
KONZERVACIJA SUVREMENE UMJETNOSTI: NOVE METODE I STRATEGIJE?

YSBRAND HUMMELEN* □ Odjel za konzervatorska istraživanja Nizozemskog instituta za kulturno naslijeđe /

Institute Collectie Nederland, Amsterdam, Nizozemska

Velik broj umjetnika dvadesetoga stoljeća trajnost svojih umjetničkih djela potpuno podređuje snazi svojega izraza. Taj se stav veoma razlikuje od izvornog značenja termina "umijeće", koji označava da su umjetnik ili umjetnica u svom radu kadri "pobijediti" materijal koji je izuzetno trajan i koji se zbog toga teško oblikuje. Nagrada toga umijeća bila je slika - u platonskom smislu te riječi - u kojoj se očekivalo da će ta "borba" s materijalom ostati jako vidljiva. Koncept trajnosti kao kriterij kvalitete stoljećima je imao važnu ulogu u zapadnoj umjetnosti sve do u kasno devetnaesto stoljeće. Trajnost umjetničkog djela, koja je pružala određene garancije kupčevu ulaganju, također je jamčila besmrtnost umjetniku, pa time i umjetnici. Odgovornost za očuvanje umjetničkog djela prvenstveno je bila odgovornost umjetnika, od kojega se očekivalo da primijeni ispravne materijale i tehnike. Nakon toga odgovornost za očuvanje umjetnine je bila - i još uvijek jest - odgovornost vlasnika ili kustosa umjetnine.

Međutim, mnogim je suvremenim umjetnicima trajnost - i u tehničkom i u ideološkom smislu - postala irelevantna. Za dvadesetoga stoljeća materijali kojima su se umjetnici služili sve su više dobivali osobno ikonografsko značenje koje su im pridavali umjetnici. Na primjer, Michelangelo Pistoletto u svome djelu *Venere degli Stracci* (1967. - 1982.) postavlja ranjivost tkanine (kao metafore prolaznosti naše suvremene kulture) naspram iluziji trajnosti mramorne skulpture koja se nalazi u njoj.

Eksplorzija raznolikosti materijala kojima se služe umjetnici u drugoj polovici dvadesetoga stoljeća ne može se objasniti nikakvim odgovarajućim povećanjem potrebe među umjetnicima da prošire trajna sredstva za postizanje mizeze. Naprotiv, umjetnici se sve više bave samim materijalom i njegovom sposobnošću da izrazi neko iskustvo u "stvarnom vremenu". Upravo toj razini iskustva umjetnici pripisuju potpuno nova značenja. U svojoj *Mercury's Lamp* (1965.) Pistoletto se služi *merkurijevom* (živinom) svjetiljkom (op. prev.) u obliku palice, onakve vrste kakvu nalazimo nad raskrižjima. Godine 1992. njemačkoga restauratora Christiana Scheidemanna zamolili su da potraži repliku osjetljive dvadeset i pet godina stare svjetiljke. Premda su svjetlost, boja i oblik nove svjetiljke bili isti kao i kod origi-

nala, Pistoletto ju je smatrao neprikladnom jer je to bila natrijeva svjetiljka i zbog toga nije imala isto ono ikonografsko značenje kao živa u originalnoj svjetiljci.¹

Pistolettova živa, olovo u radu Anselma Kiefera, arsen u radu Sigmara Polkea, plastika kod Eve Hesse ili pčelinji vosak u radovima Maria Merza, Josepha Beuysa ili Wolfganga Leiba, sve su to materijali koji nisu izabrani zbog svoje trajnosti, već su izabrani zbog osobnih i raznolikih ikonografskih značenja koje im umjetnici pripisuju.

Štoviše, umjetnici se ne bave samo korištenjem materijala nego i korištenjem "stvari"; naprave poput nosača zvuka, filmske opreme, kompjutorske i video opreme ili strojeva, pokućstva i potrošne robe koriste se kao izražajna sredstva i svaki umjetnik koji s njima radi daje im nova i neočekivana značenja. Jer jedna od karakteristika suvremene umjetnosti je i to da se prihvaćene estetske kategorije uvijek iznova preispituju. Stolac u svakodnevnom životu ima sasvim drukčiju funkciju i drukčije značenje od stolca u djelu Brucea Naumana, a opet sasvim drukčiju funkciju i značenje u instalaciji Ilye Kabakova.

Drugi veliki problem leži u tome što su ta umjetnička djela, koja su izvorno stvorena kao napad na prihvaćene estetske standarde brzo na defenzivan način prihvaćena u kontekstu naglo stečene, novo povijesne, muzeološke funkcije muzeja, u kojoj konzervacija autentičnosti igra tako važnu ulogu.

Taj se proces dobro vidi u slučaju *Gismo* Jeana Tinguelyja (1960.) iz Stedelijk Museuma u Amsterdamu, koji se, zbog toga što je konstruiran od otpadnih materijala, postupno sam razgrađuje i koji se može gledati kao napad na primat trajnosti u umjetnosti. Sada smo, međutim, odlučili da to isto djelo, sa stanovišta očuvanja povijesnog dokumenta, treba "zaštiti" od habanja upotrebom. Na takav se način originalna pionirska, revolucionarna ili radikalna snaga mnogih umjetničkih djela potkopava time što im se pristupa kao povijesnim dokumentima.

Godine 1996. i 1997. u svrhu proučavanja tih pitanja osnovana je u Nizozemskoj Zaklada za konzervaciju moderne umjetnosti (Foundation for the Conservation

IM 33 (1-2) 2002.

ZAŠTITA

CONSERVATION

Hoćemo li za budućnost sačuvati djela suvremene umjetnosti... Shall we for future times preserve contemporary art...

¹ Christian Scheidemann, *Man at Work - the Significance of Material in the Collaboration between Artist and Fabricator in Sixties and Seventies* (Čovjek na djelu - značenje materijala u suradnji između umjetnika i proizvođača u šezdesetima i sedamdesetima) - predavanje na simpoziju *Modern Art: Who Cares* (Moderna umjetnost: tko mari), Nizozemski institut za kulturnu baštinu i Zaklada za konzervaciju moderne umjetnosti, Amsterdam, 1997.

of Modern Art). Ova grupa - koja se sastoji od kustosa, konzervatora, stručnjaka za konzervaciju/restauraciju i povjesničara kulture koje su imenovali različiti nizozemski muzeji suvremene i moderne umjetnosti - analizira elemente koji imaju ulogu u procesu donošenja odluka da bi odredili način na koji bi trebalo konzervirati/restaurirati djela moderne i suvremene umjetnosti. Raspravlja se o raznim opcijama, poput raznih metoda konzervacije ili restauracije, reinstalacije, ili čak zamjene, replike, ili metode bilježenja performansa. Ubrzo je postalo vidljivo da su informacije o značenju koje umjetnici pripisuju svojim materijalima i metodama rada bitne kod donošenja takvih odluka.

Osnivanje takve zaklade i radne grupe plod je želje nizozemskog ministra kulture da dobije uvid u buduće potrebe konzervacije zbirke moderne i suvremene umjetnosti nizozemskih muzeja. Pitanja ministra kulture mogu se ovako sažeti:

Imate li konzervacijskih problema?

Ako ih imate, kakvi su to problemi i koliko su veliki?

Kakva rješenja predlažete?

Do sada se nizozemska vlada uvijek smatrala odgovornom za konzervaciju javnih zbirki umjetnina. Naravno, različiti muzejski stručnjaci imali su neizbježno različite poglede na prirodu konzervacijskih problema. Dok je jedan osjećao da se umjetničko djelo može lako ponovo izraditi ili replicirati, drugi je mislio da ga treba precizno restaurirati. Da bi se stekao bolji uvid u situaciju, grupa je izradila model donošenja odluka da bi proučila proces odlučivanja o konzervaciji/restauraciji na deset probnih umjetnina.

Bilo je očito da je bitno prvo definirati problem konzervacije/restauracije u egzaktnim kategorijama ako želimo da rasprava jasno usredotočena na temu. Istodobno smo morali odrediti koliki je raskorak između stanja u kojemu se nalazi umjetnina i njezina izvornog značenja. Kao što se može vidjeti (TABELA 1.), to je bio prvi korak u procesu odlučivanja pri odabiru metode konzervacije, pri čemu je - da bi se donijela odluka - trebalo odvagati važnost različitih faktora koji bi se mogli interpretirati kao "polja sile".² Tako je ključni preduvjet kod odlučivanja o primjerenim metodama i strategijama konzervacije odrediti značenje koje se pripisuje umjetnina i predmetima i, kao što smo to ranije spomenuli, značenje korištenih materijala, tehnika i procesa rada.

Međutim, jedan od glavnih zaključaka naše studije bio je da dostupne informacije i dokumentacija o umjetnikovoj namjeri pri upotrebi raznih materijala i tehnika u procesu stvaranja umjetničkog djela nisu adekvatne. To se može objasniti različitim uzrocima. Prvo, kritika i povijest umjetnosti ne bave se osobito značenjem inherentnog u materijalima niti njihovom primjenom, a iz toga prirodno slijedi da se ne bave ni stvarnim procesima koji se primjenjuju u stvaranju djela moderne i suvremene umjetnosti. U inače iscrpnoj literaturi o

umjetnicima koji su stvorili umjetnička djela koje smo proučavali u našem projektu, taj se aspekt većinom jedva dotiče. Valjalo se upustiti u neku vrstu likovne antropologije i razgovarati sa živućim umjetnicima, koji su nam pružili veliku pomoć u osvjetljavanju tih specifičnih pitanja.

Poznavanje najvećeg mogućeg raspona aspekata koji se odnose na informacije sadržane u umjetničkim predmetima esencijalni je preduvjet kvalitetne konzervacije/restauracije. Teoretsko znanje garantiraju različiti studiji i istraživački programi. Zbog toga se povijest umjetnosti, arheologija, etnografija i ostala srodna područja poučavaju na praktično svim većim sveučilištima. Međutim, u svakom od tih studijskih programa značenje materijala - materijalne kulture - zauzima drukčije mjesto i ima drukčiju funkciju. U arheologiji je, naravno, *conditio sine qua non*. U europskim etnografskim studijama značaj materijalne kulture jako je opao, što nije slučaj u neeuropskim zemljama. Ali u studiju povijesti umjetnosti su značaj primijenjenog materijala, umjetnikovi radni procesi i materijalna kultura jedno zaista kontroverzno područje.

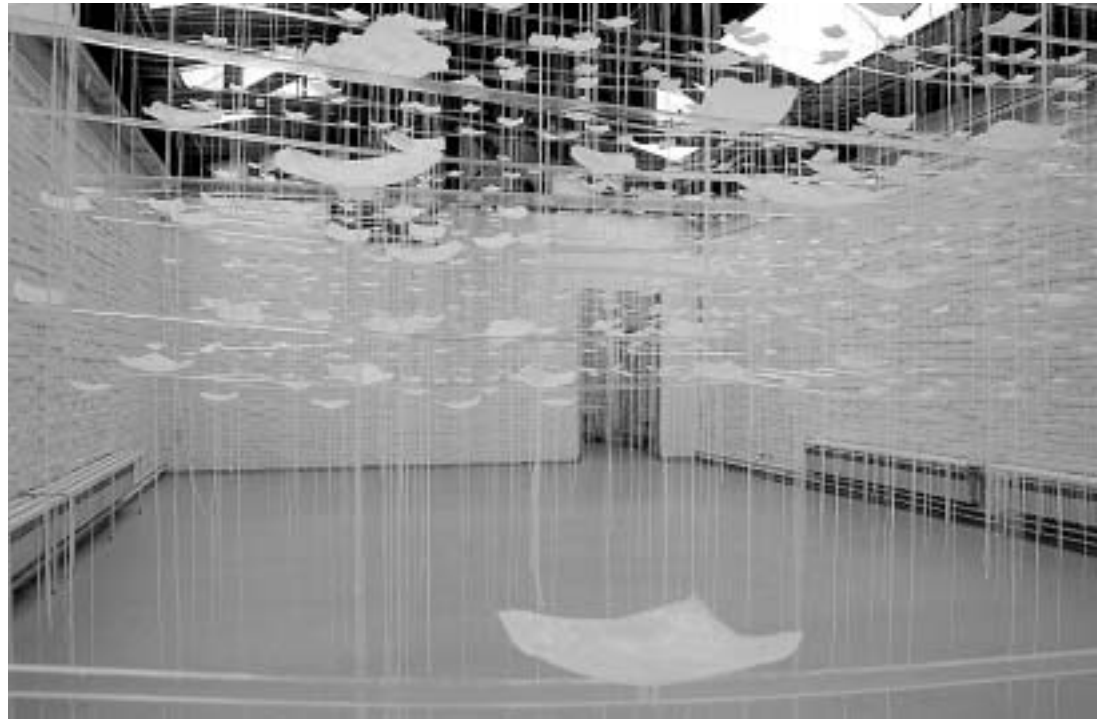
Drugi element koji ima ulogu u odlučivanju o strategijama u konzervaciji/restauraciji suvremene umjetnosti je da nju više ne predstavljaju autonomni objekti. Štoviše, performansi, instalacije, kompjutorske simulacije i umjetnički procesi koji traju (*ongoing art processes*) nisu uvijek završeni proizvodi, već su povremene demonstracije iz otvorenog ateljea, u kojima se prikazuju zabilježbe projekata i procesa u stalnoj mijeni. To su kreativni izrazi koji se ne mogu uvrstiti u zbirku u bilo kakvom fizičkom obliku ili su tako prolazni da ste *sretni i zahvalni ako posjedujete predmet*, kako je to izrazio kustos Piet Boymans van Beunigen za vrijeme našeg rada na studiji.

I tako probleme zaštite suvremene umjetnosti mogu definirati sljedeći faktori:

- Mnogim je suvremenim umjetnicima trajnost manje važna i ima sekundarnu ulogu u snazi izraza u umjetničkom djelu.
- Ikonografsko značenje samoga materijala i procesa rada veoma specifično određuje i individualno determinira svaki umjetnik. Nedostaje informacija o tim značenjima u djelima većine umjetnika.
- Suvremena umjetnost više se ne predstavlja samo autonomnim predmetima već sve više privremenim djelima poput instalacija, performansa i umjetničkih procesa koji traju.
- Eksplozija raznolikosti materijala i predmeta koji se primjenjuju u umjetničkim djelima čini zapravo nemogućim poznavanje sastava i karakteristika starenja svakog primijenjenog materijala. Štoviše, nemoguće je pronaći podatke o sastavu mnogih korištenih materijala (najslabiji materijali su uglavnom plastični materijali, a najranjivija umjetnička djela su ona koja sadrže elektronsku opremu).

² M. Bosma, Y. Hummelen, D. Sillé, R. van der Vall i R. Wegen, *Decision-making Model for the Conservation of Modern Art (Model odlučivanja u konzervaciji/restauraciji moderne umjetnosti)*, predavanje na simpoziju *Modern Art: Who Cares (Moderna umjetnost: tko mari)*, Amsterdam, 8. - 10. rujana 1997., zbornik simpozija.

Muzejski dokumentacijski centar zahvaljuje Institutu za suvremenu umjetnost SCCA - Zagreb koji nam je omogućio objavljivanje fotografija sljedećih radova na str. 116 i 120. / The Museum Documentation Centre would like to thank the Institute for Contemporary Art SCCA - Zagreb for granting permission to publish photographs of the following works, page numbers 116 and 120.



sl.1 Ivana Franke
Bez naziva / No title, 1998.
instalacija (pleksiglas, konac, parafin) /
installation (plexiglas, thread, paraffin)
Galerija SC, Zagreb



sl.2 Željko Jerman
Ovo nije moj svijet / This is not my world,
1976.

akrilik, tkanina / acrylic, textile



sl.3 Tomo Savić Gecan
Bez naziva / No title, 1996.
instalacija / installation
Spaces Gallery, Cleveland



sl.4 Duje Jurić
Soul of my Cage. Cage of my Soul, 1997.
ambijent (akrilik na zidu) / environment
(acrylic on wall)
Salon Galerije Karas, Zagreb



sl.5 Sandra Sterle
Walkingstreet, 1997.
performance