

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

Freitag, 2. November 2018

Sektion III: Material und Technik: Ikonografische Fragen

Referate

Wie viel Fett ist im Fett? Joseph Beuys und seine Materialien

Gesine Betz, Dipl. Rest.

Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Konservierung und Restaurierung, HKB

Abstract

Den Ausgangspunkt für den Vortrag bildet die Frage nach den von Joseph Beuys (1921–1986) im Block Beuys des Hessischen Landesmuseum Darmstadt verwendeten Materialien sowie deren Herkunft und Herstellungstechniken. Dabei werden vorhandene Informationen über ausgewählte Werkstoffe der Objekte und deren Verarbeitung exemplarisch ausgewertet und mit den Eigenaussagen des Künstlers verglichen.

Obwohl in den Selbstaussagen des Künstlers die Materialität eine zentrale Rolle spielt, wurde die stoffliche Beschaffenheit der von Joseph Beuys für seine Artefakte verwendeten Materialien bisher nur selten analytisch bestimmt. Meistens wurden daher die Materialangaben des Künstlers ohne Kenntnisse der tatsächlichen chemischen Zusammensetzung in die kunstwissenschaftliche Werkbetrachtung und Deutung übernommen. Tatsächlich weichen behauptetes und verwendetes Material aber häufig voneinander ab. Im Vortrag sollen einige Beispiele dafür vorgestellt werden.

Damit basiert die Interpretation vieler Werke auf aus naturwissenschaftlicher Sicht nicht korrekten Werkstoffangaben. Vor dem Hintergrund der vom Künstler selbst vorgegebenen Bedeutungsebenen bestimmter Materialien wie Honig, Fett oder anderer Stoffe stellt sich damit zwangsläufig die Frage, ob dies Auswirkungen auf unser Verständnis der Werke selbst haben kann.

Was bedeutet es also, wenn durch die *Honigpumpe* Leinöl statt Honig geflossen ist und die verschiedenen Varianten des *Fettstuhls* in Wahrheit aus reinem Bienenwachs bestehen? Durch das Aufzeigen dieser Problematik endet der Vortrag, indem er folgende Fragen aufwirft: Verändert sich durch eine derartige Abweichung der materiellen Beschaffenheit der Kunstobjekte deren inhaltliche Aussage? Oder ist das zugrundeliegende Konzept beziehungsweise die Theorie des Künstlers für das Werkverständnis bedeutsamer als das tatsächlich verwendete Material, und der von Beuys selbst schon um seine Biografie betriebene Mythos muss durch einen ebensolchen Material-Mythos erweitert werden?

Zur Person

Gesine Betz studierte Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut der Fachrichtung Gemälde, Skulptur, Moderne Kunst an der TH Köln. Nach dem Diplom folgten eine Mitarbeit im Contemporary Conservation Studio von Christian Scheidemann in New York sowie fast zwei Jahre freiberuflicher Tätigkeit für das Kunstmuseum Bonn und das Museum am Ostwall in Dortmund. Als wissenschaftliche Museumsassistentin in Fortbildung an den Staatlichen Museen zu Berlin war sie anschliessend jeweils ein Jahr in der Alten Nationalgalerie und im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart tätig. Von 2013 bis 2018 war sie im Hessischen Landesmuseum Darmstadt für die Kunstwerke ab 1850 zuständig, zum Wintersemester 2016/2017 nahm sie parallel den berufsbegleitenden Masterstudiengang «Schutz Europäischer Kulturgüter» an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder) auf. Seit Oktober 2018 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich Konservierung und Restaurierung an der Hochschule der Künste Bern HKB.

Weisser als Weiss – nur im Museum nicht: Überlegungen zur Rolle der optischen Aufheller in Fotopapieren nach 1950

Vai van den Heiligenberg, M.A. Konservierung-Restaurierung

Restauratorin Fotografie, Doerner Institut, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München

Abstract

Ab 1950 wurde mit der Einführung der optischen Aufheller im fotografischen Papier der Wunsch nach einem möglichst weissen Fotopapier erfüllt. Die Grundlage ist die Absorption des optischen Aufhellers im nicht-sichtbaren, ultravioletten Bereich des Spektrums und dessen Umwandlung in sichtbares Licht. Ein mit optischem Aufheller versehenes Fotopapier strahlt somit mehr sichtbares Licht aus, als von aussen einfällt und erscheint daher «weisser als weiss».

Jedoch wird im musealen Bereich insbesondere der ultraviolette Strahlungsbereich des Kunst- bzw. Tageslichtes aus konservatorischen Gründen möglichst reduziert, denn der durch das Licht im ultravioletten Wellenbereich ausgelöste Abbauprozess schädigt das Kunstwerk. Im Normalfall ist die UV-Strahlung für die Rezeption eines Kunstwerkes bedeutungslos, da sie mit dem menschlichen Auge nicht wahrgenommen werden kann. Ausnahme dafür sind die im fotografischen Papier enthaltenen optischen Aufheller. Die ursprünglich intendierte kontrastreiche Wirkung des Papiers kann bei fehlender UV-Strahlung nicht stattfinden. Somit werden in unseren Museen unter Umständen

Fotografien ausgestellt, die im musealen, zu ihrem Schutz ausgelegten Kontext eine andere Wirkung zeigen als ursprünglich vom Fotografen intendiert.

Die Hauptfrage ist, ob die Wirkungsänderung einer optisch aufgehellten Fotografie in Abwesenheit von UV-Licht auch zu einer Bedeutungsänderung führt. Waren sich die Fotografen der Anwesenheit von optischen Aufhellern in ihren fotografischen Papieren überhaupt bewusst? Ist der Beitrag der optischen Aufheller am Erscheinungsbild einer Fotografie von wesentlicher Bedeutung? Wäre es möglich, dass wenn eine Erscheinungs- und Deutungsveränderung der Fotografie festgestellt wird, eine Materialveränderung durch Inklusion von UV-Strahlung und somit eine Aktivierung und möglichen Verbrauch von optischen Aufhellern für ein ganzheitliches Erscheinungsbild zu akzeptieren?

In der historischen Literatur konnte bereits festgestellt werden, dass die Angaben zu den optischen Aufhellern im fotografischen Papier relativ gering sind. Es gibt aber einzelne Hinweise für bestimmte Formulierungen, die auf die Präsenz von optischen Aufhellern im Fotopapier deuten, wie z. B. der Vermerk des Buchstabens «W» auf der Fotopapier-Packung. Für den Erhalt der Fotografie wird, neben der naturwissenschaftlichen und konservatorischen Seite, eine historische und kulturelle Auseinandersetzung mit der geschilderten Problematik für ebenso dringlich gehalten.

Zur Person

Vai van den Heiligenberg ist seit 2018 als erste Restauratorin für Fotografie im Doerner Institut der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen angestellt. Sie war vorher tätig als Fotorestauratorin im Bernischen Historischen Museum, im Ringier Bildarchiv des Staatsarchivs Aargau und als selbständige Restauratorin, unter anderem für das Nederlands Fotomuseum in Rotterdam. Ihren Masterabschluss in der Konservierung und Restaurierung von Grafik, Schriftgut und Fotografie erhielt sie 2018 an der Hochschule der Künste in Bern. Zusätzlich verfügt sie über einen Bachelorabschluss in Fine Arts der Willem de Kooning-Academie in Rotterdam.

Die Materialität dematerialisierter Kunst

Christian Berger, Dr. phil.

Johannes Gutenberg-Universität Mainz / Marie Skłodowska Curie Fellow, The Courtauld Institute of Art, London

Abstract

Vor einem halben Jahrhundert beobachteten die Kritikerin Lucy R. Lippard (*1937) und der Kritiker John Chandler (*1932) in einem vielrezipierten Text das Phänomen einer weitreichenden «Dematerialisierung» der Kunst. Der häufig kritisierte, doch bis heute äusserst einflussreiche Begriff steht paradigmatisch für eine Perspektive auf die konzeptualistischen Praktiken der 1960er und 1970er Jahre, welche die Idee und das gedankenbasierte, häufig sprachlich verfasste Konzept gegenüber der materiellen Verfasstheit privilegierte und die bis heute weite Teile der Forschung bestimmt.

In Abgrenzung dazu nimmt der hier skizzierte Vortrag eine materialorientierte Perspektive auf den Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre ein, um darüber auch zu einer modifizierten Verortung dieser folgenreichen Praktiken im künstlerischen Kontext ihrer Zeit zu gelangen. Keineswegs erachtete nämlich eine Mehrzahl der beteiligten Künstler*innen Materialität als sekundär. Am Beispiel des US-amerikanischen Künstlers Robert Barry (*1936) soll gezeigt werden, dass zentrale Praktiken der Zeit ganz im Gegenteil von einer ausgeprägten Faszination für Materialien

geprägt waren, welche die bloße Notwendigkeit einer materiellen Manifestation gedanklicher Inhalte weit überstieg. Barry arbeitete Ende der 1960er Jahre mit Edelgasen, radioaktiven Isotopen und Radiowellen und setzte auf die spezifischen Eigenschaften und das Handlungspotenzial dieser Stoffe und Energieformen. Wie der Vortrag zeigen möchte, liefert seine Praxis damit Ansatzpunkte für ein modifiziertes Verständnis des Konzeptualismus, von dem aus sich neue Verbindungslinien zu anderen, offen materialbezogenen Praktiken der Zeit ergeben.

Zur Person

Christian Berger ist seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und derzeit Marie Skłodowska Curie Fellow der Europäischen Union am Courtauld Institute of Art in London. Zuvor war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Philipps-Universität Marburg, Stipendiat am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris und Fellow der VolkswagenStiftung am Getty Research Institute in Los Angeles. Seine an der Freien Universität Berlin eingereichte Dissertation über *Wiederholung und Experiment bei Edgar Degas* erschien 2014 im Reimer-Verlag als Buch. Er veröffentlichte Aufsätze in Zeitschriften wie *Texte zur Kunst*, *Visual Resources* und der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* sowie in Sammelbänden und Ausstellungskatalogen. Sein Habilitationsprojekt «Worldly Matter: The Materials of Conceptual Art» unternimmt eine umfassende Neubewertung der Bedeutung von Material und Materialität im Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre.

Oversized. Format, Material und Verfahren in der modernen Druckgrafik

Magdalena Bushart, Prof. Dr.

Professorin für Kunstgeschichte / Leiterin des Fachgebiets Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin

Abstract

In der zeitgenössischen Kunst lässt sich seit den 1970er Jahren ein verstärktes Interesse an grossformatigen Druckgrafiken beobachten, die in traditionellen Techniken wie Holzschnitt, Radierung und Kupferstich gefertigt sind. Mit den Formaten verändern sich nicht nur die Materialien und die Verfahren, sondern auch die Anforderungen an die Produktion und Rezeption der Blätter: Die Herstellung des Druckstocks oder der Platte wird zu körperlichen Herausforderung, der Druckvorgang selbst ist nur noch mit Unterstützung durch Spezialisten zu bewerkstelligen. Das eigentlich auf intime Betrachtung ausgerichtete Medium nähert sich zwar in der Grösse gemalten Bildern an, fordert aber im Einsatz der Gestaltungsmittel Punkt und Linie weiterhin zur Nahaufnahme auf. Der Vortrag geht dem Zusammenspiel von Format, Material, Verfahren und Rezeptionsästhetik am Beispiel von Werken von Chuck Close, Franz Gertsch, Jan Svenungsson und Christiane Baumgartner nach. Alle vier Künstler*innen arbeiten nach filmischen oder fotografischen Vorlagen, die sie in Holzschnitte und Radierungen übersetzen. Im Überformat thematisieren sie das Spannungsverhältnis zwischen Nah- und Fernsicht, aber auch zwischen händischer und maschineller Arbeit beziehungsweise zwischen traditionellen, scheinbar veralteten und zeitgenössischen Medien.

Zur Person

Prof. Dr. Magdalena Bushart studierte in Berlin, Wien und London, promovierte 1989 an der FU Berlin über den *Geist der Gotik und die expressionistische Kunst* (München 1990) und wurde 2002 an der Technischen Universität München habilitiert (*Sehen und Erkennen. Albrecht Altdorfers religiöse Bilder*, München 2004). Von 2006–2008 war sie Professorin an der Universität Stuttgart; seit 2008 leitet sie

das Fachgebiet Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der TU Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen die Bildkünste der Frühen Neuzeit, den Bereich der Klassischen Moderne und die Dimensionen künstlerischer Techniken. Im Rahmen des Forschungsprojekts «Interdependenzen. Die Künste und ihre Techniken» ist zuletzt erschienen: *Spur der Arbeit. Oberfläche und Werkprozess* (hrsg. mit Henrike Haug; Kunst und Technik Bd. 3), Köln u. a. 2018.

Case Studies

Keynote

Anne Krauter, Prof. Dr. phil.

Dozentin für Kunstgeschichte im Studiengang Konservierung und Restaurierung / Forschungsdozentin am Schwerpunkt «Materialität in Kunst und Kultur», HKB

Zur Person

Studium der Kunstgeschichte, der Ostasiatischen Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Kunsterziehung in Heidelberg und Stuttgart. Lehraufträge an der Universität Landau (D), der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel, dem Hyperwerk (Fachhochschule Nordwestschweiz) und der Universität St. Gallen. Professorin für Kunstgeschichte im Fachbereich Konservierung und Restaurierung an der Hochschule der Künste Bern (HKB), spezialisiert auf moderne und zeitgenössische Kunst, Semantik der Materialien, Fotografie und Theorie des bewegten Bildes. Leitung verschiedener interdisziplinärer Forschungsprojekte im Forschungsfeld «Materialität in Kunst und Kultur» an der HKB.

Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940) und die Bedeutung des Materials in der Architekturmoderne

Florin Gstöhl, M.A. Konservierung-Restaurierung

Forschungsassistent und Doktorand, Abteilung für Architekturgeschichte und Denkmalpflege, Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern

Abstract

Der Schweizer Otto Rudolf Salvisberg (1882–1940) zählte zu den meistbeschäftigten Architekten der Weimarer Republik und unterhielt gleichzeitig Architekturbüros in Berlin und Bern, bis er 1929 zum alleinigen Diplom-Professor an die ETH Zürich berufen wurde. Salvisberg, der eine evolutionäre, traditionsbasierte Entwurfspraxis verfolgte und sich am theoretischen Diskurs kaum beteiligte, stiess bei den selbsternannten Avantgardisten des Berliner Ring- und des Schweizer CIAM-Kreises auf Ablehnung, was die jahrzehntelange Nichtbeachtung seitens einer kanonischen Architekturhistoriografie zur Folge hatte. Salvisbergs Architektur zeugt stets vom Bestreben, handwerkliche Qualität mit den Nutzungsanforderungen und technischen Neuerungen der Gegenwart in Einklang zu bringen. Dies zeigt sich auch in der ungewöhnlich hohen Anzahl an Gebäuden, die bis heute in ihrer bauzeitlichen Substanz und ihrem ursprünglichen Nutzungszweck weitgehend unverändert erhalten sind. Diese empirische Beobachtung wird von den im Nachlass des Architekten erhaltenen Vorlesungsmanuskripten bestätigt, die eine intensive Auseinandersetzung mit Materialien, ihren Eigenschaften und deren baulicher Verwendung erkennen lässt. Zugleich lassen die darin

aufgegriffenen Debatten und Fallbeispiele erkennen, in welchem Spannungsverhältnis das Material zu den zeitgenössischen Forderungen nach Form, Funktion und Zweckbestimmung in der Moderne stand. Kann aber die Bedeutung des Materials in der Moderne für die Architektur auf diese rationalistischen Anforderungen reduziert werden? Für Salvisberg bedeutete die «Zweckbestimmung» zwar stets die grundlegende Voraussetzung jeder architektonischen Aufgabe. Mit dem Begriff des «veredelnden Sinns» forderte er aber eine Zutat, die den reinen Zweckbau seiner Auffassung nach erst zur Baukunst erhob. An exemplarisch ausgewählten Beispielen Salvisbergs wird gezeigt, wie der Architekt im Spannungsfeld zwischen Funktion und Ästhetik mit den Materialien umgegangen ist und welche Bedeutungszusammenhänge sich dadurch erschliessen lassen. Hierzu werden alle relevanten bauhistorischen und materialtechnologischen Quellen in die Analyse miteinbezogen, um nicht zuletzt die Möglichkeiten und Grenzen aufzuzeigen, die eine materialorientierte Architekturgeschichte für die Interpretation von Architektur mit sich bringen kann.

Zur Person

Florin Gstöhl, 1988 geboren in Grabs SG, aufgewachsen in Liechtenstein, gelernter Maler mit anschliessender Berufsmaturität im Nebenberuf. Studium der Konservierung und Restaurierung (M.A.) an der Hochschule der Künste Bern mit Schwerpunkt Architektur und Ausstattung, mehrere Praktika in Museen und der Privatwirtschaft von 2009–2014. Verschiedene Tätigkeiten als Restaurator in Architektur und Sammlungswesen. Studium der Kunstgeschichte (M.A.) im Fachbereich Architekturgeschichte und Denkmalpflege der Universität Bern 2014–2016. Seit 2017 Forschungsassistent und Doktorand im SNF Forschungsprojekt zum Architekten Otto Rudolf Salvisberg am Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern, Abteilung Architekturgeschichte und Denkmalpflege. Forschungsschwerpunkte: Architekturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts mit Fokus auf Material, Technik, Theorie und deren medialen Vermittlung in der Historiografie sowie Fragen zur Erhaltung in der Denkmalpflege und Restaurierungspraxis.

Gunta Stölzl's sample cards as materialities of research

Mirjam Deckers, Research Master Student

Arts, Media and Literary Studies, University of Groningen / Conservator and documentalist at the Gunta Stölzl Archive

Abstract

Gunta Stölzl (1897–1983) is mostly known as *Meisterin* of the weaving workshop at the Bauhaus. However, what many art historical research has been ignoring is the fact that Stölzl's career spanned almost 60 years, the overwhelming part of which concerns her own weaving workshops in Zürich. It is therefore no surprise that some of her works are in the collections of Swiss museums, institutions or in private Swiss hands.

Stölzl's large estate is currently being archived and documented carefully by her daughter Monika Stadler and myself in Groningen. We aim to build an all-encompassing database accessible to all interested in a complete overview of this weaver's rich and diverse oeuvre. What we repeatedly come across in Stölzl's textiles is her obvious interest in the qualities inherent to the materials she used. In her estate, we find many cards with sample fabrics and the pattern attached to it. By showing the material next to the pattern, Stölzl emphasized the importance of the material's properties and its structure, that cannot be caught in a paper pattern. What especially recurs in these textile samples from Stölzl's Swiss period is the use of *Effektzwirne*, yarns that have a special effect inherent to them,

something you can only see when you actually use them in practice. She also accentuated the value of experimentation with the materials on the loom, rather than starting from a pattern, an idea that was already developed at the Bauhaus.

In my talk, I will examine the theoretical importance of these sample cards for contemporary studies into artistic materials. I will do so by relating them to ideas on materials versus form, tactility, and the role of material-specific qualities. Crossing the boundaries between artistic and scientific research, the cards will be compared to Hans-Jörg Rheinberger's notions of experimental systems (*Experimentalsysteme*) and epistemic things (*epistemische Dinge*). Nowadays these sample cards are often requested for exhibitions. I will therefore also shortly reflect on the exhibition value of these cards, as cards that embody a process, rather than being 'closed' objects. I will evaluate strategies of display in relation to weaving as a process of experimentation, and specifically these cards as epistemic things.

Zur Person

Mirjam Deckers studied Arts, Culture and Media and Philosophy, and is currently a student in the research master program Arts, Media and Literary Studies at the University of Groningen. She is mainly interested in the relation between materials and meaning-making. Currently, she works for the Gunta Stölzl Archive, where she is involved in building a database around the German-Swiss weaver Gunta Stölzl.

Unbehagliche Materialien: Kunststoffe und die Kontroverse um die Ausstellung «Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones» (Buenos Aires, 1968)

Charlotte Matter, M.A. Kunstgeschichte

Wissenschaftliche Assistentin und Doktorandin, Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Abstract

Die US-amerikanische Kritikerin Lucy R. Lippard sollte später wiederholt betonen, wie sie anlässlich einer Reise nach Argentinien 1968 politisiert wurde: Mit ein Grund dafür war die Einladung, an der Jurierung der Ausstellung «Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones» im Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires mitzuwirken und der scheinbar ausgeübte Druck der Plastikindustrie, den Hauptpreis an ein Werk aus Kunststoff zu vergeben. Lippard und ihr Mitjuror, der französische Kritiker Jean Clay, weigerten sich, dieser Instrumentalisierung von Kunst als Werbeträgerin im Dienste der Industrie zur Hand zu gehen. Als Zeichen des Widerstands beschlossen sie, den Preis entgegen der Regelung auf mehrere Personen aufzuteilen. Doch diese Entscheidung wurde ihrerseits mit Protestaktionen seitens einiger Kunstschaffender und mit befremdetem bis empörten Unverständnis von der lokalen Kritik aufgenommen. Die Kontroverse gründete nicht zuletzt auf einer Verkennung der (materiellen) Realität in Argentinien. Ihre ablehnende Haltung gegenüber industriellen Materialien sollte als Plädoyer gegen die imperialistische Einflussnahme kapitalistischer Unternehmen und als Zeichen der Solidarität angesichts der zunehmenden Zensur und Repression unter dem damaligen Militärregime gelten. Das Unbehagen der ausländischen Kritiker war aber auch einer gewissen Unkenntnis und Voreingenommenheit geschuldet. Beide reisten nach Buenos Aires mit einer klaren Vorstellung im Kopf, wie Kunst in Argentinien auszusehen habe – und wurden offenkundig enttäuscht. So erklärte Clay in einem Interview, Kunstschaffende in «unterentwickelten Ländern» sollten seiner Meinung nach keine «allzu glatten und schönen Arbeiten» herstellen, sondern mit «armen» Materialien arbeiten und auf die Unterstützung der Industrie verzichten; Lippard doppelte nach und

lobte die lokale «handwerkliche Tradition» und die Qualität des «Handgemachten». Dabei übersahen sie, dass sich zahlreiche Künstlerinnen und Künstler in Argentinien zu dieser Zeit explizit neuen Materialien zuwandten, wie es die Schau «Materiales, nuevas técnicas, nuevas expresiones» zugleich förderte und verdeutlichte. Der Vortrag zeichnet die Geschichte dieser Ausstellung nach und zeigt auf, inwiefern die beiden Kritiker verkannten, dass gerade industrielle Materialien und insbesondere Kunststoffe im spezifischen Kontext von Argentinien als kritisches Werkzeug und Ausdruck der Subversion dienen konnten.

Zur Person

Charlotte Matter ist wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich und koordiniert den Masterstudiengang «Kunstgeschichte im globalen Kontext». Ihre Forschungsinteressen umfassen transkulturelle und postkoloniale Ansätze, die Geschichte von Ausstellungen und Lateinamerika. Das Studium in Kunstgeschichte schloss sie mit einer Masterarbeit zum Werk *Tropicália* des brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica ab. Darin untersuchte sie die Bedeutungsverschiebung zwischen beiden Ausstellungskontexten in Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna, 1967) und London (Whitechapel Gallery, 1969). Für ihre Dissertation beschäftigt sie sich mit Kunststoffen in der Kunst der 1960er und 1970er Jahre. Das Projekt untersucht unter anderem die Verflechtungen von Industrie und Kunst sowie das Verhältnis zwischen synthetischen Materialien und Konzeptionen der Natur. Sie hat soeben den Sammelband *Into the Wild. Kunst und Architektur im globalen Kontext* (München: Edition Metzler, 2018) mit herausgebracht.

Form follows material? Äquivokationen aus Gold und Licht bei Joe Ramirez

Saskia Quené, M.A. Kunstgeschichte

Doktorandin, wissenschaftliche Mitarbeiterin am ERC-Projekt «Global Horizons in Pre-Modern Art», Institut für Kunstgeschichte der Universität Bern

Abstract

In einem vollständig abgedunkelten Raum zeigte die Berliner Gemäldegalerie am Kulturforum während der Berlinale 2017 die *gold projections* des US-amerikanischen und in Berlin lebenden Künstlers Joe Ramirez. Auf einer vergoldeten, runden Projektionsfläche mit einem Durchmesser von 2,5 m und einem Gewicht von 200 kg projizierte der Künstler seinen eigens für diese Goldscheibe produzierten Film *Somnium*. Von Johannes Keplers *Traum*, dem ersten SciFi-Roman der Literaturgeschichte inspiriert, verfilmte Ramirez die Reise eines jungen Mannes zum Mond. Ramirez ist ausgebildeter Restaurator und beteiligte sich u. a. an den Restaurierungsarbeiten der Sixtinischen Kapelle. Die Vergoldungstechnik seiner Projektionsoberfläche stützt sich auf Anleitungen, wie sie z. B. bereits bei Cennino Cennini zu finden sind. Aus Ramirez' Patent-Antrag für seine «gold-coated projection-receiving surface» wird dies ersichtlich.

In der zeitgenössischen Kunst ist von einer Konjunktur des Blattgoldes als Bildelement und Werkstoff zu sprechen. Die *gold projections* provozieren in beispielloser Weise die Frage nach dem Verhältnis von Technik, Material und Kunst. Zehn Jahre hat Ramirez an seiner Technik gearbeitet, um ein Material herzustellen, das ihm als Projektionsfläche für seine Filme dienen kann. In meinem Vortrag möchte ich (1.) Technik und Material der *gold projections* in Abgrenzung zu den Vergoldungstechniken des Tre- und Quattrocento kritisch analysieren, um in einem nächsten Schritt (2.) das Verhältnis von Gold und Licht, Material und Medium in *Somnium* aus kunsthistorischer sowie aus technikhistorischer Perspektive zu reflektieren und zu kontextualisieren.

Zur Person

Saskia C. Quené studierte Kunst- und Bildgeschichte, Philosophie und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Am Exzellenzcluster «Bild – Wissen – Gestaltung» und am Lehrstuhl für Geschichte und Theorie der Form des Instituts für Kunst- und Bildgeschichte an der HU Berlin arbeitete sie als hilfswissenschaftliche Mitarbeiterin von Claudia Blümle. 2013 B.A. mit einer Arbeit zu Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* als Gegenstand künstlerischer Konzeptionen in Arbeiten von Barnett Newman, Richard Serra und Robert Irwin. 2015 folgte der M.A. mit der Arbeit *Zur Stoffwerdung des Goldgrundes. Glänzendes Textil im spätmittelalterlichen Verkündigungsbild*. Seit Oktober 2015 ist sie Mitglied der Graduate School des NFS Bildkritik eikones in Basel mit einem Dissertationsprojekt zur Transformation des Goldgrunds bei Fra Angelico. Im September 2018 wechselte sie nach Bern an das von Beate Fricke geleitete ERC-Projekt «Global Horizons in Pre-Modern Art»; Forschungsinteressen: Gold, Materialität und Farbe im Quattrocento und in der zeitgenössischen Kunst, Bildtheorie und Ästhetik, Interdependenzen Musik und Bild, Methodologie und Wissenschaftsgeschichte der Kunstgeschichte

Sektion IV: Zur Materialität zeitbasierter Künste

Materialität von software-basierter Kunst: ein Vergleich mit Beispielen aus der Architekturkonservierung

Claudia Röck, M.A. Konservierung-Restaurierung
Doktorandin, University of Amsterdam

Abstract

Nicht selten akquirieren Institutionen Kunstwerke, die schon ein gewisses Alter aufweisen. Ein Beispiel dafür ist *TraceNoizer*, ein web-basiertes Kunstwerk das die KünstlerInnen Annina Rüst, Fabian Thommen, Roman Abt, Silvan Zurbrugg und Marc Lee im Jahr 2001 kreiert haben. Das Haus der elektronischen Künste Basel kaufte dieses Werk im Jahr 2017 an. *TraceNoizer* ist nicht mehr online und stammt aus dem Mittelalter des Internet. Es ist aus diversen Gründen nicht mehr funktionsfähig: Links und Programmierschnittstellen funktionieren nicht mehr, Programmiersprachen haben sich verändert und Internetbrowser haben sich gewandelt. Insbesondere der veränderte kulturelle Kontext stellt eine grosse Herausforderung dar. Wie kann damit umgegangen werden? Was macht das Werk aus? Wie wichtig ist das Material? Wie wichtig ist der prozessuale Charakter des Werks?

Ein Ansatz, diese Fragen anzugehen, ist es, einen Vergleich mit der Konservierung von Architektur zu ziehen. Der Vorteil dieses Vergleichs besteht darin, dass die Architekturkonservierung eine lange Geschichte aufweist, welche interessant ist für die Langzeitperspektive. Ihre Haltung gegenüber der Materialität von Architektur hat sich im Verlauf der Zeit verändert, und hatte Auswirkungen auf die Wahl der Erhaltungsstrategien. Diese Beobachtungen erlauben gewisse Rückschlüsse bezüglich der Medienkonservierung, deren Geschichte viel kürzer ist. Zum Beispiel betont das Konzept der Ruine aus der Architekturkonservierung Erhaltungsstrategien, die auf der Erhaltung des Materials basieren. Im Gegensatz dazu steht die Diskussion über die Materialität von zeitgenössischer oder moderner Architektur, insbesondere wenn es sich um Materialexperimente handelte, die sich später als nicht nachhaltig erwiesen. Die Entwicklung dieser Positionen und die kontroversen Diskussionen zeigen, dass sich ein Fächer von Erhaltungsstrategien auftut, die unterschiedlich mit Materialität umgehen. Ziel dieses Vortrags ist es, einzelne zeitgenössische und

historische Positionen der Architekturkonservierung aufzugreifen und auf die Erhaltung von software-basierter Kunst zu übertragen.

Schnell stellt sich die Frage, wo die Grenzen eines solchen Vergleichs zu ziehen sind, aber auch, welche Chancen sich dadurch bieten. Gebäude weisen erstaunlich viele Eigenschaften auf, die auch für Medienkunstwerke zutreffen. Sie sind nicht so statisch, wie sie auf den ersten Blick erscheinen und können durchaus prozessualen Charakter aufweisen. Andererseits sind sie weniger mobil und meistens nicht als Kunstwerke, sondern als Nutzobjekte entworfen. Um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten und ihre Folgen auf die Wertung der Materialität herauszuarbeiten, werde ich die anfangs genannte Fallstudie eines web-basierten Kunstwerkes mit einem oder mehreren Objekten aus der Literatur der Architekturkonservierung vergleichen. Dieses Experiment ermöglicht, einen Schritt zurückzutreten und verschiedene Haltungen gegenüber Materialität und Essenz von software-basierter Kunst auf den Tisch zu legen.

Zur Person

Seit ein paar Jahren arbeite ich im Feld der Erhaltung von Medienkunst. Die schnellen technischen Veränderungen und der Prozesscharakter vieler zeitgenössischer Medienkunstwerke stellen eine interessante Herausforderung dar. Ich begann meine berufliche Laufbahn als Umweltingenieurin und arbeitete dort im Abfallmanagement. Diese Tätigkeit hatte ebenso viel mit Materialität von Gütern zu tun wie die Konservierung von Kulturgut. Mein Interesse für Kunst und Kultur war der Grund, warum ich später das Studium zur Konservatorin an der HKB mit Fokus auf «Moderne Materialien und Medien» begann, das ich im Jahr 2016 abschloss. Während des Studiums arbeitete ich drei Jahre lang als Assistenz-Medienkonservatorin an der Tate in London. Seit zwei Jahren forsche ich an der Erhaltung von softwarebasierter Kunst an der Universität von Amsterdam. Diese Doktorarbeit ist Teil des von der EU finanzierten Programmes NACCA (New Approaches for the Conservation of Contemporary Art, www.nacca.eu). Ich hatte dabei die Gelegenheit, eine meiner Fallstudie beim LIMA (www.li-ma.nl), einer Plattform für die Erforschung und Erhaltung von Medienkunst in Amsterdam, durchzuführen. Eine weitere Fallstudie ist beim Haus der Elektronischen Kuenste in Basel lokalisiert. Durch diese Fallstudien und meine Freelance-Arbeit beim Haus der Elektronischen Künste kann ich meinen Praxisbezug aufrechterhalten.

Transition, Duration, and Continuity in Fluxus

Hanna Hölling, Dr. phil.

Lecturer in the History of Art and Material Studies, Department of History of Art, University College London

Abstract

The introduction of Fluxus in the early 1960s brought about a shift in the understanding of form and material in postwar artistic practice and a general transformation of the art object in the late 20th century. Fluxus performance, event, score, and multiple not only complicated the established visual vocabularies and the modernist myth of medium purity but also problematised the common sense conception of an artwork as something realised in a singular medium following an intention. Objecting uniqueness and material authenticity, Fluxus works began to rely on recurrence and actualisation that put on test the apparent fixity of artworks and prompted a rethinking of what might be grasped as their material identity.

By fostering conservation as a discursive and contextual practice and drawing on its framework, this paper examines several examples of Fluxus intermedia that necessitate new ways of conceiving of their continuity. It delves into the temporal dimension of artworks, their duration, recursion and change. Rather than arguing that artworks might be either ephemeral or permanent—which is an unproductive and yet too often implemented dichotomy—the paper suggests that artworks are inherently temporal, changeable entities characterised by a short or long duration. They are, most importantly, inextricably bound with the archive, which is both the physical domain of consignment of documents, leftovers and relics and the virtual space of knowledge, memory, and skill. The archive becomes a locus of the temporal materiality of artworks and a regime of social investment.

Zur Person

Dr Hanna Hölling teaches in the Department of History of Art, University College London. Before joining UCL, she was Andrew W. Mellon Visiting Professor, Cultures of Conservation, at the Bard Graduate Center in New York (2013-15), Research Fellow at the University of Amsterdam (2009-13), and Head of Conservation at the Center for Art and Media in Karlsruhe, Germany (2007-9). Her research has been supported by the Getty Conservation Guest Scholarship (2016-17), Visiting Scholarship at the Max Planck Institute in Berlin (2015) and the Netherlands Organization for Scientific Research (2009-13). Hölling is frequent contributor to conferences and invited seminars. Her writings appeared in peer-reviewed journals and edited volumes. Among her books are *Paik's Virtual Archive: On Time, Change and Materiality in Media Art* published by the University of California Press (2017) and *Revisions – Zen for Film* (2015) which accompanied an exhibition at the Bard Graduate Center Gallery in New York.

Time based media: Materialität, Funktionalität und Temporalität als Parameter ihrer Erhaltung

Johannes Gfeller, Prof.

Leiter des Masterstudiengangs Konservierung Neuer Medien und digitaler Information, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

Abstract

Das von mir in den frühen 2000er Jahren entwickelte Modell von Informationsträger, Werkträger und Bildträger gilt grundsätzlich immer noch. Es hat differenziert dargelegt, was in der Medienkonservierung denn erhalten werden muss, was obsoleszenzbedingt ersetzt werden kann und was sogar so bald wie möglich zu migrieren ist. Zu dem Letzteren gehören die Informationsträger, die zwar grundsätzlich Kulturgüter sind und sogar einen Alterswert erlangen können, was aber eigentlich irrelevant wird, wenn sie nicht mehr lesbar sind. Das war die erste Stufe der Medienerhaltung: die grossen Archivtransferprojekte ab dem Ende der 1980er Jahre, damals noch analog ausgeführt. Als unbedingt erhaltenswert hatte ich immer die Bildträger eingestuft, weil ihre Materialität und ihre Skulpturalität ganz entscheidend zur authentischen Erscheinung des Werks beitragen und ihm sozusagen den Zeitstempel aufdrücken – der Horizont ist hier die Makrozeit.

Bis zu erfolgter Migration der Inhalte sind die zugehörigen Werkträger in ihrer Funktionalität unverzichtbar, weil sie die flächig auf Band, Scheibe oder Speicherchip abgelegte, ruhende und codierte Information wieder in ein streng getaktetes Zeitsignal wandeln, welches vom Bildträger zur Erscheinung gebracht werden kann. Diese zweimalige Transformation geschieht in der Mikrozeit des Mediums, welche im Begriff des Zeitbasierten grundsätzlich enthalten ist, aber bisher nicht explizit herausgearbeitet wurde. Sobald wir es mit auch interaktiv verwendbaren Medien zu tun haben wie

z. B. der Laserdisc der 1980er Jahre, kann die Übertragung auf ein neues Format zusätzlich ein komplett neu zu erstellendes Authoring zur Folge haben, damit auch das «Verhalten» des Werks erhalten bleibt und nicht nur seine Bildoberfläche.

Die Dichotomie von Material- vs. Funktionserhaltung ging im allgemeinen Lärm um Digitalisierung und Obsoleszenz gerne unter. Ein historisch informiertes Engineering mit entsprechender Materialkenntnis differenziert die unterschiedlichen Technologiestufen der beteiligten Hardware und gibt die Parameter der Erhaltbarkeit an. Wie ein Paradox mutet es an, dass dabei ältere Gerätschaft besser erhaltbar ist als gegenwärtige. Netzprotokolle, Mikrozeit (in Gigahertz) und Prozessorstrukturen (in Nanometer) bilden die Neuauflage einer Transmaterialität der unerwarteten Art, welche der handwerklichen Erhaltung Grenzen setzt: Die Medienrestaurierung ist im Postdigitalen angekommen und damit zu einer aktualisierten Reflexion ihres Tuns herausgefordert.

Zur Person

*1956 in Burgdorf (CH). Studium der Kunstgeschichte, Allgemeiner Sprachwissenschaft und Philosophie an der Universität Bern. Maker (Elektronik) seit den späten 1960er Jahren, fotografische Praxis mit eigenem Labor seit 1972. 1978 Mitbegründer der Videoproduktionsfirma Container-tv in Bern. Von 1980 bis 1987 in der Erwachsenenbildung tätig, Computerpraxis seit 1981. Von 1983 bis 2001 selbständigerwerbender Fotograf und Medientechniker; 1987–2002 Lehrauftrag für Aesthetik und Technik der Videokunst an der Schule für Gestaltung Bern – Biel. Von 2001–2011 Professor an der Hochschule der Künste Bern HKB, Aufbau des Curriculums für Konservierung und Restaurierung elektronischer Medien. Von 2002–2012 Projektleitung AktiveArchive, unterstützt vom Bundesamt für Kultur im Rahmen von sitemapping.ch. Seit 2006 Gastdozent an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seit 2011 Leiter des Masterstudiengangs Konservierung Neuer Medien und Digitaler Information an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart.