



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

**Restauratie van een kleurloos vlak: Problematiek van conservering en restauratie van moderne kunstwerken, geanalyseerd aan de hand van Achrome (1962) door Piero Manzoni**

Tissen, L.N.M.

**Citation**

Tissen, L. N. M. (2015). Restauratie van een kleurloos vlak: Problematiek van conservering en restauratie van moderne kunstwerken, geanalyseerd aan de hand van Achrome (1962) door Piero Manzoni. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/80714>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Leiden University Non-exclusive license](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/80714>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).



## Restauratie van een kleurloos vlak

*Problematiek van conservering en restauratie van moderne kunstwerken, geanalyseerd aan de hand van Achrome(1962) door Piero Manzoni*

Liselore Tissen

23 oktober 2015

### Inleiding

Piero Manzoni (13 juli 1933, - 6 februari 1963) was een Italiaanse kunstenaar die zich met zijn kunstwerken wilde verzetten tegen de traditie.<sup>1</sup> Tijdens zijn korte levensduur heeft hij geëxperimenteerd met het bereiken van oneindigheid en onbegrensdsheid binnen de visuele kunsten. Vanaf 1958 begon hij met het produceren van een serie kleurloze kunstwerken, die hij *Achrome* noemde, die elk gemaakt waren van diverse moderne en vergankelijke materialen.<sup>2</sup> Hij produceerde dergelijke kunstwerken tot zijn dood in 1963. Tijdens zijn leven vervaardigde hij ongeveer zeventig van deze kunstwerken.<sup>3</sup>

Tegenwoordig lijden de kunstwerken aan verval, aangezien ze gemaakt zijn van vergankelijke materialen zoals glasvezel en brooddeeg. Deze materialen verteren en vervallen na verloop van tijd. Doordat de *Achrome* kunstwerken door het verouderingsproces veranderen, komt de betekenis van de werken in gevaar. De conservering en restauratie van moderne werken- zoals de serie *Achrome* kunstwerken van Piero Manzoni- brengen echter vele dilemma's met zich mee.

In dit essay zal onderzocht worden voor welke keuzes restauratoren en curatoren komen te staan bij het restaureren van moderne werken. Dit zal aan de hand van één kunstwerk uit de serie *Achrome* van Piero Manzoni en de restauratie ervan nader worden toegelicht. Er zal worden bekeken welke problemen er zowel materiaaltechnisch als esthetisch voorkomen bij het restaureren en conserveren van moderne kunstwerken.

Als eerste zal er worden onderzocht welke rol de kunstenaar zelf speelde bij de restauratie van het kunstwerk. Bij de restauratie van moderne kunst is de kunstenaar vaak nog in leven of er zijn nog personen in leven die de werkwijze van de kunstenaar kennen. Dit was ook het geval bij de restauratie van het kunstwerk van Manzoni. Er zal worden bekeken wat het gedachtegoed van de kunstenaar was betreffende zijn kunstwerken en hoe dit invloed heeft op het restauratieproces. Daarnaast zal er worden onderzocht of er documentatie is over de restauratie van *Achrome*. Door deze analyse zal er worden vastgesteld wat Piero Manzoni zelf zou hebben voorgeschreven als restauratiemethode van het kunstwerk.

Vervolgens zal worden bekeken welke keuzes de restauratoren hebben gemaakt en met welke factoren zij rekening hebben gehouden tijdens de restauratie. Er wordt onderzocht of zij het gedachtegoed van Manzoni hebben gevolgd of dat zij hiervan afgeweken zijn. Door te bekijken

---

<sup>1</sup>Celant, G., 1998, p 23-25

<sup>2</sup>Zie afbeelding 1

<sup>3</sup>Thompson, J., 1998, p 132

voor welke problemen de restauratoren hebben gestaan met betrekking tot het waarborgen van de artistieke waarde van het kunstwerk, zullen hun keuzes en werkwijzen worden geanalyseerd.

Ten slotte zal er een kritische analyse worden gemaakt van het gedachtegoed betreffende de conservering en restauratie van moderne kunstwerken zoals *Achrome*. Dit zal worden gedaan door te traceren wat de ideeën rondom de restauratie van moderne werken waren in de jaren dat *Achrome* net vervaardigd was. Deze gedachten zullen vergeleken worden met de theorieën van hedendaagse onderzoekers, waaronder kunsthistoricus Ernst van Wetering (9 maart 1938, Hengelo). Er zal worden onderzocht in hoeverre de visie op de restauratie van moderne kunst veranderd is. Daarnaast zal er worden bekeken welke effecten verschillende visies hebben gehad op de restauratie van het kunstwerk van Piero Manzoni. Tevens onderzoekt dit essay hoe deze visies toekomstige restauraties van moderne en hedendaagse kunstwerken zullen beïnvloeden.

### De visie van de kunstenaar

Piero Manzoni was, zoals in de inleiding van dit essay al is genoemd, een kunstenaar die wilde breken met de traditie en die zich ironisch opstelde tegenover de avant-garde.<sup>4</sup> De kunststijl van Manzoni is sterk beïnvloed door de naoorlogse tendensen die in Italië leefden.<sup>5</sup> Hij wilde losbreken uit de culturele en artistieke grenzen die door de Tweede Wereldoorlog waren ontstaan.<sup>6</sup>

Geïnspireerd door de *Monochromes* van Yves Klein (28 april 1928, Nice – 6 juni 1962, Parijs) begon Manzoni in 1955 te experimenteren met het maken van kunst.<sup>7</sup> Na van plagiaat beschuldigd te zijn, koos Manzoni er in 1958 voor om een andere richting in te slaan en zich bij de ZERO-beweging aan te sluiten.<sup>8</sup> Vanaf dat moment begon hij met het produceren van een serie kleurloze canvassen die hij bedekte met verschillende materialen. Deze kunstwerken noemde hij *Achrome*, wat kleurloos betekent.<sup>9</sup> Manzoni wilde dat de kunstwerken kleurloos waren, opdat de betekenis van het kunstwerk niet gebaseerd kon worden op de kleuren en de voorstelling. Daarnaast wilde hij dat het kunstwerk niet ingelijst werd, zodat de betekenis van het kunstwerk zich niet alleen op het canvas afspeelde, maar ook aan zijn materialiteit kon ontsnappen.<sup>10</sup> Het kunstwerk kon zich op deze manier bevinden in een metafysische wereld, en niet alleen in de realiteit.<sup>11</sup>

Manzoni vervaardigde de *Achromes* door kleurloze canvassen te bedekken met ander materiaal dan verf. Hij gebruikte in eerste instantie organische en natuurlijke materialen, zoals klei en linnen doeken. In zijn *Achrome* kunstwerken na 1961 experimenteerde Manzoni met glasvezel en verschillende soorten verf, zoals fosforescerende verf en kobalt chloride. Deze elementen zorgen ervoor dat het kunstwerk naarmate de tijd vordert, verandert van kleur en uitstraling.

---

<sup>4</sup>De avant-garde hield zich bezig met het losbreken van de regels die aan de kunsten waren opgelegd

<sup>5</sup>Celant, G., 1998, p 17

<sup>6</sup>Santacatterina, S., 2008, p 24

<sup>7</sup>*Monochromes* van Yves Klein waren canvassen die ingekleurd waren in een enkele kleur.

<sup>8</sup>De ZERO-beweging is een moderne kunststroming die in 1958 in Duitsland is ontstaan. Het was een Europese variant op de Amerikaanse Colorfieldpainting. De kunstwerken waren echter vaker wit dan gekleurd en men probeerde te streven naar een nieuwe verhouding tussen mens en natuur. Daarnaast wilden de kunstenaars elk spoor van individualiteit uitwissen.

<sup>9</sup>Beerkens, L., 1999, p 127

<sup>10</sup>Santacatterina, S., 2008, p 26

<sup>11</sup>Thompson, J., 1998, p. 39

Doordat de kunstwerken gemaakt zijn van materialen die veranderen in de loop der tijd, wordt de betekenis van het kunstwerk zelf in gevaar gebracht. Dit was ook het geval bij het *Achrome* kunstwerk uit 1962, waarop het onderzoek in dit essay is gebaseerd.

Toen het *Achrome* uit 1962 in 1980 eigendom werd van het Kröller Müller Museum in Otterlo, waren de plukken glasvezel waaruit het kunstwerk was opgebouwd al aangetast door ouderdom. Er had zich door de jaren heen stof op de glasvezelhaartjes verzameld, waardoor de witte plukken glasvezel, en met name de puntjes, grijs kleurden en dus niet meer kleurloos waren.<sup>12</sup> Doordat de plukken niet langer kleurloos waren kwam de betekenis van het kunstwerk in gevaar: het had nu een kleur, dus was het kunstwerk geen *Achrome* meer.<sup>13</sup>

Doordat de betekenis van het kunstwerk in gevaar kwam, werd er in 1995 voor gekozen het te restaureren. Het kunstwerk was niet beschadigd, maar alleen vuil. Toch bracht dit grote dilemma's mee wat betreft de authenticiteit en de betekenis van het kunstwerk; aan de ene kant bracht de grijze kleur de betekenis in gevaar en zou het vuil verwijderd moeten worden, aan de andere kant hoort het vuil bij de leeftijd van het schilderij.<sup>14</sup> Daarnaast was er een praktisch probleem, namelijk de kwetsbaarheid van de glasvezel. Het schoonmaken en restaureren van het kunstwerk zou snel schade kunnen veroorzaken.

Piero Manzoni was, toen in 1995 definitief besloten werd om het kunstwerk te restaureren, reeds overleden. Bij moderne en hedendaagse kunst is het vaak het geval dat de kunstenaar nog leeft en men de kunstenaar kan raadplegen over de restauratie van een kunstwerk. Tijdens de restauratie van *Achrome* kon men echter niet de kunstenaar om zijn visie en hulp vragen. Manzoni stierf jong, een jaar nadat hij *Achrome* in 1962 had vervaardigd en hij heeft daardoor nooit een van zijn kunstwerken zien verouderen.<sup>15</sup> Er zijn echter wel enkele vormen van documentatie over de mening van de kunstenaar wat betreft de restauratie.

Omdat Piero Manzoni niet meer in leven was, werd er gekozen om grondig naar zijn werkwijze te kijken teneinde zijn mening over restauratie te kunnen reconstrueren. Tijdens het onderzoek naar zijn werkwijze in 1995 werd er gebruik gemaakt van interviews met vrienden van de kunstenaar. Daarnaast werden er interviews geanalyseerd van mensen die vanaf het begin van de carrière van Manzoni zijn werken hadden verzameld en dus ook zijn manier van werken kenden. Piero Manzoni zou personen die geholpen hadden met het opstellen van tentoonstellingen namelijk verteld hebben dat hij de kunstwerken, voordat deze tentoongesteld zouden worden, het liefst compleet overgeschilderd zou zien of grondig gewassen wilde hebben.<sup>16</sup> Hij wilde dat dit gebeurde om de witheid, en daarmee ook de betekenis, van de kunstwerken te kunnen behouden.<sup>17</sup>

Vervolgens werden er toen *Achrome* gerestaureerd moest worden, kunstenaars geraadpleegd die met Piero Manzoni hadden gewerkt. Onder anderen Henk Peeters (8 december 1925, Den Haag – 13 april 2013, Hall) en Jan Schoonhoven (16 juni 1914, Delft – 31 juli 1994, Delft) werden geconsulteerd.<sup>18</sup> Zij waren het met Piero Manzoni eens dat het kunstwerk grondig schoongemaakt

---

<sup>12</sup>Zie afbeelding 2

<sup>13</sup>Beerkens, L., 1999, p 128

<sup>14</sup>Beerkens, L., 1999, p 128

<sup>15</sup>Wetering, van de, E., 1996, p 196

<sup>16</sup>Serban, S., 2008, p 9

<sup>17</sup>Wetering, van de, E., 1996, p 196

<sup>18</sup>Henk Peeters en Jan Schoonhoven hadden samen in de jaren '60 in Nederland de Nul-Groep opgericht, een Nederlandse equivalent van de ZERO-Movement waar Piero Manzoni toe behoorde.

of overgeschilderd moest worden.<sup>19</sup> Voor hen was authenticiteit ondergeschikt aan de betekenis van het kunstwerk. Henk Peeters zou er later ook voor kiezen om zijn eigen werken volledig te laten schoonmaken of overschilderen, wanneer er restauratie nodig zou zijn.<sup>20</sup>

Hieruit kan worden opgemaakt dat Piero Manzoni en medekunstenaars kozen voor de boodschap van zijn werk en niet voor authenticiteit van zijn kunstwerken. Dit wordt nogmaals bevestigd als we het boek *Libera Dimensione* van Piero Manzoni bestuderen.<sup>21</sup> Manzoni stelt namelijk in zijn boek: 'Oneindigheid is rigoureuus monochroom, of beter, het heeft geen kleur.(...) De kwestie, voor zover het mij kan schelen, is het renderen van een oppervlak dat compleet wit is (compleet kleurloos en neutraal) ver voorbij het picturale fenomeen of ingrepen die niets met de waarde van het oppervlak te maken hebben.'<sup>22</sup>

Aan de hand van dit citaat kan worden geconcludeerd dat Manzoni een sterke visie had wat betreft de kleur, of beter de kleurloosheid. Manzoni verwijst in zijn boek niet direct naar het restauratieproces, maar door zijn visie te onderzoeken wordt duidelijk dat de kleurloosheid een uitermate belangrijk, zo niet het belangrijkste, element is dat de waarde en de betekenis van zijn kunstwerken bepaalt. Zonder kleurloosheid verliest het schilderij elke vorm van waarde, volgens de kunstenaar zelf.

#### De keuze en de problematiek van de restauratie van *Achrome*

Zoals in het vorige hoofdstuk al genoemd is, is het bekend dat Piero Manzoni, als het op restauratie en behoud van *Achrome* aankomt, het liefst zijn schilderijen overgeschilderd of grondig gewassen wilde hebben. Toen de restauratoren en conservatoren van het Kröller Müller Museum begonnen met het analyseren van het werk in 1995 teneinde het te kunnen restaureren, kwamen er al snel een aantal problemen aan het licht.<sup>23</sup>

Het eerste probleem dat opspelde was een ethisch-esthetisch probleem, namelijk de behoefte naar authenticiteit.<sup>24</sup> Het is niet meer dan logisch dat een kunstwerk van 35 jaar oud vuil wordt en verslijt.<sup>25</sup> Voor de conservatoren en verzamelaars zorgen de sporen van ouderdom op een kunstwerk ervoor dat de aanwezigheid van de kunstenaar voelbaar blijft en de hand van de kunstenaar zichtbaar blijft.<sup>26</sup>

Daarnaast zijn eerdere *Achrome* kunstwerken schoongemaakt en geretoucheerd, maar dit werd te grondig gedaan. Hierdoor verloren de kunstwerken elk spoor van ouderdom. De kunstenaar zelf zou het echter wel met een grondige schoonmaak eens zijn, waardoor er een paradox ontstond rondom *Achrome*.<sup>27</sup> Wat de restauratoren te doen stond was een weg te vinden om de authenticiteit van *Achrome* te behouden, zonder dat het kunstwerk zijn betekenis zou verliezen.

---

<sup>19</sup>Hummelen, I., 2005, p 22

<sup>20</sup>Hummelen, I., 2005, p 23

<sup>21</sup>Manzoni, P., 1960, p 9

<sup>22</sup>'*infinibilità è rigorosamente monocroma, o meglio ancora di nessun colore (...)*la questione per me è dare una superficie integralmente bianca (anzi integralmente incolore, neutra) al di fuori di ogni fenomeno pittorico, di ogni intervento estraneo al valore di superficie – Vertaald door auteur

<sup>23</sup>Beerkens, L., 1999, p 128

<sup>24</sup>Visscher, de, J., 1992, p 38

<sup>25</sup>Widon, K., 2012, p 2

<sup>26</sup>Serban, S., 2008, p 9

<sup>27</sup>Noot 18 idem

Een tweede probleem waar de restauratoren op stuitten was een materiaaltechnisch probleem. De glasvezel waaruit het kunstwerk is opgebouwd is zeer poreus materiaal, waardoor het uitermate lastig is om het kunstwerk schoon te maken zonder het te beschadigen.<sup>28</sup> Daarnaast waren de stroken glasvezel aan een polystyreen paneel bevestigd met PVA-lijm, die was gaan afbrokkelen en vergelen.<sup>29</sup> Ook had Manzoni de lijm op een zodanige manier aangebracht, dat als de lijm verwijderd zou worden, de hand van de kunstenaar direct zou verdwijnen. Hierdoor is het verwijderen van de lijm ondenkbaar.<sup>30</sup>

Een ander materiaaltechnisch en tegelijkertijd esthetisch probleem was dat het polystyreen paneel waaraan de stroken glasvezel waren bevestigd, was gaan scheuren. Het paneel was naar voren gaan bollen door het gewicht van het glasvezel.<sup>31</sup> Het vervangen van het paneel is problematisch, aangezien er geen documentatie is over hoe de glasvezelbundels exact gehangen hebben en doordat een sterker materiaal gezocht moest worden om de bundels op te bevestigen. Het vervangen van het paneel en het terugplaatsen van het glasvezel kan ervoor zorgen dat het kunstwerk zijn oorspronkelijke vorm verliest, waardoor de betekenis van het kunstwerk in gevaar zou komen.<sup>32</sup> Daarnaast is het volledig vervangen van het paneel geen optie, daar Manzoni zijn handtekening met lijm op de achterkant van het paneel heeft achtergelaten.<sup>33</sup> Wanneer het paneel vervangen zou worden, zou de signatuur van Manzoni, dus de hand van de kunstenaar, volledig verdwijnen.

Ten slotte is er nog een esthetisch probleem. In hoeverre moet het kunstwerk schoongemaakt worden, als dit al mogelijk is? Er bestaan geen foto's van hoe het werk er in 1962, toen het net gemaakt was, uitzag. De witheid van de glasvezel en hoe het kunstwerk eruit hoorde te zien is niet gedocumenteerd. De taak van restauratoren is om te bepalen hoe zij het werk willen presenteren.

Doordat er de genoemde problemen waren rondom de restauratie van Achrome, werd in 1995 besloten de werkwijze van Manzoni na te gaan. Door dit te doen wilden de restauratoren tot de beste oplossing komen ten einde het kunstwerk en zijn betekenis te behouden. De restauratoren kwamen met enkele opties.<sup>34</sup>

Allereerst werd er bekeken hoe de zwakste component van het kunstwerk aangepakt kon worden, namelijk het polystyreen paneel waaraan de glasvezelbundels bevestigd zijn. De restauratoren kwamen met twee opties om het paneel te versterken. De eerste optie was de glasvezelbundels kruisgewijs met elkaar te verbinden opdat zij elkaar zouden versterken. Deze optie is weliswaar omkeerbaar, maar het is slechts een oplossing op korte termijn, aangezien het paneel zelf niet wordt versterkt en de bundels na verloop van tijd door de zwaartekracht weer zullen uitscheuren.<sup>35</sup>

Een tweede optie voor de restauratie van het polystyreen paneel was om de gehele achterkant te besmeren met een transparant materiaal dat zou verharden.<sup>36</sup> Hierdoor zouden de glasvezelbundels genoeg ondersteuning krijgen en dit zou het verdere uitscheuren van het

---

<sup>28</sup>Beerkens, L., 1999, p 130

<sup>29</sup>PVA lijm is lijm die bestaat uit polyvinylacetaat. Deze lijm wordt snel vloeibaar bij warmte.

<sup>30</sup>Beerkens, L., 1999, pp 128-130

<sup>31</sup>Beerkens, L., 1999, p 130

<sup>32</sup>Zie afbeelding 3

<sup>33</sup>Zie afbeelding 4

<sup>34</sup>Thompson, J., 1998, pp 132-135

<sup>35</sup>Beerkens, L., 1999, p 131

<sup>36</sup>Beerkens, L., 1999, p 129

kunstwerk voorkomen. Dit is een onomkeerbare ingreep, maar deze zorgt er wel voor dat het kunstwerk niet verder vervalt. De laag zou niet zichtbaar zijn. Om de levensduur van het kunstwerk te verlengen zou deze optie overwogen moeten worden. Uiteindelijk is ervoor gekozen om niets aan de lijm te doen, aangezien het te riskant was om deze te verwijderen. Daarnaast was het volledig besmeren van de achterkant een te ingrijpende manier.

Het volgende dat aangepakt moest worden, was de vervuilde glasvezel. De glasvezel moest niet alleen schoongemaakt worden, maar er moest ook een manier gevonden worden om te voorkomen dat de glasvezel in de toekomst opnieuw vervuild zou raken.<sup>37</sup> Zoals eerder vermeld is het schoonmaken van de glasvezel een risicovolle zaak, aangezien de glasvezel zeer poreus is. Omdat men authenticiteit wil waarborgen, moet het niet te grondig schoongemaakt worden.<sup>38</sup> Er werd gekozen om de meest grijze delen van het kunstwerk schoon te maken met water en zeep. *Achrome* werd niet volledig schoongemaakt, doch slechts plaatselijk.

Ten slotte is er een perspex frame om het kunstwerk heen gebouwd ter preventie van verder verval.<sup>39</sup> Door het kunstwerk af te schermen, worden de vezels beschermd tegen stof en wordt de levensduur van het kunstwerk verlengd.<sup>40</sup> Het toevoegen van een frame is echter niet wat Manzoni zelf gewild zou hebben, aangezien het afbreuk doet aan de betekenis van het kunstwerk. Door *Achrome* een frame te geven is het afgebakend van de ruimte eromheen, waardoor het geen eigen leven in een metafysische wereld meer kan leiden.<sup>41</sup>

Uiteindelijk werd ervoor gekozen om *Achrome* grondig te wassen met water en zeep en werd de wens van Manzoni en de suggestie van Henk Peeters opgevolgd.<sup>42</sup> Het kunstwerk is weliswaar van elk spootje vuil ontdaan en heeft dus geen verlies geleden in zijn artistieke betekenis, maar de betekenis wordt ontkracht door de toevoeging van het perspex frame.

#### De verandering in het gedachtegoed over conservering en restauratie van moderne en hedendaagse kunst

Hoe er op conservering en restauratie van moderne werken zoals *Achrome* wordt gereageerd, is zeer tijdsgebonden en afhankelijk van interpretatie.<sup>43</sup> Zoals in het vorige hoofdstuk werd aangegeven is er bij de restauratie van *Achrome* van Piero Manzoni in 1995 uiteindelijk voor gekozen om het werk gedeeltelijk schoon en kleurloos te maken, Manzoni zou gewild hebben dat het werk volledig kleurloos was.

De wil van de kunstenaar is echter niet geheel opgevolgd, aangezien het kunstwerk in een frame is geplaatst en het niet compleet kleurloos gemaakt is. Dit doet afbreuk aan de betekenis en de visie van de kunstenaar.

Het is bekend dat het kunstwerk *Achrome* in de periode voor 1995 continu werd overgeschilderd door onder andere collega-kunstenaar Henk Peeters om de witheid te behouden en zo de betekenis van het kunstwerk te waarborgen.<sup>44</sup> Daarnaast is er vóór de restauratie in 1995 nooit

---

<sup>37</sup>Wetering, van de, E., 1996, pp 196-198

<sup>38</sup>Uit onderzoek is gebleken dat het materiaal inderdaad glasvezel is, maar doordat de haartjes 1  $\mu$  dik zijn, is het zeer fragiel

<sup>39</sup>Zie Afbeelding 5

<sup>40</sup>Beerkens, L., 1999, p 436

<sup>41</sup>Celant, G., 1998, p 17

<sup>42</sup>Wetering, van de, E., 1986, pp 14-19

<sup>43</sup>Hummelen, I., 2005, p 22

<sup>44</sup>Noot 42 idem.

overwogen om het kunstwerk in te lijsten. Het is duidelijk dat er door de jaren heen een transitie in ideeën over de restauratie van moderne kunstwerken heeft plaatsgevonden.

De visie op restauratie van moderne kunstwerken is tijdsgebonden. Naoorlogse kunstenaars als Piero Manzoni documenteerden hun werkwijze bijvoorbeeld niet.<sup>45</sup> Tussen 1945 en 1965 werd er nauwelijks door kunstenaars en verzamelaars initiatief genomen om informatie over de vervaardiging en het behoud van een kunstwerk te documenteren.<sup>46</sup> Rond deze tijd zou conservering van kunstwerken de artistieke vrijheid in de weg staan. Een behoefte aan authenticiteit was er in deze tijd niet.

Tegen de tijd dat *Achrome* werd gerestaureerd in 1995, was er het een en ander veranderd.<sup>47</sup> Musea waren in problemen gekomen door het gebrek aan documentatie over de kunstwerken. Doordat de kunstwerken van vergankelijk materiaal waren gemaakt, moesten er snel oplossingen komen om de kunstwerken niet nog verder te laten vervallen. Hierdoor was er de behoefte ontstaan om materiaaltechnische aspecten en restauratieprocessen vast te leggen en te documenteren.

Anders dan in de voorgaande periode was de visie ten opzichte van kunstwerken sterk veranderd. Conservering en restauratie werden als een interdisciplinair gebeuren gezien, waardoor men verder ging kijken dan alleen het kunstwerk als object.<sup>48</sup> Renée van de Vall, filosoof en docent aan de Universiteit van Maastricht, beschreef bijvoorbeeld hoe de mens kunstwerken niet meer louter als objecten is gaan zien, maar bijna als levende wezens.<sup>49</sup> Hierdoor ontstond er de behoefte om verschillende bronnen te raadplegen, in plaats van het kunstwerk achteloos over te schilderen zoals dit in eerdere perioden was gebeurd.<sup>50</sup> Dit deed men door de werkwijze van de kunstenaar te traceren, materiaaltechnisch onderzoek te doen en de kunstenaar, of in dit geval de collega-kunstenaars, te raadplegen.<sup>51</sup>

Daarnaast was er een groeiende behoefte aan authenticiteit ontstaan.<sup>52</sup> Ernst van de Wetering geeft aan dat de behoefte van verzamelaars en conservatoren om de hand van de kunstenaar nog zichtbaar te laten zijn in het kunstwerk, steeds meer toeneemt.<sup>53</sup> Men is tegenwoordig meer geneigd om van de intentie van de kunstenaar af te wijken, omdat er een toename is in de behoefte naar authenticiteit.<sup>54</sup>

Deze toegenomen interesse voor het behoud van de authenticiteit van het kunstwerk kwam tot uiting bij de restauratie van 1995 doordat men besloot het kunstwerk niet volledig schoon te maken. Door deze keuze is echter de wens van de kunstenaar niet vervuld en dit doet afbreuk aan de betekenis en de intentie van Manzoni.

---

<sup>45</sup>Damme, van, D., 1992, p 19

<sup>46</sup>Hummelen, I. & Scholte, T., 2004, p 208

<sup>47</sup>Hummelen, I., 2005, p 23

<sup>48</sup>Vall, van de, R., 2005, pp 199-200

<sup>49</sup>Renée van de Vall schreef in *Modern Art: Who Cares?* (2005) een betoog over de veranderende houding van conservators, restaurators en verzamelaars ten opzichte van kunstwerken door de introductie van moderne materialen en verandering van betekenis.

<sup>50</sup>Damme, van, D., 1992, p 33

<sup>51</sup>Hummelen, I. & Scholte, T., 2004, p 208

<sup>52</sup>Damme, van, D., 1992, p 28-29

<sup>53</sup>Wetering, van de, E., 1996, p 197

<sup>54</sup>Saaze, van, V., 2013, pp 115-118

Ten slotte is er een toename geweest van de interesse in preventieve restauratie. Dit heeft geresulteerd in het perspex frame dat het kunstwerk heeft gekregen. Daarnaast heeft men duidelijk genoteerd hoe het kunstwerk opgehangen moet worden en hoe het verplaatst moet worden.<sup>55</sup> Hoewel hierdoor de levensduur van *Achrome* wordt verlengd, komt het perspex frame de betekenis van het kunstwerk niet ten goede.

Uit het voorafgaande is duidelijk dat er een transitie heeft plaatsgevonden in de houding tegenover het behoud van moderne kunstwerken. Hoewel tegenwoordig ingrepen op moderne kunstwerken het kunstwerk een langere levensduur geven, wordt er afbreuk gedaan aan de betekenis van het kunstwerk en is de visie van de kunstenaar niet meer van doorslaggevend belang.<sup>56</sup> De behoefte aan de authenticiteit van een kunstwerk is tegenwoordig groter dan in de tijd van Manzoni zelf. De betekenis van het kunstwerk en de visie van de kunstenaar hebben het verloren van het verlangen naar authenticiteit.

### Conclusie

Al met al is de conservering en restauratie van moderne kunstwerken zoals *Achrome* problematisch en paradoxaal.

Ten eerste is de visie en de betekenis die de kunstenaar aan zijn kunstwerk geeft bij moderne en hedendaagse kunstwerken zeer prominent. Hoewel de kunstenaar of kennissen van de kunstenaar geraadpleegd kunnen worden over de restauratie van het kunstwerk, ontstaat er een dilemma. Er zal een keuze gemaakt moeten worden tussen de visie van de kunstenaar en het behoud van het object zelf.

Ten tweede is er een materiaaltechnisch probleem, aangezien de hedendaagse kunstwerken zoals *Achrome* vaker gemaakt zijn van vergankelijke materialen. Er zullen oplossingen ter voorkoming van verder verval moeten worden gezocht zonder afbreuk te doen aan de betekenis van het kunstwerk. Tegenwoordig wordt echter ten koste van de betekenis van een kunstwerk gekozen voor authenticiteit en preventie.

Daarbij is er een continue verandering in de houding ten opzichte van conservering en restauratie van moderne kunstwerken. Tegenwoordig is er een grotere behoefte van verzamelaars om de hand van de kunstenaar te behouden, terwijl men er in de tijd van de vervaardiging van het kunstwerk voor koos om de betekenis van het kunstwerk zo goed mogelijk te bewaren. Wat betreft *Achrome* van Manzoni is er veel veranderd in de houding tegenover de restauratie van het werk. Het kunstwerk werd in een vorige periode overgeschilderd om zoveel mogelijk de betekenis te kunnen behouden. Tegenwoordig wordt de levensduur van *Achrome* weliswaar verlengd en verkeert het werk in een betere conditie, maar er wordt afbreuk aan de betekenis van het kunstwerk gedaan.

Tot slot is er voor beide manieren van restaureren wat te zeggen. Door het gedachtegoed van de kunstenaar en zijn collega-kunstenaars te volgen wordt het kunstwerk optimaal in betekenis behouden. Bij een tegenwoordige restauratie wordt weliswaar het gedachtegoed van de kunstenaar niet volledig nagevolgd, maar het kunstwerk wordt materiaaltechnisch beter geconserveerd. Dit komt de authenticiteit van het kunstwerk en de conditie ervan ten goede. Toch

---

<sup>55</sup>Het kunstwerk dient verticaal opgehangen te worden en mag in niet meer dan 150 lux en 75  $\mu$ Watt/Lumen UV worden gezet om verdere verkleuring te voorkomen

<sup>56</sup>Saaze, van, V., 2013, pp 115-118

moet men niet vergeten de betekenis van het kunstwerk in stand te houden. Dankzij deze betekenis heeft het kunstwerk immers zijn plaats in de kunstgeschiedenis verworven.

### Bibliografie

Beerkens, L., *A Contemporary Cleaning Controversy, Modern Art: Who Cares?*, 1999, Amstelveen

Celant, G., *Piero Manzoni: The Body Infinite*, 1998, Milaan

Damme, van, C., *Conservatie en restauratie van moderne en actuele kunst. Een veelzijdig debat*, 1992, Gent

Hummelen, I., *Conservation Strategies for Modern and Contemporary Art*, 2005, Amsterdam

Hummelen, I. & Scholte, T., *Sharing knowledge for the conservation of contemporary art: changing roles in a museum without walls*, 2004, London

Manzoni, P., *Libera Dimensione, Azimuth*, 2 Milaan 1960

Saaze, van, S., *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, 2013, Amsterdam

Santacatterina, S., *Piero Manzoni, Third Text: Bursting on the Scene: Piero Manzoni*, 13 2008 45, Tandfonline

Serban, S., *Exhibition Related to Ephemeral Art Practices: Philosophical and Practical Issues Presented by Organic-Based Works Of Art*, 2008, Montréal

Thompson, J., *Piero Manzoni, Modern Art: Who Cares?*, 1999, Amstelveen, Nederland

Thompson, J., *Piero Manzoni: Out of Time and Place*, 1998, Milaan

Vall, van de, R., *Painful Decisions: Philosophical considerations on a decision making-model, Modern Art: Who Cares?*, 1999, Amsterdam

Visscher, de, J., *De dubbelzinnigheid en de paradox van het restaureren van hedendaagse kunstwerken. Cultuur- en filosofische implicaties*, 1992, Gent

Wetering, van de, E., *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, 1996, Los Angeles

Wetering, van de, E., *Een smet op het wit van Piero Manzoni, Kunstschrift*, 1 1986, Amsterdam

Widon, K., *The Right to Decay with Dignity: Documentation and the Negotiation between an Artist's Sanction and the Cultural Interest*, 31 2012 2, Chicago

## Herkomst Afbeeldingen

Afbeelding 1. *Achrome* 1962: <http://www.moma.org/> Geraadpleegd 5 oktober 2015

Afbeelding 2. Detail vervuiling *Achrome*(1962): Lydia Beerkens, 1996

Afbeelding 3. Achterkant *Achrome*(1962): Tom Haarsten, 1996

Afbeelding 4. Detail achterkant *Achrome* (1962) inclusief handtekening Piero Manzoni: Lydia Beerkens, 1996

Afbeelding 5. *Achrome* 1962 met Perspex frame: <http://www.moma.org/> Geraadpleegd 5 oktober 2015

## Afbeeldingen

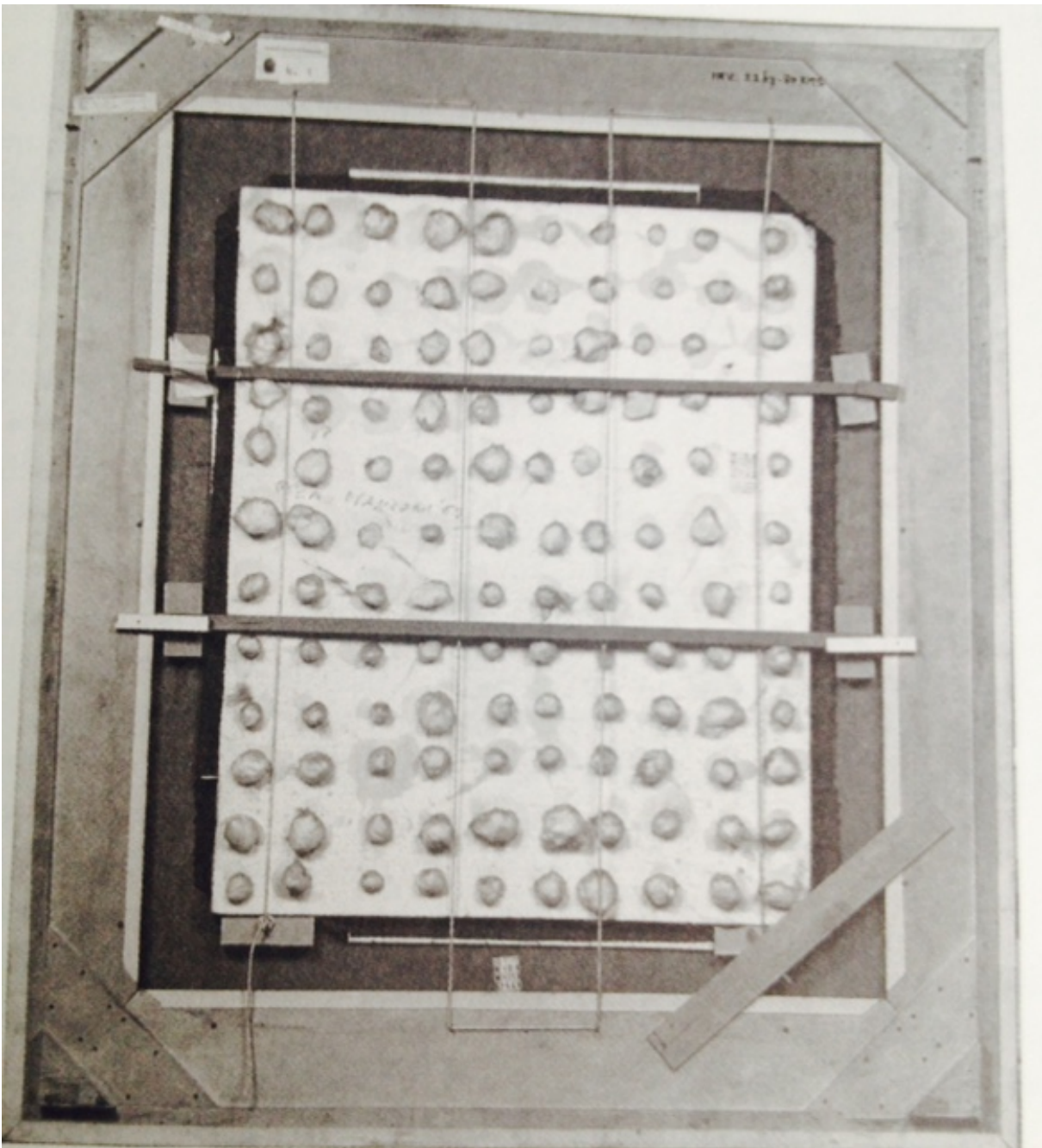


Afbeelding 1. *Achrome* 1962

*Achrome*, Piero Manzoni, glasvezel, 130 x 110 x 30 cm, 1962, Museum of Modern Art, New York



Afbeelding 2. Detail vervuiling *Achrome*(1962)



Afbeelding 3. Achterkant *Achrome*(1962)



Afbeelding 4. Detail achterkant *Achrome* (1962) inclusief handtekening Piero Manzoni



Afbeelding 5. *Achrome* 1962 met Perspex frame

*Achrome*, Piero Manzoni, glasvezel/fluweel, 130 x 110 x 30 cm, met Perspex frame:  
157 x 134.5 x 29 cm, 1962, Museum of Modern Art, New York