwikkelen van het Project Conservering Moderne Kunst en zo mogelijk ook een bijdrage leveren.

Lydia doet ook verslag van het bezoek aan het Restaurierungs-Zentrum Düsseldorf. Dit restauratie-atelier werd tot enige jaren geleden door Althöfer geleid. Er bestaat nu nog een databank met kunstenaarsgegevens ten behoeve van restauratie. Een deel van het bestand is echter door Althöfer meegenomen na zijn vertrek en het resterende deel wordt niet actief bijgehouden. Ook van deze werkbezoeken is er een verslag.

4. Lezing Marianne over werk van Pascali (idem TWG)

Marianne heeft gekozen om niet nader in te gaan op de arte povera kunst, maar zoveel mogelijk van het werk van Pascali te laten zien. Marianne toont dia's van Pascali's werk in chronologische volgorde.

Het werk van Pascali heeft een performance-achtige sfeer. Het is speels, fris en direct. Pascali is geboren in 1935, hij is als kleine jongen met zijn ouders naar Albanië verhuisd, waar hij een aantal jaren gewoond heeft en ook de oorlog meegemaakt heeft. Hij had twee grote passies: wapens en boten. Hij maakte altijd al wapens van gevonden materialen. Het in elkaar knutselen van wapens ging later moeiteloos over in het maken van beelden.

Pascali had een poppentheater, met zelfgemaakte figuren, die zeer hartveroverend en komisch waren. Pascali maakte zijn figuren met hele eenvoudige materialen, zoals een pannedeksel of een ananas. Het theater zelf was heel klein, ongeveer een meter hoog.

In 1956 ging Pascali naar de academie, hij studeerde er theatervormgeving. Na de academie werkte Pascali eerst in opdracht. Zijn eerste werken waren decorschilderingen. Pas relatief laat begon hij met zelfstandig werk.

Uit het werk van Pascali blijkt dat hij zijn kunstgeschiedenis kende. Hij refereerde aan zero en eerdere Italiaanse landgenoten. Maar het werk is ook zeer speels. Deze combinatie maakt het werk spannend.

Pascali heeft een aantal groepen objecten gemaakt. Elke serie had een thema. Marianne toont van iedere groep een aantal werken.

Het eerste werk waar Pascali mee naar buiten trad was 'de muur van de slaap'. Dit was een sculptuur van opgestapelde kussens. Pascali en zijn tijdgenoten wilden in plaats van afbeelden echte materialen gebruiken. Ze deden dit met de bedoeling de kunst uit het slop van de commercie te halen en in het echte leven te zetten.

De volgende groep werken beelden vrouwen of lichaamsdelen van vrouwen uit. Ze zijn gemaakt uit een houten frame waarover doek gespannen is. Op het doek heeft Pascali de figuren geschilderd. Bij deze werken is de invloed van Jasper Johns goed zichtbaar.

In 1965 maakte Pascali zijn eerste serie wapens. De kanonnen zien er levensecht uit, maar feitelijk zijn alleen de wielen echt en is de rest gemaakt uit stukjes hout en andere restmaterialen. De wapens van Pascali zijn speelgoed, ze zijn niet bedoeld om echt mee te schieten.

Aan de finte sculpture, de namaak sculpturen, begon hij in 1966. De zee maakte hij van houten dragers, bespannen met doek. Pascali vond namelijk dat je in de tijd waarin hij werkte niet meer met marmer en brons kon werken. Het volume is bij deze werken groot, maar de objecten wegen bijna niets. Met deze techniek maakte hij bijvoorbeeld

ook slangen, watervallen, giraffen en neushoorns.

De neushoorns en giraffen gaan over proporties in de beeldende kunst. Pascali wilde dat zijn sculptuur zoveel volume had als je tussen je ooghoeken kon zien. De rest haalde hij eraf.

De volgende groep werken had water en aarde als onderwerp. In deze serie heeft hij bijvoorbeeld de 'Ongeveer 32m² zee gemaakt'. Ijzeren bakken gevuld met gekleurd water verbeelden de zee. Voor de verschillende kleuren van het zeewater gebruikte hij een kleurenkaart.

In een andere serie reconstructies van de natuur heeft Pascali rupsen gemaakt van borstels, een lianenbrug van brillo-sponsjes en een spin van pluche.

Zijn laatste groep werken reconstructies van de natuur gaat over de landbouw. Hij maakte boeren gereedschap, maar ook een object waarmee boeren zich konden beschermen tegen weersinvloeden.

De laatste groep werken waar Pascali vlak voor zijn dood mee bezig was ging over de stad. Deze serie heeft hij niet af kunnen maken. Pascali overleed aan de gevolgen van een motor ongeluk op 32 jarige leeftijd.

Op dia's van de laatste performance van Pascali is te zien hoe hij zich helemaal ingegraven had in het zand en zich er weer uit worstelt.

5. Materiaaltechnische problemen bij conservering 'Campi arati e canali di irrigazione'

Pieter vertelt over de asbestproblematiek

Eternietplaten zijn gemaakt van cement en asbest. Vermoedelijk is witte asbest gebruikt. Asbestvezels zijn alleen toxisch als ze een bepaalde diameter (1/10 micron) en lengte (20 micron) hebben. Alleen vezels van dit formaat kunnen bij inademing een schadelijk effect hebben na 10 tot 60 jaar. Om de toxiciteit vast te stellen moeten we onderzoeken hoe groot de kans is dat er vezels van dit formaat vrij komen bij hanteren en exposeren van het werk? Dit is heel moeilijk vast te stellen. Omdat één vezel al schade kan berokkenen moet de kans in principe 0 zijn.

Het is van belang te bepalen hoe de asbestplaten zijn uitgehard. Hiervoor bestaan twee procédés: bij de goedkope werkwijze worden de platen achter elkaar gemaakt en uitgehard in een loods. Bij de betere kwaliteit platen worden ze 4 weken uitgehard in een ruimte met een hoge luchtvochtigheid. In het laatst genoemde procédé zijn de vezels beter gebonden. Als in de eternietplaten gebonden vezels zitten is het risico nihil. Met het blote oog kan al waargenomen worden of het om schone asbestdraden gaat of om de minder gevaarlijke soort, de asbestdraden met cement erop. Asbestvezels in de lucht meten is echter niet eenvoudig. Als je bij een meting vezels vindt is het niet zonder meer logisch dat deze vezels uit de platen afkomstig zijn.

Bij de platen die Pascali gebruikt heeft, kunnen alleen vezels vrij komen bij de zaagsneden. Dat aan de onderkant ook asbest vrij komt is onwaarschijnlijk.

aanpak asbestproblemen

De firma eterniet benaderen heeft pas zin als we de eternietplaten gezien hebben en weten om welke platen het gaat. Lydia en Dionne hebben inmiddels twee instanties benaderd voor onderzoek naar de toxiciteit van de asbest, TNO en de Universiteit van Amsterdam. Aan de eerste instantie hangt een hoger prijskaartje. Toch kiezen we voor TNO omdat deze instantie zijn autoriteit kan verlenen aan het antwoord op de vraag of de asbestvezels wel of niet schadelijk zijn. Dit lijkt de enige manier om de paniek over de asbest weg te nemen bij de medewerkers van de technische dienst.

Voor TNO worden de volgende vragen geformuleerd:

- Is er gevaar voor de gezondheid bij hanteren en tentoonstellen van het werk? Is de asbest voldoende hechtgebonden in de zaagsneden?
- Als er gevaar bestaat voor de gezondheid valt dit dan te verhelpen en zo ja hoe?
- Bestaat er risico bij onzorgvuldige behandeling (bijv. laten vallen) van de platen?

mogelijke problemen als gevolg van insealen werk.

Het eternietplaten met aarde staan nu ingepakt in polyethyleen in houten dozen. De houten kisten zijn geseald met plastic.

Als de houtlijm azijnzuur afgeeft kan een delaminatie met de aarde plaatsvinden. Dan is de asbest in de platen niet meer het enige probleem. De platen en of de opgelijmde aarde hebben dan ook restauratie nodig.

Het werk had ingepakt moeten worden in stofkasten met stoffilters. Dan was het werk goed beschermd geweest.

Het is belangrijk dat het werk zo snel mogelijk wordt bekeken om te zien of er geen microklimaat in de bakken is opgetreden en de aarde niet losgelaten heeft. Bij het nemen van monsters van de asbest is het raadzaam om meerdere kisten te inspecteren op mogelijke schade.

Pieter vertelt over aniline

Aniline is een grondstof, een koolteerprodukt. Met een chemische koppelingsreactie ontstaat de kleurstof. Er zijn 15.000 à 16.000 aniline kleurstoffen bekend. Deze kleurstoffen heten anilinekleurstoffen omdat aniline de grondstof is. Alle reactie produkten hebben een bepaalde kleur. In de handel wordt onder de naam anilineblauw het volgende verkocht: CI 688, CI689 en CI707. Alleen de laatst genoemde kleurstof is in water oplosbaar. Deze is dus vermoedelijk door Pascali gebruikt. Deze kleur is bovendien niet lichtecht. Dit komt overeen met de waarneming van Marianne, zij constateerde dat de kleur verschiet na verloop van tijd. De kleurstofresten die achtergebleven zijn in de bakken zijn aan de kalk gehecht.

De toxiciteit van deze kleurstof is gering. Het produkt is veel zuiverder dan 20 jaar geleden. Bovendien is maar een minimale hoeveelheid kleurstof nodig en is het spul alleen maar schadelijk als je het inademt. Dit kun je voorkomen door de poeder onder water op te lossen. Bij de firma Boom in Meppel kun je een lijst krijgen met fabrikanten die de kleurstof die je zoekt verkopen.

- Louis: een kleurstof uit de voedingsmiddelen industrie kan een alternatief zijn.
- Pieter: het gaat erom de zelfde kleur terug te halen. Neem dan liefst dezelfde kleurstof als Pascali gebruikt heeft. Aniline heeft ook een mooie staalblauwe ondertoon.
- Marianne: aniline is een volksstof, het is goedkoop en werd gebruikt om wol te verven. Het is daarom waarschijnlijk dat Pascali aniline gebruikt heeft. Pascali heeft bij het kleuren van de 'Ongeveer 32m2 zee' gebruikt gemaakt van maritieme kaarten. Misschien had hij connecties in de grafische industrie en heeft hij ook hun kleurstoffen gebruikt.

6. Object bekijken in depot

- Kees: het is opvallend dat de roestvorming spotvormig is en dat de bakken verschillend verweerd zijn.
- Marianne: de roestspotten zijn pas na de tentoonstelling gaan groeien.
- Pieter: er is roest onder de verf ontstaan, de roest komt met de beschadiging van de verf mee naar buiten.
- Marianne: er is roest uit de bakken geschuurd voor de expositie in 1991.
- Pieter: er is met een kwast een goede kwaliteit lak op de bakken aangebracht, vermoedelijk is het zinkprimer geweest. Door het schuren is de lak beschadigd.

- Louis: de uitgangssituatie van de gebruikte platen kan verschillend geweest zijn. Het is mogelijk dat de walshuid van sommige platen al beschadigd was voordat Pascali ze verwerkte tot bakken.
- Pieter: de intensiteit van het blauw wordt ook bepaald door de laagdikte van de primer.

7. Vragen van de Theoretische Werkgroep en antwoorden van de Praktische Werkgroep.

vragen over eternietplaten en de erop gelijmde aarde

1. Vormt de asbest in de eternietplaten een gevaar voor de gezondheid? Zo ja, welke maatregelen kunnen er genomen worden zodat de asbest in de eternietplaten geen gevaar meer vormt bij hanteren van het werk en bij exposeren?
2. Bestaat er een manier om de kruimelaarde op het werk te fixeren? De aarde is vermoedelijk vastgezet met houtlijm. Er is dus niet eerst een pasta gemaakt van aarde en lijn die vervolgens op de platen is gesmeerd.

antwoorden

1. Deze vraag wordt uitbesteed aan TNO, omdat de paniek in het museum inmiddels zo groot is dat alleen een antwoord van een gerenommeerd instituut in het museum geaccepteerd zal worden.
2. Een antwoord op deze vraag is op dit moment onmogelijk omdat het onbekend is hoe de toestand van het werk nu is. De vrees bestaat dat er in de ingesealde kisten een micro-klimaat ontstaan is, waardoor de conditie van het werk mogelijk verslechterd is.

vragen over de bakken

De theoretische werkgroep heeft als uitgangspunt geformuleerd dat indien mogelijk de originele bakken bewaard en tentoongesteld moeten worden.

1. Kan de roestvorming van de bakken tegen gegaan worden? Zo ja hoe?
2. Is opnieuw verven een zinvolle maatregel tegen roest? (De voorkeur gaat uit naar niet verven, vanwege slechte ervaringen met andere bakken van Pascali in Rome. Marianne: "Het leek alsof ze met plastic behandeld waren".)
3. Hoe lang is de levensverwachting van de huidige bakken, gerelateerd aan de verschillende bewaaromstandigheden en behandelmethoden voor de roest?

antwoorden:

1. Roestvorming kan niet tegengegaan worden. Op zijn hoogst kan de roestvorming afgeremd worden.
2. Nieuwe roestvorming kan alleen worden voorkomen door de bakken grondig te schuren en een goede gesloten verflaag aan te brengen, bij voorkeur met menie- of zinkverf. Als de zinkverf goed gevuld is, gaat deze dicht tegen het ijzer aanzitten waardoor roest minder makkelijk een kans krijgt. Met een verfbehandeling blijven de bakken dicht bij het oorspronkelijke originele uiterlijk. Als er beschadigingen in de zinkhuid zitten komt de roest erdoor. Een andere preventieve maatregel is het aanbrengen van microkristalijnwas aan de buitenkant van de bakken. Hierdoor wordt het contact met het water, dat over de rand gutst, vertraagd. Het kan echter alleen aan de buitenkant omdat binnenin de bakken de aniline aan zou kleuren. Als de bakken met kalkrijk water gevuld worden, roesten ze ook minder. De roest verwijderen en verven is een goede oplossing als de bakken gebruikt moeten worden. Als de bakken worden gekopieerd en het origineel in depot bewaard kan blijven, zijn er wel andere mogelijkheden om de originele bakken in de huidige staat te bewaren. Je kunt ze bijvoorbeeld met inhibitor behandelen en bewaren met silicagel, bij een lage luchtvochtigheid.

3. Het is moeilijk om een uitspraak over de levensduur te doen. Pieter schat dat de bakken zo'n 50 jaar mee kunnen bij de volgende voorwaarden of omstandigheden:
- de bakken worden ontdaan van roestplekken en overschilderd;
 - 3 maanden per jaar tentoonstellen;
 - microkristalijnwas aan de onderkant aanbrengen tijdens exposities;
 - in depot bewaren onder de juiste omstandigheden;
 - de verflaag regelmatig controleren op krasjes, barstjes en beginnende roest.

vragen over het blauwe water in de bakken.

1. Welke kleurstof is gebruikt om het water de blauwe kleur te geven?
2. In hoeverre werkt aniline (of de gebruikte kleurstof, als dat geen aniline is) in op de ijzeren bakken?

antwoorden

1. Lydia heeft een monster genomen van de kleurstof resten in de bakken. Thea zal onderzoeken om welke stof het gaat.
2. Aniline werkt niet in op de ijzeren bakken; andersom is er wel invloed. Het roest in de bakken kan de kleurstof absorberen waardoor de kleur van het water verbleekt.

Opmerkingen naar aanleiding van de vragen.

- Marianne: het is esthetisch niet acceptabel als je roest in de bakken kunt zien. Misschien kunnen nieuwe zinken bakken gemaakt worden, nu blijkt dat bakken geschilderd zijn met zinkprimer.
- Pieter/Thea: Zinken bakken hebben een ander uiterlijk dan de huidige ijzeren bakken die vermoedelijk met zinkverf zijn geschilderd.
- Pieter: dat er water over de rand van de bakken gutst bij exposeren is onvermijdelijk.
- Marianne: misschien is het mogelijk om een plint te maken en een rooster onder het hele werk aan te brengen zodat het water niet onder de bakken blijft staan.
- Wies: kan roestverwijdering en verven nog wel met de huidige bakken? Zijn deze niet teveel geroest?
- Pieter: vermoedelijk is het mogelijk omdat er sprake is van fillegraincorrosie en niet van putcorrosie.
- Marianne: zullen bakken niet krom trekken na roest en verfbehandeling. Het plaatmateriaal is dun en er is immers al aan geschuurd om roest te verwijderen.
- Pieter: bij goede roest- en verfbehandeling valt kromtrekken mee.
- Ferosa: het is ook mogelijk om de roest op de bakken elektrolytisch te verwijderen.
- Pieter: hiermee verdwijnt toch ook de verflaag omdat de roest gedeeltelijk onder de verf zit.
- Louis: je kunt de bakken ook galvaniseren.
- Pieter: geen goede oplossing, de bakken krijgen dan een grof kristallijn uiterlijk.
- Ferosa: de bakken zitten verpakt in triplex dozen. Deze kunnen zuurhoudend zijn.
- Marianne: de kisten moeten daarom open bewaard worden.

8. **Lydia vertelt over voortgang onderzoek 'Gismo' van Tinguely.**

Lydia heeft diverse foto's van verschillende perioden gevonden en gereconstitueerd van welk jaartal ze zijn. Hiermee heeft ze een overzicht gekregen van het uiterlijk en de conditie van het werk in de verschillende perioden. Op de foto's van begin jaren zestig is goed te zien dat er meer onderdelen aan de 'Gismo' zaten dan in 1973 bij de aankoop door het Stedelijk Museum.

De foto's die niet vanaf de zijkant maar van de achterkant genomen zijn, maken duidelijk dat in de vroege periode van de 'Gismo' de assen en wielen relatief recht

stonden en dat nu alles scheef en doorgezakt is. De verzakte toestand op de foto maakt een hele trieste indruk.

Lydia heeft contact gezocht met restauratoren en conservatoren van het Tinguelymuseum in Bazel dat eind 1996 opent en het Centre Pompidou in Parijs. Met name de conservator van het nieuwe Tinguelymuseum kan veel informatie verschaffen.

Binnenkort is de conceptverslag beschikbaar met de onderzoeksresultaten en de nog resterende vragen. Wie belangstelling heeft kan een kopie krijgen en commentaar geven.

- Marianne: als er bij de 'Gismo' ergens een stuk tussen gezet moet worden om de stabiliteit te verbeteren, moet zeker de assistent van Tinguely geraadpleegd worden over Tinguely's manier van werken.

- Dionne: de discussie over de 'Gismo' is nog lang niet afgerond, we komen er nog op terug in de werkgroepen.

9. Rondvraag

**Verslag van de vijfde bijeenkomst van de Praktische Werkgroep.
13 maart 1996, Kröller- Müllermuseum**

Aanwezig:

Kees Aben, Liesbeth Abraham, Tonny Bakkenist, Lydia Beerkens, Marianne Brouwer, Karin Coopmann, Louis Damen, Ella Hendriks, Pieter Keune, Thea van Oosten, Maaïke van Rossum, Dionne Sillé.

Afwezig:

Madeleine Bisschoff, Ysbrand Hummelen, Birgit Knöpper, Evert Rodrigo, Jan Hein Sassen, Inge Smit, Bas van Velzen, Ferosa Verberne, Rik van Wegen, Wies Raanhuis.

1. Opening

2. Mededelingen (idem TWG)

- 23 februari jl. is er een bijeenkomst geweest van de subwerkgroep registratie/documentatie. Het was niet eenvoudig het eens te worden over een opdracht aan Maaïke voor het ontwerpen van het model.
Er is nu besloten dat Maaïke als afstudeeropdracht de basisregistratie voor de moderne kunst ontwerpt. (de basisregistratie die Jeanne Hogenboom ontworpen heeft is uitgangspunt voor onze basisregistratie.) Deze basis is de fundering voor de totale registratie en wordt daarna aangevuld met bijvoorbeeld een conditierapportalgemeen en een rapport voor bruiklenen.
Op 21 maart wordt het eerste concept van de basisregistratie besproken in de subwerkgroep voor registratie/documentatie.
- De subwerkgroep die een model zal opstellen voor de theoretische discussie zal op 18 maart bijeenkomen. De filosofe Renée van de Vall is voor deze bijeenkomst uitgenodigd.

3. Verslagen Theoretische en Praktische Werkgroep van bijeenkomsten in Bonnefantenmuseum en Museum Boymans van Beuningen.

- Thea: in één van de verslagen is de term PVC gebruikt, dit moet PE (polyetheen) zijn. Zij deelt een, door haar opgesteld, kunststoffen lexicon uit.
- Pieter vertelt dat hij de verslagen goed vindt. Tevens merkt hij op dat de Praktische Werkgroep vaak onvoldoende ingaat op de (door de Theoretische Werkgroep) gestelde vragen. Met name bij vraag 4 over Gilardi was dit het geval.
Dionne antwoordt hierop dat het meestal niet mogelijk is om direct antwoorden te geven, maar dat dit, na verder onderzoek, nog wel gedaan wordt.

Over het model voor registratie/documentatie:

- Marianne is geen voorstander van een keuzemodel in een schema voor registratie/documentatie: geen hokjes maken met Minimal of Conceptual Art, niemand weet namelijk precies waar object ingedeeld moet worden. Tevens ziet ze grote verschillen tussen beeldhouwkunst en schilderkunst. Hiermee moet rekening worden gehouden bij het opstellen van het model en een juiste terminologie voor worden opgesteld.
- Pieter: Hiltrud Schinzel heeft geprobeerd een termenlijst voor materialen op te stellen. Deze telt ca. 70 pagina's en is nog niet compleet. Hij merkt ook op dat volgens hem inhoudelijke en technische aspecten gescheiden moeten blijven in het model.

4. Inleiding over Piero Manzoni (idem TWG)

Marianne heeft gekozen om niet nader in te gaan op de Zero-beweging, maar zoveel mogelijk van het werk van Manzoni te laten zien. Manzoni maakt telkens serie's van vergelijkbare werken, die Marianne in chronologische volgorde kort bespreekt aan de hand van dia's van steeds één werk uit de verschillende serie's.

Manzoni's werk is geïnspireerd op het werk van Fontana en de Informele Kunst, waarvan Manzoni een late aanhanger is. Bij de Informele Kunst ligt de nadruk op het schilderproces, dat is belangrijker dan het uiteindelijke resultaat.

In 1956 maakt Manzoni een werk dat bestaat uit afdrukken van veiligheidsspelden. Het aspect van herhaling, evenals het gebruik van banale, alledaagse voorwerpen komen sterk naar voren in dit werk.

De eerste serie 'Achromes' bestaat uit informeel en pasteus werk, waar wel al een begin element van anonimiteit in terug te vinden is. Bij deze eerste Achromes hoort ook het begin van de serie van gevouwen doeken, die in porselein aarde gedrenkt zijn. De tweede serie Achromes bestaat uit gerimpelde en ingesneden doeken, waarin werkelijke diepte is aangebracht.

Manzoni vervaardigt daarna het werk 'Alfabet', dat bestaat uit rode letters. Dit werk komt dicht in de buurt van het werk van Broodthaers. Het is seriëel werk waarin geen fantasie is verwerkt. Manzoni wil met zijn kunst een stukje werkelijkheid materialiseren.

Een volgende serie bestaat uit kokers van lang papier, waarop een lijn afgedrukt is. Het belangrijkste werk uit deze serie is zijn eindeloze lijn, welke een voortzetting is van de equator. Manzoni maakt dan meer 'Duchamp-achtig' werk. Zoals de adem van de kunstenaar in een ballon en blikjes met zijn eigen uitwerpselen. Manzoni vindt dat zijn gehele lichaam kunst is, niet op een mystieke wijze, maar puur materieel. Zo kookte hij de avond voor de opening van één van zijn exposities een aantal eieren, waarop hij een duimafdruk maakte. Deze eieren werden, als een soort communie, tijdens de opening opgegeten. Al zijn handelingen maken deel uit van de werkelijkheid die kunst is. Eén van deze handelingen is het signeren van mensen, waardoor zij officiële kunstwerken worden.

Het beroemdste werk van Manzoni is 'Socle du Monde'. Waarmee hij de gehele wereld tot kunst verheft, door de aarde op een sokkel te plaatsen.

Manzoni begon in 1961 met het vervaardigen van (glas)wollen Achromes. De 'Achrome' die in het project onderzocht wordt, is in 1962 gemaakt. Deze 'Achrome' komt uit de collectie van Martin Visser, die het werk bij de galerie Wide White Space aankocht. 'Achrome' bevindt zich in een witte lijst en transparante perspexbak, die Martin Visser heeft ontworpen om het werk, dat erg vuil werd, te beschermen. De lijst is gemaakt bij Spectrum.

De lijst om een werk is een onderwerp op zich. In de Middeleeuwen was een lijst als een venster om een raam. Tijdens het Impressionisme moest de lijst het werk naar voren brengen. Mondriaan bracht helemaal geen lijst om zijn werk aan. Het idee van de Zero-beweging is dat hun kunstwerken een fragment van de werkelijkheid zijn. Het aanbrengen van een lijst om zo'n kunstwerk gaat geheel tegen de theorie van Zero in. De lijst van 'Achrome' moet daarom verwijderd worden. Er moet echter wel een andere oplossing gevonden worden om het werk te beschermen tegen vuil.

Alle werken van Manzoni heten Achrome, de naam Nuage is fout. Manzoni koos de naam Achrome om te benadrukken dat zijn kunstwerken kleurloos zijn. Dit in tegenstelling tot het werk van Yves Klein, waarbij kleur een betekenisvolle rol speelt.

5. 'Achrome' bekijken/materiaaltechnische problemen bij conservering

Lydia vertelt dat 'Achrome' bestaat uit rode etalage flanel dat op een hardboard plaat is aangebracht. Achter een rechthoekige opening in deze plaat bevindt zich een plaat van polystyreen, waar onregelmatige plukken vezels doorheen zijn getrokken. Deze plukken zijn met lijm vastgezet, waar

bij het lijkt alsof deze lijm op een willekeurige manier over de achterkant is gegoten. Het werk is in 1967 ingelijst door Martin Visser. De perspex bak die toen om het werk is aangebracht is te ondiep. De glaswol plakt er nu tegen aan.

Lydia vraagt zich af hoe vuil "Achrome" was voordat hij werd ingelijst en in hoeverre statische electriciteit van invloed is op de vuiligheid en structuur van het werk. Dit is moeilijk te achterhalen aan de hand van oude foto's. Het is opvallend dat de glaswol onderaan het meest vervuild is. De diepste delen zijn nog wel mooi wit.

Het is duidelijk vast te stellen wat onder- en bovenkant van het werk is a.d.h.v. de handtekening van Manzoni en stempels van de Wide White Space Gallery.

De kleine nagels die te zien zijn aan de achterkant van de hardboard plaat dienden misschien voor een oud dradensysteem. Er bevindt zich nu een groter dradensysteem, dat aangebracht is op de achterkant van de witte lijst. Toen zijn waarschijnlijk ook de houten latjes en blokjes aangebracht.

- Kees: de polystyreenplaat staat bol naar voren toe.
- Thea: deze zal op termijn bros worden en gaan verkrumelen/craquelieren. Het is een voordeel dat de plaat dik is.
- Lydia: is licht van invloed op het werk? Het werk moet in een beginfase zo vuil zijn geworden, omdat het al vroeg werd ingelijst.
- Marianne: na inlijsting is de achterkant nog vuiler geworden (het werk is zeer veel tentoongesteld). De melinex bescherm laag voor de achterkant is zeer recent. Misschien trekt het werk vuil aan door statische electriciteit. Hierdoor zou dan eventueel vuil aangetrokken kunnen zijn aan de onderkant, wat dan toch in de bak terecht is gekomen. Het vuil wat in de bak ligt, dwarrelt op als er mensen voorbij lopen, waardoor de onderste vezels smerig worden.
- Liesbeth: er ligt stof in de bak.
- Pieter: het is vreemd dat de hoeken van de rode doek versleten zijn.
- Lydia: de perspex bak wordt telkens geboend tijdens tentoonstellingen, deze laadt zich dan op. Met 'laser clean' kan het werk misschien worden schoon gemaakt, het ligt er dan aan hoe vast het vuil zit.
- Kees: als de vezels vuil worden, lijken er plukken te ontstaan.
- Lydia: er zijn verschillende Achromes van glaswol, ze zien er allen anders uit.
- Marianne: ze zijn allemaal op een andere manier 'gecoiffeerd'.
- Thea: glas wordt niet statisch. Dus hoe statisch de perspex bak ook is, de glaswol zal er niet op reageren.
- Marianne: glas kan wel statisch zijn.
Na een kleine proef blijkt dat Marianne gelijk heeft.

6. Resultaten onderzoek monsters van 'Achrome'

Thea heeft 3 monsters onderzocht.

- glaswoldraadjes

- Thea: het gaat om pure glaswol. Ik heb geen organische bestanddelen of een coating gevonden.
- Luuk: zijn de glaswoldraadjes transparent en zijn ze optisch wit als je ze in een bundel ziet?
- Thea: ja.
- Kees: hoe zien de draden eruit? Zijn ze heel dun?
- Thea: inderdaad, ze zijn heel dun en zien er hetzelfde uit als de glaswol die nu in de handel is.
- Thea: Onder de microscoop is zichtbaar dat het vuil op de draadjes zit. Er zijn kleine grijs/bruine spikkeltjes te zien. Bij reiniging (klein proefje) van enkele vuile draadjes glaswol (monster van de 'Achrome') is gebleken dat de draadjes binnen 5 minuten schoon worden in water of water met zeep. Het bakje met water was na het reinigen lichtbruin van kleur, het bakje met water en zeep was donkerder bruin van kleur.
- Pieter: het vuil is dus niet hecht gebonden.

- draad van de rode stof

De draad is getwist. Het is geweven katoen. Dit type stof noemt men etalageflanel.

- lijm aan een draadje glas

De lijm is een polyvinylacetaatlijm.

Vragen aan de Praktische Werkgroep

1. *Bestaat er een manier om het werk te reinigen zonder dat de structuur van het werk aangetast wordt?*
(De Theoretische Werkgroep heeft bepaald dat het belangrijk is dat het werk zijn 'fluffiness' behoudt)

Er bestaan een aantal mogelijkheden om de glaswol te reinigen:

- met een ultrasoonbad;
 - met zachte waterstralen (vgl waterspuit van tandarts;
 - met laserreiniging, door schokgolven trilt het vuil eraf;
 - chemisch reinigen;
 - wassen in een bad met water en eventueel ook zeepoplossing.
-
- Luuk: kun je het werk wel op zijn kop houden en in bad dopen?
 - Pieter: nee, het werk wordt te zwaar als het nat wordt.
 - Thea: bovendien moet je oppassen voor het rode etalageflanel.
 - Thea: glaswol is heel duurzaam, het is echter wel breekbaar. Lichte krachten kan het hebben. Voorzichtigheid is dus geboden als de structuur gehandhaafd moet blijven.
 - Pieter: er moeten een aantal methoden getest worden op een nieuwe partij glaswol.
 - Lydia: misschien volstaat het wel om het werk alleen uit te kloppen, een andere kap om het werk te maken, en daarna de belichting aan te passen zodat het grijs minder opvalt.

Wie zou er uit zoeken hoe een andere Achrome van Manzoni gewassen is??

2. *Kan het rode etalageflanel gereinigd worden?*

Eigenlijk kan pas goed beoordeeld worden hoe vuil en verkleurd het etalageflanel is, als de kap er af is.

- Pieter: verwacht dat het niet ernstig verkleurd is. De perspex houdt immers veel UV-licht tegen.
- Thea: Judith Hofenk van het centraal Laboratorium heeft twee adviezen meegegeven inzake reinigen: bij natreinigen eerst testen in hoeverre het materiaal kleurecht is. Verder is het etalageflanel geruwd en mag het niet plat worden door de behandeling.
- Liesbeth: het reinigen zal voor een textielrestaurator geen probleem zijn.

3. *Hoe lang zijn de styropor en de lijm houdbaar?*

Styropor

- Thea: Het materiaal styropor, een polystyreenschuim, dateert van na W.O. II. Dit object is in 1962 gemaakt. Het materiaal zal verbrossen. Als de deeltjes niet meer flexibel genoeg zijn, zullen de korrels van elkaar afgaan.
Thea zal bij TNO nagaan of er een indicatie bestaat over wanneer verval intreedt.
- Lydia: misschien kan de Styropor verstevigd worden. Het betreft immers een interne draagconstructie.
- Pieter: misschien is de plaat Polystyreenschuim gaan doorhangen en verbogen. Als dit het geval is, worden de gaten wijder en kunnen de plukken glaswol eruit vallen.

- Dionne: is het nu al nodig om voorzorgmaatregelen te nemen?
- Pieter: als de Styropor nu 1 centimeter verbogen is, zullen er op termijn van enkele tientallen jaren plukken loszitten.
- Lydia: het is niet onwaarschijnlijk dat al snel een diagonale splijt zal optreden tussen twee gaten.
- Pieter: de producent van Styropor moet hierover benaderd worden.

lijm

- Thea: het is zorgelijk dat de lijm krimpt.
- Kees/Pieter: de lijm wordt harder en komt los. Dat is al bij een pluk gebeurd. Binnen enkele tientallen jaren zal de lijm verder loslaten.

4. *Hoe snel wordt de 'Achrome' vuil zonder kap?
Kun je bijvoorbeeld een electro-magnetisch veld aanleggen ter bescherming van het werk tegen vuil?*

Zonder kap zal het werk zeer snel vervuilen, het vangt namelijk alles uit de omgeving op.

- Thea: de glaswol werkt als een luchtfilter voor de hele ruimte. Er bestaan verschillende soorten vuil, vuildeeltjes, maar ook dampen en gassen. Voor zover bekend bestaan er geen reële opties om het vuil om te leiden, danwel af te zuigen bij het werk. Een electro-magnetisch veld om het werk aanleggen is een volstrekt theoretisch model.

5. *Is het denkbaar dat het werk in de kap vervuild is, bijvoorbeeld omdat er sprake was van een micro-klimaat in de kast?*

Vermoedelijk is tot nu toe geen sprake geweest van een werkelijk micro-klimaat, omdat de huidige perspexbak niet hermetisch van de buitenwereld afgesloten was. Bij het ontwerpen van een nieuwe bescherming is het zeker belangrijk om rekening te houden met de effecten van een micro-klimaat. Pas op met hermetisch afsluiten!

6. *Als het werk met een kap beschermd wordt, aan welke eisen moet de kap dan voldoen? Welk materiaal moet bij voorkeur gebruikt worden, gelet op bijvoorbeeld het doorlaten van licht en electrostatische aspecten?*

Een glazen bescherming van het werk is beter dan een perspex bescherming. Met glazen bescherming zijn er geen electrostatische effecten meer te verwachten. Glas laat ook minder UV-licht door dan perspex.

- Ella: een overdruk-vitrine kan wellicht uitkomst bieden. In het Rijksmuseum is veel kennis verzameld over dit onderwerp in verband met de conservering van het poppenhuis (informereren bij Paul van Duin). Misschien kan het werk in een overdrukvitrine geëxposeerd worden en in een speciale bak vervoerd en opgeslagen worden. In een overdruk-vitrine kan het micro-klimaat in de hand gehouden worden en kunnen zuren die ontstaan, worden geloosd.
- Kees: misschien heeft de vervuiling van de glaswol wel te maken met zuren die door de andere materialen afgegeven zijn.
- Lydia: hoe zou het komen dat het werk niet gelijkmatig vervuild is? Hoeveel zuur zou er voor in de kap gaan hangen?
- Pieter: zuur wordt geabsorbeerd door stof.
- Ella: in het FOM-project wordt ook onderzoek gedaan naar vervuiling in vitrines.

Leden Subwerkgroep Registratie/Documentatie

Lydia Beerkens	restaurator/onderzoeker, Stichting Behoud Moderne Kunst
Christiane Berndes	conservator, Van Abbemuseum
Marianne Brouwer	conservator, Kröller-Müllermuseum
Claas Hulshoff	restaurator, Stichting Kollektief Restauratie Atelier
Ysbrand Hummelen	coördinator Afdeling Conservering en Restauratie, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap,
Pieter Keune	directeur, Stichting Kunstenaars Materialen/ docent Reinwardt Academie
Annemiek Ouwerkerk	hoogleraar kunstgeschiedenis, Universiteit Leiden
Marja Peek	coördinator Historisch Onderzoek, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap
Dionne Sillé	coördinator, Stichting Behoud Moderne Kunst
Maaïke van Rossum	student, Reinwardt Academie. Afstudeeropdracht van 1 februari tot 20 mei 1996

Planning bespreking pilot-objecten in werkgroep

oktober	'Gismo' van Jean Tinguely
december	'Campi arati e canali di irrigazione' van Pino Pascali
januari	'M.B.' van Marcel Broodthaers
februari	'Stilleven van watermeloenen' van Pierre Gilardi/ '59-18' van Henk Peeters
maart	'Achrome' van Piero Manzoni/ '59-18' van Henk Peeters
april	'One space, four places' van Tony Cragg
mei	'Marokko' van Krijn Giezen
september	'Città irreale' van Mario Merz
oktober	'IJsmachine, de overwintering van Willem Barentz op Nova Zembla' van Woody van Amen
november/december	tweede ronde voor enkele objecten

Conceptmodel voor registratie/documentatie

Basisregistratie

Identificatie

1. instellingsnaam;
2. inventarisnummer;
3. kunstenaar;
3. titel;
5. object trefwoord;
6. stijl/stroming;
7. opmerkingen;

Standplaats

8. standplaats;
9. opmerkingen;

Beschrijving

10. beschrijving van het werk;
11. afbeelding van het werk;
12. aantal (onder)delen;
13. certificaat; ja/nee;
14. compleet; ja/nee;
toelichting;
15. signatuur; ja/nee;
wat;
waar;
hoe;
16. transcriptie/opschriften/etiketten; ja/nee;
wat;
waar;
hoe;
17. afmetingen;
18. **materiaal trefwoord;**
19. materiaal gegevens; bekend/onbekend;
verwijzing naar materiaal gegevens;
20. toestand trefwoord; goed; matig; slecht;
verwijzing conditierapport;
21. opmerkingen;

Vervaardiging

22. **datering;**
23. plaatsvervaardiging;
24. vervaardigingsmethode/techniek; bekend/onbekend;
25. opmerkingen;

Handling

26. in verleden uitgevoerde behandeling; ja/nee
verwijzing conditierapport en conserverings/restauratierapport;
27. bijzondere bewaaromstandigheden; ja/nee;
28. bijzonder onderhoud; ja/nee;
29. bijzondere hanteringswijze; ja/nee;

- 30. transporteren; ja/nee;
- 31. exposeren; ja/nee;
- 32. uitlenen; ja/nee;
- 33. opmerkingen;

Associatie

- 34. interview met kunstenaar; aanwezig/afwezig;
verwijzing naar interview, waar is origineel te vinden;
- 35. correspondentie; ja/nee;
waar te vinden;
- 36. presentatie/installatie gegevens; bekend/onbekend;
verwijzing naar presentatie/installatie gegevens;
- 37. tentoonstellingen; intern/extern;
- 38. wetenswaardigheden;
- 39. opmerkingen;

Documentatie & literatuur over beschreven werk

- 40. literatuur over het werk;
- 41. documentatie over het werk;
- 42. opmerkingen;

Kunstenaar

- 43. algemene gegevens over de kunstenaar; aanwezig/afwezig; verwij-
zing naar algemeen bestand;
geboorte datum; geboorte plaats;
sterfte datum; sterfte plaats;
adres kunstenaar;
wetenswaardigheden over kunstenaar;
personen/adressen;
literatuur algemeen;

Verwerving

- 44. verwervings trefwoord;
- 45. verworven van;
- 46. datum verwerving;
- 47. pre-verwervings document; aanwezig/afwezig; waar te vinden;
- 48. herkomst geschiedenis; bekend/onbekend
- 49. aankoopbedrag;
- 50. verzekeringswaarde;
- 51. beschrijver;
- 52. datum beschrijving;
- 53. opmerkingen;

Algemene instructies

- Vul de velden zo volledig mogelijk in. Een aantal velden zullen wat meer tijd kosten bij het vinden en invullen van de gegevens dan andere. Als alle gegevens al voorhanden zijn kost het invullen ongeveer 30 minuten. Moeten alle gegevens nog gezocht worden (intern en extern) dan zal het beschrijven aanzienlijk meer tijd kosten. Het is daarom verstandig om te beginnen een zo volledig mogelijke beschrijving te maken bij recent verworven werk. Veel gegevens zijn dan nog eenvoudig te verzamelen en te achterhalen. Mocht er meer tijd zijn dan kan aan de beschrijving van de rest van de collectie begonnen worden.

- Indien het werk uit meerder losse delen bestaat, kan het nodig zijn om elk los deel te beschrijven. Gebruik het eertse record voor de beschrijving van het gehele werk. De volgende records kunnen gebruikt worden voor het beschrijven van de losse delen. Veel velden zullen echter dezelfde gegevens bevatten die hoeven in dit geval alleen in het eerste record ingevuld worden. Vergeet niet steeds het juiste inventarisnummer in te vullen en welk deel van het werk er beschreven wordt.

- Gebruik bij vrije tekst velden korte goed lopende zinnen in algemeen beschaafd Nederlands.

- Gebruik zoveel mogelijk enkelvoud.

- Indien een veld niet in gevuld kan worden laat deze dan niet leeg maar zet er 'onbekend' in of 'n.v.t', anders wordt er gesuggereerd dat het veld vergeten is.

- Als u niet zeker bent of u het juiste gegevens heeft ingevuld zet dan een (?) achter het gegeven.

- Gebruik zo veel mogelijk dezelfde trefwoorden en termen voor de zelfde begrippen. Het beste is om een thesaurus (terminologielijst) op de computer aan te sluiten. De A.A.T (Art and Architecture Thesaurus) is voor moderne kunst redelijk goed te gebruiken. Het museum kan ook zelf een termen lijst ontwikkelen. Zie hiervoor: G. Rieshuis en G. Wijnands, Thesaurusbouw, handboek voor opleiding en praktijk (Den Haag, 1992)

- Omdat er meerder trefwoorden, data en namen in een veld ingevuld kunnen worden moeten die gescheiden worden d.m.v een '&'. De reden hiervoor is dat de computer op deze manier trefwoorden kan terug vinden.

- Vermeld namen als volgt:

Jansen, K.

Rossum, Maaike van

- Plaatsnamen in hiërarchische volgorde:

Amsterdam & Noord-Holland & Nederland

- Vermeld data als volgt:

jaar - maand - dag

1971-12-30

1990 (voor)

1974 (na)

1993 (ca.)

- Vermeld verschillende trefwoorden in een veld van algemeen naar specifiek: hout & ebbehout

- Het kan voorkomen dat gegevens verouderen en veranderen. Het is daarom erg belangrijk om bij bepaalde velden de datum van beschrijving te noteren. Op deze manier kan de computer de meest recente gegevens vóóraan zetten. De meest recente gegevens zijn in het desbetreffende veld dus als eerste te zien en te raadplegen. De oude gegevens moeten niet overschreven of vernietigd worden, deze kunnen nog bruikbare informatie bevatten.

- De datum hoeft alleen in de velden gezet te worden als deze anders is dan de datum waarop de beschrijving (veld 53.) is gemaakt.

- De naam van de beschrijver hoeft alleen in de velden gezet te worden als deze anders is dan degene die de beschrijving gemaakt heeft (veld 53).

- Na elke rubriek is een veld opmerkingen geplaatst, hier kunnen opmerkingen, in vrije tekst, geplaatst worden over de desbetreffende rubriek.

Het invullen van de basisregistratie

Identificatie

In deze rubriek staan de gegevens die te maken hebben met de identificate van het werk en gegevens die daar van afgeleid zijn.

Veld 1. instellingsnaam; Vul hier de naam van de instelling in.

Voorbeeld: Gemeentelijk van Abbemuseum (Eindhoven)

Stedelijk Museum (Amsterdam)

Doel: Als het registratie record voor derden wordt uitgedraaid is het nuttig als de instellingsnaam duidelijk is. Voor intern gebruik zal dit veld niet veel gebruikt worden.

Veld 2. inventarisnummer; Vul hier het inventarisnummer van het te registreren werk in. Gebruik aanloopnullen.

Voorbeeld: 03511 a

1807

Doel: Het inventarisnummer dient ervoor gegevens over het desbetreffende object te koppelen aan dat object. Het inventarisnummer moet uniek zijn en moet verplicht ingevuld worden.

Veld 3. kunstenaar; Vul hier de volledige naam van de kunstenaar in. De artiestennaam en de naam waaronder de kunstenaar bekend is kunnen hier ook vermeld worden.

Voorbeeld: Broodthears, Marcel

Cragg, Tony

Doel: De naam van de kunstenaar dient als identificatie van het werk. Ook dient het vaak als selectie criterium en is van belang voor wetenschappelijk onderzoek.

Veld 4. titel; Vul hier de volledige titel van het werk in. Mocht het werk onder een ander titel dan het originele bekend zijn, vul deze dan ook in.

Voorbeeld: M.B

One space, four places

Doel: Dit veld dient ter identificatie van het werk. Via de titel zijn veel werken binnen en buiten het museum bekend.

Veld 5. object trefwoord; Vul hier één of meer trefwoorden in die aangegeven tot welke groep of soort kunstwerken het werk behoort. Als het werk tot meerder groepen of soorten hoort, scheidt men de termen d.m.v het &-teken.

Doel: Het werk wordt ten dele geïdentificeerd.

Opmerking: Omdat de meningen over de benaming van groepen en soorten waartoe het kunstwerken gerekend wordt zeer uiteenlopen, kan dit veld enige problemen opleveren. Het is daarom verstandig om binnen het museum afspraken te maken over de termen die in dit veld gebruikt worden. Dit veld kan facultatief worden gebruikt. Bij een snelle beschrijving van het werk kan dit veld, bij twijfel over de termen, leeg gelaten worden, of kan men een ? tussen ronde haken (?) plaatsen.

Voorbeeld: reliëf

object & plaque
installatie (?)

Veld 6. stijl/stroming; Vul hier één of meer trefwoorden in die aangeven tot welke stijl en/of stroming het werk behoort.

Doel: Het werk wordt ten dele geïdentificeerd. Dit veld kan ook fungeren als selectiecriteria, bijv. bij het maken van tentoonstellingen.

Opmerking: Omdat de meningen over de benaming van stijlen en stromingen waartoe het kunstwerken gerekend wordt zeer uiteenlopen, kan dit veld enige problemen opleveren. Het is daarom verstandig om binnen het museum afspraken te maken over de termen die in dit veld gebruikt worden. Dit veld kan facultatief worden gebruikt. Bij een snelle beschrijving van het werk kan dit veld, bij twijfel over de termen, leeg gelaten worden, of kan men een ? tussen ronde haken (?) plaatsen.

Voorbeeld: minimal art
conceptuele beweging & realisten beweging
nul beweging (?)

Veld 7. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen, in vrije tekst, geplaatst worden die met de identificatie van het werk te maken hebben.

Standplaats

In deze rubriek kunne gegevens vermeld worden die te maken hebben met de standplaats van het werk.

Veld 8. standplaats; Vul hier een aanduiding in om aan te geven waar het werk zich behoort te vinden, de min of meer vaste standplaats(en) in depot, zaal en dergelijke.

Voorbeeld: depot kast 5
depot kist 057

Doel: Door de standplaats registratie is het mogelijk het werk terug te vinden. Dit is daarom een verplicht veld.

Veld 9. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen, in vrije tekst, gemaakt worden over de standplaats.

Beschrijving

Deze rubriek bevat informatie over de visuele aspecten van het werk. Hier kunnen gegevens vermeld worden over wat er (direct) van het werk is af te lezen.

Veld 10. beschrijving; Maak hier een korte beschrijving van het werk. Te denken aan kleur, voorstelling of andere gegevens die zichtbaar zijn maar niet in een ander veld vermeld kunnen worden. Noteer hier geen andere gegevens.

Voorbeeld: (bij het werk van Tony Cragg) Tafel en vier stoelen gemaakt van aan elkaar geregen afval van verschillende kleuren en materialen.

Doel: Dit veld kan dienen ter herkenning van het werk. Bijv. om een vraag van een bezoeker, die bijv. alleen een beschrijving van het werk kan geven, te kunnen beantwoorden. (op een afbeelding kan niet

gezocht worden). Tevens kan de tekst afgedrukt worden in een catalogus en/of tentoonstellings teksten.

Veld 11. afbeelding; Noteer hier de vindplaats en het nummer van de afbeelding(en) (negatief, foto, dia etc.) waar het werk goed te zien is.

Veld 12. aantal (onder)delen; Vul hier het aantal losse onderdelen, die bij opslag en transport los opgeslagen en vervoerd worden, in waaruit het werk bestaat. Ook bijgeleverde delen (zoals sokkel, lijst e.d) kunnen hier vermeld worden.

Voorbeeld: (bij het werk van tony Cragg) aantal (onder)delen; 5

Doel: Het is nuttig om te weten uit hoeveel losse delen een werk bestaat zodat er geen misverstanden over kunnen bestaan bij bijv. bruiklenen, transport, opslag of bij het maken van tentoonstellingen.

Opmerking: Als het werk uit meerdere losse delen bestaat kan het nodig zijn om elk deel apart te beschrijven. Gebruik voor het beschrijven van het gehele werk het eerste registratie record. Om de afzonderlijke delen te beschrijven kunnen de velden die relevant zijn herhaald worden in de volgende records.

Veld 13. certificaat; ja/nee; Vul hier 'ja' in als er een certificaat aanwezig is. Tevens moet er vermeld worden waar het certificaat zich bevindt: welke afdeling, kamer, kast, lade, dossier, nummer etc.

Vul 'nee' in als er geen certificaat aanwezig is.

Doel: Sommige kunstenaars voegen bij hun werk een bewijs van echtheid: het certificaat (soms is het kunstwerk het certificaat). Omdat deze schriftelijke verklaring belangrijk kan zijn bij o.a restauraties van het werk is het nuttig om aan te geven of er een certificaat aanwezig is.

Veld 14. compleet; ja/nee; Geef hier d.m.v ja of nee aan of het werk compleet is. Als er wat mist of als er iets bijzonders mee is, vermeld dat dan.

Doel: Om misverstanden te voorkomen is het nuttig om te vermelden of het werk compleet is. Na een tentoonstelling (intern en/of extern) zou de compleetheid steeds gecontroleerd moeten worden. Het vermelden van een datum is daarom erg belangrijk.

Veld 15. signatuur; ja/nee; Geef hier d.m.v ja of nee aan of het werk gesigneerd is. Zo ja, vul hier in wat, waar, en hoe de signatuur op het werk staat.

Voorbeeld: (bij een werk van Marcel Broodthears)

wat: M.B

waar: achterzijde

hoe: met rode viltstift (?)

Veld 16. opschrift/etiket/inscriptie; ja/nee; Geef hier d.m.v ja of nee aan of het werk een opschrift, etiket of inscriptie bevat. Zo ja, vul hier in wat, waar, en hoe het opschrift, etiket en/of inscriptie op het werk bevindt.

Voorbeeld: (bij het werk 'Marocco' van Krijn Giezen)

wat: een adres

waar; achterzijde

hoe: adres op een sticker geschreven

Doel: Deze opschriften, etiketten en/of inscripties kunnen gegevens bevatten over het werk, de kunstenaar, vroegere eigenaren, herkomst etc. die van belang kunnen zijn voor het behoud van het werk.

Veld 17. afmetingen; Vul hier de afmetingen, schaal en/of gewicht van het werk in. Vermeld welk deel (als het werk uit meerder losse delen bestaat) en in welke omstandigheden er gemeten is; In depot of in de opstelling in de expositiezaal, of met of zonder lijst/sokkel.

Voorbeeld:

hoogte 86.2 cm

breedte 121.0 cm

schaal 5.0 cm

gewicht 10.5 kg

Doel: Het werk kan aan de hand van de afmetingen geïdentificeerd worden. Afmetingen worden ook gebruikt voor het inrichten van depots, het maken van kisten voor transport en het inrichten van tentoonstellingen.

Veld 18. materiaal trefwoord; Vul hier één of meer materiaal trefwoorden in waaruit het werk bestaat. Als het exacte materiaal onbekend is, vul dan een materiaal groep in, eventueel met een (?).

Voorbeeld: kunststof

ebbehout & Acrylester-Styrol-Acrylonitril-Terpolymeer

hout & mahonie (?)

Doel: Sommig materiaal moet onder bepaalde omstandigheden bewaard worden in het depot en om een inzicht te krijgen in de samenstelling van de collectie.

Veld 19. materiaal gegevens; bekend/onbekend; Als er materiaal gegevens bekend zijn vul dan 'bekend' in. Er wordt nu verwezen naar het materiaal bestand waar gegevens over het materiaal ingevuld kunnen worden.

Gegevens die van belang zijn:

-Waar zijn de materialen gekocht;

-Welk merk;

-Welke fabriek/leverancier;

-Wanneer is het materiaal voor het eerst geproduceerd;

-Wanneer is het materiaal van het object geproduceerd;

-Onderhoud van het materiaal;

-Gedrag van het materiaal in de toekomst;

-Hoelang houdbaar;

-Catalogi van fabriek/leverancier;

-Vermelding van namen van personen, adressen in het adressen bestand

-Literatuur over het materiaal;

Doel: Bij moderne kunst van niet traditionele materialen is de kennis over de gebruikte materialen nog niet zo groot. Men weet vaak niet hoe het materiaal zich in de toekomst zal gedragen. Het is daarom noodzakelijk dat er bepaalde gegevens over het materiaal

worden vastgelegd. Gegevens die nu vast komen te liggen kunnen (in de toekomst) van belang zijn bij de conservering van het werk.

Veld 20. toestand trefwoord. Geef hier met een trefwoord aan in welke toestand het werk verkeerd: goed, matig, slecht. Maakt het werk een slechte of matige indruk, dan wordt er verwezen naar het conditierapport.

Doel: Voor het beheer van de collectie is het noodzakelijk om te weten welk werk er een conserverende behandeling moet ondergaan. Als de toestand van het werk zeer slecht is kunnen onderzoekers het werk bij bijv. tentoonstellingen buiten beschouwing willen laten.

Opmerkingen: Dit veld is niet eenvoudig in te vullen. Het geven van een toestand is meestal subjectief. Soms kan een werk qua materiaal conditie nog goed zijn maar is de leesbaarheid (bedoeling van het werk door de kunstenaar) van het werk erg slecht. Bij het bepalen van de toestand van het werk spelen een aantal factoren mee: de conditie van het materiaal, de bedoeling van de kunstenaar en in het verlengde daarvan, de leesbaarheid van het werk. Het museum moet bepalen welk referentiepunt er genomen moet worden.

Maar in eerste instantie gaat het er bij dit veld om wat de conditie van het materiaal is.

Veld 21. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen, in vrije tekst, gemaakt worden over de beschrijving van het werk.

Vervaardiging

In deze rubriek hebben de gegevens betrekking op het ontstaans proces van het werk: wie heeft het gemaakt en hoe is het gemaakt.

Veld 22. datering; Vul hier de datum van vervaardiging in.

Voorbeeld: 1983

1989-06-14 ca.

Doel: Vragen die het museum binnen komen hebben een daterings element bij zich, het is daarom zinnig om de datering te vermelden. De datering kan ook nuttig zijn voor het achterhalen van bepaalde gegevens die van belang kunnen zijn voor het behoud van het werk. Te denken valt bijv. aan de ouderdom van het gebruikte materiaal.

Veld 23. plaats vervaardiging; Vul hier de geografische plaats in waar het werk vervaardigd is.

Voorbeeld: New York & Amerika

Haarlem & Nederland

Doel: Dit veld kan als selectie criterium gelden bij het maken van tentoonstellingen. Het vermelden van de plaats kan ook nuttig zijn voor het achterhalen van bepaalde gegevens die van belang kunnen zijn voor de vervaardigingsmethode/techniek en het behoud van het werk

Veld 24. vervaardigingsmethode/techniek; bekend/onbekend; Als de vervaardigingsmethode/techniek bekend is, vul dan 'bekend' in. Er wordt nu verwezen naar het bestand 'vervaardiging'. Hier kunnen gegevens over de vervaardiging ingevuld worden.

Gegevens die van belang zijn:

- Produktieproces van het werk:

- door de kunstenaar met eigen handen;
- door bedrijf, in opdracht van de kunstenaar;
- werkplaats praktijk, met behulp van assistenten;
- puur conceptueel werk;
- een mix van deze vier;
- Hoe gemaakt: methode, constructie;
- Met welke middelen;
- Met welke gereedschappen, machines, apparaten;
- Tekeningen, foto's, afbeeldingen, video's, tekeningen over de vervaardiging.
- Namen van personen (familie, vrienden, assistenten) die te raadplegen zijn, adressen in het adressenbestand.
- Literatuur;

Is de vervaardigingsmethode niet bekend, vul dan 'onbekend' in.
Doel: Om het werk goed te kunnen behouden, te transporteren, te demonteren, te onderzoeken, te presenteren etc. is het van belang om het produktieproces van het totstandkomen van het werk te weten.

Veld 25. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen, in vrije tekst, geplaatst worden over de vervaardiging.

Handling

In deze rubriek staan gegevens die vermelden hoe er met het werk moet worden omgegaan. Deze gegevens zijn de conclusie van conditie en/of conserverings rapporten. Depotbeheerders zullen veel van deze rubriek gebruik maken.

Veld 26. in het verleden uitgevoerde behandeling; ja/nee; Hier kan d.m.v 'ja' of 'nee' aangeven of het werk in het verleden een keer behandeld is. Te denken aan actieve conservering en/of restauratie. Als dit veld met 'ja' wordt beantwoord kan er een verwijzing naar het conserverings/restauratie rapport gemaakt worden.

Vul 'nee' in als er geen behandelingen uitgevoerd zijn.

Doel: Het is nuttig om bij het beschrijven van het werk en het raadplegen van het registratie record nuttig om te vermelden of het werk ooit behandeld is geweest, voor het behoud en voor conservering van het werk is dit relevant.

Veld 27. bijzondere bewaaromstandigheden; ja/nee; Vul hier 'ja' in als de bewaaromstandigheden (in depot of opslag) van het werk afwijken van de, voor dit type werk, gebruikelijke bewaaromstandigheden. Omschrijf kort wat de bewaaromstandigheden inhouden.

Vul 'nee' in als er geen bijzondere bewaaromstandigheden zijn.

Voorbeeld: Werk in eigen kist bewaren en moet worden afgeschermd met katoenen hoes.

Doel: Sommige werken hebben bijzonder bewaaromstandigheden nodig dit kan bijv. komen door het soort materiaal of een zwakke constructie. Voor het behoud en veiligheid van het werk en de omgeving is het verstandig om dit te vermelden.

Opmerking: Het is de bedoeling dat in dit veld kort staat omschreven wat deze bewaaromstandigheden inhouden. De motivatie van deze bewaaromstandigheden staat in het conditierapport, en moeten hier dus niet vermeld worden.

Veld 28. bijzonder onderhoud; ja/nee; Als het onderhoud van het werk afwijkt van de voor dit type werk gebruikelijk onderhoud, vul dan 'ja' in. In de ruimte die nu vrij komt kan kort vermeld worden wanneer, hoe vaak en door wie het onderhoud verricht moet worden, tevens kan kort omschreven worden wat het onderhoud inhoudt. Belangrijk is dat er vermeld wordt door wie en wanneer het werk onderhouden is, als het onderhoud verricht is.

De motivatie waarom dit werk bijzonder onderhoud nodig heeft staat in het conditierapport, waarnaar verwezen wordt. In dit rapport staat exact vermeld hoe het werk onderhouden moet worden.

Heeft het werk geen speciaal onderhoud nodig, vul dan 'nee' in.

Doel: Sommige werken hebben uit conserveringsoogpunt, bijv. het materiaal of de constructie, bijzonder onderhoud nodig. Voor het behoud en veiligheid van het werk en de omgeving is het verstandig om dit te registreren.

Veld 29. bijzondere hanteringswijze; ja/nee; Als de hanteringswijze van het werk afwijkt van de, voor dit type werk, gebruikelijke hanteringswijze, vul dan 'ja' in. In de ruimte die nu vrij is kan kort omschreven worden hoe het object gehanteerd moet worden.

Er wordt ook een verwijzing gemaakt naar het conditierapport. Daar staat de reden van het bijzonder hanteren van het werk vermeld.

Vul 'nee' in als er geen bijzondere hanteringswijze nodig is.

Voorbeeld: Met twee personen bij sterke delen optillen en op karretje zetten, op deze manier verder vervoeren.

Doel: Sommige werken hebben uit conserveringsoogpunt, bijv. het materiaal of de constructie, bijzondere hanteringswijze. Voor het behoud en veiligheid van het werk en de omgeving is het verstandig om dit te registreren.

Veld 30. transporteren; ja/nee; Dit is een ja/nee veld. Vul hier 'ja' in als het werk zonder problemen getransporteerd kan worden. Vul 'nee' in als het werk niet getransporteerd mag worden. Voor de motivatie van deze beslissing wordt er verwezen naar het conditie rapport.

Voorbeeld: Werk mag alleen vervoerd worden als de kunstenaar of medewerker van het museum het object demonteren en in eigen kist transporteren.

Doel: Sommige werken mogen uit conserveringsoogpunt, bijv. zwakte van het materiaal of de constructie, niet getransporteerd worden. Of soms gelden speciale omstandigheden voor het transporteren van het werk. Voor het behoud en veiligheid van het werk en de omgeving is het verstandig om dit te registreren.

Veld 31. exposeren; ja/nee; Dit is een ja/nee veld. Vul hier 'ja' in als het werk geëxposeerd mag worden. Vul 'nee' in als het niet mag. Voor de motivatie van deze beslissing kan er verwezen worden naar het conditierapport.

Doel: Sommige werken mogen uit conserveringsoogpunt, bijv. zwakte van het materiaal of de constructie, niet geëxposeerd worden.

Voor het behoud en veiligheid van het werk en de omgeving is het verstandig om dit te registreren.

Veld 32. uitlenen; ja/nee; Dit is een ja/nee veld. Vul hier 'ja' in als het werk uitgeleend mag worden. Vul 'nee' in als het niet mag. Voor de motivatie van deze beslissing kan er verwezen worden naar het conditierapport.

Doel: Sommige werken mogen uit conserveringsoogpunt, bijv. zwakte van het materiaal of de constructie, niet uitgeleend worden.

Voor het behoud en veiligheid van het werk en de omgeving is het verstandig om dit te registreren.

Veld 33. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen, in vrije tekst, gemaakt worden over hoe met het werk moet worden omgegaan.

Associatie

Deze rubriek heeft betrekking op gegevens over het werk die niet direct af te lezen zijn.

Veld 34. interview met kunstenaar; aanwezig/afwezig; Als er een interview door het museum met de kunstenaar is afgenomen of interviews bekend in de literatuur, die specifiek over het beschreven werk gaan vul dan 'aanwezig' in. Tevens moet er vermeld worden, als het om een origineel interview gaat, waar het interview zich bevindt: welke afdeling, kamer, kast, lade, dossier, nummer etc. of in welk boek, artikel etc. Bij een interview in de literatuur vermeld dan d.m.v een literatuur lijst waar het interview te vinden is.

Is er geen interview aanwezig, vul dan 'afwezig' in.

Voorbeeld: van gegevens die aan de kunstenaar gevraagd kunnen worden:

- context binnen het oeuvre van de kunstenaar;
- bedoeling van het werk; inhoudelijk;
- bedoeling van het werk; optisch;
- materiaal betekenis voor de kunstenaar;
- relatie materiaal en idee van de kunstenaar;
- bedoeling van het materiaal;
- werkwijze;

Doel: Omdat bij het behoud van het werk niet alleen het materiaal maar ook de mening en bedoeling van de kunstenaar een rol speelt bij het maken van beslissingen, is het van belang dat interviews met de kunstenaar over het te beschrijven werk afgenomen en verzameld worden.

Veld 35. correspondentie; ja/nee; Dit is een ja/nee veld. Als er correspondentie met de kunstenaar of andere personen over het te beschrijven werk is, vul dan 'ja' in. Vermeld ook waar de correspondentie te vinden is: Welke afdeling, kamer, kast, lade, dossier, nummer etc.

Vul 'nee' in als er geen correspondentie is.

Doel: In de brief wisselingen tussen het museum en de kunstenaar en/of ander personen kunnen relevante gegevens bevatten over het werk. Deze gegevens kunnen in de toekomst van belang zijn.

Veld 36. presentatie/installatie gegevens; bekend/onbekend; Als de presentatie/installatie gegevens bekend zijn, vul dan 'ja' in. Er wordt een verwijzing gemaakt naar het bestand presentatie/installa-

tie gegevens. Hier kunnen gegevens vermeld worden die van belang zijn voor de presentatie van het werk.

Deze gegevens kunnen zijn:

- Hoe moet het werk gepresenteerd worden: sfeer, lokatie, omgeving, kleur;
- Met of zonder lijst, sokkel e.d.;
- Is er een grondplan? zo ja, waar te vinden;
- Bij geleverde delen;
- Presentatie materiaal nodig/aanwezig;
- Aantal personen die nodig zijn;
- Gereedschap;
- Monteer gegevens, grondplan, tekeningen, aanwijzigingen, foto's, video's; waar zijn deze te vinden;
- Demonteer gegevens, grondplan, tekeningen, aanwijzingen, foto's; video's; waar zijn deze te vinden;

Zijn er geen gegevens over de presentatie en installatie van het werk vul dan 'onbekend' in.

Voorbeeld: Het werk moet zonder lijst geëxposeerd worden. De wijze van presenteren en installeren zijn door de kunstenaar omschreven, dit 'document' is te vinden op afdeling beheer & behoud.

Doel: Bij moderne kunst is de presentatie en installatie niet zo voor de hand liggend. Het is daarom van belang dat deze gegevens genoteerd worden. Op deze manier komt het werk goed tot z'n recht, wordt de bedoeling van de kunstenaar gerespecteerd, blijft het werk beter behouden en blijft de kunsthistorische waarde bewaard.

Veld 37. tentoonstellingen, intern/extern; Vermeld hier de naam, datum en lokatie van interne en externe tentoonstellingen waar het werk geëxposeerd is geweest.

Voorbeeld: Robert Ryman, London Tate Gallery begin 1993-02-17 eind 1993-04-25

Doel: Dit veld is nuttig voor kunsthistorische doel einden. Het kan echter voor het behoud van het werk relevant zijn om te weten hoe vaak en waar het werk is tentoongesteld. Op deze manier kan bijv. een relatie gelegd worden tussen vaak exposeren en snelle degradatie van het materiaal.

Veld 38. wetenswaardigheden; Noteer hier relevante wetenswaardigheden over het werk of die betrekking hebben op het werk.

Voorbeeld: Er bestaat een identiek stel M.B plaques in de collectie van het Museum Boymans van Beuningen; verder zijn er tenminste 12 soortgelijke tekst-plaques in diverse Nederlandse musea.

Doel: Vaak kunnen gegevens van soortgelijke werken, voorstudies, alternatieve versies, reeksen en gegevens van andere strekking van belang zijn voor onderzoek van het te beschrijven werk, het is daarom nuttig om dit soort gegevens te vermelden.

Veld 39. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen gemaakt worden over de gegevens die niet direct van het werk af te lezen zijn.

Documentatie & literatuur over het werk

In deze rubriek kan een literatuur lijst en/of documentatie die specifiek over het werk gaan vermeld worden.

Veld 40. literatuur over het werk; Geef hier een literatuurlijst uitsluitend van wat er over het te beschrijven werk geschreven is.
Doel: Literatuur kan geraadpleegd worden bij onderzoek.
Opmerking: Vermeld hier uitsluiten literatuur over het te beschrijven werk. Algemene literatuur kan vermeld worden onder veld 45. algemene gegevens over de kunstenaar.

(De gegevens van veld 45. gelden voor elk beschreven werk van de desbetreffende kunstenaar, deze gegevens hoeven dus niet steeds ingevuld (herhaald) te worden alleen zonodig bij gevuld of gecorrigeerd.)

Veld 41. documentatie; Geef hier zonodig een lijst van documentatie over het te beschrijven werk. Te denken aan geschreven of gedrukte gegevens, belangrijke papieren of bewijsstukken, video- en/of geluidsbanden. Alle relevante stukken die niet gepubliceerd zijn kunnen hier vermeld worden.

Doel: Deze documentatie kan gegevens bevatten die bij onderzoek van belang kunnen zijn.

Veld 42. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen gemaakt worden over literatuur, documentatie en bronnen.

Kunstenaar

In deze rubriek kunnen algemene gegevens vermeld worden die betrekking hebben op de kunstenaar.

Veld 43. algemene gegevens over de kunstenaar; aanwezig/afwezig; Als er gegevens zijn die niet specifiek over het werk gaan dat beschreven wordt maar wel van belang zijn, vul dan 'aanwezig' in. Er wordt nu verwezen naar een bestand dat gegevens bevat over de kunstenaar.

Die gegevens kunnen zijn:

- Geboorte datum;
- Geboorte plaats;
- Sterfte datum;
- Sterfte plaats;
- Adres van kunstenaar; adressenbestand;
- Wetenswaardigheden over de kunstenaar;
- Personen (familie, vrienden, assistenten, derden);
- Adressen van bovenstaande personen; in adressen bestand;
- Literatuur, algemeen; bijv. over de kunsthistorische context; de context binnen het oeuvre van de kunstenaar; ander werk van de kunstenaar; catalogi;

Zijn er geen algemene gegevens bekend, vul dan 'afwezig' in.
Doel: Er zijn veel gegevens die voor elk werk van de desbetreffende kunstenaar gelden en voor elk werk van belang kunnen zijn die te verzamelen. Het kan nuttig zijn om personen te raadplegen bij onderzoek van het werk.

Opmerkingen: Dit veld bestaat uit meerdere onderdelen. Deze zijn op de basisregistratie in één veld gezet omdat ze allen verwijzen naar een algemeen bestand. Op deze manier hoeven de gegevens maar één keer ingevuld te worden (Hoeven dus niet voor elk werk van dezelfde kunstenaar herhaald te worden) wel moet dit veld zonodig aangevuld

worden. De gegevens zijn (mits ze zijn ingevuld) toegankelijk en te raadplegen via de basisregistratie.

Verwerving

In deze rubriek behoren gegevens die te maken hebben met de verwerving van het object en afgeleide gegevens.

Veld 44. verwervings trefwoord; Vul hier de wijze hoe het museum het werk verworven heeft in.

Voorbeeld: aankoop

bruikleen
overdracht
ruil
schenking
legaat

Doel: Het museum heeft de taak de collectie te beheren (ICOM-definitie). Het museum moet uit juridisch oogpunt kunnen aantonen wie de eigenaar dan wel beheerder van het werk is.

Veld 45. verworven van; Vul hier de naam van de persoon of instelling in waarvan het werk verworven is.

Voorbeeld: galerie Wide White Space (Antwerpen)

Doel: Het is van belang dat het museum vastlegt van wie het een werk heeft verworven: vanuit juridisch en historisch oogpunt en wanneer het gaat om schenkers en bruikleengevers.

Veld 46. datum verwerving; Vul hier de datum van verwerving in.

Voorbeeld: 1992-10-20

Doel: Het museum moet kunnen laten zien op welke datum het werk is binnengekomen.

Veld 47. pre-verwervings document; aanwezig/afwezig; Als het werk voorzien is van een pre-verwervings document, vul dan 'ja' in. Met een pre-verwerving document wordt een document bedoeld waar gegevens over het werk in staan van voor dat het werk het museum in kwam. Dit kunnen gegevens zijn die de vorige eigenaar (bijv. de galeriehouder) over het werk verzameld heeft. Bijv. foto's, grondplannen, waar het tentoongesteld is geweest, of het werk een behandeling heeft ondergaan etc.

Vermeld waar het document te vinden is: Welke afdeling, kamer, kast, lade, dossier, nummer etc.

Vul 'afwezig' in als er geen pre-verwervings document is.

Doel: De periode tussen het moment dat de kunstenaar zegt dat het werk af is en dat het werk het museum binnen komt is vaak onduidelijk. Het is vaak niet bekend wat er in die periode met het werk gebeurd is. Het is van belang om die periode zo goed als mogelijk te achterhalen. Het kan daarom nuttig zijn als bijv. galeries bij aankoop van een werk een aantal gegevens vastleggen als documentatie, deze documentatie zou, bij aankoop van een museum, bij het werk geleverd kunnen worden.

Veld 48. herkomst geschiedenis; bekend/onbekend; Als er bekend is waar het werk vóór verwerving door het museum geweest is en bij wie, vul dan 'bekend' in.

Is de herkomst niet bekend, vul dan 'onbekend' in.
Voorbeeld: Het werk is na vervaardiging door de kunstenaar geruild met een andere kunstenaar, daarna is het in het museum gekomen.
Doel: De periode tussen het moment dat de kunstenaar zegt dat het werk af is en dat het werk het museum binnen komt is vaak onduidelijk. Het is vaak niet bekend wat er in die periode met het werk gebeurd is. Het is van belang om die periode zo goed als mogelijk te achterhalen. als er dus gegevens bekend zijn kunnen die hier vermeld worden.

Veld 49. aankoopbedrag; Vul hier in voor welk bedrag het werk verworven is. Doe dit in guldens mocht dit niet kunnen, reken het bedrag om in guldens (dit i.v.m rekenwerk). Als dit niet kan vermeld dan in welke valuta het bedrag wel staat.

Voorbeeld: 50.000

Doel: Dit veld dient er voor financiële verantwoording af te leggen en de besteding van het budget kan bijgehouden worden.

Veld 50. verzekeringswaarde; Vul hier de verzekeringswaarde van het werk in. Vermeld ook de datum waarop dit vastgesteld is.

Voorbeeld: 56.457 1988-02-03

Veld 51. beschrijver; Vul hier de naam van de beschrijver in.

Voorbeeld: Rossum, Maaïke van

Doel: Het is nuttig om te weten wie verantwoordelijk is/was voor het beschrijven van het werk en het invullen van de velden.

Veld 52. datum beschrijving; Vul hier de datum in waarop de beschrijving van het werk is gemaakt.

Voorbeeld: 1996-05-02

Doel: Bij sommige gegevens is het van belang om te weten wanneer de beschrijving gemaakt is. Gegevens kunnen verouderen en/of veranderen.

Veld 53. opmerkingen; Hier kunnen opmerkingen gemaakt worden over de verwerving van het werk.

Maaïke Ramos-van Rossum,
3 mei 1996.

10

Leden Subwerkgroep Besluitvormingsmodel

Lydia Beerkens	restaurator/onderzoeker, Stichting Behoud Moderne Kunst
Aloys van den Berk	conservator, Bonnefantenmuseum
Marja Bosma	conservator, Centraal Museum Utrecht
Marianne Brouwer	conservator Kröller-Müllermuseum
Ysbrand Hummelen	coördinator Afdeling Conservering en Restauratie, Centraal Laboratorium voor Kunst en Wetenschap
Piet de Jonge	conservator, Museum Boymans van Beuningen
Dionne Sillé	coördinator, Stichting Behoud Moderne Kunst
Renée van de Vall	hoogleraar filosofie, Rijksuniversiteit Limburg
Rik van Wegen	conservator, Bonnefantenmuseum

Artikelen in dag- en maandbladen

- juli '95 Deltaplan Nieuwsbrief 13, Min. van OCW/Dionne Sillé
Moderne kunst vergt nieuwe aanpak conservering
- oktober '95 Nieuwsbrief Conservering en Restauratie 13
Stichting Behoud Moderne Kunst opgericht
uitgave CL, Amsterdam, red. Hugo Verschoor
- 17-10-1995 NRC
Stichting voor behoud moderne kunst opgericht
- 17-10-1995 AD
Stichting voor behoud van moderne kunst opgericht
- 17-10-1995 Volkskrant
Restauratie moderne kunst onderzocht
- 17-10-1995 Utrechts Nieuwsblad
Stichting Behoud Moderne Kunst
- 17-10-1995 Trouw
Musea richten een stichting voor de conservering van moderne kunst op
- 17-10-1995 Parool
Musea willen code voor restauratie
- 26-10-1995 Gelders Dagblad/kunstredactie
Asbest in Otterlo, ongedierte in Utrecht
- 3-11-1995 AD/Mirjam Keunen
Conserveren moderne kunst een probleem
- 14-12-1995 Trouw/Shirah Lachmann
Een chirurg opereert ook niet zomaar
- voorjaar 1996 kM/Dionne Sillé
Een project van Nederlandse musea voor moderne kunst
uitgave van Stichting Kunstenaarsmateriaal, Amsterdam
- 04-1996 Nieuwsbrief Conservering en Restauratie 15
Presentatie Project Conservering Moderne Kunst
uitgave CL, Amsterdam, red. Hugo Verschoor

Radio

- 19-10-1995 NPS, Radio Uit, interview met Dionne Sillé
- 21-10-1995 VARA, Ophef en vertier, interview met Pieter Keune
- 23-2-1996 NCRV, Schuim en as, interview met Kees Aben en Dionne Sillé

TV

- 18-10-1995 Ontbijtshow, interview met Marianne Brouwer

Publicaties

Een nieuwe aanpak voor de conservering van 'niet traditionele objecten in de moderne kunst', Dionne Sillé, in: Kunst...stof tot nadenken, problemen bij het behoud van synthetische materialen. CL 24, Themadag 1995, uitgave van Centraal Laboratorium voor Onderzoek van Voorwerpen van Kunst en Wetenschap.

12

KOSTEN GEMAAKT T/M 30 04 96

Begroting

Kosten
t.n.t. gemaakt

Personeel

Coordinator	82000.00	80000.00
Restauratoren	150000.00	67420.00
Aansprakelijkheidsverzekering	3000.00	619.71
Reiskosten personeel	20000.00	10466.35
Reiskosten (internationaal)	8000.00	2948.08
Secretariele ondersteuning	5000.00	2137.80

268000.00

163591.94

Percentage uitputting Personeelskosten: 61,0 %

Huisvesting/bureaunkosten

Huisvesting (incl faciliteiten)		
bij Centr Lab (SRAL)	10000.00	5000.00
(Personeels) administratie/ accountant	10000.00	8737.95
Telefoon/fax/variabele kosten	7000.00	3500.00
Porti	5000.00	2535.20
Copieerkosten	2000.00	1000.00

34000.00

20773.15

Percentage uitputting
Huisvesting/bureaunkosten

61,1 %

Pilot Conservering

Deeln. musea werkgroepen	72600.00	36300.00
Deeln. infra-struct. instellingen	24700.00	12350.00
Deeln. ext. desk. aan werkgroep	17600.00	6135.16
Begeleiding buitenl. deskundige	22400.00	0.00
Documentatie/onderzoek.mat.	6000.00	2972.41

143300.00

57757.57

Percentage uitputting
Kosten Pilot Conservering

40,3 %

Publicatie resultaten

Reader literatuuronderzoek	2000.00	900.00
----------------------------	---------	--------

2000.00

900.00

Percentage uitputting
Publicatie resultaten

45,0 %

TOTALE KOSTEN

447300.00

243022.66

PERCENTAGE UITPUTTING

TOTALE KOSTEN

54,3 %

OPBRENGSTEN ONTVANGEN T/M 30 04 96

	Begroting	Opbrengsten t.n.t. ontvangen
Mondriaanbijdrage	198000.00	75000.00
Percentage ontvangen / begroting	37,9 %	
Musea en infrastr. instellingen	249300.00	146883.00
Percentage ontvangen / begroting	58,9 %	
TOTALE OPBRENGSTEN	447300.00	221883.00
PERCENTAGE ONTVANGEN / BEGROTING	49,6 %	