Maastricht University

Doing Artworks. A Study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks.

Citation for published version (APA):

van Saaze, V. E. J. P. (2009). *Doing Artworks. A Study into the Presentation and Conservation of Installation Artworks.* [Doctoral Thesis, Maastricht University]. Faculty of Arts and Social Sciences, Maastricht University / Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN). https://doi.org/10.26481/dis.20091217vs

Document status and date:
Published: 01/01/2009

DOI:
10.26481/dis.20091217vs

Document Version:
Publisher's PDF, also known as Version of record

Please check the document version of this publication:

• A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
• The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
• The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

Link to publication

General rights
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the “Taverne” license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.umlib.nl/taverne-license

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

repository@maastrichtuniversity.nl

providing details and we will investigate your claim.

Download date: 19 Apr. 2024

Samenvatting

Dit proefschrift analyseert museale praktijken die betrekking hebben op de conservering van installatiekunst. Van oudsher streeft het museum er naar beeldende kunst in zijn oorspronkelijke, authentieke materiele vorm te behouden. Bij 'traditionele' kunst is dat uitgangspunt nog wel houdbaar want in het geval van een schilderij of beeldhouwwerk is meestal sprake van een 'ideale conditie', namelijk: de vooronderstelde oorspronkelijke conditie van het werk. Traditionele kunstwerken lijken, met andere woorden, in materiële zin een min of meer vaststaande of gefixeerde verschijningsvorm; hun fysieke identiteit is meestal stabiel en vastomlijnd. Bij installatiekunst wordt de notie van een vastomlijnde identiteit echter een stuk problematischer. De kunstwerken worden aangekocht, onderzocht, gedocumenteerd en opgeslagen in depots om daarna weer opnieuw te worden geïnstalleerd. Het procesmatige of *site specific* karakter, het gebruik van vergankelijke materialen en ook de snelle veroudering van gebruikte mediatechnologieën als film en video, roepen echter vragen op betreffende het beheer en behoud van deze werken. Wie de verschillende tentoonstellingsmomenten van een installatie met elkaar vergelijkt, staat soms versteld van de grote visuele verschillen. Bij sommige installaties kunnen we onszelf afvragen of het om hetzelfde werk gaat: verouderde apparatuur is vervangen door moderne apparaten of de afmetingen van een werk zijn, naar gelang de tentoonstellingsruimte, telkens anders. Hoe gaan musea voor hedendaagse kunst om met deze veranderlijke kunstwerken? In hoeverre tasten fysieke verschillen ook de conceptuele waarden van een werk aan? In hoeverre kan authenticiteit hier nog als criterium gelden voor conserveringsbeslissingen? Wie of wat bepaalt wanneer een werk 'af' is en hoe permanent zijn deze kunstwerken?

De centrale vraag van het proefschrift luidt: Hoe gaan musea om met de problemen die ontstaan in het spanningsveld tussen enerzijds het bepalen en vastleggen van de identiteit van een kunstwerk en anderzijds het toelaten van veranderlijkheid of variabiliteit? Het onderzoek bestudeert kunstwerken niet in hun voltooide staat, zoals gewoonlijk wordt gedaan, maar vertrekt vanuit het idee dat zij in musea steeds opnieuw vorm krijgen. In dit proefschrift zal ik dan ook beargumenteren dat installatie kunstwerken worden *gedaan*. Om te kunnen onderzoeken *hoe* zij worden gedaan, is gekozen voor een etnografische benadering. Aan de hand van veldonderzoek in musea, tijdens bijeenkomsten van het Europese project 'Inside Installations: Preservation and Presentation of

Installation Art' en aan de hand van interviews met museummedewerkers (zoals curatoren, directeuren, conservatoren/restauratoren, technici, depotbeheerders en suppoosten), wordt dieper ingegaan op de rol die museale praktijken spelen in het leven van een kunstwerk.

De leidraad voor het onderzoek wordt gevormd door een analyse van sleutelbegrippen uit de conserveringstheorie: authenticiteit en kunstenaarsintentie. Deze begrippen zijn van cruciaal belang voor de conserveringsethiek maar het vasthouden aan deze waarden als uitgangspunt bij het nemen van conserveringsbeslissingen wordt bij het behoud van niet-traditionele hedendaagse kunstwerken (en met name bij installatie kunstwerken) als problematisch ervaren.

In het eerste hoofdstuk van dit proefschrift worden de belangrijkste ontwikkelingen binnen de conserveringstheorie geschetst en wordt de achtergrond van de huidig ervaren problematiek besproken. In dit hoofdstuk wordt stilgestaan bij de geschiedenis van de Westerse restauratie- en conserveringsethiek en een verklaring gezocht voor het ontbreken van een open debat binnen het vakgebied. Het hoofdstuk laat onder andere zien dat de opmars van de natuurwetenschappen van grote invloed is geweest op de ontwikkeling van conservering als professioneel vakgebied. Met name de hang naar (wetenschappelijke) objectiviteit en de regel van reversibiliteit van conserveringsingrepen hebben een belangrijke rol gespeeld in de ontwikkeling van waarden die tot op de dag van vandaag geldig zijn binnen het vakgebied. Het hoofdstuk laat zien dat de daaraan verbonden principes van behoud van materiële authenticiteit en het waarborgen van de kunstenaarsintentie, in het recente verleden weliswaar zijn geproblematiseerd door de zogeheten 'hedendaagse conserveringstheorieën' die de echtheidsclaim bekritiseren, maar desondanks nog steeds als leidraad fungeren.

Een ander centraal thema van dit op literatuuronderzoek gebaseerde historische hoofdstuk betreft de complexe relatie tussen theorie en praktijk van conservering en restauratie. Hoewel theorievorming voornamelijk gevoed wordt door conservatoren/restauratoren en onderzoekers die een stevige voet in de praktijk hebben, blijken bestaande ethische codes en conserveringstheorie vaak onvoldoende houvast te bieden voor het evalueren en nemen van conserveringsbeslissingen.

In het hoofdstuk wordt tevens gezocht naar een verklaring voor het ontbreken van een open debat rond het inmiddels volwassen vakgebied. Hoewel er steeds meer congressen worden georganiseerd en literatuur verschijnt op het terrein van hedendaagse kunst conservering, blijft dit meestal beperkt tot het vakgebied: discussies vinden plaats achter de schermen van het museum en conserveringspraktijken blijven verborgen voor het publiek. Wanneer projecten wel in de openbaarheid verschijnen, leidt dat al snel tot heetgebakerde controverses, zoals we die kennen rondom de restauratie van Barnett Newmans' *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* (1967–1968) in 1991.

Na het eerste hoofdstuk wordt de conserveringsliteratuur verlaten en verplaatst de focus van het onderzoek zich naar de praktijk van hedendaagse kunst musea. Waar in hoofdstuk één de concepten van authenticiteit en kunstenaarsintentie aan de hand van bestaande conserveringsliteratuur worden bestudeerd, wordt in de daaropvolgende hoofdstukken onderzocht hoe deze begrippen in conserveringspraktijken worden ingezet en vorm krijgen.

Hoofdstuk twee bestudeert het begrip authenticiteit en introduceert aan de hand van het werk van Annemarie Mol (2002) een alternatief voor de hermeneutische of 'perspectivische' benadering die de hedendaagse conserveringstheorie domineert. Bij deze perspectivische benadering, een reactie op het eerder overwegend essentialistische gedachtegoed, staat niet langer het geloof in een waarachtige originele conditie van het kunstwerk centraal, maar is de aandacht verschoven naar interpretaties van - en perspectieven op - het object. Het hoofdstuk beargumenteert dat deze zogeheten *communicative turn* in conservering ertoe heeft geleidt dat authenticiteitclaims, ten koste van de aandacht voor materialiteit en materiële aspecten, gereduceerd worden tot een kwestie van perspectief. Door een te eenzijdige nadruk op mogelijke perspectieven is er enerzijds het gevaar dat in conserveringstheorieën het object uit beeld verdwijnt en anderzijds dat het object gefixeerd, solide wordt en een ongeschonden karakter krijgt omdat er alleen maar *over* het object wordt gesproken. Het hoofdstuk biedt een alternatief voor deze *perspecti-val tales* door te analyseren hoe authenticiteit in museale *praktijken* vorm krijgt. Hoe wordt authenticiteit in de dagelijkse museumpraktijk geconstrueerd en versterkt door bijvoorbeeld foto's, de fysieke tentoonstellingsruimte, bruikleencontracten, titelbordjes, kunstenaarsuitspraken en specifieke keuzes in woordgebruik? Wat levert het op om onderzoek te doen naar de wijze waarop authenticiteit in museale praktijken wordt geconstrueerd?

Deze vragen worden gesteld aan de hand van het werk *One Candle* (1988) van de Koreaanse videokunstpionier Nam June Paik (1932-2006). *One Candle*, aangekocht door het Museum für Moderne Kunst in Frankfurt (Duitsland) in 1991, is een *closed-circuit* installatie bestaande uit een brandende kaars die gefilmd door een videocamera, direct op de wanden geprojecteerd wordt door zichtbaar opgestelde CRT projectoren. In het museum wordt de installatie als een eenheid beschouwd: een authentiek, oorspronkelijk en onaangeraakt kunstwerk. Het vasthouden aan deze notie van eenheid wordt echter bemoeilijkt wanneer de focus komt te liggen op museale praktijken. In de loop van zijn geschiedenis en als resultaat van alle museale betrokkenheid blijkt *One Candle* namelijk op verschillende manieren te zijn veranderd: zo zijn de oorspronkelijke projectoren bijvoorbeeld vervangen door nieuwere modellen en is het werk opnieuw opgesteld. Onderzoek naar de biografie van het kunstwerk laat zelfs zien dat er meer dan een *One Candle* is. Deze meervoudigheid wordt echter pas zichtbaar als er aandacht wordt geschonken aan de praktijken waarin het werk wordt *gedaan*; als, met andere

woorden, de praktijken waarin *One Candle* wordt aangestoken, aangezet, gerestaureerd, opgemeten, opgeslagen, opnieuw geïnstalleerd, in bruikleen gaat, gekopieerd, besproken en gecategoriseerd wordt, niet worden ontkend maar juist over het voetlicht worden gebracht. Echter, als *One Candle* meer dan een is, hoeveel *One Candle's* zijn er dan eigenlijk en hoe verhouden zij zich tot elkaar?

Het derde hoofdstuk gaat in op het begrip 'kunstenaarsintentie' en laat zien dat het begrip 'intentie' in conserveringstheorie en -praktijk veelal wordt gebruikt als een synoniem van 'de mening van de kunstenaar'. Vanwege de complexiteit en meerduidigheid van veel hedendaagse kunstproducties heeft het achterhalen van deze 'kunstenaarsintentie', door middel van bijvoorbeeld kunstenaarsinterviews, de laatste tien jaar een enorme vlucht genomen. De levende kunstenaar speelt dan ook in toenemende mate een grote rol in conserveringspraktijken die voorheen tot het domein van conservatoren/restauratoren en curatoren behoorden. De kunstenaar wordt in het geval van herinstallatie of restauratievraagstukken bijvoorbeeld dikwijls geraadpleegd en blijft betrokken bij het voortbestaan van het werk in de museale context.

Dit hoofdstuk laat zien dat wat als kunstenaarsintentie wordt verstaan echter geen vaststaand, van de kunstenaar of het werk af te leiden, fenomeen is maar - net als authenticiteit - in praktijken wordt geconstrueerd. Kunstenaarsintentie, zo beargumenteer ik, ontstaat in interactie en is het *resultaat* van het proces van documentatie- en conserveringspraktijken. Uit het empirische materiaal dat aan de basis ligt van dit hoofdstuk blijkt dat de museale organisatie, de manier waarop een werk wordt gedocumenteerd en de rol van de kunstenaar hierin een vormende rol spelen in datgene wat als 'kunstenaarsintentie' wordt aangeduid. Door de aanpak van twee musea, het Bonnefantenmuseum in Maastricht (Nederland) en het S.M.A.K. in Gent (België), ten aanzien van de documentatie en herinstallatie van werken van de Brusselse kunstenaar Joëlle Tuerlinckx (1958) te vergelijken, wordt duidelijk dat deze museale praktijken effect hebben op de identiteit van de betreffende kunstwerken. Zo zal de huidige keuze van het Bonnefantenmuseum om het aangekochte werk letterlijk vast te leggen en op eenzelfde wijze te herinstalleren leiden tot een relatief gefixeerde installatie. In het S.M.A.K. daarentegen wordt door middel van een reeks opeenvolgende herinstallaties onderzocht wat de mogelijkheden en grenzen van verandering zijn. Met andere woorden, het S.M.A.K. hanteert in zijn documentatie van het werk geen enkelvoudig prototype waarop toekomstige herinstallaties worden gebaseerd, maar een reeks van prototypes. In plaats van de strategie van 'bevriezen' is, zo lijkt hier, gekozen voor het vermijding van 'bevriezen', het fixeren van het werk in een verondersteld authentieke toestand.

Het Bonnefantenmuseum en het S.M.A.K. vertegenwoordigen zo twee verschillende benaderingen en praktijken ten aanzien van organisatiestructuur, taakverdeling en wijze en mate waarop mensen betrokken worden (of niet) in het voortbestaan van het werk. Ook de specifieke interactie tussen het museum en de betreffende kunstenaar

maakt deel uit van deze praktijken en heeft effect op de identiteit van het kunstwerk. In de conclusie van het hoofdstuk wordt beargumenteerd dat, in plaats van zich blind te staren op kunstenaarsintentie, een focus op de specifieke vorm en effecten van deze interactie meer aandacht verdient in conserveringsonderzoek.

Het vierde en laatste casushoofdstuk bouwt voort op de inzichten verkregen uit de eerdere hoofdstukken en zet de zoektocht voort naar een conceptualisering van conservering waarbij aspecten als verandering, interventie en interactie worden erkend in plaats van verborgen gehouden. In dit hoofdstuk staat de aankoop van *No Ghost Just a Shell* (1999-2002) door het Van Abbemuseum in Eindhoven centraal. Op verschillende manieren daagt de aankoop van *No Ghost Just a Shell* bestaande concepten en conserveringsstrategieën uit, zoals de dogma's van één-kunstenaar, één-object en één-collectie. *No Ghost Just a Shell* bestaat uit een twintigtal individuele kunstwerken die op uitnodiging van de Franse kunstenaars Pierre Huyghe en Philippe Parreno zijn gemaakt door verschillende kunstenaars. Het bindende element is het manga-animatie figuurtje Annlee waarvan de initiërende kunstenaars de rechten aankochten en verspreidden onder de groep kunstenaars met de uitnodiging om haar karakter vorm te geven en een nieuw leven te geven. In het geval van *No Ghost Just a Shell* is het 'object' een *proces* dat door de kunstenaars is ingezet en door het museum is aangekocht. Wat betekent het voor een museum om een proces te kopen, maar ook wat betekent het voor het proces om aangekocht te worden?

Om deze vragen te beantwoorden ga ik te rade bij het werk van socioloog en wetenschapsfilosoof Bruno Latour. Als alternatief voor het objectbegrip wordt de term *collective* (Latour 1999) geïntroduceerd. Door het museale kunstwerk als een steeds veranderend en zich vertakkende *collective* te beschouwen, wordt het mogelijk om meer aandacht te besteden aan aspecten als verandering en materialiteit die in gangbare conserveringstheorieën onderbelicht blijven. Met behulp van een actor-netwerk benadering wordt een analyse gemaakt van de menselijke en niet-menselijke *actanten* (Latour) die een rol spelen of hebben gespeeld in de totstandkoming en voortdurende bestaan van *No Ghost Just a Shell*. Specifieke aandacht gaat daarbij uit naar de impact van economische aspecten, marktwaarde, museale competitie en andere zogenaamde minder verheven aspecten van de kunstwereld. Het hoofdstuk laat zien dat de notie van 'eigendom', traditioneel gedefinieerd als het behouden en bevriezen van een enkelvoudig object, aan en herdefiniëren toe is. Een nieuw begrip van eigendom in de context van installatiekunst, zo betoog ik in dit hoofdstuk, zou recht moeten doen aan de meer *hands-on*, op praktijken gebaseerde en interveniërende betrokkenheid van museumprofessionals.

Op basis van de drie casushoofdstukken wordt ten slotte geconcludeerd dat de museale aankoop van een installatie in veel gevallen verder strekt dan een 'eenvoudige' overdracht van de kunstenaar naar het museum. Kunstenaarsinterviews worden afgenomen, contracten worden opgesteld en installatieprotocollen worden ontwikkeld om

de werken ook in een andere (ruimtelijke en tijds-)context te kunnen uitvoeren. Museummedewerkers en kunstenaars werken steeds vaker samen aan het voortbestaan van de werken in een museale context. Het proefschrift laat zien dat de productie van installatiekunst zich niet laat vangen in een momentopname, dat samenvalt met de atelierpraktijk. Juist bij installatiekunst spelen de museale processen van aankopen, presenteren en conserveren een belangrijke en actieve rol in de totstandkoming van het kunstwerk. De conservator/restaurator, de curator, de technicus; allen dragen op eigen wijze bij aan dit proces van installeren en herinstalleren. Meer dan bij traditionele kunstwerken heeft de museale praktijk invloed op de wijze waarop het kunstwerk voor het publiek verschijnt.

Het proefschrift betoogt voorts dat de erkenning hiervan niet alleen relevant is voor de verdere ontwikkeling van conserveringstheorieën geënt op hedendaagse kunstpraktijken, maar ook voor de bestudering van installatiekunst en het instituut museum in bredere zin. Bij veel installatiekunst kunnen het kunstwerk én de museale praktijken die de totstandkoming en het voortbestaan van het werk mogelijk maken, immers niet meer eenduidig van elkaar worden gescheiden. Conserveringspraktijken die vaak achter de schermen van het museum plaats vinden vertellen een verhaal dat niet vaak aan bod komt in kunsthistorische verhandelingen, maar ons weldegelijk nieuwe inzichten verschaft in de betreffende kunstwerken en de werkwijze van het museum voor moderne en hedendaagse kunst. Vanuit deze constatering lijkt het niet langer houdbaar om deze museale praktijken achter de schermen te houden als we over installatiekunst of het museum spreken. Onderzoek naar conserveringspraktijken levert een belangrijke bijdrage voor ons denken over het instituut museum. Bovendien stimuleert een op praktijken gebaseerde onderzoeksbenadering het debat over conservering en restauratie. Door museale praktijken te analyseren en met elkaar te vergelijken ontstaat er ruimte om na te denken over factoren als onzekerheid bij het nemen van beslissingen en worden keuzemomenten zichtbaar die in het stramien van de traditionele conserveringstheorieën onderbelicht blijven. Het proefschrift laat daarenboven zien dat het bestuderen van kunstwerken en musea door de lens van conserveringspraktijken ook voor de sociale wetenschapper een nieuw en boeiend terrein biedt dat het bestuderen meer dan de moeite waard is.