

Amelia Groom PERMANENTE COLLECTIE

TIJD EN DE CONSERVERINGSPOLITIEK
VAN HET ÔTSUKA MUSEUM OF ART

Het bezoek van de *Mona Lisa* aan Washington DC in 1963 was tevens de eerste keer dat het Louvre haar toestond om naar het buitenland te reizen. De

omstandigheden waren bijzonder: het kwam erop neer dat André Malraux behoorlijk gecharmeerd was van Jaqueline Kennedy. Zij, de toenmalige Amerikaanse *First lady*, en hij, de toenmalige Franse minister van Cultuur, hadden elkaar in het voorjaar van 1961 voor het eerst ontmoet in Parijs. Ze

brachten er samen een dag door, bezochten musea en voerden gesprekken over kunst in het Frans. Zwaar onder de indruk, en met de bedoeling om zelf ook indruk te maken, presteerde Malraux het om de spontane toezegging te doen dat het povere schilderijtje van Da Vinci een bezoek zou afleggen aan de hoofdstad van de VS, IRL.

Omgeven door draperieën van rood fluweel, dag en nacht bewaakt door Amerikaanse mariniers wist de *Mona Lisa* op haar eerste dag alleen al tienduizenden bezoekers naar de National Gallery of Art te lokken – net als in de weken daarna, het museum moest de openingstijden aanpassen om de menigten te accommoderen. Midden in de mediagekte die met de gebeurtenis gepaard ging vroeg Andy Warhol zich af waarom de Fransen niet gewoon een kopie hadden gestuurd. “Niemand zou het verschil zien,” was zijn commentaar. En als niemand het verschil zou zien, wat zou het verschil dan eigenlijk zijn? Door een kopie te sturen zou het Louvre iedereen in gelegenheid hebben gesteld om een directe, fysieke ontmoeting te hebben met iets dat er hetzelfde uitzag en tegelijkertijd het origineel veilig opgeborgen te houden, ter conservering voor het nageslacht.

Het was in feite dezelfde denkwijze die leidde tot het sluiten van de grotten van Lascaux in Zuid-Frankrijk, en de realisatie van een facsimile daar vlakbij. Malraux bracht de *Mona Lisa* in januari 1963 naar Washington en drie maanden later sloot zijn ministerie de grotten af voor het publiek, uit naam van de conservering ervan.

De schilderijen van Lascaux hadden al meer dan zeventienduizend jaar doorstaan, maar dreigden op het moment dat we te dichtbij kwamen voorgoed te verdwijnen. Al in 1955, nog geen tien jaar nadat de site open was gegaan voor het publiek, bleek de continue toestroom van ademende mensenmassa's een zichtbare aantasting te veroorzaken. De gedachte om de afbeeldingen onbedoeld te verliezen was voor ons blijkbaar niet te verdragen – we wilden ze liever opzettelijk verliezen, door te grotten weer te verzegelen en te verzegelen door een zelfgeschapen evenbeeld.

Er werden plannen voor Lascaux II opgesteld en een team van schilders en beeldhouwers

begon met het reproduceren van verschillende secties van de grotten, elke contour en elke markering een tot op de millimeter nauwkeurige replica. De kopie ging uiteindelijk in 1983 open voor het publiek, tweehonderd meter van de oorspronkelijke site. Nu ziet niemand Lascaux I, maar trekken er dagelijks honderden mensen door de ondergrondse *simulacra-sequel*.

Ik bevind me diep onder de grond, in het Ōtsuka Museum of Art. Het museum, dat in de helling van een heuvel bij Naruto is gebouwd, heeft meer dan duizend iconische werken permanent op zaal: Da Vinci, Bosch, Dürer, Velázquez, Caravaggio, Delacroix, Turner, Renoir, Cézanne, van Gogh, Picasso, Dalí, Rothko – alle grote hits uit de Westerse canon. Zelfs de fresco's van Michelangelo's Sixtijnse Kapel zijn aanwezig; ze bedekken de wanden van een voor op maat gemaakte zaal.

Om de werken voor de collectie te 'verwerven', drukt een technisch team er foto's van af, op ware grootte, op keramische platen. Die worden op een temperatuur van 1.300 graden Celsius afgebakken om ze vervolgens nog van wat handgeschilderde toetsen te voorzien. Volgens de marketinguitingen van het museum zullen deze geschilderde-gefotografeerde-afgedrukte-afgebakken-geschilderde afbeeldingen daarna een aantal millennia kunnen overleven. “De originele meesterwerken kunnen vandaag de dag niet ontsnappen aan de schadelijke effecten van vervuiling, aardbevingen en brand,” zo valt te lezen in een statement van museumdirecteur Ichiro Ōtsuka, “de keramische reproducties kunnen hun kleur en vorm nog zeker ① tweeduizend jaar behouden.”

De honderden miljoenen dollars die in deze onderneming werden gestoken, zijn afkomstig van het farmaceutische bedrijf Ōtsuka Holdings – dit bedrijf zit ook achter het populaire anti-psychosemiddel Aripiprazole, alsmede het populaire Japanse drankje Pocari Sweat. De fulltime gids van het museum is een vriendelijke blauwe robot die *artu-kun* – “Mr. Art” – heet en het Pocari Sweat-logo op zijn buik heeft. Een van zijn taken is de bezoekers eraan te herinneren dat het oké is hier om de kunstwerken aan te raken, het zijn

immers niet kapot te krijgen objecten. Alles in dit enorme ondergrondse museum bevindt zich tegelijkertijd in een staat van het *anticiperen op* en het *trotseren van* destructie. Heeft de Apocalyps al plaatsgevonden of zijn we ons er nog op aan het voorbereiden? Binnen in de bunker is het onmogelijk te zeggen. Als ik vandaag naar de keramische reproducties kijk, zie ik ze ook over tweeduizend jaar – er is geen verschil tussen nu en dan, omdat aan de geschiedenis een halt is toegeroepen.

Ik loop rond in het museum, neem foto's van de kunstwerken en raak ze aan. Ik streel de wangen van Vermeers *Meisje met de parel* en druk mijn gezicht tegen *De kus* van Klimt. Maar hoe dichterbij ik nader, hoe verder weg ze lijken. Telt het nog als aanraken als mijn aanraking geen enkel effect sorteert?

De nieuwigheid van het kunst-aanraken is er snel af omdat elk oppervlak geneutraliseerd is. De kunstwerken beginnen aan te voelen als een groot vel kapot geaaid scheurpapier – het oppervlak van de tijd uitgesmeerd tot een mythische, homogene continuïteit. Dit is hoe kunst die het waard is om behouden te blijven er volgens het Ōtsuka-team uitzag aan het eind van de twintigste eeuw, en als alles volgens plan verloopt verandert er nooit meer iets.

In de jaren '90 van de vorige eeuw, terwijl het Ōtsuka Museum zijn collectie van onverkochte kopieën bijeenhaalde, wees Jean Baudrillard op wat hij de “de Xerox gradatie van cultuur,” noemde, waar “Niets verdwijnt, ② niets dient te verdwijnen.” Met de grotten van Lascaux als terugkerend voorbeeld bevroeg Baudrillard onze groeiende neiging tot behoud-door-substitutie, waarbij dingen die anders gewoon van voorbijgaande aard zouden zijn, via hun simulacra, tot een lange levensduur gedwongen worden.

Baudrillard hanteerde de term *acharnement thérapeutique* ofwel “eindeloos doorbe- ③ handelen”, een term die actuele debatten in Frankrijk oproept omtrent het kunstmatig in leven houden van patiënten, zelfs als de uiteindelijke levensverwachting kort zal zijn. Het is een toepasselijke analogie voor wat er gebeurt in het Ōtsuka Museum of Art: het opleggen van een onophoudelijke, dwang-

matige vitaliteit aan kunstwerken en eurofiele kunsthistorische narratieven die anders wellicht op sterven na dood zouden zijn.

Ōtsuka gaat zelfs nog een stap verder met eindeloos doorbehandelen, waarbij hij zelfs de reeds overledenen geforceerd tot leven wekt. De meest recente aankoop voor de permanente collectie is een kopie van een werk dat niet bestaat: een schilderij van Vincent van Gogh, met zonnebloemen in een vaas, dat in 1945 vernietigd werd in Japan. Het schilderij werd samen met zijn omgeving in de as gelegd tijdens de Amerikaanse bombardering van Ashiya op 5–6 augustus, ongeveer hetzelfde moment waarop de eerste atoombom explodeerde boven Hiroshima.

Maar als we het kleurrijke keramische paneel mogen geloven dat nu in Naruta te zien is – het is gebaseerd op foto's die gemaakt zijn voordat het schilderij in rook opging – is de Tweede wereldoorlog nooit gebeurd. Eigenlijk, volgens de kunstgeschiedenis die Ōtsuka voor de komende twee millennia stevig aan het verankeren is, zal er nooit iets gebeuren. Het is een herziene en geïdealiseerde versie van de geschiedenis, waarin alle scheuren keurig hersteld zijn en de onvoorziene omstandigheden van de tijd geen kans krijgen. Anders gezegd, het is een geschiedenis zonder voorbijgaande aard.

Stel je voor dat deze keramische panelen de komende tweeduizend jaar inderdaad smetteloos doorkomen. Wat zou een toekomstige buitenaardse bezoeker dan tussen de ruïnes aantreffen? Een geschiedenis van de Westerse kunst, die aanvangt met de Griekse Oudheid en linea recta door de eeuwen heen loopt om uit te komen bij het abstract expressionisme en de Amerikaanse popart: de grootse apotheose van een drieduizend-jaar-lang narratief. Tot op heden heeft nog niets van na 1970 de eer van een Ōtsuka-behandeling mogen ontvangen.

Hoe uitgebreider de poging om tot een allesomvattend totaaloverzicht te komen, des te meer de inherente incompleetheid daarvan zichtbaar wordt. Bij Ōtsuka overheerst niet alleen het gevoel van een overweldigende overdaad – het is het grootste museum van Japan en om alles te zien moet er een afstand van vier kilometer worden afgelegd – maar

ook van een alarmerend verzuim. Er zijn dan bijvoorbeeld wel honderden en honderden werken, maar de vrouwelijke kunstenaars die aan dit grootse discours mogen meedoen zijn op de vingers van een hand te tellen. Aanvankelijk, terwijl ik Ōtsukas chronologisch uitgezette parcours van de Oudheid tot in de jaren '60 van de vorige eeuw aflegde, dacht ik dat dat nog beter zou worden, of in ieder geval toch ietsje beter. Maar ik moest uiteindelijk constateren dat Bridget Riley hier de enige niet-mannelijke kunstenaar van de naoorlogse periode was.

Dit is een versie van de kunstgeschiedenis zonder sculptuur, zonder videokunst, zonder performance en installaties, zonder ready-mades. Alleen maar platte, fotografisch gereproduceerde schilderijen en wat andere dingen die gemaakt zijn om op platte, fotografisch gereproduceerde schilderijen te lijken. Er is een selectie van middeleeuwse tapijten en Byzantijnse mozaïeken opgenomen, in de vorm van op keramische panelen ingebrande foto's – zonder textuur. Nog vreemder, een aantal Griekse vazen: van alle kanten gefotografeerd en afgedrukt als tweedimensionale rechthoeken, waarbij de schaduw van de oren in het beeldvlak zijn opgenomen als getuigenis van hun eerdere driedimensionale toestand. Hoewel alles hier afhankelijk is van fotografische technologie, is dit een kunstgeschiedenis waarin fotografie als kunstvorm zelf geen plek heeft. De camera is simpelweg een vehikel om afbeeldingen van het ene oppervlak over te zetten naar het andere; het creëert geen eigen beeld.

In Mr. Ōtsukas statement over het museum kondigt hij met trots aan dat de bezoekers nu eindelijk “de kunstmusea van de wereld kunnen ervaren in Japan.” Maar als het hier daadwerkelijk gaat om het vergroten van de toegankelijkheid moeten we ons misschien ook afvragen waarom de voorreproductie geselecteerde werken al tot de meest gereproduceerde en toegankelijke ooit behoren. Het museum opende zijn deuren rond de eeuwwisseling, toen iedereen met een internetverbinding, waar ook ter wereld al toegang had tot deze iconische beelden, soms zelfs in een resolutie die meer details onthulde dan wij met het blote oog ooit zouden kunnen zien. Als reproductiemethode staat fotografie open voor meervoudigheid, fragmentatie

en circulatie. In de jaren '40 van de vorige eeuw noteerde Malraux al dat het fotografische document in staat is om het object zowel uit zijn context en hiërarchische positie te bevrijden als te ontdoen van zijn fysieke volume en voorgescreven ④ afmetingen. Maar anders dan Malraux' “museum zonder muren” – en anders dan de boeken van Taschen of het Google Art Project – brengt het Ōtsuka-team volume, gewicht en locatiegebondenheid terug bij het mechanisch gereproduceerde kunstwerk. Ze vertalen de gedematerialiseerde afbeelding naar een enkel, zwaar object met een vastgestelde maat en ruimtelijke positionering; de afbeeldingen komen niet naar ons, wij moeten naar ze toe.

Als de keramische kopieën van Ōtsuka daadwerkelijk voldoen aan de belofte om het jaar 4016 te halen zonder schade, dan overleven ze ook vrijwel zeker de originelen waarnaar ze verwijzen. Meer dan duplicaten zijn het plaatsvervaarders. Hun doel is het permanentiseren van afbeeldingen en geschiedenissen die relatief kwetsbaar en vergankelijk zijn. Toen de Centraal-Italiaanse regio's Umbrië en Marche in 1997 werden getroffen door een aardbeving die de dertiende-eeuwse fresco's van de Basiliek van St. Francis in Assisi grotendeels verwoestte, bood het Ōtsuka-team aan om hun recent verworven fotografische versies ter consultatie aan de Italianen uit te lenen tijdens het restauratieproces. Het origineel zou dan hersteld kunnen worden *als kopie van zijn eigen kopie* – en als het materiaal zou afwijken van wat het eerst was, zouden de schijnbaar onverwoestbare simulacra uitsluitend bieden over hoe het een met het ander in overeenstemming te brengen.

Er is hier meer aan de hand, en dat betreft de mogelijkheid om naar kunstwerken te kijken zonder hun dynamische en temporele capaciteiten in te perken. Zodra kunsthistorici proberen om een kunstwerk vast te pinnen op een specifieke fase binnen de artistieke ontwikkeling van de maker, wordt de temporele veelvoudigheid ervan ontkennt. Op dezelfde manier, als deze menen het werk terug te brengen in een staat ‘zoals de kunstenaar het bedoelde’, bestrijden conservatoren de doorlopende tijdsduur van kunstobjecten

– objecten die altijd een opeenstapeling in zich dragen van de kenmerken van hun historische en materiële realiteit.

Onderdeel van Saloua Raouda Choucairs retrospectief in het Tate Modern in 2013 was een abstract schilderij dat, als gevolg van een bom die tijdens de Libanese burgeroorlog vlakbij het huis van de kunstenaar ontplofte, vol zat met gaten en uitstekende glasscherven. Ze besloot het doek niet te repareren, zodat het zou blijven getuigen van het geweld dat het ondergaan had. De gescheurde abstracte compositie ging zo een directe, indexicale relatie aan met de externe wereld. Als beeld verwees het niet alleen meer naar een moment van artistieke creatie in het verleden, maar ook naar wat het sindsdien had meegemaakt – de temporaliteit strekte zich op die manier uit voorbij de initiële instantie van creatief auteurschap.

Maar het Ōtsuka Museum is gefundeerd op een poging om het verstrijken van de tijd te ontkennen. Er is hier geen verleden, omdat er hier niets sterft en alle littekens van het verleden bedekt kunnen worden. En er is geen toekomstige tijd, omdat er geen ruimte is voor het onvoorziene en het toeval. In dit archief bestaat alleen het eindeloze, gepermanentiseerde heden, dat elke andere toekomst op voorhand ontkracht, al het andere door zichzelf vervangt, een eeuwig *meer van hetzelfde* afdwingt.

Adorno merkte op dat de woorden “museum en mausoleum meer gemeen hebben dan een fonetische overeenkomst.” Het Duitse woord “*museal*” (museaal), schreef hij, “beschrijft objecten waarmee de beschouwer geen vitale relatie meer heeft en die zich in een proces van sterven bevinden.” Dergelijke objecten gaan naar het museum als ze er klaar voor zijn om zich uit het leven terug te trekken. In Adornos woorden: “Ze danken hun behoud eerder aan de historische context dan aan de behoeften van het heden.”

Maar biedt het museum–mausoleum misschien toch ook niet een potentieel voor strategieën en reactivering? Kunnen we proberen na te denken over hoe we die inhoud in beweging krijgen, in overeen-

stemming met de behoeften van het nu? Terwijl ik mijn best deed om de weg naar de uitgang van het Ōtsuka Museum of Art te vinden, begonnen de naden die door de beelden lopen me steeds meer op te vallen. De verhitte keramische platen kunnen alleen maar tot een bepaalde grootte geproduceerd worden, en grotere stukken moeten dus uit afzonderlijke platen worden samengesteld. Als gevolg vertonen ze eigenaardige disjunctieve groeven die ons op hun basale materialiteit wijzen.

Hoe meer ik op die *caesurae* focus, des te meer wordt de mythe van soliditeit en heldere continuïteit verstoord. De hyper–duurzaamheid van de gebakken keramische platen gaat gepaard met een compromittering van het oppervlak, en het zijn deze breuklijnen die blijf geven van de lacunes die door alle versies van de geschiedenis heen lopen – zelfs, en misschien juist degene die zichzelf als waterdicht voordoen. Als ik de ruimtes tussen de stukken kijk – ruimtes die we niet geacht worden te bekijken – vraag ik me af wat daar mogelijk achter ligt. Wat lekt er mogelijk weg door die openingen? En hoe kunnen de zichtbare naden worden opgevat als een uitnodiging om te inhoud van het archief anders te arrangeren? Zeker, het Ōtsuka Museum of Art is een zakelijk prestigeproject dat zijn reactionaire versie van de kunstgeschiedenis laat zien als iets dat afgerond en onveranderlijk is. Het plaatst (blanke mannelijke) genialiteit op een voetstuk, vereeuwigd simplistische vooruitgangsgedachten, kost te veel geld, neemt te veel ruimte in en faalt als het erom gaat om met kennis van zaken om te gaan met de temporaliteit van de kunst waar het de zorg voor draagt. Maar welke van onze grote kunstinstellingen zijn van dergelijke kritiek gevrijwaard? Met zijn excessieve permanentie en valse totaliteit is Ōtsuka eenvoudigweg bezig om de gangbare problemen binnen de hedendaagse praktijk van museologie, kunstgeschiedenis en behoud te reproduceren. In dit opzicht kan het Ōtsuka Museum ook gezien worden als de meest uitvoerige poging tot institutionele kritiek die ooit gedaan is.

Nog steeds op zoek naar de uitgang, stuit ik op een verduisterde ruimte met reproducties van de *Zwarte schilderijen* van Goya en blijf staan voor *Saturnus die zijn zoon*

verslindt. Het is echt een verschrikkelijke scene: een naakte, ineengekrompen oude man met uitpuilende ogen die ons recht aankijkt terwijl hij een half opgegeten kind tussen zijn benige vuisten geklemd heeft. Saturnus is de romanisering van Kronos, de Griekse god van de tijd wiens beeld later werd omgevormd en samengesmolten tot de gebaarde oude man met de zeis die bekend staat als Vadertje Tijd. De mythe van Kronos vertelt ons dat hij zijn eigen vader castrerde en ten val had gebracht en daarom doodsbang was dat een van zijn kinderen op een dag hetzelfde zou doen. Om dat te voorkomen verslond hij ze zodra ze uit de baarmoeder kwamen.

De paranoïde patriarch vecht voor zijn machtspositie door het wanhopig onderdrukken van de toekomstige tijd. Hij verslindt alles dat na hem zou kunnen komen, als voorzorgsmaatregel tegen de onontkoombaarheid van verandering. Dit is een beeld van tijd dat alleen bestaat als een eeuwig, kannibalistisch heden en elk mogelijk alternatief op voorhand door zichzelf vervangt.

In deze versie van tijd bestaat geen echte toekomst, omdat er geen onbe-paaldheid is, geen eventualiteit – alleen voorspelbaarheid en categorisering.

Maar de strijd van Kronos is uiteindelijk futiel en in de verbeelding van Goya lijkt hij dat op de een of andere manier te weten. Rhea, die zowel de echtgenote en zuster van Kronos is, smeedt uiteindelijk een plan met hun moeder Gaia. Wanneer Zeus, het zesde kind van Rhea, wordt geboren verstoppen ze de baby – later dwingen ze Kronos om de inhoud van zijn maag te lozen, zodat de andere kinderen een voor een opnieuw tot leven worden gebraakt.

We worden er hier aan herinnerd dat de toekomst niet zomaar iets ‘in het verschiet’ is dat we kunnen identificeren om er vervolgens lineair naartoe te bewegen; het kan een ongerealiseerd potentieel zijn dat al aanwezig is, maar onderdrukt. Deze toekomst kan worden ingeslikt en achtergehouden – en dus ook worden uitgespuugd en geredistribueerd. Door in te grijpen in het controlesysteem van Vadertje Tijd, zijn het in deze mythe de moeders die in staat zijn om de slordige onbe-paaldheid van de toekomst te herstellen.

- 1 See www.o-museum.or.jp/english/publics/index/16/
- 2 Jean Baudrillard, *Illusion of the End*, trans. Chris Turner (Stanford: Stanford University Press), p. 74, 72.
- 3 *Ibid.*, p. 72.
- 4 André Malraux, ‘Museum Without Walls,’ in *The Voices of Silence*, trans. Stuart Gilbert (London: Paladin, 1974), pp. 13–130.
- 5 Theodor Adorno, ‘Valéry Proust Museum,’ in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber (Cambridge, MA: MIT Press.), pp. 175–185, 175.

Permanente Collectie werd in de eerste instantie in opdracht geschreven voor het boek *La vie et la mort des œuvres d’art / The Life and Death of Works of Art*, geredigeerd door Christophe Lemaitre (Tombolo Presses, France, 2016), dat gelanceerd werd bij P/////AKT tijdens Ana Navas’ tentoonstelling (Pense-Bête IV – Object: about context). Een latere versie van de tekst werd gepubliceerd in e-flux journal #78.

