

# From One

Choose what you want to do – or watch someone else doing it. Learn how to handle tools, paint, babies, machinery, or just listen to your favourite tune. Dance, talk or be lifted up to where you can see how other people make things work. Sit out over space with a drink and tune in to what's happening elsewhere in the city. Try starting a riot or beginning a painting – or just lie back and stare at the sky.

Fun Palace, Joan Littlewood and Cedric Price, 1961

Initiiert durch den Wunsch nach einer räumlichen Umgestaltung des Bildhauerateliers der Klasse Bonvicini setzen wir uns seit dem WS 2018/19 intensiv mit Lern-, Bildungs- und Arbeitsräumen auseinander. Die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung sind nachfolgend zusammengefasst und zeigen einen Einblick in die vielschichtige Arbeitsweise.

Um einen Einstieg ins Thema zu finden erfolgte das Studium persönlicher Referenzen atmosphärischer Lernräume, die daraufhin mit Referenzen aus Kunst und Literatur in Relation gesetzt wurden. Die interdisziplinäre Zusammenarbeit von Studierenden der Kunst und der Architektur wirft neue Fragen des sich-vernetzens, sich-artikulierens und sich-austauschens auf. Im Zentrum steht dabei die Frage: „Wie möchten wir lernen und wie können wir dies gestalterisch umsetzen?“

In Hommage an Cedric Price's *Fun Palace* lädt ein Gerüst im Bildhaueratelier (Raum 95a) den Besucher zur Aneignung des Raumes ein. Das Raumgerüst reagiert auf die veränderte Arbeitsweise der bildenden Künstler. Es wird in das Bildhaueratelier eingebaut um vorhandene Defizite des Raumes aufzuspüren und Potenziale zu nutzen. Es bietet einen Möglichkeitsraum, der dazu einlädt, ihn sich in situationistischer Manier anzueignen.

Darüber hinaus werden fragmentarische Prototypen verschiedener Lernsituationen und Atmosphären in das Gerüst eingeschrieben. Diese bieten ein breites Spektrum an neuen Räumen für zeitgemäßes Lernen und Arbeiten. Es entsteht ein dichtes, exemplarisches Nebeneinander von Räumen für Kontemplation, konzentriertes Arbeiten, Erholung, Begegnung und Austausch. *From One to Many*.  
Eveline Jürgens

# Wie wollen wir lernen?

Studios for art students in universities are always so very different. They differ in light, size, dust and odor. Their walls can be dirty by graffiti and paint or pristine white; some studios are overcrowded with students, some others, though, are empty, as if forgotten. I always wondered how the studios reflect the educational economy, politics and philosophy of their institutions, and how just only the concept of building these ateliers, rooms or booths in which students dwell for a while, before passing them to the next ones, tell us so much about the identity, the ambitions and desires of the correspondent institution.

*From One to Many* is the project that I developed since the beginning of my teaching at the UdK, and as in the former semesters interdisciplinarity has been on focus. For this reason, I reached out to Prof. Arch. Florian Riegler and for the last year, the two classes have been working together, marking also the first collaboration between the art and the architecture faculty of the UdK.

The starting point of *From One to Many* has been the work *Educational Complex*, by Mike Kelley, a colleague and a friend with whom I had the great pleasure to teach with at the College of Design in Pasadena, California.

*Educational Complex* is an installation that Kelley conceived in 1995. Assembling the miniatures of the different buildings in which he received his education over the years, the work is a sort of a physical and three-dimensional rendering, the model of an architectural complex or a campus. It is reconstructed from the memory, a mental capacity that many schooling methods and disciplines seek to train, and thus it is incomplete, leaving unfinished or blank places where the artist failed remembering their exact appearance.

*Educational Complex* sought to unravel the complex problem of modern education and artistic training, reminding that memory is not only an intellectual dimension, but also a psychological one, in which traumatic experiences are inscribed or hidden. The act of learning, thus, could be seen as a sculptural act, like shaping one's skills, developing professional instruments (or tools of production) forming one's subjectivity, identity and (last but not least) social position. The structured approaches to teaching and learning – education, pedagogy and andragogy – are devised to discipline this process, to control it in order to yield subjects. As such, institutionalised education has indeed a traumatic aspect.

“Subjectivisation” as a part of an educational project translates itself in the architecture of educational facilities. School as an architectural genre is a type of disciplinary architecture. What does this mean to artists and art students? How does a studio space participate in defining a subject, and what subjects have been outcomes of studio practices? What kind of usage of physical studio spaces might reconfigure, hijack or creatively repurpose the current (neoliberal) studies, in favour of the studying ones?

For the last two semesters, I shared the program on those themes with the architectural class and all the students have addressed physical and ideological edifices of learning, education, academia, the university in which they find themselves and the curriculum which they chose through a number of different viewpoints. Propositions for novel schooling has been imagined in multiple reading sessions, class meetings, workshops and lectures. The students actively and materially engaged with the study matter while thinking about

reconstructing and resetting their own studio space according to their needs and ideas. The architecture students developed ideas, plans and models not only concerning Studio 95a but also all tract of the sculpture department at the UdK.

The result of *From One to Many* is a display of works and structures that aims to experience the space of the Studio 95a in a different way. During the Rundgang 2019 a large scale temporary built in construction, will contain a parcours of artworks, sculptures, installations, performances, as well as meeting corners, plans and models developed by the two classes during the last two semesters.

For this project I put together the following reading material: John Miller, *Educational Complex*, Louis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, Paulo Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, Pascal Gielen, *Factories of Knowledge, Industries of Creativity*, Stefano Harney and Fred Moten, *The Undercommons – Fugitive Planning & Black Study*, *Turning* by Irit Rogoff, which led aswell to other literature suggested by the students.

I want to thank Roger Bundschuh for his inspiring workshop on the historical development of the concept and aesthetic of artist's studios. Tony Cragg for clearing up

the legend that the Studio 95a was built as his own studio, he did in fact built a proper studio for sculpture students, on the ruin of the pre-existing bombed UdK studio. Something Fantastic for sharing their experience of working places at the UdK and far behind, Jean-Philippe Vassal for the presentation of his projects and concept on space as well as for being a supporter of the project as Norbert Palz with whom I have been talking about the project since the beginning. Florence Girod who was in the team of architects who planned and built Studio 95a and gave us an inside about the history, the material used, the budget and why the freezing temperature of the space in winter is not a structural problem.

Thanks also to Florian Riegler and his UdK team, for embarking into this project with gusto and passion!

Monica Bonvicini

# to Many

FROM ONE TO MANY Die Publikation ist Teil des gleichnamigen interdisziplinären Jahresprojektes zwischen Studierenden der bildenen Kunst und der Architektur und erscheint anlässlich der Jahresausstellung der Universität der Künste Berlin. 11.–14. Juli 2019–Hardenbergstraße 33, 10623 Berlin.

HERAUSGEBER Prof. Monica Bonvicini, Prof. Florian Riegler  
REDAKTION Lennart Beckebanze, Anne Bruschke, Tabea Marschall, Eveline Jürgens  
LAYOUT Katharina Nejdil, Paul Jochum (Projektgruppe–Klasse Hickmann)  
BETEILIGTE Paul Auer, Reem Awad, Miriam Döring, Louisa Frauenheim, Jonathan Gamers, Anne-Line Gertz, Florian Gick, Johannes Güssefeld, Andreas Hetz, Lou Hampel, Nicole Hauck, Lisa Kaschubatz, Changki Kim, Simon Kimmel, Jana Koslovski, Antonia Lembecke, Tabea Marschall, Luisa Menschick, Johanna Michel, Shin Oh Nam, Leonard Palm, Viktor Petrov, Antonia-Maria Platzer, Daniel Rozek, Nyla Sayman, Sonnhild Schietzel, Valentin Schroers, Lucia Gauchat-Schulte, Leon Steffani, Asis Ybarra  
DRUCK Katalogdruck Berlin  
BESONDEREN DANK AN Katharina Nejdil, Paul Jochum, Lucie Kolb, Jean-Philippe Vassal, Norbert Palz, Roger Bundschuh, Something Fantastic

© Verlag der Universität der Künste, Berlin, 2019  
ISBN: 978-3-89462-323-4 DRUCK  
ISBN: 978-3-89462-324-1 PDF

BIBLIOGRAPHISCHE INFORMATION DER DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



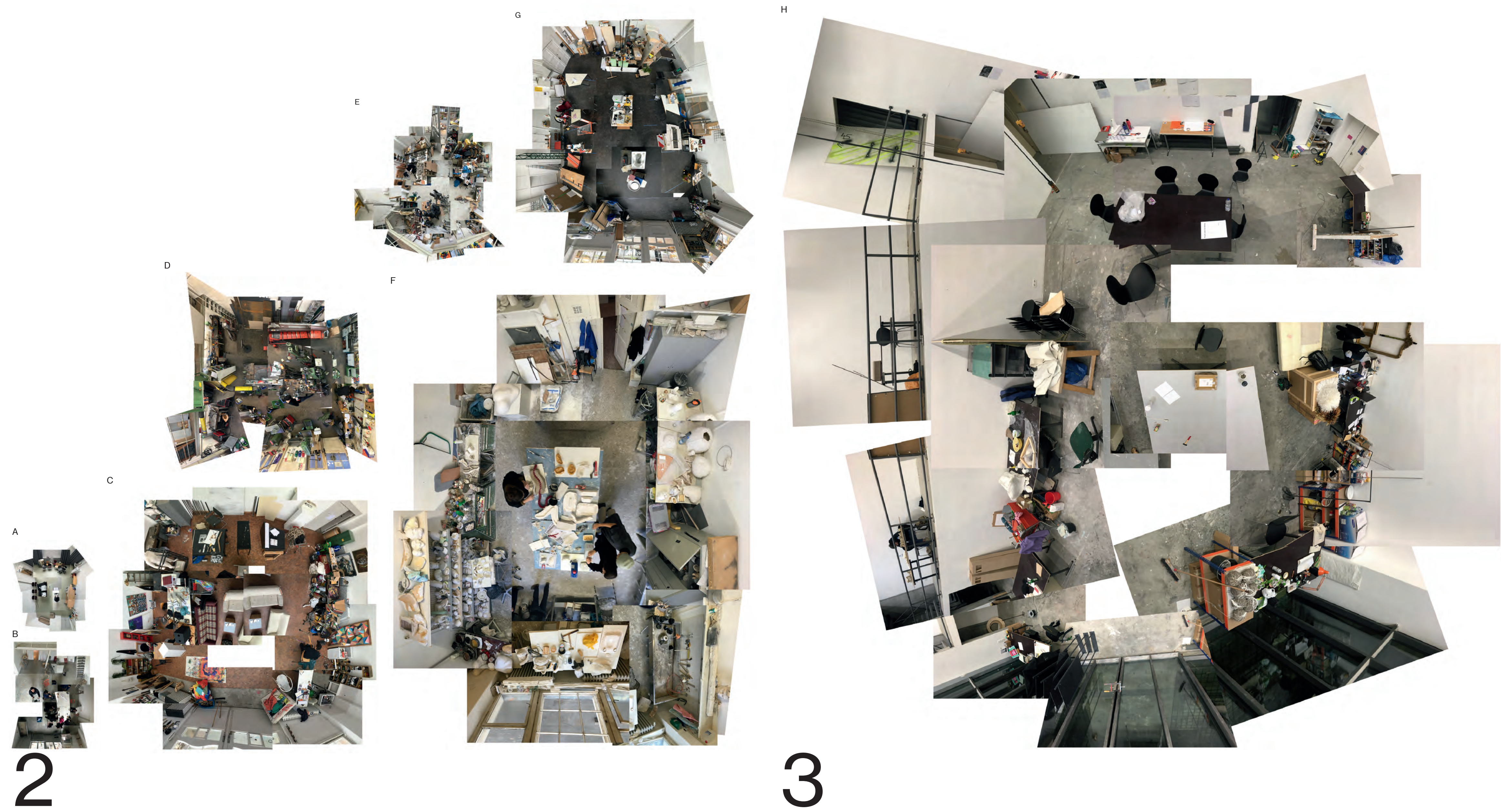
Universität der Künste Berlin



# Atelier Anatomien

Paul Auer  
Leonard  
Palm

A Klasse Pernice 1  
B Grundlehre  
C Klassen Zipp / Konrad / Neugebauer  
D Metallwerkstatt  
E Klasse Konrad  
F Gipswerkstatt  
G Klasse Pernice 2  
H Klasse Bonvicini 95a





# Supporting Structure

Anne-Line Gertz, Tabea Marschall, Lucia Gauchat-Schulte

Das Projekt ist eine Auseinandersetzung mit der persönlichen Ver-Ortung innerhalb einer Institution, ihren Arbeits- sowie Lernräumen und ihrer Architektur. Diese erfolgt auf theoretischer, künstlerischer und architektonischer Ebene. Mit dem Ziel räumliche und institutionelle Strukturen sichtbar zu machen, arbeiten wir an einer skulpturalen Aneignung räumlicher Situationen.

## STRUCTURE

A, B Céline Condorelli umschreibt in ihrem Buch *support structures*, welches für unserer Arbeit ein wichtiger Bezugspunkt ist, dass Strukturen Gestalt annehmen, insofern als das sie gedacht, geplant, entworfen, festgelegt, gebaut, errichtet und zusammengefügt werden.<sup>1</sup>

Diese Strukturen prägen nicht unbedingt die Form der Dinge, sondern die ihnen zugrunde liegenden Prinzipien, die wiederum maßgeblich das Aussehen der Dinge bestimmen. Dieser Denkfigur folgend, geht es uns um das Offenlegen und Sichtbarmachen von sozialen und gesellschaftlichen Strukturen in Bezug auf Institutionen und ihre stützenden Mechanismen.

## SUPPORT

Der Begriff des supports ist für uns ein Element, welches hinzugefügt wird und

die Eigenständigkeit des Objektes in Gefahr bringt. Es kann als ein Prozess des Verschwindens gesehen werden kann, da das Objekt nach Emanzipation strebt. Es wird als etwas Temporäres und Vergängliches wahrgenommen. Support offenbart den Moment der Krise, des eventuellen Zusammenbruchs. Gleichmaßen jedoch bedeutet diese Möglichkeit des Zusammenbruchs eine Öffnung für ein potentes Neues.<sup>2</sup>

Unsere Arbeit ist eng Verknüpft mit der Thematik Condorellis, unsere *supporting structures* finden jedoch primär in der Auseinandersetzung mit der Materie statt.

## PROZESS

Die Annäherung an den Bildhauertrakt fand anhand situativer Untersuchungen statt. Die vorgefundenen architektonischen Gegebenheiten wurden in Raumfiguren bearbeitet als eine Art des Verweises, ein Hinterfragen oder ein Eingreifen in bestehende Strukturen. Die Recherche im hinteren Gebäudeflügel führte zu einem in Frage stellen von dessen Nutzung und Gestaltung. Die fehlende Notwendigkeit einer Erschließung des Flures ermöglichte eine neue Sichtweise auf dortige Raumkonfigurationen. Ein Schließen und Öffnen der vorgefundenen Potentiale lässt neue Raumsituationen entstehen.

Das situative Eingreifen kann unter den Begriff der *supporting structures* als ein Hinweis verstanden werden, welcher Strukturen, in denen wir uns bewegen, in ihrer Räumlichkeit kritisch hinterfragt werden.

Durch simple Eingriffe werden die vorhandenen Räume neu gedacht und Bewegungsabläufe umstrukturiert. Die Platzierung der *supporting structures* erfolgte in Form von Field-Studies. Die Dokumentation von Spaziergänge durch das Gebäude erfolgten zeichnerisch und fotografisch. Gleichzeitig wurden prägnante Situationen gewählt an welchen die skulpturalen Eingriffe erfolgten und mit Unterbegriffen zu *supporting structures* geordnet. Aus dieser Sammlung haben wir uns Situationen herausgesucht und diese künstlerische, wie auch räumlich fortgeschrieben.

## ÖFFNUNG 07

C Die durchgesteckte Bogenform zioniert den Flur und ermöglicht neue Bewegungsmuster. Die Figur orientiert sich an der gebogenen Form der Fenster wie auch Türen des Flures, passt sich an diese an und führt sie fort.

## ÖFFNUNG 05

D Ein Verweis auf die Verschachteln der hinter der Öffnung liegenden Räume, die sich unsichtbar über dem Flur befinden. Eine Projektion auf die zugemauerte Öffnung ermöglicht eine neue Perspektive für Betrachter\*innen und somit ein Aufzeigen von räumlichen Potenzial.

1 Condorelli Céline, *Support Structures*, Sternberg Press 2009, S.28

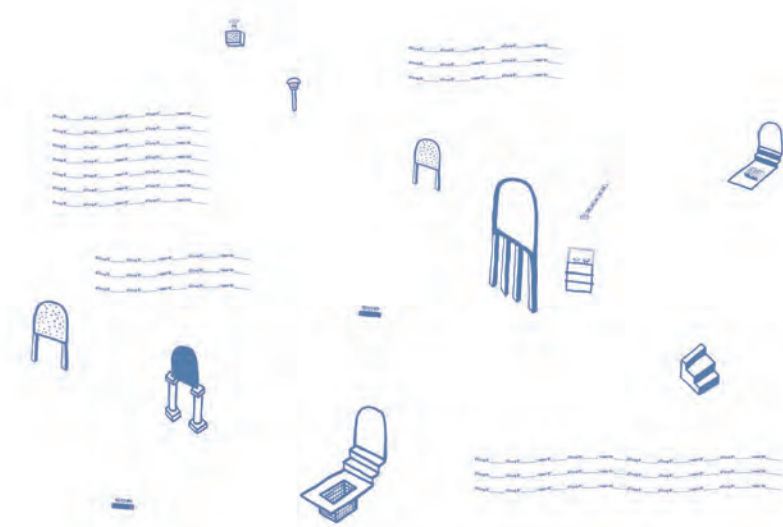
2 Condorelli Céline, *Support Structures*, Sternberg Press 2009, S.56

A *support structures*, Adam Broomberg/Oliver Chanarin, Milo, 2004

B *Spuren Spuren*, m-a-u-s-e-r, Athens, 2015

C ÖFFNUNG 07

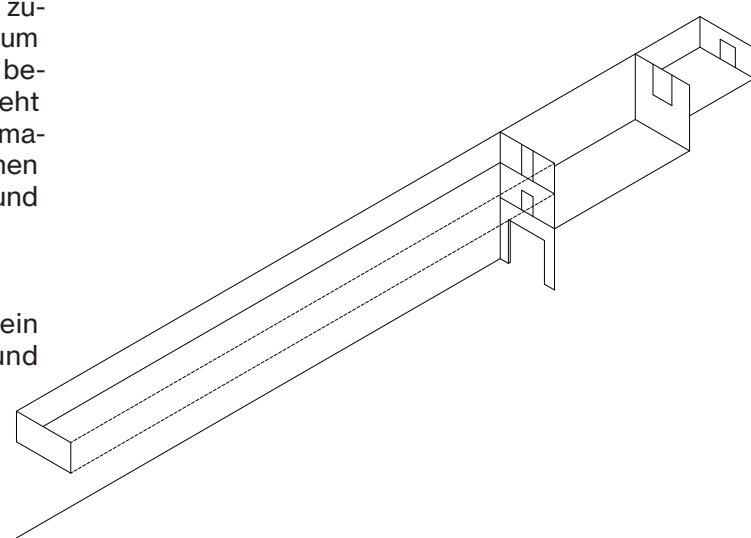
D ÖFFNUNG 05



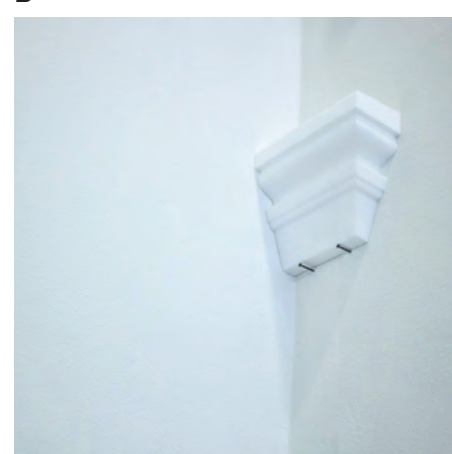
C



D



B



A



4

C



5



PERFORMATIVE RÄUMLICHKEIT<sup>3</sup>  
*supporting structures* haben einen performativen Charakter, sie integrieren die Betrachter\*in und deren Bewegung im Raum. Sie erzeugen neue Bewegungsräume und Wahrnehmungsmodi, sowie Perspektiven. Die Bewegungen der Betrachter\*innen werden durch die skulpturalen Eingriffe mitbestimmt, sodass eine performative Auseinandersetzung entstehen kann. Die *supporting structures* werden erst lebendig in dem Moment der Interaktion, der Reaktion, in dem Moment des Zusammentreffens, beziehungsweise Aufeinandertreffens mit den Betrachter\*innen. Die entstehenden Bewegungen fragen nach dem Wie und Wo des neuen Raumes.

ÖFFNUNG 01  
E Eine Öffnung des Steinhauses gelingt mit Hilfe einer durch das Fenster führenden Treppe. Ein Ort des Zusammenkommens in der Mitte der Universität könnte so entstehen.

SUPPORT 04  
F Die Konsole als wiederkehrendes Objekt der 95a. Eine Reproduktion vorhandener struktureller Elemente in Auseinandersetzung mit Material und dessen Tragfähigkeit.

MATERIALITÄT  
Die Verwendung architektonisch vertrauter Formen von stützenden Elemente werden kopiert und mit einem anderem Material konfrontiert. So entstehen eigenständig Formen, die keine reine Reproduktion sind. Sie können durch ihre fragile Materialität keinerlei stützende Funktion mehr einnehmen. Sie symbolisieren den Zusammenbruch und schaffen gedankliche Öffnungen. Die Verwendung unterschiedlicher Materialien hängt von den einzelnen Fragmenten, sowie von den räumlichen Situationen ab. Durch die glänzende Oberfläche von Keramik und Glas erhalten sie einen fragilen und anziehenden Charakter, der zunächst im Widerspruch zum architektonischen und soliden Hintergrund zu stehen scheint. Sie können sie als spielerische Herangehensweise verstanden werden, Strukturen sichtbar zu machen.

SUPPORT 07  
G Eingezogene Wand und Pilaster als Ergänzung und scheinbar tragendes Element im Bogen. So entsteht eine neue Gliederung des Flures, neue Wege und Perspektiven werden geschaffen.

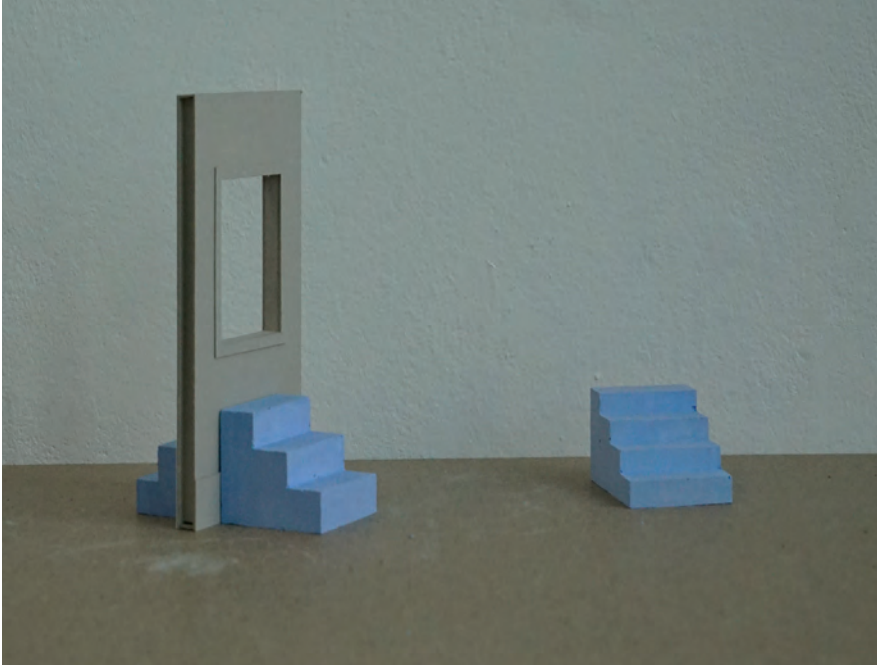
<sup>3</sup> Fischer-Lichte Erika, *Ästhetik des Performativen*, Edition Suhrkamp, 2004  
Wir bedienen uns des Begriff der performativen Räumlichkeit von Erika Fischer-Lichte. Allerdings richtet er sich in meinem Gebrauch mehr auf die Beziehung zwischen den platzierten supporting strcutres im geometrischen Raum und das Agieren der Betrachter\*in.

E ÖFFNUNG 01  
F SUPPORT 04  
G SUPPORT 07

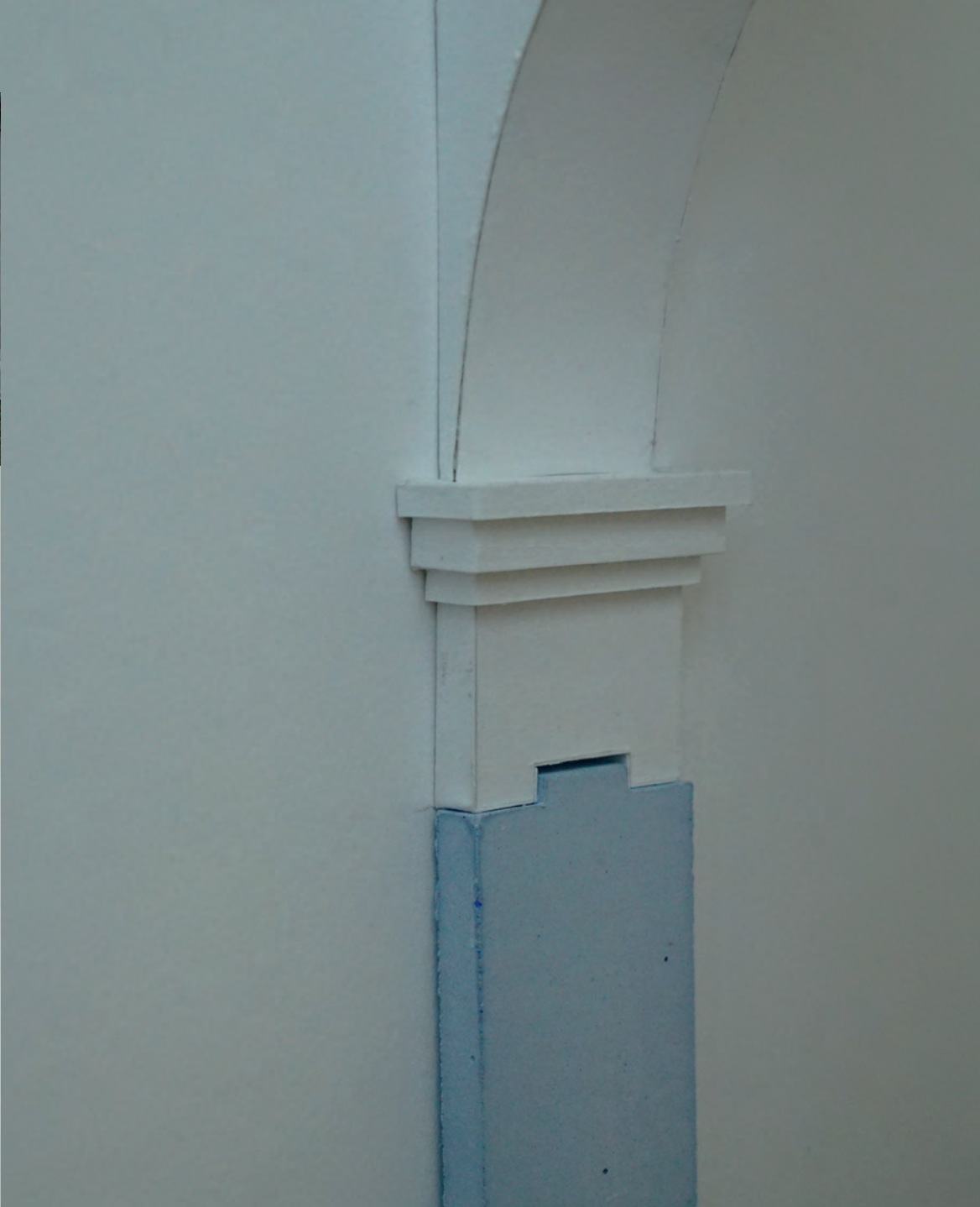
F



E



G



E



E



E



G





# At an Angle

## Johannes Güssefeld, Daniel Roschek

Als letzte Intervention sind Durchbrüche von Teilen der Wände an der Ost- und Südseite gedacht. Die Fenster an der Ostseite belichten einen neuen im Erdgeschoss liegenden Raum. Dieser kann etwa für Besprechungen oder Ausstellungen dienen. Ein weiterer Durchbruch direkt über der Tür auf der Südseite ermöglicht die Nutzung des sonst durch die zusätzliche Treppe abgetrennten Raumes auf der ersten Ebene.

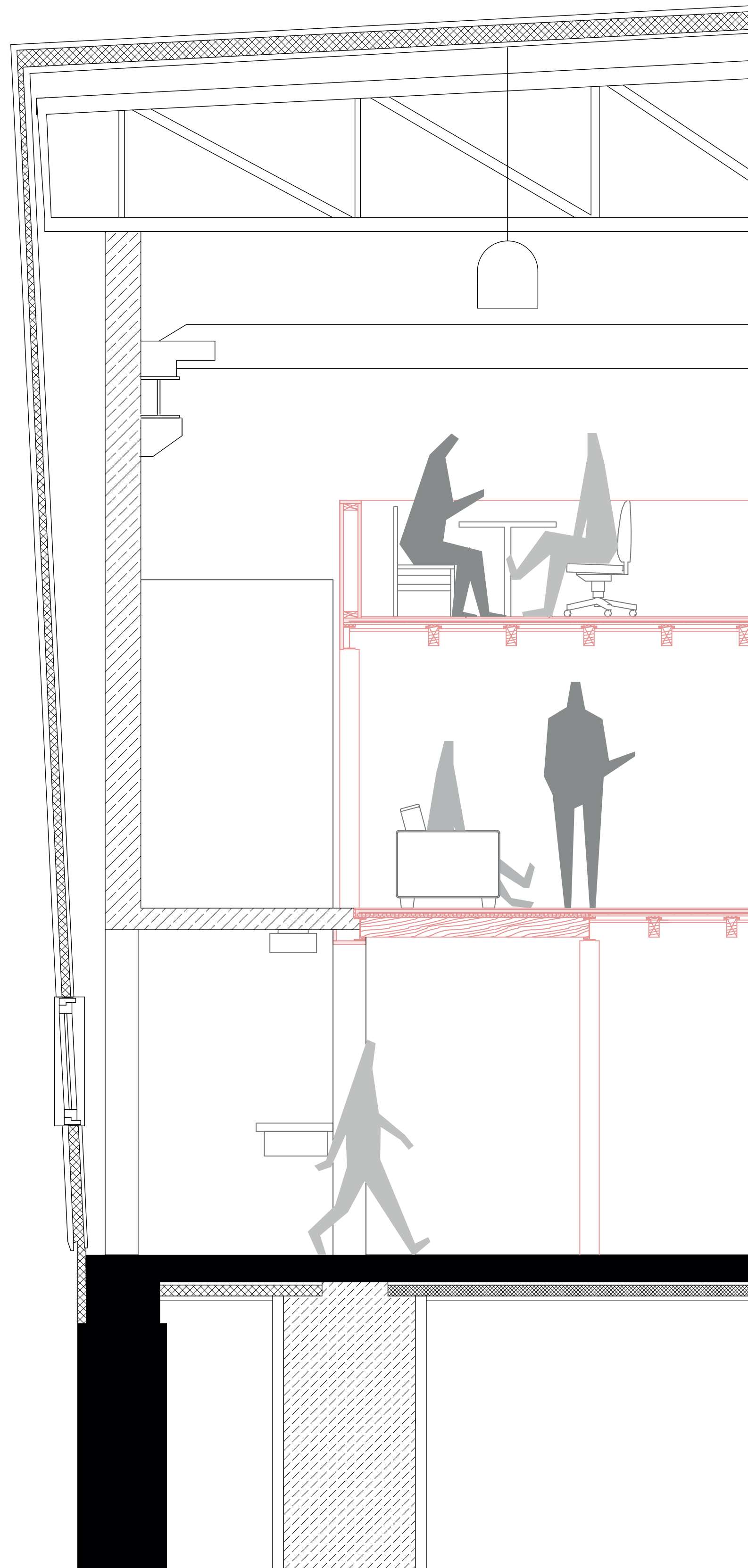
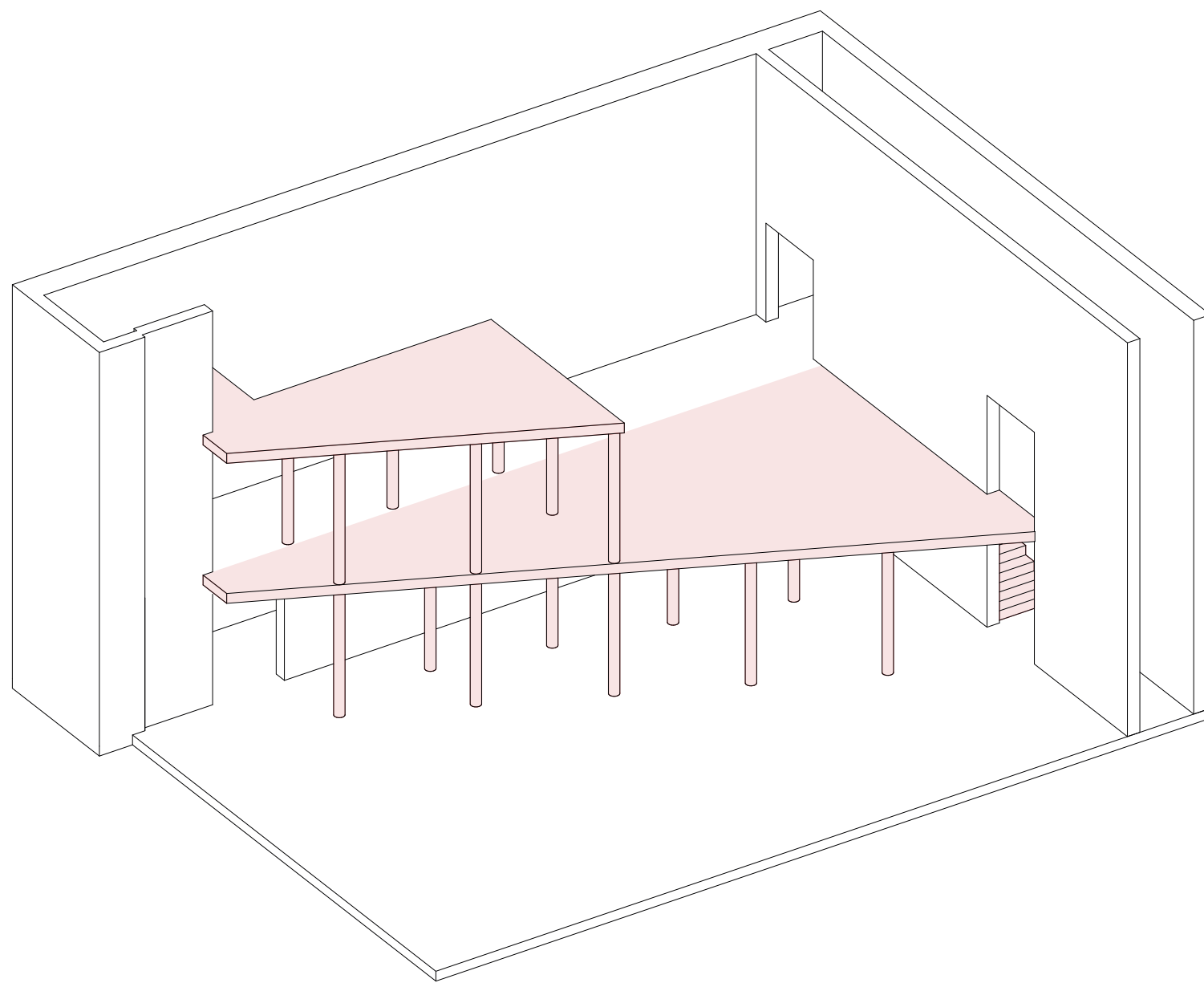
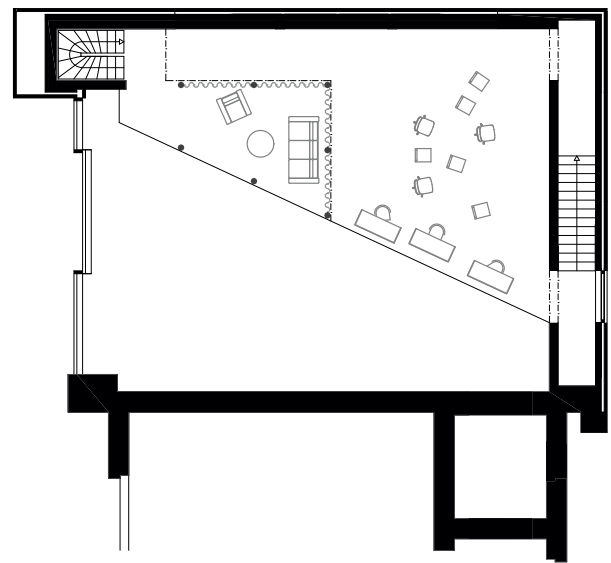
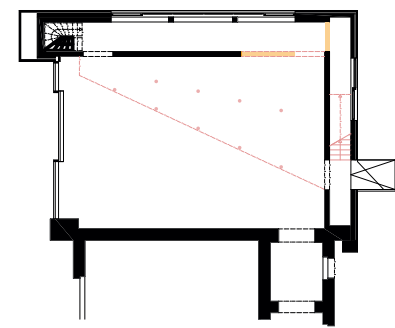
Durch den Entwurf entstehen frei beispielbare Räume auf der Fensterseite und auf der ersten Ebene sowie abtrennbare Räume, die die Studenten divers nutzen können. So wird der Raum den unterschiedlichen künstlerischen Arbeitsweisen, kreativen Prozessen und Plänen der Studenten gerechter, war er zuvor doch hauptsächlich als Atelier für einen einzigen Künstler gedacht. Hier erfährt das Atelier eine Intervention, die die Studenten vielfältig nutzen können, und die eine sinnvolle Aufteilung und Umnutzung von Räumen impliziert.

Geländers Teil eines zweiten Raumes wird. Betritt man nun das Atelier vom Flur des Bestandsgebäudes aus, so wird der Blick automatisch entlang der Ebene zum Fenster geleitet. die Raumsituation wird freier und weniger streng.

Eine weitere Intervention ins Raumgeschehen ist der Bau einer zweiten Treppe im Gang im Ostteil des Ateliers. Da nun beide Treppen nutzbar sind, entsteht eine kreisförmige Erschließung, wodurch Bewegungen im Raum fließender werden. Die schräge Ebene wird durch Säulen getragen, zwischen denen die Studenten arbeiten und Materialien lagern können. Als Abtrennungen sind Vorhänge vorgesehen, die die Studenten einfach und je nach Zweck bewegen und umhängen können. Die Säulen durchbrechen die Ebene und dienen auch im neuen zweiten Stockwerk als Elemente, die raumtrennend sein können. Mehr als das tragen sie noch eine zweite, an der Fensterseite liegende Ebene, die weit kleiner ist als das darunter liegende Geschoss ist und die als Rückzugs- und Besprechungsort dienen kann. Sie wird durch den bis dahin kaum je genutzten oberen Teil der Bestandstreppe erschlossen.

Das Atelier 95a hat über neun Meter hohe Wände, die auf der Nordseite komplett verglast sind. Die weiteren Wände sind, zumindest im Innenraum, fensterlos – ein einseitig belichtetes Atelier als kastenförmiger Anbau. Die Höhe des Raumes bleibt ungenutzt, ebenso die Empore, die allein für den Transport von einigem Material funktioniert, der schmale Zwischenraum, den die Studenten selten als Küche nutzen, und der obere Teil der Bestandstreppe, den die Architekten für Arbeiten am Kran bauen ließen und der nun meist ins Leere läuft. Im Winter kühlt das Atelier rapide ab, viele Gänge, viele Ecken bleiben ungenutzt, die Studenten fühlen sich im großen, hallenden Raum verloren.

Ausgehend von der problematischen Raum- und Arbeitssituation bricht dieser Entwurf mit der für viele Ateliers bezeichnenden quadratischen Form. Von der Ostseite des Fensters beginnt eine schräge Ebene, die auf die Tür an der Südseite zuläuft. Diese Ebene liegt auf Höhe der Empore, die nach der Entfernung des





# Easy Izzy Dogliani

When working at UdK, my practise centred around how I fit into things. For example, my role and place in educational institutions or my physically in a space. I became aware of my ability to sculpt myself into anything I wanted, as I was isolated from anyone who knew me.

When I initially arrived at *The Glasgow School of Art*, I was placed into a class whereby there was already an Izzy, whose practise centred largely around performance and nudity. This meant when introducing myself, people would make the assumption that, as Izzy from Sculpture, I would love to get naked all the time. It is worthy to note that in Scotland, this is significantly less common than at the average lake in Berlin over summer.

As well as working independently on my own projects, I became aware that being in Klasse Bonvicini I was suddenly able to be “the Izzy who takes her clothes off”; a goal I wasn't aware I was intending to achieve in life. I found whilst studying abroad in Germany, when introducing myself, people had difficulty pronouncing my name and I was regularly confronted with the joke, although in most cases serious, “Oh Easy—like the opposite of difficult?”. I found this incredibly entertaining because being “easy” in English means somebody

who is quick to put-out or takes little effort to seduce but can also be used as a way of telling someone to calm down, which I found could happen occasionally with my constant desire to create something physical. The combination of exploring sexuality and humour is a defining element in my practise and this is what the title of this work refers to; as well as the obviously incredibly simple process of moving to a country alone.

I found whilst studying abroad I was able to directly compare the academic institutions and different learning ideologies of the education systems I was in. I was interested in the contrast between the “learning via making” style in the UK, to the more discussion and conceptual based approach that was employed in this project. An exchange is a transaction and I enjoyed navigating tensions that arose such as: language barriers, preconceptions and class politics.

Of course, there was a physical difference having the unique opportunity to work in such a big open studio, well suited for sculpture making, whereas in the past, I noted I enjoy the pressure of working in more confined workplaces, such as placing myself into the corners of a studio or working in places of flux like corridors. Being compressed is a theme I explore more widely in my work and is challenged here by me pushing my own boundaries, trying

to embrace the freedom and amount of independence studying at UdK brought me, interjecting into a space, rather than fitting into it.

Stripping it back, if you pardon the pun, this work looks to play with and question the way we interact with a space. The issue of the gaze is partially evaded by my decision to wear underwear, instead wearing just pants in an empty freezing studio is comical and I am interested into the suggestiveness and temporality of this action. Not only does my body work as a comment on female sexuality, but I make physical the openness of the studio. I become a personification of the context; exemplifying the openness involved in an exchange, being borderless movement between countries that are usually restricted. My interactions with R95a are based off of a displacement; both in general and in this work.





# Wie wollen wir lernen?

## Interview mit Florian Riegler

In diesem Jahr stand die Frage „Wie wollen wir lernen?“ im Zentrum. Ausgehend von den eigenen Erfahrungen mit Schulräumen, haben die Studierenden zunächst sich selbst gefragt. Welche Situationen gefallen uns zum lernen?

A&L Welches Potential hat eine persönliche Herangehensweise an das Thema Lernraum?

FR Wir verlassen uns im Kindes- und Jugendalter noch fast ausschließlich auf die Empfindung in der Wahrnehmung der Welt. Sie prägt uns für immer und daraus konnten wir in den letzten beiden Semestern *From One to Many* schöpfen. Gesucht haben wir in unseren Erinnerungen, nicht im Sinne einer Therapie, vielmehr im Sinne der ausschlaggebenden Umstände, die frühere Empfindungen in Bezug auf die Wahrnehmung von Raum begleitet haben. In der dreidimensionalen Darstellung in Form von Modellfragmenten und indem alle Modelle der Studierenden quasi gleichzeitig, nebeneinander entstehen, werden die Sinne geweckt und Verknüpfungen hergestellt. Auslassungen werden wiederentdeckt und Optionen, die uns geboten wurden, wahgerufen. Und schon stehen wir vor einem großen wertvollen Fundus, den wir bewusst zum Einsatz bringen können.

A&L Welche Rolle spielt die Erfahrung beim Entwerfen?

FR Ich denke es ist mit der Frage der Fundus an persönlicher Weltwahrnehmung angesprochen, der uns befähigt individuell zu Handeln. Im Umgang damit sind wir mit Musikern vergleichbar. Auch sie müssen an ihrem Instrument üben und nochmal üben und ein ganzes Leben lang üben, wenn sie nicht riskieren wollen, dass sie das Spielen verlieren.

Es ist also notwendig den Fundus an Erfahrungen wach zu halten, eine stetige Herausforderung, aber wohl auch das Schöne am Beruf.

A&L Wie wichtig ist der Gemeinsinn als Erfahrung in Schule und Universität?

FR Allein im gemeinsamen Arbeiten wird das Spektrum der Möglichkeiten offensichtlich und damit auch der Respekt in Bezug auf die Unterschiedlichkeit der Beiträge. Sobald eine Schule oder Universität ein Umfeld ermöglicht, wo man das begreifen kann, entsteht eine Empfindung von Mehreren gleichzeitig, die man als Gemeinsinn benennen könnte.

A&L Wie ist das lenkende Institutionelle im Spannungsfeld zwischen Gemeinsinn und Individuum zu verorten?

Ein großes Angebot an unterschiedlichen Räumen macht eine gute Ausbildungsstätte aus. Räume des zwanglosen Zusammenkommens. Räume, wo konzentriertes Zuhören möglich ist, Räume, wo konzentriertes Arbeiten möglich ist, Räume, wo es besonders leise ist, Räume, wo körperliche Aktivität herausgefordert wird. Und alles nebeneinander, alles optional verfügbar.

A&L Unterscheiden sich diese räumlichen Qualitäten von denen anderer Bauten und welche Rolle spielt hier die Funktion des Ateliers?

FR Das Atelier spielt in der Fülle der angesprochenen und untersuchten Räume tatsächlich eine besondere Rolle. Mit einem Atelierraum verbinden wir eine ausgeprägte Ausrichtung auf eine spezifische Tätigkeit und das ausgeführt meist von einer Person bzw. einer kleinen Gruppe um diese eine Person. Hier herrscht eine bestimmte Konstante im Gegensatz zu Räumen die im Stundenplantakt von den jeweiligen Akteuren immer wieder aufs Neue möglichst rasch angeeignet werden müssen. Die Konstante lässt eine Stimmung aufkommen, die ein Arbeiten trotz Unterbrechungen kontinuierlich fortsetzen ermöglicht, vergleichbar mit einer guten Freundschaft.

In Bezug auf allgemeine Ausbildungsstätten lassen sich solche Situationen transformiert in Teilen erzeugen.

A&L Kann man nicht überall lernen?

FR Auswendiglernen kann man wahrscheinlich überall. Wenn man unter Lernen aber Begreifen von komplexen Zusammenhängen versteht, dann braucht es dafür auch ein komplexes Umfeld, wo man lernt, sich als soziales Wesen zu verstehen, das ganz wesentlich auch voneinander lernt. Wo man aber auch von jemanden angeleitet werden kann, wo man an kontemplativen Orten aus Büchern lernt, wo es informelle Orte gibt, die das Individuum lernt In-Besitz zu nehmen und vieles mehr.

A&L Wie unterscheidet sich für dich die Lehre von der Arbeit im Büro?

FR Peter Handke schreibt in „Tage und Werke“ sehr anschaulich über die Macht der Sprache, indem er die beschreibenden Worte von Literaturkritikern mit seinen Worten ersetzt, die dasselbe zum Inhalt haben. (z.B. über Pavese.)Wir alle haben dieselben Worte zur Verfügung und wir verwenden sie. Vielleicht nicht alle gleich viele, aber jedenfalls sehr unterschiedlich. Weniger achtsam als andere, mehr geschult möglicherweise als andere, mehr oder weniger routiniert, mehr oder weniger in der Lage die Wirkung abzuschätzen.

Meine Arbeit als Architekt und Lehrer erscheint mir sehr ähnlich in der Verwendung der Mittel, die mir und allen anderen gleichzeitig auch zur Verfügung stehen. Auf das zu zeigen, scheint mir wichtig, auch wenn vieles im Büro schon bevor man beginnt von anderen kontaminiert wird, was die Arbeit im Büro von der Arbeit als Lehrer ganz wesentlich unterscheidet. Hier sind zumindest die Absichten aller Beteiligten idealisiert.

Das Interview führten Anne Brusckhe und Lennart Beckebanze.

Hangout, Kim Bode, photo shot by Monica during the performance





# Decon- struction Site

## Viktor Petrov

Bildung heißt Möglichkeiten aufzuzeigen. Beispielsweise in Form einer Horizonterweiterung oder einer Selbsterkenntnis. Wenn ich an das Wort „Möglichkeit“ denke, stoße ich auf Fragen nach der Zukunft und ihrer Festschreibung: Welche Rolle werde ich in dem gesellschaftlichen Gefüge annehmen können und welche Wege werden mir dadurch geöffnet? Jede erkannte Option drängt auch nach einer Entscheidung, die wiederum neue Zukunftsszenarien entwirft.

sie in kleinere und noch kleinere Stücke, zeige, sammle oder vergesse sie. Je fragmentarischer das Bild wird, desto deutlicher wird die Leere, die die Splitter umschließt. Die Leerstellen, die zwischen den einzelnen Entscheidungsmustern entstehen, bilden eine unsichtbare Armatur, die das Komplex stabilisiert und zugleich auseinanderhält, wie im Falle eines Moleküls oder eines Ameisennests.

Die Spannung zwischen Anziehen und Abstoßen bildet einen statisch ausbalancierten Raum. Dieser Raum zeichnet sich nicht in der Endgültigkeit seiner Architektur aus, sondern in der Eigenschaft Leere zuzulassen und damit einen Verhandlungsraum für Entscheidungen zu schaffen. Die Struktur eines solchen Raum gilt es immer wieder aufzulösen und neu aufzubauen.

1 Deconstruction Site 02, 2019, 150 x 84 cm, Kohlepapier auf Fabriano-Papier  
2 SE 3, 2019, 300 x 150 cm, Kohlepapier auf Fabriano-Papier

Auf dem Entscheidungsmuster UND, ODER, NICHT ist die Boolesche Funktion aufgebaut. Mit dieser werden einfache Schalter für die Mikrowelle programmiert, aber auch komplexe Internet-Suchmaschinen. UND, ODER, NICHT filtert somit ein unendliches Universum an Variationen und das Ergebnis ist eine Datensammlung – also Informationen, die sowohl extrahiert wie auch strukturiert wurden.

Das weiße Papier ist ein Raum von Möglichkeiten, strukturiert von jeder Entscheidung, die sich dort unweigerlich einprägen. In meinen Zeichnungen setze ich bildnerische Fragmente nebeneinander und schaue sie mir vorsichtig an. Ich teile

1



2





# One for Many

## Paul Auer Leonard Palm

Zu Beginn des Projekts *from One to Many*, welches die Neuorganisation des Ateliers 95a der Klasse Bonvicini der Universität der Künste zum Thema hat, untersuchten wir die Geschichte der Akademisierung der Kunstausbildung in Europa. In diesem Zuge stellten wir fest, dass, geschichtlich betrachtet, zwei Strömungen zu der heute praktizierten Lehre in der bildenden Kunst führten: zum einen die Philosophenschulen der Griechen, die im vierten Jahrhundert v. Chr. in Athen entstanden, zum anderen die Meisterwerkstätten für Kunsthandwerk des Mittelalters und der Renaissance<sup>1</sup>. Diese zwei Strömungen können als Vorreiter der zwei basalen Bestandteile der Kunstpraxis verstanden werden: der Konzeption und der Produktion.

Die beiden Strömungen verschmolzen zum ersten Mal in Florenz in eine Institution. Hier entstand im Jahr 1563 mit der *Accademia delle Arti del Disegno* die erste Akademie für Malerei in Europa. Das Ausbildungsmodell der Akademie als fürstlich geförderte Kunstschule fand europaweit Nachahmung. Die Päpste richteten in Rom 1593 die *Accademia di San Luca* ein, der französische König begründete 1648 die *Académie royale de peinture et de sculpture*, deren Nachfolgeinstitution, die *Académie des Beaux-Arts*, bis heute existiert. Die *Universität der Künste Berlin* folge ein halbes Jahrhundert später. Sie wurde 1696 von Friedrich III. gestiftet. Damals trug sie den Namen *Kurfürstliche Academie der Mahler-, Bildhauer- und Architectur-Kunst*.

Das Gebäude der UdK wie wir es heute kennen wurde 1902 errichtet. Dessen Planung geht auf das Büro *Kayser & von Großheim* zurück. Es hat drei Trakte, von denen zwei über Seitenflügel miteinander verbunden sind. Der nördlichste Flügel steht

solitär. Er beherbergt die KünstlerInnen-Ateliers. Also sind auch die Bildungsideale, die diesen Räumen eingeschrieben sind, mittlerweile nahezu ein Jahrhundert alt. Damals verstand man diese Ateliers eher als Wirkungsstätten des jeweiligen Professors oder der jeweiligen Professorin und weniger als Ort der Auseinandersetzung mit den Studierenden. Außerdem gibt es noch einen Neubau, der den Trakt der BildhauerInnen komplettiert. Das Atelier 95a wurde 2001 durch das Architekturbüro Engelbrecht erbaut und fungierte zu Beginn als Atelier für Tony Cragg. Heute ist es Teil des Lehrstuhls von Monica Bonvicini.

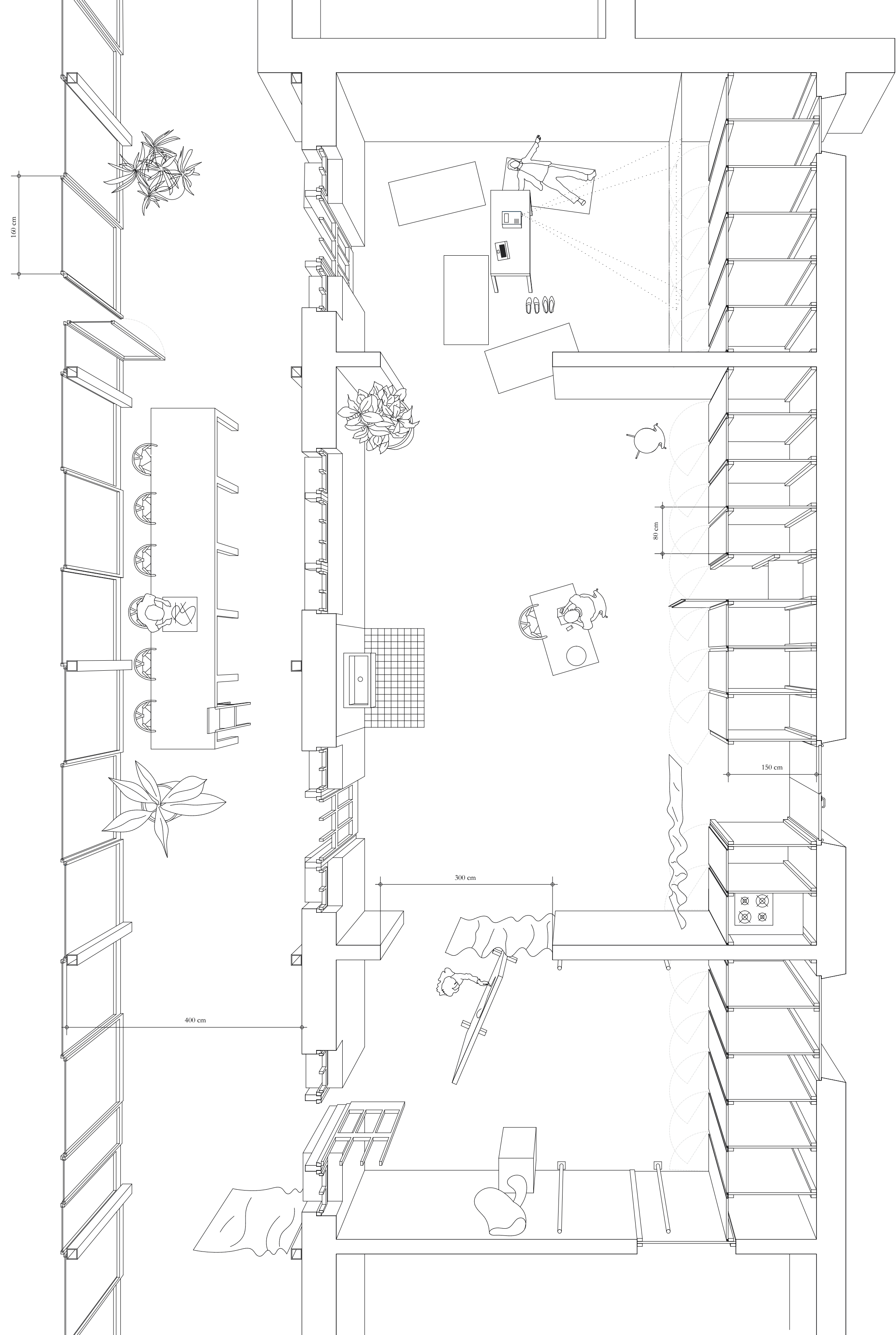
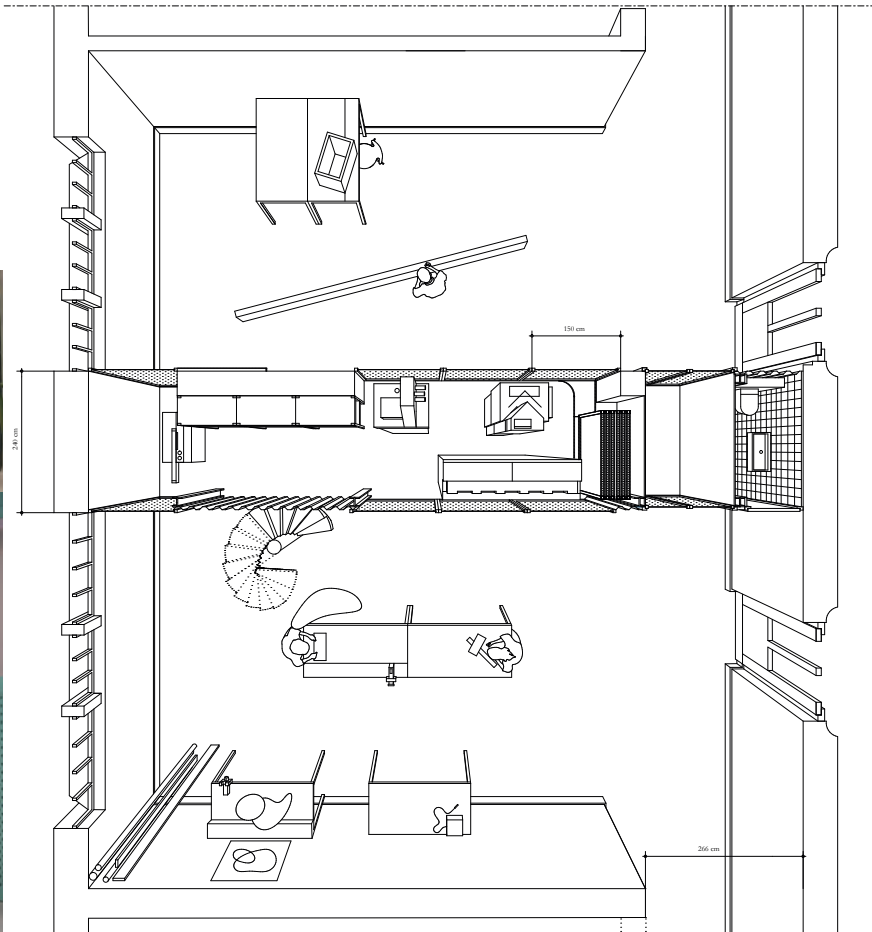
Um die räumlichen Begebenheiten besser verstehen zu können, untersuchten wir sie mit Hilfe von Fotografien und Plänen. Außerdem führten wir Gespräche mit den Studierenden und Lehrenden der Fakultät Bildende Kunst.

Wir sind zu dem Ergebnis gekommen, dass die Räumlichkeiten des Bildhauerttraktes der UdK zwar den Bedürfnissen des Produktionsanteils eines Kunstwerks gerecht werden können, jedoch sind diese Räume für die Konzeption in vielerlei Hinsicht nicht optimal geeignet. Durch das sehr große Raumvolumen sind sie nur schwer auf Temperaturen zu heizen, die etwa Tätigkeiten im Sitzen ermöglichen. Außerdem haben sie in ihrer jetzigen Ausrichtung nur in den wenigsten Fällen einen Außenbezug und erschweren den Austausch zwischen den einzelnen Klassen durch ihre rigide Raumstruktur.

Die Werkstätten hingegen sind zum jetzigen Zeitpunkt räumlich unterrepräsentiert. Die Raumhöhe sowie die Größe der Öffnungen nach Außen ermöglichen es nur bedingt, große Skulpturen herzustellen. Außerdem gibt es für die einzelnen Werkstätten keine Möglichkeit, sich der Zeit entsprechend weiterzuentwickeln. Diese Probleme wollen wir mit einem Eingriff in die Belegungsstruktur lösen. Wir schlagen vor, dass die Atelierräume, die nach unseren Erfahrungen mehr und mehr zu Räumen der Kunstkonzeption geworden sind, in den zweiten Trakt des Gebäudes ziehen, wo bis jetzt die Räume für die Werkstätten angesiedelt waren. Die Werkstätten hingegen ziehen im Tausch dafür in die ohnehin für die Kunstproduktion gedachten Räume im Norden des Ensembles. Dies birgt neben den klimatischen Vorteilen für die Ateliers weitere Vorteile, wie zum Beispiel einen direkten Zugang zum Außenbereich für jedes Atelier und eine bessere Verknüpfung der Klassen. Die Werkstätten haben nun räumliches Entwicklungspotenzial und können auch als Arbeitsplatz genutzt werden. Die Kunstwerke müssen nicht mehr nach jeder Arbeitseinheit transportiert werden, sondern jede/r Studierende hat einen den jeweiligen Bedürfnissen entsprechenden Arbeitsplatz.

<sup>1</sup> vergl.: *Raffael*. Er wurde 1494 Schüler in der Werkstatt von Pietro Vanucci. Dort gelang es ihm, sich so weit an den Stil Pietro Vanuccis anzunähern, dass eine Unterscheidung der Werke oft nur mit Mühe gelingt.

vergl. Hesse „*Narziss und Goldmund*“ Meister Niklaus. Diese Beispiele zeigt die Struktur der Ausbildung in einer solchen Werkstatt die eher im Sinne des Mimikry als im Sinne der Genese des individuellen Charakters geschah.





# Stützen/ Aufhalten

## Sonnhild Schietzel

Substantiv, feminin

Interaktion

aufeinander bezogenes Handeln zweier  
oder mehrerer Personen;

Immobilisieren

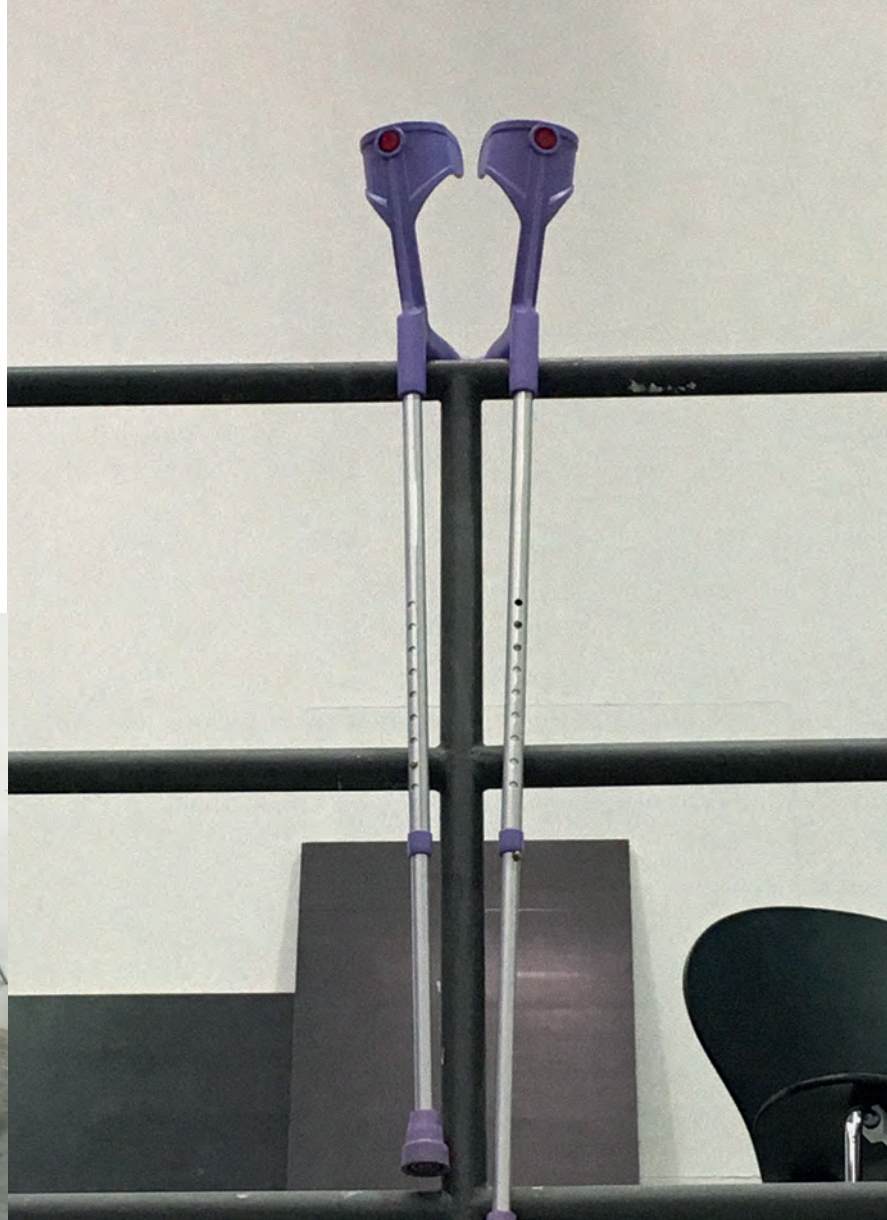
Wechselbeziehung zwischen Handlungs-  
partnern

Schwaches Verb

beweglich, marschbereit

mobil

(ein Glied oder Gelenk) ruhig stellen





# Campus der Künste

Florian Gick,  
Leon Steffani

Das Ausblenden der derzeitigen Organisation und Nutzung oder allgemeiner gesprochen das Ausblenden der Institution erlaubt uns die für uns wesentlichen Kriterien von künftigen Lernräumen präziser zu diskutieren und in den Vordergrund zu rücken. Es geht dabei um das sichtbar machen von Potenzialen, was wir nun anhand von zwei Beispielen näher erläutern möchten. Zum einen möchten wir hier auf unsere Zeichnung der Grundmauern des Ateliers der Klasse Bonvicini (Raum 95a) verweisen (Abb: A und B).

Hierbei werden räumliche Potenziale der bestehenden Struktur freigelegt. Diese Zeichnungen stellen für uns ein wichtiges Instrument dar um gemeinsam darüber zu diskutieren, was die tatsächlichen räumlichen Qualitäten des Bestands sind ohne uns dabei von organisatorisch bedingten Missständen zu voreiligen Schlüssen verleiten zu lassen. Es geht dabei natürlich nicht darum die Nutzer – zu denen wir uns als Studierende selber zählen – zu ignorieren. Es geht vielmehr darum zu verstehen was für Erwartungen wir an unser gebautes Umfeld stellen können und dieses gegebenenfalls in seiner Ausgangsform zu verbessern.

Um näher zu beschreiben was dieses Reduzieren auf die Grundmauern leisten kann wäre hier das Projekt A.C.A.D.E.M.Y. von Irit Rogoff zu nennen. In diesem Projekt ging es zunächst um die Frage „Was können wir von einem Museum lernen jenseits von dem was es intendiert uns zu lehren?“. Reflektierend über ihr eigenes Projekt schreibt

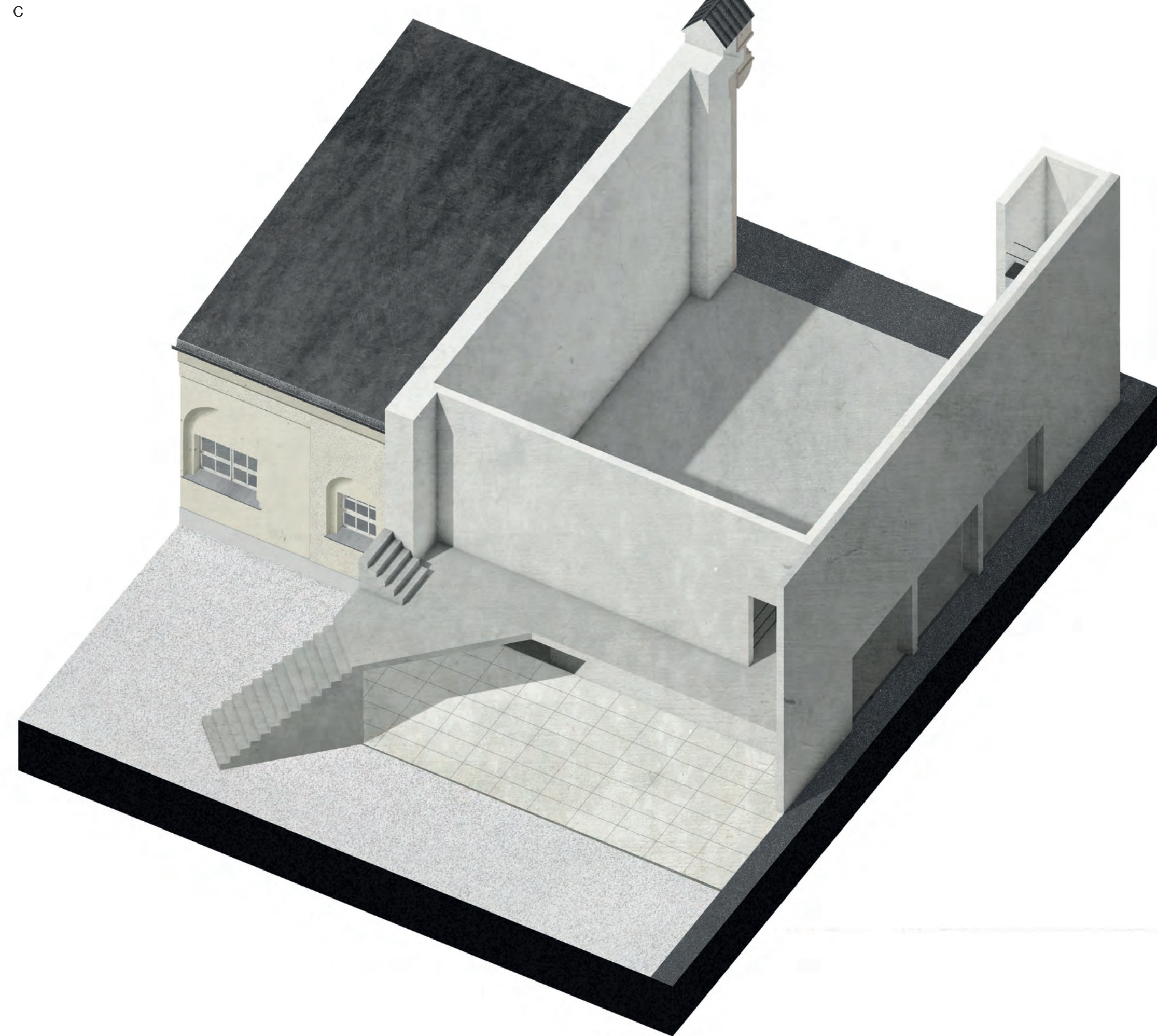
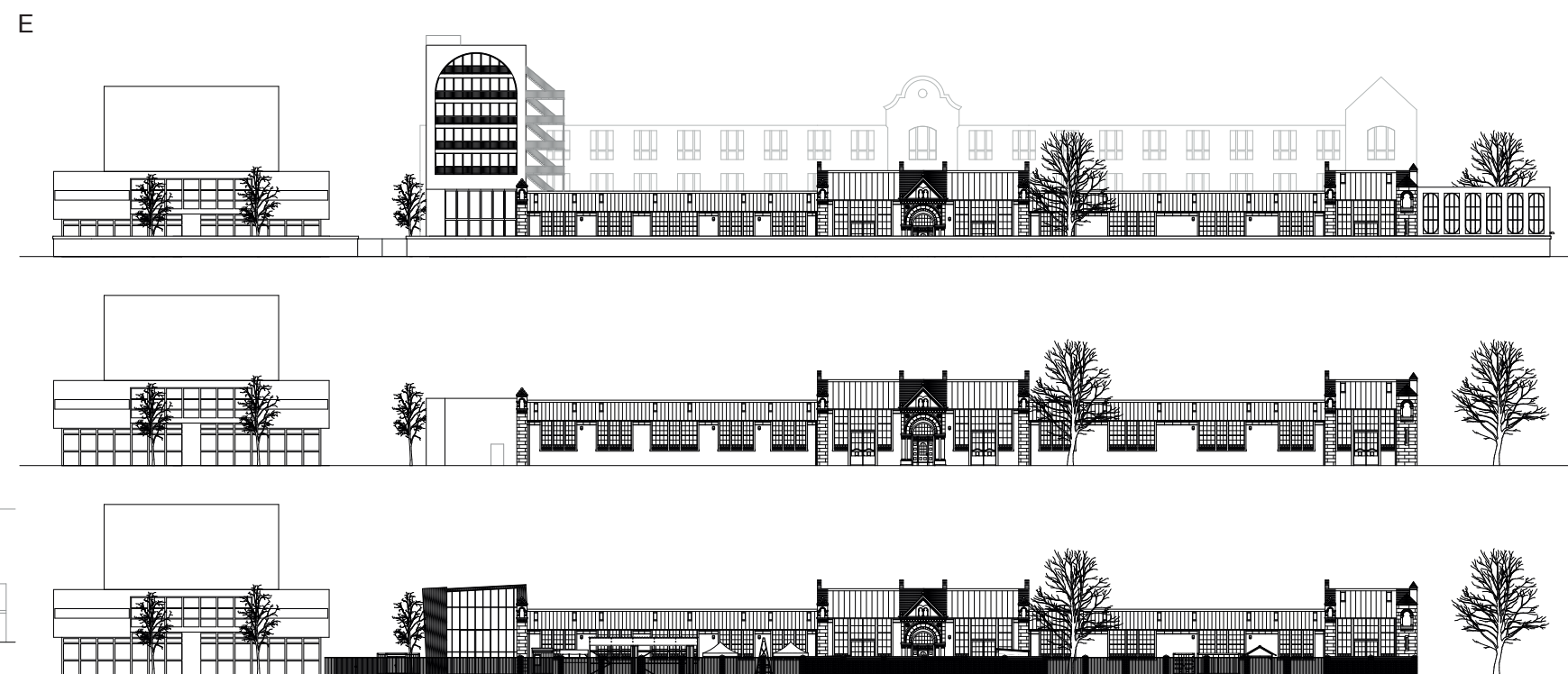
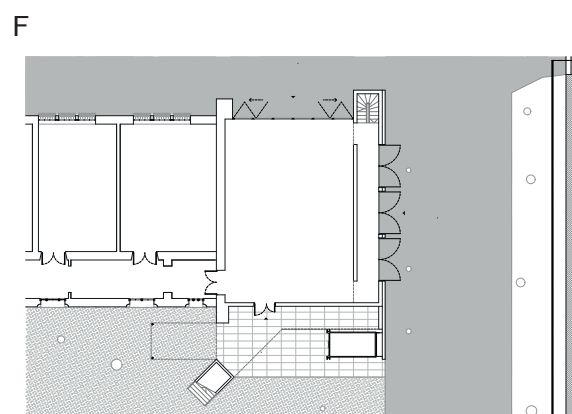
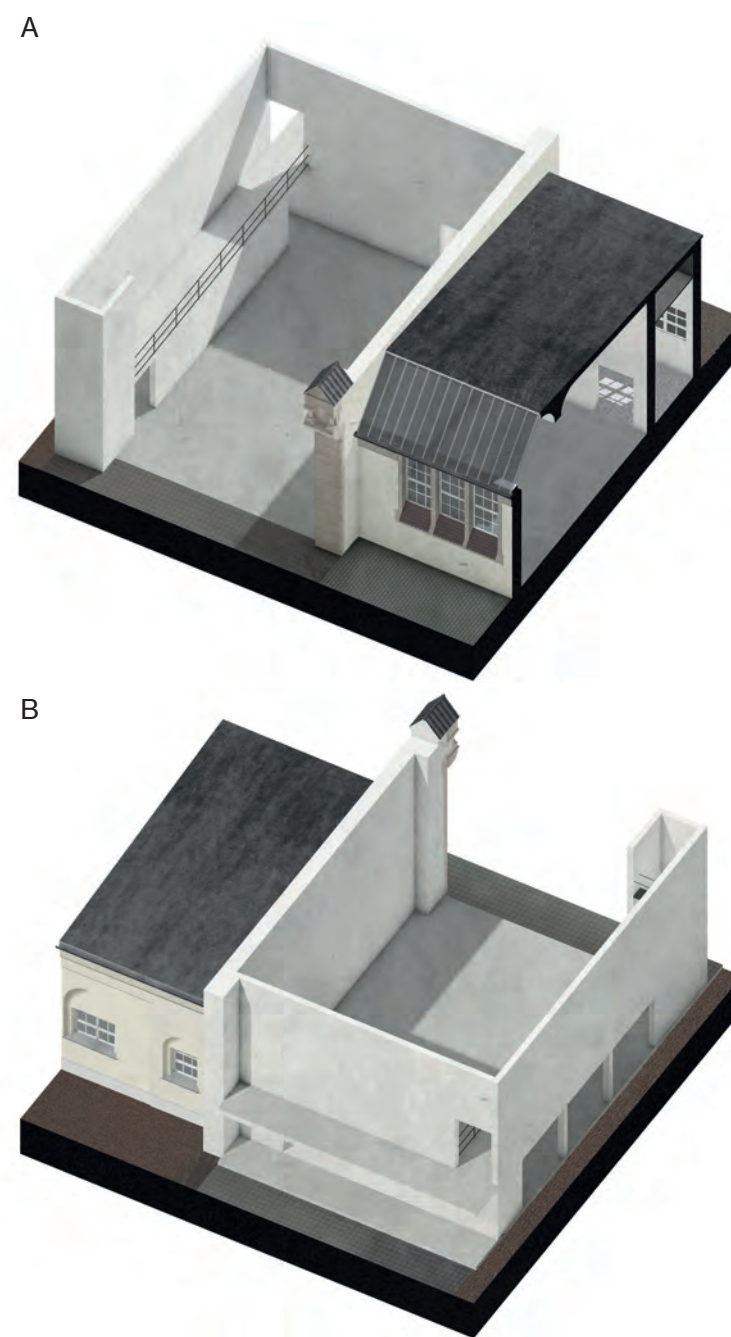
für uns sehr passend indem Sie sagen: „Bücher öffnen Denkräume des Geistes; die Bibliothek ist ein riesiges Archiv der Informationen und ein Universum der Phantasie und Vorstellungskraft, aber: Produzieren sie deshalb auch schon Öffentlichkeit? [...] Öffentlichkeit entsteht durch etwas anderes: durch gleichgerichtete Aufmerksamkeit, durch gemeinsames Interesse, durch Anwesenheit und Teilhabe. Lektüre zerstreut und vereinzelt, Öffentlichkeit zieht zusammen und geht alle an.“<sup>3</sup> Für uns sollte eine Universität Teil beider dieser Welten – dem Zurückgezogenen und dem Gemeinschaftlichen bis Öffentlichen – sein.

Aus dieser Betrachtungsweise entwickelten wir zwei Projekte von denen das eine, eine konkrete architektonische Erweiterung des bestehenden Raumprogramms der Bildhauerwerkstätten der UdK vorschlägt und das andere die Frage nach Potenzialen künstlerisch in Zusammenarbeit mit Victor Petrov vertieft. Ersteres ist auf den folgenden Seiten dokumentiert während letzteres auf den Seiten S.32–33 abgebildet ist.

Wichtige im Foto-Modell entstandene Referenzbilder sind die Abbildungen der Sakristei und des Chemiesaals auf S.30.

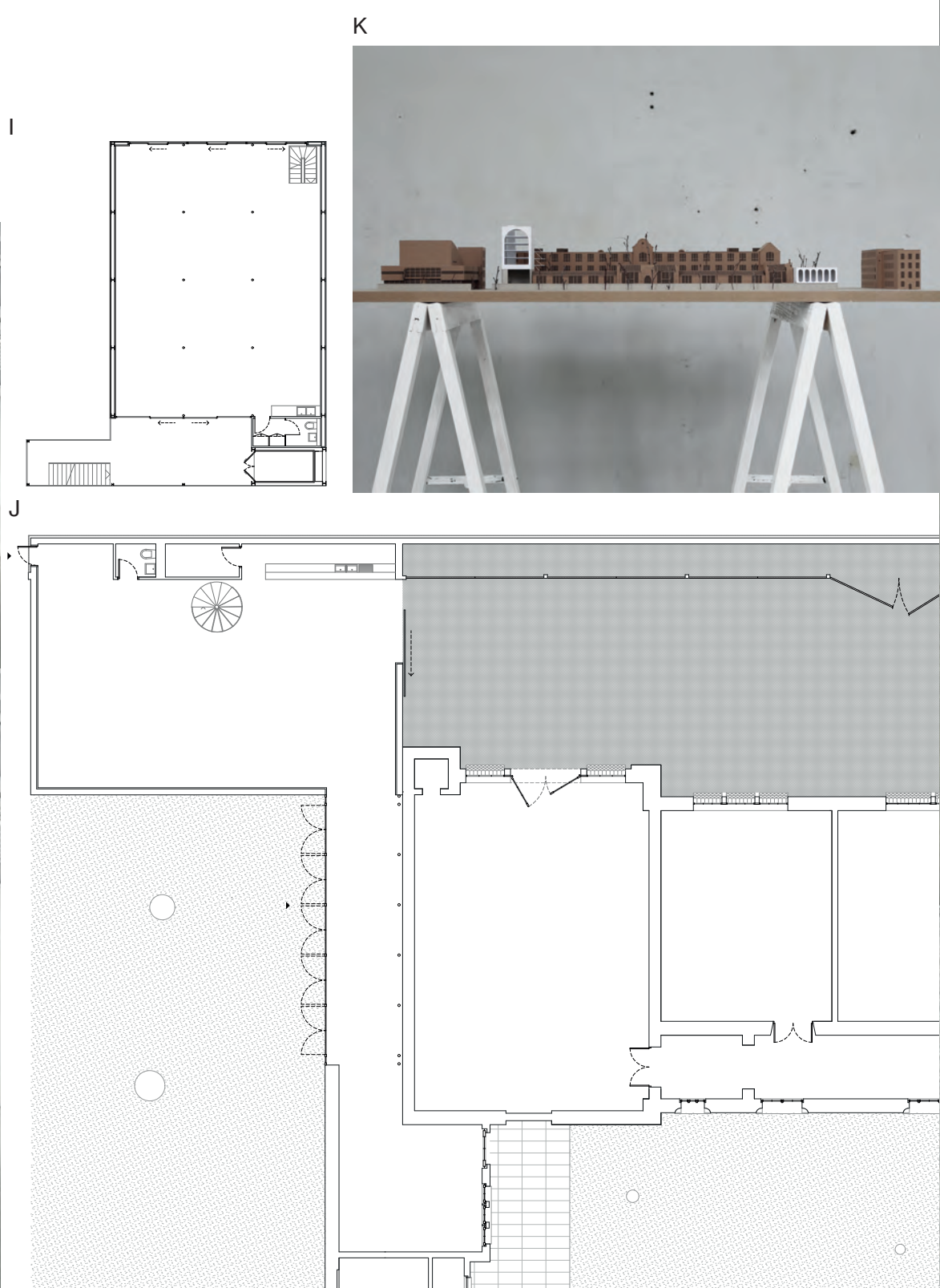
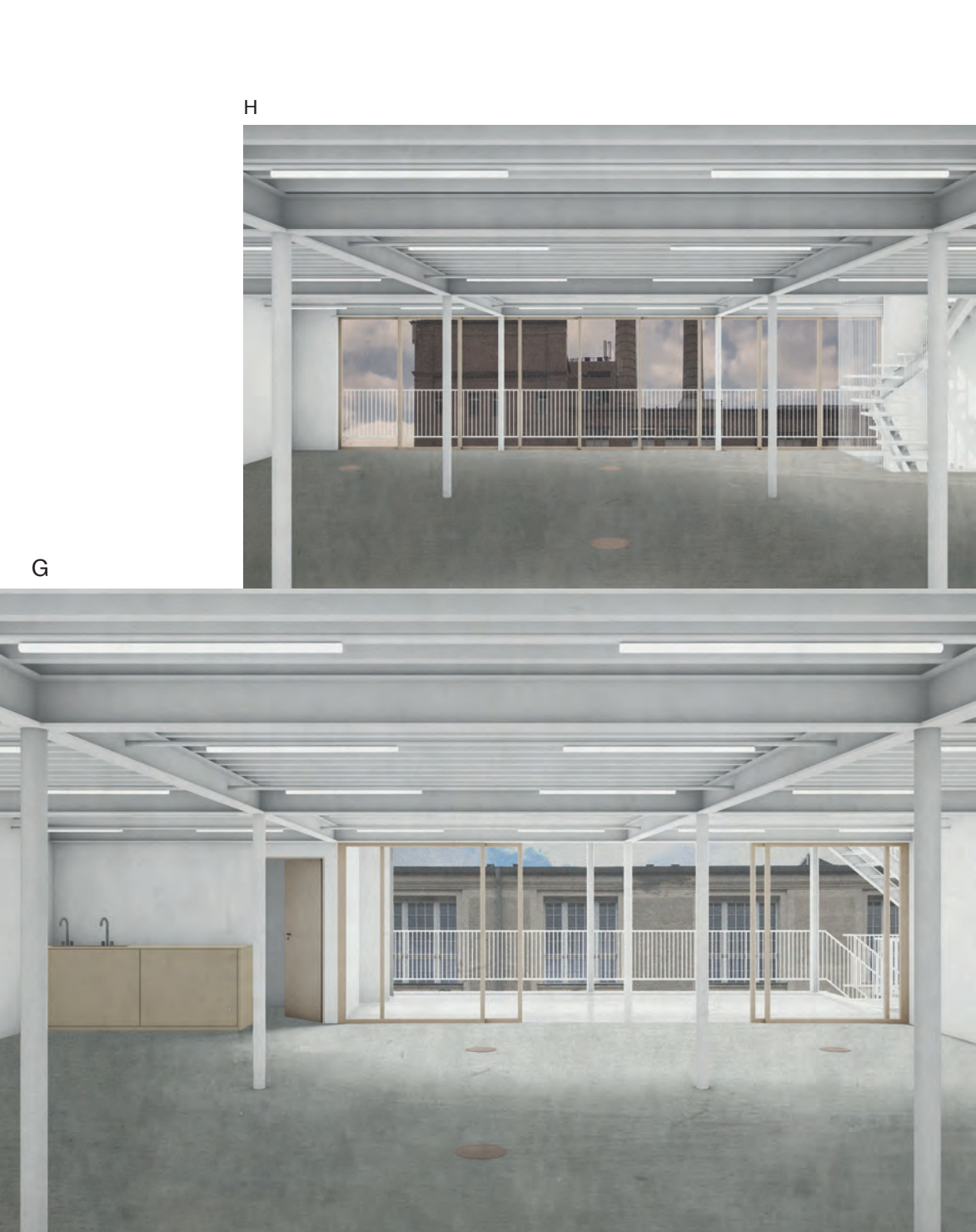
1, 2 Irit Rogoff: *Turning*; erstmals auf Englisch publiziert in: Paul O'Neill/Mick Wilson (Hg.), *Curating and the Educational Turn*, London 2010, S.32–46. Eine frühere Version dieses Textes erschien mit Illustrationen in: e-flux Journal #0, 11/2008, <http://www.e-flux.com/journal/view/18>.  
3 Aus der Dankesrede von Aleida und Jan Assmann anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2018.

A, B Zeichnung der Grundmauern des Ateliers  
C Transformation der Grundmauern  
D Schnitt  
E Ansicht Nord–West  
F Grundriss Ausstellungsraum





G Turmatelier Südausrichtung  
H Turmatelier Nordausrichtung  
I Grundriss Regelgeschoss  
J Grundriss Ausstellungsraum  
K Modellfoto  
L Ausstellungsraum





# University = City

## Interview mit Jean-Philippe Vassal

FLORIAN & LEON During the collaboration of the chairs of Professor Monica Bonvicini and Professor Florian Riegler, titled *from One to Many*, we've been working on the subject of spaces and theories of education with the intention of reflecting our own situation here at the UdK Berlin and possible developments of education in general for the future. We are very glad to be able to interview you regarding to this topic, taking into account your personal background as a graduate of the school of architecture in Bordeaux, as a professor at our university here in Berlin and as an architect of many educational buildings which have reached an iconic status. Due to this biography you have a broad perspective on the developments and changes in the field of education. Unlike us, you also know, for example, the situation before and after the Bologna Declaration. What are—in your opinion—the major problems in our present situation and how has education changed since you graduated?

JEAN-PHILIPPE VASSAL When you say "our present situation" do you mean in general or at the UdK Berlin?

F&L More in general for now.

JPV Ok. What is interesting is how you entitled the collaboration: *from One to Many*. Why did you choose these words? I think if we go very deeply into the definitions of these words, it tells us a lot about the definition of education in general.

I don't have so many things to say about the Bologna Declaration, I don't know all the details. But anyway I'm not sure if it makes sense to define a sort of a standard for education. I'm very afraid of standards. I think this definition that you offer: *From One to Many* is more interesting and more important. Education is also about contact, the very simple contact between two people or three people or ten people all together. The question is how to enable this nowadays. We have to understand society as it is today to be intelligent within our current situation and to reflect on what education means today. It's not like we should focus on what was education in the 90s, 80s, or 60s. What is important is how we want to define education today, and I'm not sure that the criteria of the Bologna Declarations face these questions. It's as I said; I don't know the Bologna Declaration very well, but I'm suspicious of it.

What I have to say in general is this; I studied just after '68 in France. It's also why I sent you this film on art *Vincennes – l'université perdue*. After '68 there was a big movement about making things more free, and this film explains that extremely well. At one moment the politicians thought that it wasn't possible to keep the universities inside the city any longer, because it was too risky with all these upcoming movements. They said, ok we will give them a campus outside the city and within three months they built a university in Vincennes. In this university of Vincennes that was designed for ten thousand students, the number of students grew to thirty thousand or forty thousand students within two, three, or four years, and all the best scientists and philosophers of France started to teach there;

Deleuze, Guattari etc. It was very successful. But this also caused some problems. At some point those in power said: "no, there is to much freedom there, we should stop that!". And they broke this university within three days. Imagine something bigger than TU Berlin or the UdK and they broke it totally, destroyed it within three days. They created a new university in Saint-Denis, but that was something different. So in '68 there was really a movement of emancipation and also a movement towards more direct contact between students and professors.

The students in the universities are adults. They have there own wishes; they have there own ideas. They come to learn, but they also come to affirm their personalities and their characters.

The question is whether we have to fulfill the general needs that are defined by some politicians. Do we have to accept university as a place to form and teach good soldiers, or should we try to inspire the spirits, try to be inventive and creative? Do we want to teach people that we go precisely in this box, in this box, in this box, in this box, for this firm, for this firm, for this firm, for this firm, or do we want to have some people that are more free? In '68 in France many of these box, like ideals, were totally destroyed. But actually we are in a system today that goes back to the days before the movements of '68. I remember, for example, in the school of architecture in Bordeaux, where I was studying at that time—it's a little bit after '68 but it's still the same spirit—we defined some kind of contracts. We sat around the table with four or five students and four or five professors and we, the students, said we would like to work with you on this particular topic for one year, and we established a contract. We all worked together, and at the end of the year you were free to define a new topic. That was really interesting. At that time we actually started to work on a subject that was never taught before at our university.

F&L When you left university this process continued?

JPV During my time at university, it was continuing now it's more formalized, it's less open and maybe not that easy to do it like that.

But you can find some universities and situations where it is partly or by fragment a bit like that still. I have to say that I went to Berlin to teach at the UdK probably for that reason. I was not so much interested in teaching anymore when I started here but there was this proposition and I came here for two reasons: because it was Berlin, and because it was a big university of arts integrating a faculty of architecture. I was thinking that the questions of architecture, space, urban planning, etc., were cultural questions. And the UdK Berlin is a school for musicians, dancers, painters, and many more that help us to think about the space of the city. For me, when I decided to come here as a professor it was precisely for these reasons. If this hadn't been the case, I would have stopped teaching.

F&L What is the actual impact of the spaces on the way studying takes place? The building where you chose to teach is in some characteristics quite different from what you propose in your own architecture e.g. in the school of architecture in Nantes.

JPV Yes and no. The UdK is inside an historic building, but in the end it's about freedom. I thought it was possible to discuss this here in this little room, but you also proposed going to the garden. This shows already, even spatially, that there isn't a lack of freedom here. Perhaps if the contact between painters, sculptors, musicians, architects, etc., were more interconnected

instead of the architects being on the third level, painters on the second level, etc., it could be more interesting. But, anyway, I think the students can take the stairs and have a look at what is happening e.g. in the studio of the class of Prof. Bonvicini. I think what is important is also the definition of our school here. In Nantes it is to open the doors or perhaps to break the doors. If this door here, for example, were open, it would be okay, too. And then this space could participate with the one behind that door. If the spirit of freedom exists, you can even do that in a building that doesn't offer that so much.

What we really tried to do when we worked on the university in Nantes was to create double space instead of planning official rooms for classes plus corridors. In Nantes the corridors take the same amount of space as the normal rooms, and then the corridors become a sort of anti-class, a sort of the negative of the class. It's an open space where you can have the same quantity of informal and formal. In a way you have two schools: the school that is formal with a certain number of classes and with the names of the professors in front of the doors, and you have the school which is informal, where a class can be here or here or here because you have no walls. You even can invite another school from Madrid or Bordeaux to come and to stay in the informal space. Here at the UdK this informal space is large, too, and spatially it might allow a comparable freedom, I think.

F&L And do you think that this system that you offer in Nantes is something like a general proposal or is it something that is really linked to the education of arts and architecture?

JPV I think this works for all. That's why I showed the Freie Universität Berlin when your class invited me last semester. Because I think the Freie Universität also works in the same way. It's a big tissue. It means you have a system in one direction and another system in the other direction. You have the formal and the informal crossing all the time in a sort of grid. It's important to consider that you always have the functional space and the non-determined space and that all these spaces create a tissue. You live in the tissue. You don't only live in the functional space; you live in both of them; you live in the formal and the informal. And, for example, the Freie Universität is not about art or architecture its about literature and other sciences. And it is very important that the people working in literature at one moment cross and meet the people that are doing mathematics or philosophy. Because all these things are linked. What I'm afraid of is producing spaces for specialists, only for specialists. Specialists for acoustics, specialists for thermodynamics, specialists for wood structures, etc. But we know that acoustics is not only calculation. Sometimes we make some atmospheres or ambients that are totally soundproofed, and people become crazy. Acoustics is very subtle and to be precise with acoustics we need sociologists, we need economists, we need musicians, and we need biologists.

F&L What were the most important decisions when you designed the School of Architecture in Nantes?

JPV One important decision was about the ground floor. We wanted the big sliding doors to be able to be opened so that the whole ground floor can become the continuity of the city. Thanks to the ramp, you have the streets even going up on the roof, which means that the people from the streets could come and easily go inside and on top of the building, so the building becomes something that is not only for the students of architecture but for everyone. The students can go and work outside on the street but the street can also go inside of the building.

But we also needed space for that and we decided to go much further than what was asked by the program. Otherwise we would have built only functional spaces. And, as I said, I think we have to try to provide spaces that are for the non-functional, for the undefined, because we can see that in the undefined more things happen than

in the defined. Or let's say we know what will happen in the defined space, but we don't know what will happen in the undefined. Actually we wanted to provide two or three times more space than what was asked by the program but in the same budget. We really wanted both: the space that you can close with a key and the space that you cannot close with a key. So it meant working intelligently on the structures, on the efficiency of the building in order to provide more space and more possibilities.

F&L Did the building actually change the way that university takes place in this particular case? Do the spacial potentials have an evident impact on the education in Nantes?

JPV I think so. In the first years the professors from the former school were still teaching there so there was a moment of adaptation, but now we also have new professors, and the professors and the students really understand the space differently. I think they have started to discover new possibilities of teaching. For example, there were only three associations of students in the former school of Nantes. And now in the new school, we have seventeen associations of students. So indeed it's a lot. It's just groups of students that have decided by themselves to create a sort of association, and they developed some activities. And they have found their space inside the informal, inside the undetermined spaces. One association working on the topic of dance, one working on the topic of refugees, another one with the design in wood, etc.

There was this filmmaker that came and asked to stay in the school for six months to prepare his next film. The director said: "Okay, go and find your place in our building. The students can help you." And then, as a student of architecture, you see the preparations of a filmmaker. So you learn. You learn because there are always some paths and some links between the different fields: architecture, urban planning, cinema, music, dance, mathematics, philosophy, etc.

F&L Do these spaces also trigger a motivation to use this potentiality?

JPV The motivation comes from the fact that you see somebody. If you have seventeen associations, it is clear that you have perhaps five times more of a chance to have a social relation—a contact with something that can interest you—than if you have only three associations. And it is also about visibility. Closed doors mean that you don't see what is going on behind. It could be that there are very interesting things going on but nobody knows. And you do not just have to be able to see, you also have to be able to discover things by listening. Sometimes you hear something accidentally, because there is just a curtain or something like that. After that you have a look and you find it interesting what you discover behind that curtain. Then you go and you stay and you learn something.

F&L Here at the UdK sometimes it seems hard to adapt to the undetermined space and to use the given potentialities because nobody knows whose space this actually is and if it is ok to use it.

JPV Yes, the space needs to be easy. The building should be a sort of a giant museum or center of art with all the facilities that allow you to plug your phone here but also to install a screen and look at it. It's about the easiness of use. Perhaps here at UdK it's not enough. The quality of the space for me in general is the quantity, to multiply the possibilities of choice.

F&L In the course *From One to Many* the students where asked to reflect on their own memories about spaces in school or other educational spaces and to visualise their spaces of memory in models. What spaces come to your mind if you think about your own educational past?

JPV I don't remember so much about the time when I was really young. I remember that I was living in Morocco as a child, and after that I moved to Bordeaux. For this

period of education my memories are more about the surrounding conditions like the climate and the appearance of the city. Because the city where I was coming from was totally white and the city where I was going to was completely grey and black.

After that, when I was a student of architecture at the university, I remember a very strange building that looked like a sort of scientologist church, with strange forms like a pyramid, but I was curious about that.

We had some ateliers there where we were able to work, and we could organise ourselves quite freely in this space. What also comes into my mind related to this building is the library. Because I think in a space of culture, there is one key point for me, which is a library. In Nantes e.g. we had decided that the library should be three times bigger than the program was asking. A place where you could go and sit in a quiet atmosphere, and where you are able to read books. Here at UdK we have shelves with a lot of books in every Lehrstuhl. I think we should consider a common space for all of them, because instead of having the books that Vassal likes in his Lehrstuhl, the books that Sobejano likes in his Lehrstuhl, etc., we should have a room for all the books. That would be interesting, because the books that I have here, I know all of them. That is not so useful for me. *(laughs)*

So I think places like that, where you can be for yourself or sometimes in little groups, are very important, and we should not reduce the capacity for them.

F&L Do you think that this is one of the main topics for the future, that we have to care about that the university is part of the public?

JPV Yes! For me the university is the city, and the city is university, so it means that it should be a totally open system. Totally visible. Totally clear. I come back to this idea of a tissue that it is like a project of Candilis, where you know that things are there; you know that it's open, and you know you can go there. That means that it is all part of the city. So you could ask: why is a university not part of the countryside? And I think this is an essential question, because the countryside and the agriculture could also be part of the urban system of continuity. A network of circulation, of streets, food and information.

As a recent example for that you see the movement of the Gillet Jaunes (Yellow Vests) as one part of the population that was totally rejected. In France we have only five or six big cities like Paris, Marseille, Bordeaux, Lyon, etc., and after that we have medium sized cities, and you realise a gradually continuous disappearance of public services like hospitals and schools. That means you have no other choice than to go to the big cities. So, at one moment the people of this movement didn't want to continue like this anymore and they started demonstrations with their yellow jackets on the roundabouts in the countryside. They were excluded from society; they had to live in very small houses that were very expensive at the same time; and in order to utilise all the public activities in the cities, they were obliged to have a car. The consequences are high fuel costs for them and paying even more as a result of not being part of the big city. So, as you can see, the tissue did not exist.

F&L But that is not just a problem in France. It is a problem here as well, I think.

JPV Perhaps in France the idea of centralisation was stronger, but it exists everywhere. Two semesters ago there were two students who were working on the subject of a peripheral part of Berlin for their diploma. It's crazy. The area is organised like a sort of grid, each square has a 400-square-meter plot with one small house in the middle. After that you have a car park, and after that just trees, but what is missing is public services, and a provision for different infrastructures. People that live there go to work in the morning, come

back at six or seven in the evening and start watching the TV, and the next day it goes on like this.

I think this should also be an issue for education, perhaps the television should be a cultural question, it should be part of the university. It could provide broad knowledge, cultural education, and other interesting topics that everybody could watch. In the lecture that I gave in your class, I showed the example of the nomadic school in the middle of the Sahara. That was just a place that provided shade and a TV with national educational programs, without any professor or teacher.

F&L Was this an official educational program?

JPV Yes, it was an educational program for children from nine to ten years in order to count, to calculate, to do multiplication, division. It was like a lesson by a teacher, and the kids went there by themselves without their parents. They all knew how to switch on the TV and start their educational program. For me, this is really beautiful! Beyond that, it is interesting to think about an extension of the content. Maybe it is not just mathematics or literature, but also philosophy, cultural education, and dance. I believe it is a fascinating idea to think of this also as a part of the network that distributes the culture and education.

F&L So we should always think this network together with the university?

JPV I think it is like our necessity for sun and air, which education could also be a part of. Education, air to breathe, light to see, something that could be distributed very freely. I think most of the time we talk about spaces and buildings that are linked and related to the city, but it could be also through the television and the radio.

F&L The University of Vincennes gave the students, as you mentioned, a lot of space for topics no other university was talking about. Do you think if politics today doesn't give more physical space to the university, could there be another, maybe more abstract way to gain this freedom?

JPV I think as architects we are not necessarily obliged to do what the politics ask. *(laughs)*

Hopefully. We can propose some other solutions, we can invent, we can consider the economy and this can be done with teachers or professors from different fields. Markus Bader and Raumlabor e.g. made a floating university and this contribution happened at one moment when nobody was asking for that. But for them it was interesting, so they found a spot at Tempelhofer Feld, a place where people could meet. It was absolutely wonderful. It was a place of learning in the landscape. So at one moment we can push the barriers and the limits and do something new. Inventive. I think we should try more. *(laughs)*

F&L What do you think might be challenges for the future, regarding universities?

JPV The question of bringing art inside the university, also architecture as part of the arts, for me seems very, very important. If you look at contemporary art, you realise that some artists always go very far. They are not satisfied with the standard, with the general and the banal, and so they go to the extreme points, and when going to the extreme points, you need to be very precise. It can be e.g. in mathematics or in acoustics on very small questions, and to make these things visible to everybody and to present them as a piece of art is, I think, very important. In my opinion this part is a cultural question that was a bit outside of the

university for a long time. For example the ETH Zürich doesn't have an art department. The EPFL Lausanne, which is considered as a very important and famous university, I think, doesn't have an art department. Look at Harvard, I think they don't have an art department. I mean if you are in a city and you have plenty of activities all around, you can go to places that provide the things that are missing about art inside the university, but if you are on a campus like Princeton, that doesn't exist. So it is essential to bring the art into the general teaching and learning process, because all of these discussions about culture really need the input of artists, and I think here at UdK there is the possibility for that, but the potential could be used better.

F&L In the case of Nantes, you provide a very raw structure and a generous scaling of the program. How are these two factors related and why do they trigger potentials so well?

JPV We call the principle Double Space, and it is the same for houses. If you take, for example, the Maison Latapie, one of our first houses, the budget was so limited that we had to design it as cheaply as possible. That meant one bedroom for the children, one bedroom for the parents, one kitchen, one living room, and one garage. So approximately 60 square meters, with a budget of 60.000 Euro. The family had something like a prefabricated house in mind, but they were not really satisfied with the proposals that were on the market. In this moment we came in contact with them and started to develop the project together. The importance of the capacity and generosity of space brought us to the question if it is possible to keep the same budget of 60.000 Euro, but instead of 60, having 180 square meters. We solved this by working with different materials that are normally used e.g. for greenhouses or ateliers. After the house was completed the inhabitants immediately took advantage of this capacity and were able to get more furniture. They started painting, and the children could invite friends from their school. So this principle that worked for one family is exactly the same for the university. It means that at one moment, we as architects have to find a way to propose more possibilities, because we cannot go on anymore with the question of the minimum of form for the minimum of function. We have to consider the void and space.

Here at UdK for example you can find it in the courtyard, but at other places this courtyard doesn't exist. So you have to find a way to produce space where things can happen. And if the economy is an important factor for the project, you have to find a way to make it in the same budget as a building that should not have this capacity. So that's why we call it Double Space, the first point is to answer exactly what the program asks, and then try to see how you can make double the space out of it. In Nantes e.g. the library is three times larger than what the program was asking for, but we stayed in the same budget.

So, it means that you have to think about other ways of making architecture, working in another way of efficiency, precision, simplicity and avoiding complexity that is not necessary. At the moment I'm working on a housing project in Hamburg, where the engineers in fact calculated the costs for the building services, so that

means, just for ventilation, heating, etc., with a value of more than 50 percent of the whole budget. Just to provide some heating system inside the floors, some ventilation equipments with recycled energy etc. is more than 50 percent of the whole budget of a house! I mean nobody is living in the shafts and nobody is living in the tubes. That is totally crazy! If you start to think about all these economic factors that often can make live and the comfort better, with just simple things, you immediately economise a lot. For the school of Nantes e.g. we asked for the smallest energy infrastructure that was possible. So instead of 200 or 300 square meters, which were asked by the engineers, we could reduce it to 30 square meters. We achieved this by using only natural ventilation, so we didn't need big shafts and pipes for air. You see if you take care about these details and find intelligent solutions you can economise the project and at one moment you can make two times more space for the same costs.

F&L Do you see it as a risk to work like this? Are you afraid sometimes that the potentials that you offer are not going to be used and end up as left overs?

JPV I don't know. Perhaps it is a risk, but I think we have taken, since we started working, only risks, and not one failed. If you always work with the same energy and the same interest, then in the end you can only be successful. Besides that, in my opinion, it's very exciting to work differently, and I think all in all you have the same risks with a normal building.

F&L Risk is also a good keyword to get back to the topic of education in general. Here at the UdK e.g. we have a lot of possibilities to do some courses besides the normal program, but in many cases it also means to step out of your study program, so it is connected to the risk that you lose time, because you won't get the credits in the end that you need and then your studies officially stagnate. It causes a lot of pressure. But I guess you would say that we should still take these risks?

JPV The main risk is doing something that you don't really like to do when you finish school. Besides that, I think if you have a lot of energy, you can do a lot. You can try out things, you can observe, be curious. Curiosity is very important, because when we are young, it is clear that we don't know everything, so you have to look at plenty of things and not just superficially but to look deep and precisely at everything.

I like the work that I'm doing as an architect, but I would have liked to have e.g. some contacts with cinema during my architecture studies. I would have loved to learn from cinema and from professors that are teaching cinema. Moreover I also would have loved a more open education on philosophy and biology, because that are also fields that really interest me. I try to use them in my projects, unfortunately not enough, because I did not have enough education on that, so I educated myself on that later, but when I started my studies, I think it would have been good to have these contacts.

*Das Interview führten  
Florian Gick und Leon Steffani.*



Sahara School



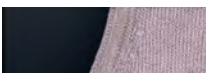
1 Vincennes, l'université perdue, Virginie Linhart, Tiffany Tavernier, Agat Films & Cie, Arte France, 2016, France



# Johanna Michel

A diagram of a rectangular box. The top face is shaded with diagonal lines. A point is marked on the top face, and a line segment connects it to the bottom face. The bottom face is labeled with '2' and '8'.

26



D

B

1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 26

8



**2** Tisch, 120 x 60 cm Tisch, 160 x 80 cm Schreibtisch, 160 x 80 cm, höhenverstellbar Schalensessel Konferenzsessel, gepolstert Bürostuhl Schubladen Schrank, 2-türig, ohne Vorhang 3 Schubladen Garderobenschrank, 2-türig, 4 Einlegeböden hängeschloss Aktenschrank, 2-türig, 2 Einlegeböden Aktenschrank, diebstahlgeschützt und feuerverzögernd Etagenbett Auslegetisch, 180 x 190 cm Zeichnungsregal, 17 Fächer Whiteboard, 90 x 120 cm Mikrowelle Wasserkocher Kühlschrank, Tischmodell, ca. 120 Liter Kaffeemaschine, 2 x 12 Tassen Kochplatte, mit 2 Platten Papierkorb, 50 Liter, flammenlöscher Pulverlöscher, 6 kg Garderobenständler, 4 Hut- und 8 Kleiderhaken Garderobenbank, 100 x 45 cm Trockenbank, 230 x 34 cm, Rippenrohrheizkörper Regalstütze



# Gentle Instructions

## Miriam Döring

Der 1963 in Wien geborene Philosoph Arno Böhler befragt in seinem Essay *on touching*, in Bezugnahme auf philosophische Positionen Heideggers, Nancys und Derridas, die Beziehung zwischen thinking und touching.

„[...] *thinking has been designated as a mode of touching the untouchable. According to this powerful tradition, the performance of thinking touches precisely that every aspect of something that cannot be touched – namely it's literal meaning.*“<sup>1</sup>

PINCH Im Studium der Bildenden Kunst, in einer Institution wie der Universität der Künste Berlin, bewegen wir uns zwischen Denk- und Berührungsprozessen. Berührung von Material, Denken von Ideen, Kontexten, Inhalten, Diskursen, in Berührung kommen mit anderen, im Austausch sein, Verstehen durch Berührung von Material, Verstehen durch Kontakt, taktilen Verstehen. Berühren und Denken sind hier keine voneinander isolierten, sondern sich ergänzende beziehungsweise sich gegenseitig initierende Prozesse.

Das Denken über eine mögliche bauliche Veränderung des Atelierraums 95a führte unter Anderem zu der Frage, wie durch einen architektonischen Eingriff sozialer Raum, Berührungen zwischen Menschen, Ideen und Arbeiten, initiiert werden können. Die Nutzung des Arbeitsraumes definiert sich durch ein Wechselspiel von Isolation und Begegnung, Konzentration und Öffnung/Austausch. Wie kann eine Architektur beiden Situationen Raum bieten? Wie reagieren Körper auf die Anweisungen, wo welche Prozesse stattzufinden haben?

ROTATE Die etymologische Herleitung des Begriffes Berühren führt zu der Geste des Rührens, „eine flüssige Masse kreisend bewegen und die Bestandteile vermischen.“<sup>2</sup>

Damit eine (flüssige) Masse Form behält und nicht zu allen Seiten dahinfließt, bedarf es formgebender Strukturen, einen Behälter, der die Masse gewissermaßen einschließt und begrenzt.

Was sind Masse und Behälter in einer Bildungsinstitution? Wer und Was wird bewegt und vermischt? Folgt eine Filtration? Manifestieren sich die formgebenden Strukturen einer Institution in ihrer Architektur? Kann sich das Innere einer Institution, ihre Struktur und ihre Machtverhältnisse, durch die Veränderung des Äußeren, also der durch ihre Architektur sichtbaren Konturen ändern? Wie viel Autonomie und Freiheit besitzt die Masse innerhalb ihrer Form?

DRAG DOWN Judith Butler erklärt in ihrem Werk *Psyche der Macht – Subjekt der Unterwerfung* die Zweideutigkeit des englischen Begriffs der „subjection“, Unterwerfung und Subjektwerdung; ein paradoxes Verhältnis, durch welches beschrieben wird, dass sich das Subjekt gesellschaftlichen Machtstrukturen unterwerfen müsse, um zu werden. Der Begriff Subjekt dient dabei also als Platzhalter für eine in Formierung begriffene Struktur. Die Handlungsfähigkeit des Subjekts erscheine schließlich als Wirkung seiner Unterordnung.<sup>3</sup>

Als Studierende bin ich Teil der Institution, mit dem Antritt des Studiums bejahe ich meine Unterordnung in einem vertikal hierarchisierten System. Dieses Verhältnis ist jedoch nicht statisch oder passiv,

denn es ruft mich immer wieder dazu auf, mir meinem Platz bewusst zu sein, mich zu positionieren, meine Rolle und Verantwortung zu verstehen, zu handeln. In der Einsperrung erfahre ich Handlungsfähigkeit, die über das Verhältnis hinausgehen kann.

Ein ähnliches paradoxales Verhältnis beschreibt Böhler: „*Touching always implies a moment of dispense; a withdrawal; a step backward; a dance of difference; of separation and ‚dis-dance‘. [...] there is always already a counter-movement at work in touching, so that one indeed separates oneself from the thing one is in touch with in order to let the contact become a sensitive, tactful, touching one.*“<sup>4</sup>

Ist die Institution ein unberührbares (Denk-)Konstrukt?

Der Moment der Berührung ist der Moment, in dem uns unsere eigenen Körpergrenzen spürbar werden. Hier hört Körper auf, dort fängt Körper an. Es ist ein Moment der Bewusstwerdung von Grenzen und Differenz. Gleichzeitig ist Berührung nie nur eine Bewegung in eine Richtung, sondern jemand oder etwas muss geben, jemand oder etwas muss empfangen. Wie kann Vibration entstehen? Der Moment, in dem Berührung nicht beim Endpunkt des die Berührung ausführenden Körpers aufhört, sondern der berührte Körper antwortet, reagiert, mitschwingt.

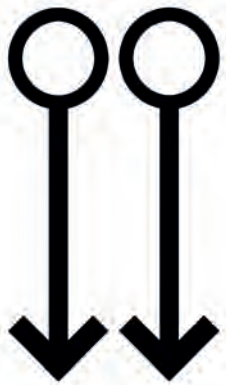
Welche Gesten der Berührungen kenne ich? Gibt es Berührung ohne Intuition, Anweisungen zur Berührung?

1 Böhler, Arno: *On Touching*, in Heun, Kruschkova, u.a.: *Scores No. 1: touché*, Eine Tanzquartier Wien Publikation, 2011, S.34  
2 <https://www.dwds.de/wb/berühren> (10.06.2019)  
3 vgl. Butler, Judith: *Psyche der Macht – Subjekt der Unterwerfung* (dt. Erstausgabe), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, S. 7-15  
4 Böhler, Arno: *On Touching*, S. 35 s.o.

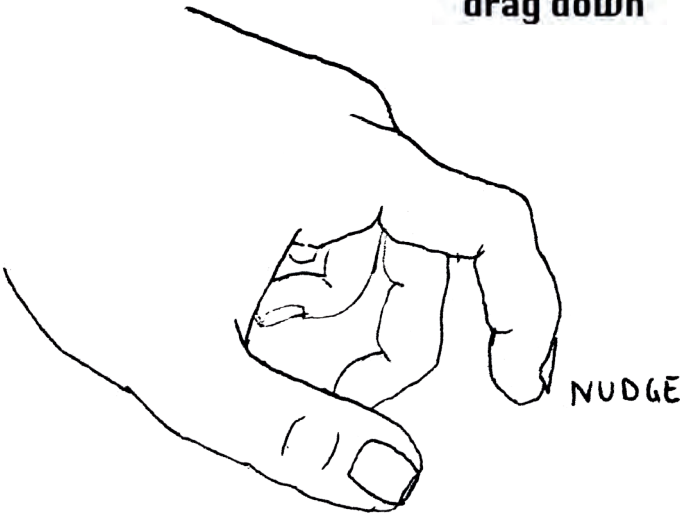


Bitte nicht berühren!

Please do not touch!

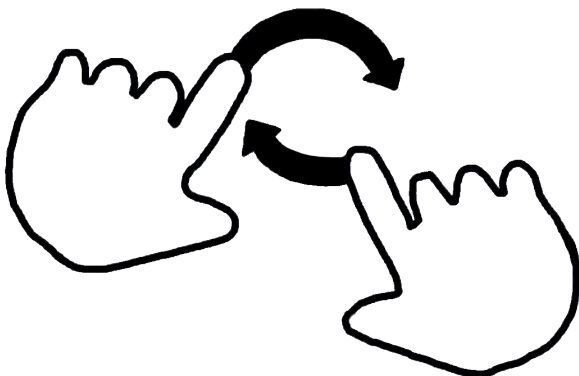


drag down



nudge

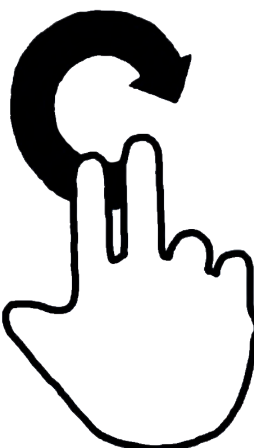
ROTATE



OR



OR



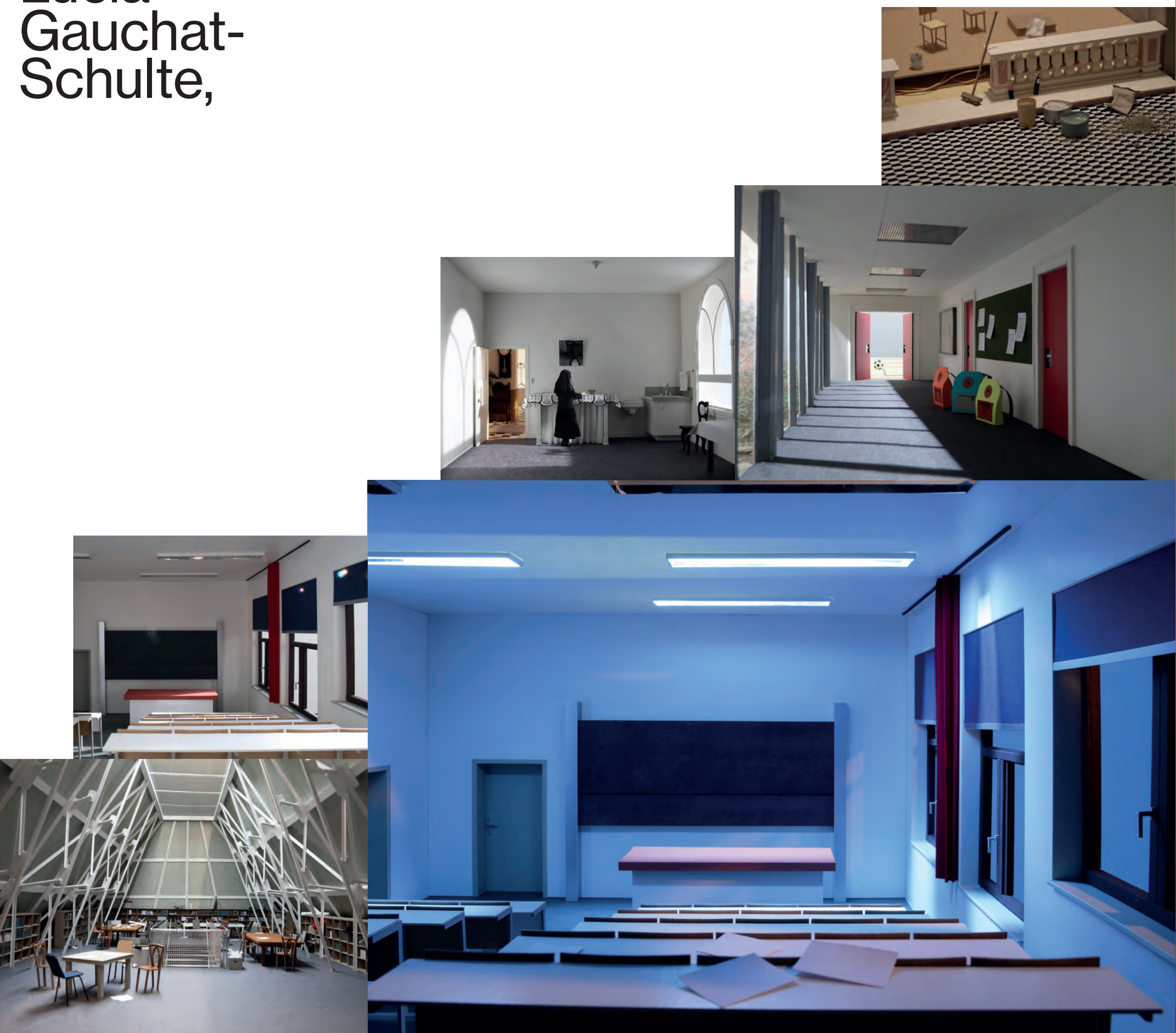
how to touch  
the architecture  
of an institution?



# Ein bekannter Lernraum

Sophia Branz,  
Henri Fuchs,  
Anne-Line Gertz,  
Florian Gick,  
Lucia Gauchat-Schulte,

Valentin Schroers,  
Leon Steffani,  
Lilith Unverzagt,



30



31



# Tanz von Kraft<sup>1</sup>

Leon Steffani, Viktor Petrov, Florian Gick

Es wimmelt um uns herum geradezu von Orten bzw. Räumen, die als Potenzialräume – aus unserem eigenen Habitus heraus – unsichtbar sind. Die erforderliche Arbeit, um die Eigenschaften dieser Räume von ungenutzt zu genutzt zu transformieren, setzt im Bereich des Selbstverständnisses und des Willens ihrer Nutzer an. Das hier beschriebene Projekt zeugt von den Motivationen und Energien, die notwendig sind, um räumliche Potenziale wahrzunehmen und so Lernräume zu generieren. Um diese Prozesse zu erforschen, haben wir uns dafür entschieden, ein Experiment abseits der gewöhnlichen Lernräume durchzuführen und die Entstehung solcher Räume zu simulieren.

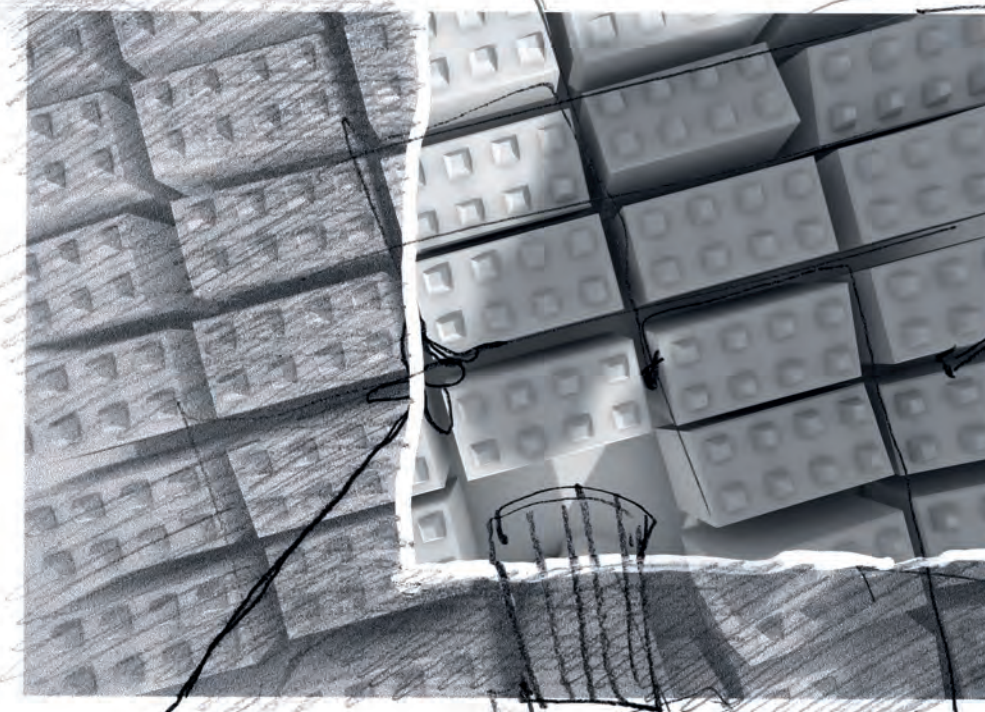
Das gemeinschaftliche Aneignen von Raum bedarf immer einem Aufwenden von Energien – sowohl persönlicher als auch organisatorischer Natur. In einem Klassenzimmer zum Beispiel werden für bestimmte Formate des Diskutierens die Stühle in einem Kreis aufgestellt, für andere wiederum werden diese in zueinander parallel ausgerichteten Reihen geordnet. Anstatt nun darüber zu streiten, welche dieser Anordnungen die produktivere für das gemeinsame Lernen ist, soll hier auf die grundsätzliche Freiheit oder Unfreiheit geschaut werden, sich für das eine oder andere zu entscheiden.

Die individuelle Motivation und Energie, einen Raum zu nutzen und nutzbar zu machen, sich einem Raum anzunehmen und diesen nach den eigenen Bedürfnissen zu gestalten, wird hier als räumliche Komponente hervorgehoben. Damit wird nicht die Bedeutung der Infrastruktur eines Raumes bzw. dessen grundsätzliche Eigenschaften ihrer Verantwortung entzogen, dennoch können diese fixen räumlichen Eigenschaften immer nur einen Teil der Raumdynamik vorgeben. Sie sind ein Angebot. Gerade bei Lernräumen ist die Frage nach dem Zugriff auf diese Angebote entscheidend. Einen unbeschwert bis spielerischen Umgang mit den räumlichen Angeboten ist das, was ein Lernraum leisten muss. Einer Motivation und einem Willen muss Raum gegeben werden.

Das für den Zweck gewählte Grundstück ruht seit vielen Jahrzehnten völlig unscheinbar, ungenutzt und unzugänglich als Brachfläche am westlichen Ende der Bildhauerwerkstätten der UdK. Ungestört von der Öffentlichkeit, wird der Ort langsam von Pflanzen zurückerobert. Die drei Organismen<sup>2</sup>, physikalisch zu einer Zweckgemeinschaft gebunden, vereinnahmen den

seines ursprünglichen Nutzens. Der Besucher dieses Palastes sieht im Jägerstand die Möglichkeit, sich auf einen Aussichtspunkt zurückzuziehen, der auf seine exakten körperlichen Maße komprimiert ist. Es geht hierbei nicht um das Jagen oder das Schießen, sondern um Abstand und Besinnung. Der Jägerstand verschafft einem den exklusiven Überblick über eine Situation, die für die Außenstehenden unerreichbar ist.

Im Raum 95a wird *Tanz von Kraft* in Form eines beschreibenden Textes, eines Modells als Relikt der Vorarbeit, in Zeichnungen und auf drei Bildschirmen ausgestellt. Die Bildschirme zeigen Live Footage der Wildkameras, die auf Grund eingebauter Bewegungsmelder immer dann Videos aufnehmen, wenn sie von Organismen ausgelöst werden. Ihr unvorhersehbares Handeln bedingt, wann ein Bildschirm schwarz bleibt oder ein Bild überträgt. Durch die Unbestimmtheit des Bildmaterials erlangt die gezeigte Situation einen surrealen Charakter. Der Raum, der hier bespielt wird, kann auch als Potentialraum für nachfolgende Studenten verstanden werden, und es ist der allgemeine Anspruch dies zu betonen.



1 Der Panther, Rainer Maria Rilke, Paris, 1907

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe so müd geworden, daß er nichts mehr hält. Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, der sich im allerkleinsten Kreise dreht, ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte, in der betäubt ein großer Wille steht.

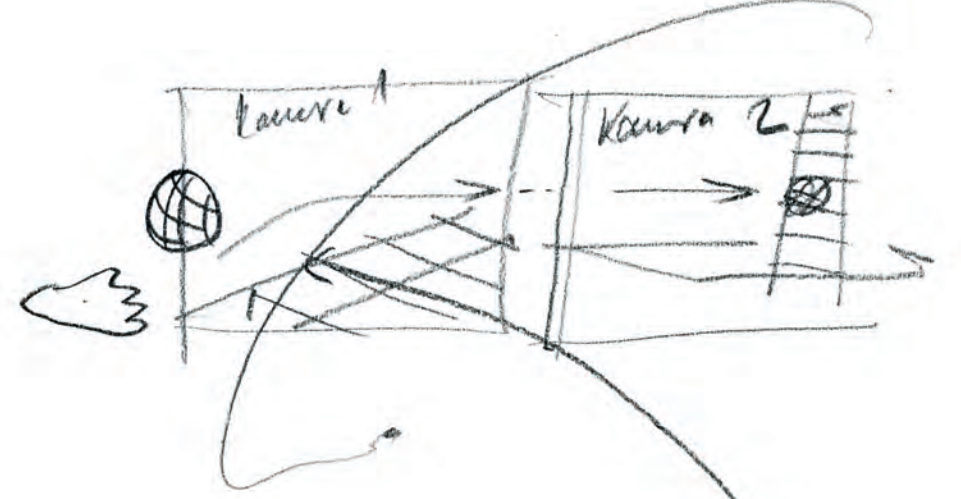
Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein, geht durch der Glieder angespannte Stille – und hört im Herzen auf zu sein.

2 Organismen im Sinne eines Individuums mit der Fähigkeit sich selbst zu organisieren und ständig neu auszurichten und sich so der gegebenen Situation eigenständig und unabhängig von choreographischen Zwängen anzupassen.

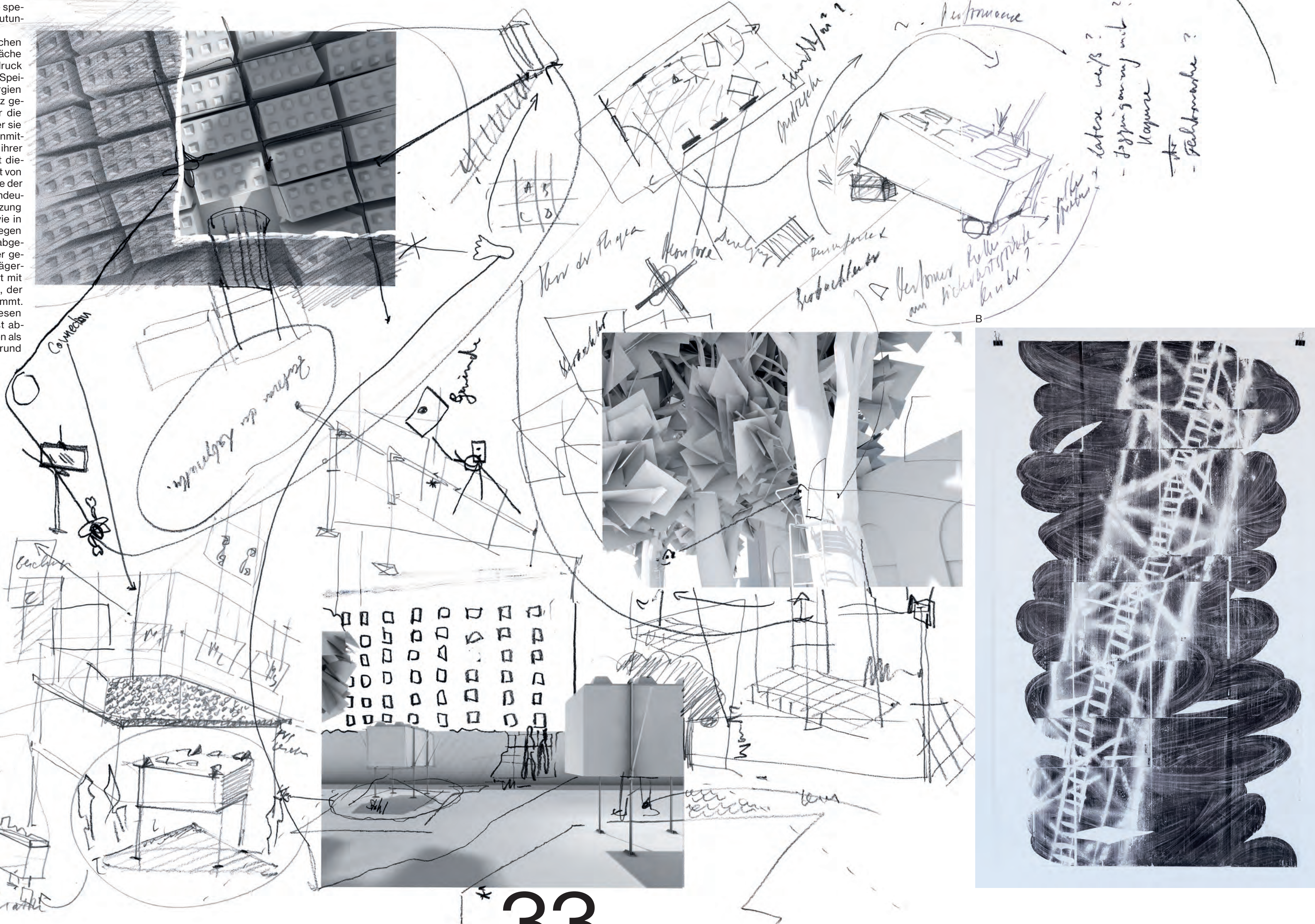
3 Ist eine Memotechnik, in der man verschiedene Räume in seiner Vorstellung konstruiert und Dinge darin platziert, die auf eine bestimmte Information hinweisen. Diese Räume bleiben in unserem Gedächtnis verankert und sind dadurch immer wieder zugänglich. Je voller dieser virtuelle Speicher wird, desto platzsparender müssen die Dinge, die ihn auffüllen, mit- und untereinander gruppiert werden. Dabei entstehen Kategorien und Zusammenhänge, die ungewöhnlich aber nicht willkürlich sind.

A Die Lobby ist ein temporärer Aufenthaltsraum, der einen fließenden Übergang zwischen dem privaten und dem öffentlichen Raum bildet. An diesem Ort beobachtet man Andere und man wird zugleich selbst fremden Blicken ausgesetzt. Die Konstellation aktualisiert sich permanent und würfelt seinen Besuchern immer ein neues Los zu. Kinder langweilen sich meist in Lobbys und finden ihren Spaß eher darin von Sofa zum Sofa zu hüpfen. Ein Gast wartet auf der Samt couch, bis seine Begleitung zum verabredeten Zeitpunkt kommt. Das Licht wird gedimmt und je fortgeschrittener der Abend ist und der Fluss an Menschen abnimmt desto mehr spukt dieser Ort. Von Lobbys gehen Wege ab, die zum Inneren eines Gebäudes führen, an denen Zahlenschilder in endlosen Reihen die Wände bestücken. Eine Lobby ist der Anfang und das Ende eines Gebäudes, ein Enddarm und Mundhöhle zugleich.

B Deconstruction Site 01 (2019), 150 x 84 cm, Kohlepapier auf Fabriano Papier



A



B



# Im Felde

## Louisa Frauenheim

IM FELDE (LYBIEN) D. 12. MÄRZ, 1941<sup>1</sup>

Liebe Inge und Eva!  
Leider komme ich erst jetzt dazu, Euren lieben Brief zu beantworten. Ich kann wohl verstehen, dass Ihr beide Euch nach einem Briefwechsel mit zwei schicken Soldaten sehn. Umso mehr bedauere ich es, Eure Bitte leider nicht erfüllen zu können. Die beiden Kameraden, mit denen ich zusammen im Funktrupp bin, sind nämlich älteren Jahrganges und beide verlobt. Sonst kenne ich hier Niemanden. Seht doch einmal zu, ob Euer Wunsch nicht auf einem anderen

Wege, vielleicht durch die Zeitschrift *Erika* doch noch in Erfüllung geht.  
Mir selbst geht es hier ausgezeichnet, was ich auch von Euch daheim hoffe. Ich habe in den letzten Wochen ungeheuer viel Schönes und Neues gesehen. Augenblicklich warten wir auf den Angriff, der dem Tommy erneut die Schlagkraft der deutschen Wehrmacht zeigen wird.  
Ich will nun für heute schließen und wünsche Euch beiden weiterhin alles Gute.

Die herzlichsten Grüße sendet Euch  
Euer Günther

<sup>1</sup> Brief von Günther (gefallen am 1.5.1941) an meine Großmutter und ihre Freundin  
  
<sup>A</sup> Schlafzimmer meiner Großmutter nachdem ich ihre Kleider trug, Hamburg, 05.03.2019

A





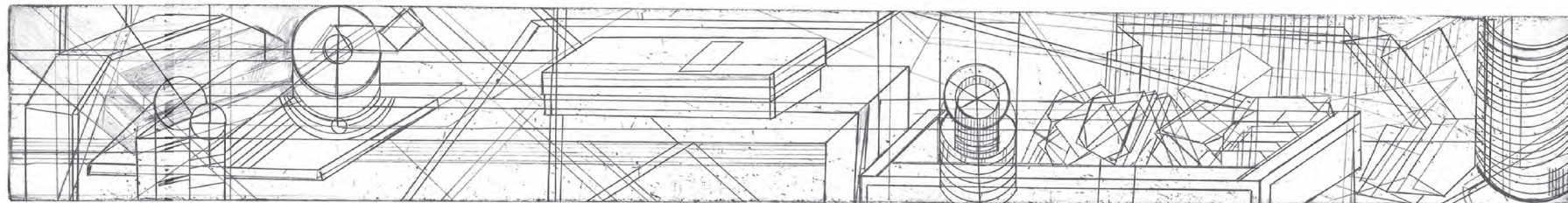
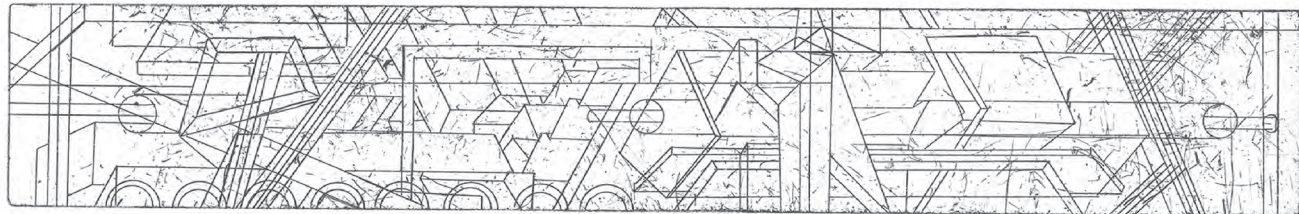
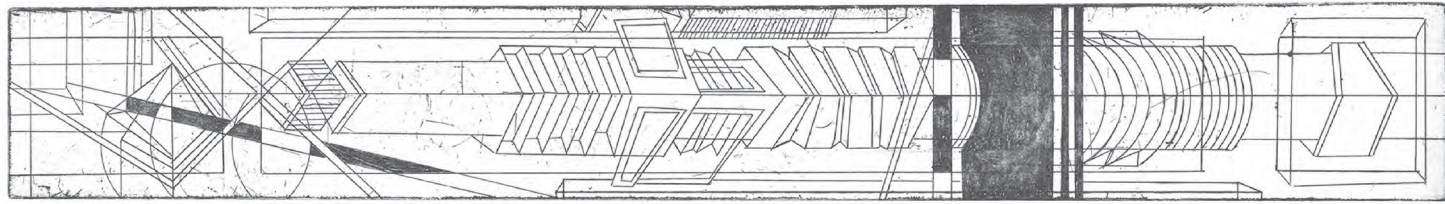
# Ha33\_90\_2016\_B/C

Jana  
Koslovski

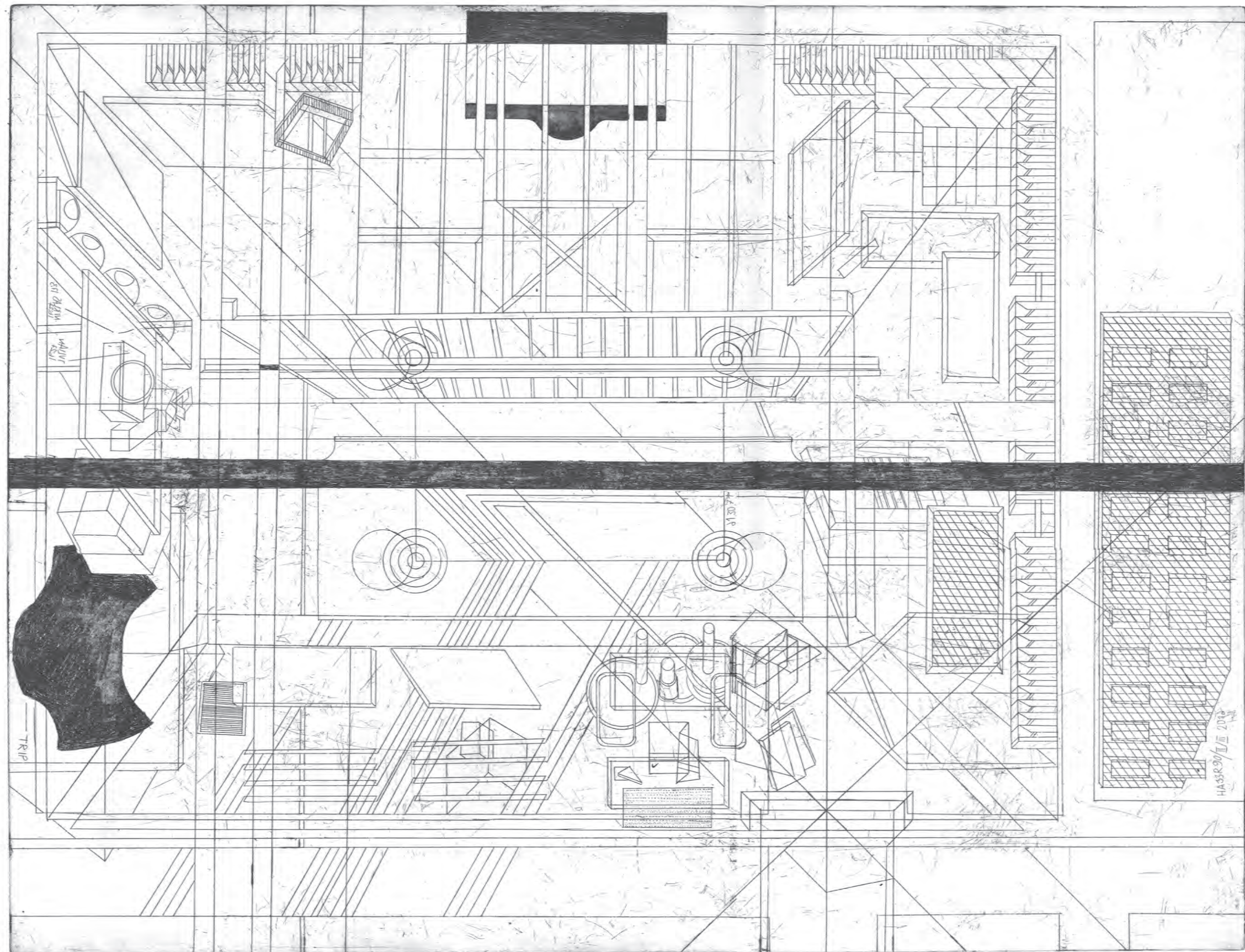
50cm x 65cm / 75cm x 100cm, Radierung, 2016  
A C\_03\_2/2\_Ha33\_90\_2016  
C C\_06\_1/2\_Ha33\_90\_2016

Größe Variabel, Radierung, 2016  
B B\_02\_2/6\_Ha33\_90\_2016

B

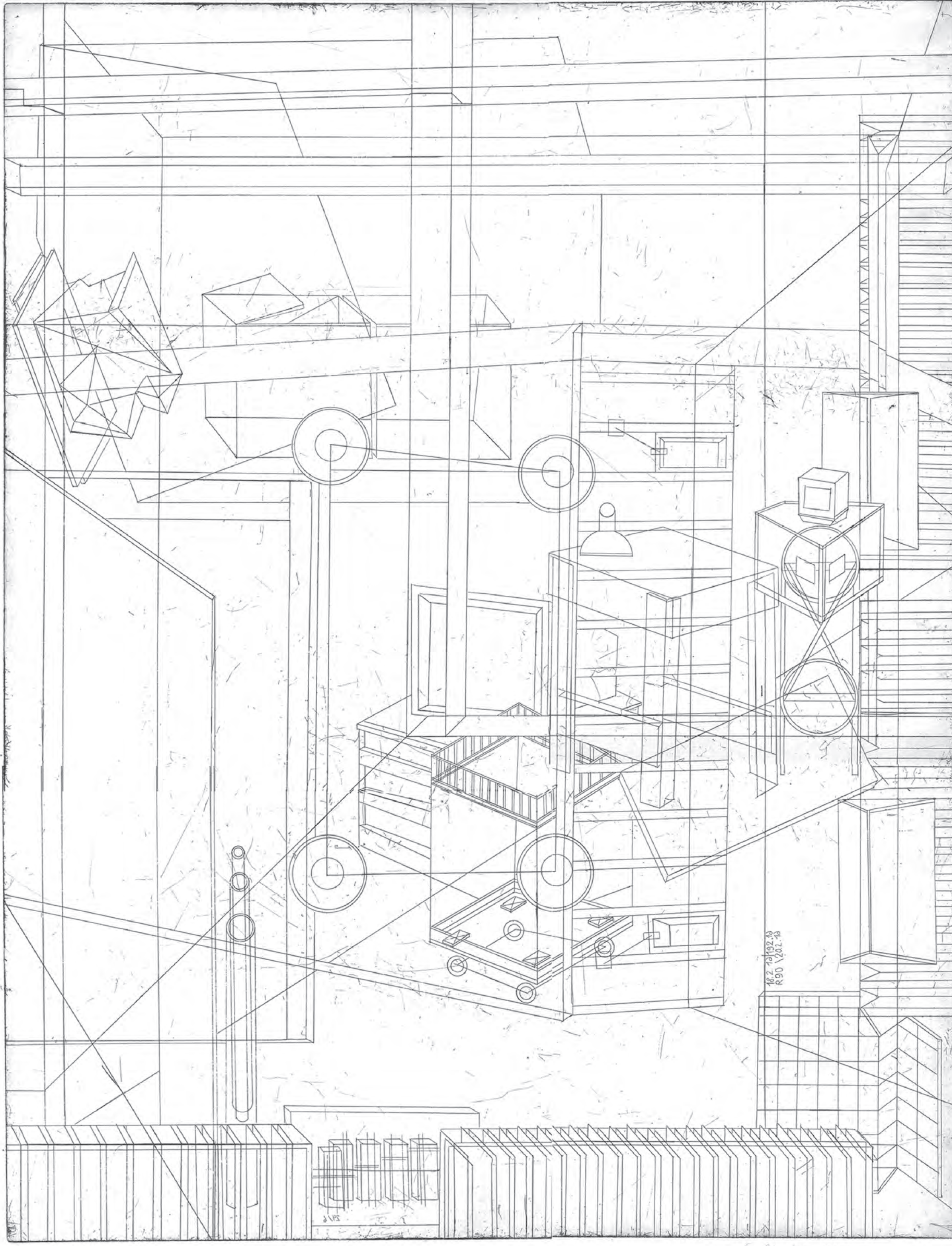


A



36

C



37



# Der Raum im Raum

## Lisa Kaschubat

DIE BEDEUTUNG DES RAUMES IM AUSSTELLUNGSKONTEXT VON VIDEO-INSTALLATIONEN.

*Das Draußen und das Drinnen sind zwei Innerlichkeiten; sie sind immer bereit, umzukippen, ihre Feindlichkeit auszutauschen. Wenn es eine Grenzfläche zwischen einem solchen Drinnen und einem solchen Draußen gibt, so ist diese Grenzfläche auf beiden Seiten Schmerzhaft... Der innere Raum verliert seine Klarheit. Der äußere Raum verliert seine Leere (...)*<sup>1</sup>

Dreidimensionale Raumfragmente werden auf zweidimensionalen Flächen innerhalb eines dreidimensionalen Raumes transportiert. Die Leinwand, der Bildschirm oder die Beamerkapazität sind dabei auf einen bestimmten Ausschnitt beschränkt. Die Illusion eines kohärenten Raumes innerhalb des Videos funktioniert nur, weil der Betrachter den Off-Raum, also den Raum der nicht gezeigt wird, sich selbst dazu denkt und zusammenfügt.

Durch die Präsentation des Video-materials im Ausstellungskontext kommt eine weitere Raum-Dimension hinzu: der Installations-Raum, gleichzeitig der Raum, indem sich der Betrachter bewegt. In Video-Installationen geht der Film-Raum in den Ausstellungsraum über. Das Video, dass das „Draußen“ war, wird zum „Drinnen“. Das „Drinnen“, also die fiktive Welt des Filmraums, wird nach „Draußen“

# Welche Weltlichkeit?

## Nicole Hauck

Die individualisierte Welt hat keine Mitte, keinen Inhalt. Von einem zum anderen versuchen sich die Zentren aufzublasen, aus Kopien, die lange schon verblasst sind. Den Leichnam der Szene vergewaltigend stürzen sich die neuen Menschen auf das, was von ihr übrig ist. Und doch wundert sich mancher, weshalb sein toter Gefährte ihm nicht mehr antwortet. Verloren in der Angst, den letzten Sinn, den er der Welt entziehen kann, auch noch zu verlieren, klammert man sich an die Bildlichkeit. Und so wurden Bilder unsere Worte. Die Welt der Virtualität ist vielleicht noch nicht erforscht genug, um sich in ihr zu orientieren. Aber egal, wie unerforscht, unbewusst, oder unbekannt sie jemals war. Sie ist nie als dieses grenzenlose Paradies aufgetreten, dass sie durch ihre Verworrenheit vorgibt zu sein.

## 38

den ganzen Raum. Beide Sinne werden temporal angesprochen, da sie als separate Dimensionen eines einheitlichen Installationszeitraums fungieren, allerdings kann sich der Betrachter dem Sound nur schwer entziehen. Es treffen also drei Raum-Konstruktionen aufeinander: der Filmraum, der Installationsraum und der akustische Raum. Video-Installationen sind intermedial und wirken auf mehrere Sinne zugleich ein. Der Betrachter, der „Draußen“ stand, ist jetzt ebenso „Drinnen“ und Teilnehmer der Innenwelt des Kunstwerkes.

Für Frances Dyson ist die Immersion in Videoinstallationen „a process or condition whereby the viewer becomes totally enveloped within and transformed by the ‚virtual environment.‘ Space acts as a pivotal element in this rhetorical architecture, since it provides a bridge between real and mythic spaces, such as the space of the screen, the space of the imagination, cosmic space, and literal, three dimensional physical space.“<sup>2</sup>

Der Raum fungiert also als Brücke zwischen realen und mythischen Räumen, wie der Raum des Bildschirms, den Raum der Imagination, dem kosmischen Raum und den wörtlichen dreidimensionalen Raum.

BRIEF NOTES ON IMITATION, EXPERIMENTATION AND THE ART PROFESSOR.

In the same way imitation is key for learning a language, it also plays a crucial role in the development of any creative practice: musicians, writers and artists always start out by imitating (and even replicating) already existing works. Deconstructing and reflecting on these works helps understand one's own interests and slowly depart into the vacuum of exploration and experimentation; a challenging but exiting territory of endless possibilities. During this experimental phase it sometimes occurs that the artist encounters something with so much potential, that decides to oust experimentation for a life-long exploration of this discovery and its almost-infinite possibilities. This is what we often call "style" and helps us identify (or at least speculate about) the author of a given work. Interestingly, most artists that reach this point are very unlikely to ever again experiment for the shake of experimentation, and if they do, they will

sich von der einen Oberfläche zur anderen, ohne Zentrum, ohne Mitte, ohne Inhalt. Und gerade das erscheint anziehend; das Widerspiegeln der Situation in ihren Bildern.

Der versteckte Aristokrat taucht überall auf und doch nirgendwo und so rennen und rennen die Menschen in verschiedene Richtungen, sodass sie sich verlieren und keiner einen zweiten findet. Die Belanglosigkeit wird dann erst deutlich, wenn man die Bilderflut der Angst, des Terrors und des Todes bedenkt, in denen doch nicht wirklich Menschen sterben. Natürlich stirbt dort etwas. Aber dieses etwas ist kein Mensch. Es ist das Bild eines Menschen und das Virtuelle scheint noch nicht real genug zu sein, um aus seinem Abbild Realität zu erschaffen. Es gibt das Gefühl, informiert zu sein, das Gefühl, an Prozessen teilzuhaben. Doch eigentlich sind es Seile, die sich wie hinterlistige schlagen, um deinen Körper legen. Um dich langsam, Stück für Stück, zu hängen und zu richten.

Die Gesellschaft erschuf Psychopaten, die halfen zu bauen was Gesellschaft zerstört. Und so zimmern wir mit jedem Akt der Akzeptanz den Sarg, in den wir uns selbst betten. In einem sanften Tuch der Ungewissheit eingehüllt, legt sich der schwere Schlaf der Ohnmacht über uns. Und jeder weiß, wie ihm geschieht. Keiner kann sich wehren, denn die Zellen der angeblichen Freiheit werden immer enger und die Macht des nicht vorhandenen Aufsehers wird immer größer. Die Furcht vor Strafe zerbricht jede Rebellion. Bilder sind unsere Worte und Worte sind unsere Welt. In der Oberfläche der Bilder findet man einen Zugang, um sich neu zu formatieren. Und so formatiert man

# Being Taught Art at Art School

## Asís Ybarra

BRIEF NOTES ON IMITATION, EXPERIMENTATION AND THE ART PROFESSOR.

In the same way imitation is key for learning a language, it also plays a crucial role in the development of any creative practice: musicians, writers and artists always start out by imitating (and even replicating) already existing works. Deconstructing and reflecting on these works helps understand one's own interests and slowly depart into the vacuum of exploration and experimentation; a challenging but exiting territory of endless possibilities. During this experimental phase it sometimes occurs that the artist encounters something with so much potential, that decides to oust experimentation for a life-long exploration of this discovery and its almost-infinite possibilities. This is what we often call "style" and helps us identify (or at least speculate about) the author of a given work. Interestingly, most artists that reach this point are very unlikely to ever again experiment for the shake of experimentation, and if they do, they will

probably be reluctant to displaying the results to an audience. Allan Kaprow defined experimentation as the "testing or trial of a principle" which can also be understood as the formulation of questions that are then tested and questioned again iteratively. From Kaprow's definition we can derive that, in this context, the aim of an experiment is to test something rather than to produce an artwork. But this does not take away the possibility of documenting or presenting the experiment itself and /or its outcomes to an audience as Kaprow himself often did. In contrast to the gallery and the museum or even the studio, which often ends up functioning like a production line to satisfy the growing demand of big shows and hungry collectors, the art school is (or at least should be) the safe ground where artists can experiment for the shake of experimentation. That is, free of any pressure and expectations and with

no other intention than the mere cultivation of curiosity and personal satisfaction. This holds particularly true in our times, an age where boundaries are continuously blurring between practices and where artists have the possibility of engaging with multiple forms of expression, media and audiences. In contrast with traditional disciplines where teaching is focused on understanding and learning, within the arts the focus is on making and creating. The role of the art professor is not based on sharing their knowledge and teaching methodologies; if an art teacher shows students how she produces her own work, instead of developing an independent artistic practice the students will learn to imitate the professor's processes and interests. The contemporary art professor should therefore be less of a connoisseur and more of a sophist-therapist, providing a dialectic (instead of didactic) methodology in order to engage in a conversation with the students and guide them through an individual process of introspection and self-inquiry.

Because the contemporary art school can no longer teach students how to do art, it should become more student centric and focus on adding value to student experiences. Art schools should facilitate an environment for students to practice art and become artists within the university scope in order to develop an artistic praxis of their own.

Asís Ybarra is an artist and professor of art at the University of California, San Diego. She is currently working on a book titled "The Art of the Museum".

## 39

no other intention than the mere cultivation of curiosity and personal satisfaction. This holds particularly true in our times, an age where boundaries are continuously blurring between practices and where artists have the possibility of engaging with multiple forms of expression, media and audiences. In contrast with traditional disciplines where teaching is focused on understanding and learning, within the arts the focus is on making and creating. The role of the art professor is not based on sharing their knowledge and teaching methodologies; if an art teacher shows students how she produces her own work, instead of developing an independent artistic practice the students will learn to imitate the professor's processes and interests. The contemporary art professor should therefore be less of a connoisseur and more of a sophist-therapist, providing a dialectic (instead of didactic) methodology in order to engage in a conversation with the students and guide them through an individual process of introspection and self-inquiry.

Because the contemporary art school can no longer teach students how to do art, it should become more student centric and focus on adding value to student experiences. Art schools should facilitate an environment for students to practice art and become artists within the university scope in order to develop an artistic praxis of their own.

Asís Ybarra is an artist and professor of art at the University of California, San Diego. She is currently working on a book titled "The Art of the Museum".

Asís Ybarra is an artist and professor of art at the University of California, San Diego. She is currently working on a book titled "The Art of the Museum".

<sup>[1]</sup> Gaston Bachelard: Die Poetik des Raumes

<sup>[2]</sup> Dyson, Frances: Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2009

<sup>[1]</sup> Allan Kaprow, Essays on the Blurring of Art and Life, Berkeley: University of California Press, 1993, p.72.



# Raum- struktur 95a

Paul  
Auer,  
Andreas  
Hetz,  
Jonathan  
Gamers,  
Johannes  
Güssefeld,  
Leonard  
Palm,  
Daniel  
Rozek

aus der Auseinandersetzung mit dem Material und seiner Spannung.

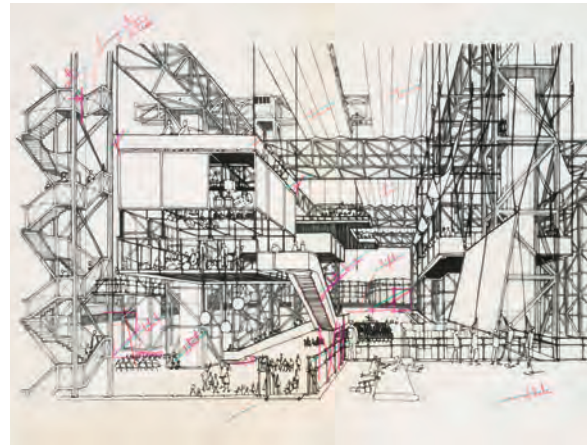
Diese Haltung gegenüber der Kunst lässt auch auf seine Haltung gegenüber Lernräumen schliessen. Es ging in seiner Lehre an der UdK nicht um das Arbeiten am Konzept. Skulpturen sollten 1:1 aus dem Material entstehen. Für diese Tätigkeit braucht es selbstverständlich einen großen Raum, doch dieser offene, generische Raum, der große Ähnlichkeiten zu einer Produktionshalle hat, stellt andere Vorstellungen von Lehre vor Probleme.

An dieser Stelle setzt das vorliegende Projekt an. Inspiriert von Cedric Price und dessen *Fun Palace*<sup>1</sup> wird der Versuch unternommen, eine Bildungs-Maschine zu entwerfen. Es geht um eine prozesshafte Annäherung an Vorstellungen von idealen Bildungsräumen, sowohl von Studierenden der Architektur als auch von Studierenden der Bildenden Kunst. Hierzu schlägt der Entwurf eine Gerüst-Struktur vor. Dieses Gerüst ermöglicht es, die Höhe des Ateliers auszunutzen und gleichzeitig niedrigere Räume zu etablieren. Diese neu gefassten Räume können nun besser im Sinne der Kunst-Konzeption genutzt werden. Sie lassen sich modular abtrennen und erzeugen so ein intimeres Gefühl für die Benutzer\*innen. Das Projekt versteht sich als Katalysator unterschiedlichster Bildungsideale, die sich in der Raumstruktur entwickeln können. Neue Lehr- und Arbeitsweisen werden gestärkt und die dem Atelier 95a eingeschriebenen Potentiale nicht überformt. Vielmehr treten die verschiedenen Arbeitsweisen und räumlichen Qualitäten in einen Dialog.

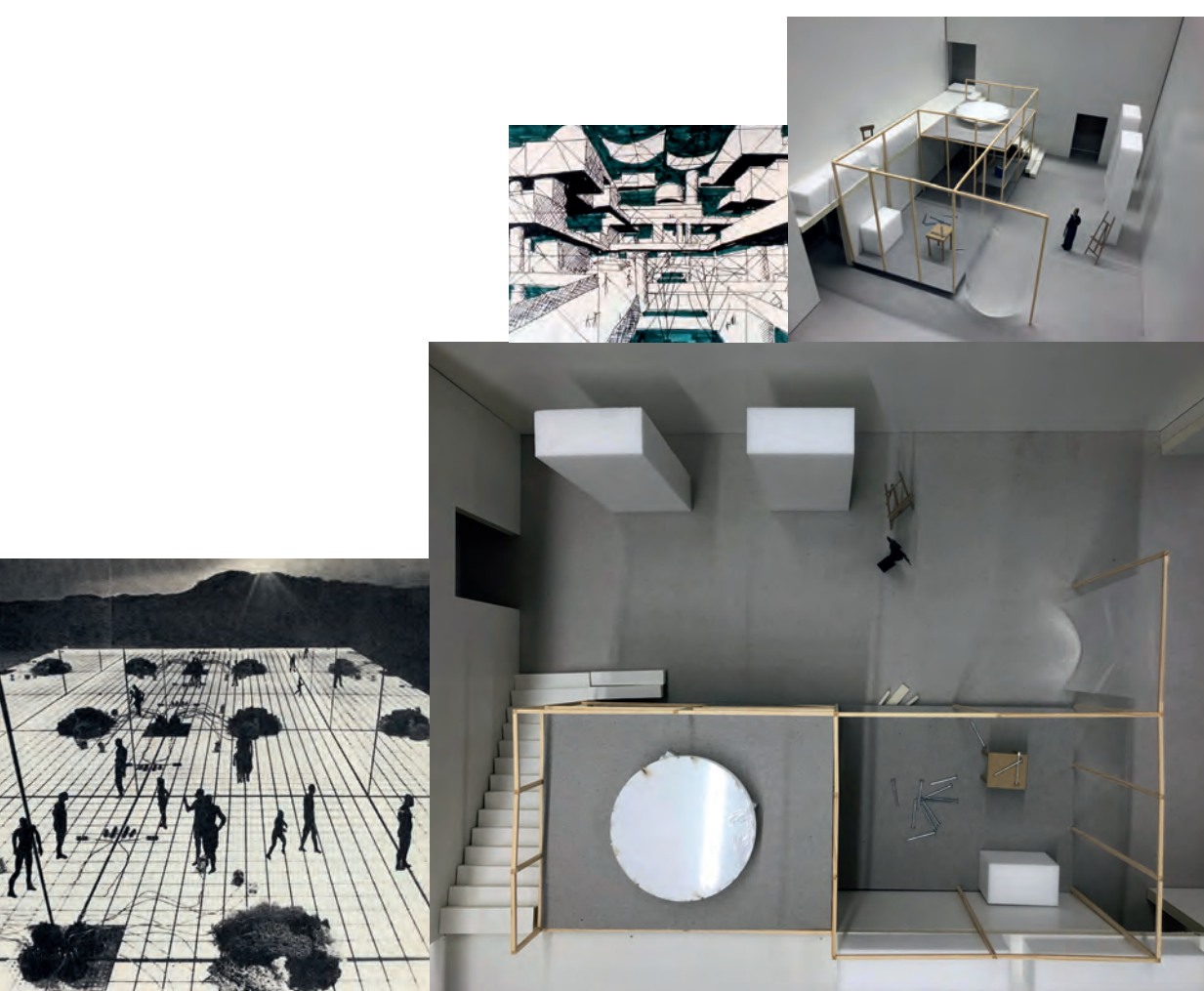
<sup>1</sup> Der *Fun Palace* von Cedric Price ist ein Konstrukt, welches als sozial interaktive Maschine verstanden werden kann. Sie wird von Stanley Mathews in seinem Essay *The Fun Palace: Cedric Price's experiment in architecture and technology* als höchst anpassungsfähig an sich verändernde kulturelle und soziale Umstände beschrieben.

Diese Umschreibungen machen die Idee der Raumstruktur so wertvoll für das Vorhaben der Umgestaltung des Ateliers 95a. Da es nicht vorhersehbar ist, wie sich Lehr- und Lernbedürfnisse im Laufe der Jahre entwickeln werden, braucht es eine Konstruktion, welche sich an die Bedürfnisse der Benutzer\*innen anpasst, einfach und unhierarchisch.

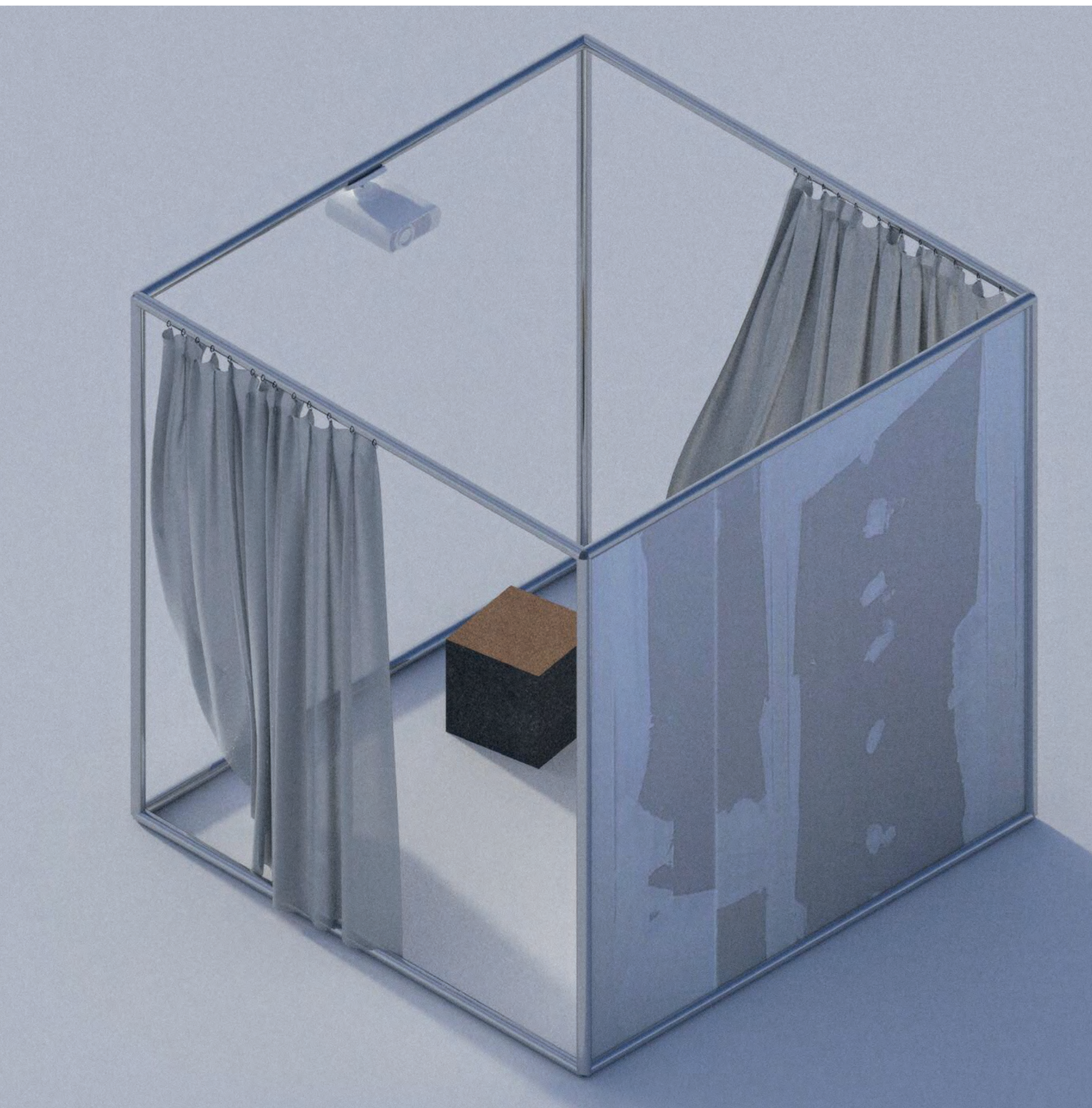
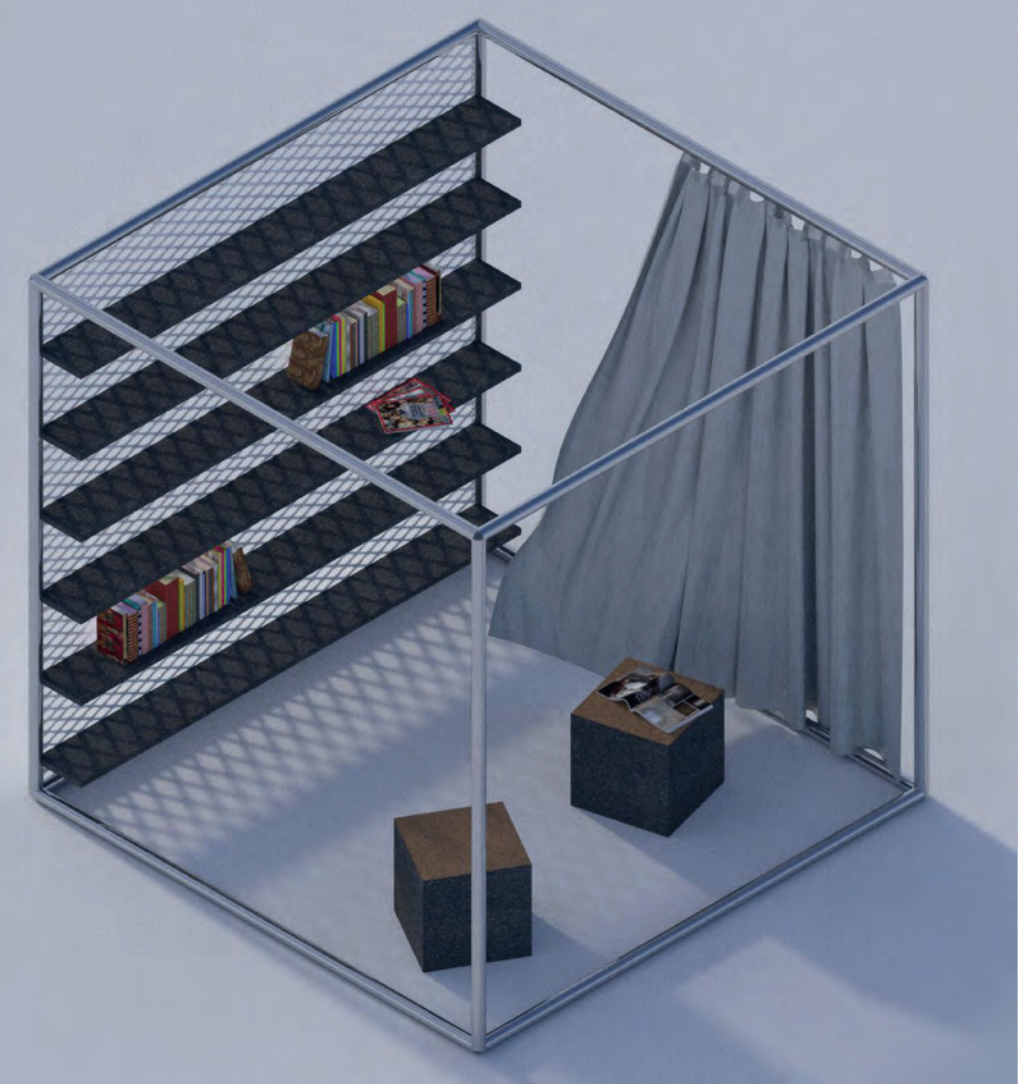
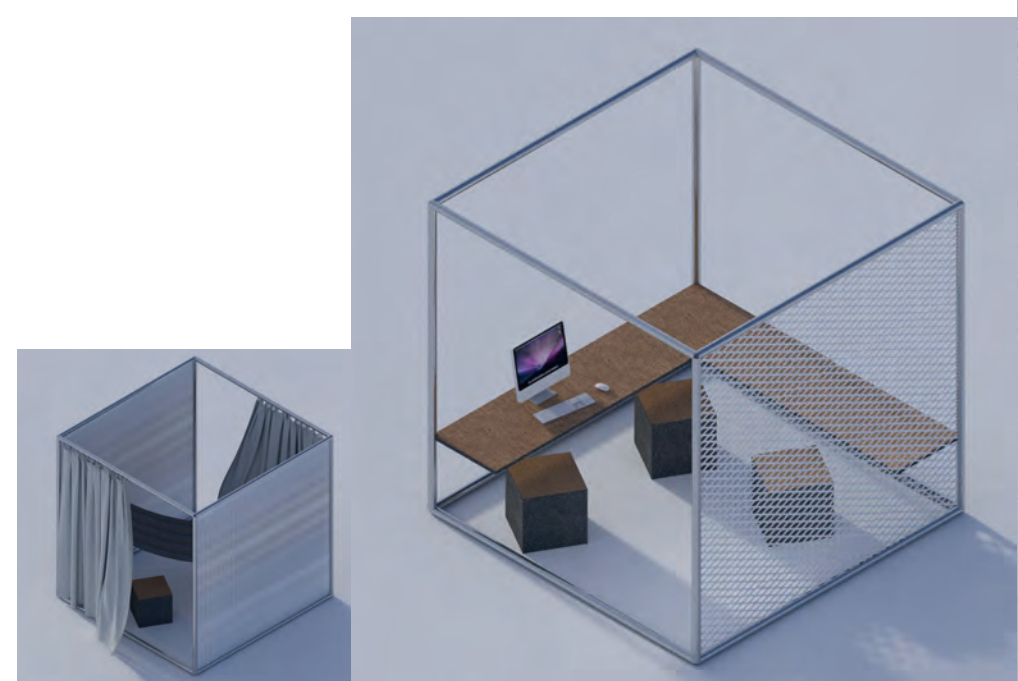
1







42



43



1 vielen Dank an Johannes Jakobi für die Bereitstellung  
und Entwicklung der Technik. Seine Arbeiten sind zu finden  
unter [www.johannesjakobi.tk](http://www.johannesjakobi.tk)



Ich sehe mich selbst, wie ich in einem Raum agiere, ich bin sozusagen ein gestaltendes Element in diesem Raum. Ich kann mein rechtes Bein hierhin bewegen und mein linkes nach hier und ändere sofort das Bild. Und nachdem, was ich gedacht habe über Überblick und Gestaltungsraum, möchte ich sofort Dinge ausprobieren: das Inventar verändern, Eingriffe machen. Es ist so, als würde ich mich einfach beobachten, ohne tatsächlich in die Nähe gehen zu müssen, dabei fühle ich mich ja die ganze Zeit, ich fühle ja meinen Körper, aber ich gucke nicht aus diesem Körper heraus. Es ist auf jeden Fall gut, seine eigenen Glieder zu sehen, was die so machen. Wie so dieser ganz Körper wirkt. Es bringt mich auch viel mehr in Vergleich mit anderen Menschen, die ich so aus dieser Perspektive gesehen habe. Auch das Atelier wirkt wie ein Prototypatelier, ich sehe nicht mehr die ganzen Details: wie lang die Flaschen schon rumstehen, den Staub auf den Flächen, dass der Tisch rechts in der Ecke mein Arbeitsplatz ist, den ich ganz genau kenne und zu dem ich ein ganz genaues Gefühl habe. Ich sehe nicht mehr die ganz genaue Auswölbung von meinem Bauch, was genau meine Hände machen.

Es ist, als würde man sich permanent selbst Anweisungen geben. So, okay: du stehst jetzt gerade face to face vor einem Objekt sozusagen, und du musst dich nach rechts wenden, also: wende dich jetzt nach rechts. Wende dich jetzt nach links. Geh ein Stück zurück. Greif nach vorn.

Weil man betrachtet sich wie ein zu steuerndes Objekt und gibt dann eigentlich nur koordinierende Anweisungen, um dann zu fühlen, wie sich die Welt dort dann anfühlt, um dort dann eingreifen zu können. Ehm, man kann nicht so wirklich dreidimensional einschätzen, wie sich ein Objekt bewegen wird, wenn man das Gewicht fühlt, kann man nicht genau die Winkel abschätzen in welche Richtung es sich bewegen wird. Auch die

Distanzen sind schwer einzuschätzen. Man ist vor allem in dem Moment nicht erreichbar. Man kann in gewissem Sinne relativ rücksichtslos agieren, weil man steht dafür nicht mit seinem Gesicht, weil man merkt nicht, dass man dafür mit seinem Gesicht steht. Also der Blick ist verdeckt, man ist sozusagen auch nicht berührbar durch Blicke von Anderen. Und dadurch, in gewisser Weise, entsteht auch mehr Steuerbarkeit.

Man nimmt an bestimmten Stellen Widerstände weg und fügt sie an anderen Stellen hinzu, aber als agierendes Wesen, also man nimmt sozusagen ein bisschen die Person raus. Also es fühlt sich an, als wäre ich einfach nur ein Mensch, der etwas bewegt, in einem Raum. Weil

ich bin ja nicht als Person ansprechbar. Und durch die reine Sicht nach vorne muss ich den ganzen Raum wahrnehmen, also den ganzen Raum wahrnehmen können: was hinter mir ist, wo irgendein Objekt liegt, wie sich ein Objekt überhaupt (farblich) vom Boden absetzt, was überhaupt ein Objekt ist, das möglicherweise im Weg stehen könnte.

Und wie die Verkrümmung der Perspektive funktioniert. Wie viele Schritte ich gehen muss, um eine Distanz zurückzulegen.

Was man alles tun könnte, wenn man einfach nur ein Mensch wäre, den man steuern könnte von Außen. Wenn die ganzen Probleme und die ganzen Ängste und die ganze Geschichte einfach gerade nicht da wären. Wenn man einfach frei entscheiden könnte: ich mach jetzt das. Strategien überlegen und die einfach durchführen würde, wie einen Job. Man könnte sich sein eigenes Narrativ schreiben.“



# Studium, nicht Kritik

## Interview mit Lucie Kolb

Durch die Reading Class des Projektes *From One to Many*, bin ich durch einen Hinweis von Freunden auf das Buch *Studium, nicht Kritik* von Lucie Kolb gestoßen. In diesem Werk bezieht sie sich auf den schmalen Grad zwischen bestimmter Wissensproduktion und einer in Wert gesetzten Form von Kritik. Drei Publikationsprojekte werden untersucht. Auf verschiedene Weisen betreiben sie eine Entgrenzung künstlerischer Produktion und verweisen auf die damit neuen Formen der Disziplinierung und Verwertung von Kunst. Lucie Kolb zeigt wie eine gemeinsamen intellektuellen Tätigkeit im Kunstfeld an die Arbeit an den Produktionsbedingungen verknüpft ist. Dieser enge Bezug zur Kunst und auch die Suche nach einer Wissensproduktion ihrer und der Verschriftlichung, habe ich Lucie kontaktiert. In unserem zweistündigen Gespräch wurde ein Gedankenraum geöffnet. Dieser zirkuliert um den Raum des Arbeitens und des gemeinsamen Lernens und Lehrens. Jedoch zieht er immer größere Kreise und sprengt somit den Rahmen dieser Doppelseite. Die Gedanken können weitergedacht werden, heraustreten und sich neu verknüpfen. Es war kein klassisches Interview, sondern ein ansammeln und weiterführen von Gedanken, von Fragmenten, die aufeinander aufbauen, zueinander in Verbindung stehen. Man kann es als eine Art Baukasten sehen, den wir zur Verfügung stellen, der neue Formen erzeugen kann.

TM Beschreibe mir einen Arbeitsraum in welchem du besonders gut arbeiten konntest? Was hat ihn ausgemacht?

LK Mehrere Räume waren für unterschiedliche Phasen meines Arbeitens wichtig. Als ich in Basel studierte, hatte ich ein Atelier, welches in der Nähe des Bahnhofs gelegen war. Der Raum lag im Hinterhof, war daher nicht so hell, hatte aber große Fenster zum Hof hin. Mit einer Freundin hatte ich mir dort ein Radiostudio eingerichtet. Im Raum gab es in einer Ecke einen großen Tisch, dort waren unsere Mikrophone aufgestellt. Er diente gleichzeitig aber auch als Esstisch und Arbeitsplatz, nicht nur für uns, sondern auch für andere Studierende mit denen wir das Atelier teilten. Ich mochte diese Durchlässigkeit seiner Nutzung.

TM Die Fenster und das Licht waren diese für die Atmosphäre des Raumes wichtig?

LK Ich mag Arbeitsplätze an denen ich aus dem Fenster schauen kann. Insofern als ich das Atelier teilte, konnte ich mir das aber nicht immer aussuchen. Mehr noch als Fenster und Licht war für mich entscheidend, dass im Atelier sowohl gemeinsam mit anderen Radio gemacht wurde, wie nebeneinander an anderen Projekten gearbeitet wurde. Beides war möglich und es gab immer wieder auch Übergänge zwischen diesen beiden Arbeitsweisen.

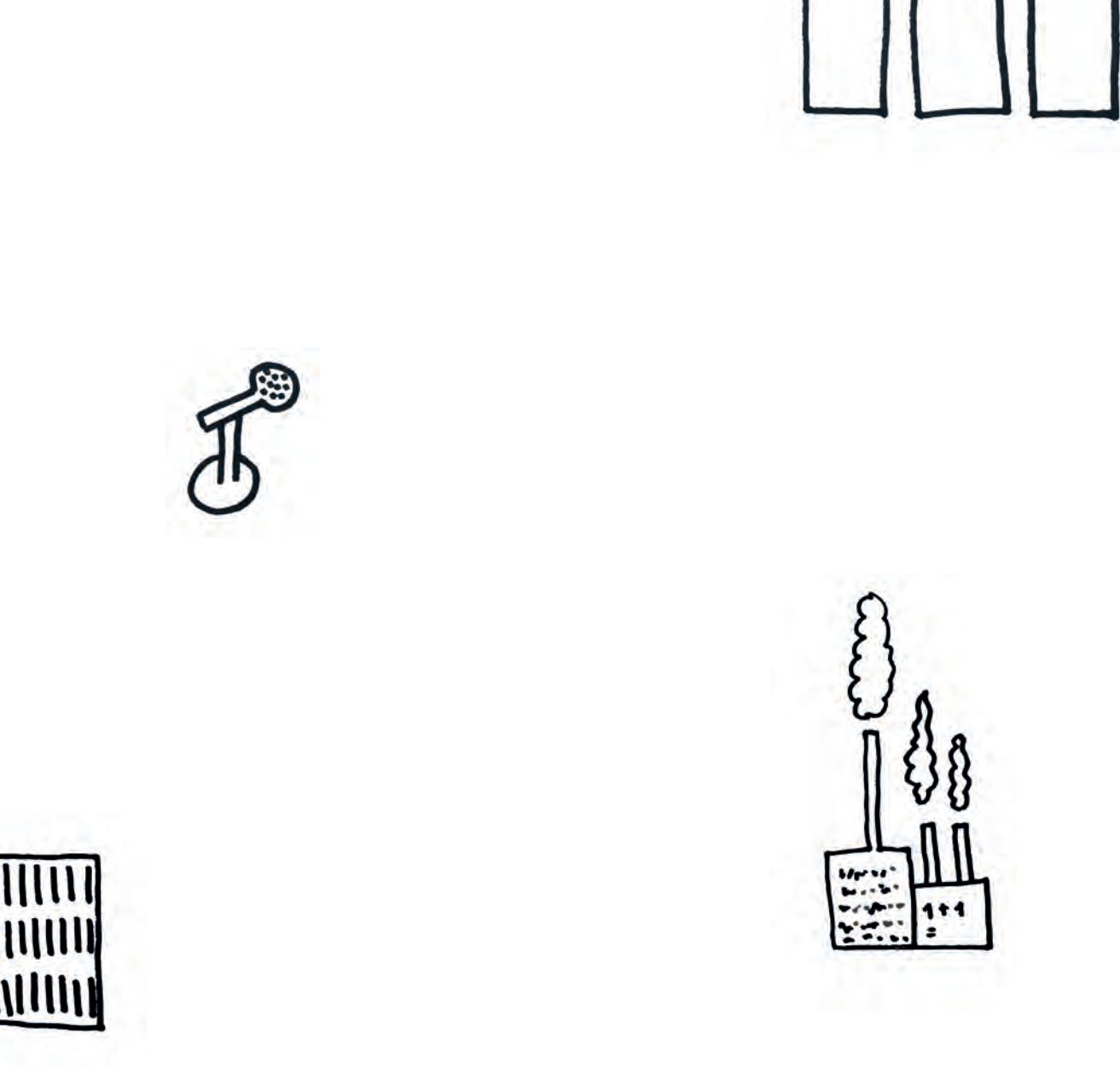
TM Kann ein Raum durch seine architektonische Gegebenheit eine solche Atmosphäre fördern?

LK Ich mag große Tische, weil man sich da beispielsweise auch gegenüber voneinander hinsetzen kann. Es braucht aber auch Ausweichzonen, wie zum Beispiel ein Sofa, auf das man sich zurückziehen kann. Trennwände um sich individuelle Zonen zu

Universität: Im Zusammenhang mit einer Wirtschaftsform die in Europa und Nordamerika auf Information und Wissen basiert werden die Hochschulen zunehmend ökonomisiert. Vor allem Kunsthochschulen. Die Kunst wird als eine spezifische Form der Wissensproduktion angesehen, die einen Beitrag zur Wissensgesellschaft leistet. Die Zürcher Hochschule der Künste, an der ich heute arbeite, ist dafür ein gutes Beispiel. Gleichzeitig gibt es eine Tendenz zur Privatisierung öffentlicher Aufgaben, es gibt zum Beispiel einen Studiengang, Industrie-Design an der Hochschule, der von Ikea gesponsert wird. Es wäre aber falsch, die Hochschule der Vergangenheit als Ort einer ursprünglich unabhängigen Reflexion zu stilisieren. Gerade die Ausbildungsstätten für angewandte Gestaltung waren immer schon auf den Markt ausgerichtet. Die Kunstausbildung hat da vielleicht einen Sonderstatus. Von Kunst leben zu wollen, bedeutet aber in erster Linie die Gesetze hochdynamischer Märkte zu kennen und zu bedienen.

Den Begriff des Lernens verwende ich in meinem Buch im Sinn einer Selbstoptimierung hinsichtlich definierter Vorgaben eines Arbeitsmarkts. „Studium“ geht darüber hinaus. Lucy Lippard verbindet im Zusammenhang mit der Konzeptkunst der 1960er Jahre das Studium mit dem Studio der Künstler\*in. Sie bezieht sich in ihrem Text auf die Konzeptkunst der Sechziger Jahre und stellt fest, dass Künstler\*innen eine handwerkliche Tätigkeit im Atelier gegen Denkarbeit am Schreibtisch getauscht hätten. Diese Hinwendung der künstlerischen Praxis zur Wissensproduktion und die neue Arbeitsform am Schreibtisch von Künstler\*innen interessiert mich.

Harney und Moten beschreiben mit Studium wiederum eine selbstbestimmte Form der gemeinsamen intellektuellen Tätigkeit. In ihrem Verständnis ist die Universität nicht der Ort, an dem eine solche ermöglicht wird, im Gegenteil. Sie beschreiben die Universität als eine Institution, deren Geschichte auf einer ganz bestimmten Tradition der Wissenspraxis basiert, die immer schon andere Formen – indigene Formen – der Wissensproduktion und anderen Überlieferungsformen ausgeschlossen und ausgrenzt hat. Sie suchen nach Möglichkeiten einer alternativen Geschichte und Praxis des Denkens, die eher in performativen Situationen in den Ritzen der Universität geschrieben wird: z.B. im Raucher\*innenraum, im Gang, also in Transitorten. In diesen Orten sind bestimmte Zuschreibung von



mit Holz und anderen Materialien arbeiten kann. Für die Abtrennung der Arbeitsplätze stehen mobile Wände zur Verfügung. Diese Mischung finde ich gut, Arbeitsort und gleichzeitig Ort für die Lehre. Der Rückgriff auf den Begriff des Labors ist auch ein Versuch sich vom Atelier oder der Werkstatt und deren Geschichten zu lösen wie das bereits in den sechziger Jahren vorangetrieben wurde. Der individuellen künstlerischen Praxis im Atelier und der handwerklichen Umsetzung in der Werkstatt wird das Labor gegenübergestellt, in dem kollaborativ gearbeitet wird, experimentiert wird und über Medien, Methoden, über die Art und Weise wie gearbeitet wird, nachgedacht wird. Das gefällt mir.

Vielen Dank für das Gespräch Lucie!

Das Interview führte Tabea Marshall.

