

Beelden buiten, beheer en behoud



Stichting
Cultuurfonds
van de
Bank
Nederlandse
Gemeenten

I N S T I T U U T
C O L L E C T I E
N E D E R L A N D



Vereniging van
Nederlandse Gemeenten

Colofon

Auteurs:

F. van Burkom (h2a)
R. Crèvecoeur (h3, h7)
C. van 't Hof (h2b)
L. Jongmans (h8)
P. Keune (h4)
R. Lannoye (h2c, h8)
R. Morelissen (h9, h10)
C. van de Vendel (h5, h6)
A. Visser (h1)

Tekstredactie: Stern / Den Hartog & De Vries, Alex de Vries

Begeleiding: J. Brand

Ontwerp: Bertine Colsen, Bno

THESAURUS VERENIGING VAN NEDERLANDSE GEMEENTEN

Thesaurustermen: beeldende kunst, kunstvoorwerpen, beleid

NUR: 646

ISBN: 90 322 79556

© VNG, BNG en ICN, 2003

VNG uitgeverij

Postbus 30 435, 2500 GK Den Haag

Telefax (070) 346 92 01

Internet: www.vnguitgeverij.nl

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Handreiking

Beelden buiten beheer & behoud

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	5
1 Kennis en liefde	
De gemeente als trotse eigenaar van gemeentelijk erfgoed	7
2a Is een kunstwerk eindig of definitief?	
En heeft de kunstenaar uitgesproken opvattingen over het in de tijd veranderende uiterlijk van zijn kunstwerk?	14
2b Beeldvorming	
Over de sociale context van kunstwerken in de openbare ruimte	27
2c Beheren, onderhouden en restaureren	44
3 Herkennen van materialen	50
4 Beeld en kracht	
Beelden in de openbare ruimte technisch bekeken	66
5 Ervaringsvoorbeelden	79
6 Onderhoudssystematiek	87
7 Internationale beelden bekeken, een experiment in Rotterdam	96
8 (On)mogelijkheden binnen gemeentelijk beleid	113
9 Do's & don'ts	
Een handvat voor beheerders van gemeentelijke kunstcollecties	116
10 Verder lezen	120
11 Verantwoording	125

VOORWOORD

'Beelden buiten, beheer en behoud' is een bijzondere publicatie die het Instituut Collectie Nederland, de Vereniging van Nederlandse Gemeenten en de Stichting Cultuurfonds van de Bank Nederlandse Gemeenten met veel plezier onder uw aandacht brengen.

Het Instituut Collectie Nederland, het kennisinstituut in Nederland dat zich inzet voor een beter beheer en behoud van de collecties in Nederland, wordt vaak benaderd voor problemen die nog geen 'thuis' hebben, omdat er nog niemand is die voor de oplossing van het probleem zorg draagt. Experts van het Instituut Collectie Nederland weten al een aantal jaren dat het beheer en behoud van beelden in de buitenlucht een probleem vormen. Samen met de Vereniging van Nederlandse Gemeenten en gemeentelijke cultuurhoeders en deskundigen hebben zij zich in een aantal expertmeetings gebogen over het onderhoud van kunstwerken in de openbare ruimte. Het is inderdaad een probleem van gemeenten: meer dan 90% van beelden in de buitenlucht staat op gemeentegrond en valt onder gemeentelijk beheer. De Nederlandse gemeenten vormen met elkaar het grootste openluchtmuseum in Nederland. Maar het gaat niet goed met ons meest nabije en meest toegankelijke openbaar kunstbezit.

Over opdrachtgeving verscheen in 2000 een publicatie *'Handreiking beeldende kunst in de openbare ruimte'* van de Stichting Cultuurfonds van de Bank Nederlandse Gemeenten.

Zeer verhelderend voor iedereen die wilde weten wat er allemaal komt kijken bij goed opdrachtgeverschap, bij het denk- en maakproces van nieuwe kunst in de openbare ruimte. Deze publicatie krijgt nu een logisch vervolg door 'Beelden buiten', met informatie over het behoud en beheer van het kunstwerk.

Als het lint wordt doorgeknipt of het doek valt, de fles champagne opengaat, de toespraak wordt gehouden en het kunstwerk is onthuld, dan gaat er een nieuwe fase in, dan begint het leven pas, zou je kunnen zeggen. Voor veel gemeentelijke diensten zijn schoonmaak, onderhoud, controle en toezicht dagelijks werk. Juist bij gemeenten is zeer veel expertise over onderhoud. Beelden in de buitenlucht lijken hierop een uitzondering te vormen. Het zijn vaak buitenbeentjes, misschien wel omdat ze bijzonder zijn en vaak ook bijzondere aandacht vragen. Misschien dat daarom het

beheer vaak niet duidelijk is geregeld. Het is ook soms lastig om te bepalen wie verantwoordelijk kan zijn voor welk deel van het onderhoud. Er is afstemming nodig tussen verschillende afdelingen. Soms ontbreekt de specifieke kennis voor goed onderhoud. En dan gaat het mis met het behoud. Niemand voelt zich meer verantwoordelijk en het kunstwerk raakt vergeten. Niemand houdt er meer van. En dat is jammer, want onnodig.

Deze publicatie wil een lans breken voor beelden buiten en handzame informatie bieden voor een goed beheer en behoud van kunst in de openbare ruimte. Het Instituut Collectie Nederland en de Vereniging van Nederlandse Gemeenten brengen deze publicatie uit samen met de Stichting Cultuurfonds van de Bank Nederlandse Gemeenten. Het Ministerie van OCenW verleende financiële ondersteuning voor het onderzoek om beelden beter te kunnen 'monitoren', dat wil zeggen controleren op gebreken en schade. Wij zijn het ministerie daar zeer erkentelijk voor, evenals allen die de afgelopen jaren deelnamen aan expertmeetings.

'Beelden buiten' is modulair opgezet. Diverse schrijvers geven hun visie op bepaalde aspecten van het beheer en behoud van beelden buiten. De publicatie begint met de positie van de gemeente als eigenaar van cultureel erfgoed en haar taak in de inrichting van de openbare ruimte. Dit wordt gevolgd door een probleemdefinitie met als onderwerpen: de vraag of een kunstwerk als eindig of definitief moet worden beschouwd, de sociale context en auteursrechtelijke vereisten. Vervolgens wordt ingezoomd op de praktijk. In dit kader wordt het onderhoud van diverse materialen en constructies belicht en worden voorbeelden gegeven van de gang van zaken rond het onderhoud in enkele gemeenten. In hoofdstuk 6 wordt een geheel nieuwe onderhoudssystematiek geïntroduceerd, die in het volgende hoofdstuk experimenteel wordt getoetst bij internationale beelden in Rotterdam. Het geheel wordt afgesloten met aanbevelingen gelet op de (on)mogelijkheden voor beheer en behoud binnen het gemeentelijke beleid en met praktische tips wat te doen of juist niet te doen. Wij hopen dat deze publicatie over beelden buiten niet alleen zal bijdragen aan beter beheer en behoud, maar ook aan de kunst van het onderhoud in het algemeen.

Instituut Collectie Nederland

drs. R.H.C. Vos, directeur

Vereniging van Nederlandse Gemeenten

dr. W. Kuiper, lid directieraad

Stichting Cultuurfonds van de Bank Nederlandse Gemeenten

mr. Ph.J.I.M. Houben, voorzitter

I Kennis en liefde De gemeente als trotse eigenaar van het gemeentelijk erfgoed »Antoinette Visser«

Iedere gemeente heeft op zijn grondgebied cultureel erfgoed en kunstbezit, roerend of onroerend, binnen of buiten een museum. Iedere gemeente is beheerder van collecties en heeft dezelfde problemen als elke collectiebeheerder. Ook een gemeente geeft opdrachten, doet aankopen, krijgt erfenissen. Hoe zorgt een gemeente ervoor? En wanneer gaat het mis? En waarom? Hoe behoudt het gemeentelijk erfgoed zijn betekenis?

Een heel interessant deel van de gemeentelijke collecties zijn de kunstwerken in de buitenlucht, op straat, in het openbaar groen. Beelden buiten vormen het meest openbare kunstbezit, toegankelijk voor iedereen. Natuur en cultuur komen daar samen. Dit boek vraagt daar specifiek aandacht voor. Nu is elke gemeente, van grote stad tot plattelandsgemeente, verantwoordelijk voor heel veel: voor de inrichting van openbare ruimte, voor architectuur, interieur en exterieur, voor pleinen en bruggen, voor openbaar groen, voor park en landschap. Ook het groene deel van de gemeente is te beschouwen als collectie. Er zijn bomen aangewezen als Monumentaal, met een bijzondere dendrologische waarde, of een beeldbepalende esthetische waarde. In de Amsterdamse binnenstad zijn er bijvoorbeeld dertig beschermde binnentuinen van vooral Keizers- en Herengracht, de zogenaamde 'keurblokken'. Het is misschien een beetje in vergetelheid geraakt, maar Nederland heeft een belangrijke traditie in tuin en landschapsarchitectuur. In de 17de eeuw woonde al meer dan de helft van de bevolking in steden, ongekend voor het Europa van toen. Buitenlanders bekeken met grote belangstelling hoe wij omgingen met natuur, landschap en tuin in een verstedelijkte samenleving. Nederland heeft een cultuurlandschap. Ook onze huidige 'terug naar de natuur' ingrepen zijn mensenwerk. Er was altijd een sterke samenhang tussen landschapskunst, kunst en stedenbouw. Wil de gemeente als eigenaar, als

beheerder, een trotse eigenaar kunnen zijn dan is die samenhang nog steeds nodig, namelijk in de visie die de gemeente heeft op zichzelf en op zichzelf als collectiebeheerder. Kennis van de eigen landschapshistorie en architectuur, kennis over verantwoord onderhoud en beheer kan worden ingezet om de beleving van de eigen omgeving te versterken.¹

Zonder kennis is er geen liefde voor de omgeving. Je moet ervan kunnen houden, je moet ergens oog voor hebben, wil je er goed voor kunnen zorgen. Kennis en liefde maken een gemeente tot trotse eigenaar.

Gemeentelijk erfgoed

Maar nog even terug naar het begin. Van welke collecties is de gemeente eigenlijk de trotse eigenaar? Van die collecties waarvoor de gemeente bereid is verantwoordelijkheid te nemen. Dat deel van het gemeentelijk erfgoed waarvoor vertegenwoordigers van de burgers, de politiek, de middelen toewijzen, al dan niet geholpen door het particulier initiatief. De gemeentelijke collectie is een specifieke en dynamische uitsnede uit die amorfe verzameling die cultureel erfgoed heet.²

En wat is dat culturele erfgoed dan? Cultureel erfgoed is een erfenis zonder testament dat die erfenis een plek geeft en beschermt. De vergankelijke en veranderlijke collectieve herinneringen of denkbeelden vormen dat testament; scheppen de tijdelijke voorwaarden, zodat collectiebeheerders de zichtbare, materiële objecten uit een cultureel verleden als 'ervaringserfenis' mee kunnen helpen in stand te houden. Wel moet je steeds, vanuit de actualiteit cultureel erfgoed opnieuw interpreteren: er vallen zaken af, er komen dingen bij. Gebeurt dat niet, dan raakt het collectieve geheugen verward, er vallen gaten in, dan verliest het materiële erfgoed zijn betekenis als levende historische dimensie.³

Een nieuwe interpretatie kan ook een nieuw betekenis geven. Het stadsdeel Oud Zuid van Amsterdam zoekt bijvoorbeeld een nieuwe betekenis voor het Van Heutz Monument.

Cultureel erfgoed kan namelijk niet voortleven zonder betekenis. Want als de betekenis verloren gaat, als niemand meer weet wat het is, dan is het snel afgelopen met de tastbare herinneringen, met collecties, dan verloedert het spul. Niemand begrijpt het meer. De maatschappij, wij met ons allen, heeft er dan geen geld meer voor over. En dat kan snel gaan. Daar zijn veel treurige voorbeelden van te zien in Nederland. Een kersvers kunstwerk dat geen aandacht krijgt na de onthulling, wordt als weeskind op straat achtergelaten. Het zal geen betekenis krijgen voor de omgeving en zal binnen de kortste keren verloederen. Collectiebeheerders helpen bij het in stand houden van 'die ervaringserfenis' door goede zorg voor de materie en door de betekenis ervan levend te houden. Iedereen weet dat, beheert namelijk zijn eigen cultureel erfgoed bij zichzelf thuis, ook al noemen wij dat dan niet zo. Er zijn dingen die je nooit zult weggooien, vanwege de betekenis die het voor je heeft. Maar ach, of je kinderen of familieleden dat later ook zo voelen, is zeer de vraag. Of het bewaard zal blijven hangt af van de betekenis die het voor hen heeft. Een familiestuk met een sterk verhaal heeft goeie kans dat het mag blijven. Maar dat verhaal moet wel doorverteld worden. En het familiestuk mag wel een beetje slijten, daar wordt het misschien zelfs mooier van, maar het mag niet kapot. Hoe waardevoller het stuk voor ons is, des te meer zijn wij bereid er aandacht en geld aan te besteden. Voor een reparatie vragen we advies of

1) Zie de introductie van het proefschrift van Erik de Jong, *Natuur en Kunst. Nederlandse tuin- en landschapsarchitectuur 1650-1740*. Amsterdam 1993.

2) Aan de hand van de definitie van 'Collectie Nederland' in het beleidsplan 2001-2004 van het Instituut Collectie Nederland.

3) Aan de hand van de definitie van Frans van Burkom, medeauteur van dit boek.



VAN HEUTZ-MONUMENT VAN FRIEDHOFF
EN VAN 'T HALL. IN HET KADER VAN EEN
NAAMS- EN BESTEMMINGSWIJZIGING IS EERST
TECHNISCH ONDERZOEK UITGEVOERD DOOR
HET ICN, AMSTERDAM.



Inspectie van de bovenkant van het Van Heutz monument in Amsterdam. Een bijzonder monument, dat goed past bij de omgeving. In reliëfs is de Indische archipel verbeeld. Het is een plek waar scholieren op de bankjes zitten en argwanend komen vragen of er wat mee gaat gebeuren als de onderzoekers een kijkje komen nemen. En de geschiedenis is natuurlijk interessant en pijnlijk, omdat wij Van Heutz helemaal niet meer willen eren met een monument. De ontwerper zelf had ook moeite met de aanleiding van het monument "ter ere van." De plaquette is inmiddels weg. Een monument waar uiterlijk niets mis mee is,

maar wel de naam en de aanleiding tot oprichting. Wreedheid uit de geschiedenis kun je niet wegpoetsen. Stadsdeel Oud Zuid van Amsterdam wil graag een nieuwe betekenis geven aan dit monument en het een andere naam geven. Misschien kan het wel Indië monument gaan heten.

doen een beroep op een vakman. Wij zijn nieuwsgierig naar het materiaal en naar de beste manier van onderhoud. Hoe meer wij ervan houden, des te meer willen wij ervan weten. Hoe meer wij ervan weten, des te meer wij het waarderen.

Ook een gemeente heeft zijn cultureel erfgoed, zijn 'familiestukken'.

Het beeld van Erasmus, is daar een voorbeeld van, zo onverbrekkelijk verbonden met Rotterdam. Toen Erasmus van zijn sokkel viel, was geen moeite te veel om het beeld weer veilig op zijn plaats te krijgen.

Wie is nu verantwoordelijk voor de 'familiestukken' in een gemeente?

Betreft het een museumcollectie, dan is dat duidelijk. Het beheer van die collectie is in handen van een organisatie met een zeer specifiek doel, namelijk om goed voor die collectie te zorgen en om ervoor te zorgen dat die collectie zijn betekenis houdt. Of er goede zorg is of niet, er is in ieder geval een organisatie voor verantwoordelijk. Maar daarbuiten, zoals ik al hierboven zei, zijn er net zoveel of eigenlijk veel meer collecties die van belang zijn. Wie zorgt daarvoor? Wie houdt daar de betekenis levend van wat belangrijk is als gemeentelijk erfgoed? Wie zorgt daar voor de nieuwe interpretatie vanuit de actualiteit, wie kiest wat er weg kan en wat er nieuw bij komt opdat het collectieve geheugen niet verstart. Is daar een organisatie voor? Het gaat wel om de identiteit van dorp, stad, of wijk waar wij ons thuis willen voelen, de schoonheid, de trots op het gemeenschappelijk bezit, de betekenis van de eigen plek. Waar zijn die collectiebeheerders? Zij zijn er zeker wel, maar het is niet bij alle collecties even duidelijk, wie voor wat verantwoordelijk is. Uit de ervaringen van deskundigen bij verschillende gemeenten blijkt dat er veel onduidelijkheid bestaat over de verantwoordelijkheid voor kunstwerken in de buitenlucht. Iedere gemeente regelt het weer anders of niet. In gemeenten waar het goed gaat, blijkt vaak een gedreven ambtenaar werkzaam te zijn, met kennis van zaken en liefde voor deze openluchtcollectie, die kennelijk kans ziet de gespreide verantwoordelijkheden te bundelen. Maar vaak blijft het bij deze ene ambtenaar. En wat zal er gebeuren, als die dan met pensioen gaat? ⁴

Weeskindjes

Om onduidelijkheid met betrekking tot verantwoordelijkheid te overbruggen, is samenwerking nodig tussen afdelingen en sectoren van een gemeente. Soms zijn collecties weeskindjes. Dan zijn er geen mensen aan het samenwerken om daar goed voor te zorgen. De wil is er misschien wel, her en der, maar het is geen onderwerp van gemeenschappelijk belang, er is geen gemeenschappelijke visie. Dat is voor iedereen pijnlijk zichtbaar. Alleen al kijkend naar het onderhoud van beelden zie je waar de grenzen liggen van de verantwoordelijkheden, soms is het zelfs per stadswijk te zien. Is het niet akelig ironisch, dat er bij de meest zichtbare collecties, namelijk buiten, in het openbaar, zichtbaar voor iedereen, veel weeskindjes zijn onder ons openbaar kunstbezit. Ooit prachtige parken zijn vervuild, voor een deel opgeofferd aan het verkeer, bijzondere gebouwen verkrouten, beelden worden overgelaten aan vandalen. Allemaal zijn het weeskindjes, vergeten waarom zij ook alweer belangrijk waren. Zij worden weggehaald, zij worden gesloopt of zij verdwijnen vanzelf.

Hoe hou je de eigen omgeving in ere? Dat is inderdaad niet eenvoudig. Door reclame te maken? Voor toeristen gebeurt dat wel; in folders en

4) Deskundigenberaad 'kunstwerken aan de weg' bij het ICN 1999 en 2000, en afstudeerscriptie/verslag van de stage bij het ICN van Corrie v.d. Vendel.

'ERASMUS' VAN R. DE KEIJZER. NADAT HIJ VAN
Z'N SOKKEL WAS GEVALLEN, ROTTERDAM



Erasmus in Rotterdam. Toen Erasmus was gevallen, wilde men in Rotterdam er alles aan doen om Erasmus in stand te houden. Gelukkig viel de schade mee; een zware restauratie was niet nodig. Ook het onderhoud bleek relatief eenvoudig. Als het om kunst gaat of om een voorwerp van hoge ouderdom, dan bestaat al gauw de gedachte dat alleen maar ingewikkelde en dure ingrepen het voorwerp kunnen redden. Vaak overbodige, onnodige en zelfs schadelijke ingrepen. Erasmus is zo'n voorbeeld dat de eenvoudige oplossing de beste bleek, namelijk een eenvoudige reiniging en plaatselijke retouche van al te zwart geworden delen van onder andere het gezicht waar de plasticiteit van het beeld ernstig was aangetast.

reisgidsen wordt een plaats aantrekkelijk gemaakt. Vroeger bezongen dichters een stad. In stedendichten bezongen zij de oude vestiging, het roemruchte verleden, de welvaart, de opbrengst van handel en nijverheid, de cultuur, de illustere bewoners, het stedenschoon en de belangrijke gebouwen. Beeldend kunstenaars kregen opdracht om deze thema's in beeld vast te leggen. Een vorm van stadspromotie die de Nederlandse steden in de 16de eeuw afkeken van Vlaamse en Italiaanse steden.

De schilders uit de 17de eeuw hebben effectief de schoonheid van het 17de eeuwse stadsgezicht in ons geheugen geprent. Veel daarvan is nog bewaard gebleven, misschien ook wel dankzij hen. De reisgidsen en toeristische folders van nú volgen nog steeds dezelfde vaste thema's van toen.⁵ Historie en kunst zijn voor de toeristen en voor de vrijetijdsbesteding. Dat is mooi, maar ook jammer. Het zou toch ook vooral leuk en aangenaam moeten zijn voor onszelf, de mensen die er altijd wonen, gedurende alle dagen van de week. Als anderen onze plek waarderen, krijgen wij er zelf vaak meer oog voor. En dat helpt. Een waardevolle betekenis van de publieke leefomgeving, niet alleen in de ogen van anderen, maar vooral ook in de ogen van ons zelf, de eigen bevolking, zorgt ervoor dat wij onze omgeving meer waarderen en er fatsoenlijker mee omgaan.

Gemeenten kiezen steeds vaker voor een planmatige integrale benadering bij (her)inrichting van een omgeving. Men spreekt van culturele planologie in de ruimtelijke ordening, wanneer te rade wordt gegaan bij de cultuur als inspiratie, ter verbreding en verdieping van de plannen voor (her)inrichting. Kunstwerken, monumenten, groen; cultuur omvat alles van waarde in de openbare ruimte. De gemeente is de kenner bij uitstek van de waarde van het publiek domein. Alleen is die kennis gespreid en wordt niet integraal ingezet. Elke gemeente is in wezen een collectiebeheerder pur sang. Alles, van boom tot brug, van stoeptegel tot huizenrij, prullenbakken, grassprietten, lantarenpalen, rododendrons, tramrails, theater, je kunt het zo gek niet verzinnen, of het valt op een of andere manier onder de zorg van een gemeentelijke dienst. Wat een kennis, ervaring en expertise in behoud en beheer moet er in elke gemeente aanwezig zijn! Als deze expertise eens gebundeld zou kunnen worden voor de kunst van het onderhoud. Pure winst zou dat zijn en meer dan voor de kunst alleen; het zou voor onze hele leefomgeving van onschatbare waarde zijn. De integrale benadering van de Culturele planologie, heeft een tweelingzusje nodig: de integrale benadering van de kunst van het onderhoud. Als anderen onze plek waarderen, krijgen wij er zelf vaak ook meer oog voor.

Oog krijgen voor, snappen waarom iets van waarde is, is belangrijk voor het onderhoud, de exploitatie, de goede bedrijfsvoering. De collecties uit onze omgeving verdienen een gezonde bedrijfsvoering. Als je uitrekt wat het kost om een kunstwerk te plaatsen, het hele proces van opdracht tot onthulling, reken dan ook uit wat het onderhoud kost. En vooral wie dat gaat doen, met kennis van zaken. Want er gelden dezelfde regels voor de zorg voor een collectie binnen de muren van een museum als buiten op straat of in het park: te weten registratie voor het overzicht wat er is en welke juridische afspraken er zijn; toezicht houden om te controleren of het werk er nog is en of het in goede staat is; bijhouden, schoonmaken en klein herstel, en zo nodig restaureren of herplaatsen. En dat alles op een deskundige manier. Het belangrijkste is misschien wel kiezen: hoort dit beeld nog bij de gemeentelijke collectie of niet? Past dit beeld nog in zijn

5) *De Trots van Haarlem. Promotie van een stad in kunst en historie.* Frans Halsmuseum Teylers museum, Haarlem 1995, p. 8.

omgeving of niet? Waarom zou een beeld dat zijn functie heeft verloren, omdat de omgeving totaal is veranderd, niet een andere bestemming kunnen krijgen, desnoods in een andere gemeente, en opnieuw van betekenis kunnen worden?

13

De praktijk van het ontwerpen van een kunstwerk en de praktijk van het behoud ervan kunnen elkaar enorm versterken. De knip door het lint bij een onthulling is bijna symbolisch voor de scheiding tussen opdracht, ontwerpproces, onthulling van het nieuwe kunstwerk én het leven dat het werk daarna zal hebben. De bedoeling is natuurlijk dat het werk met liefde en kennis wordt onderhouden en dat het een blijvende betekenis krijgt voor de omgeving, zodat een gemeente met recht de trotse eigenaar is van haar kunstbezit, haar erfgoed.

2a Is een kunstwerk Eindig of Definitief? En heeft de kunstenaar uitgesproken opvattingen over het in de tijd veranderende uiterlijk van zijn kunstwerk? » Frans van Burkom «

Stel – een simpel voorbeeld: u koopt een pak dagmelk en thuisgekomen blijkt de houdbaarheidsdatum ruim een week overschreden. Wat doet u dan? U brengt de melk terug, want u weet uit ervaring dat die zuur zal zijn: de versheid van melk is eindig. Bovendien hebt u uitgesproken opvattingen over de veranderde eigenschappen van die melk. U lust geen zure melk. De producent weet dat en heeft aan de afgesproken verplichtingen voldaan: hij heeft een houdbaarheidsdatum op het pak gezet. De verkoper heeft waarschijnlijk een controlefout gemaakt, want hij heeft het oude pak in zijn koelvak laten staan. U maakte er zelf ook een, want u had naar die datum moeten kijken. U kunt namelijk niet meer, zoals vroeger wel, zien of ruiken of de melk nog vers genoeg is.

Dit voorbeeld gaat over ervaringsfeiten, over afspraken en controle, over beheer, behoud en gebruik.

Wat voor melk als materie geldt, geldt ook voor kunstenaarsmaterialen en voor de producten die een kunstenaar er van maakt: kunstwerken. Het ligt alleen wat ingewikkelder, want een kunstwerk bezit potentieel veel meer eigenschappen waarmee het mis kan gaan. Voor kunstwerken in de openbare ruimte geldt dat zelfs nog specifiekere dan voor kunstwerken in museaal bezit: er zijn nóg meer partijen bij betrokken.

De vragen die de titel vormen van dit exposé zijn niet uitzonderlijk. Iedereen die iets aanschaft voor gebruik stelt ze of wordt er op de een of andere manier mee geconfronteerd: zowel verkoper als koper heeft rechten

en plichten en het verkochte of geleverde dient aan bepaalde eisen te voldoen. Maakt de materiële kwaliteit of de houdbaarheidsdatum van het geleverde je als koper niet uit dan ben je minstens een beetje vreemd. Kunstwerken zijn kostbare producten en vergelijkbare controlerende vragen over duurzaamheid, veranderingen, beheer en behoud niet stellen is, goedbeschoofd, zelfs héél vreemd. Elke opdrachtgever of verzamelaar zou die vragen dan ook aan zijn leverancier-kunstenaar moeten stellen, voordat hij tot definitieve verwerving overgaat. In geval van opdrachtkunst zouden de geleverde antwoorden op die vragen bovendien al bekend moeten zijn bij de begeleidingscommissies en bij de latere beheersdiensten.

Dat gebeurt echter zelden, zo is de indruk. Soms is er zelfs niet eens een onderhouds- of beheersdienst. Toch zijn er besluiten genomen om tot verwerving over te gaan, is de koop gesloten, is er een product geleverd en is er veel geld voor betaald.

Voorlopige conclusies: een kunstwerk is iets anders dan een pak melk. Bovendien is het ene kunstwerk kennelijk het andere niet.

Hoe het toegaat in kunstmusea

Musea kampen sinds de jaren zestig met problemen, die ze voordien veel minder kenden. Toen kunstenaars technische of elektronische apparatuur in hun kunstwerken gingen verwerken, nieuw ontwikkelde schildermaterialen, zeer bederfelijk organische materiaal of al even experimentele kunststoffen en plastics in hun werk toepasten, was het zo maar exposeren ervan niet meer vanzelfsprekend. De apparatuur bleek verouderd of werkte niet meer, onbekommerd gebruik van verschillende typen, inmiddels vergeten verf materiaal bleek onvoorziene verouderingsverschijnselen gegeven te hebben en kunststoffen vervielen sneller en onomkeerbaarder dan hun ooit nieuwjeugdige uiterlijk beloofde. Onderdelen bleken uit de handel, niet vervangbaar of niet te repareren. Van ingewikkelde meerdelig samengestelde kunstwerken – ‘installaties’ – bleken slechts onvolledige opstelschema’s voorhanden, kwetsbaar organisch materiaal – bloed, chocola, vet, opgezette beesten om er maar een paar te noemen – bleken opgevreten of anderszins geruïneerd.

Verstandige museumdirecteuren of conservatoren vragen de kunstenaars van wie ze werk aankopen dan ook sinds enige tijd om gedegen informatie over de door hen gebruikte materialen, ze vragen om materiaalmonsters, vervangingsonderdelen, opstelschema’s en verslagen van het maakproces. Ze horen kunstenaars uit over hun precieze bedoelingen met dat bepaalde object. Ze trachten hun vaak zeer dure aankopen materieel uit de eerste hand te documenteren, zodat ze later de oplossingen bij de hand hebben en bovendien niet voor lastige auteursrechterlijke kwesties gesteld worden wanneer ze conserverend of restaurerend toch in een bepaald werk moeten ingrijpen. Kunst in museaal bezit is zelf geen ‘geld’, maar het vertegenwoordigt wel ‘geld’ en dus status en aanzien: zowel voor de kunstenaar als voor het museum dat werk van hem of haar in collectie heeft. Men kan er niet zomaar mee doen wat men wil: auteursrechterlijk is een kunstenaar in zijn werk vaak zeer vergaand beschermd tegen veranderingen die in zijn werk worden aangebracht. We leven steeds meer in een claimcultuur immers.

Hoewel de kunst ‘eeuwige schoonheid’ pretendeert te geven, weet elke conservator of collectiebeheerder, dat een kunstwerk – net als zijn maker –

eindig is en niet definitief. Het werk is niet definitief in zijn fysieke condities en dus niet in zijn voorkomen. Het bezit bovendien een niet-definitieve status en een veranderlijke, dus eindige betekenis.

Dat kunstwerken in hun status en betekenis kunnen veranderen, zelfs zonder ingrijpende veranderingen in hun materiële conditie, wordt duidelijk wanneer men een museumdepot of zelfs een 'studieverzameling' bezoekt. Want daar hangt en staat niet alleen wat 'even van zaal' is, maar óók wat allang uit de gratie raakte en dus niet meer op zaal verschijnt. En het hoeft daar bepaald niet alleen om objecten te gaan, die ooit via obscure legaten of schenkingen binnen kwamen, of voor een appel en een ei werden aangeschaft. Status is kwetsbaar, ideeën en opvattingen raken vergeten - en betekenis dus ook. In het depot staan óók de kunstwerken die niet op tijd in al hun aspecten gedocumenteerd werden: de verkleefde kunststoffen, de gebarsten acrylaten, de verkleurde plastics... maar ook de objecten waarvan een nijvere schoonmaker ooit dacht dat ze vuil waren of waaraan een half-geïnformeerde restaurator onomkeerbaar knoeide met het verkeerde materiaal.

Als een verzamelaar/beheerder inzicht heeft in het creatieve proces van een kunstenaar, zijn artistieke opvattingen kent en op de hoogte is van diens verhouding ten opzichte van 'het materiële en het zichtbare' - en juist die opvattingen zijn individueel bepaald en zeer divers - dan weet hij ook dat een kunstenaar zich vaak niet echt realiseert wat er met zijn werk in fysieke zin kan gebeuren in de loop van de tijd. Om latere problemen te voorkomen, zo het al niet eigen beweging was en uit directe interesse, zal hij daarover dus ook informatie verzamelen.

Als het zó gaat, ja, dan... maar vaak gaat het zo helemaal niet, of niet helemaal. Het Instituut Collectie Nederland (ICN) is al enige tijd geleden, samen met de Stichting Behoud Moderne Kunst en een aantal musea voor moderne kunst, een project 'kunstenaarsinterviews' begonnen, waarbij kunstenaars op allerlei manieren het hemd van het lijf wordt gevraagd. Niet alleen over de materiële en technisch-operationele aspecten van hun werk, maar ook over de bedoelde betekenissen van bepaald materiaalgebruik. De bedoeling daarvan is het ontwikkelen van duurzame protocollen, vooruitlopend en behulpzaam bij beheer en later onderhoud.

Bovendien is er het project 'Installaties' (samen met het Nederlands Instituut voor Mediakunst, het NIM) waarbij 'tijdelijk opstelbare kunstwerken' zo optimaal mogelijk gedocumenteerd worden: wat je ter beschikking moet hebben aan informatie en materialen om een kunstwerk opnieuw in zijn bedoelde vorm te laten functioneren. Bijna als een partituur dus, of een choreografische notatie.

Uitgangspunt is niet een verdenking dat een kunstenaar maar wat 'heeft aangerommeld' destijds, of dat een enthousiast geraakte directeur zich ooit liet verleiden tot onbruikbaar blijkende aankopen. Waar het om gaat, is het besef dat men zich bijna nooit een exacte voorstelling kan maken van de latere problemen die een bepaald kunstwerk kan opleveren. Dit soort projecten is dus ooit gestart in het kader van 'gewaarschuwd telt voor twee'.

Wat dat aangaat zijn kunstwerken net mensen: als je ze geen aandacht geeft of niet goed voor ze zorgt gaan ze dood. Het enige verschil is dat ze - anders dan mensen - 'met hetzelfde fysiek' ook weer levend kunnen worden: gezien, gewaardeerd, aanwezig en optimaal waarneembaar.

Esse est percipi: 'zijn is waargenomen worden' stelde de Engelse filosoof John Locke in de achttiende eeuw en 'waarnemen' is zowel een zintuiglijke als een intellectuele bezigheid. Voor beeldende kunst is de zintuiglijke waarneming, dus vooral met het oog, van eerste belang, maar ook het gehoor, de tastzin, reukzin, de evenwichtsorganen tot zelfs de smaak kunnen worden aangesproken in de beeldende kunst. Buitendien is er de conceptuele aanwezigheid van een kunstwerk: het web van betekenissen dat door kunstenaar en beschouwer om het object is heen geweven. Taal in gesproken of geschreven vorm communiceert informatie en maakt dus bij uitstek waarneembaar en aanwezig. Iedereen kent wel het vooral door kunstenaars geuite verwijt, dat 'de meeste mensen alleen met hun oren kijken' wanneer het over hun kunst gaat. De kijker is (deels) afhankelijk van aangedragen betekenissen. Daarom wordt er ook zoveel over kunst gepraat en precies dat verwijt stelt het belang van de in taal gedefinieerde betekenis van 'beeld' aan de orde. Alleen en zonder betekenis gelaten is het visuele beeld vaak weerloos.

De kunstgeschiedenis zit vol met voorbeelden van 'tijdelijk uit beeld geraakte' – c.q. niet waarneembare, dus niet 'zijnde' – kunstenaars en kunstwerken: kunstwerken die hun betekenis grotendeels verloren. De geschiedenis van de perceptie en de waardering van het werk van onze eigen Delftse zeventiende eeuw Johannes Vermeer is een goed voorbeeld van dit soort dood en wederopstanding van kunst. Vergeet in de achttiende eeuw, herontdekt in de tweede helft van de negentiende, maar tot in de twintigste eeuw nog steeds zo onbekend, dat hij door Van Meegeren met het oog op statusbeluste verzamelaars spectaculair vervalst kon worden. Nu is Vermeer wereldberoemd en zeer 'aanwezig'. 'Bestond' Vermeers werk in de achttiende en begin negentiende eeuw? Nee dus, maar ook: ja. Het was er fysiek nog wel – het hing immers ergens –, maar had zijn oorspronkelijke betekenis verloren: de mensen konden het niet meer 'waarnemen'. Tot Vermeers bijna fotografische manier van schilderen plotseling weer interessant werd gevonden, de werken bij elkaar werden gezocht, men erover ging schrijven, de betekenis ervan werd herontdekt en Vermeers werk opnieuw van belang werden geacht.

Een kunstwerk op zich is dus zowel 'eindig' als 'definitief', maar steeds anders en dat in kluwenachtig samenspel van 'waarneming' van het fysieke object en van de betekenis ervan. Beide factoren spelen mee en zijn zelfs even belangrijk.

Wat zijn waarneembaarheid verliest, verliest na enige tijd ook zijn betekenis en zal dus verdwijnen – en omgekeerd. In musea verdwijnt het dan in depot of het wordt soms ook afgestoten of 'ontzameld'. Men moet keuzen maken: zowel 'op zaal', als 'in depot'. Depotruimte is kostbaar, de personele overhead is kostbaar, het publiek is veeleisend en tentoonstellingen zijn kostbaar, het leven is gehaast en snel, tijd is geld en geduld ook. Het moderne kunstmateriaal is, het moet inmiddels duidelijk zijn, ook haastig van karakter – en tijdelijk. Olieverf op doek kan eeuwen mee, maar technische apparatuur of kunststof bepaald niet.¹

1) Cibachromefoto's worden nu bijvoorbeeld tot zeventig jaar gegarandeerd, maar wie of wat betaalt, zo nodig, vervanging? Men koopt dus druk én negatief, dunder dan alleen de druk, bovendien moet er nu voor twee objecten worden gezorgd.

Wat voor museale zogenaamde 'autonome' kunst geldt, geldt natuurlijk ook voor de 'opdrachtenkunst', zij het anders. Ook hier gaat het 'esse est percipi' op. Als het niet gezien of waargenomen kan worden (of niet optimaal), verliest de aanwezigheid ervan in de openbare ruimte een groot deel van zijn zin en wordt het, kwetsbaar geworden in zijn artistieke betekenis op de uitgekozen plek, wezenlijk nutteloos. Het zal worden verwaarloosd, gevandaliseerd of voor andere doeleinden worden gebruikt en uiteindelijk wellicht verdwijnen.

Zo is 'Groot Landschap' van Wessel Couzijn, een zeer grote, driedelige plastiek, opgebouwd uit omgezette dunne platen corten staal uit 1969-70, door zijn plaatsing op een bijbehorende hoge zandheuvel midden op een grote grasvlakte aan de rand van de Sloterplas in Amsterdam, slecht te controleren. Het bleek dus ook slecht gecontroleerd te zijn geweest. Dit kostbare beeld van een van de bekendste na-oorlogse Nederlandse beeldhouwers was langdurig door de plaatselijke jeugd gebruikt als hangplek en skatebaan. Dit met desastreuze gevolgen voor de kwetsbare metaalhuid: vol putten, butsen en graffiti. Naast deze mechanische beschadigingen, was het metaal gedeeltelijk doorgeroest en zat het vol gaten, waardoor het beeld gemakkelijk tot afvalbak verwerd: volgegooid met blikjes en chipszakken. Bovendien had een tweetal konijnenfamilies de zandheuvel waarop het beeld geplaatst is, als honk in gebruik genomen, waardoor de fundering langzaam in het zand wegzakte. Dit is maar één, hoewel tamelijk spectaculair voorbeeld van langzaam verdwijnen door gebrekkige controle en verlies van waarneming. Eerder werk van Couzijn is ook in museaal bezit: daar zou zoiets nooit zijn gebeurd. Wat maakt 'omgevingskunst' zoveel kwetsbaarder?

Wat bijdraagt aan die veel grotere kwetsbaarheid zijn de andere wijze van ontstaan en financiering van deze vorm van kunst, de andere bedoelingen ervan en de verschillen in 'toe-eigening', zorg en controle. Die zijn allemaal anders dan bij museale kunst het geval is. De kwestie 'eindig' of 'definitief' ligt hier dus anders.

Wat een museale verzameling binnenkomt als kunstvoorwerp, komt daar binnen als 'autonome kunst'. Voor het onmiddellijke ontstaan ervan is vrijwel nooit in directe zin opdracht gegeven: vrije kunstenaars werken gemeenlijk voor de vrije markt. De voorwaarden voor ontstaan ervan zijn niet opgekomen in de hoofden van een kunstcommissie, de kunstenaar is niet per advertentie uitgenodigd een voorstel voor een werk op een bepaalde plek in te dienen enzovoort. Voor de aankoop van het voorwerp geldt dat wel, maar niet voor het ontstaan. Maar verder wordt alleen de museumdirecteur afgerekend op het succes van zijn verwervingsbeleid: uiteindelijk dus één persoon.

Voor ontstaan, verwerving en aanwezigheid van het kunstwerk in de openbare ruimte echter, is steeds een heel collectief van mensen verantwoordelijk, uitvoering en plaatsing zijn bovendien onderhevig aan ingewikkelde ambtelijke regelgeving.

De prijs die voor een dergelijk object wordt betaald – honorarium, materiaalgeld, overheadkosten voor de kunstenaar, uitvoerings-, vervoers- en plaatsingskosten voor de firma die dat doet – is feitelijk bovendien nog maar een deel van het bedrag dat het voltooide kunstwerk heeft gekost.

De overhead van personeels-, kantoor-, reis- en andere kosten van de

W. COUZYJN, "GROOT LANDSCHAP", EEN LUIE VORM
OVER EEN HEUVEL IN EEN PARKLANDSCHAP,
BIJ UITSTEK VANDALISME-GEVOELIG! AMSTERDAM



diverse ambtenaren en commissieleden die erbij betrokken zijn, blijven meestal buiten beeld. 'Want daarvoor is toch een ambtelijk apparaat?'. Toch zou het verstandig zijn om die kosten eens wél door te rekenen en zich dan af te vragen of de als zodanig nog véél kostbaarder objecten niet een andere omgang vereisen van degenen voor wie ze bedoeld zijn – 'de stad', 'het publiek', 'de omwonenden' – of van degenen die er directe verantwoordelijkheid voor dragen. De steeds terugkerende kwestie van het 'eindig of definitief zijn' van het kunstwerk wordt hier, nu afgezien van de relatie die de kunstenaar 'persoonlijk' met zijn materiaal onderhoudt, immers omschreven als *gedeelde verantwoordelijkheden* van de gehele groep mensen die betrokken is bij de opdracht, conceptie, uitvoering, plaatsing en vooral bij het onderhoud, de controle en de durende waarneembaarheid van het kunstwerk. Van die groep mensen is de kunstenaar onderdeel, hij is er 'primus inter pares', een eerste onder gelijken en belangrijk, maar hij is slechts één tussen velen.

De essentie van deze vorm van kunst is uiteindelijk dat zij collectief is. Het ontstaan ervan is al wezenlijk collectief. De kunstenaar kan niet zomaar doen wat hij wil, hij moet zich binden aan allerlei voorwaarden en regels van anderen. Het ontstaan is een groepsproces. Het betekenisvol functioneren en het onderhoud ervan zijn evenzo 'collectief' bepaald.

Het werk moet functioneren in de openbare, collectieve buitenruimte: de gebruikers/beschouwers ten slotte, de mensen voor wie het allemaal bedoeld is, moeten ook nog in staat gesteld worden het te waarderen als een bijzondere voorziening.

Binnen het begrip 'collectief' omschrijven 'anonimiteit' en 'verantwoordelijkheid' de grenzen tussen een al dan niet problematische status. Zo ook hier: problemen met 'opdrachtenkunst' ontstaan, wanneer de mensen die er verantwoordelijk voor zouden moeten zijn, die verantwoordelijkheden niet nemen of verkeerd omschrijven, omdat ze ze niet begrijpen of niet (kunnen) nemen.

De beschouwers, de 'openbaar versierden' met name, die meestal niet direct hebben gevraagd om dat kunstwerk dáár, kunnen die verantwoording niet zomaar nemen, omdat ze er vaak de kennis of de aandacht voor missen. En dan zijn er degenen die hun betaalde verantwoordelijkheden als beëindigd beschouwen na plaatsing van het werk en dus de 'nazorg' niet op zich nemen. Aan het waarneembaar of betekenisvol op orde houden van het collectief bezit schort het regelmatig. Als een kunstwerk een kaars zou zijn, dan brandde hij dus aan twee kanten tegelijk op.

Vanuit de opdracht-kant ervan zou het dan ook de moeite lonen de kwesties omtrent 'doorlooptijd' van het kunstwerk ('hoe lang kán het in deze vorm mee, hoe lang moet het zo mee?'), materiaalgebruik, constructie, bedoelingen enzovoort zó vroeg en in zodanige vorm aan de kunstenaar voor te leggen of daarover afspraken te maken, dat de resultaten ervan ook duidelijk zijn, doordringen of relevantie krijgen bij degenen die de opdracht geven, begeleiden en onderhouden. Zó dus, dat later niet alleen de kunstenaar er op aangesproken kan worden, maar ook de andere betrokkenen er hun verantwoordelijkheden op kunnen nemen.

Het moet niet moeilijk zijn om daarvoor protocollen te ontwikkelen, vergelijkbaar met het soort protocollen dat hier en daar al in musea wordt gebruikt. De uitkomsten daarvan zouden in een eenvoudige database kunnen worden ondergebracht en beschikbaar zijn voor degenen die op een bepaald moment om de informatie verlegen zijn. Je moet er echter ooit ééns aan beginnen.

Tot slot: openbaar kunstbeleid maakt deel uit van een ingewikkeld sociaal ritueel. Dat geldt voor museaal kunstbeleid evengoed als voor het kunstopdrachtenbeleid in de openbare ruimte. Daarbij spelen zeer verschillende uitgangspunten en vooronderstellingen mee. Dat kunst goed is voor mensen, dat openbaar kunstbezit een recreatieve functie heeft, dat het bezit ervan maatschappelijke status geeft, dat een kunstwerk van een bepaalde kunstenaar de openbare ruimte of de museale verzameling meerwaarde geeft, hen beide aantrekkelijker, toegankelijker of begrijpelijker maakt. Kunst en het bezit of de verwerving daarvan zijn verweven met de heersende, individuele en publieke opvattingen over status, zorg en welzijn. Kunst is, zo gesteld, een voorziening.

Rituelen functioneren alleen als ze collectief gedragen en begrepen worden. Ritueel gedrag dat bedoeld is om plaats te grijpen in een bepaalde ruimte, om die te structureren, te controleren of er betekenis aan te verlenen – zoals een museale tentoonstelling de museale ruimte doet, of een kunstopdracht een bepaalde plek – is alleen zinvol wanneer alle betrokken partijen er een grotendeels overeenkomstige visie of functionele omgang mee hebben. Als die ruimte dus min of meer eenduidig is. Een museale ruimte – een museumzaal of beeldenpark – is wat dat aangaat redelijk eenduidig: er komen bezoekers die geïnteresseerd zijn in kunst, die zowel het bezoekritueel (bijvoorbeeld: nergens aankomen, niet keihard praten, niet hollen, de tijd nemen om te kijken), als de betekenissen van de werken kennen of vermoeden en die bovendien optreden als controlerende factor. Iets wat stuk is, zal worden gesignaleerd. Opzettelijk vandalisme wekt schandaal. De omgang met de objecten, de toe-eigening ervan, is individueel en gepersonaliseerd.

De openbare ruimte is echter niet eenduidig maar vormt een volgelopen vergaarbak van talloze functies en visies: vervoer, verkeer, vertier, verblijf, werk, parkeergarage en fietsenstalling, plantenkas en tuin, markt, beurs, museum, bordeel, station enzovoort, enzovoort, en dat tegelijkertijd en in heftig gedynamiseerde vorm.

Sociale rituelen die zich in die ruimte afspelen kunnen in hun hoedanigheid niet door iedereen gelijktijdig en op dezelfde manier worden gedragen en begrepen – en kunst in de openbare ruimte dus meestal ook niet. Dat lukt alleen 'zeer bekende beelden':

De Dokwerker van Andriessen, het Nationaal Monument op de Dam, Verwoeste Stad van Zadkine – niet zonder reden gedenktekens voor een gedeelde en geritualiseerde geschiedenis. Die werken hebben in de openbare ruimte een bepaalde identiteit, een symboolwaarde en zijn ook collectief toegeëigend. Op de plekken waar dit soort beelden staat is de openbare ruimte soms tegelijkertijd ook individuele binnenruimte. Maar dat zijn zeldzaamheden, want meestal is de openbare ruimte van zoveel mensen tegelijk, dat hij van niemand meer in het bijzonder is. De ruimte in de zin van 'wat zich buiten bevindt' kan niet meer persoonlijk toegeëigend worden, maar is 'van iemand anders/ van niemand/ van de gemeente', enzovoort. Vooral de laatste jaren heeft de verwaarlozing van de multifunctionaliteit van de openbare ruimte – het gebrek aan algemene controle en individuele controlemogelijkheid en toe-eigening door teveel of juist te weinig ordening – zodanige gevoelens van anonimiteit veroorzaakt, dat de openbare ruimte als 'onveilig' wordt ervaren. De roep om 'veiligheid' of 'meer blauw op straat' steekt waarschijnlijk veel dieper dan alleen

'DE DOKWERKER' VAN M. ANDRIESEN, AMSTERDAM



Betekenisvolle beleving

Een (nieuwe) betekenis schenken aan die ruimte door middel van kunstopdrachten, dat wil zeggen van bovenaf, vaak ongevraagd en anoniem, is gebaseerd op een beleidsmatige rationalisatie, namelijk op de omkering van de observatie dat kunstwerken van belang kunnen zijn voor een collectief betekenisvolle beleving ervan. Kunst kan een openbare, rituele of utopische rol spelen, maar doet dat in zeer ingewikkelde democratische 'mondigheidsmaatschappijen' als de onze alleen wanneer er voldoende 'draagvlak' voor is. Als dat niet het geval is – en het kwam al ter sprake – dan krijgt een dergelijk beleid soms hinderlijk totalitaire trekken en dat geheel volgens de definitie van wat een utopie is: *een richting, niet een doel*. Vrijwel alles en iedereen wordt er slechter van. Er valt immers soms bepaald wel af te dingen op de manier waarmee overheden met het kunstbeleid in de openbare ruimte omgaan: brokkelig, verkokerd en ongecoördineerd, ad hoc, meer van hetzelfde, risicoloos, zonder veel verantwoordelijkheidsgevoel. Het zou dus niet alleen verstandig zijn meer aandacht aan de opdrachtverstrekking zelf te besteden, maar ook aan dat 'draagvlak' – en wel zó, dat het niet uitmondt in populisme. Een dergelijke benadering ligt direct in handen van de verantwoordelijke overheden zelf en komt in feite neer op een *re-personalisering* van dat als onherbergzaam ervaren openbaar. Dat betekent dus uitgesproken niet: er nog maar weer een kunstopdracht tegenaan doen.

Wat hier gesteld wil worden is dat het wonderlijk is om te zien dat museaal Nederland, het Nederland dat met museale collecties en met cultureel erfgoed omgaat, sinds een jaar of tien (na het Deltaplan voor Cultuurbehoud) wel in staat is te opereren met een begrip als 'Collectie Nederland', maar dat plaatselijke overheden met een opdrachtenkunstbeleid (en dus vooral ook met een *bestaande collectie buitenkunst*) dat, een aantal grote steden (Amsterdam, Den Haag) uitgezonderd, nog nauwelijks of in ieder geval te weinig doen.

Toch is het model ervoor eenvoudig: het is een aanpassing van het museale model.

Wanneer er een 'Collectie Stad X Buitenkunst' bestaat, dan zou dat dus moeten betekenen dat er niet alleen zorg is voor een aankoop-/opdrachtenbeleid, maar ook voor een tentoonstellings-/plaatsingsbeleid, dat er een deugdelijk bijgehouden en actuele inventarisatie en registratie is, dat er depotfaciliteiten zijn, dat er restauratoren zijn voor revitalisering, voor een onderhouds- en conserveringsbeleid, dat er uitgeleend of geruild kan worden en vooral dat er een publieksbeleid is.

Want voor dat publiek – de beschouwer, gebruiker, omwonende – wordt het allemaal gedaan; dat vormt het draagvlak.

Hondsmoeilijke taak

De verantwoordelijkheid voor de directe uitvoering van het kunstopdrachtenbeleid dient om te beginnen altijd bij professionele commissies te berusten die er ook op aangesproken kunnen worden en die de hondsmoeilijke taak hebben zowel de artistieke kwaliteit te bewaren als die kwaliteit te communiceren en het aldus 'iedereen naar de zin te maken'

In overweging zou daarbij het volgende kunnen worden gegeven:

- » opdrachten zouden a priori niet meer verstrekt moeten worden wanneer niet tevens voor iedereen duidelijke onderhoudscontracten zijn gesloten.
- » een kunstopdracht zou niet automatisch hoeven leiden tot een 'objectgebonden uitvoering', want er zijn talloze andere vormen van kunst te bedenken dan alleen materiële objecten: tijdelijke acties, performances, installaties
- » een opdracht die wel een objectgebonden uitvoering krijgt, zou al evenmin automatisch een definitieve plaatsing op een bepaalde plek hoeven krijgen, maar bijvoorbeeld voor vijf of tien jaar kunnen worden verstrekt. De opdracht en de plaatsing zouden daarna kunnen worden geëvalueerd: verlengd, bijgesteld/veranderd of beëindigd. In feite komt dat dus neer op een vorm van 'leasing' van kunstobjecten. Dergelijke contracten worden zowel in Amsterdam (Amsterdams fonds voor de Kunst) als in Den Haag (Stroom HCBK) gehanteerd.
- » De verantwoordelijke overheden zouden zichzelf moeten verplichten tot het ontwikkelen van onderhoudsprotocollen voor alle aanwezige buitenobjecten, die toegankelijk maken, ze zo ook houden en ze vooral ook nakomen.

Behulpzaam daarbij zouden kunnen zijn:

- » controle op het directe welzijn van het kunstwerk. Dat zou in de vorm van 'eerste lijnscontrole' kunnen geschieden door buurtcomité's van (oudere) vrijwilligers. Deze zouden de zeer regelmatige monitoring op beschadiging, vandalisme of diefstal kunnen uitvoeren (buurtadoptie: ook sociaal gezien voor sommige stadswijken geen slecht idee).
- » scholen zouden kunnen worden geïnteresseerd om bepaalde kwetsbare kunstwerken te adopteren. Dat betekent vooral het pro-actief voorkomen van schade.
- » er zouden gemeentelijke meldpunten moeten zijn, waar deze 'eerste lijns-schade' kan worden gemeld en van waaruit daarop ook actie kan worden ondernomen. Want inbreng van de eerder genoemde vrijwilligers is een kwetsbaar sociaal goed en bovendien is de vuistregel dat de ene beschadiging de ander uitlokt.
- » regelmatige en durende 'tweede lijnscontrole' zou moeten worden uitgeoefend volgens de onderhoudsprotocollen.
- » in geval van definitieve aankoop/verwerving (nog steeds het meest voorkomende model) zou een werk dat op een bepaalde plek om wat voor reden dan ook niet voldaan heeft, elders herplaatst moeten kunnen worden, dan wel 'in depot' moeten kunnen worden gezet. Dat betekent dus dat er een overloop- of bufferruimte beschikbaar moet zijn, waarin het werk 'van zaal' kan. Veel gemeentelijke overheden lijken niet over een dergelijke opbergfaciliteit te beschikken, (woonhuizen beschikken over zolders of boxen, professionele musea over depots, winkels over magazijnen), want ze gebruiken daarvoor feitelijk de openbare ruimte zelf, met alle geschetste malheur van dien. Wanneer men echter denkt in termen van 'stedelijk interieur', is een bergkast toch voor de handliggend. Het zou raadzaam kunnen zijn wanneer bijvoorbeeld een aantal gemeenten dat niet over zo'n opbergfaciliteit beschikt er gezamenlijk een opzet: dat zou eventueel nog tot 'collectiemobiliteit' (extern ruil- of bruikleenverkeer) kunnen leiden ook.

Want wat voor museale collecties geldt, kan ook voor 'buitencollecties' gelden: 'wat bij mij geen plek meer kan hebben, zou dat eventueel bij u nog best kunnen krijgen'.

■ het voortschrijdend besef een 'gemeentelijke collectie buitenkunst' te beheren, zou tevens moeten betekenen dat de actualisering van de inventarisatie/ registratie en het protocollaire onderhoud zich ook gaan uitstrekken tot de al veel langer aanwezige objecten, die zich nagelvast aan of soms ook in gemeentelijke bouwwerken bevinden. Juist die vormen van collectief bezit zijn kwetsbaar omdat ze letterlijk niet meer worden waargenomen: ze zitten er al te lang. Vooral de laatste jaren verdwijnt bij voorbeeld veel monumentale kunst uit de naoorlogse wederopbouwjaren in of aan overheidsgebouwen en scholen door functieverandering van die gebouwen, door privatisering van diensten of door afbraak/vernieuwbouw. Veel van dergelijke kunst kan voor herplaatsing in aanmerking komen, wanneer men de mogelijkheden daartoe kent. Het geldt zelfs voor wandschilderingen en andersoortige monumentale wandkunst! Maar ook daarvoor zijn vaak depotfaciliteiten noodzakelijk. Sommige Amsterdamse stadsdelen die veel van dergelijk gemeentelijk kunstbezit onder hun directe beheer hebben, zijn de laatste jaren zeer alert geworden op hun voor- en naoorlogse 'stadscollectie monumentale kunst', die een enorm cultureel kapitaal vertegenwoordigt.

De grote hoeveelheid nagelvaste steensculptuur wordt nu professioneel op conditie onderzocht en binnen de context van kunstopdrachten bestaat nu soms de mogelijkheid deze oudere kunst te revitaliseren en indien nodig zelfs te herplaatsen. Een dergelijke aanpak vereist echter omschreven kunst- en cultuurhistorische en restauratietechnische expertise, die echter veelal wel door gemeentelijke monumentendiensten kunnen worden geleverd. Ook ICN afdeling Advies richt zich – landelijk – op dergelijke advisering.

■ tenslotte: waar een actueel kunstopdrachtenbeleid een kostbare vorm van welzijnsbeleid is en niet is bedoeld als een verkapte voortzetting van een 'sociaal kunstenaarsbeleid met BKR-trekken', dient ook de opdrachtgever zich van zijn verantwoordelijkheden jegens het publiek bewust te zijn, die niet alleen plichten hebben, maar ook rechten: het recht op betrokkenheid en zo goed mogelijke informatie. Het gaat daarbij nadrukkelijk niet om doorvretende inspraakrondes of het voldoen aan een zeer gemiddelde visie op beeldende kunst – er is al populisme genoeg.

Het gaat in principe om hetzelfde waaraan ook een professioneel museum voldoet: niet alleen aan het openbaar tonen/exponeren, maar ook om het zichtbaar en waarneembaar maken ervan, door er informatie over te geven of er kennis van bij te brengen. Elk zichzelf respecterend museum geeft tentoonstellingscatalogi uit, bezit een collectiedocumentatie, maakt bestandscatalogi van het eigen bezit, geeft rondleidingen en heeft een educatief beleid.

Voor opdrachtenkunst betekent dat dus:

- een documentatie/ publicatie- of PR-beleid te bezitten of te ontwikkelen om informatie te geven over het eigen bezit of over de 'nieuwe aanwinsten' en de gebruikers daarvoor te interesseren, ook via het net.
- kunstenaars met hun kunstwerken in de openbare ruimte te introduceren via regionale kranten, radio-/Tv-zenders, via het net of via rondleidingen.
- directe contacten te leggen tussen kunstenaars en publiek/gebruikers.

Alleen zo wordt de gebruiker van de resultaten van het kostbare opdrachtenbeleid – door hemzelf betaald immers – serieus genomen en wordt hem de mogelijkheid geboden 'waar te nemen wat is' – esse est percipi, immers.

Kunst mag voor niemand vanzelfsprekend zijn, niet voor een kunstenaar, niet voor een opdrachtgever, niet voor degenen voor wie ze bedoeld is. Als dat wel het geval is, dan is ze er niet meer en schiet elk kunstbeleid zijn doel voorbij.

Zie ook: Nederlands Instituut voor Mediakunst
http://www.montevideo.nl/www/nieuwsbrief_lente/conserving.htm

Zie ook: Instituut Collectie Nederland
www.icn.nl

Zie ook: Stichting Behoud Moderne Kunst:
sbmk@icn.nl

Christian van 't Hof (1972)
Cultuursocioloog en beleidsonderzoeker bij Rand Europe.
Daarnaast is hij freelance schrijver en adviseur.
Van zijn hand verschenen onder andere: 'Vernielde
beelden' (1998) en 'De letteren verbeeld. Een literaire
beeldenroute door Rotterdam' (1999)

27

2b Beeldvorming Over de sociale context van kunstwerken in de openbare ruimte »Christian van 't Hof«

Op straat staat een kunstwerk. De meeste mensen lopen er langs, zien het niet want ze zijn op weg naar hun woning, werk of winkel. Sommigen zien het wel. Zij gebruiken het beeld ter oriëntatie: bij pilaar rechtsaf. Of ze staan stil om ernaar te kijken. De een is verwonderd door de schoonheid of vermeende betekenis, de ander vraagt zich af: wat is dit, waarom staat dit hier?

Vragen we de gemeente waarom dit beeld daar geplaatst is, dan krijgen we een bekend rijtje te horen: kunst verhoogt de kwaliteit van de openbare ruimte, het geeft de stad aanzien, verbetert de inkomenspositie van kunstenaars en draagt bij aan cultuurspreiding. Dit beeld is destijds geplaatst, conform het kunstplan. Of deze doelstellingen zijn bereikt? Wellicht.

Leggen we dezelfde vraag voor aan de kunstenaar die het beeld heeft gemaakt, dan krijgen we een ander verhaal. Hij vertelt over andere kunstwerken die hij heeft gemaakt, zijn oeuvre, over de specifieke vormen en kleuren van de plek, over de ideeën die hij kreeg bij het zien van de plek en tijdens het vervaardigen van het kunstwerk. Wellicht trakteert hij ons ook nog op een uiteenzetting over de hedendaagse ontwikkelingen in de kunst. Of dat alles direct aan het beeld is af te lezen? Wie weet.

We vragen het mensen uit de buurt. De één zal zeggen: welk beeld? Een tweede zegt: van mij hoeft het niet. Terwijl een derde begint te vertellen over de tijd dat het beeld geplaatst werd. Hij was er namelijk zelf bij, of hij las het in de krant. In het begin waren er twijfels tijdens de buurtvergaderingen, maar op een gegeven moment zagen de omwonenden het kunstwerk wel zitten. Nu vinden ze het mooi en zijn ze er trots op. Hun beeld.

Net zo goed zijn er voorbeelden waar de beeldvorming helemaal mis gaat. Een kunstwerk staat er plots en spreekt niemand aan. Omwonenden

kunnen gaan klagen dat hun niets was gevraagd over het lelijke ding en wat het dan wel mocht kosten? En dat van onze belastingcenten? De protesten vinden via de lokale krant hun weg naar het gemeentehuis, waar de oppositie de wethouder Cultuur om uitleg vraagt. De kunstenaar wordt erbij geroepen, maar ook hij kan de burgers en bestuurders niet altijd overtuigen van de kwaliteit van het werk en beroept zich op zijn artistieke vrijheid. Het beeld blijft staan, tot het op een nacht vernield wordt.

Vandalen? Protesten? Waarom greep niemand in? Het beeld is alleen nog maar terug te vinden in de archieven als een van de voorbeelden hoe moeilijk de kunst het heeft in de openbare ruimte. Slechte beeldvorming.

Elk kunstwerk kent vele verhalen. Dat is het interessante aan kunst in de openbare ruimte. Anders dan kunstwerken in musea krijgen de buitenbeelden te maken met een breed publiek. Het staat op straat en concurreert met verkeersborden, reclame uitingen en andere objecten om de aandacht van mensen met zeer uiteenlopende achtergronden. De een vindt het kunstwerk geslaagd, de ander vindt het niks. Afhankelijk van de mensen met wie het kunstwerk te maken krijgt wordt de reputatie ervan gemaakt of gebroken.

Vanwaar al die verschillen? En, belangrijker nog, als er zo verschillend wordt gedacht over de kunst in de openbare ruimte, wat is de rol van de opdrachtgever in deze collectieve beeldvorming?

Beeldbeleving

De tijden van de bronzen held op een sokkel zijn voorbij. In de openbare ruimte zien we vandaag de dag voornamelijk hedendaags werk. Door de afwezigheid van duidelijke verwijzingen naar een historische persoon of een bepaald gedachtegoed, zoals het christendom of het socialisme, zijn voor de voorbijganger meerdere interpretaties mogelijk. Een kunstwerk heeft kleuren en vormen, maar wat is de waarde en de betekenis ervan? Niet dat de maker van het werk er geen ideeën bij had. Een kunstenaar is over het algemeen heel goed in het vertellen van een verhaal bij het beeld. De vorm, de kleur, het concept, het wordingsproces, de vergelijking met andere werken uit het oeuvre – thema's genoeg. Maar dat is echter niet altijd even duidelijk voor de buitenwereld, het brede publiek. Kunst staat vaak ver af van hun beleving.

Met die constatering komen we al snel uit bij de Franse socioloog Bourdieu. Vaak wordt hij aangehaald met het idee dat kunst louter gaat om je te onderscheiden van anderen, maar dat heeft de man nooit zo bedoeld.¹ Kunst brengt ook mensen bijeen. In het artistieke veld, zoals hij dat noemt.² Daar wordt het spel der kunsten gespeeld, met vormen, kleuren, verwijzingen, stijlontwikkelingen en alles wat er maar op dat moment belangrijk wordt geacht door de spelers. Voor wie niet vertrouwd is met dit spel, is het allemaal wat moeilijker te volgen.

Belangrijke inzet bij het spel der kunsten is volgens Bourdieu het culturele kapitaal. Dat is op te vatten als het geheel aan kennis, vaardigheden, aanzien en bekendheid op het gebied van cultuur in het algemeen en kunst in het bijzonder. Tijdens opvoeding, opleiding en loopbaan en in de vrije tijd vergaren mensen culturele kennis en vaardigheden. Ze leren stijlen onderscheiden, talen spreken, de grote namen kennen en maken zich de omgangsvormen eigen. Dat zetten ze in als er gesproken wordt over kunst, waarmee ze hun cultureel kapitaal vergroten. Net als met geld.

1) Bourdieu, P., *Distinction*, 1984.

2) Bourdieu, P., *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*, 1992.

Bourdieu hanteert de analogie van het spel omdat de wereld van de kunst in de loop van deze eeuw steeds meer een wereld op zichzelf is geworden. Kunstkenners verwijderden zich steeds meer van het brede publiek en de werken werden moeilijker te duiden. Kunstwerken gingen verwijzen naar andere kunstwerken, kunstenaars bouwden meer voort op eigen werk en stromingen volgden elkaar sneller op. De kunstwereld werd autonoom: *L'art pour l'art*, kunst om de kunst, niets anders. Werken als 'Fountain' van Duchamp bijvoorbeeld – een gesigneerd urinoir – of 'Zwart vierkant' op witte ondergrond van Malevitsj, zijn inmiddels grote werken in de kunstgeschiedenis. De kunstenaars reageerden ermee op de ontwikkelingen in de kunst zelf van destijds en brachten er veel mee te weeg in die wereld. Voor de leek echter, die niet beschikt over voldoende cultureel kapitaal zijn deze werken slechts een plasbak en een zwart vierkant.

Getraind in het spel der kunsten leert men anders kijken naar de kunstwerken en kan men zich opstellen als volwaardige medespeler.

De regels van het spel zijn natuurlijk nooit expliciet, anders zou iedereen zomaar kunnen meedoen. Het netwerk van verwijzingen, de esthetische blik, de gepaste manier van reageren zijn subtiel en slechts kenbaar voor de echte insiders. Het gaat om de juiste houding en de juiste blik, waarmee men een kunstwerk los ziet van de alledaagse dingen. Wie de verwijzingen niet kent, kan daar niet zo veel mee. Dan gaat het kunstwerk pas leven als het verwijst naar iets buiten de wereld van de kunst: een mens, object, bepaalde kleurcombinatie, teken of figuur. Als het maar wat voorstelt.

Volkswijsheid

Het gedachtegoed van Bourdieu vinden we terug in alledaagse gezegden als 'Smaken verschillen' en 'Over smaak valt niet te twisten'. De theorie is dus tevens volkswijsheid. Wat echter enigszins achterhaald is, is Bourdieu's preoccupatie met klassenconflicten. Hij maakte namelijk een sterk onderscheid tussen de smaak van de elite, de middenklasse en de massa. De elite zou praten gaan op beschaving, uniciteit, originaliteit, middenklassers wilden er graag bij horen en de massa werd afgeschreven als barbaars, vervlakt, banaal en nog wat van die verwensingen. Opleiding en inkomen lijken voor Bourdieu zo'n beetje de enige factoren van invloed op de status van de smaak. In het Frankrijk van de jaren zestig, waar hij zijn theorieën op baseerde, ging dit misschien op. In Nederland van vandaag de dag is de middenklasse echter zo ver uitgegroeid dat de termen elite en massa slechts opgaan voor een klein groepje mensen.

In plaats van klassen kunnen we daarom beter spreken van groepen. Opleiding en inkomen spelen weliswaar een belangrijke rol bij de kunstbeoordeling, maar zijn niet allesbepalend. Voorbeelden te over van laag opgeleiden die toch waardering kunnen opbrengen voor een specifiek kunstwerk in hun wijk, ook al is het modern. Waarom? Het heeft plaatsgenomen in hun beleavingswereld, deze kunst is ook van hen. Kennis van een kunstwerk is ook steeds meer dagelijks te verkrijgen via de media, op straat en door de mensen die we kennen. Smaak is eerder verbonden met identiteit, met alle 'wij' en 'zij' gevoelens van dien.

Terug naar de straat, want daar staat nog steeds dat kunstwerk. De kunstenaar heeft het dagelijks in zijn handen gevoeld en in gedachten vergeleek hij het met de rest van zijn oeuvre en kunstwerken van anderen. Daarmee ging het voor hem leven, kreeg het waarde en betekenis.

De opdrachtgever – een kunstminnende persoon van de gemeente, een bedrijf, een fonds of particulier – is nauw betrokken geweest bij het scheppingsproces. Hij heeft het werk in wording gezien, temidden van andere werken van de kunstenaar. Nooit zal hij er een zelfde band mee krijgen als de kunstenaar, maar niettemin is het inmiddels meer dan het beeld zelf. Het beeld heeft een verhaal gekregen.

Dat geldt niet voor het publiek dat uiteindelijk langs het werk beweegt. Ze zijn op weg van het ene punt naar het andere en reageren op stoplichten, reclame en voorbijgangers. Soms neemt iemand de tijd om er naar te kijken, ziet kleuren en vormen en probeert er iets van te maken. Anderen wonen er tegenover en kijken er dagelijks op uit. Dan komt het erop aan wat die mensen weten te maken van het beeld. Hebben zij er een verhaal bij?

Beeldverhalen

Verhalen zijn nodig om de overdaad aan beschikbare feiten te ordenen en over te brengen. Zo kunnen we de dingen om ons heen beter begrijpen, oordelen en richting geven aan ons handelen. De socioloog Hagendijk spreekt in dit verband over het 'orde uit chaos model'.³ De wereld bestaat niet uit vaste principes, wetten of structuren, die als zodanig te kennen zijn. Ze is slechts chaos. Om toch zicht te krijgen op gebeurtenissen geeft iedereen daar een bepaalde ordening aan in de vorm van een verhaal. Die ordening bestaat niet als zodanig, maar wordt door mensen zelf geconstrueerd. Feiten staan daarom niet vast, ze worden telkens gekleurd door de verhalen waarin ze figureren.

Verhalen komen niet zomaar uit de lucht vallen en kunnen net zomin naar willekeur worden samengesteld. De constructie vindt namelijk plaats binnen bepaalde genres: de politiek, de wetenschap, de journalistiek, et cetera. Genres zijn bepalend voor de wijze waarop ervaringen worden geordend en beoordeeld. Hoe wordt het verhaal verteld? Wat staat centraal en wat wordt er weggelaten? Welke verhalen komen vaak terug? Hoe wordt daardoor een mening gevormd? En hoe geeft dit richting aan het handelen van de vertellers? Met deze vragen in het achterhoofd kan de meningsvorming rondom de buitenbeelden in kaart worden gebracht.

Een kunstwerk in de openbare ruimte krijgt te maken met de genres kunst, beleid, buurt en journalistiek. De vertellers hebben bijvoorbeeld verhalen klaar liggen over de beschavende werking van kunst, onbegrijpelijke kunstenaars, geldverspilling, vandalisme, vervlakking van de cultuur, vooruitgangsidealen of cultuurspreiding. Komt er een beeld in de buurt, dan worden deze verhalen aangewend om zicht te krijgen op wat er gebeurt en waarderingen aan anderen over te brengen. Het kunnen telkens dezelfde feiten zijn – een vorm, een kleur, een plek, een prijs – maar ze figureren in een ander verhaal, waardoor de betekenis en de waardering ervan veranderen.⁴

Het verhaal van de kunstenaar is gekleurd door de wijze waarop hij het vertelt. Met presentatiemateriaal, het kunstjargon, verwijzing naar andere kunstwerken en steun van de vakbroeders krijgt het beeld meer betekenis.⁵ Het verhaal van de overheid is gekleurd door nota's, beleidsthema's, speerpunten, coalities, draagvlakken en nog wat van die bureaucratische thema's. En de buurt? Die heeft haar eigen verhalen, over het vuil op straat, de bankjes onder de boom, de sfeer in de kroeg, de familie op de hoek en voorgaande pogingen van de overheid hun aan de kunst te brengen.

3) Hagendijk, R., *Wetenschap, constructivisme en cultuur*. 1996, p.126-130.

4) Van 't Hof, C., *Vernielde beelden. Controversen over kunst in de openbare ruimte*. 1998, p.58-61.

5) *De taal analogie met begrippen als verhaal, taal en genre als tegenwicht aan het klassen-denken is verder uitgewerkt door Ian Heywood in Social Theories of Art, 1997.*

Probeer dan maar eens als overheid iets neer te zetten. Met alle goede intenties is een professioneel kunstenaar gevraagd een beeld te maken.

De plek is nauwkeurig gekozen, commissies hebben hun oordeel gegeven. En nu? De bewoners zijn teleurgesteld en de voorbijgangers staan erbij te lachen. Ooit geprezen temidden van een schitterend oeuvre, met kundige oordelen van de kenners, wordt het werk nu met allerhande bijnamen beschimpt. Iemand roept een keer: 'Het lijkt wel een banaan!'. Dan is het ook een banaan. Net als de nieuwe kleren van de keizer is het beeld ontdaan van alle kundige kunstpraat en bleef er weinig van over. Was het dan toch geen goed kunstwerk, of is dat wat de mensen er zelf van hebben gemaakt? Kunst is altijd maar net wat de mensen er van maken.

Wil een overheid dat kunst in de openbare ruimte slaagt, zowel voor de buurt als voor de kunstenaar, dan moet ze erbij zijn als de verhalen erover de ronde gaan doen. Een beeld neerzetten, zonder aansluiting te zoeken bij de belevingswereld van de buurtbewoners, is vaak vragen om problemen. Hopen dat men te zijner tijd wel de waarde van de kunstwerken zal inzien is te naïef. De buurt hanteert een ander genre dan de kunstenaar.

Van kunst verspreiden naar kunst vertalen

Net zoals eenzelfde voorwerp in een andere taal een andere naam heeft, heeft het in die taal ook een andere gevoelswaarde. Die waarde ligt besloten in het geheel van associaties die met dat woord gepaard gaan. Oxidatie bij de bekende Corten stalen kunstwerken kan binnen een bepaald oeuvre verwijzen naar 'verwering' of 'verval'. Terwijl voorbijgangers al snel associaties krijgen als 'roest' en 'schroot'. Net zo goed kan een van de vele 'pylonen' uit een werk door omwonenden met trots verheven worden tot 'De Piemel'.

Bij veel abstract werk ontbreekt vaak een vertaling: de kunstenaar denkt misschien aan een bepaalde vormverhouding of kleurenreeks, terwijl de voorbijganger er helemaal niets in ziet. Dan komt het erop aan dat die voorbijganger toch een handreiking krijgt om er zelf een verhaal van te maken: verwijst de vorm naar iets in de omgeving, is er hier in het verleden iets gebeurd dat leidt tot een goed verhaal? Een opdrachtgever kan dan niet zomaar afwachten tot het verhaal van de kunstenaar vanzelf duidelijk wordt. Kunst spreekt helaas niet altijd voor zich, ze moet worden vertaald.⁶ Cultuurspreiding heeft altijd hoog op de agenda gestaan van lokaal en nationaal kunstbeleid. Door garant te staan voor een betaalbaar aanbod bood de overheid de minder vermogenden de mogelijkheid ook kennis te nemen van de werken die op de vrije markt niet zouden gedijen. Maar dat werkte niet. Het waren juist de hoger opgeleiden en beter verdienenden die er met de zwaar betaalde cultuur vandoor gingen. De burger betaalde en de scheiding tussen kunstkeners en kunstleken werd er niet minder op.⁷

Met kunst in de openbare ruimte kreeg de cultuurspreiding een wel zeer letterlijke vorm. Eenmaal vervaardigd in het laboratorium van de kunst gingen de beelden op tournee om op straat verspreid te worden onder de mensen die er niet voor naar een museum gingen. Het idee dat de mensen mettertijd vanzelf de waarde van de beelden zouden inzien, kon ondersteund worden door te wijzen op vele voorbeelden van beelden die ooit op weerstand stuitten, maar nu breed gedragen zijn. Terugblikkend op enkele van die succesverhalen zou het oordeel van de kenners over het werk terecht zijn geweest en dat van het publiek voorbarig. Neem bijvoorbeeld 'De Verwoeste Stad' van Zadkine. Bijna iedereen in

6) Het idee dat feiten niet verspreid, maar vertaald worden is afkomstig van Bruno Latour. Hij gebruikt het bij studies naar ontwikkelingen in wetenschap en technologie. Latour, B., *Wetenschap in Actie*. 1988.

7) De Swaan, A. de, *Kwaliteit is klasse*, 1985. Oosterbaan sprak later in dit verband over de paradox van het spreidingsideaal. Oosterbaan, W.M., *Schoonheid, welzijn en kwaliteit*, 1990.

Rotterdam kent het beeld. Het is vandaag de dag een zeer gerespecteerd beeld, al was dat wel anders toen het net werd geplaatst.

De Rotterdammers moesten er destijds niets van hebben en de vraag werd gesteld of de kunstkenner wel de juiste keuze hadden gemaakt. Het beeld bleef staan en won aan populariteit. Was het dan toch de Rotterdammer die zich had vergist? Moest het publiek eerst aan het beeld wennen om er de werkelijke waarde van in te zien? Nee. Het beeld is niet geaccepteerd omdat het waarde in zichzelf bezit, het kreeg waarde omdat het is geaccepteerd. Een beeld op zichzelf zegt niets, dat doen alleen mensen die zich erover uitspreken, elk op een eigen manier. Kunstwerken op zichzelf zijn goed noch slecht, het is net wat mensen er van maken.

Vreemde gedaanten

Net zomin als de kunst zichzelf verspreidt, doen verhalen dat. Ze worden doorverteld in verschillende genres, waardoor de beschreven kunstwerken van betekenis veranderen. Waar de kleuren en vormen eerst binnen het artistieke veld figureerden in verhalen over de stijl, oeuvre en technieken, komen ze later terug in buurtvertellingen over de omgeving en plaatselijke geschiedenissen. Veel kunst wordt echter alleen besproken binnen het artistieke veld. Erbuiten moeten de mensen maar zien wat ze ervan maken. Veel publiek loopt er vervolgens onverschillig langs. Voor hen heeft het geen verhaal.

Pogingen om de waarde van de werken te vertalen naar de plek zijn er vanuit de overheid wel. Al krijgen die soms vreemde gedaanten. Kunstwerken zouden plekken markeren, onbenoemde identiteiten van de ruimte benoemen en visuele kwaliteiten verhogen. In sommige nota's is zelfs te lezen dat kunstwerken bedrijven zouden aantrekken. Dergelijke argumentaties blijven echter vaak dode letters. In de praktijk zien we er weinig van terug.

Abe van der Werff stelde daarom, in een eerdere poging kunstbeleid te legitimeren, dat 'alle kunstbeleid moet wortelen in de praktijk'.⁸ En inderdaad, pas in de praktijk is te zien wat die kunst nu uiteindelijk kan bijdragen aan de openbare ruimte. Want daar vindt de vertaling plaats tussen de verhalen van de kunstenaars, de beleidsmakers en die van de buurt. Daar zien we hoe het beeld een andere waardering krijgt als het geplaatst wordt in het genre van de buurtvertellingen. Vraag deze buurtbewoners en voorbijgangers niet of de beelden iets 'bijdragen aan de visuele kwaliteit van de openbare ruimte', of 'onbenoemde identiteiten naar voren brengen'. Dat leeft slechts in het genre van het kunstbeleid. Veel meer gaat het erom dat op straat een goed verhaal kan worden verteld.

Dat is niet iets wat van tevoren kan worden vastgelegd in een kunstplan. De vertalingen komen vaak spontaan op. Bijvoorbeeld in alle bijnamen die werken krijgen. In Rotterdam heeft het Landelijke Centrum voor Onderzoek eens een inventarisatie gemaakt van dergelijke vertalingen. Kunstwerken die ooit bekend stonden onder de officiële titel heten nu bijvoorbeeld: Stad zonder hart, de Flipschuit, de Waslijn, de Lat-relatie, het Heertje, de Boeg, de Drol van Rotterdam, de Schroothoop, het Ding, Jantje Beton, de Kotsschaal, de Brievenbus, de Patatzak, de Gesneden ham, Jan met de handjes, de Spin, de Zwangere vrouw, het Eiland, et cetera. Deze opsomming komt uit een evaluatie. Hierin werd gesteld dat: 'Een beeld of een monument dat door de burger wordt gewaardeerd kan diens emotionele band met de stad versterken.'



8) Van der Werff, Rapport over BKOR, 1996, p. 3.

“DE VERWOESTE STAD” VAN ZADKINE, ROTTERDAM



"DE WASLIJN" VAN A. DE VRIES. DE OFFICIËLE TITEL
IS "MAASBEELD", ROTTERDAM



Op deze wijze geeft kunst in de openbare ruimte de burgers aanleiding tot identificatie met 'hun' stad'.⁹ De kunst in de openbare ruimte kan gewoon niet zonder de burgers.

Een kunstzinnige overheid kan bijdragen aan een goede vertaalslag door de buurt en de kunstenaar al bij elkaar te brengen tijdens het ontwerp van het kunstwerk. De buurtafgevaardigden zijn aanwezig bij de selectie van de kunstenaars, de presentaties en de uiteindelijke vervaardiging van het beeld. Zo gaat het ook voor hun meer leven. Tegelijkertijd vertellen zij hun kant van het verhaal, over de buurt, de problemen die ze daar hebben en de geschiedenis die ze delen, zodat de buurt voor de kunstenaar meer gaat leven en hij dit kan meenemen in het ontwerp. Dit vraagt bereidheid van zowel de kunstenaar als de buurt, is die er niet, dan maar geen beeld.

Naar een nieuw opdrachtgeversschap: de netwerkorganisatie

In de collectieve vorming van de waarde van een beeld, is het niet mogelijk dat één partij alles bestuurt. Een kunstwerk is niet alleen wat de kunstenaar maakt, wat de opdrachtgever beslist of wat het publiek ervan vindt. Het is dat alles bij elkaar. Of zoals Becker dat al beschreef: iedereen voegt iets toe, goed en slecht.¹⁰ Een overheid met kunstplannen, van waaruit van bovenaf kunst wordt geplaatst in de wijk, is gedoemd te falen. Slechts een enkele kunstenaar zal er dan in slagen zijn verhaal over te brengen.

Het model van een centraal gestuurde overheid is vooral toegesneden op het verspreiden van cultuur, niet op het vertalen ervan. Specialisten stellen de nota's op, de wethouders keuren ze goed en de mensen van de praktijk voeren het dan uit. De praktijk is echter waar alles gebeurt. Daar vindt de uiteindelijke 'beeldvorming' plaats en wordt ervaren hoe sterk de overheid afhankelijk is van anderen. Ze moet zich daarom opstellen als netwerkorganisatie.

Over netwerken is veel geschreven. Het meeste werk op dit gebied is misschien nog wel verricht door de Spaanse cultuursocioloog Manuel Castells. In 'The Rise of the Network Society' (1996) beschrijft hij de dramatische teloorgang van de grote centraal gestuurde bureaucratieën, zowel in de overheidssectoren als het bedrijfsleven. De grote logge machines lopen vast bij het minste korreltje zand en kunnen niet inspelen op onze snel veranderende samenleving. Ze vallen uiteen in kleine, flexibele organisaties, die samenwerken als een netwerk om zo dichterbij te komen bij diegene om wie het uiteindelijk gaat: de klant, dan wel de burger. Bedrijven en overheden werden afgeslankt, decentraliseerden en gingen steeds meer taken uitbesteden aan tijdelijke contractpartners. Vooral in Nederland zou deze omslag zijn gemaakt. In zijn internationale vergelijking komt volgens Castells Nederland als een van de beste uit de bus. Als geen ander land wisten wij de omslag te maken van een gecentraliseerde staat naar een vruchtbare omgeving voor bloeiende netwerken.

Dat was ook te lezen in de krant. Kleine bedrijfjes en diensten schoten als paddestoelen uit de grond. De rijksoverheid liet steeds meer taken over aan gemeenten. En gemeenten privatiseerden afdelingen, gingen werken met projectmanagement en huurden steeds vaker tijdelijk externe specialisten in. Het resultaat: een snel veranderend netwerk van kleine eenheden, per project bijeen, met wisselende strategische allianties.

9) ICO 1997, p.7.

10) Becker, H. *Art Worlds*, 1982.



"HET AFSCHEID", VAN MASTROIANNI, HEEFT EEN
BEDOELDE RUWE AFWERKING. HET VRAAGT BIJ
ONDERHOUD KENNIS VAN DE BEDOELDE
AFWERKING VAN DE KUNSTENAAR. ROTTERDAM

"DE DROL" VAN W. DE KOONING.
DE OFFICIËLE TITEL IS
"SEATED WOMAN", ROTTERDAM



De kunstwereld gaat er vaak prat op ontwikkelingen in de samenleving voor te zijn. Of sterker nog, de werkwijze van vrije specialisten, die in wisselende samenwerking op projectbasis bijeen zijn, is niets nieuws in de kunst. Neem bijvoorbeeld de zogenaamde ateliermethode, waarbij een groepje specialisten van verschillende disciplines zich tijdelijk wijdt aan een gemeenschappelijk probleem, onderzoek doet, verschillende punten belicht en weer uiteen gaat. Deze vaardigheid kan ook aangewend worden tot ver buiten de kunstwereld.

Een centraal gestuurde overheid heeft echter moeite met het uit handen geven van zowel de besluitvorming als de uitvoering. Want eerst moeten er budgetten gereserveerd worden, commissies worden aangewezen, verantwoordelijkheden worden verdeeld, et cetera. – anders komen de kunstnota's nooit rond. Wil ze echter een brug vormen tussen de kunstwereld en de samenleving, dan dient ze te streven naar een nieuw opdrachtgeverschap, die van de netwerkorganisatie. Geen grote hiërarchische besluitvorming, maar een klein team coördinatoren dat zoveel mogelijk taken uitbesteedt aan mensen die per project nodig zijn. Geen beslissing van bovenaf, maar een aaneenschakeling van beslissingen, samen met anderen uit het netwerk. Geen grote plannen meer, maar inspelen op wat er leeft. Geen vaste rol, maar wisselende rollen. Sturing wordt afstemming. Insppraak wordt samenspraak. En voorlichting wordt communicatie.

Rick van der Ploeg wist de nieuwe rol treffend te verbeelden met de term 'een dansende overheid'. Dat is 'Een overheid die beweegt op de verschillende ritmes van de tijd, die nu eens de deskundige ten dans vraagt, om met zijn onmisbare kwaliteitsoordeel een stuk van het kunstbeleid te legitimeren, dan weer een partner in de markt aanzoekt, om zeker te stellen dat het publiek niet verweesd aan de rand van de dansvloer blijft staan. Dat zijn het soort wisselende contacten die de kunst een betere toekomst beloven dan de keuze uit een van de bovengenoemde huwelijkspartners.'¹¹

De dans die Van der Ploeg bedoelt, is vooral die tussen wel of geen subsidie aan de kunst en tussen selecte en breed gedragen cultuuruitingen. Maar die overheid gaat pas echt swingen als ze zich ook flexibel opstelt in de besluitvorming rondom de kunst. De ene keer stuurt ze, de andere keer volgt ze. Ze steunt een initiatief uit de buurt voor een muurschildering met geld en deskundigen, stelt een internationaal gerenommeerd kunstenaar aan voor een beeld in het park, roept de buurt bijeen om te kiezen uit drie ontwerpen, geeft een kunstenaar geld om zelf iets met de buurt te doen, neemt sponsors op in het netwerk. Kortom, ze vervult de rol die op dat moment vereist is, net wie haar ten dans vraagt.

Als de dans voorbij is, staat het beeld op straat. Het kwam voort uit een aaneenschakeling van beslissingen die genomen zijn door een netwerk van overheid, kunst en buurt. Binnen het genre van de buurt doen nu verhalen de ronde over het wordingsproces van het beeld, over de kleuren en vormen ervan, het oeuvre van de kunstenaar en zijn werkwijze, en wie weet zelfs over De Kunstgeschiedenis. Dat alles gerelateerd aan wat er in de buurt leeft: de lokale geschiedenis, de vergaderingen over het beeld, het pleintje dat tegelijkertijd werd opgeknapt en de wethouder die kwam kijken. Terwijl hun verhalen nu ook opgenomen zijn in het genre van de kunstenaar. Daarmee is het een succesvol beeld. En de overheid? Die heeft slechts de rol gehad om beiden bijeen te brengen. Dat is alles.

11) NRC Handelsblad
3-9-1998.

De Britse kunstenaar Norman Dilworth heeft aan den lijve ondervonden hoe belangrijk het is in de openbare ruimte te zoeken naar de juiste vertaling tussen eigen artistieke interpretatie van het werk en die van de omgeving. Voor kunst in de openbare ruimte en galeriekunst hanteert hij dezelfde artistieke principes: aandacht voor geometrische en natuurlijke verhoudingen. Daar wil hij als kunstenaar ook geen concessies aan doen. Wel gaat hij bij werken in de openbare ruimte bewust op zoek naar aansluiting met de beleving van de mensen erom heen. Hier volgen twee voorbeelden van Dilworths werk: een waar het mis ging en een met goede afloop.

Het kunstproject Marsna '87 bleek duur lesgeld te zijn. Het ging hier om een kunstenaarssymposium in het Limburgse Meerssen, dat moest resulteren in een reeks permanente sculpturen voor de gemeente en omgeving. Maar wat begon als een artistiek interessant project eindigde in een omvangrijke publieke controverse waarbij niet één beeld heel bleef. Dilworth was een van de twaalf kunstenaars die mee deed. Zijn inbreng bestond uit piramide, geheel volgens de geometrische verhoudingen die centraal staan in zijn werk.

Om bekendheid te geven aan de werken, werden er folders rondgestuurd en open bijeenkomsten georganiseerd. Dit alles volledig gedaan vanuit een in zichzelf gekeerde kunstwereld: moeilijke termen, lange vage verhalen. Dilworth vond de praatjes maar saai en probeerde de zijne op te vrolijken met een soort dadaïstisch optreden. Dit sloot niet aan bij de lokale belevingswereld van de mensen in Meerssen. Zij struikelden vooral over het totaalbedrag dat met deze exercitie gemoeid was.

De piramide van Dilworth werd in de lokale pers neergezet als typisch voorbeeld van mislukte kunst. Lokaal nieuwsblad De Limburger citeerde een voorbijganger die zich stond op te winden bij het beeld: 'Noem je dat nou kunst? Een paar mergelblokken op elkaar zetten. Naam erbij en klaar is Kees. Je kunt niet eens zien wat het voorstelt.' Zo volgden nog tientallen negatieve artikelen. Meerdere malen werden de zware blokken losgehaald en stukgegooid, totdat het werk, uiteengevallen en overwoekerd door onkruid, nog nauwelijks in het landschap te ontwaren was. En zo verging het alle beelden, tot ze allemaal waren beschimpt en vernield. Meerssen wil eigenlijk niks meer te maken hebben met de beelden. Volgens Dilworth lag de oorzaak van de controverse en de vernielingen vooral bij de slechte vertaling van de werken naar de leefwereld van de Meerssenaren.

Later, bij een opdracht voor de gemeente Arnhem in 1991, pakte Dilworth het heel anders aan. Weer ging het om een piramide, maar de vertaling verliep anders. De waarschuwing dat de nabijgelegen Lea Dasbergschool misschien problemen kon geven met vandalisme nam hij ter harte. Sterker nog, de school vormde het uitgangspunt. Hij ging er naartoe om met de leerlingen te praten en ontwikkelde een plan om ze bij de beeldvorming te betrekken.

De piramide werd een toren met tijds capsule en zo werd het verhaal over het werk samen met de school geconstrueerd. Dilworth had in de klas uitgelegd wat hij van plan was en voorbeelden getoond van ander werk.

“DE PIRAMIDE” VAN DILTWORTH, ARNHEM



Als inhoud voor de tijds capsule leverden de kinderen elementen die voor hen belangrijk waren en iets zeiden over de dag van plaatsing: 1 juli 1991. Ze kwamen met een klassenfoto, een krant, munten, postzegels en een cassettebandje waar elke leerling iets op had ingesproken. En natuurlijk een biografie van Lea Dasberg, want naar haar is de school vernoemd.

Bij de onthulling was het merendeel van de leerlingen aanwezig. Het was een mooie gelegenheid voor Dilworth om nogmaals zijn verhaal te doen over het kunstwerk: over de totstandkoming, over de vormen en kleuren die terug komen in de omgeving, de natuur en de wiskunde. Daarna werd de capsule in de toren gelaten. Een van de kinderen vroeg Dilworth toen: 'Wat is eigenlijk de betekenis van de toren?' 'Niets', was zijn antwoord, 'de mensen geven er zelf in de loop der tijd betekenis aan'. De kinderen deden dat zelf door collages met foto's en verhalen over het kunstwerk. Ze gaven het werk ook een naam, de Regenboogtoren en adopteerden het, wat inhoudt dat de leerlingen zorg dragen voor het beheer en onderhoud. Dat wilden ze maar al te graag, want als de toren dan na 100 of 200 jaar open gemaakt wordt, komt hun eigen verhaal eruit.

Het CBK, een typische netwerkorganisatie

Een mooi voorbeeld van zo'n typische netwerkorganisatie is het Centrum Beeldende Kunst in Rotterdam. In een steeds wisselende rolverhouding met alle denkbare partners verloopt het hele proces van financiering, ontwerp, plaatsing en beheer vrijwel nooit volgens plan. Of, zoals wordt gesteld in de nota BKOR 1996-2001: 'Elke situatie vereist een ander scenario, met een andere cast.' Dat maakt het er zeker niet makkelijker op voor de gemeentelijke overheden, want die hechten juist veel waarde aan voorspelbare procedures. Maar juist door haar bijzondere benaderwijze heeft deze organisatie ertoe bijgedragen dat Rotterdam een stad is met een rijk en gevarieerd aanbod aan buitenbeelden.

Een van de vele kunstprojecten¹² waarin deze netwerkaanpak wordt geïllustreerd, is het werk *Langs de Maas* van Cor Kraat, een monument voor de overleden Rotterdamse zanger Jaap Valkhoff. Het netwerk waarbinnen de beeldvorming tot stand komt is zeer uitgebreid: familie Valkhoff, een groep Rotterdamse zangers, de winkeliersvereniging, de bewonersorganisatie, de kunstcommissie, de gemeente, dienst Stedenbouw en Volkshuisvesting, gemeentewerken, een hele groep sponsors... Half Rotterdam is erbij betrokken.

Het verhaal van het kunstwerk begint bij een optreden in revue theater Luxor, genaamd 'Ode aan Jaap Valkhoff', waarin zangeres Joke Bruys voorstelt om een gedenkteken te plaatsen voor de overleden zanger. De plaatselijke wethouder Cultuur beklimt daarop het podium en roept op de 'koppen bij elkaar te steken'. Dat gebeurt en het CBK doet mee.

Uiteraard is het erg moeilijk om in zo'n gevarieerd gezelschap een beeld te creëren waar iedereen zich min of meer in kan vinden. Eveneens is het vrij lastig om de financiering rond te krijgen van een beeld dat niet in de kunstplannen voorkomt en ook niet een duidelijke particuliere financier heeft. Vanuit het CBK netwerk worden verschillende sponsors en kunstenaars geïntroduceerd, die elk, nog voor de opdrachtverlening, zoeken naar afstemming met de rest van het netwerk. De familie en andere



12) Van 1997 tot en met 1999 evalueerde ik verschillende Rotterdamse kunstprojecten in opdracht van het CBK.

"LANGS DE NAAFS" VAN C. KRAAT, ROTTERDAM



betrokkenen bezoeken ateliers en zien schetsontwerpen. Kunstcommissies bemiddelden en voorzagen de werken van meer artistieke achtergrond. Uiteindelijk valt de keuze op Cor Kraat, een zeer bekende Rotterdamse kunstenaar die wel vaker lokale grootheden heeft verbeeld.

Het grootste twistpunt in de opdrachtverlening is dat de nabestaanden uitgaan van een bronzen standbeeld of plaquette, terwijl dat voor de rest van het netwerk niet per se hoeft. De vertaling tussen de beeldtaal van Kraat en de behoeften van de nabestaanden aan een herkenbare herinnering verloopt dan ook niet gemakkelijk, waardoor het netwerk bijna uiteen dreigt te vallen. Toch komen de partijen tot een beeldvorming waarin iedereen zich kan vinden.

De drie elementen van het Langs de Maas staan voor belangrijke thema's uit het oeuvre van Valkhoff. De rode plaat – de kleur rood voor het uitgaansleven – heeft de vorm van een accordeon. De blauwe vorm refereert aan een schip, waarvan de boeg richting Noordzee wijst en de kleur verwijst naar de diepblauwe zee, het maritieme in het algemeen en de nacht. In de grijze plaat is een profiel van Valkhoff uitgespaard. Grijs staat voor glas en cement, de basiselementen van de herbouwde stad. Het is 'een beeld van een havenstad die swingt op de golven van de muziek van Jaap Valkhoff', aldus kunstenaar Kraat.

Zo zijn er meerdere voorbeelden in Rotterdam. Zoals de honderd oude gevellijsten in de stad die een nieuwe artistieke invulling krijgen door samenwerkingsverbanden tussen lokale kunstenaars en de buurt.

Of herplaatsing van bestaande beelden omdat de veranderende omgeving daarom vraagt. Of wijkrenovaties die afgesloten worden met een feest en kunstwerk. Bij dergelijke projecten ontstaat er vaak spontaan een netwerk van kunstenaars, opbouwwerkers uit de wijk, gemeentelijke diensten en afgevaardigden uit de buurt. Telkens neemt iemand anders het initiatief en telkens neemt het CBK deel in een andere hoedanigheid. Belangrijkste troef is altijd het onthullingsfeest, waar onder het genot van eten, drinken en muziek het hele netwerk wordt betrokken in de collectieve beeldvorming. Vanaf dan is het hún kunstwerk.

Bronnen

Becker, H. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982

Bourdieu, P., *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1984

Bourdieu, P., *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Amsterdam: Van Gennep, 1992

Castells, Manuel, *The Rise of the Network Society*. ('The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume 1') Oxford (UK): Blackwell Publishers 1996

CBK, *Kunstplan Centrum*. Rotterdam: Centrum Beeldende Kunst, Dienst Stedenbouw en Volkshuisvesting en Ontwikkelingsbedrijf Rotterdam, 1995

- CBK, *Beeldende kunst in de openbare ruimte 1996 - 2001*. Rotterdam: Centrum Beeldende Kunst, december 1995
- Hagedijk, R., *Wetenschap, constructivisme en cultuur*. Amsterdam: Luna Negra, 1996
- Hanraads, E., *Beeldende kunst in de openbare ruimte. Objectmanagement*. Afstudeerscriptie Reinwardt Academie Amsterdam, 1994
- Heywood, I., *Social Theories of Art, a Critique*. London: MacMillan Press LTD, 1997
- Hof, C. van 't, *Vernielde beelden. Controversen over kunst in de openbare ruimte*. Amsterdam: Boekmanstichting, 1998
- Jansen, W., *Kunstopdrachten van de Rijksgebouwendienst*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 1995
- Jansen-Manenschijn, M., *Buitenruimte in de openbaarheid. Een blik op het beheer van de Rotterdamse voorzieningen*. Rotterdam: dienst Gemeentewerken 1995.
- Kraat, Cor, *'Langs de Maas' Monument Jaap Valkhoff*. Rotterdam, 1998
- Lacy, Suzanne, *Mapping the terrain. New Genre in Public Art*. Washington: Bay Press 1995
- Latour, B., *Wetenschap in Actie*. Amsterdam: Bert Bakker, 1995
- LCO, *Kunst-stuk aan de Maas. Onderhoud en waardering buitenkunst in Rotterdam*. Den Haag: Landelijk Centrum voor Opbouwwerk 1997
- Nieuwenhuis-Verveen, G.W.J., *Standbeelden, monumenten en sculpturen in Rotterdam*. Rotterdam: Gemeentelijke Archiefdienst 1972
- Olsthoorn en Van den Hooff, *Kunstplan Katendrecht*, Rotterdam, 1993
- Oosterbaan, W.M., *Schoonheid, Welzijn en Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945*. Den Haag: Gary Schwartz / SDU 1991
- Swaan, A. de, *Kwaliteit is klasse*, Amsterdam: Bert Bakker, 1985
- Werff, A. van der, *Rapport over BKOR*. Rotterdam, 1996

2c Beheren, onderhouden en restaureren » Rianne Lannoye «

De Auteurswet

Eigenaren van een kunstwerk hebben de verplichting dit naar behoren te beheren te onderhouden en waar nodig te restaureren. Deze verplichting ligt verankerd in de Auteurswet die in 1912 tot stand is gekomen.¹ Het auteursrecht, is bedoeld om, werk van letterkunde, wetenschap of kunst in overeenstemming met de belangen van derden en samenleving² te beschermen voor willekeurig en onzorgvuldig gebruik. Het Auteursrecht is in beginsel het uitsluitend recht van de maker en is als zodanig vergelijkbaar met het eigendomsrecht.³ De auteur kan zijn toestemming verlenen op de voorwaarden die hem goedgevallen of kan het weigeren, hierdoor wordt het auteursrecht ook wel getypeerd als een 'verbodsrecht'.⁴ De auteurswet kan worden onderverdeeld in twee aspecten. Enerzijds zijn dit de exploitatierechten die bestaan uit het recht om een werk openbaar te maken en te verveelvoudigen. Deze rechten zijn er primair om de zakelijke belangen van de maker, gedurende zijn leven en nog geruime tijd (70 jaar) na zijn dood te waarborgen. Anderzijds kent de wet ook de persoonlijkheidsrechten. Deze persoonlijkheidsrechten waarborgen de erkenning van de persoonlijke band tussen de auteur, lees kunstenaar of maker, en zijn werk ook nadat het werk is verkocht en een nieuwe eigenaar heeft gekregen. In tegenstelling tot de exploitatierechten zijn de persoonlijkheidsrechten, die ook wel 'morele rechten' worden genoemd niet overdraagbaar aan derden. Ook niet wanneer het kunstwerk van juridisch eigenaar wisselt. Ze blijven liggen bij de maker. Er zijn echter twee uitzonderingen die het mogelijk maken dat anderen de morele rechten onder hun beheer krijgen. De kunstenaar kan middels een overeenkomst de tegenpartij toestemming verlenen zijn morele rechten te beheren. Deze is dan bevoegd om handelingen te verrichten welke, zonder die toestemming, een inbreuk op de morele rechten zouden zijn. Een andere manier is om bij testament of codicil iemand aan te wijzen die na het

1) Zoals laatstelijk gewijzigd bij de wetten van 28 dec. 1989, Stb. 616 (i.w.tr. 1 jan. 1992) en van 30 mei 1990, Stb. 305 (i.w.tr. 1 jan. 1991).

2) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., Auteursrecht (Zwolle, 1992) p. 185.

3) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., Auteursrecht (Zwolle, 1992) p. 2, p. 545.

4) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., Auteursrecht (Zwolle, 1992) p. 2.

ALLEEN IN DE WINTER, EN DAN NOG ALS JE HET
WEET, IS DIT BEELD 'HANDEN' VAN REYEN TE ZIEN.
AMSTERDAM



overlijden van de kunstenaar de morele rechten van de kunstenaar beheert. Deze rechten vervallen in elk geval tegelijk met het verval van de exploitatierechten.⁵ Wanneer een kunstenaar bij overlijden geen codicil of testament heeft opgemaakt dan vervallen de morele rechten.

Morele rechten

Onder de morele rechten zijn vier deelrechten te onderscheiden.

Het *droit de publication*, het recht om te beslissen of een werk al dan niet (verder) in de openbaarheid zal worden gebracht; het *droit de repentir*, het recht om noodzakelijk geachte wijzigingen aan te brengen en eventueel zelfs het werk uit de openbaarheid terug te nemen; het *droit au respect*, het recht om zich te verzetten tegen wijziging of aantasting van het werk en het *droit à la paternité*, het recht op erkenning van het auteurschap met betrekking tot het werk.⁶

Het *droit au respect* is één van de morele rechten waar eigenaren van kunstwerken die zich in de publieke ruimte bevinden rekenschap van dienen te geven en is vergaand erkend in de wetgeving. Dit is terug te vinden in artikel 25 van de Auteurswet. Hierin (lid 1. sub a) wordt aangegeven dat de maker zich kan verzetten tegen een wijziging in de benaming (titel) van het werk. Het *droit au respect* en het daaraan gekoppelde wetsartikel 'geeft de auteur onder meer het recht om zich te verzetten tegen elke misvorming, verminking of andere wijzigingen van het werk of tegen elke andere aantasting daarvan' die nadeel zou kunnen toebrengen aan de eer of de naam van de maker of aan zijn waarde in deze hoedanigheid.⁷ Dit houdt verband met de fysieke aantasting van het kunstwerk zelf, alsook met de aantasting van de directe omgeving van het werk. Bij de aantasting van de directe omgeving kan het gaan om een slecht onderhouden (directe) omgeving en/of later geplaatst straatmeubilair of andere elementen. Deze kunnen een dusdanige invloed op het werk uitoefenen dat ze de context van het werk, zoals dat bij oplevering is bedoeld, aantasten of in sommige gevallen zelfs het zicht op het kunstwerk ontnemen. De kunstenaar kan in dergelijke gevallen bezwaren maken.

Ook wanneer kunstwerken onderhouden of gerestaureerd worden en dit op een verkeerde manier gebeurt zal de eigenaar hier door de kunstenaar – overigens terecht – op worden aangesproken. Tevens kan de maker zich verzetten tegen 'elke andere wijziging in het werk', tenzij deze wijziging van zodanige aard is dat het verzet in strijd zou zijn met de redelijkheid.

Het werkbegrip

Het is soms lastig te bepalen of een werk al dan niet onder de bescherming van het auteursrecht valt. In Nederland wordt over het algemeen de volgende definitie gehanteerd. "Het auteursrecht beschermt 'de geestelijke schepping', die in de regel in een stoffelijk voorwerp is vastgelegd, maar die zelfs waarneembaar kan zijn zonder te zijn vastgelegd."⁸ Bij dat laatste kan worden gedacht aan uitgevoerde muzikale improvisaties. Het werk bestaat pas zodra het op enigerlei tot uitdrukking is gebracht.⁹ Daaraan wordt toegevoegd dat het werk een oorspronkelijk karakter bezit en het persoonlijk stempel van de maker draagt.¹⁰

Voor al binnen de moderne beeldende kunstuitingen zijn er voorbeelden te vinden waarbij het moeilijk is om te bepalen of deze de kenmerken (een

5) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., *Auteursrecht* (Zwolle, 1992) p. 307.

6) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., *Auteursrecht* (Zwolle, 1992) p. 297.

7) Quadulieg, A.A., *Auteur en aantasting, werk en waardigheid*. (Zwolle, 1992) p. 9.

8) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., *Auteursrecht* (Zwolle, 1992) p. 52.

9) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., *Auteursrecht* (Zwolle, 1992) p. 53.

10) Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., *Auteursrecht* (Zwolle, 1992) p. 51.

uiterlijke vorm en een persoonlijk stempel) hebben waaraan men het auteursrecht kan ontnemen. Dit vormt een lastiger opgave bij het nemen van de beslissing hoe te handelen bij het onderhouden, restaureren of zelfs verwijderen van kunst of kunsttoepassingen.

Een voorbeeld van dergelijke kunstuitingen is de Appropriation-art of toe-eigeningskunst: wanneer bestaande vormen en beelden, die vaak op hun beurt ook weer door intellectuele eigendomsrechten van anderen worden beschermd, in een kunstwerk zijn opgenomen of als het werk hieruit geheel is opgebouwd.

Een ander voorbeeld is kunst waarbij het persoonlijkheidsstempel is uitgeschakeld. Hiervan kan sprake zijn wanneer gebruik is gemaakt van vormen als vierkanten, cirkels of wanneer iets hyperrealistisch is weergegeven ofwel door machines is vervaardigd, waardoor de ene kunstenaar niet meer van de ander te onderscheiden valt.¹¹

Uit de jurisprudentie blijkt dat wanneer kunstenaars een beroep doen op hun rechten en daarbij overgaan tot het aantekenen van protest op basis van hun morele rechten zij meer bescherming genieten als in het werk verschillende 'professionele' kenmerken aanwezig zijn. Te noemen vallen hier: ambachtelijkheid, een hoog gehalte van artistieke waarde, en de aanwezigheid van een signatuur. Hier moet echter wel bij worden aangemerkt dat de kunstenaar zijn beschermingsaanspraken over het algemeen beter in de hand kan houden door daarover vooraf afspraken te maken.¹²

Het is aanbevelingswaardig om, inzake het eigendom van het kunstwerk en de daarop van toepassing zijnde auteursrechten, afspraken vast te leggen in een contract. Dit moet wel gebeuren voorafgaand aan de opdrachtverlening.

In veel gemaakte overeenkomsten worden met betrekking tot het auteursrecht de volgende afspraken gemaakt:

- het geheel of gedeeltelijk overdragen van het vermogensrecht of delen hiervan doormiddel van licenties;
- het openbaar maken van het kunstwerk;
- vergoedingen met betrekking tot het vervelvoudigen van het kunstwerk;
- omstandigheden waarin of termijnen waarna kan worden overwogen om het kunstwerk te verplaatsen en/of te verwijderen;
- de onderhoudsverplichting.

Het is tevens aan te bevelen om inzake restauratie, vernieling, verwijdering of verplaatsing in het contract de overlegplicht tussen eigenaar en kunstenaar op te nemen. Dit onder voorwaarde dat het adres van de kunstenaar of diens rechthebbende bij de eigenaar bekend is of op redelijkerwijze te achterhalen is.¹³

Altijd restaureren?

Het is dus duidelijk geworden dat eigenaren van kunst in de openbare ruimte over het algemeen verplicht zijn deze kunstwerken te onderhouden, respectievelijk te restaureren. Hier is echter één uitzondering op. Wanneer blijkt dat een kunstwerk als 'total loss' kan worden beschouwd, dan is de eigenaar gerechtigd het kunstwerk te verwijderen en/of te vernietigen. We spreken van total loss als de kosten die gepaard gaan met het eventueel herstellen van een werk hoger zijn dan de waarde van het werk na

¹¹ Uit Alkema E.A., *Hoe vrij is kunst* Kabel, J.J.C. *Auteursrechtelijke grenzen aan de vrijheid van de beeldende kunstenaar*, (Amsterdam 1992) p. 72.

¹² Uit Alkema E.A., *Hoe vrij is kunst* Kabel, J.J.C. *Auteursrechtelijke grenzen aan de vrijheid van de beeldende kunstenaar*, (Amsterdam 1992) p. 74-75.

¹³ In de publicatie van de BNG, 'Handreiking beeldende kunst in de openbare ruimte' is een VNG modelcontract opgenomen waarin deze aspecten zijn opgenomen.

restauratie. De eigenaar dient voorafgaand de kunstenaar wel op de hoogte te stellen van de voorgenomen beslissing tot het verwijderen of vernietigen van het werk.

In 1990 diende voor het gerechtshof te Den Bosch de zaak Lenartz versus de gemeente Sittard, waarbij Lenartz de door de gemeente Sittard voorgenomen verwijdering van een door Lenartz vervaardigd kunstwerk, in de vorm van een fontein, tracht te voorkomen. Het werk is sinds de oprichting in 1977 onder invloed van vandalisme, weersomstandigheden e.a. aanmerkelijk in kwaliteit achteruitgegaan en in verval geraakt. De gemeente geeft aan dat sinds de oplevering van het werk de gemeente zo goed en zo kwaad herstelwerkzaamheden aan het werk heeft verricht maar dat al vanaf het begin problemen zijn geweest met de constructie en bekleding van het werk. Beide partijen zijn van mening dat wanneer het kunstwerk weer in redelijke staat wordt gebracht, daarvoor aanzienlijke kosten moeten worden gemaakt. Daarnaast zal er structureel onderhoud moeten worden gepleegd dat ook de nodige kosten met zich mee brengt. Deze kosten staan volgens de gemeente niet in verhouding met de waarde dat het kunstwerk vertegenwoordigt.

De rechter stelt de gemeente Sittard in het gelijk waarbij zij aangeeft dat van de gemeente in alle redelijkheid niet kan worden verwacht het kunstwerk nog langer in stand te houden. (Hof 's-Hertogenbosch 17 dec. 1990, NJ 1991,443)

Nieuwe problemen

De huidige tendens binnen het denken over kunst in de openbare ruimte, en de daaruit voortvloeiende opdrachten, brengt een geheel nieuw probleem aan de oppervlakte. Het gaat hier om de mogelijke onmogelijkheid van het beschermen van kunsttoepassingen die niet zijn gekoppeld aan een tastbare of fysieke uitingsvorm. Hierbij moet worden gedacht aan het betrekken van een kunstenaar bij projecten die niet direct leiden tot een fysiek (kunst)werk.

Deze kunstenaars wordt gevraagd een bijdrage te leveren aan een maatschappelijk vraagstuk dat zich bevindt binnen het publiek domein. Hierbij wordt de kunstenaar aangesproken op zijn of haar specifieke kwaliteiten.

Omdat in het definitieve product de bijdrage van de kunstenaar niet altijd meer herkenbaar is valt in deze gevallen moeilijk te bepalen of er al dan niet sprake kan zijn van enige bescherming. In veel gevallen zal er ook geen sprake zijn van auteursrecht omdat het om ideeën gaat, waarbij geen enkele vorm van zintuiglijke waarneming heeft plaats gevonden. Bij geval van twijfel bestaat een mogelijke oplossing uit het maken van afspraken tussen opdrachtgever en opdrachtnemer waarbij tussen beide partijen wordt afgesproken dat de kunstenaar met betrekking tot de geleverde bijdrage aan het proces geen rechten kan ontlenen op basis van zijn auteursrecht. In dit geval wordt de kunstenaar gewoon betaald voor zijn werk en houdt de bemoeienis daarna op.

Een ander probleem kan zich voordoen, of doet zich voor bij kunstwerken waarvoor dragers nodig zijn of waarbij hoogwaardige techniek is vereist. Hierbij moet worden gedacht aan videoprojecties, computergestuurde

projecties en dergelijke. Bij deze laatste soort van problemen kan het maken van een 'proces verbaal' bij de oplevering een mogelijke oplossing bieden. Hierbij wordt bij de oplevering van het werk, per onderdeel van het werk beschreven of op het desbetreffende onderdeel al dan geen auteursrecht en morele rechten van toepassingen zijn. Na goedkeuring door beide partijen wordt dit proces verbaal ondertekend en bij de andere documenten behorende bij de opdracht en overdracht gedeponeerd.

Geraadpleegde literatuur

Brand, J., Werff, A. van der, Zoutman, R., *Handreiking beeldende kunst in de openbare ruimte* (Den Haag 200).

Verkade, D.W.F. en Spoor, J.H., *Auteursrecht* (Zwolle, 1992).

Quadvlieg, A.A., *Auteur en aantasting, werk en waardigheid* (Zwolle, 1992).

Alkema, E.A. Hoe vrij is kunst, Kabel, J.J.C., *Auteursrechtelijke grenzen aan de vrijheid van de beeldende kunstenaar* (Amsterdam 1992).

Limperg, Th., *Auteursrecht in de hortus der beeldende kunsten* (Culemborg, 1992).

3 Herkennen van materialen

» Rob Crèvecoeur «

Bij het beoordelen van 'beelden in de buitenlucht' met het oog op behoud en onderhoud, richt men zich vaak allereerst op de fysieke toestand van de objecten. Daarnaast komen andere factoren aan de orde die invloed hebben op het 'welzijn' van een object, zoals de directe relatie met de omgeving, de sociale acceptatie, de wenselijkheid van enige ingreep, bijvoorbeeld vanwege nieuwe bebouwingsplannen, wegomleggingen en dergelijke. Daarom moet men, naast het in kaart brengen van de fysieke conditie van het object, ook naar die omgeving kijken. Als een beeld dicht in het gebladerte staat zal het langer nat blijven en gemakkelijk bealgen. Als het beeld in een verwaarloosd parkje staat zal het snel met graffiti worden bedekt, als het op een 'verkeerde' plek staat zal men er eerder aanstoot aan nemen dan ervoor zorgen, met het gevolg dat fysieke achteruitgang niet wordt opgemerkt of zelfs heimelijk wordt toegejuicht.

In dit deel, rijk geïllustreerd met fotomateriaal, waarbij vooral de gemeente Nieuwegein ruim is vertegenwoordigd, zullen de meest gebruikte materialen en materiaalcombinaties aan de orde

komen. Daarbij wordt het materiaal beschreven zoals men het kan aantreffen, dat wil zeggen dat niet alleen het materiaal als zodanig wordt beschreven, maar ook en vooral de specifieke veroudering ervan. Het is in het algemeen niet zo belangrijk of men bijvoorbeeld een steenachtig materiaal absoluut juist bij naam kan noemen, wel is het belangrijk dat men aan de wijze waarop de steen zich 'gedraagt' de familie waartoe de steensoort behoort, kan herkennen. Die kennis is onontbeerlijk om de mate van verval op de juiste wijze in te schatten en beslissingen te nemen over de noodzaak en wijze van reinigen, om over conserveren na te denken of juist om te beslissen eraf te blijven. Zo kan men aan metalen door hun veranderingen zien of het een ferro- (ijzerhoudend) of non ferro metaal is, elk met hun eigen vereringsverschijnselen of een kunststof, ook weer met per soort specifieke eigenschappen. Dat Nieuwegein in de beschrijvingen zo prominent aanwezig is heeft alles te maken met een recente inventarisatie van de kunstobjecten in hun openbare ruimte met de bedoeling te komen tot een revitalisatie- en onderhoudssystematiek.

De 'beelden buiten' zijn vrijwel altijd vervaardigd in een aantal materialen. Sokkels zijn vaak in een steenachtig materiaal uitgevoerd. We spreken hier van 'steenachtig' omdat er vele soorten steen zijn: natuursteen, zowel als kunststeen. Deze steenachtige materialen hebben met elkaar gemeen dat er sprake is van een samenhangend geheel waarin vaak kwarts, kalk, of cement het bindmiddel vormt. Zandkorrels, gemalen steengruis of andere steenachtige korrels en poeders vormen de vulstof in het mengsel. Beton, één deel cement, twee delen zand en drie delen grind is zo'n kunstmatig steenachtig materiaal. Door kwarts gebonden zanddeeltjes, zandsteen, is een typische natuursteen. Door kalk gebonden, aan elkaar verkitte restjes van zeebeestjes en schelpgruis, kalksteen, is een andere veel voorkomende natuurlijke 'beelden' steen.

Voor het gedrag van de steenachtige materialen in de buitenlucht zijn onder andere de samenstellende bestanddelen, de aard van het bindmiddel, de porieopbouw- en verdeling, de korrelgrootteverdeling¹ en de onderlinge hechting van de componenten van groot belang. Voor het gedrag van het beeld als geheel komen daar nog wat zaken bij, zoals de vormgeving, die soms voor een bepaalde steen veel te gedetailleerd is, waardoor gemakkelijk delen afbreken, of een vormgeving waar veel water in blijft staan zodat vorstschade kan worden opgeroepen.

Sommige steensoorten worden in betrekkelijk dunne 'banken' gevonden, zodat men, als men die vormingslaag ook in het beeld horizontaal wil houden wat is aan te bevelen, aan een bepaalde maximum maat is gebonden. Vaak doet men dat echter niet en wordt de steen noodgedwongen tegen de vormingsrichting, het leger, in, verticaal gebruikt. Sommige steensoorten kunnen dan ver-

sneld verweren. Dit is een van de meest voorkomende 'fouten' zo men wil. Er valt in dit opzicht nog veel van de oude Grieken en Romeinen te leren, want die maakten hun beelden en objecten uit meerdere gestapelde 'trommels' ter dikte van de kernlaag.

Bij het zoveelste, duidelijk verticaal aangetaste beeld weet men nu dus al de oorzaak: die is misschien nog niet eens zo zeer in de steen gelegen, maar ligt eigenlijk bij de kunstenaar, die zijn of haar schepping tegen de wetten van Moeder Natuur wilde opdringen. De beelden zelf kunnen dus van een steenachtig materiaal zijn, of zijn vervaardigd uit een metaal, een organisch materiaal zoals polyester, of uit hout. Ook hierbij komen natuurlijk weer veel combinaties voor. Ieder materiaal heeft bepaalde eigenschappen. IJzer dat niet wordt behandeld roest, brons wordt op den duur groen, aluminium wordt dof, cortenstaal kleurt roestbruin. Sommige soorten zandsteen worden grijs, kalksteen blijft aan de regen zijde blank en aan de droge kant zet zich op den duur een grijzige tot zwarte laag af. Tufsteen laat zo ongeveer iedere honderd jaar een laagje los. Marmer wordt in ons klimaat dof, beton wordt grijs.

Het meeste, niet tropische, hout wordt verteerd door schimmels en insectenvraat. Polyester en andere kunststoffen vergaan relatief snel, worden dof en bealgen. Roestvast staal blijft, als het goed is opgebouwd en behandeld, heel

1) De korrelgrootteverdeling is de verdeling van het aantal korrels van een bepaalde grootte in een vermalen, gezeefd steenmonster.

Wanneer, bijvoorbeeld in een mortel, relatief veel gelijke korrels aanwezig zijn ontstaat een grote porositeit; wanneer de holtes tussen de grote korrels opgevuld kunnen worden door kleinere korrels ontstaan fijnere poriën. Door met deze variabelen te 'spelen' kan men de porositeit van een mengsel van bind- en vulmiddelen in een (reparatie)mortel beïnvloeden.

ONDERDEEL UIT EEN LABORATORIUM



lang glimmen, pakt wel een beetje vuil op, maar is daaronder, extreme omstandigheden daargelaten, vrijwel altijd in goede staat.

Onderlinge inwerkingen

2) Wanneer het spanningsverschil tussen twee metalen groter is dan ca. 600 millivolt kan elektro-chemische corrosie optreden. Het 'edeler' metaal blijft daarbij intact ten koste van het 'onedeler' metaal. Overigens kan dit mechanisme ook positief worden gebruikt, bijvoorbeeld bij het verzinken waar het 'opofferingsgezinde' zink ijzer beschermt tegen roesten.

3) De meeste reguliere verfsoorten beïnvloeden het drooggedrag te sterk. Geschikte verfsoorten zijn: op schone, niet eerder geverfde ondergrond een minerale verf, op eerder geverfde ondergrond een lijnolieverf of een siliconenhars-emulsieverf.

Dan zijn er nog de onderlinge inwerkingen, waarbij elektrochemische corrosie² optreedt zodat bijvoorbeeld de combinatie van ijzer en lood het ijzer sneller doet roesten. Dit wil nog wel eens voorkomen bij loden beelden met een inwendig ijzeren skelet. Ook de combinatie ijzer en koper in contact met elkaar leidt tot sneller roesten van het verhoudingsgewijs onedeler ijzer.



"Ruw" INTERIEUR VAN EEN BEELD

In sommige bronzen beelden zitten nog wel eens de metalen restanten van de kernsteunen die bij het gieten de kern ten opzichte van de buitenmal op hun plaats hielden. Deze kernsteunen roesten verder en doen het brons op den duur scheuren en verkleuren.

Verf, bedoeld als beschermlaag en/of esthetisch bedoelde laag laat soms gemakkelijk los van een verzinkt ijzeren onderdeel, verf zelf verkleurt, gaat bladderen of verslijt. Bij verf op ijzer moet men er altijd van uitgaan dat het totale systeem van de verfopbouw niet zorgvuldig genoeg kan zijn, waarbij het esthetisch beoogde aspect alleen voor de laatste oppervlaktelaag geldt. Op een steenachtige ondergrond is dit

precies andersom: verf op steen moet zodanige eigenschappen hebben dat het drooggedrag van de steen, dat is de wijze en de snelheid waarop steen droogt, zo min mogelijk in de weg wordt gelegd. Op steen mag verf alleen een esthetisch aspect worden toegevoegd.³

Goede steen heeft geen bescherming (door bijvoorbeeld verf), slechte steen kan men niet beschermen (door bijvoorbeeld verf of impregneringsmiddel).

Bij het beoordelen van buitenbeelden moet men dus alert zijn op zowel materiaalafhankelijke factoren, als op de juiste verwerking en samenhang van de onderlinge materialen. Ten slotte spelen omgevingsfactoren een grote rol. Nabij de (zilte) zeekant gedragen materialen zich soms anders dan in het drogere, niet met zouten bezwangerde oosten van het land. In sommige industriegebieden kwamen vroeger vele, vaak agressieve gassen en dampen voor.



ONDERHOUD AAN DE OMGEVING IS NODIG

Gedreven door economische aspecten en door milieueisen geïnspireerde maatregelen, is de uitstoot van dergelijke gassen gelukkig sterk teruggelopen. Maar de objecten kunnen in hun aanzien en de wijze van verwerking daaraan nog steeds herinneren. Samengevat beoordeelt men de staat van het beeld door begrip en herken-

ning van de specifieke sporen die voortkomen uit het materiaal, het materiaalgebruik en de verwerking ervan bij de totstandkoming. Voorts let men op materiaalcombinaties, plaats en andere omgevingsfactoren. Daarbij horen dus ook zulk soort zaken als de relatieve gevoeligheid voor graffiti, een gevoeligheid die aan de ene kant materiaalgebonden is, en aan de andere kant kan worden opgeroepen door het beeld zélf of door de omgeving van het beeld.

Steenachtige materialen

NATUURSTEEN

Er komen vele tientallen soorten natuursteen voor. Ze zijn te verdelen in stollingsgesteenten van vulkanische oorsprong, zoals trachieten, basalt en basaltlava; afzettingsgesteenten zoals zandsteen, kalksteen, tufsteen en hardsteen en metamorfe; omgezette steensoorten, zoals de marmers, leisteel, kwartsieten, albast en serpentino. Hun specifieke eigenschappen zijn vaak ook te herkennen aan de verweringsvorm. Een aantal steensoorten is voor het behakken zeer geliefd. Anderen, zoals de zandsteensoorten, komen hooguit nog voor onder de oudere beelden. Dit komt omdat werken in zandsteen onder het werken met gevaarlijke stoffen valt en tegenwoordig speciale maatregelen vereist. De bij het hakken en bewerken van zandsteen onvermijdelijk vrijkomende stofdeeltjes kunnen een op den duur dodelijke longziekte oproepen (silicose). Overigens moet men bij de reiniging van een beeld dat in een dergelijke steensoort is gemaakt dus ook zien te vermijden dat zich deeltjes losmaken. De verschillende natuursteensoorten zoals die voor beelden worden en werden gebruikt zullen hierna worden beschreven. Daarbij kunnen soms heel kenmerkende details worden gegeven, die de determinatie vergemakkelijken. En, zoals eerder gezegd: die determinatie is van belang om verschijnselen aan dat beeld te duiden en de juiste maatregelen te kunnen nemen.

Een aantal steensoorten is, zoals eerder gezegd, zo algemeen van karakter dat het voor de leek moeilijk is ze precies te benoemen. Overigens is dat precies benoemen voor de beoordeling van schade of voor het bepalen van gewenste maatregelen vaak niet echt belangrijk, mits men maar herkent dat het om een bepaalde familie van steensoorten gaat. Zo kan men de grootste groep van de vaak voor beelden gebruikte natuursteensoorten, de Franse kalkstenen, soms maar moeilijk van elkaar onderscheiden. Ze vertonen echter allemaal een min of meer identiek vervuilingsgedrag en ze kunnen ook allemaal maar met een beperkt aantal reinigingsmethoden worden behandeld. De steensoorten zijn vaak vernoemd naar de plaats waar ze werden gewonnen of vanwaar ze werden verhandeld.



SLECHTE ZONE IN DE STEEN

Bij de beoordeling van schade moet voorts worden bedacht dat het gaat om een natuurproduct. De steen wordt onder verschillende omstandigheden gevormd en kan daarna nog tal van invloeden ondergaan. Onder heftige druk, temperatuurverhoging, herkristallisatie of afbraak en opnieuw verkiten kunnen steensoorten ontstaan die een beetje van de eigenschappen van de oorspronkelijke soorten hebben. In heel rustige vormingsomstandigheden kan een uiterst regelmatige steen ontstaan, in onrustige aardlagen kunnen tal van spanningen en breuklijnen

ontstaan. Vaak zijn de bruikbare lagen niet zo dik, zodat een groter beeld, behalve als het uit horizontale trommels is opgebouwd, vrijwel altijd tegen het leger, de vormingsrichting, zal zijn gehakt. Parallel aan die vormingslagen komen vaak wat gemakkelijker voor water toegankelijke poriesystemen voor. Een dergelijk beeld is dan vaak langs die min of meer verticaal lopende lijnen meer aangetast.

Soms blijkt pas bij het hakken van een beeld dat er een slechte zone door de steen heenloopt. De beeldhouwer bemerkt dit aan een ander gedrag tijdens het hakken of hij ziet een wat andere kleur of structuur lopen. Soms komen zoveel insluitsels voor dat er een stukje steen moet worden ingeboet. Daarbij wordt het slechte stuk uitgehakt en in de ruimte die dan ontstaat wordt, als het netjes wordt gedaan, heel precies en nauwelijks zichtbaar, een beter stukje ingelijmd. Al dergelijke handelingen tonen zich vaak pas na vele jaren of ze komen aan het licht bij een schoonmaakbeurt. Het beoordelen van schade aan een natuurstenen beeld is dus al gauw zaak van een specialist. Wat heel ernstig lijkt kan volstrekt natuurlijk zijn, wat nog aardig is, kan in een paar jaar dramatisch worden. Tegen de achtergrond van disputen tussen maker en gemeente wie 'schuldig' is aan een dergelijke situatie kan de hulp van zo'n onafhankelijke derde vaak helderheid verschaffen.



ZANDSTENEN BEELD

Stollingsgesteenten

BASALTEN, BASALTlava, VULKANISCHE STEEN

Een harde maar taaie steensoort, zwart tot grijs en met een scherpe breuk. In de dagelijkse omgeving treedt nauwelijks enige verwerking op. Reinigen kan eenvoudig met een cocosborstel, water en neutrale zeep. Basaltlava is overigens de enige steensoort die kan worden geglazuurd. Onder andere de wijzerplaten van het Centraal Station in Amsterdam zijn op die manier

gemaakt, evenals tal van oude bewegwijzeringsbordjes in Frankrijk. Ofschoon niet veel buitenobjecten van deze steensoort zijn gemaakt zou het een idee voor toekomstige objecten kunnen zijn.

Afzettingsgesteenten

ZANDSTEEN

Zandsteen is een kwartsgebonden, kwarts-bevattende steen. Om het 'gemakkelijk' te maken: er bestaan ook kalkhoudende zandsteensoorten, zoals er zandbevattende kalksteensoorten zijn. De essentie van de indeling binnen de groep is telkens het bindmiddel.

De beelden die uit zandsteen zijn gehakt kunnen scherpe vormen hebben die ook bij oudere beelden vaak goed zijn bewaard. In de zon zijn op een breukvlak of in de verse steen glinster-tjes te zien, door een loep zijn de kwartskorrels waar te nemen. De kleur van de verse steen (of op een breukvlak te beoordelen) loopt van licht grijs tot okerkleurig, in de loop der tijd treedt vergrijzing op tot zelfs bijna zwart. Dit noemt men de patine of patinalaag, niet te verwarren met vervuiling. Deze verkleuring zit soms meerdere millimeters diep in de steen en is niet te verwijderen.

Op plaatsen waar de regen de steen niet regelmatig schoonspoelt ontstaat een wat donkerder kleur, soms zelfs korstvorming, vooral bij zandsteensoorten die ook kalk bevatten. Indien de steen niet parallel aan het leger (de vormingslaag) is verwerkt, kan vocht op het staand leger inwerken, waardoor er gevaar voor vorstschade en verwerking bestaat. Sommige soorten bevatten bestanddelen van leem, die kunnen zwellen door vocht. Daardoor ontstaat vaak het afdrukken van hele (min of meer verticale) lagen. Dit komt nog wel eens voor aan sokkels. Vaak komen ook duidelijke oranje-bruine banden door de steen voor. Dat zijn ijzerverbindingen. Indien die banden zich heel sterk

aftekenen is de kans groot dat dat weer het gevolg is van een eerdere reiniging met een zuur. Daarbij zijn de ijzercomponenten oplosbaar gemaakt, naar het oppervlak getransporteerd en daar verder geoxideerd; geroest. Bekende steensoorten in deze familie zijn: Bentheimer (warm van tint), Obernkirchner (wat saaier dan Bentheimer, tikkeltje grijsig griuw), Rode- of Weser zandsteen. U kent deze



RODE WESER ZANDSTEEN

steen van de flagstones. Heel vaak laat Weser zandsteen een sterke, laagsgewijze verwerking zien. Udelfanger, een steensoort met kenmerkende zwarte kleine pitjes erin, is een soort waarin vaak leemlagen voorkomen die dan uitspoelen en uitwaaien. De hardere lagen blijven dan staan.⁴

KALKSTEEN, KALK (CALCIUMCARBONAAT OF CALCIET) GEBONDEN STEEN

De kleur van de verse steen is meestal mooi blond. Omdat een aantal soorten prettig hakken is deze steen veel geliefd voor het maken van beeldhouwwerken. In de steen zijn soms al met het blote oog, maar zeker met een loep, de samengebonden schelpjes te zien. Soms is de steen zo fijn, dat het eerder uit heel fijn gruis lijkt te zijn opgebouwd. De voor kalksteen typerende manier van verwerken is helder schoon aan de regenzijde en grijsig tot zwart aan de beschutte kant, vaak zijn aan die kant en zeker op de verdam-

pingszone, zwarte, onregelmatige korsten (gips) afgezet. In deze gipskorst komen stof en roetdeeltjes voor, nabij wegen en kruispunten zit er ook rubber in van remmende autobanden, langs de trein en tram zit er ijzerroest en koperdeeltjes van rails en bovenleiding in. Omdat gips, het bindmiddel van de korst, iets wateroplosbaar is, kan de regen de gevormde vuillaag oplossen. Soms ziet men midden in de met een zwarte laag bedekte steen, een helder schone baan waar de regen afloopt. Onder die korst hebben sommige steensoorten de neiging vrij snel te verweten. In de regelmatig schoongespoelde zone is die verwerking meestal minder ver voortgeschreden. Over het algemeen zijn de meeste Franse kalkstenen in ons klimaat niet echt duurzaam. Wat oudere beelden zullen vrijwel altijd een wat 'versleten' uiterlijk tonen. Daarbij moet men denken in termen van een vijftig tot honderd jaar waarin al een duidelijke teruggang is te bemerken. Ook groeit



GIPSAPZETTING



GEVALLEN HEILIGE

er al gauw mos op, waardoor de steen langer nat blijft en de afstervende mosworteltjes de steen snel kunnen verkleuren.

Uit de specifieke verwerking van kalksteen volgt dus al direct een advies over reiniging, een handeling die nooit zo lang mag worden uitgesteld tot er zich een korst heeft gevormd.

4) Het basement van de Kathedraal van St. Jan te 's Hertogenbosch was in Udelfanger uitgevoerd. De sterke verwerking werd door ten onrechte toegeschreven aan de zoutbelastings van de tegen de kerk urinerende carnavalsgangers!

5) Het gaat dan niet om veel water, maar om regelmatig schoon, liefst hard water dat gedurende enkele dagen tot meerdere weken in een fijne nevel kan worden verspreid.

Deze handeling kan alleen vanaf het voorjaar worden uitgevoerd, wanneer er geen nachtvorst meer voorkomt, waarna gedurende de rest van het jaar de steen weer kan opdrogen.

En het tweede advies wat uit de natuurlijke wijze van vervuilen (en het schoonblijven) kan worden afgeleid is de wijze waarop die reiniging het beste kan worden uitgevoerd: met veel schoon water, dat gedurende langere tijd over de steen wordt verneveld.⁵



GEVEELIGE STEENSOORT IS GIJMPRIGNEERD

Enkele veel voorkomende soorten zijn: Vaurion, een mooie compacte, vaak heel regelmatige steen met een redelijke duurzaamheid. De steen verliest in een aantal tientallen jaren wel duidelijk aan scherpste. Savonierre en Euville, met duidelijk zichtbaar schelpgruis en soms vrij grove deeltjes en een open poriestructuur. Deze soort verveert soms tot een ruwe, op fijne rijst gelijkende korrelige massa. De vormtaal van beelden in deze steen kan daardoor snel vervagen.

Soorten met soms prachtige afdrucken van complete schelpen en andere fossielen zijn Kirchheimer Muschelkalksteen (de naam zegt het al) en Krenzheimer, een iets regelmatiger soort.

OPPERVLAK VAN GELAGD TUFSTEEN



Een typische Nederlandse kalksteen is de mergel. Deze zachte steen is met houtgereedschap te bewerken. Men zou verwachten dat een dergelijke steensoort snel vorm verliest. Toch valt dat mee. De steen vormt een soort huidje en blijkt dan goed bestendig te zijn tegen ons klimaat. Wel moet men rekening houden met de vormgeving: men moet liefst forse volumes aanhouden en ervoor zorgen dat regen overal van de steen kan aflopen.

Bij de plaatsing mag er geen te dichte (cement) mortel worden gebruikt, ook mag de steen niet worden bedekt met een verlaag. Mergel is in zijn pure staat een mooie steen om in te hakken, mits men dus maar rekening houdt met deze eigenschappen.



ZEER GROVE 'MUSCHELKALK'

TUFSTEEN, VULKANISCH GESTEENTE

Een steensoort met een min of meer grijsig-groenige kleur, met veel insluitsels tussen de hardere massa in. Vaak zijn duidelijke holtes en belletjes aanwezig. In oudere beelden uit deze steen zijn aan de oppervlakte de insluitsels (bims) uitgespoeld.

Bij het verweren ontstaat een grijsige kleur, vaak ook korstvorming en soms blijkt een plak van het hele oppervlak van ca. 6-10 mm dik, los en onafhankelijk te zijn. Dit is een typerende vorm van verweren van tufsteen.

Beelden die gehakt zijn in een minder goede kwaliteit tufsteen kunnen in relatief korte tijd hun hele vorm verliezen.

GRANIET, METAMORF (OMZETTINGS) GESTEENTE

Graniet is duidelijk herkenbaar aan de kristalstructuur. Het is een zeer duurzaam gesteente, vrijwel ondoordringbaar voor water, het is hard, met een scherpe kantige breuk. De 'gewone' aanslag van algen en dergelijke kan de steen doen vervuilen, maar dat is met water, zeep en een borstel goed te reinigen. Graniet blijft zijn gepolijste oppervlak vrijwel onbeperkt houden, zoals enkele kolommen uit de Romeinse tijd die in het Forum Romanum te Rome liggen, ons laten zien. Het is een bekende steen voor grafmonumenten, maar ook beeldhouwwerk aan gebouwen en bijvoorbeeld stadsbruggen is eruit gehouwen.



GRANIET BEHOUDT ZIJN POLIJSTELANE

HARDSTEEN, ZEER COMPACT KALKGESTEENTE

Hardsteen, zeer compact kalkgesteente. De donkere, zwarte of tot zilvergrijs verwerende steen, is zeer veel gebruikt in ornamentwerk, tuinvazen, sokkels, en grafzerken. Het is een vrijwel 100% kalkgesteente, met dit verschil dat er nagenoeg geen poriën in voorkomen. Een voor hardsteen typerende verwerking is het optreden van zogenaamde 'steken'. Dit zijn min of meer parallel en haaks op elkaar verlopende fijne scheuren. Op den duur valt de steen geheel uit elkaar. Slechts door het geheel dan met bijvoorbeeld een ijzeren band bij elkaar te houden, kan een

grafzerk of iets dergelijks min of meer worden 'bewaard'. Algaanslag en dergelijke dringt nauwelijks in de steen en is met een borstel en water en zeep goed schoon te maken. Zoals bij alle kalkstenen kan zich aan de niet-beregende kant een gipskorst vormen en zal de regen de steen schoonspoelen, waarbij het typerende grijzige of zilverwitte uiterlijk ontstaat.



GIPSKORSTEN OP KALKSTEEN, BRUSSEL



KUNSTSTEEN

KUNSTSTENEN

Kunstmatige steensoorten ontstaan door steenmeel, grind, zand, gruis, of andere minerale bestanddelen te vermengen met een mineraal bindmiddel, zoals cement of kalk. Soms verwerkt men het mengsel zodanig dat, vaak na oppervlaktebewerkingen zoals slijpen en polijsten, een op natuursteen gelijkend product ontstaat. De eigenschappen van het materiaal zijn een optelsom van de afzonderlijke eigenschap-



BEELD VERDWIJNT ACHTER
STRAATMEUBILAIR



'STEKEN' IN HARDSTEEN

pen van de gebruikte materialen, waarbij de gebruikte, al dan niet juiste mengverhoudingen, en de verwerkingsomstandigheden van grote invloed zijn op de verwerking. (foto beeldengroep Nieuwegein) Vaak is er een ijzeren wapening in gebruikt die, als er niet voldoende dekking is, kan gaan roesten en de steen geheel uit elkaar drukt. In de bouw staat het verschijnsel bekend als 'betonrot'. In een dergelijk geval moet men de aangetaste plaats grondig uithakken, het metaal trachten te verdiepen, het behandelen en de huid herstellen. Mortels kan men, na uitharding, beschouwen als een kunststeen. Mortel wordt meestal gebruikt bij het afwerken en stellen van een beeld. Een dergelijke mortellaag zal vrijwel altijd een horizontaal vlak geven waarop water kan blijven staan. Een goede mortel moet in zijn porositeit dan ook zijn aangepast aan de steen van het beeld dat erop staat. Hierbij moet worden opgemerkt dat vaak het begrip 'hardheid' wordt gebruikt waarbij men 'dicht' of 'sterk' bedoeld. Porositeit heeft niet automatisch iets met 'hardheid' te maken. Ook harde steen of mortel kan poreus zijn.



KOTONDE VAN MAKRUIMMER AARDEWERK

Behalve mortels zijn natuurlijk ook de gebakken materialen, zoals keramiek en porselein feitelijk te scharen onder de kunststenen. Ook hierbij speelt de porie-opbouw een grote rol bij de mate van bestendigheid.

Wanneer het object uit een keramisch materiaal water kan opnemen zal het over het algemeen gevoelig zijn voor vorstschade. Dat probleem doet zich helemaal voor bij geglazuurde, niet al te hoog gebakken objecten, waarbij via naden en door fijne haarscheuren altijd wel vocht kan indringen dat bij vorst uitzet en de laag kapot drukt. Hoe meer de glazuurlaag met de ondergrond is versinterd, en de poriestructuur steeds dichter wordt, hoe minder groot dit gevaar is. Voor buitentoepassingen kan feitelijk alleen steengoed gebruikt worden. Normale tegels en handgevormde, geglazuurde, keramische objecten zullen altijd een bron van zorg betekenen.



ALTIJD VOCHTHUIS EN ONDERHOUDSGEVOELIGE LEIDINGEN

In enkele gevallen zijn holle, gevormde keramische objecten gevuld met een mortel. De uitwerking daarvan is vrijwel altijd desastreus omdat de vochthuishouding, die al zo kritisch is, daarmee geheel wordt verstoord. Ook behandelingen met een waterwerend middel, het zogenaamde hydrofoberen, heeft vrijwel zeker vernietigende gevolgen ondanks alle aanbevelingen op de verpakking van de middelen. Keramische objecten moet men dus liefst in een binnentoepassing gebruiken. Zoals de foto laat zien is in deze specifieke toepassing toch ook weer sprake van een (nog klein) probleem doordat het water

alsmaar mortel oplost en dat aan de buitenkant weer afzet. In veel keramische objecten is er een steunconstructie gebruikt, die, als die van ijzer is, het geheel uit elkaar kan drukken. Een dergelijke steunconstructie behoort uit roestvast staal (RVS) te bestaan. Wanneer glazuurlagen loslaten is daar meestal weinig meer aan te doen. In een enkel geval kan het geheel worden gedemonteerd en opnieuw geglaazuurd en gebakken. Zo is dat onder meer gebeurd bij het grote tegeltableau dat de kunstbunker te Paasloo siert. Het tableau dateert uit de eerste jaren in de oorlog en was door vorstwerking deels kapot gevoren. Ook hadden oplosbare, bouwschadelijke zouten door kristallisatiewerking hun invloed gehad. Het tableau is losgezaagd, deels opnieuw geglaazuurd en het geheel op een iets hogere temperatuur dan de eerste keer gebakken. Voorafgaand daaraan zijn de afzonderlijke tegels ontzout en zijn er bouwkundige maatregelen genomen opdat er geen vocht meer achter het tableau zou kunnen komen.



TEGELTABLEAU IN PAASLOO (OV)

GLAS

Glas is in essentie samengesteld uit een drietal hoofdcomponenten, waarvan kwarts⁶ het hoofdbestanddeel is. Iedereen kent glas en zijn breekbare eigenschappen. Indien glas tot een bepaalde temperatuur wordt opgewarmd en dan oppervlakkig heel snel wordt afgekoeld ontstaat gehard glas. Het buitenste huidje is als het ware iets meer gekrompen dan binnenin en deze spanningslaag geeft het glas een rela-

tief grote sterkte. Op het moment dat deze laag wordt doorbroken spat het geheel uit elkaar op een manier die men kent van autoruiten. Mits glas de goede samenstelling heeft is het goed buitenbestendig. Glas met een te hoog alkaligehalte, meestal gekozen vanwege de lagere smelttemperatuur, kan door vocht worden aangetast. Er ontstaat eerste een petroleumachtige glans en in een later stadium kan dat overgaan in een wittig waas dat de doorzichtigheid steeds verder doet afnemen.

Glas kan goed in samenhang met andere materialen worden gebruikt, mits men er rekening mee houdt dat de verschillende uitzettingscoëfficiënten door flexibele tussenlagen kunnen worden opgevangen. Bijzondere glasobjecten kunnen zijn opgebouwd uit een gelaagde structuur, waarin soms een kunststofplaat de kern vormt. Deze is dan aan beide zijden verlijmd met een gehard glazen plaat, waarop soms weer het gekleurde glas is gelijmd.

Deze appliqués kunnen grote problemen vertonen door vergeling van de lijmlaag of doordat er door temperatuursverschillen grote verschillen in uitzetting zijn tussen de kunststof kern en de ermee verlijmd glasplaten. Naarmate men tegenwoordig meer gebruikt maakt van flexibele lijmsorten, die de spanningsverschillen kunnen opvangen, treden er minder problemen op. Helaas vallen nogal wat glazen objecten, onder andere van Jan Wolkers, ten prooi aan vandalisme.⁷

Metalen

IJZER, FERRO-METAAL

Objecten van ijzer kunnen door verschillende bewerkingen tot stand zijn gekomen. In moderne beelden ziet men het meeste lastechnieken toegepast om onderdelen te verbinden. Een goede las is even sterk als het ijzer en is zodanig uitgevoerd dat het ijzer ter plaatse niet is ingebrand bij het lassen en dat er geen slakinsluitingen zijn ontstaan. Dit zijn anders plaatsen waar snel roest-

6) Kwarts is de algemene benaming voor siliciumdioxide.

7) Onder andere is Wolkers' Auschwitz monument in het Wertheimpark in Amsterdam doelwit geweest van vandalisme, maar ook van wraakacties van een medewerker van het atelier waar het monument is gemaakt.

8) Bij het wellen vervloeien de lagen in elkaar, maar microscopisch zijn ze nog goed waar te nemen.

Door het om en om in elkaar wellen van staalsoorten met verschillende eigenschappen kan men de bijzondere Japanse Samurai zwaarden, en zagen en schaven maken die taaiheid paren aan sterkte.

9) Hierbij moet men denken aan de verfsystemen zoals die voor de offshore industrie zijn ontwikkeld.

vorming kan optreden. Bij smeedwerk wordt het ijzer in heet-gloeiende staat in elkaar geweld⁸ door hameren of persen. Ijzer roest, het reageert met zuurstof uit de lucht mits voldoende vochtigheid aanwezig is, en daarbij neemt het volume enorm toe.

Daar komen grote krachten bij vrij die een uitweg zoeken. Daarom moet men beelden waarin ijzer is verwerkt, hetzij als materiaal op zich zelf of als materiaal van een hulpconstructie, altijd en frequent nazien op roest- en scheurvorming. Men moet objecten van ijzer altijd behandelen met moderne, beschermende verfsystemen, en wel zodanig dat water volkomen wordt geweerd.⁹ Zonodig geeft men een 'decoratieve' eindbehandeling, tenzij men het roestende karakter van het beeld juist nastreeft.



ROESTEND BEELD

Een dergelijke verfbehandeling omvat allereerst het schuren en stralen tot een straalfijnheid van SA 2.5 is bereikt, waarna men het ijzer galvaniseert of scopeert. Deze zinklaag moet op zijn beurt worden gereinigd en voorzien van een primer opdat de volgende lagen weer zullen hechten. Daarna kan met een meer-componentensysteem op basis van een epoxy- of polyurethaanhars worden afgewerkt. Bij kunstwerken moet men altijd opletten op de juiste uitvoering van de lasnaden, en op 'onhandig' gedetailleerde min of meer horizontale watervangende delen.

Bij een schouw moet men vooral ook op roestende doken (ijzeren verbindingsstaven) in sokkels van beelden letten: wanneer de roestvorming te ver heen is of wanneer de vormgeving zodanig is dat de ankers constant vochtig kunnen blijven, moeten deze liefst worden vervangen door ze uit te boren, en opnieuw te vervaardigen in brons of roestvast staal. Misschien nog wel meer dan bij andere materialen geldt dat het zeer aankomt op het materiaal-technisch goed gebruiken van ijzer als materiaal bij het ontwerpen en uitvoeren van het kunstwerk. De staanders of doken giet men, eventueel verdiept, of uit het zicht, aan met epoxygietmortels.

ROESTVAST STAAL (RVS)

Mits men de kwaliteit RVS 316 gebruikt, is het materiaal duurzaam, glimmend en niet roestend. Op plaatsen waar door lassen of andere bewerkingen daarvan sporen zijn overgebleven moet men deze verkleuringen verwijderen. Dit noemt men het afzuren en zal in de werkplaats moeten gebeuren. De lassen kunnen zich anders, net als dat bij bronzen beelden wel voorkomt, gaan aftekenen. Door ook voor het lassen exact hetzelfde materiaal te nemen als voor het beeld zelf, kan men dit voorkomen. Van het object moet men van tijd tot tijd de algen en aanslag verwijderen met een zachte borstel en neutrale zeep. Op scharnierpunten van beelden waarin bewegende delen zitten, moet men een andere lagermateriaal gebruiken. Als men dat niet doet zal het beeld piepend en knarsend uitslijten of vastlopen.

CORTEN STAAL

Een ferrometaal dat, net als RVS, een zichzelf beschermend laagje opbouwt van bruinrode roestkleur. Het is en wordt veel gebruikt voor kunstwerken in de buitenlucht. Beelden uit deze sterke metaallegering, waarin onder andere koper, molybdeen en nikkel de specifieke eigenschappen geven, moeten altijd iets vrij van de grond worden gehouden. Op het water/lucht/grond-

vlak waar het metaal lang nat kan blijven, ontstaat toch corrosie. Het wordt wel kunstmatig versneld gecorrodeerd met zoutzuur of zoutoplossingen, maar daarbij ontstaat een minder stabiele opbouw van de beschermende huid dan bij de natuurlijke patinerings. Het metaal, of eigenlijk de gevormde oxidehuid, is heel gevoelig voor onder andere graffiti, dat dringt erin en is daar na korte tijd al vrijwel niet meer zonder schade uit te verwijderen.



"GROOT LANDSCHAP", BESCHADIGINGEN EN GRAFFITI

In dat geval moet men zo snel mogelijk handelen, anders zit er niets anders op dan het gehele object te schuren en de roestlaag zich opnieuw te laten vormen.

BRONS

Een bekend en veel gebruikt materiaal voor beelden. Het bestaat uit een legering van in hoofdzaak koper en tin in de hoofdverhouding 85:15. Kleine afwijkingen van die samenstelling kunnen een wat andere kleur brons geven. Wanneer een bronzen beeld wordt gegoten worden er allerlei gietgootjes en ontluuchtingsmogelijkheden in de mal aangebracht. Nadat het metaal is gestold en het beeld uit de vorm komt, ziet het er soms uit als een enorm netwerk van vertakkingen, met in het midden ergens nog het beeld. Dit moet dan geheel worden opgewerkt. Veel beelden worden in delen gegoten, die daarna aan elkaar worden gelast. Indien men last met exact het gelijke

materiaal zullen de lasnaden nagenoeg niet zichtbaar zijn. Vaak echter wordt er gelast met een iets lager smeltend mengsel, waarop de later aangebrachte patinerings niet of anders hecht. De gietnaden en herstellingen van de gietfouten tonen zich dan als lichtere banen.

In sommige, grotere beelden kan een inwendige steunstructuur zijn ingebouwd. Deze moet zijn uitgevoerd in RVS. Bij ontwerp en uitvoering van dergelijke grotere beelden is de hulp van een constructeur onontbeerlijk

Vrijwel altijd zijn bronzen beelden kunstmatig gepatineerd. Dat is een proces waarbij aan de oppervlakte anders gekleurde oxiden of andere verbindingen worden gevormd, die het beeld zijn gekleurde uiterlijk geven. Het is heel belangrijk dat men de bedoeling van de kunstenaar kent, omdat na plaatsing de patinerings door natuurlijke oorzaken voortgaat. Daarbij ontstaan andere kleuren en door vogeluitwerpselen kan de patina worden aangetast.¹⁰ Patina vormt en verandert door de tijd heen. Het kan nodig zijn dat men, na een periode van verande-



DOOR VUILAFZETTING IS DE PLASTICITEIT VERLOREN

ring, de oorspronkelijke patina herstelt omdat de plasticiteit van het beeld ernstig is aangetast.

Schoonmaken van brons geschiedt met borstel, water en neutrale zeep. Het onderhoud kan geschieden door

10) Dit aspect komt later nog aan de orde bij de bespreking van het beeld van Joel Shapiro, onderdeel van de Internationale Beeldencollectie van Rotterdam.

LASNADEN TONEN ZICH AF



11) Denk daarbij aan ca. 3% lanoline en ca. 20% zuivere bijenwas in terpentijn. Schudden voor gebruik en dun gebruiken!

12) Bij beelden van het Tropeninstituut in Amsterdam, opgebouwd als een paddestoelachtige vorm uit verguld aluminium was de goudlaag geheel losgewerkt van de aluminium drager onder vorming van aluminiumzouten. Er was sprake van onvoldoende (elektrische) scheiding tussen de drager en het goud. Door bij het herstel gebruik te maken van een zeer grondig uitgevoerde coating lijkt het probleem nu onder controle te zijn.



PLEIN 1813, EEN MONUMENT
MET UITSTRAALING

het beeld regelmatig (dun) in de bijenwas te zetten.

Daaraan mag een kleine hoeveelheid lanoline worden toegevoegd wat de vorming van een mooi en edel patine bevordert.¹¹ Het gebruik van bijenwas wordt aanbevolen boven duurzamere wassoorten omdat het in de loop van de tijd wordt afgebroken.

Men moet daarom de behandeling wel regelmatig herhalen, maar er hoopt zich dan geen waslaag op. Overigens is het in de was zetten vaak eerder een kwestie van 'er een vette lap overheen halen'. Een goed behandeld beeld is veel minder gevoelig voor graffiti omdat fijne poriën met was gevuld zijn. Het ogenschijnlijke nadeel van vaker inspecteren is eerder een voordeel omdat men mankementen en problemen in een eerder stadium reeds ontdekt.

ALUMINIUM, EEN ZILVERWIT, VEELAL GLANZEND, ZACHT METAAL

Het bedekt zichzelf met een beschermende huid van oxide. Aluminium kan vrij sterk worden bealgd, regelmatig schoonhouden met water, neutrale zeep en borstel is nodig. Het metaal is relatief duurzaam, alhoewel de glans vrij snel verloren gaat. Vooral geen zure of basische (alkalische) producten gebruiken bij het reinigen. Aluminium kan namelijk worden aangetast zowel door zuren als door alkalische producten. Indien het wordt toegepast in combinatie met andere metalen zal het in de meeste gevallen snel corroderen. Deze elektrochemische corrosie kan worden voorkomen door de onderdelen elektrisch geïsoleerd te monteren.¹² Na de nodige voorbehandelingen kan het metaal worden gelakt, vaak is een transparante kleurlaag aangebracht (eloxeren) die bestaat uit een zeer dunne, optisch kleurende laag van een andere metaalverbinding. Deze laag kan door krassen gemakkelijk worden beschadigd en is op locatie niet te herstellen. Na schuren en/of polijsten van aluminium ontstaat vrijwel direct weer de beschermende oxidehuid.

Onderdelen van beelden die regelmatig worden aangeraakt kunnen een soort hoogglans gaan vertonen, net zoals dat bij brons het geval is.

ZINK, ZACHT, GRIJZIG, OP DEN DUUR SOMS BROS METAAL

Zink vormt in de buitenlucht een grijs, poederend zinkoxidelaagje. Alleen met een zachte borstel schoonmaken, vooral geen zure of basische schoonmaakmiddelen toepassen. Indien zink, als galvaniseerlaag, is gebruikt als een voorbehandeling van een verfafwerking op ijzer, moet men het zink zeer goed reinigen, daarna fosfateren, opnieuw reinigen met gedestilleerd water, drogen en dan pas schilderen. Zonder een dergelijke voorbehandeling is zink nagenoeg niet te schilderen; de verf hecht slecht en bladdert na korte tijd af. Zink als materiaal voor kunsttoepassingen treft men soms nog wel aan in decoratieve elementen van oudere huizen als daklijsten, pyrons, waterspuwers en dergelijke. Min of meer massief gegoten beelden kunnen een zwartige laag opbouwen op die plekken waar de regen het beeld niet regelmatig schoonspoelt. Een lichte wasbehandeling is altijd aan te raden.

LOOD, GRIJZIG ZWART, ZACHT MAAR DUURZAAM METAAL

Lood is en wordt voor veel beelden, tuinvazen, ornamenten e.d. gebruikt. Voor het gietwerk is zuiver lood te zacht. Men voegt daarom aan de smelt iets antimoon toe (circa 6%) waardoor het lood wat harder wordt. Vaak zit er in een loden beeld een binnenwerk van ijzer. In aanraking met lood en wat vocht kan dat ijzeren steuncorset nog sneller roesten dan normaal. Dit verschijnsel is vaak te zien doordat het beeld begint te vervormen of door een been heen zakt. Loden beelden moet men regelmatig schoonhouden en daarbij op het beschreven verschijnsel letten. Indien het optreedt is een omvangrijke restauratie, waarbij het binnenwerk wordt verwijderd, vaak niet meer te omzeilen.



LODEN BEELD

De steunconstructie moet men dan uitvoeren in RVS 316, waarbij metallisch contact ook weer vermeden moet worden door gebruik te maken van kunststof verbindingen. Het restaureren van loden beelden is moeilijk, het zal vaak neerkomen op het lassen van scheuren waarbij het lood alsmaar weer verder wegsmeelt. Injectie van loden beelden met anti-corrosiemiddelen hebben soms heel ongewenste nevenverschijnselen omdat de gebruikte middelen door poriën en fijne scheurtjes naar buiten kunnen dringen. Soms worden loden beelden geschilderd. Ook dat is niet gemakkelijk omdat lood, net als zink, als een droogmiddel voor de meeste verfsoorten werkt, waardoor de verf al snel zal gaan bladeren. Alleen een fysische drogende verf, zoals een chloorrubberverf of een op acrylaten gebaseerd product, kan worden gebruikt. Lood kan worden onderhouden door een behandeling met zogenaamde patineerolie. Het verkrijgt daarbij een wat donkerder, diepe gloed. Het beschermt het beeld in zekere zin tegen graffiti.

KUNSTSTOFFEN

Dit zijn allerlei, op verschillende wijze verwerkte, vaak uiteindelijk gladde producten, die over het algemeen een heel matige buitenbestendigheid hebben¹³. Polyesters en epoxyharsen zijn ter wille van de sterkte vrijwel altijd gewapend met een glasmat. Het materiaal moet absoluut worden geschilderd en dat

ook blijven, omdat er zich anders al, zelfs min of meer in de toplaag, afzet. Er treedt vaak osmose op: indringen van vocht waardoor de onderlinge hechting van hars en wapening terugloopt. Dit proces treedt al na een paar jaar op. Het oppervlak slaat mat en op termijn gaat de sterkte achteruit. De veel stabielere epoxyharsen vergrijzen buiten, dat is te zien door even door het grijzige toplaagje te krabben: daaronder komt de oorspronkelijke kleur weer terug. Dit soort hars heeft een betere buitenduurzaamheid als polyester, maar is op termijn evenmin erg geslaagd. Eigenlijk is dat van toepassing voor alle kunststoffen. Ofschoon ze graag worden gebruikt om er kunstwerken mee te maken, omdat de vormgeving betrekkelijk eenvoudig is en men met het materiaal kan 'spelen', blijkt in de praktijk dat er veel problemen mee zijn. Een beschadiging laat zich niet gemakkelijk onzichtbaar herstellen, het



VRIJHEIDSBEEELD VAN POLYESTER

onderhoud moet frequent plaatsvinden. Vaak is de kunststofstructuur mechanisch niet erg sterk, zodat deze functie door een inwendig corset moet worden overgenomen. Opnieuw komt daar feitelijk alleen RVS voor in aanmerking. Alleen absoluut en totaal inpakken in een geheel gesloten duurzaam systeem, een zogenaamd cocoon, kan de duurzaamheid vergroten en het onderhoud verminderen. Een nadeel is daarbij de meestal andere glansgraad

13) Ofschoon sommige kunststoffen een buitengewone duurzaamheid hebben, gaat dit niet op voor de veelal voor kunsttoepassingen gebruikte kunststoffen, zoals polyesters, polyurethanen en epoxy's.

en de beperkte kleurkeus. Ook kan een dergelijk geheel gesloten systeem alleen worden aangebracht nadat het object en de lucht erin, absoluut is gedroogd. Door condenswerking zou anders van binnenuit nog steeds aantasting kunnen plaatsvinden.

Behandelingen

REINIGEN

Regelmatig reinigen van alle objecten die daarvoor in aanmerking komen, is aan te raden. In veel gevallen moet reiniging geschaard worden onder de specialistische handelingen.

Bij steenachtige materialen kan vaak worden volstaan met een niet te harde cocosborstel, water en 'ouderwetse' groene zeep. Dus niet de gele variant, die is namelijk op natronloogbasis samengesteld, maar de echte groene zeep op kaliumbasis. Deze is vaak te koop bij biologisch-dynamische winkels. Voorts is een goed alternatief babyshampoo (prijkt niet in de oogjes, prijkt – lees: reageert – niet op het beeld) of gewoon huishoud afwas-middel. Een stoommachientje, zoals die tegenwoordig ook in de huishouding ook wel wordt gebruikt, is een zeer goed aanvullend hulpmiddel.¹⁴

Voor het verwijderen van zwarte aanhangende korsten aan stenen beelden kan complexonpasta een geschikt middel zijn.¹⁵ Men brengt de pasta dik op en laat die enkele dagen inwerken. Daarna afschrappen, afspoelen en tot

slot stomen. Eventueel moet de behandeling worden herhaald. De toepassing van deze pasta is, zoals veel reinigingsactiviteiten, specialistenwerk.

Algaangroei moet men vaak verwijderen, bij dikkere lagen mos ligt de opvolgende stap, mosgroei al op de loer. Algen en mos werden tot op heden bestreden met middelen op basis van quaternaire ammoniumverbindingen. Er zijn nieuwere anti-algmiddelen ontwikkeld op basis van gemodificeerde zetmelen¹⁶ die zeer veelbelovend zijn omdat ze in plaats van een algdodende werking, intelligent ingrijpen in de levenscyclus van de alg, die zich daardoor niet meer kan ontwikkelen. De alg sterft af (wordt bruin) en kan dan worden weggeborsteld. Let op: ofschoon de middelen op quaternaire ammoniumbasis in het milieu snel worden afgebroken, kan er plaatselijk een grotere terughoudendheid geboden zijn. Vermijdt dat het middel in open water komt, vang zo nodig het afkomende reinigingswater op in een paar zakken kattebakkorrels of droog zand. Daarom is vaker reinigen met milde zepen het beste.

Bedenk bij dit alles dat overal om ons heen algsporten rondzweven en dat alg altijd zal terugkomen op ondergronden die vochtig zijn, of regelmatig vochtig worden.

HYDROFOBERING VAN STEENACHTIGE MATERIELEN

Afgezien van wat al eerder werd aangedragen geldt dat men uiterst terughoudend met 'behandelingen' van steenachtige materialen moet zijn. Gebruik nimmer een hydrofoberend materiaal op een object van steen: weliswaar wordt het object wat minder nat, maar het drooggedrag (en dat is niet hetzelfde als het waterdampdoorlatende gedrag) wordt wezenlijk anders. Steenachtige materialen kunnen er versneld door ververen. Voor marmers en steensoorten die vrij dicht zijn, zoals hardsteen en graniet, kan een bijenwas-

14) Daarbij wordt in een klein tankje water tot stoom verhit, dat onder lage druk uittreedt.

15) Dit is een opgedikte, gestabiliseerde mild alkalische pasta op basis van zouten van ethyleendiaminetetraazijnzuur. Voor de verschillende typen vervuiling kunnen verschillende PH-instellingen noodzakelijk zijn.

16) Gedoeld wordt op het middel 'Hurby', van AVEBE te Veendam, verkocht door Eco-style.

ALGENAANGROEI



emulsie worden gebruikt om algaanslag en vervuiling wat tegen te gaan. Het speciale preparaat bestaat uit een zeer fijn verdeelde bijenwas, geëmulgeerd in water, stabilisator en enkele hulpstoffen.¹⁷ Felle regenbuien worden door het preparaat tegengehouden, langdurig vocht kan echter goed ontwijken. (Bijenwas is namelijk wel waterafstotend, maar niet waterdoorlaatbaar, denk daarbij aan de waterkringen op het geweven oude kastje. Op poreuze kalksteen heeft het waspreparaat bovendien als neveneffect dat algegroei gedurende langere tijd wegblijft.

IN DE WAS ZETTEN VAN METALEN

Bronzen en andere metalen objecten varen er wel bij indien ze, minstens jaarlijks, na de reiniging en eventuele kleine herstellingen, met een 'vette lap' in de bijenwas worden gezet en uitgepoetst tot een min of meer glanzend, niet meer kleverig laagje. Vooral holletjes en gaatjes met fijne harde kwastjes goed inwerken en ervoor zorgen dat er geen dikke lagen ontstaan. Op brons is een kleine toevoeging van Lanoline (wolvet) aan de bijenwas gunstig voor de vorming van een mooi patina.¹⁸ Er zijn echter ook beelden die van nature niet zijn bedoeld om in de was te worden gezet, omdat dat hun patinavorming vertraagt of anderszins beïnvloedt. Ook is nog wel eens gekleurde was gebruikt waardoor de oorspronkelijk bedoelde indruk gemakkelijk teniet wordt gedaan. Ofschoon bijenwas buiten een beperkte levensduur heeft is dat, zoals eerder betoogd, juist een voordeel. Doordat het wat wordt afgebroken moet men het elk jaar opnieuw aanbrengen en zal er zich nooit een dikke laag opbouwen. Dit onderhoud geeft tegelijk de aanleiding en de gelegenheid om een beeld ook verder te inspecteren. Wassoorten waaraan modernere, microkristallijne wassen zijn toegevoegd, hebben weliswaar een betere buitenbestendigheid maar zijn om de hierboven genoemde reden niet speciaal aanbevolen.



CONSEQUENTE ARCHITECTONISCHE INPASSING IN RUIMTE

SCHILDEREN

Bedenk dat ouderwetse lijnolieverf een bijzonder goede hechting heeft op oudere verflagen en enigszins penetreert. Bovendien is de kantendekking beter dan oplosmiddelhoudende verfsoorten. Voor algemene doeleinden is deze verf dus goed geschikt.¹⁹ Lijnolieverf is ook uitmuntend geschikt voor het verven van steenachtige materialen: dun, bijna wrijvend, inwerken, zodat nergens dikke lagen ontstaan. Een lijnolieverf geeft een mooi verweringsbeeld en er treedt nagenoeg geen bladders op. Voor het verven van metalen komen alleen de moderne varianten van beschermingssystemen in aanmerking. Daarbij moet men altijd goed opletten dat de overschilderbaarheid is gewaarborgd.²⁰

17) Het materiaal wordt vervaardigd en alleen geleverd door 'Supral' te Breda.

18) Grondstoffen voor diverse mengsels zijn te krijgen bij 'Labshop Twello'.

19) Leveranciers: onder andere Aura Naarden, Linova, Zutphen)

20) Overschilderbaarheid is de eigenschap dat een nieuwe (onderhouds) laag voldoende hecht op de oude lagen. Bij veel twee-componenten systemen is de overschilderbaarheid matig of zelfs moeilijk. Een object in de openbare ruimte zal, ofschoon men dat vaak niet zo beleefd, mogelijk evenzeer aan de elementen en het gebruik zijn blootgesteld als een off-shore installatie!

4 Beeld en kracht Beelden in de openbare ruimte technisch bekeken

» Pieter Keune «

De kunstenares Loes van de Horst heeft in 1976 boven de vijver Frissenstein in de Amsterdamse Bijlmermeer een netconstructie met polypropreen kabels ontworpen. Hierbij is vruchtbaar samengewerkt met een jonge ingenieur die stage had gelopen bij de architect Otto Frei. Frei is onder meer bekend van het gigantische tentdak in het Olympiapark in München. Nu had de kunstenares eerder met polypropreen gewerkt. Van dit materiaal had zij een object gemaakt voor het crematorium Westgaarde in Amsterdam. Het plastic was echter niet bestand tegen het droge en warme klimaat in dit gebouw en was in korte tijd tot stof vergaan. Geleerd van deze ervaring, gaf zij het object in de Bijlmer tien jaar. Daarna moest het worden afgebroken. Haar bezorgdheid gold het feit dat wanneer het 's winters zou gaan vriezen, kinderen via het ijs in de constructie konden klimmen. Bij het bezwijken van de polypropreen kabels zouden dan ernstige ongelukken kunnen gebeuren. In 1985 schreef zij de gemeente een brief waar in ze waarschuwde dat de termijn bijna

om was. De foto uit 1996 laat zien dat het werk twintig jaar na vervaardiging nog niet is afgebroken en op het eerste gezicht nog in goede staat verkeert.

De hier vermelde case leert ons enkele belangrijke zaken. De bezorgdheid van de kunstenares is niet geheel onterecht, maar komt voornamelijk uit onkunde over het materiaalgedrag voort. De gemeente handelt laks. Het zal wel meevallen, want het werk ziet er nog goed uit.

We weten inmiddels dat de vroege kunststoffen na enkele tientallen jaren versneld uit elkaar kunnen vallen. Lange tijd valt er niets te zien, maar dan na de 'inductietijd' gebeurt het opeens. De moderne kunststoffen hebben ongetwijfeld een langere levensduur door toevoeging van anti-oxydanten, UV-absorberende stoffen en andere hulpstoffen. Hoe lang de inductietijd van vele moderne kunststoffen is, kunnen we niet met zekerheid zeggen. Daar hebben we nog weinig ervaring mee en bovendien is het degradatiemechanisme nog niet geheel begrepen. Wel

kunnen we voorspellen dat ook de nieuwste kunststoffen geen eeuwig leven zullen hebben. Wanneer de degradatie van kunststoffen zich zou beperken tot de oppervlakte, zoals het dof worden en verkleuren, hebben we een esthetisch probleem. Maar wanneer een kunststof als constructieonderdeel is toegepast en door degradatie de sterkte-eigenschappen van het materiaal veranderen, dan hebben we pas echt een probleem. In het werk van Loes van de Horst staan de kabels onder spanning. Spanning in een materiaal is in feite opgeslagen energie. Energie die kan worden aangewend om chemische reacties, met name degradatie-reacties, te laten verlopen. Dit is niet nieuw en beperkt zich zeker niet alleen tot de moderne materialen. Rob Crevecoeur vermeldt in zijn hoofdstuk het versneld roesten van een stalen steun in een beeld van lood. Lood en ijzer vormen een galvanische cel en de opgewekte elektrische spanning is verantwoordelijk voor de chemische reactie van het roesten. Er zijn schitterende voorbeelden van loden beelden die na het wegroesten van de stalen steun, langzaam maar zeker in elkaar zijgen. Een direct gevaar voor het langslappend publiek zal dit hoogst waarschijnlijk niet vormen. Bij hedendaagse kunstwerken die met moderne materialen zijn gemaakt en die plotseling zouden kunnen bezwijken, komt de veiligheid wel in het geding.

In dit hoofdstuk schenken we met name aandacht aan krachten en spanningen in beelden. Zowel bij kunstenaars als bij beleidsmensen is in het algemeen weinig kennis en inzicht op dit gebied. Natuurlijk dienen bij een gecompliceerd beeld deskundigen te worden ingehuurd die de benodigde berekeningen kunnen maken. Maar dit leidt vaak tot drastische wijzigingen in het concept, die kritiekloos worden geslikt omdat men geen kennis van zaken heeft.

Krachten, spanningen en momenten

Een beeld dient stabiel en sterk genoeg te zijn. In een beeld werken interne krachten die het in evenwicht houden. Op het beeld werken externe krachten waarvan de windbelasting wel de meest belangrijke is. Het voortrazende verkeer kan beelden in trilling brengen waardoor deze voortijdig door materiaalvermoeidheid kunnen bezwijken. Deze krachten moeten door het materiaal kunnen worden opgevangen. Laten we aan de hand van een ontwerp-



KUNSTWERK VAN L. VAN DER HORST BOVEN DE VIJVER FRISSENSTEIN, AMSTERDAM

tekening van het beeld 'vogels' van Piet Schoenmakers, dat in Maastricht bij het hoofdkantoor van de PLEM is geplaatst, het krachtenspel analyseren. Het beeld is ongeveer zes meter hoog en bestaat uit drie bronzen vogels die aan een stalen paal zijn bevestigd. In de staart van de vogels zijn sleuven aangebracht. In deze sleuven steken aan de paal vast gelaste doken. De ruimte in de staart is met epoxy opgevuld, zodat de vogels stevig aan de doken vastzitten. Het uiteindelijke gewicht van de vogels wordt geschat op ongeveer 700 kilo. Het gewicht vormt een kracht die loodrecht naar beneden werkt, de zwaartekracht. Stel dat dit gewicht evenwichtig is verdeeld rondom de paal, dan kunnen we het totale gewicht geconcentreerd denken in een punt, het zwaartepunt, dat



SCHEMA VAN HET DRAAIMOMENT
VAN HET BEELD VAN A. SPRONKEN

zich loodrecht boven de plaats bevindt waar de paal in de grond is bevestigd. Een actie roept een reactie op.

Dat betekent dat de langs de paal naar beneden gerichte zwaartekracht moet worden gecompenseerd door een opwaartse kracht vanuit de grond op het beeld.

Maar de vogels zijn niet evenredig rondom de paal bevestigd.

Het zwaartepunt ligt buiten de lijn die de paal vormt. Het gewicht probeert nu de paal om te trekken, om het punt waar deze aan de grond is bevestigd te laten roteren. Dit wordt een moment genoemd, het product van kracht maal afstand (arm) waarover de kracht werkt. Wat een moment is, kan men zelf ervaren wanneer men een gewicht in de hand neemt. Houdt men de arm tegen het lichaam, dan voelt het gewicht minder 'zwaar' dan bij gestrekte arm. Een moment dat op een beeld werkt moet bij evenwicht gecompenseerd worden door een ander moment dat het beeld de andere kant probeert op te draaien. Er is in dit beeld geen gewicht aan de andere kant dat voor een dergelijk moment zorgt. Het vereiste tegenmoment wordt nu geleverd door de bevestiging van de paal in de grond. Deze dient zo stevig te zijn dat de paal niet kan kantelen.

Maar zelfs als de bevestiging sterk en stijf genoeg is, kan het beeld bezwijken door uitknikken van de paal. Staal druk je niet zomaar in. De paal zal het gewicht van de vogels best kunnen dragen. Maar een te dunne paal kan uitknikken. Je kunt dit effect vergelijken met het knappen van een luciferhoutje dat tussen duim en wijsvinger wordt gehouden. Het houtje knapt, wanneer er wordt geknepen, omdat de diameter van het houtje klein is ten opzichte van de lengte. Het houtje kan eerst naar buiten uitbuigen. Maar neem nu eens een stukje van pakweg een halve centimeter van het hetzelfde houtje.

Wanneer je nu knijpt, is de kans groot dat je het houtje in je vinger drukt, in plaats van dat het bezwijkt. Het houtje is nu niet lang genoeg om te kunnen

buigen, de eerste fase van het knappen. Zo moet ook de stalen paal een bepaalde diameter hebben ten opzichte van zijn lengte om te voorkomen dat deze uitbuigt en knikt.

Dan hebben we nog rekening te houden met het feit dat het kan gaan stormen. Bij het bepalen van de invloed van de wind, dient men te bedenken dat aan de ene kant wordt geblazen en aan de andere kant een onderdruk ontstaat, met andere woorden een zuigkracht. 's Winters kan er ook nog een flink pak sneeuw vallen, dat extra gewicht geeft. In het geval van het beeld van Piet Schoenmakers werd bij de berekeningen in plaats van een gewicht van 700 kilo uitgegaan van een gewicht van 1500 kilo om zo ook rekening te houden met de windbelasting.

De boven gegeven bijdragen aan de belasting op het beeld kunnen stuk voor stuk worden uitgerekend. Samen geven ze dan de maximale spanning die in het beeld kan optreden. Onder spanning verstaan we een kracht die over een oppervlak werkt. Wanneer we alleen met het gewicht van de vogels te maken hebben, is de spanning die in de paal wordt teweeg gebracht het gewicht maal het oppervlak van de doorsnede van de paal.

Het is zaak een materiaal te kiezen dat deze spanning aan kan en ten tweede de constructie zo te berekenen dat de constructie zelf niet bezwijkt. Van de meeste materialen zijn de spanningen die ze aankunnen, bekend. In de praktijk worden de waarden van deze spanningen, die dus aangeven wat maximaal toelaatbaar is, door een veiligheidsfactor gedeeld. Je gaat er dan bij je berekeningen van uit dat het te gebruiken materiaal minder sterk is dan opgegeven. Er kunnen immers verborgen gebreken in het materiaal zitten. Je dient hierbij ook rekening te houden met het feit dat je iets over het hoofd hebt gezien. Een voorbeeld hiervan is een groot beeld opgebouwd uit blokken glas die met siliconenlijm op elkaar waren gelijmd, dat een aantal

jaren geleden bezweek. Gelukkig op een moment dat er geen mensen in de buurt rondliepen. Een ingenieursbureau had de sterkte van de verlijming berekend en hierbij ook een veiligheidsfactor gebruikt. De berekeningen waren correct, gebaseerd op resultaten verkregen in een laboratoriumsituatie. Waar echter onvoldoende rekening mee was gehouden, was de praktische uitvoering van de verlijming. Deze was onzorgvuldig uitgevoerd. Op grote gedeelten pakte de lijm onvoldoende. De krachten moesten nu door de resterende lijmlaag die wel vast zat worden overgebracht, waarbij de kritische grens werd bereikt.

Druk, trek, buig, knik en schuif

De krachten waarmee men bij beelden te maken krijgt zijn druk-, trek-, buig-, knik- en schuifkrachten. Zonder de krachten expliciet te berekenen, kan men toch een idee van sterkte krijgen door bepaalde materiaalgegevens in ogenschouw te nemen. Uiteraard is de werkelijke kracht die een materiaal kan opnemen afhankelijk van metaalkwaliteit, soort hout et cetera. Steen en metaal zijn goed bestand tegen drukkrachten. Een drukkracht parallel aan de draad van het hout kan snel te veel zijn. Loodrecht op de draad daarentegen kan hout veel hebben. Weliswaar kan het hout ingedrukt worden. Dit geeft misschien een ongewenste vervorming, maar dat leidt wel vaak tot een verhoging van de sterkte. Trekkrachten kunnen door hout in de richting van draad goed worden opgenomen. Loodrecht op de draad is hout weinig sterk. Dit is te vergelijken met touw. Prima om aan te trekken, maar loodrecht op het touw trekt men de vezels uit elkaar. Steen is weinig bestand tegen trekkrachten, staal daarentegen wel. De meeste kunststoffen kunnen slecht een continue belasting verdragen. Ze gaan dan vloeien. Om een kunststofonderdeel met name trekkrachten te laten opnemen is wape-

ning gewenst. Glasvezel versterkte polyester is hiervan een voorbeeld. Buigkrachten vallen te beschouwen als een combinatie van druk- en trekkrachten. Neem een balk en probeer deze in gedachte te buigen. Aan een kant zal het materiaal in elkaar worden gedrukt en aan de tegenover liggende zijde wordt het materiaal uit elkaar getrokken. Een stenen balk zal aan de trek-kant gaan scheuren, omdat steen niet bestand is tegen trekkrachten. Een scheurtje aan de 'trekkant' zal zich voortplanten totdat de gehele steen is bezweken. Een uitstekende arm bij een stenen beeld is een buitengewoon kwetsbaar onderdeel. Om te voorkomen dat een steenachtig materiaal aan de trekkant begint te bezwijken, dienen de trekkrachten door een ander materiaal te worden overgekomen. Bij gewapend beton ligt de bewapening aan de kant waar bij doorbuigen trekkrachten zijn te verwachten. Wanneer een balk op doorbuiging wordt belast, speelt de doorsnede van de balk een grote rol. Neem bijvoorbeeld een springplank in een zwembad. Deze moet kunnen doorbuigen. Maar dezelfde plank verticaal geplaatst, zal niet meer doorbuigen. Bij buigen verschijnen de grootste spanningen aan de buitenkant. Bij een verticaal geplaatste plank worden de spanningen over een grotere afstand verdeeld ten opzichte van het midden van de plank, de neutrale lijn. Hierdoor zijn de maximale spanningen aan de buitenkant minder dan bij een horizontaal geplaatste en belaste plank. Vanwege hetzelfde principe zijn H-profielen zo geschikt als draagbalken. De massa is zo ver mogelijk van het neutrale midden, waar geen spanningen heersen of met andere woorden waar de drukspanning overgaat in een trekspanning, geplaatst. Op het hetzelfde principe 'massa zo ver mogelijk naar buiten' is ook het aanbrengen van verstevigingsribben gebaseerd om vormstijfheid te verkrijgen. Vooral bij objecten van kunststof is dit vaak nodig. Vergelijk bijvoorbeeld de ribbels in een plastic koffiebekertje.

De eerste fase van doorknikken van een kolom is buigen. Ook hier wordt het doorbuigen verminderd door de massa van de kolom zover mogelijk naar buiten te verplaatsen en dus het gevaar op knikken te voorkomen. Vandaar dat een stalen buis met een grote diameter beter bestand is tegen doorknikken dan een buis met weliswaar dezelfde massa maar met een kleinere diameter. Een schuifspanning veroorzaakt dat twee onderdelen ten opzichte van elkaar kunnen afschuiven. Een situatie die bijvoorbeeld voorkomt bij door klinknagels met elkaar verbonden platen. De nagel moet stevig genoeg zijn om doormidden breken door afschuiving te voorkomen.

De Naaldtoren van Snelson

Om een goed begrip te krijgen wat spanningen in beelden zijn is een bestudering van de naaldtoren van Kenneth Snelson in de beeldentuin van Kröller-Müller op zijn plaats. Het is een beeld waarbij buizen van aluminium door strak gespannen stalen draden zwevend worden gehouden. Deze constructie wordt 'tensegrity' genoemd. Een samentrekking van tension en integrity. Deze structuur bestaat uit continue trekelementen en discontinue

drukelementen. De trekelementen worden gevormd door de kabels.

De drukelementen zijn relatief korte stukken buis. Op de bevestigingspunten van buis en kabel zijn de druk- en trekkrachten met elkaar in evenwicht. De lengte van de buizen is zo gekozen dat er geen gevaar voor knikken bestaat. De kabels kunnen enkel trekspanningen opnemen. Wanneer de trekkracht wegvalt of overgaat in een drukkracht gaan ze slap hangen. Dat zou kunnen gaan gebeuren met de onderste kabels vanwege het gewicht van de toren. Het is daarom belangrijk dat de kabels te allen tijde onder een trekspanning blijven. De trekspanning dient dus groter te zijn dan de drukspanning ten gevolge van het gewicht en de windbelasting. Dit wordt bereikt door de kabels flink voor te spannen. Het onderhoud van een dergelijk beeld bestaat voor een deel uit het naspannen van de kabels wanneer door uitrekking van de kabels de trekspanning in de kabels is verminderd. In extreme situaties kan de voorspanning onvoldoende blijken te zijn. De naaldtoren van Snelson is recent bij een harde storm in elkaar gezakt. De windbelasting werd toen zo hoog dat de trekspanning van de kabels plaatselijk overging in een drukspanning.

"NAALDTOREN" VAN K. SNELSON.
KRÖLLER-MÜLLER-OTTERLO



Een omgekeerd geval, namelijk dat een drukspanning overgaat in trekspanning en zo schade kan ontstaan, doet zich voor bij geëmailleerde borden. Hierbij wordt met zeefdruk een voorstelling met emailpoeder op een metalen plaat aangebracht. In de oven wordt het poeder tot een glasachtige laag gesmolten. Tijdens het afkoelen krimpt het metaal sterker dan het email. Daardoor komt het email onder druk te staan. Glas, steen en ook een emailaag kunnen drukspanning goed verdragen. Maar als door een stoot de geëmailleerde plaat wordt verbogen of ingedeukt, kan plaatselijk de drukspanning in het email overgaan in een trekspanning. Met als gevolg dat het email van de plaat afspat.

Een beeld kan op zichzelf sterk genoeg zijn, maar onvoldoende stabiliteit vertonen. Een beeld is in evenwicht wanneer de som van alle op het beeld werkende krachten en momenten nul is. Wanneer dit niet het geval is dan kan het beeld kantelen of gaan schuiven. Om kantelen te voorkomen dient het zwaartepunt zich zo dicht mogelijk bij de grond te bevinden. Meestal wordt dit bereikt door het beeld, bijvoorbeeld een staande figuur, vast te bevestigen op een zware sokkel. Dit kan met ankerbouten of met klampen wanneer het beeld een voetplaat heeft. Vastmaken van het beeld voorkomt ook het schuiven.



'K-PIECE' VAN M. DI SUVERO. KRÖLLER MÜLLER OTTERLO

Wanneer een beeld meerdere aangrijpingspunten heeft die op de grond rusten, zijn drie punten voldoende, zoals bij de naaldtoren van Šnelson. Belangrijk hierbij is dat de projectie van het zwaartepunt zich bevindt binnen de driehoek die de drie punten op het grondoppervlak vormen. Een ander voorbeeld hiervan is het beeld K-piece (1972) van Marc di Suvero in Kröller-Müller. De foto laat zien dat een beeld ook stabiel moet zijn wanneer kinderen in het beeld klimmen, hetgeen natuurlijk ten strengste moet worden tegengegaan. Stel dat een kind naar het uiteinde van een balk klautert, dan vormt dat een niet te onderschatten

moment dat het beeld kan doen kantelen. Vier of meer steunpunten op de grond kan, maar net als wanneer bij een tafel met vier poten een van de poten de grond niet raakt, de tafel gaat wiebelen, kan dat hier ook gebeuren.

Verticale vlakken die onder een hoek tegen elkaar staan opgesteld, leveren ook een stabiel beeld op. De kunstenaar Richard Serra maakt in zijn beelden hier veelvuldig gebruik van. Zware stalen platen oefenen in zijn beelden een kracht op elkaar uit en houden elkaar daarmee in evenwicht, zoals in een kaartenhuisconstructie. Een voorbeeld is 'Sight Point' in de tuin van het Stedelijk Museum in Amsterdam.

Verstoring van het evenwicht kan desastreuze gevolgen hebben. Beelden in de openbare ruimte, die zijn opgebouwd uit verticale vlakken die op de grond rusten, zullen dan ook op de raakvlakken onderling stevig met elkaar verbonden moeten worden.

Verbindingen

Twee delen van een object kunnen met elkaar verbonden worden door een punt-, lijn- of vlakverbinding.

Een puntverbinding wordt bijvoorbeeld door een bout gevormd. Wanneer de twee verbonden delen ten opzichte van elkaar willen bewegen, wordt er een schuifkracht in de bout opgeroepen.

Bij bezwijken van de bout zal dat min of meer langs het vlak tussen de twee verbonden delen zijn. De kracht die de bout kan opnemen zonder te breken is evenredig met de dwarsdoorsnede.

De bout moet dus dik genoeg zijn. Stel nu dat drie platen door middel van een bout met elkaar worden verbonden, dan zijn er twee vlakken waarlangs in de bout een schuifkracht werkt. Met andere woorden bij het verbinden van drie platen kan dezelfde bout ongeveer twee keer zo veel kracht opnemen als bij het verbinden van twee platen op elkaar. Maar zelfs in dat geval kan de verbinding bezwijken als de nagels te dicht bij de rand van de plaat zijn geklonken. Het materiaal tussen gat en

rand wordt dan opgestuikt of gaat scheuren. Er wordt wel als vuistregel aangehouden dat de afstand van het nagelgat tot de rand van de plaat minimaal anderhalf maal de diameter van het nagelgat moet bedragen. Voorbeelden van lijnverbindingen zijn las- en soldeernaden. Er zijn vele verschillende typen van lasnaden mogelijk. Bij een goed uitgevoerde lasnaad is de sterkte vergelijkbaar met die van het te verbinden materiaal. Kunstenaars die weinig ervaring hebben met het lasproces leveren nog al eens verbindingen waarbij eerder gesproken kan worden van 'plakken' dan van lassen. Het moge duidelijk zijn dat in een dergelijk geval de sterkte te wensen over laat. Bij lassen wordt het plaatmetaal mede gesmolten en vormt met het toegevoegde lasmateriaal een geheel. Bij solderen wordt een laag smeltende metaallegering gebruikt die als een soort lijm werkt. Zodat hier de sterkte van de verbinding afhankelijk is van sterkte, de dikte en lengte van de soldeernaad en de hechting op het basismateriaal.

Een vlakverbinding wordt meestal tot stand gebracht door middel van lijmen. De sterkte van een gelijmde verbinding hangt af van de soort lijm, de voorbewerking en kwaliteit van de te verlijmen oppervlakken en het totale oppervlak waarover de lijm werkt.

Het voordeel van lijmen boven klinknagels en dergelijke is dat het materiaal niet hoeft te worden doorboord en dus ook niet wordt verzwakt.

Het nadeel van lijmen is dat controle van de lijmverbinding praktisch onmogelijk is en afhankelijk van de uitvoering geen zekerheid van de bereikte sterkte bestaat.

Verbindingen zijn of stijf of beweegbaar. Stijve verbindingen worden altijd gemaakt bij lijn en vlak verbindingen. Bij puntverbindingen dienen voor het bereiken van voldoende stijfheid minstens twee punten die zo ver mogelijk uit elkaar staan (groter moment) aangebracht te worden.

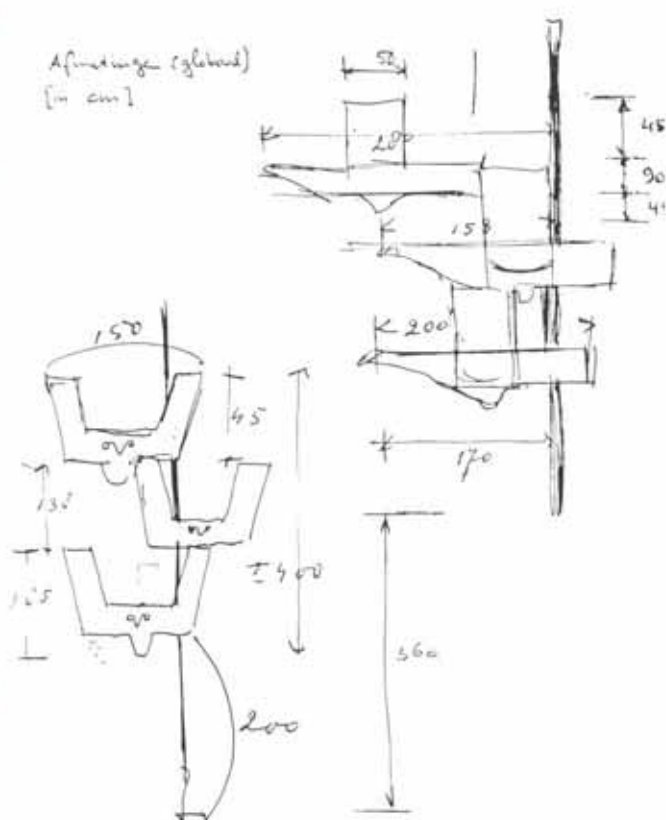
Stijve verbindingen zijn niet altijd gewenst. Voor kinetisch beweegbare objecten ligt dit voor de hand. Maar bij grote beelden kunnen thermische uitzetting en krimp voor aanzienlijke spanningen zorgen. Mij is het geval van een polyester beeld in de vorm van een stier bekend die door opwarming van de zon op de bilnaad is opengebarsten. De dimensionale veranderingen door uitzetting en krimp zijn weliswaar niet groot, maar de spanningen wel. Verbindingen die enige ruimte laten zodat de onderdelen iets langs elkaar kunnen glijden zijn hier gewenst. Soms wordt stijfheid in een beeld bereikt door de constructie en zijn stijve verbindingen niet nodig. Een simpel voorbeeld is een driehoek. Wanneer de drie delen met een puntverbinding aan elkaar zijn bevestigd, is geen beweging tussen de delen meer mogelijk. Dit verklaart waarom in vele constructies zoals bruggen, driehoekige elementen zijn toegepast. Een vierkant waarbij de hoekpunten met een puntverbinding zijn vastgezet daarentegen kan gemakkelijk tot een ruitvorm worden vervormd en is dan niet stabiel.

Mobiele beelden

Wanneer men thuis een mobiel heeft hangen die niet in balans is, dan is het relatief eenvoudig om met enkele ingrepen, hier en daar wat zwaarder maken, de stabiliteit te herstellen. Maar wanneer het werk groter wordt, kan deze ogenschijnlijk eenvoudige benadering zeer complex worden. In het algemeen zal een beeld elementen hebben die om een of meerdere assen kunnen roteren. Deze elementen kunnen motorisch worden aangedreven, maar vaak wordt gebruik gemaakt van water- en windkracht. Op het moment dat de krachtbron stil valt, blijft het element in een willekeurige positie of valt door de zwaartekracht terug in een bepaalde uitgangspositie. Het basisprincipe is altijd dat in elke positie de elementen rond

de as in balans moeten zijn. Een mobiel beeld kenmerkt zich door instabiliteit waarbij de elementen wel in evenwicht zijn. Wanneer er geen evenwicht is tussen de elementen die draaien, worden bij het draaien buigkrachten op de as uitgeoefend. Door het herhaald op en neer buigen kan de as aan vermoeidheidsverschijnselen bezwijken. Een voorbeeld van een beeld met een draaiconstructie is 'vogels' van Arthur Spronken dat in de vijver bij de Vrije Universiteit van Amsterdam staat opgesteld. Het draaiende gedeelte is als volgt geconstrueerd. Uit plaatmateriaal zijn twee roestvast stalen buizen gewalst, die over elkaar geschoven perfect passen. In de stalen buizen zijn ringen vastgelast, waartegen bronzen platen met uitholling rusten. De twee uithollingen omvatten een stalen kogel, waardoor de bovenste buis om de eerste kan draaien. De kogel wordt met grafiet gesmeerd.

De wind vormt een redelijk onvoorspelbare krachtbron. Het is van belang dat in een vroeg stadium testen worden uitgevoerd en met de computer een analyse wordt gemaakt van alle effecten op de constructie. Zijn de afmetingen van de elementen juist gekozen in het besef dat een vergroting van een element en dus ook het gewicht, een aanzienlijke toename van de centrifugale kracht tot gevolg heeft? Kan het materiaal de opgewekte spanningen aan? Bestaat er kans dat een element doldraait en daardoor juist vastloopt? Als de roterende onderdelen van staal zijn vervaardigd, zal de door het draaien opgewekte warmte slecht weg kunnen. Staal heeft een hoge uitzettingscoëfficiënt dat onbedoelde vervormingen tot gevolg kan hebben. Wat gebeurt er als het gewicht verandert door ijsafzetting of sneeuwval? Zijn de draaipunten van het beeld gemakkelijk te onderhouden?



Schaalvergroting

SCHETSONTWERP VAN 'DE VOGELS'
VAN P. SCHOENMAEKERS

Een plaat steen met een dikte van 10 centimeter kan bij een overspanning van 2 meter zonder problemen een nuttige last van een mens dragen. Dezelfde steen met een dikte van 1 meter en een overspanning van 20 meter zal onder het eigen gewicht bezwijken. Er is een limiet in grootte, waarboven een constructievorm niet meer in staat is zijn eigen gewicht te dragen. Een probleem dat bouwmeesters uit de oudheid zich al realiseerden. Grote overspanningen met steen werden met behulp van een boogconstructie opgelost. Hierbij wordt het gewicht naar de dragende muren geleid.

Bij de beoordeling van een model van een beeld dat uiteindelijk buiten uitvergroot moet komen te staan, dienen vijf aspecten in de gaten te worden gehouden.

- 1 Het eigengewicht van een object verandert veel sneller dan de lineaire dimensies van dat object. Stel dat een onderdeel van een beeld bestaat uit een bol die aan een ronde staaf hangt. Het model is 1:10 vervaardigd en wel zodanig dat de dikte van de staaf net voldoende is om het gewicht van de bol te dragen. Als de doorsnede van de bol 10 keer zo groot wordt, wordt het volume en daardoor het gewicht 1000 keer zo groot. Wanneer men de doorsnede van de staaf ook 10 maal zo groot neemt, neemt het oppervlak van de doorsnede van de staaf nu met een factor 100 toe. Het gewicht dat de staaf kan dragen, is gelijk aan de toelaatbare spanning van het materiaal, vermenigvuldigd met het oppervlak van de dwarsdoorsnede. De toelaatbare spanning is een materiaaleigenschap die niet bij schaalvergroting verandert. Het gewicht dat de staaf kan dragen, wordt daardoor afhankelijk van de dwarsdoorsnede. Wanneer het gewicht 1000 maal zo groot wordt, dient ook het oppervlak van de dwarsdoorsnede 1000 maal zo groot genomen te worden. Dan valt te berekenen dat de diameter 31,6 maal zo groot moet worden genomen. In feite meer omdat hierbij geen rekening is gehouden met de vermeerdering van het gewicht van de staaf zelf.
- 2 De sterkte en stijfheid van een constructie-onderdeel veranderen niet evenredig met de verandering in dimensies. Een materiaal dat op schaalmodel aardig stijf voorkomt, kan bij evenredige schaalvergroting slap blijken te zijn. Ook hier geldt weer dat het eigengewicht evenredig met het volume toeneemt, de dikte lineair wordt vergroot en de stijfheid als materiaaleigenschap niet verandert.
- 3 De inwendige spanningen in een object, die op schaalmodel te verwaarlozen zijn, nemen ten gevolge van uitwendige oorzaken, zoals bijvoorbeeld windbelasting, snel toe. Hoe groter het oppervlak waar de wind vat op heeft, hoe groter de spanningen die in het object worden opgeroepen. Bovendien kan een beeld hierbij in trilling worden

gebracht met het risico van vermoeidheidsverschijnselen. Iets dat op schaal, zelfs in een windtunnel, niet wordt opgemerkt.

- 4 Bij een bewegend object worden de krachten die op het object werken bij een verhoging van snelheid snel groter. Stel dat van een kinetisch beeld een onderdeel een rotatie in een bepaalde tijd uitvoert. Bij schaalvergroting met een factor 10 en de dezelfde rotatie, valt te berekenen dat de middelpuntvliedende kracht met een factor 100 toeneemt.

- 5 De waarneming van een object varieert met beeldhoek en afstand, iets waarbij men zeker rekening dient te houden, maar in het kader van een sterktebeschrijving niet relevant is.

Nieuwe media

Er komen steeds meer beelden in de openbare ruimte waarin elektronica is verwerkt. De hardware kan tegenwoordig zo worden ontworpen dat deze redelijk bestendig is tegen schokken en vochtvrij en afgeschermd tegen sterke temperatuurschommelingen kan worden geïnstalleerd. De problemen met software zijn dezelfde als waar men binnen mee te maken krijgt en hoeven hier niet verder te worden toegelicht. De kwetsbaarste onderdelen worden gevormd door de beeldschermen en luidsprekers. Deze blijven wanneer ze publiekelijk toegankelijk zijn, gevoelig voor schade door verkeerd hanteren of vandalisme. Een voorbeeld is het beeld 'de erfsteen' van de kunstenaar Aart Marcus dat in 1998 op een openbaar plein in Meppel is geplaatst. De erfsteen is een zeven meter hoog beeld bestaande uit een reuzenslinger met een discusvormige steen met een diameter van drie meter. De discus weegt 3,5 ton en is vervaardigd met een kern van schuimmateriaal, daaromheen een schil van gewapend beton en afgewerkt met een laag granito. Aan de onderkant is een ruimte uitgespaard voor een luidspreker. Deze brengt het geluid van de branding voort. Als de

steen in trilling wordt gebracht, neemt het volume van dit geluid evenredig toe met de amplitude van de slinging. Als iemand op de rand van de steen gaat zitten, kantelt deze een beetje en wordt het geluid van een lachende baby hoorbaar. De uitslag van de slinger wordt beperkt door een kabel aan de onderkant die via een katrol in de bodem is bevestigd.

Er zijn regelmatig problemen met dit beeld waardoor het niet goed meer functioneert. De arm van het beeld dat zo'n negen meter overspant, is niet stijf genoeg. Wanneer mensen op de steen gaan zitten, raakt deze de grond en wordt de luidspreker ingedrukt. Voor de werking van een geluidsculptuur is een sensor nodig. Het is belangrijk dat deze bewegingssignalen kan blijven opvangen. In Tilburg is een virtuele metro aangelegd. Onder roosters op straat zijn speakers aangebracht, die de suggestie van een rijdende metro weergeven wanneer men er overheen loopt. Echter door bladval worden de sensoren regelmatig bedekt waardoor de installatie niet meer optimaal werkt. Een ander probleem vormt de ontwatering. De speakers bevinden zich in putjes die vol kunnen lopen wanneer de afvoer verstopt raakt.

In diverse hedendaagse werken worden beeldschermen toegepast.

In Rotterdam staan vier palen als periscopen met camera's opgesteld.

Op ooghoogte zijn flat-screens geplaatst. De palen kunnen draaien en geven een beeld van de omgeving waarbij, aangestuurd door een computer, aanvullende informatie wordt gegeven. De elektronische componenten zijn vochtvrij geïnstalleerd. Maar de gebruikte beeldschermen werken niet bij lage temperaturen. Vandaar dat achter de beeldschermen een verwarmingsinstallatie is aangebracht die ervoor zorgt dat de temperatuur van het scherm niet onder de 5°C zakt.

De beeldschermen worden tegen vandalisme beschermd door dikke geharde platen glas.

Wanneer in een sculptuur geluid en beeld worden gecombineerd, moet men bedenken dat men de functies of analoog of digitaal laat verlopen. Een combinatie van een analoge film en een digitale geluidsweggevoer loopt op den duur niet meer synchroon, omdat de snelheid van de film niet constant is en die van de geluidsweggevoer wel.

Lichtsculpturen

Beelden of onderdelen hiervan kunnen worden aangelicht met spotlights.

Hiervoor is in elke gemeente wel voldoende kennis in huis hoe deze veilig aan te leggen. Andere vormen van licht kunnen bestaan uit lasers, neonlicht of glasvezelverlichting.

Neonverlichting is sinds eind jaren vijftig gemeengoed geworden in reclame uitingen buiten. Wanneer neonlicht in kunstwerken wordt toegepast kan dat kwetsbare onderdelen vormen. Een neonbuis bestaat uit een glasbuis waaruit de lucht is gepompt en vervangen door een gas. In beide uiteinden plaatst men elektroden en last de uiteinden vervolgens dicht. Aangesloten op elektriciteit geeft de buis licht. Gevuld met puur neongas is dat een oranje-rood licht. Gevuld met argongas waaraan een beetje neon en kwik is toegevoegd, wordt een lichtblauwe kleur verkregen. Door de binnenkant van de buis te voorzien met fluorescentiepoeders kan het aantal kleuren worden uitgebreid. De buis wordt door een glasblazer door middel van verwarming in de gewenste vorm gebogen. De coating wordt gewoonlijk na het vormen aan de binnenkant van de buis aangebracht. Het kan ook van tevoren, maar dan zal de coating bij het buigen barsten. Wanneer een buis breekt en de oorspronkelijke buis valt te repareren, dan moet opnieuw een coating worden aangebracht en de buis met gas worden gevuld. Meestal kost het minder om een nieuwe buis op maat te laten maken. Een neonbuis van goede kwaliteit heeft een levensduur van ongeveer 25.000 branduren. De temperatuur van

de buis wordt dan niet hoger dan 40°C. Een mindere kwaliteit en veroudering van de neonbuis kunnen tot zeer hoge temperaturen van de buis leiden, doordat de weerstand in de buis toeneemt. Door veroudering zal kleurverandering en zwarting optreden. Een kleurverandering of een afname van de lichtopbrengst zal meestal niet gewenst zijn. Het verdient in dit geval aanbeveling om een replica in het werk te installeren en het origineel als een referentie te bewaren. Hierover moeten met de kunstenaar afspraken worden gemaakt.

Bij de NV Huisvuilcentrale Noord-Holland in Alkmaar staat een beeld van Esther Jiskoot, een drie meter hoog aluminium beeld waaruit licht 'stroomt'. Dit wordt bereikt door een bundel van drie meter lange glasvezels, die op een lichtbox zijn aangesloten. Bij glasvezelverlichting wordt gebruik gemaakt van meerdere gepolijste draden van glas of kunststof, die in een enkele lichtbox zijn gestoken. Door inwendige reflectie wordt het licht naar de uiteinden van de draden geleid. In het beeld van Jiskoot moet het licht over de hele lengte van de glasvezel uitstralen. Ze heeft dit bereikt door de glasvezel op vele punten te knakken. Hierdoor wordt de inwendige reflectie onderbroken en kan het licht uittreden. Het behoeft geen betoog dat haar handelwijze het beeld zeer kwetsbaar heeft gemaakt. Waarschijnlijk had zij het effect ook kunnen bereiken door het oppervlak van de glasvezels op te ruwen in plaats van ze te knakken.

Een lichtsculptuur hoeft niet noodzakelijk afhankelijk te zijn van een ingebouwde lichtbron. Door slim gebruik te maken van het materiaal kan met het al aanwezige licht ook veel worden bereikt. Een mooi voorbeeld is het beeld 'gekristalliseerde tak' van Carel Lanfers in de Verlengde Slotlaan in Zeist. Vooral als het regent en 's nachts ontstaat een interessant lichtspel. Op de tak van roestvrij staal zijn stukjes glas – elk apart geslepen om de ron-

ding van de tak te volgen – met siliconenkit vastgelijmd. Voordat de kunstenaar het werk uitvoerde, heeft hij uitgebreid proeven gedaan met deze manier van verlijmen door monsters zowel in de diepvries als in kokend water te leggen. Daarnaast worden door Lanfers altijd proefstukjes thuis in de zon bewaard om te controleren of de verbinding op den duur niet bezwijkt. Want dat zou dan ook met het werkelijke beeld kunnen gebeuren.

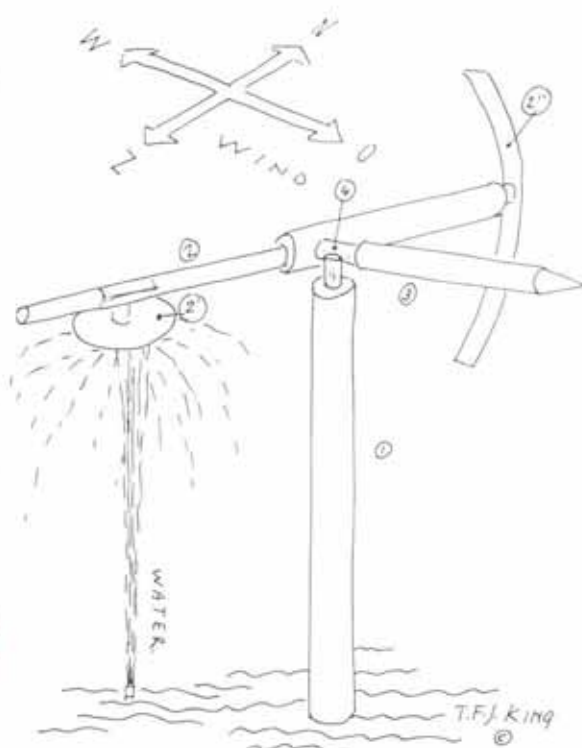
Waterwerken

Watervragende beelden of fonteinën zijn van alle tijden. De problemen die hiermee samenhangen ook. Niet altijd zijn er materialen gebruikt die waterbestendig zijn. De kunstenaar verkijkt zich nog wel eens op de eroderende kracht die stromend water met zich mee brengt. Mortels waarmee onderdelen van het werk zijn gevoegd, willen wel eens geleidelijk aan oplossen en aanleiding tot lekkages geven. Wanneer er elektrische componenten onder het werk zijn geplaatst, pompen en verlichting, kan zich een gevaarlijke situatie voordoen. In de winter vormt vorst een probleem. Wanneer het water wordt gerecycled en men heeft begroeiing in de buurt, dan kunnen pompen verstopt raken met bladeren. Vandalisme, het gooien van wasmiddel in een waterwerk bijvoorbeeld, kan ook ernstige schade aan de pompen berokkenen.

In het wijkpark Overbos in Hoofddorp staat een bewegende hydrosculptuur van de kunstenaar Tjoe Fang King uit 1993. Het beeld wordt door wind en water bewogen. Een waterstraal die tien meter hoog spuit moet het object op een hoogte van acht meter uit balans brengen. Daarna moet het beeld weer terugkeren in de uitgangspositie. Doordat ook de wind vat heeft op het beeld worden de bewegingen onvoorspelbaar. Het beeld wordt door onderwaterlampen verlicht. Het water wordt door een pomp omhoog gespoten. Daarvoor is

uiteraard een toevoer van water nodig. Een aanvoerpijp van een bepaalde diameter laat bij een zekere druk een optimale hoeveelheid water door. Hiermee dient men rekening te houden. Wanneer de installatie niet of onvoldoende werkt, is verhoging van de waterdruk meestal niet de oplossing om het probleem te verhelpen. Je kunt het vergelijken met leeglopen van een bioscoopzaal na afloop van een film. Het neemt een zekere tijd in beslag voor alle bezoekers de zaal hebben verlaten. Stel nu dat er brand uitbreekt, dan probeert iedereen zo snel mogelijk door de uitgang de zaal te verlaten. Het wordt dringen met gevolg dat het langer duurt voordat iedereen de zaal heeft kunnen verlaten. De capaciteit van de aanvoerpijp dient dus afgestemd te zijn op de capaciteit van de pomp die de beoogde waterstraal moet produceren. Maar er moet niet alleen naar de pomptechniek worden gekeken, ook andere vragen komen hierbij aan bod. Bewegend water maakt geluid. Moet er niet een tijdsklok op de pomp worden gemonteerd, zodat omwonenden 's nachts rustig kunnen slapen? Bij de overgang van water naar lucht zijn de meeste materialen zeer kwetsbaar. Er kan versnelde corrosie of rotting optreden. Is hier bij de materiaalkeuze rekening mee gehouden? Door het rondpompen van water wordt ook zuurstof rondgepompt. In verband met corrosie moet hiermee bij de keuze van leidingen en de pomp zelf rekening worden gehouden. Denk maar aan de centrale verwarming. Wanneer te vaak vers water (met zuurstof) moet worden bijgevuld, wordt ook de kans op doorrotten van de leidingen vergroot. De pomp dient daarom van corrosiebestendig gietijzer te worden gebouwd. Water verdampst. Hoe wordt het water-niveau op peil gehouden? Kan uit een nabij gelegen vijver of gracht geput worden of moet het water uit een waterleiding worden afgetapt?

In het laatste geval moet er een apart regelmechanisme ontworpen worden



SCHEPSONTWERP VAN TJOE RANG KING

Bijzondere aandacht verdienen in dit verband de onderwaterlampen en de mogelijkheid dat 's winters het water kan bevriezen, waardoor men bij onderdelen kan komen die anders onbereikbaar zijn. Hoe is het onderhoud geregeld? Kan men gemakkelijk bij de pomp komen of heeft men een roei-bootje nodig?

Kunstwerken met water vergen regelmatig onderhoud. Dit geldt ook voor het werk van Job Koelewijn in de Westersingel in Rotterdam. Dit waterwerk uit 2001 vormt over een lengte van 45 meter in de gracht een regelmatig opborrelende reeks van woorden. Op betonnen platen die in de bodem van de gracht zijn verzonken en een onderstel van gegalvaniseerd staal is een frame van roestvrij staal geplaatst. In dit frame, dat zich op vijftien centimeter onder de waterspiegel bevindt, is een buizenstelsel in de vorm van letters

gemonteerd. In de buizen zijn zo'n 1200 gaatjes geboord, waaruit op gezette tijden lucht borrelt. De buizen zijn aangesloten op een machinekast met blower op de stoep. Enkele malen per uur wordt een constante luchtstroom in het stelsel verdeeld.

De luchtleiding naar de buizen in de gracht is een meter diep onder de tramrails door in de grond gegraven.

De gaatjes in de buizen zijn regelmatig verstopt door vuil in het water.

's Zomers vindt er algengroei op de buizen plaats en in de winter moet het werk worden afgesloten.

Wie de opborrelend letters bekijkt, leest 'no matter try again fail again fail better'. Een zin die alles, ook de hedendaagse kunstwerken relateert.



*FORMULE B⁴ VAN J. KOELWIJN. WATER EN LUCHT KUNSTWERK,
ZEER ONDERHOUDSGEVOELIG, ROTTERDAM



5 Ervaringsvoorbeelden

»Corrie van de Vendel«

In veel gemeenten werd tot voor enkele jaren onderhoud aan beelden alleen gepleegd na melding van een incident: een auto die tegen een beeld was gereden of een afgebroken pink. Veelal was er voor het verwijderen van graffiti een apart beleid, maar een plan voor het regelmatig onderhouden van beelden was er niet.

Er is een kentering in deze manier van benaderen. Dat er meer aandacht komt voor het onderhoud van de beelden is te verklaren uit de grotere aandacht voor het plezier dat er aan de beelden kan worden beleefd. Er is behoefte aan een meer stelselmatige aanpak en duidelijkheid over het benodigde budget. Gemeenten zijn in verschillende fasen van uitwerking van een onderhoudsplan. Alleen de naam al (onderhoudsplan) bevestigt dat er op een andere manier met het behoud van bestaande beelden wordt omgegaan. Hiervoor is een aantal redenen aan te wijzen.

- 1 Men constateert verwaarlozing bij beelden waar geen incident plaats vond; ze vervuilen of slijten.
- 2 De omgeving verandert, het beeld komt 'in de weg' te staan of past niet meer; men komt voor de keuze een beeld 'op te heffen' of op te knappen.

Gemeenten zijn niet alleen in een verschillende fase van uitwerking van de plannen, de uitwerking wordt ook verschillend opgepakt en opgelost.

Hieronder komen enkele onderwerpen aan de orde die te maken hebben met het opzetten van een plan. Er worden voorbeelden aangehaald van gemeenten die op een specifieke manier de zaken benaderen.

Rotterdam en Amsterdam (stadsdeel centrum) besteden al een langere tijd op een gestructureerde manier aandacht aan het onderhoud. In Amsterdam is door de verdelingen in stadsdelen het onderhoud eigenaardig geregeld: de aanpak per stadsdeel verschilt enorm.

Utrecht en Emmen zijn half op weg in de uitwerking van de plannen.

Nieuwegein staat aan het begin van een gefundeerde opzet; er is een eerste schouw uitgevoerd.

In Alphen aan de Rijn voert een stichting het onderhoud voor de werken uit en richt zich met name op onderhoudsvrije uitvoering van nieuwe beelden.

Realiseren van een onderhoudsplan

Hoe komt men tot een gefundeerde inschatting van het te plegen onderhoud? Als eerste helpt het de voorbereidende werkzaamheden in kleine stappen te verdelen. Eerst de inventarisatie, dan de schouw, waaruit een lijst met noodzakelijke werkzaamheden voortkomt, de daaraan gekoppelde uren die nodig zijn voor de uitvoering ervan en vervolgens het daarvoor benodigde budget.

In deze paragraaf wordt ingegaan op enkele aspecten die aan de orde komen bij het structureren van het opzetten van een onderhoudsplan. In het volgende hoofdstuk wordt nader ingegaan op de manier van kijken naar en het beoordelen van de beelden.

Inventarisatie van beelden

Voordat kan worden begonnen met het vaststellen van het benodigde onderhoud voor beelden is het noodzakelijk een goede inventarisatie van het bestand te maken. Bij deze inventarisatie horen:

- » gegevens van de kunstenaar;
- » de materialen waarvan de beelden zijn gemaakt en de constructie van beeld (en bevestiging);
- » de eigenaar en/of beheerder van het werk;
- » de objecten die in het onderhoud worden opgenomen.

CONTACT KUNSTENAAR

Voor regulier onderhoud als het schoonhouden, het maaien van de omgeving of het verwijderen van graffiti is het over het algemeen niet nodig contact met de kunstenaar op te nemen. Voor veel van de andere werkzaamheden is het wel noodzakelijk. Beelden vallen onder auteursrecht, wat grofweg gezegd betekent dat de eigenaar verplicht is het beeld te beheren als een goede huisvader/moeder. Soms is het achterhalen van de kunstenaar of zijn erven erg moeilijk, bijvoorbeeld bij herhaaldelijk verhuizen of vertrek naar het buitenland.

Wellicht is het een goed idee het bestand te koppelen aan kunsthistorische gegevens. Bij restauratie kan bijvoorbeeld de literatuur over het beeld, de ideeën van de kunstenaar of de stroming waartoe de kunstenaar behoort van belang zijn.

FASTSTELLEN VAN HET MATERIAAL VAN DE BEELDEN

Beeldelementen als kleur, glans of oppervlak zijn van belang voor het effect van een beeld. Bij ondeskundig behandelen van het materiaal kan grote schade ontstaan. Een kunstenaar zou vervolgens zijn recht op 'goede staat' kunnen doen gelden. Het is daarom van groot belang goed te weten met welk materiaal men van doen heeft, om de handelwijze daarop af te stemmen. Kennis van de constructie is van belang zodra het onderhoud verder gaat dan alleen het oppervlak van het beeld.

EIGENDOM

Er moet duidelijkheid zijn of komen over het eigendom en of het beheer van de beelden. Vaak is juist bij kunst die in of aan gebouwen is geplaatst het (verschil tussen) eigendom en beheer onduidelijk. Van deze beelden denkt de gebruiker van het gebouw nogal eens eigenaar te zijn (en te kunnen doen met het beeld wat men wil).

BEPALING VAN OBJECTEN

Er moet worden bepaald welke objecten men gaat onderhouden: worden de beelden die op of aan de openbare weg staan, maar eigendom zijn van bedrijven, meegenomen in het onderhoud, om het aanzien van de openbare ruimte te verlevendigen? Valt de brug met beeldhouwde leuningen onder kunst of wordt die meegenomen met andere objecten? Wordt ook een aan de gemeente aangeboden kunstwerk (dat al dan niet iedere keer wordt beschadigd) onderhouden?

Soms wordt (op basis van herkomst van het beeld) het onderhoud verdeeld over verschillende (gemeentelijke) afdelingen. Zo is in Emmen eerst een inventarisatie gemaakt van alle kunstwerken die in de openbare ruimte te zien zijn, inderdaad vanuit de motivatie om inzicht te hebben in het aanzicht van de omgeving. Een deel hiervan wordt vervolgens door de gemeente onderhouden.

Achterstallig en regulier

In een (meerjaren)plan kan alleen het reguliere onderhoud worden ondergebracht. De gevolgen van incidenten, waar juist voorheen de aandacht naar ging, zullen altijd als een extra moeten worden opgelost. Het benodigde onderhoud moet als eerste onderverdeeld worden in achterstallig en regulier onderhoud. Het achterstallig onderhoud wordt eerst uitgevoerd zodat het beeld in goede staat is, het zogenaamde o-niveau. Daarna kan een regulier plan van start gaan.

Regulier onderhoud wordt per periode uitgevoerd. De werkzaamheden bestaan bijvoorbeeld uit: schouw, schoonmaak, maaiwerk, graffiti-verwijdering, lamp vernieuwen.

De gemeente Utrecht heeft eerst een uitgebreide documentatie van de beelden (opgenomen in een database en de basis vormend voor een uitgave: 'Beelden in de stad') samengesteld. Daarna is in onderling overleg tussen de dienst Culturele Zaken en de afdeling Bijzonder Beheer het benodigde eerste onderhoud van de beelden, de zogenaamde 'inhaalslag', vastgesteld. Zo werd de expertise van de twee diensten gebruikt om tot een optimaal resultaat te komen. Waar het nodig was een grote ingreep te doen, of waar het nodig was in contact te treden met de kunstenaar, werd ook de Commissie Beeldende Kunst bij het overleg betrokken.

De hoeveelheid regulier onderhoud voor de beelden (het plan dat na de inhaalslag wordt ingezet) werd ingeschat. Voor het bepalen van regulier onderhoud werd mede gekeken naar de plek van de beelden (staan ze onder sociaal toezicht of in een 'stationsroute') en acceptatie en betrokkenheid van de bewoners of instellingen uit de buurt. De gemeente realiseert zich dat het plan zoals het nu ter tafel ligt een eerste opzet is. In de loop van de jaren hoopt zij het reguliere onderhoud te kunnen preciseren.

In een aantal gemeentes worden mensen van een bouwkundige dienst betrokken bij het opstellen van het plan. In Utrecht, Arnhem, Rotterdam en Amsterdam Centrum is het onderhoud (deels) ondergebracht bij – van huis uit – bouwkundigen. Veelal hebben de betrokken ambtenaren in de loop van de jaren expertise opgebouwd over beelden in het algemeen, en bepaalde beelden in het bijzonder; over haken en ogen van het specifieke onderhoud van kunst bijvoorbeeld ten opzichte van onderhoud van raamkozijnen. Een voordeel van mensen die langere tijd betrokken zijn bij het onderhoud en de plaatsing is dat men weet heeft van de (technische) ‘mankementen’ van een beeld en de constructie, ook, of juist, als die verder niet is gedocumenteerd.

Budget

Het bepalen van het benodigde budget voor het vaststellen van het onderhoud en vervolgens voor de uitvoering van achterstallig en/of regulier onderhoud is niet eenvoudig. Gemeente Utrecht heeft dit gedaan op basis van inschatting. Daar waren evenwel mensen bij betrokken die over langere tijd de beelden kennen en weet hebben van opbouw en constructie van een aantal van de beelden. Gemeente Tiel kampt al langere tijd met een veel te klein budget, waardoor men niet anders kan doen dan de ergste nood lenigen. Gemeente Nieuwegein heeft onlangs door het Instituut Collectie Nederland een rapportage laten maken van de stand van zaken van alle beelden (35 stuks). In dit rapport wordt een onderhoudsadvies per beeld gegeven. Gemeente Rotterdam heeft al langere tijd een onderhoudsschema voor alle beelden. Een groot deel van het budget wordt daar gebruikt voor een aantal extreem grote beelden of beelden met waterwerken (bijvoorbeeld Sjatodoo en Sjatodwasso van Kees Verschuren uit 1989 bij de vijver Brainpark aan de Max Euwelaan in Rotterdam). Dit onderhoud wordt zoveel mogelijk verschuivend in de jaren uitgevoerd, zodat het budget over jaren heen niet zo wisselt. Gemeente Apeldoorn heeft een bedrijf ingeschakeld dat alle beelden heeft geschouwd en ieder jaar na zal lopen. Tijdens deze ronde worden de beelden opnieuw geschouwd en wordt klein onderhoud uitgevoerd.

Het is beslist noodzakelijk notie te hebben van materialen en de invloeden van een buitenomgeving daarop om een realistische schouw uit te voeren. Als men deze kennis zelf niet in huis heeft (en ook niet aanwezig is bij andere diensten van de gemeente) dan kan hiervoor een extern bureau of bedrijf in de arm worden genomen. Men moet zich realiseren dat ook voor het maken van een inventarisatie of een eerste schouw tijd of geld moeten worden gereserveerd.

Veel staat of valt met het goed kunnen motiveren van de benodigde uitgaven. Een tweede belangrijke factor is de politieke wil om voor de beelden te zorgen. Via de gemeenteraad werd het budget voor de inhaalslag in Utrecht vrijgemaakt. Een wethouder, die zeer betrokken was bij de zorg voor de beelden, heeft tot deze beslissing veel bijgedragen.

"ZONDER TITEL" VAN F. PEETERS, EINDHOVEN



INTENSIEVE AANWEZIGHEID

In Eindhoven ligt de verantwoordelijkheid voor het onderhouden en het plaatsen van beelden in de openbare ruimte bij één persoon. Deze heeft mede door zijn lange staat van dienst, een bijzondere positie: er is geen vaststaand budget, maar hij heeft veel (financiële) ruimte. Voor graffiti-verwijdering is er een vaste afspraak met een schoonmaakbedrijf dat op gezette tijden de beelden naloopt.

Een sterk punt is zijn begeleiding van het plaatsingsproces van nieuwe beelden. Zoals hij zelf zegt: je moet bij elke fase van het productieproces aanwezig zijn om te kijken of het conform afspraken wordt uitgevoerd. Hij gaat kijken tijdens de vervaardiging van de werken in de werkplaatsen, hij is aanwezig tijdens vervoer en plaatsing en bij het afwerken. Tijdens regelmatige rondes langs de beelden constateert hijzelf incidenten of mankementen.

VOORTSCHRIJDEND INZICHT

In Utrecht is men zich van twee aspecten verbonden met het onderhoud sterk bewust: de levensduur van een beeld en de kosten van het onderhoud als deel van het kunstbudget.

Er is een kentering in de verwachting van de levensduur van een beeld. Ging men er vroeger vanuit dat een beeld 'tot in de eeuwigheid' mee ging (zelfs voor brons een te hoge verwachting!), nu realiseert men zich dat beelden niet zolang mee hoeven te gaan. Dit denkbeeld wordt mede ingegeven door het materiaal van de beelden, de veranderende omgeving en de niet te voorziene acceptatie van de beelden.

Een deel van het kunstbudget wordt nu besteed aan het onderhoud. Men vindt dit terecht, juist omdat daarmee de staat van de kunstwerken (zoals ze bedoeld zijn) wordt behouden.

BEGELEIDING ALS PARTNER

In Alphen aan de Rijn zorgt de stichting Alpha Nuova voor het onderhoud van bestaande en het plaatsen van nieuwe beelden. Deze stichting is verbonden aan het Centrum Beeldende Kunst, maar deze, noch de stichting, is een gemeentelijke instelling.

De stichting heeft slechte ervaringen met de staat van beelden die in het verleden zijn geplaatst. Daarom legt de stichting sterk de nadruk op het opleveren van nieuwe beelden die 'onderhoudsvrij' zijn: men respecteert het ontwerp van de kunstenaar en probeert bij te dragen aan een, vanuit het onderhoud gezien, zo optimaal mogelijke uitvoering. Desgewenst begeleidt de stichting kunstenaars bij uitvoering van ontworpen beelden of neemt een deel van de uitvoering over.

Al in de eerste fase bij de realisatie van een nieuw beeld probeert de stichting alle betrokkenen om de tafel te krijgen. Ze vindt motivatie van alle partijen van groot belang voor het slagen van de projecten. De stichting is in zulke besprekingen eerder partner dan supervisor of controleur.

De stichting heeft veel expertise op technisch en uitvoerend gebied en werkt met een team van betrokken kunstenaars als er grote projecten moeten worden uitgevoerd. Zo nodig worden er proefopstellingen gemaakt voor bepaalde werken.



"ZONDER TITEL" VAN A. VAN SPRANG.
WATERBEELDEN MOETEN JAARLIJKS
WORDEN SCHOONGEMAAKT.
NIEUWEGEIN



Zoals gezegd is gemeente Nieuwegein bezig met het opzetten van een onderhoudsplan. In afwachting van dat plan wordt bij beelden die nieuw worden opgeleverd met de kunstenaar een onderhoudscontract opgesteld. Met Annemarie van Sprang, die een aantal bronzen beelden in het water heeft geplaatst, zijn afspraken gemaakt over het schoonmaken en bijhouden van de bronzen beelden. De beelden hebben geen opgebracht patina (men ziet de eigen kleur van het brons), ze staan alleen in de was. De kunstenaar verwijdt op gezette tijden drijfvuil en excrementen (de beelden zijn onder andere geliefd bij eenden) en brengt een nieuwe waslaag aan.

6 Onderhoudssystematiek

» Corrie van de Vendel «

Hieronder volgt een methodiek die kan helpen bij het opzetten van een regulier onderhoudsplan. Het gaat om een systematische aanpak van nalopen van de beelden in de buitenruimte. De systematiek is vooral een manier om inzichtelijk en stap voor stap te werk te gaan. Gemaakte keuzes zijn makkelijk navolgbaar en mede daardoor makkelijk overdraagbaar. Door op deze manier het onderhoud inzichtelijk in te schatten en bij te houden kan een onderhoudsplan verantwoord worden.

De methode is afgeleid van onderhoudsmethodes in de werktuigbouw, die met name ontwikkeld zijn om greep te krijgen op soort, frequentie en budget van het onderhoud. Vanuit het idee dat deze manier van benaderen toepasbaar is op kunstwerken is de methode uit de werktuigbouw omgevormd voor beelden in de buitenruimte.

Parallel aan wat zich nu met betrekking tot beelden buiten voordoet benaderde men voorheen het onderhoud in de werktuigbouw op een ad hoc-manier: een rollager vervangen als het kapot ging, smeren als het ging piepen.

Door toenemende productie (tot non-stop productie) is men het onderhoud op een andere manier gaan aanpakken. Uitgangspunt werd de te verwachten levensduur van bepaalde onderdelen (een lager gaat (gemiddeld) zo en zolang mee). Op vastgestelde tijden worden onderdelen vervangen, onafhankelijk van de daadwerkelijke slijtage.

Bij het onderhoud wordt de hele levensduur van een object in ogenschouw genomen: vanaf het benoemen van de voorwaarden waaraan een object moet voldoen (lees: de opdrachtformulering) tot de opheffing van het object.

In de methode voor beelden buiten komt men allereerst in twee stappen tot een onderhoudsstrategie; per beeld of per onderdeel van het beeld. Het beeld wordt *geanalyseerd* (stap 1), daarna wordt een *strategie* (stap 2) voor het onderhoud opgesteld. Op basis van verwachting van mogelijk optredend falen worden optredende effecten bekeken. In later stadium wordt via een beslissingsdiagram gekeken welke strategie voor het onderhoud het beste van toepassing is. Zodoende wordt per (onderdeel van een) object het meest adequate onderhoud vastgesteld. Het onderhoud voor ieder object wordt ondergebracht in een totaalplan (stap 3). Hierna wordt er aandacht besteed aan het structureren van de uitvoering (stap 4).



FIGUUR 1 ONDERHOUD IN 4 STAPPEN

Stap 1: objectanalyse

In deze paragraaf wordt nader ingegaan op de eerste stap: de objectanalyse (zie figuur 2).

Het kunstwerk wordt onderverdeeld en geanalyseerd = decompositie: per onderdeel worden één of meer functies en mogelijke optredende faalvormen vastgesteld = analyse. Via het effectschema wordt gekeken op welke effecten een faalvorm van invloed is.



FIGUUR 2 OBJECTANALYSE

BESTAND OBJECTEN Uitgangspunt voor de analyse vormt het bestand van de objecten, de inventarisatie van de beelden. Het moet duidelijk zijn over welk werk het gaat, waar het zich bevindt, uit welk materiaal het bestaat en hoe het geconstrueerd is. In het vorige hoofdstuk is hier al op ingegaan.

AANKWIJZINGEN KUNSTENAAR Specifieke aankwijzingen van de kunstenaar betreffende dit ene beeld worden meegenomen in de analyse van het werk. Steeds vaker wordt van de kunstenaar een onderhoudsaanbeveling gevraagd bij het opleveren van een beeld voor de buitenruimte; voor restaurateurs zijn de (kunsthistorische) uitgangspunten van kunstenaars van belang (zie ook vorige hoofdstuk).

DECOMPOSITIE Het werk wordt per onderdeel bekeken op de functie waaraan het onderdeel moet voldoen, de mogelijke faalvormen die op kunnen treden en de mogelijke oorzaken die eraan ten grondslag kunnen liggen.

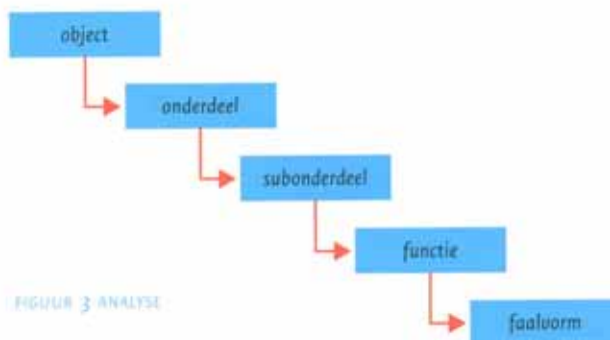
EFFECTSCHEMA In het effectschema wordt aangegeven welke storingsconsequentie een faalvorm heeft. De faalvormen uit de analyse hebben invloed op één van de volgende consequenties:

- » veiligheid
- » visuele kwaliteit
- » gevolgcosten

Aan de hand van een indeling in deze consequenties kan de benodigde onderhoudsvorm worden bepaald.

Decompositie en analyse

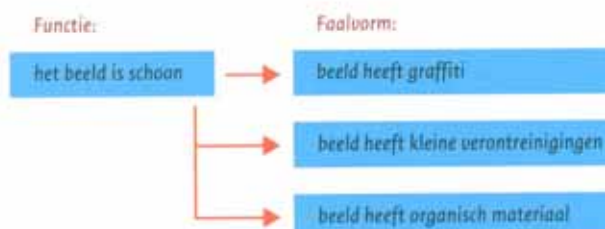
Het object wordt in onderdelen verdeeld en per onderdeel wordt bekeken wat de functie ervan is, c.q. de functies zijn. De onderverdeling moet tot een zinnig niveau doorgevoerd worden. Het is zinnig onderdelen van verschillend materiaal apart te bekijken, evenals onderdelen met een eigen constructieve functie. Meestal is het ook zinnig als er sprake van een sokkel is, deze apart te bekijken. Soms geldt dit bovendien voor de omgeving. Per onderdeel bekijken heeft als voordeel dat expliciet de aandacht op dit ene onderdeel wordt gericht.



FIGUUR 3 ANALYSE

Vervolgens wordt per onderdeel bekeken wat de functie van dit onderdeel is: verbinding, glans geven, schoon zijn, kleur behouden etc. De manier waarop deze functie mogelijkwerijs niet of onvoldoende werkt, faalvorm genoemd, wordt aangegeven. Het gaat om de mogelijkheid dat een bepaalde faalvorm optreedt. De inschatting van dit mogelijke optreden bepaalt (in later stadium) het te plegen onderhoud (zie figuur 3).

Eén functie kan meerdere faalvormen hebben. Zie de voorbeelden van figuur 4a en foto 1:



FIGUUR 4A FUNCTIE EN FAALVORM

Faaltvormen betreffen technisch falen en menselijke fouten. Na het bepalen van de faaltvormen volgt een omschrijving van de mogelijke oorzaken. In figuur 4b vindt u hiervan een voorbeeld.



FIGUUR 4b FAALTFORM EN OORZAAK



FOTO 1 OXIDATIE VAN DE HUID

Soms is het van groot belang te kijken naar de oorzaken van de opgetreden faaltvormen. Bijvoorbeeld het veelvuldig voorkomen van graffiti is direct verbonden aan de plaats van het beeld naast een hangplek voor jongeren.

Effectschema

Aan de hand van de analyse worden, per benoemd onderdeel, effecten ingeschat (figuur 5). Hiervoor worden drie storingsconsequenties aangedragen. Per onderdeel worden de consequenties aangegeven met ja of nee (J of N).

De storingsconsequenties zijn als volgt benoemd:

- » Veiligheid: Is er een risico voor persoonlijk letsel bij het optreden van de genoemde faaltvorm?
- » Visuele kwaliteit: Is de genoemde faaltvorm van invloed op de visuele kwaliteit?
- » Gevolgkosten: Heeft de genoemde faaltvorm andere kosten tot gevolg dan alleen het opheffen van de faaltvorm zelf?

Het is voor de vraagstelling in het beslissingsdiagram noodzakelijk om te weten of modificatie een mogelijkheid is, dat wil zeggen of de betreffende faaltvorm door verandering van het object opgeheven zou kunnen worden.

- » Modificatie: Dit is verandering van het object of de omgeving. Vanuit wellevendheid en in verband met de auteurswet kan een beeld niet zonder

overleg met de kunstenaar gemodificeerd worden. Voor de omgeving geldt hetzelfde als deze onderdeel is van het werk. Ook dient rekening gehouden te worden met het effect van een veranderende omgeving op de kunstzinnige uitstraling en bedoeling van het kunstwerk. Na bepaling van de storingsconsequenties kan overgegaan worden op het volgen van het beslissingsdiagram.

FIGUUR 5 EFFECTSCHEMA

Beeld	Veiligheid	Visuele kwaliteit	Gevolgkosten	Modificatie mogelijk	Soort onderhoud	Bijzonderheden
functie X: faalvorm a						
faalvorm b						
faalvorm c						
functie Y: faalvorm a						
faalvorm b						
faalvorm c						
faalvorm d						

Stap 2: Strategiebepaling



FIGUUR 6 STRATEGIE

In de tweede stap (figuur 6) wordt gebruik gemaakt van de eerder ingedeelde storingsconsequenties en de gestelde onderhoudsdoelen om te komen tot een onderhoudssoort. Hiervoor wordt gebruik gemaakt van een beslissingsdiagram.

ONDERHOUDSDOELEN Onder onderhoudsdoelen vallen bepalingen voor groepen kunstwerken of voor de hele collectie. Ze bepalen mede de hier te kiezen onderhoudssoort.

BESLISSINGSDIAGRAM Via dit diagram wordt een beslissing genomen over de te volgen soort van onderhoud. Het diagram stelt een paar vragen, waar eenvoudig op te antwoorden is aan de hand van de storingsconsequenties.

Onderhoudsdoelen

De eigenaar van buitenbeelden stelt doelen, die van invloed zijn op het onderhoud. In de doelen kunnen prioriteiten worden aangegeven. Per beeldengroep of per faalvorm kan een bepaald beleid worden aangegeven, ook locatie of materiaal kan uitgangspunt zijn voor een specifiek beleid. Mogelijke omschrijvingen zijn:

- » beelden in wijk 5 worden met voorrang schoongemaakt

- » alg-aanslag wordt op een aantal beelden aanvaard
- » de beelden op plein X staan er altijd spic en span bij
- » waterwerken spuiten tijdens zonuren van maart tot oktober
- » graffiti wordt zo mogelijk dezelfde dag verwijderd
- » beelden met weinig kosten worden als eerste opgeknapt

Een andere aard van onderhoudsdoel is gelegen in de ((kunst) historische) waarde. Dit is vooral van belang bij beslissingen over verplaatsing of opheffing of beslissingen waar grote bedragen (ten opzichte van het beschikbare budget) mee zijn gemoeid. Meegewogen zou kunnen worden: het belang van de kunstenaar of de stroming waartoe hij behoort en de waardering voor het werk van het publiek.

Tevens kan bij de doelen een financiële afweging opgenomen worden. Het is verstandig bij de uitwerking van de strategie de eerder opgedane ervaringen met de kunstwerken mee te nemen. Ook deze ervaringen kunnen in doelen (per beeld) omgezet worden.

Beslissingsdiagram

In het beslissingsdiagram (figuur 7) wordt aan de hand van de storingsconsequenties en de (al dan niet) mogelijkheid tot modificatie voor een bepaalde onderhoudsvorm gekozen. In het diagram worden vragen gesteld. Na het beantwoorden van de vragen met ja of nee slaat men de aangegeven weg in om de volgende vraag te antwoorden. Op een simpele manier komt men zo bij de voorgestelde onderhoudssoort.

Onderhoudssoorten

STORINGSafhankelijk ONDERHOUD (SAO) Deze manier van onderhouden betekent: ingrijpen als de faalvorm wordt geconstateerd (het ad-hoc-beleid, zoals eerder wellicht voor alle beelden gold). Vaak wordt dit toegepast op faalvormen die geen groot effect hebben op geen van de storingsconsequenties.

gebruiksafhankelijk ONDERHOUD (GAO) Dit betekent dat er na verloop van vaste periodes een bepaalde actie wordt uitgevoerd (bijvoorbeeld: een verflag die na vijf jaar overgeschilderd moet worden).

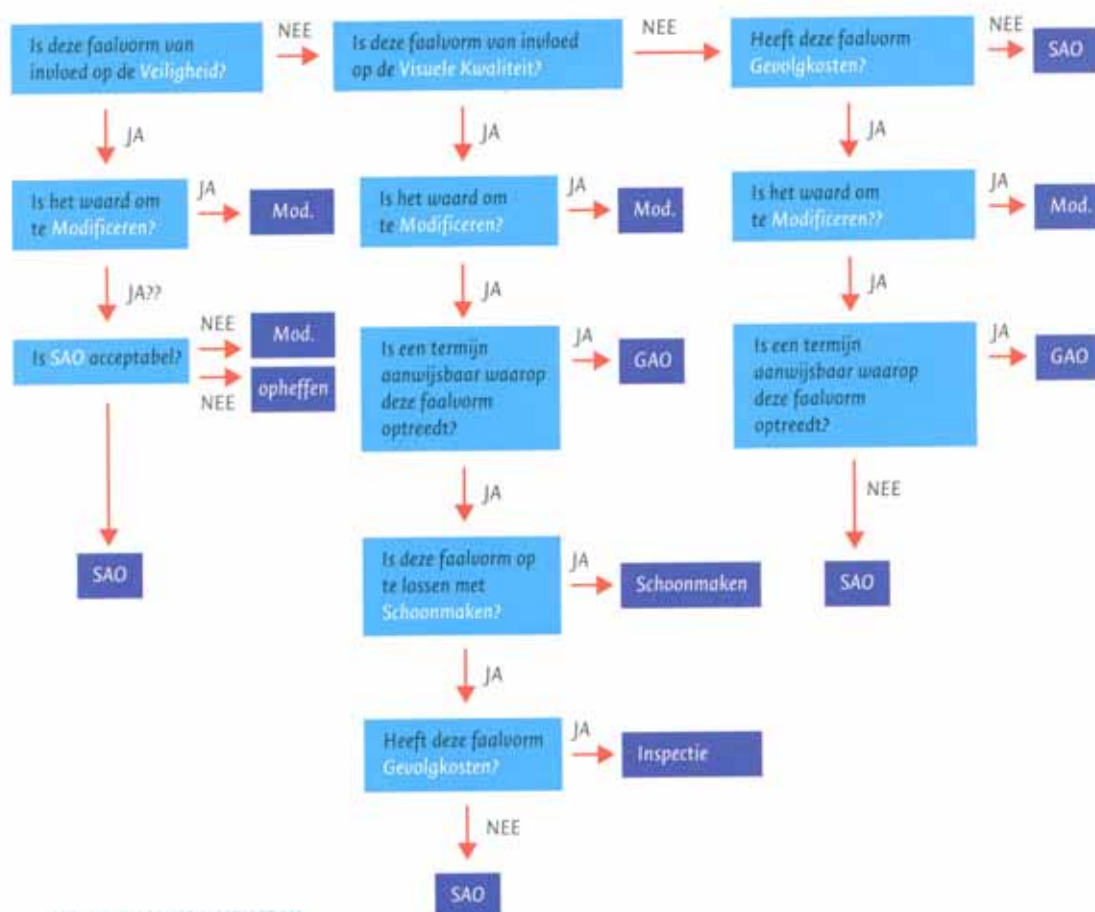
MODIFICATIE (MOD.) Dit is verandering van het object of de omgeving. Vanuit wellevendheid en in verband met de auteurswet kan een beeld niet zonder overleg met de kunstenaar gemodificeerd worden. Voor de omgeving geldt hetzelfde als deze onderdeel is van het kunstwerk. Ook dient rekening gehouden te worden met het effect van een veranderende omgeving op de kunstzinnige uitstraling en bedoeling van het kunstwerk.

SCHOONMAKEN Er worden kleine verontreinigingen, algaanslag, graffiti en dergelijke verwijderd.

INSPECTIE Dit is een speciale vorm van onderhoud, omdat er bij deze stap niets verbeterd wordt. Er wordt besloten tot het opnieuw bekijken van het object, zodat op gezette tijden de progressie van de faalvorm kan worden geconstateerd. Op basis hiervan kan opnieuw een beslissing worden genomen via het beslissingsdiagram.

Voor veiligheid is een apart pad in het beslissingsdiagram opgenomen (de eerste verticale baan). Veiligheid wordt zo belangrijk geacht dat gevolgkosten daarin geen rol spelen. Claims die onbedoelde slachtoffers zouden kunnen leggen kunnen enorm oplopen. Op dit pad is dan ook opheffen opgenomen als mogelijke beslissing.

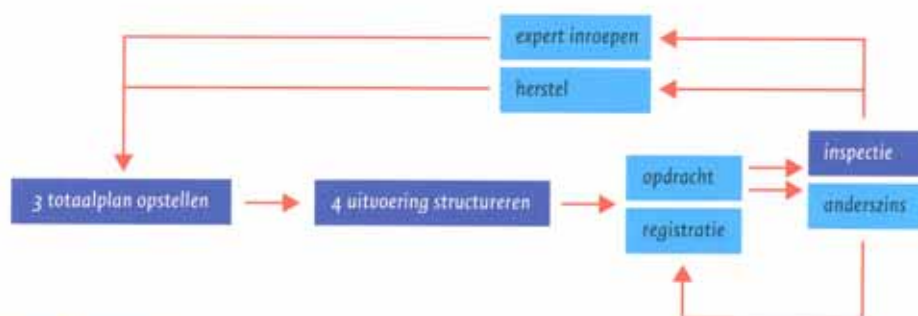
Over opheffen nog het volgende: de kosten van het onderhoud kunnen zo hoog zijn dat het verantwoord is het object op te heffen. Dit geldt met name als er sprake is van periodiek weerkerend onderhoud (GAO, maar ook SAO), maar evengoed kan dit gelden voor het modificeren. Men kan hierbij een afweging maken van de waarde van het object tegenover de kosten van onderhoud (op lange termijn).



Een mogelijk hulpmiddel voor inspectie is wederom de analyselijst: met de lijst in de hand kan specifiek naar mogelijk optredende faalvormen worden gekeken.

In figuur 8 wordt de inspectie uitgewerkt weergegeven.

Wordt geconstateerd dat een faalvorm optreedt dan volgt alleen rapportage of een actie: opgetreden faalvormen worden hersteld of nader bekeken door een expert. Deze acties worden in de planning van het totaalplan opgenomen. Van zowel de inspectie als het uitgevoerde herstel wordt registratie bijgehouden.



FIGUUR 8 INSPECTIE

Stap 3: totaalplan opstellen en stap 4: uitvoering structureren

Als na het beslissingsdiagram de soort onderhoud en de frequentie ervan bepaald is, dan wordt het onderhoud van alle objecten geclusterd en in een totaalplan ondergebracht.

Aan de hand van de onderhoudssoort en de termijn waarop deze moet worden uitgevoerd, wordt een plan opgesteld in stap 3 van het onderhoud (figuur 9).

In beslissingen over de clustering van taken wordt gekeken naar: de soort taak, termijn, of er per beeld ingedeeld kan worden of per materiaal, geografische ligging.



FIGUUR 9 TOTAALPLAN OPSTELLEN

In stap 4 van het onderhoud (figuur 10) staan de taken die onder de laatste stap van het onderhoud vallen: opdracht uitgeven, coördinatie, voorraadbeheer, terugkoppeling, registratie en toezicht.

Voor het bepalen van de precieze handeling, de uitvoerende of de expert is specifieke technische kennis noodzakelijk. Een materiaalgids kan hier goed in voorzien. Men moet weten wie welke taken kan uitvoeren, via een bestand van uitvoerenden en er moet duidelijkheid zijn over de manier waarop opdrachten gegeven worden (communicatie procedures). In het registratie bestand wordt bijgehouden wat er met een beeld gebeurt.

Met behulp van deze middelen kan de opdracht worden gegeven en begeleid. Handelingen en gebruikte materialen worden geregistreerd.

Er vindt eventueel terugkoppeling plaats naar beleid of de realisatiefase van een (nieuw) kunstwerk.



FIGUUR 10: UITVOERING STRUCTUREREN

Tot slot: Achterstallig onderhoud

In de gepresenteerde methode wordt uitgegaan van regulier onderhoud. Om van de huidige staat van het werk op de hoogte te zijn is een algemene schouw noodzakelijk. Ook voor deze inspectie kan de analyselijst worden gebruikt. Faalvormen en de mate waarin het falen opgetreden is kunnen worden aangegeven. Uit de inspectie volgen dan de benodigde acties. Waar de geconstateerde faalvormen ernstiger zijn dan het uit de analyse naar voren komende reguliere onderhoud, is er sprake van achterstallig onderhoud of van het gevolg van recente incidenten.

Reparatie of restauratie

Een veelgehoorde vraag is of er bij het onderhoud van kunstwerken altijd een restaurator aan te pas moet komen.

Veel hangt af van de kennis en het vakmanschap van zowel opdrachtgever als uitvoerder.

Voor kunstwerken is, naast algemene kennis over materialen, constructie en afwerking, specifieke kennis nodig. Verzwarende factor voor de eigenschappen van de materialen en de verwerking ervan is dat het werk in de buitenlucht staat. Een goed vakman (schilder, metselaar, schoonmaker) hoeft niet vanzelfsprekend te weten wat het beste is voor een kunstwerk.

Een goed voorbeeld hiervan is de vakman schilder, die een goede kwaliteit verf op een natuursteen gebruikt. De 'goede' verfsoort blijkt te afsluitend voor de steen, waardoor het opgesloten vocht bij bevriezing uitzet en de steen kapot duwt. Het werk kan hierdoor volledig verloren gaan. Kwalitatief goede verf heeft dus alleen een goede werking als deze geschikt is voor die ene specifieke toepassing. Een ander voorbeeld is de schoonmaker die alg van natuursteen verwijdt met zuur. Het kan zijn dat hij niet weet dat door zuurinwerking aanwezige ijzer in de steen gaat oxideren en voor een (ongewenste) rode verkleuring zorgt.

Bij kunstwerken moet heel precies gekeken worden naar de toepassing van methode en materiaal.

Het betrekken van een deskundige op het gebied van een bepaald materiaal zal dus in veel gevallen noodzakelijk zijn.

Dan is er nog het punt dat gegevens van bijvoorbeeld constructie of fundering vaak niet bekend zijn. Voor een juiste manier van aanpak moet men een inschatting maken (op basis van aannames) of onderzoek (laten) doen. Ook hier kan het inschakelen van een deskundige uitkomst bieden.

7 Internationale Beelden Bekeken, een experiment in Rotterdam » Rob Crèvecoeur«

In de aanloop naar de manifestatie 'Rotterdam, Culturele Hoofdstad van Europa, 2000-2001', werd de vraag gesteld een vijftal beelden, behorende bij de Internationale Beeldencollectie van Rotterdam aan een 'schouw' (controle) te onderwerpen.¹ De beelden waren op dat moment opgeslagen op de werf² in afwachting van hun herplaatsing op het speciaal aangelegde terras langs de Westersingel van Rotterdam. Ze kwamen van diverse locaties in Rotterdam en zijn verder aangevuld met een recent aangekocht werk van Joel Shapiro. Ze vertoonden allen in meer of mindere mate de 'sporen' van het recente verleden. Ofschoon hun verblijf op de werf ideale mogelijkheden bood om ze goed te observeren, stond de schouw zeer onder tijdsdruk; er waren nog maar enkele dagen te gaan alvorens ze herplaatst zouden worden. De eventuele aanbevelingen voor onderhoud en/of herstel moesten in ijltempo worden doorgegeven om nog gerealiseerd te kunnen worden.

De oorspronkelijke idee was om op gestructureerde wijze, zoals uitgewerkt door Corrie van de Vendel, te werk te gaan, en de aanbevelingen in een rapport onder te brengen³. In het licht van de tijdsdruk is nu echter een aantal zaken direct met de beeldhouwer/restaurator doorgesproken en is zo één van de beelden, dat van Mastroianni, na een eerste inspectie direct naar de bronsgieter vervoerd om daar een reparatie aan de steunconstructie uit te voeren. Bij de drukte van het moment is echter gebleken dat het hanteren van het begrip 'faalvorm' een bijzonder goed handvat bood om niet verdwaald te raken in de vragen die opkomen bij bestudering van deze en andere beelden. De term 'faalvorm' is ontleend aan de onderhoudssystematiek in de werktuigbouw en verwoordt de kerngedachte uit de door van de Vendel ontwikkelde methodiek en de nader gedefinieerde fasen daarin. Aan de hand van de voorbeelden hierna zal dit blijken.

1) De vraag kwam van Hans Abelman, Projectleider Internationale Beeldencollectie Rotterdam, de schouw werd uitgevoerd door Drs. P. Terwen, kunsthistoricus en restaurator/adviseur beelden, keramiek en glas, Leiden; C. v.d. Vendel, beeldend kunstenaar, Utrecht en R. Crèvecoeur, adviseur afd. Behoud en Beheer, ICN, Amsterdam.

2) De werf van steen- en beeldhouwerij Zederik te Tienhoven (ZH).

3) C. van de Vendel, Onderzoek naar beelden in de buitenlucht

HET TIJDELIJKE BEELDEN DEPOT, 'FORT DE BILT' IS
ONDERDEEL VAN EEN MEER MUSEALE BENADERING
VAN EEN OPENBARE COLLECTIE KUNSTWERKEN.
UITRECHT



In die zin was de schouw een eerste experimentele toepassing van een systematiek; overigens is de feitelijke rapportage inmiddels gereed en wordt die gebruikt als onderliggend document bij het verder onderhoud van de beelden.

Het handelde om de volgende beelden: Joel Shapiro 'zonder titel'; Henri Laurens, 'La grande Musicienne'; Umberto Mastroianni, 'Het afscheid'; Fritz Wotruba, 'Liggende figuur' en Auguste Rodin, 'L'Homme qui marche'.

De beelden staan thans allemaal op het nieuw ingerichte terras langs de Westersingel. De serie op dit deel van de Westersingel is later nog aangevuld met het beeld 'Moeder en kind' van Carel Visser en het 'waterkunstwerk' 'Formule B' van Job Koelewijn. De beelden maken onderdeel uit van een reeks van kunstwerken in de openbare ruimte die Rotterdam sinds 1960 heeft verworven. In het recent verschenen boek 'Beelden in Rotterdam'⁴ zijn alle Rotterdamse kunstwerken in haar openbare ruimte opgenomen en worden hun wederwaardigheden besproken. Foto's completeren de verhalen.

Specifieke gevoeligheid

Bij het inspecteren van kunstwerken in de openbare ruimte is het zaak alle relevante aspecten in het achterhoofd te houden. Hierbij moet men, behalve aan technische zaken, ook denken aan verplaatsingen, vandalisme, perioden met verminderd of ontbrekend onderhoud of achteruitgang van de beelden vanwege hun specifieke gevoeligheid. Iets anders wat men zich bij die beoordeling van de technische staat ook altijd weer moet realiseren, is dat het uiterlijk is ontstaan na meestal jaren van verblijf in die openbare ruimte. Het huidige uiterlijk kan echter óók het mogelijke gevolg zijn van eerdere ingrepen. In het verloop van de tijd is de herinnering aan die ingrepen echter vrijwel altijd vervaagd en vervormd. Niet altijd kan meer een relatie worden gelegd tussen de huidige toestand en die ingrepen of voorvallen uit het verleden. Ook het menselijke vermogen om goed te vergelijken is zeer beperkt en al helemaal als het gaat om een uiterlijk verschijnsel zoals een verkleuring, een glansgraad, en bijvoorbeeld de mate waarin iets is verroest of geoxydeerd. Onze waarneming is niet waardevrij, onze waarneming is nooit objectief. Ook in deze schouw is dat weer gebleken. Het antwoord daarop is natuurlijk het maken van een goede documentatie van voorvallen en handelingen aan het object. Daarbij speelt fotografie een belangrijke rol, vooral indien men minstens een zgn. kleurenstandaard meefotografeert.⁵

Zo hebben we bijvoorbeeld lang gearzeld of de scheuren, gietgallen, fouten en vlekvorming in en op het beeld van Mastroianni nu waren ontstaan tijdens het verblijf in de openbare ruimte, of mogelijk altijd al aanwezig waren. Betrokkenen die erover werden geïnterviewd, bleken daarover stuk voor stuk verschillende meningen te hebben. Wel was iedereen het erover eens dat de oorspronkelijke plaatsing in de hal van het Centraal Station, waar het beeld door oprukkende kaartjesautomaten en steeds verdere interne verdichting van de stationshal in het gedrang kwam, zeker had bijgedragen aan de matige staat waarin het nu verkeerde: scheuren, vlekken en plekken en restanten graffiti. Het was juist dit beeld dat ons nog iets anders leerde. Pier Terwen⁶ voerde een kort onderzoek uit

4) Adrichem J. van et al., *Beelden in Rotterdam*, [Centrum Beeldende Kunst, Uitgeverij 010], Rotterdam 2002. ISBN 90-6450-476-8.

5) Gedoeld wordt op de zgn. Kodak kleurenstandaard en zwart-wit en grijs tinten kaart.

6) Drs. P. Terwen van Terwen Consultancy, onderzoeker en restaurator beelden, glas en keramiek, Plantsoen 21, Leiden

en kwam met de volgende interessante zaken die aangeven dat de beoordeling van een uiterlijk alléén tekort kan schieten wanneer het om de interpretatie van waarnemingen gaat.

EEN AFSCHEID

Gedurende 8 tot 31 maart 1957 werd in de Rotterdamse Kunstkring (Witte de Withstraat 35, Rotterdam) een kleine tentoonstelling gehouden van de avant-gardistische Italiaanse kunstenaar Umberto Mastroianni. Op het voorblad van de bescheiden catalogus stond een kunstwerk afgebeeld: 'Les Amants' zoals het werd genoemd (naar de oorspronkelijke Italiaanse titel Gli Amati), Cat. Nr. 6, brons 1955, 220x 160 cm.

Het werk van Mastroianni baarde opzien door zijn ruwe en weerbarstige uiterlijk. De kunstenaar schreef er een kennelijk genoegen in 'het vuur het werk te laten doen' en toevalligheden te benadrukken. In veel van zijn werken benadrukte hij deze effecten nog eens extra door bijvoorbeeld gaten in de huid van de beelden te boren. Het was een niet eerder geziene vorm van beeldende kunst waarbij tere kleur- en structureffecten het uiterlijk van het kunstwerk moeten hebben bepaald.

In deze dagen was de opening van het gloednieuwe centrale station NS op handen en de Gemeente Rotterdam bezon zich, samen met de Stichting Herrijzend Rotterdam op een geschenk dat moest worden aangeboden aan de Spoorwegen. Wat was makkelijker om het beeld van de omslag van de spraakmakende tentoonstelling te kiezen. Wat was er meer 'modern' te noemen?

De plaatsing van het cadeau in de hal van het nieuwe station bracht voor velen een schok teweeg. Naast de verontwaardiging dat juist hier nu zoveel geld aan werd besteed, werden er suggestieve stukjes in de krant gepubliceerd met teksten als de plaatsing van een 'gedrochtelijk aandoende plastiek'. Deze schrijver beschreef de sfeer rond het werk als: 'Het er rondom staande publiek uitte zich in hoofdzaak door erom te lachen. Enkelen, op gaten en scheuren wijzend, concludeerden dat het een oude locomotief voorstelde, getroffen door het oorlogsgeweld'. 'In dat koperen voorwerp waren door oxydatie, afsterven, gaten gekomen' (G.A.den H., in Utrechts Dagblad van 6-6-1957). Een andere schrijver uitte zich reeds in De Telegraaf (22-5-1957) over 'een klein abstract koperen beeld dat vele gaten vertoont, die meer door slijtage dan door kunstenaarshand lijken te zijn gemaakt'. Wegens plaatsing in de hal van het Centraal Station werd 'het ding' Afscheid genoemd.

Ofschoon de werken van Mastroianni goed lagen bij de Nederlandse beeldhouwers, het oeuvre werd ook al getoond op de roemruchte tentoonstelling Sonsbeek'55 in Arnhem, reageerde het Rotterdamse publiek dus vrij negatief. Ook hierdoor heeft het werk spoedig een noodlijdend bestaan verkregen in de hal van het station. Totdat het nu dus zelfs 'buiten de deur is gezet' door de NS en de Gemeente. Als men weet dat dit werk nooit als buitenbeeld is vervaardigd, is het toch ten minste verbazend te noemen dat nu juist dit belangrijke beeld buiten wordt geplaatst, waar het uiterlijk onherroepelijk zal gaan veranderen. Er is ons niet bekend of er ook een poging is gedaan om te zoeken naar een plek in de binnenruimte waar het minder te lijden zal hebben van 'publiekgeweld'. Juist de heel gevoelige aspecten, patine en 'onverwachte effecten van het vuur', zoals Mastroianni dat noemde, kunnen buiten gemakkelijk vervagen.

Het minste eerherstel voor het werk zou toch het terugdraaien van zijn titel kunnen zijn, ofschoon de tocht naar de Westersingel, minstens in uiterlijk, wel een afscheid zou kunnen worden.

Bekijken, bestuderen, interpreteren

We hebben deze uitwijding expliciet willen vermelden omdat het ons leert dat behalve het 'bekijken' van het beeld een goede schouw eveneens bestaat uit bestudering en interpretatie van bronnen. Mastroianni heeft kennelijk bewust gekozen voor dit 'ruwe' uiterlijk. Wat gemakkelijk als een serie faalvormen had kunnen worden benoemd zijn in esthetisch opzicht dus zeker geen faalvormen. In technisch opzicht zijn het echter wél faalvormen: de scheurtjes kunnen verder scheuren als er opnieuw spanningen in het materiaal ontstaan. Dat kan bijvoorbeeld gebeuren bij heel warme of koude dagen waarop het brons uitzet of krimpt. Ook kan er water tussenkomen dat kan bevriezen en daarbij uitzetten, onverhoopte graffiti kunnen erin dringen en zijn er maar weer heel moeilijk uit te verwijderen. Ook kan het wat gevlekte, ruwe oppervlak op den duur toch een (nieuwe) ongewenste patina ontwikkelen. Ook bij onderhoud van dit beeld is het dus zaak nauwkeurige instructies op te stellen: welwillend poetsende mensen zouden gauw het authentieke (bedoeld 'ruige') karakter kunnen aantasten.

Voordat we de beelden nu verder per stuk willen bespreken, gebruikmakend van het in hoofdstuk 6 uiteengezette inventarisatie-systeem van Corrie van de Vendel, is het goed om nog even een aantal kernbegrippen uit het systeem de revue te laten passeren.

Bij het beoordelen van de staat van een kunstwerk langs de weg gaat het er vooral om die staat zo objectief mogelijk te beoordelen, voor zover dat althans met visuele middelen kan. In een aantal gevallen zal het bij twijfel nodig zijn om hulpmiddelen te gebruiken, zoals bijvoorbeeld een endoscoop⁷⁾ om in het meestal holle beeld te kijken.

Teneinde de eventuele faalvorm vervolgens juist te benoemen kan men onderscheid maken tussen incidentele en structurele problemen.

Het omverrijden van een kunstwerk is dan een duidelijk incident, het in elkaar zakken van een inwendig onvoldoende gesteund, zwaar loden beeld, is duidelijk structureel van aard. Met faalvorm wordt dan bedoeld de manier waarop een bepaalde functie van het kunstwerk **niet** (meer) wordt vervuld. Zo kan door sterke vervuiling de plasticiteit van een beeld worden aangetast. Die vervuiling hoeft echter niet persé tot aantasting te leiden. De faalvorm is dan ook: 'vervuiling'. De faalvorm kan natuurlijk ook 'aantasting' zijn, of verkleuring, als kleur de bedoeling van de verf of patine was. De faalvorm-effectanalyse kent vervolgens verschillende stappen. Zo kan er sprake zijn van een geleidelijke storing, het eerder genoemde loden beeld dat geleidelijk aan vervormd of mogelijk ook de onverhoopte verdere scheurvorming in het eerder genoemde beeld van Mastroianni. Een dronken automobilist die het kunstwerk 'Anita' van David Bade van de kruising Westersingel-Westblaak afrijdt is dan een incidentele, ogenblikkelijke storing.

Een normatieve storing ontstaat wanneer bijvoorbeeld graffiti meer dan een bepaalde oppervlakte van een beeld bedekken en als storend ervaren zouden worden. In die zin is de vervuiling van de voet van het beeld van Shapiro slechts ogenschijnlijk niet normatief. Maar wanneer men weet heeft

7) Een endoscoop is een star of flexibel instrument waarmee men middels een glasvezelkabel en optiek door een kleine opening in de holte van een beeld kan kijken. Endoscopen worden zeer veel gebruikt in de medische wetenschap.

'ZONDER TITEL' VAN J. SHAPIRO, MET EEN
NAUWGEZETTE ONDERHOUDSAANWIJZING!



VERVUILING AAN DE VOET VAN
HET BEELD VAN SHAPIRO,

'ERASMUS' VAN H. DE KEYZER. DETAIL VAN
DE KOP TOONT STERKE VERONTREINIGING,
DUIDELIJK BEGIN VAN ESTHETISCHE
ACHTERUITGANG EN VERLIES VAN
PLASTICITEIT.



van de zeer nauwkeurige aanwijzingen voor het onderhoud, waaruit blijkt dat Shapiro zeer hecht aan het 'beeld' van het beeld zoals hem dat bij oplevering voor ogen stond, is zelfs deze lichte vervuiling absoluut normatief te noemen.⁸ Kunstwerken zijn, net als hun makers, individuen'.

Er is sprake van een absolute storing op het moment dat de luchtdruk op het buizenstelsel van het waterkunstwerk van Koelewijn uitvalt. Zijn 'formule B' bestaat bij de gratie van de, in de vorm van letters, opborrelende luchtbelletjes uit slangen op de bodem van de Westersingel. Geen elektriciteit, geen lucht, geen kunstwerk.

Een verborgen storing kan, zoals het woord het aangeeft, langdurig verborgen blijven. Vaak is een verborgen storing overigens ook een geleidelijke storing. Bij de onderzochte beelden aan de Westersingel bleek het beeld van Mastroianni oorspronkelijk van onvoldoende stevige ankers te zijn voorzien. Niet alleen waren de aangelaste ankerpenen vrij kort, ook waren er te weinig en deze waren ook nog eens a-centrisch geplaatst. Het beeld zou daardoor altijd gevoelig blijven voor vandalisme en omduwen. Ook bleek het inwendig veel restanten te bevatten van de oorspronkelijke kernmassa. Een dikke laag groenig-witte corrosieproducten had zich aan de binnenzijde afgezet. Op de lange duur zou zich hierdoor zeker schade kunnen gaan voordoen. Het beeld 'leed' dus feitelijk aan een paar verborgen storingen.

Een evidente storing is intussen al snel opgetreden aan het later geplaatste beeld van Carel Vissers 'Moeder en kind', dat onder andere is opgebouwd uit een bundeling van zacht bewegende strips aan de bovenzijde van het beeld. Deze zijn door vandalisme al snel beschadigd. Een aantal delen van het beeld is, in afwachting van herstel, door het projectbureau ijlings in veiligheid gebracht.

In het bovenstaande is nog even kort samengevat en aan enkele van de Rotterdamse beelden geïllustreerd, hoe de beschreven stapsgewijze benadering van de schouw mogelijk een objectiever beschrijving geeft van de toestand van een kunstwerk.

Door meer uitgangspunten te hanteren kunnen betere beslissingen worden genomen, beter dan de vaak vooral visueel gestuurde aanbevelingen.

In die zin bood de schouw ons de mogelijkheid het theoretisch model te toetsen in de praktijk. Aan de hand van de beelden zal het onderzoek als voorbeeld verder worden toegelicht.

8) Bij de levering van het beeld had Shapiro een gedetailleerd uitgewerkte onderhoudsaanbeveling gevoegd, waarin hij zelfs aangaf met welke was het beeld behoorde te worden behandeld, in het licht van de zeer nauwkeurige uitvoering van het beeld is een verstoring van het oppervlak in kleur of structuur al gauw 'normatief' te noemen.

De beelden per stuk bekeken

JOEL SHAPIRO
(ZONDER TITEL)

Het beeld kwam, juist voor de opening van de beeldenroute, uit Amerika aan en was nog geheel ingepakt. De beoordeling ervan bood een vrijwel unieke kans de nulsituatie in kaart te brengen. Het uiterlijk, de afwerking en de toegevoegde montage- onderhoudsinstructie gaven een perfect beeld van de bedoelingen van de kunstenaar.¹⁰ Deze verfijning, deze kleur, deze wijze van montage stond hem voor ogen. Het beeld bestaat uit een aantal blok-vormige elementen die zo zijn samengesteld dat er een mensfiguur ontstaat. De gieting is buitengewoon nauwkeurig en er is goed te zien dat er houten balken zijn gebruikt voor het vervaardigen van de oermal: de houtnerf is duidelijk waarneembaar. Het beeld is geplaatst op een hardstenen sokkel. Daarbij is gebruik gemaakt van de bijgeleverde montagesteun.

Op het moment waarop we het nog ingepakte beeld bekeken, konden er reeds enkele opmerkingen ten aanzien van faalvormen worden gemaakt. Uit de zeer gedetailleerde afwerking en de nauwkeurige onderhoudsaanbevelingen volgt dat verkleuringen of besmeuring, evenals (oppervlakkige) beschadig-

gingen al gauw tot een *normatieve* faalvorm zou kunnen leiden. Eveneens valt eruit af te leiden dat preventief en regelmatig onderhoud dus noodzaak is. Uitblijven van onderhoud geeft met zekerheid patinavorming en verkleuring en dat is dus te beschouwen als een *geleidelijke* storing. Een *ogenblikkelijke* storing zou kunnen optreden indien vandalen aan de horizontale arm zouden gaan hangen. De sokkel is gemakkelijk te beklimmen en die horizontale arm 'lokt' dat apengedrag als het ware uit. Het was aan te raden geweest de vorm en hoogte van de sokkel aan te passen aan deze situatie en althans de mogelijkheid tot dit soort vandalisme te verkleinen. Vrijwel zeker is de sokkel ontworpen met een zekere esthetiek in het achterhoofd; het vooraf nadenken over het mogelijk optreden



'ZONDER TITEL' VAN J. SHAPIRO, AAN DE TAAEL, ROTTERDAM IBC



'ZONDER TITEL' VAN J. SHAPIRO.
ZEER GEDETAILLEERDE EN
PERFECTE GIETING.
DIT VRAAGT EVEN GRONDIGE EN
GEDETAILLEERDE ONDERHOUDS-
INGREPEN. ROTTERDAM IBC

van faalvormen had hier echter nuttig kunnen zijn.⁹ Inmiddels staat het beeld er ruim twee jaar, de eerste vervuiling is reeds opgetreden, het brons verdonkert al, de glans is er wat vanaf en de eerste inscripties zijn reeds door vandalen ingekrast. Inmiddels (medio 2003) zijn de onderhoudsplannen in uitvoering genomen en bewijst de systematische aanpak haar nut.

g) Een wat hogere, slanke sokkel zou de kans op 'apengedrag' verkleinen, overigens lijkt deze oplossing ook in esthetisch opzicht mogelijk geslaagd: het ranke beeld zou, wat hoger geplaatst, waarschijnlijk sterker uitkomen dan nu het geval is.

10) C. van de Vendel, op. cit.

Bij dit beeld is gebleken dat een analyse vooraf van mogelijke faalvormen bijzonder nuttig kan zijn bij het (technisch) realiseren van een kunstwerk. Uiteraard zal er misschien spanning kunnen ontstaan tussen het technisch-wenselijke en de artistieke vrijheid. Mogelijke faalvormen kunnen in het algemeen echter door een andere materiaalkeus of verwerking beperkt worden, terwijl eventueel een intensiever onderhoudsprogramma kan bijdragen tot het behoud en het blijvend uitdragen van de oorspronkelijke bedoelingen van de kunstenaar. Door de beoordeling van dit kunstwerk van Shapiro, drong zich steeds sterker het besef op dat bij aankoop of opdrachtverstrekking van een kunstwerk een systematische faalvormanalyse vooraf al haar nut kan bewijzen.

HENRI LAURENS,

'LA GRANDE MUSICIENNE'

Het beeld is aangekocht in 1963 en heeft relatief beschut op de binnenplaats van de Doelen gestaan. Nadat het op het plein voor dit concertgebouw is geplaatst werd het echter al gauw een object waar fietsers hun rijwiel tegen achterlieten. De oorspronkelijk goede situering voor het beeld kwam verder in de verdrukking bij de uitbrei-

'LA GRANDE MUSICIENNE', H. LAURENS



ding van de Doelen. Er was sprake van een 'virtuele' aanslag op het beeld door de omgeving. De interactie met die omgeving en met het publiek ging verloren en de algehele situatie kwam perfect overeen met hetgeen in het schema van van de Vendel beschreven staat onder Bloc 29:¹⁰ 'sociale omgeving, onder E: beeld wordt gebruikt als fiet-senstalling'. Er was hier sprake van een geleidelijke storing die tot normatieve storing had kunnen leiden. De verplaatsing naar het veel beter te controleren, museaal getinte beeldenterras, was in die zin een goede oplossing van het probleem.

Het beeld is buitengewoon zorgvuldig gegoten en heeft een mooie edele patina opgebouwd. De huid is goed gesloten en glad en door een regelmatig onderhoud en hantering, wat neer komt op schoon maken met wat water en een zachte zeep en daarna een 'vet' lapje met bijenwas, kan van het beeld met zijn bedoelde uiterlijk nog lange tijd worden 'genoten'. Bij de systematische beschrijving volgens het schema konden slechts opmerkingen gemaakt worden over kleine, opgeplakte stickers en een vaag spoor van vroegere graffiti. Tegen de achtergrond van het op het eerste gezicht welhaast 'perfecte' beeld, bleek het bijzonder handig te zijn de gedetailleerde opsomming van faalvormen in het schema te hanteren, zodat geen zaken aan de aandacht zouden ontsnappen. Ook in die zin is een systematische aanpak bijzonder nuttig gebleken. Bovendien geeft de verslaglegging er zekerheid over dat de vele andere mogelijke faalvormen in ieder geval op het moment van inspectie niet relevant waren.

FRITZ WOTRUBA,

'LIGGENDE FIGUUR'

Op het moment van inspectie op de werf was het licht gekleurde kalkstenen beeld zojuist gestraald. Het straalpoeder, een zeer fijn carborundum, lag nog overal rond omheen. Het beeld zelf, van een vrij harde, vrij grove muschelkalk-

steen, toonde op dat moment schoon en vrij probleemloos. Wotruba had vooral een grote voorliefde voor het werken in steen. Hij liet het oppervlak altijd vrij ruw. Zo is ook de huid van dit beeld van 'de Liggende Figuur' grof gelaten. Grof is overigens een rekbaar begrip, want men ziet op verschillende delen van het beeld nog de afdruk van het tandijzer, waarmee Wotruba gewerkt heeft. Het stralen, als techniek voor het reinigen van steenachtige materialen, brengt vrijwel altijd grote gevaren met zich mee voor beschadiging van het oppervlak. Gelukkig is hier een zodanige voorzichtigheid betracht dat details niet verloren zijn gegaan. Dát er gestraald moest worden, althans men heeft deze reinigingsmethode gekozen, geeft aan dat het beeld gevoelig is voor geleidelijke en evidente storingen.¹¹

De gekozen steensoort is op den duur in ons klimaat niet echt houdbaar, er is sprake van een geleidelijke faalvorm.¹² In ieder geval moet worden voorkomen dat teveel vocht kan indringen.

Om dat te bereiken zou deze sokkel – maar dat geldt ook voor andere – altijd iets afwaterend, op 'afschot', moeten zijn uitgevoerd.¹³ In dit geval is duidelijk dat het geleidelijk optreden van met vocht samenhangende problemen op termijn absoluut aanwezig zou zijn en dat daartegen maatregelen moesten worden genomen.

Ondanks een in oorsprong zeer zorgvuldige uitvoering van het voegwerk op de aansluiting van de sokkel zal, zo leert de praktijk, op den duur toch teveel vocht onder het beeld kunnen komen. In zekere zin vertoont hier de sokkel, zoals zovele anderen, dus een 'verborgen' faalvorm: het bovenvlak is niet afwaterend uitgevoerd. Daarom heeft men, dit probleem voorzienend, het beeld op kleine blokjes kunststof iets los van de sokkel geplaatst, zodat vocht nooit direct in de steen kan trekken. De lichte kleur van de steen geeft verder al snel aanleiding tot het ontstaan

van normatieve storing door vervuiling of ook maar de kleinste graffiti. Uit de waarnemingen en analyse van de mogelijke faalvormen volgt dus een vrij intensief onderhouds- en inspectieprogramma. Tevens zijn maatregelen aan te bevelen die het indringen van graffiti tegengaan en vervuiling door organisch vuil beperken.¹⁴



'LIGGEND FIGUUR' VAN F. WOTRUBA



IN EEN HOLLETJE BLIJFT WATER STAAN.

Nu het beeld ongeveer twee jaar op het terras staat, zijn opmerkelijk genoeg, nog weinig problemen opgetreden. Daarmee kan al snel een vorm van optimisme binnensluipen, wat zich kan uiten in een verminderde onderhoudsfrequentie. Juist het geleidelijke van de verwerking is wat dat betreft verradelijk. Het inspectieformulier toont dan weliswaar niet veel 'aangekruiste vakjes', des te dringender zijn de aanbevelingen de aandacht niet te laten verslapen en na te denken over conserverende handelingen die op termijn noodzakelijk zullen worden.

11) Wij zijn niet betrokken geweest bij de besluitvorming; de meeste vervuiling kan met een minder gevaarlijke handeling worden weggenomen. Stralen vereist een bijzondere beheersing van de techniek, met gemak wordt een steen beeld tot een varmeloze klomp.

12) Hierbij moet men denken aan ca. 100 jaar.

13) Een orde van grootte is 5-10 mm per meter.

14) Overal waar bomen staan en plantengroei aanwezig is zijn meer algsporten in de lucht en kan afgewaaid blad e.d. vervuiling en op den duur indringende verkleuring geven. Een behandeling met een speciale bijenwasemulsie, die het drooggedrag van de steen niet aantast, is aan te bevelen.

UMBERTO MASTROIANNI,

'HET AFSCHEID'

Bij de toetsing van dit beeld volgens de beschreven systematiek werd duidelijk dat een systematische beschrijving liefst ook een korte opsomming en analyse geeft van de geschiedenis van een kunstwerk. Zoals bij het beeld van Shapiro is beschreven, is het mogelijk met gebruikmaking van hetzelfde schema toekomstige faalvormen te analyseren. Met dezelfde uitgangspunten in gedachten kan men ook de (recente) geschiedenis van een beeld beoorde-



EEN KUNSTWERK GEBRUIKT ALS AVALVAAT

15) Op de foto in het boekje van H. Baay (op. cit.) is de plasticiteit van het beeld slecht te zien. De foto toont hoe moeilijk het is om plasticiteit op een goede documentaire wijze te fotograferen.

len. Zijn er momenten of aspecten die in de zin van een bepaalde faalvorm van belang zijn? De fantasie kan en moet daarbij worden gebruikt, maar de strenge meetlat van de systematiek helpt om met de voeten op de grond te blijven. Het beeld van Mastroianni was, zoals hierboven uitéengezet, oorspronkelijk een geschenk van de gemeente aan de Nederlandse spoorwegen om geplaatst te worden in de hal van het zojuist gereedgekomen Centraal Station. Oorspronkelijk nam het beeld een belangrijke plaats in de hal in, het was zo'n plek waar je bij af kon spreken. In die zin was er sprake van een goede wisselwerking tussen het beeld en zijn omgeving. Die wisselwerking werd echter steeds meer geweld aangedaan toen onder invloed van de herinrichting van de stationshal en zeker versterkt door het onbegrip over het

uiterlijk van het beeld, vlak ernaast grote gele kaartjesautomaten werden geplaatst. Op dit moment zette het gevaar voor geleidelijke achteruitgang in en evidente storingen lagen op de loer. Ook deden er zich in de loop van de jaren belangrijke sociale verschuivingen voor in de interpretatie van het 'gebruik' van de hal als 'ontmoetingsplaats', een eufemisme voor het steeds sterker toenemende aantal 'hangjongeren' in de hal.

De gevaren waren des te groter omdat het beeld, met al de gaatjes en scheurtjes erin, in eerste instantie de indruk wekt al behoorlijk kapot te zijn. De vlekken in de patina wekken de indruk restanten van eerdere vervuiling te zijn en het ruimtelijk respect dat het beeld oorspronkelijk uitdrukte, was verloren gegaan. De kans op beschadigingen nam toe.

Al-met-al waren de verschillende negatieve elementen kennelijk zo duidelijk aanwezig dat de Commissie Internationale Beeldencollectie de NS verzocht het beeld langdurig af te staan voor herplaatsing op de Westersingel, hetgeen door de NS werd aanvaard.¹⁵



HET INWENDIGE VAN HET BEELD 'HET AFSCHEID'

Bij de schouw op de werf kon het beeld grondig worden bekeken. Zoals hierboven al werd vermeld, was de binnenzijde van het beeld bijzonder vuil. Er waren erg veel restanten van de oorspronkelijke kernmassa achtergebleven en de vaal blauw-groene verkleuring

ervan betekende niet veel goeds voor een mogelijk corrosieproces van binnenuit. Ook had het beeld ten tijde van zijn verblijf in de stationshal de onbedoelde functie van papierbak gehad: talloze snoeppapiertjes, oude kaartjes e.d. werden uit het beeld gevist. Dergelijke vervuiling zou lang vocht kunnen vasthouden, zeker nu het beeld in de buitenlucht is geplaatst. Tegelijkertijd is het beeld nu een nieuwe fase ingegaan. Tot voor kort heeft het altijd binnen gestaan en is het nooit echt vochtig geweest. Dat is nu anders en als gevolg daarvan zal het uiterlijk zeker gaan veranderen. Het beeld, dat een 'ruig' patina heeft en de indruk geeft van een erg snel opgeleverd, gewoon slecht gegoten beeld, stelt dus bijzondere eisen aan het onderhoud. Handelingen en het beoogde resultaat moeten met meer dan normale precisie worden beschreven.

In die zin is dit beeld misschien wel het meest leerzame voorbeeld in dit onderzoek omdat het zo goed aangeeft hoe belangrijk het is om bij een schouw niet alleen stil te blijven staan bij het puur technische aspect. Schouwen volgens bepaalde technische uitgangspunten helpt om niet verdwaald te raken in de waarnemingen, maar schouwen vraagt dus een multidisciplinaire aanpak die veel verder gaat dan een goede materiaalkennis alleen. De technische beoordeling moet samengaan met een (kunst-) historische benadering van waaruit de waardebeoordeling van het object en zijn bedoeling worden geduid.

Dit deel van het onderzoek bood bovendien de gelegenheid te toetsen of de gebruikte formulieren met systematische verdeling van de faalvormen en verschijnselen bruikbaar waren. Ze zijn als bijlage hierachter opgenomen. Het bleek dat het aan de ene kant bijzonder handig is om min of meer gestandaardiseerde lijsten te hanteren. Het voorkomt dat bepaalde waarnemingen aan het oog ontsnappen. Aan de andere

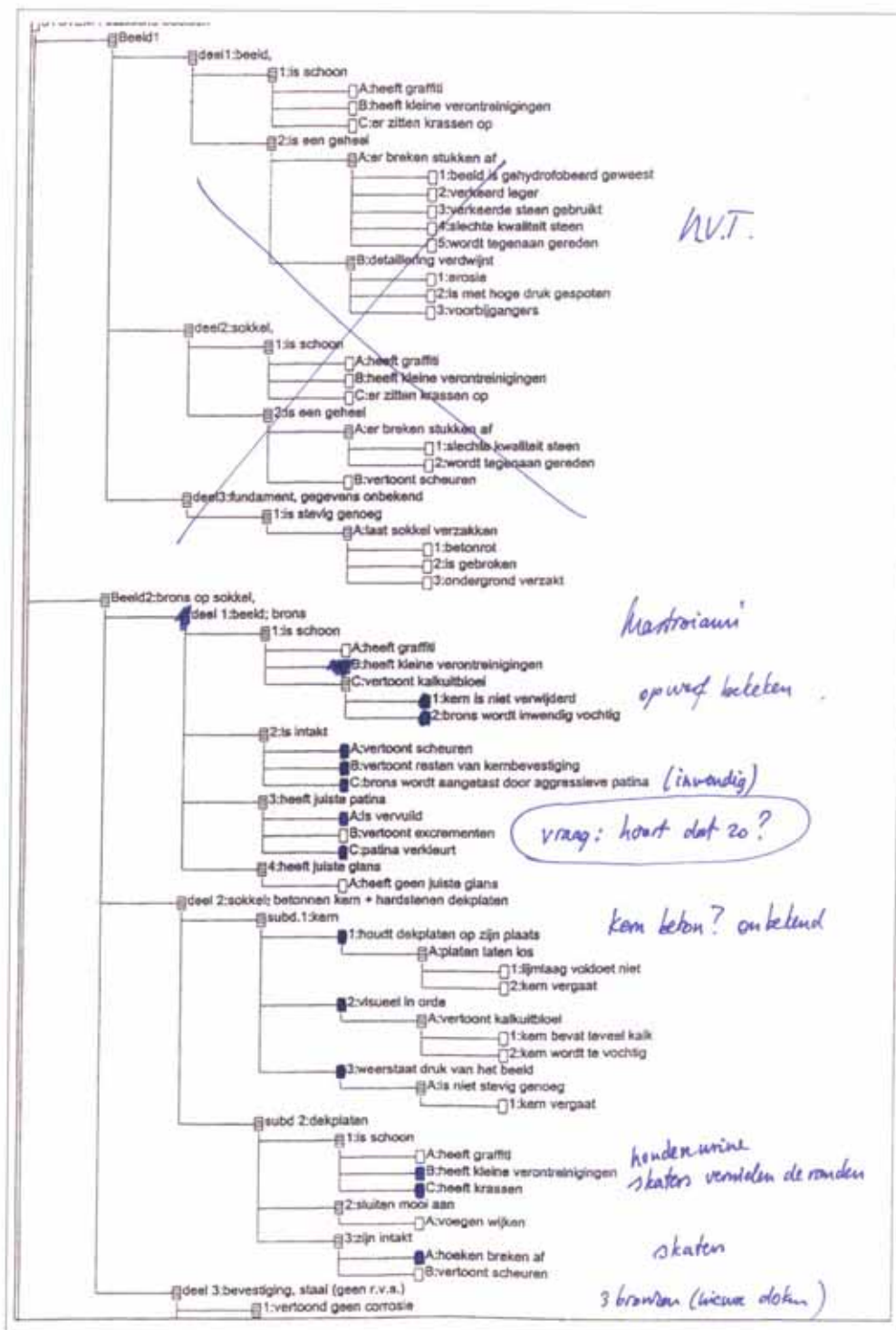
kant is elke lijst in zekere zin onvolkomen. Vooral bij dit beeld bleek dat. De verschillende waarnemingen zoals die zijn opgetekend zouden, als men de geschiedenis van het beeld niet kent, waarschijnlijk direct tot ingrijpen leiden. Een ingevulde lijst geeft tegelijk aan dat de onderwerpen van al de vakjes die niet zijn ingevuld niet aan de orde waren. In die zin suggereert een lijst een gedetailleerde opname van de situatie op dat moment. Het is dan ook van belang op de lijst te vermelden welke zaken men *niet* heeft kunnen waarnemen. Zo was ons de voorgeschiedenis van dit beeld ten tijde van de opname niet goed bekend. De hoeveelheid aangetekende 'faalvormen' maakte dat we ons daarover verbaasden en een aantekening over het uiterlijk opnamen. In feite werd bij dit deel van de schouw en de verwerking ervan achteraf, opnieuw de noodzaak aangetoond de achtergrond van elk object dat men schouwt te kennen. Ook in dat opzicht was het onderzoek bijzonder nuttig.



'HET AFSCHEID',
DE DOKEN WAREN DEELS KAPOT EN VERBOGEN

Het beeld was oorspronkelijk voorzien van drie, inmiddels deels loszittende ankers en is om die reden met spoed naar een brongsgieterij vervoerd om dit aspect te verbeteren. Daarbij zijn duidelijke instructies meegegeven om het beeld niet 'en passant even op te knappen'.¹⁶

¹⁶ De foto die werd geproduceerd in het boekje van H. Baay (op. cit.) vertaalt alweer een aantal nieuwe 'faalvormen': de nieuw ontworpen en in hardsteen uitgevoerde sokkel vertoont sporen van een plakker, krassen en hondenpis. Voor de foto is er niet de moeite genomen deze faalvormen te maskeren.



AUGUSTE RODIN,
'L'HOMME QUI MARCHE'

Dit beeld, een gieting uit 1958, heeft een zeer krachtige uitstraling. Op zijn tochten door Rotterdam heeft het vele invloeden moeten verduren van winkelend publiek. Het is onderhevig geweest aan verplaatsingen bij de zoveelste verandering van het straatbeeld en gelukkig heeft de bijzonder mooie gieting dit alles goed doorstaan. Op al de eerdere plaatsen in de stad was er in aanvang een samenhang tussen beeld en omgeving, telkens dreigde het beeld echter het onderspit dreigde te delven door de veranderende stadsinrichting. Daaraan kon het slechts door verplaatsing ontsnappen: de titel van het beeld lijkt welhaast te slaan op de vele plekken waar het beeld heeft gestaan.

Het beeld van Rodin, inmiddels, is op het eerste gezicht in zeer goede staat. Het vertoont een mooi patina en is op de vrij hoge sokkel redelijk veilig voor vandalisme. Het onderhoud kan, zo zou men denken, bestaan uit een jaarlijkse schoonmaakbeurt en een geringe toepassing van bijenwas. Echter, bij nadere beschouwing blijkt het beeld een structureel probleem te hebben: er zit een verdieping in het voetstuk waarin regenwater blijft staan, dat telkens weer aanleiding geeft voor hardnekkige aanslag en plaatselijke verandering van de patine. Om die reden is het zaak het voetstuk van het beeld meerdere keren per jaar te reinigen en te behandelen. Het, vanaf beneden bekeken, in goede staat verkerende beeld dat ogenschijnlijk hooguit één maal per jaar een onderhoudsbeurt lijkt nodig te hebben, moet dus in werkelijkheid veel vaker worden bekeken en behandeld. Er is hier sprake van een geleidelijke faalvorm voor een deel van een verder in goede staat zijnd beeld.

DE SOKKEL (S)

Het beeld van Rodin staat op een hoge sokkel. Wat hier duidelijk niet is gebeurd, mogelijk heeft dat te maken met de inbreng van de kunstenaar in de opzet van het beeldenterras, is de beantwoording van de vraag of dit beeld van Rodin – een lopende man per slot – wel op zo'n hoge sokkel moest. De indruk bestaat dat de sokkel hier als 'uniformering' is gebruikt, terwijl er naar de intrinsieke betekenis van het per slot figuratieve beeld niet is gekeken. Nu staat er een 'lopende tors' op een hoge sokkel: één stap mis en hij valt er vanaf. In de literatuur zou zo iets een 'stijlbloem' genoemd worden. Wat zeker nodig is, is in ieder geval de kennis of Rodin zelf met een dergelijke hoge sokkel akkoord gegaan zou zijn. Het zou best kunnen, maar om een dergelijke 'stijlbloem' te verantwoorden is goede onderbouwing nodig.



'L' HOMME QUI MARCHE'
VAN A. RODIN.



IN HET VOETSTUK VAN BLIJFT REGELMATIG
REGENWATER STAAN.

In concreto geldt overigens steeds dat het plaatsen van beelden al dan niet op een sokkel, bepalend is voor de beleving en de manier waarop een plastiek wordt waargenomen. De meeste 20 ste eeuwse kunstenaars hebben daarover ook meningen (gehad). In de musealisering van de collecties van kunstwerken aan de weg zou daaraan aandacht moeten worden geschonken, zoals men een schilderij ook niet 'zo maar' even inlijst.

Wanneer we foto's van oude steden zien is het stadsbeeld heel rustig: geen auto's, geen uithangborden, vrij weinig mensen en dan op een hoek of op een plein, majestueus en met grote uitstraling: een beeld, een fontein of een andere kunstwerk. Dat is nu heel anders, een kunstwerk is vaak niets anders dan een zoveelste onderdeel van de stadsinrichting, bestaande uit een volheid van auto's, hekjes, borden en bordjes,abri's, vuilnisbakken, allerlei lichtornamenten en palen voor de bovenleiding van de tram. Door die steeds verder gaande verdichting van de omgeving hebben vele kunstwerken te maken met geleidelijke faalvormen, waarbij er een steeds toenemend gevaar ontstaat voor acute en evidente storingen. Om die reden is het belangrijk dat men bij een schouw veel oog heeft voor dit sluipende gevaar en soms, zoals in Rotterdam nu is gebeurd, bewust is overgegaan tot herplaatsing in een museale setting, zoals die langs de Westersingel is gerealiseerd. Meerdere steden beginnen hun collectie ook werkelijk als een 'museale' collectie te beschouwen, compleet met een collectieplan, onderhoud en als het kan een depot. Zo heeft de gemeente Utrecht in het voormalig Fort de Bilt een lapidarium ingericht waar beelden tijdelijk of langduriger kunnen worden opgeslagen in een betrekkelijk veilige omgeving. Bij een schouw is het dus zeer van belang telkens die relatie tussen omgeving en object te benadrukken en zich op de hoogte te stellen van eventuele komende plannen met bijvoorbeeld de stadsinrichting, een nieuwe tram of busbaan, en andere omgevingsontwikkelingen die een object visueel en fysiek zouden kunnen bedreigen.

Resultaat

De gelukkige samenloop van omstandigheden rondom het inrichten van de Westersingel met objecten uit de Rotterdamse Internationale Beeldencollectie, gevolg van het samengaan van de zorg voor die (Internationale) Rotterdamse beeldencollectie en de manifestatie Culturele Hoofdstad van 2000, geeft tegelijk aan dat er een meer museale kijk ontstaat op de kunstwerken langs de weg. Deze situatie bood de ideale gelegenheid het schouwmodel te toetsen. Het bleek daarbij dat het systematische, technisch beoordelen van de beelden, aan de hand van een gedetailleerde indeling, tot een objectief inzicht leidt. Tegelijk bleek bijzonder duidelijk dat het alléén technisch kijken naar de kunstwerken toch ook te beperkt is. De geschiedenis van het beeld en de bedoeling die de kunstenaar met betrekking tot uiterlijk en functie voor ogen stond, is een zeer belangrijk onderdeel van de schouw.

Het bronnenmateriaal kan niet gemist worden. Een goede schouw wordt dan ook gekenmerkt door het samengaan van (kunst-) historische waardebeoordeling, technische beoordeling en ruimtelijke (stedenbouwkundige) aspecten.

Ook in de onderhoudsaanbevelingen behoren deze zaken aan de orde te komen. Ten slotte dient een schouw te worden afgerond met een gedetailleerde documentatie waarin zoveel mogelijk gebruik gemaakt wordt van gestandaardiseerde elementen, zoals de Kodak kleurenkaart en andere hulpmiddelen. De gebruikte technieken en materialen, zowel van het beeld als van de onderhoudsmaterialen, dienen zeer goed te worden beschreven. Merk- of soortnamen veranderen in de loop der tijd. Het beste kunnen de juiste chemische benamingen worden gebruikt. Zo is 'zachte

HET OORSPRONKELIJKE BEELD VAN (VERGANKELIJK)
NATUURSTEEN IS VERVANGEN DOOR EEN BRONZEN
BEELD. EMMA, DEN HAAG



zeep' tegenwoordig niet automatisch de ouderwetse 'Groene zeep', die op kaliumbasis was samengesteld, maar kan beter worden aangegeven dat met een nonionogene zeep moet worden gewerkt. En dat kan dus weer babyshampoo zijn. Indien de juiste chemische samenstelling of benaming niet of moeilijk valt te achterhalen is het zaak in ieder geval zoveel mogelijk gegevens op te nemen. Zelfs een zogenaamde veiligheidskaart die bij het product hoort, kan voor ingewijden toch belangrijke gegevens bevatten.

Een schouw dient als een geïntegreerd onderdeel van het beheer van een beeldencollectie van een eigenaar/gemeente te worden beschouwd.

(Met dank aan P. Terwen voor vele suggesties, onderzoek en meelesen van dit deel)

8 (On)mogelijkheden binnen gemeentelijk beleid

» Lydia Jongmans en Rianne Lannoye «

In deze publicatie zijn algemene handreikingen gegeven voor het beheer en behoud van beelden buiten. Ook is een nieuw model voor de onderhoudssystematiek toegelicht en praktisch getoetst aan een aantal concrete beelden in Rotterdam. Dit model is ontwikkeld door Corrie van de Vendel, beeldend kunstenares/ingenieur, in het kader van haar studie werktuigbouw en haar stage bij het Instituut Collectie Nederland. Dit Instituut, dat namens het rijk verantwoordelijk is voor het beheer en behoud van de verspreide rijkscollectie in ons land en de Vereniging van Nederlandse Gemeenten beschouwen de toepassing van dit model als een stap voorwaarts bijvoorbeeld voor de gemeentelijke beheers- en behoudspraktijk van kunstwerken. Gemeenten zijn zich er overigens steeds meer van bewust dat de zorg voor de kunstwerken niet voorbij is na het verlenen van een opdracht of het doen van een aankoop. Steeds vaker wordt er planmatig gewerkt aan beheer en behoud, zoals ook blijkt uit enkele voorbeelden in deze publicatie beschreven.

Algemene aanbevelingen

De aandacht voor beheer en behoud dient al te beginnen bij het verlenen van de opdracht.

Aspecten van aandacht daarbij zijn: materialen, constructie, omgeving. Hierbij is het soms noodzakelijk om naast de kunstenaar ook deskundigen in te schakelen. Het verdient bovendien aanbeveling afspraken over het onderhoud te maken met de kunstenaar en eventueel afspraken over de gang van zaken bij onevenredig veel onderhoud en regelmatige beschadiging. Verder moeten er voorwaarden tot acceptatie van het beeld door het publiek worden geschapen, bijvoorbeeld door naast kwaliteitstoetsing ook pr, marketing, media-aandacht, contacten en vormen van inspraak te creëren.

Bij een geplaatst of bestaand beeld moet er periodiek een grootschalige inspectie plaatsvinden. Voor een gemeente verdient het aanbeveling daarbij te werken conform de in hoofdstuk 6 beschreven onderhoudssystematiek. Hulp van de kunstenaar of andere deskundigen is soms noodzakelijk. Ook moet ervoor worden gezorgd dat het beeld van zijn omgeving blijft en daar geaccepteerd is. Pr, marketing en media-aandacht kunnen daarbij behulpzaam zijn. Maar ook sleutelfiguren, scholen, buurtcentra of verenigingen. Voor de zo te noemen dagelijkse controle kunnen naast professionals vrijwilligers worden ingeschakeld. Een ander middel is een lokaal meldpunt beschadiging. Adoptie door scholen of andere maatschappelijke instellingen valt te overwegen.

Mogelijkheden voor gemeenten, planmatigheid noodzakelijk

1 OPDRACHT EN AANKOPEN

Ten aanzien van dit onderdeel kan verwezen worden naar de Handreiking beeldende kunst in de openbare ruimte en met name naar de hoofdstukken 3a en 3b van deze publicatie.

Naast inschakelen van inhoudelijke en technische deskundigen en afspraken over onderhoud en beschadiging met de kunstenaar blijkt het noodzakelijk om draagvlak te creëren bij de omgeving door contacten, inspraak, pr, marketing en media.

2 GEPLAATSTE EN BESTAANDE BEELDEN

a De eigenaar-gemeente

Beleidsmatige voorbereiding

Stel de algemene doelen van het beleid inzake beelden buiten vast.

Maak een interne of externe persoon of bureau eerstverantwoordelijke voor beheer en behoud.

Trek allereerst middelen uit voor een inhoudelijke en onderhoudsmatige inventarisatie.

Inhoudelijke inventarisatie

Inventariseer de beelden.

Stel de herkomst en eigendomssituatie vast.

Bepaal de culturele waarde, bijvoorbeeld conform het Deltaplan cultuurbehoud.

Traceer de geschiedkundige betekenis van het beeld voor de gemeente.

Maak een inschatting van de 'plaats' van het beeld in zijn omgeving.

Inhoudelijke selectie

Deel de beelden inhoudelijk in, gelet op: de algemene doelen, de culturele waarde, de geschiedkundige betekenis en de 'plaats' in zijn omgeving.

Bepaal welke beelden behouden, afgestoten of verplaatst dienen te worden.

Onderhoudsmatige inventarisatie

Analyseer de objecten.

Bepaal per (sub)onderdeel de functie en de faalvorm.

Stel per (sub)onderdeel de oorzaak en de effecten c.q. de

storingsconsequenties van de faalvorm vast.
Werk gelet op de effecten en de onderhoudsdoelen met een beslissingsdiagram.

Onderhoudsmatige selectie

Bepaal aan de hand van de storingsconsequenties de gewenste vorm van onderhoud en/of inspectie.
Verwijderen is noodzakelijk voor gevaarlijke beelden die total loss zijn.
Verplaatsen kan soms al meteen noodzakelijk blijken.

Beleidsmatige afrondende besluitvorming

Beslis aan de hand van de inhoudelijke en onderhoudsmatige inventarisatie en selectie.
Maak een totaalplan voor beheer en behoud.
Stel middelen beschikbaar om de uitvoering te structureren.

b De omgeving

Inhoudelijke vertaling noodzakelijk

Spreek beelden niet alleen maar 'vertaal' ze ook.
Denk daarbij aan het gebruik van pr, marketing en media.
Schakel zo nodig sleutelfiguren, scholen, buurtcentra of verenigingen in.

Delen van verantwoordelijkheid aanbevelenswaardig

Maak een meldpunt 'beschadiging'.
Schakel vrijwilligers in voor de dagelijkse controle.
Laat scholen of andere maatschappelijke instellingen een beeld adopteren.

Onmogelijkheden voor gemeenten, verplaatsen of verwijderen soms noodzakelijk

Als ondanks alle bovengenoemde maatregelen toch regelmatig beschadiging optreedt, doordat een beeld door de omgeving niet wordt geaccepteerd of op een plek staat die wordt bezocht door mensen die niet uit die omgeving komen, dan kan de eigenaar-gemeente ertoe besluiten om het beeld te verplaatsen of te verwijderen. Er zijn voorbeelden waarbij niet-geaccepteerde beelden op een andere plek wel worden gedoogd en zelfs gewaardeerd. Verwijderen komt aan de orde als de kosten voor beschadiging bij voortdurend erg hoog zijn en er niet de verwachting is dat dit op een andere plek beter zal zijn: het beeld kan dan in feite als total loss worden beschouwd.

9 Do's & Don'ts Een handvat voor beheerders van gemeentelijke kunstcollecties » Rutger Morelissen «

Als beheerder van gemeentelijke kunstcollecties bent u verantwoordelijk voor het welzijn van kunstvoorwerpen. Het beheer van kunstvoorwerpen is totaal iets anders dan het beheer van bouwmaterialen of archieven. Heel andere factoren spelen hierbij een rol. Dit hoofdstuk gaat in op die factoren. Onderstaande aandachtspunten zijn bedoeld als praktische handgrepen voor collectiebeheerders en hebben vooral betrekking op het beheer van beelden en andere kunstvoorwerpen die in de openlucht geplaatst zijn. Deze aandachtspunten zijn deels gebaseerd op voorgaande hoofdstukken.

Documenteren

Documentatie is van groot belang bij verantwoord beheer van een kunstcollectie. Breng de collectie daarom in kaart, bij voorkeur met behulp van een (eenvoudig) databaseprogramma. Neem eventueel contact op met collega's van andere gemeenten en kies een zelfde softwarepakket en datastructuur.

- » Houd het overzichtelijk, hanteer bij voorkeur de veldnamen zoals aangegeven in de publicatie Syllabus bij de basiscursus registratie en documentatie. Registreer van ieder kunstwerk met name titel, naam kunstenaar (en adresgegevens), materiaalgegevens, standplaatsregistratie, conditiegegevens, maar ook (een indicatie van culturele waarde) en een foto van het object. Documenteer ook eventuele afspraken met de kunstenaar inzake auteursrecht, onderhoud et cetera. Documenteer bij installaties en dergelijke de werking ervan (Zie hoofdstuk 2a en 2b).
- » Doe dit bij nieuw verworven kunstobjecten direct na binnenkomst, dan zijn al deze gegevens nog bekend en/of eenvoudig te achterhalen.
- » Leg in het geval van een bruikleen vast wie de eigenaar is. Documenteer

de gegevens van de bruikleengever (adres en contactpersoon) en de bruikleenvoorwaarden.

- » Zorg voor regelmatige conditiecontrole van de kunstobjecten, maak hiervoor een tijdschema/onderhoudsplan. Maak zo mogelijk gebruik van een vaststaand formulier (conditierapport) en leg de conclusies steeds vast in uw documentatiesysteem. Zie hoofdstuk 5, 6 en 8.

Plaatsen en verplaatsen van kunstvoorwerpen

De meeste schade aan kunstvoorwerpen ontstaat tijdens het verplaatsen ervan. Dit geldt in het bijzonder voor grotere en zwaardere voorwerpen zoals beelden. Doe dit daarom alleen wanneer het echt noodzakelijk is en ga dan zorgvuldig te werk.

- » Bereid de verplaatsing goed voor. Zorg voor voldoende menskracht en de juiste vervoers- en hulpmiddelen zoals stophout nieuwe schone zeilen en dergelijken. Bedenk van te voren ook de beste route.
- » Uitstekende delen van beeldhouwwerken of bijvoorbeeld handvatten van vazen zijn kwetsbaar en breken snel af. Pak de kunstvoorwerpen voorwerpen hieraan nooit vast, maar til ze op aan constructieve delen of aan de verpakking.
- » Pas na de verplaatsing de standplaatsregistratie aan (ook wanneer het naar het depot verplaatst is), zodat het kunstvoorwerp later weer terug te vinden is.
- » Plaats uitsluitend objecten in de buitenlucht die daarvoor geschikt zijn. De objecten moeten van duurzame materialen zijn vervaardigd (marmer, bepaalde andere poreuze steensoorten en kunststoffen zijn bijvoorbeeld eigenlijk niet bestand tegen ons klimaat), goed geconstrueerd zijn en de conditie ervan moet goed zijn. Zie hoofdstuk 3 en 4.
- » Plaats beelden met kwetsbare uitstekende delen niet te dicht langs paden en trottoirs, omdat voorbijgangers er dan te snel tegenaan stoten.
- » Zorg voor onderhoud van de omgeving van het kunstobject. Doe dit zo mogelijk in overleg met groenvoorziening of hovenier. Het kunstwerk komt dan het best tot zijn recht. Een kunstvoorwerp in een rommelige omgeving zal eerder slachtoffer worden van vandalisme.

Reiniging

Hoewel u voorzichtig te werk moet gaan is het goed buiten geplaatste kunstvoorwerpen regelmatig te reinigen. Met name bladeren, plantenresten en mos dienen geregeld te worden verwijderd, deze houden vocht vast en kunnen daardoor vorstschade veroorzaken of bruinzwarte verkleuring geven.

Te vaak en te hardhandig reinigen kan ook schade veroorzaken. Sommige steensoorten verkleuren van nature. Deze verkleuringen zijn niet schadelijk en kunnen niet worden verwijderd! Bronzen beelden zijn vrijwel altijd (door de kunstenaar) voorzien van een patina-laag. Ook deze patina-laag mag bij reiniging niet worden verwijderd. Zie hoofdstuk 3.

- » Reiniging van beelden met water en vloeibare schoonmaakmiddelen kan alleen in die periodes van het jaar wanneer er geen kans is op (nacht-)vorst. Gebruik een niet te harde kokosborstel en als schoonmaakmiddel uitsluitend milde PH-neutrale zeep: (echte) groene zeep (te koop in biologisch-dynamische winkels) of babyshampoo.
- » Verwijdering van hardnekkige algen mag – wanneer bovengenoemde

reiniging niet voldoende is – alleen met een algendodend middel op basis van een organische verbinding: quaternaire ammoniumchloride of het middel op zetmeelbasis 'Hurby' van Avebe, ook als 'groenvrij' gevoerd door Eco-style. Beide producten zijn verkrijgbaar in de meeste tuinwinkels.

Voorkomen van schade

Voorkomen is beter dan genezen. Voor schade door onverantwoorde verplaatsing of reiniging is hierboven al gewaarschuwd. Door regelmatige conditiecontrole kan corrosie (bijvoorbeeld roest) tijdig worden vastgesteld en door behandeling verdere schade worden voorkomen. Zie hoofdstuk 3.

- » Documenteer de bevindingen van de conditiecontrole. Raadpleeg bij bijzonderheden een deskundige.
- » Bedenk voor elke handeling aan een kunstvoorwerp of deze noodzakelijk is en wat de gevolgen kunnen zijn. Raadpleeg bij twijfel een deskundige.
- » Zuivere bijenwas kan worden gebruikt als beschermingsmiddel bij stenen en metalen objecten. Breng deze dun en regelmatig aan na een reinigingsbeurt in het voorjaar.
- » Betrek zo mogelijk omwonenden (via buurtcomités) bij toezicht op en onderhoud van het object en de omgeving ervan, of laat een deze 'adopter' door scholen of verenigingen. Zie hoofdstuk 2a en 8.
- » Creëer een meldpunt voor eventuele schade, dat bekend is bij alle betrokkenen (inclusief de eventuele 'adoptie-ouders' van de kunstwerken, zie hoofdstuk 8).

Bij schade

Ga in geval van schade niet zelf improviseren. Wanneer er delen van een kunstvoorwerp zijn afgebroken, verzamel deze dan zoveel mogelijk en bewaar deze zorgvuldig. Vermeld ook goed van welk object de delen afkomstig zijn.

- » Raadpleeg een deskundige (bijvoorbeeld het Instituut Collectie Nederland of een erkend restaurator).
- » Wanneer een ingrijpende restauratie aan een kunstwerk noodzakelijk is (bijvoorbeeld bij schade), overleg dan -met name wanneer hierover bij de aanschaf van het kunstwerken afspraken zijn gemaakt- met de kunstenaar over de aanpak van de restauratie.
- » Documenteer schade en eventuele restauraties.

Verdere informatie

Het Instituut Collectie Nederland (ICN) geeft cursussen voor collectiebeheerders. Op de website van dit instituut vindt u het actuele cursusprogramma. Ook is dit programma als brochure aan te vragen. Met specifieke vragen met betrekking tot beheer en eventuele restauratie kunt u terecht bij de afdeling Advies.

Instituut Collectie Nederland
Postbus 76709
1070 KA Amsterdam
www.icn.nl

Secretariaat afdeling Advies: 020-3054618 secretariaat.advies@icn.nl
 Secretariaat afdeling Opleidingen: 020-3054659 opleidingen@icn.nl
 Zie voor een overzicht van erkende restauratoren: www.restaurator.nl
 Zie ook de Belangenvereniging Restauratoren Nederland (VeRes):
www.conserveer.nl

Literatuur

In onderstaande publicaties is verdere praktische informatie inzake collectiebeheer te vinden. De bovenste twee zijn (zolang de voorraad strekt) gratis aan te vragen bij het ICN; de onderste twee zijn te koop bij: Drents Plateau (onderdeel van LCM) tel.0592-305930 p.witteveen@drentsplateau.nl

Crèvecoeur, R., *Omgaan met objecten in tuinen en parken*.
 ICN-Informatie nr. 8, Amsterdam 2002

Instituut Collectie Nederland, *Doen en laten. Vuistregels voor het omgaan met museale voorwerpen*, Amsterdam 2003

Ezendam, Y.M.; Doornberg, R.; Rijke, M. de, *Syllabus bij de basiscursus registratie en documentatie*. LCM-publicatie; nr. 4, Amsterdam 2002

Starre, M.J.W.J. van der (eindred.), *Syllabus bij de basiscursus preventieve conservering*. LCM-publikatie; nr.7, Amsterdam 2002

10 Verder lezen » Rutger Morelissen «

Dit literatuuroverzicht is bedoeld als aanvulling op de literatuur die reeds in de verschillende hoofdstukken is genoemd. Getracht is om een overzicht te geven van recente Nederlandse literatuur over dit onderwerp, maar ook zijn enkele belangrijke buitenlandse publicaties vermeld. De ordening binnen iedere rubriek is chronologisch, waarbij de meest recente (en dus waarschijnlijk nog leverbare) publicaties bovenaan staan. Hoewel gestreefd is naar volledigheid, is het mogelijk dat enkele relevante publicaties ontbreken.

Algemene literatuur met betrekking tot beelden in de openbare ruimte

Brooke Barrie, *Contemporary outdoor sculpture*, Gloucester 1999

Christian van 't Hof, *Vernielde beelden: controversen over kunst in de openbare ruimte*, Amsterdam 1998

Mirjam Beerman, Frans van Burkom, Frans Grijzenhout (red.)
Beeldengids Nederland, Rotterdam 1994

Erik de Jong, Claudia Schellekens, *Het beeld buiten: vier eeuwen tuinsculptuur in Nederland*, Heino/Wijhe 1994

Harriet F. Senie, *Contemporary public sculpture: tradition, transformation, and controversy*, New York 1992

John P.S. Davis, *Antique garden ornament: 300 years of creativity : artists, manufacturers & materials*, Woodbridge 1991

George Plumptre; Jamie Garnock; James Rylands, *Garden ornament : five hundred years of history and practice*, London 1989

Hans Baaij; Jelle Bouwhuis (et al.), *Rotterdam beeldengids centrum = City sculpture guide Rotterdam*, Rotterdam 2001

Gemeente Nuenen; Ben Wilde (foto's), *Dwars door Nuenen. Monumenten, beelden en plastieken*, Nuenen 2001

Jenneke Lambert; Peter Thoben (et al.), *Beeldenboek Eindhoven*, Eindhoven 2001

Ebelina Bruins, Kees Magnée (foto's), *Drenthe in beelden*, Assen 2000

Christian van 't Hof; Rien Vroegindewij; Toni Burgering (et al.), *De letteren verbeeld. Een literaire beeldenroute door Rotterdam*, Rotterdam 1999

W. Cornelissen; Ben Vulkers (fotogr.), *Beelden in Zwolle*, Zwolle 1998

Henriette Kindt; Els van den Berg (et al.), *In beeld gebracht*, Groningen 1998, Groningen 1998

Mirjam van Eijden (red.), *Beelden in de stad: Utrecht, 50 jaar kunst in de openbare ruimte*, Utrecht 1998

Charles Genders; Harrie Tillie; Thijs Wöltgens (et al.), *Kerkrade, een stad als beeldentuin*, Kerkrade 1998

Desmond Spruijt; Mirjam Beerman (et al.), *Het Amsterdams beeldenboek: vier eeuwen buitenbeelden (1600-heden)*, Amsterdam 1996

Jennifer Smit, *Monumenten en standbeelden van de Nederlandse Antillen, Curaçao* 1996

Corrie Degens; Mabel Hoogendonk; Frans Henk Hoekstra (et al.), *Beeldengids Haarlem*, Bussum 1995

Bernard Schaap (red.), *Beelden van Veendam. Een overzicht van beelden in de gemeente Veendam met beschrijving en plattegrond*, Veendam 1992

Arjen Kok; Lily van Ginneken; Annemiek Overbeek (et al.), *Haagse beelden. Gids voor de Haagse beelden in de openbare ruimte*, Den Haag 1991

Felix Villanueva (red.), *Sculptuur in Nijmegen. Beelden, monumenten, geveldecoraties, omgevingskunst, gedenkstenen, reliëfs*, Nijmegen 1990

H.Th. Dumoulin, *Verzameling van Maastrichtse monumenten. Beelden, reliëfs, banken, gedenkstenen, schoolversieringen, gevelversieringen, fonteinen, walmuren, vestingwerken, kastelen, molens*, Maastricht 1967

Henriette Steube, *Kunst in der Stadt 1945 bis 1995. Eine Dokumentation zur Kunst im öffentlichen Raum in Hildesheim*, Hildesheim 1996

W.J. Strachan; Lady Gibberd, *Open air sculpture in Britain. A comprehensive guide*, London 1984

Paul William White; Richard Gloucester (photographs), *On public view. A selection of London's open-air sculpture*, London 1971

Museale en particuliere beeldenparken

Evert J. van Straaten; Wim van Hornsveld (et al.), *Beelden buiten*, Otterlo (Kröller-Müller Museum) 1998

Henk Visch, *In het park Middelheim* (Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim) 1996

N.J. Zwakman, *Buitengewone beelden: beelden en vazen in de tuinen van de Fraeylemaborg*, Slochteren 1996

G. Overeem, *Kasteel Twickel te Delden: tuinornamenten*, Zeist 1995

Paul Hefting; Bram Kempers (bijdragen), *Beelden van bedrijven*, Rotterdam 1994

Mirjam Westen (red.), *Hof van beelden: 16 beelden en installaties in de Botanische tuinen van de Rijksuniversiteit Utrecht*, 1991, S.I. 1991

Specifieke kunstwerken en projecten

Jeroen Boomgaard; Marga van Mechelen; Miriam van Rijsingen (red.), *Als de kunst er om vraagt. De Sonsbeektentoonstellingen 1971, 1986, 1993*, Amsterdam 2001

Ewald Vanvugt, *De maagd en de soldaat: koloniale monumenten in Amsterdam en elders*, Amsterdam 1998

Wim Boetze; Ton Broekhuis (foto's), *Staat hier ergens een beeld? Kunst in een veranderend landschap. Regio-Projekt*, Groningen 1996

Ferry Theunisse (projectleiding & coördinatie); Jaap Meijer; Geert Lebbing (fotogr.), *Kunst in kaart. Binnendoor, buitenom*, Amsterdam (Stadsdeel Slotervaart/Overtoomse Veld, afd. Infrastructuur) 1996

Bernard Olsthoorn; Joost van den Hooff; Christa Deen *Kunstplan Katendrecht. Toen wij uit Rotterdam vertrokken vertrokken wij uit Rotterdam*, Rotterdam 1993

Aad Wagenaar; Hans Abelman (et al.), *De vallende ruiter*, Marino Marini, Rotterdam 1995

Euregio Rijn-Maas-Noord, Werkgroep Cultuur en Jeugd, *Beelden buiten = Kunst draußen*, Mönchengladbach 1994 (Handreikingen voor grensoverschrijdend onderwijs; dl. 3)

Centrum Beeldende Kunst Groningen, *Het Werkmanmonument door Armando*, Groningen 1995

H.J. Mans; A.P.M. Cammaert, *Limburgse monumenten vertellen, 1940-1945. Gedenktekens van oorlog, verzet en bevrijding*, Maastricht 1994

Christine de Baan (red.), *Prix de Rome 1992: beeldhouwen, beeldende kunst en openbaarheid = sculpture, art in the open*, Rotterdam 1992

Aad Wagenaar; Piet Rook (et al.), *Van De Zweth tot Zadkine: monumenten in Rotterdam die herinneren aan de jaren 1940-1945*, Rotterdam 1991

J. Albarda, *Land aan water. Gedenktekens betreffende onze eeuwigdurende strijd*, Hilversum 1987

Stedelijk Museum, *Tentoonstelling van ontwerpen voor monumenten [gehouden in het Stedelijk Museum Amsterdam, 15 November-15 December 1946]*, Amsterdam 1946

Materialen beeldhouwkunst

Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München 1994

Nicholas Penny, *The materials of sculpture*, New Haven 1993
John Calcutt (et al.), *Handboek beeldhouwtechnieken. Alles over beeldhouwen, werken met klei, pottenbakken en keramiek, was, beton, kunststoffen, metaalconstructies, kinetische kunst, licht en gecombineerde technieken*, Alphen aan den Rijn 1993

Corrosie

David A. Scott, *Copper and bronze in art. Corrosion, colorants, and conservation*, Los Angeles (Getty Conservation Institute) 2002

European Commission. Directorate-General Science, Research and Development, *Development of a new non-destructive method for analysis of the atmospheric corrosion and corrosion protection of copper and copper alloys. Protection and conservation of the European cultural heritage. Conclusive report (Research report / European Commission, Directorate-General Science, Research and Development; no. 10)*, Luxembourg 1999

W.A. Schultze, *Corrosiebescherming van kunst en de kunst van corrosiebescherming*, Delft (Technische Hogeschool, Tussenafdeling der Metaalkunde) 1986

T. Stambolov, *The corrosion and conservation of metallic antiquities and works of arts*, Amsterdam 1985

M. de Boer, 'Buitenbeelden in de binnenstad van Amsterdam', in: H.A. Ankersmit; J.A. Mask (red.), *Zeven ijzersterke verhalen over metalen*, Amsterdam (ICN) 2000

Phillip Lindley, *Sculpture conservation. Preservation or interference?*, Aldershot 1997

Jackie Heuman, *From marble to chocolate. The conservation of modern sculpture. Tate Gallery Conference, 18-20 September 1995*, London 1995

Nicole Ex; Ernst van de Wetering (voorwoord), *Zo goed als oud. De achterkant van het restaureren*, Amsterdam, 1993

Conservation of metal statuary and architectural decoration in open-air exposure = Conservation des oeuvres d'art et decorations en metal exposées en plein air. Symposium Paris 1986, Rome (ICCROM) 1987

VERANTWOORDING

- pagina 9: 'Van Heutz' monument van Friedhoff en van 't Hall, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 11: 'Van Heutz' monument, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 11: 'Erasmus' van H. de Keyser, Rotterdam, foto: J. Rozema (Rotterdams Dagblad)
- pagina 19: 'Groot Landschap' van W. Couzijn, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 22: 'De Dokwerker' van M. Andriessen, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 32 en 33: 'De Verwoeste Stad' van Zadkine, Rotterdam, foto's: T. Burgering
- pagina 34: 'Maaskant' van A. de Vries (bijnaam is 'de waslijn'), Rotterdam, foto: T. Burgering
- pagina 36: 'Afscheid', van Mastroianni, Rotterdam, foto: T. Burgering
- 'Seated woman' van W. de Kooning (bijnaam is 'de drol'), Rotterdam, foto: T. Burgering
- pagina 39: 'De Piramide' van Diltworth, Arnhem, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 40 en 41: 'Langs de Maas' van C. Kraat, Rotterdam, foto: T. Burgering
- pagina 45: 'Handen' van Reyens, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 51: Onderdeel uit de laboratoria van het Fom-Instituut, Nieuwegein, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 52: Het 'ruwe' interieur van een beeld van Mastroianni, Rotterdam Internationale Beelden collectie (IBC), foto: R. Crèvecoeur
- Nieuwegein, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 53: Slechte zone in steen, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 54: 'Kop' van J. Rädecker, Zandstenen beeld, Collectie 2e Kamer, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 55: 'Iglo' van M. Hertz, Kröller Müller, Otterlo, foto: R. Crèvecoeur
- Gevallen heilige, Heilig Land Stichting nabij Nijmegen, foto: R. Crèvecoeur
- Gipsafzetting, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 56: 'De stenen man' van F. Sieger, Amersfoort, foto: R. Crèvecoeur
- Oppervlak van gelaagd tufsteen, foto: R. Crèvecoeur
- Zeer grove 'Muschelkalk', foto: R. Crèvecoeur

- pagina 57: Graniet behoudt zijn polijstglans. Forum Romanum, Rome, foto: R. Crèvecoeur
Gipskorsten op kalksteen, Brussel, foto: R. Crèvecoeur
'De Kríng' van F. van der Veld, Kunststeen, Nieuwegein, foto: R. Crèvecoeur
Beeldhouwwerk van Krop, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
'Steken' in hardsteen, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 58: Rotonde van Makkumer aardewerk, Makkum, foto: R. Crèvecoeur
'Paradise lost', van H. van Bentem, Nieuwegein, foto: E. Moritz
- pagina 59: Tegeltabelau in Paaslo (OV), foto: R. Crèvecoeur
- pagina 60: Roestend beeld van J. Wagenaar, Nieuwegein, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 61: 'Groot landschap' van W. Couzijns, Amsterdam, foto: R. Crèvecoeur
Langdurige vuilafzetting, Den Haag, foto: R. Crèvecoeur
'De drie knobbels' van H. Kortekaas, Nieuwegein, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 62: 'Plein 1813', ontwerp J. Ph. Koelman en W. C. van de Waayen Pieterszen. De beelden zijn van J. Jaquet, de reliëfs zijn van Th. J. Simons. Den Haag, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 63: 'De lucht, lood' van A. Maillol, Kröller Müller Otterlo, foto: R. Crèvecoeur
Vrijheidsbeeld van polyester langs de weg tussen Nijmegen en Den Bosch, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 64: Algenaangroei, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 65: 'De vier seizoenen', Edam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 67: Kunstwerk van L. van der Horst boven de vijver Frissenstein, Amsterdam, foto: P. Keune
- pagina 68: Draaimoment van het beeld van A. Spronken
- pagina 70: 'Naalddoren' van K. Snelson, Kröller Müller Otterlo, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 71: 'K-piece' van M. di Suvero, Kröller Müller Otterlo,
- pagina 73: Schetsontwerp van P. Schoenmakers
- pagina 77: Schetsontwerp van Tjoe Fang King
- pagina 78: 'Formule B' van J. Koelwijn, Rotterdam, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 83: 'Zonder titel' van F. Peeters, Eindhoven, foto: P. Cox
- pagina 85: 'Zonder titel' van A. van Sprang, Nieuwegein, foto: P. Cox
- pagina 97: Het tijdelijke beelden depot, 'Fort de Bilt', Utrecht, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 101: 'Zonder titel' van J. Shapiro, foto: R. Crèvecoeur
'Erasmus' van H. de Keyzer, foto: R. Crèvecoeur
'Zonder titel' van J. Shapiro, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 103: 'Zonder titel' van J. Shapiro, Rotterdam IBC, foto: R. Crèvecoeur
'Zonder titel' van J. Shapiro, Rotterdam IBC, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 104: 'Le Grand Musicienne' van H. Laurens, Rotterdam IBC, foto: R. Crèvecoeur

- pagina 105:** 'Liggend Figuur' van F. Wotruba, Rotterdam IBC,
foto: R. Crèvecoeur
'Liggend Figuur' (detail) van F. Wotruba, Rotterdam IBC,
foto: R. Crèvecoeur
- pagina 106:** 'Groot Landschap' van W. Couzijn, Amsterdam,
foto: R. Crèvecoeur
'Afscheid' van Mastroianni (het inwendige), Rotterdam
IBC, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 107:** Schema van C. van der Vendel, Rotterdam IBC,
foto: R. Crèvecoeur
- pagina 108:** 'Afscheid' van Mastroianni (het inwendige), Rotterdam
IBC, foto: R. Crèvecoeur
'L' homme qui marche' van A. Rodin, Rotterdam IBC,
foto: R. Crèvecoeur
- pagina 109:** 'L' homme qui marche' van A. Rodin, (detail), Rotterdam
IBC, foto: R. Crèvecoeur
- pagina 111:** 'Emma' van T. Mooy, Den Haag, foto: R. Crèvecoeur

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met Beeldrecht te Amsterdam. De uitgever heeft ernaar gestreefd de auteursrechten van de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten te kunnen doen gelden, worden verzocht zich tot de uitgever te wenden.

