

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 52 (2001)

Heft: 4: Zeitgenössische Kunst : haltbar bis... = L'art contemporain à conserver jusqu'au... = L'arte contemporanea : conservabile fino al...

Artikel: Vom raschen Verfall der zeitgenössischen Kunst : eine polemische Einführung

Autor: Basting, Barbara

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394189>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Vom raschen Verfall der zeitgenössischen Kunst Eine polemische Einführung

1 Dieter Roth, *Selbstturm*, 1969–1998; *Löwenturm*, 1970–1998, Aufnahme 1991, aus verschiedenen Materialien, ca. 245 × 87 × 80 cm, ca. 260 × 100 × 100 cm, Emanuel Hoffmann-Stiftung, Depositum im Museum für Gegenwartskunst, Basel. – Dieter Roth machte die Kurzlebigkeit und den Verfall beharrlich zum Thema seiner Arbeit.



Zum Basler Museum für Gegenwartskunst gehört ein kleiner Raum mit separatem Eingang, in dem zwei besondere Werke von Dieter Roth aufbewahrt werden: sein 1969 begonnener *Selbstturm* und der seit 1970 aufgeschichtete *Löwenturm* (Abb. 1). Bis zu seinem Tod 1998 arbeitete der Künstler an diesen Türmen, die aus einem Holz- beziehungsweise Eisengestell auf Rädern bestehen und von ihm fortlaufend mit Löwen- und Selbstporträt-Gussfiguren aus Schokolade (bis 1986) und Zucker (ab 1986) bestückt wurden. Beim Betreten des Raumes schlägt einem Gestank entgegen. Auch an kleinen Tierchen, die die Zersetzungsprozesse des organischen Materials zusätzlich beschleunigen, fehlt es nicht. Einige der Figuren sind schon in sich zusammengesunken. Das Ganze bot sich zu Roths Lebzeiten als schauerlich-schönes, morbides *work in progress* dar, bei dem ironischerweise «Fortschritt» und «Zerfall» parallel stattfanden. Seit Roths Tod hat die Zerfalls-Komponente Oberhand gewonnen. Ein gar nicht so untypisches, wenn auch besonders extremes Beispiel für die Probleme, mit denen sich ne-

ben Kuratoren, Händlern, Kunstversicherern und Sammlern insbesondere Restauratoren für Gegenwartskunst herumschlagen müssen.

Sie werden mit unkonventionellen Materialien konfrontiert, denn «Holz, Papier, Farbe, Milch, Reis, Pollen, Wachs, Gips, Stein, Glas, Metall, Plastik, Fotos, Dias, Videos und Computer»¹ – so eine anschauliche, selbstverständlich lückenhafte Aufzählung von Erich Gantzert-Castrillo, Chefrestaurator am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main – gehören längst zum Fundus der gängigen Werkstoffe. Gerade die unvorhersehbaren Alterungsprozesse mancher Kunststoffe stellen höchste Herausforderungen ans Metier. Deswegen führen Gantzert-Castrillo und Elisabeth Buschart seit vielen Jahren das *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*², um für die Zukunft gerüstet zu sein. Dabei befragen sie, wie das ohnehin heute im Trend liegt, auch die Künstler, sofern diese noch leben und bereit sind, Auskunft zu geben.

Doch neben der an sich schon komplexen Materialfrage tauchen, das zeigt gerade Dieter Roths Werk, schnell Fragen nach der Intention des Künstlers auf. Bei bestimmten Werkstoffen – Schokolade und auch Roths vorsätzlich angelegten Schimmelkulturen – ist ein Zerfall vom Künstler vorprogrammiert und darf als wichtiger Aspekt des Werkes gelten. Folglich wird man mit konservierenden Eingriffen behutsam sein und den Alterungsprozess allenfalls verlangsamen.

Aber nicht alle Künstler haben unkonventionelle Materialien so reflektiert eingesetzt. Oft haben sie sich keine Gedanken über mögliche Probleme gemacht. Auch lässt sich die Veränderung oder Zerstörung durch Alterung bei manchen Werkstoffen kaum kalkulieren. So weiss man erst seit einiger Zeit, dass Acrylfarben und C-Prints schneller altern als gedacht. Weil aber für Künstler neue Werkstoffe häufig auch einen grossen Reiz haben, steht das Nachdenken über deren Erhaltung für sie nicht an erster Stelle.

Zu den natürlichen Alterungsprozessen kommen Beschädigungen durch Transporte.



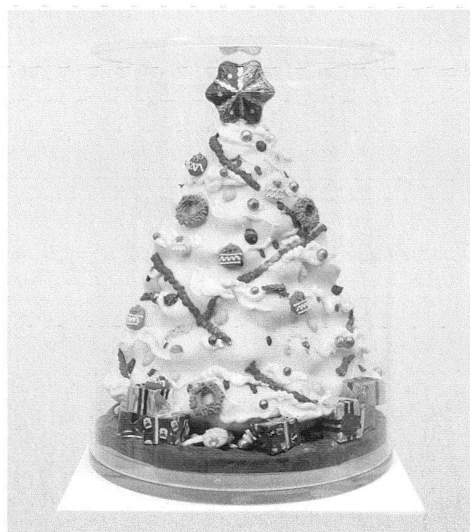
2 Paul McCarthy, *Santa's Chocolate Shop Figurines*, 1997, Schokolade, Gummi arabicum, Plexiglas, 6-teilig, unique, verschiedene Grössen, Privatsammlung. – Bei der Konservierung und Restaurierung von Gegenwartskunst, die nicht in erster Linie auf Dauerhaftigkeit angelegt ist, sind neben ästhetischen Fragen auch komplexe Probleme hinsichtlich der Originalität und Authentizität des Werkes zu klären.

Nie zuvor wurde so viel Kunst herumgeschickt wie heute, wo ein gieriger Ausstellungsbetrieb ständig Neues erwartet. Lagerschäden durch unsachgemäss verpackte Werke verlängern die Liste der Pflegefälle. Was tun, wenn die Etiketten auf den Mayonnaisegläsern, die der kalifornische Künstler Paul McCarthy für eine Installation verwendet hat, eine unlösbare Verbindung mit dem Plastik eingegangen sind, in das sie zwecks Aufbewahrung eingeschlagen waren?³ Was, wenn Eierschalen von einem Werk von Marcel Broodthaers abgefallen sind (Abb. 4)?⁴ Die scheinbar nächstliegende Lösung – für McCarthy's Werk neue Mayonnaisegläser zu kaufen, beim Broodthaers die Schale einfach aufzukleben – entpuppt sich aus verschiedenen Gründen als ungangbar. Die Mayonnaiseetiketten sehen heute vielleicht anders aus. Selbst wenn sie gleich aussähen wie zum Entstehungszeitpunkt des Werkes, selbst wenn der angefragte Künstler und auch der Besitzer nichts gegen einen solchen Ersatz hätten, sind die Etiketten weniger vergilbt als der Rest des Werkes. In beiden Fällen sind neben ästhetischen Fragen auch komplexe Probleme hinsichtlich der Originalität und Authentizität des Werkes zu klären.

Neben der Materialalterung vermehrt der «Faktor Mensch» die konservatorischen Problemfälle: «Meiner Erfahrung nach sind es Menschen und nicht Materialien, die die grösste Bedrohung für die Erhaltung von Kunstwerken darstellen. Das Verhalten des Menschen ist ein Schlüsselfaktor in der Konservierung», stellt der amerikanische Videokünstler Bill Viola lakonisch fest.⁵ Damit sind nicht nur tapsige Museumsbesucher gemeint, sondern auch fahrlässige, übereifrige oder mangelnd informierte

Restauratoren. Unter deren Zugriff leidet auch traditionellere Kunst.⁶

«Es gibt für ein Gemälde zwei Formen des Verschwindens: entweder, weil es restauriert wird, oder weil es nicht restauriert wird», bemerkte der Philosoph Etienne Gilson schon 1955.⁷ In neuerer Zeit ist die Restaurierung des Gemäldes *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III* von Barnett Newman (Abb. 5) im Stedelijk Museum in Amsterdam zum vielzitierten Kasus geworden. Der Chefrestaurator hatte eine beschädigte monochrome Farbfläche einfach mit einer Rolle und mit modernen Farben neu malen lassen. Der dadurch ausgelöste Skandal wegen Unprofessionalität schlug Wellen bis ins niederländische Kulturministerium. Denn zum Kodex jeder Restaurierung gehört die Reversibilität, das heisst die Umkehrbarkeit getroffener Massnahmen.



3 Paul McCarthy, *Santa's Chocolate Shop Figurines (Detail)*, 1997, Schokolade, Gummi arabicum, Plexiglas, 6-teilig, unique, verschiedene Grössen, Privatsammlung.

Perfektionierung und Normierung konservatorischer Methoden

Die künstlerische Praxis im Umgang mit Materialien hat seitens der Konservatoren und Restauratoren intensive Bemühungen provoziert, sich für die Zukunft zu wappnen. In den 1990er Jahren häufte sich die Zahl internationaler Fachkolloquien zur Konservierung zeitgenössischer Kunst. Neben dem Austausch und der Auswertung exemplarischer Beispiele ging es dabei vor allem um die Entwicklung adäquater, aktiver und präventiver Konservierungsstrategien. Ein Beispiel: Seit man weiss, dass bestimmte technische Ersatzteile – etwa Neonröhren – plötzlich vom Markt verschwinden können, legt man in weiser Voraussicht Ersatzteillager an.

Vor allem zwei Fachveranstaltungen dürfen als Meilensteine für die konservatorische Diskussion angesehen werden: Das Symposium *Modern Art – Who Cares?*, 1997 von der niederländischen Mondrian-Stiftung im Anschluss an ein interdisziplinäres Forschungsprojekt veranstaltet, sowie die 1998 vom Getty Conservation Institute organisierte Tagung *Mortality – Immortality?* In beiden Fällen waren neben Restauratoren bedeutender Institutionen und

Sammlungen auch Kuratoren, Juristen und Kulturphilosophen zu Gast. Die Lektüre der Kongressakten⁸, die beispielsweise sorgfältig ausgearbeitete Modelle für die Entscheidungsfindung, Datenregistrierung und Zustandsbeschreibung in der konservatorischen Praxis bieten⁹, ist nicht nur für Experten von Interesse. Denn es erweist sich, dass die Reflexion über Sinn, Zweck und Notwendigkeit des Konservierens eng mit der Praxis des öffentlichen Sammelns und generell mit der heutigen Haltung gegenüber Kunst verquickt ist. Die Reflexion beginnt bei so scheinbar simplen Fragen, ob vermutlich ephemere Werke überhaupt von einem Museum angekauft werden sollen. Sie reicht bis weit in die ästhetische Debatte über den trotz aller künstlerischen Attacken immer noch sehr standfesten Werk-, Authentizitäts- und Originalbegriff¹⁰ hinein und nimmt daher kulturphilosophische Dimensionen an.

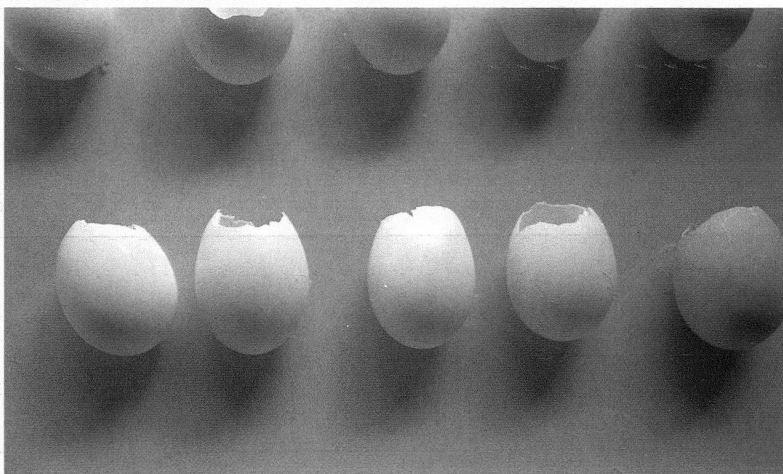
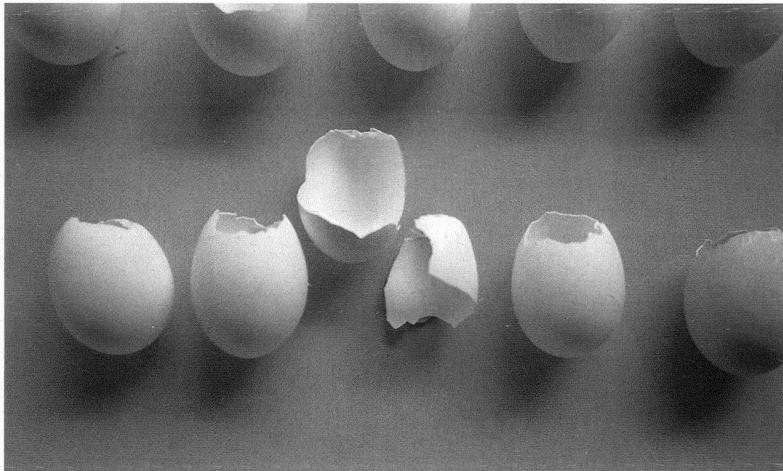
Auch die komplexe Wertfrage spielt hinein. Warum bewahren wir Kunst auf, welche Kunst bewahren wir auf und für wen? Weil jede konservatorische Praxis aus finanziellen und zeitlichen Gründen ihre Grenzen hat, stellt sich beispielsweise sehr schnell die Frage, bei welchen Werken konservatorische Eingriffe stattfinden. Sind es jene, die vom gegenwärtigen Kanon besonders geschätzt werden und die folglich auch einen besonders hohen Prestigewert haben? Wer trifft die Entscheidungen, und auf welcher Grundlage? Wir reden hier nicht einmal von Werken, die auf dem freien Kunstmarkt zirkulieren und an deren makellosem Aussehen die Verkäufer alles Interesse haben. Die Rede ist, um die Sache etwas zu vereinfachen, nur von Werken, die in Museen mit ihrem expliziten gesellschaftlichen Bewahrungsauftrag gesammelt werden.

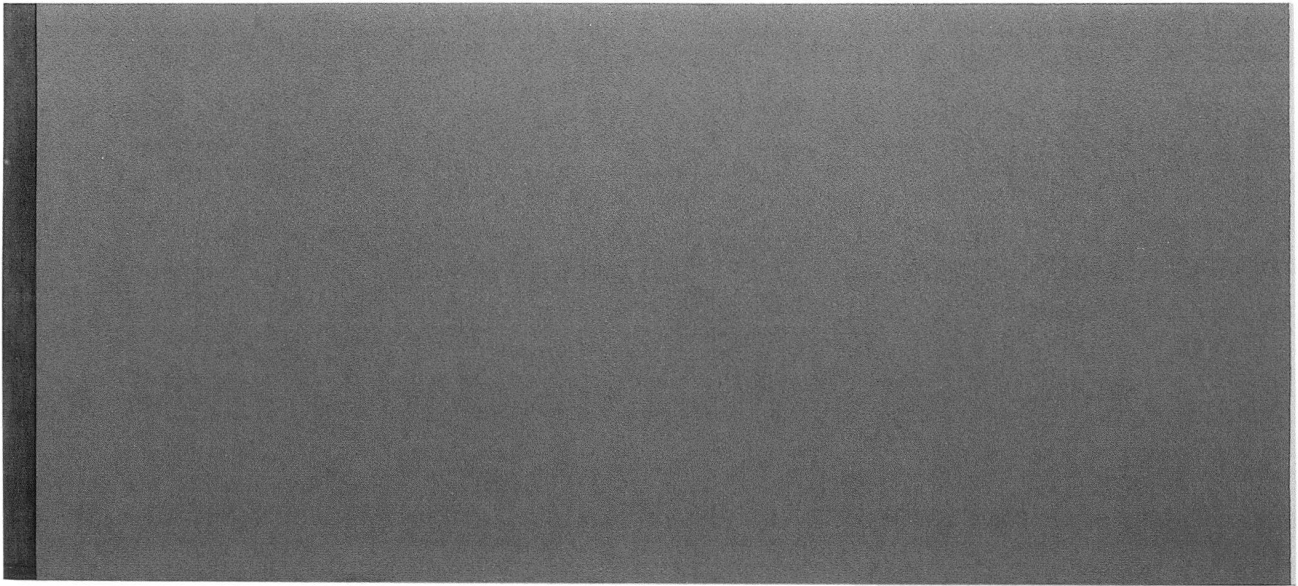
Die Grenzen der Bewahrungskultur

«Weder wird alle zeitgenössische Kunst überdauern, noch ist dies deren Intention», prophezeit Miguel Angel Corzo, Leiter des Getty Conservation Institute und Herausgeber des erwähnten Bandes *Mortality – Immortality?*¹¹ Daraus aber einen Freibrief für den sorglosen Umgang mit dieser Kunst abzuleiten, sei falsch. Zeitgenössische Werke seien keinesfalls nur für die Gegenwart bestimmt.

Genau an diesem Punkt hakt der Kunsttheoretiker und Philosoph Arthur Danto ein, indem er unseren mit hohen Erwartungen besetzten Zukunftsbegriff einer Analyse unterzieht, die nachdenklich stimmt.¹² Danto zufolge sind wir, anders als frühere Generationen, stark daran interessiert, das Bild mitzubestimmen, das die Nachwelt möglicherweise von uns entwickelt. Dabei gerät etwas Ent-

4 Marcel Broodthaers, Objekt, Eierschalen auf bemalter Leinwand im Plexiglaskasten, Privatsammlung, Mittlerer Teil des Triptychons, Zustand vor und nach der Restaurierung. – Zu den natürlichen Alterungsprozessen kommen Beschädigungen durch Transporte oder Berührungen. Die während eines Transports abgebrochenen Eierschalen mussten wieder angeklebt werden.





scheidendes meist aus dem Blick: Welches Interesse die Zukunft an unserer Gegenwart einst haben wird, können wir nicht einmal ansatzweise ahnen, geschweige denn planen. «Die Zukunft wird viele Dinge über uns wissen, die uns selber verborgen bleiben müssen und zu denen wir unter keinen Umständen Zugang haben.»¹³ Seine Betrachtungen führen Danto zu dem Schluss, unser Bestreben, der Zukunft ein möglichst abgerundetes Bild unserer Gegenwart zu hinterlassen, sei von vornherein zum Scheitern verurteilt. Hinzu komme, dass vieles in der zeitgenössischen Kunst eng an die komplexen Funktionszusammenhänge in unserer Gesellschaft gebunden sei. Die Bedeutung von Objekten, die aus unserer jetzigen Optik unsere kulturelle Identität repräsentieren, wird verloren gehen, sobald das zu ihrem Verständnis unabdingbare Kontextwissen schwindet. Dem versucht man in vielen Bereichen moderner Konservierungspraxis zu begegnen, indem man mittels Künstler-Interviews wenigstens Teile solcher Kontexte zu konservieren versucht. Für eine besonders kontextgebundene Spielart zeitgenössischer Kunst, die Internet-Kunst, die auf bestimmten technologischen Systemvorgaben und Kommunikationskontexten aufbaut, geht der Trend ausdrücklich dorthin, eher «Partituren» von Werken, also beispielsweise Programmiercodes, als «Werke» im herkömmlichen Sinn aufzubewahren.¹⁴

Aber auch hier stellt sich früher oder später das Problem der begrenzten Ressourcen. «Derlei ist nicht so amüsant, wenn wir in Zukunft ein ohnehin knappes Ankaufsbudget statt für Neukäufe für die Konservierung und Restaurierung der Werke verwenden müssen. Realistischerweise müssen wir akzeptieren, dass manche Kunstwerke – selbst kostspielige – der Zerstörung anheimfallen werden», meint prag-

matisch Jean-Christophe Ammann, Direktor des Museums für Moderne Kunst in Frankfurt am Main.¹⁵

«Wir dienen der Zukunft am besten, wenn wir das aufbewahren, was uns am intensivsten beschäftigt», empfiehlt in dieser Situation Arthur Danto. Was die Auswahl betreffe, sei durch die Vielzahl der entscheidenden Individuen und Institutionen genau jener Pluralismus garantiert, der als die Essenz gegenwärtigen Schaffens gelten könne. Gerade die für die Gegenwart so charakteristische unermüdliche Auslotung und Erweiterung des Kunstbegriffs werde, so hofft Danto vorsichtig, auch «innerhalb zukünftiger Lebensformen etwas bedeuten, sofern sie an diesem Begriff überhaupt noch ein Interesse haben».

Nicht alle Kolloquiumsteilnehmer von *Mortality–Immortality?* folgen Danto. James Coddington etwa, Chefkonservator des New Yorker Museum of Modern Art, wendet ein: «Die grössere Gefahr für zeitgenössische Kunst ist nicht das experimentelle Material, sondern eine etwas zu grosszügige Auffassung des Begriffs der Vergänglichkeit und damit die Konstruktion von Argumenten, Kunstwerke dem Vergessen und dem Verfall auszuliefern, die in Wirklichkeit auf Dauer angelegt waren.»¹⁶ Coddington argumentiert mit der Intention der Künstler, die Befragungen zufolge sehr häufig für den Erhalt selbst ihrer prekärsten Werke plädieren. Er warnt vor einer zu laxen Haltung angesichts der Fülle problematischer Fälle – eine Warnung, die man nicht überhören sollte.

In der Verabschiedung perfektionistischer Konzepte des Bewahrens gehen aber einige Kolloquiumsteilnehmer noch einen Schritt weiter als Danto. Restauratoren befinden sich im Dauerclinch zwischen den Erwartungen der Gegenwart und den vermeintlichen An-

5 Barnett Newman, *Who is afraid of Red, Yellow and Blue III*, 1967–68, Öl auf Leinwand, 245 × 543 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. – Die in Amsterdam vorgenommene Übermalung der beschädigten monochromen Farbfläche führte zum Skandal, denn zum Kodex jeder Restaurierung gehört die Reversibilität, das heisst die Umkehrbarkeit getroffener Massnahmen.

sprüchen einer Zukunft, die niemand kennt. Die Kunstwerke sollen einerseits zugänglich sein und auch ausgeliehen werden können, damit die Institution, die über sie verfügt, im internationalen Leihzirkus konkurrenzfähig bleibt. Wenn man Kunst nicht im klimatisierten Hochsicherheitstrakt mumifizieren wolle, so der Tenor der Experten, müsse man bereit sein, gewisse Verluste hinzunehmen.

Der Hinweis auf den Aufsatz *Ars moriendi. The Mortality of Art*¹⁷, mit dem der Kunsthistoriker Gary Schwartz 1996 Furore gemacht hatte, ist in den Fussnoten erstaunlich vieler Diskussionsbeiträge zu finden. Schwarz hatte darauf hingewiesen, dass für Kunst im Laufe der Jahrhunderte Zerstörung, nicht Erhalt die Norm war. Historikern zufolge, auf die er sich bezieht, sind zum Beispiel 99,4 Prozent der literarischen Manuskripte, die im Mittelalter in Europa entstanden, verschwunden, und 90 Prozent aller vor 1700 entstandenen niederländischen Malerei. Von den im 12. und 13. Jahrhundert in Italien entstandenen Tafelbildern gelten immerhin 70–80 Prozent als verloren. Man kann diese Zahlen auch positiv lesen: Trotz einiger turbulenter Jahrhunderte ist ein Viertel erhalten geblieben, und dies, obwohl das Mittelalter zwar an die Ewigkeit, anders als wir aber keineswegs an die Zukunft glaubte.

Solche Befunde wirken für heutige Kuratoren und Restauratoren entlastend, denn sie werden schliesslich nicht allein durch heikle Materialien, sondern zudem durch die grosse Fülle und Bandbreite der heutigen Kunstproduktion permanent mit ihren Grenzen konfrontiert. Peter Galassi vom Museum of Modern Art in New York berührt sogar explizit ein Tabuthema unserer auf Bewahrung fixierten Kultur: «Wenn eine Kultur leben soll, müssen manche Kunstwerke vergehen.»¹⁸ Seine Kollegin Ann Temkin doppelt scharfsinnig nach: In Museen konservieren wir nicht nur Kunstwerke, sondern auch die Fiktion, diese seien unveränderlich und unvergänglich.¹⁹

Dies ist eine Fiktion, für die wir wohl umso anfälliger sind, je rasanter sich unsere Lebenswelt wandelt. Wie brüchig solche Fiktionen sind, führen uns am besten jene Künstler vor Augen, die wie der eingangs erwähnte Dieter Roth die Kurzlebigkeit und den Verfall beharrlich zum Thema ihrer Arbeit machen. Die hier vorgeführten ketzerischen Argumente gegen die Tendenz der Optimierung und Perfektionierung von Konservierungsmethoden sollen denn auch weniger die Bemühungen der Konservatoren und Restauratoren diskreditieren, als das Nachdenken über unser Verhältnis zur Kunst und zu unserer Gegenwart als zukünftiger Vergangenheit in Schwung bringen.

Zusammenfassung

Die zeitgenössische Kunst operiert mit den unterschiedlichsten Materialien. Parallel zum traditionellen Tafelbild, zur Skulptur oder Plastik gehört die Arbeit mit Mixed Media, Video oder noch flüchtigeren Medien wie dem Internet längst zum künstlerischen Repertoire. Die konservatorischen Fragestellungen, die dies aufwirft, wurden jüngst an internationalen Symposien erörtert. Neben den technischen und dokumentarischen Praktiken betreffen sie die Rolle der Kunst in unserer Gesellschaft, den Original-, Werk- und Authentizitätsbegriff. Die Kurzlebigkeit der Kunst spiegelt die Schnelllebigkeit von Trends und Moden in unserer Gesellschaft. Die gegenläufige «Bewahrungskultur» ist auf ihre Weise symptomatisch für ein bestimmtes Geschichtsverständnis unserer Gegenwart.

Résumé

L'art contemporain opère avec les matériaux les plus divers: parallèlement au tableau traditionnel ou à la sculpture, le travail sur médias mixtes, vidéo, voire sur des supports encore plus éphémères comme Internet, figurent depuis longtemps au répertoire artistique. Des colloques internationaux se sont récemment attachés aux problèmes de conservation que soulèvent ces matériaux. Outre les questions liées aux pratiques techniques et documentaires, l'enjeu porte sur le rôle de l'art dans notre société et sur les notions d'original, d'œuvre et d'authenticité. À l'inverse, la «culture de la conservation» est symptomatique d'une certaine vision de l'histoire qu'a notre époque.

Riassunto

L'arte contemporanea opera con i più svariati materiali. Oltre al tradizionale quadro da cavalletto e alla scultura, il repertorio tecnico include da tempo i mixed media, il video e mezzi ancora più effimeri, quali l'internet. I problemi di conservazione che ne conseguono sono stati discussi recentemente nell'ambito di convegni internazionali. Oltre alle questioni inerenti all'aspetto tecnico e documentaristico, riguardano il ruolo dell'arte nella nostra società, il concetto dell'opera come tale, la sua originalità e autenticità. La precarietà dell'arte rispecchia il carattere effimero delle mode nella nostra società. La contrapposta «cultura della conservazione» è a suo modo sintomatica di una determinata attitudine odierna nei confronti del presente.

Für Gespräche und Informationen danke ich: Karoline Beltinger, Emil Bosshard, Roman Caffisch und Willy Stebler.

Anmerkungen

- ¹ Erich Gantzert-Castrillo, *Archiv für Techniken und Arbeitsmaterialien zeitgenössischer Künstler*, Stuttgart 1996.
- ² Buchpublikation Wiesbaden 1979, Reprint Stuttgart 1996: Gantzert-Castrillo 1996 (wie Anm. 1).
- ³ Beispiel mit freundlicher Genehmigung von Emil Bosshard, Bischofszell.
- ⁴ Für Details: Hiltrud Schinzel, *Zerbrochene Eierschalen und eine deformierte Leinwand*, in: *Restaurero*, 1999, Nr. 3, S. 190–194.
- ⁵ Bill Viola, *Permanent Impermanence*, in: Miguel Angel Corzo (Hrsg.), *Mortality – Immortality? The Legacy of 20th-Century Art*, Los Angeles 1999, S. 85–95.
- ⁶ Einschlägig: James Beck, *Art Restoration: The Culture, the Business, and the Scandal*, London 1993.
- ⁷ Etienne Gilson, *Painting and Reality*, National Gallery of Art, Washington D.C. 1955, S. 99.
- ⁸ *Modern Art – Who Cares?*, hrsg. von Ijsbrand Hummelen, Dionne Sillé und The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999, und Corzo 1999 (wie Anm. 5).
- ⁹ *The Models*, in: *Modern Art 1999* (wie Anm. 8), S. 164–191.
- ¹⁰ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 136.
- ¹¹ Corzo 1999 (wie Anm. 5), S. XV.
- ¹² Arthur C. Danto, *Looking at the Future Looking at the Present as Past*, in: Corzo 1999 (wie Anm. 5), S. 3–13.
- ¹³ Ebd., S. 8.
- ¹⁴ Darüber berichtete Benjamin Weil, Kurator für neue Medien am San Francisco Museum of Modern Art, anlässlich des Kolloquiums *Sitemapping I*, das das Bundesamt für Kultur im Herbst 2000 in Basel veranstaltet hatte (www.sitemapping.ch/).
- ¹⁵ Jean-Christophe Ammann, *On the Ageing of Works of Art*, in: *Modern Art 1999* (wie Anm. 8), S. 282–283.
- ¹⁶ James Coddington, *The Case Against Amnesia*, in: Corzo 1999 (wie Anm. 5), S. 19–24.
- ¹⁷ Gary Schwartz, *Ars moriendi. The Mortality of Art*, in: *Art in America* 84, 1996, Nr. 11, S. 72.
- ¹⁸ Peter Galassi, *Conserving Photography and Preserving the Vitality of Our Culture*, in: Corzo 1999 (wie Anm. 5), S. 81–85.
- ¹⁹ Ann Temkin, *Strange Fruit*, in: Corzo 1999 (wie Anm. 5), S. 45–50.

Abbildungsnachweis

1: Öffentliche Kunstsammlung Basel (Martin Bühler). – 2, 3: Courtesy the artist und Galerie Hauser & Wirth, Zürich (A. Burger). – 4: Hiltrud Schinzel, Düsseldorf; © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich. – 5: Stedelijk Museum Amsterdam; © 2001 ProLitteris, 8033 Zürich.

Adresse der Autorin

Barbara Basting, Kulturredaktorin, Seefeldstr. 253, 8008 Zürich