

From One

FROM ONE TO MANY Die Publikation ist Teil des gleichnamigen interdisziplinären Jahresprojektes zwischen Studierenden der bildenden 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 Nejdl, Paul Jochum (Projektgruppe -Klasse Hickmann)

BETEILIGTE Paul Auer, Reem Awad, Miriam Döring, Louisa

Frauenheim, Jonathan Gamers, Anne-Line Gertz, Florian Gick,

Johannes Güssfeld, Andreas Hetz, Lou Hampel, Nicole Hauck,

Lisa Kaschubat, Changki Kim, Simon Kimmel, Jana Koslovski,

Antonia Lembecke, Tabea Marschall, Luisa Menschick, Johanna

Michel, Shin Oh Nam, Leonard Palm, Viktor Petrov, Antonia-Maria

Platzter, Daniel Rozek, Nyla Sayman, Sonnhild Schietzel, Valentin

Schröers, Elena Gauchat-Schulte, Leon Steffani, Asis Ybarra,

DRUCK Katalogruck Berlin

BESONDEREN DANK AN Katharina Nejdl, Paul Jochum, Lucie

Kolb, Jean-Philippe Vassal, Norbert Palz, Roger Bundschnuh,

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

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?“

Eveline Jürgens

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

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

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 disciplining 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?

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

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 parcour 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 as well to other literature suggested by the students.

I want to thank Roger Bundschnuh 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

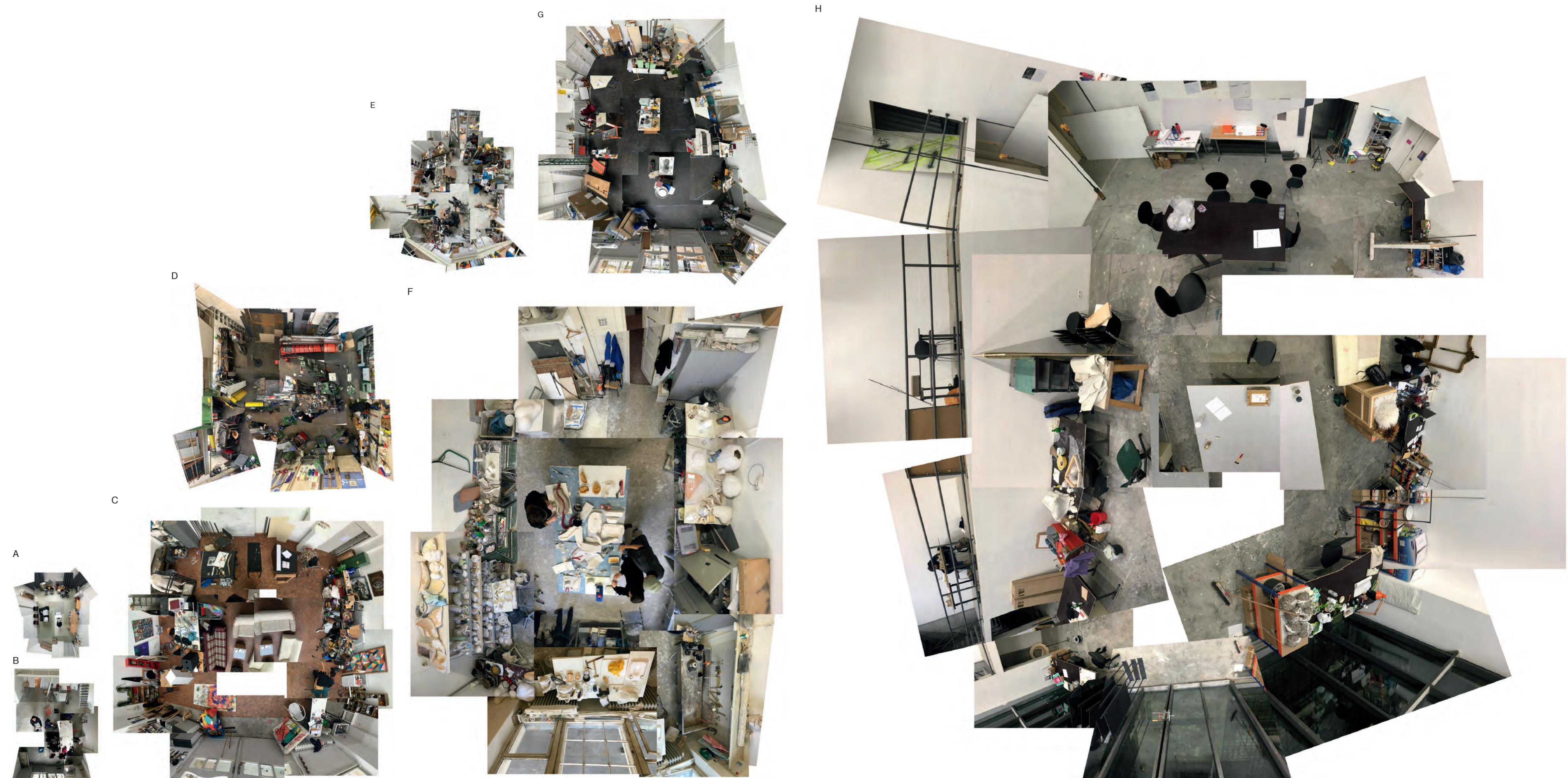
Wie wollen wir lernen?

to Many

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

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. Gleichermaßen jedoch bedeutet diese Möglichkeit des Zusammenbruchs eine Öffnung für ein potentielles Neues.²

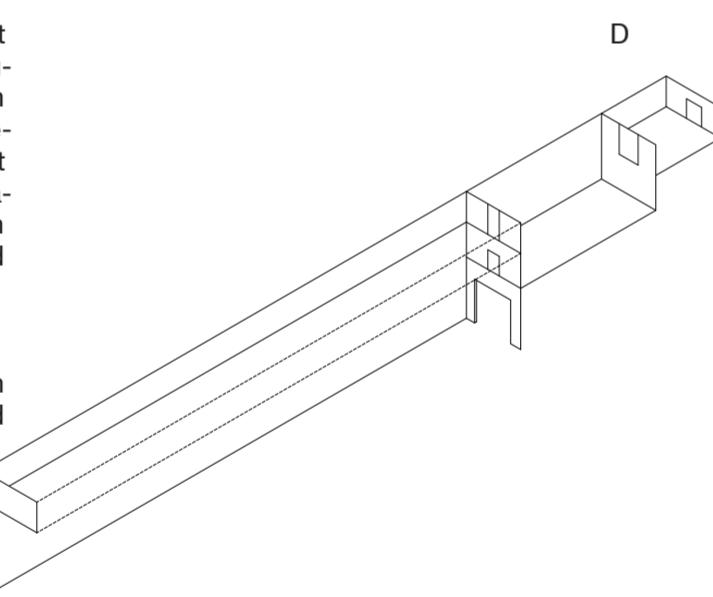
Unsere Arbeit ist eng Verknüpft mit der Thematik Condorellis, unsere *supporting structures* finden jedoch primär in der Auseinandersetzung mit der Materie statt.

PROZESS

Die Annäherung an den Bildhauertrakt fand anhand situativer Untersuchungen statt. Die vorgefundenen architektonischen Gegebenheiten wurden in Raumfiguren bearbeitet als eine Art des Verweis, 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.

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

D



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 Spaziergängen 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 künstlerisch, wie auch räumlich fortgeschrieben.

- 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

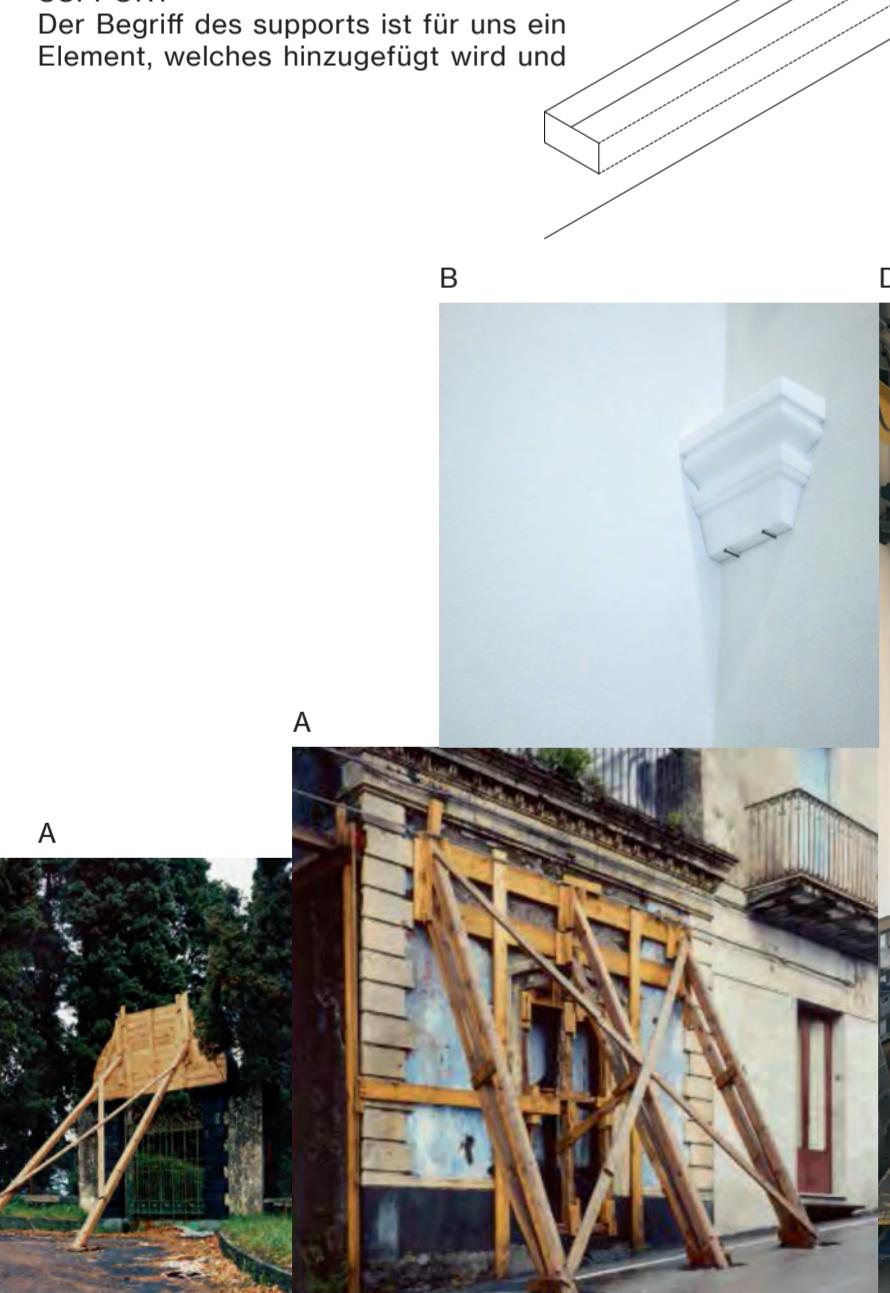
Das Projekt ist eine Auseinandersetzung mit der persönlichen Ver-Ortung innerhalb einer Institution, ihren Arbeits- sowie Lernräumen und ihrer Architektur. Diese erfolgt auf theoretischer, künstlerischer und architektonischer Ebene. Mit dem Ziel räumliche und institutionelle Strukturen sichtbar zu machen,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

SUPPORT

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

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 Sichtbar machen von sozialen und gesellschaftlichen Strukturen in Bezug auf Institutionen und ihre stützenden Mechanismen.

A



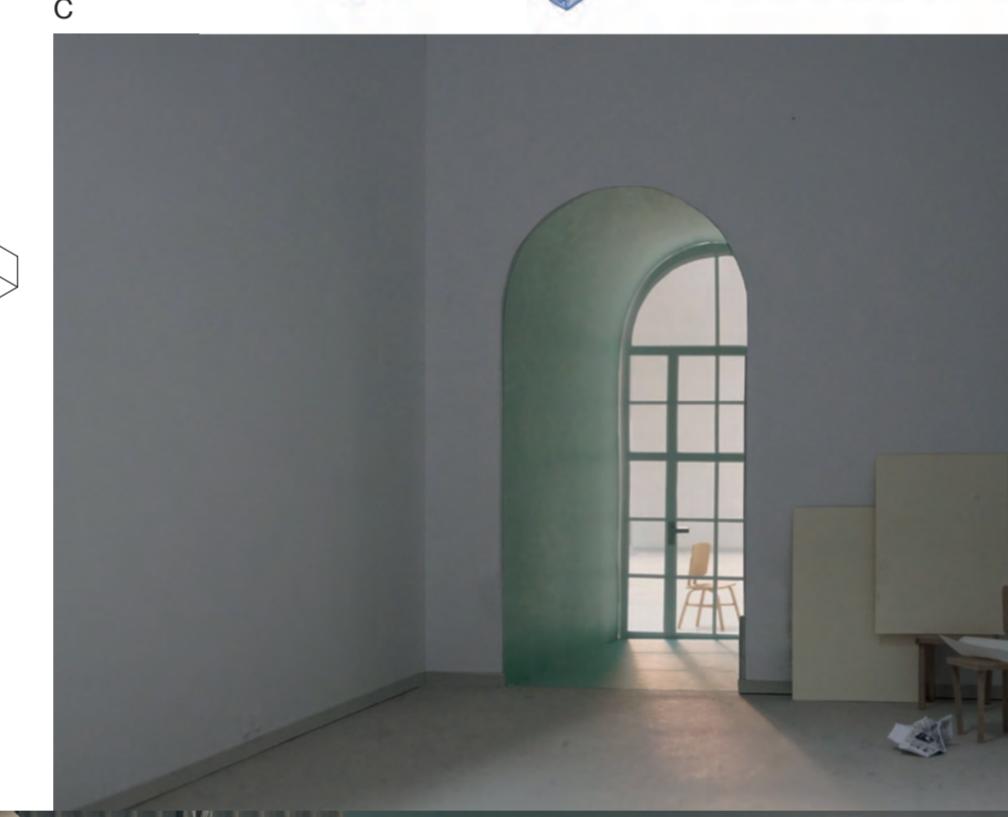
B



C



D



PERFORMATIVE RÄUMLICHKEIT³
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 führende 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 Elementen werden kopiert und mit einem anderen 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.

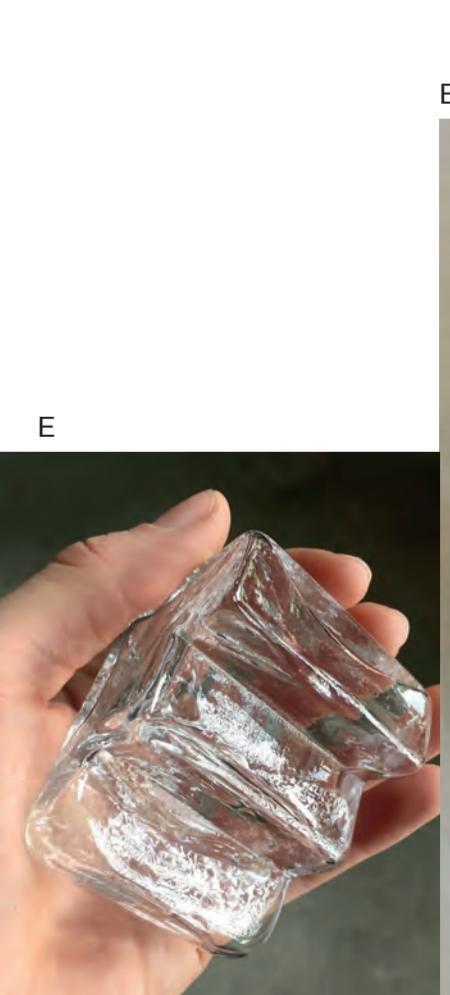
Sie können sie als spielerische Herangehensweise verstanden werden, Strukturen sichtbar zu machen.

SUPPORT 07

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

E ÖFFNUNG 01
F SUPPORT 04
G SUPPORT 07

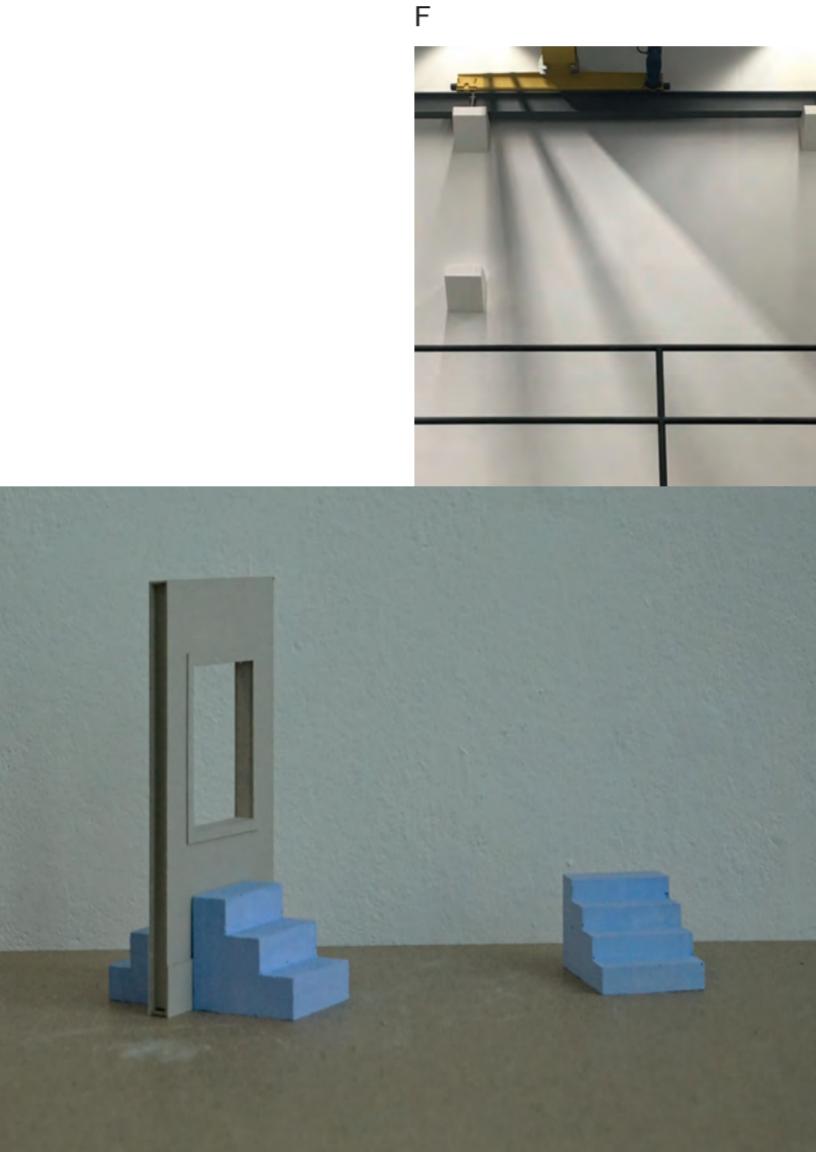
3 Fischer-Lichte Erika, Ästhetik des Performativen, Edition Suhrkamp, 2004
Wir bedienen uns des Begriff der performativen Räumlichkeit von Erika Fischer-Lichte. Allerdings richtet er sich in meinem Gebrauch mehr auf die Beziehung zwischen den platzierten supporting structures im geometrischen Raum und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



E



G



E

F



At an Angle

Johannes
Güsselfeld,
Daniel
Roschek

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 Besprechungsraum dienen kann. Sie wird durch den bis dahin kaum genutzten oberen Teil der Bestandstreppe erschlossen.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

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.

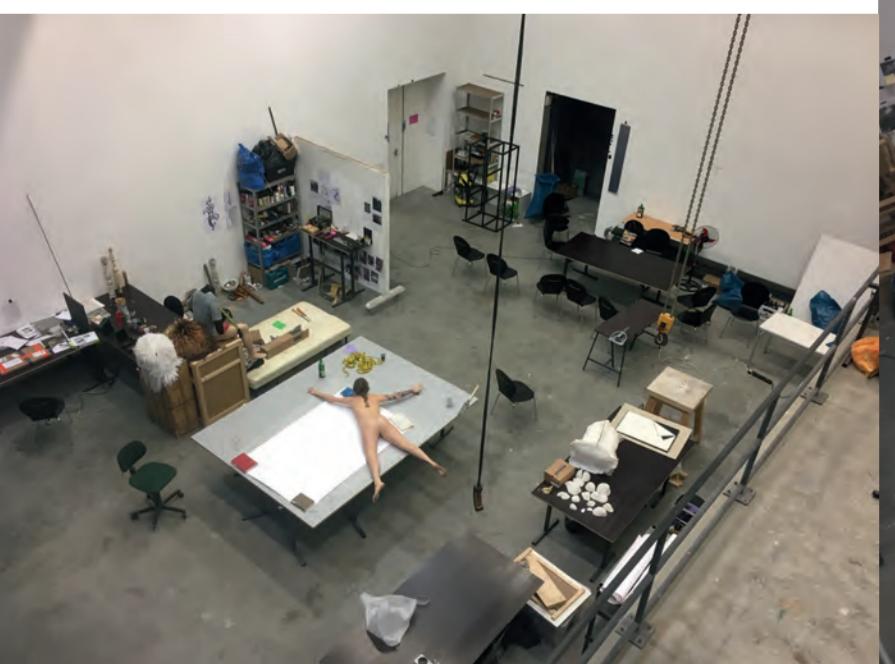
When I initially arrived at *The Glasgow School of Art*, I was placed into a class whereby there was already an Izzy, whose practise centred largely around performance and nudity. This meant when introducing myself, people would make the assumption that, as Izzy from Sculpture, I would love to get naked 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



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 Lernaum?

FR Wir verlassen uns in 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, wachergerufen. 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 verlernen.

Es ist also notwendig den Fundus an Erfahrungen wach zu halten, eine stetige Herausforderung, aber wohl auch das Schönste 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 Zusamminkommens. 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 Gibt es spezifische räumliche Qualitäten und Konstanten die gelungene Lernräume des Bildungssystems von der Krippe bis zur Universität gemein haben?

FR Räumliche Qualitäten von Bildungseinrichtungen unterscheiden sich natürlich von Räumen anderer Einrichtungen nicht. Für jeden einzelnen Raum ist unter der spezifischen Anforderung der Umgang mit Licht, der Akustik, dem Klima und das In-Beziehung-Setzen untereinander und zum Außenraum entscheidend. Die Entwicklung schulpsychologischer Raumfiguren kann wohl nicht das Ziel sein.

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 beschriebenen 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 Bruschke und Lennart Beckebanze.



Decon- struction Site

Viktor Petrov

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 Entscheidungen, die sich dort unweigerlich einprägen. In meinen Zeichnungen setze ich bildnerische Fragmente nebeneinander und schaue sie mir vorsichtig an. Ich teile

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 Ameisenests.

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

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.



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 den 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 Kunsthanderwerk des Mittelalters und der Renaissance¹. Diese zwei Strömungen können als Vorreiter der zwei basalen Bestandteile der Kunstpraxis verstanden werden: der Konzeption und der Produktion.

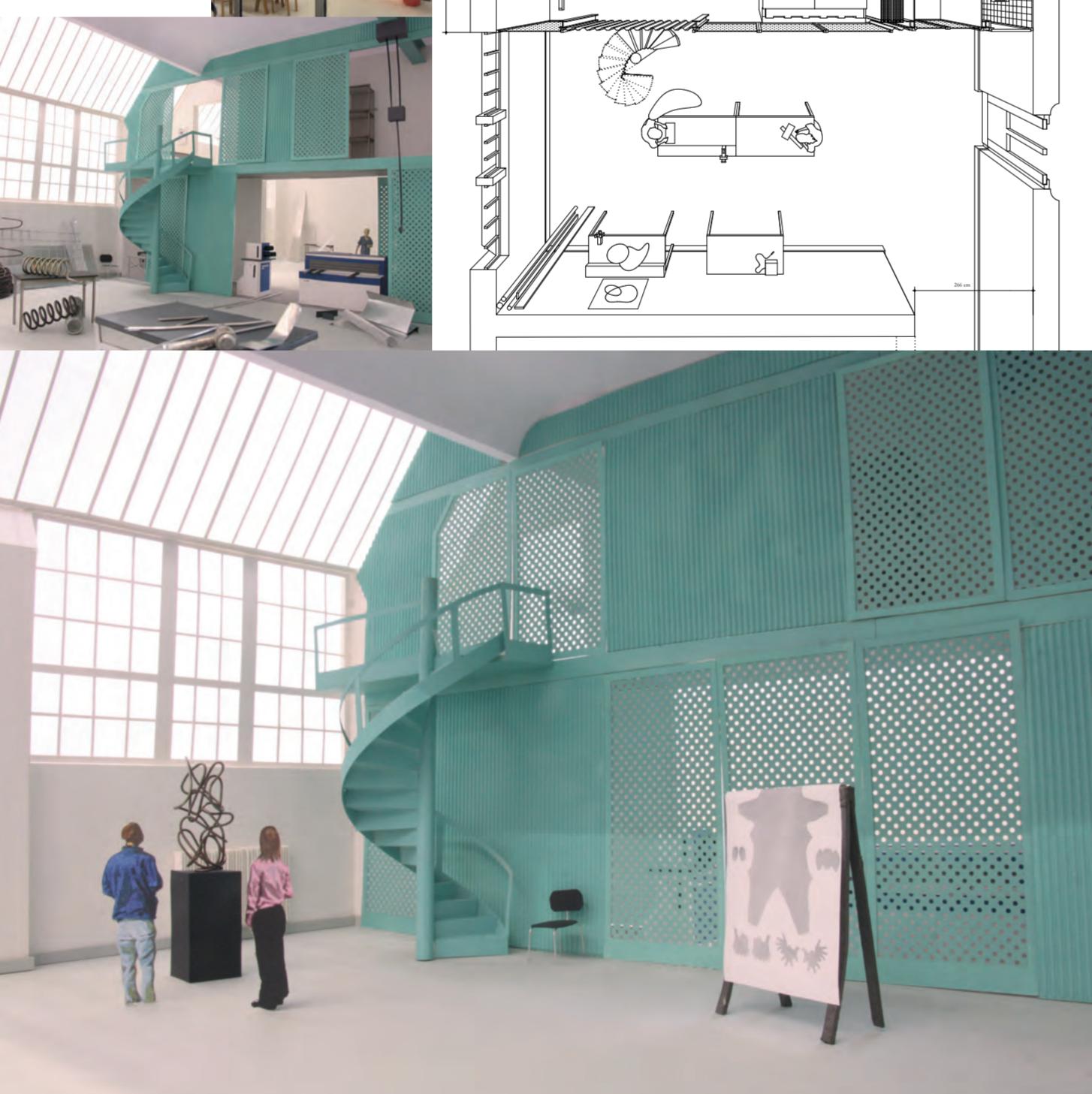
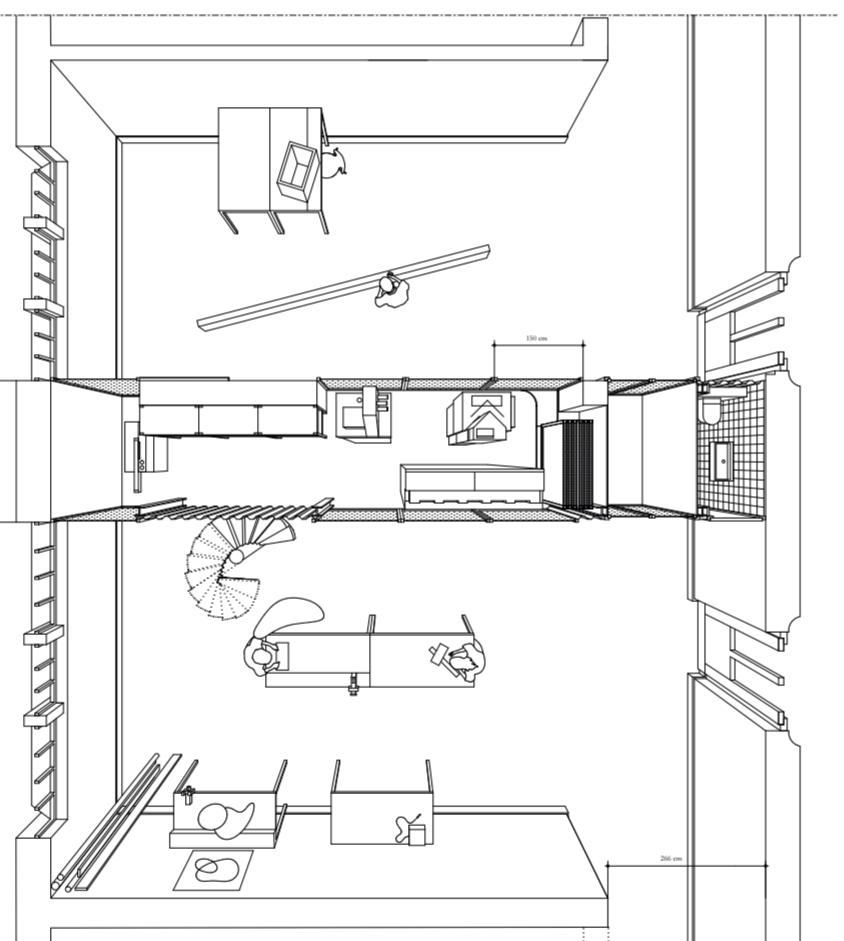
Die beiden Strömungen verschmolzen zum ersten Mal in Florenz in eine Institution. Hier entstand im Jahr 1563 mit der *Accademia delle Arti del Disegno* die erste Akademie für Malerei in Europa. Das Ausbildungsmodell der Akademie als fürstlich geförderte Kunstschule fand europaweit Nachahmung. Die Päpste 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 folgte ein halbes Jahrhundert später. Sie wurde 1696 von Friedrich III. gestiftet. Damals trug sie den Namen *Kurfürstliche Academie der Mahler-, Bildhauer- und Architect-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 Bildungsziele, 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.

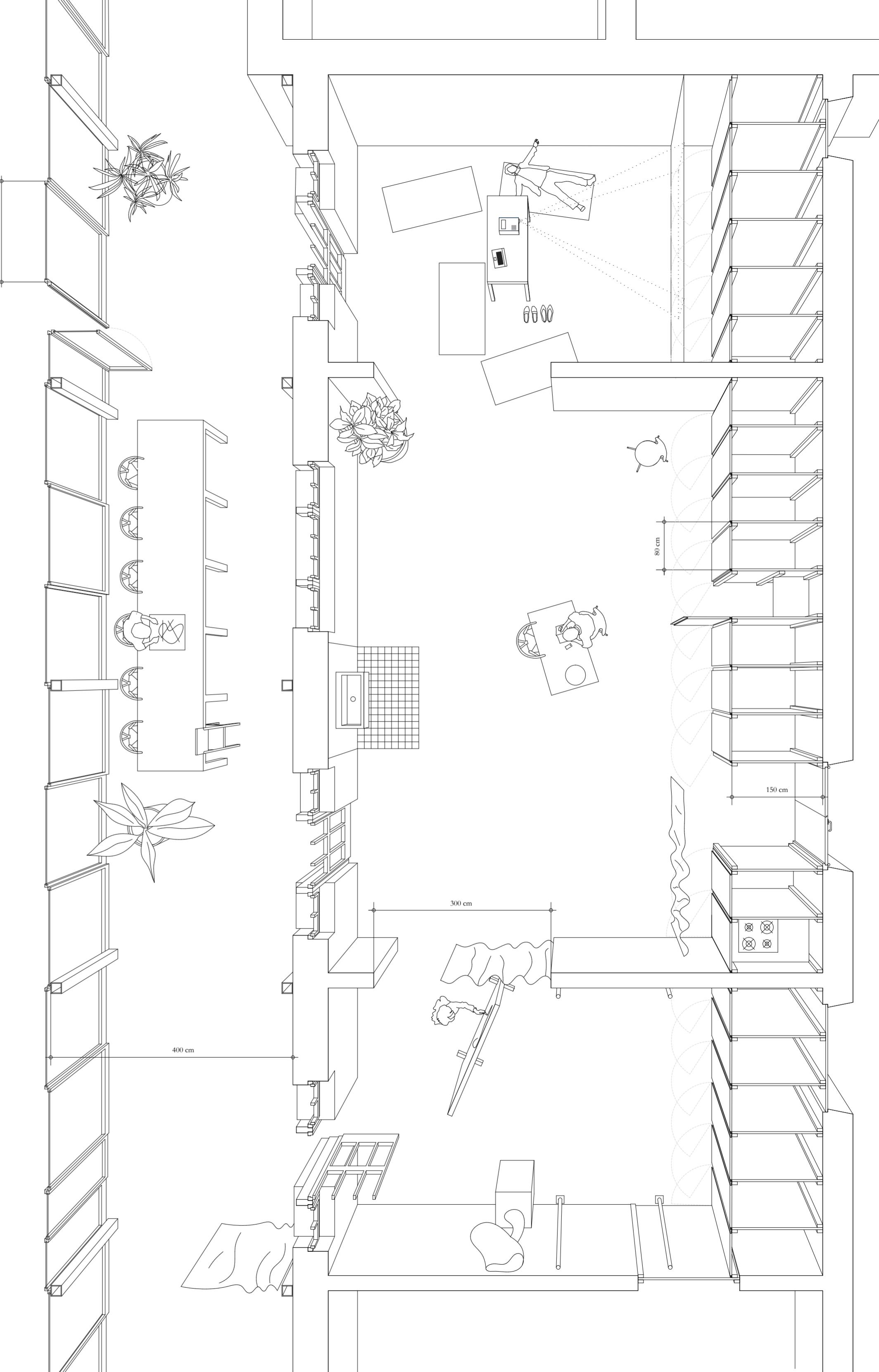
Um die räumlichen Begebenheiten besser verstehen zu können, untersuchten wir sie mit Hilfe von Fotografien und Plänen. Außerdem führten wir Gespräche mit den Studierenden und Lehrenden der Fakultät Bildende Kunst.

Wir sind zu dem Ergebnis gekommen, dass die Räumlichkeiten des Bildhauertaktes 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.



¹ 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 zeigen die Struktur der Ausbildung in einer solchen Werkstatt die eher im Sinne des Mimikry als in Sinne der Gense des individuellen Charakters geschah.



Stützen/ Aufhalten

Sonnhild
Schietzel

Substantiv, feminin

Interaktion

Immobilisieren

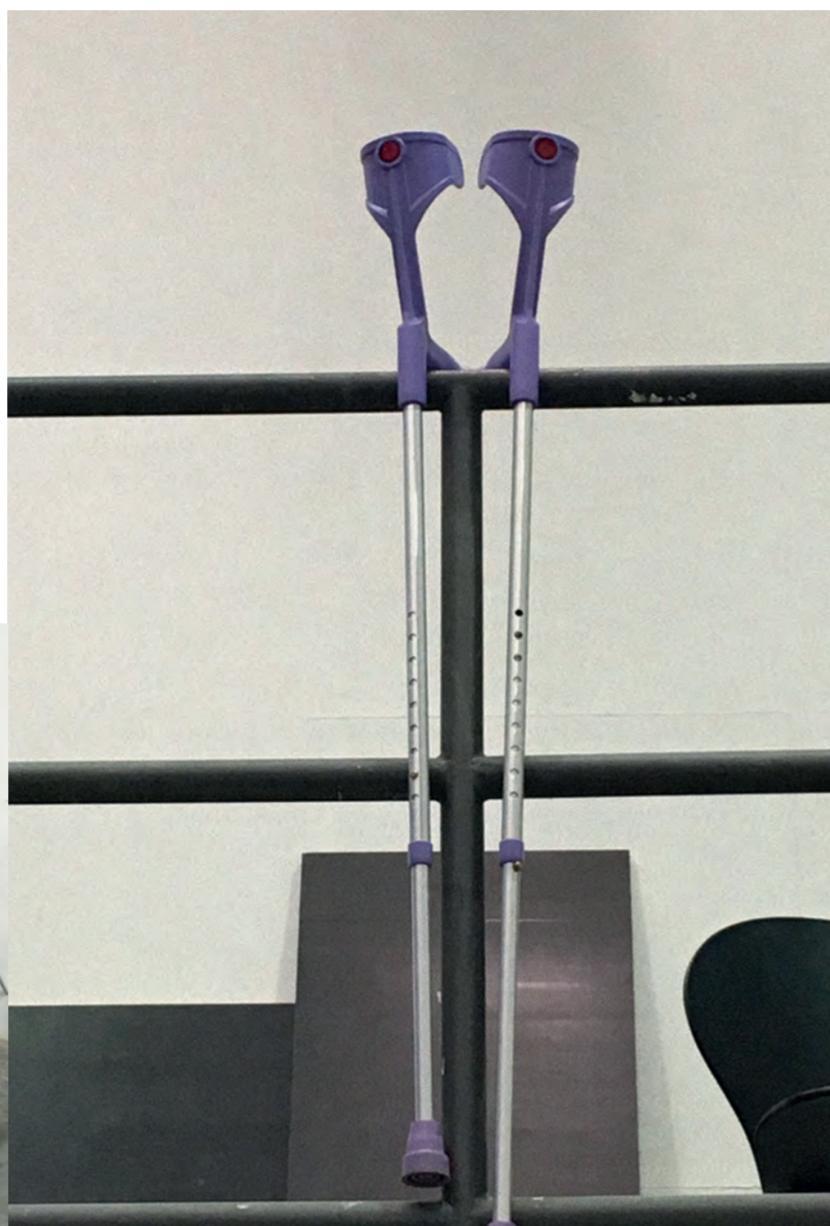
aufeinander bezogenes Handeln zweier oder mehrerer Personen;

Schwaches Verb

beweglich, marschbereit

mobil

(ein Glied oder Gelenk) ruhig stellen



Campus der Künste

Florian Gick,
Leon Steffani

Rogoff „Unter Potenzialität verstanden wir die Möglichkeit zu handeln, die nicht von der Fähigkeit zu handeln begrenzt ist.“¹ Die Fähigkeit zu Handeln ist hierbei nach unserer Meinung ein Zustand der immer auch an Raum gebunden ist. Natürlich kann Raum alleine diesen Zustand nicht hervorbringen, ist zweifelsohne aber immer eine wichtige Voraussetzung. Rogoff bringt Potenzialität außerdem untrennbar in Verbindung mit einem weiteren Begriff, den „der Aktualisierung“, womit wir ein Verständnis dafür meinen, dass Bedeutungen und Möglichkeiten in Objekten, Situationen, AkteurInnen und Räumen bereits angelegt sind und es unsere Aufgabe ist, diese freizusetzen. Das weist darauf hin, dass wir uns alle innerhalb eines komplexen Systems des Eingebundenseins befinden, in dem soziale Prozesse, Institutionen des Lernens, individuelle Subjektivitäten nicht voneinander getrennt und unterschieden werden können.²

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?“. Re-

flektierend 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.“³ Für uns sollte eine Universität Teil beider dieser Welten – dem Zurückgezogenen und dem Gemeinschaftlichen bis Öffentlichen – sein.

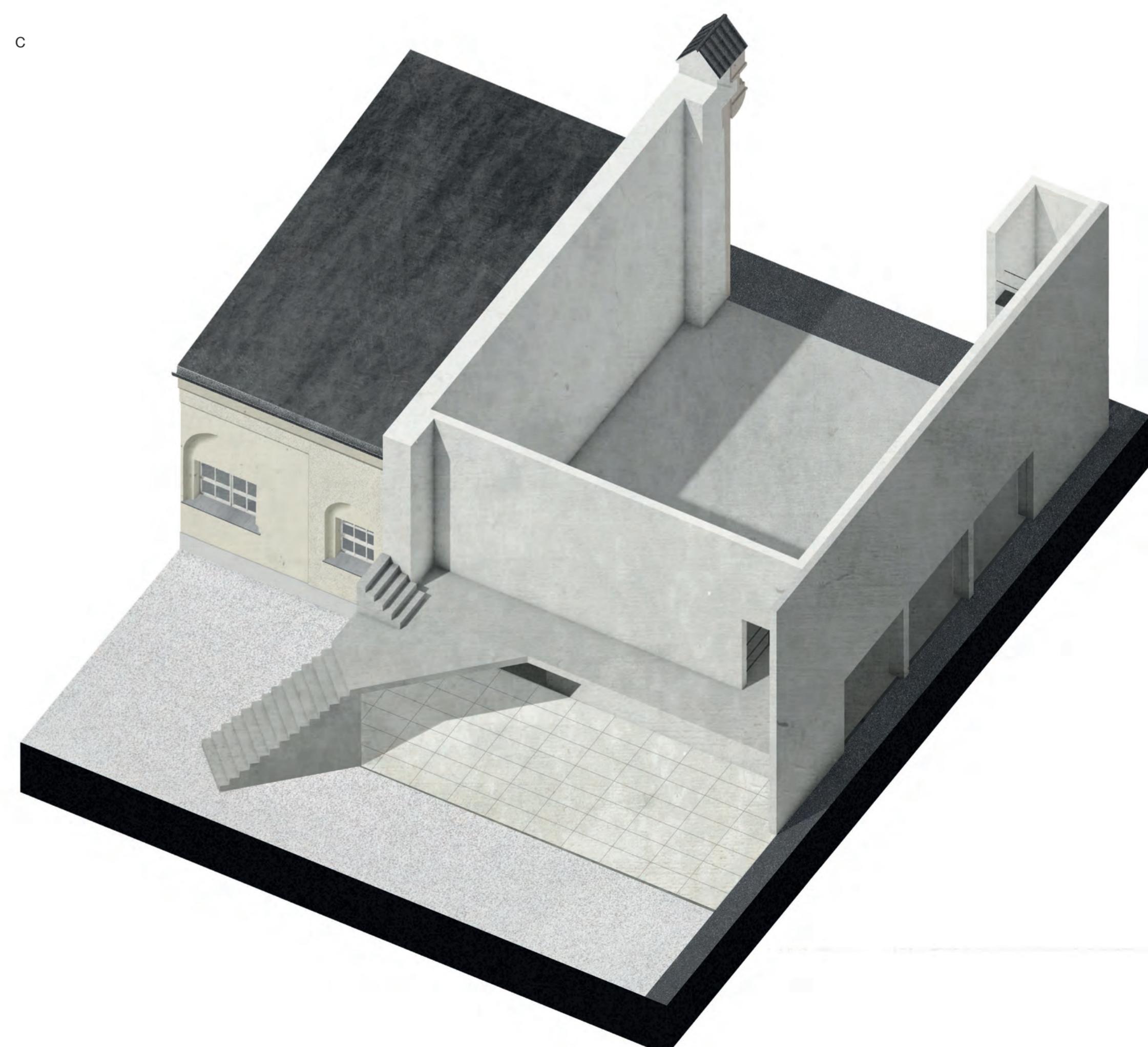
Aus dieser Betrachtungsweise entwickelten wir zwei Projekte von denen das eine, eine konkrete architektonische Erweiterung des bestehenden Raumprogramms der Bildhauerwerkstätten der UdK vorschlägt und das andere die Frage nach Potenzialen künstlerisch in Zusammenarbeit mit Victor Petrov vertieft. Ersteres 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.

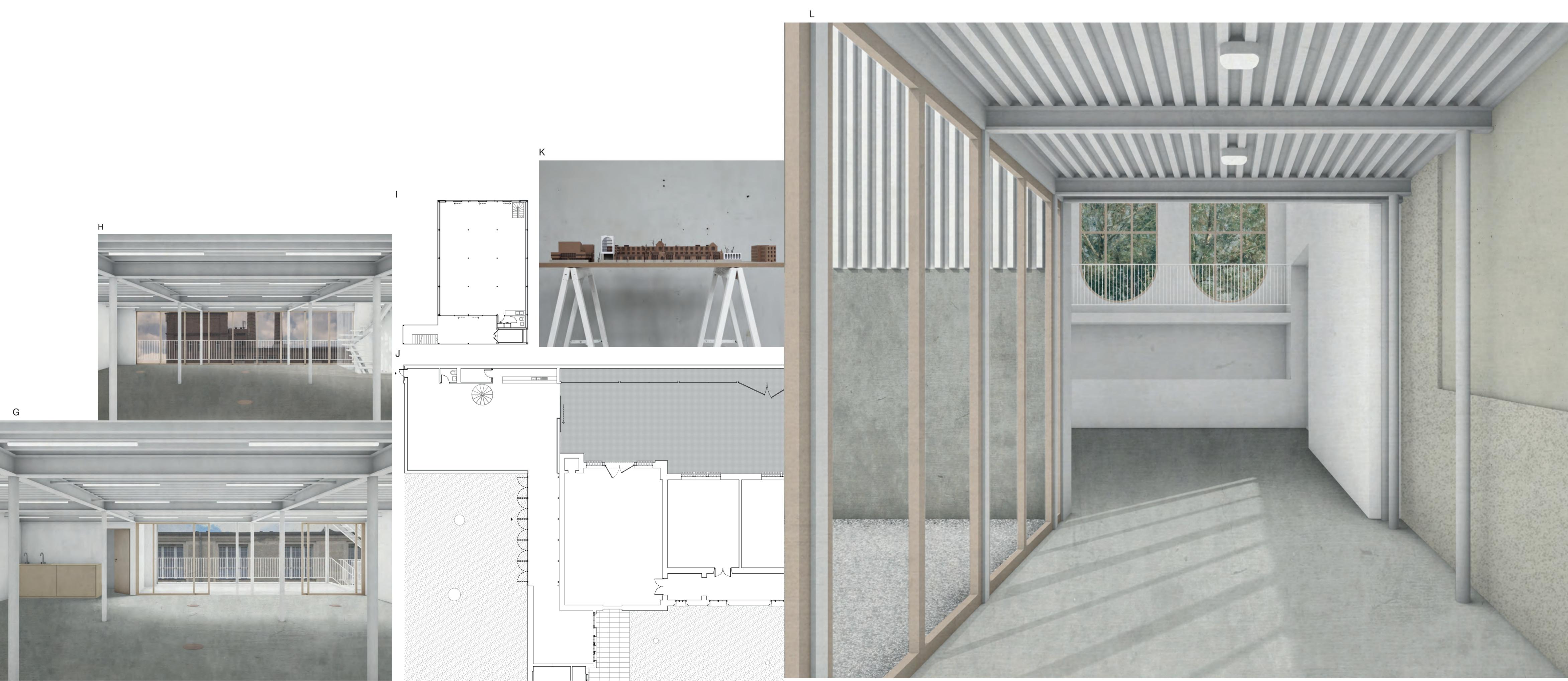


1,2 Irit Rogoff: *Turning*; erstmals auf Englisch publiziert in: Paul O'Neill/Mick Wilson (Hg.), *Curating and the Educational Turn*, London 2010, S. 32–46. Eine frühere Version dieses Textes erschien mit Illustrationen in: e-flux Journal #0, 11/2008, <http://www.e-flux.com/journal/view/18>.

3 Aus der Dankesrede von Aleida und Jan Assmann anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2018.



G Turmatelier Südausrichtung
H Turmatelier Nordausrichtung
I Grundriss Regelgeschoss
J Grundriss Ausstellungsräum
K Modelfoto
L Ausstellungsräum



University = City

Interview mit Jean-Philippe Vassal

Deleuze, Guattari etc. It was very successful. But this also caused some problems. At some point those in power said: "no, there is too much freedom here, 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 their own wishes; they have their 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 universities 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, 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 boxes, 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 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.

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 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;

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 there 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 Sobrano 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 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 contributed on 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. 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 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.

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 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 führen
Florian Gick und Leon Steffani.

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

Sahara School



Thoughts on Norms

Johanna Michel

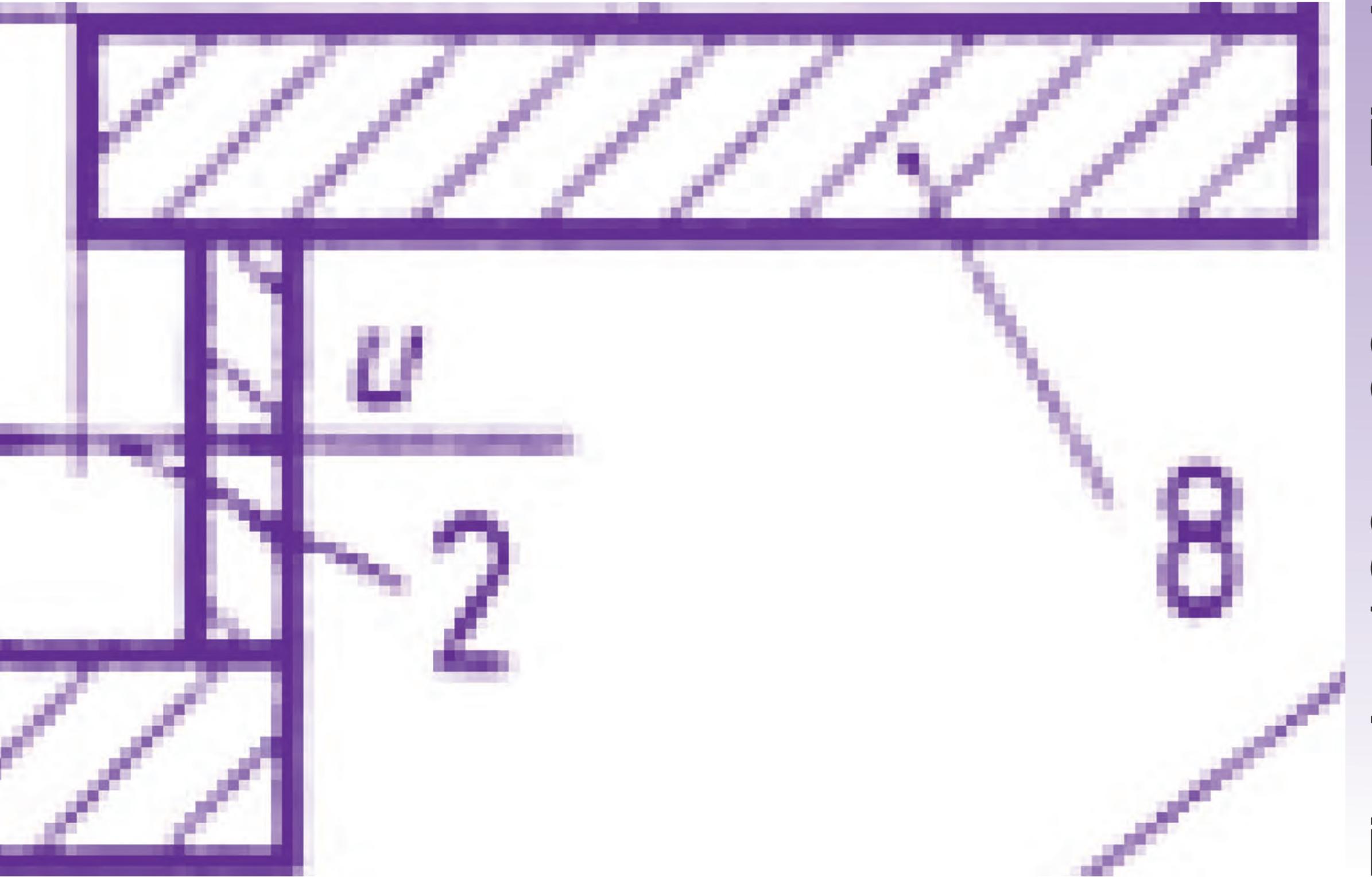
A Some thoughts on steps, norms and traps. As individuals who are connected in a global network of exchange we rely heavily on an agreement of terms, we thirst for some kind of standardisation, to make the process of confirmation somewhat easier. For example, I assume that, when I say "apple" you have an idea of an apple. The respective prototypes for a certain term may differ drastically, depending on what (apple) we have seen. Prototypes can depend on what social class or geographical background we come from etc. Why did I even think of an apple when my brain searches for an example from the fruit basket? In Germany, the german institute of standardisation (DIN) has taken on the task of "Normung" (standardisation). DIN has published, over recent years, standards of various material and immaterial goods such as paper sheet sizes, transliteration of languages or "Lötlose Rohrverschraubungen mit Doppelkegelring; Einschraubstutzen mit zylindrischem Einschraubgewinde für Überwurfschrauben".¹ There are norms confronting us in our everyday interactions that are missing in the Wikipedia list of 99999 DIN standards. Standardised constructions and associations are a common practise within various social constructions, however this have not been necessarily documented by DIN. And those constantly (re-)produced norms "re-act", classify people, e.g. taste norms.² Many people underestimate or at least ignore the fact that the concept of normativity is the base for which social

ultimately endeavoured better living conditions for the residents of urban areas – first of all for popular classes.³ That is the sweet idea of the Modulor, but again: whose body is defining norms?

B What belongs in a work space? List of all furniture and equipment for modular standardised office unit at BOELS rental service.

C What is work? Or what isn't it? An office chair, the epitome of office furniture, representative for contemporary waged work, meets the (stock footage) materiality of weaved rattan, associated with craft, colonial, housework, women's domestic work, which is traditionally unwaged – or better: exploited in the logic of capitalism.⁴ Maybe this sketch makes something (in)visible – or if not, maybe I didn't have enough time to think about this as I still have to ask "Who is holding the baby?"⁵

D production/reproduction/overproduction (working title), scan of drawing with mother's milk on clothing



26

N Tisch, 120 x 60 cm Tisch, 160 x 80 cm Schreibtisch,
160 x 80 cm, höhenverstellbar Schalen sessel Konferenzsessel, gepolstert Bürostuhl Schubladenschrank, 3 Schubladen Garderobenschrank, 2-türig, ohne Vorhänge geschlossen Aktenschrank, 2-türig, 4 Einlegeböden Aktenschrank, 2-türig, 2 Einlegeböden Aktenschrank, diebstahlgeschützt und feuerverzögernd Etagenbett Auslegeset, 180 x 190 cm Zeichnungssregal, 17 Fächer Whiteboard, 90 x 120 cm Mikrowelle Wasser Kocher Kühlschrank, Tischmodell, ca. 120 Liter Kaffeemaschine, 2 x 12 Tassen Kochplatte, mit 2 Platten Papierkorb, 50 Liter, flammenlöschend Pulverlöscher, 6 kg Garderobenständer, 4 Hut- und 8 Kleiderhaken Garderobenbank, 100 x 45 cm Trockenkörper Regalsstütze 230 x 34 cm, Rippenrohrheizkörper

- 1 Wikipedia: Liste der DIN-Normen
- 2 Pierre Bourdieu: *La distinction. Critique sociale du jugement*, 1979
- 3 Le Corbusier: *Modulor 1+2*, 1954 / 1958
- 4 Silvia Federici: *Wages for Housework*, 1974
- 5 hackneyflashers.com: *Work of a Women's Collective*, 1974-1980

B



Gentle Instructions

Miriam
Döring

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.

Der 1963 in Wien geborene Philosoph Arno Böhler fragt 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 its literal meaning.“¹

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, taktiles Verstehen. Berühren und Denken sind hier keine voneinander isolierten, sondern sich ergänzende beziehungsweise sich gegenseitig initiiende 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 Rührrens, „eine flüssige Masse kreisend bewegen und die Bestandteile vermischen.“²

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.

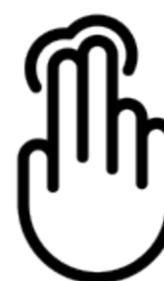
Ein ähnliches paradoxes Verhältnis beschreibt Böhler: „*Touching always implies a moment of dispense; a withdrawl; a step backward; a dance of difference; of separation and dis-dance*. [...] there is always already a counter-movement at work in touching, so that one indeed separates oneself from the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

- 1 Böhler, Arno: *On Touching*, in Heun, Kruschkova, u.a.: Scores No. 1: *touche*, 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.

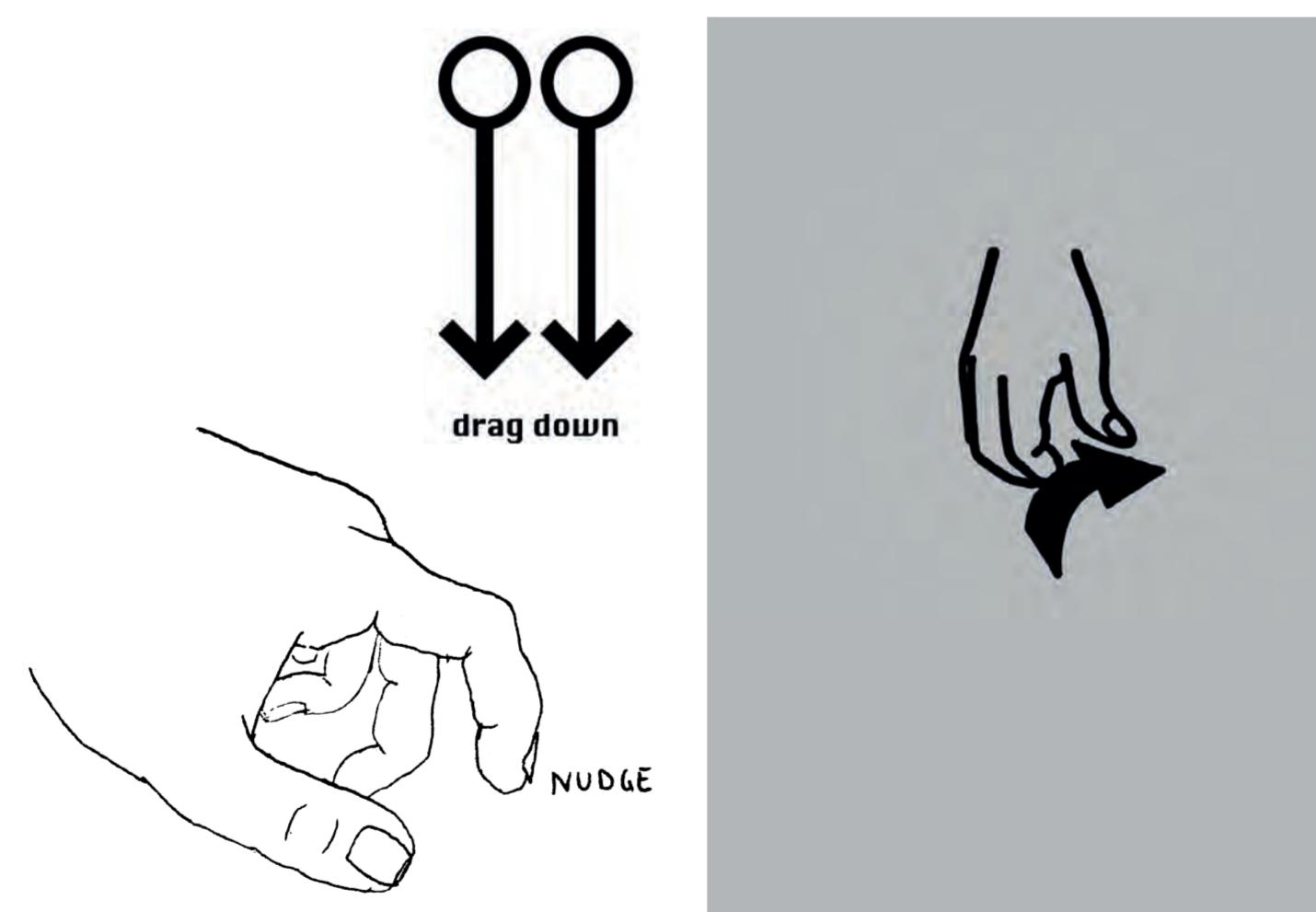
Ist die Institution ein unberührbares (Denk-) Konstrukt?

Der Moment der Berührung ist der Moment, in dem uns unsere eigenen Körperlängen 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.

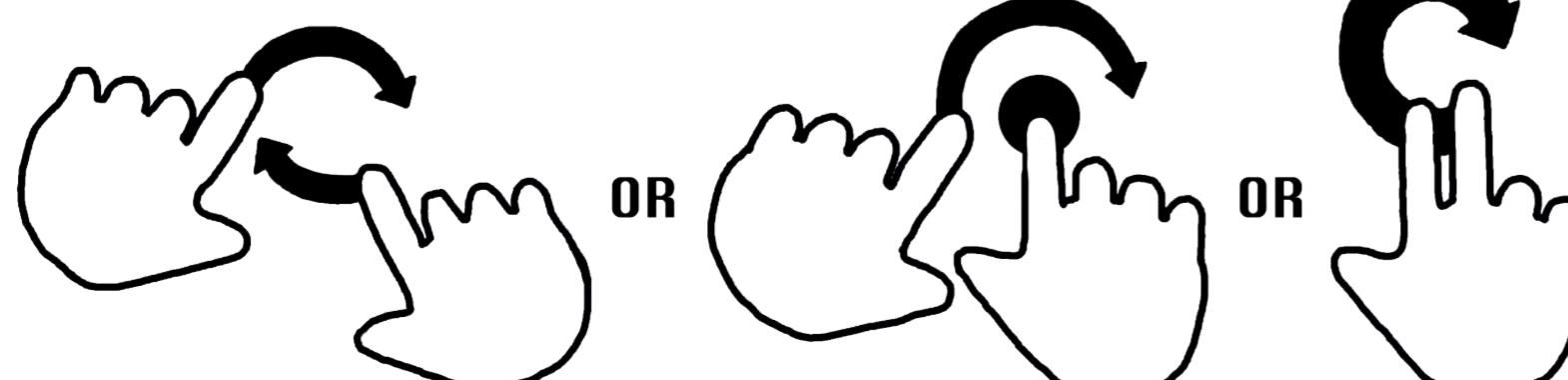
Welche Gesten der Berührungen kenne ich? Gibt es Berührung ohne Intuition, Anweisungen zur Berührung?



Bitte nicht berühren!
Please do not touch!



ROTATE

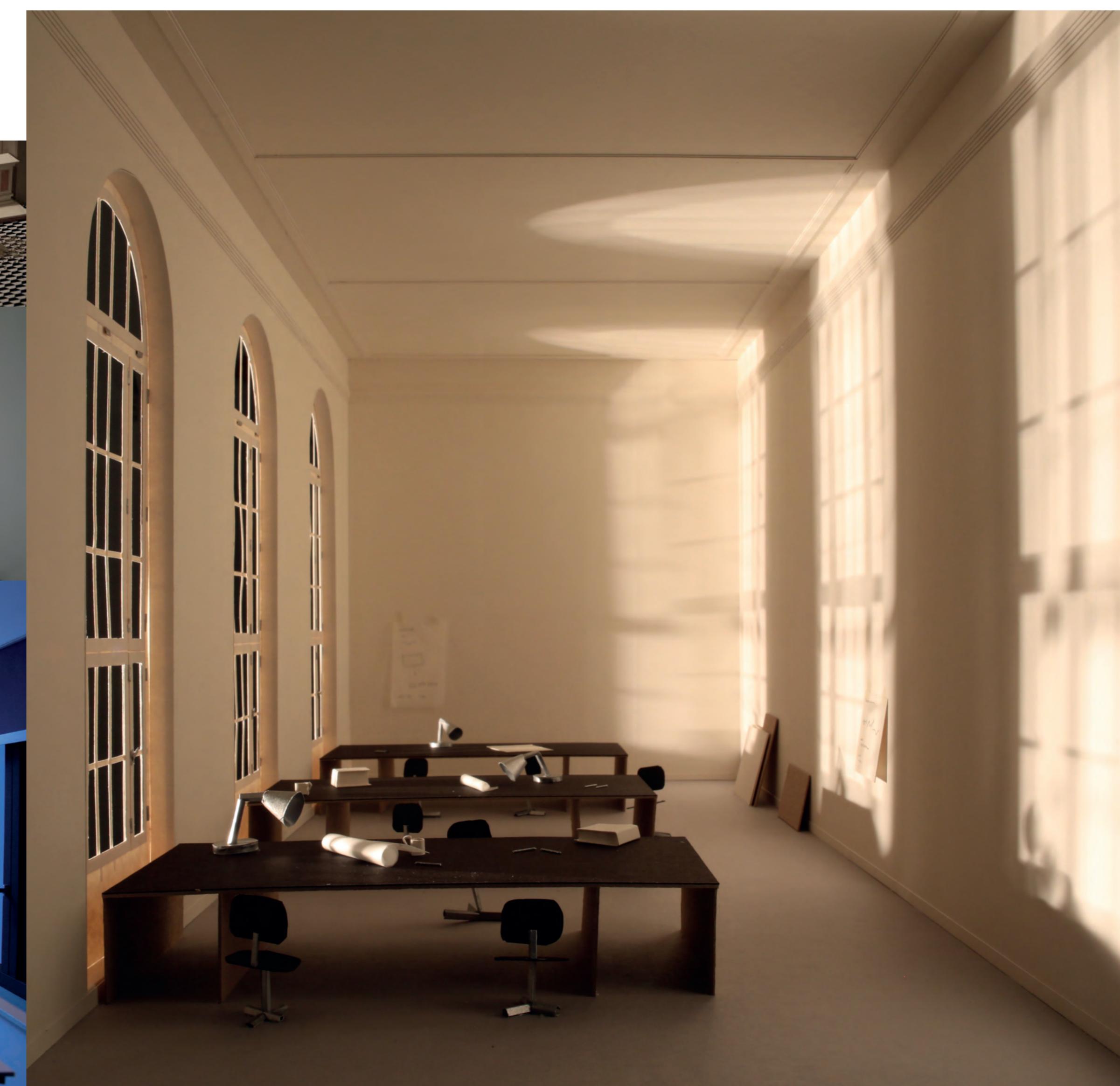


how to touch
the architecture
of an institution?

Ein bekannter Lernraum

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

Valentin Schroers,
Leon Steffani,
Lilith



Tanz von Kraft¹

Leon Steffani, Viktor Petrov, Florian Gick

vorgefundenen Raum. Um sie herum sind Betonblöcke platziert, die sich entweder zu einer labyrinthischen, offenen Architektur zusammensetzen, oder von Wagenhebern gestützt, über Kieshaufen schweben. Zweieinhalb Jägerstände befinden sich in fünf Meter Höhe an unterschiedlichen Orten auf dem Grundstück verteilt. Sie können betreten werden, lassen einen Überblick über das Gelände zu und gewähren Ausblick aus dem Gelände heraus. Diese vorgefundene räumliche Situation wird zum Maßstab des Handelns und der Motivation für die drei Organismen, die diese vorgefundene Potentiale vollends ungeplant, unvorhergesehen und unvoreingenommen nutzen und konstant mittels des Zufalls neue spez.

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.

- 1 *Der Panther*, Rainer Maria Rilke, Paris, 1

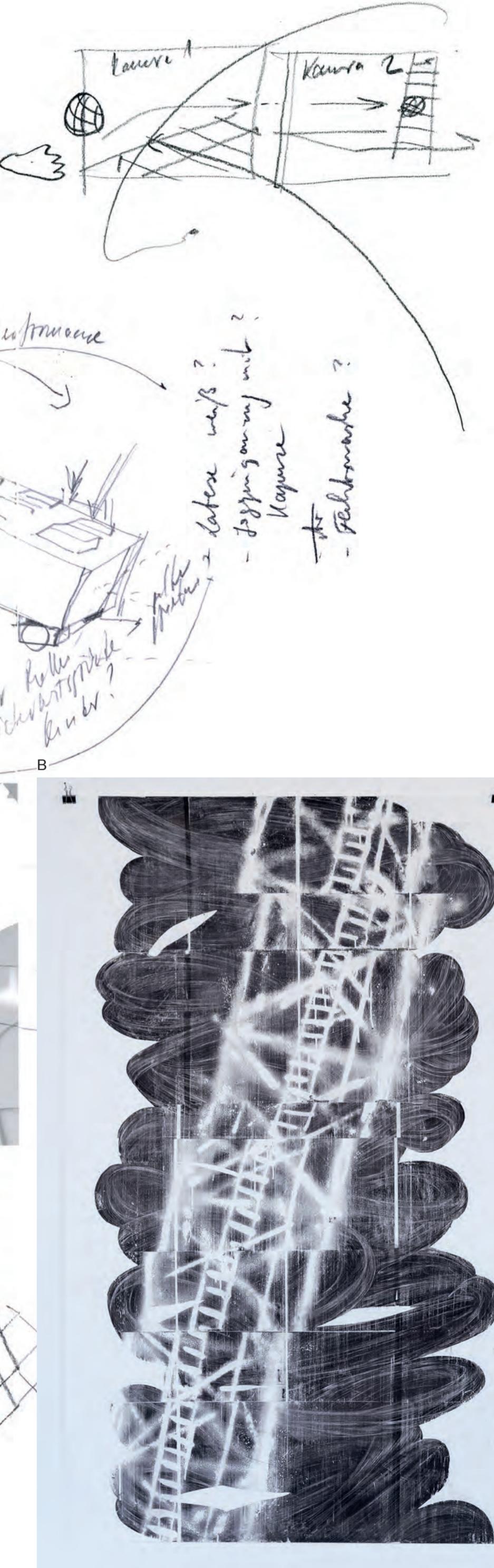
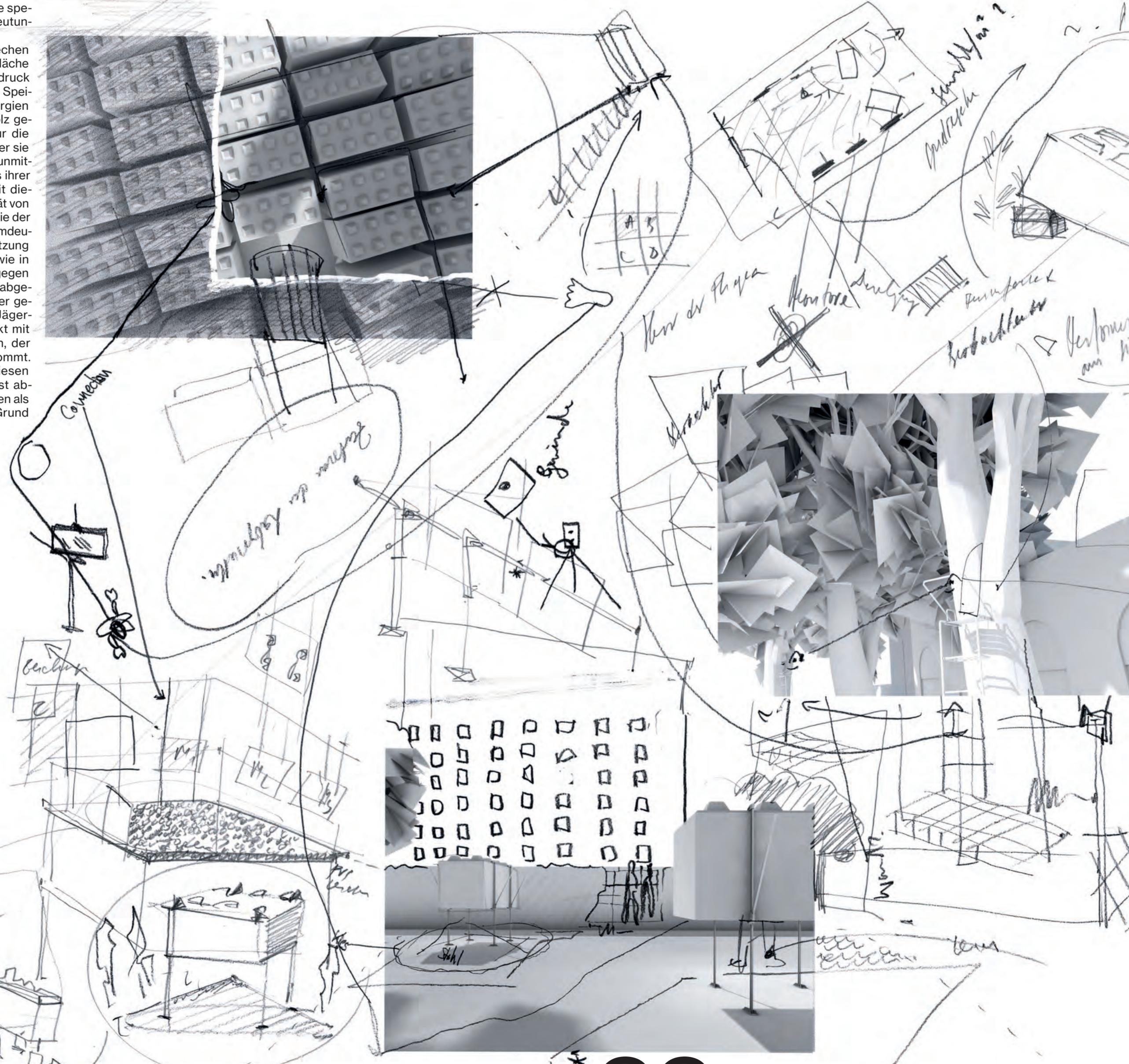
Sein Blick ist vom Vorübergehn der
so müd geworden, daß er nichts mehr
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe,
und hinter tausend Stäben keine Welt.

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 Puppe sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein, geht durch der Glieder angespannte Stille - und hört im Herzen auf zu sein.

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. Diese 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 Samtcouch, bis seine Begleiterin zum verabredeten Zeitpunkt kommt. Das Licht wird gedimmt und je fortgeschritten 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 Zahlenschlösser in endlosen Reihen die Wände bestücken. Eine Lobby ist der Anfang und das Ende eines Gebäude, ein Enddarm und Mundhöhle zugleich.

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



Im Felde

Louisa
Frauenheim

IM FELDE (LYBIEN) D. 12. MÄRZ, 1941

Wege, vielleicht durch die Zeitschrift *Erika*
doch noch in Erfüllung geht.

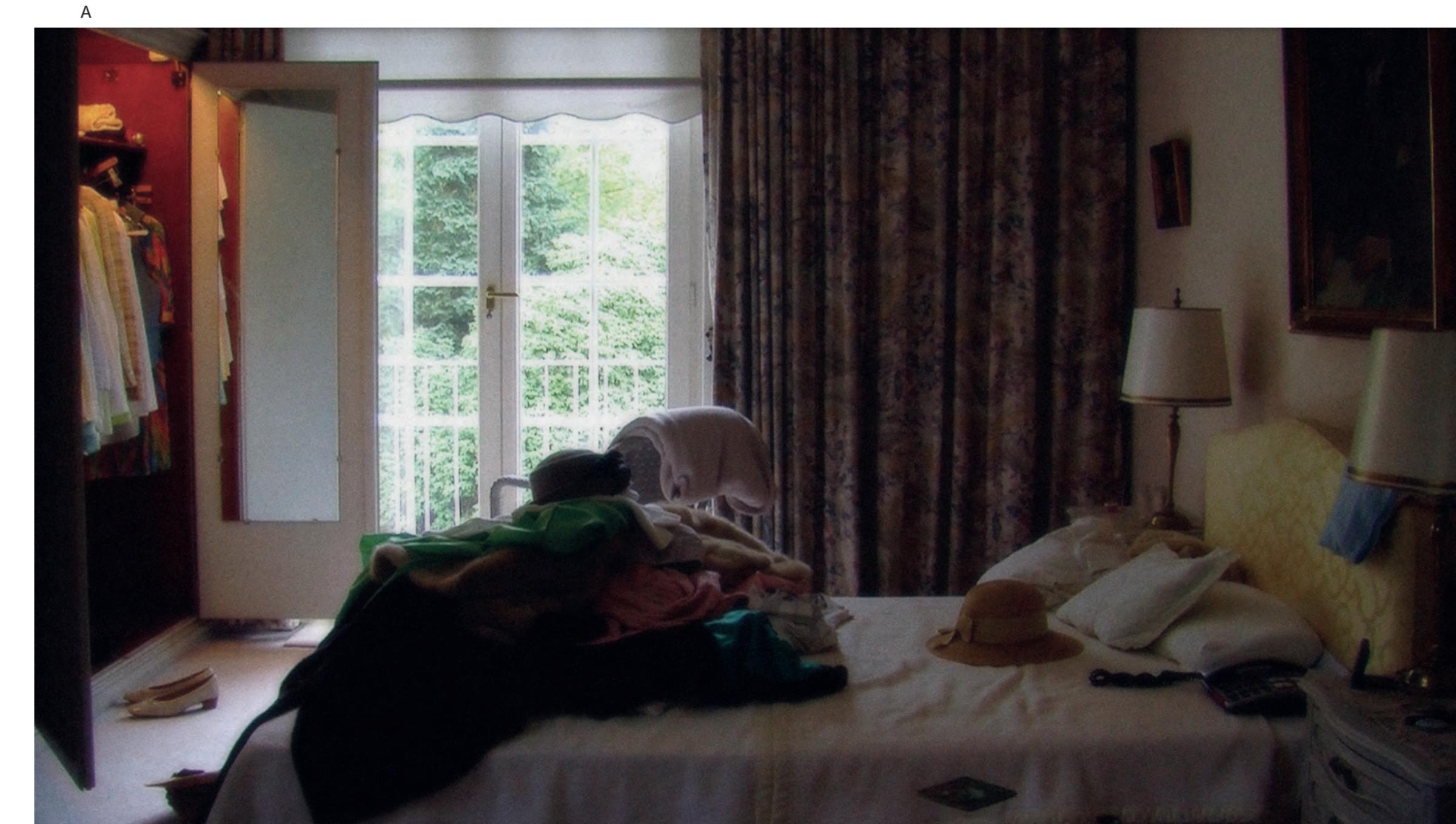
Mir selbst geht es hier ausgezeichnet,
was ich auch von Euch daheim hoffe. Ich
habe in den letzten Wochen ungeheuer
viel Schönes und Neues gesehen. Augen-
blicklich warten wir auf den Angriff, der
dem Tommy erneut die Schlagkraft der
deutschen Wehrmacht zeigen wird.

Ich will nun für heute schließen und
wünsche Euch beiden weiterhin alles Gute.

Die herzlichsten Grüße sendet Euch
Euer Günther

1 Brief von Günther (gefallen am 1.5.1941) an meine
Großmutter und ihre Freundin

A Schlafzimmer meiner Großmutter nachdem ich ihre
Kleider trug, Hamburg, 05.03.2019



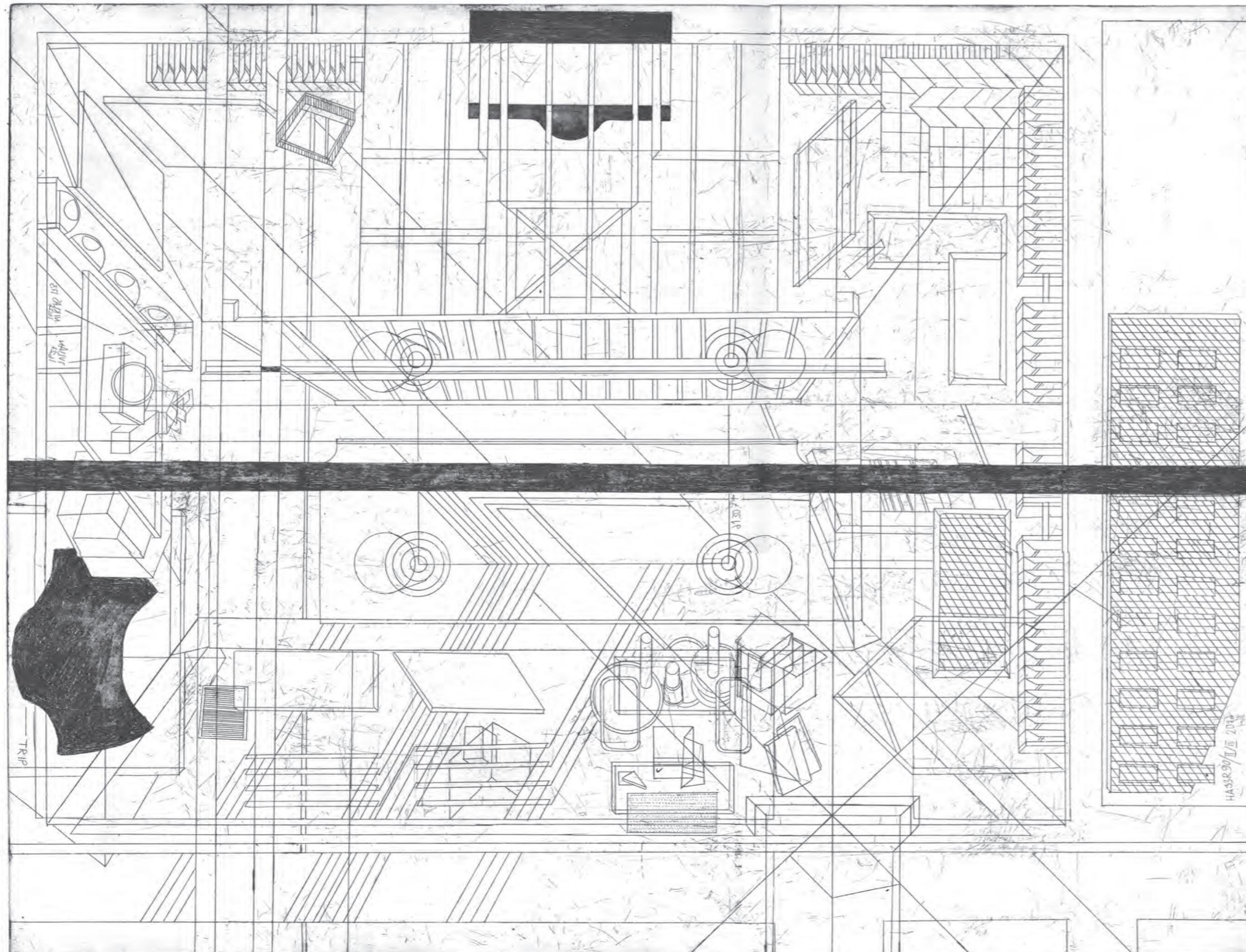
Ha33_90_2016_B/C

Jana
Koslovski

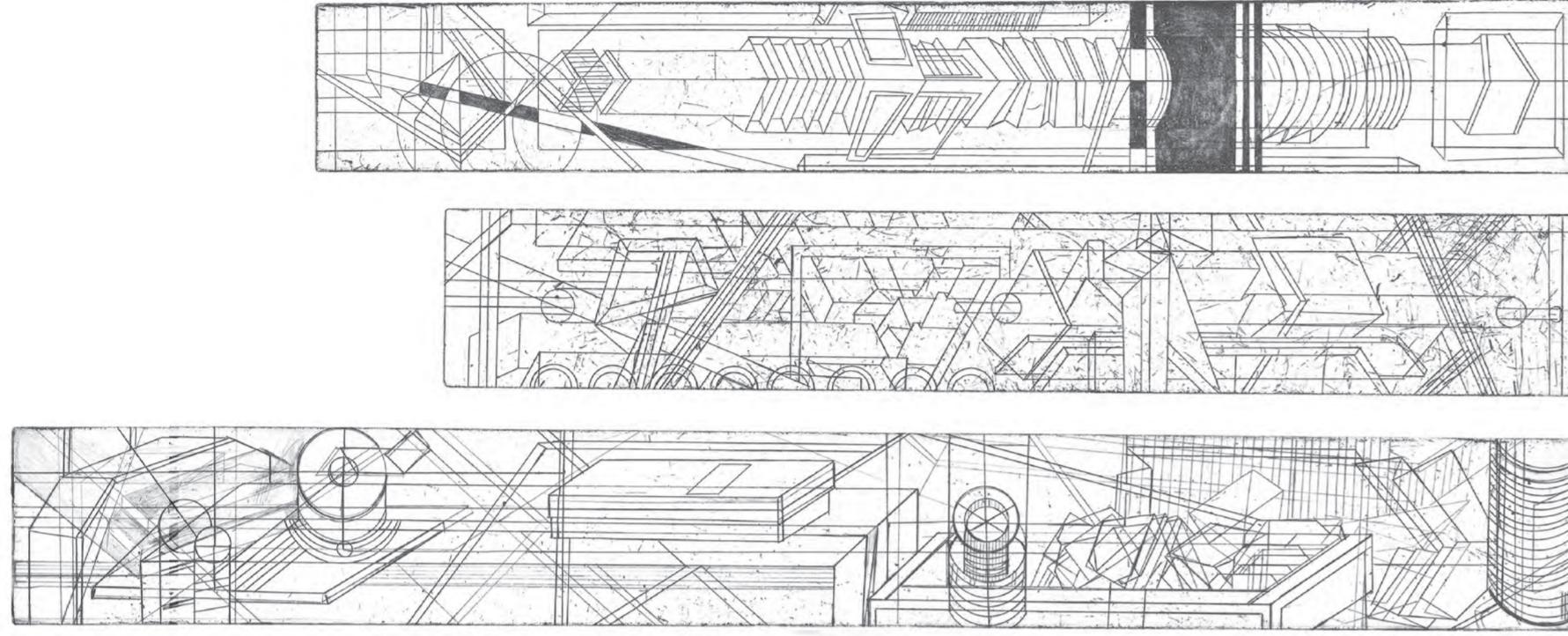
50cm x 65cm / 75cm x 100cm, Radierung, 2016
A C.03.2/2.Ha33.90.2016
C C.06.1/2.Ha33.90.2016

Größe Variabel, Radierung, 2016
B B.02.2/6.Ha33.90.2016

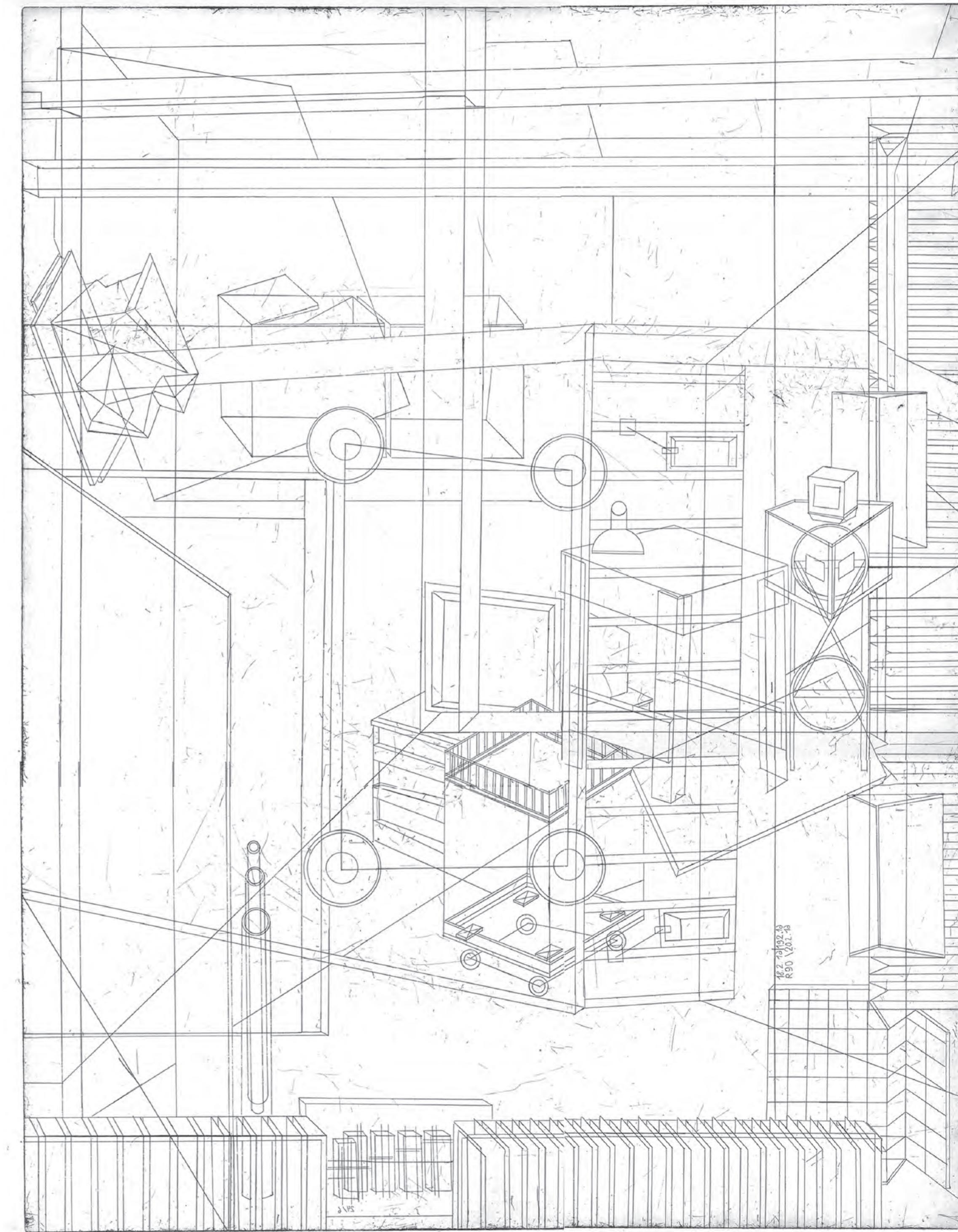
A



B



C



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 Schmerhaft... Der innere Raum verliert seine Klarheit. Der äußere Raum verliert seine Leere (...).

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“

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 Kunstwerks.

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.²

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.

1 Gaston Bachelard: *Die Poetik des Raumes*
2 Dyson, Frances: *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2009

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.

sich von der einen Oberfläche zur anderen, ohne Zentrum, ohne Mitte, ohne Inhalt. Und gerade das erscheint anziehend; das Wiederspiegeln 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.

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 sake 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 sophisticated 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.

1 Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley: University of California Press, 1993, p.72.

Raumstruktur 95a

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

aus der Auseinandersetzung mit dem Material und seiner Spannung.

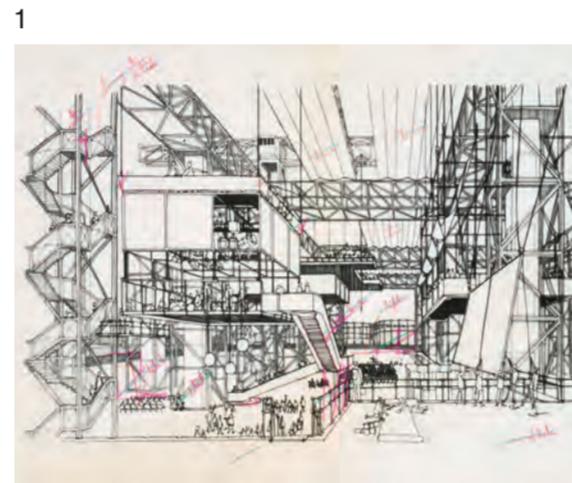
Diese Haltung gegenüber der Kunst lässt auch auf seine Haltung gegenüber Lernräumen schließen. Es ging in seiner Lehre an der UdK nicht um das Arbeiten am Konzept. Skulpturen sollten 1:1 aus dem Material entstehen. Für diese Tätigkeit braucht es selbstverständlich einen großen Raum, doch dieser offene,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

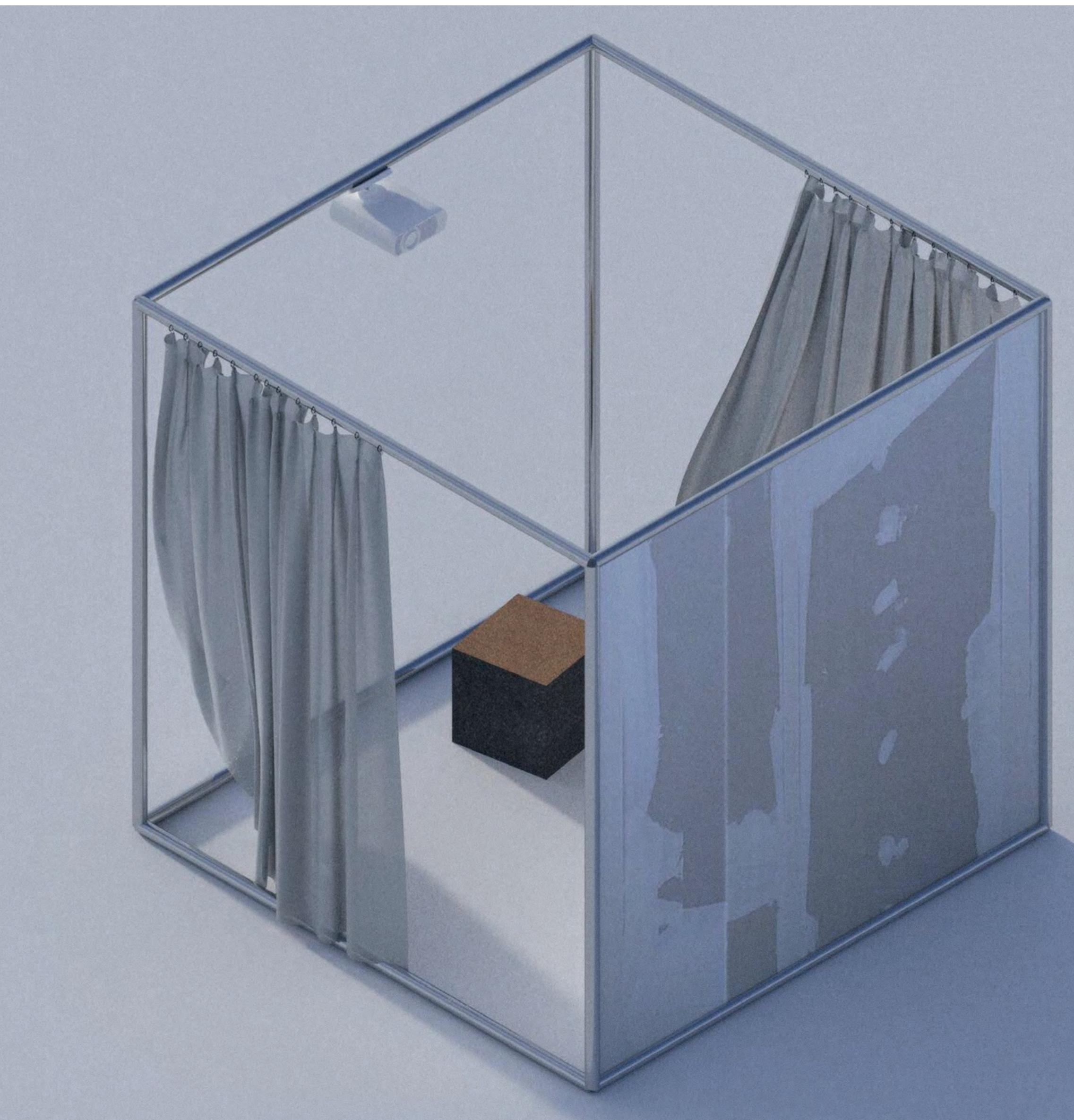
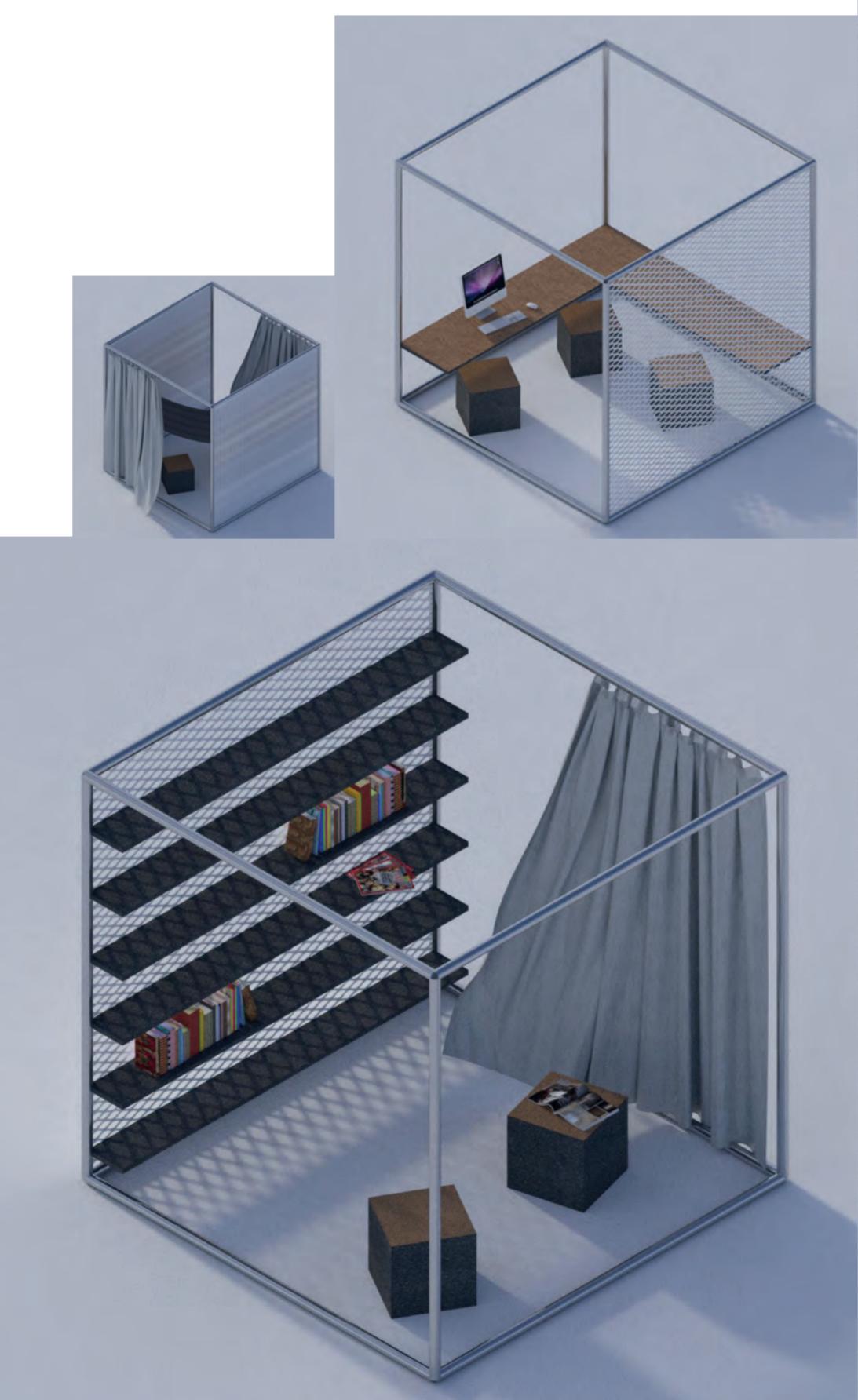
An dieser Stelle setzt das vorliegende Projekt an. Inspiriert von Cedric Price und dessen *Fun Palace*¹ wird der Versuch unternommen, eine Bildungs-Maschine zu entwerfen. Es geht um eine prozesshafte Annäherung an Vorstellungen von idealen Bildungsräumen, sowohl von Studierenden der Architektur als auch 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 Kunstkonzession 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.

¹ 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 anspruchsfähig 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.





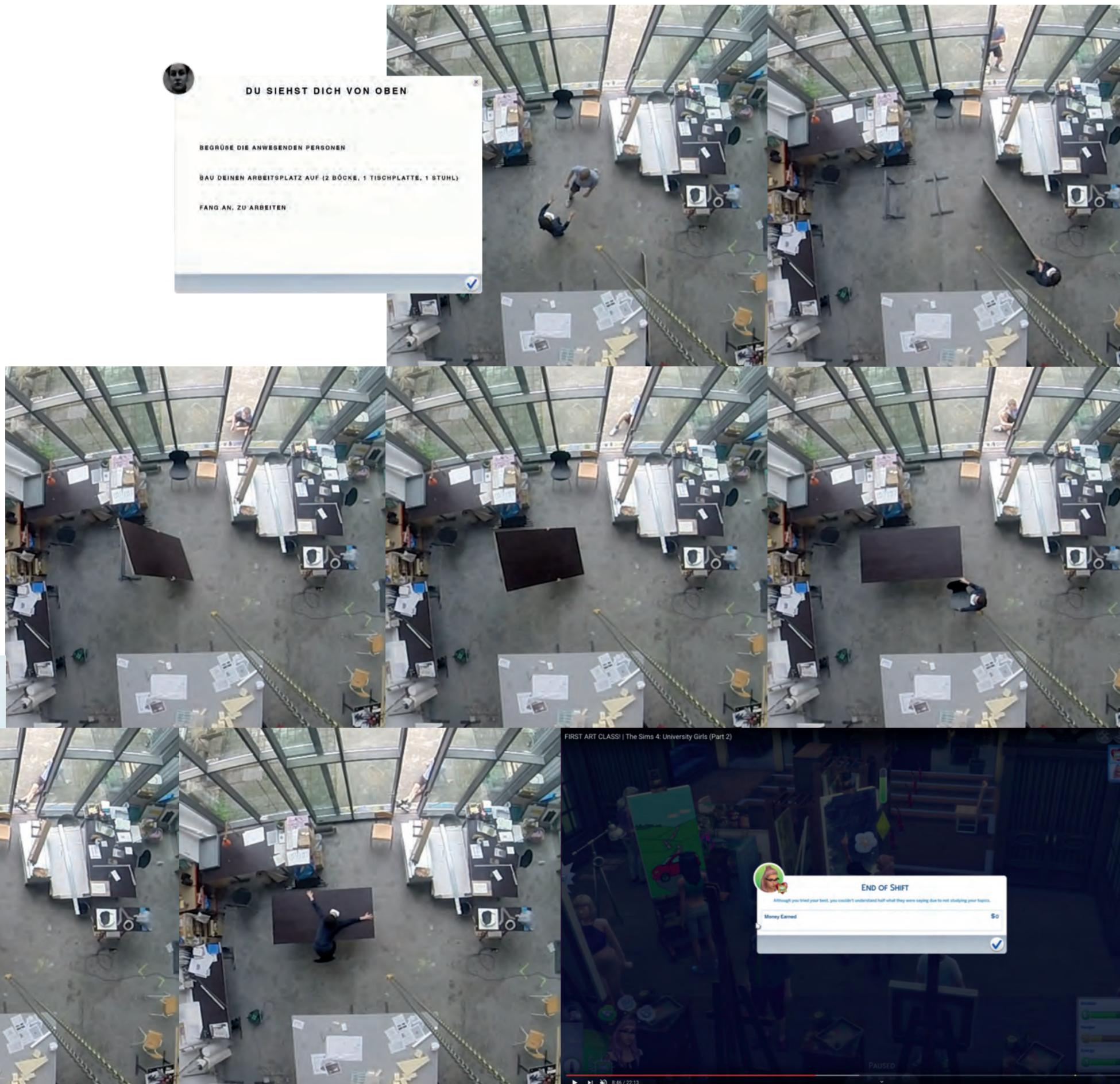
42

43

Überblick

Lou Hampel

vielen Dank an Johannes Jakobi für die Bereitstellung und Entwicklung der Technik. Seine Arbeiten sind zu finden unter www.johannesjakobi.tk



Also, man muss sich auf jeden Fall erstmal gewöhnen, bis man sich überhaupt ohne Schwindelgefühl bewegen kann, und dann fühlt es sich auch so'n bisschen an, als wäre man in dem Sichtraum von der Kameralinse gefangen, weil, überall sonst tappt man sozusagen im Dunkeln. Die Richtungen sind auch andere Richtungen. Und die Dinge wirken auch fremd, man kriegt keinen Bezug dazu. Man kann sich nicht aktiv in ein klares Verhältnis dazu setzen, dass es für einen so ein Gefühl gibt, sondern, man bewegt sich permanent im Arrangement des Raumes.

Es fühlt sich wirklich total entfernt an, ich hätte nicht gedacht, dass die Nahsicht so viel ausmacht von dem Gefühl, das man hat. Aber ich bin natürlich auch kein blinder Mensch.

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 ganze 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 mehr 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 bestimmt 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 Kunstmuseum 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 zirkulierte um den Raum des Arbeitsens 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 ansammlen und weiterführen von Gedanken, von Fragmenten, die aufeinander aufbauen, zu einander 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 kannst? Was hat ihn ausgemacht?

LK Mehrere Räume waren für unterschiedliche Phasen meines Arbeits 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 Mikrofone 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 möchte 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 Radion 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

schaffen. Solche Ecken und Nischen bieten Schutz, sie schaffen Intimität. Gleichzeitig sollte ein Raum aber auch immer wieder umgebaut werden können.

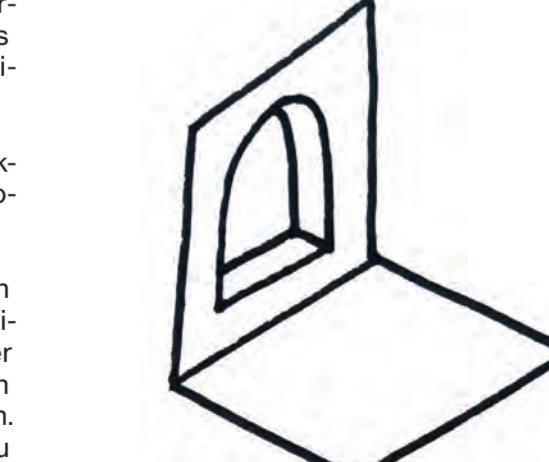
Sich am gleichen Ort zu befinden, mit einander zu arbeiten, nebeneinander zu arbeiten, das Teilen von Erfahrungen und Rahmungen schafft eine gemeinsame Basis. Entscheidend ist dabei die Diskussion von Vorstellungen, Erfahrungen und Haltungen. Durch die Diskussion erhalten diese eine Form, materialisieren sich und erlauben es anderen sich zu ihnen zu verhalten. Dies ist notwendig damit Handlungen eine gemeinsame Stoßrichtung entwickeln können.

Aus einem ähnlichen Grund interessiert mich die Bibliothek als Instrument für die Herstellung eines Zusammenhangs. Régis Debray schreibt irgendwo über die Exponenten der sozialistischen Arbeiterbewegung im 19. und 20. Jahrhundert, dass ungeachtet, welcher Fraktion sie angehörten, wohin sie auch gegangen sind, sie immer eine Bibliothek hinterlassen haben. Auch wenn das Debray ganz buchstäblich meint, könnte man den Begriff der Bibliothek auch weiter fassen: Ein Ort an dem sich unterschiedliche Interessen, Referenzen, Materialien, Erfahrungen sammeln, von unterschiedlichen Leute, die an irgendeinem Punkt zusammen gekommen sind über ein gemeinsames Interesse. Das Entscheidende ist, eine Konzentration/Sammlung mit gleichzeitiger Öffnung zu erreichen. Deshalb gefällt mir auch die Bibliothek, weil ich dabei einerseits an eine individuelle Büchersammlung denke, in der sich ein Denken verdichtet, gleichzeitig an eine öffentliche Bücherei.

TM Wie kann diese Offenheit gestaltet werden? Kann sie gefördert werden durch einen bestimmten Raum, eine bestimmte Form?

LK Ich habe mich nie genauer damit auseinandergesetzt wie man eine Öffnung durch Architektur erzeugen oder fördern kann. Vielleicht müsste die Frage von der Lücke aus gedacht werden, also beispielsweise indem sowas wie Lücken geplant werden würden?

Planung: Stefano Harney und Fred Moten, sprechen in ihrem Buch „Die Undercommons“ vom Moment der Planung, nicht von einer Planung von einem Raum der eine bestimmte Funktion hat oder von einer bestimmten Lehre oder Forschung, also einer spezifischen Aktivität, sondern sie denken Planung als etwas, was die Bedingungen schafft um alle diese Aktivitäten möglich zu machen. Ein Raum der noch keine Aktivität vorgibt, sondern der die Grundlagen dafür schafft. Wie sieht ein solcher Raum aus? Er wäre sicher nicht komplett neutral gehalten, denn solche Räume, die potentiell offen für Verschiedenes sind, werden in meiner Erfahrung genau dadurch nicht mehr benutzt, für niemanden.



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 verstehen. Diese Tendenz zu privatisieren ist Teil von dem Narrativ.

TM Wie findet man wirklich konkret andere Formen?

LK Die Universität ist ein Ort den man nicht so einfach aufgeben sollte, es kann nicht nur darum gehen woanders, beispielsweise in die Publikation, oder sonst wo hin zu fliehen, sondern es ist auch notwendig bestimmte Kämpfe in der Universität auszutragen. Für die Entstehung neuer Formen sind solche Kämpfe notwendig.

TM Was ist deine Vorstellung eines idealen Arbeitsraums?

LK Die Idee des Labors wie das des Critical Media Labs in Basel finde ich in der Hinsicht spannend. Das Lab befindet sich in einem Raum, in dem gleichzeitig geforscht, gearbeitet und gelehrt wird, in dem es Ateliers für die Studierende hat. In der Mitte steht ein großer Tisch, an dem unterrichtet wird. Es gibt zwei abschließbare Kuben, in denen man skypen beziehungsweise

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



Rollen und Funktionen zwar nicht abwechselnd, aber zumindest in Bewegung und damit potentiell formbar.

TM Kann ein Ort der Kritik eine Publikation sein?

LK Eine Publikation kann eine Flucht ins Spekulativen sein, das Aufführen eines sozialen Raums des Studiums, der durch die Beteiligten erstellt wird. Gleichzeitig steht dieser Raum immer auch in einem Verhältnis zu den Orten an denen er zirkuliert, wie im Fall eurer Publikation *From One to Many* der Universität der Künste Berlin und wird Teil von dem Narrativ.

TM Wie findet man wirklich konkret andere Formen?

Vielen Dank für das Gespräch Lucie!

Das Interview führte Tabea Marschall.

