



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Vintage prints. De link tussen patina en authenticiteit

Stigter, S.

Publication date

2005

Document Version

Final published version

Published in

kM : vakinformatie voor beeldende kunstenaars en restauratoren

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Stigter, S. (2005). Vintage prints. De link tussen patina en authenticiteit. *kM : vakinformatie voor beeldende kunstenaars en restauratoren*, 55, 32-34.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, P.O. Box 19185, 1000 GD Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Vintage prints

De link tussen patina en authenticiteit

Tegenwoordig wordt in musea en op veilingen vaak expliciet vermeld wanneer een foto een 'vintage print' is. Dit begrip is in gebruik genomen vanaf het moment dat foto's tot het domein van de kunst zijn gaan behoren én vanaf het moment dat fotografie interessante handelswaar werd. 'Vintage' bevestigt authenticiteit, want het zou een afdruk zijn door (de studio van) de fotograaf zelf. Hiermee verleent 'vintage' het in feite reproduceerbare medium fotografie bijna een soort uniciteit en het verband met zeldzaamheid is daarmee snel gelegd. De waarde van een vintage print lijkt bovendien groter te worden wanneer de fotograaf of de kunstenaar is overleden. Het is dan immers duidelijk dat de kunstenaar zelf geen geautoriseerde afdrucken meer op de markt kan brengen. En wanneer de maker van de foto aan een tragische dood is gestorven, zoals zelfmoord (Diane Arbus) of een mysterieuze verdwijning (Bas Jan Ader), lijkt het aura van een vintage print nog groter te worden.¹

Sanneke Stigter

Diane Arbus

De foto's van Diane Arbus (1923-1971) zijn na haar dood inderdaad interessante handelswaar geworden. Het feit dat ze een relatief klein oeuvre heeft nagelaten, draagt hieraan bij. In de Goetz-collectie zijn haar foto's zodanig ingelijst dat de afdrucken in hun geheel zichtbaar zijn, waardoor de toeschouwer niets van de vintage prints wordt onthouden; omgekrulde hoekjes, een knikje, soms zelfs een klein scheurtje. Kennelijk gaat de waardering voor deze beelden samen met de koestering van het plaatje als object, als icoon bijna, zoals dat bijna past bij de

1





2

bekendheid van sommige van haar foto's. Doordat de foto's vrij in de lijst hangen en niet door een passe-partout worden vlak gehouden, zijn ze gaan golven als gevolg van klimaatschommelingen. Dit zou kunnen interfereren bij het kijken naar de voorstelling, omdat je gedwongen wordt ook het materiaal te zien; een 'gelatine silverprint' op barietpapier. Maar is dat erg? Een beduimd hoekje of een kreukje in de brede witte randen ontsieren de voorstelling niet. Sterker nog, als deze sporen al bewust worden opgemerkt, zijn ze te interpreteren als patina en dragen ze bij aan de authenticiteitbeleving van het werk. Wanneer het oppervlak en de tactiele eigenschappen van de foto's geen rol zouden spelen en het alleen om de voorstelling gaat, kunnen de foto's net zo goed in een boek worden bekeken. Waarin ligt anders de kwaliteit om deze foto's geëxposeerd te zien? Dat heeft toch zeer zeker iets met authenticiteit en de magie van de vintage print te maken.

Relatie foto/tijd

Een vintage print wordt door Mariëtte Haveman omschreven als 'een afdruk gemaakt door de fotograaf zelf, rond de tijd waarin de foto is

1 Bas Jan Ader, *On the road to a new Neo Plasticism, Westkapelle, Holland (1971)*, vier kleurenfoto's. Collectie Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam. Foto's: Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

2 Diane Arbus, *Child Running in the Park, N.Y.C. (1959)*, zilvergelatinedruk op barietpapier, oplage 12/75, 35,3 x 43,2 x 3 cm. (in lijst). Collectie Goetz, München. Opname gemaakt tijdens de tentoonstelling *Diane Arbus - Fotowerken uit de Collectie Goetz*, Frans Hals Museum - De Hallen, Haarlem (18-01 t/m 23-03-2003). Foto: auteur.

gemaakt.² Maar tegenwoordig drukken nog maar weinig fotografen hun foto's zelf af, tenzij het in hun bedoeling ligt om met lichteffecten en chemicaliën het beeld te manipuleren tijdens het afdrucken. Vanwege de strengere wetgeving is het voor fotospecialisten bijna onmogelijk geworden om nog vloeibare chemicaliën te verkopen. Het afdrucken van foto's wordt steeds meer uitbesteed aan fotolaboratoria. Maar verliest het begrip 'vintage print' daarom aan betekenis? De fotograaf blijft de keuze voor het proces en de afwerking bepalen en keurt uiteindelijk de print goed. Deze afdruk is nog altijd typerend voor de tijd waarin die is gemaakt, met de materialen en technieken die op dat moment gangbaar zijn. Een print kan daarom op authenticiteit worden onderzocht door na te gaan of het gebruikte materiaal en de toegepaste technieken gangbaar waren in de tijd van het ontstaan van het negatief en typerend zijn voor het gebruik van de fotograaf. Vanwege deze relatie met de tijd heeft de voorstelling bij een vintage print dus een essentiële relatie met de materiële vorm waarin het beeld bestaat. Dat is een zeer belangrijk gegeven.³ Een fotografische voorstelling in kleur van meer dan 25 jaar oud betekent over het algemeen een verkleurd beeld, want het gangbare chromogene fotografische materiaal van toen was nog maar weinig stabiel en bovendien zijn kleurenfoto's nergens in Nederland op verantwoorde wijze bewaard geweest. In deze optiek lijkt het dus eigenlijk onzinnig om te denken dat een oud fotowerk zijn waarde heeft verloren wanneer het is verkleurd. Ten eerste bewijst het 'vintage' en ten tweede bestaan er nauwelijks nog frisse foto's van meer dan 25 jaar oud, zoals er ook bijna geen 17^{de}-eeuwse schilderijen bestaan zonder craquelé. Daarom kan een reproductie al snel als falsificatie worden herkend aan onder andere het onderwerp op de foto. Het beeld dat

we hebben van Bas Jan Ader bijvoorbeeld, die vanaf de jaren '60 tot midden jaren '70 voornamelijk met film en fotografie werkte, is onlosmakelijk verbonden met zwartwitbeelden en de inmiddels verkleurde kleurenfoto's die we van hem kennen.

Bas Jan Ader

Het relatief kleine oeuvre van Bas Jan Ader (1942-1975) bestaat voornamelijk uit enkele fotowerken en korte films. Als conceptueel kunstenaar gebruikte hij film en fotografie om zijn 'acties' vast te leggen. Voor *On the road to a new Neo Plasticism, Westkapelle, Holland (1971)* is Ger van Elk degene geweest die daadwerkelijk de foto's heeft gemaakt voor Ader, die zelf juist poseert. Het idee en de compositie zijn van Ader en Van Elk heeft slechts 'op het knopje van de camera gedrukt'. De kunst zit hem dus niet in het fotograferen, maar in het concept. Vanwege de verwijzing naar Piet Mondriaans abstracte schilderij in dit werk, heeft het gebruik van kleurenfotografie hier een belangrijke functie. Ader heeft het beeld vrij gecomponeerd naar de regels van Mondriaans theorie van het Neoplasticisme die is gebaseerd op horizontalen en verticalen, zwart, wit en de primaire kleuren. Deze kleuren worden in vier kleurenfoto's één voor één ten tonele gevoerd. Op de eerste foto ligt de kunstenaar, geheel in het zwart gekleed, met één horizontaal uitgestrekte arm en één been in een rechte hoek gebogen, plat op de weg richting de vuurtoren van Westkapelle, die Mondriaan vaak heeft geschilderd. Op de tweede foto ligt hij in dezelfde houding op een donkerblauw kleed, op derde foto is daar een gele jerrycan bij gelegd en op de vierde foto maakt een rood foedraal in de knieholte van Ader de primaire kleuren compleet. Voor een werk waarin kleur zo een belangrijk gegeven is, zou het werk aan betekenis kunnen verliezen wanneer het is verkleurd.

Iconen

Bij kleurenfoto's wordt de mate van verkleuring duidelijk wanneer de rand afgedekt is geweest door een passe-partout of lijst. Het geler worden van foto's kan nog gewaardeerd worden als patina (verkleuring). Het ontkleuren van één van de kleuren waaruit de foto is opgebouwd echter kan de kleurbalans verstoren, omdat een bepaalde kleurzweem de boventoon gaat voeren. Of dit als storend wordt ervaren, hangt af van de functie van de foto. Vanwege de ethische houding van de restaurator kan niet worden ingegrepen in de originele foto om de kleuren te verbeteren. Van een foto is het wel mogelijk om de originele kleurstelling na te bootsen met behulp van digitale beeldbewerkingstechnieken en daar een 'kopie' van te maken. Daarbij blijft het echter gissen naar de daadwerkelijk oorspronkelijke kleurstelling, omdat ieder merk film en fotopapier een eigen kleurgamma had, dat bovendien constant veranderde, zowel door de ontwikkelingen op chemisch gebied, als de heersende 'beeldmode'. Zo kon huidskleur en hemelsblauw zodanig zijn aangepast dat het smakelijke plaatjes opleverde en daarmee een goedlopend product.⁴

Iedere kunstenaar gaat anders om met het feit dat zijn of haar werk in de loop der tijd is veranderd. Doordat sommige fotowerken uit de jaren '70 opnieuw worden afgedrukt en andere niet, ontstaat op dit moment een visueel verknippt beeld van fotografisch werk uit deze periode. Zo is van Sjoerd Buisman bekend dat hij foto's wel eens opnieuw heeft laten afdrucken vanwege verkleuring. Ook Jan Dibbets laat verkleurde foto's in zijn werk vervangen.⁵ Sigurdur Gudmundsson vindt de verkleuring van zijn fotowerken waarschijnlijk niet zo erg. Maar Bas Jan Ader kan zich er niet meer over uitspreken, omdat hij sinds 1975 wordt vermist. Hoewel de kleurenfoto's van zijn werk *On the road to a new Neo Plasticism, Westkapelle, Holland* ernstig zijn verkleurd, zal niemand het in zijn hoofd halen om de foto's opnieuw te laten afdrucken en daarbij de kleuren te laten 'corrigeren', terwijl het werk nota bene over kleur gaat. Het historisch besef weegt hierbij vermoedelijk zwaarder dan de intentie van de kunstenaar. Aders kunstenaarschap heeft door het mysterieuze einde ervan bijna mythische proporties aangenomen, waardoor de paar fotowerken die hij heeft gemaakt, bijna tot iconen zijn verheven.⁶ En daar blijf je van af. Iedereen accepteert de verkleuring van deze foto's en beschouwt het bewust of onbewust als patina.

Materiaaliconologie

Aan het onderwerp en aan de verandering van het materiaal, maar ook aan de uiterlijke kenmerken waarin het materiaal bestaat zijn sporen van de tijd af te lezen. Bij fotografie wordt het uiterlijk van de print aanvankelijk echter nauwelijks opgemerkt. Materiaaliconologie Monika Wagner omschrijft fotografie dan ook als 'materieel' lichtprent; 'Fotografie als Medium des 'materieelosen' Lichtabdrucks'. Daarom maakten conceptuele kunstenaars zo graag van het medium gebruik. Maar heeft fotografie dan geen relatie met haar materie? Heeft de foto als object geen betekenis? Als er alleen naar het

plaatje wordt gekeken misschien niet. Maar Wagner zou geen materiaaliconologie zijn als zij in de materie van foto's geen betekenis ziet. Die ontleent ze dan ook aan het uiterlijk van de foto's in *Von der Stille*, een installatie uit 1988 van Sigrid Sigurdsson: 'Ihr kleines Format und das weiße der Rändchen weisen die Fotografie als Fundstück aus früherer Zeit aus'.⁷ Uiterlijke kenmerken zoals de vorm, formaat en de randjes, dragen dus bij aan de betekenis van de foto, ongeacht de voorstelling. Deze materiële eigenschappen worden in verband gebracht met de tijd en bepalen dus tegelijkertijd voor een belangrijk deel ook de authenticiteit van de foto. Een ander deel wordt bepaald door de veroudering van het materiaal zelf, zoals vouwtjes, craquelé en verkleuring; kenmerken die onder de noemer patina kunnen vallen. Wanneer deze laatste kenmerken ontbreken bij een 'vorm' die authentiek lijkt, kan het goed zijn dat er sprake is van een reproductie.

Pas wanneer uiterlijke kenmerken niet meer gangbaar zijn en niet tot de dagelijkse realiteit behoren, zullen ze betekenis gaan genereren omdat dan pas een link met de tijd wordt gelegd. Zo zijn 'kiekjes' allang niet vierkant meer, omdat niemand meer fotografeert met een toestel voor cassettefilms type 126. De witte (kartel)randjes, ronde hoeken, de bobbelige zijderasterstructuur; het zijn allemaal formele eigenschappen van de ooit alledaagse foto's die niet meer gangbaar zijn en tegenwoordig dus sterk worden geassocieerd met vroeger tijden. Een foto wordt dus meestal pas in retrospectief als object bekeken, waar naast de voorstelling meerdere betekenislagen een rol gaan spelen. Om de authenticiteit van hedendaagse foto's en digitale prints voor de toekomst te waarborgen, moeten de specifieke materiële eigenschappen van het beeldmateriaal goed worden opgemerkt en nauwgezet worden vastgelegd, want alleen op dit moment kun je echt goed voor de vintage print van morgen zorgen.⁸

1 Dit artikel is samengesteld uit delen van de afstudeerscriptie van de auteur in het kader van de Opleiding tot Restaurator van Schilderijen en Beschilderde Objecten, Studierichting Moderne Kunst: *Ger van Elk: Conserveringsproblematiek van kleurenfotografie in hedendaagse kunst*, Maastricht (Stichting Restauratie Atelier Limburg) juli 2003. Hierin zijn alle referenties en een uitgebreide literatuurlijst opgenomen.

2 Haveman, M., *Over fotografen. Koorddansers boven een gat in de markt*, Amsterdam (Uitgeverij Bert Bakker) 1992, pp.91-92.

3 Zie in dit verband ook: Stigter, Sanneke, 'Verkleurde kleurenfoto's. Restauratieproblematiek in het werk van Ger van Elk', in: *kM* 50, pp.54-56.

4 Roosen, R.A.J., 'Kleurenfotografie: een intrigerend fysisch-chemisch proces', in: *Chemisch Weekblad*, juli 1977, pp.325-328.

5 Veel informatie over het werk van Jan Dibbets en Ger van Elk is samengebracht en vastgelegd tijdens het project *Kunstenaarsinterviews/Kunstenaarsarchieven*, door Stichting Behoud Moderne Kunst (SBMK) in samenwerking met Instituut Collectie Nederland (ICN).

6 Bas Jan Ader is nooit aangekomen van de overtocht die hij in de zomer van 1975 in een klein zeiljacht wilde maken van Cape Cod in de Verenigde Staten naar Falmouth in Engeland, de tweede fase van zijn drieluik *In search of the Miraculous*. Voor de kunst van Ierland wordt de gezonken boot gevonden, maar van Ader zelf ontbreekt ieder spoor.

7 Wagner, M., *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, Verlag C.H. Beck, München, 2001, p. 28. Deze omschrijving van fotografie wordt tegenover de ontwikkeling van de schilderkunst gezet, waarbij de materie en een persoonlijk handschrift steeds belangrijker worden. Zie ook *kM* 38 (thema Materiaaliconologie) en de bespreking van het boek van Wagner door Vivian van Saaze: 'De geschiedenis herschreven', in: *kM* 40, p.43.

8 Hiertoe heeft fotorestaurator Martin Jürgens een database opgezet op het internet: Identification Guide for Digital Print Formats: <http://aic.stanford.edu/conspec/emg/juer-gens>.

Sanneke Stigter is restaurator moderne kunst en kunsthistoricus, verbonden aan het Kröller-Müller Museum als beeldenrestaurator en is redacteur van *kM*.

— — — — —



Lascaux Colours & Restauo, Barbara Diethelm AG, info@lascaux.ch, www.lascaux.ch



KREMER
PIGMENTE

**Pigmenten en
Kunstschilder Materialen**

KREMER PIGMENTE
Hauptstraße 41-47 · D-88317 Aichstetten
Tel: +49-7565-91120 · Fax: +49-7565-1606
www.kremer-pigmente.com · kremer-pigmente@t-online.de