

Reserapport från deltagande i 'The Object in Transition – a Cross Disciplinary Conference on the Preservation and Study of Modern and Contemporary Art', 24-26 januari 2008, av Thea Winther, vars deltagande möjliggjordes med medel från Syskonen Bothéns stiftelse 2007.

Under några dagar i januari samlades konservatorer, konstvetare, curators, konserveringsforskare och konstnärer från 16 länder och tre kontinenter på Getty Center i Los Angeles för att ta del av information och diskussion om konservering och bevarande av modern och samtida konst. Utöver ett fullspäckat program med föreläsningar och paneldebatter ställdes sex konstverk ut som togs upp i programmet.

Konstnärer har under hela 1900-talet använt sig av nya material och innovativa kombinationer av material och teknik. Under några decennier har de i vissa fall omfattande och relativt snabba förändringar som sker i dessa material uppmärksammats inom konserveringsyrket och en insikt om vilken utmaning det är att bevara dessa konstverk har skapats. Det finns ofta ingen utarbetad praxis och förändringarna ger ofta upphov till diskussioner kring betydelsen av deras åldrande för tolkningen av konstverken. Vad innebär materialens förändring för betydelsen av verket och publikens upplevelse av det? Ofta dyker begreppet konstnärens intention upp som en viktig del av diskussionen, ett begrepp som kan problematiseras – hur stor vikt ska fästas vid konstnärens utsagor, vilka andra faktorer bör vi ta hänsyn till?

Konferensen inleddes med en panelpresentation där tre konstnärer; Paul McCarthy, Doris Salcedo och Rachel Harrison, beskrev deras förhållande till några av deras konstverk och deras syn på verkens åldrande. De nu verksamma konstnärerna framhöll att vi måste kunna acceptera konstverkens död, något som inte stämmer överens med konservatorns roll. Den här konferensen var ett försök att skapa möten över yrkesrollerna och skapa bättre förståelse för varandras utgångspunkter. Det gjordes genom att presentera vissa forskningsprojekt där konservatorer och konstvetare och i vissa fall konstnärer har samarbetat kring verkens konservering. Jag skall här redogöra för några exempel.

49 Three-Part Variations on Three Different Kinds of Cubes av Sol Lewitt
Heather Galloway, konservator Intermuseum Conservation Association, Cleveland och
Stephanie Wiles, Allen Memorial Art Museum, Ohio

Sol Lewitt är en uttalad idékonstnär. Det aktuella verket är från sent 60-tal; 49 sprejmålade metallformer som arrangeras på ett visst vis på golvet enligt konstnärens instruktioner. Under 90-talet framkom nedbrytning och slitage av färgytan samt korrosion som var så pass allvarlig att de bedömdes inte vara utställningsbara. Konstnären ville att de skulle blåstras och ommålas. Galloway och Wiles för fram hur konstnärens idéer förändras över åren – i början av sin karriär tyckte han att vem som helst kan utföra hans konstverk medan senare tyckte han att det skulle vara auktoriserat av honom själv.

Det här museet valde att göra som konstnären ville dels för att de ursprungligen inte var handmålade och dels för att de utförde ommålningen i samarbete med konstnären. Därutöver ansåg de att verket skulle förstöras ännu mer om en åtgärd inte utfördes nu. Galloway framhöll att för konstnären 1967 var konceptet det viktigaste och alla konstnärliga beslut för verket hade tagits före den fysiska tillblivelsen. På grundval av detta beslöt att måla om metallen. Färg och glansmätningar gjordes och flera prover med olika färgsystem med grundfärg och övre lager togs fram i samarbete med en mekanisk lackeringsverkstad och

valdes tillsammans med konstnären. Själva utförandet visade sig svårare än man kan föreställa sig, framförallt att uppfylla önskan om att alla spår så som droppar, slipning och skillnad i glans inte ska synas.

Att på detta sätt ommåla konstverk leder till frågan vad som är viktigt i den målade ytan och hur vi handskas med förändring. Vad går förlorat när originallagret på detta sätt försvinner? Hade det inte varit bättre att låta skulpturerna fortsätta finnas som dokument och producera en annan uppsättning helt nya? Genom att blåstra och måla om tas en del av historien bort. Verket är ju även ett dokument med många olika historier lagrade i själva materialet. Det leder till frågan vad vi vill ha – den estetiska upplevelsen eller upplevelsen av historien? Helst vill vi kunna ha både och men det är inte alltid möjligt. Iljlsbrand Hummelen framhöll att inom modern konst kan det ofta vara själva ytan som är verket, de är inte illusionistiska. Däremot kan det finnas en materialistisk ikonografi, dvs materialet i sig är av vikt.

Det påpekades även att färgindustrin hela tiden förändrar sina sammansättningar av färg så att de färgkoder de anger kan betyda olika saker över åren. Det kan vara bra att försöka göra kolorimetriska mätningar som ger mer objektiva värden för färgen redan från början.

Tids- och rumsbaserad konst

Ett tema på konferensen var hur installationer och tidsbaserad konst kan konserveras, dvs verk som verkar i tid och rum. Ofta handlar det om preventiva åtgärder med en utförlig dokumentation. Pip Laurenson från Tate exemplifierade med Bruce Nauman's *Mapping the Studio II* från 2001, som innebär en mängd möjliga kombinationer av ljud och bild i ett rum. Förutom all möjlig teknisk beskrivning har det gjorts ett schema över tidsstrukturen och arbetats med konstnärsintervjuer.

Ett annat exempel var James Turrells *Trace Elements: Light into Space* presenterat av David Turnball, konservator Denver Art Museum, och Andrew Perchuk, konstvetare Getty Institute. Verket är ett ljusverk från 1993 som finns i Denver Art Museum och har varit installerat tre gånger sen dess. Den består av ett relativt mörkt rum där ljus släpps in genom ett hål av en viss form. Idén är att besökaren ska gå in i rummet och uppleva förändringen i ljus, färg och rum medan ögonen vänjer sig i den mörka belysningen. Konstnären har skrivit ett slags storyboard med sju punkter av hur han föreställer sig upplevelsen från en rosa gryning till det att du kan gå omkring i rummet. Det har vid en återinstallation 2006 uppstått problem genom att de lysrör som använts för verket förbrukats och på lysrörsmarknaden har tekniken ersatts med en annan som inte ger samma ljus. På museet har de försökt med olika filter, tejpling och geler. Det är dock ett problem att ljusnivåerna och färgerna i rummet inte varit mätta tidigare de måste utgå ifrån den subjektiva upplevelsen där olika människor har haft olika upplevelser av ljusverket. I dagsläget säger konstnären att det ska vara mörkare – kan han komma ihåg eller beror det på att hans ögon har förändrats? Eller vill han ändra verket för att få besökaren att stanna längre?

De hade överhuvudtaget svårt att hitta en teknik för att mäta ljusnivån men fick tips av publiken på astronomiska mättekniker för att mäta färgtemperatur, radiometri samt fotometri.

Expanded Expansion av Eva Hesse

Michelle Barger, konservator SFMOMA, och Carol Stringari, konservator Guggenheim

Inom ett projekt med verk av Eva Hesse utförde två konservatorer tillsammans med konstnärens assistent ett verk från 1968-69 på nytt i studiesyfte. Originalverket är av

naturlatex armerat med bomullsväv fäst på glasfiberarmerat polyester och är idag kraftigt nedbrutet. Verket har bedömts som inte utställningsbart. Både repliken och delar av det gamla verket var nu utställt på Getty för konferensens deltagare (ej allmänheten). Det var märkbart hur annorlunda repliken blev jämfört med originalverket som det syns på fotografier från när verket var nytt. De visade också exempel på andra verk med kraftigt nedbruten latex med stora förändringar i färg och flexibilitet som har ställts ut efter åtgärder med säkring och stöd och påpekade att utställningsbarhet är en tidsbunden tolkningsfråga. Michelle Barger nämnde att yngre generationer som kanske inte sett eller varit med när det begav sig hade lättare att uppskatta de nedbrutna verken. Carol Stringari framförde att även om många viktiga egenskaper för verket inte längre finns så som flexibiliteten så finns det andra egenskaper kvar som storleken och förhållandet till rummet. Från publiken påpekades dock att om dessa verk visades finns det en risk för att verken förvandlas till relikier.

Slutdiskussion

I en paneldebatt diskuterades frågan om hur stor vikt konstnärens röst ska tillmätas. Vi har ansvar både gentemot konstnärens vilja och mot historien. För installationsverk finns det ofta en mer period där deras utformning inte är helt bestämd och ofta vill konstnärer arbeta vidare på sina verk igen. Detta kan stå i strid med ett museums uppdrag att bevara verket utifrån sin tid och plats i konsthistorien. I diskussionen framhölls att man så länge konstnären lever ska se till att inhämta så mycket information som möjligt och gärna samarbeta för att skaffa 'prejudikat' åt framtiden. Vissa tyckte att graden av konstnärens hand i konstverket är avgörande, ju mer industriellt framställt desto större frihet i besluten. Det finns exempel på konstnärer som har utfört sina verk igen, t.ex. Richard Serra som har upprepat verk med uthållt bly på MOMA. En röst i publiken talade om att vi skulle kunna låna synsätt från teaterns värld och tillåta olika tolkningar av installationer då de ofta blir lite annorlunda vid olika tillfällen.

Debatten visar att konserveringen av modern och samtida konst verkar inom ett kraftfält där samarbete med och respekt gentemot konstnärens vilja ibland måste vägas mot ansvaret gentemot historien. Vi kan också se att ansvaret gentemot verkens plats i konsthistorien är något som växer med tiden ju längre man är från tillblivelsen.

Förståelsen av både den fysiska och den intellektuella idén med ett konstverk ligger i idén, sammanhanget och materialet. Konservatorn arbetar med alla dessa aspekter utifrån vetenskap, etik och dokumentation.