



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Gieten met was: De techniek van Medardo Rosso

Stigter, S.

Publication date

2004

Document Version

Final published version

Published in

KM : vakinformatie voor beeldende kunstenaars en restauratoren

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Stigter, S. (2004). Gieten met was: De techniek van Medardo Rosso. *KM : vakinformatie voor beeldende kunstenaars en restauratoren*, 51, 37-39.

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, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Gieten met was

De techniek van Medardo Rosso

De beelden van de Italiaanse kunstenaar Medardo Rosso (1858-1928) worden samen met die van Rodin als het summum van impressionistische beeldhouwkunst gezien, vooral zijn bustes in was. Dit komt niet alleen door de vorm en de voorstelling, maar ook door de techniek. De indruk wordt namelijk gewekt dat de kunstenaar door te kneden in was snel een gelaatsuitdrukking vastlegde. Bij nadere beschouwing blijkt echter dat de wassen beelden niet zijn gemodelleerd, maar gegoten.

Sanneke Stigter



1



2

Hiermee zet Rosso de traditionele techniek van beeldhouwen met brons in feite op zijn kop: hij modelleert niet in was om er een brons van af te gieten, maar gebruikt het kneedbare materiaal juist om er een eindresultaat mee te realiseren. Hoe doelbewust hij hiermee de fase van de schets wilde benadrukken is onduidelijk, maar de suggestie van een momentopname wordt wel gewekt. Rosso waardeerde het materiaal vooral vanwege de optische eigenschappen. Het licht wordt er op een mooie manier gedeeltelijk in geabsorbeerd en daardoor op een diffuse manier weerkaatst. Dit in combinatie met de zachte contouren van de ongeprononceerde vormen in zijn portretten, maakt Rosso's werk bijna vaag; je kunt niet goed 'scherpstellen'. En dit is precies waar het Rosso om ging; om een indruk, een moment en juist niet om de materie.

Het is daarom opvallend dat Rosso ook de materiaaltechnische kant van het beeldhouwen tot onderwerp maakte, een zeer modern gegeven. Vanaf 1906 legde hij zich uitsluitend nog toe op het kopiëren en opnieuw afgieten van zijn eigen werk. Hierbij varieerde hij in materiaal, de plaatsing van het beeld, de mal en het model; hij gebruikte namelijk ook de gietingen zelf weer als model en creëerde zo verschillende generaties van een beeld. Daarmee ziet elke gieting er anders uit, waardoor het in feite allemaal unica zijn. Het maakproces lijkt nu onderwerp geworden en dat wordt benadrukt doordat Rosso alle werksporen zichtbaar laat en ze onderdeel laat zijn van het eindresultaat.

Gelatinemal

Onder andere aan de hand van de werksporen is Rosso's werkwijze nauwkeurig geanalyseerd.¹ Duidelijk is dat Rosso altijd eerst het onderwerp boetseert in klei. Hiervan wordt een gipsen afgietsel gemaakt, omdat voor het maken van de mal een steviger model nodig is. Hiertoe vat hij het kleimodel in gips waarbij de onderkant wordt vrijgelaten. Na uitharding wordt de ongebakken klei van onderaf verwijderd. In de nu verkregen negatieve vorm wordt, na aanbrengen van een middel om te lossen, gips gegoten en nadat het model is uitgehard wordt de tijdelijke mal weggebroken. Onderaan het model wordt een steun aangebracht met pasgaten. Hierop wordt een moedermal gemaakt in twee helften, nadat het gipsen model van een laagje klei is

1 Medardo Rosso, *Rieuse* (1890), was op gips, 43,5 x 28 x 28 cm (inclusief houten sokkel). Collectie Kröller-Müller Museum, inventarisnummer KM122.403. Alle foto's: auteur / Kröller-Müller Museum, juni 2004.

2 Medardo Rosso, *Kind in de zon* (1892), was op gips, 34,5 x 22 x 18 cm. Kröller-Müller Museum, inventarisnummer KM 123.715.



3

voorzien. Na uitharding wordt de moedermal weggenomen en het laagje klei verwijderd. Als de moedermal nu weer terug wordt geplaatst om het gipsen model blijft er rondom het model een smalle opening over waar de klei zat en waar nu materiaal voor een flexibele mal in kan worden gegoten. Rosso gebruikte hiervoor een verwarmde oplossing van gelatine (dierlijke lijm) in water, wat perfect de vormen van het model volgt. Gestolde gelatine is rubberachtig en kan eenvoudig, na het wegnemen van de moedermal, in twee stukken van het model worden genomen. Deze worden weer in de corresponderende helften van de moedermal geplaatst en tegen de gelatine wordt warme was gestreken. Er was in die tijd modelleerwas in de handel waar Venetiaanse terpentijn en vulstoffen of pigmenten waren toegevoegd. Als deze was is gestold, wordt de moedermal weggenomen en kan de gelatinemal van het beeld worden gepeld. Wanneer het wassen beeld het eindproduct is, en niet wordt gebruikt voor een afgietsel in brons volgens de verloren-was-methode

COLPAERT



ceramic & sculptural materials

Kwaliteitsbenodigheden voor
de keramist, pottenbakker,
warmglas- en beeldend kunstenaar

Groendreef 51
B-9000 Gent
T (09)226 28 26
F (09) 237 00 67

e-mail info@colpaert-ceramic.be
www.colpaert-ceramic.be



4

(cire perdue), wordt de binnenkant met gips bestreken ter versteviging van de dunne schil was.

Sporen van het maakproces

In Nederland bevinden zich in de collectie van het Kröller-Müller Museum twee beelden van Rosso: *Rieuse* (*Lachende vrouw*) uit 1890 (afb.1) en *Bambino al sole* (*Kind in de zon*) uit 1892 (afb.2).² Beide werken zijn gegoten in was en vooral bij *Rieuse* zijn werksporen als gevolg van Rosso's techniek zichtbaar. Een gietnaad van oor tot oor verraadt duidelijk waar de twee helften van moedermal tegen elkaar zaten (afb.3). Bij de mond is zichtbaar dat tussen de tanden en de onderlip kleine bolletjes zitten. Deze kunnen zijn veroorzaakt door luchtbelletjes die in het diepe deel van het model zijn ingesloten geraakt in de gelatine van de mal. Wanneer de belletjes knappen, worden het kuiltjes en die veroorzaken bolletjes op het positief (afb.4). Het kan ook zijn dat er in de opening van de mond op het model restjes gelatine zijn blijven steken bij het afpellen van de mal, waardoor hierin kleine gaatjes zijn ontstaan, waar de was vervolgens doorheen is gesijpeld.

Op sommige plekken in de huid van het beeld is zichtbaar hoe de was al gedeeltelijk gestold moet zijn geweest op het moment dat het tegen de mal werd gestreken, omdat er kleine openingen in de huid bestaan, zoals op de bovenlip, waar de was kennelijk niet meer goed vloeide. Daar is aan een ovale cirkel in de huid ook te zien hoe een druppel eerder tegen de mal is terechtgekomen dan de rest van de was. Dwars over de nek loopt een barst die moet zijn ontstaan tijdens het maakproces, want de randen van de barst lopen rond en de was loopt door op een iets lager niveau in de smalle opening (afb.5). Het zou kunnen dat de mal hier is gemanipuleerd voor een wijziging in de positionering van het hoofd. Bij de verschillende versies van *Rieuse* is de kop steeds iets anders op de sokkel geplaatst, waardoor het beeld gelijk een andere indruk wekt. Deze wijze van presenteren

is een belangrijk aspect voor Rosso. Vaak toont hij zijn werken zonder sokkel, zoals *Bambino al sole*, maar werken die niet kunnen staan, zoals *Rieuse*, monteerde hij op één punt op een sokkel, bijvoorbeeld van marmer, die kleiner is dan het beeld, waardoor dit als het ware lijkt te zweven. De sokkel van de versie in het Kröller-Müller Museum wijkt hier sterk vanaf, zowel in vorm, formaat als materiaal. Deze sokkel is dan ook waarschijnlijk niet door Rosso zelf vervaardigd. Het zou kunnen dat de sokkel gemaakt is in opdracht van Helene Kröller-Müller, nadat ze het beeld heeft aangekocht in 1920.³

Schade en preventieve conservering

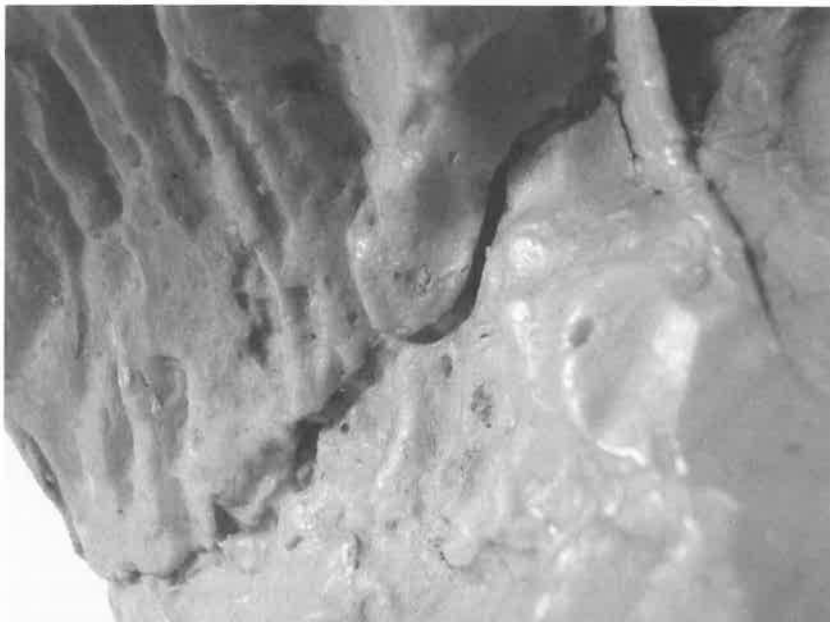
Het is niet alleen belangrijk het maakproces te kennen voor het duiden van specifieke kenmerken in een kunstwerk, maar ook om schadeverschijnselen te kunnen verklaren, omdat ze vaak verband houden met de techniek. Zo zijn barsten vaak ontstaan in dieper gelegen delen, zoals in de mondhoek bij *Rieuse* (afb.5). Dit zijn de hoogste delen in de negatieve vorm van de mal en daar loopt de nog warme was gemakkelijk vanaf naar lagergelegen delen. De waslaag is hier dus het dunst. Daarom zijn de diepstgele-

3 Zijkant *Rieuse*: aan de gietnaad is zichtbaar waar de twee delen van de moedermal elkaar raakten. Tijdens het gieten is hier een beetje was tussen gevloeid.

4 Detail *Rieuse*: mond, waar sporen van het maakproces en schadeverschijnselen duidelijk zichtbaar zijn.

5 Detail *Rieuse*: spoor in hals ontstaan tijdens het maakproces, vermoedelijk als gevolg van het manipuleren van de mal.

6 Detail hoofd *Kind in de zon*: schadeverschijnselen: indruk van een lap stof, smeltsporen en inkepingen, vermoedelijk afkomstig van bijwerken met een mes.



5

gen delen in het positief de plekken van de minste weerstand die dan ook het eerst zullen bezwijken, wanneer spanning in het materiaal zich een weg naar buiten wil banen. Kunstwerken van was zijn zeer gevoelig voor temperatuurschommelingen. Bijenwas is bij een wat hoge kamertemperatuur al kleverig en houdt dan gemakkelijk stof vast. Als de temperatuur vervolgens ook maar iets stijgt of er druk op het werk wordt uitgeoefend door hanteren, raakt stof ingekapseld in de was, zodat het niet meer is te verwijderen. Bij langdurige opwarming en hoge temperaturen smelt het werk en verliest het zijn vorm. Het is daarom van het grootste belang om kunstvoorwerpen van was weg te houden van warmtebronnen als gloeilampen, halogeenspotjes, zon, verwarming en apparatuur die warm wordt.

Tijdens exposities worden beelden van Rosso beschermd door een Perspex kap, die zowel beschermt tegen stof als tegen het publiek, dat de wonderlijke beelden graag wil beroeren. In het depot kan het werk makkelijk van stof worden afgeschermd door bijvoorbeeld Melinex te hangen aan het rek waarin het werk staat of

over een staketsel om het werk. Er mag nooit verpakkingsmateriaal tegen het werk rusten, want bij temperatuurschommelingen is de kans dat dit structuur achterlaat in het oppervlak zeer aannemelijk. Zo is op het hoofd van *Bambino al sole* zichtbaar dat het werk eens in een gewezen lap gewikkeld is geweest (afb.6). En de licht gekleurde druppels duiden op het uittreden van de wascomponent, dat een lager smeltpunt heeft dan de harscomponent en vulstoffen. Ook zijn bovenop het hoofd vlakke ondiepe inkepingen zichtbaar; een oppervlaktestructuur die er niet uitziet alsof die is gegoten (afb.6). Rosso bewerkte zijn gietsels niet na, dus dit houdt geen verband met het maakproces. Het moet te maken hebben met latere schade. Een notitie in het archief van het Kröller-Müller Museum kan een verklaring zijn; Etha Fles, Rosso's mecenas en waarschijnlijk de eerste eigenaar van het werk, bleek Rosso's beelden wanneer deze waren gesmolten weer in model te brengen met een warm mes...

1 Lie, Henry, 'Technical Features in Rosso's Work', en Pullen, Derek, 'Gelatin Molds: Rosso's Open Secret', in: Cooper, Harry, en Sharon Hecker (ed.), *Medardo Rosso: Second*



6

Impressions, (eds.), New Haven/Londen (Yale University Press) / Cambridge, Massachusetts (Harvard University Art Museum) 2003, pp.69-93 en 95-102.

2 Helene Kröller-Müller heeft *Rieuse* in 1920 gekocht na bemiddeling door Etha Fles. *Kind in de zon werd* In 1957 gekocht van Agathe Verkroost, pleegdochter/metgezel van Etha Fles. Indien dit beeld uit de nalatenschap van Fles zelf afkomstig is, staat het op een foto waarop Fles achter haar piano zit temidden van haar collectie Rosso's. Deze foto heeft ze waarschijnlijk speciaal voor hem gemaakt. Op het muziekblad staat geschreven: 'Pour SL-Medardo, je joue le VIII prélude de Bach'. Archief Medardo Rosso Museum, Barzio, Italië. Een kopie bevindt zich in het archief van het Kröller-Müller Museum.

3 Helene Kröller-Müller liet voor sculpturen in haar collectie wel vaker sokkels maken, veelal door kunstenaars.

Met dank aan Toos van Kooten, wetenschappelijk conservator van het Kröller-Müller Museum.

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



SuperScreen weert UV

Zonlicht is één van de grootste vijanden van beeldende kunst. Het begint met verkleuring en eindigt met desintegratie. U zult het misschien uit eigen ervaring weten.

De laatste jaren hebben steeds meer instellingen zeer gunstige ervaringen opgedaan met toepassing op de ramen van SuperScreen van Dorigo-Wierper. UV-straling tussen 300 en 400 nm wordt vrijwel geheel geëlimineerd zonder dat de kwaliteit van het zichtbare licht wordt aangetast. De lichtsterkte wordt niet verminderd en er treden geen kleurverschuivingen op. Een bijkomend voordeel van de folie is ook dat het glas bijeen gehouden wordt in geval van breuk, zodat hierdoor geen extra schade kan worden aangericht.

Wanneer u meer informatie wenst over UV-werende SuperScreen folie of andere producten van Dorigo-Wierper, zoals lichttemperende- of reflecterende foliën, licht-filtrerende rolgordijnen of verduisterings-gordijnen, ontspiegelde museaglas of direct vakkundig technisch advies, wij staan altijd voor u klaar.

Dorigo-Wierper, Nieuwgraaf 90, 6921 RK Duiven NL, tel. (026) 319 3400, fax 319 34 09
E-mail info@dorigo-wierper.nl, www.dorigo-wierper.nl

 **Dorigo-Wierper**

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