

Kunst und Material: Arbeitsteilung im Schaffensprozess

Interdisziplinäres Symposium

Donnerstag / Freitag, 14./15. November 2019

Konzept und Organisation

Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA)

PD Dr. Roger Fayet, Direktor

Dipl.-Rest. Karoline Beltinger, Abteilungsleiterin Kunsttechnologie

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, 14. November 2019

Keynotes

Lohnarbeit im Dienste der Kunst: Ethnografische Einblicke in die Welt der Art Producer

Franz Schultheis, Prof. em. Dr.

Seniorprofessor für Soziologie des Kunstfeldes und der Kreativarbeit, Zeppelin Universität,

Friedrichshafen

Abstract

Die zunehmend beobachtbare Auslagerung der Herstellung von Kunstwerken aus dem Künstler-Atelier in spezialisierte handwerkliche Produktionsstätten (Manufakturen) bietet sich in exemplarischer Weise für die Beobachtung und Analyse aktueller Transformationsprozesse im Feld der Kunst an. Empirische Untersuchungen hierzu sind rar und rücken massgeblich den Aspekt der sich wandelnden Künstler-Rolle – hin zum sogenannten «Creative Entrepreneur» – und ihrer gesellschaftlichen Repräsentation ins Zentrum des Erkenntnisinteresses, während die Perspektive und Rolle der Kunst-Produzierenden, ihre Formen des Wirtschaftens, ihre Arbeitsbedingungen, beruflichen Rollenverständnisse und subjektiven Selbstverhältnisse ausgeblendet werden oder zumindest im Hintergrund bleiben. Dieser blinde Fleck überrascht, wenn man das beachtliche wissenschaftliche und öffentliche Interesse an der Kreativwirtschaft und der «Creative Class», die kontinuierlich steigende Attraktivität dieser «Branche» sowie deren zunehmende wirtschaftliche Bedeutung in Betracht zieht,

denn der Art Fabricator verkörpert in vielerlei Hinsicht geradezu idealtypisch die Rolle kunstaffiner kreativer Praxis.

Unsere ethnografische Feldforschung, beruhend primär auf qualitativen Interviews mit rund 40 Art Producern in 10 ausgewählten Produktionsstätten für Kunstwerke in der Schweiz, Deutschland, Österreich, Kanada und den USA zielt genau in diese Forschungslücke und will die Alltagswelt der «Hinterbühne» der Art World beleuchten.

Zur Person

Franz Schultheis, geb. 1953, Promotion an der Universität Konstanz, Habilitation an der EHESS / Paris bei Pierre Bourdieu, Professuren sukzessive an den Universitäten Neuchâtel, Genf, St. Gallen und heute Zeppelin-Universität Friedrichshafen. Er ist Vize-Präsident des Schweizerischen Wissenschaftsrates SWR und Präsident der Stiftung Bourdieu. Aktuelle Forschungsthemen: Arbeitswelten, Ungleichheit und Prekarität, Soziologie der Kunst und Kreativwirtschaft. Jüngste Publikationen: *Unternehmen Bourdieu. Erfahrungsbericht* (Bielefeld 2019); *Kunst als Passion. Lebenswege in eine Welt für sich* (Köln 2018); *When Art meets Money. Encounters at the Art Basel* (Köln 2015); *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World* (Bielefeld 2016); *Η οικονομία της αθλιότητας: Ελλάδα 2010–2015* [The economy of misery: Greece 2010–2015] (Athen 2015).

Fallbeispiele eines kollaborativen Prozesses

Viola Eickmeier, Dipl.-Produktdesignerin
Kunstwerkplanerin und -produzentin, Studio Violet, Berlin

Abstract

Heute haben Künstler umfangreiche Produktionsmethoden zur Verfügung, um ihre Skulpturen und Installationen zu realisieren. Neben den bekannten Szenarien der Eigenfertigung oder der ausgelagerten Werkstatt hat sich eine neue Form von Kunstwerkproduzenten herausgebildet.

Der Vortrag stellt zentrale Fallbeispiele vor, wie so ein intimer, vertraulicher und komplexer Entwurfsprozess der Kunstwerkentstehung aussehen mag, bevor die eigentliche Realisierung beginnen kann. Welche Aufgabenverteilungen finden im Entwurfsprozess zwischen dem Künstler und dem Kunstwerkproduzenten statt? Ist es die Aufgabe des Künstlers, Konzept und Idee im Alleingang bis zu einer Realisierung zu bringen? Wie können solche gemeinschaftlichen Entwicklungen wahrgenommen und bewertet werden?

In meiner Praxis als Entwicklerin, Planerin und Produzentin von Kunstwerken werden mir Konzept oder eine künstlerische Idee meist in einer ersten Rohfassung präsentiert. Was folgt, ist ein Prozess, in dem der Künstler oft kreativen Input zu einer möglichen Ausführung des Kunstwerks sucht, noch bevor eine Zeichnung oder eine Anleitung tatsächlich für eine Realisierung entwickelt werden kann.

Der Vortrag soll einen Einblick in den oft unsichtbaren Kreativ- und Planungsprozess hinter verschiedenen künstlerischen Produktionen geben und die Fragestellungen von kollaborativen Arbeitsschritten diskutieren. Dabei werden die Abhängigkeitsverhältnisse bestimmter Parameter wie Normen, Verfügbarkeiten, Zeitrahmen und Budgetbeschränkungen sowie die tiefer greifenden Auswirkungen einer solchen erweiterten kollaborativen Kunstwerkproduktion thematisiert.

Zur Person

Viola Eickmeier studierte Produktdesign und Architektur am Chelsea College of Art and Design in London, an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee und am Emily Carr Institute in Vancouver. Bereits während des Studiums und danach arbeitete sie für zahlreiche renommierte Künstler und Architekten in Amsterdam und Sydney. 2005 schloss sie sich Mixedmedia Berlin an, einem Team aus Kunstwerkproduzenten, und realisierte während acht Jahren skulpturale Produktionen und grosse Installationen für internationale Institutionen, Biennalen und Galerien. 2013 gründete sie ihr eigenes Studio Violet als multiprozessuales Atelier, um in der Kollaboration mit Künstlern kreative, technische und konsultative Vorgänge im Entstehungsprozess zu ermöglichen. Viola Eickmeier verantwortet die Schnittstelle der Planung und Entwicklung vor der Phase der Umsetzung sowie nachfolgend die Produktion.

Sie hält Vorträge an Konferenzen und Universitäten und war 2018 Praxisstipendiatin der Villa Massimo in Rom.

Sektion I: Produktionsstätten

Division of labour and creativity in artistic production: collaboration between artists and factory workers in the late 1960s in Europe

Barbara Tiberi, M.A.

PhD student, Universiteit van Amsterdam

Abstract

In today's artistic production it is more and more common to witness a growing division of labour during the genesis of a work between artists devising an idea and specialised operators carrying it out. Despite this long history both inside and outside artists' workshops, the modern phenomenon reveals some specificities linked to the history of industrialisation, the role of artists in society and the concept of creativity, as well as broader societal change. This contribution participates in the debate about the division of labour in the creative process, focusing on collaboration between artists and factory workers in European industries in the late 1960s and specifically examining how current practice has its roots in that crucial decade.

In late 1960s art, the emphasis shifted from realisation to creative invention. Artists' activity evolved toward a conceptual approach, sometimes resulting literally in conceptual art, at other times enhancing the theoretical side of the work at the expense of the physical characteristics of the object. While creative practice became more idea-oriented, artists were increasingly interested in new materials and techniques made available by industrial manufacturers. This duality is not necessarily a contradiction, because the unprecedented development of technology called for specific skills and fostered the emergence of a new professional class. Interaction with these specialists evidently stimulated artists more than learning the sophisticated techniques required to operate the equipment for themselves.

Artists thus opened up to new fruitful relationships with factory workers and artisans, who brought their knowledge into the implementation phase. In the creative process, especially when this exchange begins at the design stage, the worker can contribute content and concepts rather than merely operating a machine. This collaboration has problematic consequences for the concepts of authorship and authenticity, questions which became particularly vexed during the 1960s and remain crucial in today's art.

In addition, artists are increasingly expected to be aware of the social relevance of their output. This requires an understanding of the evolving roles of artists, workers and industries within society. The mutual relationship between these three actors is linked to issues such as class struggle, workers' riots and social upheavals in the late 1960s. Some artists self-identified with workers, leading to experiences such as the Art Workers' Coalition in the United States and further complicating their self-narrative about their place in society. What remained as the violent unrest subsided was a greater awareness of the need for new (if scattered and ambiguous) paradigms to understand these (at least) threefold relationships today.

This paper focuses on two examples among many which embody differences in the phenomenon of artistic collaboration in late 1960s factories: Gavina in Italy and Renault in France. The former hosted Italian Op artists Massironi, Biasi, Alviani and Boriani in his factories, as well as Marotta and Fontana, who praised the workers' professionalism. A clear corporate strategy seems to have been lacking and no collection emerged from these informal relationships. Conversely, Renault established cooperation with the precise aim of creating a collection. The company provided technical resources, industrial equipment and premises for many artists, including Arman, César, Dubuffet, Soto, Takis, Tinguely and Vasarely.

All these factors and practices contributed to a new understanding of creativity as an open notion, an ambiguous field denying certainty but worth investigating in order to shed a light on the manifold nuances of artistic creativity today.

Zur Person

Barbara Tiberi obtained her BA and MA in the history of contemporary art at La Sapienza University in Rome. Her MA dissertation addressed the exhibition "Lo Spazio dell'Immagine", held in Foligno (Italy) in 1967, when artists from different backgrounds showed their "plastic-spatial" environments.

In September 2019 she started her PhD at the University of Amsterdam under the supervision of Prof. Christa-Maria Lerm Hayes and Dr Arnold Witte. This research analyses the phenomenon of collaboration between artists and workers in European industries in the 1960s, placing it in the historical context and with a focus on the evolving concept of creativity. She has been awarded a three-month research grant by the German Centre for Art History (DFK Paris), where she will study the Renault Art Collection. Afterwards she will be 2020 Predoctoral Fellow at the Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute in Rome, where she will examine the relationship between the artistic and industrial sectors in Italy in the 1960s with case studies on Gavina and Italsider.

She writes on contemporary art issues for various Italian and international academic journals. She has worked in foundations and art galleries such as VOLUME!, Fondazione Pastificio Cerere and Fondazione Baruchello. She was a research assistant at the Collezione Jacorossi under the supervision of Enrico Crispolti. Her current research interests include the art of the 1960s and 1970s, Arte Povera, environments, and the relationship between art and industry.

«Can you make this? How much? When?» – Das Selbstverständnis heutiger Produktionsstätten und ihrer Auftraggeber

Hanna Baro, M.A.

Doktorandin am Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität zu Berlin

Abstract

Auf dunklem Untergrund sind kaum auszumachende Formen, Kritzeleien, Durchstreichungen und die folgenden Sätze zu erkennen: «Can you make this? How much? When?» Diese drei knappen Fragen können als emblematisch für viele Aufträge zeitgenössischer Künstler an externe Produktionsstätten

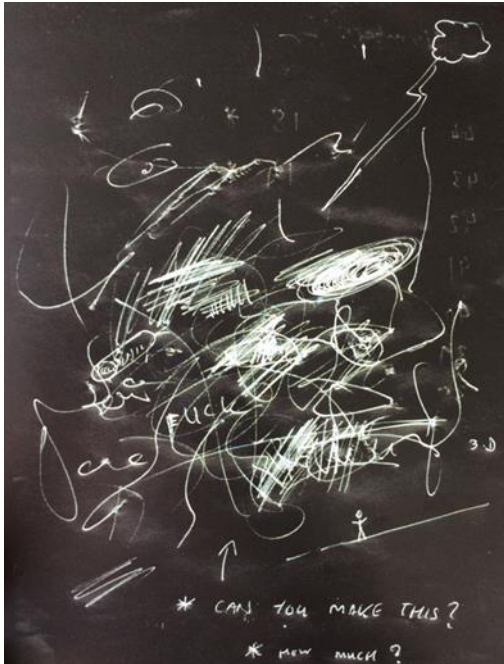


Abb. aus: *Making Art Work. Mike Smith Studio*, hrsg. von Patsy Craig, London 2003, S. 33.

zur Umsetzung ihrer Werkentwürfe und -ideen erachtet werden. Dass die Zusammenarbeit zwischen entwerfendem Künstler und ausführender Werkstatt heute jedoch mitnichten so einseitig vonstattengeht, wie es die eingangs zitierten Fragen möglicherweise suggerieren, gilt es in diesem Beitrag anhand von zwei Fallbeispielen zu verhandeln. Die kaum zu entziffernde Skizze stammt aus einer der bekanntesten Produktionsstätten für zeitgenössische Kunst in England, dem Mike Smith Studio in London. Mike Smith, ausgebildeter Künstler und Teil der Young British Artists-Generation, fertigt heute Werke für Künstlerinnen und Künstler wie Mona Hatoum, Rachel Whiteread, Doug Aitken und andere. Die alteingesessene Berliner Bildgießerei Noack hingegen besteht seit vier Generationen und wendet auch heute noch die traditionellen Wachsaußschmelz- und Sandgussverfahren bei der Herstellung von Skulpturen an. Zur Modellherstellung werden mittlerweile jedoch auch modernste 3D-Verfahren eingesetzt.

Inwiefern sich die Gründer und Leiter der zwei unterschiedlichen Produktionsstätten (Smith und Noack) als «Künstler» oder als «Kollaborateure» in der Zusammenarbeit beziehungsweise Arbeitsteilung mit den auftraggebenden Künstlern sehen bzw. sahen, lässt sich an konkreten Beispielen illustrieren. Die Arbeitsteilung der einzelnen Produktionsprozesse ist nicht immer trennscharf zu bestimmen, doch gerade diese Ambivalenz zwischen Produzent (fabricator) und Künstler, zwischen traditionellem Handwerk und modernster Technologie, wirft spannende Fragen bezüglich Kollaboration, Kooperation, Arbeitsteilung und Mitarbeit und dem Selbstverständnis der beteiligten Akteure auf, denen es in diesem Beitrag nachzugehen gilt.

Zur Person

Hanna Baro studierte Kunstgeschichte, englische Sprach- und Literaturwissenschaften sowie Museum & Curatorial Studies in Heidelberg und Melbourne (Magisterarbeit zu künstlerischen Techniken und Materialität der italienischen Leinwandmalerei um 1500) und promoviert zu Fragen der Vergänglichkeit in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts an der Humboldt-Universität zu Berlin. Von 2012 bis 2016 hatte sie ein Pre-Doc Fellowship am Kunsthistorischen Institut in Florenz – Max-Planck-Institut inne und von 2016 bis 2019 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Sie war Stipendiatin der MaxNetAging Research School der Max-Planck-Gesellschaft (2012–2015) und Kollegiatin des DFG-Graduiertenkollegs «Materialität und Produktion» in Düsseldorf (2015–2018).

Der Fabrikationsprozess in der Kunstgiesserei St. Gallen am Beispiel von Urs Fischer und Hansjürg Buchmeier

Gabriel Grossert, M.A.

Antragsteller für ein Promotionsstipendium beim SNF

Abstract

Zum besseren Verständnis des Fabrikationsprozesses in der Kunstgiesserei St. Gallen betrachten wir zwei Serien von Werken, die in diesem Unternehmen entstanden sind.

Die Analyse der *Big-Clay*-Skulpturen des Künstlers Urs Fischer erlaubt es uns, in die aktuelle Situation grosser globalisierter Kunstprojekte einzutauchen. Das von der St. Galler Giesserei koordinierte, aber in China durchgeführte Projekt besteht aus einer komplexen Kooperation, die die Funktionen des Künstlers hinterfragt. Um diese Praxis zu problematisieren, verweisen wir auf die Tätigkeit der berühmten französischen Kunstgiesserei Barbedienne und die Produktionsorganisation des Künstlers Bertel Thorvaldsen im 19. Jahrhundert.

Durch die Ausrichtung auf Randbereiche gleicht der zweite Fall den ersten aus. Hansjürg Buchmeier ist weit entfernt von der globalisierten und finanziell geprägten Kunstwelt, zu der Urs Fischer gehört. Seine Zusammenarbeit mit der Kunstgiesserei Sankt Gallen, der Kontext der Verbreitung seiner Werke, aber auch seine schöpferischen Motivationen zeigen einen anderen Ansatz zur kollektiven Produktion.

Die zwei Beispiele untersuchen, wie sich Arbeitsteilung bei der Herstellung von Kunstwerken äussert, und zeigen gleichzeitig, wie die heutige Produktionsstätte zum Labor der Kunst wird.

Zur Person

In Paris geboren und aufgewachsen in Basel, hat Gabriel Grossert vor Kurzem in Neuchâtel sein Studium der Kunstgeschichte mit einer Arbeit zu den Produktionsbedingungen von Werken der zeitgenössischen Kunst abgeschlossen. Er erweitert seine Kenntnisse in der Praxis der Kunstgeschichte beim Kunstmuseum La Chaux-de-Fonds und durch ein Forschungsprojekt über den Künstler Urs alias Frédéric Studer für die Universität Lausanne und die Stiftung Ateliers d'Artiste, das in verschiedenen Museumsinstitutionen stattfand (Musée Jenisch, Musée historique Lausanne und Fondation Ateliers d'Artiste). Parallel dazu engagiert er sich bei unterschiedlichen kulturellen Veranstaltungen, namentlich bei diversen Filmfestivals (LUFF, NIFFF, R7AL).

Gegenwärtig wirkt er bei verschiedenen Ausstellungsprojekten mit und verfasst gleichzeitig einen Antrag auf ein Promotionsstipendium beim Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung SNF (mit Prof. Julia Gelshorn).

Sektion II.1: Klassische Formen von Koproduktionen

The Masons' Lost Art

Rachel Sabino, Dipl.-Rest.

Objects & Sculpture Conservator, Art Institute of Chicago

Abstract

This paper describes the wholesale restoration of Adoration of the Shepherds, the Art Institute of Chicago's monumental sixteenth-century glazed terracotta altarpiece by the Florentine firm of Benedetto and Santi Buglioni – arch-rival of the better-known della Robbia family. At first glance, the materiality of ceramic with its specific, almost prosaic, condition issues and the types of questions raised during the course of such a treatment would seem a world apart from those faced by conservators of contemporary art: no finite lifespan for the primary material; no mystery as to the fabrication methods; no significant impact on value as a result of the intervention.

However, designing the composition and fabricating the ceramic segments were only one phase of production. Supplemental personnel and a division of labour, about which virtually nothing is known, was required to realize the entire commission. The dearth of knowledge about the materials, working practices, and contractual arrangements of the related professionals who collaborated with the artists to implement their designs, namely stone masons, brick and block masons, material suppliers, architects, and other laborers, presented nearly insurmountable challenges to the conservation of the altarpiece.

From within this void an endless series of questions emerged. How did the masons accommodate the irregularities and anomalies that are natural features of the firing process? How far were the ceramic segments placed from one another, and what was the nature of the mortar used between them? Were the masons given a great deal of latitude in making these in-situ decisions or were strict parameters enforced? To what extent was it possible to extrapolate their working methods from the physical evidence remaining on the segments? How crucial was the masonry itself in determining the altarpiece's final appearance?

The knowledge gap around these ancillary but no less essential technical aspects of the work forced inevitable compromises. How to arrange the segments, devoid of their original context and secondary workmanship, without imposing personal judgments or creating a false presentation? How to deal with warped and distorted segments without benefit of mortar? How to sidestep or at least not actively contradict the series of choices that the original craftsmen and masons made? This paper will demonstrate that as a result of these recent treatment decisions made in a vacuum of information, the altarpiece is now subject to the exact same implications for authorship and authenticity as might a contemporary work commissioned centuries later.

Zur Person

Rachel C. Sabino, objects conservator, has been at the Art Institute of Chicago since 2011.

Previously, Rachel held positions at the National Gallery, London; Museum of Fine Arts, Houston, and the Chicago Conservation Center. She also directed private practices in both Zurich and London. She has undertaken internships at The Metropolitan Museum of Art and the J. Paul Getty Museum and a sabbatical at the Corning Museum of Glass. She earned a BA in Art History from Trinity University in San Antonio, Texas, a postgraduate diploma in Conservation and Restoration from West Dean College / University of Sussex, and a certificate in conservation of marine archaeology from the Institute of Nautical Archaeology.

Zwischen Handwerkstradition, Materialwissen und Techniknarrativen: Zur arbeitsteiligen Produktion von Glas-Kunst-Werken

Henrike Haug, Dr. phil.

Juniorprofessorin für Kunstwissenschaft, Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft, TU Dortmund

Abstract

Ausgehend vom Œuvre Julius Weilands (*1971) und der Arbeit des Berlin Glas Studios (Berlin Glas e.V. & Berlin Art Glas) diskutiert der Vortrag zeitgenössische Positionen der Glaskunst zwischen Handwerkstradition, Materialwissen und Techniknarrativen. War die Glaskunst im 17. und 18. Jahrhundert noch an das technische Vermögen bei der Glasherstellung und den formgebenden Verfahren – und damit an einen ausführenden Künstler – gebunden, änderte sich dies ab dem 19. Jahrhundert grundlegend. Künstlerische Entwürfe wurden seitdem vielfach in arbeitsteiligen Verfahren umgesetzt, wobei spezialisierte «Handwerker» neben die entwerfenden «Künstler» traten und eine klare (auch durch die kunsthistorische Forschung gestützte) Hierarchisierung behauptet wurde, entsprach die Fokussierung auf die *inventio* und die Abwertung der *executio* doch tradierten kunsttheoretischen Positionen. Dies führte mit dazu, dass den Prozessen der Aushandlung, des Austauschs, der Adaption zwischen entwerfenden und ausführenden Künstlern sowie den Regeln des Materials und der Tradition des Handwerks kaum Beachtung geschenkt wurde, wenngleich alle diese Aspekte im Sinne von Edward Sampsons *acting ensemble* im Werk selbst wirksam werden.

Julius Weiland – der 2017 als *artist in residence* bei Berlin Glas e.V. arbeitete und seit 2019 die Glasklasse der Universität der Künste und der Kunsthochschule Weissensee ebendort leitet – ist ein moderner Glaskünstler, der eine hohe Affinität zur Handwerkstradition hat, aber dennoch seine Werke ausführen lässt. In seinen Arbeiten – beispielsweise in den an Lungenbläschen erinnernden filigranen Formen von *breathe in – breathe out* – reflektiert er Prozesse, die auf die Werkgenese verweisen; in anderen Arbeiten spielt er auf die Nähe der Glaskunst zu angewandten alchemischen Verfahren an (und lotet dabei immer wieder auch die Grenzen des Materials aus). In diesem Widerspruch zwischen materialnahen Arbeiten, der Reflexion der Handwerkstradition und der Prozesse in der eigenen künstlerischen Arbeit bei gleichzeitiger Auslagerung der eigentlichen künstlerischen Ausführung liegt hohes Analysepotential für die im CFP «Kunst und Material II: Arbeitsteilung im Schaffensprozess» skizzierten Fragestellungen.

Zur Person

Henrike Haug studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und mittelalterliche Geschichte in Berlin und Pisa. Ab 2003 arbeitete sie als wissenschaftliche Assistentin am Kunsthistorischen Institut in Florenz (MPI). Sie promovierte 2009 an der Humboldt Universität zu Berlin (*Annales Ianuenses. Orte und Medien des historischen Gedächtnisses im mittelalterlichen Genua*), anschliessend war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der TU Berlin, Seminar für Kunstwissenschaft und historische Urbanistik, tätig. Seit 2011 forscht sie zusammen mit Prof. Dr. Magdalena Bushart im Forschungsprojekt «Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken». Seit 2017 ist sie Juniorprofessorin für Kunstwissenschaft am Seminar für Kunst und Kunstwissenschaft der TU Dortmund, wo sie 2019 mit der Schrift *imitatio/artificium. Goldschmiedekunst und Naturbetrachtung im 16. Jahrhundert* habilitierte.