



De geschiedenis van het zichtbare

De geschiedenis van het zichtbare
Susanne de Heer BA
3114678
Master Kunstgeschiedenis
Zwaartpunt Moderne en Hedendaagse Kunst
Dr. Patrick Van Rossem

Inhoudsopgave

Voorwoord

pagina 7

Inleiding

pagina 9

Hoofdstuk 1

Authenticiteit in boeken, het hoofd en het museum

- Een diepgewortelde culturele opvatting
- De status van het museum
- Authenticiteit in het Modernistisch discours
- Verschillende vormen van inauthenticiteit: vervalsingen en restauratie

pagina 15
pagina 17
pagina 18
pagina 20

pagina 27

Hoofdstuk 2

Diversiteit op zaal, een theoretisch kader

- Subtiële verschillen
- Kennis is open
- De didactische benadering en haar valkuilen
- Food for Thought: The Sainsbury Gallery
- Learning Impact Research Project
- Een realistische kijk op leeruitkomsten
- Grip op het leerproces
- Vijf perspectieven
- Experiential learning van David Kolb
 - De opbouw van het leerproces
 - Vier strategieën, twee dimensies
 - Leertypes
- Amerikaanse benadering
 - Conversatie
 - Casual interpreting
- Invloed doormiddel van *priming*
- *Priming* in de praktijk
- *Flow*

pagina 28
pagina 28
pagina 29
pagina 30
pagina 30
pagina 32
pagina 33
pagina 34
pagina 35
pagina 35
pagina 35
pagina 36
pagina 37
pagina 41
pagina 41
pagina 43
pagina 45
pagina 45

pagina 49

Hoofdstuk 3

Conceptversie: de geschiedenis van het zichtbare

- De mogelijkheden van informatievoorziening rond restauratie
- Aanpak
- De vorm
- Verantwoording keuze casestudies
- Conceptversie van de informatievoorziening
 - Introttekst
 - Barnett Newman, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*
 - Barnett Newman, *Cathedra*
 - Mario Merz, *Città Irreale*
 - Marcel Broodthaers, *MB*

pagina 49
pagina 50
pagina 51
pagina 52
pagina 53
pagina 53
pagina 55
pagina 61
pagina 65
pagina 69

Conclusie

pagina 73

Bijlagen

pagina 77

Lijst van afbeeldingen

pagina 79

Literatuurlijst

pagina 81

Voorwoord

Een masterscriptie is een individuele onderneming, toch schrijft niemand hem alleen. Uiteraard ben ik daarom een aantal mensen dankbaarheid verschuldigd.

Ten eerste zijn dat de lieve en geduldige mensen om mij heen, die eindeloos naar me hebben geluisterd en me hebben geholpen bij het inzien van denkfouten. Ik wil hier graag met name Dani Bender, Alexandra van den Broek, Myrthe van den Boom en Lonneke Koek bedanken voor hun oog voor taal, nieuwe inzichten en steun.

Gedurende het gehele proces ben ik eveneens bijgestaan door mijn scriptiebegeleider van de Universiteit: dr. Patrick Van Rossem.

Inleiding

Deze scriptie komt voort uit een fascinatie voor het onmogelijke. Toen ik voor mijn Master een tentoonstellingsconcept moest ontwikkelen, bleef ik terugkomen bij één werk: *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* van Barnett Newman. Het werk is na een dramatische beschadiging en een controversiële restauratie in het depot verdwenen. Het doel van mijn tentoonstellingsconcept was een manier te vinden dit werk, en andere werken die een soortgelijk lot hadden ondergaan, weer toegankelijk te maken voor het publiek. Dit resulteerde in een tentoonstellingsconcept over werken van na 1950 die ingrijpend waren gerestaureerd.¹ Een ingrijpende restauratie is in dit geval een restauratie waarbij concessies zijn gedaan aan het concept of het voorkomen van een werk.² In verband met beperkingen die de opdracht en het tijdsbestek met zich meenamen, bleven meer vragen over dan waren beantwoord. Het was dan ook een logische stap het onderzoek voort te zetten in mijn masterscriptie.

Voor deze scriptie is het zwaartepunt dat lag op werken van na 1950 behouden, aangezien het restaureren van deze werken extra moeilijk is. Veelal zijn in deze werken synthetische materialen gebruikt waarvan de juiste wijze van restaureren niet bekend is en het niet duidelijk is hoe materiaal en het herstel daarvan zich in de toekomst zal gedragen. Daar komen nog de andere niet-traditionele materialen bij kijken zoals groente en bijenwas.³ Het zijn echter niet zozeer de materialen die het meest problematisch zijn, dat is veelal de plaats die ze innemen in het conceptuele kader van het werk. Vaak zorgt dit voor het eerder genoemde conflict tussen het behoud van het beeld en de conceptuele lading.

In eerste instantie handelde het onderzoek over de status van ingrijpend gerestaureerde werken in het museum. Het doel was de ethiek van de huidige restauratie te onderzoeken en de wijze waarop musea omgaan met de gerestaureerde werken. Zijn ze in het depot verdwenen, of werden ze nog tentoongesteld en in het laatste geval, op welke manier? De hoofdvraag die op dat moment werd aangehouden was: Welke houding hebben instellingen ten opzichte van ingrijpend gerestaureerde werken van na 1950/ Hoe verhoudt men zich tot restauratie van werken van na 1950? Een deelvraag hierbij was te onderzoeken op welke manier gerestaureerd werk tentoongesteld kon worden. Zwaartepunt in dit onderzoek was authenticiteit en perceptie.

Eenmaal begonnen met het voortzetten nam het gedeelte dat handelde over authenticiteit en perceptie het langzamerhand over van de andere deelvragen. Onderzoek naar de huidige museumpraktijk werd losgelaten, het bleek namelijk nauwelijks mogelijk iets bij te dragen aan het huidige discours. Restauratie ethiek is reeds uitgebreid beschreven, zelfs met betrekking tot relatief

¹ De werken die in deze fictieve tentoonstelling waren opgenomen: Joseph Beuys, *Fettecke in Kartonschactel*, 1963, Barnett Newman, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* 1967-68, Henk Peeters, *59-18* 1959, Pino Pascali, *Campi arati è canali d'irrigazione* 1967, Tony Cragg, *One space, four places* 1982.

² Een voorbeeld hiervan is bovengenoemde *Fettecke in Kartonschactel* van Joseph Beuys. Omdat het vet waar het werk van origine mee gemaakt was door te hete lampen op zaal was gesmolten is het vervangen met stearine. Dit heeft een veel hoger smeltpunt. Hiermee wordt de rol die het vet speelt in het concept genegeerd, aangezien de transformatie die het vet kan ondergaan hier onderdeel van is.

³ Resp. Anselmo *Untitled* 1968, Mario Merz, *Città irreali* 1968.

nieuw werk. Belangrijke literatuur op dit gebied is *Theory of Restoration* van Cesare Brandi.⁴ Dit boek uit de jaren zestig is nog steeds toonaangevend wat restauratierichtlijnen betreft. Typisch is het immense respect dat uit de richtlijnen spreekt, niet alleen voor het werk zelf, maar ook voor zijn geschiedenis en zelfs zijn toekomst. Zo stelt Brandi dat restauraties toekomstige restauraties niet in de weg mogen zitten, maar deze juist moeten faciliteren.⁵ Dit omdat door Brandi veel waarde wordt gehecht aan de verschillende visies die men heeft op een werk, door de tijd heen.⁶ Een ander belangrijk onderdeel van de theorie is dat het materiaal het uitgangspunt dient te zijn. Brandi stelt namelijk dat een restaurator het materiaal herstelt en niet het beeld.⁷ Met name bij het beschrijven van de casestudies in het derde hoofdstuk was deze literatuur onmisbaar. Daarnaast ben ik zeer veel verschuldigd aan *Modern Art, Who Cares?*⁸ Het boek is een verzameling van essays over behoud, authenticiteit en welke implicaties dit heeft voor werken waarin sprake is van ongebruikelijke materialen. Naast de essays bestaat het boek uit een onderzoek naar nieuwe restauratierichtlijnen aan de hand van een aantal casestudies. De richtlijnen zoals die beschreven staan in *Theory of Restoration* bleken eind jaren negentig niet meer te voldoen. Brandi gaat in zijn werk voornamelijk uit van schilderijen, dit maakt de theorie nagenoeg onbruikbaar voor bijvoorbeeld multimediale installaties. Voornamelijk omdat een eventuele conceptuele lading en de plek die het materiaal daarin inneemt niet in ogenschouw is genomen. De hernieuwde richtlijnen en het bijbehorende beslissingsmodel zijn eveneens in *Modern Art, Who Cares?* terug te vinden.

Waar de restauratie ethiek al uitgebreid was beschreven, bleek de depotkwestie niet interessant. Het enige geval waarin een werk het depot in is verdwenen omdat het is gerestaureerd, is het eerdergenoemde *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*. De gevallen waarin een gerestaureerd werk wordt tentoongesteld als zodanig bleken ook zo sporadisch dat het niet voldoende stof bood om een scriptie over te schrijven.⁹

Vanaf het begin van het onderzoek, al tijdens het maken van het tentoonstellingsconcept, viel op hoe moeilijk het was om de conditiesgeschiedenis van een werk te achterhalen. Hiervoor is contact opgenomen met het stedelijk museum Schiedam, het Van Abbe museum, het Stedelijk Museum Amsterdam en het museum Boijmans van Beuningen. Van de twee laatstgenoemden zijn meermalen de bibliotheken geraadpleegd. In eerste instantie werd, in kader van het tentoonstellingsconcept, gezocht naar ingrijpend gerestaureerde werken. Dit bleek lastig. Niet alleen omdat zulke restauraties vrij zeldzaam zijn, maar ook omdat werken over het algemeen niet gerubriceerd zijn als zodanig. Bij mijn eerste bezoek aan het Stedelijk museum bleek Elisabeth Bracht beschikbaar te zijn voor een gesprek. Elisabeth Bracht was destijds hoofd restauratie van het Stedelijk Museum Amsterdam en is

⁴ Brandi, Cesare, *Theory of Restoration*, 2005 Rome, Florence.

⁵ Brandi Cesare 2005 (zie noot 4) pp 57

⁶ Brandi, Cesare 2005 (zie noot 4) pp 49.

⁷ Brandi, Cesare 2005 (zie noot 4) pp 49.

⁸ Hummelen, Ijsbrand, Sillé, Dionne, *Modern Art, Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, 1999 Amsterdam.

⁹ Over de huidige tentoonstellingspraktijk met betrekking tot restauratie valt meer te lezen in hoofdstuk drie.

nauw betrokken geweest bij de restauratie van onder andere *Cathedra*. Zij noemde twee ingrijpend gerestaureerde werken die ik zonder haar hulp onmogelijk had kunnen achterhalen. *Fettecke in Kartonschactel* van Joseph Beuys en *Linear Construction in Space no.2* van Naum Gabo. Hoewel geen van de beide werken uiteindelijk in de casestudies terecht zijn gekomen waren het zeer bruikbare handreikingen in het onderzoek.

Waar het in de bibliotheken van de musea al ingewikkeld was om gerestaureerde werken te vinden, ontbrak op zaal de informatie bij herstelde werken veelal volledig. Er is een poging gedaan zaalteksten en andere informatievoorziening te achterhalen die restauratie in het verleden vermeldden. Dit bleek nauwelijks mogelijk. De enige gevonden informatie is een brochure bij de tentoonstelling *Contemporary Art: modern materials, old problems* georganiseerd bij het eerdergenoemde boek *Modern Art, Who cares?*, de uitgave bij de restauratie van *Cathedra* en de folder bij het symposium rond de werken van Newman.¹⁰ Van tentoonstellingen die niet gemoeid waren met restauratie is veelal nauwelijks informatievoorziening bewaard gebleven. Het is daarom niet te achterhalen of in deze tentoonstellingen vermelding is geweest van restauratie. Hieruit ontstond het idee op zoek te gaan naar een manier om de staat van het werk naar het publiek te communiceren.

Redenen om het publiek voor te lichten zijn er genoeg. Het vak van restaurator is een specialisatie die bijzondere vaardigheden en veel specialistische kennis vereist. Dit geldt zeker voor de werken waar in deze scriptie het zwaartepunt op ligt. Per werk dient niet alleen onderzoek te worden gedaan naar de materialen en hun eigenschappen. Ook de betekenis van het materiaal is belangrijk, die per maker en vaak zelfs per werk verschilt. Het is zonde om zoveel expertise onder het tapijt te vegen.

Daarnaast kan de huidige praktijk rond informatieverstrekking bevraagd worden. Vaak wordt wel informatie gegeven over de stijl en (de herkomst van) het materiaal en soms over de werkwijze, zoals bij Monet of Pollock. Waarom zouden we de informatie daar laten stoppen? De wens om de huidige geheimzin van musea te doorbreken leidde tot een nieuwe hoofdvraag: Hoe kan op een verantwoorde doch eerlijke manier aan bezoekers gecommuniceerd worden dat een hedendaags werk is gerestaureerd? Hieruit ontstond een zoektocht door educatietheorie gericht op musea. Met name naar een methode om een onderwerp, dat een zekere complexiteit bezit en dat met enige nuance gebracht dient te worden, te presenteren aan al die verschillende mensen die een museum bezoeken. Dit leidde uiteindelijk tot een aantal casestudies die in het derde hoofdstuk worden besproken.

In hoofdstuk één blijkt dat een verband bestaat tussen kennis van al dan niet aangetaste authenticiteit en perceptie. Het verband tussen toegewezen authenticiteit en activiteit in de hersenen blijkt uit een onderzoek. Negatieve connotaties, die aan een verminderde authenticiteit kleven, hebben invloed op hoe iemand naar een afbeelding kijkt. Proefpersonen die naar een werk keken waarvan ze dachten dat het een kopie was zochten naar 'fouten'.¹¹ Deze manier van kijken heeft zijn oorsprong in

¹⁰ Adrichem, Jan van (red.) *Barnett Newman, Cathedra*, 2001 Amsterdam.

¹¹ Huang, Bridge, Kemp and Parker, 'Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art', *Frontiers in Human Science* vol 59 (2011) nr ? www.frontiers.org geraadpleegd op 19-01-2012.

breed gedragen culturele opvattingen.¹² Naast het onderzoek over authenticiteit en activiteit in de hersenen, worden een aantal mogelijke oorzaken van deze mentaliteit onderzocht. Authenticiteit in het Modernistisch discours, de rituele functie van het museum en wat authenticiteit specifiek inhoudt met betrekking op restauratie worden kort behandeld.

Ondanks dat de manier waarop toeschouwers een werk bekijken wordt beïnvloedt door informatie over de conditiesgeschiedenis, biedt juist dit onderwerp een scala aan mogelijkheden voor informatievoorziening. In hoofdstuk twee worden deze mogelijkheden onderzocht en met een theoretisch kader onderbouwd. De nadruk ligt hier op *lifelong learning*, met name de theorieën van Howard Gardner en David Kolb. Gardner en Kolb stellen dat iedereen op een andere manier leert. De nadruk hierbij ligt niet zozeer op het cursorisch onderwijs, maar op het leren vanuit ervaring. Hier is met name sprake van in het museum. Het is dan ook steeds gebruikelijker om tentoonstellingen en het bijbehorende educatieprogramma te baseren op de theorieën van Kolb en Gardner.¹³ Met name *Experiential Learning: Experience as the Source of Learning and Development* van David A. Kolb is een zeer belangrijke leidraad geweest en heeft mij bijzonder veel inzicht verschaft in de verschillende manieren waarop informatie benaderd wordt. Kolb stelt dat er vier strategieën zijn om met de informatie die dagelijks op ons af komt om te gaan. Iedereen heeft een voorkeur voor twee van die vier strategieën. Deze sets van strategieën vormen de vier leertypes: de uitvoerder, dromer, denker en oplosser.¹⁴ Hoe een voordeel gedaan kan worden met deze diversiteit in het museum is verder uitgewerkt door Els Hoogstraat. Haar praktischer benadering van de leertheorie van Kolb is met name in het tweede en derde hoofdstuk een belangrijke handreiking geweest.¹⁵ Uit deze literatuur blijkt eveneens dat een onderwerp dat niet met concrete antwoorden gepaard gaat, vanuit deze benadering niet vermeden hoeft te worden, maar juist een uitkomst kan zijn. Doordat een onderwerp als authenticiteit zich in dit grijze gebied bevindt, biedt het juist in combinatie met diverse informatievoorziening een spectrum aan mogelijkheden.

Informatievoorziening over conditiesgeschiedenis biedt op zijn beurt weer mogelijkheden voor het doorbreken van het stigma dat met restauratie gepaard gaat. Daarom wordt in het derde hoofdstuk onder de noemer 'de geschiedenis van het zichtbare', gekeken naar praktische toepassingen van de theorieën, onderzocht in hoofdstuk twee. Een plan van aanpak wordt voorgesteld en aan de hand van een aantal casestudies worden suggesties gedaan voor de vorm en inhoud van een eventuele informatievoorziening omtrent restauratie en authenticiteit. Eveneens wordt een beeld geschetst van de huidige museumpraktijk rond de informatievoorziening met betrekking tot de geschiedenis van het zichtbare. Langzaam wordt een aanzet gegeven tot een veranderde houding, met kleine stapjes wordt

¹² Huang, Bridge, Kemp and Parker 2011 (zie noot 13) pp 1,7.

¹³ Kolb, David A. *Experiential learning: experience as the source of learning and development*, 1984 New Jersey. Gardner, Howard, *Changing minds: the art and science of changing your own and other people's minds*, 2004 Boston pp 27-41.

¹⁴ Deze reeks termen is een vertaling van de auteur. De termen die Kolb gebruikt zijn: assimilator, diverger, accommodator, diverger en converger. Verantwoording voor de vertaling is terug te vinden in hoofdstuk twee. Kolb, David A. 1984 (zie noot 15) pp 77-88.

¹⁵ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie, *De leertheorie van Kolb in het museum. Dromer denker beslisser doener*, een uitgave van de museumvereniging 2006.

er toegewerkt naar het doorbreken van het stigma. Hopelijk kan deze scriptie een rader zijn in deze tendens.

Authenticiteit in boeken, het hoofd en het museum

Inleiding

In de vaste opstelling van Museum Boijmans van Beuningen staat aan het begin van zaal drie een Mariabeeldje. Het stamt uit de late middeleeuwen en heeft zichtbaar een bewogen leven achter de rug. Ooit had Maria haar rechterarm nog, tegenwoordig is er alleen nog een stompje over. In het restant is duidelijk een gat te zien van een vroegere restauratie. Waarschijnlijk is de arm ooit hersteld geweest met een gipsen replica. Aangezien reconstructies zonder het uiterlijk van het origineel te kennen volgens huidige restauratienormen taboe zijn, kan aangenomen worden dat een eventuele reconstructie om die redenen is verwijderd.¹⁶ Deze aanname is echter een wilde gok, het is niet te achterhalen wat er ooit met dit beeldje is gebeurd.¹⁷ Niet alleen bij dit beeldje in het bijzonder is de informatie lastig te vinden, dit geldt over het algemeen voor de geschiedenis van de conditie van werken. Vermeldingen van een restauratie op zaal zijn, buiten enkele toe te juichen uitzonderingen, onvindbaar.¹⁸ Wat ligt er ten grondslag aan het ontbreken van conditiegeschiedenis op zaal? In dit hoofdstuk zal een poging worden gedaan de problematiek vast te stellen en toe te lichten.

Aangezien een uiteenzetting zoals deze beperkingen kent, zoals een afgebakende ruimte en een beperkt tijdsbestek, heeft dit effect op dit hoofdstuk. De literatuur die beschikbaar is over het onderwerp authenticiteit is zeer omvangrijk. Daar authenticiteit belangrijk is in deze thesis, maar niet het zwaartepunt, zijn een aantal thema's uitgekozen. Deze onderdelen van het discours hebben de meeste relevantie met betrekking op de doelstelling van deze scriptie namelijk: een manier vinden om op een eerlijke en verantwoorde wijze restauraties naar het publiek te communiceren. Met deze reden is gekozen voor de onderdelen van het authenticiteitsdiscours die weerklank hebben op de opvattingen van de bezoeker.

De focus op het publiek is eveneens de reden dat er weinig aandacht wordt geschonken aan authenticiteit in het werk zelf. Het zwaartepunt in deze scriptie is de perceptie van het werk en de invloed die informatievoorziening daarop heeft.

Een diepgewortelde culturele opvatting

De kern van het probleem lijkt zich dan ook te bevinden bij de toeschouwer, die anders naar een werk zou kijken wanneer hij bepaalde informatie heeft over wat hij ziet. In welke mate dat het geval is, bij een werk dat wordt gezien als inauthentiek, is in 2011 door aan Oxford verbonden neuropsychologen onderzocht. Het onderwerp van het experiment van Huang, Bridge, Kemp en Parker, is de activiteit in

¹⁶ Brandi, Cesare, *Theory of restoration*, 2005 Rome, Florence, pp 67-69. Podany, Jerry, 'Restoring what wasn't there: reconsideration of the eighteenth-century restorations to the Landowne Heracles in the collection of the J. Paul Getty museum' in: Oddy, Andrew (red.) *Restoration is it acceptable?* 1994 Londen, pp 9-39.

¹⁷ De informatie over het verleden van het beeldje reikt zowel op zaal als op de site van het museum niet verder dan een jaartal. In de bibliotheekcatalogus van het museum is eveneens geen literatuur te vinden.

¹⁸ Voor meer informatie over de huidige stand van zaken met betrekking tot het vermelden van restauraties op zaal, zie hoofdstuk drie.

de hersenen die plaatsvindt bij het kijken naar een kopie. De proefpersonen werd een projectie van een afbeelding getoond, terwijl ze in een fMRI-scanner lagen. Tegelijkertijd werd met een audioprompter een label omgeroepen. De labels die werden gebruikt waren 'authentic' en 'copy'. Wat onder 'authentic' werd verstaan mag duidelijk zijn, het begrip 'copy' werd als volgt gedefinieerd:

*'[...] Works labeled as COPY refer to pieces that were produced by pupils, followers, or forgers'*¹⁹

De labels die werden omgeroepen kwamen niet altijd overeen met de werkelijkheid, soms werd een 'echt' werk bestempeld als kopie en andersom. Uiteraard was dit een bewuste keuze van de onderzoekers. Tussen deze afbeeldingen kregen de proefpersonen als controlegroep, in snel tempo drie afbeeldingen achter elkaar te zien met het label 'neither'. Een van de voornaamste onderzoeksdoelen was om erachter te komen in hoeverre de proefpersonen beïnvloed werden door wat, volgens de onderzoekers, wordt beschouwd als de opinie van experts. Met die reden is besloten werken te laten zien van Rembrandt, voornamelijk omdat het algemeen bekend is dat de schilder hoog staat aangeschreven.

Het onderzoek is uitgevoerd met enkel leken, omdat men baat had bij een zo homogeen mogelijke voorkennis. Daarnaast zou specialistische kennis de resultaten zo kunnen beïnvloeden dat de uitkomsten onleesbaar zouden worden. Iemand die gespecialiseerd is in kopieën of vervalsingen zou wel eens heel anders kunnen oordelen. Mensen die de schilderijen van Rembrandt niet waarderen, werden eveneens uitgesloten. Ook deze testresultaten zouden de uitkomst onleesbaar maken. De vragenlijsten die de waardering van en de voorkennis over de werken van Rembrandt moesten meten, zijn eveneens gebruikt om de testresultaten te interpreteren.²⁰

Uit het onderzoek bleek dat in de reacties op de visuele stimuli geen significant verschil zat tussen de authentieke afbeeldingen en de afbeeldingen van kopieën. De hersenactiviteit die plaatsvond naar aanleiding van de toegekende labels was significant groter. Bij het label 'copy', was een verhoogde activiteit te zien in de frontopolaire cortex, het gebied in de hersenen dat geassocieerd wordt met het werkgeheugen. De verhoogde activiteit werd waarschijnlijk veroorzaakt doordat de proefpersonen zochten naar wat er aan de afbeelding mankeerde.²¹ Bij het label 'authentic' was een verhoogde activiteit te zien in de orbifrontale cortex, een gebied dat wordt geassocieerd met beloning en financieel gewin. Hieruit valt te concluderen dat de proefpersonen een kopie bestempelen als iets waar iets aan ontbreekt of mankeert.²²

Naar aanleiding van het onderzoek hopen de onderzoekers op veranderingen in wetenschappelijke discoursen. Wanneer er onderzoek wordt gedaan naar het ervaren van kunst wordt voornamelijk een poging gedaan om de esthetische ervaring te verklaren of te lokaliseren in het brein.

¹⁹ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 'Human Cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art', *Frontiers in Human Science*, vol 59 (2011) nr? (november) www.frontiers.org, geraadpleegd op 19-01-2012, pp 2.

²⁰ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 1-2.

²¹ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 4-5.

²² Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 5.

Welke invloed bepaalde kennis heeft op wat men ziet, zoals de kennis dat iets niet volledig authentiek is, wordt nauwelijks onderzocht.²³ Daarnaast stellen de onderzoekers dat specifiek in het kunsthistorisch discours iets moet veranderen. De opvattingen van de deelnemers is, volgens hen, sterk beïnvloed door de houding van professionals ten opzichte van authenticiteit. De onderzoekers roepen kunsthistorici dan ook op iets aan deze houding van het publiek te veranderen.²⁴ Ligt het daadwerkelijk zo simpel? Zijn het slechts opvattingen van kunsthistorici of liggen dieper gewortelde oorzaken ten grondslag aan de reactie van de proefpersonen op het label 'copy'?

De status van het museum

Hoe er aangekeken wordt tegen authenticiteit in kunst, hangt nauw samen met hoe er tegen kunst zelf wordt aangekeken. In haar boek *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* zet Carol Duncan uiteen welke sociale rol kunst en kunstinstituten hebben. Duncan is cultureel antropologe en heeft onderzocht welke functie 'het museum' binnen onze maatschappij vervult. De hoofdthesis van haar boek is dat het museum een rituele functie heeft, dat die functie binnen de kunstgeschiedenis erkend wordt en in stand wordt gehouden.²⁵ 'Ritueel' wordt hier niet gebruikt in algemeen bekende zin. Het gaat niet om een grote bijeenkomst met vuur, gezang, kostuums en dergelijke. Waar Duncan hier op doelt zijn kleine, dagelijkse handelingen. Onze seculiere samenleving is doordrenkt van zulke rituelen, zoals je die in alle traditionele samenlevingen tegenkomt.²⁶

Een belangrijk kenmerk hiervan is liminaliteit, een cultureel-antropologische term, geïntroduceerd door Arnold van Gennep. 'Liminaliteit' wordt gebruikt om de speciale ervaring die bij een ritueel hoort te omschrijven. Het is een bewustzijn buiten de alledaagse praktijk, een speciaal soort ervaring die de sleur doorbreekt. Na Van Gennep heeft Victor Turner de term verder ontwikkeld. Hij zag een significante overeenkomst tussen liminaliteit en omschrijvingen van de esthetische ervaring. De esthetische ervaring wordt over het algemeen ook gezien als een andere vorm van ervaren, die eveneens buiten het alledaagse valt.²⁷

De liminale eigenschappen van kunst worden volgens Duncan onderschreven in de huidige museumpraktijk. Ten eerste gaat het om de macht van het instituut alles dat zich daarbinnen bevindt waardevol te maken.²⁸ Een gegeven dat terug is te vinden in de definitie van kunst van Dickie. Hij stelt dat wanneer een museum, of een ander soortgelijk instituut, een werk tentoonstelt, mensen daarover hebben beslist die er het meeste verstand van hebben. De autoriteit van de instantie maakt het werk tot kunst.²⁹ Hoewel op deze definitie van kunst heel wat is aan te merken, bevestigt hij wel de institutionalisering en het belang dat daar aan wordt toegeschreven. Een belangrijke eigenschap van

²³ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 1.

²⁴ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 7.

²⁵ Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, 1995 Londen, pp 7.

²⁶ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 8.

²⁷ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 11.

²⁸ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 16.

²⁹ Gerwen, Robertus Cornelis Henricus Maria van, *Art and Experience*, proefschrift in de serie questionis infintiae vol 14, Utrecht 1996, pp 58.

het museum die hiermee gepaard gaat is dat het object volledig wordt losgeweekt van de originele context. Het object wordt zo geïsoleerd mogelijk getoond, zodat het beter geschikt is als onderwerp voor contemplatie.³⁰ Naast de wijze waarop werken worden getoond, blijkt de liminaliteit van het museum eveneens uit de manier waarop de bezoeker zich door een tentoonstelling beweegt. Deze manier van bewegen gaat veelal volgens een van tevoren vastgelegde route, waarop wordt gestopt voor momenten van contemplatie, te vergelijken met de rondgang van een pelgrim in een kathedraal.³¹

Naast de algemene rituele functies die werkzaam zijn in een museum, is er sprake van een aantal 'genrespecifieke' rituele systemen, met name in musea voor moderne kunst. Volgens Duncan heeft dit te maken met een overheersend narratief dat terug te vinden is in dit soort musea: dat van vooruitgang. De structuur van dit verhaal bestaat uit het overstijgen van het voorgaande door het individu. Vooruitgang bestaat in dit specifieke narratief uit het steeds abstracter worden van de beeldende kunst. Picasso oversteeg Cézanne, Pollock oversteeg Picasso.³² Belangrijk binnen dit gegeven is dat deze vooruitgang wordt gekoppeld aan een morele prestatie. Hoe abstracter het werk was, des te vromer de kunstenaar en des te spiritueler het werk. Kunstenaars werden beschreven als helden die allerhande ontberingen doorstonden ten behoeve van hun kunst. Hun werk zou gezien kunnen worden als een martelaarschap dat aan de muur gehangen kan worden. Nu is het aan de bezoeker zich in te leven in dit martelaarschap.³³

Deze bezoeker dient een zekere kennis te bezitten om de offers die de kunstenaar gebracht heeft te kunnen doorgronden. Ook op dit niveau is de toeschouwer te vergelijken met de pelgrim die eveneens een zekere kennis nodig heeft om het martelaarschap van heiligen te kunnen begrijpen.³⁴ Door deze rituele elitevorming hebben het museum en de kunstenaars binnen dit museum een heilige status gekregen. Dit heeft als gevolg dat de kunstwerken op hun beurt de status hebben gekregen van relieken.

Authenticiteit in het Modernistisch discours.

De ideeën van Duncan kunnen ons helpen meer inzicht te krijgen in het gewicht en de oorsprong van bepaalde opvattingen die gepaard gaan met authenticiteit. De koppeling tussen de esthetische ervaring en het liminale biedt zeer nuttige inzichten. Dit geldt ook voor de religieuze functie van het instituut en de heiligenstatus van de (Modernistische) kunstenaar. Aan iets waar zoveel belang wordt gehecht en zelfs wordt gezien als heilig mag natuurlijk niet 'gerotzoid' worden. De spirituele eigenschappen van het museum komen echter niet geheel uit de lucht vallen. Modernistische kunsthistorici voor haar maken de vergelijking al.³⁵

³⁰ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 17.

³¹ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 13.

³² Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp108.

³³ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 102-111.

³⁴ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 13.

³⁵ Bell, Clive, *Art* 1949 Londen pp 76-82. Fry, Roger, *Vision and Design*, 1937 Middlesex pp 25-26.

Carol Duncan besteed een volledig hoofdstuk aan de genrespecifieke rituele functies van het museum voor Moderne kunst. Zij kent zeer veel invloed toe aan het Modernistisch discours, daarom wordt daar hier dieper op ingegaan. Het kort uiteenzetten van de opvattingen van een aantal Modernistische auteurs kan ons helpen inzicht te krijgen in het gewicht dat wordt toegekend aan authenticiteit. De auteurs die worden besproken zijn Clive Bell, Alfred Barr, Roger Fry en Clement Greenberg. Dit zijn de meest toonaangevende modernistische kunsthistorici. Zij hebben, met name Greenberg, bepaald hoe wij aankijken tegen kunsthistorische geschiedschrijving tot omtrent eind jaren zestig. Opvallend is dat zij zich niet letterlijk uitspreken over authenticiteit in beeldende kunst. Zij richtten zich, zoals Duncan aanstipt, voornamelijk op de kunstenaar. De kunstenaar wordt geroemd om zijn conventiële houding. Hij staat boven de maatschappij omdat hij zich daar van heeft losgemaakt.

Zo stelt Roger Fry dat de kunst van de Bosjesmannen zo goed is, omdat er geen conventies zijn waar zij aan onderworpen zijn. De silhouetten die zij tekenen zijn van alle mogelijk denkbare standpunten getekend. Ondanks de simpelheid van een enkele lijn, maakt dit ze ongelooflijk complex. De tekeningen van de Bosjesmannen zijn bijzonder geslaagd, dit in tegenstelling tot een tekening op een vroeg Griekse vaas. Hier is de maker volgens Fry de mist in gegaan omdat hij zich aan de conventie dat een dier *en profil* getekend moet worden heeft onderworpen.³⁶

Naast het succes van de Bosjesmannen, dicht Fry ook het succes van El Greco toe aan vrijheid van conventies. De schilder heeft het geluk gehad dat hij niet lang aan het Spaanse hof mocht blijven. Hierdoor kon hij zich afzonderen van de mensheid en hoefde hij zich niet aan de smaak van het publiek aan te passen.³⁷

Clement Greenberg stelt zich niet zo stellig op. Wel stelt hij dat werken binnen een reeds bestaande stijl de kans op goede kunst vermindert. Volgens hem is de kwaliteit van een werk voelbaar in de keuzes die een kunstenaar heeft gemaakt. Werken binnen een bepaalde stijl of school neemt een aantal van die keuzes weg. Hoe meer keuzes de kunstenaar zelf maakt en hoe meer hij keuzes maakt vanuit zichzelf, des te beter zijn kunst wordt.³⁸

De kunstenaar die zich ontworstelt aan conventies, zijn eigen pad kiest en daarmee het ultieme, authentieke individu is komt ook voor in de essays van Alfred H. Barr. Over Matisse zegt hij het volgende:

*'In 1897, after a brilliant début as an academic still-life painter, he abandoned a safe and conventional career to follow the difficult path of a creative artist.'*³⁹

Het benadrukken van de individualiteit van de kunstenaar heeft bepaalde gevolgen. Uit bovenstaande volgt dat enkel een authentiek persoon goede kunst kan maken. Clement Greenberg gaat een stap verder en stelt dat één bepaald werk alleen gemaakt kan worden door één bepaald persoon. In een van

³⁶ Fry, Roger, 1937 (zie noot 20) pp 82. De term Bosjesmannen wordt gebruikt door Fry zelf (Bushmen) en is hier aangehouden.

³⁷ Fry, Roger, 1937 (zie noot 20) pp 137.

³⁸ Greenberg, Clement, *Homemade esthetics: observations on art and taste*, 1999 New York, pp 130.

³⁹ Barr, Alfred H. (red, Irving Sandler) *Defining Modern art*, 1986 New York, pp 192.

zijn lezingen vertelt hij over de ongrijpbaarheid van kwaliteit, dat volgens hem een niet te beschrijven gegeven is. Hoe een bepaald werk eruit ziet, zegt niets over de kwaliteit. Hij koppelt de kwaliteit van kunst los van het voorkomen en koppelt het aan de persoon die het gemaakt heeft. Hoe goed het werk is, heeft alles te maken met de persoon die erachter zit. Hij verklaart dit aan de hand van het werk van Donald Judd:

'You know, somebody else may make another box with the same proportions and it might not work'.⁴⁰

Bell stelt zelfs dat het maken van een kopie onmogelijk is. De lijnen en kleuren op het doek komen voort uit de geest van de kunstenaar en die specifieke kunstenaar alleen. Aangezien iemand anders een andere geest heeft, kan een ander nooit dezelfde lijnen, vormen en kleuren produceren, ook al ziet het er hetzelfde uit.⁴¹

Hoewel Clive Bell zegt dat het herhalen van *de handling* volstrekt onmogelijk is valt de nadruk op authenticiteit van de andere, invloedrijker auteurs mee. Men lijkt voornamelijk de nadruk te leggen op het creëren vanuit een zekere vrijheid, losstaand van conventies.⁴² Een ander verhaal wordt het wanneer andere auteurs, jaren na hen, ageren tegen hun gedachtegoed. Het verlangen naar conventie-arm handelen lijkt ineens veranderd in een krampachtig vasthouden aan originaliteit zonder enige millimeter speling. Dit is onder andere terug te vinden in een van de belangrijkste essays uit de recente kunstgeschiedenis. In *Originality of the avant-garde and other Modernist Myths* valt Rosalind Krauss het idee aan dat alle avant-garde kunstenaars originele werken zouden maken. Ze beschuldigt de generatie critici voor haar ervan een mythe te hebben gecreëerd. Het lukt haar echter niet, het idee van originaliteit en het belang dat daaraan wordt toegekend, los te laten. Ze stelt dat alle werken in principe hetzelfde zijn, omdat ze zijn ontstaan vanuit het 'grid', om vervolgens te stellen dat alleen vanuit die herhaling originaliteit kan ontstaan.⁴³

Verschillende vormen van inauthentic: vervalsing en restauratie

In het kunsthistorisch discours van de afgelopen eeuw is veel belang toegekend aan de kunstenaar die losstaat van conventies. Dit is voornamelijk terug te zien in de manier waarop Modernistische auteurs tegen kunstenaarschap aankeken wat doorechoot in het Postmodernistisch discours. Het kunsthistorisch discours en de rituele functie van het museum hebben onder meer bijgedragen aan de negatieve connotaties die gepaard gaan met geschonden authenticiteit in het algemeen. In het kader van deze scriptie dient dit toegespitst te worden op restauratie. In hoeverre wordt in het geval van restauratie nu echt de authenticiteit schade berokkend?

⁴⁰ Greenberg, Clement, 1999 (zie noot 23) pp 99-100.

⁴¹ Bell, Clive 1949 (zie noot 20) pp 59-66.

⁴² Barr, Alfred H. 1986 (zie noot 24) pp 192, 231. Bell, Clive 1949 (zie noot 20) pp 47. Fry, Roger, 1937 (zie noot 20) pp 82- 217.

⁴³ Krauss, Rosalind E., 'Originality of the avant-garde' in: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, 1985 Cambridge, pp 157-162.

Om te zien wat op te merken valt aan een restauratie wordt restauratie tegen het licht gehouden van een groep kunstwerken waarvan zonder twijfel is vast te stellen dat de authenticiteit niet gewaarborgd is: de vervalsing. In contrast met een zeer mager aantal teksten rond restauratie en authenticiteit bestaat rond vervalsing een zeer uitgebreid filosofisch discours.⁴⁴ De algehele tendens in deze teksten is het verwerpen van vervalste kunstwerken. Een van de voornaamste argumenten die wordt opgevoerd is dat vervalsingen moreel verwerpelijk zijn, zowel op intrinsiek als extrinsiek niveau. Een vervalsing is intrinsiek immoreel omdat er gelogen wordt. Een vervalser heeft zich als doel gesteld anderen te bedriegen met zijn werk. Daarnaast is er op extrinsiek niveau het geld dat over de rug van de koper aan vervalsingen wordt verdient. Een kwaad dat echter niet is gereserveerd voor kunst. Een vervalste cheque is eveneens moreel verwerpelijk.⁴⁵ Toch is een vervalst kunstwerk intuïtief problematischer.

Een van die bezwaren is dat een vervalsing schade aanricht binnen de kunstpraktijk, omdat het een vorm is van geschiedvervalsing. Volgens Michael Wreen, een estheticus, wordt binnen de klassieke kunstgeschiedenis van uitgegaan dat iedere kunstenaar of school een zeker beeldend vocabulaire of werkwijze heeft die herkend en begrepen kan worden. Zodra een vervalsing opduikt worden 'woorden' aan dit vocabulaire toegevoegd en wordt de wetenschap gecorrumpeerd.⁴⁶

Een vervalsing is ook vanuit artistiek oogpunt schadelijk. Het is op metafysisch niveau van een andere aard dan het origineel. De oorzaak hiervan is de prestatie die de maker heeft geleverd. Een vervalser hoeft namelijk veel minder te overwinnen dan de kunstenaar die hij imiteert. Ten eerste is dat de werkwijze van de kunstenaar. In het geval van de kunstenaar is hard gewerkt om die werkwijze te ontwikkelen en hem eigen te maken. De vervalser krijgt deze als het ware op een dienblad aangereikt, omdat de stijl, conceptueel kader en dergelijke reeds bestaan.⁴⁷

Naast alle bezwaren met betrekking tot vervalsing die inherent zijn aan het werk, merkt Nelson Goodman terecht op dat er ook bezwaren zijn tegen vervalsing die een oorsprong hebben in de manier waarop we kunst zien. Goodman introduceert in zijn hoofdstuk over vervalsing in *Languages of art* de termen allografisch en autografisch. Een allografische kunstvorm kan door iemand anders gereproduceerd worden, zonder dat het werk er onder lijdt. Onder andere muziek- en theaterstukken zijn allografisch. Die kunnen keer op keer door wie dan ook worden uitgevoerd, zonder aan authenticiteit te verliezen, mits er geen fouten worden gemaakt. Bij een autografische kunstvorm is dit

⁴⁴ Er zijn slechts twee teksten gevonden waarin direct wordt gelieerd aan restauratie en authenticiteit. Sagoff, Mark, 'On restoring and reproducing art', *The Journal of Philosophy* vol 75 (1978) nr.9 (sept.) pp 453-471 en een directe reactie hierop Wilmore, S.J. 'Authenticity and restoration', *The British Journal of Aesthetics*, vol 26 (1986) afl 3 pp 228.

⁴⁵ Wreen, Michael, 'Is, Madam? Nay It Seems!' in: Dutton, Dennis, *The Forger's Art. Forgery and the philosophy of art*, 1983 Berkley, Los Angeles, Londen pp 192.

⁴⁶ Wreen, Michael, 1983 (zie noot 30) pp 204.

Een van de meest sprekende voorbeelden hiervan zijn de vervalsingen van Harry Van Meegeren. In de hoogtijdagen van de vervalser werden zijn vervalste Vermeers gezien als de kroon op diens werk. Voor een huidige toeschouwer komen de werken van Van Meegeren in vergelijking met die van Vermeer bijzonder rigide en bijna klunzig over.

⁴⁷ Dutton, Dennis, 'Artistic Crimes', 1979 in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 30) pp172- 187. Wreen, Michael, 1983 (zie noot 30) pp 216.

onmogelijk. Een reproductie is in dat geval een kopie of vervalsing. Volgens Goodman komt dit verschil voort uit beschikbaarheid van een notatiesysteem binnen het medium. Bij een autografisch werk ontbreekt een notatiesysteem, daardoor wordt het origineel hetgeen waaraan de andere werken getoetst worden. Het verschil tussen het origineel en alle werken die naar aanleiding van dit werk zijn gemaakt komt hieruit voort. Een onderscheid dat invloed heeft op de esthetische ervaring. De wetenschap dat men met een kopie of een vervalsing te maken heeft, verandert in dit geval het werk, omdat er anders naar gekeken wordt.⁴⁸

Goodman stelt dat de toeschouwer altijd naar fouten, kleurverschil en onregelmatigheden in het handschrift en dergelijke zal zoeken in een werk waarvan bekend is dat het een vervalsing is. Zelfs als die niet te herkennen zijn, zal de toeschouwer naar onregelmatigheden blijven zoeken, omdat het herkennen van deze onregelmatigheden te leren is. Zo een leerproces kan plaatsvinden op persoonlijk vlak, door middel van studie. Een kenner van een bepaalde kunstenaar zal, door het grote aantal werken dat hij reeds bestudeerd heeft, de vervalsing moeiteloos van origineel kunnen onderscheiden. Het 'leerproces' kan ook simpelweg geschieden door het verstrijken van tijd. Een goed voorbeeld hiervan zijn de vervalsingen van Harry van Meegeren. Aan het begin van de twintigste eeuw heeft hij een aantal werken gemaakt in wat toen gold als de stijl van Vermeer. Toentertijd werden deze werken als het hoogtepunt in Vermeers oeuvre gezien.⁴⁹ Voor een hedendaagse toeschouwer komen de schilderijen over als rigide en soms zelfs klungelig. Door werken keer op keer te bestuderen en door het verstrijken van tijd is het significante verschil met het authentieke werk wellicht in de toekomst wel te zien.⁵⁰ Dat Goodman het hier bij het juiste eind heeft, blijkt uit het onderzoek waar dit hoofdstuk mee begon. Er wordt daadwerkelijk op deze manier naar afbeeldingen gekeken. Bij het label 'copy' was een verhoogde activiteit in het werkgeheugen te zien, omdat de proefpersoon naar fouten of verschillen aan het zoeken was in de afbeelding. Ook wanneer de afbeelding die te zien was in werkelijkheid origineel was, gebeurde dit.⁵¹

Een laatste argument is dat bij een vervalsing autorisatie ontbreekt. Hoewel grote stukken van schilderijen van Rubens niet door Rubens gemaakt zijn, worden deze werken over het algemeen niet gezien als vervalsingen. De leerlingen van Rubens, die het werk veelal afmaakten, zijn geautoriseerd door Rubens zelf.⁵² Al deze argumenten zijn valide voor het verwerpen van een vervalsing. Een vervalsing is echter van een heel andere aard dan een restauratie. Om te beginnen is er op moreel vlak niets mis met een restauratie. Hoewel bezoekers veelal niet weten dat een werk gerestaureerd is, is het niet de intentie van de restaurator om toeschouwers te bedriegen.⁵³ Daarnaast wordt er niet gelogen

⁴⁸ Goodman, Nelson 'Art and Authenticity', 1976 in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 310) pp 103-110

⁴⁹ Lessing, Alfred, 'What is wrong with a forgery?' 1964 in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 30) pp 89-91.

⁵⁰ Goodman, Nelson, 1976 (zie noot 33) pp 99.

⁵¹ Huang, Bridge, Kemp, Parker 2011 (zie noot 4) pp 4-5.

⁵² Margolis, Joseph, 'Art, Forgery and authenticity', in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 30)

pp 167.

⁵³ Dit met uitzondering van sommige achttiende en negentiende eeuwse restauraties, waar dit soms wel het geval was. Een voorbeeld hiervan zijn de restauraties van de beruchte restaurator Thorvaldsen. Dit heeft in de

over de oorsprong, maker en tijd waarin het werk gemaakt is, want die is, zij het niet op alle plekken in het werk, nog steeds hetzelfde. Aangezien het werk niet significant verandert, richt een restauratie geen schade aan in onze kijk op de beeldtaal van een kunstenaar, maar wordt deze juist hersteld.

Toch zijn in het verleden vanuit wetenschappelijk oogpunt wel kanttekeningen geplaatst bij restauratie. In het Paul J. Getty museum is rond 1914 geopperd de collectie in tweeën te delen. De ene helft zou gerestaureerd worden, om getoond te kunnen worden aan het publiek, de andere helft zou ongerestaureerd in het depot komen te staan voor onderzoek.⁵⁴ Tegenwoordig is het echter heel makkelijk een werk in alle mogelijke stadia te documenteren. Ook restauraties worden goed gedocumenteerd, evenals de beslissingen die tot de uiteindelijke vorm waarin de restauratie plaats vindt hebben geleid. Daarnaast is het sinds de jaren zestig een vereiste dat een restauratie altijd terug te draaien is, in verband met veranderende technieken en een veranderende historische context.⁵⁵ Als een restauratie binnen een instituut, volgens de gangbare normen wordt uitgevoerd, is er niets dat wetenschappelijk onderzoek kan corrumpen.

Verder is als tegenargument aangevoerd dat een vervalsing ondergeschikt is aan een origineel werk, omdat de prestatie die een vervalser levert veel gemakkelijker is dan die van de originele maker. Bij een restauratie is de prestatie die de restaurator levert uitaard eveneens anders dan die de maker heeft geleverd. Toch is dat geen mindere prestatie. Een restaurator dient in het bezit te zijn van specialistische kennis van een scala aan materialen. Hij dient de context en, als daar sprake van is, het concept van het werk in acht te nemen. Daarnaast dient een restaurator oplossingen te verzinnen die weer terug te draaien zijn.⁵⁶ Een extra moeilijkheid die hier aangekaart dient te worden is dat deze scriptie is toegespitst op werk van na 1950. Zulk werk is in verband met nieuwere materialen en een veelal conceptuele grondslag lastiger te herstellen. Beslissingen tijdens het restaureren worden hierdoor een stuk complexer. Het behouden van het beeld kan bijvoorbeeld de conceptuele grondslagen van het werk schade berokkenen.⁵⁷

Ook het autorisatie-argument is bij een restauratie niet geldig. Binnen een museum zijn restauratoren geautoriseerd om de veranderingen door te voeren, die noodzakelijk zijn voor behoud. In sommige gevallen draagt een kunstenaar, zoals Tony Cragg, bij de verkoop alle verantwoordelijkheid over aan de instelling.⁵⁸ De restaurator is dan niet alleen binnen het instituut geautoriseerd, maar ook door de kunstenaar zelf.

De argumenten van Goodman gaan gedeeltelijk wel op voor een restauratie. Het herstellen van een werk kan gezien worden als een nieuwe uitvoering van het werk, het is al eens eerder voltooid. Aangezien er, volgens Goodman, voor beeldende kunst geen notatiesysteem is, zou een heruitvoering

twintigste eeuw geleid tot het grootschalig verwijderen of vervangen van restauraties. Podany, Jerry, 1994 (zie noot 1) pp 9-39.

⁵⁴ Podany, Jerry 1994 (zie noot 1) pp 36.

⁵⁵ Brandi, Cesare, 2005 (zie noot 1) pp 73.

⁵⁶ Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne, *Modern Art, Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, 1999 Amsterdam, pp 164-172.

⁵⁷ Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne 1999 (zie noot 41) pp 164-172.

⁵⁸ Guldemond, Jaap, 'Artificial respiration in: Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne 1999 (zie noot 41) pp79-85.

problematisch kunnen zijn. Toch is er wel iets voor de restaurator om op terug te vallen, de nieuwe uitvoering is slechts gedeeltelijk. Het werk zelf zou hier als notatie gezien kunnen worden. Daarnaast kunnen de beeldtaal van de maker en de kennis van de restaurator als de taal worden gezien waarin gesproken dient te worden. Het enige dat van de argumentatie van Goodman overeind blijft met betrekking op restauratie is het zoeken naar 'de fout'. Het huidige hoofdstuk begon immers met het bewijs hiervoor: het onderzoek van Huang, Bridge, Kemp en Parker. Gelukkig dragen ze hier ook een oplossing voor aan. Zij pleiten voor een verandering in het kunsthistorisch discours.

Besluit

Aan restauratie en de al dan niet veranderde authenticiteit kleeft een sfeer van minderwaardigheid. Bewijs hiervoor is te vinden in het onderzoek van Huang, Bridge, Kemp en Parker, waar dit hoofdstuk mee begint. Hun onderzoek bestond uit het monitoren van hersenactiviteit tijdens het kijken naar al dan niet authentieke afbeeldingen. Via een audioprompter werden labels omgeroepen (authentic, copy of niether) die effect hadden op de reactie in de hersenen van de proefpersonen. Bij alle afbeeldingen waar 'copy' werd afgeroepen was een reactie te zien in het hersengebied dat zich bezighoudt met geldelijk gewin. Het mooie aan dit onderzoek is dat niet alle getoonde afbeeldingen die bij dit label hoorden inauthentiek waren. Uit dit onderzoek is te concluderen dat negatieve associaties bij werken die niet helemaal authentiek zijn diepe wortels hebben in de publieke opinie.

Aan die publieke opinie ligt een zeer uitgebreid discours ten grondslag waarvan in dit hoofdstuk een aantal onderdelen zijn uitgelicht. Een van die onderdelen is de rituele functie van het museum. Carol Duncan onderzoekt in haar boek deze rituele functie. Een belangrijk begrip met betrekking op deze rituele functie is liminaliteit. Dit is de speciale ervaring die gepaard gaat met het ritueel. Deze ervaring komt in hoge mate overeen met beschrijvingen van de esthetische ervaring. Andere overeenkomsten zijn onder meer een vaste route, waarop wordt gestopt voor momenten van contemplatie, en elitevorming. Een speciale categorie binnen de rituele functie van het museum is toebedeeld aan het museum voor Moderne kunst. De rituele aard van dit subgenre komt voor een groot deel voort uit het Modernistisch discours. In dit discours wordt zeer veel aandacht besteed aan de kunstenaar en hoe deze ontsnapt aan conventies. Authenticiteit komt voort uit de manier waarop de kunstenaar zijn leven leidt. In het Postmodernistisch discours lijkt die authenticiteit een meer rigide vorm te hebben gekregen.

Tot zover een korte uiteenzetting over authenticiteit in het algemeen, maar wat zijn precies de bezwaren met betrekking op restauratie? Een middel om dit helder te krijgen is te kijken naar een groep werken waarvan authenticiteit per definitie niet meer is gewaarborgd, namelijk vervalsingen. Deze worden om verscheidene redenen verworpen. Bezwaren als geschiedvervalsing, gebrek aan autorisatie en morele implicaties zorgen dat kunstwerken die vervalsingen blijken te zijn niet geaccepteerd kunnen worden. De argumenten gaan echter niet op voor restauratie, met één uitzondering. Nelson Goodman legt uit dat er twee verschillende kunstvormen bestaan: de auto- en de

allografische. Allografische kunstvormen kunnen opnieuw worden uitgevoerd. Met autografische kunstvormen, zoals beeldende kunst, kan dat niet. Gebeurt dit wel, en heeft de beschouwer hier weet van, dan zal die beschouwer naar 'fouten' in het beeld gaan zoeken. Zowel een vervalsing als een restauratie zouden gezien kunnen worden als heruitvoering.

Bij kennis van een restauratie zal de bezoeker naar de 'fout' in het beeld zoeken en minder aandacht hebben voor de artistieke kwaliteiten van het werk. Tenzij een restauratie niet langer wordt gezien als verandering of 'fout'. Dit gebeurt alleen wanneer musea en andere kunstinstellingen volledig open zijn over conditiesgeschiedenis.

Momenteel is al een kentering gaande in de houding van instellingen ten opzichte van restauratie en in sommige gevallen is de conditiesgeschiedenis van werken al op zaal te lezen. Hoe aan deze positieve ontwikkeling een bijdrage kan worden geleverd wordt in de volgende twee hoofdstukken verder uitgediept. In hoofdstuk drie zullen een aantal casestudies worden behandeld op basis van de theorie uit hoofdstuk twee.

Authenticiteit in boeken, het hoofd en het museum

Inleiding

In de vaste opstelling van Museum Boijmans van Beuningen staat aan het begin van zaal drie een Mariabeeldje. Het stamt uit de late middeleeuwen en heeft zichtbaar een bewogen leven achter de rug. Ooit had Maria haar rechterarm nog, tegenwoordig is er alleen nog een stompje over. In het restant is duidelijk een gat te zien van een vroegere restauratie. Waarschijnlijk is de arm ooit hersteld geweest met een gipsen replica. Aangezien reconstructies zonder het uiterlijk van het origineel te kennen volgens huidige restauratienormen taboe zijn, kan aangenomen worden dat een eventuele reconstructie om die redenen is verwijderd.⁵⁹ Deze aanname is echter een wilde gok, het is niet te achterhalen wat er ooit met dit beeldje is gebeurd.⁶⁰ Niet alleen bij dit beeldje in het bijzonder is de informatie lastig te vinden, dit geldt over het algemeen voor de geschiedenis van de conditie van werken. Vermeldingen van een restauratie op zaal zijn, buiten enkele toe te juichen uitzonderingen, onvindbaar.⁶¹ Wat ligt er ten grondslag aan het ontbreken van conditiegeschiedenis op zaal? In dit hoofdstuk zal een poging worden gedaan de problematiek vast te stellen en toe te lichten.

Aangezien een uiteenzetting zoals deze beperkingen kent, zoals een afgebakende ruimte en een beperkt tijdsbestek, heeft dit effect op dit hoofdstuk. De literatuur die beschikbaar is over het onderwerp authenticiteit is zeer omvangrijk. Daar authenticiteit belangrijk is in deze thesis, maar niet het zwaartepunt, zijn een aantal thema's uitgekozen. Deze onderdelen van het discours hebben de meeste relevantie met betrekking op de doelstelling van deze scriptie namelijk: een manier vinden om op een eerlijke en verantwoorde wijze restauraties naar het publiek te communiceren. Met deze reden is gekozen voor de onderdelen van het authenticiteitsdiscours die weerklank hebben op de opvattingen van de bezoeker.

De focus op het publiek is eveneens de reden dat er weinig aandacht wordt geschonken aan authenticiteit in het werk zelf. Het zwaartepunt in deze scriptie is de perceptie van het werk en de invloed die informatievoorziening daarop heeft.

Een diepewortelde culturele opvatting

De kern van het probleem lijkt zich dan ook te bevinden bij de toeschouwer, die anders naar een werk zou kijken wanneer hij bepaalde informatie heeft over wat hij ziet. In welke mate dat het geval is, bij een werk dat wordt gezien als inauthentiek, is in 2011 door aan Oxford verbonden neuropsychologen onderzocht. Het onderwerp van het experiment van Huang, Bridge, Kemp en Parker, is de activiteit in

⁵⁹ Brandi, Cesare, *Theory of restoration*, 2005 Rome, Florence, pp 67-69. Podany, Jerry, 'Restoring what wasn't there: reconsideration of the eighteenth-century restorations to the Landowne Heracles in the collection of the J. Paul Getty museum' in: Oddy, Andrew (red.) *Restoration is it acceptable?* 1994 Londen, pp 9-39.

⁶⁰ De informatie over het verleden van het beeldje reikt zowel op zaal als op de site van het museum niet verder dan een jaartal. In de bibliotheekcatalogus van het museum is eveneens geen literatuur te vinden.

⁶¹ Voor meer informatie over de huidige stand van zaken met betrekking tot het vermelden van restauraties op zaal, zie hoofdstuk drie.

de hersenen die plaatsvindt bij het kijken naar een kopie. De proefpersonen werd een projectie van een afbeelding getoond, terwijl ze in een fMRI-scanner lagen. Tegelijkertijd werd met een audioprompter een label omgeroepen. De labels die werden gebruikt waren 'authentic' en 'copy'. Wat onder 'authentic' werd verstaan mag duidelijk zijn, het begrip 'copy' werd als volgt gedefinieerd:

*'[...] Works labeled as COPY refer to pieces that were produced by pupils, followers, or forgers'*⁶²

De labels die werden omgeroepen kwamen niet altijd overeen met de werkelijkheid, soms werd een 'echt' werk bestempeld als kopie en andersom. Uiteraard was dit een bewuste keuze van de onderzoekers. Tussen deze afbeeldingen kregen de proefpersonen als controlegroep, in snel tempo drie afbeeldingen achter elkaar te zien met het label 'neither'. Een van de voornaamste onderzoeksdoelen was om erachter te komen in hoeverre de proefpersonen beïnvloed werden door wat, volgens de onderzoekers, wordt beschouwd als de opinie van experts. Met die reden is besloten werken te laten zien van Rembrandt, voornamelijk omdat het algemeen bekend is dat de schilder hoog staat aangeschreven.

Het onderzoek is uitgevoerd met enkel leken, omdat men baat had bij een zo homogeen mogelijke voorkennis. Daarnaast zou specialistische kennis de resultaten zo kunnen beïnvloeden dat de uitkomsten onleesbaar zouden worden. Iemand die gespecialiseerd is in kopieën of vervalsingen zou wel eens heel anders kunnen oordelen. Mensen die de schilderijen van Rembrandt niet waarderen, werden eveneens uitgesloten. Ook deze testresultaten zouden de uitkomst onleesbaar maken. De vragenlijsten die de waardering van en de voorkennis over de werken van Rembrandt moesten meten, zijn eveneens gebruikt om de testresultaten te interpreteren.⁶³

Uit het onderzoek bleek dat in de reacties op de visuele stimuli geen significant verschil zat tussen de authentieke afbeeldingen en de afbeeldingen van kopieën. De hersenactiviteit die plaatsvond naar aanleiding van de toegekende labels was significant groter. Bij het label 'copy', was een verhoogde activiteit te zien in de frontopolaire cortex, het gebied in de hersenen dat geassocieerd wordt met het werkgeheugen. De verhoogde activiteit werd waarschijnlijk veroorzaakt doordat de proefpersonen zochten naar wat er aan de afbeelding mankeerde.⁶⁴ Bij het label 'authentic' was een verhoogde activiteit te zien in de orbifrontale cortex, een gebied dat wordt geassocieerd met beloning en financieel gewin. Hieruit valt te concluderen dat de proefpersonen een kopie bestempelen als iets waar iets aan ontbreekt of mankeert.⁶⁵

Naar aanleiding van het onderzoek hopen de onderzoekers op veranderingen in wetenschappelijke discoursen. Wanneer er onderzoek wordt gedaan naar het ervaren van kunst wordt voornamelijk een poging gedaan om de esthetische ervaring te verklaren of te lokaliseren in het brein.

⁶² Huang, Bridge, Kemp, Parker, 'Human Cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art', *Frontiers in Human Science*, vol 59 (2011) nr? (november) www.frontiers.org, geraadpleegd op 19-01-2012, pp 2.

⁶³ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 1-2.

⁶⁴ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 4-5.

⁶⁵ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 5.

Welke invloed bepaalde kennis heeft op wat men ziet, zoals de kennis dat iets niet volledig authentiek is, wordt nauwelijks onderzocht.⁶⁶ Daarnaast stellen de onderzoekers dat specifiek in het kunsthistorisch discours iets moet veranderen. De opvattingen van de deelnemers is, volgens hen, sterk beïnvloed door de houding van professionals ten opzichte van authenticiteit. De onderzoekers roepen kunsthistorici dan ook op iets aan deze houding van het publiek te veranderen.⁶⁷ Ligt het daadwerkelijk zo simpel? Zijn het slechts opvattingen van kunsthistorici of liggen dieper gewortelde oorzaken ten grondslag aan de reactie van de proefpersonen op het label 'copy'?

De status van het museum

Hoe er aangekeken wordt tegen authenticiteit in kunst, hangt nauw samen met hoe er tegen kunst zelf wordt aangekeken. In haar boek *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* zet Carol Duncan uiteen welke sociale rol kunst en kunstinstituten hebben. Duncan is cultureel antropologe en heeft onderzocht welke functie 'het museum' binnen onze maatschappij vervult. De hoofdthesis van haar boek is dat het museum een rituele functie heeft, dat die functie binnen de kunstgeschiedenis erkend wordt en in stand wordt gehouden.⁶⁸ 'Ritueel' wordt hier niet gebruikt in algemeen bekende zin. Het gaat niet om een grote bijeenkomst met vuur, gezang, kostuums en dergelijke. Waar Duncan hier op doelt zijn kleine, dagelijkse handelingen. Onze seculiere samenleving is doordrenkt van zulke rituelen, zoals je die in alle traditionele samenlevingen tegenkomt.⁶⁹

Een belangrijk kenmerk hiervan is liminaliteit, een cultureel-antropologische term, geïntroduceerd door Arnold van Gennep. 'Liminaliteit' wordt gebruikt om de speciale ervaring die bij een ritueel hoort te omschrijven. Het is een bewustzijn buiten de alledaagse praktijk, een speciaal soort ervaring die de sleur doorbreekt. Na Van Gennep heeft Victor Turner de term verder ontwikkeld. Hij zag een significante overeenkomst tussen liminaliteit en omschrijvingen van de esthetische ervaring. De esthetische ervaring wordt over het algemeen ook gezien als een andere vorm van ervaren, die eveneens buiten het alledaagse valt.⁷⁰

De liminale eigenschappen van kunst worden volgens Duncan onderschreven in de huidige museumpraktijk. Ten eerste gaat het om de macht van het instituut alles dat zich daarbinnen bevindt waardevol te maken.⁷¹ Een gegeven dat terug is te vinden in de definitie van kunst van Dickie. Hij stelt dat wanneer een museum, of een ander soortgelijk instituut, een werk tentoonstelt, mensen daarover hebben beslist die er het meeste verstand van hebben. De autoriteit van de instantie maakt het werk tot kunst.⁷² Hoewel op deze definitie van kunst heel wat is aan te merken, bevestigt hij wel de institutionalisering en het belang dat daar aan wordt toegeschreven. Een belangrijke eigenschap van

⁶⁶ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 1.

⁶⁷ Huang, Bridge, Kemp, Parker, 2011 (zie noot 4) pp 7.

⁶⁸ Duncan, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, 1995 Londen, pp 7.

⁶⁹ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 8.

⁷⁰ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 11.

⁷¹ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 16.

⁷² Gerwen, Robertus Cornelis Henricus Maria van, *Art and Experience*, proefschrift in de serie questionis infintiae vol 14, Utrecht 1996, pp 58.

het museum die hiermee gepaard gaat is dat het object volledig wordt losgeweekt van de originele context. Het object wordt zo geïsoleerd mogelijk getoond, zodat het beter geschikt is als onderwerp voor contemplatie.⁷³ Naast de wijze waarop werken worden getoond, blijkt de liminaliteit van het museum eveneens uit de manier waarop de bezoeker zich door een tentoonstelling beweegt. Deze manier van bewegen gaat veelal volgens een van tevoren vastgelegde route, waarop wordt gestopt voor momenten van contemplatie, te vergelijken met de rondgang van een pelgrim in een kathedraal.⁷⁴

Naast de algemene rituele functies die werkzaam zijn in een museum, is er sprake van een aantal 'genrespecifieke' rituele systemen, met name in musea voor moderne kunst. Volgens Duncan heeft dit te maken met een overheersend narratief dat terug te vinden is in dit soort musea: dat van vooruitgang. De structuur van dit verhaal bestaat uit het overstijgen van het voorgaande door het individu. Vooruitgang bestaat in dit specifieke narratief uit het steeds abstracter worden van de beeldende kunst. Picasso oversteeg Cézanne, Pollock oversteeg Picasso.⁷⁵ Belangrijk binnen dit gegeven is dat deze vooruitgang wordt gekoppeld aan een morele prestatie. Hoe abstracter het werk was, des te vromer de kunstenaar en des te spiritueler het werk. Kunstenaars werden beschreven als helden die allerhande ontberingen doorstonden ten behoeve van hun kunst. Hun werk zou gezien kunnen worden als een martelaarschap dat aan de muur gehangen kan worden. Nu is het aan de bezoeker zich in te leven in dit martelaarschap.⁷⁶

Deze bezoeker dient een zekere kennis te bezitten om de offers die de kunstenaar gebracht heeft te kunnen doorgronden. Ook op dit niveau is de toeschouwer te vergelijken met de pelgrim die eveneens een zekere kennis nodig heeft om het martelaarschap van heiligen te kunnen begrijpen.⁷⁷ Door deze rituele elitevorming hebben het museum en de kunstenaars binnen dit museum een heilige status gekregen. Dit heeft als gevolg dat de kunstwerken op hun beurt de status hebben gekregen van relieken.

Authenticiteit in het Modernistisch discours.

De ideeën van Duncan kunnen ons helpen meer inzicht te krijgen in het gewicht en de oorsprong van bepaalde opvattingen die gepaard gaan met authenticiteit. De koppeling tussen de esthetische ervaring en het liminale biedt zeer nuttige inzichten. Dit geldt ook voor de religieuze functie van het instituut en de heiligenstatus van de (Modernistische) kunstenaar. Aan iets waar zoveel belang wordt gehecht en zelfs wordt gezien als heilig mag natuurlijk niet 'gerotzoid' worden. De spirituele eigenschappen van het museum komen echter niet geheel uit de lucht vallen. Modernistische kunsthistorici voor haar maken de vergelijking al.⁷⁸

⁷³ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 17.

⁷⁴ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 13.

⁷⁵ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp108.

⁷⁶ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 102-111.

⁷⁷ Duncan, Carol 1995 (zie noot 10) pp 13.

⁷⁸ Bell, Clive, *Art* 1949 Londen pp 76-82. Fry, Roger, *Vision and Design*, 1937 Middlesex pp 25-26.

Carol Duncan besteed een volledig hoofdstuk aan de genrespecifieke rituele functies van het museum voor Moderne kunst. Zij kent zeer veel invloed toe aan het Modernistisch discours, daarom wordt daar hier dieper op ingegaan. Het kort uiteenzetten van de opvattingen van een aantal Modernistische auteurs kan ons helpen inzicht te krijgen in het gewicht dat wordt toegekend aan authenticiteit. De auteurs die worden besproken zijn Clive Bell, Alfred Barr, Roger Fry en Clement Greenberg. Dit zijn de meest toonaangevende modernistische kunsthistorici. Zij hebben, met name Greenberg, bepaald hoe wij aankijken tegen kunsthistorische geschiedschrijving tot omtrent eind jaren zestig. Opvallend is dat zij zich niet letterlijk uitspreken over authenticiteit in beeldende kunst. Zij richtten zich, zoals Duncan aanstipt, voornamelijk op de kunstenaar. De kunstenaar wordt geroemd om zijn conventiële houding. Hij staat boven de maatschappij omdat hij zich daar van heeft losgemaakt.

Zo stelt Roger Fry dat de kunst van de Bosjesmannen zo goed is, omdat er geen conventies zijn waar zij aan onderworpen zijn. De silhouetten die zij tekenen zijn van alle mogelijk denkbare standpunten getekend. Ondanks de simpelheid van een enkele lijn, maakt dit ze ongelooflijk complex. De tekeningen van de Bosjesmannen zijn bijzonder geslaagd, dit in tegenstelling tot een tekening op een vroeg Griekse vaas. Hier is de maker volgens Fry de mist in gegaan omdat hij zich aan de conventie dat een dier *en profil* getekend moet worden heeft onderworpen.⁷⁹

Naast het succes van de Bosjesmannen, dicht Fry ook het succes van El Greco toe aan vrijheid van conventies. De schilder heeft het geluk gehad dat hij niet lang aan het Spaanse hof mocht blijven. Hierdoor kon hij zich afzonderen van de mensheid en hoefde hij zich niet aan de smaak van het publiek aan te passen.⁸⁰

Clement Greenberg stelt zich niet zo stellig op. Wel stelt hij dat werken binnen een reeds bestaande stijl de kans op goede kunst vermindert. Volgens hem is de kwaliteit van een werk voelbaar in de keuzes die een kunstenaar heeft gemaakt. Werken binnen een bepaalde stijl of school neemt een aantal van die keuzes weg. Hoe meer keuzes de kunstenaar zelf maakt en hoe meer hij keuzes maakt vanuit zichzelf, des te beter zijn kunst wordt.⁸¹

De kunstenaar die zich ontworstelt aan conventies, zijn eigen pad kiest en daarmee het ultieme, authentieke individu is komt ook voor in de essays van Alfred H. Barr. Over Matisse zegt hij het volgende:

*'In 1897, after a brilliant début as an academic still-life painter, he abandoned a safe and conventional career to follow the difficult path of a creative artist.'*⁸²

Het benadrukken van de individualiteit van de kunstenaar heeft bepaalde gevolgen. Uit bovenstaande volgt dat enkel een authentiek persoon goede kunst kan maken. Clement Greenberg gaat een stap verder en stelt dat één bepaald werk alleen gemaakt kan worden door één bepaald persoon. In een van

⁷⁹ Fry, Roger, 1937 (zie noot 20) pp 82. De term Bosjesmannen wordt gebruikt door Fry zelf (Bushmen) en is hier aangehouden.

⁸⁰ Fry, Roger, 1937 (zie noot 20) pp 137.

⁸¹ Greenberg, Clement, *Homemade esthetics: observations on art and taste*, 1999 New York, pp 130.

⁸² Barr, Alfred H. (red, Irving Sandler) *Defining Modern art*, 1986 New York, pp 192.

zijn lezingen vertelt hij over de ongrijpbaarheid van kwaliteit, dat volgens hem een niet te beschrijven gegeven is. Hoe een bepaald werk eruit ziet, zegt niets over de kwaliteit. Hij koppelt de kwaliteit van kunst los van het voorkomen en koppelt het aan de persoon die het gemaakt heeft. Hoe goed het werk is, heeft alles te maken met de persoon die erachter zit. Hij verklaart dit aan de hand van het werk van Donald Judd:

'You know, somebody else may make another box with the same proportions and it might not work'.⁸³

Bell stelt zelfs dat het maken van een kopie onmogelijk is. De lijnen en kleuren op het doek komen voort uit de geest van de kunstenaar en die specifieke kunstenaar alleen. Aangezien iemand anders een andere geest heeft, kan een ander nooit dezelfde lijnen, vormen en kleuren produceren, ook al ziet het er hetzelfde uit.⁸⁴

Hoewel Clive Bell zegt dat het herhalen van *de handling* volstrekt onmogelijk is valt de nadruk op authenticiteit van de andere, invloedrijker auteurs mee. Men lijkt voornamelijk de nadruk te leggen op het creëren vanuit een zekere vrijheid, losstaand van conventies.⁸⁵ Een ander verhaal wordt het wanneer andere auteurs, jaren na hen, ageren tegen hun gedachtegoed. Het verlangen naar conventie-arm handelen lijkt ineens veranderd in een krampachtig vasthouden aan originaliteit zonder enige millimeter speling. Dit is onder andere terug te vinden in een van de belangrijkste essays uit de recente kunstgeschiedenis. In *Originality of the avant-garde and other Modernist Myths* valt Rosalind Krauss het idee aan dat alle avant-garde kunstenaars originele werken zouden maken. Ze beschuldigt de generatie critici voor haar ervan een mythe te hebben gecreëerd. Het lukt haar echter niet, het idee van originaliteit en het belang dat daaraan wordt toegekend, los te laten. Ze stelt dat alle werken in principe hetzelfde zijn, omdat ze zijn ontstaan vanuit het 'grid', om vervolgens te stellen dat alleen vanuit die herhaling originaliteit kan ontstaan.⁸⁶

Verschillende vormen van inauthentic: vervalsing en restauratie

In het kunsthistorisch discours van de afgelopen eeuw is veel belang toegekend aan de kunstenaar die losstaat van conventies. Dit is voornamelijk terug te zien in de manier waarop Modernistische auteurs tegen kunstenaarschap aankeken wat doorechoot in het Postmodernistisch discours. Het kunsthistorisch discours en de rituele functie van het museum hebben onder meer bijgedragen aan de negatieve connotaties die gepaard gaan met geschonden authenticiteit in het algemeen. In het kader van deze scriptie dient dit toegespitst te worden op restauratie. In hoeverre wordt in het geval van restauratie nu echt de authenticiteit schade berokkend?

⁸³ Greenberg, Clement, 1999 (zie noot 23) pp 99-100.

⁸⁴ Bell, Clive 1949 (zie noot 20) pp 59-66.

⁸⁵ Barr, Alfred H. 1986 (zie noot 24) pp 192, 231. Bell, Clive 1949 (zie noot 20) pp 47. Fry, Roger, 1937 (zie noot 20) pp 82- 217.

⁸⁶ Krauss, Rosalind E., 'Originality of the avant-garde' in: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, 1985 Cambridge, pp 157-162.

Om te zien wat op te merken valt aan een restauratie wordt restauratie tegen het licht gehouden van een groep kunstwerken waarvan zonder twijfel is vast te stellen dat de authenticiteit niet gewaarborgd is: de vervalsing. In contrast met een zeer mager aantal teksten rond restauratie en authenticiteit bestaat rond vervalsing een zeer uitgebreid filosofisch discours.⁸⁷ De algehele tendens in deze teksten is het verwerpen van vervalste kunstwerken. Een van de voornaamste argumenten die wordt opgevoerd is dat vervalsingen moreel verwerpelijk zijn, zowel op intrinsiek als extrinsiek niveau. Een vervalsing is intrinsiek immoreel omdat er gelogen wordt. Een vervalser heeft zich als doel gesteld anderen te bedriegen met zijn werk. Daarnaast is er op extrinsiek niveau het geld dat over de rug van de koper aan vervalsingen wordt verdient. Een kwaad dat echter niet is gereserveerd voor kunst. Een vervalste cheque is eveneens moreel verwerpelijk.⁸⁸ Toch is een vervalst kunstwerk intuïtief problematischer.

Een van die bezwaren is dat een vervalsing schade aanricht binnen de kunstpraktijk, omdat het een vorm is van geschiedvervalsing. Volgens Michael Wreen, een estheticus, wordt binnen de klassieke kunstgeschiedenis van uitgegaan dat iedere kunstenaar of school een zeker beeldend vocabulaire of werkwijze heeft die herkend en begrepen kan worden. Zodra een vervalsing opduikt worden 'woorden' aan dit vocabulaire toegevoegd en wordt de wetenschap gecorrumpeerd.⁸⁹

Een vervalsing is ook vanuit artistiek oogpunt schadelijk. Het is op metafysisch niveau van een andere aard dan het origineel. De oorzaak hiervan is de prestatie die de maker heeft geleverd. Een vervalser hoeft namelijk veel minder te overwinnen dan de kunstenaar die hij imiteert. Ten eerste is dat de werkwijze van de kunstenaar. In het geval van de kunstenaar is hard gewerkt om die werkwijze te ontwikkelen en hem eigen te maken. De vervalser krijgt deze als het ware op een dienblad aangereikt, omdat de stijl, conceptueel kader en dergelijke reeds bestaan.⁹⁰

Naast alle bezwaren met betrekking tot vervalsing die inherent zijn aan het werk, merkt Nelson Goodman terecht op dat er ook bezwaren zijn tegen vervalsing die een oorsprong hebben in de manier waarop we kunst zien. Goodman introduceert in zijn hoofdstuk over vervalsing in *Languages of art* de termen allografisch en autografisch. Een allografische kunstvorm kan door iemand anders gereproduceerd worden, zonder dat het werk er onder lijdt. Onder andere muziek- en theaterstukken zijn allografisch. Die kunnen keer op keer door wie dan ook worden uitgevoerd, zonder aan authenticiteit te verliezen, mits er geen fouten worden gemaakt. Bij een autografische kunstvorm is dit

⁸⁷ Er zijn slechts twee teksten gevonden waarin direct wordt gelieerd aan restauratie en authenticiteit. Sagoff, Mark, 'On restoring and reproducing art', *The Journal of Philosophy* vol 75 (1978) nr.9 (sept.) pp 453-471 en een directe reactie hierop Wilmore, S.J. 'Authenticity and restoration', *The British Journal of Aesthetics*, vol 26 (1986) afl 3 pp 228.

⁸⁸ Wreen, Michael, 'Is, Madam? Nay It Seems!' in: Dutton, Dennis, *The Forger's Art. Forgery and the philosophy of art*, 1983 Berkley, Los Angeles, Londen pp 192.

⁸⁹ Wreen, Michael, 1983 (zie noot 30) pp 204.

Een van de meest sprekende voorbeelden hiervan zijn de vervalsingen van Harry Van Meegeren. In de hoogtijdagen van de vervalser werden zijn vervalste Vermeers gezien als de kroon op diens werk. Voor een huidige toeschouwer komen de werken van Van Meegeren in vergelijking met die van Vermeer bijzonder rigide en bijna klunzig over.

⁹⁰ Dutton, Dennis, 'Artistic Crimes', 1979 in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 30) pp172- 187. Wreen, Michael, 1983 (zie noot 30) pp 216.

onmogelijk. Een reproductie is in dat geval een kopie of vervalsing. Volgens Goodman komt dit verschil voort uit beschikbaarheid van een notatiesysteem binnen het medium. Bij een autografisch werk ontbreekt een notatiesysteem, daardoor wordt het origineel hetgeen waaraan de andere werken getoetst worden. Het verschil tussen het origineel en alle werken die naar aanleiding van dit werk zijn gemaakt komt hieruit voort. Een onderscheid dat invloed heeft op de esthetische ervaring. De wetenschap dat men met een kopie of een vervalsing te maken heeft, verandert in dit geval het werk, omdat er anders naar gekeken wordt.⁹¹

Goodman stelt dat de toeschouwer altijd naar fouten, kleurverschil en onregelmatigheden in het handschrift en dergelijke zal zoeken in een werk waarvan bekend is dat het een vervalsing is. Zelfs als die niet te herkennen zijn, zal de toeschouwer naar onregelmatigheden blijven zoeken, omdat het herkennen van deze onregelmatigheden te leren is. Zo een leerproces kan plaatsvinden op persoonlijk vlak, door middel van studie. Een kenner van een bepaalde kunstenaar zal, door het grote aantal werken dat hij reeds bestudeerd heeft, de vervalsing moeiteloos van origineel kunnen onderscheiden. Het 'leerproces' kan ook simpelweg geschieden door het verstrijken van tijd. Een goed voorbeeld hiervan zijn de vervalsingen van Harry van Meegeren. Aan het begin van de twintigste eeuw heeft hij een aantal werken gemaakt in wat toen gold als de stijl van Vermeer. Toentertijd werden deze werken als het hoogtepunt in Vermeers oeuvre gezien.⁹² Voor een hedendaagse toeschouwer komen de schilderijen over als rigide en soms zelfs klungelig. Door werken keer op keer te bestuderen en door het verstrijken van tijd is het significante verschil met het authentieke werk wellicht in de toekomst wel te zien.⁹³ Dat Goodman het hier bij het juiste eind heeft, blijkt uit het onderzoek waar dit hoofdstuk mee begon. Er wordt daadwerkelijk op deze manier naar afbeeldingen gekeken. Bij het label 'copy' was een verhoogde activiteit in het werkgeheugen te zien, omdat de proefpersoon naar fouten of verschillen aan het zoeken was in de afbeelding. Ook wanneer de afbeelding die te zien was in werkelijkheid origineel was, gebeurde dit.⁹⁴

Een laatste argument is dat bij een vervalsing autorisatie ontbreekt. Hoewel grote stukken van schilderijen van Rubens niet door Rubens gemaakt zijn, worden deze werken over het algemeen niet gezien als vervalsingen. De leerlingen van Rubens, die het werk veelal afmaakten, zijn geautoriseerd door Rubens zelf.⁹⁵ Al deze argumenten zijn valide voor het verwerpen van een vervalsing. Een vervalsing is echter van een heel andere aard dan een restauratie. Om te beginnen is er op moreel vlak niets mis met een restauratie. Hoewel bezoekers veelal niet weten dat een werk gerestaureerd is, is het niet de intentie van de restaurator om toeschouwers te bedriegen.⁹⁶ Daarnaast wordt er niet gelogen

⁹¹ Goodman, Nelson 'Art and Authenticity', 1976 in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 310) pp 103-110

⁹² Lessing, Alfred, 'What is wrong with a forgery?' 1964 in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 30) pp 89-91.

⁹³ Goodman, Nelson, 1976 (zie noot 33) pp 99.

⁹⁴ Huang, Bridge, Kemp, Parker 2011 (zie noot 4) pp 4-5.

⁹⁵ Margolis, Joseph, 'Art, Forgery and authenticity', in: Dutton, Dennis, 1983 (zie noot 30)

pp 167.

⁹⁶ Dit met uitzondering van sommige achttiende en negentiende eeuwse restauraties, waar dit soms wel het geval was. Een voorbeeld hiervan zijn de restauraties van de beruchte restaurator Thorvaldsen. Dit heeft in de

over de oorsprong, maker en tijd waarin het werk gemaakt is, want die is, zij het niet op alle plekken in het werk, nog steeds hetzelfde. Aangezien het werk niet significant verandert, richt een restauratie geen schade aan in onze kijk op de beeldtaal van een kunstenaar, maar wordt deze juist hersteld.

Toch zijn in het verleden vanuit wetenschappelijk oogpunt wel kanttekeningen geplaatst bij restauratie. In het Paul J. Getty museum is rond 1914 geopperd de collectie in tweeën te delen. De ene helft zou gerestaureerd worden, om getoond te kunnen worden aan het publiek, de andere helft zou ongerestaureerd in het depot komen te staan voor onderzoek.⁹⁷ Tegenwoordig is het echter heel makkelijk een werk in alle mogelijke stadia te documenteren. Ook restauraties worden goed gedocumenteerd, evenals de beslissingen die tot de uiteindelijke vorm waarin de restauratie plaats vindt hebben geleid. Daarnaast is het sinds de jaren zestig een vereiste dat een restauratie altijd terug te draaien is, in verband met veranderende technieken en een veranderende historische context.⁹⁸ Als een restauratie binnen een instituut, volgens de gangbare normen wordt uitgevoerd, is er niets dat wetenschappelijk onderzoek kan corrumpen.

Verder is als tegenargument aangevoerd dat een vervalsing ondergeschikt is aan een origineel werk, omdat de prestatie die een vervalser levert veel gemakkelijker is dan die van de originele maker. Bij een restauratie is de prestatie die de restaurator levert uitaard eveneens anders dan die de maker heeft geleverd. Toch is dat geen mindere prestatie. Een restaurator dient in het bezit te zijn van specialistische kennis van een scala aan materialen. Hij dient de context en, als daar sprake van is, het concept van het werk in acht te nemen. Daarnaast dient een restaurator oplossingen te verzinnen die weer terug te draaien zijn.⁹⁹ Een extra moeilijkheid die hier aangekaart dient te worden is dat deze scriptie is toegespitst op werk van na 1950. Zulk werk is in verband met nieuwere materialen en een veelal conceptuele grondslag lastiger te herstellen. Beslissingen tijdens het restaureren worden hierdoor een stuk complexer. Het behouden van het beeld kan bijvoorbeeld de conceptuele grondslagen van het werk schade berokkenen.¹⁰⁰

Ook het autorisatie-argument is bij een restauratie niet geldig. Binnen een museum zijn restauratoren geautoriseerd om de veranderingen door te voeren, die noodzakelijk zijn voor behoud. In sommige gevallen draagt een kunstenaar, zoals Tony Cragg, bij de verkoop alle verantwoordelijkheid over aan de instelling.¹⁰¹ De restaurator is dan niet alleen binnen het instituut geautoriseerd, maar ook door de kunstenaar zelf.

De argumenten van Goodman gaan gedeeltelijk wel op voor een restauratie. Het herstellen van een werk kan gezien worden als een nieuwe uitvoering van het werk, het is al eens eerder voltooid. Aangezien er, volgens Goodman, voor beeldende kunst geen notatiesysteem is, zou een heruitvoering

twintigste eeuw geleid tot het grootschalig verwijderen of vervangen van restauraties. Podany, Jerry, 1994 (zie noot 1) pp 9-39.

⁹⁷ Podany, Jerry 1994 (zie noot 1) pp 36.

⁹⁸ Brandi, Cesare, 2005 (zie noot 1) pp 73.

⁹⁹ Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne, *Modern Art, Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, 1999 Amsterdam, pp 164-172.

¹⁰⁰ Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne 1999 (zie noot 41) pp 164-172.

¹⁰¹ Guldemond, Jaap, 'Artificial respiration in: Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne 1999 (zie noot 41) pp79-85.

problematisch kunnen zijn. Toch is er wel iets voor de restaurator om op terug te vallen, de nieuwe uitvoering is slechts gedeeltelijk. Het werk zelf zou hier als notatie gezien kunnen worden. Daarnaast kunnen de beeldtaal van de maker en de kennis van de restaurator als de taal worden gezien waarin gesproken dient te worden. Het enige dat van de argumentatie van Goodman overeind blijft met betrekking op restauratie is het zoeken naar 'de fout'. Het huidige hoofdstuk begon immers met het bewijs hiervoor: het onderzoek van Huang, Bridge, Kemp en Parker. Gelukkig dragen ze hier ook een oplossing voor aan. Zij pleiten voor een verandering in het kunsthistorisch discours.

Besluit

Aan restauratie en de al dan niet veranderde authenticiteit kleeft een sfeer van minderwaardigheid. Bewijs hiervoor is te vinden in het onderzoek van Huang, Bridge, Kemp en Parker, waar dit hoofdstuk mee begint. Hun onderzoek bestond uit het monitoren van hersenactiviteit tijdens het kijken naar al dan niet authentieke afbeeldingen. Via een audioprompter werden labels omgeroepen (authentic, copy of niether) die effect hadden op de reactie in de hersenen van de proefpersonen. Bij alle afbeeldingen waar 'copy' werd afgeroepen was een reactie te zien in het hersengebied dat zich bezighoudt met geldelijk gewin. Het mooie aan dit onderzoek is dat niet alle getoonde afbeeldingen die bij dit label hoorden inauthentiek waren. Uit dit onderzoek is te concluderen dat negatieve associaties bij werken die niet helemaal authentiek zijn diepe wortels hebben in de publieke opinie.

Aan die publieke opinie ligt een zeer uitgebreid discours ten grondslag waarvan in dit hoofdstuk een aantal onderdelen zijn uitgelicht. Een van die onderdelen is de rituele functie van het museum. Carol Duncan onderzoekt in haar boek deze rituele functie. Een belangrijk begrip met betrekking op deze rituele functie is liminaliteit. Dit is de speciale ervaring die gepaard gaat met het ritueel. Deze ervaring komt in hoge mate overeen met beschrijvingen van de esthetische ervaring. Andere overeenkomsten zijn onder meer een vaste route, waarop wordt gestopt voor momenten van contemplatie, en elitevorming. Een speciale categorie binnen de rituele functie van het museum is toebedeeld aan het museum voor Moderne kunst. De rituele aard van dit subgenre komt voor een groot deel voort uit het Modernistisch discours. In dit discours wordt zeer veel aandacht besteed aan de kunstenaar en hoe deze ontsnapt aan conventies. Authenticiteit komt voort uit de manier waarop de kunstenaar zijn leven leidt. In het Postmodernistisch discours lijkt die authenticiteit een meer rigide vorm te hebben gekregen.

Tot zover een korte uiteenzetting over authenticiteit in het algemeen, maar wat zijn precies de bezwaren met betrekking op restauratie? Een middel om dit helder te krijgen is te kijken naar een groep werken waarvan authenticiteit per definitie niet meer is gewaarborgd, namelijk vervalsingen. Deze worden om verscheidene redenen verworpen. Bezwaren als geschiedvervalsing, gebrek aan autorisatie en morele implicaties zorgen dat kunstwerken die vervalsingen blijken te zijn niet geaccepteerd kunnen worden. De argumenten gaan echter niet op voor restauratie, met één uitzondering. Nelson Goodman legt uit dat er twee verschillende kunstvormen bestaan: de auto- en de

allografische. Allografische kunstvormen kunnen opnieuw worden uitgevoerd. Met autografische kunstvormen, zoals beeldende kunst, kan dat niet. Gebeurt dit wel, en heeft de beschouwer hier weet van, dan zal die beschouwer naar 'fouten' in het beeld gaan zoeken. Zowel een vervalsing als een restauratie zouden gezien kunnen worden als heruitvoering.

Bij kennis van een restauratie zal de bezoeker naar de 'fout' in het beeld zoeken en minder aandacht hebben voor de artistieke kwaliteiten van het werk. Tenzij een restauratie niet langer wordt gezien als verandering of 'fout'. Dit gebeurt alleen wanneer musea en andere kunstinstellingen volledig open zijn over conditiesgeschiedenis.

Momenteel is al een kentering gaande in de houding van instellingen ten opzichte van restauratie en in sommige gevallen is de conditiesgeschiedenis van werken al op zaal te lezen. Hoe aan deze positieve ontwikkeling een bijdrage kan worden geleverd wordt in de volgende twee hoofdstukken verder uitgediept. In hoofdstuk drie zullen een aantal casestudies worden behandeld op basis van de theorie uit hoofdstuk twee.

Casestudies: de geschiedenis van het zichtbare

Inleiding

Zoals vastgesteld in hoofdstuk één bestaan een paar diepgewortelde culturele opvattingen die samenhangen met het restaureren van werken. Deze opvattingen komen onder andere voort uit de Modernistische en Postmodernistische kunsttheorie en de maatschappelijke status van het museum. Helaas draagt de huidige tentoonstellingspraktijk daar aan bij. Restauraties worden nauwelijks vermeld op zaal en zijn in de beschikbare literatuur met mondjesmaat te achterhalen.

Met de werken waarbij makkelijk, bijvoorbeeld op zaal, is te achterhalen of ze zijn hersteld is vaak iets bijzonders aan de hand. Zo zijn er werken waarvan de restauratie gigantische media-aandacht heeft gekregen. Een bekend voorbeeld hiervan is *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* van Barnett Newman.¹⁰² Door de dramatische manier waarop het werk beschadigd is geraakt en de controverse rond de restauratie, heeft de beschadiging het werk meer roem opgeleverd dan zijn eigen artistieke kwaliteiten. Een ander geval waarin restauratie wordt vermeld is wanneer er sprake is van een donatie of sponsoring. Bij werken die bijvoorbeeld zijn hersteld met geld van de Bankgiro Loterij is dit het geval, zoals bij *Futuro* van Matti Suuronen.¹⁰³ Gelukkig is sinds een aantal jaar een kentering gaande, de houding van instellingen ten opzichte van restauratie veranderd langzaam.

Aan het begin van deze veranderde houding staat een bijzonder project. Onder de noemer 'Modern Art: Who cares?' is onderzoek gedaan naar het restaureren en conserveren van relatief nieuwe werken. De werken die dienden als casestudies zijn allemaal gemaakt van niet-traditionele, voornamelijk synthetische materialen. Deze materialen waren lastig te restaureren. Door het relatief korte bestaan ervan wist men niet hoe ze zich in de toekomst zouden gedragen. Daarnaast hadden veel van de werken een conceptuele grondslag wat voor extra moeilijkheden zorgde. Dit onderzoek resulteerde uiteindelijk in een reeks lezingen, een boek en een tentoonstelling. Andere voorbeelden van een opener houding van musea ten opzichte van restauratie zijn: 'Werk in uitvoering' in de Lakenhal in 2010 en de restauratie van een werk van Dali in het museum Boijmans van Beuningen. Hier werden werken gerestaureerd op zaal.¹⁰⁴

De mogelijkheden van een onderwerp als restauratie

Hoewel de houding van instellingen verandert, zijn de werken waar informatie bij te vinden is zeldzaam. Een voorbeeld hiervan is een van de hieronder gebruikte cases: *Cathedra* van Barnett Newman. Het werk heeft min of meer hetzelfde lot ondergaan als *Who's afraid of Red, Yellow and*

¹⁰² In 1986 werd het werk *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* zwaar beschadigd door een bezoeker. Na zijn gevangenisstraf takelde dezelfde man *Cathedra* toe. Door de dramatische manier waarop *Who's afraid* beschadigd is geraakt en de beruchte restauratie is er veel media aandacht geweest rond het werk. Dit genereerde eveneens veel aandacht voor *Cathedra*, toen daar hetzelfde mee gebeurde.

¹⁰³ <http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/784/futuro>, geraadpleegd op 21-04-2014.

¹⁰⁴ <http://www.lakenhal.nl/wiu/index.php> en <http://www.boijmans.nl/nl/401/salvador-dal> geraadpleegd op 21-06-2013

Blue III. Voor wie kennis heeft van de beschadigingen zijn de gevolgen nog duidelijk te zien. Toch is normaliter de geschiedenis van het werk niet op zaal toegelicht en is een bezoek aan de bibliotheek nodig om erachter te komen dat het werk is gerestaureerd.¹⁰⁵

Hiermee worden heel wat kansen gemist. Conditiegeschiedenis biedt een mooie basis voor een genuanceerde informatievoorziening. Juist de complexiteit van het onderwerp restauratie en authenticiteit biedt de mogelijkheid om vanuit meerdere perspectieven een verhaal te vertellen. Zo kunnen alle bezoekers op een zo laagdrempelig mogelijke wijze in de materie betrokken worden.

Openheid over de conditiegeschiedenis biedt ook een mogelijkheid om werken te laten zien waarbij die authenticiteit wellicht niet meer is gewaarborgd. Het gaat hier om werken waarbij discussie bestaat of ze te ingrijpend of onjuist zijn hersteld. Het is ook een gelegenheid om expertise die zich normaal enkel achter de schermen bevindt aan het publiek te laten zien. Zeker in het geval van moderne werken gemaakt van niet- traditionele materialen, komt vaak een groot aanvullend onderzoek kijken bij het herstel.¹⁰⁶

Aanpak

De casestudies die worden behandeld in dit hoofdstuk dienen om het exotische karakter van de conditiegeschiedenis af te halen. Daarom is het de bedoeling dat het opgenomen wordt in de vaste, langdurige opstelling. Het eerder genoemde onderzoek 'Modern Art, Who Cares' resulteerde in een tentoonstelling van alle behandelde casestudies. Tentoonstellingen zoals deze zijn zeker toe te juichen, maar dragen door hun tijdelijke karakter bij aan de sfeer van uitzondering die rond restauratie hangt. Vreemd, aangezien behoud een doodnormaal onderdeel is van de taken van het museum. Dit is eveneens waarom 'de geschiedenis van het zichtbare' een landelijk en permanent project zou moeten zijn, mochten deze suggesties ooit worden uitgevoerd.

Het doorvoeren van het project in meerdere musea heeft als gunstige bijwerking dat bezoekers vaker aan het positieve restauratie narratief zullen worden blootgesteld. Door deze herhaling is het waarschijnlijker dat uiteindelijk de mentaliteitsverandering zoals beschreven in hoofdstuk twee plaats zal vinden.¹⁰⁷

Het integraal toepassen van het project in de vaste collectie heeft ook zo zijn moeilijkheden. De informatievoorziening over restauratie moet naast de al bestaande traditioneel-kunsthistorische informatie beschikbaar zijn. Samen met het feit dat de langdurige opstellingen van de verschillende musea zeer divers zijn, zorgt dit ervoor dat daar rekening mee moet worden gehouden met betrekking tot de vorm van de informatievoorziening.

¹⁰⁵ Adrichem, Jan van (red.) *Barnett Newman, Cathedra*, 2001 Amsterdam.

¹⁰⁶ Hummelen, Ijsbrand, Sillé, Dionne, *Modern Art, Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, 1999 Amsterdam, pp 164-172. Zie ook hoofdstuk een.

¹⁰⁷ Gardner, Howard, *Changing Minds: The Art and Science of changing Our Own and Other People's Minds*, 2004 Boston, pp 15-17.

Ten eerste heeft dat als gevolg dat de vormgeving op zaal niet optimaal zal zijn. In de kleur, indeling en uitstraling van de opstelling zal niet worden ingegrepen. Bij het toepassen van een sfeerbeeld kan er slechts tegemoet gekomen worden aan één leertype. Aangezien restauratie en authenticiteit een redelijk precair onderwerp is dient de opstelling een open uitstraling te hebben. Het publiek dient zoveel en zo gelijkwaardig mogelijk aangezet te worden tot het gebruik van de aanvullende informatie. Dit kan niet als de opstelling voor slechts één leertype aantrekkelijk is gemaakt.¹⁰⁸ Het gevolg hiervan is dat de theorie van Kolb niet optimaal toegepast kan worden, aangezien een sfeer die bij de leertypes aansluit een onderdeel van de praktische toepassing van de theorie is.¹⁰⁹ Daarnaast zijn er geen praktische onderdelen. *Hands-on* activiteiten zijn beter geschikt voor wetenschapsmusea dan voor musea waar hoofdzakelijk beeldende kunst wordt getoond.¹¹⁰ Het onderwerp zelf leent zich daarbij ook nauwelijks voor een interactieve opstelling.

De vorm

Bij de musea die deelnemen aan het project zal aan het begin van de vaste opstelling, of bij de ingang, een bord komen te hangen. Niet alleen als introductie op wat men zal gaan zien, maar ook als middel om *priming* toe te kunnen passen.¹¹¹ Dit zit hem in de nadruk op de positieve aspecten van restauratie en de expertise die ermee gepaard gaat. Daarnaast wordt er extra gewicht aan het project gegeven door ook alle andere musea en alle meewerkende stichtingen en organisaties te noemen.

De informatie komt per werk in een wandtekst en in een losse folder te staan. De folder hangt naast het werk, het is de keuze van de bezoeker of de informatie wordt geraadpleegd. Sommige van de werken zijn echter zodanig ingrijpend gerestaureerd dat het niet verantwoord is om deze keuze aan de toeschouwer te laten. Met deze reden is de wandtekst, naast de beschikbare folders, noodzakelijk. De theoretische basis voor de tekst op de muur en die in de folder is het eerder besproken *experiential learning* van Kolb.¹¹² Omdat de tekst voor het 'dromer' leertype het meest toegankelijk is, is dit de theoretische basis voor de wandtekst.¹¹³ In de folder komen de teksten voor het denker- en oplosserleertype. Een logische stap, aangezien dit vaak verdiepende teksten zijn. Dit in tegenstelling tot de algemene en associatieve aard van de 'dromer' tekst.¹¹⁴ Naast een bewuste keuze voor het verdelen van de verschillende leertypes over de verschillende stukken tekst is ook de tekstlengte aangepast. De inleidende teksten zijn maximaal honderd woorden lang, de verdiepende teksten zijn maximaal honderdvijftig woorden lang. De inleidende teksten zijn korter aangezien deze minder informatie hoeven te bevatten en de aandacht van de lezer vast dienen te houden.

¹⁰⁸ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie, *De leertheorie van Kolb in het museum. Dromer denker beslisser doener*, een uitgave van de museumvereniging 2006, pp 34.

¹⁰⁹ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) , pp 34-39.

¹¹⁰ Bocking, Megan, *Lifelong Learners and In-gallery Interactives in Art Museums* MA scriptie Art Museum and Gallery Education Universiteit van Newcastle, 2010 Newcastle, pp 6-10.

¹¹¹ Voor meer informatie over *priming* zie hoofdstuk twee.

¹¹² Kolb, David A. *Experiential learning: experience as source of learning and development*, 1984 New Jersey.

¹¹³ Deze aanpak is ook gebruikt in het rariteitenkabinet van het universiteitsmuseum, zie hoofdstuk twee.

¹¹⁴ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36-38.

Om tegemoet te komen aan het uitvoerder- leertype worden in de musea waar een audiotour beschikbaar is extra nummers aan de audiotour toegevoegd. In deze audiotour zijn twee acteurs te horen die een gesprek voeren over het werk. Bij veel werken kan een discussie gevoerd worden over de restauratiekeuzes die gemaakt zijn en het is dan ook de bedoeling dat het er in het gesprek pittig aan toe gaat, grenzende aan het conflict. Informatie die bij dit leertype aansluit is namelijk gericht op concrete ervaring, wordt overgebracht door mensen en heeft spectaculaire inhoud.¹¹⁵ Het spreekt voor zich dat in dit onderdeel af en toe voor de advocaat van de duivel gespeeld moet worden. Sommige argumenten in het onderdeel 'audiotour' zullen elkaar dan ook tegen spreken. Doordat de nadruk ligt op de concrete ervaring en op mensen, sluit dit onderdeel van de informatievoorziening ook aan bij het 'dromer' leertype.¹¹⁶ In musea waar dat mogelijk is worden ook de suppoosten en eventuele cicerones ingezet voor het project. Zij kunnen worden aangesproken en als daar gelegenheid toe is, bezoekers aanspreken. Dit sluit niet alleen aan bij het 'uitvoerder' en 'dromer' leertype van Kolb. Zoals eerder besproken in het vorige hoofdstuk is het gesprek een zeer doeltreffend middel in de informatievoorziening. Dat is eveneens de reden dat er voor is gekozen om controversie niet uit de weg te gaan. Een tekst die prikkelt, zwengelt conversatie aan.¹¹⁷

Daar het niet geheel voor zichzelf spreekt hoe de theorieën zijn toegepast in onderstaande casestudies is onder ieder onderdeel kort toegelicht welke aspecten van de tekst op de theoretische basis uit hoofdstuk twee aansluiten.

Verantwoording keuze casestudies

De oorsprong van deze scriptie is de wens *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* op een verantwoorde en eerlijke manier tentoon te stellen. Het werk is eerder tentoongesteld, maar nooit onder begeleiding van de volledige conditiegeschiedenis. Dit werk moest dan ook opgenomen worden in deze conceptversie. *Cathedra*, eveneens van Barnett Newman is gekozen omdat de beschadigingen van het werk nagenoeg hetzelfde waren als die van *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*. De manier waarop dit is opgelost is echter van een heel andere aard en werpt een goede blik op de authenticiteitsproblematiek die met het werk van Newman gepaard gaat.

Città Irreale van Mario Merz en *MB* van Marcel Broodthaers zijn gekozen omdat ze opgenomen zijn in het eerder genoemde project 'Modern Art, Who Cares?'.¹¹⁸ Daardoor is bij deze werken een goed overzicht beschikbaar van de keuzes die in het restauratieproces zijn gemaakt. Beide werken zijn interessant om te bespreken omdat er bij beide werken sterk onderscheid is gemaakt

¹¹⁵ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 39.

¹¹⁶ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

¹¹⁷ Leinhart, Gaea, Knutson, Karen *Listening on museum conversations* 2004 Oxford pp 142 en pp 157. Cunningham, M. *The Interpreters training manual for museums*, 2004 Washington pp 103. Haanstra, Folkert, *Effect of art education on visual-spatial ability and aesthetic perception: two meta analyses*, 1994 Groningen pp 199-202.

¹¹⁸ Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne, 1999 (zie noot 5) pp 67-73 71-122.

tussen verschillende vormen van authenticiteit bij de restauratie.¹¹⁹ Dit geeft niet alleen inzicht in de complexiteit van het restaureren, maar maakt het ook makkelijker om interessante teksten mee te schrijven. Dit was noodzakelijk in het kader van het eerder genoemde conversatieleren.

Suggestie voor informatievoorziening

Hier volgt het suggestie voor informatievoorziening met daarin een aantal casestudies. Wat opgemerkt dient te worden is dat bij het toepassen van de theorie van Kolb normaliter in een team wordt gewerkt, waarin alle leertypes vertegenwoordigd zijn. Dat is hier niet het geval. Daarnaast dient opgemerkt worden dat het hier slechts om suggesties gaat en niet om een volledig gebruiksklaar product. De aard van deze casestudies is zeer hypothetisch. Oorzaken hiervan zijn het eerdergenoemde gebrek aan een volledig team, maar ook de beperkte ruimte en tijd die voor deze scriptie beschikbaar is. Een bijkomende moeilijkheid is de gekozen vorm. Zoals eerder gezegd beperkt het invoegen van de extra informatievoorziening in de bestaande opstelling de mogelijkheden die besloten liggen in de gekozen theorie. De vormgeving van de extra informatievoorziening kan niet aan de leertypes worden aangepast, aangezien in dat geval de informatievoorziening zijn open karakter zou verliezen.

Voor ieder leertype is een apart onderdeel geschreven, dit is als volgt gestructureerd. De algemene inleidende tekst die staat aangegeven als 'wandtekst' is toegespitst op het 'dromer' leertype. In het gedeelte 'foldertekst' is de eerste tekst geschreven met het 'denker' leertype in het achterhoofd. Het 'oplosser' leertype wordt bediend met de tweede foldertekst. De audiotour zal voornamelijk het 'uitvoerder' leertype aanspreken. Hieronder volgt eerst de algemene introductietekst, daarna volgen de afzonderlijke casestudies.

Introtekst

Welkom bij [naam van de vaste opstelling]. Momenteel is bij sommige werken in onze vaste opstelling een extra tekst en een extra audiotour nummer te zien. Dit is onderdeel van *de geschiedenis van het zichtbare*, een landelijk project over restauratie. Zo krijgt u een kijkje achter de schermen van een zeer belangrijk en specialistisch onderdeel van onze organisatie: de restauratieafdeling [deelnemende musea, stichtingen en organisaties]

Toelichting

Het voornaamste doel van dit onderdeel van de informatievoorziening is de bezoeker interesseren voor de extra informatie. Daarnaast dient het om reeds een deel van de negatieve associaties die de bezoeker bij restauratie zou kunnen hebben, af te zwakken. Door te vermelden dat het om een landelijk project gaat, wordt aangegeven dat het vermelden van restauratie op zaal breed wordt

¹¹⁹Om welke niveau's van authenticiteit het hier gaat is terug te vinden in de casestudies.

gedragen in het museumwezen. Deze vermelding is niet alleen legitimatie voor de extra informatievoorziening, maar is voornamelijk bedoeld om te laten zien dat een zekere mate van expertise achter het project schuil gaat. Het belang hiervan blijkt uit het veelvuldig aangehaalde onderzoek van Huang, Bridge, Kemp en Parker uit hoofdstuk een. Hun conclusie was onder andere dat de mening van experts de perceptie van werken in hoge mate beïnvloedt, met name met betrekking tot authenticiteit.¹²⁰ Het benoemen van de restauratie afdeling als 'zeer specialistisch' heeft dezelfde reden.

Als extra motivatie eindigt de tekst met het 'kijkje achter de schermen'. Deze zinsnede geeft aan dat de bezoeker nu toegang heeft tot informatie die voorheen niet beschikbaar was. Hopelijk wekt dit interesse en zet dit de bezoeker aan gebruik te maken van de extra informatie.

Casestudies

¹²⁰ Huang, Bridge, Kemp en Parker, 'Human Cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art', *Frontiers in Human Science*, vol 59 (2011) nr? (november) www.frontiers.org, geraadpleegd op 19-01-2012, pp 7.

Barnett Newman, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68, olieverf, op doek. Acrylverf (na restauratie) 245x 543 cm.



4. Barnett Newman, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68, Olieverf op doek, 245x 543 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.

Wandtekst

Toen dit werk na jaren weer te bezichtigen was ontstond flinke commotie omdat restauratierichtlijnen niet waren nageleefd. Over het gehele rode vlak was een laag verf aangebracht met een verfrroller. Ook was een ander soort verf gebruikt die bovendien niet meer te verwijderen was.¹²¹ Daarbij was de originele verftoets van de kunstenaar onder de verflaag verdwenen.

Toch valt er ook iets voor de restauratie te zeggen. De restaurator kende Newman goed en heeft eerder voor hem gerestaureerd.¹²² Bovendien zijn synthetische verf en verfrroller materialen die Newman zelf ook gebruikte.¹²³

Toelichting

De wandteksten zijn in principe gericht op alle bezoekers. Toch zijn ze met name geschreven voor het leertype dromer. Hier is voor gekozen omdat dit type tekst het meest toegankelijk is, waardoor deze het best geschikt is als inleiding.¹²⁴ Bovenstaande tekst sluit specifiek aan bij het type dromer aangezien er niet al te diep wordt ingegaan op feiten, maar er een algemeen beeld van de situatie wordt geschetst. De nadruk ligt voornamelijk op het verhaal. In dit geval is het narratieve aspect een korte beschrijving van de geschiedenis van het schilderij.¹²⁵

¹²¹ Brandi, Cesare, *Theory of restoration* 2005 Rome, Florence, pp 67-69.

¹²² Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 72.

¹²³ Penn, Suzanne, 'Intuition and Incidents: the painting of Barnett Newman' in: Ho, Melissa(red.), *Reconsidering Barnett Newman* 2005 New Haven, Londen, pp 95.

¹²⁴ Dit is ook de reden dat deze tekst als inleiding is gebruikt in het Universiteitsmuseum. Meer hierover in het tweede hoofdstuk pp 36-40.

¹²⁵ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

Iemand met het 'dromer' leertype is zeer goed in staat dingen vanuit meerdere perspectieven te bezien.¹²⁶ Daarom zijn beide kanten van de discussie weergegeven. Dit is eveneens gedaan om conversatie aan te sporen, mocht de bezoeker zich in een groep bevinden. Zo sluit de tekst niet alleen aan bij de theorie van Kolb, maar ook bij die van het in hoofdstuk twee besproken conversatieleren van Gaea Leinhardt en Karen Knutson. Zij concludeerden uit hun 'afluisteronderzoek' dat bezoekers aangeboden informatie beter onthouden wanneer ze er met iemand over praten.¹²⁷

Ieder leertype heeft een 'hoofdvraag'. Deze vraag is het uitgangspunt voor de manier waarop een leertype de informatie zal benaderen. De bezoeker zal zich interesseren voor de onderdelen van de informatievoorziening die zo snel mogelijk antwoord geeft op die hoofdvraag. Voor een dromer is de hoofdvraag: 'waarom wel of waarom niet?'.¹²⁸ Met die reden wordt kort aangestipt waarom men de restauratie wel zou verwerpen en waarom niet.

Een 'dromer' heeft eveneens baat bij een 'open' tekst, die uitnodigt tot contemplatie.¹²⁹ Met deze reden is afgezien van het weergeven van oordelen of het trekken van conclusies. Met het benoemen van beide standpunten is gepoogd de discussie zo genuanceerd mogelijk weer te geven.

Foldertekst

Conroverse

Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft flink geleden onder de controverse rond de restauratie en is door druk van gemeente Amsterdam niet in staat openheid te bieden.¹³⁰ De restauratierapporten zijn achttien jaar na dato nog steeds niet publiek gemaakt. Daniel Goldreyer is toentertijd gekozen als restaurator met als voornaamste motivatie dat Goldreyer en Newman elkaar goed kenden. Daarnaast had Goldreyer al vaker zijn werken gerestaureerd, tot grote tevredenheid van Newman.

De aard van de beschadiging is waarschijnlijk de reden dat het gehele vlak is overschilderd. Het lemmet van het mes had een moet in het doek achtergelaten en delen van de verf van het schilderij geschrapt. Lokale retouches waren niet genoeg om de schade te verhullen. Dit is waarschijnlijk ook waarom Goldreyer voor de acrylverf en de verfroller gekozen heeft.

Toelichting

¹²⁶ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

¹²⁷ Leinhardt, Gaea, Knutson, Karen 2004 (zie noot 16) pp 103.

¹²⁸ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

¹²⁹ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

¹³⁰ Stam, Jaap, ' Amsterdam doodsbang voor Who's afraid', *De Volkskrant*, 12-09- 2013 pp 4. Na de kritiek op de restauratie van het werk heeft Goldreyer de gemeente Amsterdam voor miljoenen aangeklaagd wegens laster. De rapporten staan nog steeds onder embargo omdat de gemeente bang is meer rechtszaken.

In dit stuk foldertekst wordt dieper ingegaan op het hoe en waarom van de controverse rond de restauratie. Voor zover dat in dit geval mogelijk is wordt de 'dromer' tekst uitgediept met feitelijke informatie. Zo is er bewust voor gekozen om de tijd dat de restauratierapporten ongepubliceerd zijn gebleven te formuleren als 'achttien jaar' en niet als 'zeer lange tijd', wat beter zou passen in een 'dromer' tekst.

Bezoekers die leren volgens het 'denker' leertype zijn zeer vaardig in inductieve redentie.¹³¹ Vanuit die gedachte is in dit stukje tekst zo veel mogelijk gepoogd de puzzelstukken aan te reiken voor wat in de 'dromer' tekst open is gelaten. Zo wordt er verteld waarom er voor Goldreyer als restaurator is gekozen en waarom hij wellicht voor de methodes heeft gekozen die hij gekozen heeft. De verdieping in deze en volgende tekst heeft daarnaast belang in het kader van de mentaliteitsverandering waar hier naar wordt gestreefd. Het onderbouwen van het verhaal dat wordt verteld is net zo belangrijk als de herhaling om het narratief te laten beklijven.¹³²

Gebroken richtlijnen

De verbazing was alomtegenwoordig toen bleek dat de restauratie niet bleek uitgevoerd volgens de richtlijnen van Cesare Brandi uit 1963. Brandi stelt dat er altijd vanuit het materiaal gedacht moet worden en niet vanuit het beeld, omdat een restaurator niet het beeld herstelt, maar het materiaal.¹³³ Daarnaast mag een restauratie toekomstige ingrepen niet in de weg zitten.¹³⁴

Het gebruik van acrylverf breekt met beide richtlijnen. Ten eerste is de restauratie niet uitgevoerd vanuit het materiaal, dit was namelijk olieverf en geen acrylverf. Daarnaast is de acrylverf niet meer te verwijderen en staat het daarmee toekomstige ingrepen in de weg.

Toelichting

Deze tekst is geschreven met het leertype 'oplosser' in het achterhoofd. Wat belangrijk is voor dit leertype is dat de praktijk vanuit theorie wordt benaderd. De hoofdvraag van dit leertype is: 'hoe werkt het?'.¹³⁵ Idealiter hadden in dit gedeelte dan ook de details van de restauratie gestaan. De restauratierapporten van *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* zijn echter nog niet openbaar. De technische achtergrond van het herstel kan daarom helaas (nog) niet gedeeld worden met het publiek. Met deze reden is er gezocht naar een andere manier waarop het onderwerp theoretisch onderbouwd kon worden. Deze onderbouwing is gevonden in de richtlijnen van Cesare Brandi, die bij deze restauratie niet zijn gevolgd. Met deze achtergrondinformatie wordt de bezoeker inzicht verschaft in de oorzaken van de controverse rond het werk.

¹³¹ Kolb, David A. 1984 (zie noot 11) pp 77-78.

¹³² Gardner, Howard 2004 (zie noot 6) pp 15-17. Kolb, David A. 1984 (zie noot 13) pp 26-29.

¹³³ Brandi, Cesare 2005 (zie noot 20) pp 49.

¹³⁴ Brandi, Cesare 2005 (zie noot 20) pp 57.

¹³⁵ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 38.

Als laatste is het van belang dat informatievoorziening die gericht is op het 'oplosser' leertype zodanig is gestructureerd dat met zich op één probleem kan richten.¹³⁶ Nu sluit bij dit werk de gehele informatievoorziening aan omdat alle onderdelen gemoeid zijn met het wel of niet aanvaardbaar zijn van de restauratie. Waar in dit onderdeel wel specifiek aandacht aan is besteed is de eenduidigheid van de informatie. Iemand die leert volgens het 'uitvoerder' leertype kan niet goed uit de voeten met tweeledigheid, daarom is het weergeven van meerdere standpunten hier met opzet losgelaten.¹³⁷

Discussie audiotour

Mag dit werk tentoongesteld worden?

Argumenten voor:

- Het is een belangrijk onderdeel van de collectie. De Barnett Newman collectie van het Stedelijk Museum is de grootste in Europa, het is zonde als delen daarvan in het depot blijven.
- Kunst is nu eenmaal kwetsbaar en vergankelijk, soms kan er iets mis gaan. Moeten we dat dan maar met z'n allen negeren?
- Er mogen dan wel richtlijnen zijn verbroken, de keuzes van Goldreyer zijn niet heel vreemd.
 - De kunsttheorie uit de jaren vijftig en zestig, de tijd waarin het werk is gemaakt loofde de schilderijen die toewerkten naar het platte vlak, zodat er niets anders over was dan het doek, de verf en de kleur van de verf. Barnett Newman werd onder deze beweging geschaard. Het willen herstellen van het rode egale vlak, zij het met een verfrroller, is vanuit die optiek vrij plausibel.
 - De materialen die Goldreyer gebruikt heeft waren Barnett Newman niet vreemd. Hij heeft zelfs meer dan eens acrylverf opgebracht met een verfrroller. Na zijn dood is er in zijn atelier zelfs een schilderij gevonden waarvan de toplaag met een verfrroller was aangebracht.¹³⁸
 - Newman vond dat zijn werk van dichtbij moest worden bekeken, zodat de toeschouwer opgaat in de kleur en het doek. Zichtbare tekenen van restauratie storen hierin.¹³⁹
- De esthetische waarde van een werk is geen universeel gegeven, maar een persoonlijke aangelegenheid. Daarom kan een restauratie, hoe onverantwoord ook, deze niet wegnemen. Er zullen altijd mensen blijven die het werk mooi vinden.

Argumenten tegen:

- Het is geen kunst meer. Wat je ziet is niet gemaakt door de kunstenaar, maar door een restaurator.

¹³⁶ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 38.

¹³⁷ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 38.

¹³⁸ Het gaat hier om Untitled I, een werk uit 1970 dat na Newman's dood in zijn atelier is gevonden. De bovenste laag is aangebracht met een verfrroller. Wat men echter niet weet is of het hier om een voltooid werk gaat. Penn, Suzanne 2005 (zie noot 22) pp 95.

¹³⁹ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 32.

- Newman zegt zelf dat zijn werk van dichtbij bekeken moet worden. Juist omdat het werk van zo dichtbij wordt bekeken dient de verftoets bewaard te blijven.¹⁴⁰
- Een verkeerd gerestaureerd werk verstoort het kunsthistorisch begrip van het oeuvre van Newman.¹⁴¹
- Het beeld is zodanig verstoord, dat het geen esthetische waarde meer heeft.

Toelichting

Wat belangrijk is bij het maken van informatievoorziening voor iemand die leert volgens het 'uitvoerder' leertype is een zekere praktische betrokkenheid.¹⁴² De vorm van deze casestudies belet echter het opnemen van *hands-on* activiteiten. Gelukkig zijn er nog andere manier om een 'uitvoerder' bij de informatie te betrekken, zoals het toepassen van andere vormen van *interactives*.¹⁴³ Aangezien dit leertype voornamelijk vertrouwd op zintuiglijke stimuli zal een geschreven tekst het minst aanspreken. Een audiotour zal, wanneer deze beschikbaar is, veel beter aansluiten. Daarnaast is het voor dit leertype belangrijk dat de informatievoorziening niet al te uniform is. Wanneer er een audiotour beschikbaar is, zal dit een welkome afwisseling zijn op de stukken tekst.

Buiten de drager van de informatie zelf is ook de vorm en de inhoud in dit geval aangepast aan het leertype. Om een uitvoerder te betrekken bij de informatie, is het een voorwaarde dat informatie een spectaculaire inhoud heeft, of op een spectaculaire manier gebracht wordt. Daarbij helpt het bij de betrokkenheid als andere mensen een rol spelen in de voorziening.¹⁴⁴ In het audiobestand zijn twee acteurs te horen die ruzie met elkaar maken over het werk waar de bezoeker bij staat, zo wordt aan deze voorwaarden tegemoet gekomen.

De aard van het gesprek, een conflict, zorgt ervoor dat sommige argumenten elkaar tegen spreken. Dit is geen probleem aangezien er in de discussie rond dit werk geen sprake is van juist of onjuist. Het is aan de luisteraar zelf zijn of haar conclusies te trekken.

Hoewel uiteraard bij alle onderdelen van deze casestudies een poging is gedaan om de informatie toegankelijk en interessant te maken, is dit wellicht het onderdeel met de hoogste amusementswaarde. Door de toegankelijkheid en de amusementswaarde sluit dit onderdeel niet alleen aan bij de leertheorie van Kolb, maar ook bij de *theory of flow*. Een voorwaarde voor de *flow* –staat is

¹⁴⁰ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 32.

¹⁴¹ Wreen, Michael, 'Is, Madam? Nay It Seems!' in: Dutton, Dennis, *The Forger's Art. Forgery and the philosophy of art*, 1983 Berkley, Los Angeles, Londen pp 204.

¹⁴² Kolb, David A. 1984 (zie noot 11) pp 77-78.

¹⁴³ Een 'interactive' is een onderdeel van de informatievoorziening die de bezoeker actief in de informatie betreft. Hieronder worden allerhande activiteiten verstaan, waaronder het uitvoeren van opdrachten. Daarnaast worden onderdelen die niet zozeer op fysieke deelname alswel op zintuiglijke stimuli berusten tot 'interactives' gerekend. Een audiotour of video wordt hier dus eveneens onder geschaard. Bocking, Megan 2010 (zie noot 9) pp 8-9.

¹⁴⁴ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 39.

namelijk dat de leerling niet bewust het idee heeft dat hij of zij leert. Het bereiken van een *flow* –staat is gunstig, aangezien het opnemen van informatie in zo een gemoedstoestand veel makkelijker gaat.¹⁴⁵

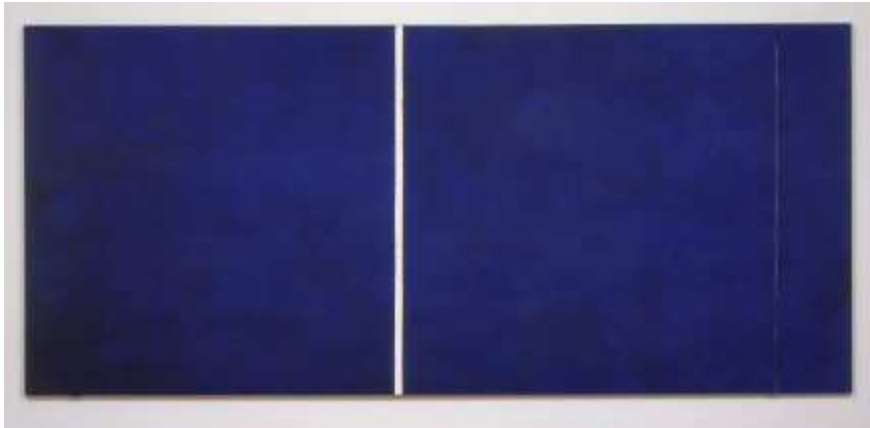
Aangezien gebruik wordt gemaakt van informatieoverdracht die berust op zintuiglijke stimuli sluit dit onderdeel eveneens aan bij het dromer leertype. Dit leertype verwerft informatie, net als het 'uitvoerder' leertype, vanuit concrete ervaring. Daarnaast is de strategie van een dromer zodanig dat altijd op meerdere plekken gezocht zal worden naar het antwoord op de leertype-specifieke hoofdvraag: 'waarom wel of waarom niet?'¹⁴⁶.

Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, olierverf en Magna (synthetische verf), op doek.

¹⁴⁵ Csikzentmihaly, Mihaly, Hermanson, Kim, 'Intrinsic motivation in museums: why does one want to learn?' in: Hooper-Greenhill, Eilean (red.), *The educational role of the museum* 1999 Londen (etc.) pp 150-165.

¹⁴⁶ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

Gouache, aquarelverf (na restauratie) 243x 543 cm.



5. Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, olieverf en Magna op doek, 243x 543 cm.
Stedelijk Museum Amsterdam.

Wandtekst

Jaren na de beschadiging van *Who's afraid of Red, Yellow and blue III*, sloeg dezelfde man weer toe. Ditmaal herstelde het museum het werk zelf.

Een groot onderzoek werd gestart naar de opvattingen van Newman, de betekenis van het werk en naar de beste manier op het werk te restaureren. Alle expertise die in Nederland en daarbuiten aanwezig was werd ingeschakeld.¹⁴⁷

Barnett Newman hechte er zeer veel waarde aan dat het voorkomen van zijn werk hetzelfde bleef. De beschadiging is nog steeds zichtbaar, ondanks het jarenlange onderzoek naar herstel.¹⁴⁸ Is dit werk daarmee net zo 'verloren' als zijn lotgenoot *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*?

Toelichting

Ook in dit stuk is weer een poging gedaan om de discussie zodanig weer te geven dat deze conversatie aanspoort. Door de vraag te stellen of dit werk eigenlijk nog wel gered kon worden wordt de bezoeker aan het denken gezet. Het aanzetten tot reflectie is eveneens de reden dat juist deze tekst aansluit bij het 'dromer' leertype, dat een zeer hoog ontwikkeld voorstellingsvermogen heeft.¹⁴⁹ Dit is ook de reden dat tweeledigheid en nuance zo belangrijk zijn in een 'dromer' tekst, omdat ook dit gelegenheid geeft tot contemplatie. In dit fragment is hier wederom aan tegemoet te komen door zowel de argumenten

¹⁴⁷ Adrichem, Jan van (red.) 2001, (zie noot 4) pp 67-97.

¹⁴⁸ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 92.

¹⁴⁹ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

voor als argumenten tegen de restauratie kort weer te geven. Dit zijn eveneens de antwoorden op de 'dromer hoofdvraag: waarom wel of waarom niet?'.¹⁵⁰

Foldertekst

De waarde van herstel

Barnett Newman hechtte zeer veel waarde aan de staat van zijn werk. Hij bemoeide zich niet alleen met conserveringsproblematiek, maar ook met soms jaren slepende verzekeringstechnische verwickelingen.¹⁵¹ Toen *Be I* in 1959 viel ontstond er een gigantische scheur in het werk. Newman erkende meteen dat het werk van zijn levensdagen niet naar zijn welbevinden hersteld kon worden. Daarom maakte hij het werk opnieuw. Hoewel de titel hetzelfde bleef was de tweede versie heel anders dan de eerste.¹⁵² Waarschijnlijk komt dit door Newmans opvattingen over originaliteit. Dit zat hem namelijk in het steeds opnieuw beginnen, om het 'helemaal alleen [zijn] met de lege ruimte'.¹⁵³

Toelichting

Aangezien de inleidende tekst eindigt met een vraag, is het noodzaak dat de bezoeker gelegenheid krijgt een idee over die vraag te vormen. Met dit idee in het achterhoofd zijn hiervoor de twee verdiepende teksten, die van de 'denker' en de 'oplosser' aangewend. Beide kanten die in de inleiding worden aangestipt moesten worden behandeld, er is voor gekozen dit op te splitsen. De technische achtergrond van de restauratie en de expertise daarachter sloot goed aan bij het 'oplosser' leertype.¹⁵⁴ De ander kant van de discussie, de redenen waarom het werk eventueel niet zou moeten zijn gerestaureerd zijn in de 'denker' tekst terechtgekomen. Een tweede reden dat deze indeling is gemaakt is dat deze 'denker' tekst geen sluitende antwoorden geeft, waar het oplosser leertype wel behoefte aan heeft. De andere informatie leent zich beter om een eenduidig verhaal mee te schrijven. Een 'denker' kan beter overweg met informatie met 'open einden'.¹⁵⁵ Deze informatie sluit bij het 'denker' leertype aan omdat de tekst een verdiepende aard heeft en de inleidende tekst met feiten wordt aangevuld. Daarnaast moet het onderdeel dat gericht is op de denker een zekere gewichtigheid met zich mee dragen. Experts moeten aan het woord worden gelaten als daar een mogelijkheid toe is.¹⁵⁶ Het citaat van Barnett Newman is met die reden opgenomen in het tekstfragment.

Een technische uitdaging

¹⁵⁰ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

¹⁵¹ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 71.

¹⁵² Penn, Suzanne, 2005 (zie noot 22) pp 95.

¹⁵³ Schneider, Pierre, 'Flat forms, deep thoughts: Newman on Gericault', in: Ho, Melissa (red.) *Reconsidering Barnett Newman*, 2005 New Haven, Londen, pp137.

¹⁵⁴ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 38.

¹⁵⁵ Kolb, David A. 1984 (zie noot 11) pp 77-78.

¹⁵⁶ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 37.

In het onderzoek naar het best mogelijke herstel zijn testdoeken gemaakt die werden getest in klimaatkasten om het toekomstig gedrag van ingrepen te kunnen zien. Daarnaast werden er computeranimaties gemaakt door TU Delft, omdat de testdoeken zeer klein waren (50x50 cm). Er werd gekozen om de achterste laag doek met chirurgisch draad te maken. Bij deze techniek wordt de draad voor een gedeelte door het bestaande weefsel geweven en worden stalen staafjes achter het hechtwerk geplaatst.¹⁵⁷ Eerst werd met een ingenieus systeem gezorgd dat het doek weer recht kwam te staan. Door de kracht waarmee de sneden waren gemaakt was het bovenste deel van het doek verschoven ten opzichte van het onderste. Nadat het achterdoek was gehecht, is het voorste doek met een hete naald en steurlijm gelast. Daarna zijn de grootste deuken opgevuld met plamuur en is de schade geretoucheerd met ultramarijne acrylverf, gouache en aquarelverf.¹⁵⁸

Toelichting

Het 'oplosser' leertype is voornamelijk gemoeid met de theoretische achtergrond van praktische aangelegenheden. Net als bij het uitvoerder leertype is een actieve benadering van de praktijk belangrijk. Het verschil is dat de uitvoerder de praktijk benadert vanuit zintuiglijke stimuli en de oplosser niet.¹⁵⁹

In de inleidende tekst werd reeds vermeld dat *Cathedra*, in tegenstelling tot *Who`afraid of Red, Yellow and Blue III* in eigen huis is gerestaureerd. Het restauratierapport is als *SMA cahier* uitgegeven en door iedereen te raadplegen.¹⁶⁰ In dit geval kon de technische achtergrond achter de restauratie wel worden vermeld, zodat er beter aan het leertype 'oplosser' tegemoet kon worden gekomen.

Zo kan er antwoord worden gegeven op de 'oplosser' hoofdvraag: 'Hoe werkt het?'. In de tekst wordt, zij het beknopt, uitgelegd hoe zo een restauratie nou eigenlijk werkt. Ook hier is gekozen om een eenduidige tekst te schrijven, zonder open eindjes met alleen feitelijke informatie. Iemand die leert volgens het 'oplosser' leertype kan zo beter overweg met dit onderdeel van de informatievoorziening. Een ander aspect waar rekening mee is gehouden, is de mogelijkheid voor de bezoeker om zich op één specifiek probleem te richten, in de geval de technische aspecten van de restauratie van *Cathedra*.¹⁶¹

Discussie audiotour

¹⁵⁷ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 82-85.

¹⁵⁸ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 89-96.

¹⁵⁹ Kolb, David A. 1984 (zie noot 11) pp 77-78.

¹⁶⁰ Adricem Jan van (red.) 2001 (zie noot 4).

¹⁶¹ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 38.

Had het werk wel gerestaureerd mogen worden?

Argumenten voor:

- Het werk is onderdeel van de grootste Barnett Newman collectie van Europa, die collectie als geheel moet zo goed als het kan bewaard worden.¹⁶²
- Barnett Newman maakte zich zelf behoorlijk druk om het behoud van zijn werken.¹⁶³
- Cultureel erfgoed moet altijd ten alle tijden behouden worden.

Argumenten tegen:

- Het werk is ontzettend zwaar beschadigd geweest. Toen het schilderij *Be I* zo zwaar beschadigd raakte, heeft Newman er zelf voor gepleit het werk verloren te laten gaan.¹⁶⁴
- Het klopt dat Newman zich bemoeide met het behoud van zijn werken, maar dat waren werken die in zijn bezit waren en nog verkocht moesten worden.¹⁶⁵
- De restauratie heeft er niet voor kunnen zorgen dat de sporen van de beschadiging volledig verdwenen en het oppervlak van het schilderij weer volledig vlak werd. Aangezien de werken van Newman van zeer dichtbij bekeken dienen te worden blijft dit een storende factor.¹⁶⁶ De ervaring die Newman voor ogen had is verloren gegaan.

Toelichting

Zoals eerder gezegd sluit dit onderdeel van de informatievoorziening aan bij het 'uitvoerder' leertype door het gekozen medium en de vorm. In dit specifieke geval sluit dit stuk van de informatie om nog een reden aan. Een vraag die iemand die volgens het 'uitvoerder' leertype leert altijd zal proberen te beantwoorden is: 'wat zou er gebeuren als?'. In dit geluidsfragment wordt er onder andere gediscussieerd over wat er zou gebeuren als Newman zelf nog zou leven. De kans dat het werk dan niet gerestaureerd zou zijn is aanwezig. Door deze vraag op te werpen zal een 'uitvoerder' zich meer bij de informatie betrokken voelen.¹⁶⁷

Mario Merz, Città Irreale, 1968, ijzer, witte en blauwe neonbuizen, polyethylen gaas, mix van paraffine en bijenwas, bevestigingslusjes, 250x 145x 24 cm.

¹⁶² Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 8.

¹⁶³ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 71.

¹⁶⁴ Penn, Suzanne, 2005 (zie noot 22) pp 95.

¹⁶⁵ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 71.

¹⁶⁶ Adrichem, Jan van (red.) 2001 (zie noot 4) pp 32.

¹⁶⁷ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 39.



6. Mario Merz, *Città Irreale*, 1968, ijzer, witte en blauwe neonbuizen, gaas, bijenwas, 250x 145x 24 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.

Wandtekst

'[...] Daarom werk ik met neon, dat is een lamp in het beeld, ik wil de elektriciteit in het beeld opnemen[...] ik wil elektriciteit in het nieuwe hedendaagse landschap invoeren.¹⁶⁸

Mario Merz

Omdat neon zo belangrijk is in het werk van Mario Merz, dienen de lampen ten allen tijden te werken. De werkgroep die zich boog over deze restauratie heeft daarom besloten tentoonstellingskopieën te laten maken.

Een ander probleem bij dit werk was de bijenwas, die was afgebrokkeld. Het gaas dat van origine flexibel was, werd daarom vastgelijmd. De waslaag zelf werd echter niet hersteld, omdat die is aangebracht door Merz zelf.¹⁶⁹ Merz hechtte zeer veel waarde aan de eigenschappen van materialen.¹⁷⁰ Als die worden opgeofferd in het kader van de 'hand van de kunstenaar', is het werk dan juist gerestaureerd?

Toelichting

Voor deze dromertekst is wederom als hoofddoel gesteld om aan te zetten tot reflectie. Met dit doel in het achterhoofd is er voor gekozen om de twee kanten van de discussie die rond dit werk te voeren is kort weer te geven. Het aanzetten tot reflectie is eveneens de reden dat de tekst eindigt met een vraag. Wederom is de hoofdvraag; 'waarom wel, waarom niet', de kern van de tekst. Daarnaast zet ook in dit

¹⁶⁸ Amman, Jean Christophe, Pagé, Suzanne, *Mario Merz*, 1981 Parijs, pp 14-15. Vertaald uit het Duits door auteur.

¹⁶⁹ Beerkens, Lydia, 'the preservation of a city of light', in: Hummelen, Ijsbrand, Sillé, Dionne, 1999 (zie noot 6) pp 67-73.

¹⁷⁰ Amman, Jean Chistophe, Pagé 1981 (zie noot 67) pp 73.

geval de vraag aan tot het bij elkaar sprokkelen van informatie, een strategie die het 'dromer' leertype graag toepast. Het is citaat van Merz is aan de wandtekst toegevoegd vanwege de poëtische aard.¹⁷¹

Foldertekst

Een lastige keuze

Dit werk bestaat uit twee driehoekige frames, waarvan één bedekt is met polyethyleen gaas, met daarop een laag was die uit 80% paraffine en 20% bijenwas bestaat. Tussen de twee metalen frames is een blauwe neonbuis te zien, op het werk is eveneens een neonbuis aangebracht, deze is wit. De bovenste buis vormt de woorden *città irreale*, wat zoiets betekent als 'onwerkelijke stad'.

De neonbuizen zijn door een glasblazer gemaakt in commissie, de laag was is met de hand aangebracht door Merz. Bij het in elkaar zetten heeft Merz deze flexibiliteit willen benadrukken door het gaas losjes te bevestigen.¹⁷² Doordat het handschrift van de kunstenaar in de waslaag is te herkennen, is de originele waslaag verkozen boven het behoud van het flexibele karakter van het polyethyleen gaas.

Toelichting

De hoofdvraag van de 'denker' is: 'wat is het?'.¹⁷³ In dit fragment is daar redelijk letterlijk aan tegemoet gekomen door alle onderdelen van het werk zo gedetailleerd en feitelijk mogelijk op te sommen. Bij dit werk is daarvoor gekozen omdat de onderdelen van het werk niet voor zichzelf spreken. Daarnaast is, eveneens in het kader van de hoofdvraag, kort iets vermeld over de oorsprong en de betekenis van de titel.

De tweede alinea van deze tekst lijkt een herhaling van de inleiding. Toch is dit noodzakelijke informatie. Niet alleen omdat deze alinea de verdieping biedt die voor iemand die volgens het 'denker' leertype leert belangrijk is, maar ook omdat er dieper wordt ingegaan op het hoe en waarom van de vraag in de inleiding.¹⁷⁴ Zo wordt er bijvoorbeeld kort aangestipt waarom de keuze voor het behoud van de laag bijenwas boven het behoud van de flexibiliteit van het gaas niet vanzelfsprekend is.

Maatregelen voor behoud

De waslaag is door Merz zelf aangebracht, daarom wordt daar veel waarde aangehecht. De gaten die door ouderdom in het gaas zijn ontstaan zijn gelijmd en genaaid op plekken waar extra stevigheid is gewenst, zoals bij de fittingen van de neonbuizen. Aan de randen is het gaas aan de ijzeren frames vastgelijmd. Ten slotte wordt er extra voorzichtig omgegaan met de waslaag.

¹⁷¹ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

¹⁷² Beerkens, Lydia, 1999 (zie noot 68) pp 71-73.

¹⁷³ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 37.

¹⁷⁴ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 37.

Om ervoor te zorgen dat er altijd werkende neonbuizen aanwezig zullen zijn in het werk, zijn van de originele buizen mallen op papier gemaakt voor eventuele kopieën. Men heeft in het kader van het restauratieproject de originele maker kunnen vinden. Hij heeft tentoonstellingskopieën gemaakt zodat de originele buizen veilig in het depot kunnen blijven.¹⁷⁵

Toelichting

Het 'oplosser' leertype kan niet overweg met de dualiteit die in de 'dromer' en 'denker' tekst naar voren komen.¹⁷⁶ De vraag over de keuze tussen de was en de flexibiliteit van het gaas is met die reden losgelaten. In plaats daarvan is alleen dieper ingegaan op de keuze van de werkgroep. Daarnaast wordt in dit fragment aandacht besteed aan de 'oplosser' hoofdvraag: 'Hoe werkt het?'.¹⁷⁷ Net als in de voorgaande 'oplosser' teksten is dit opgelost door dieper op de technische achtergrond van de restauratie en het behoud ingegaan. Zo wordt er kort verteld hoe de restauratie in zijn werk is gegaan en hoe men zorg draagt voor behoud door het maken van tentoonstellingskopieën.

Discussie audiotour

In de restauratie zijn de verkeerde prioriteiten gesteld.

Argumenten voor:

- Merz hechtte zeer veel waarde aan de eigenschappen van de materialen die hij gebruikte.¹⁷⁸ Door de waslaag te verkiezen boven de flexibiliteit van het gaas is een belangrijk onderdeel van het conceptueel kader genegeerd.

Argumenten tegen:

- Bij een restauratie worden beslissingen gemaakt vanuit de huidige kunsthistorische opvattingen, daarom dienen ingrepen ook omkeerbaar te zijn. Ten tijde van deze restauratie was de opvatting dat de 'handtekening van de kunstenaar' belangrijker is dan de eigenschappen van het materiaal.
- De opvattingen van Merz ten opzichte van materiaal zijn wel degelijk erkend. Er is namelijk alles gedaan om de neonbuizen functioneel te houden. Neon is namelijk een zeer belangrijk materiaal voor Merz. '[...] Daarom werk ik met neon, dat is een lamp in het beeld, ik wil de elektriciteit in het beeld opnemen[...] ik wil elektriciteit in het nieuwe hedendaagse landschap invoeren.'¹⁷⁹

Toelichting

In dit geluidsfragment wordt gesuggereerd dat er wellicht vreemde keuzes zijn gemaakt in het restauratieproces. Dit zorgt niet alleen voor de spectaculaire inhoud die voor het uitvoerder leertype zo

¹⁷⁵ Beerkens, Lydia 1999 (zie noot 68) pp 72,73.

¹⁷⁶ Kolb, David A. 1984 (zie noot 11) pp 77-78.

¹⁷⁷ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 11) pp 38.

¹⁷⁸ Amman, Jean Christophe, Pagé, Suzanne, 1981 (zie noot 67) pp73.

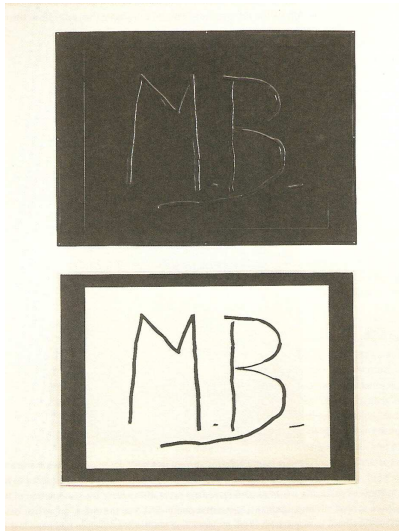
¹⁷⁹ Amman, Jean Christophe, Pagé, Suzanne, 1981 (zie noot 67) pp 14-15. Vertaald uit het Duits door auteur.

belangrijk is, zoals eerder genoemd.¹⁸⁰ De controverse is eveneens opgezocht met het oog op conversatieleren. Door prikkelende informatie aan te bieden wordt, indien de bezoeker zich in een groep bevindt, het gesprek wellicht aangezwengeld.¹⁸¹

Marcel Broodthaers, *MB*, 1970, zwarte en witte acrylverf op Acrylonitril-Styrene-Acrylyc ester, 86.2x 121 cm en 86.1x 121.1cm.

¹⁸⁰ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 39.

¹⁸¹ Leinhardt, Gaea, Knutson, Karen 2004 (zie noot 16) pp157.



7. Marcel Broodthaers, *MB*, 1970, zwarte en witte acrylverf op plastic, 86.2x 121cm. en 86.1x 121.1 cm. Bonnefantenmuseum Maastricht.

Wandtekst

Dit werk is opgenomen in het restauratie onderzoek *Modern Art, Who cares?*, vanwege een scheurtje in de witte plaat. Er werd van uit gegaan dat veroudering de oorzaak was, maar het scheurtje bleek al bij het maakproces ontstaan te zijn.¹⁸²

Het scheurtje was een kwetsbare plek, dus besprak de werkgroep het maken van tentoonstellingskopieën. Broodthaers wilde niet dat er veel waarde aan zijn werk werd gehecht en was nauwelijks bij het productieproces betrokken.¹⁸³ Toch is ervoor gekozen geen kopieën te maken, aangezien de originele tekeningen en mallen verloren zijn gegaan.

Toelichting

Bij de dromer tekst is wederom eenzelfde strategie toegepast. Ook hier is aandacht besteed aan de vraag: 'waarom wel, waarom niet?' en is er met opzet een zeker dualisme aangebracht in de tekst.¹⁸⁴ Door de spanning weer te geven tussen de opvattingen van de kunstenaar en de uiteindelijke beslissing van de werkgroep is eveneens een poging gedaan conversatie aan te wakkeren.

Foldertekst

Wel of geen kopie

¹⁸² Beerkens, Lydia, 'Wounds from the time of production', in: Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne, 1999 (zie noot 5) pp 120.

¹⁸³ Wegen, D.H van, 'On the way to une seconde d'eternité', in: Hummelen, Ijsbrand, Sillé Dionne, 1999 (zie noot 5) pp 116-117.

¹⁸⁴ Hoogstraat, Els, Vels Hijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 36.

Men vreesde dat de scheur in het werk groter zou worden en het plastic uiteindelijk zou breken. In de werkgroep kwam daarom het maken van een kopie ter sprake. Broodthaers maakte zijn werk in reeksen omdat hij niet wilde dat zijn werken zouden verworpen tot fetisj. Bovendien was Broodthaers nauwelijks betrokken bij het productieproces. Hij maakte alleen de tekening voor de mal, de mal zelf en de uiteindelijke plakaten werden gemaakt door een gespecialiseerd bedrijf.¹⁸⁵

Er is voor gekozen geen kopie te maken aangezien Broodthaers niet geheel tot de conceptuele kunstenaars gerekend kan worden, hij hechtte ook veel waarde aan de vorm. Een andere reden om duplicatie te verwerpen was het ontbreken van de originele mal.¹⁸⁶

Toelichting

In deze laatste 'denker' tekst is wederom van de gelegenheid gebruik gemaakt om de inleiding met extra informatie uit te diepen.¹⁸⁷ Deze tekst sluit eveneens bij het 'denker' leertype aan omdat iemand die leert volgens dit leertype veel waarde hecht aan expertise.¹⁸⁸ De argumentatie achter de beslissing van de werkgroep is met die reden kort, maar zo volledig mogelijk weergegeven.

Beschadigd door het maakproces

Dit werk is gemaakt met vacuümvorming, een techniek waarbij een apparaat wordt gebruikt dat nog het meeste weg heeft van een wafelijzer. Het plastic wordt op een houten mal gelegd in de machine. Aan de ene kant wordt het plastic verhit en aan de andere kant wordt het vacuüm getrokken om de mal. Deze platen zijn voor het vacuümproces geschilderd, wat ervoor heeft gezorgd dat aan de randen de verf is gebarsten. Ook de oneffenheden in het oppervlak komen voort uit het productieproces. Het kleine deukje links onderin is hier niet door veroorzaakt. Dit komt doordat de mal ietsjes kleiner was dan de plaat.¹⁸⁹

Toelichting

Ook in deze laatste 'oplosser' tekst is uitgegaan van de vraag 'hoe werkt het?'. Aangezien het productieproces in deze casus zo belangrijk was is ervoor gekozen daar dieper op in te gaan. Ook hier is bewust gekozen voor eenduidigheid.¹⁹⁰ De lichte spanning die hier bestaat tussen de anti fetisj opvattingen van de kunstenaar en de keuze van de werkgroep is met die reden losgelaten.

¹⁸⁵ Wegen, D.H van, 1999 (zie noot 82) pp 116-117.

¹⁸⁶ Beerkens, Lydia, 1999 (zie noot 81) pp 119-120

¹⁸⁷ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 37.

¹⁸⁸ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 37.

¹⁸⁹ Beerkens, Lydia, 1999 (zie noot 46) pp 119. Oosten, Thea van, Keune, Pieter, 'The technique of vacuum-forming', in: Hummelen, Ijsbrand, Sillé, Dionne, 1999 (zie noot 5) pp124-125.

¹⁹⁰ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 38.

Discussie audiotour

De kopieën van MB hadden toch gemaakt moeten worden.

Argumenten voor

- Met een tentoonstellingskopie blijft het origineel gespaard.
- Marcel Broodthaers hechtte naast het concept veel waarde aan het voorkomen van zijn werk.¹⁹¹ Wanneer steeds kopieën worden gemaakt is een 'eeuwig jong' voorkomen gegarandeerd.
- Conceptueel gezien zijn duplicaten verantwoord, waarschijnlijk had het werk onderdeel van een oplage van zeven moeten zijn.
- Broodthaers was nauwelijks betrokken bij de productie van de werken, hij maakte slechts het ontwerp.¹⁹²

Argumenten tegen

- De mal is verloren gegaan, een getrouwe kopie zou nooit gemaakt kunnen worden.¹⁹³
- Wanneer kopieën worden gemaakt uit het oogpunt van behoud wordt juist veel belang aan het werk toegekend wat Broodthaers probeerde te voorkomen. De fetisjering van zijn werk was hem een gruwel.¹⁹⁴

Toelichting

Net als voorgaande audiotour fragmenten sluit dit geluidsfragment bij het 'uitvoerder' leertype aan doordat het een variatie is op de geschreven informatie, het om een directe zintuiglijke stimulus gaat en de informatie op een spectaculaire manier wordt gebracht.¹⁹⁵

Besluit

De afgelopen jaren is een kentering gaande in de houding van musea ten opzichte van informatievoorziening rond restauratiegeschiedenis. Men is steeds opener over de restauraties die

¹⁹¹ Wegen, D.H van 1999 (zie noot 82) pp 117.

¹⁹² Wegen, D.H van 1999 (zie noot 82) pp 116-117.

¹⁹³ Beerkens Lydia, 1999 (zie noot 81) pp 119-120.

¹⁹⁴ Wegen, D.H van, 1999 (zie noot 82) pp 116-117.

¹⁹⁵ Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie 2006 (zie noot 7) pp 39.

werken zijn ondergaan. Toch is op zaal tegenwoordig nog steeds nauwelijks te achterhalen welke werken gerestaureerd zijn. In een paar bijzondere gevallen is dit wel het geval, wanneer er sprake is van sponsoring of excessieve media-aandacht. Naast deze afzonderlijke werken zijn er ook tijdelijke projecten die aansluiten bij de veranderde houding ten opzichte van herstel. Deze projecten zijn zeer belangrijk, maar dragen met hun tijdelijke karakter bij aan het exotische karakter van restauratiegeschiedenis. In het verlengde van deze belangrijke ontwikkelingen is aan de hand van een aantal casestudies onderzocht wat er nog meer te halen valt uit het eerlijk communiceren over conditiegeschiedenis.

De theorie van Kolb is ook in dit hoofdstuk zeer belangrijk. De informatievoorziening in de casestudies is rond de theorie van leertypes opgebouwd, zodanig dat alle leertypes worden bediend. Daarnaast worden andere theorieën, besproken in hoofdstuk twee in de praktijk toegepast. Met name het audiotour gedeelte biedt zeer veel mogelijkheden. Voor de leertypes uitvoerder en dromer uit het ervaringsleren van Kolb is de zintuiglijke stimulus zeer welkom, maar ook voor de andere leertypes is het een mooie aanvulling op de tekst. De audiofragmenten waarin twee acteurs ruzie maken over de restauratiekeuzes rond het werk sluit eveneens aan op *theory of flow*. Een flow situatie is een staat waarin de bezoeker niet doorheeft dat er wordt geleerd, dit wordt hier bereikt door de hoge amusementswaarde van de audiotour.

Ook het conversatieleren van Gaea Leinhardt en Karen Knutson kon bij het audiogedeelte toegepast worden. In principe geldt dit voor alle casestudies in zijn geheel. Er zijn onderwerpen gekozen waar discussie over bestaat om het gesprek onder bezoekers aan te wakkeren. In de audiotour worden de twee kanten van deze discussies extra op scherp gezet, waardoor de kans dat een discussie onder de bezoekers ontstaat toeneemt.

In dit hoofdstuk is duidelijk geworden welke mogelijkheden informatievoorziening biedt die rekening houdt met de diversiteit van de bezoekers. Het was veel lastiger geweest de nuance en de verschillende aspecten van de restauratieproblematiek vanuit een traditioneel-kunsthistorische opzet over te brengen. Informatievoorziening met betrekking op restauratie, onderbouwd door educatietheorie zoals dat hierboven is gedaan, kan een mooie aanvulling zijn op de huidige beweging naar meer openheid omtrent conditiegeschiedenis. Daarnaast kan het wellicht helpen de negatieve associaties omtrent restauratie te verminderen, wat de huidige ontwikkelingen eveneens op weg zou kunnen helpen.

Conclusie

In deze scriptie is een poging gedaan om een antwoord te geven op de vraag: hoe kan er op een verantwoorde doch eerlijke manier aan bezoekers gecommuniceerd worden dat een hedendaags werk is gerestaureerd? Dit is echter niet de vraag waarmee het onderzoek begon. Naar aanleiding van een eerdere opdracht begon dit onderzoek bij een tweeledige vraag: welke houding hebben instellingen ten opzichte van ingrijpend gerestaureerde werken van na 1950/ Hoe verhoudt men zich tot restauratie van werken van na 1950? Van deze vraag is snel afstand gedaan, omdat deze absoluut niet interessant bleek. Het onderzoeken van restauratie ethiek werd verworpen, aangezien daar al uitgebreid onderzoek naar is gedaan. Daarnaast was van werken die enkel doordat ze gerestaureerd zijn, in het depot zijn verdwenen, slecht in één geval sprake. Het enige werk waarmee dit is gebeurd is: *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III*. De tentoonstellingspraktijk met betrekking tot gerestaureerde werken was uiteindelijk wel interessant omdat deze nauwelijks bleek te bestaan.

In eerste instantie werd daarom gezocht naar een eventuele oorzaak van het ontbreken van vermeldingen van restauraties. De hypothese was dat door kennis van een mogelijk veranderde authenticiteit een veranderde kijkervaring gevreesd werd. Hieruit is het eerste hoofdstuk ontstaan: een deelonderzoek naar authenticiteit en perceptie. Al snel bleek dat het idee van verminderde authenticiteit inderdaad de manier waarop men naar kunstwerken kijkt beïnvloedt. Dit bleek niet zozeer samen te hangen met het gegeven authenticiteit zelf, maar voornamelijk met de connotaties rond authenticiteit. Negatieve connotaties die, in grote mate, worden beïnvloedt en in stand gehouden door het kunsthistorisch discours en in het verlengde daarvan door de museumpraktijk.

Een gevolg van die negatieve connotaties is dat er ook een zeker gewicht hangt aan het communiceren van conditiegeschiedenis. Het houdt echter ook in dat juist vanuit het kunsthistorisch discours en vanuit de museumpraktijk een weg gebaad kan worden naar meer openheid in en meer begrip voor de restauratiepraktijk. In eerste instantie was mijn doel een concept te ontwikkelen waarmee de negatieve connotaties in één keer van tafel geveegd konden worden. Een doelstelling die arrogant, naïef, achterhaald en extreem onrealistisch was. Bij het raadplegen van educatietheorie bleek dat kennisoverdracht simpelweg niet zo werkt. Ten eerste omdat bezoekers mensen zijn en geen machines. Informatie behoud haar vorm niet wanneer het wordt overgedragen. Iedereen verwerkt informatie op zijn eigen manier en ieder neemt verschillende onderdelen van de informatievoorziening in zich op. De verwerking van informatie wordt beïnvloedt door karakter, leertype, het gezelschap waarmee het museum wordt bezocht en de kennis die iemand van tevoren al bezit. Onder deze kennis vallen ook eventuele cultureel gewortelde opvattingen, zoals het negatieve associaties met betrekking op verminderde authenticiteit. Dit houdt niet in dat aangeboden informatie volledig verloren gaat. Informatie kan een spectrum aan gevolgen hebben, toegenomen kennis is er daar slechts één van.

Naast het feit dat de aangeboden informatie niet zijn originele vorm behoudt is er nog een probleem met het idee om opvattingen in één klap te willen veranderen. Meninge moeten slijten, iets vanuit een ander perspectief bekijken gaat geleidelijk. Met één concept voor informatievoorziening

gaat dat niet. Daarom is de langzaam veranderende houding van musea, die momenteel al gaande is, op het gebied van conditiesgeschiedenis zo belangrijk. Musea en andere instellingen dienen consequent en herhaaldelijk het belang van restauratie aan te geven en hier open over te communiceren.

Buiten de beperkingen van mijn initiële doel, bood de gevonden educatietheorie meer inzichten. Zo bleken onderwerpen waarbij geen sprake is van juist of onjuist, maar van een spectrum aan perspectieven, zeer geschikt te zijn voor een educatieprogramma of andere vormen van informatievoorziening. Voor informatievoorziening waar uit wordt gegaan van diversiteit, zoals de acht intelligenties van Gardner of het *experiential learning* van Kolb, is een onderwerp met een zekere gelaagdheid noodzakelijk. Waar conditiesgeschiedenis eerst problematisch leek, bleek het juist een scala aan mogelijkheden met zich mee te dragen.

Zoals uit bovenstaande wellicht al is op te maken, was het vinden van de juiste richting in dit onderzoek een van de moeilijkheden. De hoofdvraag is in de loop van het proces een aantal keer veranderd en ook de deelvragen zijn meermalen herzien en soms zelfs verworpen. Wat begon als een onderzoek naar museumpraktijk en authenticiteit is geëindigd in een onderzoek naar restauratie en informatievoorziening. Naast het vinden van richting was ook het vinden van informatie hier en daar lastig. Zo zijn zaaltteksten alleen in zeer bijzondere gevallen bewaard gebleven en was ook het achterhalen van ingrijpend gerestaureerde werken een uitdaging.

Een zeer specifieke moeilijkheid in het vinden van informatie was het gebrek aan medewerking van het Universiteitsmuseum. Het is overduidelijk dat het Universiteitsmuseum de theorie van Kolb in de praktijk toepast. Daarnaast wordt het museum in *Lifelong learning in Museums. An European handbook* als voorbeeld genoemd van musea die *experiential learning* toepassen. Bij navraag bij het museum zelf werd echter ontkent dat de theorie in het naturaliënkabinet is toegepast. Een samenwerking met Els Hoogstraat werd wel genoemd. De medewerker van het museum verwees mij naar het boek van Hoogstraat, *De leertheorie van Kolb in het museum*. Met behulp van dit boek is het mij gelukt om te achterhalen hoe *experiential learning* in het Universiteitsmuseum is toegepast. Zo kon ik de, tot dan toe, abstracte theorie toch aanvullen met een praktijkvoorbeeld.

Hoewel al deze moeilijkheden uiteindelijk zijn overwonnen is er één lastigheid die binnen deze scriptie niet het hoofd geboden kon worden. Normaliter wordt *experiential learning* in een museum toegepast door een team. Doordat in een team alle leertypes vertegenwoordigd kunnen zijn wordt het uiteindelijke educatieprogramma een gebalanceerde weergave van deze diverse input. Een scriptie is een individueel project, van een team was geen sprake. Zo kon de theorie niet volledig naar behoren worden toegepast.

Aan het begin van het onderzoek naar authenticiteit heb ik veel literatuur geraadpleegd over vervalsing. Het leek me logisch om me in te lezen over een toestand waar authenticiteit zeer zeker op meerdere niveau's geweld is aangedaan. Mijn scriptiebegeleider beaamde dit en mede op zijn aanraden verdiepte ik mij in het onderwerp. Dit subonderzoek bood vooral inzicht in de mate waarin een gerestaureerd werk inauthentiek te noemen is. Argumenten die maken dat een vervalsing zeer

zeker verworpen moet worden zijn op een restauratie vaak in zijn geheel niet toepasbaar. Een restauratie is geautoriseerd, moreel te rechtvaardigen, verandert niet ons begrip van de beeldtaal, doet wetenschappelijk onderzoek geen geweld aan en is ook geen mindere prestatie dan die de maker geleverd heeft. Hier is bij een vervalsing wel sprake van.

In het onderzoek dat voorafging aan hoofdstuk een is ook gekeken naar eventuele oorzaken van het belang dat wordt toegekend aan authenticiteit in het algemeen. Deze zijn gevonden in de rituele functie van het museum en de status die daarmee aan kunst wordt gegeven. Daarnaast zijn de opvattingen van Modernistische auteurs onderzocht. Voor hen bleek authenticiteit zich niet zozeer te bevinden in het werk zelf, maar in de houding van de kunstenaar die zich had ontworsteld aan maatschappelijke conventies. In het Postmodernistisch discours is het begrip inflexibeler is geworden en daarmee problematischer.

Dat maakt het derde resultaat des te gelukkiger. Wanneer authenticiteit wordt gepresenteerd met de diversiteit onder de bezoekers als uitgangspunt, biedt dat bijzonder veel mogelijkheden. De behandelde educatietheorie is een zeer bruikbare basis gebleken voor de presentatie van een onderwerp met diepgewortelde culturele connotaties.

In dat opzicht is de hoofdvraag zeker beantwoord. Desalniettemin blijven er voldoende aspecten over die nog onderzocht kunnen worden. Zoals eerder gezegd is momenteel een proces gaande, het belang van openheid over restauratie wordt steeds vaker ingezien. Ik hoop dat deze tendens wordt voortgezet en er meer en breder onderzoek komt naar manieren waarop musea en andere instellingen meer openheid kunnen bieden met betrekking op restauratie. Daarnaast hoop ik dat eenzelfde soort tendens zal worden voortgezet op het gebied van informatievoorziening, met name op inhoudelijk gebied. Het lijkt me nodig dat wordt nagedacht over alternatieven op de traditioneel-kunsthistorische vorm van informatievoorziening.

Een van de meest in het oog springende hiaten in dit onderzoek is een van de initiële problemen die zijn onderzocht. De ervaring van de artistieke kwaliteiten van een werk verandert naarmate de toeschouwer meer over dit werk weet. Wanneer deze informatie gepaard gaat met negatieve connotaties zal dit de kijkervaring negatief beïnvloeden zoals het experiment van Huang, Bridge, Kemp en Parker uit hoofdstuk een heeft aangetoond. In het geval van verminderde authenticiteit komen de negatieve connotaties voort uit diepgewortelde culturele opvattingen. Dit houdt in dat de kijkervaring van alle toeschouwers in negatieve mate zal worden beïnvloedt bij kennismaking van verminderde authenticiteit, aangezien iedereen met deze culturele opvattingen in aanraking komt. In eerste instantie zal een project als *de geschiedenis van het zichtbare* de ervaring van de artistieke kwaliteiten van een kunstwerk negatief beïnvloeden. Toch houdt dit niet in dat dit soort informatie niet naar het publiek gecommuniceerd zou moeten worden. Aangezien de negatieve connotaties met betrekking op authenticiteit voortkomen uit het kunsthistorisch discours, ligt daar ook de oplossing. Het is echter een probleem dat slechts geleidelijk, in kleine stappen, opgelost kan worden. Belangrijke schakels in dit proces zijn bijvoorbeeld restauraties op zaal.

Deze scriptie is beperkt in zijn mogelijkheden een oplossing aan te dragen. Dit gezegd hebbende, is het ook een oprechte poging om de negatieve invloed van de aangeboden informatie te ondervangen. Dit valt uiteen in drie onderdelen. Een bijzondere methode die in de conceptversie in het derde hoofdstuk is gebruikt is *priming*. Het vakgebied dat zich met deze methode bezighoudt onderzoekt hoe de gemoedstoestand en associaties door middel van het inspelen op perceptiekaders beïnvloed kunnen worden. Daarnaast is er gezocht naar een pedagogische basis voor het concept informatievoorziening. Deze is voornamelijk gevonden in educatietheorie gericht op musea. Als laatste is gepoogd problematische effecten op te vangen door juiste en voldoende achtergrondinformatie te verzamelen. In verder onderzoek zou gekeken moeten worden hoe de negatieve gevolgen volledig ondervangen zouden kunnen worden.

Uiteraard is het voornaamste doel van deze scriptie niet het ondervangen van negatieve effecten geweest. Eveneens is gepoogd om teksten te schrijven waarin restauratie onder het voetlicht wordt gebracht als een ambacht. De casestudie van *Cathedra* is hier wat mij betreft een goed voorbeeld van. De alom besproken restauratie van *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III* heeft het Stedelijk Museum niet alleen doen besluiten om *Cathedra* in eigen huis te restaureren, maar ook daar bijzonder open over te zijn. Hierdoor waren de technische aspecten van het herstel tot in detail beschikbaar. Uiteraard is hier dankbaar gebruik van gemaakt, met name in het deel bestemd voor het denker leertype: *een technische uitdaging*.

Naast een poging om hiermee interesse te wekken voor het vakgebied, laat een project als *de geschiedenis van het zichtbare* ook de noodzaak van restauratie zien. Het laat zien wat er verloren gegaan zou zijn zonder ingrijpen. Hopelijk kweekt zo een project ook begrip voor een vak dat zich nu voornamelijk achter de schermen en in wetenschappelijke publicaties afspeelt. Een voorzet op zo een project is nu gegeven, wellicht kan input van anderen ertoe leiden dat de geschiedenis van het zichtbare niet langer onzichtbaar is.

Bijlagen

Tekst 1:

Van de 16^e tot de 18^e eeuw was het bij rijke burgers, adel en machthebbers erg in trek om een rariteitenkabinet te hebben. Zo'n kleurrijk kabinet toonde een allegaartje aan opvallende, griezelige raadselachtige, zeldzame en exotische voorwerpen. Die rariteiten kwamen vaak uit verre oorden en waren meegebracht door kooplieden en zeevaarders.

Het rariteitenkabinet is een voorloper van museale en universitaire studiecollecties.

Dit rariteitenkabinet is ingericht als midden 18^e eeuws kabinet. De voorwerpen staan in vijf Louis XIV-stijl kasten- classicistische barok. De mahoniehouten kasten zijn ontworpen door interieurontwerper en bouwmeester Daniel Marot Jr.

Tekst 2:

In de Renaissance kon iemands rijkdom en wereldlijke macht afgelezen worden aan diens rariteitenverzameling. De eigenaar bracht zijn persoonlijke verzameling, bestaande uit kunst en allerlei voorwerpen uit de natuur, bijeen in een aparte kamer, een rariteitenkabinet. Daar werden alle voorwerpen met de grootste zorg opgesteld in kasten, geordend naar bijvoorbeeld kleur of grootte.

Gestimuleerd door de hoeveelheid aan nieuwe vormen, die ondermeer door ontdekkingsreizigers uit exotische streken werden meegenomen, begonnen verzamelaars omstreeks 1600 hun voorwerpen te vergelijken en te ordenen. De een legde zich meer toe op kunstzinnige rariteiten terwijl de ander een voorkeur vertoonde voor de 'naturalia'. De verzameling van voornamelijk natuurlijke materialen die zo ontstonden, vormden de naturaliënkabinetten.

In de 18de eeuw werden naturaliënkabinetten meer en meer echte studieverzamelingen, bedoeld voor systematisch wetenschappelijk onderzoek. Door objecten te vergelijken en te rangschikken werd geprobeerd 'God's scheppingsplan', de ordeningsprincipes van de natuur, te doorgronden.

Het naturalienkabinet van het Universiteitsmuseum is geïnspireerd op het laat 18^{de} eeuwse kabinet van Hofdame Catharina Sirtema van Grovestins-Sinoit von Schütz uit Den Haag. Het laat zien hoe een naturaliënkabinet er rond 1800 kan hebben uitgezien. Vier van de vijf hoge mahoniehouten kasten in het kabinet van het museum zijn 19^e eeuwse kopiën van de oorspronkelijke kasten, ontworpen door de architect Daniel Marot. De glazen vitrines werden in de 19^e eeuw gebruikt voor het bewaren van oogheelkundige instrumenten.

Lijst van afbeeldingen

Afbeelding voorkant: Barnett Newman, *Who`s afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68, olieverf op doek, 245x 543 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.

Foto van de site van het Stedelijk Museum te Amsterdam.

<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1-who-s-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii>. Geraadpleegd op 14-11-2013.

1. Overzicht. Naturaliënkabinet, Universiteitsmuseum te Utrecht.
Foto gemaakt door de auteur.
2. Detail van een van de toonkasten. Naturaliënkabinet, Universiteitsmuseum te Utrecht. Foto gemaakt door de auteur.
3. 'Kijken': een van de lades in een van de toonkasten. Naturaliënkabinet, Universiteitsmuseum te Utrecht.
Foto gemaakt door de auteur.
4. Barnett Newman, *Who`s afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967-68, olieverf op doek, 245x 543 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.
Foto van de site van het Stedelijk Museum te Amsterdam.
<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1-who-s-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii>. Geraadpleegd op 14-11-2013.
5. Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, olieverf en Magna op doek, 243x 543. Stedelijk Museum Amsterdam.
Foto van de site van het Stedelijk Museum te Amsterdam.
<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/1376-cathedra>.
Geraadpleegd op 14-11-2013.
6. Mario Merz, *Città Irreale*, 1968, ijzer, witte en blauwe neonbuizen, polyethylene gaas, mix van paraffine en bijenwas, 250x 145x 24 cm. Stedelijk Museum Amsterdam.
Foto van de site van het Stedelijk Museum te Amsterdam.
<http://www.stedelijk.nl/kunstwerk/741-citta-irreale>.
Geraadpleegd op 19-11-2013.

7. Marcel Broodthaers, *MB*, 1970, zwarte en witte acrylverf op plastic, 86.2x 121 cm. en 86.1x 121.1 cm. Bonnenfantemuseum Maastricht.

Afbeelding gescand uit Hummelen, Ijsbrand, Sillé, Dionne, *Modern Art, Who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*, 1999 Amsterdam.

Literatuurlijst

Adrichem, Jan van (red) *Barnett Newman, Cathedra*, 2001 Amsterdam.

Amman, Jean Christophe, Christian, Pagé, Suzanne, *Mario Merz*, 1981 Parijs.

Barr, Alfred jr. (red. Irving Sandler), *Defining Modern Art*, 1986 New York.

Brandi, Cesare, *Theory of restoration*, 2005 Rome, Florence.

Bell, Clive, *Art*, 1949 Londen.

Bocking, Megan, *Lifelong Learners and In-gallery Interactives in Art Museums*, MA scriptie Art Museum and Gallery Education, Universiteit van Newcastle, 2010 Newcastle.

Cunningham, M., *The interpreters training manual for museums*, 2004 Washington.

Duncan, Carol, *Civilizing rituals: Inside public art museums*, 1995 Londen.

Dutton, Dennis(red.), *The Forgers`Art. Forgery and the Philosophy of Art*, 1983 Londen.

Fry, Roger, *Vision and Design*, 1937 Middlesex.

Gardner, Howard, *Changing minds: the art and science of changing our own and other people`s minds*, 2004 Boston.

Gerwen, Rob van, *Questionis Infinitae: Art and Experience*, proefschrift Universiteit Utrecht, 1996 Utrecht.

Gibbs, K. (red), Sani, M. (red.) Thompson, J. (red.), *Lifelong learning in museums: an European handbook*, 2007 Ferrara.

Greenberg, Clement, *Homemade esthetics: observations on art and taste*, 1999 New York, Oxford.

Haanstra, Folkert, H. , *Effects of art education on visual-spatial ability and aesthetic perception: two meta analyses*, 1994 Groningen.

Ho, Melissa (red), *Reconsidering Barnett Newman*, 2005 New Haven, Londen.

Hoogstraat, Els, Vels Heijn, Annemarie, *De leertheorie van Kolb in het museum. Dromer denker beslisser doener*, een uitgave van de museumvereniging, 2006.

Hooper-Greenhill, Eilean, *Museums and education: pupose, pedagogy, performance*, 2007 Londen.

Hooper-Greenhill, Eilean (red.), *The educational role of the museum*, 1999 Londen (etc.).

Huang, Bridge, Kemp, Parker, 'Human Cortical activity evoked by the assignment of authenticity, when viewing works of art', *Frontiers in Human science*, vol. 59 (2011)nr? (November)
www.frontiers.org geraadpleegd op 19-01-2012

Hummelen, Ijsbrand, Sillé, Dionne, *Modern Art, Who Cares? An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of modern and contemporary art*, 1999 Amsterdam.

Kolb, David A. *Experiential learning: experience as the source of learning and development*, 1984 New Jersey.

Krauss, Rosalind E., 'Originality of the avant-garde' in: *Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, 1985 Cambridge.

Leinhardt, Gaea, Knutson, Karen, *Listening in on museum conversations*, 2004 Oxford.

Mijer, Fré, Scholten, Tatja, 'De toekomst van 'tijdelijke' werken', *kM* nr 14 (zomer) 1995 pp 4-7.

Oddy, Andrew (red), *Restoration, is it acceptable?*, 1994 Londen.

Rattemeyer, Christian e.a. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969, 2010 Londen.

Saaze, Vivian, *Betekenis en houdbaarheid van sokken, vet en fruit*, doctoraalscriptie Universiteit Maastricht, faculteit cultuurwetenschappen 1998.

Sagoff, Mark, 'On restoring and reproducing art', *the Journal of Philosophy*, vol? (1978) nr. 9 (sept) pp 453-471.

Solso, Robert L., *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain* 2003 Londen, Cambridge, Massachusetts.

Internet

www.frontiers.org geraadpleegd op 19-02-2012

<http://www.lakenhal.nl/wiu/index.php> geraadpleegd op 21-06-2013

<http://www.boijmans.nl/nl/401/salvador-dal> geraadpleegd op 21-06-2013

<http://www.boijmans.nl/nl/7/kalender/calendaritem/784/futuro> geraadpleegd op 21-04-2014

Overig

Wilskracht en beïnvloeding in perceptie. Lezing door Raymond van Ee in Nest Kunstruimte Den Haag. Bijgewoond op 11-05-2011.