

Kunst und Material: Repräsentation, Stofflichkeit, Prozesse

Interdisziplinäres Symposium

Donnerstag / Freitag, 1./2. November 2018

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

PD Dr. Roger Fayet, Direktor

lic. phil. Regula Krähenbühl, Leiterin Wissenschaftsforum

in Kooperation mit der Hochschule der Künste Bern HKB

Prof. Dr. Stefan Wülfert, Leiter Fachbereich Konservierung und Restaurierung und Vizedirektor

Prof. Dr. Anne Krauter, Dozentin für Kunstgeschichte im Studiengang Konservierung und

Restaurierung / Forschungsdozentin am Schwerpunkt «Materialität in Kunst und Kultur»

Finanzielle Unterstützung

Hochschule der Künste Bern HKB

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften SAGW

Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF

Swiss Re unterstützt den Forschungsschwerpunkt «Material und Authentizität» von SIK-ISEA

Donnerstag, 1. November 2018

Sektion I: Materialeigenschaften und Wertediskurs

Materialkonjunktur in der russischen Avantgarde und am Bauhaus

Régine Bonnefoit, Prof. Dr.

Professorin für zeitgenössische Kunstgeschichte und Museologie / Direktorin des Institut d'histoire de l'art et de muséologie, Université de Neuchâtel

Abstract

Zwischen 1912 und 1914 entwickelten David Burljuk und Vladimir Markov detaillierte Theorien über die Faktur von Materialien. Der russische Begriff «faktura» wurde als sichtbares und fühlbares Ergebnis der physischen Materialbearbeitung verstanden. Wer schon einmal ein schwarzes Quadrat von Malewitsch im Original sehen konnte, der weiss, wie vielfältig dessen Oberfläche sein kann. Die russischen Künstler beriefen sich auf die Vielfalt der in der Ikonenmalerei benutzten Materialien, wie Textilien, Papierblumen und Inkrustationen. Somit rückte die Beschaffenheit der Bildoberfläche in ihrer Kunst in den Vordergrund. Assemblagen aus flachen abstrakten Formen, aus alltäglichem Industriemüll wie Glas, Metall und Holz wurden als «Konter-Reliefs» (Tatlin) oder als «Konstruktionen» bezeichnet und gaben einer ganzen Bewegung den Namen: Konstruktivismus. Roman Ossipowitsch Jakobson definierte 1919 in seinem Aufsatz *Futurizm* das Kunstwerk als einen autonomen, da fakturalen Gegenstand: «Eine solchermaßen klar erkennliche Faktur bedarf für sich keinerlei Rechtfertigung, wird autonom und verlangt neue Methoden der Gestaltung, neues Material; das Bild

wird mit Papierstücken beklebt, mit Sand beschüttet. Schließlich wird die Verwendung von Karton, Holz, Blech u. a. gebräuchlich.» David P. Sterenberg zeigte auf der Ersten Russischen Kunstausstellung in der Berliner Galerie van Diemen 1922 eine Serie von Faktur-Kontrasten in Form von Gemälden, deren materielle Oberfläche das eigentliche Bildthema war. László Moholy-Nagy als der wichtigste Vermittler zwischen dem Bauhaus und den russischen Konstruktivisten definierte in seinem Bauhaus-Buch *Von Material zu Architektur* (1929) die Faktur als «die art und erscheinung, der sinnlich wahrnehmbare niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses, der sich bei jeder bearbeitung am material zeigt. also die oberfläche des von aussen her veränderten materials (epidermis, künstlich).» Klee wählte unter diesen Eindrücken in seiner *Bildnerischen Form- und Gestaltungslehre* als Beispiel für die unterschiedlichen Manifestationen der Faktur Holz, «das man mit dem Messer rhythmisch geschnitzt hat. Oder beim Stein mit dem Meissel sichtbar Schlag an Schlag gesetzt hat, [...]» Anhand dieser Beispiele soll gezeigt werden, dass es in der Vergangenheit mehrfach zu einem «Material Turn» kam, indem die Materialität selbst zum Thema des Kunstwerks wird.

Zur Person

Promotion in Kunstgeschichte (Universität Heidelberg, 1995) und Habilitation (Universität Passau, 2006); wissenschaftliche Assistentin am Département des Arts graphiques des Musée du Louvre (1992–1994); Forschungsstipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz (1995–1998). Verleihung des Wolfgang-Ratjen-Preis 1998 «für herausragende Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der grafischen Künste». Volontariat an den Berliner Museen (2000–2001). Hochschulassistentin am kunsthistorischen Institut der Universität Lausanne (2001–2006). Konservatorin der Fondation Oskar Kokoschka in Vevey (2006–2016). Nach einer Förderungsprofessur des Schweizerischen Nationalfonds Berufung zur ordentlichen Professorin für zeitgenössische Kunstgeschichte und Museologie an der Universität Neuchâtel. Nebenbei Kuratorin bzw. Ko-Kuratorin zahlreicher Ausstellungen.

Fragile Werte. Zum Bedeutungswandel prekärer Materialität im Erhaltungsdiskurs

Nathalie Bäschlin, Dipl. Rest., Dr. des.

Leitende Restauratorin am Kunstmuseum Bern / Dozentin im Fachbereich Konservierung und Restaurierung, HKB

Abstract

«Fragil» umfasst ein breites Spektrum an Bedeutungen. Auf der einen Seite steht die Zerbrechlichkeit als Materialeigenschaft. Im übertragenen Sinn finden sich «Schwäche» und «Vergänglichkeit». Es geht um nicht stabile, verletzliche Konstitutionen, die zwischen prekär und zart und zwischen anmutig und schwach oszillieren. Global zeichnen sich prekäre Konnotationen des Fragilen im Kontext von Ökologie und Wirtschaft, von Ausbeutung und Armut ab. Positive Konnotationen finden sich im filigran, präzise und kunstvoll gestalteten Handwerk bis hin zum kostbaren, seltenen und dafür besonders schützenswerten Artefakt. Es liegt auf der Hand, das Fragile bewegt sich zwischen affirmativen Bewertungen und verunsichernden oder gar beängstigenden Konnotationen.

Wie verhält es sich mit den positiven Wertzuschreibungen im kulturellen Umfeld? Lassen sich affirmative Konnotationen, die «das Fragile» des Materials, dessen Eigenschaften, dessen Altersschwäche oder, positiv formuliert, dessen Patina betreffen, in eindeutige Kontexte verorten?

Geht es um inhaltliche Konnotationen, die als Referenzen für gesellschaftliche Bedeutungszuweisungen des Fragilen genutzt werden?

Dem Beitrag liegt die These zugrunde, dass sich «das Fragile» zu einer eigenen Wertekategorie entwickelt hat, die unseren Blick auf die Kunstwerke und die Formulierung unseres Bewahrungsauftrags nachhaltig beeinflusst. Im Blickpunkt stehen der historische Kontext und die Motivationen, die unsere Aufmerksamkeit auf das Fragile gelenkt haben, und wie die Auseinandersetzung mit der Fragilität die Praxis und den Diskurs des musealen Bewahrens durchdringt.

Die Vorstellung des Verschwindens des Materials führt den Blick und die Aufmerksamkeit auf das korrelierende materielle Artefakt und seine prozesshafte Qualität. Sie steigert, so die These, die Wertschätzung für die Zeichen der materiellen Fragilität. Die Valorisierung der Fragilität basiert auf einem gegenseitigen Durchdringen sowohl der Interaktionen, die den künstlerischen Produktionsstrategien entspringen, wie auch solcher, die erst über rezeptionsästhetische Prozesse eine Diskursebene generieren.

Die Methodenwahl folgt dem interdisziplinären Anspruch und umfasst die punktuelle Archivrecherche und die Diskursanalyse für die historischen und kulturtheoretischen Recherchen. Die Ergebnisse wurden mit exemplarischen Fallstudien (1913–2014) aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern korreliert, deren Diskussion auf der empirischen und analytischen Datenerfassung gründet.

Zur Person

1992 Diplom FH, Fachhochschule Bern, Studiengang Konservierung und Restaurierung, Fachbereich Gemälde und Skulptur; 1992–2000 Projektarbeiten und Anstellungen an verschiedenen Schweizer Museen, am Opificio delle Pietre Dure, Florenz, und am Stichting Kollektief Restauratieatelier Amsterdam. Ab 2000 Konservatorin-Restauratorin Kunstmuseum Bern, seit 2013 in leitender Funktion; seit 2002 Dozentin Konservierung und Restaurierung an der Hochschule der Künste Bern. 2010–2015 Konzeption und Leitung von zwei durch die KTI (heute Innosuisse) geförderten Forschungsprojekten zum Thema Transport fragiler Gemälde, Hochschule der Künste Bern, www.gemaeldettransport.ch; 2012–2018 begleitendes Studium an der Graduate School of the Arts (GSA), Philosophisch-historische Fakultät, Universität Bern und Hochschule der Künste Bern.

Patina – Vom Wert und Unwert alternder Materialien

Franziska Müller-Reissmann, Mag. art. Kunstgeschichte
Leiterin Material-Archiv und Lehrbeauftragte im Departement Design der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) / Inhaltliche Koordinatorin des Vereins Material-Archiv

Abstract

Patina ist weitgehend positiv besetzt. In dem Begriff schwingt ein historischer und zugleich ein ästhetischer Wert mit, der von antiken bis zu heutigen Bekundungen die Würde des Alterns von Gemälden, Skulpturen, Gebäuden und Gebrauchsobjekten transportiert.

Ob die Spuren materialspezifischer Alterung durch Umwelteinflüsse und Gebrauch aber als zerstörerische Zersetzung oder ästhetische Adelung unterschieden werden, ist abhängig von Wertung. Der Vortrag benutzt daher den Begriff der Patina, um an diesem begrifflichen Phänomen die Bewertung des Alterns von Materialien zu thematisieren.

Trends wie Shabby Chic und Vintage werden als Imitation und Inszenierung von Alterung als Gegenbild zu Neuartigem, Frischem und Zeitlosem exemplarisch vorgestellt. Anschliessend grenzt der Vortrag anhand markanter künstlerischer Positionen (etwa Richard Serras Rostskulpturen) und ausgewählten Möbeln der klassischen Moderne (Bauhaus, Neues Frankfurt) den Untersuchungsgegenstand ein. Lässt sich an Serra die Aufwertung von Rost von Zerstörung / Zerfrass zu «schöner» Patina und die Katalysatorfunktion von Kunst für die Verschiebung von Materialkonnotationen zeigen, erfahren Möbel mit funktionalistischem Design heute durch Patina eine merkantile Neubewertung. Entgegen der Behauptung, dass die sich über «neu» definierenden modernen Gegenstände und Gebäude keine Patina ansetzen dürfen, um den Eindruck der Überzeitlichkeit ohne Spuren des Verfalls zu vermitteln, führen jedoch heute gerade sie eine auf der veränderten Oberfläche basierende Vintagekultur vor, die unhinterfragt akzeptiert wird.

Im zweiten Teil des Vortrags soll die gängige Trennung von sogenannten schadhafte Elementen und schönen Spuren, also die Gegenüberstellung von Zersetzung und Patina verworfen werden, um allgemein alle Schäden als Spuren und Erkenntnisinstrumente zur Material- und damit auch zur Werkbewertung zu nutzen. Es soll besonders darauf eingegangen werden, wie das semantische Lesen von Schadensphänomenen künstlerische Fragestellungen im Kontext der Kunst- und Designausbildung an Kunsthochschulen bereichern könnte, und dabei das Material-Archiv als Lehrsammlung vorgestellt werden.

Anhand von drei Materialgruppen – Holz, Metall und Kunststoff – sollen exemplarische Schadensbewertungen vorgenommen und Korrosion, Schmutz und Fehlstellen nach ihren jeweiligen Bedeutungen im breiten gesellschaftlichen wie im speziell gestalterischen Kontext befragt werden.

Zur Person

Franziska Müller-Reissmann studierte nach ihrer Tischlerlehre in Hamburg und Berlin Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Philosophie. Von 2008 bis 2018 war sie am Museum für Gestaltung Zürich in den Sammlungen, im Bereich der Konservierung und seit 2014 in der Kunstgewerbesammlung tätig. Seit 2011 leitet sie das Material-Archiv an der Zürcher Hochschule der Künste, welches als Teil der Hochschulbibliothek Materialien als Medien strukturiert zu Verfügung stellt, im Vereinsverbund die Datenbank www.materialarchiv.ch betreibt und Zugänge zu Materialität in der Lehre verankert (Schwerpunkte: tierische Werkstoffe, Materialesemantik, Nachhaltigkeit). Seit 2018 ist sie die inhaltliche Koordinatorin des Schweizer Vereins Material-Archiv.

Sektion II: Material und Authentizität

Case Studies

Keynote

Karoline Beltinger, Dipl. Rest.

Abteilungsleiterin Kunsttechnologie, SIK-ISEA

Zur Person

1983–1984 Restaurierungs-Vorpraktikum in Heroldsberg (D). 1984–1987 Studium der Konservierung von Gemälden, Skulpturen und Wandmalerei an der Höheren Fachschule für Gestaltung Bern sowie Praktika in Würzburg, Genf und Canterbury (GB). 1987 Studienabschluss mit Diplom. 1988–1992 Restauratorin an der Stichting Kollektief Restauratie Atelier (SKRA) in Amsterdam sowie

Gastrestauratorin bei den New York Conservation Associates, 1992–1994 Co-Direktorin der SKRA in Amsterdam. 1994–1998 Chefrestauratorin am Historischen Museum Basel. Seit 1998 Leiterin der Abteilung Kunsttechnologie und Mitglied der Institutsleitung am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA).

Bröselnde Häute und Gussformen – die Installation *Waschtag* (1976) von Renate Bertlmann

Martina Pfenninger Lepage, Dipl. Rest.

Leiterin Fachbereich Konservierung-Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst,
Akademie der bildenden Künste Wien

Co-Autorinnen: Mag. Lea Huck, Mag. Nadia Behrmann-Brodatzki, Prof. Gerda Kaltenbrunner,
Akademie der bildenden Künste Wien

Abstract

Inhalt des Vortrags ist die Diskussion von Strategien zur Erhaltung eines Kunstwerks, welches aus seriell hergestellten Komponenten besteht: die Installation *Waschtag* (1976) der Künstlerin Renate Bertlmann. Konstituierende Elemente der Installation sind eine variable Anzahl an unterschiedlichen gegossenen Naturlatexhäuten, die mit Wäscheklammern auf Leinen befestigt sind.

Die Häute der im Besitz der Künstlerin befindlichen Arbeit waren bei Beginn des Projekts stark degradiert und nicht ausstellbar. In Zusammenarbeit mit Renate Bertlmann wurden unter Verwendung der bestehenden Gussformen frische Latexhäute hergestellt. Dem dringenden Wunsch der Künstlerin entsprechend war eine bestmögliche Haltbarkeit der Latexhäute zu erzielen: die Giesslinge wurden – basierend auf vorangegangenen Testreihen und Untersuchungen dazu – mit den Antioxidantien Irganox 1520L und Tinuvin 213 stabilisiert.

Die Testreihen zeigen, dass das stabilisierte Material haltbarer ist. Jedoch büssen auch die so produzierten Häute in absehbarer Zeit ihre Form und ihre Funktion ein und werden für jede Ausstellungspräsentation durch neue Giesslinge ersetzt. Den Gussformen aus Gips kommt so eine besondere Bedeutung zu.

Auch infolge der so herbeigeführten Werteverstärkung einzelner Bestandteile ist die Erhaltung des Kunstwerks nicht gesichert, da Gipsformen durch wiederholtes Giessen stark erodieren und Möglichkeiten gefunden werden müssen, sie zu vervielfältigen.

Das zukünftige Vorgehen ist nicht restlos geklärt. Im Rahmen des Vortrags werden mögliche Vorgehensweisen zur Erhaltung des Kunstwerks und seiner Komponenten aufgezeigt und evaluiert. Auch wird der Status der entstandenen neuen Werke bis hin zur Frage der Signatur und Autorisierung zu diskutieren sein. Nicht zuletzt sind dies Aspekte, die für die Archivierung von Sammlungsbeständen zeitgenössischer Museen von Bedeutung sind.

Zur Person

Martina Pfenninger Lepage hat 2004 das Studium der Konservierung-Restaurierung von Modernen Materialien und Medien an der Hochschule der Künste Bern abgeschlossen. Unter anderem arbeitete sie an der documenta 11 in Kassel, am Schaulager in Basel und für die Firma videocompany.ch. Von 2005 bis 2007 war sie Case Researcher und Assistant Co-organizer für das EU-Projekt «Inside Installations» am Restaurierungszentrum Düsseldorf. Seit 2007 ist sie an der Akademie der bildenden Künste Wien als Studieleiterin im Bereich Konservierung-Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst in der Lehre und Forschung tätig. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf Installationskunst, Medieninstallationen und performativen Kunstwerken.

Model for Tunnel. Square to Triangle, 1981. Annäherung an ein monumentales Hauptwerk von Bruce Nauman

Kathrin Harsch, M.A. Konservierung-Restaurierung

Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Konservierung und Restaurierung, HKB / freiberufliche Konservatorin-Restauratorin

Eva Bartsch, Mag. phil. / Mag. art.

Projektrestauratorin, Kunsthaus Zürich / freiberufliche Konservatorin-Restauratorin

Abstract

Model for Tunnel. Square to Triangle ist eine monumentale Skulptur von Bruce Nauman, welche im Rahmen des Sonderprojektes «Installationen 1, 2, 3» im Kunsthaus Zürich näher untersucht und im Hinblick auf Ausstellbarkeit und Präsentation konservatorisch behandelt wurde.

Dargestellt ist ein ringförmiger Tunnel von 6,65 Meter Durchmesser, der in seinem Querschnitt von einem Quadrat zu einem Dreieck verläuft. Das Werk besteht aus vier Segmenten, welche zu einem Kreis geformt auf rechteckigen Kanthölzern platziert werden. Die Teilstücke sind aus Gips und Jutegewebe gefertigt, die in abwechselnden Schichten übereinandergelegt wurden.

Metallverstrebungen dienen als zusätzliche Verstärkung. Nauman liess entstandene Nahtstellen, Schraublöcher, Kratzer sowie weitere Spuren des Herstellungsprozesses und Materialrückstände aus dem Atelier sichtbar stehen. Das künstlerische Konzept Naumans stellt Restaurierungsfachleute somit vor besondere Herausforderungen bei der Entwicklung einer Erhaltungsstrategie: Wie soll mit abgebrochenen Kanten und instabilen Hohlstellen umgegangen werden? Was macht die Authentizität der Skulptur aus? Was bestimmt ihre Wirkung?

Im Vortrag wird der Weg des Werkes vom Aussendepot bis hin in den Ausstellungsraum beschrieben. Das Zusammenspiel von Beobachtungen, ethischen Abwägungen und wissenschaftlicher Recherche, insbesondere aber der Diskurs der beiden Restauratorinnen, führte zu einem Konservierungskonzept, welches die Stabilisierung der Oberfläche zum Ziel hatte. Auch wenn die Skulptur mit einem ausgeklügelten Transportsystem ohne Substanzverlust aufgestellt werden konnte, bleibt noch die Frage nach der Langzeiterhaltung mit Schwerpunkt auf einer strukturellen Festigung dieses schweren und fragilen Monumentalwerkes zu beantworten.

Zu den Personen

Kurzbio Kathrin Harsch: Studium an der FH Bern Konservierung/Restaurierung von Architektur und Ausstattung, dort angestellt in der Lehre seit 2009, selbständig im Bereich Ausstattung und Skulptur, tätig für Denkmalpflege, Galerien, Museen, verschiedene Projekte im Bereich Skulpturen am Kunsthaus Zürich.

Kurzbio Eva Bartsch: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und Freien Universität Berlin, Studium der Konservierung – Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien mit Abschluss im Bereich Konservierung-Restaurierung für moderne und zeitgenössische Kunst (Schwerpunkt Gemälde/ Skulptur); 2-jährige Assistenzstelle am Kunsthaus Zürich. Arbeitet als freiberufliche Restauratorin und Projektrestauratorin am Kunsthaus Zürich (Projekt «Installationen 1, 2, 3»).

***Igloo Ticino* (1990) von Mario Merz: Entstehung und Veränderung im Verlaufe der Zeit. Auf Spurensuche nach Merkmalen der Authentizität**

Stefanie Bründler, M.A. Konservierung-Restaurierung
Freiberufliche Konservatorin-Restauratorin

Abstract

Die Installation *Igloo Ticino* (1990) des italienischen Künstlers Mario Merz (1925–2003) stellt eines der über 130 Iglu-Werke dar, die der Künstler in seinen letzten 35 Lebensjahren geschaffen hat. Seit 1968 zieht sich die Idee und archetypische Form des Iglus durch Merz' gesamtes künstlerisches Schaffen und wurde in unterschiedlichen Dimensionen und aus einer grossen Materialvielfalt realisiert – darunter Glasscheiben, Reisigbündel, Hochspannungs-Leuchtröhren, Wachs, Blei und Steinplatten. Das Werk *Igloo Ticino* (1990) besteht aus Steinplatten aus dem Kanton Tessin, einem Metallgerüst sowie diversen Schraubzwingen. Es steht exemplarisch für eine Mehrheit der Iglus, die für eine Ausstellung jeweils aus einer Vielzahl von Elementen re-installiert werden müssen. Dabei werden unterschiedliche Materialien an eine Halbkugelstruktur aus Metallrohren angelehnt oder mittels formbarer Kittmasse oder Schraubzwingen temporär befestigt. Wer die Arbeitsweise des Künstlers und den Entstehungsprozess der Iglu-Werke näher betrachtet, entdeckt, dass Merz seine Iglus immer für spezifische Ausstellungen und oftmals mit am Ausstellungsort vorgefundenen Materialien anfertigte. Zudem hat Merz häufig Materialien von älteren Arbeiten in neue Werke eingearbeitet und bei Re-Installationen seiner Werke zu Lebzeiten Veränderungen vollzogen. Diese Informationen eröffnen Fragen wie: Was macht das *Igloo* konzeptuell und materiell aus und welche Bedeutung hat der Entstehungsprozess für das Werk? Welchen Einfluss hat der vorgegebene Raum, die Ortsspezifität auf das Werk? Was bedeutet dies für die erneute Anordnung der Einzelteile zu einer gesamten Installation in einem neuen Raumkontext und ohne den Künstler? Welche Eigenschaften muss das Werk heute behalten, damit es im Fall einer Re-Installation als authentisch gilt?

Anhand des Fallbeispiels *Igloo Ticino* (1990) werden durch Re-Installationen und Alterung bedingte Veränderungen dieses spezifischen Werks aufgezeigt sowie die oben genannten Fragen erörtert. Dabei werden die Ergebnisse einer intensiven Recherche der bestehenden Schriften und Interviews des Künstlers herbeigezogen. Interviews mit Merz' langjährigen Assistenten Mariano Boggia und Pidú Russek gewähren Einblicke in den Entstehungskontext und zeigen weitere Perspektiven zum Verständnis des Künstlers, seiner Arbeitsweise und seiner Werke auf.

Zur Person

Stefanie Bründler hat 2018 den Masterstudiengang Konservierung-Restaurierung in der Vertiefungsrichtung «Moderne Materialien und Medien» an der Hochschule der Künste Bern abgeschlossen. Mit der Masterthesis zum Thema «Die Werkgruppe *Igloo* von Mario Merz. Mit Schwerpunkt auf Veränderung, Re-Installation und Erhaltung» befasst sie sich mit den materiellen und immateriellen Aspekten von Installationskunst und konservierungsethischen Fragen. Ihr Interesse an nicht-traditionellen Materialien und künstlerischen Techniken führte sie unter anderem zu Arbeitstätigkeiten bei Contemporary Conservation Ltd. (New York) und der Kunstbetrieb AG Münchenstein. Aktuell arbeitet sie als Konservatorin-Restauratorin am Kunsthaus Zürich im Restaurierungsprojekt Fischli / Weiss.

Tropfende Möbel: Die Untersuchung der Veränderungsphänomene des Biokunststoffs Polylactid mit Fokus auf Jerszy Seymours *Living Systems* (2007)

Patricia Hanimann, M.A. Konservierung-Restaurierung

Konservatorin-Restauratorin, Atelier für Konservierung und Restaurierung zeitgenössischer Kunst

Marc Egger, Bern / Stiftung SAPA (Swiss Archive of Performing Arts), Zürich

Abstract

Die Werkgruppe *Living Systems* des Designers Jerszy Seymour wurde 2007 aus Polylactid (PLA) hergestellt und ist seither Teil der Sammlung des Vitra Design Museums in Weil am Rhein. Aufgrund erheblicher materieller Veränderungen in den letzten Jahren stand *Living Systems* im Fokus einer Masterarbeit an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Der biologisch abbaubare Kunststoff PLA gewinnt in Design und Kunst zunehmend Bedeutung. Dieses Material aus erneuerbaren Ressourcen, wie beispielsweise Maisstärke oder Zuckerrohr, kann in industriellen Kompostierungsanlagen biologisch abgebaut werden. Die steigende Beliebtheit von PLA in Kunst und Design lassen erwarten, dass ihm auch über *Living Systems* hinaus eine zunehmend wichtigere Rolle in der Konservierung-Restaurierung zukommen wird. Zudem wirft PLA als ein nicht für die Ewigkeit ausgelegtes Material spannende und neue Fragen bezüglich dessen Erhaltung auf.

Am Fallbeispiel *Living Systems* zeigen sich bereits nach einem Jahrzehnt deutliche Veränderungsphänomene, die den zuständigen Sammlungsbetreuenden Kopfschmerzen bereiten. Der Zerfall des Kunststoffes manifestiert sich in Form von erhöhter Brüchigkeit, dem Austreten einer zunächst unbekanntes Flüssigkeit sowie der Entwicklung eines starken Geruchs.

Im Zuge der Entwicklung einer Erhaltungsstrategie fokussiert diese Studie auf mögliche Ursachen der Materialveränderungen. Auf der Basis von Literaturrecherchen, Beobachtungen und Untersuchungen verschiedener Degradationsmechanismen gelang es unter anderem, die aus dem Material von *Living Systems* austretende Flüssigkeit mittels analytischer Untersuchungsmethoden (μ FTIR) zu identifizieren. Experimente mit Säuredetektion (A-D Strips) und der Einsatz von Emissionsprüfkammerverfahren (HPLC-UV und GC-MS) ermöglichen zudem einen umfassenderen Einblick in die gasförmigen Emissionen von *Living Systems*. Die Resultate der Materialanalyse weisen auf einen Zusammenhang zwischen der Tropfenbildung, dem Geruch und dem hydrolytischen Abbau des Kunststoffes PLA hin.

Die Ergebnisse tragen zu einem besseren Verständnis der Degradationsphänomene der Möbelgruppe *Living Systems* bei und geben einen Einblick in neuartige Herausforderungen, wie sie heute bei der Erhaltung von zeitgenössischem Design auftreten.

Zur Person

Patricia Hanimann ist Absolventin des Masterstudiengangs Konservierung-Restaurierung moderner Materialien und Medien der Hochschule der Künste Bern (HKB). Gegenwärtig arbeitet sie als Konservatorin und Restauratorin im Atelier für Konservierung und Restaurierung zeitgenössischer Kunst Marc Egger und für die Stiftung SAPA (Swiss Archive of Performing Arts) in Zürich. Im Rahmen ihrer Masterarbeit über die Alterung des Biopolymers Polylactid (PLA) in Design und zeitgenössischer Kunst kommt ihr starkes Interesse an der Alterung von Biopolymeren und den technologischen und ethischen Herausforderungen bei der Langzeitkonservierung unkonventioneller Materialien und Materialkombinationen in Kunst und Design der Gegenwart zum Ausdruck. Vor ihrem Masterabschluss absolvierte sie ein 7-monatiges Praktikum bei der Chinati Foundation in Marfa (TX). Patricia hat neben dem Master in Konservierung und Restaurierung moderner Materialien und Medien auch ein eidgenössisches Berufsdiplom als Fotolaborantin.

Referate

Keynote

Ann-Sophie Lehmann, Prof. Dr.

Professor of Modern + Contemporary Art / Head of Department History of Art + Architecture,
University of Groningen

Zur Person

Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten von Wien und Utrecht; ebenda 2004 Promotion mit der Dissertation *In the Flesh. Jan van Eyck's Adam and Eve Panels and the Making of the Northern Nude*. 2002 Assistenzprofessorin, später Associate Professor am Department of Media & Culture Studies der Universität Utrecht. Seit 2015 Lehrstuhl für Kunstgeschichte & Materielle Kultur in Groningen. 2005 Veni-Stipendium der Niederländischen Organisation für wissenschaftliche Forschung (NWO); später Fellowships des Warburg Institute, des Getty Research Institute und des Max-Planck-Instituts für Wissenschaftsgeschichte. Lehmann ist Herausgeberin der Reihe «Studies in Art & Materiality» (Brill), Mitglied der Redaktionskommissionen des «Netherlands Yearbook for History of Art» und «Kunstschrift», Mitglied der wissenschaftlichen Beiräte der Projekte «Making & Knowing» (Columbia University, NY), Arttechne (Utrecht), Netherlands Institute for Conservation, Art & Science (Amsterdam) sowie des CAS «Angewandte Kunstwissenschaft Material und Technik» von SIK-ISEA in Kooperation mit der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK. Publikationen auf academia.edu

Die Suche nach dem «Original» aus der Perspektive einer Designsammlung

Susanne Graner, Dipl. Rest.

Head of Collection and Archive, Vitra Design Museum, Weil am Rhein

Abstract

Leitthema der Objektsammlungen des Vitra Design Museums ist das Interieur. Interieurs – also gestaltete Innenräume – prägen unser Leben und spiegeln gesellschaftliche, künstlerische und technische Veränderungen. Das Möbel spielt im Interieur eine zentrale Rolle und bildet mit über 7000 Sammlungsstücken den Mittelpunkt der Sammlungen des Vitra Design Museums.

Die Sammlung versteht sich als ein Ort der Forschung und der kritischen Auseinandersetzung mit Design mit dem Ziel, die Geschichte des Möbeldesigns und seine Bedeutung für das Interieur von Beginn der Industrialisierung bis heute zu dokumentieren. Ein Schwerpunkt unserer Arbeit ist dabei, Sammlungsstücke für die Nachwelt zu bewahren, zu konservieren und ein kulturelles Gedächtnis unserer materiellen Kultur zu schaffen.

Der Charakter zumeist serieller Produktion unserer Sammlungsobjekte ist oftmals ein Abbild sich verändernder technologischer, material- und produktionstechnischer Prozesse. Diese spiegeln sich in einer Vielzahl von verwendeten Materialien wider. Nicht nur das Material eines Entwurfs ändert sich im Laufe der Zeit, die Idee der Serie und Modularität sorgt zudem für zahlreiche Varianten einer Ausgangsidee. Für den täglichen Gebrauch konzipiert, sind viele Sammlungsobjekte zudem mit vielfältigsten Spuren der Benutzung geschmückt. All diese Faktoren stellen die singuläre Verwendung des Begriffes «Original» bei seriell hergestellten Möbeln infrage; das «eine» originale Material gibt es häufig nicht. Stellvertretend kommt der Begriff der Authentizität zur Anwendung, der wiederum eng an die Materialität des Gegenstandes geknüpft ist.

Was bedeute dies im Sammlungskontext? Welche Rolle nehmen z. B. Dinge ein, die digital entworfen und nach Bedarf produziert werden oder deren Entwurf als «open design» frei verfügbar und ausschliesslich vom Endverbraucher individuell gebaut / produziert werden sollen? Wie gehen wir mit Objekte aus Materialien um, die bewusst nachhaltig produziert werden und somit – aus museal-konservatorischer Sicht – rapiden autokatalytischen Abbauprozessen unterliegen? Inwieweit können wir einer Hauptaufgabe, der Bewahrung der «materiellen Kultur» zukünftig noch gerecht werden und welche neuen Wege sind möglich?

Der Vortrag möchte mit Beispielen aus dem Museumsalltag dazu beitragen, diesen Gedanken- und Ideenaustausch fortzusetzen.

Zur Person

Susanne Graner studierte Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaften an der TU München und arbeitete mehrere Jahre sowohl freiberuflich als auch als angestellte Restauratorin u. a. im Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege und der Bayerischen Schlösserverwaltung München. Von 2006 bis 2010 war sie bei der Neuen Sammlung München angestellt und spezialisierte sich auf das Thema «Kunststoff im Design». Seit 2010 leitet sie die Sammlung und das Archiv am Vitra Design Museum. Schwerpunkte ihrer Arbeit sind neben der konservatorisch / restauratorischen Betreuung der Sammlung die Entwicklung und Umsetzung der Sammlungsstrategie und die Mitarbeit an den zahlreichen Ausstellungsprojekten. Von besonderer Bedeutung für sie war 2016 die Eröffnung des Vitra Schaudepots, in dem grosse Teile der Sammlung erstmals der Öffentlichkeit gezeigt werden. Sie schreibt für Fachpublikationen, hält Vorträge an Universitäten und in Museen und ist Jurymitglied von Messen und Wettbewerben.

Total loss – Vom Kunstwerk zur Materialprobe

Anna Schäffler, M.A. Kunstgeschichte

Junior-Fellow bei der Kolleg-Forschergruppe «BildEvidenz», Freie Universität Berlin

Abstract

Im Fokus steht ein Sonderfall des Materialzustands eines Kunstwerkes, der sogenannte «total loss» (zu Deutsch etwa «Totalschaden»). Materielle Veränderungsprozesse aufgrund von Alterung oder Beschädigungen können dazu führen, dass ein Kunstwerk als unwiederbringlich verloren eingestuft wird. Der gewordene materielle Zustand wird dabei als Störfaktor zugeschriebener Werte wie Funktion und Bedeutung, Authentizität oder künstlerischer Intention empfunden. Etwas zum Totalschaden zu erklären, dem Material seine «Kunstwertigkeit» zu entziehen, lässt sich dabei als Vollzug eines performativen Aktes verstehen, in dessen Vollzug der Objektstatus grundsätzlich transformiert wird. Die Spannung ergibt sich aus dem Umstand, dass dieser Totalschaden materiell immer noch vorhanden, jedoch seines Kunstwerts beraubt ist. Der Wert dieser «Nicht-mehr-Kunst» bewegt sich dabei zwischen zeithistorischem Dokument und blosser Materialprobe zu Forschungszwecken. Sie ist dem Markt bzw. Ausstellungsbetrieb entzogen und fristet meist ein unsichtbares Dasein im Museumsdepot. Oder auch in der Asservatenkammer einer Kunstversicherung, denn der «total loss» ist nicht zuletzt ein versicherungstechnischer Begriff, der im Fall einer Schadensregulierung mit Blick auf die Wertminderung am Kunstmarkt konstatiert wird. Was jedoch in Hinblick auf den Erhaltungsschaden als Schaden bewertet wird, ist keineswegs pauschal und immer eindeutig festzustellen, sondern jeweils Resultat eines Abwägungsprozesses verschiedener Wertvorstellungen (z.B. kunsthistorische, restauratorische, aber auch ökonomische). Während etwa Kunstversicherer

keine Allmählichkeitsschäden abdecken oder auch aufgrund der «mangelhaften Beschaffenheit der Sache» eine Versicherung ausschliessen können, kann ein künstlerisches Konzept eben genau diesen materiellen Verfall intendieren. Diese Problematik spitzt sich bei zeitgenössischen Werken deutlich zu, da etwa Medienkunst aufgrund technischer Obsolenz oder Installationskunst aufgrund der notwendigen Anpassungen für Präsentationszwecke per se einem Veränderungsprozess unterliegen und es bei ihrem Erhalt immer materielle und konzeptuelle Aspekte abzuwägen gilt. Der Vortrag zeigt die jeweiligen Entscheidungskriterien und Strategien sowohl an anschaulichen Grenzfällen aus dem Restaurierungs- und Versicherungsbereich auf als auch am Beispiel künstlerischer Projekte im Umgang damit.

Zur Person

Anna Schäffler ist Kunsthistorikerin und Kuratorin und lebt in Berlin. Sie studierte Kunstgeschichte sowie Neuere und Neueste Geschichte in Berlin und Madrid. In ihrer Doktorarbeit an der FU Berlin untersuchte sie postume Erhaltungspraktiken bei prozesshaften Installationswerken und die Konsequenzen für den Werk- und Autorschaftsbegriff, ausgehend von ihrer praktischen Erfahrung mit dem Nachlass und Installierung der Ensembles von Anna Oppermann. Jüngere Projekte widmeten sich insbesondere den Möglichkeiten der Sichtbarmachung und Vermittlung von Praktiken der zeitgenössischen Kunsterhaltung. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt sind Künstlervor- und -nachsätze als neue Form der zivilgesellschaftlichen Gedächtnisorganisation. Sie war kuratorische Assistentin an der Temporären Kunsthalle Berlin (2008–10) und ko-kooordinierte «CoCARE» (Conservation of Contemporary Art Research, 2015–18), das PhD- und Postdoc-Netzwerk von INCCA (International Network of Conservation of Contemporary Art). Seit November 2018 ist sie Junior-Fellow bei der Kolleg-Forschergruppe «BildEvidenz», Freie Universität Berlin.

Zwischen Werkintegrität und Erhaltungsinteresse: Die Restaurierung zeitgenössischer Kunst aus rechtlicher Sicht

Sandra Sykora, Rechtsanwältin (D), M.A. Kunstgeschichte
Beratung im Kunstrecht / Lehrbeauftragte Kunstrecht, Universität Basel

Abstract

Wer Eigentümer eines Kunstobjekts ist, kann damit nach Belieben verfahren. Dies allerdings mit einer wichtigen Einschränkung: Seine Befugnisse gelten nur innerhalb der «Schranken des Rechts». Zu diesen Schranken zählt auch das Schweizer Urheberrecht. Denn wenn ein Kunstobjekt das Studio des Künstlers verlässt und verkauft wird, wechselt zwar das Eigentum vom Künstler zum Käufer bzw. Sammler – keineswegs geht damit aber auch das Urheberrecht auf den neuen Eigentümer über. Es verbleibt beim Urheber bzw. bei dessen Erben und erlischt erst 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers.

Das Urheberrecht gibt dem Autor eines Werks nicht nur das Recht darüber zu bestimmen, ob, wann und wie ein Werk wirtschaftlich genutzt werden darf – etwa dadurch, dass Lizenzen für Reproduktionen vergeben werden. Der Urheber kann sich unter anderem auch dagegen wehren, dass das Werk geändert wird (so genanntes «Recht auf Werkintegrität»). So kann etwa der Austausch von Material bei einem Restaurierungseingriff eine Werkänderung bedeuten und daher die Zustimmung des Künstlers erforderlich machen.

Es ist offensichtlich, dass das Recht des Urhebers auf «Werkintegrität» den Wünschen des Eigentümers eines Kunstobjekts zuwiderlaufen kann. Denn ein Sammler kann an der bestmöglichen – vielleicht auch an der preisgünstigsten – Erhaltung oder Wiederherstellung interessiert sein oder gar

das Objekt entsorgen wollen. Hier droht ein veritabler Interessenskonflikt. Wie kann dieser verhindert oder aufgelöst werden? In welchem Mass darf ein Künstler rechtlich betrachtet überhaupt auf einen Restaurierungsprozess Einfluss nehmen? Wie sollte ein Eigentümer vorgehen?

Der Betrag will die Praxis von Erhaltung und Restaurierung / Konservierung von Objekten der zeitgenössischen Kunst anhand von Fallbeispielen auf ihre rechtliche Relevanz hin befragen.

Zur Person

Sandra Sykora hat Rechtswissenschaft und Kunstgeschichte studiert und in Deutschland für zwei DAX-Unternehmen gearbeitet. Heute ist sie Lehrbeauftragte für Kunstrecht an der Juristischen Fakultät der Universität Basel und berät als freie Rechtsanwältin Museen, Unternehmen des Kunsthandels, Versicherungen, Künstler und Kunstexperten. Schwerpunkte sind das Urheberrecht, das Leihvertrags- und Kulturgüterrecht sowie Provenienzrecherchen und Rechtsberatung im Bereich der Raubkunst. Als «Beauftragte Urheberrecht» ist sie für den Verband der Museen der Schweiz VMS sowie den Internationalen Museumsrat ICOM Schweiz tätig. Sie hat zahlreiche wissenschaftliche Beiträge zum Kunstrecht verfasst und den Praxisleitfaden *Kunsturheberrecht* sowie gemeinsam mit Dr. Franz-Josef Sladeczek *After Collecting* zu den Sammler- und Künstlernachlässen vorgelegt.

Abendvortrag

Staub und Glanz. Konzepte von Materialität und Dematerialisierung

Monika Wagner, Prof. Dr.

Professorin (i. R.) für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg

Abstract

Materialität ist in den letzten Dezennien zu einer wichtigen Kategorie kunst- und kulturgeschichtlicher Analyse geworden. Diese erstaunliche Karriere geht nicht allein mit künstlerischen Arbeitsweisen einher, die Material ausstellen, reflektieren oder zum Verschwinden bringen, sondern auch mit grundlegenden Veränderungen des Alltags. Von Gottfried Sempers als materialistisch gescholtener Kulturtheorie ausgehend, die am Beginn einer Epoche neuer Materialentwicklungen stand, werden Etappen des Aufstiegs von Materialitätskonzepten und Vorstellungen einer Dematerialisierung, bzw. «Immaterialität» skizziert. Dies soll vor allem am Gegensatz von Staub als Index zeitlicher Prozesse und Glanz als Ausdruck momentaner optischer Interaktion mit dem Betrachter exemplifiziert werden.

Zur Person

Monika Wagner studierte Malerei in Kassel, dann Kunstgeschichte, Archäologie und Literaturwissenschaft in Hamburg und London. Sie war wissenschaftliche Assistentin an der Universität Tübingen, leitete das Funkkolleg Moderne Kunst und lehrte von 1987 bis 2009 Kunstgeschichte an der Universität Hamburg. Sie veröffentlichte vornehmlich zur Malerei des 18.–20. Jahrhunderts, zu Geschichte und Theorie der Wahrnehmung und arbeitet zur Bedeutung des Materials in der Kunst. Fellowships am Wissenschaftskolleg zu Berlin, dem IFK in Wien und dem Getty Research Center in Los Angeles boten die Möglichkeit, die Materialanalysen auf die Architektur auszudehnen. Derzeit untersucht sie im Rahmen der Kolleg-Forschergruppe «BildEvidenz» an der FU Berlin das Verhältnis von Reproduktionstechniken und kunstgeschichtlicher Methodik.

Neuere Veröffentlichungen: *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, 2018; *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*,²2013; *William Turner*, 2011; *Lexikon des künstlerischen Materials* (hrsg. zusammen mit Dietmar Rübeler und Sebastian Hackenschmidt),²2010.