



with fondest regards

Eine Ausstellung von Mathias C. Pfund zur Schenkung von Mary Ann und Hal Glicksman.

4.9.-1.12.2024

Kunsthaus Biel Centre d'art Bienne

Die Eröffnung der Schenkung Glicksman im Kunsthaus Biel Centre d'art Bienne (KBCB)¹ am 18. Oktober 2023 in Anwesenheit des amerikanischen Sammlerehepaars Mary Ann Duganne und Hal Glicksman markiert das Ende eines Prozesses, der zwei Jahre zuvor bei einer anderen Eröffnung begonnen hatte. Im September 2021 traf Paul Bernard, damals noch Kurator am Musée d'art moderne et contemporain de Genève (MAMCO), Hal Glicksman anlässlich der Ausstellung *Se Souvenir du Présent*, die von Anne Gyffon-Selle und Arnaud Zohou im Crac de Montbéliard² organisiert wurde. Die Ausstellung zeigte ein Spektrum assemblagistischer Praktiken aus verschiedenen Zeiten und Orten, und das Ehepaar Glicksman stellte drei Werke³ aus seiner mehrere hundert Stücke umfassenden Sammlung zur Verfügung. Der Austausch wurde fortgesetzt, und nach mehreren Reisen zu den Anwesen des Ehepaars (in Ymeray und Santa Monica) wurde die Kunstsammlung schliesslich zwischen dem MAMCO und dem KBCB aufgeteilt⁴. Mary Ann und Hal lernten sich 1976 im Atelier von Larry Bell kennen: «[Larry Bell] war nach San Diego gezogen und liess mich in seiner Wohnung wohnen. Da kam diese wunderschöne Frau – Mary Ann Duganne hatte den Schlüssel bekommen, um die Pflanzen zu giessen. Wir lernten uns kennen und lebten sechs Monate später zusammen.»⁵ Mary Ann ist eine Künstlerin und Schauspielerin, die während der Ereignisse vom Mai 1968 an der Ecole des Beaux Arts in Paris studierte. Als enge Freundin von Guy de Cointet (1934-1983), den sie 1975 kennenlernte⁶, führte sie dreizehn seiner Stücke auf, darunter *At Sunrise A Cry Was Heard, Ethiopia* oder *Five Sisters*.⁷ Sie führt sein Werk noch lange nach seinem Tod auf und ist bis heute an seiner institutionellen Anerkennung beteiligt. Mary Ann Duganne Glicksman ist auch eine Verfechterin der Rechte von Menschen mit Behinderungen, die Kunst und Aktivismus in ihrem lebenslangen Engagement für Kunst- und gemeinnützige

Organisationen miteinander verwoben hat.⁸

In der Biografie von Hal Glicksman, die auf der Website des Getty Research Institute (wo ein Teil seines Archivs aufbewahrt wird) veröffentlicht wurde, heisst es: «Hal Glicksman, 1937 in Beverly Hills, Kalifornien, geboren, kuratierte in den 1960er und 1970er Jahren eine Reihe wichtiger Ausstellungen in Südkalifornien und half bei der Gründung und Förderung mehrerer wichtiger Kunstinstitutionen in Südkalifornien. Er begann seine Karriere als Assistent am Pasadena Art Museum unter der Leitung von Walter Hopps, wo er half, professionelle Richtlinien für Ausstellungsassistenten zu formulieren. Während seiner Zeit am Pasadena Art Museum arbeitete Glicksman an der Marcel Duchamp Retrospektive von 1963 mit. Ausserdem entwarf und installierte er die Präsentation der Vereinigten Staaten für die achte Bienal Internacional de São Paulo, Brasilien, im Jahr 1965. Glicksman war Assistenzkurator für die Ausstellung *Art and Technology* des Los Angeles County Museum of Art (1967-1971). Im Jahr 1969 wurde Glicksman zum Galeriedirektor und Assistenzprofessor am Pomona College ernannt. Dort organisierte er eine bahnbrechende Michael Asher Ausstellung sowie Ausstellungen mit Werken anderer Künstler, darunter Tom Eatherton, Lloyd Hamrol und Ron Cooper. 1970 nahm Glicksman eine Stelle als stellvertretender Direktor der Corcoran Gallery of Art in Washington, D.C. an, wiederum unter der Leitung von Walter Hopps. 1972 kehrte Glicksman nach Kalifornien zurück und wurde Direktor der Kunstgalerie an der University of California, Irvine (UCI). Zu den bedeutenden Gruppenausstellungen, die er an der UCI kuratierte, gehören *Assemblage in California* und *Los Four*, die Glicksmans langjähriges Interesse sowohl an der Chicano-Kunst als auch an der Assemblage-Kunst in Kalifornien belegen. Während seiner Zeit an der UCI stellte Glicksman auch Werke von Bruce Nauman, Maria Nordman, Larry Bell, Sol Lewitt, Eleanor Antin, Peter Alexander, John Baldessari und Jane Reynolds aus. 1975 organisierte Glicksman die gross angelegte Ausstellung *Collage and Assemblage* im Los Angeles Institute of Contemporary Art. Ebenfalls 1975 wurde Glicksman zum Direktor der Kunstgalerie am Otis Art Institute ernannt, wo er Ausstellungen mit Schwerpunkt auf zeitgenössische Kunstschaaffende wie Dan Flavin, Richard Tuttle, On Kawara, Hap Tivey, Sam Francis und Wallace Berman kuratierte. Nach seiner Zeit am Otis Institute kuratierte Glicksman Ausstellungen für die Santa Monica Arts Commission und das Beyond Baroque Literary Arts Center. 1981 gründete er seine eigene Galerie, Percept, eine kurzlebige Einrichtung für Licht- und Raumkunst. [...] Glicksman spielte auch eine wichtige Rolle bei der Gründung des Santa Monica Museum of Art im Jahr 1985, wo er als erster Direktor des Museums fungierte und dazu beitrug, die Sammlungspolitik und das Entwicklungsprogramm des Museums festzulegen»⁹. In einem Artikel, der am 10. Mai 1970 in der Los Angeles Time veröffentlicht wurde, bezeichnete William Wilson Hal Glicksman als «einen sympathischen, praktischen, künstlerorientierten Verwalter. [...] Seine fundierten Kenntnisse des Galeriebetriebs machten ihn für Kunstschaaffende in einer Weise nützlich, die einem Verwalter mit einem rein theoretischen Hintergrund in Kunstgeschichte unmöglich wäre. Seine Haltung der bescheidenen Hilfsbereitschaft gegenüber dem Künstler oder der

Künstlerin steht ganz im Gegensatz zur herrischen Selbstsucht moderner Kuratierender, die unter Kunstschaaffenden eine Anti-Museums-Revolution auslösten.»¹⁰

Für Hal ist es «die Pflicht des Kurators, Kunstwerke so auszustellen, dass sie ihre ästhetische Wirkung voll entfalten können, und dem Künstler Respekt zu zollen, sich in ihn und in den Betrachter einzufühlen, der eine ästhetische Erfahrung teilen möchte. Der Museums- und Galeriebesuch ist heute so strukturiert und von Vorurteilen überlagert, dass es für die Betrachtenden eine Anstrengung ist, mit dem Kunstwerk in Kontakt zu treten. Wenn die Besuchenden die Kunstwerke und nicht die Installation sehen, ist die Installation gelungen.»¹¹ Seine Nähe zu Kunstschaaffenden wird durch die vielen Widmungen auf den Werken in der Sammlung des Paares unterstrichen: «Für Hal und Gretchen¹² die grossartigsten Menschen Michael Asher»¹³; «Für Hal zu deinem Geburtstag, 26. August 1976 Grüsse, Rosemarie Castoro»¹⁴; «Happy Birthday Mary Ann»¹⁵; «Für Hal - der beste Kurator, mit dem ich bisher zu tun hatte»¹⁶ oder «Für Hal, der es einfach gemacht hat».¹⁷ Unter den Werken sticht ein braunes Serviettenfragment durch seine Bescheidenheit hervor, das eine Notiz in Kugelschreiberschrift trägt: «*untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards) 1976*». Dieser Titel wird von zwei Skizzen begleitet, die mit 1 und 2 nummeriert sind. Es handelt sich um ein Dokument, das Dan Flavin im Anschluss an seine Ausstellung in der Otis Art Gallery im Dezember 1976 geschrieben hat.

Dan Flavin lernte Hal Glicksman durch Donald Judd im Januar 1966 anlässlich der Installation der Wanderausstellung «American Section» in Washington kennen.¹⁸ Judd machte Hal mit Dan Flavin als denjenigen bekannt, der seine komplexen Werke in LA aufhängte. Im Dezember 1966 wurde in der Wilder Gallery in Los Angeles eine monografische Ausstellung mit Werken von Dan Flavin organisiert, die zu einem Vorschlag führte, der von Robert Rowan, dem Vorstandsvorsitzenden des Pasadena Art Museum, erworben wurde.¹⁹ Hal übernahm die Leitung der Installation. Im folgenden Jahr bat Flavin ihn, ein Werk im Haus von Betty Freeman,²⁰ einer Sammlerin und Unterstützerin des Musikprogramms des Pasadena Art Museum, zu bauen; «ich baute das Werk, während er zusah.»²¹ Eine im Getty Research Institute aufbewahrte «Fotografie von Betty Freeman» zeigt Hal Glicksman beim Händeschütteln mit Dan Flavin unter dem neu installierten «proposal».²²

In einem Brief vom 8. Juli 1975 schreibt Hal an Dan: «[...] Diesen Monat trete ich eine neue Stelle als Direktor der Galerie des Otis Art Institute an, die es mir ermöglicht zu reisen. [...] Ich sollte nicht um den heissen Brei herumreden, sondern gleich sagen, dass ich möchte, dass du im Otis ausstellst. Was mich so zögern lässt und mich so lange davon abgehalten hat, dir zu schreiben, ist die Tatsache, dass ich mir bewusst bin, dass mein Raum und meine Ressourcen sehr klein sind und deine Kunst längst überfällig für eine grosse Ausstellung in Südkalifornien ist. Die Otis Gallery ist Teil einer kleinen Kunstschule (200 Studierende), die bisher selbst in der Region nicht wahrgenommen wurde. Es scheint jedoch, dass sich in unseren Museen niemand mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt, und wir würden deine Arbeiten hier nie

sehen, wenn du nicht an einem kleineren Ort ausstellen würdest. Wir könnten dir einen sauberen Raum und viel engagierte Hilfe anbieten. [...] Es gibt eine Gruppe junger Kunstschaffender, die bei mir und Mike Asher in Irvine studiert haben und gerne an deiner Installation mitarbeiten würden. Vor allem ihnen zuliebe möchte ich dich bitten, zu kommen.»²³ In der Tat waren die Bedingungen in der Otis Art Gallery alles andere als optimal: «Das Gewicht der Bürokratie ist unwirklich»;²⁴ zum Beispiel «konnten die Wände nur alle sieben Jahre von Malern des County of Los Angeles gestrichen werden.»²⁵ Ausserdem war «das Publikum für Konzeptkunst damals so winzig und rar [...]»²⁶: Die Otis Art Gallery war «ein esoterisches Kunstprogramm, das das Pech hatte, auf der Titanic zu sein.»²⁷ Nichtsdestotrotz verbesserte sich das pädagogische Programm schnell: «In der modernen Kunst waren viele Dinge geschehen, die zuvor nicht in den Lehrplan der Schule aufgenommen worden waren. Jetzt sind sie da, und Otis spiegelt die Art und Weise wider, wie Kunstschaffende neue Werte in traditionellen Techniken finden. Otis hat heute seine Wurzeln in der Tradition, während es einen Quantensprung in die Kunsttechniken der Gegenwart und Zukunft vollzieht.»²⁸ Nach mehreren Briefwechseln und einem Besuch von Dan Flavin in Los Angeles im Frühjahr 1976, wo er vermutlich Mary Ann kennenlernte,²⁹ wurde die Ausstellung für Dezember angesetzt, kurz vor einer anderen dem Künstler gewidmeten Ausstellung in der Ace Gallery Venice in Los Angeles.³⁰

«Das Ausstellungsbudget von 600,00 [Dollar] (ohne die Kosten für die Elektrik, wie ich hoffe) ist ungünstig, aber wir werden es irgendwie schaffen.»³¹ Am 18. Oktober schreibt Flavin: [...] «Hal, ich habe darüber nachgedacht, die Installation nur in den beiden Eingangs- und Ausgangsbereichen zwischen den Galerien vorzunehmen»,³² und am 8. November: «Ich hatte gehofft, bis November einen Plan vorlegen zu können, aber ich war zu beschäftigt, um einen fertigzustellen, ich bitte um Entschuldigung.»³³ Das fragliche Dokument, eine vorbereitende Skizze des Künstlers, wurde vier Tage später in Rotterdam, im Hotel Rijn, und kurz vor der Eröffnung am 9. Dezember 1976³⁴ fertiggestellt. «Dan widmete das Stück in Otis Mary Ann und mir, aber er gab uns die Zeichnung nicht.»³⁵ Eine Kopie des ersten Entwurfs aus der Zeit vor dem 9. Dezember 1976 wird jedoch in seinem Archiv im Getty aufbewahrt.³⁶ Diese «letzte grobe Skizze» ist in der Broschüre (1000 Exemplare), die die Ausstellung begleitet, abgebildet.

In einem Presseartikel von William Wilson, der am 17. Dezember 1976 in der Los Angeles Times veröffentlicht wurde, heisst es: «Die Ausstellung besteht aus nur zwei Werken [*untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards) 1 & 2*], eines in jeder grossen Galerie [...] Jedes besteht aus einem Schachbrettmuster, das aus zehn grossen Leuchtstoffröhren gebildet wird, von denen fünf gerade nach oben und fünf quer angeordnet sind, die Hälfte mit dem Gesicht zur Wand, die andere Hälfte zur offenen Galerie. Der einzige Unterschied besteht darin, dass bei der einen die Farbe Rosa zu uns und die Farbe Grün zur Wand zeigt, bei der anderen ist es genau umgekehrt.» Weiter führt er aus: «Das Zentrum seines Rasters ist bemerkenswert fest. Die Ränder der Horizontalen berühren die Wände und bilden ein

schuppenförmiges Lichtmuster, das das Feld in einer Weise ausdehnt, die Hans Hoffman gefallen hätte [...] Ein weiteres Vergnügen bei solchen Arbeiten sind die Umgebungseffekte des reflektierten Lichts. Aus irgendeinem optischen Grund sind zum Beispiel beide Galerien in einen grünlichen Schimmer getaucht. Wenn man sich erst einmal daran gewöhnt hat, macht es Spass zu bemerken, dass das natürliche Licht, das aus dem Foyer kommt, ein schönes, künstlich wirkendes Lavendel ist.»³⁷ Während der Katalog *Complete Lights* diese als die ersten «grids» des Künstlers bezeichnet,³⁸ bezeugt eine Notizbuchskizze, die Flavin am 20. März 1971 in München anfertigte,³⁹ bereits das Vorhandensein dieses Motivs in den Projekten des Künstlers: ein Raster aus 5 horizontalen und 5 vertikalen Leuchten, die eine Ecke besetzen, wird mit folgendem Kommentar dargestellt: «Dieser Entwurf ist viel älter, als es das Datum vermuten lässt.»⁴⁰ In der Begleitbroschüre zur Ausstellung sind die beiden Entwürfe abgebildet (einer davon, *untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards) 1*, auf der Titelseite); die Fotos wurden vom Künstler Ron Cooper aufgenommen, «der damals mit Licht experimentierte (...) Ich erinnere mich, dass Cooper und ich zusätzliche Leuchtstofflampen benutzten, um die Wände neben dem Flavin zu beleuchten und einige andere Tricks mit der Belichtung anwendeten, um die gewünschten Ergebnisse zu erzielen.»⁴¹ «Edition: 3, Fabricated: 0»⁴²: in einer Auflage von je drei Stück hergestellt, wurde damals keines der Raster verkauft.

Nach dem Ende der Ausstellung wurden die Leuchten von den Studierenden und Dozierenden zur Beleuchtung ihrer Ateliers verwendet. «Die Lampen galten als gebraucht und waren zu dieser Zeit weder selten noch wertvoll»;⁴³ Hal nahm die vier Kisten (zwei Kisten pro Farbe - F96T12-DP und F96T12-G⁴⁴) mit jeweils 15 Leuchtstoffröhren der Marke Industrial zurück und bewahrte sie auf.⁴⁵

«Nach der Ausstellung»,⁴⁶ «fertigte Flavin die Zeichnung [auf der braunen Serviette] für mich in einem bei Kunstschaffenden beliebten mexikanischen Restaurant in Venice Beach an. Er liebte es, zu essen und sich mit Leuten zum Abendessen zu treffen. Ich erinnere mich, dass er ein grosses Kombi-Menü ass und danach einen Burrito bestellte, eine riesige Menge an Essen.»⁴⁷ Das Besondere an dieser Zeichnung ist, dass sie eine alternative Version der beiden verkleinerten Raster in Form von zwei Kreuzen zeigt, die jeweils aus zwei acht Fuss mal acht Fuss grossen, sich in der Mitte senkrecht kreuzenden Halterungen bestehen. Die Farbkombination bleibt dieselbe wie bei den Originalrastern: Beim ersten Element kreuzt die horizontale «pink» Notation die vertikale «grüne» Notation und beim zweiten Element umgekehrt. Obwohl es sich nicht um ein Dan-Flavin-Zertifikat handelt,⁴⁸ ist diese Zeichnung, eine Eintragung auf Papier, Teil eines vom Künstler entwickelten Notationssystems und der Konzeption seiner Ideen.⁴⁹

Dem Werkverzeichnis zufolge findet sich das Kreuzmotiv, das aus zwei gleich langen, sich in der Mitte senkrecht kreuzenden Halterungen besteht, in Dan Flavins Werken zwischen 1968 und 1973. Die sieben aufgezeichneten Beispiele bestehen ausschliesslich aus vier Fuss mal vier Fuss oder zwei Fuss mal zwei Fuss grossen Halterungen, die alle an der Wand (oft in einer

Ecke) aufgehängt sind, ohne den Boden zu berühren.⁵⁰ Der Eintrag Nummer 227 im Werkverzeichnis, *untitled* (1969), ist die einzige Ausnahme: Es handelt sich um ein «proposal», der aus vier Kreuzen (2 Fuss, 4 Fuss, 6 Fuss und 8 Fuss) in pinkem und grünem Fluoreszenzlicht besteht, die eine Ecke überspannen und auf dem Boden liegen.⁵¹ Dan Flavin hat sich also nie ein einzelnes acht Fuss mal acht Fuss grosses Kreuz über eine Ecke vorgestellt, «soweit wir wissen».⁵² Die Versionen der braunen Serviette stellen also ein Hapaxlegomenon im Korpus des Künstlers dar. Eine weitere Besonderheit dieses Vorschlags ist die Verwendung der Superlativform von «fond» (Deutsch: liebevoll) in der Widmung an das Ehepaar Glicksman.⁵³ Die einzige andere Erwähnung dieser Superlativformel in Dan Flavins Werk findet sich in der Widmung unter einem Kugelschreiberporträt von Robert Skolnik⁵⁴ vom 24. März 1977: «for Robert with fondest regards.»⁵⁵

«Er hinterliess mir diese kleine Zeichnung, damit ich eine kleine Version im Studio von Larry Bell anfertigen konnte, wo ich damals wohnte. Aber wir mussten umziehen, und wir zogen in dieses winzige Haus, und es gab keine Ecke, in die man einen Flavin hätte stellen können. Also legte ich die Zeichnung in die Schublade und vergass sie.»⁵⁶

Am 25. September 2003, fast neun Jahre nach Dan Flavins Tod, nahm Tiffany Bell, die damalige Projektleiterin des Werkverzeichnisses, Kontakt mit Glicksman auf. Bei dieser Gelegenheit erwähnt Glicksman im Gespräch «die winzige Zeichnung der Arbeit auf einem Papiertuch.»⁵⁷ 17 Jahre später, während des durch die SARS-CoV-2-Pandemie verursachten Lockdowns, beschloss das Ehepaar Glicksman, die Garage ihres Hauses in Santa Monica in einen Ausstellungsraum zu verwandeln, um einen Teil ihrer Sammlung zu präsentieren. Nach den Hinweisen auf der braunen Serviette wandte sich Hal an die Firma LA Lighting und gab vier massgefertigte Leuchten mit passenden Steckdosen und dem Sofortstart-Vorschaltgerät in Auftrag.⁵⁸ Im Ausstellungsraum «waren die Flavins allein in der Hälfte des Raumes und eine Wand mit Zeichnungen und Postern gegenüber.»⁵⁹ Kurz darauf organisiert der Galerist Tom Jimmerson aus Los Angeles die Ausstellung *Nothing Was Forbidden* bei as-is.la vom 26. Februar bis zum 16. April 2022: «eine Ausstellung von Kunstwerken, Dokumenten und Artefakten aus der Sammlung des Kurators Hal Glicksman⁶⁰ aus Los Angeles» Jimmerson folgte dem Geist der Installation von 2020, indem er die Flavins einander gegenüberstellte und alle gerahmten Dinge an eine Wand stellte.⁶¹

Am 2. Februar 2023 schrieb Hal im Rahmen der Glicksman-Schenkung an das MAMCO und das KBCB an die David Zwirner Gallery, die den Nachlass des Künstlers vertritt. Er erwähnt die Existenz des Papierhandtuchs und bittet sie, diese Version des Werks im Flavin-Archiv und bei der Artists Rights Society (ARS) zu registrieren. Er schlägt ausserdem vor, dass sie die 2020er Armaturen und zusätzlichen Lampen in ihr Haus bringen;⁶² «Ich habe einen Anruf vom Assistenten des Assistenten von David Zwirner erhalten, dass sie die Zeichnung nicht als Flavin-Werk akzeptieren.»⁶³

Am 5. Juli 2023 nahm Paul Bernard seinerseits Kontakt mit Zwirner auf und erhielt zwei

Monate später Nachricht vom Nachlass: «Es reicht nicht, um die Stücke zu identifizieren. Ich habe das Gefühl, dass es sich bei der kleinen Papierhandtuch-'Zeichnung' um eine Notiz handelt, die verdeutlichen soll, wie die Widmung zu lesen ist und welches Raster welches ist. Die Notation mit den gekreuzten Farben war eine Abkürzung für die Raster und nicht für die kreuzförmigen Stücke, die unabhängig von den Rastern sind (die beiden leichten Werke im Werkverzeichnis, die Mary Ann und Hal gewidmet sind (CL 395 und 396)). Dan hat dies wahrscheinlich für die Etikette und die Broschüre geschrieben. Die grössere reproduzierte Arbeitsskizze ist der 'Rosetta-Stein' für diese Abkürzung. Links unten zeigt sie die Schritte, die Dan durchlief, um zu der kreuzförmigen Abkürzung zu gelangen.»⁶⁴ Ausserdem «hat der Nachlass die Präsentation der Werke in der Galerie As Is in LA nicht genehmigt [...] und hält sie nicht für legitim.»⁶⁵ «Eine Erklärung der Kunstwelt, dass ein Werk nicht authentisch ist, kommt einem wirtschaftlichen Todesurteil gleich und macht ein Werk unverkäuflich.»⁶⁶

Eine Reproduktion des fraglichen «Rosetta-Steins» im Format 41x28 cm nahm die zentrale Doppelseite der Ausstellungsbroschüre ein. Es handelt sich um eine endgültige Skizze, die mit zwei aufeinanderfolgenden Daten versehen ist: 12. November und 9. Dezember 1976.⁶⁷ Obwohl der Reproduktionsprozess das Bild stark verflacht hat, bleibt das Dokument charakteristisch für Dan Flavins Praxis. Seine Zeichnungen für seine Leuchtstoffröhren-Installationen sind in der Tat hauptsächlich skizzenhafte Darstellungen eines Konzepts.⁶⁸ Sie zeugen vom Prozess der Verfeinerung der Ideen des Künstlers.⁶⁹ So ist es beispielsweise nicht ungewöhnlich, dass bestimmte Elemente durchgestrichen werden.⁷⁰ Das Format der Zeichnungen reicht von den 3x5-Zoll-Notizbuchseiten, die Flavin mit sich führte, über mittelgrosses Zeichenpapier⁷¹ bis hin zu den grossen Blättern Millimeterpapier, die er für seine Diagramme verwendete. Seine Zeichnungen sind mit einem Kugelschreiber⁷² angefertigt. Darüber hinaus sind seine Zeichnungen von echtem kalligraphischem Interesse, da sie in der Regel von umfangreichen kursorischen Notizen begleitet werden.⁷³ Die Skizze der oberen zwei Drittel stellt die beiden Ausstellungsräume des Otis Art Institute, vom Eingang aus gesehen, bis auf wenige Details⁷⁴ transparent dar. Der Boden ist mit dem verzerrten Wort⁷⁵ «reception area» gekennzeichnet, und an der Decke ist das Wort «open grid» mit dem Wort «black» überlagert.

In der rechten unteren Ecke des ersten Raums befindet sich ein durchgestrichenes Raster, das aus fünf horizontalen Linien besteht, die von ebenso vielen schwungvoll gezogenen vertikalen Linien durchschnitten werden. Das Besondere an diesem Raster ist, dass die äusseren Horizontalen bündig mit den Enden der Vertikalen abschliessen. Ausserdem bleiben die Worte «pink» und «gelb» unter den vielen Strichen, die jede der horizontalen und vertikalen Linien bilden, erkennbar. Auf der rechten Seite befindet sich die Zahl «8'» und eine kalligrafische Darstellung des Rasters, in dem die Röhren durch ihre Farbbezeichnungen ersetzt sind: fünf horizontale «gelbe» Linien kreuzen fünf vertikale «pinke» Linien. Direkt darunter ist eine weitere Skizze des Rasters mit einer veränderten Zusammensetzung (die

äusseren horizontalen Linien überschneiden sich diesmal mit dem Ende der vertikalen Linien) eingekreist. Im Inneren des Kreises sind die Worte «die richtige Konfiguration» eingeschrieben. Ganz am Ende des zweiten Ausstellungsraums, in der gegenüberliegenden Ecke, ist ein weiteres Raster gezeichnet, ebenfalls mit dem Hinweis «8'» und umrahmt von dem Text «the reverse». Unter der Skizze befinden sich zwei Vermerke. Die erste Aufschrift: «Für das Otis Institute of Los Angeles County 11 12 76 2⁷⁶ (im Rijn Hotel Rotterdam)»⁷⁷ steht in der unteren rechten Ecke. Es enthält die zweite Reihe von zusammenfassenden Notizen, die mit «final» gekennzeichnet und zweimal unterstrichen sind. Unmittelbar darunter wiederholt ein durchgestrichener Entwurf eine Rasterskizze (bestehend aus vier vertikalen und vier horizontalen Elementen) mit der zentralen vertikalen Aufschrift «pink», die in der Mitte von dem horizontalen «grün» durchkreuzt wird. Im Anschluss an die Zeichnung ist die Zahl «1» ebenfalls durchgestrichen. Direkt daneben befindet sich eine umgekehrte Wiederholung der Kreuzaufschriften, ohne das Raster im Hintergrund: «Grün» (horizontal) über «pink» (vertikal), gefolgt von der Zahl «2».

Im gleichen Sinne befindet sich etwas weiter links eine weitere durchgestrichene Raster-skizze (ebenfalls aus 4 x 4 Elementen zusammengesetzt) mit der horizontalen Aufschrift «grün», die die vertikale Aufschrift «pink» kreuzt, begleitet von der ebenfalls durchgestrichenen Zahl «2». Die ungeschwärzte Wiederholung der kreuzweisen Beschriftung: «pink» (waagrecht) über «grün» (senkrecht) und mit der Zahl «1» versehen, befindet sich in Leserichtung direkt daneben. Darunter steht in Klammern der Vermerk «geändert 12 9 76».⁷⁸ Ebenfalls in Klammern folgt der endgültige Titel des Werks: «– for Mary Ann and Hal with fondest regards».

Dieses neue Datum entspricht dem der Vernissage, also dem Tag vor der angekündigten Ausstellungseröffnung, und markiert die letzten Änderungen am Projekt. Diese betreffen die Farben der Leuchtstoffröhren. Auch wenn die ersten Angaben («pink» und «gelb») nicht mit dem übereinstimmen, was im Dezember 1976 im Otis Art Institute gezeigt wurde, so stimmen sie doch mit seinem Vorschlag vom Februar 1977 überein:⁷⁹ «eine acht Fuss mal acht Fuss grosse Eck-Lichtskulptur [...], konstruiert aus zehn Leuchtstoffröhren (fünf gelb, fünf pink)»⁸⁰ in der Ace Gallery in Vancouver.⁸¹ Im Werkverzeichnis ist dieser Entwurf (ohne Titel, Kat.-Nr. 397) auf 1976 datiert: Möglicherweise hat Tiffany Bell die Zeichnung in der Broschüre benutzt, um die Herkunft des Werks zu bestimmen, vielleicht aber auch auf der Grundlage anderer Dokumente, die sich im Besitz des Nachlasses befinden oder sogar vom «elusive Doug Xmas»⁸² weitergegeben wurden.

Da Dan Flavin die Installation in der Otis Art Gallery beaufsichtigte, kann sein Vorschlag nicht als «Fehlinstallation»⁸³ angesehen werden. Folglich scheint die Interpretation des Nachlasses bezüglich der endgültigen groben Skizze begründet (die Tatsache, dass die gekreuzte Farbnotation als Kurzschrift für die Raster fungiert). Es ist jedoch nicht möglich, genau festzustellen, wann die braune Serviette entworfen wurde. Ihre Materialität und ihr

fragmentarischer Charakter deuten darauf hin, dass sie in einem Restaurant entstanden ist, und es wäre nicht die einzige Zeichnung des Künstlers in einem solchen Umfeld.⁸⁴ Sie kann allenfalls als aus einer späteren Generation stammend angesehen werden als die endgültige grobe Skizze, die der Nachlass anerkennt.

*85

Dan Flavin setzte von 1963 bis zu seinem Tod 1996 Leuchtstoffröhren als künstlerisches Medium ein. Dieses «technologische⁸⁶ Readymade⁸⁷» besteht aus zwei Hauptkomponenten: der Lampe («[...] eine versiegelte Glasröhre mit einer Innenbeschichtung aus einer oder mehreren Phosphorverbindungen, die dem ausgestrahlten Licht Farbe verleiht»⁸⁸) und der Leuchte («eine lackierte Metall-'Schale' mit einer entsprechenden lackierten Metallabdeckung [...], [die] dazu dient, die Stromversorgung einer Lampe [...]»⁸⁹ zu erleichtern» (durch ein Vorschaltgerät⁹⁰). «Sobald Strom durch die Endkappen (die Elektroden)⁹¹ fließt, wandelt der Leuchtstoff der Leuchtstofflampe die ultraviolette Emission eines Entladungsplasmas mit seltenen Gasen [typischerweise Argon/Quecksilber] in sichtbares (weisses) Licht um. Der Leuchtstoff ist für fast das gesamte von der Lampe erzeugte sichtbare Licht verantwortlich, während die sichtbaren Quecksilberlinien nur wenige Prozent zur Gesamtleistung der Lampe beitragen.»⁹² «Wie ihr Name schon sagt, fluoreszieren die Röhrenlampen, ein Begriff, der einen dynamischen und niemals statischen Prozess des Schimmerns oder Leuchtens bezeichnet.»⁹³

Die Logik, die Dan Flavins Praxis zugrunde liegt, war von 1963⁹⁴ bis zu seinem Tod eindeutig festgelegt und stabil: Er entschied sich für sechs Modelle farbiger Leuchtstofflampen und vier weiße Varianten⁹⁵, die von entsprechenden, «von der Stange»⁹⁶ erhältlichen Halterungen unterstützt wurden, alle in unterschiedlichen Abmessungen.⁹⁷ Dan Flavin lehnt es ab, von seinen Lichtkonstruktionen als «Werk» zu sprechen und zieht stattdessen den Begriff «proposal»⁹⁸ vor; er verwendet auch den Begriff «aggregation», um sein besonderes System von Raumsituationen zu beschreiben.⁹⁹ «Ich mag es, wenn mein Einsatz von Licht offen situativ ist, in dem Sinne, dass es keine Einladung zur Meditation, zur Kontemplation gibt.»¹⁰⁰ Das Licht war für den Künstler von primärer Bedeutung;¹⁰¹ die physische Materie seiner Vorschläge scheint er als das zu verstehen, «was für die Epiphanie des Bildes notwendig ist.»¹⁰² Dieses Bild, das in der Immaterialität verwurzelt ist, weil es buchstäblich aus Licht besteht, existiert gleichzeitig mit dem Akt der visuellen Wahrnehmung.¹⁰³ «Bei allem phänomenologischen und intellektuellen Reichtum, der in Flavins Werken enthalten ist, ist ihre sensorische und physische Wirkung, wie sie im Raum erlebt wird, letztlich am wichtigsten.»¹⁰⁴ Die Bedrängung durch das ständige Licht kann ziemlich aggressiv sein, mit einigen Nebenwirkungen wie Kopfschmerzen und verschwommenem Sehen. Es ist daher nicht ungewöhnlich, dass Museumsaufsichten Sonnenbrillen tragen.

Darüber hinaus werden seine signierten Zertifikate und Diagramme, die den Verkauf seiner Werke begleiten, ein weiteres Schlüsselement seiner Arbeit, gerne an andere delegiert (Flavins Familienmitglieder und Assistierende oder später Galerien, die seine Werke vertreten). Wenn sie in seinem System keine eigentliche künstlerische Qualität haben: «Dies ist nur ein Zertifikat. Dies ist keine Zeichnung von mir»¹⁰⁵, betrachtete Flavin «das Originalzertifikat als so integralen Bestandteil seiner Arbeit, dass er [...] es ablehnte, Sammlern Duplikatzertifikate zu geben, selbst wenn es eindeutige Beweise dafür gab, dass das Werk authentisch war.»¹⁰⁶ «Wenn jemand mit einem Zertifikat und einer beschädigten Halterung auftauchte, ersetzte Flavin sie sogar. Aber ohne Zertifikat hatte der Besitzer kein Glück.»¹⁰⁷ Sie scheinen nicht mehr zu sein als die Erklärung der Echtheit selbst, die kaum mehr als ihre eigene Existenz anzeigt. «Ein Dan Flavin-Kunstwerk ohne Zertifikat ist im Grunde genommen eine teure Leselampe»¹⁰⁸, so die gleiche Auffassung.

«Drei Hauptaspekte von Flavins Arbeit sind die Leuchtstoffröhren als Lichtquelle, das Licht, das durch den umgebenden Raum gestreut oder auf nahe gelegene Oberflächen geworfen wird, und die Anordnung der Leuchten und Röhren zueinander oder ihre Platzierung auf Oberflächen. Die beleuchteten Röhren sind intensiv und eindeutig. Sie sind ein ganz bestimmter sichtbarer Zustand, ein Phänomen.»¹⁰⁹ «Es gibt keinen projizierten Kern des inneren Sehens, sondern nur die buchstäbliche Projektion jeder Leuchte und Röhre vom Boden auf die Wand [...] Die Lichter sind gleichzeitig das Zeichen und die Sache, die spezifiziert wird, und das Medium, um beides zu formen. Fluoreszierende Lichtobjekte an Ort und Stelle sind in verschiedenen kontingenten, voneinander abhängigen Beziehungen zu spezifischen Umgebungssituationen austauschbar... Das Licht ist nicht transformiert; es gibt keinen symbolischen, transzendentalen oder monetären (einzulösenden) Mehrwert. Das Licht ist an allen Orten unmittelbar präsent; die Empfindung ist optisch und einzigartig»¹¹⁰; «Elektrisches Licht ist mit einer bestimmten Zeit in der Geschichte verbunden. Flavin hat beobachtet, dass seine Kunst nicht mehr funktionieren wird, wenn das bestehende System der elektrischen Beleuchtung aufhört zu existieren. Hergestellt aus standardisierten, austauschbaren Einheiten, die nach Flavins Worten «in jedem Baumarkt gekauft werden können», funktionieren seine Arrangements von Leuchtstoffröhren innerhalb des inneren (oder angrenzenden äusseren) architektonischen Rahmens des Ausstellungsraums nur *in situ* und hören nach Abschluss der Ausstellung auf, künstlerisch zu funktionieren [...].»¹¹¹ Allein die Tatsache, dass Flavins Werk als Edition konzipiert ist, «führt bereits die Möglichkeit der Variabilität ein – von Objekten, die als unterschiedlich, aber gleich verstanden werden.»¹¹² Pragmatisch ausgedrückt: «Flavin konzipierte seine Skulpturen in der Regel in Auflagen von drei oder fünf Exemplaren, wartete aber mit der Herstellung einzelner Werke, bis diese verkauft waren, um unnötige Produktions- und Lagerkosten zu vermeiden. Bis zum Verkauf existierten seine Skulpturen als Zeichnungen oder Ausstellungskopien.»¹¹³ Es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass «die Fähigkeit der Replikation [die Fähigkeit des Werks,

vervielfältigt oder neu hergestellt zu werden, ohne dass es vermutlich einen bedeutenden Unterschied zwischen den einzelnen Objekten gibt] der materiellen Identität des minimalistischen Objekts innewohnt [...]»¹¹⁴: «In seiner Reproduzierbarkeit versucht das Werk der Minimal Art fast, der Endlichkeit – der Falle der Zeit – zu entkommen.»¹¹⁵ «Die Unterschiede, die zwischen mehreren Kopien auftreten, können jedoch die Neutralität – die vermeintliche Unschuld – der Replikation in Frage stellen.»¹¹⁶

Trotz dieser einfachen theoretischen Aussage und der reduzierten Ausdruckspalette entfalten seine Vorschläge zu Lebzeiten des Künstlers ein erstaunliches Spektrum an Variationen, sowohl formal als auch qualitativ.

In Bezug auf die «fixtures»: «Flavin verwendete fixtures von verschiedenen Anbietern kommerzieller Beleuchtungssysteme, und daher gibt es eine grosse Bandbreite an Formen, Grössen und Farben der fixtures. [...] Flavin verwendete meist punktgeschweisste, einlampige fixtures [...] er verwendete auch vorgefertigte, handelsübliche fixtures, die entweder zwei oder vier Lampen auf einmal aufnehmen konnten.»¹¹⁷ «In Europa, wo Acht-Fuss-Halterungen nicht erhältlich sind, verwendete Flavin manchmal 152 cm (Fünf-Fuss) -Halterungen und Lampen.»¹¹⁸ In den späten 70er Jahren wurden bestimmte ästhetische Standards für die Arbeit des Künstlers festgelegt. Mit Unternehmen, die handelsübliche Leuchten herstellten, wurden Vereinbarungen getroffen, dass diese «doppelt beschichtet wurden, um eine sauberere, haltbarere und einheitlichere Lackierung zu erzielen.»¹¹⁹ Darüber hinaus wurden «minderwertig produzierte, handelsübliche Vorrichtungen routinemässig zurückgewiesen, wenn sie verbeult oder zerkratzt ankamen.»¹²⁰ Gleichzeitig wurden engagierte Verarbeiter (oder «Shop Manager») eingestellt, die jeweils ihren eigenen Einfluss auf die Ausführung der Vorschläge geltend machten.¹²¹ Eine der radikalsten Entscheidungen des Künstlers betraf 1995 die Neufertigung der meisten seiner noch vorhandenen Werke in der Panza-Sammlung des Guggenheim, weil sie «handwerklich schlecht»¹²² waren.

«Die Farben von Leuchtstoffröhren können je nach Hersteller und Datum erheblich variieren»¹²³, aber «Flavin akzeptierte solche Abweichungen als unvermeidlich»¹²⁴, obwohl er auch «eine tiefe Vertrautheit mit der Art und Weise entwickelt hatte, wie die einzelnen Farben in einem bestimmten Raum oder auf einer bestimmten Oberfläche übertragen, kombiniert und reflektiert werden.»¹²⁵ Ausserdem «wird die Lampe ausgehen (was sie zweifelsohne auch sollte)»; ¹²⁶ «daher ist der Ersatz inhärent und zwingend notwendig für die fortlaufende Erhaltung von Flavins Werk.»¹²⁷ In den frühen 90er Jahren, als er von der Veralterung seines Mediums eingeholt wurde, verliess sich der Künstler in seiner Produktion «hauptsächlich auf Hasco Electric, einen Beleuchtungshersteller mit Anpassungsmöglichkeiten», der «die älteren Leuchten der Marke Mercury nachahmte, die [er] in den 1970er Jahren verwendete.»¹²⁸ In diesem Zusammenhang argumentiert Francesca Esmay, dass «bis zu einem gewissen Grad die individuelle Anpassung immer eine Rolle in Flavins Praxis gespielt hat.»¹²⁹

Die Zertifikate selbst sind nicht frei von Fehlern: Das Zertifikat für das von Ghislain Mollet-

Viéville erworbene Werk *untitled*, blaues und rotes fluoreszierendes Licht, vier Fuss breit über Eck, um 1970 (Kat. Nr. 263) (Editionsnummer 4/5) enthält nicht das Diagramm, das die Platzierung des Vorschlags über Eck anzeigt;¹³⁰ der Titel des Werks beginnt mit einem Grossbuchstaben, und schliesslich gibt es «sieben bestätigte Werke in dieser Edition.»¹³¹ Diese Instabilitäten und Ungereimtheiten unterstreichen vor allem die Tatsache, dass Dan Flavin nie aufgehört hat, Entscheidungen zu treffen und sich mit seiner einzigartigen Sensibilität¹³² angesichts der verschiedenen Komplexitäten und Widersprüche zu positionieren, die sich aus der Aussage seiner Praxis ergeben. So hat Flavin beispielsweise «zu Lebzeiten oft ältere Installationen verändert und anlässlich einer Ausstellung neue geschaffen.»¹³³ Der Catalogue Raisonné zeugt auch von der organischen Natur seiner Praxis durch seinen Anhang (nummeriert A1-A78), der Werke mit unbestimmtem Status enthält.¹³⁴ Natürlich gibt es viele Fälle, in denen die ursprüngliche Idee des Künstlers verraten wird¹³⁵ und sein Vorschlag dadurch hinfällig wird: z.B. eine Installation, die eine «völlige räumliche und architektonische Fehlinterpretation»¹³⁶ offenbart; die Anordnung von Leuchtstoffröhren in der falschen Reihenfolge¹³⁷, die Aufhängung des Werks auf dem Kopf¹³⁸, die Verwendung von Plastikgelen¹³⁹ oder das Fehlen eines entsprechenden Zertifikats¹⁴⁰...

Obwohl «jeder Rückgriff auf Flavins eigene 'Intentionen' in eine Sackgasse führt, angesichts der Tatsache, dass die Meinung des Künstlers (...) der Entwicklung, dem Widerspruch und dem Wandel unterworfen war»¹⁴¹, klingt seine Aussage von 1982, «alle posthumen Interpretationen sind weniger»¹⁴², immer noch wahr, denn was die Einzigartigkeit seines Werks garantierte, war die Kontinuität der interpretativen Akte, die er zur Materialisierung seiner Ideen lieferte. Joseph Kosuth hat dies verstanden: «Wenn jemand einen Flavin 'kauft', dann kauft er keine Lichtshow, denn wenn er das täte, könnte er einfach in einen Baumarkt gehen und die Ware für wesentlich weniger Geld bekommen. Er 'kauft' gar nichts. Er subventioniert Flavins Tätigkeit als Künstler.»¹⁴³ 2004 bemerkte Wade Guyton treffend «die Endgültigkeit des Werks»¹⁴⁴: «Flavins Skulpturen leuchten nicht ewig, sondern funktionieren rückwärts, sie zählen bis zu ihrer Funktionsunfähigkeit, ihrem Ausbrennen [...] anstatt den potenziellen Stromausfall zu sehen, der der Strahlung innewohnt, ist Flavins Vermächtnis glänzend, glücklich und modisch.»¹⁴⁵

«Zum Zeitpunkt seines Todes waren viele Auflagen noch nicht ausverkauft, so dass viele 'verfügbare' Werke weder hergestellt noch beglaubigt waren.»¹⁴⁶ «Die Absichten des Künstlers, was mit diesen Werken nach seinem Tod geschehen sollte, waren unklar.»¹⁴⁷ Kurz nach seinem Tod trat ein Expertengremium¹⁴⁸ zusammen, um den Wert des Nachlasses von Flavin zu bewerten, und man kam zu dem Schluss, dass es keine posthumen Werke geben würde.¹⁴⁹ Im Werkverzeichnis von 2004 schreibt Tiffany Bell zu diesem Thema: «Es gibt keine Pläne, die Editionen zu vervollständigen.»¹⁵⁰ Der Nachlass hatte jedoch das Recht, diese Editionen zu vervollständigen¹⁵¹, und er änderte stillschweigend seine Position in Bezug auf die Produktion posthumer Versionen der fluoreszierenden Lichtskulpturen des Künstlers¹⁵²,

indem er 2007 in enger Zusammenarbeit mit der David Zwirner Gallery mit der Herstellung nicht realisierter Editionen begann. So wurde *untitled (to Mary Ann and Hal with fondest regards) 1 and 2 (1976)*¹⁵³ trotz seines fehlerhaften Titels kürzlich in der PKM Gallery in Seoul während der Ausstellung *Fluorescent Lights 1964-1995* im Jahr 2018 gezeigt und ist dort derzeit zum Verkauf erhältlich.¹⁵⁴

«Die technischen und ästhetischen Standards für die posthume Herstellung [...] werden von Steve Morse, dem Chef-Fabrikanten des Studios, eingehalten [und] entsprechen weitgehend denen, die zu Lebzeiten Flavins praktiziert wurden.»¹⁵⁵ Die neu hergestellten Lampen werden nicht nur für posthume Produktionen für Ausstellung und Verkauf verwendet, sondern auch, um alte Lampen in bestehenden Werken zu ersetzen.¹⁵⁶ Nicht nur, dass «[...] diese zeitgenössische Art der Auftragsproduktion Lampen mit signifikanten Variationen im Vergleich zur Lampenindustrie hervorbringen kann»¹⁵⁷, sondern inwieweit bleibt sie «[Flavins] Konzept treu, auf allgemein verfügbare Materialien zurückzugreifen»¹⁵⁸? Greg Allen argumentiert: «Die Bewahrung von Flavins einst radikalem industriellen Kunstansatz stützt sich jetzt zu einem nicht geringen Teil auf die handwerklichen Traditionen, gegen die er rebellierte.»¹⁵⁹

Auf dem Markt «behaupten Besitzer und Verkäufer von frühen Fälschungen routinemässig, dass ihre Objekte authentischer sind (was einen höheren Geldwert bedeutet) als ein posthumes Exemplar. Befürworter der posthumen Fabrikation argumentieren, dass diese Praxis Flavins Wünschen entspricht und dem Werk eine solide Zukunft ermöglicht.» Bevor das Verbot der posthumen Edition aufgehoben wurde, «[...] empfahl der Nachlass trotz Flavins Präferenzen die Reparatur von Rostflecken oder abgeplatzter Emaille, anstatt die gesamte Leuchte zu ersetzen»¹⁶⁰; «Wenn Flavins Werke zur Auktion kamen [...], waren wichtige Faktoren, die ihren Preis beeinflussten, das Vorhandensein und der Zustand der Originalteile. Skulpturen mit originalen Glühbirnen oder Armaturen erzielten einen höheren Preis als solche mit offensichtlichen Restaurierungen oder, der Schrecken, neuen Materialien.»¹⁶¹ Seit die neuen posthumen Werke auf den Markt gekommen sind¹⁶², «haben einige Marktteilnehmer das Gefühl, dass die Preise für die Werke mit einem vom Nachlass signierten Zertifikat höher wären, wenn sie von einem vom Künstler signierten Zertifikat begleitet würden. Die Galerie Zwirner erklärt jedoch, dass dies nicht stimmt und dass es keinen Preisunterschied gibt»¹⁶³; «Die meisten neuen Sammler kümmern sich nicht darum oder wissen es nicht besser.»¹⁶⁴ Nichtsdestotrotz zeigt die Tatsache, dass es einen Markt für Flavins mit signierten Nachlasszertifikaten gibt, dass solche Werke als authentisch angesehen werden.»¹⁶⁵ «Eine Auffassung von Authentizität [...], die davon ausgeht, dass Authentizität eine stabile, inhärente Qualität eines Werks oder einer Ware ist, gerät wahrscheinlich sowohl mit der Theorie als auch mit der Praxis in Konflikt»¹⁶⁶; «die Bedeutung und der Wert von Authentizität hängen letztlich vom Konsens der Gemeinschaft in einem bestimmten Kontext ab. Ob etwas authentisch ist, hängt von der Beziehung des Publikums zu dem Werk oder der Ware ab, von

den Erwartungen, die mit dieser Beziehung verbunden sind, und von den Zielen, für die das Publikum Authentizität wünscht. In der Tat [...] ist sie ein Mittel, mit dem Wert verliehen und kommuniziert wird.»¹⁶⁷

Um welche Werte handelt es sich, abgesehen von den monetären? Alois Riegl vertritt die Auffassung, dass «jedes Kunstdenkmal¹⁶⁸ ausnahmslos auch ein historisches¹⁶⁹ Denkmal ist, da es eine bestimmte Entwicklungsstufe der bildenden Künste repräsentiert, für die kein völlig gleichwertiger Ersatz gefunden werden kann.» Für jedes Produkt menschlicher Tätigkeit aus vergangenen Zeiten, das es geschafft hat, bis in die Gegenwart zu überleben, gibt es mehrere konkurrierende Werte, die unterschiedliche Ansätze für die Erhaltung bestimmen: Der Alterswert, der sich «auf den ersten Blick in der unzeitgemässen Erscheinung des Denkmals offenbart» und an die Emotionen appelliert¹⁷⁰; der historische Wert, der auf einer wissenschaftlichen Grundlage beruht («und daher nur durch intellektuelle Reflexion erreicht werden kann») und sich auf die ursprüngliche Form des Denkmals als Werk des Menschen bezieht, und insbesondere der «Neuheitswert»¹⁷¹, der jedes Denkmal als gleichwertig mit einer modernen Schöpfung jüngeren Datums betrachtet und verlangt, «dass das (alte) Denkmal den charakteristischen Aspekt eines jeden menschlichen Werks im Moment seiner Entstehung aufweist.»¹⁷² Nicht nur, dass diese Werte in Dan Flavins Werk aufeinanderprallen (mit unterschiedlicher Intensität, je nachdem, ob die proposals zu seinen Lebzeiten oder nach seinem Tod gemacht wurden¹⁷³), sondern auch die konzeptionelle Natur seines Werks, das in der historischen Zeit der 60er Jahre angesiedelt ist (gekennzeichnet durch «den Bruch [...] zwischen ästhetischer Identität und den Paradoxien der materiellen Konstitution»¹⁷⁴), fügt seiner zeitgenössischen Rezeption weitere Schichten der Komplexität hinzu¹⁷⁵: «Wie sollen wir zwischen einer alten und einer neuen Fabrikation entscheiden: Ist es die Historizität des Mediums oder die konzeptionellen Bedingungen des Werks (die Zulässigkeit einer späteren Fabrikation), die wir respektieren sollten?»¹⁷⁶ Für Cesare Brandi wird «ein Kunstwerk dadurch beschrieben, dass es im Bewusstsein eine singuläre Anerkennung erfährt.»¹⁷⁷ Michael Baxandall postuliert in *The Period eye*, dass es «die sozialen Handlungen und kulturellen Praktiken sind, die die Aufmerksamkeit für visuelle Formen innerhalb einer bestimmten Kultur prägen.»¹⁷⁸

«Dennoch kehrt mit dem Vergehen der Epoche¹⁷⁹ die Falle der Zeit zurück. Das Werk mag einen Weg gefunden haben, sich selbst zu verewigen, aber ungeachtet der Phantasien von Zeitlosigkeit ist die Historizität des Objekts – die historische Identität seines Mediums und seiner Form – hartnäckig.»¹⁸⁰ «Das Licht mag fortbestehen, aber die Lampe und die Halterung werden zunehmend alt aussehen¹⁸¹, Artefakte der Technologie aus der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, die Flavins zeitlosem Ideal widersprechen.»¹⁸² Alois Riegl warnt: «Ewiges Bewahren ist schlichtweg unmöglich: Die Kräfte der Natur werden schliesslich alle Tricks des Menschen und den Menschen selbst in seinem Kampf gegen sie überwinden.»¹⁸³

Wie Zeitkapseln werden uns die von Hal Glicksman übermittelten Leuchtstoffröhren noch einige Stunden lang in das leicht giftige¹⁸⁴ Licht ihrer Zeit tauchen.

«Nach dem Leben muss der Tod noch gelebt werden.»¹⁸⁵

Mathias C. Pfund

- ¹ Bis Januar 2024 war die Institution unter dem Namen Kunsthaus Centre d'art Pasquart bekannt.
- ² Interview mit Paul Bernard, 7. März 2024.
- ³ Georges Hems, Portable Merz House (Ymeray Opera), 2006; Trough of Saints (Ymeray Opera), 2006 & Fred Mason, Untitled, undatiert (1960er Jahre).
- ⁴ Eine erste Schenkung des Paares an Mamco erfolgte 2022.
«Diese grosszügige Schenkung wird es dem Genfer Museum ermöglichen, seine der kalifornischen Szene gewidmete Sammlung zu konsolidieren und gleichzeitig Biel mit aussergewöhnlichem Material für die Entwicklung einer Reihe von künstlerischen Erzählungen zu versorgen. Website des KBCB, <https://www.pasquart.ch/fr/event/donation-glicksman/>.
- ⁵ Hal Glicksman zitiert von Richard Herz, The Beat and the Buzz, Inside the LA Art World, 2009, S. 103.
- ⁶ Mary Ann Duganne Glicksman, «Mary Ann Duganne Glicksman» in ArtForum, Bd. 45, Nr. 10, Sommer 2007.
- ⁷ Marilou Thiébault, «Entretien avec Mary Ann Duganne-Glicksman» in Guy de Cointet, Théâtre Complet, Paraguay Press, 2017, S. 437
- ⁸ Das Computer Access Center (CAC), Internationale Gesellschaft für unterstützende und alternative Kommunikation (ISAAC)
- ⁹ Getty Research Institute [GRI], Hal Glicksman Papiere 1927-2010, Forschungsbibliothek, Zugangsnummer 2009.M.5.
- ¹⁰ William Wilson, «Ein Meilenstein des Modernismus am Pomona College» in der Los Angeles Times, 10. Mai 1970.
- ¹¹ Hal Glicksman, «A Guide to Art Installations» in Museum News, The Journal of the American Association of Museums, Band 50, Nr. 6, Februar 1972, S. 27.
- ¹² Gretchen Rae Taylor (Hal Glicksmans Frau bis 1975 und insbesondere Direktorin der Womanspace-Galerie im Jahr 1973, einem Vorläufer des Frauengebäudes).
- ¹³ Michael Asher, Unrealized Proposals for Corcoran Gallery of Art, Juli 1971, Satz von vier Entwürfen, Plexiglas, 50 x 64 x 3,5 cm (jeweils mit Rahmen), Coll. MAMCO, Schenkung Mary Ann und Hal Glicksman, Inv.: 2023-359(4).
- ¹⁴ Rosemarie Castoro, Ohne Titel, 1976, Tusche auf Zeichenpapier, 35,5 x 42,5 cm (mit Rahmen), Coll. MAMCO, Schenkung Mary Ann und Hal Glicksman, Inv : 2023-363.
- ¹⁵ Robert Rauschenberg, Rauschenberg in der Galerie Dwan, 1965, Lithographie, KBCB.
- ¹⁶ Dan Graham, Present, Continuous Pasts project at Otis Art Institute, 1975, Tinte und Filzstift auf Papier, KBCB.
- ¹⁷ John Baldessari, Throwing a Ball Once to Get Three Melodies and Fifteen Chords, 1975, Schwarzweissfotografie, Filzstift, KBCB.
- ¹⁸ Diese Ausstellung wurde ursprünglich von Walter Hopps für die VIII. Biennale von São Paulo im Jahr 1965 kuratiert. Die Washingtoner Ausstellung fand in der National Collection of Fine Art (Teil der Smithsonian Institution) statt.
- ¹⁹ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024. Nach den Installationsplänen in Hal Glicksmans Archiv bei GRI wäre dies untitled, 1966 (Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, Yale University Press, 1 janv. 2004 [CL]: Kat.) GRI, Hal Glicksman Papiere 1927-2010, Box 105, flache Akte.
- ²⁰ monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death), (CL: cat. no. 108); email exchange with Hal Glicksman, March 14, 2024. Siehe auch «Betty Freeman: Audio Gallery Tour», Christie's ArtCasts, 3. April 2009.
- ²¹ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024.
«Ich habe das immer beibehalten. Es ist mir wichtig, dass ich mir die Hände nicht schmutzig mache. Das liegt nicht daran, dass ich instinktiv faul bin. Es ist eine Erklärung: Kunst ist Denken.» Dan Flavin, interviewt von Phyllis Tuchman, 9. März 1972, in: Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 194.
- ²² GRI, Hal Glicksman Papiere 1927-2010, Box 5, Serie 1.
- ²³ Ebd.

- ²⁴ Hal Glicksman, zitiert von Suzanne Muchnic, «Shaky state of the fine Arts» in The Los Angeles Times, 3. Juli 1978.
- ²⁵ Hal Glicksman, Nothing Was Forbidden, mit freundlicher Genehmigung von Hal.
- ²⁶ Ebd.
- ²⁷ Ebd.
- ²⁸ Hal Glicksman, zitiert von Barbara Isenberg, «It's evolution without the ‚R‘ at Otis Institute», in The Los Angeles Times, 21. Mai 1976.
- ²⁹ Brief von Dan Flavin, 29. März 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, Box 5, Serie 1.
- ³⁰ Dan Flavin: Installation, von Dezember 1976 bis 22. Januar 1977. Ausserdem war Hal Glicksman an der Installation beteiligt, wie aus der Rechnung vom 15. Dezember 1976 an Douglas Chrismass für «Montage und Installation von 2 Dan Flavin-Skulpturen in der Ace Gallery 12/13/76» hervorgeht. Laut Werkverzeichnis ist eine dieser Skulpturen unbetitelt (zärtlich, an Helen) (CL: Kat. Nr. 382). GRI, Hal Glicksman Nachlass 1927-2010, Box 5, Serie 1.
- ³¹ Brief von Dan Flavin, 8. November 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, box 5, series 1.
- ³² Brief von Dan Flavin, 18. Oktober 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, Box 5, Serie 1.
- ³³ Brief von Dan Flavin, 8. November 1976, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, Box 5, Serie 1.
- ³⁴ Kontaktbögen und Negative zeigen Dan Flavin, wie er in einem Büro des Otis Art Institute während des Aufbaus der Ausstellung eine Zeichnung kommentiert, die aus einer Mappe entfernt wurde. GRI, Hal Glicksman Papiere, Box 21, Serie II und Box 100, Serie II.
- ³⁵ E-Mail-Austausch zwischen Hal Glicksman und Tiffany Bell, 29. September 2003.
- ³⁶ GRI, Hal Glicksman Papiere, 1927-2008, Box 21, Serie II.
- ³⁷ William Wilson, «Flavin stellt im Otis Institute aus» in The Los Angeles Times, Fr, 17. Dezember 1976. «Grün ist die leuchtendste und intensivste der fluoreszierenden Farben; wenn Rosa und Grün gemischt werden, scheinen sie gelb zu strahlen». Tiffany Bell, «Dan Flavin, Posthumous» (2000) in Paula Feldman und Karsten Schubert, It is what it is: writings on Dan Flavin since 1964, Thames and Hudson, 2004, S. 252.
- ³⁸ CL: Kat. Nrn. 395 und 396, S. 334-335
- ³⁹ Diese Zeichnung ist wiedergegeben in Tiffany Bell, Isabelle Dervaux, Jennifer Raab, Dan Flavin: Drawings, The Morgan Library & Museum, 2012, S.138.
- ⁴⁰ «[Flavin] war sich auch immer seines Vermächtnisses sehr bewusst. Trotz unserer Probleme mit den Aufzeichnungen war er sehr darauf bedacht, Aufzeichnungen zu führen; er fügte immer Notizen auf der Rückseite von allem, was er sammelte, bei, und seine Tagebücher wurden - das ist 1959 - in einer Weise geführt, die zeigt, dass er begann, über seinen Platz in der Kunstgeschichte nachzudenken. Er war sich dessen immer bewusst.» Interview mit Stephen Flavin (dem Sohn des Künstlers und Nachlassverwalter) von Greg Allen, «Re-inventing the Lightbulb, 2/2: Stephen Flavin», 1. Januar 2005, <https://greg.org/2005/01/reinventing-the-lightbulb-22-s.html>.
- ⁴¹ E-Mail-Austausch zwischen Hal Glicksman und Tiffany Bell, 29. September 2003.
- ⁴² «Mit Ausnahme von ortsspezifischen Installationen und temporären Ausstellungen beabsichtigte Flavin, die meisten seiner Werke in Editionen herauszugeben. Er begann damit, die Werke in Dreier-Editionen herzustellen, aber später wandte er die allgemeine Regel an, grosse Werke in Dreier-Editionen und die kleineren in Fünfer-Editionen herauszugeben [...] Flavins Praxis war es, Werke herzustellen und zu zertifizieren, wenn sie verkauft wurden [...] Die Zahl 0 zeigt an, dass das Werk zwar für eine Ausstellung hergestellt, aber nicht verkauft wurde, und daher existiert unseres Wissens nach keines der Werke» Tiffany Bell, ‚Methodology for the Catalogue of light‘ in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, Yale University Press, 1 janv. 2004, S. 208-209.
- ⁴³ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024.
«Wenn man für den Bezirk Los Angeles arbeitet, stellt man keine Lampen auf und fährt damit nach Hause (lacht)». Interview zwischen Hal Glicksman, Paul Bernard und Julien Fronsacq, 7. April 2023.

⁴⁴ «F steht für ‚fluoreszierend‘, [96] für die Länge in Zoll, T12 für den Durchmesser [12/8-Zoll] und [der Buchstabe] für die Farbe - in diesem Fall [DP (Display Pink) und Grün]». Francesca Esmay, «Technische Geschichte» in Francesca Esmay, Ted Mann, Jeffrey Weiss, *Object Lessons: Case Studies in Minimal Art*, Guggenheim Museum Publications, 2021, S. 75.

45 E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 19. März 2024.

⁴⁶ Interview zwischen Hal Glicksman, Paul Bernard und Julien Fonsacq, 7. April 2023.

⁴⁷ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024.

⁴⁸ Dokumente - manchmal auf billigem Zellstoffpapier gedruckt - «wurden den Erstkäufern jedes Werks zur Authentifizierung ausgehändigt. Sie sollten Flavins Urhebererschaft an den Werken bei der Übertragung des Eigentums garantieren und bleiben der wichtigste Nachweis für die Entstehung des Werks. (...)Obwohl vom Künstler unterzeichnet, wurden die Diagramme auf den Zertifikaten von anderen angefertigt (...), um nicht als Zeichnungen des Künstlers identifiziert zu werden.» Tiffany Bell, «Methodology for the Catalogue of light» in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, S. 207.

⁴⁹ «Flavin datierte seine Arbeiten üblicherweise auf das Jahr der Konzeption - in der Regel in einer Zeichnung - und nicht auf das Jahr der Herstellung», Tiffany Bell, op.cit., S. 207.

⁵⁰ CL: Kat. Nrn. 195, 242, 243, 244, 253, 273, 338.

⁵¹ Die für diesen Eintrag angegebene bibliografische Referenz, Checkliste Nr. 27 des Katalogs *Highlights of the 1968-1969 Art Season*, Aldrich Museum of Contemporary Art (1969), entspricht nicht dem fraglichen Werk. Ausserdem heisst es im Katalog, dass dieses Projekt formal mit Kat. Nr. 240 & 241, *untitled (to Jane & Brydon Smith) 1 and 2, 1969*, zusammenhängt. Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, S. 289.

⁵² Tiffany Bell, a.a.O., S. 208.

⁵³ In der Regel schreibt Dan Flavin «untitled» in Kleinbuchstaben, dann folgen in Klammern «kunstvolle Widmungstitel, mit denen er Schulden und Bewunderung sowohl persönlich als auch künstlerisch anerkannte. Er widmete seine Werke Freunden, Kollegen, Künstlerkollegen, manchmal auch den Museumsmitarbeitern, die sie installierten, und sogar einem geliebten Golden Retriever» Roberta Smith, *Dan Flavin, 63, sculptor of fluorescent lights*, dies ' in *The New York Times*, 4. Dezember 1996.

Der Künstler selbst sagte: «Aber Widmungen mochte ich wirklich. Ich denke, das ist ein ehrenwerter sentimentaler Beruf. Und manchmal kann man sie auf die Schippe nehmen, und manchmal kann man sie ganz offen ausspielen.» Dan Flavin im Interview mit Tiffany Bell, Long Island, New York, 13. Juli 1982 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, S. 196.

«Die Widmungen sind zumeist nebensächlich, aber persönlich. Sie sind sentimental, und das ist schön. Aber sie stehen abseits. [...] Es ist eine schöne, beiläufige Sache. Für mich ist das eine sehr schöne Empfindung. Es ist die Art von Belanglosigkeit, die das Leben von Zeit zu Zeit leichter macht.» Dan Flavin interviewt von Phyllis Tuchman, 9. März 1972 in Tiffany Bell, Michael Govan, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, S. 194. Hier ist ein Bouquet von liebevollen Widmungen «mit aller Bewunderung und Liebe, die ich spüren und aufbringen kann» (CL: Kat. Nr. 236); «liebevoll» (CL: Kat. Nr. 270, 344, 360, 382, 383, 384, 385, 391-394, 411, 456-462); «mit der Zuneigung der Jahre» (CL: Kat. Nr. 307); «mit Bewunderung und Zuneigung» (CL: Kat. Nr. 333, 440); «mit Stolz und Zuneigung» (CL: Kat. Nr. 341); «mit Respekt und Zuneigung» (CL: Kat. Nr. 354); «mit Vergnügen, liebevoll» (CL: Kat. Nr. 358); «mit Dankbarkeit im Überfluss» (CL: Kat. Nr. 359); «liebevoll» (CL: Kat. Nr. 176, 371, 390, 510); «mit Zuneigung» (CL: Kat. Nr. 398); «in langer Achtung und Zuneigung» (CL: Kat. Nr. 404, 405, 420, 421), «mit zärtlichen Grüßen» (CL: Kat. Nr. 406, 407); «in Ehrfurcht und Wertschätzung» (CL: Kat. Nr. 445); «liebevoll» (CL: Kat. Nr. 502, 503); «respektvoll» (CL: Kat. Nr. 507); «mit Dankbarkeit und Hochachtung» (CL: Kat. Nr. 508); «mit Respekt und Bewunderung» (CL: Kat. Nr. 562) und «um die Liebe eines Lebens zu feiern» (CL: Kat. Nr. 640).

⁵⁴ Robert Skolnik war zwischen 1977 und 1983 Dan Flavins erster Vollzeit-Atelierassistent.

⁵⁵ Man beachte, dass der Katalog *Dan Flavin: A Retrospective*, (2004, S. 185) in der Bildunterschrift der

Zeichnung vom 4. Oktober 1975 fälschlicherweise den Superlativ «Heiner Friedrich» für Luciano mit freundlichen Grüßen verwendet.

⁵⁶ Interview zwischen Hal Glicksman, Paul Bernard und Julien Fonsacq, 7. April 2023.

⁵⁷ E-Mail-Austausch zwischen Hal Glicksman und Tiffany Bell, 25. September 2003.

⁵⁸ «Ich brauche ein 4 Zoll breites Gehäuse mit einer einteiligen Abdeckung [aus 20er Stahl]», E-Mail-Austausch zwischen Hal Glicksman und LA Lighting, 30. September 2020.

⁵⁹ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024.

⁶⁰ Zusammenfassung der Ausstellung, veröffentlicht auf der Website der Galerie, <https://www.as-is.la/exhibitions>.

⁶¹ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024.

⁶² E-Mail-Austausch zwischen Hal Glicksman, Lili Boyle und David Zwirner, 2. Februar 2023.

⁶³ E-Mail-Austausch mit Hal Glicksman, 14. März 2024.

⁶⁴ E-Mail-Austausch zwischen Paul Bernard und Justine Durrett, 15. September 2023.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Amy Adler, «Why Art Does Not Need Copyright» in *The Georges Washington Law Review*, Bd. 86, 2018, S. 346.

⁶⁷ «Ein zweites Datum bezeichnet eine Änderung oder Erweiterung der Idee, die oft mit der Herstellung des Werks einherging» Tiffany Bell, «Dating the works» in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 124.

Siehe auch Jay Belloli, Emily Rauh Pulitzer, Dan Flavin: drawings, diagrams and prints 1972-1975, Fort Worth Art Museum, 1977, [DDP]: Kat. Nr. 66, S. 42: «Ein Inventar von zwei Entwurfsvorschlägen für endgültige fertige Diagramme von kreisförmigem fluoreszierendem Licht einer Wand 5. März 1973 mit späterem Vermerk. beschriftet: ‚3/26/73‘ linker mittlerer Rand, oberes Diagramm, Graphitstift, Angabe des Datums des endgültigen Diagramms aus der Skizze».

⁶⁸ «Diese so persönlichen Notizen von mir [sind] eine Art intimes, idiosynkratisches, synoptisches Stenogramm (inzwischen hauptsächlich mein ‚Stil‘)». Dan Flavin, «Statement by the artist on his graphic art ‚...on drawing and diagramming‘» in Dan Flavin, Jay Belloli, Emily Rauh Pulitzer, Dan Flavin: drawings, diagrams and prints 1972-1975, Fort Worth Art Museum, 1977, S. 6.

⁶⁹ «Meine Zeichnung ist in Bezug auf sich selbst überhaupt nicht erfinderisch. Sie ist ein Instrument, kein Ergebnis» Dan Flavin, ‚some remarks... excerpts from a spleenish journal‘ in *Artforum*, vol. 5, no. 4, Dezember 1966, S. 28.

⁷⁰ DDP: Kat. Nr. 7, 9, 52, 53, 55, 57, 58, 62 & 137.

⁷¹ 8,5 x 11 Zoll.

⁷² «Es ist allerdings anzumerken, dass er einen sehr feinen technischen Kugelschreiber benutzte, keinen gewöhnlichen Bic. (...) The brand of the ballpoint pen was Illustrator» Isabelle Dervaux, ‚A ‘holy compulsion‘ for Drawing» in Tiffany Bell, Isabelle Dervaux, Jennifer Raab, Dan Flavin: Drawings, The Morgan Library & Museum, 2012, S. 18.

⁷³ «- Informationen über die Anzahl der Tuben, Farbe, Grösse, Ort, Datum, Titel, Widmung und Umstände der Ausführung (...) Oft wachsen Schrift und Zeichnung zusammen, vor allem in den Farbbeschreibungen, wo gelegentlich die Schriftzeilen an die Stelle der einzeln gezeichneten Tuben treten.» Dr. Franz Meyer, «Auszüge aus der Stellungnahme zur Grafik von Dan Flavin» in Tiffany Bell, Isabelle Dervaux, Jennifer Raab, a.a.O., S. 7.

⁷⁴ Abgesehen von der Lage der Öffnungen in den Bildschienen ist die Architektur originalgetreu dargestellt. Siehe z.B. den auf Seite 85 der Publikation Richard Tuttle von Marcia Tucker (1975) wiedergegebenen Plan für ihre zweiteilige Ausstellung von Mitte Januar bis Ende Februar 1976.

⁷⁵ «In anderen Beispielen verzerrte [Dan Flavin] die Worte, die sich auf Teile eines Raumes beziehen - Decke, Boden, Wand, Tür -, indem er die Buchstaben in alle Richtungen verdrehte und dehnte, so dass sie den gesamten Bereich, den sie bezeichnen, abdeckten», Isabelle Dervaux, op. cit., S. 21.

⁷⁶ Es ist nicht unüblich, dass Dan Flavin seine Skizzen nummeriert, wenn er an einem Tag mehr als eine anfertigt;

die vorliegende Zeichnung ist also die zweite. Die erste Skizze ist unbetitelt (für den «letzten Krieg», den letzten): «for Don's War Resisters League exposition in Heiner's rooms, 141 Wooster Street / 11 12 76 1 (in the Rijn Hotel Rotterdam)», ausgestellt im Kunstmuseum Basel anlässlich der Ausstellung Dan Flavin: Dedications in Light (2. März bis 18. August 2024) und ausgeliehen vom Estate des Künstlers.

⁷⁷ «[Flavin] legt (nach vierjährigen Verhandlungen) einen Vorschlag für die Beleuchtung von Fussgänger- und Fahrradtunneln unter der Maas in Rotterdam vor. Nachdem die Pläne fertiggestellt und die Entwürfe genehmigt sind, wird der Vorschlag 1978 wegen fehlender Finanzierung abgelehnt», 'Chronologie' in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 185.

«Die Tunnel unter der Maas in Rotterdam begannen '69 oder so ähnlich, und wurden dann schliesslich politisch in der Langlebigkeit besiegt. Das ist traurig. Alles, was ich dort tat, gefiel mir. Ich mochte das System, ich mochte die Erfindung der Ersatzbefestigung. Es war wirklich ein Vergnügen, das zu tun. Es ist traurig, dass es verschwindet oder nie zugelassen wird. Zum einen war ich Ausländer, zum anderen die politische Unfähigkeit der wechselnden Politiker - Sie wissen schon, keine Kontinuität, kein Interesse [...] Das ist ein Projekt, das mir in gewisser Weise am besten gefallen hat, wegen der Erweiterung des Korridors.» Dan Flavin, interviewt von Tiffany Bell, Long Island, New York, 13. Juli 1982, in: Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 197.

Eine Skizze einer möglichen Lampenfolge für den Maas-Fahrradtunnel in Rotterdam vom 5. Dezember 1974; siehe DDP: Kat. Nr. 196, S. 57.

⁷⁸ Eine weitere Zeichnung des Künstlers ist als «verändert» gekennzeichnet, siehe DDP: Kat. Nr. 91 («Eine grobe Skizze der endgültigen baulichen Veränderung der modularen Einheit für die Seitenwandinstallation in der oberen Galerie der Kunsthalle, Köln der Zeichnung vom 17 12 72 2. Bezeichnet: 'altered modular 4'/unit' upper left corner 'refer to note of/12 18 72 3/for color use/troughout/ 6 2-3 73 1 in Panopticon Club 1900/in Cologne' lower right quarter sheet». Dan Flavin verwendet in seinen Zeichnungen andere Synonyme, um eine Veränderung anzuzeigen: «Substitution» (DDP: Kat.-Nr. 37), «korrigiert» (DDP: Kat.-Nr. 40), «geändert für» (DDP: Kat.-Nr. 50).

⁷⁹ CL: Kat.-Nr. 397, unbetitelt, 1976.

⁸⁰ Art Perry, «Flavin throws light on his art» in The Province, 17. Februar 1977.

⁸¹ «Rosa und Gelb zusammen sind schwer zu ertragen, man findet sie eher in der öffentlichen Beleuchtung auf vulgäre Weise» Dan Flavin im Interview mit Phyllis Tuchman am 9. März 1972 in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 194.

⁸² Brief von Hal Glicksman an Dan Flavin, 21. Oktober 1975, GRI, Hal Glicksman papers 1927-2010, Box 5, Serie 1. Douglas Christmas (1944), berühmter Kunsthändler und Gründer der heute nicht mehr existierenden Ace Gallery im Jahr 1961. «Ihm wurde vorgeworfen, Werke von Künstlern gefälscht zu haben, unverkaufte Kunstwerke nicht zurückgegeben zu haben, Zahlungen zurückgehalten zu haben und finanziell schlecht gewirtschaftet zu haben. Catherine G. Wagley, «The Story Behind Legendary Dealer Doug Christmas's Incredible Fall From Grace, Ahead of His Trial» in Artnews, 13. September 2022.

«Ich wohne nur zwei Häuserblocks von Ace Venice (und dem Strand) entfernt, aber Doug Christmas könnte genauso gut auf dem Mond sein, bei all den Informationen, die ich aus ihm herausholen kann» Hal Glicksman, Brief an Dan Flavin, 27. Januar 1976. GRI, Hal Glicksman Papiere 1927-2010, Box 5, Serie 1.

⁸³ Im Lebenslauf von Dan Flavin werden drei vom Künstler nicht anerkannte Ausstellungen erwähnt: Galleria Sperone, Mailand, 1967; Galerie Ileana Sonnabend, Paris, im Oktober 1970 und «Arte Minimal de la Collection Panza» im Reina Sofía, 1988. Als Reaktion auf letztere schickte der Künstler einen Brief an die Redakteure von Art in America 76 mit dem Titel «Mis-installation»: «An die Redakteure: Die farbige Reproduktion von To Jan and Ron Greenberg von 1972, wie sie in der Reina Sofía in Madrid installiert ist und in der Juli-Ausgabe Ihrer Zeitschrift veröffentlicht wurde, zeigt eine völlige räumliche und architektonische Fehlinterpretation des Werks. Die Rücken an Rücken angeordneten gelben und grünen Leuchtstoffröhren sollen in einem Korridor vom Boden bis zur Decke eng aneinandergereiht werden. Ich habe Dr. Panza angewiesen, die Lampen und Leuchten zu entfernen» Dan Flavin, 'Letters' in Art in America 76, Nr. 9 (September 1988), S. 21.

⁸⁴ DDP: Kat. Nr. 107 («Ein kompletter Satz von acht Vorschlägen für den Einsatz einer einzigen kreisförmigen Leuchtstoffröhre in jedem Weiss an den vier Ecken und in der Mitte des Umfangs einer Wand, 1. März 1974 [...] Die Skizzen entstanden im Les Pleiades, einem Restaurant in der Nähe der Leo Castelli Gallery in Manhattan»); DDP: Kat. Nr. 144 («Claes Oldenburg, ein amerikanischer Künstler, 27. April 1974, bezeichnet: «Claes/In Les Pleiades/ 4 27 74 2» am unteren rechten Blattrand»). DDP: Kat. Nr. 199 («Rainer Speck, ein Urologe aus Köln, 2. Januar 1975») trägt auf der Rückseite eine Einkaufsliste.

⁸⁵ Der Inhalt dieses zweiten Teils beruht weitgehend auf den Untersuchungen, die in 2021 Object Lessons: Case Studies in Minimal Art - The Guggenheim Panza Collection Initiative (PCI) von Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss. Die PCI ist ein langfristiges Studienprojekt, das sich der Erforschung der komplexen Fragen rund um die Identität der 1992 von den italienischen Sammlern Rosa Giovanna und Giuseppe Panza erworbenen Werke widmet. Diese Sammlung umfasst Werke, die sich in einem Schwebestadium befinden - entweder unrealisiert oder in Form einer fehlerhaften Fabrikation.

Darüber hinaus bietet der Artikel «Getting Real» von Christine Mehring, veröffentlicht in Artforum, Band 60, Nr. 1 vom September 2021, interessante Perspektiven und Entwicklungen.

⁸⁶ Jeffrey Weiss, «Overview» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, Object Lessons: Case Studies in Minimal Art: the Guggenheim Panza Collection Initiative, Guggenheim Museum Publications, 2021, S. 62.

⁸⁷ Doch Flavin defunktionalisiert seine fluoreszierenden Wandleuchten nicht.

⁸⁸ Francesca Esmay, «Technical History» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 74-75. «Bei den meisten Lampen wird die Farbe durch die chemische Zusammensetzung der Leuchtstoffe bestimmt, mit denen die Innenseite der Glasröhre beschichtet ist; durch die Mischung roter, grüner und blauer Leuchtstoffkomponenten in bestimmten Anteilen lassen sich verschiedene Farbtöne erzielen», ebd.

⁸⁹ Francesca Esmay, a.a.O., S. 74-75.

⁹⁰ «Das Vorschaltgerät ist erforderlich, weil die Leuchtstofflampe eine negative differentielle elektrische Impedanz hat, und wenn sie direkt aus der Steckdose gespeist würde, würde sie einen schnell ansteigenden Strom ziehen, bis sie durch eine Sicherung, einen Schutzschalter oder eine katastrophale Störung begrenzt wird». Alok M. Srivastava, Timothy J. Sommerer, «Fluorescent Lamp Phosphors» in The Electrochemical Society Interface, Summer, 1998, S. 28-29.

⁹¹ Ebd., S. 81.

⁹² Alok M. Srivastava und Timothy J. Sommerer, op. cit., S. 28-29.

⁹³ Josef Helfenstein, «Vorwort» in Josef Helfenstein, Olga Osadtschy (Hrsg.), Dan Flavin: Dedications in Lights, Kunstmuseum Basel, 2014, S. 14.

⁹⁴ «Leuchtstoffröhren wurden in den 1930er Jahren entwickelt - sie wurden 1938 der Öffentlichkeit vorgestellt [...] und 1963 waren diese Leuchten technologisch nicht sehr weit von dem entfernt, was sie in den 30er Jahren waren [...] es war, wie Sie sagen, keine Spitzentechnologie. Aber wir schreiben das Jahr 1963, und dieses Zeug war überall im Einsatz. Das Raumfahrtprogramm baute schäbige Leuchtstofflampen in seine Raumkapseln ein, sogar in die, die auf dem Mond landeten!» Panza Collection Initiative, Interview mit Steve Morse in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 276.

⁹⁵ Rot, Gelb (vom Hersteller manchmal als «Gold» bezeichnet), Blau, Grün, Rosa, gefiltertes Ultraviolett, Kaltweiss, Warmlicht, Tageslicht und Weichweiss.

⁹⁶ «Wenn ein Künstler in den Kanon der Kunst eintritt und sich damit seinen Platz in der Kunstgeschichte sichert, beginnen sich bestimmte Diskurse - Argumente, Beispiele, sogar bestimmte Ausdrücke - um sein Werk zu ranken. Im Fall von Dan Flavin ist einer dieser Ausdrücke «off-the-shell», der sich auf die Leuchtstoffröhren und Armaturen bezieht, die der Künstler in gewöhnlichen Baumärkten kaufte, um seine berühmten Lichtwerke zu schaffen. Er unterstreicht den alltäglichen Charakter dieser Materialien und stellt Flavins Werke in die Tradition der Readymades von Marcel Duchamp und suggeriert, dass sie mit der Welt um sie herum eine Einheit bilden und sich nur durch die Geste des Künstlers unterscheiden. Jules Pelta Feldman, «In Time: Performing Dan Flavin» in Josef Helfenstein, Olga Osadtschy (Hrsg.), op. cit., S. 213.

- ⁹⁷ «Die vier Grössen von Leuchtstoffröhren, die in den Vereinigten Staaten am weitesten verbreitet sind: 2 Fuss (61 cm), 4 Fuss (122 cm), 6 Fuss (183 cm) und 8 Fuss (244 cm) lang» Tiffany Bell, , Methodology for the Catalogue of light ' in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 208.
- ⁹⁸ «Ich ziehe den Begriff ‚Vorschlag‘ vor und bemühe mich, ihn genau zu verwenden. Ich kenne kein ‚Werk‘ als meine Kunst.» Dan Flavin, «Some other comments...», 8. September 1967 in Art Forum, Bd. 6, Nr. 4, Dezember 1967.
- ⁹⁹ Einladungskarte für Dan Flavin, Kornblee Gallery, New York, 7. Oktober bis 8. November 1967.
- ¹⁰⁰ Dan Flavin, zitiert von Michael Gibson, «The Strange Case of the Fluorescent Tube» in Art International 1 (Herbst 1987), S. 105.
- ¹⁰¹ «Die lackierten Metallvorrichtungen und die röhrenförmigen Glaslampen waren gegenüber dem farbigen Licht, das sie ausstrahlen, sehr zweitrangig» Francesca Esmay, a.a.O., S. 74
- ¹⁰² «Die Räumlichkeit des Bildes beschränkt sich nicht auf die Umhüllung des in das Bild umgewandelten Materials, denn auch andere Elemente können als physische Mittel zur Übertragung des Bildes verstanden werden und als Vermittler zwischen dem Werk und dem Betrachter fungieren. Denken Sie zum Beispiel an die Qualität der Atmosphäre und des Lichts. Eine klare Atmosphäre oder ein gewisses gleissendes Licht kann als die Quelle angesehen werden, aus der das Bild hervorgeht, ebenso wie durch Marmor, Bronze oder ein anderes Material. Daraus folgt, dass es falsch wäre zu behaupten, dass für den Parthenon nur pentelischer Marmor verwendet wurde, denn die Atmosphäre und das Licht um den Parthenon herum sind ebenso materiell wie der Marmor selbst.» Cesare Brandi, Restaurierung. Theorie und Praxis (1963), herausgegeben von Giuseppe Basile, Florenz, Nardini, 2005, S. 53.
- ¹⁰³ «Ein Gegenstand reflektiert ein Lichtmuster auf das Auge. Das Licht tritt durch die Pupille in das Auge ein, wird von der Linse gesammelt und auf den Bildschirm im hinteren Teil des Auges, die Netzhaut, geworfen. Auf der Netzhaut befindet sich ein Netz von Nervenfasern, die das Licht durch ein System von Zellen an mehrere Millionen Rezeptoren, die Zapfen, weiterleiten. Die Zapfen sind sowohl für Licht als auch für Farben empfindlich und leiten die Informationen über Licht und Farben an das Gehirn weiter. An diesem Punkt hört die Ausrüstung des Menschen für die visuelle Wahrnehmung auf, einheitlich zu sein, und zwar von Mensch zu Mensch.» Michael Baxandall, «The Period Eye» in Michael Baxandall, Painting and experience in fifteenth century Italy : a primer in the social history of pictorial style, Oxford University Press, 1988, S. 29.
- ¹⁰⁴ Josef Helfenstein, «Foreword» in Josef Helfenstein, Olga Osadtschy (dir.), Dan Flavin: Dedications in Lights, Kunstmuseum Basel, 2014, S. 14.
- ¹⁰⁵ Manuskriptinschrift auf dem 4/5-Zertifikat für «untitled, circa 1970, blue and red fluorescent light, 4, wide the front blue lighted unit is 4' long the rear red lighted unit is about 2' long and centered» (CL Cat. No. 263) Vielen Dank an Ghislain Mollet-Viéville für die Bereitstellung dieses Dokuments.
- ¹⁰⁶ Thomas und Charles Danziger, «Brüder im Gesetz: When Conceptual Art Certificates of Authenticity Go Up in Smoke» in Art+Auction, (November 2015), <https://danziger.com/brothersinlaw/2015-11.pdf>
- ¹⁰⁷ Greg Allen, «Die dunkle Seite des Erfolgs», New York Times, 2. Januar 2005.
- ¹⁰⁸ Thomas und Charles Danziger, op. cit.
- ¹⁰⁹ Donald Judd, «Aspects of Flavin's Work», in Fluorescent light, etc. aus dem Ausstellungskatalog von Dan Flavin (Ottawa: The National Gallery of Canada), September 13-October 19, 1969, S. 27.
- ¹¹⁰ Dan Graham, «Flavins Vorschlag», in: Arts Magazine 44, (Februar 1970), S. 44.
- ¹¹¹ Dan Graham, «Art in relation to architecture/architecture in relation to art» in Artforum, Bd. 17, Nr. 6, Februar 1979, S. 22.
- ¹¹² Jeffrey Weiss, «Overview» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 66.
- ¹¹³ Jeffrey Weiss, «Einleitung» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, a.a.O., S. 21.
- ¹¹⁴ Ebd., S. 19.
- ¹¹⁵ Ebd., S. 33.
- ¹¹⁶ Ebd., S. 21.

¹¹⁷ Francesca Esmay, a. a. O., S. 75.

¹¹⁸ Tiffany Bell, «Methodology for the Catalogue of light», in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 208.

¹¹⁹ Francesca Esmay, a.a.O., S. 77.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ «Die Rolle des Verarbeiters war die eines Mitarbeiters, der einen entscheidenden, wenn auch oft unerkannten Einfluss auf die Art und Weise ausübte, wie das Werk aussieht.» Jeffrey Weiss, «Overview» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 69.

¹²² Dan Flavin an Rudolf Zwirner, 24. Juni 1967, zitiert von Frederica Esmay, a. a. O., S. 77.

¹²³ Ebd., S. 76

¹²⁴ Jeffrey Weiss, a.a.O., S. 66.

¹²⁵ Frederica Esmay, «Technische Geschichte» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, a.a.O., S. 75.

¹²⁶ Dan Flavin, «some remarks... excerpts from a spleens journal» in Artforum, vol. 5, no. 4, Dezember 1966, S. 27.

¹²⁷ Francesca Esmay, a.a.O., S. 76.

¹²⁸ Ted Mann, «Chronologie» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 56.

¹²⁹ «Als Flavin ein standardmässiges Leuchtstoffröhrenband nahm und es diagonal an der Wand anbrachte, wobei er alle zugehörigen Teile, die normalerweise mit der Leuchte geliefert wurden, wegliess, beschäftigte er sich mit einer Form der individuellen Anpassung» Francesca Esmay, a.a.O., S. 79.

¹³⁰ «Das Zertifikat wurde in Paris erstellt, während Flavin bei Marquardt ausstellte, und das kleine Diagramm war nicht enthalten», Morgan Spangle, Brief an Ghislain Mollet-Viéville, 9. Januar 1992.

¹³¹ «Ausserdem gibt es zwei gültige Zertifikate für die Edition 4/5». Tiffany Bell, Brief an Ghislain Mollet-Viéville, 20. Juli 2006.

¹³² Ein paar Beispiele für Koketterie:

«Er mochte es nicht, dass die Schrift auf der Glühbirne nicht mehr vorhanden war, aber er akzeptierte das Mercury-Etikett, wo es war (...) Das Etikett wurde nach [der Doppel- oder Dreifachbeschichtung] angebracht. PCI-Interview mit Robert Skolnik in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 272.

«Die Kabel wurden vorzugsweise versteckt oder von links herabhängend verlegt, was im Gegensatz zu der Alternative ein saubereres Erscheinungsbild ergab, und ausser in bestimmten Fällen wurden die Leuchten knapp über dem Fussboden angebracht, wenn die Architektur dies zulies, oder oben an der Fussbodenleiste». Tiffany Bell, «Fluoreszierendes Licht als Kunst» in Michael Govan und Tiffany Bell, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 109.

«Entgegen den Erwartungen einiger Kuratoren zog es Flavin oft vor, die natürliche Beleuchtung von Fenstern oder Oberlichtern zuzulassen, um seine Leuchtstoffröhren zu mischen und zu verkomplizieren - um die Architektur zu respektieren» Michael Govan, ‚Irony and Light‘ in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 95.

¹³³ Michael Govan, «Vorwort und Danksagungen» in Tiffany Bell und Michael Govan, Dan Flavin: A Retrospective, 2004, S. 14.

Darüber hinaus weist Tiffany Bell auf die Existenz von «Exemplaren hin, die Flavin als ‚ausserhalb der Edition‘ zertifiziert und als Geschenk für Familie und Freunde gemacht hat» Tiffany Bell, «Methodology for the Catalogue of light» in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 208.

¹³⁴ «Wir wissen, dass Flavin oft Leuchten in den Büros seiner Händler installierte oder in verschiedenen Installationen oder Ausstellungen zusätzliche Leuchten anbrachte, um den Eingang, eine Nische, ein Treppenhaus oder einen anderen ‚übrig gebliebenen‘ Raum aufzuwerten [...] Diese sind vielleicht nicht weniger Kunstwerke als die im ersten Abschnitt, wurden aber nicht auf die übliche Weise in den Inventaren des Künstlers, den Checklisten der Institutionen oder den Rechnungen der Galerien für die Ausstellungen registriert.» Tiffany Bell, «Methodology for the Catalogue of light» in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 207.

«Kataloge sind bekanntermassen fehlbar (manche mehr als andere), dennoch sind sie oft die unabdingbare Voraussetzung für Authentizität.» Amy M. Adler, «Künstliche Authentizität» (18. September 2022). 98 NYU Law Review, Nr. 3, NYU Law and Economics Research Paper Nr. 23-08, NYU School of Law, Public Law Research Paper Nr. 23-14, Anmerkung 164, S. 739.

¹³⁵ «Sie repräsentieren in keiner Weise meine Gedanken. «Dan Flavin, «Letters» in Art in America 76, Nr. 9 (September 1988), S. 21.

¹³⁶ Die Ausstellung Arte Minimal de la Collection Panza in der Reina Sofia von 1988 enthält eine vom Künstler nicht anerkannte Installation; siehe Anmerkung 83. Die kreuzförmige Version von untitled (for Mary Ann and Hal with fondest regards) 1 und 2 wurden von Hal kurioserweise in seiner Garage in Santa Monica neben zwei von der Decke leuchtenden Glühbirnen installiert; diese beiden Lichtquellen stören das von Flavin vorgeschlagene Experiment.

¹³⁷ ohne Titel, (an Henri Matisse), ausgestellt im Reina Sofia 1988: «Fotografien der Installation zeigen, dass die Herstellung falsch war (...): statt rosa-gelb-blau-grün war es gelb-rosa-blau-rot (...). Ausserdem bestand die Installation nicht aus einer einzigen vierflammigen Leuchte, sondern aus vier zusammenhängenden einflammigen Leuchten (...), was Auswirkungen darauf hatte, wie die verschiedenen Farben miteinander interagierten» Ted Mann, ‚Chronologie‘ in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 54.

¹³⁸ Die Titelseite des Art Magazine 44 im Februar 1970 zeigte eine fotografische Reproduktion des Werks ohne Titel (an Henri Matisse), das auf dem Kopf stand.

¹³⁹ [Auf die Frage, ob Flavin jemals farbige Gel-Hülsen verwendet hat] «Niemals, nein, er hasste sie. Nein, er würde sagen, das ist kein Flavin, das ist kein farbiges Fluoreszenzlicht. Oder das ist farbiges fluoreszierendes Gel-Licht, das ist kein farbiges fluoreszierendes Licht» PCI-Interview mit Steve Morse in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 276.

Das Reina Sofia griff auf rote Plastikgels über weissen Lampen zurück, um das rote Licht der Flavins in ihrer berüchtigten Ausstellung Arte Minimal de la Collection Panza zu erreichen. Eine öffentliche Einrichtung in Genf wendet die gleiche Strategie an und stellt derzeit ihren Dan Flavin auf diese Weise aus.

¹⁴⁰ «1992 kauften der Anwalt Stephen Susman und seine Frau eine Flavin-Skulptur ohne Titel aus dem Jahr 1964. Irgendwann verlor Susman jedoch das Zertifikat, obwohl er die «Skulptur» noch besass: drei horizontale Glühbirnen. Als er 2006 versuchte, die Skulptur bei Christie's einzuliefern, lehnte das Auktionshaus dies mit der Begründung ab, sie sei ohne Zertifikat wertlos. Susman wandte sich an den Nachlass von Dan Flavin und bat ihn, ein Ersatz-Echtheitszertifikat auszustellen. Als sie sich weigerten, verklagte er sie mit der Begründung, der Kaufvertrag sei gebrochen worden und es liege ein Promissory Estoppel vor [...] Letztendlich einigten sich die Parteien auf einen Vergleich mit ungenannten Bedingungen» Amy M. Adler, op.cit., S. 748-749.

¹⁴¹ Jeffrey Weiss, «Overview» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, a.a.O., S. 69.

¹⁴² Dan Flavin, interviewt von Tiffany Bell, Long Island, New York, 13. Juli 1982, in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 197.

¹⁴³ Joseph Kosuth, «Art after philosophy» (1969) in Charles Harrison und Paul Wood, Art in Theory 1900-1990, an anthology of changing ideas, Oxford, 1992, Anmerkung 12, S. 849.

¹⁴⁴ Wade Guyton, «Dan Flavin», Zeitschrift V no. 31, Herbst 2004, unpaginiert.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Tiffany Bell «Methodology for the Catalogue of lights» in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 208.

¹⁴⁷ Nick Paumgarten, «Dealer's Hand, Why are so many people paying so much money for art? Ask David Zwirner», The New Yorker, 24. November 2013.

¹⁴⁸ Paula Cooper und Douglas Baxter (der Präsident von Pace) gehörten der Expertengruppe an. Nick Paumgarten, op. cit.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Tiffany Bell, «Methodology for the Catalogue of light», in Tiffany Bell, Michael Govan, Dan Flavin: The

Complete Lights 1961-1996, 2004, S. 208.

¹⁵¹ Nick Paumgarten, op.cit.

¹⁵² Julia Halperin, «Flavins will see the light of day, Artist's estate lifts ban on the posthumous production of unrealised fluorescent light sculptures» in News, Ausgabe 247, Juni 2013.

¹⁵³ © 2018 Estate of Dan Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York. Mit freundlicher Genehmigung von David Zwirner und PKM Gallery.

¹⁵⁴ <https://www.pkmgallery.com/exhibitions/dan-flavin/selected-works>

¹⁵⁵ Jeffrey Weiss, Übersicht in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, a.a.O., S. 69.

Allerdings «gibt es keine Anweisungen für die Installation des Objekts. Verlassen wir uns auf Präzedenzfälle? Was ist, wenn die Aufzeichnungen eine Vielzahl von Präzedenzfällen zeigen, die jeweils spezifisch für die unwiederbringlichen Umstände einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Ortes sind?» Jeffrey Weiss, «Things not necessarily meant to be viewed as art» in Artforum, Bd. 51 Nr. 7, März 2013.

In der Ausstellung Dan Flavin: Dedications in Light im Kunstmuseum Basel, die unter der Leitung von Steve Morse installiert wurde, präsentieren die Vorschläge aus dem Nachlass eine Vielzahl von Leuchtenmodellen (abgerundete, nicht abgerundete, kundenspezifische, historische Mercury-Leuchten mit Etiketten, Damar Lighting - mit dem Canada/U. S. UL-Prüfzeichen -, einige mit Spuren von Kratzern). Einige der Vorschläge sind entweder mit kommerziell vertriebenen Lampen (Sylvania, General-Electric, Duro-Test) oder mit Lampen aus dem Nachlass (ohne Kennzeichnung, abgesehen von den gesetzlichen Bezeichnungen) ausgestattet. Ausserdem sind die meisten mit einem Klemmverbinder für nichtmetallische Kabel ausgestattet, der das Stromkabel begleitet, wenn es die Halterung verlässt. Insbesondere zwei Vorschläge (Denkmal 4 für die aus dem Hinterhalt Getöteten (an P. K., der mich an die Toten erinnerte), 1966, und ohne Titel (in Erinnerung an Josef Albers) 1 und 2, 1977) haben ähnliche Eigenschaften und scheinen den neuesten idealen Standard des Nachlasses widerzuspiegeln: nicht abgerundete, mit dicker weisser Farbe überzogene Armaturen, keine sichtbaren Etiketten, Lampen aus dem Nachlass. In beiden Fällen sind die Stromkabel, da die Vorschläge hoch an der Wand angebracht sind, auf dem Boden sichtbar, führen aber durch die Wand). Nach Angaben von Olga Osadtschy, der Kuratorin der Ausstellung, hat die Gutsverwaltung die Vorschläge durch eine Neuordnung ihres Lampen- und Leuchtenbestands erstellt. Am Ende der Ausstellung werden sie alle wieder abgebaut und keine wird verkauft.

¹⁵⁶ «Ersatzlampen können über die Website von Zwirner für 11 bis 70 Dollar pro Stück gekauft werden. Anna Louie Sussman, «How Dead Artists Continue Producing Work», ARTSY, 7. Juni 2018.

¹⁵⁷ «Zum Beispiel kam es zu dramatischen Verschiebungen, als neue, aus dem Nachlass stammende Lampen während der ersten Runde des Austauschs in untitled (Marfa project) verwendet wurden.» Francesca Esmay, «Technical History» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 79.

¹⁵⁸ Amy M. Adler, a.a.O., Anmerkung 213, S. 748.

¹⁵⁹ Paula Cooper, zitiert von Nick Paumgarten, a.a.O.

¹⁶⁰ «Die rettende Gnade, wenn man so will, ist, dass das Licht, wenn es einmal an ist, so blendend ist, dass man die Restaurierung nicht sehen kann», Greg Allen, «The Dark Side of success», New York Times, 2. Januar 2005.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² «Seit Dans Tod wurden etwa 30 Werke mit Nachlasszertifikaten verkauft, schätzt [Stephen Flavin]». Anna Louie Sussman, op. cit.

¹⁶³ Adler, Amy M., «Künstliche Authentizität» (18. September 2022). 98 NYU Law Review, Nr. 3, NYU Law and Economics Research Paper Nr. 23-08, NYU School of Law, Public Law Research Paper Nr. 23-14, Anmerkung 213, S. 748.

¹⁶⁴ Paula Cooper zitiert von Nick Paumgarten, «Dealer's Hand, Why are so many people paying so much money for art? Ask David Zwirner», November 24, 2013

¹⁶⁵ Amy M. Adler, op. cit., S. 752.

¹⁶⁶ Laura A. Heymann, «Dialogues of authenticity» in Special Issue: Thinking and Rethinking Intellectual Property Studies in Law, Politics, and Society, Band 67, S. 28.

¹⁶⁷ Ebd., S. 27

¹⁶⁸ Der Begriff des Monuments kommt in Dan Flavins Werk vor, im Allgemeinen auf ironische Weise durch seine Serie von Vorschlägen «Monument» für V. Tatlin, «den grossen Revolutionär, der von der Kunst als Wissenschaft träumte», die von 1964 bis 1982 lief: «Ich verwende ‚Monumente‘ immer in Führungszeichen, um den ironischen Humor der temporären Monumente zu betonen. Diese ‚Denkmäler‘ überleben nur so lange, wie das Beleuchtungssystem brauchbar ist (2.100 Stunden)». Dan Flavin, zitiert von Michael Govan und Tiffany Bell, *Dan Flavin: The Complete Lights 1961-1996*, 2004, S.45.

Sein Vorschlag monument 4 for those who have been killed in ambush (to P.K. who reminded me about death) (CL: Kat. Nr. 108) existiert jedoch ohne diese spöttische Anklage.

¹⁶⁹ «Alles, was einmal war, kann nie wieder sein, und [...] alles, was einmal war, bildet ein unersetzliches und unentwirrbares Glied in einer Kette der Entwicklung.» Aloïs Riegl, «Der moderne Kult der Denkmäler: Its Essence and Its Development» in Nicholas Price, M. Kirby Talley, Jr. und Alessandra Melucco Vacarro, *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996, S. 70.

¹⁷⁰ Sie sind «[...] unverzichtbare Katalysatoren, die im Betrachter ein Gefühl für den Lebenszyklus, für das Entstehen des Besonderen aus dem Allgemeinen und seine allmähliche, aber unvermeidliche Auflösung zurück ins Allgemeine auslösen. Diese unmittelbare emotionale Wirkung bedarf zu ihrer Befriedigung weder wissenschaftlicher Kenntnisse noch historischer Bildung, da sie durch blosser Sinneswahrnehmung hervorgerufen wird [...] der Betrachter sieht in dem verfallenden Denkmal den Beweis für seine eigene Sterblichkeit». Aloïs Riegl, «Der moderne Kult der Denkmäler: Sein Charakter und sein Ursprung», trans. Kurt W. Forster und Diane Ghirardo, in: *Widersprüche*, Nr. 25 (Herbst 1982), S. 21-51.

¹⁷¹ (Neuheitswert) «Der Kern von Riegls Theorie der Denkmalpflege ist ein Wertesystem, das die Qualitäten beschreibt, für die ein Denkmal geschätzt wird. Er unterscheidet eine Reihe von Erinnerungswerten, nämlich den gewollten Erinnerungswert, den historischen Erinnerungswert und den Alterswert, und eine Reihe von Gegenwartswerten, nämlich den Gebrauchswert und den Kunstwert, letzteren weiter unterteilt in den Neuheitswert und den relativen Kunstwert, d.h. den wechselnden Geschmack. Diese Werte sind 'keine dauerhaften Kategorien, sondern historische Erscheinungen'« Alexandra Harrer, ‚The Legacy of Aloïs Riegl: Material Authenticity of the Monument in the Digital Age‘ in *Built heritage* 1, 2017, S. 31.

¹⁷² Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, éditions du seuil, Paris, 2013, S. 95 [englische Übersetzung von Axelle Stiefel].

¹⁷³ Zum Beispiel: «Wir müssen feststellen, dass der Kult des historischen Wertes [...] einen begrenzten Wert der Kopie zulässt, wenn das Original («das Dokument») völlig verloren gegangen ist. In diesem Fall entsteht ein unlösbarer Konflikt mit dem Wert der Antike nur dann, wenn die Kopie nicht als Hilfsmittel für die wissenschaftliche Forschung, sondern als vollwertiges Äquivalent des Originals präsentiert wird, das die gleiche historische und ästhetische Anerkennung beansprucht». Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse*, S. 92 [englische Übersetzung von Axelle Stiefel].

Eine «authentische Reproduktion» ist eben «eine [Kategorie von] Objekten, die bestimmte Eigenschaften des Originals wiedergibt, aber keine zeitliche oder örtliche Situation beansprucht (und von der nicht erwartet wird, dass sie diese verkörpert)». Laura A. Heymann, op. cit., S. 30.

Die Ausstellungskopie ist eine weitere Kategorie von Objekten, die der Estate häufig für seine Ausstellungen verwendet; «eine Ausstellungskopie [...] wird definiert [...] als ein Objekt, entweder vollständig oder in seinen Bestandteilen, das anstelle eines bestehenden Kunstwerks für eine Ausstellung hergestellt und ausgestellt wird» Eleonora E. Nagy, «The Making of Mike Kelley's *The Wages of Sin's* Exhibition Copy: Replication as a Means of Preservation» in *Studies in Conservation*, 67(1-2), 2022, S. 130.

¹⁷⁴ Jeffrey Weiss, «Things not necessarily meant to be viewed as art» (Dinge, die nicht unbedingt als Kunst angesehen werden sollen), in: *Artforum*, Bd. 51 Nr. 7, März 2013.

¹⁷⁵ Greg Allen fasst es wie folgt zusammen: «Kunst, die aus offensichtlich vergänglichen Materialien hergestellt

wurde und sorgfältig bewahrt wird; Kunst, die hergestellt wurde, um zu glänzen und neu zu bleiben, und die wegen ihres Alters geschätzt wird; Kunst, die den Begriff der Originalität in Frage stellt und wegen dieser Qualität hinterfragt wird; einst standardisierte, handelsübliche Materialien, die jetzt nur noch schwer zu finden sind; Sammler, die sich an ein Stück Papier klammern, das beweist, dass ihre veraltete Leuchte es wert ist, in ein Museum und nicht in die Mülltonne zu kommen; und Verwalter eines guten Rufs, die Entscheidungen treffen, von denen sie bereitwillig zugeben, dass sie den ursprünglichen Absichten des Künstlers zuwiderlaufen». Greg Allen, «Die dunkle Seite des Erfolgs», New York Times, 2. Januar 2005.

¹⁷⁶ Jeffrey Weiss, «Things not necessarily meant to be viewed as art» in Artforum, Band 51 Nr. 7, März 2013.

¹⁷⁷ Cesare Brandi, Restaurierung. Theorie und Praxis (1963), herausgegeben von Giuseppe Basile, Florenz, Nardini, 2005, S. 16.

¹⁷⁸ Margaretta Lovell, Elizabeth Honig, «In Memoriam: Michael David Kighley Baxandall, Professor of History of Art, Emeritus, UC Berkeley, 1933-2008», University of California, 2009.

¹⁷⁹ Bereits 1978 fragte Jane Birkin: «Ex-fan des sixties, où sont tes années folles ?»

¹⁸⁰ Jeffrey Weiss, «Introduction» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 34.

¹⁸¹ «Wenn Sie ein Gerät besitzen, das aus den Jahren ,68 oder '69 stammt, sehen sie schrecklich aus. Sie sind alle kaputt» Anna Louie Sussman, op. cit.

¹⁸² Jeffrey Weiss, «Overview» in Francesca Esmay, Ted Mann und Jeffrey Weiss, op. cit., S. 72.

¹⁸³ Aloïs Riegl, Le culte moderne des monuments: son essence et sa genèse, S. 90 [englische Übersetzung von Axelle Stiefel].

¹⁸⁴ Heute, ab dem 24. August 2023, «ist es gemäss der Richtlinie zur Beschränkung gefährlicher Stoffe (RoHS) verboten, Leuchtstoffröhren und -lampen in der Europäischen Union herzustellen oder einzuführen. Es gibt zwei Hauptgründe für das Verbot von Leuchtstoffröhren: Sie enthalten Quecksilber, ein giftiges Element [...] [und] Leuchtstoffröhren sind so energieintensiv, dass ihr Ausstieg ein wichtiger Schritt zur Erreichung des Ziels ist, die Emissionen bis 2030 um mindestens 55 % zu senken und – im Zweifel – als erstes Gebiet bis 2050 klimaneutral zu werden». Rob Suddaby, «EU-Verbot von Leuchtstofflampen – sind Sie vorbereitet?», veröffentlicht auf lumenradio.com, 10. August 2023.

«Quecksilber ist ein chemisches Element mit neurotoxischer Wirkung, das in industriellen Prozessen und in einer Vielzahl von Produkten wie Lampen verwendet wird. In die Umwelt freigesetztes Quecksilber gelangt in die Nahrungskette, wo es sich vor allem in Fischen anreichern kann». Generaldirektion Umwelt, «Saubere und zirkuläre Elektronik: Commission ends use of mercury in lamps as mercury-free alternatives prevail», Website der Europäischen Kommission, 16. Dezember 2021.

https://environment.ec.europa.eu/news/clean-and-circular-electronics-commission-ends-use-mercury-lamps-mercury-free-alternatives-prevail-2021-12-16_en

¹⁸⁵ Francis Ponge, «La mort à vivre» in Le Parti pris des choses gefolgt von Proêmes, Paris, Poésie/Gallimard, 1995, S. 151.