

Mirta
Pavić

Pogriješi što bolje

*Međunarodni simpozij o konzervatorsko-restauratorskoj praksi i modelu odlučivanja u modernoj i suvremenoj umjetnosti, Hamburger Kunsthalle, Hamburg
6. – 8. 12. 2013.*



Svakome se bar jednom dogodila pogreška. Pa čak i najiskusnijem konzervatoru-restauratoru, barem na početku karijere. Tema konferencije maštovitog naziva *Pogriješi što bolje* nije bila isključivo pogreška, već razmatranje individualnih konzervatorsko-restauratorskih odluka, koje traže snalažljivost i veću fleksibilnost, a neophodno ih je donijeti da bi projekt bio ostvaren. Moderna i suvremena umjetnost su takve. Nepredvidive. I ostavljaju puno prostora za kritiku

konzervatorsko-restauratorskog rada. Pitanja o granicama unutar kojih konzervator-restaurator suvremene umjetnosti može i smije djelovati važna su i za nas ovdje u Hrvatskoj jer nas disciplina konzerviranja i restauriranja raznolikih suvremenih medija stavlja u poziciju iz koje je potrebno spremno argumentirati svaku odluku. I dobro je da je tako, jer ne ostaje prostora za nasumično i nesigurno djelovanje. U konzervaciji i restauraciji nema puno prostora za prihvaćanje pogreške.

Zato konzervatori-restauratori stalno preispituju i razvijaju modele odlučivanja o svojim zahvatima za svaki umjetnički predmet pojedinačno.

Ipak, već u prvoj sesiji pod nazivom *Failure* doznali smo da umjetnost i griješenje ne mogu biti mišljeni odvojeno. Štoviše, greška u kontekstu umjetnosti uživa određeno uvažavanje. Picasso je, primjerice, izjavio kako je pokušavao crtati poput djeteta čitav svoj život. Kada je konzervaciji i restauraciji riječ, pogreška je neugodan dio procesa, ali je ipak neophodna za napredovanje. Svatko od nas je sigurno donio lošu odluku, ako ni zbog čega drugog, onda zbog toga što uvijek postoji nekoliko načina kako restaurirati neki predmet. Svaki umjetnički objekt treba analizirati s nekoliko aspekata: njegove unutarnje strukture, vanjskog izgleda i, naravno, u svjetlu umjetnikove namjere. Zaista je teško biti objektivan pri analiziranju umjetnosti, pa i s konzervatorsko-restauratorskog stanovišta, ali bez brige, umjetnost ionako nije objektivna!

Lijepu ilustraciju ovog problema dala je Silke Zeich, voditeljica Konzervatorsko-restauratorskog odjela Muzeja Folkwang iz Essenla, na primjeru pripremanja za izložbu instalacije Paula Theka *A Station of the Cross* iz 1972. Konzervatori – restauratori intervenirali su u samu prezentaciju umjetničkog rada u cilju zaštite instalacije bez onemogućavanja predviđene interakcije publici. Kako se radi o prikazu “kapelice” napravljene od drvenih letvica, novina i žičane mreže koja se koristi za kokošinjac, trebalo je spriječiti oštećivanje tih osjetljivih materijala, koje bi se sigurno dogodilo kada bi posjetitelji u Thekovu “kapelicu” ulazili. Da bi rad održao svoju funkciju u smislu umjetnikove namjere stvaranja ambijenta meditacije za posjetitelja, konzervatori su postavili instalaciju na drveni podest koji ju je odvojio od poda galerije. Ispred ulaza su postavili duplikat jastuka i malene knjižice, koji se izvorno nalaze u unutrašnjosti kućice. Na ulaz

je postavljena barijera tako da posjetitelj ostane ispred, a prema želji može sjesti ili kleknuti na duplikat jastuka ispred ulaza i promatrati unutrašnjost instalacije. Namjerno je upotrijebljen termin duplikat umjesto replike jer cilj interpretacije nije bio zamijeniti izvorni jastuk, nego samo omogućiti posjetiteljima korištenje prostora na način kako je to zamislio autor. Bilo je potrebno postići balans između zaštite i tjelesnog iskustva koje instalacija predviđa.

Primjer Thekove kapele aktualan je u našim muzejima i galerijama suvremene umjetnosti gdje konzervator-restaurator i kustos često zajedno donose odluke o načinu prezentiranja umjetničkih instalacija i ambijenata. Ovo je slikovit primjer gdje je lako kritizirati konzervatoričino rješenje jer izloženost je priroda našeg posla. Međutim, konzervatorica-restauratorica i kustosica zajednički su zaključile da posjetitelji ne mogu ulaziti u kapelicu, a konzervatori su im omogućili interakciju i osjećaj kao da su unutra. Primjeri iz muzeja svjedoče tome da posjetitelji vole informacije o konzervatorsko-restauratorskim postupcima.

Govornice druge sesije naslovljene *Replacements*, Nora Nagy iz Muzeja američke umjetnosti Whitney u New Yorku i Elisabeth Bushart iz Muzeja Brandhorst u Münchenu, analizirale su pojmove replike, zamjene ili radnog modela u konzervaciji i restauraciji. Diskutiralo se o problemima nadoknade oštećenih monokromatskih površina, zamjene dijelova motora kinetičkih objekata koji više nisu ispravni i o nadoknadi nepovratno oštećenih djela iz fundusa muzeja. Sve su to uobičajeni problemi koje konzervatori-restauratori susreću u muzejima diljem Evrope i svijeta, ali uvijek postoji neko novo pitanje i neko novo rješenje. Zanimljivo je spomenuti da je u Muzeju Whitney 2008. godine osnovan odbor čija je zadaća rasprava o replikama i zamjenama. Crupa stručnjaka zajednički definira i kategorizira diskutabilne radove.

Iako takav odbor može mnogo pridonijeti rješavanju nesigurnosti i dvojbi u nekim primjerima, i dalje nije baš uvijek jednostavno razlučiti što se i uz koje uvjete može smatrati replikom.

Primjer nepovratno uništenih plastičnih vaza Katarine Fritsch potvrdio je važnost komunikacije sa živućim umjetnicima zbog kompleksnosti restauriranja novih medija poput, primjerice, masovno proizvedene plastike koja se koristi za izradu igračaka i jeftinog posuđa. Zaključili smo da nije cilj njegovati “fetišistički” pristup umjetničkom djelu jer umjetnost ne mora uvijek izgledati “mlado” kao što je to slučaj s dizajnom. U konzervaciji i restauraciji suvremene umjetnosti nije jednostavno postići kompromis gdje će se moći tolerirati manji nedostaci u prezentaciji rada, a da on pri tom ne gubi na svom značenju i poruci. Međutim, to ne znači da je to nemoguće.

Posljednje dvije sesije *Models for Decision* i *Making Roles in Decision Making* nadovezale su se na prethodnu, naglasivši potrebu razumijevanja problematike materijala koje koriste umjetnici u tehnološkom, ali i u filozofskom smislu.

Na primjeru restauriranja rada kolumbijske umjetnice Doris Salcedo, Michelle Berger iz Muzeja moderne umjetnosti, San Francisco objasnila je važnost suradnje s umjetnicima, intervju e i posjete ateljeu. Puno je značenja u njenu procesu stvaranja. Primjerice, u radu posvećenom ljudima koji su živjeli u komuni bez struje nije koristila alat na struju pri stvaranju. Nepovratno oštećeni dijelovi objekta *Untitled* izrađenog od svinjskog crijeva umjetnica je sama nadoknadila iz novih crijeva pripremljenih baš u tu svrhu.

Izložba Eve Hesse koja se upravo održavala u Hamburger Kunsthalle pridonijela je lakšem razumijevanju problematike materijala koje je Hesse koristila. Na radu *Sans II* iz 1968. vidjeli smo diskoloracije u materijalu koje su različite na različitim cjelinama istoga rada, koji je u vlasništvu

nekoliko različitih institucija. Te su promjene u fibreglassu i poliesteru većinom nepovratne i zato su radne replike (*mock up*) izložili pored izvornog rada. *Mock up* je radna kopija umjetničkog objekta i za razliku od replike ne mora imati identičan izgled originalu. Tu se postavilo pitanje treba li konzervator uopće izrađivati replike? Odgovor glasi da možda ne treba, ali da postoje iznimke. ECCO je postavio standarde koji su rastezljiviji kad se radi o konzerviranju i restauriranju suvremene umjetnosti.

Ijsbrand Hummelen iz RCE Amsterdam/Amersfoort govorio je o životu nekoliko djela o kojima je pisao u knjizi *Modern Art; Who Cares?* još 1997. Na Tinguelyjevom primjeru kinetičkog objekta *Gismo* iz 1960., koji je u funkciji onda kada se miče i proizvodi zvuk, objasnio je apsurdnost izlaganja djela koje je izgubilo navedene funkcije te niz pokušaja da se spomenuti rad vrati u prezentabilno stanje. Zanimljiv je i slučaj kako umjetnik Henk Peeters razlikuje ona djela svoga opusa koja može napraviti samo on sam (primjerice *pirografije*) od onih koje mogu iznova napraviti drugi. Replika rada *59-18iz* 1959. napravljena je već nekoliko puta. Peetersov rad sastoji se od ploče poliuretanske pjene u kojoj je Peeters načinio 6 rupa plinskim plamenikom. Promjene koje su nastupile, diskoloracije i raspucala pjena, potpuno su djelu promijenile značenje. Nakon razgovora s umjetnikom, kustosi i konzervatori-restauratori zaključili su da je predmet u zatečenom stanju izgubio svoju poruku, te je sam Peeters 1996. iznova izradio svoje staro djelo.

Na kraju konferencije, zaključak diskusija i izlaganja jest da treba prihvaćati promjene. Umjetnički predmeti stare, kao i ljudi, ali mi kao da nismo spremni na to. Iako je to prirodan proces, ne prihvaćamo činjenicu da promjene dolaze ili da su već nastupile. Sa suvremenom umjetnošću stvari su se promijenile; materijali su sofisticiraniji i sadrže puno više segmenata

koje treba uzeti u obzir. Promijenio se i proces odlučivanja o konzervatorsko-restauratorskim postupcima.

Kao što je Michelle Barger rekla u svojoj završnoj riječi: veselim se danu kada ćemo cijeliti oštećenje na plastici onako kako danas cijelimo patinu! Potrebni su nam argumentirani postupci radije nego standardi i protokol. Takav model sugerira

prihvatanje promjene, ali isto tako nudi drugačiji, "životniji" pristup postojećim problemima.

Nije jednostavno, no itekako je potrebno govoriti o rezultatima kojima nismo bili zadovoljni. Čini se da je struka sazrela do razine kada to više nije toliko teško, pa čak i na našim prostorima. ×