

# **(Wieder-)Anfertigen als Erhaltungsstrategie für eine Installation mit Latexhäuten – Annäherung an einen erweiterten Werkbegriff**

Martina Pfenninger Lepage und Gerda Kaltenbrunner  
In Zusammenarbeit mit Nadia Behrmann-Brodatzki  
und Lea Huck

Als sich die Künstlerin Renate Bertlmann im Jahre 2013 an den Fachbereich für Konservierung-Restaurierung von moderner und zeitgenössischer Kunst der Akademie der bildenden Künste Wien wandte, war sie besorgt über den Zustand vieler der in den 1970er Jahren entstandenen Werke aus Naturkautschuk. Insbesondere die Komponenten der Rauminstallation *Waschtag* – gegossene Naturlatexhäute – waren stark gealtert und nicht mehr ausstellbar. Die seither bestehende Kooperation zwischen der Künstlerin und dem Institut für Konservierung-Restaurierung entwickelte sich zu einem kontinuierlichen Prozess, der ein stetiges Ausloten und Abwägen von Erhaltungsstrategien und zugleich ein Adaptieren der damit verbundenen Erwartungen beinhaltet. Zahlreiche mit der Künstlerin geführte Gespräche sowie mehrere Interviews stellten dabei gleichermassen wertvolle Phasen der Reflexion dar als auch eine Methode, diesen Prozess abzubilden.<sup>1</sup>

Im Zuge der Zusammenarbeit wurden nicht nur Fragen zur Erweiterung des Werkbegriffs aufgeworfen, sondern auch unsere Rolle als das Werk mitgestaltende Konservatorinnen-Restauratorinnen kritisch reflektiert.

## Die Installation *Washtag*

Die Rauminstallation *Washtag* der in Wien lebenden und arbeitenden Renate Bertlmann ist 1976 entstanden und befindet sich im Besitz der Künstlerin. Das Œuvre von Renate Bertlmann erfährt – exemplarisch für viele feministische Künstlerinnen der ersten Generation – erst seit wenigen Jahren grössere Beachtung.

Konstituierende Elemente von *Washtag* sind eine variable Anzahl von bis zu 120 Stück gegossener Naturlatexhäute, welche mit Wäscheklammern auf kunststoffummantelten Stahlseilen befestigt sind. Die Häute sind unterschiedlich dimensioniert und zeigen Ausstülpungen in Form von unterschiedlich dimensionierten Schnuller-Arten. Um die Latexhäute zu giessen, verwendet die Künstlerin vierzehn unterschiedliche, selbst gefertigte Negativformen aus Alabastergips. Dazwischen platziert die Künstlerin auch glatte Häute mit organischen Konturen. Diese entstehen durch Aufgiessen und Vertreiben der Latexemulsion auf glatten Gipsuntergründen. Diese Häute werden während des Giessens künstlerisch gestaltet und sind – anders als die formgegossenen – alle Unikate.

Die Anzahl der auf den Wäscheleinen präsentierten Häute und die Anzahl der Leinen sowie deren Länge sind variabel und werden an die jeweilige Raumsituation angepasst. Ausgehend von einem Befestigungspunkt auf einer Höhe von 1,90 m werden die Leinen mit Schraubhaken und Seilspannern fächerartig durch den Raum gezogen. Je nach Ausstellungssituation sind Besucherinnen und Besucher aufgefordert, sich zwischen den Leinen durchzubewegen und die Häute zu berühren. Die in den späten 1970er Jahren gegossenen Häute wurden 1982 im Frauenmuseum Bonn (Abb. 1) erstmals zu einem raumgreifenden Kunstwerk zusammengefügt. Weitere Iterationen<sup>2</sup> von *Washtag* wurden im Rahmen von kurzen Ausstellungen im Nordstadt-Galerie-Kollektiv Wuppertal und 1983 in der Galerie Hildebrand in Klagenfurt sowie im Palais Liechtenstein in Feldkirch gezeigt.

Die Installation *Washtag* ist bei Weitem nicht das einzige Werk von Renate Bertlmann, in welchem die Künstlerin gegossene Naturlatexhäute einsetzte. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre war ihr Schaffen geprägt von der Auseinandersetzung mit inszenierter Fotografie und performativer Kunst. In einigen der damals entstandenen Werke sind Schnuller eingesetzt als irritierende, verzerrende, aber auch als sensibel auf Berührung reagierende und den Tastsinn herausfordernde Komponenten. Auch für Performances



Abb. 1 Renate Bertlmann, *Washtag*, 1976, variable Masse, Ansicht der Installation im Frauenmuseum Bonn, 1982, Foto: Renate Bertlmann

begann Bertlmann solche Abformungen unterschiedlicher Grösse und Ausprägung zu nutzen. Als Requisiten oder als physische Verlängerung ihres Körpers, teilweise in Kombination mit gefährlich scharfen Skalpellklingen, prägen diese Schnuller ihre damalige Material- und Formensprache.<sup>3</sup> Parallel dazu entstanden unter Verwendung von Schnullern Reliefgussformen, mit denen Renate Bertlmann seriell Latexhäute herstellte. Diese sogenannten *Streicheleinheiten* wurden als Häute in diverse Werke integriert (Abb. 2). Durch das Auseinanderschneiden und Rekombinieren von Häuten zu langen *Nabelschnüren* entstanden Werke wie *Urvagina-Installation* (1978/2014): Kästchen aus weissem Acrylglas, aus deren Öffnungen lange knotige Schnüre aus Latex quellen (Abb. 3).

Ende der 1980er und in den 1990er Jahren arbeitete Renate Bertlmann nur noch sporadisch mit Latex und bediente sich vorwiegend anderer Medien. In diesem Zeitraum beobachtete die Künstlerin erste Phänomene einer materialbedingten Degradation jener Latexhäute, die für die frühen Manifestationen der Installation *Washtag* eingesetzt worden waren.

Die Beständigkeit von Naturkautschuk gegenüber Photooxidation ist aufgrund des hohen Anteils ungesättigter Doppelbindungen im Polymer-

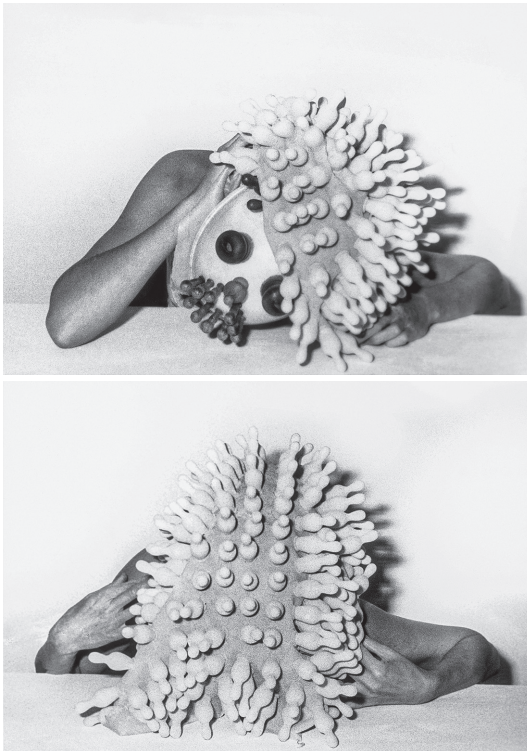


Abb. 2 Renate Bertlmann, *Ausstülpungen*, 1982,  
2 Schwarz-Weiss-Fotografien, je 12,5 × 18 cm

gerüst sehr gering. Die Degradation von wiederholt präsentierten Werken aus Naturlatex verläuft daher vergleichsweise schnell, insbesondere, wenn diese wie bei der Präsentation von *Washtag* zusätzlich zu Lichtbelastung auch mechanischem Stress ausgesetzt sind.<sup>4</sup>

Folgen der Photooxidation sind Erweichungsprozesse aufgrund von Kettenspaltung, gefolgt von starkem Verbräunen und Verhärten des Materials. Die ehemals hellen, halbopaken Häute erstarren, werden dunkelbraun und spröde.

Dreissig Jahre später, als Renate Bertlmann zur Gwangju Biennale 2014 in Südkorea und zu einer Ausstellung mit Positionen der feministischen Avantgarde aus den 1970er Jahren der Sammlung Verbund Wien eingeladen wurde, existierte das Werk *Washtag* nur noch in Form von stark degradierten, nicht ausstellbaren Häuten sowie den vollständig erhaltenen 14 Gussformen aus Gips (Abb. 4).



Abb. 3 Renate Bertlmann, *Urvagina-Installation* (1978/2014), Ansicht der Ausstellung in der Sammlung Verbund, Wien 2016, Foto: Renate Bertlmann

### **Strategische und terminologische Überlegungen**

Das Anliegen der Künstlerin – unter Verwendung der bestehenden originalen Negativformen frische Latexhäute herzustellen und zugleich die Haltbarkeit respektive die Langzeitstabilität des Materials zu optimieren – konnte als Fallstudie in die forschungsgeliebte Lehre des Instituts für Konservierung-Restaurierung eingebunden und im Rahmen einer Seminararbeit vertieft werden. In diesem Kontext erfolgten mehrere Interviews zu Werkprozess, künstlerischer Intention und wesentlichen Parametern der Installation wie auch Recherchen zu unterschiedlichen Iterationen des Kunstwerks.<sup>5</sup>

Nach umfangreichen Versuchsreihen und Prüfverfahren zur Modifizierung des Werkstoffs Latex wurde der aufwendige Giessprozess praktisch umgesetzt und in allen Phasen dokumentiert. Parallel eröffnete sich ein zusätzliches Forschungsfeld, dessen Fokus in der eingehenden Beschäftigung mit Möglichkeiten der Reproduktion der stark erodierten Gipsgussformen lag. Diese experimentell angelegte Forschung wird im Rahmen eines weiterführenden, fachübergreifenden Projekts in Kooperation mit Expertinnen und Experten für Abgusstechniken und mineralische Werkstoffe durchgeführt.<sup>6</sup> Das angestrebte Ziel ist die Vervielfältigung respektive Reproduktion der



Abb. 4 Negativformen aus Gips für *Waschtag* (1976),  
Foto: Nadia Behrmann-Brodatzki

bestehenden Reliefgussformen und damit einhergehend eine Bearbeitung der erodierten Oberflächenstruktur.

Doch wie sollte dieses Verfahren des erneuten Giessens in einen konservierungsethisch abgesicherten Verfahrenskatalog eingeordnet werden? Wie wäre der Status der entstehenden Häute zu definieren? Zur Klärung wurden Begrifflichkeiten und Definitionen herangezogen, wie sie in der Erhaltung zeitgenössischer Werke verwendet werden, bei denen Obsoleszenz oder begrenzte Beständigkeit einzelner Komponenten auftritt. Diese Definitionen liegen primär in englischer Sprache vor. Diskutiert wurden die Begriffe «Replica»<sup>7</sup>, «Reconstruction»<sup>8</sup>, «Reproduction»<sup>9</sup> und «Remake», wobei der zuletzt genannte als zutreffend für den Vorgang des erneuten Giessens der Häute von *Waschtag* erachtet wird.

Luber und Sommermeyer definierten 2011 den Begriff «Remake» folgendermassen: «The partial or complete exchange of material in an irreparably damaged artwork, whereby the «remade» object replaces the previous object and is regarded as the original».<sup>10</sup>

Die Anfertigung eines «Remake» kann demnach in Erwägung gezogen werden, falls das künstlerische Konzept bedeutungsvoller als die originale Materialität bewertet wird und authentisches Ausgangsmaterial sowie ausreichend Informationen zur Produktionstechnik verfügbar sind.<sup>11</sup> In der Folge wird für den Begriff «Remake» die deutsche Übersetzung «Wiederanfertigung» verwendet.

## **Modifikation des Werkstoffes Latex mittels Stabilisatoren**

Dem dringenden Wunsch der Künstlerin entsprechend wurde angestrebt, bei der Wiederaufbereitung eine bestmögliche Haltbarkeit der Latexhäute zu erzielen: Da der Künstlerin die haptisch hautartigen Qualitäten sowie die mechanischen Eigenschaften von Naturlatex wichtig sind und für die Wiederaufbereitung zwingend die bestehenden Gussformen aus Gips verwendet werden sollten, waren alternative Ausgangsmaterialien mit besserer Beständigkeit als Naturlatex keine Option. Es wurde eine herkömmliche Naturlatexmilch (Revultex LA) mit verringertem Ammoniakanteil verwendet.<sup>12</sup> Um die Langzeitstabilität der neu zu gießenden Häute zu verbessern, wurde die Naturlatexmilch mit dem phenolischen Antioxidans Irganox 1520L<sup>13</sup> und dem UV-Absorber Tinuvin 213<sup>14</sup> stabilisiert. Der H-Donor und Hydroperoxidzersetzer Irganox 1520L gilt als besonders wirksam für den Schutz von Naturkautschuk gegenüber Oxidationsprozessen, wobei das Antioxidans dabei konsumiert wird.<sup>15</sup> Die Kombination mit Tinuvin 213 ermöglicht eine synergistische Wirkung. Auf Empfehlung von BASF wurden beide Produkte in Bezug auf den Feststoffgehalt der Naturlatexmilch mit 1:100 dosiert.<sup>16</sup> Um eine optimale Mischbarkeit der beiden Stabilisatoren mit der Naturlatexmilch zu erzielen, wurde mit Sorbitan Monooleat/Polysorbat 80 (1:4) emulgiert.<sup>17</sup>

Im Rahmen der Seminararbeit von Nadia Behrmann-Brodatzki wurden stabilisierte und nicht stabilisierte Testkörper, hergestellt aus Revultex LA, annähernd unter Museumsbedingungen einer Lichtalterung<sup>18</sup> unterzogen und die im Material entstehenden Oxidationsprodukte mittels FTIR-ATR<sup>19</sup> charakterisiert.

Die Lichtalterung machte deutlich, dass die Degradation der stabilisierten Testkörper im Vergleich zu den nicht stabilisierten zeitlich stark verzögert einsetzt.

Nach ca. 900 Stunden Belichtungszeit zeigte die Gruppe der nicht stabilisierten Testkörper ein Erweichen der Oberfläche aufgrund von Ketten-spaltung, was mit einer Verdunkelung des Materials einhergeht und in der Folge in ein Verhärten der Struktur übergeht. Beim stabilisierten Material konnten erste Anzeichen der einsetzenden Alterung erst nach Abschluss der Lichtalterung (über 2760 Stunden) beobachtet werden.<sup>20</sup>

Die Charakterisierung mit FTIR-ATR verdeutlicht, dass das stabilisierte lichtgealterte Material (Spektrum C) weniger Oxidationsprodukte aufweist als das nicht stabilisierte gealterte Material (Spektrum B) und somit

eine bessere Beständigkeit als das Ausgangsmaterial besitzt. Die erneute Analyse der Testkörper nach 2 Jahren Lagerung unter Lichtausschluss zeigt, dass sich der Alterungsgrad der lichtgealterten und stabilisierten Testkörper (Spektrum D) nun demjenigen von nicht stabilisiertem Material angeglichen hat (Abb. 5).<sup>21</sup> Auch in ihrer optischen Erscheinung sind die Testkörper kaum mehr zu unterscheiden; das stabilisierte Material besitzt allerdings noch eine geringfügig bessere Elastizität. Die Untersuchungen illustrieren die verzögert einsetzende Degradation von Naturlatex, das mit Irganox 1520L und Tinuvin 213 stabilisiert wurde. Die Simulation lässt allerdings erwarten, dass sich nach einigen Jahren der Alterungsgrad von stabilisiertem Material jenem von nicht stabilisiertem Naturlatex annähert.

### **Der Prozess der Wiederaufbereitung**

Basierend auf den Ergebnissen dieser Untersuchungen wurden die Stabilisatoren Irganox 1520L und Tinuvin 213 bei der Wiederaufbereitung von *Waschtag* eingesetzt. Unterstützt wurde die Künstlerin durch Studierende, die auch den Prozess der Wiederaufbereitung dokumentierten.<sup>22</sup> Der sich über mehrere Wochen hinziehende Fertigungsprozess von über hundert Latexhäuten mittels 14 Gussformen umfasst eine Vielzahl an Arbeitsschritten: das Eingiessen der flüssigen Latexmilch in die gesäuberten Formen sowie das Abgiessen der überschüssigen Milch nach einigen Minuten (Abb. 6); nach einer Trocknungszeit von mehreren Stunden wird die Oberfläche der eingetrockneten Haut mit Talkum eingestäubt, um ein Aneinanderhaften der leicht klebrigen Latexoberflächen zu vermeiden. Anschliessend werden die schnullerförmigen Ausstülpungen einzeln und sehr vorsichtig aus den Vertiefungen der Gipsformen herausgelöst.

Die Kollaboration mit Studierenden der Akademie der bildenden Künste eröffnete der Künstlerin auch die Perspektive, das mit dem Giessprozess verbundene implizite Wissen zu vermitteln und die Verantwortung für eine Wiederaufbereitung in Zukunft an andere Personen zu delegieren.<sup>23</sup>

Eine Iteration der wiederangefertigten Installation *Waschtag* wurde 2014 in Südkorea an der Gwangju Biennale<sup>24</sup> gezeigt. Das Kunstwerk umfasst 5 Wäscheleinen und über 120 Latexhäute (Abb. 7). Die Künstlerin entschied sich dazu, die Wiederaufbereitung mit 1976/2014 zu datieren, um so klar kenntlich zu machen, dass die Häute erst kürzlich produziert worden waren.<sup>25</sup>



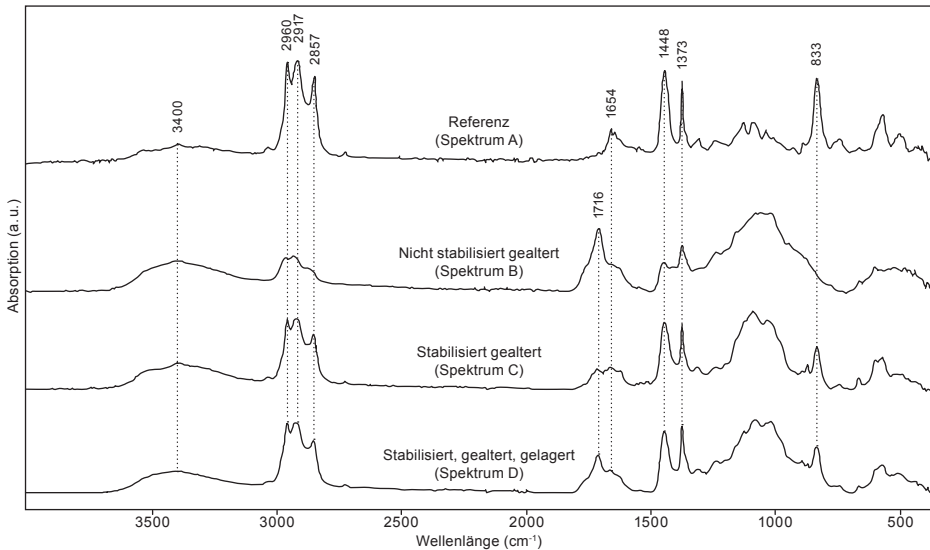


Abb. 5 FTIR-ATR Analytik. Spektrum A: Referenz Revultex LA, ungealtert, Spektrum B: Nicht stabilisiert, lichtgealtert, Spektrum C: Stabilisiert (Irganox 1520L/Tinuvin 213), lichtgealtert, Spektrum D: Stabilisiert (Irganox 1520L/Tinuvin 213), lichtgealtert und anschliessend ca. zwei Jahre in Dunkelheit gelagert

Interpretation durch Dr. Marta Anghelone, IKR, Akademie der bildenden Künste Wien: Das Spektrum B zeigt gegenüber dem Spektrum C mehr Oxidationsprodukte (Formation von OH-Banden um 3400 cm<sup>-1</sup>, Carbonylbande um 1716 cm<sup>-1</sup>) sowie einen Anstieg der CH<sub>3</sub> Deformationsschwingungen (1373 cm<sup>-1</sup>) gegenüber den abgeschwächten CH<sub>2</sub> Deformationsschwingungen (1448 cm<sup>-1</sup>), was auf Kettenspaltung hinweist. Nach ca. zwei Jahren Lagerung (Spektrum D) haben im stabilisierten Material ähnliche Prozesse stattgefunden: Erhöhung der Carbonylbande (1716 cm<sup>-1</sup>) und CH<sub>3</sub> Deformationsschwingungen (1373 cm<sup>-1</sup>).



Abb. 6 Renate Bertlmann beim Eingiessen von Naturlatexmilch, Foto: Nadia Behrmann-Brodatzki



Abb. 7 Renate Bertlmann, *Waschtag* (1976/2014), variable Masse, Ansicht der Installation an der Gwangju Biennale, 2014, Foto: Nadia Behrmann-Brodatzki

Gleichzeitig zeigte Renate Bertlmann im Rahmen der Wanderausstellung «Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre» eine weitere Iteration von *Waschtag*, welche aufgrund der begrenzten Ausstellungsfläche nur aus einer einzigen Wäscheleine mit 6–8 Häuten bestand.<sup>26</sup> Zwei Jahre später – nach insgesamt 9 Monaten intensiver Lichtbelastung während der Präsentation im Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, in der Hamburger Kunsthalle und im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien – zeigten einige Häute erste Alterungsphänomene in Form von feinen Rissen. An den darauffolgenden Stationen der Ausstellung «Feministische Avantgarde der 1970er-Jahre» wurde *Waschtag* aus diesem Grund nicht mehr gezeigt. Für die Präsentation werden auch vergleichsweise schwere Häute nur in den beiden oberen Ecken über die Leine geschlagen und mit Wäscheklammern festgesteckt.<sup>27</sup> Die Zugbelastung der angrenzenden Randzonen ist erheblich und infolge der massiven mechanischen Belastung entstehen direkt unterhalb der Wäscheklammern horizontale Ermüdungsrisse, die von den vertikalen Seitenkanten ausgehen (Abb. 8).

Diese Erfahrung verdeutlicht die begrenzte Lebensdauer von Kunstwerken aus Naturlatex. Selbst durch die Zugabe von hochwertigen Alterungs-



Abb. 8 Ermüdungsrisse an unter mechanischer Belastung gealterten Naturlatexhäuten, Foto: Martina Pfenninger Lepage

schutzmitteln bei der Produktion sind Naturlatexhäute aufgrund ihrer hohen Lichtempfindlichkeit nicht stabil genug, den Beanspruchungen eines prolongierten Ausstellungsbetriebs langfristig standzuhalten.<sup>28</sup>

### **Reproduktion der Relieffussformen**

Da nur durch wiederholtes Giessen der Komponenten das Fortbestehen des Kunstwerks *Waschtag* sichergestellt werden kann, war es erforderlich, gemeinsam mit der Künstlerin die werkbestimmenden Faktoren zu überprüfen: eine Neudefinition des Stellenwerts der Gussformen als integrale Komponenten für die Erhaltung des Werks war notwendig.

Damit genügend Häute für eine Manifestation der Installation *Waschtag* zur Verfügung stehen, müssen von jeder Gussform ungefähr zehn Häute produziert werden. Bei jedem Guss werden die Negativformen an der Kontaktfläche zur Latexmilch poröser. Die oberflächennahen Schichten werden beim Ablösen der Latexhäute mechanisch stark beansprucht und kontinuierlich abgetragen, wobei Gipskristalle aus der mineralischen Matrix herausgerissen werden, eventuell auch kleinste Lufteinschlüsse aufbrechen. In der Folge entstehen warzenartige oberflächliche Erhebungen auf den fertigen Latexhäuten (Abb. 9), die Renate Bertlmann als sehr störend empfindet: «Je grösser sie werden, desto mehr stören sie mich. Es hat so ganz, ganz zart

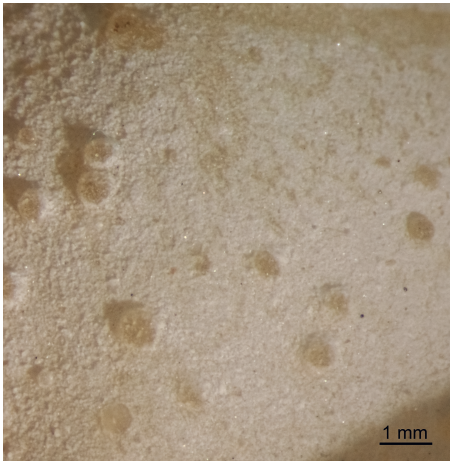


Abb. 9 Raue Oberfläche einer im Jahre 2014 gegossenen Naturlatexhaut, Mikroskop-Aufnahme Normallicht, Foto: Martina Pfenninger Lepage

begonnen, das war o.k.: Das ist fast so wie eine raue Haut. Aber jetzt beginnen sie bereits tiefer und mehr zu werden.»<sup>29</sup>

Für das Fortbestehen des Werks ist es daher zentral, die originalen Reliefgussformen zu reproduzieren und in diesem Prozess zugleich eine Oberfläche herzustellen, die sich der ursprünglich intendierten weitestgehend annähert. Nur so ist sicherzustellen, dass auch zukünftig Latexhäute produziert werden, die die spezifische, von Renate Bertlmann intendierte hautartige Oberflächenmorphologie besitzen. Das angestrebte Ziel des Forschungsprojektes von Lea Huck ist es, mittels empirischer Methoden Verfahren zur Vielfältigung der bestehenden Reliefgussformen zu entwickeln.<sup>30</sup> Verschiedene Möglichkeiten der digitalen Vermessung in Kombination mit 3D-Druck wurden geprüft und mussten aufgrund der starken Hinterschneidungen der Reliefgussformen wieder verworfen werden. Favorisiert wird ein abgestuftes Abgussverfahren, welches mehrere Zwischenschritte in Form von Positiv- und Negativformen beinhaltet. In diesem Prozess gleichermassen enthalten ist der essentielle Arbeitsschritt der manuellen Bearbeitung der Oberfläche eines Zwischenpositivs, um eine Nivellierung der erodierten Oberflächen zu erzielen (Abb. 10).

Die Ergebnisse des Forschungsprojekts zeigen, dass durch den Prozess der Reproduktion die in den Gussformen der ersten Generation eingeschrie-



Abb. 10 Entformen eines Zwischenpositivs aus Hartgips zur manuellen Bearbeitung der Oberfläche, Abnahme der Negativform aus Alginat, Foto: Lea Huck

bene künstlerische Handschrift auf die reproduzierten Gussformen der nächsten Generationen übertragbar ist, ohne dass sich zusätzlich Spuren des Reproduktionsprozesses abbilden.

### **Die Identität des Kunstwerks – Annäherung an einen erweiterten Werkbegriff**

Die skizzierte Erhaltungsstrategie sieht zwei parallel verlaufende Vorgehensweisen vor: zum einen die wiederholte Reproduktion der Gussformen, sobald die Oberflächenmorphologie der Kontaktflächen zum Latex eine aus künstlerischer Sicht nicht mehr akzeptierte Rauigkeit der Giesslinge bewirkt. Zum anderen müssen degradierte, nicht mehr ausstellbare Latexkomponenten für die Präsentation von *Washtag* durch wiederangefertigte Häute ersetzt werden.

Diese Strategie bedingt eine Erweiterung des Werkbegriffs, da eine Verschiebung des Kontextes vollzogen wird, in welchem sich das Kunstwerk materialisiert: An die Stelle der unikalen künstlerischen Produktion tritt der wiederholte Prozess einer delegierten Produktion durch andere, informierte Akteure. Befinden wir uns an einem Übergang zu einem quasi konzeptuellen

Werk? Ist die hier beschriebene Erweiterung des Werkbegriffs im Hinblick auf eine gangbare Erhaltungsstrategie ein legitimes Vorgehen?

In der Konsequenz dieser Überlegungen ist die Auseinandersetzung mit folgenden Fragestellungen notwendig: Welche Komponenten wird eine Sammlung zukünftig erwerben und in welchem Kontext darf das Werk realisiert werden? Ein zentraler Diskussionspunkt bei einer Anschaffung des Werks wird sein, ob die für die Produktion der Latexhäute notwendigen Gussformen übernommen werden, wobei auch Fragen zu Autorisierung und Urheberrecht mitzudenken sein werden.

Wesentliche Voraussetzungen, unter denen eine Sammlung Latexhäute erneut giessen und Gussformen reproduzieren kann, sind präzise technische Handlungsanweisungen sowie ausreichende Angaben der Künstlerin dazu, welche Parameter die Identität<sup>31</sup> des Kunstwerks bedingen. Diese Spezifikationen können mittels schriftlicher Handlungsanweisungen in Kombination mit Videodokumentationen überliefert werden. Zusätzlich erscheint es sinnvoll, Erfahrungen beim Giessen persönlich weiterzugeben. Der gemeinsame Arbeitsprozess kann ergänzend zur Handlungsanweisung implizites Wissen und Erfahrungswissen übertragen und somit in einem hohen Mass gewährleisten, dass eine Wiederanfertigung so nahe wie möglich an künstlerischem Werkprozess und Intention orientiert ist.

Die beim Ankauf des Werks übernommene Handlungsanweisung soll nicht nur technisch-praktische Aspekte des Giess- und des Reproduktionsprozesses beschreiben, sondern auch die durch die Künstlerin angestrebten visuellen und haptischen Qualitäten der Latexhäute kommunizieren. Wesentlich sind dabei präzise Angaben dazu, welcher Alterungsgrad der Häute nicht mehr akzeptabel ist und wann gealterte Komponenten durch wiederangefertigte ersetzt werden sollen. Für Renate Bertlmann sind beim Werk *Waschtag* die durch Degradationsmechanismen veränderten mechanisch-haptischen Eigenschaften höher zu gewichten als optische Merkmale:

Die Farbe, ob helles Gelb oder Braun – insbesondere an dickeren Stellen – spielt nicht so eine Rolle. Wichtig ist die Haptik der Häute. Die Oberflächen sollen weich und elastisch sein und sich noch gut auf die Wäscheleine hängen lassen. [...] Die differenzierten Färbungen sind sogar erwünscht, damit die ganze Sache nicht so fabrikmässig hergestellt aussieht. Da kann ruhig eine Lebendigkeit in der Färbung sein.<sup>32</sup>

Für variable Installationen wie *Waschtag* ist es zudem unumgänglich, dass die Rahmenbedingungen zur Präsentation und deren Spielraum von künstlerischer Seite kommuniziert, von Fachleuten aus der Konservierung-Restaurierung dokumentiert und als die Identität des Werks mitbestimmende Parameter tradiert werden. Dazu gehören Angaben zur Dimensionierung der Arbeit: die Anzahl Wäscheleinen und Latexhäute, wie die Leinen im Raum gespannt sein sollen, die Beleuchtungssituation und anderes mehr. Hilfreich für zukünftige Präsentationen kann dabei eine Bewertung der Künstlerin sein, welche vergangenen Iterationen aus welchen Gründen als gelungen einstuft respektive autorisiert werden.

Fundamentale Kategorien wie Authentizität, Autorschaft und künstlerische Handschrift sollen auch bei zukünftigen Wiederanfertigungen kritisch reflektiert werden. Diese Abwägungsprozesse sowie die aufgeworfene Fragestellung zum Bezug zwischen Werkbegriff und möglichen Erhaltungsstrategien eröffnen neue Forschungsfelder im Bereich der Konservierung-Restaurierung und der Kunstwissenschaft. Nicht zuletzt berührt dieser Themenkomplex auch zukünftige Sammlungsstrategien und die kuratorische Praxis, wobei der Dialog zwischen Disziplinen, Entscheidungsbefugten und Künstlerin kontinuierlich fortgesetzt werden muss.

Martina Pfenninger Lepage  
Dipl. Rest., Berner Fachhochschule/  
Hochschule der Künste Bern  
martina.pfenninger@hkb.bfh.ch

Gerda Kaltenbruner  
Univ.-Prof. i. R. Mag.

- 1 Unveröffentlichte Interviews mit Renate Bertlmann: Nadja Brodatzki, geführt am 10.2.2014 und am 23.7.2014; Martina Pfenninger Lepage, geführt am 31.10.2016. Als methodische Grundlage zur Gesprächsführung dienten semi-strukturierte Leitfäden, alle Interviews wurden transkribiert.
- 2 Für die Re-Installation in anderen Ausstellungsräumen und abweichender Konfiguration wird der Begriff der «Iteration» herangezogen, der für den Bereich der Konservierung-Restaurierung von variabler Kunst aus Jacques Derridas Schriften entlehnt ist, vgl. Fiske 2009.
- 3 Die erste öffentliche Performance von Renate Bertlmann, *Deflorazione in 14 Stazioni* fand 1977 im damaligen Museo Comunale d'Arte Moderna in Bologna statt, vgl. Wien 2016.
- 4 Ausgehend vom derzeitigen Forschungsstand zum Werkstoff Latex wird empfohlen, die mechanische Belastung von Kunstwerken aus Naturlatex während der Präsentation, insbesondere aber auch während der Lagerung so weit wie möglich zu reduzieren, da mechanischer Stress Degradeationsprozesse stark beschleunigt. Zudem ist anzuraten, empfindliche Kunstwerke in der Form zu lagern, in der sie präsentiert werden; d. h. beispielsweise auch, grossformatige Werke nicht zu rollen, sondern liegend zu lagern und Hohlräume zu unterfüttern, um Deformationen durch Alterungsprozesse zu vermeiden.
- 5 Nadja Brodatzki, *Rauminstallation Waschtage (1976) von Renate Bertlmann*, unveröffentlichte Seminararbeit, Institut für Konservierung-Restaurierung, Akademie der bildenden Künste Wien, 2014.
- 6 Die empirische Forschung zur Durchführbarkeit der Reproduktion der Gipsgussformen sowie die Untersuchung der erodierten Gussformen wird massgeblich durch Lea Huck (Konservatorin-Restauratorin für Wandmalerei und Architekturoberfläche) geleistet. Als beratende Experten wurden Peter Platzer (Firma Platzer GmbH, Wien), Florian Rist (Technische Universität Wien) sowie Michael Herbst (Akademie der bildenden Künste Wien) befragt.
- 7 «Precise reproductions of valued objects, usually in the same dimensions as the original.» In: AAT, [https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=Replica&logic=AND&note=&english=N&prev\\_page=1&subjectid=300015642](https://www.getty.edu/vow/AATFullDisplay?find=Replica&logic=AND&note=&english=N&prev_page=1&subjectid=300015642), Stand 19.3.2020.
- 8 «Reconstruction tends to reproduce effects and behaviors of an artwork without any of the pre-existing original components.» In: *DOCAM Glossaurus*, [https://www.docam.ca/glossaurus/view\\_Label.php?id=655&lang=1](https://www.docam.ca/glossaurus/view_Label.php?id=655&lang=1), Stand 19.3.2020.
- 9 «A recording medium is «reproduced» if any copy of the original master of the artwork results in a loss of quality. Such media include analog photography, film, audio, video.» In: *Variable Media Network*, <https://www.variablemedia.net/e/index.html> (Terms/Behaviors), Stand 19.3.2020.
- 10 Luber/Sommermeier 2011, S. 235.
- 11 Ebd., S. 243.
- 12 Revultex LA, mit Feststoffanteil 60%; Bezugsquelle: Apaco, Wien.
- 13 Irganox 1520L, H-Donor und Hydroperoxidzersetzer, 4,6-Bis(octylthiomethyl)-o-cresol; Hersteller: BASF, Basel.
- 14 Tinuvin 213, UV-Absorber, Hydroxyphenylbenzotriazole; Hersteller: BASF, Basel.
- 15 Pfenninger 2006.
- 16 Alex Wegmann, BASF, Basel, persönliche Mitteilung (18.12.2013).
- 17 Sorbitan Monooleat (Span 80), Polysorbat 80 (Tween 80); die Mischung der beiden Emulgatoren (1:4) wurde in Bezug auf den Feststoffgehalt der Naturlatexmilch 1:5000 dosiert.
- 18 Die Belichtungszeit betrug insgesamt über 2760 Stunden und fand über einen Zeitraum von 6 Monaten statt, wobei sich Hell- und Dunkelphasen abwechselten. Die Beleuchtungsstärke auf der Probenebene betrug 15000 lx. Verwendete Leuchtmittel: Osram L 18W/965 Deluxe Cool Daylight.
- 19 Die Probe wurde mit einem FT-IR-Spektrometer untersucht. Das Platinum-ATR Probenmodul des Spektrometers ist als Diamant-Kristall ausgelegt. Für die Untersuchung



- eingestellte Parameter: spektraler Bereich 375-4000 cm<sup>-1</sup>, Auflösung 4 cm<sup>-1</sup>, Anzahl der Scans 128.
- 20 Vgl. Anm. 5.
- 21 Martha Anghelone, unveröffentlichter Analysebericht, Institut für Konservierung-Restauration, Akademie der bildenden Künste Wien (2017).
- 22 Das Giessen erfolgte durch Renate Bertlmann und Nadia Behrmann-Brodatzki. Das Herauslösen der Häute und Säubern der Gussformen wurde gemeinsam mit Lisa Herold und Nadine Lemke durchgeführt.
- 23 Einen Spezialfall stellen die durch die Künstlerin ausgegossenen und auf glatten Gipsuntergründen vertriebenen Latexhäute dar. Diese Unikate sind in einem hohen Masse künstlerisch gestaltet: in erster Linie durch die Konturierung, aber auch durch das Stempeln von Schriftzügen und Anbringen von Applikationen. Da ein grosser Interpretationsspielraum besteht, können diese Häute vorerst ausschliesslich durch die Künstlerin selbst oder durch eine von ihr autorisierte Person neu gegossen und dabei gestaltet werden. Für Renate Bertlmann wäre es jedoch auch denkbar, die Installation *Waschtag* ohne individuell gestaltete, nur mit formgegossenen Häuten zu zeigen. Martina Pfenninger Lepage, Interview mit Renate Bertlmann (31.10.2016).
- 24 The 10th Gwangju Biennale, *Burning down the house*, 5. 9.–9.11.2014.
- 25 Während die Häute aus den 1970er Jahren mit Namen und Datierung in blauem Kugelschreiber signiert waren, entschloss sich Renate Bertlmann dazu, dies für die Signatur der neuen Häute zu ändern. Die wiederangefertigten Häute wurden jede einzeln mit den Initialen der Künstlerin und der neuen Datierung 1976/2014 signiert. Die Signatur erfolgte mit einem Bleistift, zusätzlich nutzte sie einen kreisförmigen Stempel mit den Initialen R.B.
- 26 Vgl. Brüssel et al. 2014–2018; Wien 2016.
- 27 Die grössten Latexhäute von *Waschtag* messen 103,8×33 cm, die kleinsten 25×29 cm.
- 28 An dieser Stelle soll betont werden, dass die insgesamt neunmonatige Ausstellungszeit mit hohen Belichtungswerten in Kombination mit mechanischem Stress eine aussergewöhnliche und massive Belastung für die fragilen Häute darstellt. Den frühen Iterationen von *Waschtag* in den 1980er Jahren wurden in der Regel nur einige Tage Ausstellungszeit eingeräumt.
- 29 Martina Pfenninger Lepage, Interview mit Renate Bertlmann (31.10.2016).
- 30 Die reproduzierten Gussformen sollen wiederum aus Gips oder einem gipsähnlichen Material bestehen, da Gips durch die hohe Wasseraufnahmefähigkeit einen idealen Untergrund für den Guss mit Naturlatexmilch darstellt.
- 31 «The identity of a work of art is a term employed in the conservation of contemporary art to refer to a work's unique character and self-sameness. It is closely connected to the notion of significant properties, understood as the features or properties regarded as constitutive of that identity.» Castriota/García Celma 2020.
- 32 Vgl. Anm. 29.

**Literaturverzeichnis****AAT**

The Getty Research Institute, *Art & Architecture Thesaurus Online*, <https://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>.

**Brüssel et al. 2014–2018**

*Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er Jahr aus der Sammlung Verbund*, Wien, hrsg. von Gabriele Schor, Ausst.-Kat. Bozar, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brüssel, 18.6.–31.8.2014; Hamburger Kunsthalle, 13.3.–31.5.2015; Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 14.10.2016–22.1.2017, und weitere Stationen, München: Prestel, 2015.

**Castriota/García Celma 2020**

Brian Castriota, Marta García Celma, «Identity», in: *The Decision-Making Model for Contemporary Art Conservation and Presentation*, Version: 1.1, Juli 2020, Cologne Institute of Conservation Sciences/TH Köln, *Glossary*, S. 23–24, [https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/fo2\\_cics\\_gsm\\_fp\\_dmmcaccp\\_190613-1.pdf](https://www.th-koeln.de/mam/downloads/deutsch/hochschule/fakultaeten/kulturwissenschaften/fo2_cics_gsm_fp_dmmcaccp_190613-1.pdf), Stand 16.9.2020.

**DOCAM Glossaurus**

Documentation et conservation du patrimoine des arts médiatiques – Documentation and conservation of the media arts heritage, *Glossaurus*, <https://www.docam.ca/glossaurus/>.

**Fiske 2009**

Tina Fiske, «White Walls: Installations, Absence, Iteration and Difference» in: Alison Richmond, Alison Bracker (Hrsg.), *Conservation. Principles, dilemmas and uncomfortable truths*, publ. zus. mit dem Victoria & Albert Museum, London, Amsterdam/Boston: Elsevier/Butterworth-Heinemann, 2009, S. 229–240.

**Luber/Sommermeier 2011**

Kerstin Luber, Barbara Sommermeier, «Re-making Artworks: Realized Concept versus Unique Artwork», in: *Inside installations: theory and practice in the care of complex artworks*, hrsg. von Tatja Scholte und Glenn Wharton,

Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, S. 235–248.

**Pfenninger 2006**

Martina Pfenninger, «Retroactive Stabilization for Natural Rubber Artworks», in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 20 (2006), Nr. 2, S. 368–377.

**Varibale Media Network**

<https://www.variablemedia.net/e/index.html>.

**Wien 2016**

Renate Bertlmann, *Works 1969–2016. Ein subversives Politprogramm*, hrsg. von Gabriele Schor und Jessica Morgan, Ausst.-Kat. Vertikale Galerie, Sammlung Verbund, Wien, 25.2.–30.6.2016, München: Prestel, 2016.

**Copyrights/Bildnachweis:**

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von Renate Bertlmann, Abb. 1–4, 6, 7

© 2022, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Konservierung-Restaurierung, Abb. 8–10