



IMPRESSUM | COLOPHON

HERAUSGEGEBEN VON | EDITED BY INTERFLUGS 2010
ERSCHEINT IM | PUBLISHED BY VERLAG DER UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN
ISBN 978-3-89462-000-1

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.



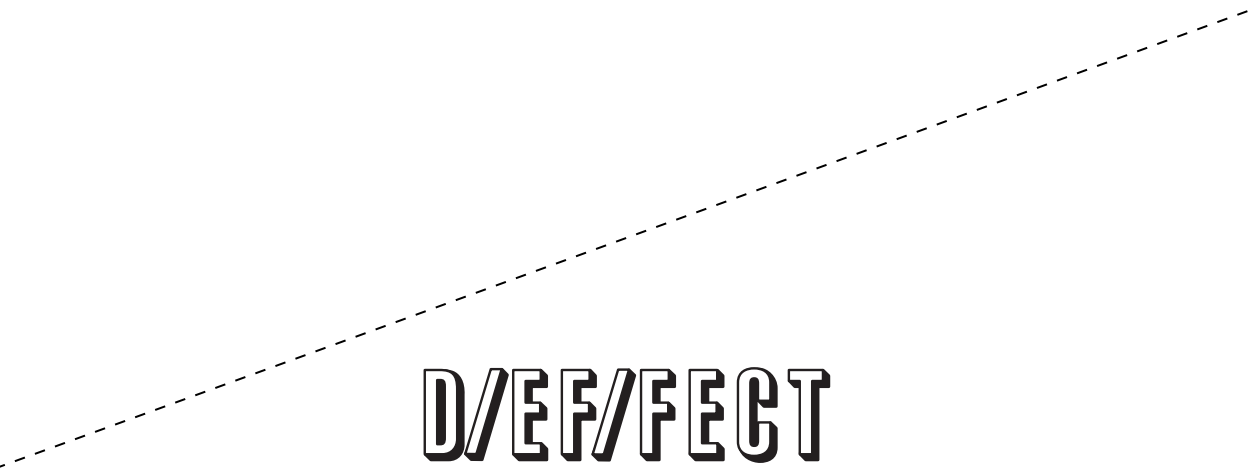
REDAKTION | TEXT EDITORS: NAOMI HENNIG, KORNELIA KUGLER, SARA LEHN
DEUTSCHES LEKTORAT | GERMAN COPY EDITOR: NAOMI HENNIG, JOHANNA JÄGER, SARA LEHN
ENGLISCHES LEKTORAT | ENGLISH COPY EDITOR: DAVE BALL, CANDICE JEE, OLIVER WALKER,
ÜBERSETZUNGEN | TRANSLATIONS: NAOMI HENNIG, SARA LEHN, OLIVER WALKER
GESTALTUNG | DESIGN: KORNELIA KUGLER

DRUCK UND BINDUNG | PRINTED BY SPREEDRUCK BERLIN, GERMANY
COVERSIEBDRUCK | COVERSCREENPRINT: INTERFLUGS & WOLFGANG SCHILLING
1. AUFLAGE | 1. EDITION: 1000 SOFTCOVER

Gefördert vom



**Berliner Projektfonds
Kulturelle Bildung**



D/E/F/F/E/C/T

INTERFLUGS PUBLIKATION III

ACADEMY

- 2 Impressum
- 6 Einleitung

WHOSE REALITY IS THIS? BILDUNG, KUNST, PROTEST

- 11 Intro
- 13 **Collective Authors for Variant:** Learning to Breathe Protest (*English Original*)
- 18 Interflugs in conversation: Interview mit Academy of Refusal, Wien
- 25 **Pablo Hermann:** Kritische Kunst zwischen Insurrektion und Affirmation – Ein Blick zurück auf sechs Semester an der UdK
- 36 **Naomi Hennig:** Der Sand im Getriebe – Studierendenproteste und studentische Opposition an den Berliner Kunsthochschulen 1933-1989
- 49 **Kornelia Kugler:** Rollen oder sich überrollen lassen – Zur Implementierung des Bologna-Prozesses and der UdK
- 52 **Isabell Lorey:** Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung – Zur Normalisierung von Kulturproduzent_innen
- 60 **Johannes Raether & Kerstin Stakemeier:** Realismus – Gegen das Regime der Kritikalität
- 67 **Gerald Raunig:** Im Modus der Modulation: Fabriken des Wissens

EFFEKT://AKADEMIE - DOKUMENTATION DER INTERFLUGS SOMMERAKADEMIE

- 75 Effekt:// Konzept
- 77 Programm Überblick
- 78 Dokumentation der Sommerakademie Workshops
- 106 Lectures und Gespräche in der Effekt://Akademie
- 115 Interflugs in conversation: Interview mit Martha Galvis de Janzer

WORKING TOGETHER

- 121 **Birte Kleine-Benne:** Working Together in der Kunst der nächsten Gesellschaft
- 125 **Jorge Sanguino:** Mapping Benjamin: The Artist in the Digital Age. Towards a New Definition of the Artist as Cultural Worker (*English Original*)
- 133 **Torsten Rackoll:** Auf Entdeckungsreise – Dynamiken kollaborativer Kunstproduktion
- 138 **Katrine Damkjær:** How to Become a Collective Culture – The Current Affair Between Danish Art Museums and Facebook (*English Original*)
- 140 **André Schmidt & Daniel Kupferberg:** Tennis mit Jante
- 146 **Franz Hanemann, Birte Kleine-Benne, Ulrike Kuhn, Daniel Kupferberg, Edyta Lysko, Marlies Pöschl, André Schmidt, Anita Surkic, Max Thiel:** Handlungsempfehlungen
- 151 **kollektivkollektiv:** Psycho-Test

FREIE KLASSEN, NETZWERKE, KOLLEKTIVE

- 153 Über Kooperation, Selbstbildung und Kollektivierung
- 154 Interflugs in conversation: Interview mit Mammogram, Glasgow
- 159 **Freie Klasse:** Die Freie Klasse Berlin erzählt
- 162 **Statements der Freien Klasse Hamburg**
- 165 Interflugs in conversation: Interview with Chto Delat (*English Original*)
- 168 **Yeliz Palak:** Workers Punk Art School Berlin

DAS ARCHIV

- 171 Die Ausleihe – Ein Plädoyer für zusätzliche Notwendigkeit
- 174 Interflugs Lecture Series
- 176 Qcine
- 178 Freie Klasse Berlin
- 180 Freie Klasse Chronologie und Archiv
- 218 Interflugs Archiv

- 254 Bildindex

WHOSE REALITY IS THIS? POLITICS OF (ART) EDUCATION AND PRODUCTION

	Intro	11
	Collective Authors for Variant: Learning to Breathe Protest	13
	Interflugs in conversation: Interview with the Academy of Refusal, Vienna	21
Pablo Hermann:	Critical Art between Insurrection and Affirmation – Looking Back at six Semesters at the UdK	31
Naomi Hennig:	Sand in the Works – Student Opposition and Protest at the Berlin Art Academies 1933–1989	44
Kornelia Kugler:	Steamroll or be Steamrolled – On the Implementation of the Bologna process at the UdK	50
Isabell Lorey:	Governmentality and Self-Precarization – On the Normalization of Cultural Producers	56
Johannes Raether & Kerstin Stakemeier:	Realism – Against the Regime of Criticality	63
Gerald Raunig:	In Modulation Mode – Factories of Knowledge	70

EFFECT://ACADEMY - DOCUMENTATION OF THE INTERFLUGS SUMMER ACADEMY

	Effect://Concept	75
	Programme Overview	77
	Documentation of the Summer Academy Workshops	79
	Lectures and Discussions at the Effect://Academy	107
	Interflugs in conversation: Martha Galvis de Janzer	115

WORKING TOGETHER

Birte Kleine-Benne:	Working Together in the Art of the Next Society	122
Jorge Sanguino:	Mapping Benjamin: The Artist in the Digital Age. Towards a New Definition of the Artist as Cultural Worker	125
Thorsten Rackoll:	On a Journey of Discovery: Dynamic Collaborative Art Production	135
Katrine Damkjær:	How to Become a Collective Culture – The Current Affair Between Danish Art Museums and Facebook	138
André Schmidt & Daniel Kupferberg:	Tennis with Jante	143
Franz Hanemann, Birte Kleine-Benne, Ulrike Kuhn, Daniel Kupferberg, Edyta Lysko, Marlies Pöschl, André Schmidt, Anita Surkic, Max Thiel:	Recommendations	148
	kollektivkollektiv: Psycho-Test	151

COLLECTIVES, NETWORKS, FREE CLASSES

	Modes of Collaboration, Self-Education, and Becoming a Collective	153
	Interflugs in conversation: Interview with Mammogram, Glasgow	156
	Freie Klasse: Freie Klasse Berlin recounts	160
	Statements by the Free Class Hamburg	163
	Interflugs in Conversation: Interview with Chto Delat	165
	Yeliz Palak: Worker Punk Art School Berlin	169

THE ARCHIVES

	The Equipment Loans – A Plea for Extra-Necessity	172
	Interflugs Lecture Series	174
	Qcine	177
	Freie Klasse Berlin	178
	Freie Klasse Chronology and Archive	180
	Interflugs Archive	218

EINLEITUNG



6



Interflugs ist eine von Studierenden geleitete Organisation an der Universität der Künste Berlin.

Der Fokus der verschiedenen Aktivitäten liegt auf einer Bereicherung der „offiziellen“ an der UdK angebotenen Ausbildung, auf der Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Fakultäten und Disziplinen, und insbesondere auf der Unterstützung der Studierenden, die mit „neuen Medien“ arbeiten.

Auf anderer Ebene versucht Interflugs jedoch auch immer, das normierte Curriculum und die autoritäre Hierarchie der UdK in Frage zu stellen und den Universitätsalltag zu brechen. Alternative Sichtweisen, unterrepräsentierte künstlerische Strategien und trans-disziplinäres, projektbasiertes Lernen stehen dabei im Vordergrund.

Als Interflugs vor 20 Jahren gegründet wurde, war die Situation an der Hochschule (scheinbar) ein völlig andere als heute. Kurz vor dem Mauerfall, im Wintersemester 88/89, befanden sich der größte Teil der Studierenden und viele DozentInnen der UdK im Streik. Eine der Hauptforderungen der Proteste war die Schaffung einer interdisziplinären Fakultät, ein „Studium Generale“, und eine Reform der traditionellen KünstlerInnen-Klassen, die fast ausschliesslich auf Malerei und Plastik ausgerichtet waren.

Die Hochschule hatte sich den zeitgenössischen, durch Konzeptkunst und Institutionskritik geprägten Diskursen

geschlossen und die zunehmend medien- und technologie-basierten künstlerischen Praktiken ignoriert.

Was aus diesen Forderungen resultierte, war eine neue, von der Hochschule finanzierte und ausschließlich von studentischen TutorInnen realisierte Plattform für Film, Video- und Audiotchnik, für Vorträge und Workshops, sowie die Förderung studentischer Projekte.

Interflugs hat, im Unterschied zum AstA, keinerlei Greinengewalt und okkupiert heute fünf winzige Büros am Ende endloser Korridore im historischen UdK-Gebäude in Berlin-Charlottenburg.

Noch immer arbeiten die verschiedenen Sektionen von Interflugs auf der Basis der damals etablierten (Infra-) Struktur. Unabhängig von Fakultäten und Studiengängen steht diese Nichtstudierenden und Studierenden aller Universitäten offen: das Büro und die Geräteausleihe, Workshops, die so ziemlich alles von Buto Tanz bis Photoshop vermitteln, die Film/Video-Gruppe Q-Cine mit einigen digitalen Schnittplätzen, die Lecture Series, in deren Rahmen regelmässig KünstlerInnengespräche inner- und außerhalb der UdK stattfinden, und natürlich die Freie Klasse.

Als Resultat eines Konflikts zwischen unzufriedenen Studierenden aus verschiedenen Klassen formierte sich 1989 die Freie Klasse, als eine sich selbst unterrichtende Gruppe. Später dockte die Freie Klasse an die Interflugs-Struktur an,

um eine Kontinuität in der Organisation herzustellen. Obwohl die Freie Klasse im Laufe der Zeit immer wieder zu einem kleinen, hoffnungslosen Haufen von IdealistInnen zusammenschumpfte, der um seine Existenz und Räume in der UdK kämpfen musste, hat sie bis heute überlebt und einige ihrer Privilegien beibehalten – TutorInnenstellen und ein Budget für Klassenprojekte – und ebenso ihr Potential für Unabhängigkeit und langfristige künstlerische Kooperationen. Es gab und gibt in der Geschichte der Freien Klasse viele Highlights, die mit Protest-Aktionen, intensiven Projektphasen und internationaler Vernetzung mit anderen freien Gruppen verbunden waren und sind.

Die Freie Klasse lebt von der Energie und dem Idealismus ihrer wechselnden Mitglieder. Sie funktioniert unabhängig von den anderen Interflugs-Aktivitäten, die auf der Basis von etwa 12 festen TutorInnenstellen und der Arbeitsaufteilung der verschiedenen Sektionen relativ festgelegt sind.

Das 20-jährige Jubiläum von Interflugs stellte eine große Aufgabe für das ganze Team dar. Wie sollte man auf die Geschichte von Interflugs Bezug nehmen, ohne eine historische Ausstellung zu machen? Unsere zentrale Motivation war, dass wir ein kritisches Statement gegenüber den individualisierenden, schein-liberalen und hierarchisch geprägten Tendenzen der UdK-Ausbildung bzw. ihrer Umstrukturierung machen wollten. Dazu sei bemerkt, dass die UdK immens ist, dass sie unzählige Gebäude hat, vier Fakultäten mit 20 Studiengängen, einen riesigen Verwaltungsapparat, und so auch viele verschiedene – hochschulpolitische wie auch künstlerische – Positionen und Interessen in sich vereint. Die UdK ist eine Monster-Kunsthochschule, aber ihre Monstrosität bietet gleichzeitig Schutz und kleine Freiräume der Selbstgestaltung.

Das Projekt der ersten Interflugs-Sommerakademie ermöglichte es dem Interflugs-Team und allen TeilnehmerInnen, in neuen Konstellationen und außerhalb der Universität sehr intensiv zusammenzuarbeiten. In dieser Zusammenarbeit war es möglich, die „alten Ideale“ auf die Probe zu stellen und neu zu formulieren. Interdisziplinarität, Kooperation, Netzwerkarbeit, interessante Gäste und künstle-

rische Positionen vorstellen, Diskussionen am Lagerfeuer führen und KollegInnen und FreundInnen aus verschiedenen Ländern zusammenbringen – all das verschmolz in den drei Wochen der Sommerakademie zu gelebter Praxis. Das tägliche Zusammenwohnen, wie auch der größte Teil der 17 Workshops und Lectures fand im Neuköllner Jugendzentrum Manege statt, das von uns zu einer temporären Herberge umfunktioniert wurde.

Das Projekt ist als produktive Kritik und als ein weiteres Interflugs-Experiment in der Tradition selbstorganisierter, emanzipatorischer Bildung zu verstehen, als einen Versuch, von den selbstgenügsamen inhaltlichen Verfügungen der Universität Abstand zu nehmen, welche das Bild unseres Handlungsfeldes einseitig formen wollen und ein umfassendes Verständnis für künstlerische Praxis und damit verbundene Verantwortungen oft ausblenden.

In dieser Publikation möchten wir die während der Sommerakademie geführten Diskurse festhalten und weiterentwickeln, um aus diesen Inhalten heraus Verbindungen herzustellen zu den aktuellen Ereignissen und Protesten an Hochschulen weltweit.

Im Rückblick auf die 20-jährige Geschichte von Interflugs wird mehr als deutlich, dass sich studentische Forderungen an die Hochschule und an die Politik meist ungehört wiederholen, und Generationen von Studierenden die immer gleichen Erfahrungen in der Ausbildungsmaschinerie im Spiegel ihrer Zeit machen.

Wie kann man von den Erfahrungen und dem Engagement „früherer“ Studierender lernen? Wir glauben, dass in der Vernetzung, Archivierung und Veröffentlichung des akkumulierten Wissens ein Schritt für das Fortbestehen und Weiterentwickeln einer reflektierten und sich selbst behauptenden Haltung gegenüber der Hochschule – und letztendlich jeder normierenden Institution – gemacht wird.

Wir unternehmen den Versuch, die derzeitige Form unserer Organisation neu zu denken, welche von den Ideen und Visionen vieler Generationen engagierter Studierender und KünstlerInnen lebt.

INTRODUCTION

Interflugs is a student run organisation based at the Berlin University of the Arts (UdK). The focus of our activities is to broaden the 'official' education at the UdK, to enable collaboration between the different faculties and to offer support to students, especially for those who use new media technology.

On another level Interflugs strives to counter the normative and official curriculum of the UdK and to create discourse. It achieves this by introducing parallel schools of thought, under-represented artistic strategies and cross-disciplinary and project-based learning.

When Interflugs was founded 20 years ago, the situation was (seemingly) very different from today. Just before the fall of the Berlin Wall students and large numbers of university staff were involved in a large scale strike. One of the major demands at the time was the founding of an interdisciplinary faculty to reform the old-fashioned masterclass system which was primarily orientated towards painting and sculpture.

The school had closed itself off from contemporary debates and had failed to acknowledge the use of media and technology in art production.



Today Interflugs can be found tucked away in five tiny rooms at the end of long corridors in the historical UdK building in west Berlin.

Interflugs is still run on the structural basis that was established during its early phase. It is independent from the faculties and courses, and its resources are available to all nonstudents and students, not just those enrolled at the UdK.

Interflugs manages a fixed budget granted by the university and is divided into various sections. These include: the office and equipment rental that works as a free service for all Berlin students working with video, photography, audio and other traditional and new media. Interflugs organises workshops for everything from Photoshop to Buto dance and the Q-Cine film/video club offers advice for filmmakers. The Lecture Series team regularly invites some of the many international artists residing or exhibiting in Berlin to speak. There is a small computer lab equipped for audio and film editing. And of course, the Freie Klasse, the Free Class Berlin.

Established as a result of a conflict between students and their professors, a number of students not belonging to any 'master class' teamed up and claimed a space and with it the means to organise their own education as a 'free class'. The Free Class was later integrated into the Interflugs structure in order to sustain its activities. Although at times the Free Class has looked like a bunch of idealists, and has sometimes been in danger of extinction, it has survived and has withheld some of the rights it originally fought for – such as a paid tutorship and a budget. It maintains this special potential for real independence and long term artistic collaboration.

The Free Class depends on the strength and the idealism of its changing members. It works independently of the organisational structure of Interflugs, which relies on the fixed employment of around 12 student tutors and the division of its different sections – a non-hierarchical and democratic but relatively prescribed working method.

The 20th anniversary of Interflugs was a real challenge for the current team. The question was how to deal with Interflugs' history, without producing a historical exhibition. There was also a desire to make a stance against the pseudo-liberal and hierarchic tendencies in our university. It's important to remember that the UdK is huge, is spread across several sites, has four faculties with 20 undergradu-

ate and postgraduate study programs, a huge bureaucratic body, and incorporates a diverse range of (political as well as artistic) positions. It is a monster of an art school, and although its monstrousness can be detrimental, it can also provide hidden, protected spaces for autonomy.

The first Interflugs Summer Academy project enabled the Interflugs team and all participants to work together in new constellations and away from the university site. It was a way to rethink, test and adjust some of the old ideals. It was an opportunity to practise interdisciplinarity, collaboration and networking; to invite the artists that we found interesting, to live and work together in workshops, to have conversations around camp fires with friends and colleagues and to host guests from other countries. This all came together in an ambitious three week project consisting of 17 workshops and lectures in the Manege youth centre in Berlin Neukölln, which was converted into a kind of hostel for communal living and art making.

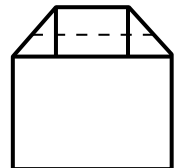
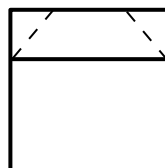
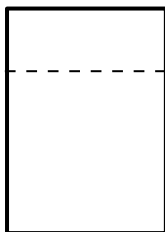
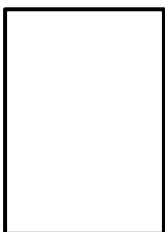
The project can be understood as a productive critique and a furthering of Interflugs' experimentation within its ideals of self-organised and emancipatory education. It was an attempt to move away the self satisfying provisions made by the art school, which in turn shape our understanding of our practice, of our responsibilities and of the field in which we operate.

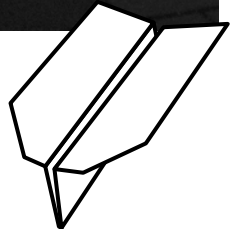
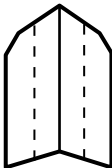
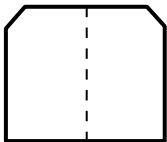
This publication is an attempt to review and evaluate the issues and discussions raised during the summer academy, drawing connections to current and ongoing events and actions at universities across the world.

Looking back at the 20 year existence of Interflugs, it becomes clear that, as generations of students have passed through the university, the same call for change has repeatedly been made – within an experience of the educational machine appropriate to the times.

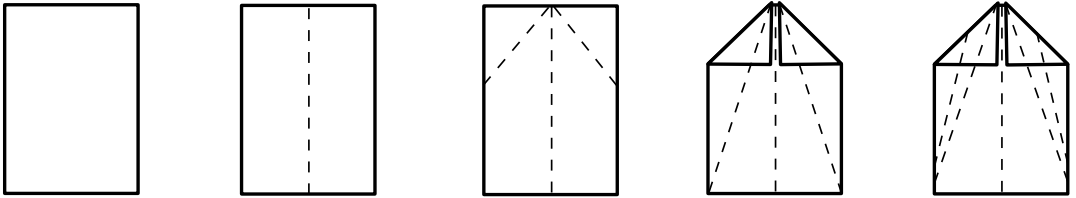
How can we learn from these experiences and the engagement by the student-body in its ongoing process of self-renewal? We think that the networking, archiving and publication of the accumulated knowledge will be one step towards establishing a continuity and advancement of a reflective and self-asserting attitude towards the university (and ultimately, towards any normative institution).

We are making an attempt to rethink the current form of our organisation, drawing on the ideas and visions of countless generations of engaged students and artists.

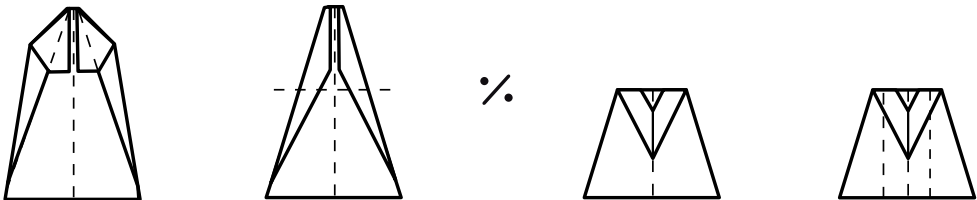




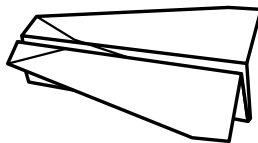
BILDUNG, KUNST, PROTEST



WHOSE REALITY IS THIS ?



POLITICS OF (ART) EDUCATION AND PRODUCTION



BILDUNG, KUNST, PROTEST: STRATEGIEN ZUM UMGANG MIT WIRKLICHKEITEN (?)

Kunst und Protest: eine Kombination, die im Zeitalter der liberalen Akademie und des boomenden Marktes für kritische Kunst zunehmend aus der Mode gekommen scheint.

Während in US-amerikanischen und europäischen Universitäten Kulturpessimismus und Marxismus-Unterricht wieder zum Standard werden, fasziniert es um so mehr, dass an der Universität der Künste Berlin der Fokus der Lehre noch immer auf ... Kunst! liegt.

Nehmen wir einmal an, dies sei der Stoff, der an einer Kunsthochschule herkömmlich gelehrt wird – wie man einen Pinsel hält, zum Beispiel – so sind wir entsprechend erfreut, in dem folgenden Kapitel einige Vorschläge zu machen, auf welche Weise der Kontext Kunsthochschule anders genutzt werden könnte. Betrachten wir die Hochschule als Ready-Made: ein Konstrukt, das eine Kombination von Gedanken und Aktionen provoziert, welche sich mit den in die institutionelle Struktur eingeschriebenen, gewaltförmigen sozialen Beziehungen auseinandersetzt.

Die Kritik an dieser Struktur und an den durch sie reproduzierten Normen steht in einem historischen Zusammenhang, wie in dem Text zur Geschichte der Studierendenproteste an der Berliner Kunsthochschule deutlich wird. Neue Formen und Praktiken entstehen jedoch an beiden Fronten, auf Seiten der Studierenden, wie auch in der Politik innerhalb der Institution.

Und wie gehen Universitäten, Studierende und Lehrende andererseits mit politischen Eingriffen in die Freiheit der Lehre um, auf welche Art werden solche erzwungenen Veränderungen beantwortet, boykottiert oder affirmiert? Und was ist die jeweilige Rolle der Kunstakademien in diesem Prozess?

Wie sollen wir die aktuellsten Ausbildungsphänomene lesen und interpretieren, die sich selber als Avantgarde der zeitgenössischen Sinnproduktion positionieren?¹

Sollen wir glauben, was wir zu sehen bekommen, und was können wir den inneren Mechanismen der Ausbildungsmaschinerie entgegenhalten?

Wie konstruieren (Kunst-)Studierende heute ihre Subjektivität – als aktive TeilnehmerInnen oder als BesetzerInnen unter Verzicht auf jegliche Illusion politischer Teilhabe?²

Ist Protest noch immer eine Option, und wie stehen wir zu „Protest-Kunst“? Pablo Herrmann diskutiert diese Frage in seinem Text (S. 25) und setzt sie in Zusammenhang zu einer „ethisch konnotierten Ästhetik“.

Nachdem die unerwartete Welle der Studierendenproteste des Jahres 2009 langsam abebbte, haben wir die Kämpfe, Besetzungsstrategien und Zukunftsaussichten mit Studierenden aus Wien im Interview diskutiert. Daneben ist ein Text als Kooperation zwischen AktivistInnen verschiedener Kunsthochschulen entstanden. Wir bedanken uns beim Variart Magazine für die Rechte zum Abdruck.

Gerald Raunig und Isabell Lorey diskutieren in ihren Texten die Rolle der Universität hinsichtlich der Beziehung zwischen Wissensproduktion und Wertschöpfung, sowie den sozialen Abhängigkeiten, die im kulturellen und im Bildungssektor produziert werden. Wir bedanken uns bei beiden für die Erlaubnis, diese Texte im folgenden Kapitel zu publizieren.



WHOSE REALITY IS THIS ? ON POLITICS OF (ART) EDUCATION AND PRODUCTION

Art and Protest: a combination that sounds rather outdated in the era of the liberal academy and a booming market in critical art.

While across western academia cultural pessimism and textbook-marxism become the norm, it is fascinating to observe that at the Berlin University of the Arts the focus of art is still on ... art!

Now assuming that this is what is being taught at the art academy – how to hold a brush and all that – we are even more proud to present in the following chapter a number of ideas on how to use the context of the art academy in a different way. Lets regard it as a readymade that provokes a set of thoughts and actions concerned with the inherent

violence of social relations inscribed into this institutional structure.

The criticism of this structure and of the norms reproduced by it is a historical one, as described in the account of the history of student protests at the Berlin art academy. But new forms and practices emerge on both the side of the students and the policies of the institution.

How do universities, students and faculty staff react to political intrusion on academic freedom and how do they envisage, oppose or embrace the changes imposed? And what is the respective role of the art academy in this process?



How are we to read and interpret the latest educational phenomena that assume the avant garde role in today's production of meaning?¹

Are we to believe what we see, and how can we challenge the inner mechanisms of this educational machinery?

How do (art) students today construct their subjectivity – as active participants or like occupiers who have lost the illusion of any political participation?²

Is protest still a viable option, and how do we feel about 'protest-art'?

In a year that has seen an unexpected wave of international student protests, we have discussed these struggles in an interview with students from Vienna, and in a text written collaboratively with acti-vists from different university contexts. We wish to thank Variant Magazine for the permission to reprint this article.

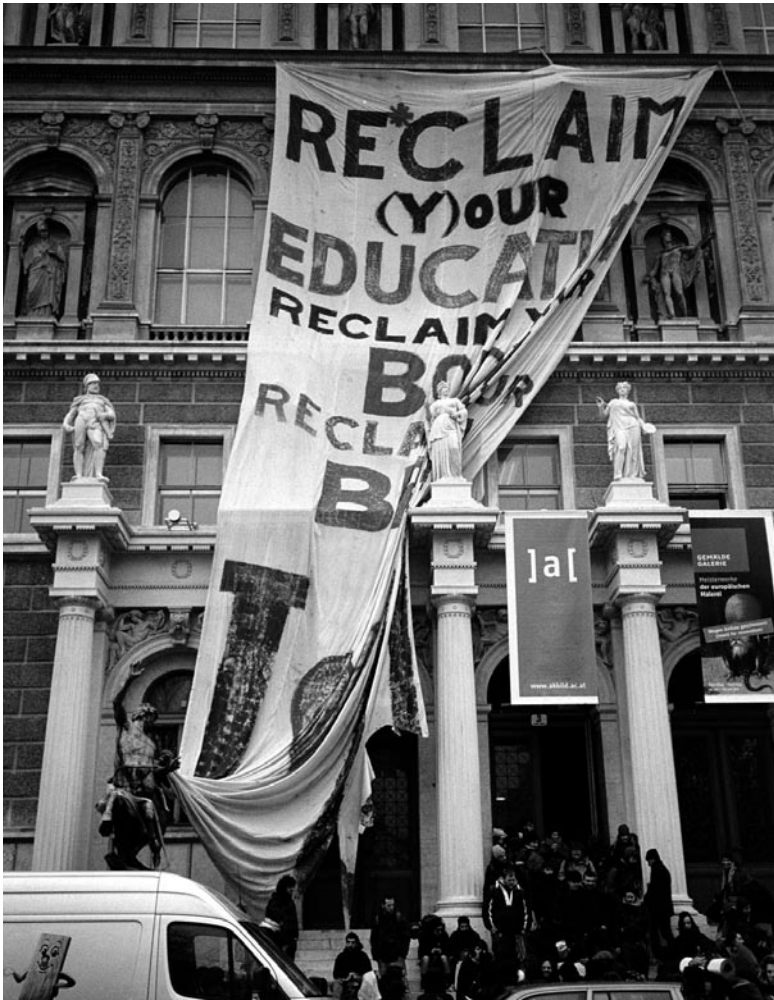
In their texts, Gerald Raunig and Isabell Lorey critically

discuss the role of the university in the relationship between knowledge and value production and the social dependencies produced in the cultural and educational sector. We would like to thank both for the permission to reprint these texts in our publication / this chapter.

ANMERKUNGEN | NOTES

1 siehe Analyse zu Olafur Eliassons „Institut für Raumexperimente“ im Text „Realismus. Gegen das Regime der Kritikalität“ von Johannes Raether und Kerstin Stakemeier, S. 60 | See analysis of Olafur Eliassons 'Institut für Raumexperimente' by Johannes Raether and Kerstin Stakemeier in their text 'Realism: Against the Regime of Criticality', page 63

2 siehe hierzu 'Communiqué from an Absent Future'- ein Text, der einen guten Einblick in die psychologische Verfassung protestierender Studierendengruppen bietet | See 'Communiqué from an Absent Future', which provides an image of the internal psychology of many of the recent university occupations: www.wanteverything.wordpress.com/2009/09/24/communique-from-an-absent-future/



LEARNING TO BREATHE PROTEST

AN INTRODUCTION AND PERSONAL ACCOUNT OF THE PROTESTS AT THE ART ACADEMIES IN VIENNA AND MUNICH, IN THE CONTEXT OF THE WAVE OF STRUGGLES AND OCCUPATIONS THAT OCCURRED ACROSS THE EDUCATIONAL SECTOR IN EUROPE, USA, SOUTH EAST ASIA AND SOUTH AMERICA IN LATE 2009, WRITTEN BY PEOPLE INVOLVED WITH *SALONG* (MUNICH), *INTERFLUGS* (BERLIN), *ACADEMY OF REFUSAL* (VIENNA) AND *10TH FLOOR* (LONDON), MARCH 2010.



SOME BACKGROUND¹

The processes that characterise what many now refer to as the neoliberalisation of education have various starting points and significant dates, but GATS (the General Agreement on Trades and Services) is worth citing. The global drive towards the privatisation of public goods and services (including the education system) can be understood as an ongoing process, certainly since GATS was first laid out during the constitution of the WTO in 1994. Along with other public services, the educational sector becomes subject to this agreement the moment an individual member state expands the 'liberalising' function of GATS into its university system. The agreement serves to monitor and restrict government measures that might have a negative effect on the trade in services – GATS grant commercial and foreign competitors equal rights to state-financed institutions. In theory, the WTO member states are free to maintain individual control over their educational systems. In practice, this nominal control is virtually impossible to maintain.

THE BOLOGNA PROCESS

The official starting point of the European Bologna process is the Bologna declaration of 1999, signed by representatives from 29 countries. With the stated aim of creating a European Higher Education Area it sets out to '*make European Higher Education more compatible and comparable, more competitive and more attractive for Europeans and for students and scholars from other continents*'.² The use of the term 'competitive' and emphasis on international overseas students is markedly different from an earlier agreement drawn up in Bologna in 1988 (signed by 660 universities from 78 countries) – the *Magna Charta Universitatum*.³ In this document it is made clear that the university as such should be regarded as an 'autonomous' institution and that furthermore, '*...to meet the needs of the world around it, its research and teaching must be morally and intellectually independent of all political authority and intellectually independent of all political authority and economic power*'.

Within a decade, the humanist model of the 'autonomous institution', as laid out in 1988, had been degraded substantially and the recomposition of education in line with the broader global economy was well underway. But how did this shift occur, and what were the operative terms? For this we might turn to an intermediate preparatory paper, the Sorbonne declaration, signed by the four ministers in charge for France, Germany, Italy, and the United Kingdom, at the University Paris-Sorbonne, May 25 1998. Here we find

reference to the knowledge economy and the claim that Europe should not be solely regarded in terms of '*the Euro, of the banks and the economy: it must be a Europe of knowledge as well*'.⁴ A 'Europe of knowledge' requires an educational system acting as a bridge between the production and maintenance of knowledge and the interests of capital. It also requires a university-educated European citizen.

In tandem with this process, by 1997 the Schengen Agreement had been incorporated into mainstream European Union law as the Amsterdam Treaty. The European stronghold had been enhanced by aggressively enforcing external frontiers, whilst within the European Union border-controls were being loosened. The ensuing strict immigration-regulations for non-EU students in European countries, as well as extortionate tuition fees (UK: three times the amount of EU-students' fees), show the economic selection process at play⁵ (e.g. the growing importance of education as a tradable export factor). While the inner-European education systems are being restructured to fulfil the needs for measurable and exchangeable knowledge transfer, the legal standards for free and unrestricted trade with this newly standardised commodity are regulated through the GATS.

To date, 46 states have signed up to the Bologna process (28 to the Schengen Agreement) and what has been presented as inevitable across European member states has the legal status of a recommendation only. Simply put, it is far less clear, less inevitable, less legally binding than government ministers would have us believe. The introduction of the BA/MA system for example, which in mainstream media (as well as current student protests) has been the most discussed symptom of the educational reforms, refers only to a 'recommendation' to introduce a two-step-system. Neither BA/MA nor restrictions on international overseas student applications are mentioned, nor any recommendations on the actual structure of the studies made.⁶ Those who promote the reforms have claimed that students' mobility and exchange would be made possible through modularisation and the common European Credit Transfer and Accumulation System (ECTS). In fact, student mobility as such, has in most cases been made more difficult due to restrictions in what are now firmly structured undergraduate programmes and universities' predictably rigid administrative bureaucracy. Geographical and social 'mobility' only occur between BA and MA studies and only for those who can afford another higher degree.

In Germany the implications of the two-step system and modularisation led to the refusal of German Art Academies to participate in the Bologna process (2004). By 2010, most German fine art departments had maintained this refusal

against pressure from local ministerial departments, holding on to the 'classic' German masterclass-system. In the case of the Berlin University of the Arts (Universität der Künste Berlin – UdK) for example, this has led to a marked difference in degree structure between fine art students ('free, genius artists') and fellow students ('technocrat, cultural labourers') in the design, architecture, music and theatre faculties (now studying under the restructured system). The effects of this split within the arts university are only now becoming visible, and might serve as an explanation for the general lack of student networking (between the faculties), solidarity, criticality and visibility in the recent wave of student protest. Activities and discussions were sporadic and mainly focussing on the individual problematics within tightened study programs, etc. The students of the UdK did not participate in the protests centered around the two main universities of Berlin, and the few attempts to formulate criticism towards educational and institutional politics were left to a few individuals.

Almost a decade after the first Bologna meeting in 1999, Europe has just witnessed the first phase of widespread protests against various attempts by the state to implement the 'process' and the commodification and enclosure of education. It is perhaps unsurprising then that the initial explosion of this recent wave of student dissent and protest occurred in the 'best practice' centre of the Bologna process in Austria in late 2009.

As an 'exemplary' model of educational neoliberalisation, Austria moved to introduce the BA/MA and re-introduce tuition fees (there hadn't been any since 1972) with the 2002 university law, which came into effect under a coalition of the conservatives and the far right. The Austrian state has continued to break down democratic university structures by weakening the voice of students and mid-level faculty within the various committees while strengthening and expanding the decision-making powers of the rectorate (the Head of School). It also introduced a business-like structure for handling budgets and the 'aims' of the university: an advisory university board was deployed consisting of 50% of members elected by the government (mostly ex-politicians and/or businessmen) and 50% elected by the university. The board has the final say on possible motions of no-confidence towards the Rector, and most importantly the final say on the Service Level Agreement (SLA) that was also introduced in 2002 and is negotiated between the government and the rectorate. In line with this, the budget from the ministry for the higher education sector is no longer based on fixed amounts divided between institutions but on a 'performance' related system, whose accepted parameters are based on statistics covering so called 'study-activity', the amount of exams students take and the speed at which students complete studies, etc. The SLA also includes the number of women employed by respective educational institutions, but due to the manner of calculation, institutions that have significantly increased representation can still receive less than those where the situation remains unchanged.

VIENNA 2009

In summer 2009 a new amendment to the university law was put forward. Many regarded this as a further assault on the democratic process that underpins the educational system and in particular the 'legitimacy' of university structures. A number of mainstream political parties and institutional representatives had made their objections known at the time but were totally ignored by the national government. In June 2009, shortly before the summer break, a meeting was called to organise protest against the amendment and to connect the various struggles against the 'de-democratisation' and neoliberalisation of education – the Network for Emancipatory Education was founded. This proved to be an important turning point as most groups had up until this point been working independently, dealing with issues and concerns specifically linked to the institutions and social contexts in which they studied, lived and worked. These included a number of self-organised reading groups and workshops from students at the Academy of Fine Arts in Vienna dealing with emancipatory pedagogy, the history of neoliberalisation of education, critique of the study plans, critical discourse about the interconnections of economy and art, creative industries, the cognitariat, etc. At the main university there had been protests at the Departments for International Development and Political Science. Also, students from different departments had been setting up a social space called Widerstandscafé (Resistance Café), and forms of protest like 'action-days' on campus. In addition, there had also been a major protest and demonstration led by school children and teachers, and a group called Kindergarten Insurrection was formed by people working in childcare – developments that fuelled the situation in autumn.

In its relatively short existence the Network for Emancipatory Education set out to highlight the links between the university and the rest of society. This was achieved (at least initially), e.g. by showing the student as worker both in precarious job situations in and outside the university and directly linked to the broader economy.⁷ That said, the uptake in the mainstream press and the manner in which the media factored in the broader critique of neoliberalisation took everyone by surprise. But since the core of the protest was relatively small there was uncertainty as to whether resistance could be continued into the autumn term – as the protest to avoid the passing of the initial law proved to be unsuccessful, with it being passed in summer. In October 2009, a new SLA was due to be signed between the ministry and the rectorate at the Academy of Fine Arts in Vienna. A major point of dispute was the possible extension of the BA/MA system across all parts of the curriculum. Against this backdrop a group of students and teachers started working together to distribute information on the Bologna Process and the implications of the introduction of BA/MA. Further meetings with every class of the Academy were scheduled: a glossary on the Bologna process, and a short history of BA/MA at the institution were handed out, and the hierarchical structures of the institution and their connection to the university law were comprehensively discussed.

There was a general concern that the Rector would (again) act against the will of those working and studying at the Academy, so it was decided to apply public pressure before his meeting with the ministry. With support of the senate, students and teaching staff held a press conference two days before the scheduled meeting and a press release was issued. This made clear that the majority of students/workers at the institution were not only against the extension of the BA/MA system but opposed the broader process of neoliberalisation ushered in by the university law and Bologna process, a point not fully covered in the mainstream media.

From the mainstream media news, vienna.at Oct 21, 2009: *'Concrete demands from students and teaching staff directed towards the vice principal, Schmidt-Wulffen, are to represent "the position of the academy instead of his private agenda", during the upcoming negotiations with the ministry for science and education. Another demand is to maintain the current diploma degree. A petition calls for the full abolition of tuition fees, knowledge-asset-systems and output-agreements and against the "degradation of universities and schools towards jobmarket-oriented training posts".'*⁸

Two days after the press release was issued and the Academy of Fine Arts Vienna was occupied, another demonstration was called. This time the main lecture hall of the Vienna University was also occupied. The following weekend occupations occurred in Graz and the Technical University of Vienna – with further occupations then taking place in Munich and Berlin – initiating a wave of university protests and occupations throughout Europe.⁹

Writing this, we are aware that none of these processes seemed or were as linear as they might look in this account. Looking back, we would like to present a few threads and identify what for us were important first steps. All in all, the university occupations of autumn 2009 would not have been possible without the input of many people in, around and also from outside the affected institutions. Certainly not without those who've worked tirelessly on pinpointing not only the grievances in the educational system, but across the social field in general – organising protests, articulating and living alternatives, etc, etc.

ACCOUNTS OF OCCUPATION¹⁰

Occupation¹¹

This performative act does not create something new out of an ominous nothingness. Instead, the space itself becomes visible and utilizable in a different dimension. In contrast to taking possession of it, occupying a space means to liberate it from its ostensible possessors. Occupation means a maximal densification of energy, work and discussion with a simultaneous deceleration and disruption of social speed.

*THE TIME IS NEVER RIPE AND HAS THEREFORE ALWAYS ALREADY COME.*¹²

'We have to go in now', declares an uncertain voice over the megaphone; suddenly a space opens up.

V: There had been many attempts to organise protests, but the moment the first occupation was proclaimed, everything changed. Students, non-students, and teaching staff all came together in the warmth of the occupied space, appropriating the previously stiff, cold, neo-classical assembly hall and turning it into a site of negotiation. Here, sharing knowledge and experience, working and functioning collectively cut through established power-structures.

Solidarity and collective euphoria created enough energy for unforeseen workloads of organising, discussing, writing, preparing demonstrations, giving interviews, daily plenary meetings. Collectively, the head of the institution was challenged, the hierarchical structures put to disposition.

A position of power was taken – without being able to actually grasp what this meant – in a tempo that was breathtaking, with the attention of mainstream-media and international observers that could not have been anticipated, making it necessary and unavoidable to simply go from moment to moment, situation to situation, and be fully within it.

IMPROVISATION: ELUSIVE AND UNSTABLE

*'In speaking of improvisation we not only discuss the production of particular sounds or events but the production of social spaces as well. ... Where applied, improvisation brings about glimpses of instability. If it is working, its elusive qualities evade solidification and commodification – at least in the moment.'*¹³

M: In Munich someone placed a banner: a simple gesture of solidarity with the occupations in Vienna. Parallel to this, someone had printed a flyer announcing the academy was 'to be occupied'. The rumour quickly made the rounds. People met the next day, speeches were held, a few flags waved, then the assembly hall of the academy was effectively occupied. A week later the occupation moved into the main lecture hall of the main university. From the idea to its implementation was a way of surprising ease.

V: Working groups were set up to give inputs to the daily plenary. The plenary itself had to be prepared every day, people bringing in the news, setting up the situation (chairs, microphone), writing protocols. Signs were used for improving communication, methods had to be developed for how to make proposals for decisions. The aim of it all was to create a situation with no leaders, where everyone had a say, without 'majority-votes', where everything would be discussed until a consensus was worked out, where everyone was given an equal opportunity to speak, with women being favoured in this respect. It was claimed to be a grass-roots democracy, an anti-sexist, feminist space.

The meetings took hours. But they were supposed to take hours. They were supposed to go on forever. They created a different structure of relevances, a different universe in which time was set out of order.

X: It seemed as if different circles of speed and informati-

on were forming. The ones spending almost all of their time with protest-organising, working-group coordination, reading, communicating were diving into a nucleus, dissolving into a different rhythm, time, structure. Others had to go to work, had other responsibilities they could not or did not want to give up, became ill, needed more regular working times, were torn between the different structures – trying to find compromises, ways of maintaining the life that was expected from them in the established order and engaging in the protest; others had never given up their structures, were giving inputs and/or demanding digestible outputs from the ones more involved.

The question of legitimisation arose. Signatures like ‘the occupiers’, ‘the protesters’ were used, while the plenary was made up of an ever-changing group of people. It became clear that ‘grassroots-democracy’ actually meant ‘democracy of those who are present’.

It had been agreed, that there should never be anything like ‘the’ movement. There should not be a committee of leaders deciding where to go. No dogmatic political direction should be imposed on everyone; it should be a space where people of different political and social backgrounds would have the freedom to cooperate.

Y: The non-representational form, the attempt to simply DO what was demanded is a central characteristic of the protest. Nevertheless, we felt and feel the need to explain and communicate what happened, making these processes transparent to others in order to participate and rethink. What we experienced was a breakout of the various dissatisfactions with the political as well as economic situation (not only) in the academic institution. It brought to light the size of the network of critically thinking people: politically or socially engaged working groups, collectives, institutionalised spaces which normally didn’t get much attention and other non-organised individuals in different occupations, invisible before as potential supporters, who have now raised their voices in more or less open support.

R: A key task has to be to introduce the market ‘failure’ of capitalist economy into the comfortable discussions on how universities might best suit the interest of the labour market, or how everyone might best become a professional member of the creative middle class. Here it cannot be the aim to defend a supposedly innocent humanist model of the university – the role of the university as a site of reproduction of capitalism, not only ideologically, but as a site of direct accumulation and exploitation needs to be challenged.

D: The occupations were once called ‘university in the best sense’. I totally agree! However, one must distinguish between self-organisation and self-help. It would be self-help to mend the holes in the Bologna process with one’s own initiative. Self-organisation wants more, namely a change of society against the spirit that stands behind Bologna, which hovers over everything anyway. Specifically, it could seem as if self-initiated student projects are very welcome to those institutions failed by the Bologna process.

I: Of course, there is always the danger of mending holes, but there is a way to avoid this. As there was nothing we really AIMED for. It was demonstrated that this unrest could not be stopped by fulfilling reformist demands, but that instead what was done and lived was the demand; it was refused to acknowledge any other authority than the one of the people in the protests themselves to have the power to fulfil any demands. Except when they were not called ‘demands’ anymore – they were ‘practice’.

From the mainstream media news, *standard.at* Nov 3, 2009: ‘*Network-protest leaves politicians helpless. The university protests don’t have leaders, and that makes them strong – Austria’s political parties haven’t learned to organise themselves via the net yet. The politicians are therefore confronted with a heterogeneous mass of students that cannot easily be put into an ideological box. [...] The mediation of the protests [eg. a livestream was installed in the main occupied lecture hall] has various advantages: “Most important is the transparency. Especially after the parties and the alleged damages of the first days, people could see for themselves that there was also constructive work done. That way we were not dependent on traditional media anymore.” [...] Politics are clueless, such a form of protest is unknown to political parties [...] and politicians wanting a controllable communication process. [...] The occupants refused to nominate a representative as was requested by Hahn [minister for science and research].*’¹⁴

POSTSCRIPT

B: An immense interest from (leftist) academics in these protests made me think not only about the hopes and the social potential of this lived ‘counter-reality’, but of the status that a visible student protest like this still holds for many. The projections and encouragement from certain parts of academia might seem overwhelming, contrasting with the lack of consequences on the political surface level. The rejection of pragmatism and effectiveness amongst some protesting groups are certainly in themselves legitimate. But can this resistance be reapplied in a way that even those outside of the occupations can gain from their experiences?

V: As was shown in the organisation of the protests against the ten-year-anniversary of the Bologna process, a network has been built up during the protests, that – although it might be a very small percentage of the people temporarily engaged in the occupations – has been broadened and made more effective. This does not only affect people at the different institutions, but is further interwoven with other structures – because of work and/or politically working contexts. But the lack of an occupied space, together with the necessary state of exception for the participants, is clearly noticeable as lack of collectivity. An important question is how to maintain a level of collectivity once it’s reached and how to work with the creation and dissolution of disruptive energies. Where to withdraw to? How to withdraw and restart together? How to build a support context for everyone who suddenly has to stand alone again?

B: I find important for example, how we are working together on this text, bringing in different viewpoints from art academies in Germany and Austria – generally the communication between active groups seems to take on a different quality.

Maybe the collective memory of a protest can initiate a state of collectivity, a certain activist knowledge on how to better exist and work together, that can be carried further, towards other locations of struggle and movement? How can we effectively infiltrate the educational institutions and initiate the production of independent and emancipatory structures?

I understand that you have been struggling, inside the occupied spaces, to come close to self-defined models of communication, of social interaction, of communication, that correlate with your demands towards the educational system. That you have tried to enact criticism by turning the occupation into a kind of lived social utopia. One where academicised feminist studies would be re-applied and utilised in a radical disclosure of still-dominating sexist behaviour, for example. Or by allowing the occupied spaces to be open for homeless people, while being aware of the public controversy this might entail.

V: Actually, the structures and problems varied very much in the different occupied spaces and the question of social utopia needs to be handled with care ... the 'heart' of what was called 'a movement' was the Audimax, the biggest lecture room of the main university. Here, a laboratory of a social movement seemed to be condensed, since (in contrast to the art academy for example) people from a broad spectrum of social backgrounds came together.

The space itself (its interior being built in a typical lecture-room structure) made it difficult to set up anti-hierarchical meetings. Sitting in rows directed towards where the front-lecture would usually take place, the setting was easy to use as a (male) profiling platform.

Although the politics of representation were decentralised, meaning that the typical narrowing to only a few leading figures was avoided and the people speaking to the public were mainly female, the Audimax occupation as the centre of the protests faced heavy problems with achieving the grassroots feminist claims in practice.

It was shocking to see how deeply an anti-feminist attitude was and is embedded within large parts of society, manifesting in discriminating reactions towards the feminist demands of the protesters and developments like the F.L.I.T. space (WomenLesbianIntersexTrans-space) at the occupied university.

Still, the very fact that problems like these occurred proves that with all the difficulties, the standard conditions of society were made visible, challenged and disposed for deconstruction.

B: The described difficulty in communicating practical demands out of this 'deconstructed' situation might have to do with the potentially radical quality of this chosen form of resistance. If education was to take on such forms as those

claimed by the protesters, if it was to be a real-democratic, emancipating power, it would mean exclude its reproductive functions as producer of human capital.

Anyway, maybe we have to stop looking for answers in all these accounts, accepting the occurrence of ever more questions once you start to produce 'answers'. To keep digging and to never stop questioning ... maybe we will get closer to the core of what is called education, or knowledge.

PPS:

What is needed is a permanent improvisation, a permanent self-criticism, the possibility to take and give up responsibilities, the forming and dissolving of practices, theories, lives.

This is in such huge contrast to the urge for linear development and progress, the need for predictable, monogamous security. The disillusion, felt from something that for the glimpse of a second seemed to be the glorified solution to everything, is necessary.

NOTES

- 1 For further contextualisation of the neoliberalisation of education see for example SILVIA FEDERICI'S *Education and the Enclosure of Knowledge in the Global University* (2008), on the commercialisation and corporatisation of academic life, GEORGE CAFFENTZIS' *Throwing Away The Ladder: The Universities In The Crisis* (1975), on the turn in educational politics in the USA in the mid 1970s – a turn that might be read as exemplary for further developments in other parts of the world – and CAFA and the *Struggle Against Structurally Adjusted Education in Africa* by OUSSEINA ALIDOU, CAFFENTZIS and FEDERICI for an analysis of the World Bank's role in educational politics in Africa.
- 2 ec.europa.eu/education/higher-education/doc1290_en.htm
- 3 www.magna-charta.org/pdf/mc_pdf/mc_english.pdf
- 4 www.bologna-berlin2003.de/pdf/Sorbonne_declaration.pdf
- 5 In Austria, for example, students from outside the EU are not allowed to earn more than 340 Euros a month (in case they achieve permission to work) but have to have proof of 7,000 Euros (increasing yearly) in their account once a year, and have to pay tuition fees.
- 6 ec.europa.eu/education/policies/educ/bologna/bologna.pdf
- 7 For a discussion of the challenges and potential of the 'edu-supermarket' see for example MARC BOUSQUET and TIZIANA TERRANOVA *Recomposing The University* (2004) www.metamute.org/en/Recomposing-the-University
- 8 Translated from: www.vienna.at/news/wien/artikel/generalstreik---akademie-bildenden-kuenste-besetzt/cn/news-20091021-05051855
- 9 See a map of the occupied spaces at: tinyurl.com/yacpkb
- 10 The following statements are personal accounts from inside the occupied art academies in Vienna and Munich as well as comments from outside, compiled in order to give a picture of the personal, group-psychological, and micro-political structures that evolved during the protests.
- 11 For the discussion of the implications an occupation of a university can have, *The New School Occupation and the pamphlet Perspectives on the Takeover of a Building* was very important and inspiring www.scribd.com/doc/11562065/The-New-School-Occupation-Perspectives-on-the-Takeover-of-a-Building As well as the later *Preoccupied, The Logic of Occupation* jeanice.typepad.com/files/preoccupied-reading.pdf
- 12 From a flyer made during the occupations in Vienna.
- 13 Mattin, *Against Representation*: www.mattin.org/essays/Against_Representation.html
- 14 Translated from: derstandard.at/1256743667434/Netzwerk-Protest-macht-Politiker-ratlos

SOME LINKS

unsereuni.at | bolognaburns.org | unriot.org | edu-factory.org | edumeltdown.blogspot.de | wirbelwind.noblogs.org | theimaginarycommittee.wordpress.com | occupyca.wordpress.com | emancipating-education-for-all.org | emanzipatorischebildung.blogspot.at

SOME FURTHER READING

The Economy Has Left The Building, ed. ROSA KEROSENE, 2008
Toward A Global Autonomous University, the edufactory collective, 2009

IN CONVERSATION:

INTERVIEW MIT DER ACADEMY OF REFUSAL

➤ *Mit der Besetzung der Akademie der Bildenden Künste setzt im Oktober 2009 eine europaweite Protestwelle ein, im Zuge derer Universitäten besetzt und Bildungsstreiks abgehalten werden.*

Ende Januar 2010 führt Interflugs an der Akademie der Bildenden Künste Wien ein Gespräch mit der „Academy of Refusal“¹ über die Universitäts-Proteste der vergangenen drei Monate und die mögliche Zukunft der Bewegung. Absätze innerhalb der Antworten der „Academy of Refusal“ bedeuten, dass unterschiedliche Personen sprechen.

Interflugs: Interflugs wurde vor dem Hintergrund der Uni-Proteste 88/89 gegründet. Die Aufgabe, auf die sich die StudentInnenvertretung für Interflugs geeinigt hat, war, dass mit dem von der Universität zur Verfügung gestellten Geld autonome und interdisziplinäre Projekte entstehen sollen. Danach hat sich die Sache aus Organisationsgründen ziemlich schnell institutionalisiert. Damit wurde eine Kontinuität gewonnen, die natürlich auch Probleme mit sich bringt, aber es doch ermöglicht, eine längerfristige Struktur aufzubauen, was nach Protestwellen ja oft schwierig ist. Wollt ihr die Strukturen die ihr während der Besetzung entwickelt habt weiterführen oder institutionalisieren? Habt ihr Pläne, was sich langfristig aus dem Streik entwickeln soll?

Academy of Refusal: Ich finde es nicht schlecht, wenn Institutionalisation passiert, die Copenhagen Free University hat den Begriff „Starburst Strategy“ geprägt. Das bedeutet, eine Institution zu gründen, deren „Wände“ wegfallen werden.

Anfangs wurde bei den Protesten in Wien ziemlich schnell klar, dass die ÖH (Österreichische HochschülerInnen-schaft) als institutionalisierte Struktur obsolet ist und die Protestierenden keine offiziellen VertreterInnen wollen. Mittlerweile ist an der Akademie das ÖH-Büro zur Dezentrale geworden, zu einem Ort, an dem die Aktiven weiterarbeiten und wo Leute hinkommen können, um zu diskutieren.

IF: An der UdK möchte die Studierendenvertretung selten etwas initiieren, weil sie nicht das Gefühl hat das Back-Up von den Studierenden zu haben, was ja auch nicht unbedeutend ist, wie man gesehen hat.

Gibt es auch ohne vorgeschaltete Instanz dieses Problem der Vertretung? Wer spricht für wen und übernimmt die Deutungshoheit über „die Studierenden die protestieren“?

AoR: Bei den ersten echt großen Plena am Anfang hat sich diese Frage gar nicht gestellt, also, können wir über einen Streik überhaupt entscheiden, oder für wen sprechen wir

da? Und als es dann mit der Zeit weniger Leute wurden, wurde es schon schwieriger, also zum Beispiel zu bestimmen ob der Rundgang abgesagt wird oder nicht. Haben die, die nicht da sind kein Interesse, oder sind sie gegenteiliger Meinung? Ein Argument, dass da entscheidend war, ist die Transparenz. Natürlich gibt es viele Wege der Entscheidungsfindung, aber ein Weg ist eben ein Plenum, und das kann auch handeln wenn nicht alle Angehörigen der Universität dabei sind.

Irgendwann gab es dann auch die Umbenennung, also alles was aus den Gruppen oder dem Plenum kam, wurde entweder mit Kollektivnamen oder mit Academy of Refusal unterzeichnet. Das fand ich insofern sehr interessant, als dass man sich eben nicht als Teil dieser Institution versteht, aber schon als eine Besetzung oder einen Protest, der in dieser Institution stattfindet. Und demzufolge bezeichnen wir uns nicht als „die Studierenden der Akademie der Bildenden Künste“, sondern eben anders, weil viele Leute aus unterschiedlichen Zusammenhängen mit dabei sind. Und wenn man als Academy of Refusal agiert, dann muss man sich nicht mehr so stark dieser Repräsentationsfrage oder der Rechtfertigung für alle zu sprechen stellen.

Ich denke auch gar nicht, dass die Bewegung als Gruppe so fassbar war, es hat sich eher situativ immer neu konstituiert. Also jedes Plenum ist zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort mit bestimmten Personen in einer bestimmten Situation ..

Es gab das Beispiel mit den 70.000 Euro, die zur Besänftigung der Proteste vom Bildungsministerium versprochen worden sind.² Das ist dann in nobler Geste vom Rektorat dem Plenum übergeben worden. Da gab es mehrere Diskussionen, was damit anfangen, und im Endeffekt ist rausgekommen, dass das Plenum nicht darüber entscheiden kann.

Ein paar Leute, vor allem die, die Gremienarbeit gewohnt sind, haben das sicher auch als Misserfolg gesehen. Ich seh's eigentlich eher als Erfolg. Weil es eben auch bedeutet, dass das Plenum keine repräsentative Funktion haben kann und von Situation zu Situation entscheidet. Und es eben nicht nur um Kohle geht. Die wäre immer falsch verteilt worden, und das ist für mich eigentlich der Punkt, an dem klar war, dass das Plenum nur als ein nichtrepräsentatives funktionieren kann.

IF: Hätte das Geld nicht zum Beispiel für einen eigenen Raum eingesetzt werden können? Gerade weil Räume wie die Aula ja eigentlich nur semi-öffentlich sind, und wahrscheinlich nie so zugänglich sein werden wie ein selbstorganisierter Raum.

AoR: Wieso soll die Aula nie ein selbstorganisierter Raum werden?

Ich finde, das ist schon eine Frage der Definition von Besetzung. Man kann Ziele formulieren, aber man sollte die Rahmenbedingungen im Kopf behalten. Momentan sitzt ja wieder ein Portier an der Pforte, der die Personen kontrolliert, die reingehen. Nur die, die die Aufnahmeprüfung bestanden haben, können rein, was ja dann nur heißt, dass dieser Raum selbstorganisiert ist für Personen, die hier studieren.

Ich stimme mit dir überein, dass man die Forderung und das Ziel haben kann, diesen Raum für alle zu öffnen. Das war er ja auch ganz lang, jetzt ist er es wieder so halb, aber man kann nicht ausblenden, in welchen Strukturen sich dieser Raum befindet.

IF: Wenn man sich so einen Raum nimmt und den auch behalten will, bringt das eine große Verpflichtung mit sich, ihn immer mit irgendwas zu füllen, um ihn nicht gleich wieder zu verlieren. Habt ihr euch überlegt, wie lange ihr die Aula überhaupt „halten“ könnt?

AoR: Das Ziel ist schon, dass es ein Raum ist, in dem nicht rund um die Uhr Leute sitzen müssen, weil das auch nicht möglich ist, dass sich Leute so verausgaben.

Ich denke, es geht auch gar nicht darum einen Raum ständig zu füllen, sondern, dass der Raum einfach zur Verfügung steht. Nur nicht dem System, welches ihn normalerweise besetzt.

Wir sind einfach Leute aus unterschiedlichen Zusammenhängen, die im öffentlichen Raum agieren. Und es gibt einfach zu wenig selbstverwaltete Räume, und noch dazu ist dieser Raum wahnsinnig repräsentativ und bietet sehr viele Möglichkeiten.

Im Normalfall werden diese Räume überhaupt nicht genutzt, die Akademie nutzt die Aula hauptsächlich, um sie an Unternehmen zu vermieten, als Drittmittelerwerb. Jetzt übernachten zwar nicht mehr so viele Leute in der Aula, aber es ist immer noch das ganze Zeug drinnen. Es ist also immer noch nicht möglich, diesen Raum wieder zu vermieten. Und das ist für uns ein Druckmittel.

Es hat sich gezeigt, dass meistens, solange der Status „besetzt“ da ist, die Aneignung auch mit wenig Leuten aufrecht erhalten werden kann. Im Audimax (das Auditorium maximum der Wiener Hauptuniversität) wurde kurz nach der Besetzung der Akademie zum Haupttreffpunkt der verschiedenen Besetzungen) waren in der Nacht oft so wenig Leute da, die hätten einfach reingehen können, putzen und am nächsten Tag eine Vorlesung halten.

Schwierig wird Permanentes halt dann, wenn man selbst nicht mehr schafft, den Raum zu definieren und da drin dann Gewalt und/oder Sexismus passiert. Wenn andere

kommen und den besetzten Raum noch mal besetzen und ihn kaputt machen. Aber generell ist es, glaube ich, nicht nötig ein Programm zu bieten oder immer da zu sein, solange der Status „besetzt“ da ist.

Ich finde, es gibt verschiedene Phasen, eine Besetzung ist nur eine davon und man sollte sich daran nicht festbeißen. Die Aula ist jetzt in einer anderen Phase, wenn man diesen physischen Raum dann hat, dann hat man auch eine Verantwortung. Man muss sich auch fragen, brauchen wir diesen Raum, sonst ist es wieder nur eine Inbesitznahme. Es gibt Ideen, wie mit der Aula längerfristig umgegangen werden kann, eine Idee ist zum Beispiel ein Café einzurichten, einen permanenten Aktivismus-Austauschraum.

IF: Wie seht ihr die Rolle von Kunst im Zusammenhang mit den Protesten, die ja hier angefangen haben? Oder die Verbindung von Kunst und Aktivismus?

AoR: Ich finde das schon ein schwieriges Thema, gerade wie man mit dieser privilegierten Position umgehen soll. Und gerade auch dadurch, dass wir hier mehr Zeitressourcen haben, sind wir in einer anderen Position, als an der Hauptuni. Deshalb denken manche, dass es klar ist, dass die Proteste hier begonnen haben, „weil die KünstlerInnen sind ja viel sensibler, was das angeht“.

Ich glaube nicht, dass hier verhältnismäßig mehr Leute an den Protesten beteiligt waren, als an anderen Unis. Ich studiere auch an der Akademie und habe nicht das Gefühl, dass diesem

„KünstlerIn-Sein“, automatisch politisch-Sein innewohnt. Eher habe ich immer wieder den Eindruck, dass Kunst und Politik als unterschiedliche, voneinander abgetrennte Felder begriffen werden, also ein total reaktionärer Kunstbegriff, der sich ja zwar seit 150 Jahren in Auflösung befindet, aber für viele Leute noch existiert.

Unterschiedlichste Kollektive und Aktionen haben gezeigt, wie viele Formen künstlerischer Aktivismus annehmen kann. Voraussetzung dafür ist aber, dass sich die KünstlerInnen auch als politische Subjekte begreifen.

Also an der Akademie zu studieren erlaubt dir vielleicht durch den Zeitaspekt politisch aktiv zu sein, heißt aber nicht, dass du deswegen politischer bist, als andere Studierende.

IF: Hat sich denn jetzt in der Lehre für euch etwas geändert? Es gab die Squatting Teachers und viele Veranstaltungen, die sich auf den Protest bezogen haben. Ist das etwas, das dauerhaft sein könnte?

AoR: Squatting Teachers ist eine Initiative von Lehrenden,



die zum Teil extern, zum Teil direkt an den Unis angestellt sind, die sich organisiert haben für offene und kritische Lehre. Auch an der Akademie, die normalerweise extreme Ausschlussmechanismen inne hat, wurden offene Lehrveranstaltungen abgehalten, die sich mit Themen der Besetzung auseinandergesetzt haben.

Und es gab und gibt bis heute Lehrende, die Kritik üben und sich offen gegen das Rektorat hier an der Uni positionieren, was ich für angestellte Lehrkräfte schon mutig finde.

Für prekär beschäftigte Lehrende ist es eine schwierige Situation, die wollen ihr Arbeitsverhältnis verlängert bekommen. Oder Prüfungen abhalten, für Leute die kurz vor dem Studienabschluss oder einem wichtigen Abschnitt stehen. Es ging nie so weit, dass der ganze Betrieb lahmgelegt war, das betrifft vor allem die Hauptuni.

Aber auch wenn es Lehrende gab, die Veranstaltungen gemacht haben, gab es fast keine, die sich auch in den politischen Prozess eingebracht haben, also am Diskurs oder am Plenum teilgenommen hätten. Und dadurch, dass die streikenden Studierenden auch wenig im normalen Uni-betrieb beteiligt waren, hat sich da wenig Kommunikation ergeben.

20 Es ist natürlich kein Vergleich zwischen dem, wie edu-vent³ jetzt aussieht, und wie es in den ersten zwei Monaten ausgesehen hat. Aber auch wenn es nicht mehr so viele Veranstaltungen auf edu-vent gibt, gibt es immer noch viele Gruppen die arbeiten. Es ist einfach viel entstanden.

Ich finde das ist eine total spannende Frage, Autonomie innerhalb einer Institution, oder einer von einer Institution getragenen Infrastruktur. Vor den Protesten gab es Überlegungen eine freie Klasse zu gründen, wie kann das aussehen usw. Große ungelöste Fragen waren, inwieweit man sich der Institution angliedern will, was man von ihr braucht, will man Credits vergeben, braucht man Geld, will man die Infrastruktur nutzen, oder eben ganz außerhalb der Uni bleiben. Jetzt „nach“ den Protesten bietet das Rektorat plötzlich einer Klasse, die übernächstes Semester eingespart werden soll an, eine freie Klasse werden zu können, wenn der finanzielle Rahmen passt. Also so tun, als würde man die Leute in die Autonomie entlassen und ihnen auch noch Kohle zugeben, aber eigentlich nur einen einfachen Weg um die Rechtfertigung der Einsparung suchen.

Ja, das ist eben die Problematik, wenn man sich innerhalb der Uni-Strukturen etablieren will. Das geht dann leicht in die Richtung, dass die Uni oder das Rektorat das als Aushängeschild verwendet, so „wir haben auch eine autonome Klasse, die kostet fast kein Geld, braucht keine Professur, die Leute verwalten sich schon selber und arbeiten umsonst...“ Das ist doch super für das Rektorat.

IF: Ein bisschen ist das ja auch mit Interflugs so, wir sind das autonome Projekt, das man sich halt so leistet. Die

Frage ist doch, wie man mit Affirmation umgeht, und das betrifft ja auch die aktuellen Proteste ganz stark. In Deutschland wurde der Bildungsstreik ja von der zuständigen Ministerin sogar „begrüßt“. Wie geht ihr damit um?

AoR: Was hier problematisch war, war dass die Leistungsvereinbarungen auch diesen Herbst abgeschlossen worden sind, und dadurch konnten die RektorInnen sagen, dass sie die Proteste begrüßen, weil sie ihnen Rückenwind geben. Und der gleiche Wortlaut kam auch vom Wissenschaftsminister im Öffentlichen Rundfunk, im Fernsehen: er begrüßt die Proteste, so gibt es vielleicht mehr Geld für sein Ressort. Es ist also auf allen Ebenen total schwierig Vereinnahmungsstrategien nicht zuzuarbeiten.

IF: Das Problem mit der Affirmation ist vielleicht nicht ausschließlich ein Problem, weil man ja auch was durchsetzen will und was fordert. Das ist ja auch so ein Widerspruch in sich.

AoR: Selbst die Forderungen zu Beginn, die ja noch eher „realistisch“ waren, wurden vom Wissenschaftsminister nicht durchgesetzt und wahrscheinlich werden sie das auch nicht von der neuen Ministerin. Insgesamt sind der Diskurs und die Kräfteverhältnisse einfach so, dass Forderungen, die ein bisschen radikaler sind, was Veränderungen an den Unis angeht, einfach vom Tisch gefegt werden. Es scheint einfach nix zu bringen unter diesen Bedingungen von den politischen „LeistungsträgerInnen“ oder von der Uni was zu fordern.

Dementsprechend war auch eine Forderung der vielen unterschiedlichen Gruppen die es gibt, den Unirat abzuschaffen. Dieser hat extrem viel Macht in Entscheidungen innerhalb der Universität, auch im Vergleich zum demokratisch legitimierteren Senat, der überhaupt keine Entscheidungsmacht hat. Aber in dem sind zumindest Studierende vertreten. Der Unirat dagegen hat nicht nur extreme Macht sondern personell eigentlich überhaupt nichts mit der Uni zu tun. Besetzt wird er durch „bekannte Größen aus Kultur und Wirtschaft, wichtige Persönlichkeiten des Staates Österreich“. Da sitzen dann halt auch PrivatunternehmerInnen drin, die das Rektorat unterstützen. Mensch soll das natürlich nicht zu sehr personifizieren auf diesen einen Rektor, aber der kann zum Beispiel nur durch den Unirat abgesetzt werden, was in absehbarer Zeit, trotz mehrerer Misstrauensanträge aus dem Senat, nicht passieren wird.

IF: In den Protesten der letzten Jahrzehnte wird die Demokratisierung der Unis ja kontinuierlich gefordert und trotzdem hat es den Anschein als würde es eher schlechter als besser werden.

AR: Auch wenn man das pessimistisch sehen kann, kann man trotzdem nicht sagen, es ist, als ob es die Proteste nicht gegeben hätte. Also die Frage stellt sich ja schnell, wie sinnvoll war das jetzt, oder soll ich zu der Demo gehen, oder

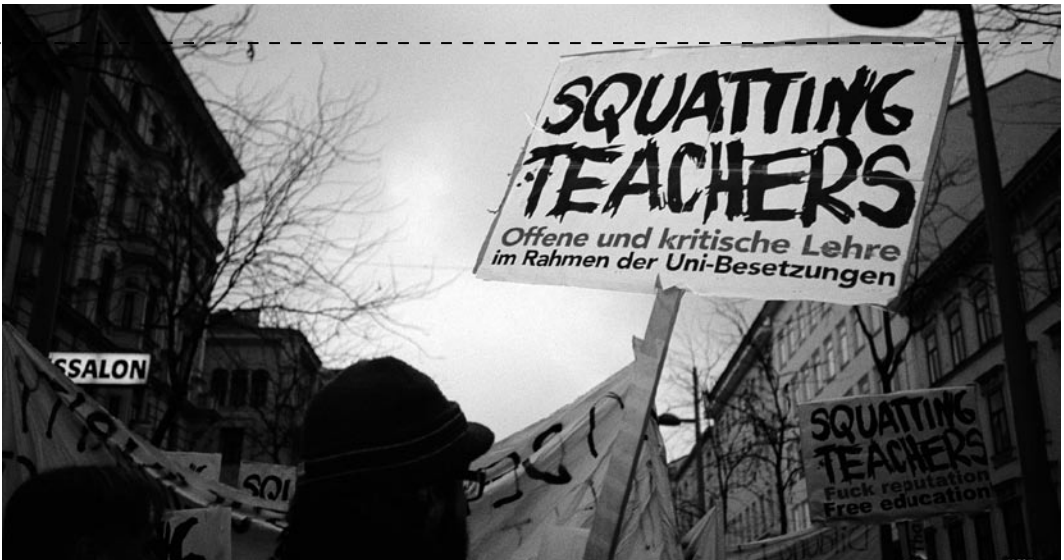
bringt das eh wieder nix. Ich glaub, es ist wichtig zu sehen, dass Widerstand eben doch einen Druck ausübt, der dann auf Entscheidungen Einfluss nimmt. Und wenn dann nur die Hälfte gekürzt wird, ist das zwar nicht die gute Entscheidung, aber auch nicht die schlechte, es gibt alles dazwischen. Und so ein Widerstand wie es ihn jetzt hier und an vielen anderen Orten gibt, ist eben extrem wichtig, auch wenn sich manche Dinge trotzdem verschlechtern. Aber wer weiß wie es aussehen würde, wenn diesen Widerstand nicht gegeben hätte, durch den ja auch Räume entstanden sind, die es möglich machen einen gewissen Handlungsspielraum zu haben.

Was ich auf jeden Fall glaube und sehe ist, dass viele Leute, die vorher nicht so stark in Gruppen involviert waren, sich durch die Proteste extrem engagiert haben. Und wenn es dann immer heißt, „schön, wenn die Studierenden politisiert werden“, ist das natürlich Blödsinn, die Leute waren schon vorher politisch, aber haben vielleicht nicht gesehen wo sie sich engagieren können, weil sie ohnehin das Gefühl bekommen, sie können nichts entscheiden. Aber durch diese breite Bewegung waren echt viele Leute extrem motiviert

politische Arbeit und Aktivismus zu betreiben.

Eines der besten Dinge an den Protesten ist, dass viele Leute nicht politisiert, aber schon politischer wurden. Mich inklusive. Also die, die schon vorher Lust hatten, was zu machen, haben jetzt einfach noch mehr Lust und Möglichkeiten. Und die, die keine Lust hatten, machen sich vielleicht ein bisschen mehr Gedanken. Das Ganze war echt unglaublich breit und wie ein Motor für viele Leute. Und auch wenn es abflaut, haben sich schon ein Stück weit Dinge verschoben und verrückt.

Zurzeit laufen die Vorbereitungen für einen Gegengipfel zu der 10-jährigen Jubiläumsfeier des Bologna-Prozesses in Wien und Budapest. Das ist ja echt fast ein Geschenk, dass dieses Jubiläum genau in Wien gefeiert wird... Jedenfalls sind Leute aus ganz Europa involviert und es wird überall gut mobilisiert. Und vielleicht bringt das ja auch eine neue Protestwelle für Wien? Jedenfalls wird es Blockaden und große Demos geben und einen bildungspolitischen Gegengipfel.



INTERVIEW WITH THE ACADEMY OF REFUSAL

The occupation of the Vienna Art Academy in October 2009 marked the start of a Europe wide wave of protests within which universities were occupied and education strikes were held.

In late January 2010 Interflugs had a conversation with the 'Academy of Refusal' about the protests at the university which had taken place in the previous three months, and the possible future of the movement. An indentation within an answer from the Academy of Refusal indicates that a different person is speaking.

Interflugs: The foundation of Interflugs was a result of the student protests in Berlin in 1988/89. The student representatives at the time defined the aim as supporting autonomous and interdisciplinary student projects with the budget the university had provided. Shortly after its inception, Interflugs institutionalised relatively quickly for organisational reasons. Although the continuity achieved brought its own problems, it did make it possible to build a long term structure, which can be difficult after shortlived protest movements.



Do you want to maintain or institutionalise the structures you developed during the occupation? Do you have plans about what to develop in the long term from the strike?

Academy of Refusal: I am not against institutionalisation if it happens. The Copenhagen Free University established the expression Starburst Strategy, which means founding an institution whose 'walls' are meant to disappear later.

Early on in the protests in Vienna it became quite clear that the ÖH (Austrian Students' Union) was obsolete as an institutionalised structure and the protestors did not want any official representatives. Since then the ÖH office at the academy has become the decentral, a place where those active can continue working and where people can go to discuss.

IF: At the UdK the student representatives are reluctant to initiate things because they don't feel they can rely on backup from the students. This is not without reason, as seen during the European protests, when the UdK remained silent.

Does the problem of representation without a preceding authority also exist? Who speaks for whom, and who can claim to be the voice of 'the protesting students'?

AoR: At the first large plenary at the start that question didn't come up at all – are we able to decide during a strike at all, for whom are we speaking there? As there were progressively fewer people it became less difficult to decide, for example, if the summer end of year show should be cancelled or not. Do those who are not present have no interest, or are they of a contrary opinion? One argument that became important here was transparency. Of course there are many ways to make decisions, and one simple way is a plenary, which is still able to act even if not all members of the university are present.

At some point we had the renaming, so everything that arose from the groups or the plenum was signed with either collective names or with Academy of Refusal. I found this very interesting because one no longer understands oneself as a part of this institution, but as an occupation or a protest which takes places within this institution. And following this idea, instead of calling ourselves 'the students of the Academy of Fine Arts', we chose something different, because a lot of people from diverse contexts were part of it. And once you act as the academy of refusal, you no longer have to face the question of representation as much, or to justify for whom you speak.

I also don't think that the movement as a group was possible to define, as it re-constituted itself in each new situation. Each plenum was held at a particular point in time, in a particular place, with a particular group of people and a particular situation.

There was that example with the 70,000 Euros offered by the Ministry of Education in order to appease the protests.² The money was presented in a noble gesture from the Dean to the plenum. Several discussions took place about what

should be done with it and ultimately we found that the plenum can not decide this. I think a few people, especially those used to working on committees, saw this as a failure. I see it rather as a success. What it means is that the plenum can't have a representative function and instead decides from one situation to the next. Also, that it is not just about money. It would always have been distributed wrongly and for me that is the point at which it became clear that the plenum can only work as a nonrepresentative one.

IF: Couldn't you have used the money for your own space? Especially because rooms like the aula are only semi-public and can probably never be as accessible as a self-organised space.

AoR: Why should the aula never become a self-organised space?

I think that is actually a question of the definition of occupation. Targets can be formulated but one should keep the broader picture in mind. At the moment there is a guard at the entrance again, controlling the people who enter. Only those who have passed the entrance exams are allowed to enter, which means that the space is only self-organised for those who study here.

I agree with you that one can call for and aim to open this space for everyone. That was actually the case for quite a while but now only in part. One cannot simply disregard the structures in which the space is set.

IF: Taking over such a hall and intending to keep it brings with it a certain commitment to fill it with something, so as to not lose it straight away. Have you thought about how long you can 'keep' the auditorium?

AoR: The idea is to create a room which doesn't require sitting in round the clock, because it makes no sense for people to wear themselves out like this.

I don't think it is about constantly filling a room, but to simply make it available – but not for the system it normally serves.

We are simply people from different contexts who act in public space. There are simply too few self-managed spaces, while this room (the auditorium) is incredibly representative and offers a lot of opportunities. They are not normally used at all – the academy normally just hires it out to companies to raise extra funds. Not so many people sleep in the assembly room overnight but all the stuff is still inside. This makes it impossible to hire it out, which is a tool of pressure for us.

It became apparent that it was easy to hold on to the appropriated space even with only a few people, as long as the status 'occupied' was official. Sometimes at night in the Audimax (the Audimax of the main university in Vienna became the main meeting point of the different occupiers

shortly after the strike began) there were so few people that they could easily have entered, cleaned and held lectures again the next day.

It gets difficult as soon as you are unable to define the space yourself anymore and violence and/or sexism takes place in there, or if others come and reoccupy it and destroy it. But in general I don't think it is necessary to offer a program or to be present, as long as the space has the 'occupied' status.

In my opinion there are different phases – of which an occupation is just one – and one should not get preoccupied with it. The auditorium now is in a new phase, because having this physical space means responsibility. You also have to ask yourself whether we need this room, otherwise it is simply an expropriation. There are ideas on how to go on with the auditorium, one of them for example is to set up a café, a permanent space for exchange.

IF: How do you see the role of art in connection with the protests which started here. How do you view the link between art and activism?

AoR: I find this a difficult question, especially with regard to how to deal with this privileged position. As we have more time-resources than the students at the main university, we're in a different position. Lots of people believe it is self-evident that the protests started here, because 'artists are more sensitive concerning these issues'.

I don't believe that more people were involved in the protests here compared with at the other universities. I study at the academy too and don't have the impression that being an artist automatically means being political. Rather, it seems that art and politics are understood as two different and separate fields, a completely reactionary definition of art. Although this understanding of art has been dissolving for the past 150 years, it is still very prevalent. Various collectives and actions have demonstrated that artistic activism can many forms. However, a precondition for that is that the artists understand themselves as political subjects.

Studying at the academy enables you to be politically active due to this time aspect, but it still doesn't mean that you are necessarily more political than other students.

IF: Has anything changed in the teaching for you? There were the Squatting Teachers and many events related to the protests – is that something that could be made more long term?

AoR: Squatting Teachers is an initiative of externally and internally employed tutors who organised themselves for open and critical teaching. Even at the academy, which usually has extreme mechanisms of exclusion, open lectures were held dealing with the subjects from the occupation.

There have been and continue to be teaching staff who openly criticise and take a stance against the management

of the university, which I find quite brave for permanent teaching staff.

For teachers on temporary contracts the situation is difficult because they want to renew their contracts. Or supervise students who are about to take important exams or assessments. It never went so far that the whole thing collapsed, especially not at the main university.

But even if there were teachers who organised things, there were very few who contributed to the political process through discourse or taking part in the plenum. And because the striking students didn't participate in the normal university programme at the time, very little was being communicated.

Obviously it is impossible to compare how edu-vent³ looks now and how it did during the first two months. But even though there are not so many events on edu-vent now, there are still a lot of groups working on it, so a lot was produced.

That is a really interesting issue: autonomy within an institution or within the infrastructure of an institution. Before the protests there were considerations about whether to start a free class and what that would look like. Some of the unresolved questions we asked ourselves were: how far should we integrate into the institution, what do we need from it, do we want to be able to award credits points, do we need money, do we want to use the infrastructure or simply stay completely outside of university?

Now 'after' the protests the Dean has suddenly proposed to one class (which will be dissolved next year due to budget cuts) to become a free class if the financial situation allows it.

So they pretend to give people autonomy and even provide a budget, but in reality that is just an easy way to justify the savings.

Yes, that is the problematic you are confronted with if you want to establish yourself within the university structure. It can easily be used as a sign of quality by the university or the university management: 'We have an autonomous class too, it costs hardly any money, needs no professors, the people manage themselves and work for free ...' It's great for the management.

IF: It's a bit like this with Interflugs too. We are the autonomous project, which is just something they can afford. The question is how to deal with official affirmation, and this is something that does affect the current protests quite a lot. In Germany the education strike was even 'welcomed' by the education minister. How does one cope with that?

AoR: What was difficult here was that the performance targets had also been agreed that autumn, so the management welcomed the protests because they supported them in their argumentation. And we heard the same words from

the Minister of Science on public radio – he too welcomed the protest, hoping it would mean more money for his department. So it is difficult on all levels to not work into the hands of strategies of appropriation.

IF: This affirmation problem might not actually be a problem, because you also want to implement something and are making demands. That might also be a contradiction.

AoR: Even the demands from early on (which were more ‘realistic’) were not implemented by the Minister of Science, and they probably will not be by the new minister either. Ultimately, the discourse and power relationships in existence mean that slightly more radical demands for the universities are simply not on the table. There seems to be no sense in demanding anything from political ‘service providers’ or the universities under these conditions.

Thus, one of the demands of the various groups was to abolish the university council. The council has a great deal of power in decision making within the university, particularly in comparison with the democratically legitimate senate, which has absolutely no decision making power. But at least in the latter students are represented. The council in contrast does not only have a great deal of power but is occupied by people who have nothing to do with the university. It is occupied with ‘famous names from culture and business’ and ‘important figures from the state of Austria’, so private business people sit on it, supporting the rectorate. One shouldn’t personalise it too much on this individual Dean of course, but he for instance can only be unseated by the university council, which is not likely to happen in the foreseeable future, despite several motions of no confidence against him.

IF: In the protests of the last decades the democratisation of the universities has been a constant demand, but it seems to be getting worse rather than better.

AoR: Even though one can see it pessimistically, it’s not as though the protests never happened. You can easily ask yourself, how useful was that, and should I go to the demo, or will it again not make any difference? I think it is important to see that resistance still applies pressure, which then has an impact on decisions. And if then just half is cut, it is not the ideal decision, but also not the worst and everything in between is possible. Such a resistance like we now have here and in other places is extremely important, even if some things get worse. But who knows what things would look like if this opposition hadn’t existed. Spaces have been created through the opposition, which offer a certain scope of action.

What I believe and see is that many people, who weren’t that strongly involved in groups started to engage a lot in the protests. And all that ‘nice, if the students get politicised’ – that is of course bullshit; the people were political before but might not have seen where to engage, because they

anyway had the feeling that they were unable to influence anything. But through this wide movement a lot of people were extremely motivated to do political work and activism.

One of the best aspects of the protests is that lots of people weren’t politicised as such, but became at least more politicised – including myself. I mean those who were already keen on doing something now want to do even more and have more possibilities. And those who were never really interested have perhaps started to think a little more. The whole thing had such a broad scope and acted like an engine for many people. And even if it calms down, things have already been rearranged and shifted.

At the moment preparations are underway for an anti-summit for the tenth anniversary of the Bologna process in Vienna and Budapest. It is almost like a present, that the celebrations will take place in Vienna. Anyhow people from all over Europe are involved and everywhere people are being mobilised quite well. Maybe that will cause a new wave of protests for Vienna? There will certainly be blockades, big demonstrations and an anti-summit to the current education policies.

ANMERKUNGEN | NOTES

1 Academy of Refusal ist der kollektive Name der Akademie-BesetzerInnen | Academy of Refusal is the collective name of the occupiers of the academy

2 Ende Oktober 2009 wurde ausgewählten österreichischen Universitäten insgesamt 34 Millionen Euro (für das Jahr 2009) zur Verfügung gestellt. Es handelt sich dabei um Geld aus einer Notfallreserve des Wissenschaftsministeriums, dass den Unis sowieso zugestanden hätte. 70000 Euro gingen an die Akademie. Die Studierenden bezeichneten das als einen „Ruhigstellungsversuch“. | At the end of October 2009 34 Million Euros (for the year 2009) was provided for selected Austrian universities. The money was from emergency reserves of the Ministry of Science, which the universities would have received anyway. 70,000 Euros went to the academy. The students described it as an ‘attempt to keep us quiet’.

3 eduvent.at ist eine Plattform auf der öffentlich zugängliche Veranstaltungen selbst eingetragen und gesammelt werden können. unibrennt.eduvent.at ist das Verzeichnis der Protestbewegung | eduvent.at is a platform onto which public events can be uploaded and collected. unibrennt.eduvent.at is the index of the protest movement.

KRITISCHE KUNST ZWISCHEN INSURREKTION UND AFFIRMATION – EIN BLICK ZURÜCK AUF SECHS SEMESTER AN DER UDK.



Coca Cola Plakat and der Fassade des UdK Hauptgebäudes, 2006

Wenn Kunsttheoretiker wie Marius Babias proklamieren, dass die Protestkunst bzw. die politische Kunst tot sei, dann mögen sie nicht ganz Unrecht haben. Jedoch gibt es immer wieder Momente, in denen die Kunst und die Kunstschaffenden aus der produktorientierten Arbeitsweise, bzw. aus der Selbstreferenzialität heraustreten und ihre Arbeit - im Laufe der voranschreitenden Liberalisierung der staatlichen Leistungen wie Bildung und Gesundheit, sowie der Einschränkungen der Freiheiten (Sicherheitsdebatte) - in den „gesamtgesellschaftlichen Dienst“ der Protestkultur stellen.

Studentischer Protest ist, im Hinblick auf die ungleichberechtigten Gruppenverhältnisse in den Entscheidungsgremien der Hochschulen (Viertelparität), als legitimes und oft einziges Artikulationsorgan innerhalb dieser Protestkultur zu sehen - auf hochschulpolitischer Ebene ein wichtiger Bestandteil der universitären Dialektik.

Das studentische Engagement in der Entwicklung, der Lehre, Forschung und Selbstverwaltung wird immer mehr über ökonomische Parameter gelenkt und die Ökonomisierung der öffentlichen Bildungseinrichtungen nimmt groteske Züge an, wie der Protest gegen Studiengebühren und die Tendenzen im Bolognaprozess zeigen. Es geht um Effizienz und Leistungssteigerung - Begriffe, die der Volkswirtschaft entliehen wurden und letztlich nur einem Parameter unterliegen; nämlich einem, der sich konkret in Geld messen lässt.

An der UdK haben sich zu bestimmten Anlässen verschiedene Proteststrukturen entwickelt.

Ich kann von meinen Beteiligungen als politisch aktiver Studierender (zwischen 2005 und 2008) von folgenden Ansätzen berichten: Kunst und Protestaktionen innerhalb des

Text: Organ Kritischer Kunst / Pablo Hermann
Spektrums von zivilem Ungehorsam und kreativem Protest auf der einen Seite und künstlerisches Selbstverständnis als sozialer Motor auf der anderen Seite.

Folgend eine kurze Beschreibung der verschiedenen Aktionen:

A) *Protest an der Universität der Künste – ein Rückblick*

MA (2005):

meineakademie war ein aufklärendes Projekt, in dem es um die Verstrickungen zwischen Wirtschaft und Politik mit der Akademie ging, anhand des konkreten Beispiels der Volkswagen-Universitätsbibliothek von TU und UdK. Die Künstler/innengruppe *meineakademie*, welche aus Studierenden der UdK, der HfBK Weißensee, und dem Grupo de Arte Callejero aus Buenos Aires bestand, hat Hintergrundinformationen über die Verflechtung zwischen dem VW-Konzern und der Hochschulbildung zusammengetragen und visualisiert, sowie Interventionen innerhalb der Bibliothek durchgeführt. Ziel war es, eine Recherche zu den ökonomischen Hintergründen zu erstellen, um der Essenz dieser PPP (Public Private Partnership) innerhalb der Bildungsinstitutionen nachzugehen. Das Engagement großer Konzerne in der Hochschulbildung im Zuge des neoliberalen Umbaus des öffentlichen Systems können wir alltäglich spüren. Dadurch, dass VW in den Bereich unserer staatlichen Universitäten hinein expandiert und das Modell der Corporate University aus dem explizit privaten Sektor zu verschieben versucht, ist ein Paradebeispiel entstanden für die Kommerzialisierung von Bildung, für die Anwendung einer Verwertungslogik auf Stätten der Forschung und Lehre. Dies lässt uns erahnen, wie die zukünftige Bildungspo-



litik zwischen Staat und Industrie ausgehandelt wird. Die Entscheidungen im Bildungssektor werden zunehmend unter Einwirkung ökonomischer Interessen und unter Einflussnahme der Wirtschaft gefällt. Aufgrund der Tatsache, dass Kunst nicht in Axiomen ökonomischer Verwertbarkeit gedacht werden kann, muss man sich fragen, ob eine Gewährleistung der Freiheit der Lehre bzw. der Wissenschaft unter diesen Umständen noch gegeben sein wird.¹

Kola Kampagne (2006):

Die Kampagne wurde motiviert durch schwerwiegende öffentliche Anschuldigungen, die gegen den Coca Cola-Konzern erhoben wurden. Das waren zum einen die Verseuchung und das Abgraben des Grundwassers um die CC-Werke in Indien, welche dazu führten, dass die Bauern in der Umgebung der Abfüllanlage ihrer Existenzgrundlage beraubt wurden. Zum anderen gab es Vorwürfe, die Leitung von Coca Cola-Abfüllanlagen in Kolumbien (insbesondere die Abfüllanlage Carepa) habe eine Zusammenarbeit mit paramilitärischen Killerkommandos, die für den Tod von organisierten Gewerkschaftern bei Coca Cola verantwortlich sein sollten.²

Die Produkte des multinationalen Konzerns wurden auf dem Gelände der Universitäten, in Automaten, Mensen und Cafés angeboten und eine gewisse Vormachtstellung wie auch eine Wettbewerbsdominanz der Produkte ist dort meist zu beobachten. Der Protest wurde in Form einer Podiumsdiskussion organisiert, auf der wir Vertreter der Coca-Cola Company zu den Sachverhalten zur Rede stellten.

Zur direkten künstlerischen Praxis sei hier zu erwähnen, dass auf dem Werbebanner der Company, welches während der Fußball WM 2006 auf der gesamten Front des UdK-Hauptgebäudes hing, mehrfach interveniert wurde. Die Erste Intervention galt als „Beschädigung“, da das Banner der Länge nach in T-Form aufgeschnitten wurde. Das Argument der Täter/innen war, dass das Licht zum Arbeiten, welches durch das Banner abgeschirmt wurde, für die Klassenräume wieder hergestellt werden musste, so die Gerüchte an der Uni.

Interessant war die letzte Intervention eines Zero Coke Plakats, bei der die abgebildete 8m große Flasche konturgenau herausgetrennt wurde.

Die Konzernleitung der Coke-Berlin ließ wiedereimal, innerhalb weniger Tage, entnervt das Banner entfernen, bis ihnen irgendjemand steckte, dass es sich bei dieser Aktion tatsächlich um eine künstlerische Intervention, bzw. eine künstlerische Disziplin, nämlich die des „visual hijacking“ handelt, und dass man diese auch werbewirksam nutzen könne. Am Morgen abgehangen, war das Plakat, zum Erstaunen Vieler, kurz darauf wieder oben - samt fehlender Flasche! Dieser Fall ist ein konkretes Beispiel dafür, wie kritische Kunst durch Anerkennung und Affirmation neutralisiert werden kann, wenn diejenigen, die man mit einer solchen Aktion anprangert, plötzlich die Protestaktion für das eigene Image vereinnahmen.

Einige Tage später hatte dann die Coke-Werbung an der UdK ein jähes Ende, da das Präsidium, (nach dem Stupa-

beschluss zum Coca Cola-Boycott) die beauftragte Werbefirma bat, die Werbung des Brausegiganten komplett zu entfernen.

Seit dem Sommer 2006 werden landesweit an offiziellen Stellen des Studentenwerks Berlin keine Produkte der Company mehr verkauft.

ausser-haus (2006):

Unbesetzte Professuren, unzählige Studierende ohne Klassen, intransparente Vorgänge in der Verwaltung und Mobbing innerhalb der Gremien hatten zu diesem Zeitpunkt einen unzumutbaren Zustand an der Fakultät 1 (Bildende Kunst) der UdK herbeigeführt. Zudem herrschten strukturelle Unstimmigkeiten, denen nicht über die herkömmlichen Wege, also durch Gremienarbeit, beizukommen war. Wir Studierende (Fachschaften, Aktive Student/innen, AStA) sahen das Ideal der freien Lehre und die Möglichkeit zur Intervention nicht mehr gegeben.

Die Idee, dass Universitäten als Freiräume konzipiert seien und unabhängig von ökonomischen und politischen Ideologien funktionieren und arbeiten sollten, dass alle Beteiligten, vor allem auch die Studierenden zu deren Gunsten die Struktur geschaffen wurde, maßgeblich an den Entscheidungsprozessen beteiligt sein sollten, schien in weiter Ferne. Die Entscheidungsohnmacht der zuständigen Gremien, der steigende Ökonomisierungsdruck und die dadurch drohende Schließung von Werkstätten, die Unmündigkeit der Studierenden und andere Faktoren führten zu der Entscheidung, dass ein massiver Protest die einzige Möglichkeit war, einen Befreiungsschlag von studentischer Seite her auszuführen.

Da der alljährliche Rundgang das öffentlichste und wirksamste Mittel der Eigenpräsentation der Universität ist, wurde auf einer VV beschlossen, diesen zu boykottieren und in einem selbstorganisierten Raum eine alternative Schau namens „ausser-haus“ auf die Beine zu stellen. Mit geringem Budget und in relativ kurzer Zeit wurde eine Ausstellung von rund 150 Student/innen in einer vierstöckigen alten Fabrik im Wedding organisiert. Der Wirbel war groß und die Aufmerksamkeit, die wir erhielten, ebenso.

Von der lokalen bis zur internationalen Presse stand alles auf der Matte, um zu hören, was die Studierenden zu fordern hatten.

Parallel dazu wurde das UdK3000 Panel entwickelt, auf dem der theoretische Überbau des Protestes erörtert werden sollte. Darüberhinaus gab es den Protest zur Verleihung des Pokals des BDI (Bund der deutschen Industrie) an die Universität, im Zuge der Imagekampagne „Deutschland, Land der Ideen“, bei welcher der besagte Pokal „künstlerisch entwendet“ wurde.

Zum zweijährigen Jubiläum der Verleihung (2008) erteilte die Plakette mit gleichlautendem Namen, welche am Eingang der Uni im Foyer aushing, das gleiche Schicksal!

Es entstanden Forderungskataloge und die Umsetzung der wichtigsten und dringendsten Punkte ließ nicht lange auf sich warten. Der Protest war punktuell erfolgreich, der Stillstand an der Uni kam - zwar zäh, aber immerhin - in Bewegung.³

Strukturdebatte (2007):

Aus den Problemen, die bei „ausser haus“ thematisiert wurden, bildete sich eine Umstrukturierung innerhalb der Fakultät 1 heraus. Der Umstrukturierungsversuch wurde von einer Gruppe von ProfessorInnen durchgeführt, die eine Mehrheit im Fakultätsrat hatte und somit die Freiheit, solche Veränderungen nach ihrem Gutdünken zu vollziehen. Nach alter Manier (sprich, genauso wie vor den oben beschriebenen Protestaktionen), wurde das Beschlossene in kleinen hermetischen Grüppchen erarbeitet und die große Mehrheit der Beteiligten blieb wieder einmal Außen vor. Das veranlasste die an den Gremien teilnehmenden studentischen VertreterInnen zu einem im Hochschulgesetz verankertem Gruppenveto. Dieses hatte zur Folge, dass die strittigen Entscheidungen bis nach einem von einer unabhängigen Kommission durchgeführten Gutachten vertagt werden müssen. Die Unileitung engagierte eine hochschulexterne Strukturkommission, die nach wochenlanger Analyse und zahlreichen intensiven Gesprächen mit allen beteiligten Gruppen zu einem für die Studierenden positiven Ergebnis kam. Rund 80% der studentischen Forderungen wurden als erstrebenswert angesehen.

Jedoch wurde nur ein kleiner Bruchteil der geforderten Punkte letztendlich umgesetzt. Bis heute sind bei Weitem nicht alle Probleme in der Fakultät 1 gelöst worden. Die meisten Fragen zur Strukturdebatte bleiben nach wie vor unbeantwortet.

KiK-Box goes Heiligendamm (2007):

Im Unterschied zu den vorangegangenen Protestaktionen, die alle in direktem Bezug zu unserem „Haus“ standen, und in denen es um interne Probleme ging, die direkt mit jedem einzelnen Studierenden an der UdK in Verbindung standen, hatte das KiK-Box Projekt beim G8-Gipfel weitreichende Dimensionen. Ein gesamtgesellschaftlicher Ansatz war die Grundlage dieser Aktion. Der Projektcontainer der Fachschaft des Instituts für Kunst im Kontext wurde ins Camp-Reddlich bei Heiligendamm gebracht, um so eine Plattform für Medienaktivismus aufzubauen. Zusammen mit anderen Gruppen von Aktivisten (Indymedia, Nadir, KanalB, uvm.) wurde das G8-TV Projekt zur alternativen Medienberichterstattung ins Leben gerufen. Durch den Aufbau eines web-basierten, elektronischen Kommunikationsnetzwerkes, konnten wir die alternative politische Berichterstattung aus dem Zentrum des Widerstandes heraus effizient und produktiv unterstützen. Viele nationale und internationale JournalistInnen, AktivistInnen und freie BerichterstellerInnen profitierten von dem in der KiK-Box errichteten Netzwerk.⁴

B) Von der Notwendigkeit des Protests und der dazugehörigen kritischen Kunst:

„Es scheint, als hätten wir bislang einfach das Offensichtliche festgestellt und uns in einem argumentativen Zirkel bewegt: Um eine anti-kapitalistische Kunst zu entwickeln, muss ein Bruch mit dem kapitalistischen Kunstsystem vollzogen werden. Doch ist es keineswegs trivial, diesen einfachen Zusam-

menhang explizit zu machen: Denn diese Feststellung erlaubt es uns, den herrschenden Konsens zu hinterfragen, und das Set an Annahmen, welches das Denken über den Zusammenhang von Kunst, Kritik und Politik heute bestimmt, zurückzuweisen. [...] Mittlerweile gibt es gute Gründe anzunehmen, dass der Konsens [des real existierenden Kapitalismus als hegemoniales Element / Anm.d.Red.] bröckelt. Das (Wieder-)Erstarken der globalen kapitalismuskritischen Kämpfe hat das neoliberale Einheitsdenken in den vergangenen Jahren zunehmend in Frage gestellt. Radikale Kunstbewegungen könnten einen wichtigen Beitrag dazu leisten, diesen bröckelnden Konsens weiter zu untergraben.“⁵

Bei allen oben genannten Beispielen ist eines klar geworden – nämlich, dass es ohne die entsprechenden Proteste nicht zu der Diskussion innerhalb der Universität gekommen wäre, die notwendig war, um die verschiedenen Problematiken in konstruktiver Weise anzugehen.

Künstlerischer Protest und kritische Kunst sind ernstzunehmende Ausdrucksformen, die sich auf kreative Art und Weise mit Problematiken befassen und Missstände aufzeigen, die anders kaum wahrgenommen oder heruntergespielt werden. Wenn sich studentischer und künstlerischer Protest formiert, handelt es sich keineswegs um Spielereien von Studierenden, die nichts Besseres zu tun haben, sondern er ist Teil einer sich selbst wahrnehmenden und sich artikulierenden, mündigen Studierendenschaft, der es um Autonomie und Mitbestimmung geht.

Studentischer Protest ist ein aktiver Gegenpol zu den bekannten, offensichtlichen Tendenzen eines Verständnisses von Universität als Dienstleistungsunternehmen, als Holding, wo – im Fall der Kunsthochschulen – die Illusion künstlerischer Freiheit als Trostpflaster für die spätestens nach dem Studium eintretende Selbstprekariisierung und/oder die Unterwerfung unter die Verwertungslogik des Marktes aufrechterhalten wird.

Die Umstrukturierung hin zu einem allein durch Konsum und Wertschöpfung getragenen System ist auf allen Ebenen der Politik und der Gesellschaft zu beobachten. Errungenschaften im Gesundheitswesen und in der Bildung, die über Jahrhunderte erkämpft wurden, werden sukzessive abgebaut und eine materialistische Ökonomisierung in allen gesellschaftlichen Bereichen scheint unaufhaltsam zu sein.

Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise, in der wir uns derzeit befinden, hat ihren Ursprung in eben genau diesen Prozessen, hin zu einer, der Maximierung des Gewinns folgenden, Doktrin des Kapitals. Eine ethische Betrachtung und eine Hinterfragung der Maximen von Forschung und Lehre finden kaum noch statt. Vor allem in der Kunst ist aber genau diese meta-ästhetische Betrachtung der Kultur von herausragender Bedeutung. Die Grundlage, von der aus wir die Kunst betrachten, muss von den derzeitigen Parametern des materiellen Standpunkts weg verschoben werden.

Kultur funktioniert heute als fundamentales, überproportioniertes Element des postfordistischen Kapitalismus, der mit zunehmender Gewalt über die globalen Gesellschaften und Sozialsysteme hereinbricht. So ist es nicht erstaunlich,

dass auch an der Kunsthochschule eine Praxis des subjekt-, gewinn- und leistungsorientierten Produzierens dominiert. Dies wird nur mühsam durch den Deckmantel des freigeistigen Künstlertums kaschiert.

Kunst, die nicht ökonomisch erfassbar ist, wird kaum wahrgenommen, systematisch marginalisiert oder zuweilen auch vereinnahmt. Der Ruf nach Leistung, Markteffizienz und Selbstmanagement, die Tendenz, den künstlerischen Produktionen einen Fetisch- und Warencharakter zuzuschreiben, überlagert die ursprüngliche Funktion von Kultur, in welcher es um ein ästhetisches Ideal, im Sinne der Aufklärung geht. Dieses Ideal impliziert sozial-ethische Konsequenzen, denen wir uns nicht länger verweigern können. Wenn nicht einmal die Kulturschaffenden mittels ihrer Sensibilität in der Lage sind, die dringend notwendigen Warnungen innerhalb des kulturellen und gesellschaftlichen Diskurses auszusprechen, wer soll es dann tun?

Man sollte denken, dass die Kunsthochschule, entsprechend ihrem proklamierten Ideal der Freiheit von Forschung und Lehre, und dem in den Künstlerklassen praktizierten „Ethos“ der individuellen künstlerischen Entfaltung, ein Feld für die Entwicklung einer reflektierten Haltung gegenüber der Ökonomisierung des eigenen Schaffensreiches bieten müsste.

In der Praxis sieht es so aus, dass die Hochschule (und die Senatsverwaltung) sich vornehmlich um prominente Künstler-Stars bemüht und entsprechende Investitionen aus dem stets knappen Budget vornimmt. Einige reniten- te Studierende bemühen sich derweil, Lehrende an die Hochschule zu bringen, mit denen eine Basis theoretischer Reflektion für die Etablierung einer kritisch geübten künstlerischen Praxis erarbeitet werden kann. Diese gegensätzlichen Interessen führten in der Vergangenheit zu Kontroversen und offenen Konflikten.⁶ Aus der Sicht der Studierenden sind solche Konflikte und Kompromisse begrüßenswert, da hier zumindest teilweise Veränderungen möglich und sichtbar werden.

C) Der meta-ästhetische Diskurs, der Horizont kritischer Kunst

Die Dimension, in der wir uns bei dieser Problematik der sogenannten kritischen Kunst bewegen, reicht weit über eine rein ästhetische Betrachtungsweise hinaus und bewegt sich zielstrebig auf ein ethisch konnotiertes Feld zu. Es geht um eine existenzielle Positionierung im Hinblick auf Markt, Marketing, Kunstparcours und Sponsoring. Es ist eben diese „sozialplastische“ (als Referenz zu dem von Beuys geprägten Begriff der Sozialen Plastik) Komponente, die dem ästhetischen und produktions-theoretischen Diskurs innerhalb der Hochschule fehlt! (Dieser Diskurs wird ausserhalb der Akademie geführt, doch leider schaffen es die entsprechenden Protagonist/innen nie durch die Berufungsverfahren!)

„[...]In der Kunst soll auch ein ethisches Ziel angesprochen und transparent gemacht werden. Dabei wird versucht, aus dem Seienden in der Lebenswirklichkeit, auf ein Seinsollendes im Idealzustand hinzuweisen. Eine der Funktionen von

Kunst ist, die Wirklichkeit ästhetisch zu überhöhen, was auch auf einen Idealzustand hinweist. Beides dient der Erweckung von Wertbewusstsein und so besteht eine Reflexion von ästhetischen zu ethischen Zielsetzungen. Es ist die Verknüpfung von Ethik, als ‚Wissenschaft der Moral‘, mit der Ästhetik als ‚Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis‘[...]“⁷

Die systematische Beschränkung künstlerischen Handelns auf die Herstellung ästhetischer Konsumobjekte schien mit dem Aufkommen nicht-materieller Konzeptkunst überkommen. Doch weder stellte diese eine grundsätzliche Neuverortung künstlerischer Verantwortung noch ein Heraustreten aus dem monetären Verwertungskreislauf dar.

Die angewandte Dekonstruktion des Künstlermythos und des Objektfetischismus, hin zu einem sozial-ethisch handelnden, Gesellschaft und Individuum reflektierenden Selbstverständnis scheint weit, eine reale Dekonstruktion des Künstlermythos unmöglich.

Die objektbezogene Ästhetik

Die ästhetische Betrachtung von Kunst, wie sie derzeit an den Kunsthochschulen stattfindet, steht in relativer Interdependenz zu ökonomischen Faktoren. Ästhetik bleibt mit bestimmten Gesichtspunkten verknüpft, die auf eine Produktivitätslogik im Materiellen zurückzuführen sind. Es wird im Axiom gedacht: „Kunst muss eine materielle Qualität haben, sonst ist sie nicht gültig.“

Der künstlerische, schöpferische Akt wird auf das Produkt oder das Resultat reduziert und bleibt aufgrund fehlender kritischer Evaluation in den Klassen trotzdem der „reinen Praxis“ verhaftet - das heißt der/die Kunststudent/in muss Ideen aus sich selber schöpfen und wiederum zu- meist selbständig bewerten. Dabei werden die dazu nötigen Grundlagen kaum vermittelt. Der einzige Rettungsanker bleibt die Konstruktion der Idee von künstlerischer Autonomie und Freiheit.

Kritik in der künstlerischen Ausbildung müsste das Ziel einer Übersicht über Bewertungskategorien des eigenen Schaffens haben. In der Praxis wird eine kritische Evaluation kaum durchgeführt und wenn ja, dann nur im kontrolliert abgesteckten Feld des dominierenden Kunstverständnisses des marktorientierten Parcours, im Sinne des sogenannten „bürgerlichen Kunst-Paradigmas“ (Ray/Lebuhn).

Die Funktionalisierung der Kunst muss neu diskutiert werden, nämlich als philosophisch-informatives oder politisch aufweckendes Tool, anstatt als genialistisches, scheinbar funktionsloses Fetisch-Produkt!

Die subjektbezogene Ästhetik

Der Künstlermythos prägt bis in die Postmoderne das vorherrschende Bild des Künstlers und des „Produktes Kunst“. Das Bild des Künstlers als (männliches, weißes) Subjekt, einsam im Atelier kämpfend, seine eigene Welt erschaffend und der politischen und gesellschaftlichen Realität trotzend, ist überholt und wird hoffentlich bald der Vergangenheit angehören. Das (neue? alte?) Modell einer Bewusstwerdung als künstlerisch Handelnde/r muss über persönliche Positionen hinausgehen. Natürlich müssen sich Künstler/

innen mit dem Selbst und den geeigneten Ausdrucksformen beschäftigen, aber das geht nur im gesunden Ausgleich mit kollektiven Produktions- und Präsentationsmodellen. Das Persönliche und das Politisch-Soziale sind keine voneinander getrennten Ebenen mehr, die einer unterschiedlichen Ästhetik oder Ethik unterliegen, sondern sind als ein meta-ästhetischer Komplex zu betrachten, losgelöst von einer Subjektfixierung.

Eine weitere ästhetische Betrachtungsweise – die organische Ästhetik

Ich unternehme den Versuch, die Begrifflichkeit einer organischen Ästhetik einzuführen, welche sich auf beide vorher genannten ästhetischen Betrachtungsweisen bezieht und einen Schritt macht, um über das herkömmliche, klassische, ästhetische Verständnis einer postmodernen Kunst hinaus zu gelangen.

Die organische Ästhetik beinhaltet die Betrachtung und Hinterfragung von vorherrschenden, ästhetischen Diskursen auf einer gesamtgesellschaftlichen Ebene von Ethik, oder expliziter, von einer „ethischen Betrachtung der Kunst“. Die organisch-ästhetische Wahrnehmung von Kunst verlagert sich so von einer subjektbezogenen Ebene („ästhetische Erfahrung“) und/oder einer objektbezogenen Ebene (Produkt) auf eine soziale Bezugsebene, und zwar über die bloße Rezeption der Kunst hinaus. Von einem materialistischen Blickwinkel heraus zum Existentiellen, Metaphysischen. Die organische Ästhetik analysiert - um es mit einem ökonomischen Terminus zu beschreiben - ästhetischen sozialen Mehrwert.

Die Bezeichnung „organisch“ als Kategorie ästhetischer Betrachtung bedeutet, dass die Subjekt-Objekt-Ebene als bisheriger Parameter erweitert wird. Dies passiert fließend, pulsierend, wachsend, sich modifizierend, in ständiger Bewegung. Die Ästhetik transformiert sich aus einer starren, abstrakten Kunstbetrachtung in eine angewandte, sich verändernde, dem Betrachtungskontext sich anpassende, ästhetische Analyse. Der Begriff „soziale Ästhetik“ kommt dieser Idee schon recht nahe, beschreibt allerdings lediglich die Interaktion von Subjekt, Objekt und Betrachter. Die organische Ästhetik geht noch einen Schritt weiter und öffnet das der Ästhetik nahestehende Feld der Ethik und bezieht diese in die ästhetische Betrachtung von Kunst mit ein. Da es sich hier um einen lebendigen und rhizomatischen Prozess handelt, verwende ich das Adjektiv „organisch“.

D) Real-politische Dimensionen kritischer Kunst:

„Mehr denn je tendieren Kulturschaffende heute zu der Annahme, dass es keine Möglichkeiten gibt, aus dem System bürgerlicher Kunst auszubrechen. In der elaborierten Variante wird diese Position mit den Annahmen der eher pessimistischen Strömungen innerhalb der Frankfurter Schule begründet. Sie besagen, dass man bestenfalls die Kunst des ‚doppelten Spiels‘ spielen kann, das Brian Holmes als ‚liar’s poker‘ bezeichnet hat. Der Ausdruck beschreibt den Versuch, sich gleichzeitig innerhalb und außerhalb der Kunstwelt zu bewegen, und zwischen den verschiedenen Systemen von

Kultur und Politik, von Kunst und Gesellschaft, zu oszillieren. Individuell ist dies mit Sicherheit die flexibelste und sicherste Option. Solch eine Kunst mag erfreulich sein oder sogar kritisch bzw. selbstkritisch – anti-kapitalistisch ist sie sicher nicht.“⁸

Unter Einfluss der durch die Frankfurter Schule eingeführten Dialektik haben sich unterschiedliche künstlerische Strömungen und verschiedene methodische Ansätze entwickelt. Diese überschneiden sich mehr oder weniger mit der sogenannten „Avantgardekunst“ in dem Sinne, dass sie einer kritischen kulturtheoretischen Praxis gerecht werden. Das durch Horkheimer und Adorno postulierte Phänomen der systemischen Affirmation des Kunstschaffens als solchem, birgt in sich eine Neutralisierung der künstlerischen Autonomie, auch wenn diese auf den ersten Blick durchaus gegeben scheint und von den Künstler/innen auch antizipiert wird.

Das postfordistische Verständnis von kultureller Produktion und die darin implizierte Flexibilisierung von Produktion/Kreation und Privatleben wird durch die Erschaffung von „kritischen Kunstwerken“ in seinen Auswirkungen nicht gebrochen, sondern wie Bourdieu es formuliert hat in „symbolische Legitimität“ der hegemonialen Herrschaftsstruktur umgewandelt. Natürlich hat es durch die Geschichte hindurch, etwa durch die situationistischen Positionen der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts, immer wieder Versuche und durchaus erfolgreiche Ansätze gegeben, dieses „bürgerliche Paradigma“ zeitweise zu durchbrechen. Jedoch gelang es der Kulturindustrie und der Akademie, diese avantgardistischen Vorstöße immer wieder durch Erweiterung des Rahmens künstlerischer Anerkennung zu neutralisieren (ein schönes konkretes Beispiel ist die oben genannte „visuell gekidnappte“ Colaflasche an der UdK-Front).

Auch die in der Hochschulstruktur mehr oder weniger fest verankerte Plattform für „autonome studentische Vorhaben“ (Interflugs) kann als ein von der Institution vorgegebener Spielplatz für studentische Selbstorganisation und Meinungsbildung gesehen werden.

Die Anbindung an die Hochschulverwaltung und ein auf dieser Anbindung basierendes Jahresbudget bewahren ein fest gefügtes Maß der Teilnahme und der Dienstleistung - daher stellt sich die Frage, wie bissig eigentlich ein Hund sein kann gegenüber der Hand, die ihn füttert.

„Wie sehr ist Interflugs im Grunde auf einer Wellenlänge mit Konzernen, die ihre Angestellten zu selbstorganisierter und flexiblierter ‚Eigenverantwortung‘ animieren- ein Paradigma, das sich letztendlich als Strategie zur Produktivitätssteigerung herausstellt? Auf welche Weise können wir uns von prekariertem Arbeit im kulturellen Sektor distanzieren, während wir deren Formen ständig an uns selber erproben?“

Vielleicht kann eine derart praktizierte ‚Eigenverantwortung‘ aber doch im Einzelfall über den bloßen Anschein von Selbstbestimmung hinausgehen und Subjekte hervorbringen, deren Erfahrungen und Überzeugungen sie dazu motivieren, an einem Tag X die Grenze von Performanz zur politischen Handlung zu überschreiten. Wenn es diese Grenze überhaupt gibt.“⁹

To do Liste für kritische Kunst

– Kritische Kunst verfolgt das Ziel autonome, frei verfügbare, politisch relevante Kritik im Handlungsbereich von Kunst und Kultur auszuüben - es geht um die Schaffung von Freiräumen, in denen unabhängig von ökonomischen Strukturen, Richtlinien und Rahmenbedingungen und frei von Sachzwängen gearbeitet werden kann.

– Die kritische Kunst muss als praxisnahes Thema diskutiert werden. Auch und vor allem an der Akademie ist es wichtig, solche Plattformen für Künstler/innen, Projekte und Diskurse bereitzustellen.

Außerhalb der Akademie sollte die Praxis von zahlreichen „Off-spaces“ (nicht kommerzielle Projekträume) in Berlin unterstützt werden, um ein breites Netzwerk an kritischen Kulturräumen zu schaffen.

– Ebenso müsste eine realistische Diskussion über die Frage der Zweit- und Drittverwertbarkeit von Kunst zu nicht kommerziellen Zwecken angestoßen werden. Wenn auch die Urheberrechtsbestimmungen einer Logik der Warenform, bzw. der Norm des geistigen Eigentums folgen und zu diesem Zeitpunkt existentiell sinnvoll erscheinen, so muss im Zuge der Vergesellschaftung von Wissen und Kultur neu über die Frage von expliziter Urheberschaft als solcher diskutiert werden. Schließlich stehen die Urheberrechtsbestimmungen im Schatten einer merkantilistischen Grundauffassung. Sie sind somit zum Einen ein weiteres Werkzeug zur Regulierung der massenhaften Distribution, und dienen zum Anderen der konformen Stabilisierung künstlerischen Schaffens aufgrund einer Konstruktion von singulären Autor/innen in einem System von „Originalitäten“ und deren Vermarktung.

– Die Netzwerkbildung ist das Fundament einer jeden kritischen Kultur, der freie Fluss von Informationen und Diskursen ist der Grundstein für eine freie kulturelle, telematische Gesellschaft (nach Flusser).

Subjektive künstlerische Einzelpositionen sollten sich einem kollaborativen, kollektiv organisierten, kulturellen Modell angliedern. Diese Art von „Neupositionierung“ darf nicht ideologisch verstanden werden, da es sich nicht

um ein tradiertes hierarchisches Modell handelt, sondern um ein antiautoritäres Wertemodell, in dem es keine führenden Positionen gibt, somit im weitesten Sinne auch keine Avantgarde mehr!

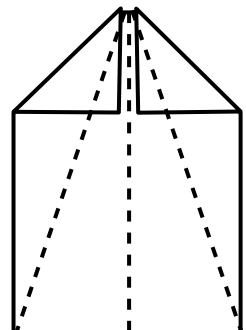
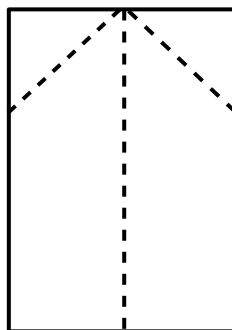
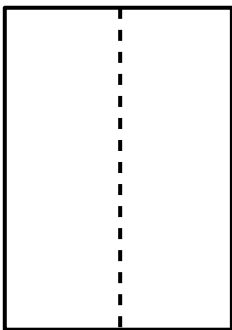
Das Arbeiten in solch kollektiv organisierten Modellen bedeutet mit diesem kollektivistischen Arbeitsparadigma, auf eine weiterentwickelte Demokratie und eine nicht nur passive Kritik an den herrschenden neoliberalen Verwertungsnormen hinzuwirken.

– Die Verwendung von „multiple names“, „multiple labels“ oder anderen Pseudonymen beispielsweise, ist eine Möglichkeit diese Verlagerung von subjektbezogener Ästhetik auf eine organische, rhizomartige, gesellschaftsbezogene Ästhetik hinzuarbeiten, und gehört zu denjenigen künstlerischen Praktiken, die für eine veränderte Auffassung künstlerischer Produktionsformen stehen. Beispiel für weitere Praktiken wären kreative Hausbesetzungen, Produzent/innengalerien, selbstorganisierte Bildungsprojekte, „Off-spaces“, unabhängige Medien, autonome Forschung, usw., also Praktiken, die aktiv in Wirklichkeiten, Stadt, Umwelt, und Medien eingreifen.

„[...] Die zukünftige und revolutionäre Gesellschaft, bei der Dialoge überwiegen, welche ständig Informationen erzeugen. Bedingt durch die so entstehende Informationsflut zerbrechen die alten Diskurse. Dementsprechend gibt es in der telematischen Gesellschaft keine Autoritäten. Sie ist, aufgrund ihrer vernetzten Struktur, völlig undurchsichtig und lenkt sich selbst kybernetisch. So wird Telematik von ihm auch als ‚kosmisches Hirn‘ bezeichnet.“¹⁰

Wir kritischen Künstlerinnen und Künstler haben es uns nicht explizit auf die Fahnen geschrieben, antikapitalistische Kunst zu produzieren und sollten uns auch nicht ausschließlich an solchen Parametern messen lassen. Wir stellen jedoch den Anspruch in unserer Arbeit daran mitzuwirken, dieser notwendigen Veränderung kultureller Produktionsformen den Weg zu ebnen.

Es gab eine Zeit vor dem Kapitalismus und es wird eine Zeit nach dem Kapitalismus geben! (Slogan G8-TV)





Plaque at the entrance of the Udk, 2006 ('Germany, land of ideas')

When art theorists such as Marius Babius claim that protest art, or political art, is dead, he is not without reason. However, there are still moments when art and artistic producers step away from self-referentiality and product-based working methods and commit their work to the 'cross-societal' agency of protest culture – in the face of the liberalisation of the functions of the state such as education and healthcare and growing restrictions in civil liberties (i.e. the security debate).

As long as university decision making boards have uneven voting systems, student protest can be regarded as a legitimate and often the sole medium to articulate within protest culture and an integral part of university dialectics. Student engagement in the development of teaching, research and self-administration is increasingly guided by economic measures and the economisation of public educational institutions is taking on increasingly shocking directions, as highlighted during the protests against tuition fees and the implications of the Bologna process.

What is important is efficiency and increasing productivity – terms borrowed from business management terminology which can be measured against a single parameter: monetary value.

At the Udk (Berlin University of the Arts) different forms of protest have evolved as a response to various developments and events.

From my involvement as a politically active student (between 2005 and 2008) I wish to give an account of various approaches: art and protest actions within the range of civil disobedience and creative protest on the one hand, and an understanding of an artist as a driving force for social change on the other. The following is a brief description of the various actions:

A) *Protest at the University of the Arts – a review*

MA (2005)

meineakademie ('my academy') was a project dealing with how business and politics interconnect with the academy, focussing on the example of the Volkswagen University-Library of the TU (Technical University) and the Udk. The artist group meineakademie was made up of students from the Udk, the HfbK Weissensee (Academy of Fine Art Berlin-Weißensee) and the Grupo de Arte Callejero from Buenos Aires. The group collected and visualised background information on the connections between the VW corporation and the educational institution. The aim was to conduct research on its economic background in order to understand the essence of PPP (public private partnership) within educational institutions.

The involvement of large corporations in higher education in the course of the neoliberal restructuring of the public sector can be experienced in every day situations. In VW trying to enter the area of state higher education, expanding the model of the corporate university beyond the private sector, a prime example of the commercialisation of education has been created, illustrating the application of profit values to a site traditionally associated with free education and research.

This gives a sense of how education will be negotiated between state and industry in the future. Decisions on education will increasingly become subject to economic interests and will be made under the influence of the business sector.

Given the fact that art cannot be thought of in the absolutes provided by economics one has to ask whether academic freedom will be guaranteed under such circumstances.¹



Kola Campaign (2006)

This campaign was motivated by various allegations regarding Coca Cola's social and environmental record, such as pollution and depletion of ground water around their factories in India and the resulting loss of livelihood for farmers in the surrounding areas. A second case involved reports from Colombia, where the local management (particularly from the filling plant in Carepa) was alleged to have collaborated with paramilitary death squads, in one instance leading to the death of labour union members at the Coca Cola factory.²

The products of the multinational corporation had been sold in vending machines, cafeterias and cafés across the university, implying a certain competitive dominance which could be witnessed wherever their products were offered. Protest was organised in the form of a panel discussion in which various allegations against Coca Cola were presented to representatives of the company.

Regarding direct artistic practice I would like to mention at this juncture the artistic intervention on a Coca Cola advertising hoarding, which had been hung over the entire façade of the main UdK building during the 2006 World Cup. It was suggested that first intervention was due to 'damage', as the banner had been slashed in T-shape. According to rumors in the university, the culprits had argued that the light necessary for working in the studios had been blocked by the hoarding. The last intervention, where the 8m tall bottle was meticulously cut out of a Coke Zero hoarding, was an interesting case.

Once again, the unnerved company removed the banner within a few days, until someone revealed to them that this act was in fact an artistic intervention, and belonged to an artistic discipline – that of 'visual hijacking', which could also be an effective form of advertising. Having been taken down in the morning, the hoarding was up again after a short time, and, to the surprise of many, with the bottle still missing! This serves as a concrete example of how critical art can be made impotent through recognition and affirmation, when those criticised through such activity themselves subvert the protest action for their own image-making.

A few days later Coca Cola advertisement at the UdK came to an abrupt end, as the governing body of the university (after a decision by the student parliament to boycott Coca Cola) asked the advertising agency responsible to remove the hoarding for good.

Since summer 2006 Coca Cola products are no longer sold in any official Student Services facility in Berlin.

ausser haus (2006):

Unoccupied professorships, students without classes, secretive decision making in the self-governing bodies and bullying within the boards had all contributed to an unacceptable situation in the fine art faculty of the UdK. In addition to this there were structural problems that could not be resolved by the more conventional means of board meetings. As students (of the student union, various courses, and the student parliament) we saw the ideal of academic freedom endangered, whilst we ourselves had no opportunities to

intervene. The idea that universities are open spaces, autonomous from economical and political ideologies, seemed to be a distant one; as was the idea that all were involved in decision making processes, particularly those for whom the system was actually designed – the students. The ineffectuality of the boards of administration, the increasing pressure of economisation and the resulting threat of workshop closures, and the apathy of the students led to the decision that large scale protest was the only possibility for students to break free.

The annual end of year show is the most public and effective means of self-presentation for the university, so it was decided at a general assembly of students to boycott this event and to organise an alternative show titled 'ausser haus' (which may be translated as 'out of the office') in a self-organised space. With a minimal budget and within a relatively short space of time, an exhibition of around 150 students was put together in a four story disused factory in Berlin-Wedding. The exhibition caused a stir, attracting considerable attention from outside the university.

Everything from local to international press turned up to hear the students' demands. At the same time the UdK3000 panel was initiated, a forum to discuss the theoretical framework of the protests. In addition there was a protest during the ceremony in which the BDI cup (Bund der deutschen Industrie-Association of German Industry) was awarded to the UdK as part of the image campaign 'Deutschland, Land der Ideen' ('Germany, land of ideas'). The cup itself was 'liberated' by a group of artists.

On the second anniversary of the award (in 2008), the plaque bearing the same name in the entrance foyer of the university met with the same fate!

Shortly after the production of a list of demands by the students some of the most pressing issues were resolved. The protest was in part successful, and started, though tenderly, to break the deadlock at the university.³

Structural debate (2007)

Out of those problems highlighted at *ausser haus* was an attempt for structural renewal within the faculty of fine art. This attempt was facilitated by a group of professors holding a majority on the faculty board, who were effectively free to conduct such attempts as they saw fit.

In line with the old habits (meaning in the same manner as before the protests described above) decisions were taken within small hermetical groups while the majority of university members were excluded from the process. This led to a group-veto by the student representatives, using a right provided to them by law to ensure the rights of under-represented groups within universities' self-governing structures. As a consequence, the decisions at stake had to be postponed until an external commission had conducted a review. The structural review commission appointed by the university authorities undertook an analysis over several weeks, conducting in depth conversations with all parties involved. The commission was to a large extent in favour of the students' demands, about 80% of which were regarded as desirable. However, only a small portion of the initial

demands were actually met. Until today the problems within the fine art faculty are far from being resolved, as most of the structural debate questions remained unanswered.

KiK-Box goes Heiligendamm (2007):

In contrast to the previous protest actions which were directly linked to our university and addressed internal problems, the KiK-Box project at the G8 summit had wider-ranging implications and was based on a social approach.

The project container of the Institute for Art in Context (a Masters course at the UdK) student council was transported to Camp Reddelich near Heiligendamm in order to establish a platform for media-activism. In cooperation with other groups of activists (Indymedia, nadir, KanalB and others) the G8 TV project for alternative media coverage was launched. In developing a web-based electronic communication network from the very centre of resistance, alternative political coverage could be supported efficiently and productively. Many national and international journalists, activists and freelance commentators used the network established in the KiK-Box.⁴

B) Of the necessity for protest and the associated critical art:

*'It seems as if we had until now simply stated the obvious, moving in an argumentative circle: in order to develop an anti-capitalist form of art, a break with the capitalist art system has to be made. It is in no way trivial to render this relationship explicit: as this problem allows us to challenge the existing consensus, as well as rejecting the set of beliefs which determine the thinking about the relationship between art, criticism and politics today. [...] There is good reason to assume today that the consensus [of real existing capitalism as a hegemonial element / ed.] is crumbling. The (regained) strength of global anticapitalist struggles and criticism has increasingly challenged the neo-liberal uniform thinking of recent years. Radical art movements could provide an important contribution to further undermine this disintegrating consensus.'*⁵

Through the examples described above one thing becomes clear – that none of the discussion necessary to constructively tackle the problems within the university would have taken place without the protests that preceded them. Artistic protest and critical art can be taken as a serious means of expression, using creative means to deal with conflicts and grievances that would otherwise be neglected or not addressed. The formation of student or artistic protest cannot be seen as pranks by students who have nothing better to do, but as part of a self-aware and articulate student body striving for autonomy and participation.

Student protest is an active antidote to the increasingly clear and familiar tendencies towards an understanding of the university as a service provider and holding company. In the case of the art universities, an illusion of artistic freedom is a consolation for subsequent self-precarisation and/or subordination to the exploitative circuit of the market. The restructuring towards a system driven solely by con-

sumption and value creation can be observed on every level of politics and society. Achievements in health care and education, established over centuries, are now successively being reversed while a material economisation in all areas of society seems unstoppable.

The current economic and social crisis in which we currently find ourselves has its origin in exactly these profit maximisation processes defined by the doctrine of capital. An ethical analysis and scrutiny of the academic research and teaching practised rarely takes place. Just such a meta-aesthetical examination of culture is however essential, particularly in the arts. The basis from which we look at art must be shifted away from the material parameters currently employed. Culture today functions as an outsized, fundamental element of post-fordist capitalism, putting pressure on global societies and welfare systems with increasing violence. It is little surprise that within art education the practice of subject, profit and efficiency oriented production is dominant, weakly concealed under the guise of a bohemian artistic spirit.

Art not measurable under economic terms is little recognised, systematically marginalised and at times appropriated. The demand for output, market-efficiency and self-management and the tendency to attribute a commodity or fetish character to artistic production is superimposed on the original function of culture, that of an aesthetic ideal within the principles of enlightenment. This ideal implies certain social and ethical consequences which can no longer be avoided. If it is not the sensibility of artists that can articulate the pressingly necessary warnings within the cultural and social discourse, then who can?

One should think that the art university, according to its self-proclaimed ideal of academic freedom and the 'ethos' of individual artistic development as practiced in the fine art classes might equally foster the development of a reflected position regarding the economisation of one's own practice. In reality the UdK (with the support of the senate) is mainly concerned with recruiting prominent art stars, funded with the ever tighter university budget.

Meanwhile, a small group of determined students strives to bring teachers into the university with whom they can develop a theoretical basis for the establishment of a critical artistic practice. These conflicting interests have led to controversies and open conflicts in the past.⁶

From the point of view of the students, these conflicts and compromises are welcome, as they do at least in part make way for and render visible the scope for change and development.

C) The meta-aesthetic discourse, the scope of critical art:

The dimensions in which we operate in regard to this problematic of so called critical art, shift far beyond an aesthetic analysis towards the realm of ethics. This prompts an existential positioning regarding the market, marketing, art-parcours and sponsoring. It is exactly this 'social sculptural' (in reference to the notion of social sculpture as coined by Joseph Beuys) aspect that the aesthetical discourse and

theory of production in the university lacks. This discourse does take place outside of the university, but unfortunately its protagonists never make it through the appointment procedures for teaching posts.

*[...] In art, an ethical objective also has to be made transparent and addressed. An attempt is made to foster the "should-be" in its ideal state, out of the "being", the living reality. One of the functions of art is to aesthetically amplify reality, which also indicates an ideal condition. Both serve to create an awareness of values and thus a reflection from aesthetic towards ethical ends takes place. It is the connection of ethics, as the "science of morality" with aesthetics as the "science of sensory perception" [...]*⁷

With the rise of immaterial conceptual art it seemed that the systematic reduction of artistic activity to the production of aesthetic consumer goods had been overcome. However, conceptual art neither introduced a fundamental rethinking of artistic responsibility, nor did it step out of the circle of monetary value creation. An applied deconstruction of object fetishism and the myth of the artist, moving towards a social and ethical understanding of the artist's role that reflects society and the individual seem a long way off, while a real deconstruction of the artist myth seems impossible.

Object-based aesthetics

The aesthetic viewing of art, as currently practiced at art schools, is relatively interdependent with economic factors. Aesthetics remains bound to certain aspects that can be traced back to a logic of material production. The axiom reads: 'art must have a material quality, otherwise it is invalid.'

The artistic, creative act is reduced to the product or the result, yet remains associated with 'pure practice' due to the lack of critical evaluation in the professor-led classes – meaning that the student is left to create ideas out of her/himself, and again often having to assess these single-handedly. The necessary basics for this are rarely provided. The safety net that remains is the construction of the idea of artistic autonomy and freedom. Criticism in art education would need to have the aim of providing an overview of the categories for assessing one's own work, but in practice, critical evaluation is rarely conducted. When it does take place, it stays within the controlled and delimited realm of the dominating understanding of art – the market-oriented parours of the so called 'bourgeois art-paradigm' (Ray/Lebhuhn).

The functional aspect of art needs to be reevaluated, namely as a philosophical, informative or politically enlightening tool, instead of being a 'genius', seemingly non-functional fetish-product.

Subject-based aesthetics

The myth of the artist shaped the predominant image of 'the artist' and the 'artistic product' up until the postmodern era. The model of the artist as (male, white) subject, the loner fighting away in his studio creating his own world and defying the social and political reality, is out-dated and will hopefully soon become obsolete. The (new? old?) concept

of the conscious artistically acting subject has to go beyond personal positions. Of course artists have to reflect the self and their appropriate modes of expression, but this has to go hand in hand with collective modes of production and presentation. The personal and the socio-political are not merely disconnected levels any more, subject to different aesthetics or ethics, but ought to be seen as a meta-aesthetical complex, independent of subject-fixation.

Another means of aesthetic reflection – organic aesthetics

With reference to both modes of aesthetic reflection described above, I am going to introduce the notion of organic aesthetics, a notion which makes a step towards overcoming the conventional, classic and aesthetic understanding of postmodern art.

Organic aesthetics implies the reflection and questioning of the predominant aesthetic discourse on a broader social level of ethics; or more explicitly, an 'ethical reflection of art'. The organic aesthetical perception of art thus shifts from a subject-based notion ('aesthetic experience') or an object based notion (product), towards a social reference level beyond the mere perception of art. It makes a shift from a materialist point of view towards the existential, meta-physical. To put it in economic terms, the organic aesthetics analyses aesthetic social added-value.

The term 'organic' as a category of aesthetic reflection means the widening of the current subject/object level parameter. This can happen fluidly, in a pulsating, growing, constantly modifying motion. Aesthetics transforms from a static, abstract perception of art into an applied, ever-changing aesthetical analysis adjusting to its respective context. The notion of 'social aesthetics' approximates the idea, though it does encompass merely the interaction of subject, object and observer. Organic aesthetics goes a step further in opening the ethical field adjacent to aesthetics, including it into the aesthetic reflection of art. This being a vital and rhizomatic process, I chose to use the term 'organic'.

D) Real-political dimensions of critical art

*'More than ever cultural producers tend to presume that there it is not possible to circumvent the system of bourgeois art. In its elaborate variant this position is founded on assumptions from the rather pessimistic trends within the Frankfurt School. They claim that artists can at best practice the art of the "double game", described by Brian Holmes as "liar's poker". The term describes the attempt to operate inside and outside the artworld at the same time, oscillating between the different systems of culture and politics, art and society. On an individual level, this is certainly the most flexible and safest option. Such a form of art may be pleasant or even critical or self-critical – but certainly not anti-capitalist.'*⁸

Influenced by the dialectics introduced by the Frankfurt School, different artistic tendencies and methodical approaches have evolved. These coincide more or less with so called avant-garde art in the sense that both can be attributed to a critical practice based on cultural theory. The phenomenon of systemic affirmation embedded in the creative

act itself, as postulated by Horkheimer and Adorno, implies a neutralisation of artistic autonomy, an autonomy which at first appears secure, and is often presumed by artists.

The post-fordist understanding of cultural production and the implied flexibilisation of production/creation and private life is not circumvented through the creation of 'critical works of art', which in fact act as 'symbolic legitimisation' of the hegemonic regime, according to Bourdieu. Of course, repeated attempts to temporarily break this 'bourgeois parameter' have been made throughout history, taking for an example the Situationist positions of the late 50s and early 60s. However, culture industries and the academy succeeded in neutralising such attempts by means of widening their frame of artistic recognition (a nice example of which might be the 'visual hi-jack' of the Cola bottle on the façade of the UdK).

Equally, the 'platform for autonomous student projects' (Interflugs), which is to a degree incorporated into the structure of the university, could be seen as a playground for student self-organisation and opinion formation within the institution. The link-up with the university administration and an annual budget based on this connection preserve a tight-fitting degree of participation and service provision – but can a dog bite the hand that feeds it?

'And to what extent is Interflugs basically on the same wavelength as corporations who urge their employees to work independently and on infinitely flexible terms – ultimately a strategy for increased productivity? How can we be critical about precarious working conditions in the cultural sector if we are constantly practising them ourselves?'

*Nevertheless, such a form of "personal responsibility" might still, in some cases, exceed the mere pretense of autonomy, producing subjects whose experiences and beliefs motivate them to transgress the borderline from performance to political action on day X. If, that is, such a borderline actually exists.'*⁹

To do list for critical art:

– Critical art aims to enact autonomous, freely obtainable, politically relevant criticism in the artistic and cultural sphere. It is about the creation of openness, where work beyond practical constraints can take place, unaffected by economic structures, regulations and conditions.

– Critical art has to be discussed in practical terms. Particularly within the academy it is important to provide such platforms for artists, projects and discourses. Outside the academy such practice should be supported by numerous not for profit spaces in Berlin, creating a broad network of critical cultural spaces.

– Equally a realistic discussion about the reclamation and re-use of art for non-commercial purposes has to take place. Copyright laws maintain the logic of consumer goods and the idea of intellectual property. But what seems existentially reasonable at the current stage has to be rediscussed in the wake of the collectivisation of knowledge and culture, as copyright regulations are the result of a basic commercial concept. As such, they serve as another means of regulation of mass distribution, while conformly stabilising artistic

creation on the basis of the construction of singular authors in a system of 'originality', and its marketing.

– According to Flusser, the building of networks is the foundation of any critical culture; and the free flow of information and discourse is the founding stone for a liberal, cultural and telematic society. Subjective and artistic individual positions should incorporate themselves within a collaborative, collectively organised cultural model. This form of 'repositioning' should not take place under ideological terms – as this does not entail an inherited hierarchical model but an anti-authoritarian value system without leadership, which, in the widest sense, excludes the concept of the Avantgarde.

– The use of 'multiple names', 'multiple labels' or other aliases would be an opportunity to showcase a shift from subject-based aesthetics towards organic, rhizomatic, society-oriented aesthetics. It belongs to those artistic practices which stand for a different notion of artistic production, as one amongst numerous decisions. Examples for further practices would be creative occupied-houses, artist-run galleries, self-organised education projects, off-spaces, independent media and autonomous research – that is to say practices that intervene actively into realities, the (urban) environment and the media.

*'[...] the future revolutionary society where dialogue prevails, constantly produces information. By means of the thus generated flood of information, the old discourses break down, and in the telematic society, no authorities exist. It is, due to its networked structure, completely non-transparent and cybernetically self-conducted. This is why Telematics is also described as the "cosmic brain".'*¹⁰

We, as critical artists, have not explicitly taken up the cause of producing anti-capitalist art, and should not let ourselves be exclusively rated against such principles. Nevertheless, we claim to participate through our work, in paving the way for the necessary transformation of the forms of cultural production.

There was a time before capitalism and there will be a time after capitalism! (G8-TV Slogan)

ANMERKUNGEN | NOTES

1 www.jackie-inhalt.net/meineakademie

2 www.sueddeutsche.de/Kultur/586/408361/text/ & www.labournet.de/internationales/co/cocacola/coca_colo.pdf

3 www.ausser-haus.com

4 www.g8-tv.org & www.koloniewedding.de/pablo_masterarbeit.pdf (Seiten 36 ff)

5 translated from | Gene Ray, Henrik Lebuhn, Kunst-Kritik-Politik, in Analyse und Kritik, August 2006, S. 30-31. oder unter | see: www.linksnet.de/de/artikel/20081

6 udk-berufungsverfahren.blogspot.com/

7 Erich Satter, Philosoph | philosopher, „Lexikon freien Denkens“, 2000, Angelika Lenz Verlag

8 Gene Ray, Henrik Lebuhn, „Kunst-Kritik-Politik“, Analyse & Kritik 2006

9 Zitat | Citate: Interflugs

10 de.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Flusser

DER SAND IM GETRIEBE

STUDIENDENPROTESTE UND STUDENTISCHE OPPOSITION
AN DEN BERLINER KUNSTHOCHSCHULEN 1933 - 1989

„Autonomie wird nicht verstanden als innere Freiheit im Sinne humanistischer Erziehung, sondern als Befähigung, den eigenen Standpunkt zur Außenwelt selbst zu bestimmen und von diesem aktiv die vorhandenen Strukturen überprüfen und verändern zu können.“¹

Institutionelle Kritik und Opposition von Studierenden muss, vor allem bei einer historischen Nebeneinanderstellung, innerhalb der jeweiligen gesamtgesellschaftlichen Situation betrachtet und analysiert werden. Die im Folgenden beschriebenen Äußerungen, Aktivitäten und Haltungen von Studierenden der UdK bzw. ihrer Vorgängereinstitutionen spiegeln verschiedene Stufen eines emanzipierten und, in vielen Fällen, politischen Selbstverständnisses von Einzelnen oder von Gruppierungen wieder, die sicherlich nicht stellvertretend für die Gesamtheit der Studierenden stehen können.

Der Berliner UniMut-Streik des Wintersemesters 88/89 bildet darin eine Ausnahme - dieser langanhaltende Protest wurde von einer großen Mehrheit getragen und konnte den Betrieb der damaligen HfBK, deren Studierende sich der Protestwelle der Berliner Hochschulen anschlossen, effektiv lahmlegen. Die Geschichte der studentischen Opposition an der Berliner Kunsthochschule soll hier genauer betrachtet werden, da sie an jenem Punkt 88/89 mit der Entstehungsgeschichte von Interflugs verbunden ist und zu einem seltenen Resultat geführt hat - der Institutionalisierung studentischer Selbstorganisation.

Das Archiv der UdK verwahrt zahlreiche Dokumente studentischer Aktivitäten ab den 30er Jahren. Vor und während des dritten Reichs waren die Studierenden der Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst und der Staatlichen Kunsthochschule (die Vorgänginnen der späteren HfBK/HdK/UdK) in der Studierendenvertretung durch sog. Obleute repräsentiert, die ähnlich dem heutigen Stupa /Asta auf Vollversammlungen zusammenkamen und einzelne Arbeitsbereiche hatten. Mitbestimmungsrechte in der allgemeinen Hochschulpolitik in Form von Gremienteilnahme waren nicht gegeben - die Anliegen wurden direkt an den Leiter der Hochschule kommuniziert.

Bereits seit Ende der 20er Jahre hatte es gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen organisierten kommunistischen und nationalsozialistischen Studierenden an den Berliner Hochschulen gegeben, wobei konservativ-völkische Gesinnung hier schon früh einen breiten Rückhalt fand.²

Die drohende nationalsozialistische Gleichschaltung und die dagegen antretenden sozialistischen und kommunistischen Lager machten auch die damaligen Berliner Kunsthochschulen zum Austragungsort ideologischer Auseinandersetzungen.

So wurde im Oktober '31, im Angesicht der zunehmenden

den Faschisierung von Kultur und Gesellschaft ein Aufruf an die Studierenden der VS gerichtet: „Als Kampfmittel gilt es, eine überparteiliche revolutionäre Hochschulorganisation zu bilden.“ VerfasserInnen des Flugblatts waren VertreterInnen der KPD-Opposition.

In den Jahren '32 und '33 erschienen mehrere Ausgaben einer vom Revolutionären Studentenbund der Kunsthochschule herausgegebenen Zeitung.

Text: Naomi Hennig



Titel des Magazins „Revolutionärer Studentenbund“, 1932.

Die Gruppe hatte Ende '32 etwa 70 Mitglieder, unter den Gründungsmitgliedern war der kommunistische Student und Bildhauer Fritz Cremer.³

Diese politisierten StudentInnen gehörten zu den wenigen, die sich gegen faschistische Repressalien und Gleichschaltung einsetzten und u.A. in einer Resolution und Unterschriftensammlung gegen die Entlassung der Bildhauerin und Hochschullehrerin Käthe Kollwitz Stellung bezogen. Von den 91 Studierenden, die die Resolution unterschrieben, baten viele nachträglich um die Vernichtung des Dokuments. Dazu Fritz Cremer:

„Viele Studenten kamen zu uns, zum Revolutionären Studentenbund, und baten, daß dieses Stück Papier mit den 91 Unterschriften verbrannt werden sollte. Im Zimmer der Schülervertretung haben wir das dann getan, [...] weil wir das nicht verantworten konnten.“⁴

Die Weiterleitung des daraufhin durch die SchülerInnenvertretung verfassten Protestschreibens, sowie eine studentische Kundgebung für die Wiedereinstellung Kollwitz' wurden vom Direktor Poelzig untersagt, welcher in einem Schreiben an den offiziellen Schülervertreter Siegfried

Tschierschky darauf hinwies, dass „Politik, ganz gleich welcher Richtung, mit der Kunst und ihrem Studium nichts zu tun hat.“⁵

Politische Tätigkeit an den Hochschulen war nach Inkrafttreten des Groener-Erlasses ab 1932 verboten.

Die studentische Vertretung der Kunsthochschulen war während der späten Weimarer Jahre überwiegend links orientiert gewesen - schnell wurde jedoch deutlich, wie sehr sich die Verhältnisse mit der Machtübergabe an die NSDAP ändern sollten.

Mit Inkrafttreten des *Gesetzes gegen die Überfüllung der Hochschulen* sowie des *Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums* (April 1933) folgte der Ausschluss von zahlreichen HochschullehrerInnen und insgesamt etwa 50 StudentInnen (ein Sechstel aller Studierenden), denen u.A. „kommunistische Gesinnung“ vorgeworfen wurde. Die Gesetze bewirkten zudem den Ausschluss von jüdischen Studierenden und Lehrenden.

Organisierte Opposition gegen institutionalisierte, staatlich verordnete Kulturpolitik und völkisch-doktrinaire künstlerische Lehre wurde ab diesem Zeitpunkt zunehmend unmöglich und konnte, mit wenigen Ausnahmen, nur noch in Form von passivem Widerstand erfolgen. Der Revolutionäre Studentenbund löste sich auf.

Nationalsozialistische Studentenschaft

Einer der ersten Terrorakte der ab Anfang '33 „legitimiert“ handelnden NS-Studenten war der SA Sturm auf die SK (Staatliche Kunstschule) in der Grunewaldstrasse am 17.2.33, wo die KunsterzieherInnenausbildung stattfand.

Unter Leitung des NSdStB-Führers und SA-Sturmführers Otto-Andreas Schreiber überfiel eine Gruppe von uniformierten SA-Männern⁶ das Gebäude, unterbrach eine Prüfungssitzung, nahm fünf, als „Kultur bolschewiken“ denunzierte, Hochschullehrer kurzzeitig gefangen und misshandelte zahlreiche Studierende. Auf dem Gebäude wurde eine Hakenkreuzfahne gehisst, die nach dem Abzug des SA-Sturms von anderen Studierenden abgenommen und zerrissen wurde.

Der Angriff wurde zwar zunächst in der Presse verurteilt, hatte jedoch letztlich zur Folge, dass die angegriffenen Hochschullehrer gekündigt, und dass u.A. die Studierenden, die am Abriss der Fahne beteiligt waren, vom Studium ausgeschlossen wurden.

An der Staatlichen Kunstschule wie auch an den VS übernahmen die Vertreter des 1926 gegründeten NSdStB (Nationalsozialistischer deutscher Studentenbund) innerhalb weniger Wochen die Studierendenvertretungen.⁷

Im April '33 trat das Reichsgesetz über die Bildung von Studentenvertretungen in Kraft, Wahlen dazu fanden ab diesem Punkt nicht mehr statt.

Widerstand gegen den Nationalsozialismus

Dokumentiert ist die Teilnahme von (ehemaligen) Studierenden der VS vor allem im Zusammenhang mit der Widerstandsgruppe Rote Kappelle (Harnack/Schulze-Boysen Gruppe).⁸

Kurt Schumacher war Mitglied der KPD und studierte als

Meisterschüler bei Ludwig Gies bis zu dessen Entlassung '37. Schumacher verließ die Hochschule in Solidarität mit seinem Lehrer. Seine Frau Elisabeth war Studentin in der Grafikklasse von Ernst Böhm gewesen. Beide wurden 1942 in Berlin-Plötzensee für ihre Beteiligung am Widerstand hingerichtet.

Weitere Studierende, vor allem aus den Bildhauerklassen Wilhelm Gerstels und Ludwig Gies, beteiligten sich in der Opposition, darunter Ruthhild Hahne, Fritz Cremer, Cay von Brockdorff und Ilse Schaeffer.

Vom Kalten Krieg zur Kritischen Uni – Wiederaufbau und Umbruch

Die Wiederaufbauphase der späten 40er und frühen 50er Jahre war gezeichnet durch die politische Teilung Berlins und durch den ausgeprägten Anti-Kommunismus, der sich beispielsweise durch Entlassung von Lehrenden wie den Bildhauern Gustav Seitz und Walter Grzimek auch an der, nun zur HfBK umbenannten, West-Berliner Kunsthochschule zeigte.

Im Fall der Professoren Heinrich Ehmsen, Gustav Seitz und Karl Hofer sprach sich sogar das StuPa gegen deren Weiterbeschäftigung aus, nachdem diese '49, neben zahlreichen anderen Berliner Künstlern, ein Grußwort für eine Weltfriedenskonferenz unterzeichnet hatten: „...Die Studentenschaft ist der Meinung, dass eine Unterstützung oder Duldung kommunistischer Propaganda-Aktionen und die gleichzeitige Tätigkeit an einer Hochschule in Westberlin unvereinbar sind. [...] Die Studentenschaft sieht sich in ihren Bestrebungen um einen demokratischen Aufbau der Hochschule durch derartige Handlungen hintergangen und fordert daher den Lehrkörper und den Senat der Hochschule, sowie den Magistrat der Stadt Berlin zu unverzüglicher eindeutiger Stellungnahme auf.“⁹

Dieser Fall, in der West-Berliner Tagespresse polemisch diskutiert, führte schließlich zur Entlassung Ehmsens.

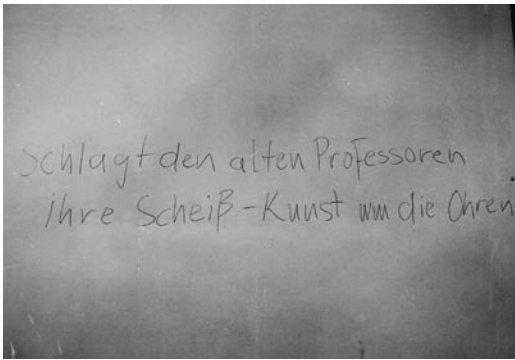
Im Fall der Entlassungen Waldemar Grzimeks und Oskar Nerlingers protestierten Studierende umgekehrt für deren Weiterbeschäftigung. Beide wurden auf Grund ihrer Teilnahme an einer Ausstellung zu Gunsten von Opfern des Korea-Krieges ihrer Stellung als Professoren der HfBK enthoben.

Studierende der Abteilung Kunstpädagogik sprachen sich vergeblich für die Weiterbeschäftigung Kurt Busses aus, dem der Aufbau einer SED-nahen Zelle in der Hochschule vorgeworfen wurde. Die Studierenden antworteten hierauf in einer Stellungnahme: „... Wir sind leider alle ziemlich unpolitisch.“¹⁰

1952 erfolgte die Relegierung (Ausschluss vom Studium) des Studenten Karl Erdmann sowie 10 weiterer Studierenden aus politischen Gründen.

Günther Grass, in den 50er Jahren Kunst-Student an der HfBK und seines Zeichens Studierendenvertreter im AstA, berichtet vom überhaupt ersten organisierten Streik der Studierenden im Zusammenhang mit dem Streit um die Nachfolge des 1955 zurückgetretenen Karl Hofers und der, unter den Studierenden unpopulären, Berufung des Architekten Karl Ottos zum Präsidenten der Hochschule.

Im 24stündigen Warnstreik am 1.11.55, der durch eine Vollversammlung beschlossen worden war, verließ die Studierendenschaft ihren Forderungen nach einer, dem inzwischen verstorbenen, Karl Hofer ebenbürtigen Nachfolge Ausdruck. „... so etwas wie einen Streik von Studierenden gab es ja damals gar nicht, das war eine außergewöhnliche Geste.[...] Wir waren gar nicht vorbereitet auf eine solche demokratische Form, was ein Fehler gewesen ist. Es war ein grosses Durcheinander, eine grosse Wut gegen diese Entscheidung – und im Grunde war es ja auch alles zu spät, was wir machten.“¹¹



Graffiti in der Kunsthochschule, ca. 1955.

38 Die zunehmende Politisierung der Studierendenschaft West-Berlins war stark geprägt durch die, in parteinahen Hochschulorganisationen zusammengeschlossenen Gruppen. Das waren vor allem der SDS (Sozialistischer Deutscher Studentenbund), ab Ende der 60er Jahre die SEW (Sozialistische Einheitspartei Westberlins) und die ADS (Aktionsgemeinschaft von Demokraten und Sozialisten) sowie die Roten Zellen der jeweiligen Institute und Fachbereiche.

Vor allem der SDS erarbeitete im Verlauf der 60er Jahre eine breite theoretische Basis zur Kritik der „humanistisch-feudalen Ordinariatenuniversität“ und setzte sich für eine Demokratisierung der Universitätsstruktur und für umfassende Studienreformen ein.

1967, dem Jahr der Ermordung des Studenten Benno Ohnesorg durch den Polizeibeamten Kurass, fanden in der HfbK (FB Architektur) Lehrveranstaltungen der KU (Kritische Universität) statt, einer von den revoltierenden Studierenden West-Berlins gegründeten „Gegenuniversität“. In dieser Zeit entwickelte sich ein starkes hochschulpolitisches Engagement einerseits der Studierendenvertretung, aber auch der damals zu politischen Handlungen bereiten studentischen Vollversammlungen der Angehörigen der verschiedenen Fachbereiche.

Im Wintersemester '68/'69 fand ein Go-In der Studierenden an der SHfbK (später HfbK) aus Protest gegen die Nichtöffentlichkeit der Sitzungen des Akademischen Senats statt, die Senatssitzung wurde „gesprengt“. In der Resolution des Studierendenparlaments hierzu hieß es: „Die einstimmige Ablehnung des Antrags auf Öffentlichkeit der Senatssitzung ist [...] eine unbewiesene Behauptung. [...] die

Studentenschaft [sieht sich] genötigt, die Öffentlichkeit von ihrer Seite aus herzustellen.“¹²

An der Kunsthochschule wie auch an den später abgeschlossenen Fachschulen wurden demokratischere Hochschulstrukturen, zeitgemäße Lehrinhalte und Konzepte für eine reformierte Hochschuldidaktik erarbeitet. Arbeitsgruppen waren häufig aus Studierenden und Lehrenden zusammengesetzt, die sich gemeinsam in der Hochschulpolitik engagierten.

Ein, im Hinblick auf die bis heute an der UdK praktizierte Gremienstruktur, bemerkenswerter Vorstoß der StudentInnenvollversammlung vollzog sich 1969. Am Fachbereich Architektur wurde als erstes das sog. Vollversammlungsmodell praktiziert, das der VV aller Hochschulangehörigen die Entscheidungsgewalt über alle Fragen der Hochschulstruktur, der Berufungen und des Haushaltes übertrug.

Dieses von der Mehrheit der Studierenden geforderte und vom Leiter der Fakultät Hardt-Walther Hämer mitgetragene Vollversammlungsmodell, das die Macht der professorenbestimmten Gremien faktisch beendet hätte, wurde vom Berliner Senat jedoch während des Prozesses der hochschulweiten Umsetzung für illegal erklärt und scheiterte schließlich.¹³

Die oben genannten Ziele kamen mit Inkrafttreten des neuen Berliner Hochschulgesetzes '69 schließlich kaum mehr zum Tragen.

In der Resolution der Studentenvollversammlung hieß es: „Die Studentenschaft lehnt eine drohende Reglementierung durch das neue Hochschulgesetz (SPD Entwurf) ab, die zu einer Zementierung (ja sogar Involution) der bestehenden Zustände führen würde. [...] Sie fordert den Akademischen Senat auf, sich gegen die faschistischen Übergriffe des politischen Senats zu wehren.“¹⁴

Im Juli '69 fanden Proteste gegen die Verabschiedung dieses Hochschulgesetzes statt. Es kam zu kleineren Besetzungen und Solidaritätskundgebungen, weit weniger jedoch als an der FU wurden gesamtgesellschaftliche und politische Themen in die Hochschule hineingetragen.

Am 9.Mai '70 folgte nach einer Kambodscha-Demonstration ein Polizei-Sturm auf die Hardenbergstrasse, Studierende protestierten in einem Transparent an der Fassade der Hochschule gegen das grundlos gewalttätige Vorgehen der Beamten.

Die studentische Forderung nach Abschaffung der Künstlerklassen bzw. fachspezifischer Curricula zugunsten des sog. Projektstudiums und einer verstärkten Ausrichtung auf sozialwissenschaftliche Felder wurden ausgiebig diskutiert. „Die Studenten sollen mit Hilfe des Unterrichts angeregt werden, ihre zukünftige berufliche Funktion nicht ausschließlich von einem Standpunkt aus zu sehen, der durch diese Funktion selbst bestimmt ist. Darüber hinaus soll der Unterricht die Ausdrucksfähigkeit und damit die Fähigkeit zur sozialen Kommunikation und politischer Mitwirkung in der demokratischen Gesellschaft erweitern.“¹⁵

Diese Diskussion fand sowohl auf Senatsebene, als auch in verschiedenen Fachbereichen und Abteilungen statt, die damals noch nicht einheitlich in die HdK integriert waren.

So bspw. in der Akademie für Grafik, Druck und Werbung, AGDW am Einsteinufer. Dort wurde zum WS 71/72 ein erster Ansatz zum „Projektstudium“ beschlossen.¹⁶

Ein durch studentische Arbeitsgruppen ausgearbeitetes Modell zur Erneuerung der Kunsterzieherausbildung, die in ihrer Struktur an (vermeintlich) überkommenen KünstlerInnen- und Berufsbildern festhielt, wurde von den Gremien der Fakultät verschleppt und schließlich nicht weiter verhandelt.

An mehreren Fachbereichen bildeten sich in dieser Zeit maoistische Rote Zellen (z.B. Rotzkup – Rote Zelle Kunstpädagogik am Fachbereich 4, Rotzkomm - Rote Zelle Kommunikation an der HfBK)

72/73 erfolgt die Gründung des ADS an der HfBK. Diese stellte in ihrer Grundsatzklärung fest: „*An keiner Hochschule und Fachschule Westberlins haben die Hochschulangehörigen so wenig Rechte und Mitbestimmungsmöglichkeiten wie an der HfBK.*“¹⁷

Bereits im Jahr '72 fanden Proteste sowohl von Studierenden als auch Lehrenden der HfBK gegen den sog. Löffler-Plan statt. Dar damalige Westberliner Schulsenator Löffler hatte zwei unpopuläre Entwürfe zur Reform der Lehrerbildung sowie einer als undemokratisch kritisierten Reform des Universitätsgesetzes vorgelegt.

Mit dem Erscheinen von Löfflers „Thesenpapier zur Errichtung einer künstlerischen und wissenschaftlichen Gesamthochschule“ lief das Fass schließlich über, im Februar '73 beschloss die Studierendenschaft den Streik.

Hier zeichnete sich das grundsätzliche Problem der Berliner Kunsthochschule ab, das die Hochschulstruktur bis heute nachhaltig prägen sollte: Die 1975 erfolgte Zusammenlegung (und Rationalisierung) bis dahin unabhängiger Institutionen zu einer überdimensionierten Verwaltungseinheit.

Die dabei versäumte, grundsätzliche Reform der künstlerischen Lehre und die Übernahme ineffizienter, undemokratischer Selbstverwaltungsstrukturen führten zu einem Erlahmen der bis dahin (in Vorbereitung der Fusion) erfolgten Strukturdebatten und der progressiven hochschulpolitischen Zusammenarbeit in den Arbeitsgruppen.

Zunächst war von einer Zusammenlegung und Neuprofilierung als „künstlerische und wissenschaftliche Hochschule“ die Rede. Die Wissenschaftlichkeit wurde jedoch auf Grund der sich offenbarenden Integrationsprobleme auf später verschoben- ob und wie dieser Anspruch in der HdK/UdK schließlich umgesetzt wurde, steht zur Diskussion.

Als definitiv gescheitert muss der studentische Anspruch auf Mitbestimmung der Hochschulstruktur und der Lehrinhalte angesehen werden. Im Zuge der allgemeinen Politisierung während der 60er Jahre gab es ein verstärktes Interesse an struktureller Mitwirkung, und diese fand in den Arbeitsgruppen und Kommissionen auch statt. Diese Mitwirkung war jedoch nicht im neuen Hochschulgesetz verankert und strukturelle Initiativen konnten wegen der daraus resultierenden mangelnden Durchsetzungskraft auf Dauer nicht bestehen.

Auch die Struktur der Studierendenvertretung, das

zeitweise Fehlen des konstituierten Astas und die parallel laufenden Aktivitäten linker Hochschulgruppen hatten letztendlich eher Stagnation als eine starke studentische Positionierung zur Folge.

Im Wintersemester 76/77 fand ein Streik aller Berliner Hochschulen statt, an dem sich auch die HdK beteiligte. Protestiert wurde gegen die staatlich verordneten Berufsverbote (im Zusammenhang mit dem sog. Radikalenerlass), sowie für die Wiedereinsetzung der Asten und für erhöhte Bafög-Sätze.

Neben diesen strukturellen Kämpfen ist es denkbar und wahrscheinlich, dass sich Studierende (unabhängig vom Lehrangebot der Hochschule) mit widerständigen künstlerischen Praktiken befasst haben. Konkrete Beispiele hierfür sind sehr wenig dokumentiert, da in den von der Hochschule archivierten Ausstellungsdokumenten von Studierenden, wie zu erwarten, vorwiegend die „klassischen“ Disziplinen Malerei und Plastik repräsentiert sind.

Stagnation, Sorglosigkeit und Wende - die „unpolitischen 80er“

Mit dem Niedergang der Studentenrevolte und der Erkenntnis, dass sich hochschulpolitisches Engagement gegenüber zementierten strukturellen Verhältnissen wenig lohnt, ging der Protestwillen der KunsthochschülerInnen in eine neue Phase über.

Auch die Situation der Kunststudierenden hatte sich mit dem aufblühenden Kunstmarkt verändert – viele Studierende beschäftigten sich, in Vorbereitung auf eine in greifbare Nähe rückende KünstlerInnen-Karriere, intensiver mit ihrem individuellen Schaffen statt mit (hochschul-)politischen Machtkämpfen.

Nachdem die politischen Gruppen an der HdK größtenteils ihre Aktivitäten eingestellt hatten, fanden andererseits viele Studierende im Häuserkampf ein neues Aktionsfeld. Die studentische Existenz im Westberlin der 80er Jahre war von Wohnraumknappheit bestimmt, leerstehende Häuser wurden massenhaft besetzt.

In diesem Zusammenhang stand die (symbolische) Besetzung des Gebäudes Lietzenburger Strasse im Sommer 1982, das vom Fachbereich 11, Kunstpädagogik genutzt wurde. Aufgrund undurchsichtiger politischer Vorgänge im Senat sollte das Gebäude zu einem Wohnheim für Asylbewerber umgebaut werden, obwohl für diesen Zweck leerstehende Gebäude in der Umgebung verfügbar waren. Der damalige Hochschulpräsident Ulrich Roloff-Momin beteiligte sich an der „Besetzung“ und der Umgestaltung der Fassade, woraufhin er sich ein Strafverfahren zuzog.

Zur gleichen Zeit fand eine zunehmende hochschulweite Debatte um geschlechtliche Gleichstellung statt, besonders bei Berufungsverfahren wurde dieser Punkt immer häufiger kontrovers diskutiert.

Im Zusammenhang mit der gescheiterten Berufung der Performancekünstlerin Ulrike Rosenbach '81 (zugunsten eines männlichen Bewerbers) erschien folgende Aussa-

ge in der Hochschulzeitschrift: „Die kritiklose Übernahme und Stabilisierung der Frauenfeindlichkeit in der Kunst zu verhindern, bedeutet, dass die Frauen ihre Diskriminierung aufdecken, [...]“¹⁸

Gleichstellung von Frauen und die Berufung von Professorinnen war ebenfalls eine der zentralen Forderungen im sog. UniMut-Streik im Wintersemester 88/89.



Studierendenprotest, 1988/89. Qcine Archiv

40

In diesem Berlin-weiten Streik kurz vor dem Fall der Mauer wurde wiederum gegen intransparente, patriarchale Entscheidungsstrukturen und die katastrophale Ausstattung der Hochschulen protestiert. An der HdK wurde darüber hinaus die Vermittlung unzeitgemässer künstlerischer Konzepte in disziplinar und oft hierarchisch organisierten, männlich dominierten Studiengängen und Künstlerklassen kritisiert.

Als Antwort auf den langanhaltenden, massenhaften Druck wurde die studentische Forderung nach einer interdisziplinären Fakultät an der HdK von Senat und Präsidium schließlich mit einem „Geldregen“ beantwortet: 300.000DM (heute 154.000€) für „autonome studentische Vorhaben“ wurden bereit gestellt. Hieraus institutionalisierte sich schließlich die ASV Interflugs mit ihren verschiedenen Unterprojekten, als Umsetzungsplattform für studentisch initiierte Projekte. Zur gleichen Zeit entstand die Freie Klasse, als Gegenentwurf zur professorendominierten Lehre an der Fakultät Bildende Kunst.

Eine paritätisch besetzte Frauenförderkommission sowie die Stelle der Frauenbeauftragten wurden eingeführt.

Diese Institutionen innerhalb der Hochschule sind Resultate konkreter Forderungen von Studierenden und Lehrenden, auch wenn sie heute zum Teil als Elemente der „offiziellen“ Hochschulstruktur gesehen werden.

Hier eröffnet sich gleichzeitig die Kernfrage innerinstitutioneller Kritik: können kritische Positionen gegenüber der Institution aufrechterhalten werden, wenn Druck „von unten“ durch kalkuliertes Nachgeben flexibel abgefedert wird?

Bewegt sich hier tatsächlich der Monolith Hochschule, oder sind nur wir es, die sich in einer Art Gummizelle der schnell abflauenden Protestaktionen, der Projektförderung oder der unterbezahlten Gender-Lehraufträge austoben?

Damals wie heute stellt sich den Studierenden der Hoch-

schule die Frage, in welcher Weise das künstlerische Studium Ausdruck einer autonomen, selbstständigen Positionierung gegenüber der Gesellschaft sein kann, und ob Lehrinhalte im begrenzten Zeitraum des Studiums schlicht abkonsumiert oder aber selbst bestimmt werden.

Eine der wenigen mir bekannten künstlerischen Arbeiten, die den institutionellen Kontext der uns zugewiesenen Lern- und Produktionsbedingungen kommentiert, möchte ich zum Schluss beschreiben.

Die in der MeisterschülerInnenausstellung 2010 gezeigte Videoarbeit „MeisterInnenschülerInnen“ von Yeliz Palak kommentiert die Geschichte der Hochschule unter Betrachtung ihres „architektonischen Nachlasses“. Gezeigt werden bspw. das ehemalige Kunsthochschulgebäude beim Gropius Bau (später Gestapo-Hauptquartier), das – vermutlich in der Hochschule angefertigte – Sowjetische Ehrenmal im Treptower Park, sowie Elemente der historischen Fassade des UdK Hauptgebäudes. Die Erzählung wendet sich dabei der politischen Funktion der Hochschule in der NS-Zeit sowie im Kalten Krieg zu, die Geschichte der zögerlichen Akzeptanz von Frauen im Kunstausbildungsbetrieb wird nachgezeichnet. „Dabei geht es nicht nur um die Institutionsgeschichte, sondern vielmehr um die Untersuchung von Architektur/Bildern und deren Verweise auf repräsentative oder nicht-repräsentative Geschichte. Die Bilder, Orte und Zeiten werden zueinander in Beziehung gesetzt, was einen anderen oder neuen Zugang zu Ereignissen ermöglichen kann.“¹⁹

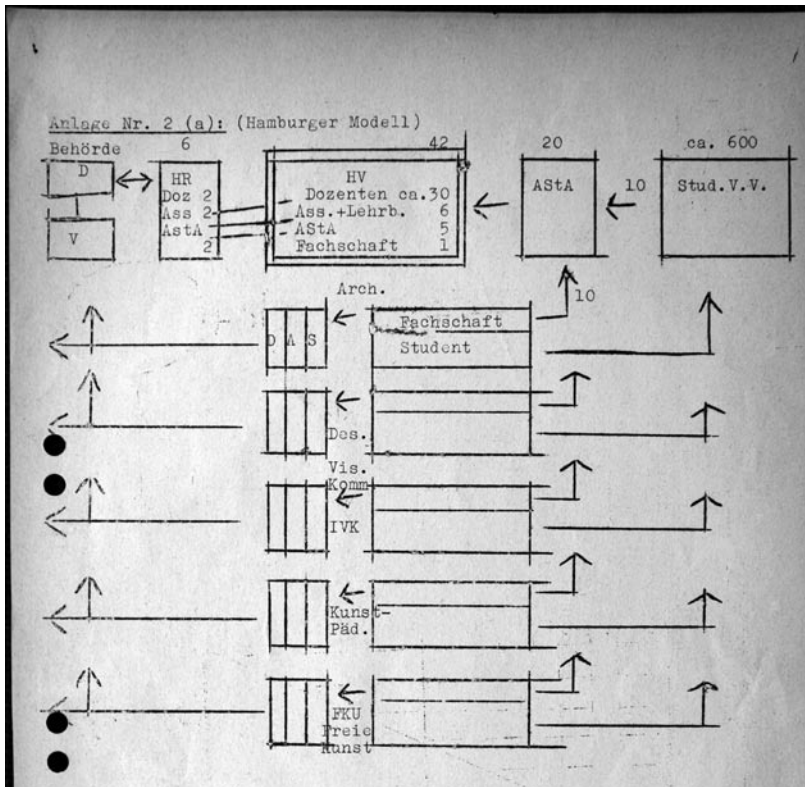
In der Auseinandersetzung mit den institutionell vorgegebenen Wirklichkeiten liegt die Chance einer weiter reichenden Erkenntnis von Strukturen der Fremd- und Selbstbestimmung. Der klaffende Abgrund zwischen Ausbildung und Identitätsbildung könnte an diesem Punkt möglicherweise überbrückt werden.

Wenn – wie in einigen Projekten der Freien Klasse zu beobachten – der Impetus der Aktion zum Programm wird, scheint zumindest für Sekundenbruchteile eine Idee von anderer Kunst in greifbarer Nähe. Einer Kunst, die sich nicht unbedingt so nennen muss, um sich als Handlung zu legitimieren.

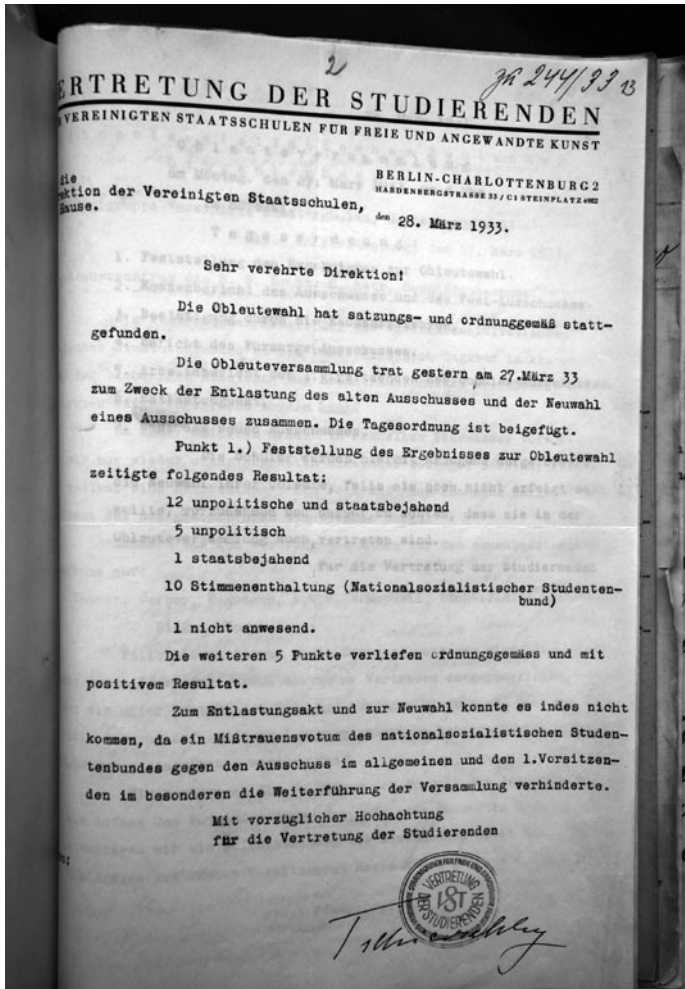


«Weil Modelle innerhalb der Hochschule verkehren könnten unerwünschte Verwechslungen mit anderen Damen vorkommen.»

Videostill, Yeliz Palak: MeisterInnenschülerInnen, 2010. HDV, 16:9, 9 min

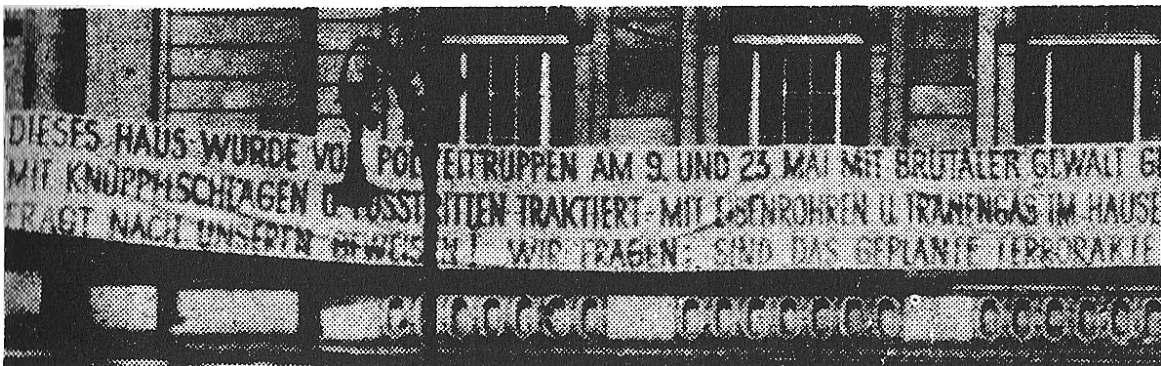


Zeichnung des sog. Hamburger Modells für demokratische Universitätsstrukturen. Ca. 1970 | Drawing of the so called 'Hamburger Modell' for democratic university structures, around 1970



42

Dokument zur „Machtübergabe“ der Studierendenvertretung der Kunsthochschule, 1933 | Document of the handover of power by the art school representatives to the nationalsocialist students, 1933

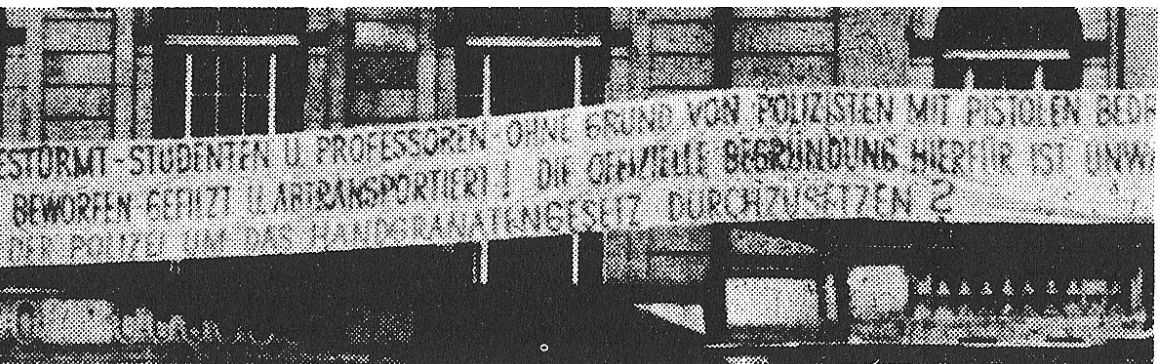


Fassade des HdK Hauptgebäudes, 1970 | HdK building in Hardenbergstrasse, 1970



Lietzenburger Str. 43, bis 1. 9. 82 Atellerhaus für HdK-Studenten, demnächst Asylantenheim

Fassade des besetzten HdK-Gebäudes Lietzenburger Str., 1982 | Façade of the squatted art school building in Lietzenburger Strasse, 1982



SAND IN THE WORKS

STUDENT OPPOSITION AND PROTEST AT THE BERLIN ART ACADEMIES 1933 – 1989



*'Autonomy is not to be regarded as personal freedom according to the ideals of humanistic education, but as an ability to self-define one's own position towards one's environment as a basis from which to examine and alter existing structures.'*¹

Institutional critique and student opposition has to be regarded and analysed within the respective social contexts in which it took place, especially when making historical comparisons. The following accounts of statements, actions and positions from students at the UdK (Berlin University of the Arts) and its predecessors, reflect the different stages of emancipatory and, in many cases, political identity of individuals and groups, although they cannot represent the student body in its entirety.

The Berlin 'UniMut' strike of 1988-89 is one exception: this long-lasting protest was supported by a majority of students and staff who joined the Berlin-wide university protests and were able to effectively paralyse the workings of the then HfbK (Academy of Fine Arts, Berlin). The history of student opposition at the Berlin art academies will be subject to close investigation in this text, culminating as it did in the winter semester of 1988-89 with the birth of Interflugs and a rare case of the institutionalisation of student self-organisation.

44

The archive of the UdK stores numerous documents of student activities since the 1930s. Before and during the Third Reich, students of the 'United Public Schools of Fine Arts and Applied Arts' and the 'Public Art Academy' (the predecessors of the institution later renamed HfbK/HdK/UdK) were organised in a student council, through representatives similar to what would nowadays be 'StuPa' and 'Asta' (German versions of student parliament and student union), coming together at general assemblies and working with different departments. There was no democratic participation in the general university boards, instead concerns were raised directly with the head of the university.

During the late 1920s Berlin saw violent conflicts between organised communist and National Socialist students of the major universities, while a *völkisch*-nationalist (a term first used in the second half of the nineteenth century within Austro-Hungaria and Germany referring to German nationalist, racist and anti-Semitic ideology) attitude was widely accepted early on amongst students.

The threat of National Socialist *gleichschaltung* (the standardization of political, economic, and social institutions as carried out in authoritarian states) and the accompanying socialist and communist opposition action made the art academy into the scene of ideological battle.

In the face of the rising fascist take-over of culture and society, the following appeal was made to students of the 'United Public Schools' on a leaflet distributed by members of the German Communist Party opposition in October 1931: 'A non-party-political revolutionary university orga-

nisation has to be established, as means to fight [the rise of fascism].'

In 1932 and 1933, several issues of a magazine produced by the Revolutionärer Studentenbund ('Revolutionary Student League') were published.



Cover of the magazine 'Revolutionary Student League', 1932.

Among the founding members was the communist student and sculptor Fritz Cremer³, and by the end of 1932 the group had around 70 members.

These communist students were among the few students who actively worked against fascist repression and streamlining within the art academy. Amongst other things, a resolution and collection of signatures against the dismissal of sculptor and university teacher Käthe Kollwitz was organised. Many of the 91 students who signed the petition later asked for the document to be destroyed.

Fritz Cremer observed: 'Many students came to us, the Revolutionary Student League, asking for this piece of paper with the 91 signatures to be burned. This was done in the room of the student union [...] because we couldn't take this responsibility.'⁴

Following this action, a protest letter was issued by the student representatives. However, its transmission to local education officials and a student demonstration demanding Käthe Kollwitz's reinstatement, were both banned by the head of school, Poelzig, stating in a letter to the student representative Siegfried Tschierschky that 'politics, no matter of which persuasion, has no place in art and art education.'⁵

Political engagement in universities was banned after the implementation of the *Groener Decree* in 1932.

Student representation at art academies during the later years of the Weimar Republic was mainly left-leaning. However, it quickly became clear how much conditions would change after the Nazi Party came to power. Once

the 'Law against the Overcrowding of [Schools and] Universities' and the 'Law for the Restoration of the Professional Civil Service' came into effect in April 1933, numerous university staff and around 50 students (one in six of all students) were suspended, many accused of holding a 'communist attitude'. The laws also justified the suspension of Jewish students and staff.

Organised opposition against institutionalised, state-regimented, cultural policy and racial-doctrinal art education became increasingly difficult from this point on, resulting, with few exceptions, in little more than passive resistance. The 'Revolutionary Student League' ceased to exist.

National Socialist student body

Acts of terror conducted by NS students, officially 'legalised' from the beginning of 1933, did not remain outside the art academy: an early example was an SA (Storm Trooper) unit⁶ marching into the Public Art Academy on February 17, 1933.

A uniformed group of SA members headed by the NSdSTB (The National Socialist German Students' League, founded in 1926) leader Otto Andreas Schreiber raided the building, interrupting an examination board meeting. Five lecturers, denounced as 'cultural Bolsheviks', were temporarily held captive and many students were abused. A swastika flag was erected on the roof, though subsequently taken down and torn up by other students after the SA squad left.

Although the raid was initially condemned in the newspapers, it nevertheless resulted in the dismissal of those lecturers who had been attacked. Several of the students involved in the destruction of the flag had to leave the academy.

Within a few weeks, members of the NSdSTB took over the student councils at the two art academies.⁷

In April 1933 the German Reich's 'Law on the Formation of Student Councils' came into effect. From this point on, no further elections for student representation were held.

Resistance to National Socialism

The involvement of Berlin art academy students in the organised resistance is documented mainly in connection with the activities of the resistance group Rote Kapelle (also known as Harnack / Schulze-Boysen group).⁸

Kurt Schumacher was a member of the KPD (German communist party) and studied in Ludwig Gies' masterclass until his expulsion in 1937. Schumacher left the academy in solidarity with his teacher. His wife Elisabeth was a student in Ernst Böhm's graphic design class. Both were executed in Berlin Plötzensee prison for their participation in the organised resistance.

Other students who took part in the opposition were Ruthild Hahne, Fritz Cremer, Cay von Brockdorff, and Ilse Schaeffer – many of whom were from the sculpture classes of Wilhelm Gerstel and Ludwig Gies.

From the Cold War to the critical university – reconstruction and transition

The post-war reconstruction during the late 1940s and

early 1950s was characterised by the political division of Berlin and the marked anti-communism. This also became visible within the art academy in west Berlin, renamed the HfBK (Hochschule für Bildende Kunst, School of Fine Art) – for example in the expulsion of staff members like sculptors Gustav Seitz and Walter Grzimek. In the case of professors Heinrich Ehmsen, Gustav Seitz and Karl Hofer, even the student parliament argued for their dismissal, after the three signed a welcome letter together with numerous other artists for the world peace conference in 1949.

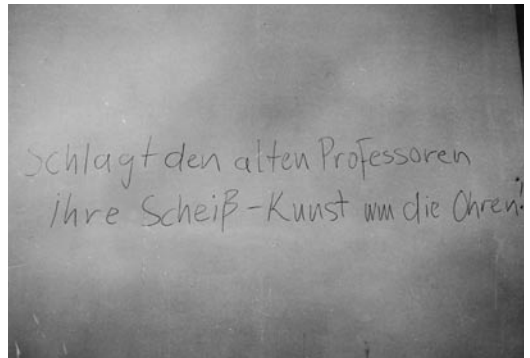
*'...the student body is of the opinion that the support or toleration of communist propaganda action and the simultaneous employment at a university in west Berlin are incompatible. [...] The student body sees its endeavor for a democratic reconstruction of the university as being impaired by such activities, and thus demands a prompt and explicit statement from the faculty and senate of the university and the magistrature of the city of Berlin.'*⁹

This case, which was hotly discussed in the west Berlin press, ultimately led to the dismissal of Heinrich Ehmsen.

However, in the case of the dismissal of Waldemar Grzimek and Oskar Nerlinger, students protested for their ongoing employment. Both were ultimately dismissed from their university posts after participating in an exhibition supporting the victims of the Korean war.

Students of the Art Pedagogy department pled unsuccessfully for the further employment of Kurt Busse, who had been accused of establishing an SED (German Socialist Union party) oriented cell at the university. The students responded to this, stating that *'...unfortunately we are all quite apolitical.'*¹⁰

In 1952 student Karl Erdmann, along with 10 other students, was expelled from the university for political reasons.



'Slap the old professors silly with their crap art'. Graffiti in the art school, around 1955.

Writer Günther Grass, art student at the HfBK during the 1950s, gave his account of the first organised student strike ever, in his capacity as student representative. The architect Karl Otto, unpopular amongst students, had been elected to take over the post of Karl Hofer, who had resigned from his position as head of the HfBK in 1955.

The student general assembly called a 24 hour warning

strike for November 1, 1955, in which the student body expressed their demands for a successor of equal standing to Karl Hofer, who had passed away.

*'Such a thing as a strike by students did not exist at that time, it was an exceptional gesture. [...] We were not the least prepared for such a democratic form, which was a mistake. There was a great deal of chaos, and considerable anger about the decision – and basically everything we did came too late anyway.'*¹¹

The increasing politicisation of the west Berlin students was strongly influenced by groups that had unified in party-affiliated university organisations. These were mainly the SDS (Socialist German Student Union), and from the late 1960s on the SEW (Socialist Unity Party of West Berlin) and the ADS (Action Group of Democrats and Socialists), as well as the 'Red Cells' in their respective institutes and departments.

It was particularly the SDS that worked during the 1960s towards establishing a sound theoretical basis for a critique of the antiquated, feudalistic and hierarchical university system, campaigning for the democratisation of the university structure and for extensive educational reforms.

In 1967, the year in which student Benno Ohnesorg was killed by police officer Kurass, the architecture department at the HfBK hosted courses of the KU (Critical University), a counter-university founded by students of west Berlin as part of their revolt. This period saw intense engagement in university politics by the student representatives, and the general assemblies of the various departments were also increasingly prepared to be involved in political action.

In the winter semester of 1968-69 students of the SHfBK organised a 'Go-In', occupying the closed meetings of the academic senate in protest. A resolution by the student parliament stated: *'The unanimous rejection of the motion for public/open senate sessions is [...] unfounded. [...] the student body [feels] obliged to make the meeting public on its own terms.'*¹²

Democratic university structures, up-to-date fields of study and concepts for reformed university didactics were developed at the art academy (SHfBK, later renamed HfBK / UdK) and in the professional schools later affiliated with it. Working groups were often made up of students and lecturers, engaging in university politics together.

Bearing in mind the board structure still in place today at the UdK, the advances made in 1969 by the student general assembly seem remarkable. The concept of the general assembly of all faculty members holding the decision making power on all questions concerning university structure, staff appointments and finances, was first realised as a pilot project at the Department of Architecture with support from the head of the department, architect Hardt-Walther Hämer. It quickly made the rounds and was demanded by the majority of students. However, the so called 'general assembly model', which led to the de facto disempowerment of the professor-led governing boards, was declared illegal by the Berlin senate while being implemented across the university.¹³

The above named objectives became effectively irrelevant

when the Berlin University Act of 1969 was implemented.

The resolution of the student general assembly states that: *'the student body objects to the imminent regulation through the new university act (SPD draft), which will lead to a rigidification (or rather involution) of the present situation. [...] It demands that the academic senate to defend itself against fascistic assaults through the political senate.'*¹⁴

In July 1969, protests against the passing of the new university act took place.

Small occupations and protest rallies were held, although wider social issues were not brought into the art academy to the same extent as at the FU (Free University Berlin).

On May 9, 1970 a police raid took place on the main building of the academy in Hardenbergstrasse after a demonstration against the war in Cambodia. Students later placed a banner on the facade, protesting against the unprovoked violent behaviour of the armed police forces.

The student demands for the abolition of the professor-led master-classes and the subject-based curriculum, in favour of a project-based course of study and a stronger orientation towards social issues, were broadly discussed. *'The students should be encouraged with the help of tuition to regard their future professional function not only from a position determined by this function itself. Moreover, the tuition should expand the students' ability to express themselves and improve social communication, furthering political participation in a democratic society.'*¹⁵

This discussion took place at the level of the senate and within the various university departments that were yet to be fully affiliated with the art academy, such as the Academy for Graphic, Print and Advertising, AGDW. It was at the AGDW during the winter semester of 1971-72 that the first attempt for 'project-based studies' was agreed on.¹⁶

A model for the renewal of the art pedagogical studies – at the time still holding on to (supposedly) out-dated conceptions of 'the artist' and artistic profession – was developed by student working groups. The reform was however repeatedly delayed by the board of the faculty, and was ultimately dropped altogether.

During that time, Maoist 'Red Cells' were formed in several departments, such as Rotzkup (the Art Pedagogy Red Cell within department 4) and Rotzkomm (the Communication Red Cell within the AGDW).

In 1972-73, an ADS (Action Group of Democrats and Socialists) sub-group was formed at the HfBK. It claimed in its manifesto that: *'No other university or professional school in Berlin grants its staff and students as few rights and possibilities for participation as the HfBK.'*¹⁷

As early as 1972, protests against the 'Löffler-plan' emerged, supported by students and faculty members of the HfBK. The west Berlin senator for education Löffler had issued two unpopular drafts for a reform of teacher training and a reform of the university act which were criticised as being undemocratic.

Another publication issued in February 1973 named the 'white paper for the construction of a comprehensive university for art and science', was the final straw – the students

decided to go on strike.

The 1975 unification (and rationalisation) of formerly independent institutions under one oversized administration heralded fundamental problems within the art school, problems still inherent in its structure today. Meanwhile, the continuation of inefficient and undemocratic self-governance structures and the failure to conduct the necessary reforms of art teaching led to a weakening of the structural debates of the time. Progressive political cooperation in working groups which had been formed prior to the amalgamation came to an end.

Initially there was talk of unification and re-profiling as a 'comprehensive university for art and science'. The scientific side of things was however postponed due to the problems with integration. If and to what extent this aim was ultimately realised in the HdK/UdK is debatable.

The student demands for participation in the university structure and the development of the curriculum can in retrospect be regarded as having failed. In the course of the widespread politicisation during the 1960s a strong demand for structural participation emerged, which in turn found its way into the numerous working groups and committees. Yet this mode of participation was not to be found in the new university act, which had the effect of making structural initiatives temporary and unstable as they lacked the necessary power to implement change.

Furthermore, the structure of student representation, the temporary absence of the constituted students' union representative committee and parallel activities of leftist university groups eventually resulted in stagnation, rather than enabling strong student self-positioning.

The winter semester of 1976-77 saw a strike in all universities in Berlin, in which the HfbK also participated. These were precipitated by the government decreed occupational bans (in conjunction with the 'Decree Against Radicals'), and student demands for the reinstatement of the AStA (the constituted students' union representative committees) and higher rates on federal student support (BaföG).

Besides these structural struggles one can assume that students engaged in resistant artistic practice (beyond courses offered by the art school). Concrete examples are however rarely documented, as the university, as would be expected, has primarily archived documentation of works by students working in the 'classical' disciplines such as painting and sculpture.

Stagnation, carelessness and the reunification – the 'unpolitical 80s'

With the demise of the student revolt and the recognition that engagement in university politics to oppose stagnating structures was not effective, the art students' willingness for protest entered into a new phase.

The situation of art students themselves changed with the growth of the art market. Many students turned more intensively towards their individual work as the prospect of a career as an artist became more tangible, rather than dealing with power struggles within university politics.

After most of the political groups at the HdK ceased their

activities, many students found a new focus for action in the struggle for affordable housing. Student existence in the west Berlin of the 1980s was characterised by housing scarcity and vacant buildings were squatted en masse.

In this context the (symbolical) squatting of the HfbK building in Lietzenburger Strasse in the summer of 1982 bears some significance. The building had been used by the Art Pedagogy department, and was designated to be converted into a home for asylum seekers (despite the availability of several other suitable buildings in the area) after an intransparent decision making processes in the Berlin senate.

Ulrich Roloff-Mommin, head of the school at the time, took part in the 'squatting' and the re-design of the street façade, which resulted in a criminal procedure against him.

The period was also marked by a university-wide debate on gender equality, raising particularly fierce discussions when it came to appointing new lecturers and professors.

After a failed attempt to appoint performance artist Ulrike Rosenbach (a male applicant was appointed), the following statement was published in the university magazine: *'The prevention of the uncritical acceptance and adoption of misogyny in the arts requires women to expose their discrimination [...].'*¹⁸

Gender equality and the appointment of female professors were also among the key demands in the UniMut strike during the winter semester 1988-89.



Student protesters demanding 'participation', 1988-89.

This Berlin-wide strike shortly before the fall of the wall addressed the closed and patriarchal university governance structures and the dire state of equipment in the universities. At the HdK specifically, the teaching of anachronistic concepts of art in highly disciplined and hierarchically structured, male-dominated courses and master classes was criticised.

As result of the prolonged and widely supported pressure from the students for an interdisciplinary faculty at the HdK, the university president and the senate finally offered a budget of 300,000 Marks (154,000 Euros) for 'autonomous student projects' – something of a windfall. Out of this process, the organisation Interflugs, with its various sub-projects, eventually emerged, providing a platform for student-led initiatives. At the same time the Freie Klasse

(Free Class Berlin) was founded as a counter-model to the professor-led artist classes in the faculty of Fine Art.

A commission for the promotion of women's rights, composed of equal numbers of faculty members and students, as well as a Women's Commissioner were also established.

These institutions within the university, although today often simply regarded as parts of the 'official' university structure, are the results of concrete demands by students and staff of that time.

Here the core question of critique from within the institution presents itself: can critical positions in the face of the institution be sustained, when 'grass roots' pressure is dissipated through selective and measured accommodation of the complaints?

Is the monolith of the university actually changing, or is it just us ranting in the padded cell of short-lived protests, project grants and under-paid teaching posts for gender studies?

Today, as before, students of the UdK are faced with the question of how an art education can be an expression of an autonomous and independent positioning in regard to society, and whether the course of study during the students' limited time at the university should be simply consumed, rather than self-determined. Students should take an active role in defining it.

48 Of the few artistic works dealing with the institutional context in which they were produced, I wish to mention Yeliz Palak's video *MeisterInnenschülerInnen*, exhibited at the master class graduate exhibition at the UdK in 2010. The conditions of teaching and production are underscored and commented on by an observation of the university's 'architectural heritage'. Amongst the architectural details shown in the video are the former art academy building next to the Gropius building (later used as Gestapo headquarters), the Monument for the Dead Soviet Soldier in Treptower Park (reputedly produced in the art academy), and elements of the main UdK building's historical façade. The narration deals with the political function of the art academy during the Nazi regime and the Cold War, and later the reluctance to accept women in art education.

*'It is not solely about the history of the institution, but rather the analysis of architecture/images and their cross reference with representative or non-representative history. Putting the images and places into a relationship can enable a different approach to the events.'*¹⁹

In reflecting on the realities defined by the institution lies a chance for a more profound understanding of structures of heteronomy and autonomy, and the opportunity to bridge the chasm between education and identity formation. As illustrated by several Freie Klasse projects, if the momentum of action is core to the programme, another notion of art-making can be rendered tangible, at least for a split second. What is imaginable is a form of art no longer dependent on defining itself as art in order to legitimise itself as action.

ANMERKUNGEN | NOTES

1 Quelle: Stellungnahme der Studentenvertretung der SHfBK vom 16.6.1969, Information zur Vollversammlung, UdK Archiv | Statement of the SHfBK (Public University of Fine Art Berlin) student council, 16/06/1969. Information for the general assembly. UdK archive

2 www.hagalil.com/archiv/2005/02/radau.htm

3 Kunst Macht Politik, Christine Fischer-Defoy, S. 178 ff, sowie: UdK Archiv | and: UdK-archiv

4 ebd., S.180 | *ibid.*, p.180

5 ebd, sowie UdK Archiv | *ibid.*, and UdK archive

6 Ob es sich dabei um Studierende der Kunsthochschule handelte, ist unklar. | it is unclear whether this group was made up of students.

7 Vgl. Brief des NSdStB, Hochschulgruppe Vereinigte Staatsschulen, an Direktor Poelzig, datiert 27.März 1933, UdK Archiv, sowie Darstellung von H. Thoma auf: | See letter by NSdStB, Hochschulgruppe Vereinigte Staatsschulen, Public Art Academy sub-group, to the head of the academy Poelzig, dated March 27, 1933, UdK archive, as well as the account by H. Thoma on: www.helmut-thoma-stiftung.de/Autobiographie/Studium/studium.html

8 Eine literarische Darstellung der Arbeit der Gruppe findet sich im dritten Band von Peter Weiss *Roman Ästhetik des Widerstands*. | A literary account of the groups activities can be found in the third chapter of Peter Weiss' novel *The Aesthetics of Resistance*.

9 Protesterklärung der Studierendenvertretung der HfBK v. 27.4.49, UdK Archiv | protest statement by the student representatives of the HfBK, April 27, 1949, UdK archive

10 Stellungnahme der Studierendenvertretung Abteilung IV zur Busse-Entlassung, 27.3.51. UdK Archiv | Statement of the student representatives of the department IV on the occasion of Busse's dismissal, March 27, 1951, UdK archive

11 G.Grass in: C.Fischer-Defoy, *Im Aufbau ein Stein*, S.63, S.48 | G.Grass in; C.Fischer-Defoy, *Im Aufbau ein Stein*, p.63, p.48

12 aus: Asta SHfBK, Informationsblatt Nr.1 WS 1968/69, UdK Archiv | from: Asta HfBK, Informationsblatt Nr.1, WS 1968/1969, UdK archive.

13 Diese Entscheidung wurde durch ein Protestschreiben von 6 DozentInnen der Abteilung Kunstpädagogik provoziert, die sich erfolgreich gegen das VV Modell engagierten. | This decision was provoked by a protest letter to the senate, sent by six lecturers of the pedagogical faculty, thus succeeding in their engagement to stop the 'general assembly model'.

14 Quelle: Protokoll der Studentenvollversammlung, 20.5.69, UdK Archiv | Protocol of the student general assembly, May 20, 1969, UdK archive

15 aus: „Richtlinien über den Unterricht in den allgemeinwissenschaftlichen Fächern an den fachbezogenen Akademien des Landes Berlin“ in: Dienstblatt des Senats von Berlin, Teil III, 9.5.1969. | from 'Guidelines on the tuition of the general scientific subjects at the professional schools/academies in the federal city-state of Berlin' in: Official bulletin of the senate of Berlin, part III, 9th May, 1969.

16 Quelle: Projektstudium Visuelle Kommunikation, NGBK Berlin 1976/1977 | Source: Project-based studies Visual Communication, NGBK Berlin 1976/1977

17 ebd., S.10 | *ibid.*, p. 10

18 in: HdK Info, '81, UdK Archiv | Source: HdK Info, '81, UdK archive

19 Zitat Yeliz Palak | citation Yeliz Palak

ROLLEN ODER SICH ÜBERROLLEN LASSEN

Text: Kornelia Kugler

halte und -organisation? Diese Problematik stellt sich je nach Fach und Studienort unterschiedlich dar.“⁴

„Die UdK Berlin hat aus dem differenzierten Bild des Bologna-Prozesses die Konsequenz gezogen, den Umstellungsprozess aktiv mitzugestalten und nicht über sich ergehen zu lassen. Das ist mehr als Rhetorik, beeinflussen doch die ersten Umstellungsergebnisse die weitere Handhabung der Reform. So hat sich die UdK Berlin zu einer (fast) kompletten Umstellung auf das gestufte Studiensystem selbst verpflichtet.“¹, so der Bologna-Berater der UdK², Christian Fischer. Und er meint weiter:

„Die Vorteile der Generalrevision der Studieninhalte und des neuen Systems werden dabei auch der UdK Berlin zugute kommen: so die Flexibilisierung der Studienangebote durch das zweistufige System, das gerade im Masterbereich interessante und innovative Studienangebote auch ‚zwischen‘ den angestammten Fächern ermöglicht. Auch wird die Bruchstelle zwischen Bachelor und Master die Integration ausländischer Studienbewerber bzw. den Hochschulwechsel ins Ausland erleichtern. Der differenzierte und kreative Umgang mit der Reform führt aber auch zur Einsicht, dass die Vorteile nicht die Nachteile aufwiegen, die sowohl durch die Umstellung auf das gestufte System, als auch durch die Einführung der Modularisierung in den freien Künsten entstehen würden. Hier hat sich die UdK Berlin entschlossen, am bestehenden und bewährten Ausbildungssystem festzuhalten.“

Die Bologna-Reform wurde und wird an der UdK von Beginn an mit großem Eifer konsequent umgesetzt, trotz deren Freiwilligkeit und der Ausnahmeregelung für Kunstuniversitäten. Im Vergleich zu vielen anderen Kunstuniversitäten und -hochschulen ist die UdK seit 1997 Vorreiterin, was die Bologna-Implementierung betrifft.

Die Vorgabe der KultusministerInnenkonferenz (KMK) dazu lautet, dass Bachelorstudiengänge mindestens sechs und höchstens acht Semester, Masterstudiengänge mindestens zwei und höchstens vier Semester umfassen, zusammen genommen aber zehn Semester nicht überschreiten dürfen. Künstlerischen Kernfächern einer Hochschule erlaubt die KMK, die Regelstudienzeit insgesamt sogar auf 12 Semester auszuweiten.

Hierzu merkt Christian Fischer selbstkritisch an: „Hier stellen sich unangenehme Fragen. Wurde ein Absolvent beispielsweise in zehn Semestern ausgebildet, dann wird es für die Qualität seines Abschlusses vermutlich sekundär sein, ob er am Ende seines Studiums ein Diplom- oder Masterzeugnis erhalten hat. Was ist aber mit Bachelorabsolventen nach sechs Semestern, falls sie nicht wegen mangelnden Talents, sondern wegen einer Herabsetzung der Plätze für Studienanfänger im Master keine Chance auf Fortführung ihres Studiums haben? Sind sie dann ‚halbe‘ Künstler/Musiker/Schauspieler usw.? Gibt es für sie einen Markt? Was bedeutet das für Studienin-

An der UdK stellt sich die Sache für die Verantwortlichen scheinbar recht einheitlich dar: Bisher wurde beinahe das gesamte Lehrangebot umgestellt, Ausnahme sind die Studiengängen Bildende Kunst und Kunst und Medien. Das bedeutet eine stärkere Einschränkung in Angebot und Auswahl der Lehrveranstaltung und den beschränkten Zugang zu Master-Studienplätzen.

Das Resultat für die Studierenden ist Ausgrenzung einerseits und Elitarisierung andererseits – für die Uni schlicht eine Kostenersparnis. Mit dem Argument, dass viele Studiengänge der Gestaltung, Darstellenden Kunst oder Musik schon immer eher reglementiert waren, werden die Studienpläne scheinbar ohne große Veränderung umgemodelt. Die dadurch stattfindende Modularisierung macht sich gut als nachzuweisende „employability“, womöglich für die „creative industries“ – tatsächlich stößt die Verschulung des Studiums bei vielen Studierenden auf Frust und Überarbeitung. Die Möglichkeit zum viel geforderten interdisziplinären Denken und Arbeiten wird damit noch geringer. Die Uni wird zum kulturindustriellen Komplex: Internationalisierung (der Abschlüsse, nicht aber der Möglichkeiten, international zu studieren) und Homogenisierung der Ausbildung resultieren aus dem allgemein zu beobachtenden Bestreben der Neoliberalisierung des Wissenschafts- und Bildungsbereichs.

Wie sich zeigt, klaffen Theorie und Praxis der Reform auseinander: Die Studierenden werden durch die Kontrollinstanz der neuen Prüfungsmethoden, Credit Points, Modul-Stufen und Anwesenheitspflichten gegängelt, wodurch selbstständig-emanzipatorisches Lernen nur mehr durch große Eigeninitiative möglich sind. Wer neben Lohnarbeit und Prüfungsstress dazu noch Zeit hat, ist fraglich.

Sogar Martin Rennert, Präsident der UdK, sieht mittlerweile Schwachpunkte, die er in einem Zeitungsartikel im Zuge der Universitätsproteste 2009 offenbart: „Dabei hatte die Idee einer grundlegenden Reform zunächst durchaus ihren Charme. Doch was dann aus der Politik kam - die Umstellung auf Bachelor und Master -, machte alles nur schlimmer: dirigistisch, misstrauisch, kleinteilig, keine der vielfältigen europäischen Traditionen auch nur reflektierend und ein peinliches Missverständnis der angloamerikanischen Modelle offenbarend. [...] Betrachten wir die Künste - nicht umsonst ging der aktuelle Protest von der Akademie der Bildenden Künste in Wien aus -, wird es völlig absurd. Wie modularisiert man künstlerische Entwicklung? Lernt man das hohe C erst im Master? Kann ein Bachelor der Architektur ein Haus bauen oder besser doch nur eine Garage? B.A.-



Schauspieler sollten nur im Vorabendprogramm aufscheinen, „Tatort“-Kommissare brauchen einen Master? Die Universität der Künste Berlin hat für ihre freien Künste Ausnahmen erkämpft. Aber in den meisten anderen unserer 40 Studiengänge arbeiten wir seit Jahren an der Begrenzung des Schadens, den die Qualität durch Verknappung und Verkürzung genommen hat.“⁵

Rennert behauptet, Ausnahmen für die UdK „erkämpft“ und an der „Begrenzung des Schadens“ zu arbeiten. Aber arbeiteten er und seine Vorgänger nicht „seit Jahren“ an der Einsetzung des zweistufigen Systems? ⁶

Der Bezug auf die Akademie der Bildenden Künste Wien selbst ist „völlig absurd“, denn es ist bekanntlich nicht die Leitung der Akademie, die protestiert, sondern die Studierenden, die sich gegen die Einführung des BA/MA-Systems für die Lehrämter durch das Rektorat wehren.

Doch die aktuellen transnationalen Bildungskämpfe, beziehen sich nicht nur auf die Implementierung der Bologna-Architektur: Sie richten sich generell gegen die unbedingte

Marktfähigkeit von Universitäten, Studierenden und Lehrenden, aber auch Zugangsbeschränkungen und andere soziale Ausgrenzungsmechanismen. Was an anderen Universitäten zur Zeit erst eingeführt und im Zuge der Bildungsproteste stark kritisiert wird, gilt dagegen an der UdK und anderen Kunsthochschulen schon lange als Qualitätsmerkmal: hochselektives Auswahlverfahren für ein Elite-Studium.

Gegenüber der Marktfähigkeit hat Martin Rennert (im selben Atemzug mit seiner oben angeführten Bologna-Kritik) keine Bedenken: „*Gleichwohl stellt sich die Universität der Künste Berlin wie alle Universitäten Deutschlands ganz selbstverständlich der internationalen Konkurrenz, mit zunehmend beeindruckendem Erfolg. Eine ganz neue Generation von Hochschullehrern wartet trotz schmalere Besoldung darauf, die Unis zu bereichern: kompetitiv, leistungs-, aber eben auch erkenntnisorientiert.*“ ⁷

Die Frage sollte, nach Simon Sheikh⁸, möglicherweise nicht lauten, in welchem System Studierende ausgebildet werden und Lehrende arbeiten, sondern für welches System.

ON THE IMPLEMENTATION OF THE BOLOGNA PROCESS AT THE UNIVERSITY OF THE ARTS, BERLIN

STEAMROLL OR BE STEAMROLLED

50



‘As a consequence of [the] multi-faceted picture of the Bologna process, the UdK Berlin has decided to actively participate in the restructuring process, rather than be passive recipients of it. This is not simply rhetoric, as the initial results of the restructuring process affected the implementation of whole of the reform. Ultimately the UdK committed itself to the (almost) complete adoption of the two-tier university system. The UdK will benefit from the advantages of the general revision of subjects and the new system. A more flexible range of courses will enable interesting and innovative courses between the traditional disciplines to be offered, especially at the postgraduate level. The break between graduate and postgraduate studies will facilitate the integration of international students and also make it easier for German students to study at universities in other countries.

However, the differentiated and creative approach to the reform led to the belief that the possible advantages did not outweigh the disadvantages resulting from a two-tier system and the modularisation of courses in the visual arts. In this aspect the UdK Berlin decided to continue with its existing, established educational system.’¹ Christian Fischer, ‘Bologna advisor’ at the UdK, 2007²

The Bologna reform has been and continues to be rigorously applied at the UdK despite the fact that participation in the reform is optional, and the fact that art academies are exempt from the reforms. In comparison to many other arts

universities, the UdK has since 1997 been a forerunner in terms of its implementation.

According to guidelines established by the conference of German Cultural Ministers (KMK), a bachelors degree should consist a minimum of six and a maximum of eight semesters, while postgraduate courses should last a minimum of two and a maximum of four semesters. The total should not exceed ten semesters. However, the KMK allows universities to extend the prescribed period of study to a total of twelve semesters for the core artistic subjects.

The ‘Bologna advisor’ at the UdK, Christian Fischer, remarked, somewhat self-critically: ‘*We have to face difficult questions here. For a graduate finishing university after ten semesters, it may make no difference to the quality of their degree whether it is called a “Diplom”³ or a “Bachelors”.* But what about undergraduates unable to continue their education after six semesters of their BA, not due to a lack of talent but due to a limited number of MA places? Are those graduates “half” artists/musicians/actors etc.? Is there a market for them? What does this imply in terms of course contents and organisation? This problem manifests itself differently depending on where and what one studies.’⁴

At the UdK the state of affairs appears relatively straightforward for those in charge – all courses have been/are being restructured, except for the fine art and ‘art and media’ courses.

For the affected students this implies further restrictions in the choice and quality of content and restricted entry to MA courses. The result for the students is that some are excluded whilst others partake in an increasingly elitist system. For the university it represents cost savings. Arguing that many courses in the design, performing arts and music faculties had always been regulated, many courses are being restructured without major modification. The resulting modularisation serves to guarantee future employability, possibly in order to meet the demands of the 'creative industries'. In reality, the regimentation of the courses has caused frustration and overwork among the students and opportunities for interdisciplinarity are in fact diminishing. The university is being converted into a cultural-industrial complex; the introduction of the market place into education and scientific research has resulted in the internationalisation of the qualifications (though without new opportunities for international exchange), and the homogenisation of education are the results at a general attempt of a neoliberalisation of the science and education sector.

As can be seen, the theory and practice of the reforms are two different things. The students are restricted in their autonomy and initiative through the control mechanisms of new examination procedures, a credit point system, modular courses and compulsory attendance. Independent and emancipatory study is only possible with great initiative by the students. Who's able to handle that, alongside wage labour and examination stress?

Even Martin Rennert, president of the UdK, finds weak points, as he discloses in a newspaper article published during the student protests in 2009.

*'Although at first the idea of a fundamental reform seemed quite like a good idea, what finally came from politicians (the reorganisation to the BA/MA system) just made everything worse. The regulatory, apprehensive, piecemeal fashion of the reforms failed to reflect any of the manifold European traditions while showing an embarrassing misunderstanding of the Anglo-American models. [...] In terms of the arts, it gets entirely absurd, so it's not without reason that recent protests were initiated at the Academy of Arts in Vienna. How do you modularise artistic development? Do you learn the High C only as a postgraduate? Can an architect with a Bachelors build a house, or had they best stick to a garage? Do BA actors only appear in the early evening programming while the inspector in the prime-time crime series needs an MA? The University of Arts has fought for exceptions in its fine art programme. But concerning most of our 40 other courses we have been working for years to limit the damage in quality caused by the cuts and shortages.'*⁵

Rennert claims to have been 'fighting' for exceptions and damage control within the UdK. But has the university not prior to this been working 'for years' towards implementing the two-tier model, indeed as a forerunner to other art academies?⁶ Rennert's reference to the Academy of Arts in Vienna is itself 'absurd', as it was clearly not the directorate of the university but rather its students who protested

against the introduction of the BA/MA system to the Art Pedagogy course.

However, the transnational education protests did not only address the implementation of the Bologna structure, but also the unconditional marketability and commercialisation of universities, students and faculties, along with entrance restrictions and other mechanisms of social exclusion.

The UdK and other art academies have long employed highly selective entrance procedures as a mark of quality in an elite education – something only recently being introduced in other universities (though coming under strong criticism during the recent student protests).

When it comes to marketability, Martin Rennert has no objections: *'It goes without saying that the University of Arts, like all other universities in Germany, is meeting the challenge of international competition with increasing success. An entirely new generation of academic staff is, despite modest salaries, waiting to enrich the universities. They are not only competitive and output oriented, but equally knowledge oriented.'*⁷ This comes in the same breath as his 'Bologna critique'.

Perhaps we should, as argues Simon Sheikh⁸, not be asking which system art students are being educated under and teachers working within, but rather: Which system are they being educated for?

ANMERKUNGEN | NOTES

- 1 in „Ressentiments gegenüber dem Bolognaprozess“; politik&kultur Nr. 01/07 Jan - Feb 2007; p. 15
- 2 Der UdK wurde 2005 von der HochschulrektorInnenkonferenz ein „Bologna-Berater“ zugeteilt, um die Hochschule bei der Durchführung der Reformen zu unterstützen | In 2005 the UdK was supported by a 'Bologna advisor'. Siehe | See www.udk-berlin.de/sites/content/zielgruppen/presse/pressemitteilungen/archiv/2005/
- 3 A Diplom is the qualification achieved whilst studying at university in Germany, taking around five years to complete and approximate to a combined Bachelors and Masters degree in some countries.
- 4 in „Ressentiments gegenüber dem Bolognaprozess“; politik&kultur Nr. 01/07 Jan - Feb 2007; p. 15
- 5 Gastkommentar Martin Rennert: Proteste gegen die Studienreform - Künstler brauchen Freiheit, in DIE WELT, Printausgabe 14. 11 2009 | Guest comment by Martin Rennert: Proteste gegen die Studienreform - Künstler brauchen Freiheit, in DIE WELT, print version of 14th November 2009 www.welt.de/die-welt/debatte/article5208347/Kuenstler-brauchen-Freiheit.html
- 6 Siehe beispielsweise: Kommentar des damaligen Vizepräsidenten Martin Rennert im Tagesspiegel „Wie die UdK die Zukunft meistert Schwerpunkte: Bachelor und Kooperationen“ vom 15.07.2005 | See for example an article by Martin Rennert (Vice President of the UdK at that time) about the establishment of the Bologna reform in 2005: www.tagesspiegel.de/zeitung/wie-die-udk-die-zukunft-meistert-schwerpunkte-bachelor-und-kooperationen/624478.html
- 7 Gastkommentar Martin Rennert: Proteste gegen die Studienreform - Künstler brauchen Freiheit, in DIE WELT, Printausgabe 14. 11 2009 | Guest comment by Martin Rennert: Proteste gegen die Studienreform - Künstler brauchen Freiheit, in DIE WELT, print version of 14th November 2009 www.welt.de/die-welt/debatte/article5208347/Kuenstler-brauchen-Freiheit.html
- 8 Simon Sheikh: Räume für das Denken - Perspektiven zur Kunstakademie, in Texte zur Kunst Nr. 62, 06/2006 www.textezurkunst.de/62/raeume-fuer-das-denken/

GOVERNEMENTALITÄT UND SELBST-PREKARISIERUNG

ZUR NORMALISIERUNG VON KULTURPRODUZENT_INNEN

Text: Isabell Lorey



Für manche von uns Kulturproduzent_innen käme es gar nicht in Frage, auf Dauer einen festen Job in einer Institution haben zu wollen, höchstens für ein paar Jahre. Dann müsste es wieder etwas anderes sein. Denn ging es bisher nicht immer wieder auch darum, sich nicht auf eine Sache festlegen zu müssen, nicht auf eine klassische Berufsbezeichnung, mit der ganz viel ausgeblendet wird; sich nicht einkaufen zu lassen und dadurch viele leidenschaftliche Beschäftigungen aufgeben zu müssen? War es nicht wichtig, sich nicht den Zwängen einer Institution anzupassen, um die Zeit und Energie zu behalten, die kreativen und eventuell politischen Projekte machen zu können, an denen das eigene Herzblut hängt? Würde nicht gerne, wenn es die Gelegenheit dazu gab, für eine Zeitlang ein mehr oder weniger gut bezahlter Job angenommen, um dann, wenn es nicht mehr passte, wieder gehen zu können? Dann war ja zumindest wieder ein bisschen Geld da, um das nächste Herzensprojekt machen zu können, was wahrscheinlich schlecht bezahlt, aber vermeintlich viel befriedigender sein würde.

52

Bei der hier suggerierten Haltung ist es entscheidend zu glauben, die eigenen Lebens- und Arbeitsverhältnisse seien selbst gewählt und deren Gestaltung sei relativ frei und autonom. Tatsächlich sind die Unsicherheiten, die mangelnden Kontinuitäten unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen zu einem großen Teil durchaus auch bewusst gewählt. Im Folgenden geht es jedoch nicht um die Fragen „Wann habe ich mich wirklich frei entschieden?“, „Wann agiere ich autonom?“, sondern darum, in welcher Weise Vorstellungen von Autonomie und Freiheit konstitutiv mit hegemonialen Subjektivierungsweisen in westlichen, kapitalistischen Gesellschaften zusammenhängen. Der Fokus dieses Textes liegt dementsprechend darauf, inwiefern durch „selbst gewählte“ Prekarisierung die Voraussetzungen dafür mitproduziert werden, aktiver Teil neoliberaler politischer und ökonomischer Verhältnisse werden zu können.

Aus dieser Sicht können keine generellen Aussagen über Kulturproduzent_innen abgeleitet werden, auch nicht über all diejenigen, die aktuell prekarisiert sind. Was durch eine Problematisierung dieser „selbst gewählten“ Prekarisierung jedoch deutlich wird, sind die historischen Kraftlinien moderner bürgerlicher Subjektivierung, die unmerklich hegemonial sind, normalisierend wirken und möglicherweise „Gegen-Verhalten“ blockieren. [...]

Biopolitische Gouvernementalität

Michel Foucault hat mit dem Begriff „*Gouvernementalität*“ die strukturelle Verstrickung zwischen der Regierung eines Staates und den Techniken der Selbstregierung in westli-

chen Gesellschaften bezeichnet. Diese Verstrickung zwischen Staat und Bevölkerungssubjekten ist keine zeitlose Konstante. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts setzte sich durch, was sich seit dem 16. Jahrhundert anbahnte: eine neue Regierungstechnik, genauer die Kraftlinien moderner Regierungstechniken bis heute. [...]

Zum Ende des 18. Jahrhunderts hingen die Stärke und der Reichtum eines Staates immer mehr von der Gesundheit seiner Bevölkerung ab. Eine daran orientierte Regierungspolitik bedeutet im bürgerlich liberalen Rahmen bis heute, Normalität fest- und herzustellen und dann zu sichern. Dazu wurde zunächst eine große Menge an Daten benötigt: Man stellte Statistiken auf, berechnete Wahrscheinlichkeiten von Geburten- und Sterblichkeitsraten, Krankheitshäufigkeiten, Wohnverhältnissen, Ernährungsweisen etc. Das genügte allerdings nicht. Um den Gesundheitsstandard einer Bevölkerung herzustellen und zu maximieren, benötigte diese produktive, das Leben fördernde biopolitische Regierungsweise ebenso die aktive Teilnahme jedes einzelnen Individuums, das heißt dessen Selbst-Regierung. [...]

Die „*Kunst des Regierens*“ - wie Foucault Gouvernementalität auch genannt hat - besteht in modernen Gesellschaften also nicht in erster Linie darin, repressiv zu sein, sondern in „nach innen verlagertes“ Selbstdisziplinierung und Selbstbeherrschung. Analysiert wird eine Ordnung, die den Menschen, den Körpern, den Dingen nicht nur aufgezwungen wird, sondern von der sie gleichzeitig aktiver Teil sind. Nicht die Frage nach der Regulierung autonomer, freier Subjekte steht im Mittelpunkt der Problematisierung gouvernementaler Regierungstechniken, sondern die Regulierung der Verhältnisse, durch die sogenannte autonome und freie Subjekte überhaupt erst zu solchen werden. [...]

Normalisierte freie Subjekte

In biopolitisch gouvernementalen Gesellschaften ist die Konstituierung des Normalen immer auch mit dem Hegemonialen verwoben. Mit der Aufforderung, sich am Normalen zu orientieren - was bürgerlich, heterosexuell, christlich, männlich weiß, weiblich weiß, national sein konnte, musste im Zuge der Moderne die Perspektive entwickelt werden, den eigenen Körper, das eigene Leben zu kontrollieren, indem man sich selbst regulierte und so selbst führte. Das Normale ist damit nicht identisch mit der Norm, kann aber deren Funktion einnehmen. Normalität ist allerdings nie etwas Äußerliches, denn wir sind es selbst, die diese garantieren und mit Verschiebungen reproduzieren. Wir regieren uns demnach im Dispositiv von Gouvernementalität, Biopolitik und Kapitalismus selbst, indem wir uns normalisieren. Gelingt dies - und das ist meistens der Fall -, sind Macht- und manche Herrschaftsverhältnisse kaum

wahrnehmbar und äußerst schwierig zu reflektieren, weil wir sie mit unseren Selbstverhältnissen, Denk- und Verhaltensweisen, mit unseren Körpern zugleich mit herstellen. Denn die Normalisierungsgesellschaft und die darin stattfindenden Subjektivierungen sind ein historischer Effekt einer auf das Leben gerichteten Machttechnologie. Das normalisierte Subjekt selbst ist wiederum ein historisches Konstrukt in einem Ensemble aus Wissensformen, Technologien und Institutionen. Dieses Ensemble ist sowohl auf die einzelnen Körper gerichtet als auch auf das Leben der Bevölkerung im Ganzen. Gelebt wird Normalisierung durch als selbstverständlich und natürlich wahrgenommene alltägliche Praktiken.

Darüber hinaus wird das Normale mit dem Effekt der *Eigentlichkeit*, der Authentizität naturalisiert. So glauben wir beispielsweise, der Effekt von Machtverhältnissen sei das Wesen unseres Selbst, unsere Wahrheit, unser eigener, eigentlicher Kern, der Ursprung unserer selbst. Diese normalisierende Selbst-Regierung basiert auf einer Imagination von Kohärenz, von Einheitlichkeit und Ganzheit, die auf die Konstruktion eines männlichen, weißen Subjekts zurückgeht. Kohärenz ist wiederum eine der Voraussetzungen moderner Souveränität. Das Subjekt muss glauben, es sei „*Herr im eigenen Haus*“ (Freud). Scheitert diese fundamentale Imagination, findet meist nicht nur eine Fremdwahrnehmung als „anormal“ statt, sondern auch eine solche Selbstschätzung.

Blieben wir bei dem für die biopolitisch gouvernementale Moderne so existenziellen, erlernten Selbstverhältnis, welches auf sehr unterschiedliche Weisen für die gesamte Bevölkerung gilt. Dieses Selbstverhältnis basiert auf der Vorstellung, eine innere Natur zu haben, ein inneres Wesen, das letztlich die eigene Individualität ausmacht. Derart imaginierte „innere, natürliche Wahrheiten“, solche Konstruktionen von Eigentlichkeit werden meist als unveränderbar verstanden, lediglich zu unterdrücken oder zu befreien. Sie nähren bis heute die Vorstellungen, sich selbst und ihr/sein Leben frei, autonom und nach eigenen Entscheidungen gestalten zu können oder zu müssen. Solche Machtverhältnisse sind auch deshalb nicht leicht wahrzunehmen, da sie häufig als eigene, freie Entscheidung, als persönliche Einsicht daherkommen und bis heute das Begehren danach produzieren, zu fragen, „Wer bin ich?“ oder „Wie kann ich mich selbst verwirklichen?“, „Wie kann ich zu mir selbst kommen, das Wesen meines Selbst zur größtmöglichen Entfaltung bringen?“. Der im Zuge neoliberaler Umstrukturierungen so häufig gebrauchte Begriff der Eigenverantwortlichkeit liegt, wie erwähnt, ebenfalls in dieser liberalen Kraftlinie von Besitzindividualismus und Eigentlichkeit und funktioniert nur darüber als neoliberal einsetzbare Anrufung zur Selbstregierung.

Im Grunde findet gouvernementale Selbstregierung in einem scheinbaren Paradox statt. Denn sich zu regieren, sich zu beherrschen, zu disziplinieren und zu regulieren bedeutet zugleich, sich zu gestalten, zu ermächtigen und in diesem Sinne frei zu sein. Nur durch dieses Paradox findet die Regierbarkeit souveräner Subjekte statt. Denn gerade weil Techniken des Sich-selbst-Regierens aus der Gleich-

zeitigkeit von Unterwerfung und Ermächtigung entstehen, aus der Gleichzeitigkeit von Zwang und Freiheit, werden die Individuen in dieser paradoxen Bewegung nicht nur zu einem Subjekt, sondern zu einem bestimmten modernen, „freien“ Subjekt. Solchermaßen subjektiviert, (re)produziert dieses Subjekt die Bedingung für Gouvernementalität immer wieder aufs Neue mit, da in diesem Szenario überhaupt erst Handlungsfähigkeit entsteht. „*Macht*“, so Foucault, „*wird nur auf ‚freie Subjekte‘ ausgeübt und nur sofern diese ‚frei‘ sind.*“

Im Kontext von Gouvernementalität sind Subjekte demnach sowohl unterworfen als auch gleichzeitig handlungsfähig und in einem bestimmten Sinne frei. Diese Freiheit ist gleichzeitig Bedingung und Effekt liberaler Machtverhältnisse, also von biopolitischer Gouvernementalität. Trotz aller bis heute geschehenen Veränderungen ist diese Kraftlinie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine derjenigen, durch die Individuen in modernen Gesellschaften regierbar werden.

Diese normalisierte Freiheit biopolitisch gouvernementaler Gesellschaften existiert niemals ohne Sicherheitsmechanismen und ebenso wenig ohne Konstruktionen des Anormalen, Devianten, welche wiederum subjektivierende Funktionen haben. Die Moderne scheint ohne eine „*Kultur der Gefahr*“ nicht denkbar zu sein, ohne die permanente Gefährdung des Normalen, ohne imaginäre Invasionen ständiger, alltäglicher Bedrohungen, wie Krankheit, Dreck, Sexualität oder die „*Angst vor Entartung*“ (Foucault). [...]

53

Ökonomisierung des Lebens und ausbleibendes Gegen-Verhalten

[...] Mit „Ökonomisierung des Lebens“ sind meist die vereinfachten Thesen gemeint, nicht mehr nur die Arbeit, sondern auch das Leben falle wirtschaftlichen Verwertungsinteressen anheim, eine Trennung zwischen Arbeit und Leben sei nicht mehr möglich und im Zuge dessen fände zudem eine Implosion der Trennung zwischen Produktion und Reproduktion statt. Solche totalisierenden Implosionsthesen reden allerdings eher einem kollektiven Opferstatus das Wort und verstellen eine Perspektive auf Subjektivierungsweisen, auf Handlungsfähigkeit und letztlich auf Gegen-Verhalten.

Dabei macht die These von der „Ökonomisierung des Lebens“ aus einer biopolitisch gouvernementalen Perspektive durchaus Sinn. Sie verweist auf die Macht- und Herrschaftsverhältnisse einer bürgerlich liberalen Gesellschaft, die sich seit mehr als zweihundert Jahren um die Produktivität des Lebens herum konstituiert. Das Leben war in dieser Perspektive nie die andere Seite der Arbeit. Die Reproduktion war in der westlichen Moderne immer Teil des Politischen und des Ökonomischen. Nicht nur die Reproduktion, sondern das Leben generell war nie außerhalb von Machtverhältnissen. Vielmehr ist das Leben gerade in seiner Produktivität, das heißt Gestaltbarkeit immer deren Effekt. Und gerade diese Gestaltbarkeit ist konstituierend für das vermeintliche Paradox moderner Subjektivierungen zwischen Unterordnung und Ermächtigung, zwischen Regulierung und Freiheit. Liberale Prekarisierung fand als

immanenter Widerspruch nicht jenseits dieser Subjektivierung statt, sondern ist ein daraus mögliches Bündel sozialer, ökonomischer und politischer Positionierungen.

In diesem Sinne ist die zurzeit viel beklagte „Ökonomisierung des Lebens“ kein gänzlich neoliberales Phänomen, sondern eine Kraftlinie biopolitischer Gesellschaften, die gegenwärtig vielleicht auf eine neue Weise intelligibel wird. Die damit verbundenen Subjektivierungen sind nicht derart neu, wie dies meist behauptet wird. Vielmehr sind deren biopolitisch gouvernementale Kontinuitäten noch kaum begriffen.

Denn waren Lebens- und Arbeitsverhältnisse, die im Kontext sozialer Bewegungen seit den 1960er Jahren entstanden sind, tatsächlich in keiner Weise gouvernemental? Zwar wollten sich die durchaus dissidenten Praktiken alternativer Lebensweisen, die Wünsche nach anderen Körpern und Selbstverhältnissen (in feministischen, ökologischen, linksradikalen Kontexten) immer auch vom Normalarbeitsverhältnis und den damit verbundenen Zwängen, Disziplinierungen und Kontrollen abgrenzen. Stichworte hierzu sind: selbst entscheiden können, was und mit wem gearbeitet wird; bewusst prekäre Lebens- und Arbeitsformen wählen, weil dabei mehr Freiheit und Autonomie möglich schien, gerade wegen der eigenen Zeiteinteilung und ganz wichtig: der Selbstbestimmung. Auf eine gute Bezahlung kam es dabei oft nicht an, war die Entlohnung doch, Spaß an der Arbeit zu haben. Die vielen eigenen Fähigkeiten zur Geltung zu bringen, darum ging es. Generell war die bewusste, die freiwillige Aufnahme prekärer Beschäftigungsverhältnisse sicherlich auch Ausdruck für ein Bedürfnis, die moderne, patriarchale Aufteilung in Reproduktion und Lohnarbeit anders zu leben als innerhalb des Normalarbeitsverhältnisses.

In den vergangenen Jahren sind jedoch genau diese alternativen Lebens- und Arbeitsverhältnisse immer stärker ökonomisch verwertbar geworden, weil sie die Flexibilisierung begünstigten, die der Arbeitsmarkt forderte. So waren Praktiken und Diskurse sozialer Bewegungen in den vergangenen dreißig, vierzig Jahren nicht nur dissident und gegen Normalisierung gerichtet, sondern zugleich auch Teil der Transformation hin zu einer neoliberalen Ausformung von Gouvernementalität.

Aber inwiefern werden ehemals als dissident verstandene prekäre Lebens- und Arbeitsweisen aktuell in ihrer hegemonialen, gouvernementalen Funktion offensichtlich? Und weshalb scheinen sie ihr Potenzial zu einem Gegen-Verhalten zu verlieren? Im Folgenden nur einige wenige Überlegungen, ohne Anspruch auf eine umfassende Analyse.

Viele der selbst-prekarisierten Kulturproduzent_innen, um die es hier pauschalisierend geht, würden sich auf eine bewusste oder unbewusste Geschichte ehemals alternativer Existenzweisen beziehen, meist ohne einen direkten politischen Bezug dazu zu haben. Sie sind mehr oder weniger irritiert über ihre Verschiebung hin in die gesellschaftliche Mitte, also dorthin, wo sich das Normale und Hegemoniale reproduziert. Das heißt allerdings nicht, dass ehemals alternative Lebens- und Arbeitstechniken gesellschaftlich hegemonial werden. Es verhält sich eher genau anders herum:

Die massenhafte Prekarisierung von Arbeitsverhältnissen wird mit der Verheißung, die eigene Kreativität zu verantworten, sich nach den eigenen Regeln selbst zu gestalten, für all diejenigen, die herausfallen aus dem Normalarbeitsverhältnis, als zu begehrende, vermeintlich normale Existenzweise erzwungen. Um diese gezwungenermaßen Prekarisierten geht es hier indes nicht, sondern um diejenigen, die von sich sagen, sie hätten prekäre Lebens- und Arbeitsverhältnisse als Kulturproduzent_innen freiwillig gewählt.

Es ist erstaunlich, dass es hierzu noch keine systematischen empirischen Untersuchungen gibt. Die gängigen Parameter von Kulturproduzent_innen dürften jedoch darin bestehen, dass sie gut bis sehr gut ausgebildet sind, zwischen fünfundzwanzig und vierzig Jahren, kinderlos und mehr oder weniger gewollt prekär beschäftigt. Sie gehen befristeten Tätigkeiten nach, leben von Projekten und Honorarjobs, von mehreren gleichzeitig und einem nach dem anderen, meist ohne Kranken-, Urlaubs- und Arbeitslosengeld, ohne Kündigungsschutz, also ohne oder mit minimalen sozialen Absicherungen. Die 40-Stunden-Woche ist eine Illusion. Arbeitszeit und freie Zeit finden nicht entlang klar definierter Grenzen statt. Arbeit und Freizeit lassen sich nicht mehr trennen. In der nicht bezahlten Zeit findet eine Anhäufung von Wissen statt, welches wiederum nicht extra honoriert, aber selbstverständlich in die bezahlte Arbeit eingebracht und abgerufen wird, usw.

Dies ist keine „Ökonomisierung des Lebens“, die etwa von Außen kommt, übermächtig und totalisierend. Es geht hier vielmehr um Praktiken, die sowohl mit Begehren als auch mit Anpassung verbunden sind. Denn diese Existenzweisen werden immer wieder auch in vorauseilendem Gehorsam antizipiert und mitproduziert. Die nicht existierenden oder geringen Bezahlungen, im Kultur- oder Wissenschaftsbetrieb zum Beispiel, werden allzu häufig als unveränderbare Tatsache hingenommen, anderes wird gar nicht erst eingefordert. Die Notwendigkeit, anderen, weniger kreativen, prekären Beschäftigungen nachzugehen, um sich die eigene Kulturproduktion finanzieren zu können, wird hingenommen. Diese erzwungene und gleichzeitig selbst gewählte Finanzierung des eigenen kreativen Schaffens stützt und reproduziert genau die Verhältnisse immer wieder, unter denen man leidet und deren Teil man zugleich sein will. Vielleicht sind die kreativ Arbeitenden, diese selbst gewählten prekarisierten Kulturproduzent_innen deshalb so gut ausbeutbare Subjekte, weil sie ihre Lebens- und Arbeitsverhältnisse wegen des Glaubens an die eigenen Freiheiten und Autonomien, wegen der Selbstverwirklichungsphantasien scheinbar unendlich ertragen. Sie sind in einem neoliberalen Kontext dermaßen ausbeutbar, dass sie von staatlicher Seite sogar als Rolemodels angeführt werden.

Mit dieser Selbst-Prekarisierung sind Erfahrungen von Angst und Kontrollverlust verbunden, Gefühle von Verunsicherung durch Verluste an Sicherheiten, sowie Angst vor und die Erfahrung von Scheitern, sozialem Abstieg und Armut. Auch deshalb sind „Loslassen“ oder Formen des Ausstiegs und Abfallens vom hegemonialen Paradigma schwierig. Man muss „on speed“ bleiben, sonst könnte man rausfallen. Klare Zeiten für Entspannung und Erholung gibt

es nicht. Solche Reproduktion hat keinen klaren Ort, was wiederum eine unerfüllte Sehnsucht und ein fortwährendes Leiden an diesem Mangel zur Folge hat. Das Begehren nach Entspannung, danach, „zu sich selbst zu kommen“, wird unstillbar. Derart reproduktive Praktiken müssen meist neu erlernt werden. Sie entbehren jeder Selbstverständlichkeit und müssen gegen sich und andere hart erkämpft werden. Das macht diese Sehnsucht nach Reproduktion, nach Regeneration wiederum so überaus vermarktbare.

Nicht nur die Seite der Arbeit, die der Produktion, ist demnach prekär geworden, sondern auch die so genannte andere Seite, die oft als „Leben“ bezeichnet wird, die Seite der Reproduktion. Fallen Produktion und Reproduktion demnach zusammen? Bei diesen Kulturproduzent_innen auf eine alte neue Weise, ja. [...]

Im gegenwärtigen Kontext von prekariertem immaterieller, meist individualisierter Arbeit und ebensolchem „Leben“ verändert sich folglich die Funktion von Reproduktion. Sie wird nicht mehr nur auf andere, vornehmlich Frauen ausgelagert. Individuelle Reproduktion und Generativität, die Produktion des Lebens individualisiert und verlagert sich nun zum Teil in die Subjekte selbst hinein. Es geht um Regeneration jenseits von Arbeit, auch *durch* Arbeit, aber immer noch sehr häufig jenseits von angemessenen bezahlter Lohnarbeit. Es geht um Regeneration, um Erneuerung, Aus-sich-selbst-Schöpfen, sich selbst aus eigener Kraft wieder herstellen: eigenverantwortlich. Die Selbstverwirklichung wird zur reproduktiven Aufgabe für das Selbst. Arbeit soll die Reproduktion des Selbst gewährleisten.

Wenn prekarierte Kulturproduzent_innen in ihrer ganzen Heterogenität in dieser Weise vereinheitlichend dargestellt werden, lässt sich über deren Subjektivierung im Neoliberalismus sagen, dass sie offensichtlich in einem Widerspruch stattfindet: in der Gleichzeitigkeit von Prekarisierung zum einen, das heißt immer auch Fragmentierung und Nicht-Linearität, und Kontinuität von Souveränität zum anderen. Die Kontinuität moderner Souveränität findet durch die Stilisierung von Selbstverwirklichung, Autonomie und Freiheit, durch Selbstgestaltung, Selbstverantwortung und die Wiederholung der Idee von Eigentlichkeit statt. [...] Generell scheint Souveränität bei den hier beschriebenen Kulturproduzent_innen in erster Linie auf der „freien“ Entscheidung zur Prekarisierung, mithin zur Selbst-Prekarisierung, zu beruhen. Dies wiederum könnte ein zentraler Grund dafür sein, dass die strukturelle Prekarisierung als tendentiell gesamtgesellschaftliches, neoliberal-gouvernementales Phänomen, dem kaum eine freie Entscheidung zugrunde liegt, derart schwer gesehen werden kann. Kulturproduzent_innen geben deshalb eines von vielen Beispielen dafür ab, inwiefern „selbst gewählte“ Lebens- und Arbeitsweisen, mitsamt deren Vorstellungen von Autonomie und Freiheit, mit politischen und ökonomischen Umstrukturierungen kompatibel sind. Wie ließe sich sonst erklären, dass bei einer Untersuchung über Lebens- und Arbeitsverhältnisse kritischer Kulturproduzent_innen auf die Frage nach dem „guten Leben“ von diesen keine Antworten zu bekommen waren? Wenn Arbeit und Leben zunehmend voneinander durchdrungen sind,

dann heißt das zwar, wie es eine Interviewte ausdrückt: „*Die Arbeit sickert in dein Leben.*“ Aber offensichtlich sickern nicht genügend Vorstellungen von „gutem Leben“ in die Arbeit, wodurch diese dann wiederum zu etwas transformiert werden könnte, was kollektiv ein „gutes Leben“ bedeutet. Das Gegen-Verhalten mit der Perspektive auf ein besseres Leben, das immer weniger eine gouvernementale Funktion hat, bleibt aus.

Offenbar kann mithilfe einer widersprüchlichen Subjektivierung zwischen Souveränität und Fragmentierung der Glaube an Prekarisierung als eine liberal-gouvernementale Widerspruchsposition aufrechterhalten werden. Dabei werden allerdings fortwährend Macht- und Herrschaftsverhältnisse unsichtbar und Normalisierungsmechanismen als selbstverständliche und autonome Entscheidung des Subjekts naturalisiert. Dazu trägt die totalisierende Rede von der „Ökonomisierung des Lebens“ bei, da Hegemonieeffekte und damit Kämpfe und Widersprüche aus dem Blick geraten. Die eigenen Imaginationen von Autonomie und Freiheit werden nicht in der gouvernementalen Kraftlinie moderner Subjektivierung reflektiert, andere Freiheiten nicht mehr vorgestellt und so die Perspektive auf mögliches Gegenverhalten zur hegemonialen Funktion von Prekarisierung im Kontext neoliberaler Gouvernementalität verstellt.

Was ist der Preis dieser Normalisierung? Was bekommt im Neoliberalismus die Funktion des Anormalen, Devianten? Was ist nicht dermaßen ökonomisch und politisch verwertbar? Statt den Fokus augenblicklich auf das messianische Kommen von Widerständigkeit und neuen Subjektivitäten zu legen, wie es zum Beispiel Deleuze rhetorisch mit der Frage „*Finden nicht die Veränderungen des Kapitalismus ein unerwartetes Gegenüber im allmählichen Auftauchen eines neuen Selbst als Brennpunkt des Widerstands?*“ formuliert, glaube ich, dass davor noch weiter und genauer an den Genealogien der Prekarisierung als hegemonialer Funktion gearbeitet werden muss, an der Problematisierung der Kontinuitäten bürgerlicher gouvernementaler Subjektivierungsweisen im Kontext von sich auch als dissident verstehenden Vorstellungen von Autonomie und Freiheit.

Eine ungekürzte Fassung des Textes sowie weiterführende

Literaturangaben finden sich unter :

eipcp.net/transversal/1106/lorey/de

Weitere Texte von Isabell Lorey unter: eipcp.net/bio/lorey

GOVERNMENTALITY AND SELF-PRECARIZATION

ON THE NORMALIZATION OF CULTURAL PRODUCERS



For some of us, as cultural producers, the idea of a permanent job in an institution is something that we do not even consider, or at most for a few years. But then, we want something different. Hasn't the idea always been about not being forced to commit oneself to one thing, one classical job definition, which ignores so many aspects; about not selling out and consequently being compelled to give up the many activities that one feels strongly about? Wasn't it important to not adapt to the constraints of an institution, to save time and energy for the creative and perhaps political projects that one really has an interest in? Wasn't a more or less well-paying job gladly taken for a certain period of time, when the opportunity arose, and then be able to leave again when it no longer fitted? Then there would at least be a bit of money there to carry out the next meaningful project, which would probably be poorly paid, though supposedly more satisfying.

Crucial for the attitude suggested here is the belief that one has chosen his or her own living and working situations, and that these can be arranged relatively freely and autonomously. Also consciously chosen to a great extent are the uncertainties, the lack of continuities under the given social conditions. Yet in what follows, concern is not with the question of 'when did I really decide freely?', or 'when do I act autonomously?'; but instead, with the ways in which ideas of autonomy and freedom are constitutively connected with hegemonic modes of subjectivation in western, capitalist societies. The focus of this text is, accordingly, on the extent to which 'self chosen' precarization contributes to producing the conditions for being able to become an active part of neo-liberal political and economic relations.

No general statements about cultural producers or all of those currently in a situation that has been made precarious can be derived from this perspective. However, what becomes apparent when problematizing this 'self chosen' precarization, are the historical lines of force of modern bourgeois subjectivation, which are imperceptibly hegemonic, normalizing, and possibly block 'counter-behavior'. [...]

Biopolitical governmentality

With the term 'governmentality', Michel Foucault defined the structural entanglement of the government of a State and the techniques of self-government in western societies. This involvement between State and population as subjects is not a timeless constant. For the first time in the course of the eighteenth century could that which had been developing since the sixteenth century take root: a new government technique, or more precisely, the force lines of modern government techniques in use today.

The strength and wealth of a state at the end of the eighteenth century depended ever more greatly on the health of its population. In a bourgeois liberal context, a government policy thus oriented, means, as it does today, establishing and producing normality and then securing it. For that, a great deal of data is necessary; statistics are produced, probabilities of birth rates and death rates are calculated, as are frequencies of diseases, living conditions, means of nutrition, etc. Yet that does not suffice. In order to manufacture a population's health standard, and to maximize it, these bio-productive, life-supporting biopolitical government methods also require the active participation of every single individual, which means their self-governing. [...]

Therefore, in modern societies, the 'art of governing' – which was another name given by Foucault (1991) to governmentality – does not primarily consist of being repressive, but instead, 'inwardly held' self-discipline and self-control. It is the analysis of an order that is not only forced upon people, bodies, and things, but in which they are simultaneously an active part. At the center of the problem of government ruling techniques is not the question of regulating autonomous, free subjects, but instead, regulating the relations through which so-called autonomous and free subjects are first constituted as such. [...]

Normalized free subjects

In biopolitical government societies, the constitution of the 'normal' is always also woven in with the hegemonic. With the demand to orient on the normal – which could be bourgeois, heterosexual, Christian, white male, white female, national – in the course of the modern era, it was necessary to develop the perspective of controlling one's own body, one's own life, by regulating and thus managing the self. The normal is not identical with the norm, but it can take on its function. Normality is, however, never anything external, for we are the ones who guarantee it, and reproduce it through alterations. Accordingly, we govern ourselves in the dispositif of governmentality, biopolitics, and capitalism in that we normalize ourselves. If this is successful – and it usually is – power and certain domination relations are barely perceptible, and extremely difficult to reflect on, because we act in their production, as it were, in the ways we relate to ourselves, and own our bodies. The normalizing society and the subjectivation taking place within it are a historical effect of a power technology directed at life. The normalized subject itself is, once again, a historical construct in an ensemble of knowledge forms, technologies, and institutions. This ensemble is aimed at the individual body as well as at the life of the population as a whole. Normalization is lived through everyday practices that are perceived as self-evident and natural.

Additionally, the normal is naturalized with the effect of actuality, of authenticity. We thus believe, for example, that the effect of power relations is the essence of our self, our truth, our own, actual core, the origin of our being. This normalizing self-governing is based on an imagined coherence, uniformity and wholeness, which can be traced back to the construction of a white, male subject. Coherence is, once again, one of the prerequisites for modern sovereignty. The subject must believe that it is 'master in its own house' (Freud). If this fundamental imagination fails, then usually not only do others perceive the person in question as 'abnormal', but the person, too, has this opinion of him- or herself.

Let's remain with the learned way of self-relation, which is so existential for the biopolitical governmental modern era, and which applies to the entire population in very different ways. This relationship with one's self is based on the idea of having an inner nature, an inner essence that ultimately makes up one's unique individuality. These kinds of imagined 'inner, natural truths', these constructions of actuality, are usually understood as unalterable, merely able to be suppressed or liberated. Still today, they nourish the ideas of being able to, or having to, fashion and design one's self and one's life freely, autonomously, and according to one's own decisions. These kinds of power relations are therefore not easy to perceive as they commonly come along as one's own free decision, as a personal view, and still today produce the desire to ask: 'Who am I?' or, 'How can I realize my potential?'; 'How can I find myself and most effectively develop the essence of my being?'. As already mentioned, the concept of a responsibility of one's own, so commonly used in the course of neo-liberal restructuring, lies within this liberal force line of possessive individualism and actuality and only functions additionally as a neo-liberal interpellation for self-governing.

In essence, governmental self-government takes place in an apparent paradox. Governing, controlling, disciplining, and regulating one's self means, once, fashioning and forming one's self, empowering one's self, which – in this sense, means being free. Only through this paradox can sovereign subjects be governed. Precisely because techniques of governing one's self arise from the simultaneity of subjugation and empowerment, the simultaneity of compulsion and freedom, in this paradoxical movement the individual not only becomes a subject, but a certain, modern 'free' subject. Subjectivated in this way, this subject continually participates in (re)producing the conditions for governmentality, as it is in this scenario that agency first emerges. According to Foucault, power is practiced only on 'free subjects' and only to the extent that they are 'free'.

In the context of governmentality, subjects are, thus, subjugated and simultaneously agents, and in a certain sense, free. This freedom is, once, a condition and an effect of liberal power relations – i.e. of biopolitical governmentality. Despite all of the changes that have occurred, since the end of the eighteenth century, this is one of the lines of force through which individuals in modern societies can still be governed.

This normalized freedom of biopolitical governmental societies never exists without security mechanisms or constructions of the abnormal and deviant, which likewise have subjectivating functions. The modern era seems unthinkable without a 'culture of danger', without a permanent threat to the normal, without imaginary invasions of constant, common threats such as diseases, dirt, sexuality, or the 'fear of degeneration' (Foucault). [...]

Economizing of life and the absence of counter-behaviour

[...] 'Economizing of life' usually refers to certain simplified theses: no longer merely work, but life too has fallen prey to economic exploitation interests; a separation between work and life is no longer possible, and in the course of this, an implosion of the distinction between production and reproduction has also taken place. Such totalizing implosion-theses speak of a collective victim status and distort the view of modes of subjectivation, agency, and ultimately of counter-behavior.

However, the thesis of the 'economizing of life' makes sense from a biopolitical governmentality perspective. It points to the power and domination relations of a bourgeois liberal society, which for more than two hundred years now has been constituted around the productivity of life. In this perspective, life was never the other side of work. In western modernity, reproduction was always part of the political and the economic. Not only reproduction, but also life in general was never beyond power relations. Instead, life, precisely in its productivity – its design potential – was always the effect of such relations. And it is precisely this design potential that is constitutive for the supposed paradox of modern subjectivation between subordination and empowerment, between regulation and freedom. A liberal process of constituting precarization as an inherent contradiction did not take place beyond this subjectivation, but is an entirely plausible resulting bundle of social, economic and political positions.

In this sense, the currently lamented 'economization of life' is not an entirely neo-liberal phenomenon, but instead, a force line of biopolitical societies, which today perhaps becomes intelligible in a new way. The associated subjectivations are not new in the way that they are usually claimed to be. In fact, their biopolitical governmental continuities have hardly been grasped.

Were living and working conditions, which arising in the context of social movements since the 1960s really in no way governmental? Indeed, the thoroughly dissident practices of alternative ways of living and the desire for different bodies and self-relations (in feminist, ecological, left-radical contexts), persistently aimed to distinguish themselves from normal working conditions and the associated constraints, disciplinary measures, and controls. Key themes here are: deciding for oneself what one does for work and with whom; consciously choosing precarious forms of work and life, because more freedom and autonomy seem possible precisely because of the ability to organize one's own time; and, what is most important: self-determination.

Often, being paid well was not a concern, as the remuneration itself was the enjoyment of the work. The concern was to be able to bring to bear one's many skills. Generally, the conscious, voluntary acceptance of precarious labor conditions was also a sure expression of the wish to live in the modern, patriarchal division of reproduction and wage labour differently to what is possible within the normal working situation.

However, it is precisely these alternative living and working conditions that have become increasingly economically utilizable in recent years, since they favor the flexibility that the labour market demands. Thus, practices and discourses of social movements in the past 30, 40 years were not only dissident and directed against normalization, but were also part of the transformation towards a neo-liberal form of governmentality.

But to what extent are precarious modes of living and working, formerly perceived as dissident, now obvious in their hegemonic, governmental function? And why do they seem to lose their potential for counter-behaviour? What follows will offer a few thoughts, without any claims of presenting a comprehensive analysis.

Many of the cultural producers who have entered into a precarious situation of their own accord – the people of whom we are speaking here as a whole – would refer consciously or unconsciously to a history of previous alternative conditions of existence, usually without having any direct political relationship to them. They are more or less disturbed by their shift to the centre of society, i.e. to the place where the normal and hegemonic are reproduced. That does not mean, however, that former alternative living and working techniques will become socially hegemonic. Instead, it works the other way around: the mass-precarization of labour conditions is forced upon all of those who fall out of normal labour conditions, along with the promise of the ability to take responsibility for their own creativity and fashion their lives according to their own rules – as a desirable, supposedly normal condition of existence. Our concern here is not with these persons forced into precarization, but those who say that as cultural workers they have freely chosen precarious living and working conditions.

It is amazing that there are no systematic empirical studies of this. The common parameters of cultural producers, however, should be that they are well, or even very well, educated, between 25 and 40 years old, without children, and more or less intentionally in a precarious employment situation. They pursue temporary jobs, live from projects and pursue contract work from several clients at the same time, one right after the other, usually without sick pay, paid vacations, or unemployment compensation, and without any job security – thus with no or only minimal social protection. The 40 hour week is an illusion. Working time and free time have no clearly defined borders. Work and leisure can no longer be separated. In non-paid time, they accumulate a great deal of knowledge, which is not paid for extra, but is naturally called for and used in the context of paid work, etc.

This is not an 'economizing of life', that comes from

the outside, overpowering and totalizing. Instead, these are practices connected with desire as well as adaptation. For these conditions of existence are constantly foreseen and co-produced in anticipatory obedience. 'Voluntary', i.e., unpaid or low-paying jobs in the culture or academic industries, for example, are all too often accepted as an unchangeable fact, and nothing else is even demanded. The necessity of pursuing other, less creative, precarious jobs in order to finance one's own cultural production is accepted. This forced, and simultaneously chosen, financing of one's own creative output constantly supports and reproduces precisely those relations from which one suffers and of which one wants to be a part. Perhaps those who work creatively, these precarious cultural producers by design, are subjects that can be exploited so easily because they seem to bear their living and working conditions eternally due to the belief in their own freedom and autonomy, due to self-realization fantasies. In a neo-liberal context they are exploitable to such an extreme that the state even presents them as role models.

This situation of self-precarization is connected to experiences of fear and loss of control, feelings of insecurity through the loss of certainties and safeguards, as well as fear and the experience of failure, social decline and poverty. Also for these reasons, 'letting go', or forms of dropping out and dropping off, of hegemonic paradigms are difficult. Everyone has to remain 'on speed' otherwise they might fall out. There are no clear times for relaxation or recuperation. This kind of reproduction has no clear place, which, in turn, results in an unfulfilled yearning and a continuous suffering due to this lack. The desire for relaxation to 'find oneself' becomes insatiable. These kinds of reproductive practices usually have to be learned anew. They are lacking in any self-evidence and have to be fought for bitterly against oneself and others. In turn, this yearning for reproduction, for regeneration, is made extremely marketable.

As a result, not only has the side of work, of production, become precarious, but also the so-called other side, which is often defined as 'life', the side of reproduction. Do production and reproduction therefore coincide? In these cultural producers, in an old, new way, yes. [...]

The function of reproduction consequently changes in the present context of precarious immaterial, usually individualized work and 'life'. It is no longer externalized with others, primarily women. Individual reproduction and sexual reproduction, the production of life, now becomes individualized and is shifted, in part, 'into' the subjects themselves. It is about regeneration not only beyond work, but also through work, but is still, frequently beyond adequately paid wage labour. It is about regeneration, renewal, creating from one's self, re-producing one's self from one's own power – of one's own accord. Self-realization becomes a reproductive task for the self. Work is meant to guarantee the reproduction of the self.

Presenting 'precarized' cultural producers in their entire heterogeneity in such a uniform fashion, it is possible to say that their subjectivation in neo-liberalism has obviously been contradictory: in the simultaneity of, on the one hand,

precarization, which also always means fragmentation and non-linearity, and on the other, the continuity of sovereignty. The continuity of modern sovereignty takes place through the stylizing of self-realization, autonomy, and freedom, through the fashioning of and responsibility for one's self, and the repetition of the idea of actuality. [...]

In general, for the cultural producers described here, sovereignty seems to rest mainly in the 'free' decision for precarization, and therefore, self-precarization. Yet this, in turn, could be a central reason why it is so difficult to recognize structural precarization as a neo-liberal governmental phenomenon that affects the entire society, and is hardly based on a free decision. Cultural producers therefore offer an example of the extent to which 'self chosen' ways of living and conditions of working, including their ideas of autonomy and freedom, are compatible with political and economic restructuring. How else can we explain that in a study of the living and working conditions of critical cultural producers, when asked what a 'good life' is, they had no answer? When work and life increasingly permeate one another, then that means, as one interviewee expressed: 'work seeps into your life'. But obviously, not enough ideas of a 'good life' seep into the work, whereby this could then, in turn, transform into something that could collectively signify a 'good life'. The counter-behaviour with the view to a better life, which has less and less of a governmental function, is missing.

Apparently, the belief in precarization as a liberal governmental oppositional position can be maintained with the help of contradictory subjectivation, between sovereignty and fragmentation. However, in this way, continuing relations of power and domination are made invisible and normalization mechanisms become naturalized as the subject's self-evident and autonomous decisions. The totalizing talk of 'economizing of life' only contributes to this by causing the effects of hegemony to disappear from view and with them, battles and antagonisms. One's own imaginations of autonomy and freedom are not reflected on within governmental force lines of modern subjectivation, other freedoms are no longer imagined, and so the view of a possible behaviour contesting the hegemonic function of precarization in the context of neo-liberal governmentality is blocked.

What is the price of this normalization? In neo-liberalism, what functions as the abnormal? As the deviant? What can't be economically exploited in this way? Rather than focusing on the messianic arrival of counter-behaviour and new subjectivities, as Deleuze rhetorically formulates with the question: 'Do not the changes in capitalism find an unexpected "encounter" in the slow emergence of a new self as a centre of resistance?', I believe that it is necessary to continue to work further and more precisely on the genealogies of precarization as a hegemonic function, on the problem of continuities of bourgeois governmental modes of subjectivation, and also in the context of notions of autonomy and freedom that look upon themselves as dissident.

*An unabridged version of this text and further reading are to be found on eicpc.net/transversal/1106/lorely/en
Further texts of Isabell Lorey on eicpc.net/bio/lorely*



REALISMUS

– GEGEN DAS REGIME DER KRITIKALITÄT

Unser erster gemeinsamer Text, „The Art of Falling Apart“ erschien 2008 in der Zeitung „Realismus!“ der Free Class Frankfurt. Darin hatten wir uns gefragt, wo sich in der Gegenwart künstlerischer Produktion Realismen auffinden lassen, zu einem Zeitpunkt, in dem der Realismus noch recht verpönt ein Nischendasein in der Totalitarismusecke fristete. Wir untersuchten künstlerische Versuche, einer Realität beizukommen, deren Gewalt sich nicht in Einzelbilder fassen lässt, sondern lediglich in der fortgesetzten Verknüpfung künstlerischer Praxisformen der Vergangenheit und Gegenwart eine Chance haben, sich jenseits der bürgerlichen Repräsentationsrolle der Künste zu positionieren. Wir versuchten, Realismus nicht länger als historischen und damit abgeschlossenen Stil zu fassen, sondern als immer gegenwärtige Haltung – als künstlerischen Kampf um das, was real ist.

Dieser Text funktioniert sowohl als Fortsetzung dieser Überlegungen als auch als dessen Aktualisierung, denn 2010, im Angesicht eines aufkommenden Trends, den Begriff des Realismus nach dem nunmehr offiziellen Ende des Systemgegensatzes neu zu besetzen, scheint es uns noch dringlicher, die Frage danach zu stellen, was die gemeinsame politische Formierung einer realistischen Front in der Kunst heute bedeuten könnte.

Beide Texte entstanden nicht ohne Grund aus Zusammenarbeiten mit selbstorganisierten Kontexten an Kunstakademien in Frankfurt und Berlin. Historisch fand sich der Realismus als politische Haltung stets im Kampf mit der Akademie, und doch ist gleichzeitig unser eigenes Verhältnis zur Kunstakademie das von Außenstehenden, unsere Organisierungszusammenhänge sind nicht von den alltäglichen Zumutungen akademischer Autorität geprägt – sondern von deren Fortsetzungen im Ausstellungs- und Verkaufsgebiet der Gegenwartskunst.

Beide Felder bleiben in der Frage nach einer realistischen Haltung in der Kunst untrennbar miteinander verbunden, bildet doch das eine, wie es im Inaugurationskatalog der deutschen institutionalisierten Institutionskritik (1990 entstanden als Kollaboration zwischen der Spex und Kölner Galerien) hieß, den „Nachschub“¹ des anderen aus. Um den Stand einer Kritik an der Institution soll es hier exemplarisch gehen, denn, ganz folgerichtig, bilden heute diejenigen, die damals vom Nachschub redeten, eben jenen heute aus. Die Frage des Realismus stellt sich heute als diejenige nach der institutionellen Macht und Ohnmacht der Institutionskritik in der Gegenwartskunst.

An der Universität der Künste in Berlin bieten sich hierfür ebenso viele Ansatzpunkte wie an jeder Kunstuniversität in Europas Metropolen. Der Geist der neuen „Criticality“ hat im letzten Jahrzehnt eine Hegemonie erreicht, die

Text: Johannes Raether & Kerstin Stakemeier

diejenigen Akademien im internationalen Ranking nach vorne schießen lässt, die vor allem dieses Attribut für sich behaupten können. Das bedeutet nicht notwendigerweise, dass hiermit eine progressivere Lehre eingetreten sei, sondern nur, dass die Inhalte dieser Lehre sich selbst als kritisch vorstellen – und das gerne auch jenseits jeglicher politischer Progressivität. Für diese Art nurmehr formaler Politizität der großen Geste wiederum bietet die Berliner Universität der Künste eine exemplarische Produktionsstätte, das Atelier Olafur Eliasson, das „Institut für Raumexperimente“.

So tun als ob: Arbeitsteilung als Innovation

Olafur Eliasson hat den 2. Stock seines „Ateliers“ als „Klassenraum“ für seine „Studierenden“ zur Verfügung gestellt. „Atelier“, „Klassenraum“ und „Studierende“ können jedoch als Begriffe, hergeleitet aus der traditionellen Akademie, die unter den Bedingungen kapitalistischer Kunstweltmarktproduktion vermittelten Techniken und Methoden des „Studios“ kaum mehr angemessen beschreiben.

Eliassons „Studio“ verhält sich zum „Atelier“ wie die Fabrik zur Manufaktur. Sie sind Orte einer transhistorischen Praxis, die Produktionsbedingungen dieser Praxis aber haben sich grundlegend transformiert.

Das Studio Eliasson ist als Ort der Produktion vollständig arbeitsteilig aufgebaut. Hand- und Kopfarbeit sind sauber in verschiedene Stockwerke getrennt: Im Erdgeschoss die Verarbeitung, im Stockwerk darüber die Planung, und im zweiten Stock die Akademie. Auf dem Flachdach über der Stadt die Privatwohnung des Geschäftsführers. Zwar gibt es im Gegensatz zur Fabrik keine vollautomatische Verarbeitung am Fließband, sehr wohl aber die Arbeit im manuellen Akkord.

Nicht nur die äußere Anmutung des neogotischen Baus mit den umlaufenden Zinnen erinnert an eine Wiederaufführung der Manufaktur des ausgehenden 19. Jhd., auch diejenigen Abhängigkeitsformen, die sich in der Kunst als manufakturähnlichem Betrieb gehalten haben, bestätigen sich als spätbürgerliche künstlerische Version der Eroberung des Weltmarktes unter den Bedingungen des Jetzt. Es herrscht Frühkapitalismus im Style der Gegenwartigkeit.

Diese „Retroproduktionsstätte“ wird zum Objekt der Kunstbetrachtung an sich: Der Künstler publiziert ein Buch und in Interviews wird ihre Wichtigkeit betont. Vor allem aber funktioniert das Studio auch als exklusiver Anlaufpunkt für Gruppen von Sammlern, Boards of Trustees, oder Austragungsort großer Parties für die staunende Szene. Das Studio ist die gläserne Manufaktur und der Flagshipstore einer international gefragten Marke.²

Im Studio Eliasson wird die Produktion von Kunstwerken vollzogen, ausgestellt und gelehrt. Die Nachahmung wird empfohlen. Im Abgleich mit herkömmlichen Produk-

tionsstätten erscheint die Verarbeitung mit der Hand in kleiner Serie, das gemeinsame Mittagessen, die Diskussion über Kunst in den Pausen und die gemeinsam, während der fröhlichen Arbeit vollzogene Ausbildung des „Nachschubs“ als das Wunschbild einer gesellschaftlichen Produktion, deren tatsächliche, gewaltsame Arbeitsteilung aufgehoben, deren fortgesetzte Entfremdung besser auszuhalten und deren eigentlich vollständige Automatisierung zumindest hier gebrochen wäre. Das Studio funktioniert als romantischer Blick in die Vergangenheit einer gesellschaftlichen Produktion, die längst von der Produktivkraftentwicklung überholt wurde. Eine Bauhütte mit einem Meister, Gesellen und willigen Lehrlingen. Dort wo die Produktionsbedingungen des Studios sichtbar werden, funktionieren sie als Projektionscreen für das romantische Sehnen nach einer Vergangenheit vor der globalisierten Konkurrenz. Kapitalismus als selbstästhetisiertes Teamwork.

Folgt man Alexander Alberros und Blake Stimson's einschlägiger Publikation zur *Conceptual Art: a critical anthology*³, so handelt es sich bei den Anfängen der Konzeptkunst in den 1960er Jahren vor allem um eine politische Ablehnung der, durch die Pop Art wie durch den Abstrakten Expressionismus bereits zuvor eingeführten, Marktgängigkeit der Kunst, um eine Weigerung, belanglose Waren im Luxussegment zu produzieren und stattdessen eine Politisierung der Kunst durch den Abzug ihres Objektcharakters zu fordern. Diese Darstellung mag gerade solchen paradigmatischen Positionen wie Joseph Kosuth oder Art & Language gerecht werden, bei Letzterem in Bezug auf ihren politischen Willen und bei Ersterem in Bezug auf seine Ideologie der Kunst als ästhetische Theorie. Was hier allerdings in der politischen Beurteilung der Konzeptkunst ausbleibt, ist die Beurteilung der externen politischen Bedeutung der auf diese Weise produzierten Kunst. Die Politizität der Kunst ist mit dieser heute so beliebt referenzierten Konzeptkunst zum *l'art pour l'art* zurückgekehrt, in der es weder um praktische Solidaritäten, um materielle Abhängigkeiten, noch um die realen Produktionsbedingungen dieser so immateriellen Gebilde geht. Die hierdurch vervollständigte Abtrennung der künstlerischen von der handwerklichen Praxis, die als Ideologie bereits seit dem Beginn der Moderne vollzogen war, wurde mit der Konzeptkunst zur politischen Arbeitsteilung in der Kunst stilisiert – als ideologische Befreiung der Kunst von ihrem Warencharakter. Die symbolische Geste gegen den eigenen Warenstatus kratzte diesen zwar nicht an, schlug aber die Kunst der intellektuellen Arbeit zu, in der die Herrschaft abstrakt erhalten blieb. Es war die Befreiung der Kunst von ihrer Materie auf Kosten ihrer materiellen Eingriffsmöglichkeit, ihrer Verbundenheit zur Alltagskultur der kapitalistischen Warenwelt. Was produziert wurde, war damit zum einen eine erneute Spaltung der Hoch- von der Massenkultur in der Vergeistigung der Kunst, ihrer Reinigung vom Affekt der Popularität, und zum anderen, und das zeigt sich gerade in der gegenwärtigen Affinität zum Postkonzeptuellen als weitaus weitreichendere Entwicklung: die Einführung der Arbeitsteilung als zentralem Aspekt der Produktion der Gegenwartskunst. Die Konzeptkunst

machte die systematische Produktion der Kunst durch Assistent_innen, Museuminstallateure und Aufbauhilfen, später dann auch durch Praktikant_innen, zu einem Kernstück der Gegenwartsproduktion. Einer Kunstproduktion, in der nicht nur durch die Dematerialisierung (Lucy Lippard, *Six Years*, 1973)⁴ der Kunst eine drastische Erweiterung des Warenbegriffs in der Kunst erfolgte (Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea*, 2000)⁵, sondern in der außerdem der Künstler (seltener die Künstlerin) als politisches Subjekt einer bloß intellektuellen Geste im Vordergrund einer künstlerischen Produktion steht. Einer Produktion, deren Politik auf die Person des Künstlers kapriziert ist und nicht auf die von ihm hergestellten Produktionsbedingungen. Was mit dem konzeptuellen Referenzsystem in den auf seiner Basis „kritisch“ mit dem traditionellen künstlerischen Medienkanon umgehenden Kunstakademien gelehrt wird, ist die Ideologie der künstlerischen als geistiger Arbeit, als scheinbar anarchistische Inspiration der Einzelnen oder Gruppen, deren materielle Verwirklichung nur mehr eine Frage der funktional organisierten Arbeitsteilung ist.

Embedded Academy – a farce

Das Programm des Institutes für Raumexperimente, wie Olafur Eliasson seine Bauhütte in Berlin nennt, ist analog zum retroproduktiven Show-off einem Wissenschaftsbegriff verpflichtet, der sich im Fetisch des „Experimentes“ erschöpft. Das phänomenologische Staunen über Lichtblitze, Bewegungsabläufe, optische Täuschungen und Farbskalen wirkt, als wollte man die wissenschaftliche Arbeit des 19.Jhd als Farce wiederaufführen, starring: the Big Names of the Art World. „Das Institut“, so Eliasson in seinem programmatischen Text *Nichts bleibt gleich*⁶, „sei selbst ein Experiment.“ Ein Experiment, das die hierarchische Wissensvermittlung der Kunsthochschulen ablöse, weil sie „unproduktiv“ sei. Die Studierenden sollten nicht weiter in einer „abgeschotteten Umgebung“ arbeiten, denn das habe ihnen „die Verantwortung abgenommen und sie von echter Arbeit und dem echten Leben distanziert“.

Und tatsächlich lässt sich selbst noch aus der distanzierenden Betrachtung der spektakulären Lehrarchitektur Eliassons ein neues Verhältnis von staatlicher Akademie zur Kunstmarktproduktion beschreiben: Es ist eben nicht mehr der Meister, der im direkten Kontakt mit dem Meisterschüler den männlichen Genius aus dem Studenten heraus treibt und ihn auf das Hauen und Stechen auf dem Kunstmarkt einschwört. Eliasson verkörpert gleich ein ganzes Institut, in das er selbst lediglich als Mediator, Netzwerker und Ideengeber eingebunden ist. Mit diesem Konstrukt beseitigt Eliasson ein Grundproblem, das die zeitgenössische Kunstakademie und insbesondere die Berliner Universität der Künste, in ihrer eigenen sentimentalischen Verhaftung mit dem 19. Jahrhundert betrauert – sie ist eben nicht mehr selbst die ganze Welt, sondern nur mehr deren Vorhof: Gemeinsam mit der Kunst verlor sie im Untergang des Absolutismus, im Aufstieg der reproduzierbaren Medien, der Alltagskultur und der Kunst als Warenproduktion ihre absolute Deutungshoheit über die Welt. Die Attraktivität der Eliassonschen Akademie-Enklave entsteht in der Re-

konstruktion eben jener vormodernen Welt aus sich selbst heraus, allerdings mit hyper-moderner Fassade. Kunst hört hier auf, ein Gegenüber zu haben – sie ist sich selbst Gesellschaft, Wissenschaft und Individuum genug. Die „Lehrende“ (Eliasson selbst setzt in seinem Text „Lehrende“ und „Studierende“ in Anführungszeichen) im Studio Eliasson ist folgerichtig die Maschinerie. Die Produktionsstätte selbst, ihr Umfeld, die Architekt_innen, die befreundeten Kurator_innen und Künstler_innen, und schließlich die Eliassonschen Atelier-Arbeiter_innen, die wiederum selbst als ausgebildete Künstler_innen unter den höchst prekären Bedingungen der Kunstindustrie die Ausbildung mitorganisieren. Lehre ist, was die Produktion uns lehrt. Und die Produktion lehrt uns, uns zu produzieren.

Embedded Productivism – eine Tragödie

Im Umkehrschluss werden die Studierenden des Studio Eliasson dem Organisationsprinzip Hochschule entzogen, und räumlich von den, schon in der Universität der Künste selbst mager vorhandenen, politischen Essentials der modernen „Universität“ entfernt. Der Austausch unter den Studierenden, die Möglichkeit, sich politisch zu organisieren, Informationen über die Rest-Meisterklassen hinweg weiterzugeben, die eigenen Interessen gegen jene der Professoren wahrzunehmen, wird hier auch räumlich unmöglich und die Tatsache selbst zum positiven Merkmal stilisiert. Das Studium im „Studio“ ist die Gated Community der Kunstakademie: Mit Sicherheit ungestört erfolgreich.

62

Noch die jahrelangen Kämpfe von Studierenden, zeitgenössische Medien als Produktionsmittel an die Akademie zu bekommen, verkehren sich ins Absurde, wenn nun stattdessen die Studierenden selbst in eine zeitgenössische Produktionsstätte eingebettet werden. Bei Eliasson geht die Kunst und die Bildung zur Kunst komplett in der Produktion auf, eine zielgenaue Umkehrung desjenigen Anspruchs, den die produktivistischen Künstler_innen, während der russischen Revolution formulierten: Alle Kunst in die Bildung, Handwerke und Wissenschaften, also in die sie umgebenden Felder aufzulösen, zur Befreiung der künstlerischen Produktion aus der bürgerlichen Gesellschaft. In seiner zeitgenössischen Wendung, als Einbettung in die Produktion für den kapitalistischen Welt-Kunst-Markt wird die Verallgemeinerung der Kunst zur Welt an und für sich zu einem „embedded productivism“, der keinen Kontext mehr kennt außer den der eigenen Verabsolutierung. Die Eliassonschen Re-enactments von Produktion, Wissenschaft und Bildung erscheinen so als eine unbeholfene Realisierung einer nie als Vorschlag intendierten Bemerkung von Karl Marx: „Hegel bemerkte irgendwo, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen. Er hat vergessen, hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“ (Karl Marx 18. Brumaire, 1852)⁷. May it all be art – ob Tragödie oder Farce, in jedem Fall aber eine Drohung an alle, die die Befreiung der Menschen aus ihrer selbstverschuldeten politischen Ökonomie ernst nehmen.

So bleibt der kapitalistische Produktivist Eliasson in

der Betrachtung seines eigenen „makroskopischen Modells einer ästhetischen und gesellschaftlichen Begegnung“ auch immer schön handzahn: Das Institut „ist weder ein Avantgarde-Institut im klassischen Sinne, das einen Bruch mit allen vorherigen Systemen anstreben würde, noch ist es eine private, karriereorientierte Ausbildungsstätte. Vielmehr sind wir Unterstützer langsamer Revolutionen. Wenn entscheidende Veränderungen auf einer mikroskopischen Ebene stattfinden, kann sich mit der Zeit eine ganze Gesellschaft oder Weltsicht ändern. Und wenn unser Institutsexperiment glückt, können wir eine undogmatische Selbstkritikalität als Teil unseres Alltagsleben aufrechterhalten.“ Was sich hier als Modell von Stetigkeit ohne Hast anbietet, ist nicht mehr und nicht weniger als die Einladung in die Vervollständigung ideologischer Selbsteinbettung. Die Zusammensetzung der einzelnen Teile zu einer raumgreifenden, undogmatischen Selbstkritikalität bietet eine gegenseitige Legitimationsachse der Kunst und des Lebens, die sich Kritikalität darin bescheinigt, ihren Unterschied überhaupt noch zu bemerken. Zu Unrecht: das Institut Eliassons funktioniert vielmehr als Inkubator abgelegter Selbstdifferenz.

„It may be that to believe in this world, in this life, has become our most difficult task, the task of a mode of existence to be discovered on our plane of immanence today.“ (Gilles Deleuze, *How do we recognize Structuralism?*, 1972)⁸

Dieser Text ist kein Pamphlet gegen die Kollaboration mit dieser neuen Hegemonie der Kritikalität, kein Aufruf zur erneuten und erweiterten Selbstmarginalisierung im Angesicht der erfolgsorientierten, institutionalisierten Selbstbespiegelung mit Marktanbindung. Er ist vielmehr ein Versuch, den Realismus als Fortsetzung der Negation mit anderen Mitteln zu formulieren: mit den Mitteln der Affirmation. Was zunächst klingt wie eine Farce, ist tatsächlich das Ansteuern gegen die Tragödie der Negation der Realität. Deleuzes Formulierung der Schwierigkeit, an diese Welt zu glauben, steht gegen Eliassons Institutionalisierung der ästhetisierten Verblendung als Realitätsersatz. Als Realismus im Modus der Affirmation dagegen, versuchen wir die Strukturen nachzuzeichnen, die diese akademische Fabrik durchlaufen, um ihre Verhältnisse aus ihr herauszuziehen und sie gegen sich selbst in Stellung zu bringen. Sich der Realität anzunehmen, um sie fassen zu können, körperlich zu machen, greifbar, statt sie in Licht, Nebel und Reflexion zu kaschieren. Realismus im Angesicht der mit Kritikalität garnierten neoliberalen Kunstakademie beschreibt den Versuch, die herrschende Mode der Kritikalität (Helmut Draxler; *Gefährliche Substanzen*, 2007)⁹ politisch zu konfrontieren, ohne sich selbst des Mittels der Kritik zu berauben. Sich nicht in die Abstraktion drängen zu lassen, die die notwendige Negation der Zustände ihren Kritiker_innen zumutet, sondern stattdessen am Konkreten das Reale zu suchen, zu sehen wo die Körper sich zusammensetzen, statt zu feiern, dass sie sich auflösen. Realismus als Affirmation der Realität gegen ihre Wirklichkeit – als materielle Kritik der Kritikalität, als Griff nach den Körpern, die sie formen, anhand der von ihr in den Universitäten und Institutionen wiederholten und ausgeweiteten Arbeitsbedingungen. Sich

nicht eine andere Welt zu wünschen, sondern die jetzige in ihren gewaltförmigen Zwecken ernst zu nehmen, auch und gerade dort, wo sie sich in die Ästhetisierung flüchtet. Ästhetisierung, die sich Criticality nennt.

In einer Frage nach dem Realismus in der Organisation der Gegenwartskunst ginge es daher zunächst um die Absetzung von zwei gegenwärtig (nicht nur zu Unrecht) dominanten Strömungen:

Zum einen von der gerade beschriebenen Distinktion der postkonzeptuellen Geste: einer Kunst, die in den vergangenen Jahren mehr und mehr in den Ruf der Politizität gelangte, und einzig durch die scheinbare und sehr bestreitbare Kritikalität ihrer historischen Referenzgröße, der US-amerikanischen Konzeptkunst der 1960er, politisches Bewusstsein beansprucht. Der Akademismus, der sie bestimmt, bestimmte auch schon ihre Ahnengalerie, deren Verdienst ebenso in der Bekämpfung der manuellen Arbeit in der bildenden Kunst liegt, wie auch in der daraus erfolgenden Einführung der klassischen Arbeitsteilung in sie.

Aber auch zum anderen von der sogenannten „Politischen Kunst“, der repräsentativen, künstlerischen Überhöhung der real abwesenden politischen Bewegung in Video, Performance, Fotografie und Malerei, die sich unablässiger Beliebtheit zwischen Biennalen und Documentas erfreut und noch der nationalen Hochkultur einen Hauch von Kritikalität zukommen lässt. Hier ist das Politische der Kunst bloße Füllung einer ungebrochenen traditionalistischen und reaktionären Form. Beliebte Referenzen sind hier all diejenigen historischen Künstler_innen, die ganz im Gegensatz zu ihren erfolgreichen Nachfahr_innen um die Kunst als politisches Medium kämpften – gegen ihre Medien.

Gerade im Hinblick auf die künstlerische Praxis, die


in den derzeit tonangebenden europäischen Kunstakademien wie der Frankfurter Stedelschule, dem Londoner Goldsmiths College oder eben immer mehr auch an der Universität der Künste in Berlin einstudiert wird, scheint sich die Tendenz einer Ästhetisierung des Politischen in der Kunst durchzusetzen. Denn die gegenwärtige Aufspaltung zwischen kritischen Gesten, künstlerischen Identitätsschemata und künstlerischen Werken mit aggressiv politischer Oberfläche auf der einen Seite und der Abwesenheit einer progressiven Diskussion um die Politik der künstlerischen Arbeitsverhältnisse, die Politik der neoliberalen Akademie und einer hierzu im Verhältnis stehenden Debatte um die politische Reichweite und Begrenztheit künstlerischer Medien auf der anderen Seite, verbindet sich scheinbar ursächlich mit dem Hang zur konzeptuellen Selbsthistorisierung. Eliasson's kapitalistischer Produktivismus und seine „embedded academy“ erscheinen uns exemplarisch für die Überkreuzung einiger dieser Tendenzen, und flankieren damit scheinbar so heterogene Praxen wie die reaktionären, etatistischen Politispielereien derer, die sich immer noch gerne als „Artist-Activist“ bezeichnen, und die meinen, mit ihrer Kunst politische Organisation ersetzen zu können, als auch die konzeptuell geglättete Pseudo-Politizität derjenigen Künstler_innen, deren jegliches Werk stets „Versuchsaufbau“ im Titel trägt, bloß um sich selbst nicht ernst nehmen zu müssen und trotzdem visionär finden zu können. Entscheidend für beide ist die Folgenlosigkeit der eigenen künstlerischen Position. Kritikalität ist die formalistische Fortsetzung des Geniekults mit ästhetisierten politischen Mitteln. Kunst kann sich nur dort als politische Praxis ernst nehmen, wo sie die Realität als von sich selbst unterschieden erkennt.

63

REALISM – AGAINST THE REGIME OF CRITICALITY

Our first collaboratively produced text, ‘The Art of Falling Apart’, was published in 2008 in the journal ‘Realismus!’, published by the Free Class Frankfurt. In this text we asked ourselves where realisms can be found in contemporary artistic production today, in a time when realism was still out of favour and confined to the totalitarian corner. We researched artistic attempts to get closer to a reality whose violence cannot be depicted in individual images. It is only through the continuous linking of artistic practices of the past and present that such attempts can have a chance to position themselves beyond the bourgeois representational role of art. Our intention was to understand realism not as a historical tradition and outdated genre, but rather as a contemporary position and as an artistic conflict about what is real.

This text functions as both a continuation and updating of our reflections on this question. In 2010, in view of the growing trend to redefine the notion of realism (after the – now official – end of the bi-polar world order) we believed it was more urgent than ever to ask the question of what

the collective political formation of a ‘realistic’ front in art could mean today. 

Both texts were produced, through no accident, out of collaborations within self-organised contexts in art academies in Frankfurt and Berlin. Historically realism as a political position has always been in conflict with the academy, and yet our own relationship with the art academy is one of external observers. Our organisational situation is not shaped by the everyday impudence of academic authority, but rather by its ramifications in the exhibition and sale of contemporary art.

Both fields are intrinsically linked with one another in the question of a realistic position in art, whereby one field shapes the ‘reinforcements’ of the other – as already indicated in the catalogue to accompany the inauguration of the institutionalisation of German institutional critique (produced in 1990, as a collaboration between [the magazine] Spex and a group of galleries from Cologne¹). This text deals with the current state of institutional critique bearing in mind that those who once spoke of ‘reinforcements’ are

now those in teaching positions themselves. The question of realism presents itself today as one of institutional power and the impotency of institutional critique in contemporary art.

The Berlin University of the Arts (UdK) offers as many footholds for this issue as any other art school in any major city in Europe. This spirit of the new 'criticality' in the past decade has achieved a degree of dominance, catapulting those schools to the top end of the international rankings who claim this attribute for themselves. This does however not necessarily mean that the teaching is particularly progressive, but simply that the content of the courses is presented as critical, while actually lacking any real political progressivity. For this performance of politicality, Berlin's UdK offers the model production site: the studio of Olafur Eliasson, the 'Institut für Raumexperimente'.

Let's pretend: division of labour as innovation

Olafur Eliasson has made the second floor of his 'Atelier' available to his students to use as their 'class room'. [Translator's note: In German art academies, a student's studio is referred to as a 'class room'. Normally the German word 'Atelier' would be translated to the English 'studio', but the two are later contrasted.] 'Atelier', 'class room' and 'students' are terms that originated in the traditional academies, but no longer serve to adequately describe the techniques and methods of Studio Eliasson, developed under the conditions of capitalist production for the global art market. Eliasson's 'studio' is to the 'Atelier' what the factory is to the workshop. They are places of a transhistorical practice, although the conditions of production here have been fundamentally transformed.

Studio Eliasson is based upon a complete division of labour. Blue collar and white collar work is clearly split between different floors: the ground floor houses the manufacturing, the floor above it the planning and the second floor the academy. The private apartment of the managing director is found on the roof terrace above the city. In contrast to the factory there is no fully automated production line process, but the system is still one of manual piece-work.

It is not only the outward appearance of the neo-gothic building with its merlons that bring to mind the return of the manufacture of the late nineteenth century. What also survived were these relationships of dependence within a form of art which functions like a manufacturing enterprise, confirming the late-bourgeois artist's version of global market conquest under current conditions. What prevails is early capitalism but in a contemporary style. This 'site of reproduction' becomes an object of aesthetic reflection, the importance of which has been stressed in interviews published in a book released by the artist. The studio functions for the most part as an exclusive drop-in centre for groups of collectors or boards of trustees, and as the site of big parties for the over impressed in-crowd. The studio is the 'transparent factory' and the flagship store of the in-demand international brand.²

In Studio Eliasson, the production of artwork is car-

ried out, exhibited and taught. Learning by emulation is encouraged. Studio Eliasson sees small, individually finished production runs, communal dinners and coffee break conversations about art during the collective and carefree training of the 'reinforcements', producing an image of an ideal social production process. Compared with traditional production sites, Studio Eliasson offers a suspension of the de facto violent division of labour, the alleviation of the alienation created and an interruption of full automation. Studio Eliasson functions as a romantic view of a bygone era of social production, a time which has long ago been replaced by the development of productive forces. The model in practice here is that of the guild of a master, accompanied by his willing apprentices. Where the conditions of production in the studio become visible, they function as a projection screen for a romantic longing for a time before globalised competition: capitalism as self-aestheticised teamwork.

According to Alexander Alberros and Blake Stimson's comprehensive book *Conceptual Art: A Critical Anthology*³, the early stages of conceptual art in the 1960s were mainly concerned with a political rejection of the marketability of art as introduced by both Pop Art and Abstract Expressionism before it. It involved the refusal to produce inconsequential luxury products and to achieve instead a politicisation of art through the removal of its object-quality. This account may serve paradigmatic positions such as that of Josph Kosuth or Art & Language; the former in relation to his ideology of art as aesthetic theory, the later in relation to their political intentions. What is omitted in the political assessment of conceptual art here is the assessment of the external political significance of the art produced in this manner. With the current vogue for conceptual art, the political aspect of art has itself become *l'art pour l'art*, no longer concerned with issues of the practical solidarity, material dependency or actual conditions of production of these immaterial entities. The full separation of art from manual production executed since the beginning of modernism, was stylised by conceptual art as the political division of labour in art, as the ideological liberation of art from its commodity character. This symbolic gesture made no difference to this commodity character; it did however make art a part of intellectual labour, whereby the power relationships remained (abstractly) intact. It was the liberation of art from its material base that deprived art of its potency for material intervention and its connection with the every-day culture of the capitalist consumer world. The result of this was the production of a new division between high and mass culture through the sublimation of art and its release from the affect of popularity. Another far-reaching effect was the division of labour as a central aspect in the production of contemporary art, as shown in the current affinity for the post-conceptual. Conceptual art brought the systematic production of art through assistants, museum art handlers and technicians, and later by interns, to the heart of contemporary production. What followed was a substantial broadening of the notion of commodity⁵ within art not only

through the dematerialisation of art⁶, but also a situation where the artist as political subject of nothing more than an intellectual gesture prevails. The politics of this form of production are confined to the personality of the artist rather than dealing with the conditions of production effected by him or her. The conceptual reference system is used as a basis for a 'critical' approach to the traditional media canon by art academies. What is being taught here is the ideology of artistic practice as an intellectual activity, as a supposedly anarchistic inspiration for individuals or groups, the materialisation of which remains nothing more than a question of pragmatically organised division of labour.

Embedded academy – a farce

Akin to the reproductive show-off, the programme of the Institut für Raumexperimente (as Olafur Eliasson calls his Berlin master's guild), is committed to a concept of science indulging in the fetish of experimentation. The phenomenological amazement of flashing lights, motion sequences, optical illusions, and colour scales come across as if one wanted to reenact as farce the scientific achievements of the nineteenth century, starring the big names of the art world. According to Eliasson in his text 'Nothing is ever the same'⁶, the 'institute is in itself an experiment' one which supercedes the knowledge transfer of the art school, as it is 'unproductive'. Students should not work in a 'sealed-off environment', as these 'have taken responsibility away from the students, distancing them from real work in real life.'

Even from a distance the new relationship between state academy and art market production can be observed in Eliasson's impressive educational construction. It is no longer the master harnessing the male genius in his students through direct contact, committing them to the back stabbing of the art market. Instead Eliasson represents a whole institute in which he is implicated as nothing more than a mediator, networker and idea-creator.

With this construct, Eliasson eliminates the fundamental problem that the contemporary university laments, particularly the Berlin University of the Arts with its sentimental attachment to the nineteenth century. It is no longer a world of its own, but merely an annex of it. With the decline of absolutism and the rise of reproduceable media, everyday culture, and art as commodity production, art and art academies lost their absolute sovereignty as creators of meaning.

What makes the Eliasson academy-enclave attractive is the way it reconstructs this pre-modern world within itself, albeit with a hyper-modern façade. Art here no longer has a counterpart – it is sufficiently social, scientific and individual on its own, and consequently the machinery is the 'educator' in Studio Eliasson (Eliasson himself uses inverted commas for 'educators' and 'students'). This 'educator' consists of the production site itself, its environment, the architects, the curator and artist friends, and the Studio Eliasson workers (themselves trained artists) co-organising the education under the highly precarious conditions of the art industry. The curriculum is what the production teaches us. And the production teaches us to produce ourselves.

Embedded productivism – a tragedy

In a turnaround, the Studio Eliasson students are withdrawn from the organisational principle of the academy, physically removed from the political essentials already in short supply in the University of the Arts.

The exchange among students, political organisation, the sharing of information between the remaining Master groups and the ability of students to defend their interests with respect to those of their professors are here physically impossible, while this fact itself is sold as positive. A course in the Studio Eliasson is the gated community of the art academy – uninterrupted success is guaranteed.

The prolonged struggle by students to introduce contemporary media as means of production into the academy is rendered absurd the moment the students themselves are embedded into a contemporary site of production. With Eliasson's, art and art education merge completely into production in an complete reversal of the principle created by the productivist artists during the Russian revolution: to dissolve all art into education, craft and science, in other words, into the surrounding fields, and to liberate artistic production from bourgeois society. In its contemporary application, embedded in production for the capitalist world art-market, art is generalised and becomes a world for and of itself, an 'embedded productivism', which knows no context other than its own absolutism. The Eliasson reenactments of production, science and education manifest themselves as an awkward realisation of a statement by Karl Marx, one never intended as a proposition: 'Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce.'⁷ (Karl Marx 18 Brumaire, 1852)⁷. May it all be art – whether tragedy or farce, it is a threat to all those who take the liberation of the people from the political economy they design seriously.

The capitalist productivist Eliasson remains rather tame in view of his own 'macroscopic model of an aesthetic and social encounter'. The institute 'is not an avant-garde school model in the classical sense, seeking a blind rupture with all previous systems, nor is it a private career-oriented educational scheme. Rather, we are supporters of slow revolutions. If crucial changes happen at a microscopic level, an entire society or worldview may in time be changed. And if our school experimentation succeeds, we will be able to sustain a non-dogmatic self-criticality as part of our everyday lives'. What is on offer here is a model for continuity without haste, nothing more and nothing less than an invitation for complete ideological self-embedment. The coming together of the individual parts to form a comprehensive non-dogmatic self-criticality offers a mutual axis of legitimization of art and life, one that attests its own criticality through simply recognising its own difference. In reality, the Eliasson Institute functions more as an incubator of self-differentiation.

'It may be that to believe in this world, in this life, has become our most difficult task, the task of a mode of existence to be discovered on our plane of immanence today.' (Gilles Deleuze, How do We Recognize Structuralism?, 1972)⁸.

This text is not a polemic against the collaboration with the new hegemony of criticality, nor it is a call for a new and extended self-marginalisation in view of career oriented, institutionalised and marketable navel-gazing. It is more an attempt to formulate realism as a continuation of negation through other means, namely through affirmation. What at first sounds like farce, is in fact an attempt to counter the tragic negation of reality. Deleuze's formulation of the difficulty in believing in this world contradicts Eliasson's institutionalisation of aesthetic infatuation as a substitute reality. In contrast, we take realism as a mode of affirmation, as an attempt to outline the structures present within this academic factory, in order to expose its conditions and make them take up a position against one another. We embrace reality in order to be able to grasp it, to make it physical and to make it tangible, rather than obscuring it behind smoke, lights and mirrors. Realism, in the face of neoliberal, criticality-garnished art academies, describes the attempt to politically confront the prevailing fashion of criticality (Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen*, 2007)⁹ without depriving oneself of the means of criticism. It means not allowing oneself to be pushed towards the abstraction required of those who practise an essential criticism of the prevailing situation; but instead, to seek the real within the concrete. It means seeing how bodies are composed, instead of celebrating their decomposition.

We see realism as an affirmation of reality against its actuality, as a material criticism of criticality and as a grasp towards the bodies that form it with the help of the working conditions extended and repeated within universities and institutions. It is not the desire for another world, but the desire to take the existing world, with its violent intentions, seriously, particularly where it attempts to escape in aestheticization – an aestheticization which calls itself criticality. In discussing realism in the organisation of contemporary art, first of all one has to contrast it with two (justifiably) dominant tendencies. The first of these is the distinct post-conceptual gesture described above, an art which in recent years has developed the reputation of politicality, and which claims political awareness only through the dubious and questionable criticality of its historical spectrum of reference – that of 1960s American conceptual art. The academicism which defines it is that which had also defined its predecessors, whose merit lay as much in their opposition to manual labour in visual art as in its implementation of the classic division of labour. The second tendency is the so called 'political art' characterised by a representative, artistic sublimation of an actually non-existent political movement through video, performance, photography and painting, which has enjoyed unremitting popularity between Biennales and Documentas, offering a hint of criticality even for national high culture. Here the political in art is nothing more than a kind of padding of the undisrupted traditionalist and reactionary form. Popular references here are all those historical artists who, in contrast to their successful descendents, struggled to make art a political medium – against their own media.

It appears that the tendency to aestheticise the political

in art is becoming increasingly accepted, particularly with regard to artistic practice currently being learnt at the trend-setting European art academies (such as the Städelschule in Frankfurt, Goldsmiths college in London and increasingly the UdK Berlin). The current schism between critical gesture, the framework of artistic identity and artwork with aggressively political surface on the one side and on the other the absence of a progressive discussion concerning the politics of artist's working conditions and the politics of the neo-liberal academy and a debate concerning the political scope and limitations of artistic media. What can be observed currently is a schism – one which seems to be causally related to the tendency for conceptual self-historicization. On the one hand lies the critical gesture, the cliché of artistic identity and art work with an aggressively political appearance; on the other lies the absence of a progressive discussion concerning the politics of artist's working conditions, the politics of the neo-liberal academy, and the related debate concerning the political scope and limitations of artistic media. Eliasson's capitalist productivity and his 'embedded academy' appear to us as a exemplary for the crossover of some of these tendencies. They seem to complement heterogenous practices such as the reactionary political power games of those who still like to refer to themselves as 'artist-activists', assuming that they are able to substitute political organisation with their art, and the conceptually flattened pseudo-politicality of those artists whose works so often feature 'model' in the title – avoiding the need to take themselves seriously and yet simultaneously claiming to be visionary. Crucial for both is the ineffectuality of their artistic positions. Criticality is the formalist continuation of the cult of the genius, with aestheticised political means. Art can only take itself seriously as political practice where it recognises itself as distinct from reality.

ANMERKUNGEN | NOTES

1 Nachschub. The Köln Show. Texte von Graw, Isabelle; Koether, Jutta; Diederichsen, Dierich; Miller, John; Armaly, Fareed. Köln: Spex-Verlagsgesellschaft, 1990. IT D-Köln – Gruppenausstellungskatalog. | Nachschub. ('Reinforcements') The Köln Show. Texts by Graw, Isabelle; Koether, Jutta; Diederichsen, Dierich; Miller, John; Armaly, Fareed. Köln: Spex-Verlagsgesellschaft, 1990. IT D-Köln – catalogue of group exhibition.

2 Eine offensichtliche Analogie stellt sich in der Zurschaustellung der Produktion des Luxusautos des Volkswagen Konzerns her: Der VW Phaeton wird in Dresden inmitten der Stadt, vor barocker Architekturlinse in einer sogenannten „Gläsernen Manufaktur“ montiert. Das Oberklassefahrzeug des traditionellen Kleinwagenherstellers wird bei der Herstellung von Arbeitern in weißen Handschuhen gleichzeitig hergestellt und ausgestellt. | A clear analogy is the display of the production of the Volkswagen corporation luxury car. The VW Phaeton is manufactured in the heart of Dresden's historical baroque city in the so called 'transparent factory'. Workers with white gloves simultaneously manufacture and exhibit the upper class car, produced by VW – traditionally a manufacturer of compact cars.

3 Conceptual Art - A Critical Anthology, Alexander Alberro and Blake Stimson (Eds.)

4 Six Years - The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, Lucy Lippard, University of California Press, 1997.

5 A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition, Krauss, Rosalind, London: Thames & Hudson, 2000.

6 www.raumexperimente.net/text-de.html

7 Karl Marx/Friedrich Engels – Werke, Band 8, „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“, S. 111-207, Dietz Verlag, Berlin/DDR, 1960.

8 Semiotext(e): Desert Islands and Other Texts (1953-1974), Gilles Deleuze, Translated by Mike Taormina, MIT Press, 003.

9 Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst, Helmut Draxler, b_books, Reihe polypen, 2007.

Text: Gerald Raunig

„Welcome to the Machine!“, so begrüßt die Universität in einem satirischen Blatt des deutschen Zeichners und Schriftstellers Gerhard Seyfried aus den 1970er Jahren ihre Studierenden.¹ Die „Maschine“ entpuppt sich bei genauer Betrachtung des Blatts jedoch viel eher als Fabrik, denn es geht um die automatisierte Massenfertigung der spezifischen Ware Wissen in den Universitäten. Die Seyfried'sche Wissensfabrik hat auch Elemente einer Geisterbahn (mit allerlei gruseligen Überraschungen für ihre Insassen), eines Flipper-Geräts (die Studierenden als gestoßene und getriebene Flipper-Kugeln), eines dreistöckigen Nürnberger Trichters (das Wissen wird hier allerdings – wie es sich für eine Fabrik gehört – massenweise und anonymisiert abgefüllt). Derlei anschauliche Übertragungen zentraler Komponenten der fordistischen Kern-Institution Fabrik auf andere Institutionen waren stets weit verbreitet. Doch was bedeutet es, dass auch am Übergang zu postfordistischen Produktionsweisen weiterhin ungebrochen gerade die Metapher der Fabrik auf die Universität angewandt wird?

Unter „Fabrik“ versteht man im Allgemeinen ein Gefüge von Maschinen und ArbeiterInnen, durch das alle Aspekte der Produktion auf der Basis der Trennung der Arbeit gerastert, mechanisiert und standardisiert werden. Gefüge von Maschinen und ArbeiterInnen – das heißt, im Vordergrund steht nicht zuletzt das Verhältnis zwischen diesen beiden Komponenten, ihr Austausch und ihre Verkettung. Karl Marx eröffnet dementsprechend im *Kapital*-Kapitel über die Fabrik² zwei verschiedene Perspektiven auf die Fabrik: Von der einen Seite her gesehen ist es der *„kombinierte Gesamtarbeiter oder gesellschaftliche Arbeitskörper“*, der *„als übergreifendes Subjekt“* den Produktionsprozess bestimmt. Hier geht es vor allem um die *„Kooperation verschiedener Klassen von Arbeitern, erwachsenen und nicht erwachsenen, die mit Gewandtheit und Fleiß ein System produktiver Maschinerie überwachen“*. Aus dieser Perspektive ist es also die lebendige Arbeit und Virtuosität der ArbeiterInnen, die mithilfe ihrer Kompetenzen die Führung und Überwachung der Maschinen betreiben. Von der anderen Seite gerät dagegen die Maschinerie in den Blick, wird *„der Automat selbst das Subjekt, und die Arbeiter sind nur als bewußte Organe seinen bewußtlosen Organen beigeordnet und mit denselben der zentralen Bewegungskraft untergeordnet“*. Die Bedienung der Maschinen wird hier zum Dienst an der Maschine, die Virtuosität geht von der ArbeiterIn auf die Maschine über, die lebendige Arbeit der ArbeiterInnen findet sich eingeschlossen in der Maschine. Und genau dieser zweite Aspekt ist es, der nach Marx die *kapitalistische* Anwendung der Maschinerie, das moderne Fabrikssystem prägt.

Diesem auf die eine von zwei Perspektiven reduzierten Blick auf die Fabrik als kapitalistische Anwendungsform der Maschinerie, die aus den Subjekten der Produktion

Objekte der Maschinen, aus den Maschinen aber die Subjekte macht, entspricht exakt dem Blick Gerhard Seyfrieds auf die Universität als Fabrik: Nicht nur das Wissen selbst wird hier zur Ware, sondern auch die Subjektivierung der WissensproduzentInnen – nach dem Bild Seyfrieds vereindeutigt als Unterwerfung der Studierenden, die demnach nur mehr als passive Komponenten der Wissensfabrik, als formatierte WissensreproduzentInnen erscheinen.

Das Seyfried'sche Bild weist die Universität als Fabrik und Maschinerie aus: Sofort nach dem Durchschreiten des Portals finden sich die Studierenden auf einem Fließband wieder, das sie – unterstützt von diversen rüden Mechanismen des Drills und maschinischen Schikanen – streng und stetig vorantreibt: durch die Zahnräder des Grundlagenwissens, die Disziplinierungsschleuse der Übungen, die Stress-Presser der Klausuren, die Einsperrung des Ordnungsrechts, die Mühle des Fachwissens bis hin zu den Abschlussprüfungen, die den Einschluss der Gefügigen und den Ausschluss des unbehlehrbaren Ausschusses vornehmen. Ausschluss wird hier ganz drastisch als dauerhafte Aussonderung aus der Wissensfabrik vorgestellt, im Deutschland der 1970er ins Extrem geführt als „Berufsverbot“. Einschließung bedeutet andererseits eine spezifische Form der Aufteilung des Raums, der hierarchischen Anordnung im Raum, buchstäblich der Einsperrung in den Raum. Innerhalb des Territoriums der Universität als Fabrik befördert das Fließband die StudentInnen unaufhaltsam der Vereinheitlichung zur genormten StudienabgängerIn hin zu.

Die Hauptaussage dieses Bilds ist einfach: Die Universität-Fabrik ist eine ungeheure, monströse Maschinerie, in der die anfangs unterschiedlichen und vielfältigen Studierenden zu Einheitsmenschen geformt und fit für die Verwertung in einer einförmigen Gesellschaft gemacht werden. Natürlich erscheint diese Metapher der Universität als Fabrik heute, unter den fortgeschrittenen Bedingungen der Kommodifizierung des Wissens und der Rasterung, Homogenisierung und Verbetriebswirtschaftlichung der Universitäten einleuchtender denn je. Doch sie geht nicht weit genug.

Wissensproduktion und Weiterbildung als permanente (Selbst-)Verpflichtung

Seyfrieds Bild erfasst nicht die Potenz der AkteurInnen, und es erfasst ebenso nicht ihre Verstrickungen. Es hebt in Analogie zum Blick des einäugigen Marx auf die Fabrik die Studierenden als Opfer hervor und konstruiert einen schroffen Gegensatz zwischen dem institutionellen Apparat und den durch ihn dominierten Studierenden. Es geht damit nicht nur am heutigen Amalgam von Repression und Selbstregierung der Studierenden vorbei, sondern blendet auch alle weiteren Komponenten der Fabrik Universität aus: die Lehrenden in all ihren hierarchischen

Abstufungen, die Wirkungsbereiche der Administration und die vielen Aspekte der Dienstleistung, vom Putztrupp bis zum Kantinen- und zum Sicherheitspersonal, sei es verbeamtet oder radikal outgesourct und prekär.

Schon das Bild der ebenso aufrechten wie unschuldigen StudienanfängerIn allerdings, die vor Studienantritt unverbildet über die Schwelle der Wissensfabrik stolpert und erst durch den Eintritt in die Institution sich den Mechanismen der Entfremdung ausgesetzt sieht, ist – selbst für die Situation in den 1970er Jahren – etwas zu einfach gestrickt. Heute mehren sich Erfahrungen und Berichte von Studierenden, die von Beginn an ihr Studium als reine Übergangsetappe zwischen Schule und Job, die Lehre als durch ihre Studiengebühren finanzierte Dienstleistung sehen und dementsprechend mitbestimmen wollen: Mitbestimmung nicht mehr als basisdemokratische Selbstorganisation, sondern als tauschwertgeregelte Beziehung zwischen StudentInnen-Stakeholders und Dienst leistenden Lehrenden.³

Das Ideal eines, die Emanzipation von Patriarchat, Familie, Schule und ländlichen Gemeinschaften fördernden, Schritts in die Universität geht davon aus, dass dieser Schritt auch von den Subjekten gewollt, geplant und unternommen wird. Doch die Tendenz scheint dahin zu gehen, dass sich der Schritt von den Institutionen Schule und Familie an die Universität nicht mehr als Bruch ereignet, sondern vielmehr als bruchloser Übergang in einer Existenzweise der wachsenden Verunsicherung. War der Übergang von der Institution Schule in die Institution Universität (und vielleicht auch in die Fabrik) tatsächlich einmal ein viel versprechender Neuanfang, so ist gerade die Bruchlosigkeit dieses Übergangs (ebenso wie das Verschwimmen der unbezahlten Praktika während des Studiums mit den prekären Beschäftigungen danach) Indiz für das Ununterscheidbarwerden der früher institutionell geprägten Zeitabschnitte (und ihrer signifikanten Territorien), Indiz auch für die Koexistenz verschiedener post-institutioneller Formen der Prekarisierung. Zentrale Komponente der permanenten Selbsterziehung ist das Konzept des lebenslangen Lernens, aber nicht mehr als aufklärerisch-emanzipatorische Idee der Weiterbildung, als Überwindung von Klassengrenzen und Vehikel des sozialen Aufstiegs, sondern als lebenslange (Selbst-)Verpflichtung, als Imperativ und lebenslanges Gefängnis der Weiterbildung.

Der Modus der Modulation

Das *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* ist wohl der bekannteste Text von Gilles Deleuze. Nahezu manifestartig fasst der französische Philosoph hier die Thesen seines Freundes Michel Foucault zur Einschließung (sowie zu deren Krise, Agonie und dem, was auf sie folgt) zusammen, entwirft ausnehmend zitierfähige Formulierungen zu den Transformationen von den Disziplinar- zu den Kontrollgesellschaften und führt ein passantes seine Strategie der *creatio continua* von Begriffen vor. So marginal der Artikel für seinen Verfasser wohl gewesen sein mag, so massiv hat sich umgekehrt seine Verbreitung und Rezeption entwickelt. Kürze und Knappheit des Postskriptums haben allerdings auch ihre Schattenseiten: Die Schwäche des Textes

liegt ungeachtet all seines konzeptuellen Potentials in dem, an sich recht undeutlichen Schema, einer zeitlichen Abfolge von Disziplin und Kontrolle.

Was wir erleben, lässt sich weniger als eine lineare Entwicklung von den Gesellschaften der Einschließung und der geschlossenen Milieus hin zu Gesellschaften der offenen Kreisläufe erklären, denn als eine *Kumulierung* beider Aspekte: Zur sozialen Unterwerfung der ArbeiterInnen/Studierenden-Subjekte kommt die Subjektivierungsweise der maschinischen Indienstnahme hinzu, zur erzwungenen Anpassung im institutionellen „Internat“ gesellen sich neue Weisen der Selbstregierung im total-transparenten, offenen Milieu, zur Disziplinierung durch persönliche Überwachung und Strafe tritt das freiheitliche Antlitz der Kontrolle als freiwilliger Selbstkontrolle.

Modulation ist der Name für dieses Ineinanderrinnen von Disziplinargesellschaft und Kontrollgesellschaft: Wie die Aspekte von Disziplin und Kontrolle stets als ineinander verwoben zu verstehen sind, so wird ihr Zusammenwirken am Beispiel der zeitgenössischen Wissensfabrik noch evidenter. Während die Zeit der Studierenden kleinteilig in Modulen organisiert, gerastert, insofern also die Disziplinierung auf die Spitze getrieben wird, findet der modulierende Zustand des Lernens dennoch nie ein Ende. „*Denn wie das Unternehmen die Fabrik ablöst, löst die permanente Weiterbildung tendenziell die Schule ab, und die kontinuierliche Kontrolle das Examen.*“⁴ Was Deleuze jedoch noch als getrennte und aufeinander folgende Zuweisungen für Disziplin und Kontrolle beschreibt, fließt in Wirklichkeit ununterscheidbar ineinander: Im neuen Modus der Modulation hört man nie auf anzufangen, und zugleich wird man nie mit dem Lernen fertig.⁵

Der Imperativ des lebenslangen Lernens impliziert eine doppelte Anrufung: eine Anrufung zur rasternden Modularisierung nicht nur der Bildung oder der Arbeit, zur Schichtung, Kerbung und Territorialisierung aller Verhältnisse, des gesamten Lebens, und zugleich eine Anrufung zur Bereitschaft, sich ständig selbst zu verändern, anzupassen, zu variieren. Die Modulation ist bestimmt durch diese doppelte Anrufung, sie gründet auf dem Zusammenwirken der säuberlichen zeitlichen wie räumlichen Trennung und Rasterung der Module mit der Untrennbarkeit von unendlichen Variationen und grenzenlosen Modulierungen. Während Modulation im einen Fall Zügelung bedeutet, die Einsetzung eines Standardmaßes, das In-Form-Bringen jedes einzelnen Moduls, erfordert sie im anderen Fall die Fähigkeit, von einer Tonart in die andere zu gleiten, in noch unbekannte Sprachen zu übersetzen, alle möglichen Ebenen zu verzahnen. Besteht die Bestimmung der Modulation einerseits darin, Module zu formen, verlangt sie andererseits eine konstante Selbst-(De-)Formierung, eine Tendenz zur ständigen Modifizierung der Form, zur Transformation, ja zur Formlosigkeit.

edu-factory: Widerstand in der Fabrik des Wissens

Die drei ersten Qualitäten der Fabrik waren mit Foucault/Deleuze⁶: konzentrieren, im Raum verteilen, in der Zeit anordnen. Mit dem Hegemonialwerden postfordistischer

Produktionsformen erfolgte zweifellos ein Zerstreungsprozess, in dessen Verlauf die Fabriken zunehmend in die Gesellschaft diffundierten. Die Fabrik, nunmehr *fabbrica diffusa*, funktioniert in dieser Transformation nicht mehr einfach nur nach den alten Mechanismen aus dem 19. Jahrhundert. Konzentration, Verteilung im Raum und Anordnung in der Zeit haben nicht gänzlich ihre Bedeutung verloren, variieren aber sehr wohl ihre Funktionen. Die Theorie der *fabbrica diffusa* ist eine Erfindung der *autonomia*, der italienischen Kämpfe der 1970er Jahre. Für die darin und daraus entstandenen operaistischen und postoperaistischen Theorien besteht eine der wichtigsten Komponenten der Zerstreung der Fabriken in die Gesellschaft im Exodus der ArbeiterInnen aus den Fabriken, der hier nicht als Effekt, sondern vielmehr als Auslöser der weit gehenden kapitalistischen Transformationen in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (Postfordismus, Hegemonialwerden immaterieller und affektiver Arbeit, kognitiver Kapitalismus) verstanden wird.

Aus und in diesem theoretischen Umfeld entfaltete sich im letzten Jahrzehnt eine neue Generation von aktivistischen ForscherInnen, die sich vor allem aktuellen Interpretationen der Wissensfabrik annahm und ihr Handlungsfeld weit über Italien hinaus als globales ansetzte. Nicht ohne Grund gab sich das transnationale Netzwerk von AktivistInnen im Bildungsbereich 2006 den Namen *edu-factory*. Die Fabrik, um die es hier geht, ist erneut die Fabrik des Wissens, die *knowledge factory*⁷, diesmal aber in ihrer zweifachen Gestalt: die alte Figur der Universität in ihrem Austauschverhältnis mit dem vermeintlichen sozialen und territorialen Außen, der Gesellschaft und den Metropolen, aber auch das diffus gewordene Gefüge von Institutionen und kooperativen Netzwerken der Wissensproduktion.

2006 wurde die *edu-factory*-Mailinglist gestartet, deren Themen um die neoliberale Transformation der Universitäten und um Formen des Konflikts in der Wissensproduktion angelegt sind.⁸ In einer ersten Diskussionsrunde ging es vor allem um die Konflikte an den Universitäten, in der zweiten um den Prozess der Hierarchisierung des Bildungsmarkts und die Konstituierung autonomer Institutionen. Und genau diese zwei Linien sind es auch, die das Verhältnis der *edu-factory* zur Universität, ihre doppelte Exodus-Strategie bestimmen: Exodus heißt hier nicht einfach nur Auszug aus der Universität, sondern vielmehr Kampf um autonome Freiräume in der Universität und zugleich Selbstorganisation und *auto-formazione* jenseits der existierenden Institutionen.

Gerade rechtzeitig für die *onda anomala*, die Welle der Proteste, Besetzungen und Streiks an den italienischen Universitäten Ende 2008, brachte das *edu-factory*-Kollektiv bei Manifestolibri das Buch *L'università globale: il nuovo mercato del sapere* heraus, das im Herbst 2009 auch in englischer Sprache bei *Autonomia* erscheinen wird. Der Band fasst die wichtigsten Texte der online-Diskussionen zusammen und wurde in vielen Präsentationen in ganz Italien zu einem Angelpunkt jener Diskurse, die die Kämpfe der *onda anomala* mit anfancten und begleiteten. In der Einleitung des Buchs findet sich in Bezug auf den Namen des

Netzwerks ein interessanter Widerspruch, der das Paradox der *edu-factory* repräsentiert: Zunächst lautet der zentrale Slogan: *Ciò che un tempo era la fabbrica, ora è l'università*. Was einmal die Fabrik war, ist nun die Universität. Doch keine zwei Seiten danach steht zu lesen, dass die Universität keineswegs funktioniere wie eine Fabrik. Ich denke, dass dieser offenbare Widerspruch uns auf eine Fährte führt, die die Universität als Fabrik nicht mehr nur als Metapher lesen lässt.

Gehen wir dennoch einmal mehr zurück zur anfangs dieses Textes etablierten Assoziation der Universität als Fabrik, die auf der Ebene des Metaphorischen verbleibt. Im Laufe der bemerkenswerten Ausbreitung von Kämpfen, Besetzungen und Streiks an den europäischen Universitäten im Laufe der letzten Monate organisierte die *edu-factory* unzählige Meetings (vor allem, aber nicht nur in Europa), bei denen in erster Linie die unsichtbare Verkettung dieser singulären Kämpfe thematisiert wurde. Für die Bewerbung einer dieser Veranstaltungen, die im Rahmen des deutschen Bildungsstreiks im Juni 2009 an der TU Berlin stattfand, verwendeten die Berliner VeranstalterInnen nun gerade jenes Blatt Gerhard Seyfrieds, das die Universität so aussagekräftig als Fabrik illustriert und dennoch an den wichtigsten Merkmalen der Transformationen der Wissensproduktion im kognitiven Kapitalismus vorbeigeht. Ich glaube, dass jene Wiederaufnahme des simplifizierenden Bilds ebenso wie der Widerspruch in der Fabriksdefinition der *edu-factory* nicht einfach in einer Art Verzauberung durch die mächtige Metapher der Wissensfabrik als Repressionsapparat begründet liegen, sondern dass sie – bewusst oder unbewusst – auf die Möglichkeitsbedingungen des Widerstands im Modus der Modulation rekurrieren.

Bei Marx haben wir gesehen, dass die zwei Perspektiven auf das Verhältnis zwischen ArbeiterInnen und Maschinen in der Fabrik auf den Unterwerfungsaspekt unter die Maschinerie reduziert wurden. Im *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften* werden die Subjektivierungsweisen zwar keineswegs ausgeblendet, aber es erscheint das Problem der zeitlichen Abfolge von Disziplin/Repression (incl. der ihr adäquaten Widerstandsformen) und Kontrolle/Selbstregierung. Wollen wir heutige Existenzweisen und Formen der Wissensproduktion nicht einfach als aus der Abfolge von Disziplin und Kontrolle hervorgegangen verstehen, müssen wir einerseits ein komplexes und modulierendes Amalgam von sozialer Unterwerfung und maschinischer Indienstnahme konstatieren, andererseits aber auch Möglichkeiten neuer Subjektivierungsweisen und Widerstandsformen gerade unter Berücksichtigung der sich wandelnden Komplexität dieses Amalgams entwerfen. Ein Verständnis der Modulation als Simultaneität und Wechselwirkung von Disziplin und Kontrolle kann also weder auf die alten Formen des Widerstands in den Zeiten der Fabrik zurückgreifen, noch kann das widerständige Gegenüber einfach nur als Deterritorialisierung der Kontrolle gegenüber der reterritoralisierenden Disziplin konzeptualisiert werden. Die pure Anrufung von Dezentralität, Deterritorialisierung und Zerstreung reicht nicht aus, um Fluchtlinien aus dem Gefüge von sozialer Unter-

werfung *und* maschinischer Selbstregierung zu ziehen.

Die volle Ambivalenz der *fabbrica diffusa* im Modus der Modulation, ihre Vereinnahmungsmechanismen ebenso wie ihre Widerstandspotenziale, lässt auch die Orte der Wissensproduktion nicht nur als Orte der Kommodifizierung des Wissens und der Ausbeutung der Subjektivität aller AkteurInnen, sondern auch und vor allem als Orte neuer Formen des Konflikts verstehen. Und hier könnte schließlich auch ein Grund für das Insistieren der edufactory auf einen Kampf um den traditionellen Ort der Wissensfabrik, um autonome Freiräume *innerhalb* der Universität liegen. Die Fabrik war und ist der Ort der Konzentration – was die Inwertsetzung der Arbeitskraft und was die Formen des Widerstands betrifft. In einer Situation der Prekarisierung, vor allem aber der Diffundierung, der extremen Zerstreuung der Kultur- und WissensarbeiterInnen, sind Schulen und Universitäten vielleicht die letzten Orte, in denen Konzentration möglich ist. In diesem Sinn lässt sich vielleicht in der Tat sagen: Was einmal die Fabrik war, ist nun die Universität. Und zugleich wird klar, dass die Universität als Konzentrat im Modus der Modulation neue Funktionen übernimmt. Potenziell auch als Ort der Organisation, des Konflikts, des Kampfes.

Vielen Dank an Isabell Lorey, Otto Penz und Birgit Sauer für die anregende Diskussion des Textes.

70

ANMERKUNGEN | NOTES

1 Bekannt wurde das Blatt Seyfrieds vor allem dadurch, dass es das Cover der ersten Auflage eines vielgelesenen universitätskritischen Buchs zierte: Wolf Wagner, *Uni-Angst und Uni-Bluff*, Berlin: Rotbuch 1977.

2 Karl Marx, *Das Kapital*, Erstes Buch, IV.13.4., MEW 23, 441 f.

3 Derartige Erfahrungen sollten allerdings weder zu moralischen Belehrungen noch zu kulturpessimistischen Auslassungen über die Jugend von heute

Anlass geben, sondern besser – wie in Deleuze' abschließenden Bemerkungen in seinem „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ – mit der Erkenntnis verbunden werden, dass aus den neuen Subjektivierungen eine neue Notwendigkeit hervorgeht, diese zu analysieren, und dass damit auch neue kritische Haltungen und neue Widerstandsformen entstehen: „Viele junge Leute verlangen seltsamerweise, ‚motiviert‘ zu werden, sie verlangen nach neuen Ausbildungs-Workshops und nach permanenter Weiterbildung; an ihnen ist es zu entdecken, wozu man sie einsetzt, wie ihre Vorgänger nicht ohne Mühe die Zweckbestimmung der Disziplinierung entdeckt haben.“

4 Gilles Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: ders., *Unterhandlungen. 1972-1990*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, 254-262, hier 257.

5 Mein Begriff von Modulation umfasst damit – über Deleuze hinausgehend – sowohl Aspekte der Disziplin als auch solche der Kontrolle. Deleuze entnimmt seinen Begriff der Modulation aus Gilbert Simondon's *L'individu et sa genèse physico-biologique* und setzt ihn nur im Rahmen des zweiten Paradigmas ein, vor allem in seinen ästhetischen Schriften ab 1983: in *Francis Bacon*, wo er Bacons diagrammatisierte Form beschreibt als „zeitliche, variable und kontinuierliche Gussform, auf die einzig der Name *Modulation* im strengen Sinne passt“ (82), oder in seinem ersten Kinobuch *Das Bewegungs-Bild* (vor allem 40-44). Auch hier findet sich schon das duale Verhältnis vom Gießen der Form, von der Gussform einerseits (in diesem Fall der Fotografie, die den „unbeweglichen Schnitt“ verkörpert) und der Modulation andererseits (exemplifiziert am Bewegungs-Bild des Films, am „beweglichen Schnitt“, hier vor allem an den zwei Methoden der beweglichen Kamera und der Montage): „Die *Photographie* ist eine Art ‚Formguss‘: Die Gussform organisiert die inneren Kräfte einer Sache so, dass sie in einem bestimmten Moment einen Gleichgewichtszustand erreichen (unbeweglicher Schnitt). Während die Modulation nicht endet, wenn ein Gleichgewichtszustand erreicht ist, nicht damit aufhört, die Form zu modifizieren, bis zur Konstitution einer veränderlichen, kontinuierlichen und zeitlichen Form.“ (43) Zur Verketzung von ästhetischer und politischer Modulation vgl. Gabu Heindl, Drehli Robnik: „Öffnungen zum Außen: Der Entwurf des Diagramms bei Deleuze und das Diagramm des Entwurfs bei OMA, Eisenman und UN Studio“, in: *UmBau – Theorie der Praxis* 19, 2002.

6 Deleuze, „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, 254.

7 Vgl. Irving Louis Horowitz and William H. Friedland, *The Knowledge Factory - Student Power and Academic Politics in America*, Chicago: Aldine 1971; Stanley Aronowitz, *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning*, Boston: Beacon 2000.

8 Bemerkenswert war vor allem die Strenge, mit der dieser Instituierungsvorgang vorgenommen wurde. Statt eine offene Mailinglist zu installieren, wurde die Liste anfangs nur für zwei längere Diskussionsrunden jeweils für drei Monate geöffnet und dann – auch zur Überraschung vieler List-Participants – wieder geschlossen. Einzelne AutorInnen bestimmten je eine Woche lang durch ihre Inputs spezifische thematische Linien. Gerade diese strenge Form gab den Debatten eine Kohärenz und Intensität, die in offenen Mailinglists üblicherweise nicht lange gehalten werden kann. Die Subskriptionsadresse für die Mailinglist, die inzwischen hauptsächlich über aktuelle Kämpfe und Konflikte um Wissensproduktion in den unterschiedlichsten Weltregionen informiert, lautet edufactory-subscribe@listcultures.org

IN MODULATION MODE: FACTORIES OF KNOWLEDGE

Translated by Aileen Derieg

“Welcome to the Machine!” This was the way the university welcomed students in a satirical drawing by the German artist and writer Gerhard Seyfried in the 1970s.¹ Taking a closer look at the drawing, however, the ‘machine’ turns out to be more of a factory, because it arranges the automated mass production of the specific commodity of knowledge in the universities. Seyfried’s knowledge factory also has elements of a ghost train (with all kinds of horrifying surprises for those riding it), a flipper device (the students as flipper balls being launched and propelled), a three-tier Nuremberg funnel (although knowledge here is funnelled in – as it

should be in a factory – in masses and anonymized). These kinds of illustrative transfers of central components of the factory as fordist core institution to other institutions have always been widespread. Yet what does it mean, when even at the transition to post-fordist modes of production the metaphor of the factory still continues to be applied to the university?

A ‘factory’ is generally understood to be an assemblage of machines and workers, through which all aspects of production are striated, mechanized and standardized on the basis of the division of labour. An assemblage of ma-



chines and workers – that means what is at stake here is the relationship between these two components, their exchange and concatenation. Karl Marx accordingly developed two different perspectives of the factory in the chapter about the factory in *Capital*²: from one perspective, it is the ‘collective labourer, or social body of labour’ that determines the production process as ‘dominant subject’. Here it is primarily a matter of the ‘combined co-operation of many orders of workpeople, adult and young, in tending with assiduous skill, a system of productive machines’. From this perspective it is hence the living labour and virtuosity of the workers, who are responsible for operating and tending the machines with the help of their skill. Seen from the other perspective, however, the machinery comes into view, ‘the automaton itself is the subject, and the workmen are merely conscious organs, co-ordinate with the unconscious organs of the automaton, and together with them, subordinated to the central moving-power’. Operating the machines here becomes service to the machine, virtuosity is transferred from the worker to the machine, the living labour of the workers is enclosed in the machine. And according to Marx, it is precisely this second aspect that characterizes the *capitalist* use of machinery, the modern factory system.

This view of the factory, reduced to one of two perspectives, as a capitalist usage of machinery turning subjects of production into objects of the machines, and turning machines into subjects, exactly corresponds to Gerhard Seyfried’s view of the university as factory. It is not only knowledge itself that becomes a commodity here, but also the knowledge producers’ modes of subjectivation – according to Seyfried’s picture unambiguously identified as the subordination of the students, who thereafter appear solely as passive components of the knowledge factory, as formatted knowledge reproducers.

Seyfried’s picture identifies the university as factory and machinery: upon passing through the portal, the students immediately find themselves on a conveyor belt. They are sternly and constantly moved along with the aid of various rough mechanisms of drilling and machinic harassment: through the gears of basic knowledge, the disciplining sluices of exercises, the stress-presses of exams, the imprisonment of administrative rules, the mills of specialized knowledge, all the way to the final examinations that undertake the inclusion of the docile and the exclusion of the stubborn rejects. Exclusion is imagined drastically here as permanent removal from the knowledge factory, taken to the extreme in Germany of the 1970s as ‘employment ban’. Inclusion, on the other hand, means a specific form of the segmentation of space – the hierarchical arrangement in space, or literally, the imprisonment into space. Within the territory of the university as factory the conveyor belt perpetually conveys the students towards uniformity as standardized graduates.

The main statement of this picture is simple: the university-factory is a monstrous machine, in which initially different and diverse students are turned into uniform people and made fit for exploitation in a uniform society. In light of the advanced conditions of the commodification of knowledge and the striation, homogenization and market-

economicization of the universities, this metaphor of the university as factory naturally appears more fitting than ever. But it does not go far enough.

Knowledge production and training as permanent (self-)obligation

Seyfried’s picture does not cover the potency of the actors, nor does it cover their entanglements. In analogy to Marx’s one-eyed look at the factory, it emphasizes the students as victims, constructing a sharp opposition between the institutional apparatus and the students dominated by it. It not only misses the contemporary amalgam of repression and students’ self-government, but also omits all the other components of the factory university: the teachers in all their hierarchical gradations, the spheres of influence of the administration, and the many aspects of service, from the cleaning crew to the cafeteria and security staff, whether they are tenured or radically outsourced and precarious.

Even the image of the sincere and innocent first-year student, who trips uncorrupted over the threshold of the knowledge factory and is first exposed to the mechanisms of alienation upon entering the institution, is somewhat too simplistic – even for the situation in the 1970s. Today there are more and more experiences and accounts from students, who view their studies from the start purely as a transitional phase between school and job, who regard teaching as a service financed by their tuition and accordingly demand their share of co-determination: co-determination no longer as grassroots-democratic self-organization, but rather as a relationship between student-stakeholders and service-providing teachers regulated by exchange value.³

The ideal of a step into the university fostering emancipation from patriarchy, family, school and rural communities presumes that the subjects also want, plan and take this step. Yet the tendency seems to be that the step from the institutions of school and family to the university no longer takes place as a break, but rather as a seamless transition into a mode of existence of growing insecurity. If the transition from the institution school into the institution university (and perhaps also into the factory) was, in fact, once a promising new beginning, then it is particularly the seamlessness of this transition (like the merging of unpaid traineeships as a student with precarious employment afterwards) that indicates the phases (and their significant territories) previously marked by institutions becoming indistinguishable, that also indicates the co-existence of various post-institutional forms of precarization. A central component of permanent self-discipline is the concept of life-long learning – but no longer as an emancipatory Enlightenment idea of adult education, as overcoming class boundaries and a vehicle of social ascent, but rather as a life-long (self-)obligation, as an imperative and life-long prison of continuing education.

The mode of modulation

The ‘Postscript on the Societies of Control’ is probably Gilles Deleuze’s most famous essay. Almost like a manifesto, the French philosopher summarizes here the theses of his

friend Michel Foucault on confinement (and on its crisis, agony, and what follows from that), inventing highly quotable formulations on the transformations from societies of discipline to societies of control, along with presenting his strategy of the *creatio continua* of concepts. As marginal as the article may have been for its author, its distribution and reception have conversely had a massive impact. However, the brevity and terseness of the Postscript also have a shadow side: despite all its conceptual potential, the weakness of the article lies in the rather un-Deleuzian pattern of a temporal sequence of discipline and control.

What we are experiencing is less to be explained as a linear development from the societies of confinement and closed milieus in the direction of societies of open circulation, but rather an *accumulation* of both aspects: the social subjugation of worker/student subjects comes along with the subjectivation mode of machinic enslavement; forced adaptation in the institutional 'internment' is accompanied by new modes of self-government in a totally transparent, open milieu, and discipline through personal surveillance and punishment couples with the liberal visage of control as voluntary self-control.

Modulation is the name of this merging of discipline society and control society: as the aspects of discipline and control are always to be seen as intertwined, their cumulative effect is even more evident in the example of the contemporary knowledge factory. While the students' time is organized in detail in modules, moulded, striated, and discipline is taken to an extreme, the modulatory state of learning never ends. 'Indeed, just as businesses are replacing factories, *school* is being replaced by *continuing education* and exams by continuous assessment.'⁴ Yet what Deleuze still describes as separated and subsequent attributions for discipline and control actually flow indistinguishably into one another: in the new mode of modulation, you never stop beginning, and at the same time, you never finish learning.⁵

The imperative of life-long learning implies a twofold appellation: an appellation to mold and modularize not only education or work, to stratify, striate and territorialize all relationships, the whole of life, and at the same time an appellation to be prepared to constantly change, adapt, vary. Modulation is determined by this twofold appellation, it is based on the interplay of the clean temporal and spatial separation and striation of the modules with the inseparability of endless variations boundlessly modulating. Whereas modulation means restraint in one case, the insertion of a standard measure, bringing every single module into form, in the other case it requires the ability to glide from one key to another, to translate unknown languages, to interlock every possible level. If the disposition of modulation consists on the one hand in forming modules, on the other it demands a constant self-(de-)formation, a tendency to permanent modification of the form, to transformation, to formlessness.

edu-factory: resistance in the factory of knowledge

Following Foucault/Deleuze⁶, the first three qualities of the factory were: concentration, distribution in space, arrange-

ment in time. As post-fordist forms of production became hegemonic, there was undoubtedly a process of dispersal, in the course of which the factories increasingly became diffused in society. The factory, now the *fabbrica diffusa*, no longer functions in this transformation simply according to the old mechanisms from the 19th century. Concentration, distribution in space and arrangement in time have not entirely lost their significance, but they have certainly varied their functions. The theory of the *fabbrica diffusa* was invented by the *autonomia*, the Italian struggles of the 1970s. For the Operaist and Post-operaist theories that emerged in and from these struggles, one of the most important components of the diffusion of the factories into society consists in the exodus of the workers from the factory. This is seen here not as an effect, but rather as the catalyst of the far-reaching capitalist transformations of the last decades of the 20th century (post-fordism, immaterial and affective labour becoming hegemonic, cognitive capitalism).

From and in this theoretical environment, a new generation of activist researchers has developed in the last decade, who have taken on particularly current interpretations of the knowledge factory and established their field of action far beyond Italy as a global one. Not without reason, in 2006 the transnational network of activists in the field of education gave themselves the name *edu-factory*. The factory that is meant here is again the *knowledge factory*⁷, but this time in its twofold form: the old figure of the university in its exchange relationship with the purported social and territorial outside, with society and the metropolis, but also the assemblage of institutions and cooperative networks of knowledge production that has become diffuse.

The edu-factory mailing list was started in 2006, dealing with themes relating to the neo-liberal transformation of the universities and forms of conflict in knowledge production.⁸ A first round of discussion focused primarily on conflicts at the universities, the second on the process of the hierarchization of the education market and the constitution of autonomous institutions. And specifically these two lines are also what define the relationship of the edu-factory to the university, its double exodus strategy: here exodus does not mean simply leaving the university, but rather the battle for autonomous free spaces in the university and simultaneously self-organization and *auto-formazione* beyond existing institutions.

Just in time for the *onda anomala* – the wave of protests, occupations and strikes at the Italian universities in late 2008 – the edu-factory collective published the book *L'università globale: il nuovo mercato del sapere* (manifestolibri)⁹. The book summarizes the most important texts from the online discussions, and in many presentations throughout Italy it has become a pivotal for the discourses fanning the flames of the *onda anomala* and accompanying it. In the introduction to the book there is an interesting contradiction relating to the name of the network, which represents the paradox of the edu-factory. The central slogan is: *Ciò che un tempo era la fabbrica, ora è l'università*. As once was the factory, so now is the university. Yet two pages later, we read that the university does not function like a factory at all. I think this

obvious contradiction leads us to realize that the university as factory is no longer to be read only as a metaphor.

Nevertheless, let us return to the association of the university as factory that was established at the beginning of this article, which remains at the level of the metaphor. In the course of the remarkable spread of struggles, occupations and strikes at European universities in recent months, the edu-factory organized countless meetings (mostly, but not only, in Europe), which primarily addressed the invisible concatenation of these singular struggles. To promote one of these events, which took place in conjunction with the German education strike in June 2009 at the TU Berlin, the organizers in Berlin used none other than Gerhard Seyfried's picture from 1977, which so strikingly illustrates the university as factory and yet misses the most important characteristics of the transformations of knowledge production in cognitive capitalism. I think that the re-circulation of the simplifying picture, like the contradiction in the factory definition of the edu-factory, is not based simply on a kind of enchantment with the powerful metaphor of the knowledge factory as an apparatus of repression, but rather that it – consciously or unconsciously – takes recourse to the possible conditions of resistance in the mode of modulation.

With Marx we saw that the two perspectives of the relationship between workers and machines in the factory were reduced to the aspect of subjugation to the machinery. In 'Postscript on the Societies of Control', the modes of subjectivation are not omitted at all, but we encounter the problem of the temporal sequence of discipline/repression (including the forms of resistance to this) and control/self-government. If we want to understand today's modes of existence and forms of knowledge production not simply as emerging from the sequence of discipline and control, we must not only assert a complex and modulating amalgam of social subjugation and machinic enslavement, but also draw up possibilities of new modes of subjectivation and forms of resistance, especially taking into consideration the changing complexity of this amalgam. An understanding of modulation as the simultaneity and interaction of discipline and control cannot take recourse to the old forms of resistance in the days of the factory, nor can the resistive counterpart be conceived simply as a deterritorialization of control in opposition to reterritorializing discipline. The pure appeal to decentrality, deterritorialization and diffusion is not sufficient to draw lines of flight from the assemblage of social subjugation and machinic self-government.

The full ambivalence of the *fabbrica diffusa* in the mode of modulation, its mechanisms of appropriation and its potential for resistance, also allows us to understand the sites of knowledge production not only as sites of the commodification of knowledge and the exploitation of the subjectivity of all the actors, but also and especially as sites of new forms of conflict. And this could ultimately also be a reason for the edu-factory's insistence on a struggle for the traditional site of the knowledge factory, for autonomous free spaces *within* the university. The factory was and is the site of concentration – as far as the valorization of labor and forms of

resistance is concerned. In a situation of precarization, and especially of diffusion, of the extreme dispersal of cultural and knowledge workers, schools and universities are perhaps the last places where concentration is possible. In this sense, it may indeed be said: what once was the factory, is now the university. And at the same time it is clear that the university assumes new functions as a concentrate in the mode of modulation. Potentially also as a site of organizing, of conflict, of struggles.

Many thanks to Isabell Lorey, Otto Penz and Birgit Sauer for stimulating discussions of this article.

ANMERKUNGEN | NOTES

1 Seyfried's satirical drawing became famous especially on the cover of the first edition of a widely read university-critical book: Wolf Wagner, *Uni-Angst und Uni-Bluff*, Berlin: Rotbuch 1977.

2 Karl Marx, *Das Kapital, Erstes Buch*, IV.13.4., MEW 23, 441 f. www.marxists.org/archive/marx/works/1867-c1/ch15.htm#S4

3 Experiences like this, however, should neither lead to moralistic admonishments, nor to cultural-pessimistic complaints about the young people of today. Instead they should be linked – as in Deleuze's concluding remarks in his 'Postscript on the Societies of Control' – with the insight that the new subjectivations lead to a new necessity to analyze them, and that new critical stances and new forms of resistance also emerge from this: 'Many young people strangely boast of being "motivated"; they re-request apprenticeships and permanent training. It's up to them to discover what they're being made to serve, just as their elders discovered, not without difficulty, the telos of the disciplines.'

4 Gilles Deleuze, 'Postscript on Control Societies' in: *ibid...*, *Negotiations*. 1972-1990, New York: Columbia 1995, 177-182, here 179.

5 In this sense – and going beyond Deleuze – my concept of modulation covers aspects of discipline as well as those of control. Deleuze takes his concept of modulation from Gilbert Simondon's *L'individu et sa genèse physico-biologique*, employing it only within the framework of the second paradigm, especially in his aesthetic writing from 1983 on: in Francis Bacon, where he describes Bacon's diagrammatized form as 'a temporal, variable and continuous mould, to which alone the name of modulation belongs, strictly speaking' (134), or in his first cinema book *The Movement-Image* (especially p. 24). Here too we already find the dual relationship of molding, of the mold on the one hand (in this case in photography, which embodies the 'immobile section') and modulation on the other (exemplified by the movement-image of the film, the 'mobile section', here especially by the two methods of the moving camera and montage: 'Photography is a kind of "molding": the mold organises the internal forces of the thing in such a way that they reach a state of equilibrium at a certain instant (immobile section). However, modulation does not stop when equilibrium is reached, and constantly modifies the mold, constitutes a variable, continuous, temporal mold.' (24) On the concatenation of aesthetic and political modulation, cf. Gabu Heindl, Drehli Robnik, 'Öffnungen zum Außen: Der Entwurf des Diagramms bei Deleuze und das Diagramm des Entwurfs bei OMA, Eisenmann und UN Studio', in: *Um Bau – Theorie der Praxis* 19, 2002.

6 Deleuze, 'Postscript on Control Societies', 177.

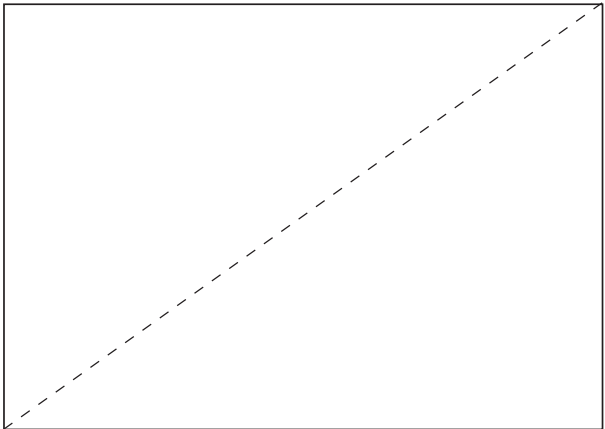
7 Cf. Irving Louis Horowitz and William H. Friedland, *The Knowledge Factory - Student Power and Academic Politics in America*, Chicago: Aldine 1971; Stanley Aronowitz, *The Knowledge Factory: Dismantling the Corporate University and Creating True Higher Learning*, Boston: Beacon 2000.

8 What was especially remarkable was the stringency of the instituting process. Instead of installing an open mailing list, the list was initially only opened for two longer rounds of discussion and then closed again – also to the surprise of many list participants. Single authors determined specific thematic lines for one week each with their input. This stringent form imbued the debates with a coherency and intensity that can usually not be maintained for a long period of time on open mailing lists. The address for subscribing to the mailing list, which meanwhile mainly informs about current struggles and conflicts around knowledge production in various regions of the world, is edufactory-subscribe@listcultures.org; the URL for the web site is: www.edu-factory.org

9 The English version will be published soon by Autonomedia.

Effect //: Academy
www.interflugs-academy.net
July 23 - August 13, 2009

A complex mind map centered on the concept of "self organization". The central node is "self organization", which branches out into several main areas: "communication", "learning", "organization", "self-organizing systems", "self-organizing teams", "self-organizing networks", "self-organizing communities", "self-organizing cultures", "self-organizing structures", "self-organizing processes", "self-organizing systems", "self-organizing teams", "self-organizing networks", "self-organizing communities", "self-organizing cultures", "self-organizing structures", "self-organizing processes". Each branch contains handwritten notes and diagrams, including a circular diagram with "self-organizing systems" at the center and "self-organizing teams", "self-organizing networks", "self-organizing communities", "self-organizing cultures", "self-organizing structures", "self-organizing processes" around it. There are also various icons and symbols scattered throughout the map.



Effect //: Academy
www.interflugs-academy.net
July 23 - August 13, 2009

A complex mind map centered on the concept of "self organization". The central node is "self organization", which branches out into several main areas: "communication", "learning", "organization", "self-organizing systems", "self-organizing teams", "self-organizing networks", "self-organizing communities", "self-organizing cultures", "self-organizing structures", "self-organizing processes", "self-organizing systems", "self-organizing teams", "self-organizing networks", "self-organizing communities", "self-organizing cultures", "self-organizing structures", "self-organizing processes". Each branch contains handwritten notes and diagrams, including a circular diagram with "self-organizing systems" at the center and "self-organizing teams", "self-organizing networks", "self-organizing communities", "self-organizing cultures", "self-organizing structures", "self-organizing processes" around it. There are also various icons and symbols scattered throughout the map.

EFFEKT//: KONZEPT



„Die Menschen müssen miteinander sprechen über das, was sie denken, was sie fühlen, welche Bildungsabsicht sie haben.“
(Joseph Beuys)

Zum 20jährigen Dienstjubiläum veranstaltete Interflugs im Sommer 2009 als einmaliges Großprojekt eine 3-wöchige Sommerakademie, die Effekt//Akademie, in Berlin Neukölln, im sog. Campus Rütli; ein studentischer Gegenentwurf zu den Maßgaben der alten Kunsthochschule.

Diese „autonome Zone“ war die Basis für kollektives Wohnen, Lernen, Essen, Arbeiten und Feiern. Das Ziel: zu einer Form künstlerischer Ausbildung zu finden, die künstlerische Initiative ermöglicht und frei von institutionellen Zwängen ist.

Ausgangspunkt der nicht-akademischen Akademie war die kritische Betrachtung der künstlerischen Ausbildung und des Selbstverständnisses der Studierenden - das, was die Interflugs-GründerInnen vor 20 Jahren brennend interessierte, und die studentisch selbstverwaltete Organisation ins Leben gerufen hat. Die damaligen Fragen und Konfrontationen bleiben jetzt, vor allem vor dem Hintergrund des umstrittenen Bologna-Prozesses, immer noch aktuell und bedürfen der Diskussion: In welcher Beziehung steht die künstlerische Ausbildung zum vorherrschenden „KünstlerInnenbild“? Wie wird die Lehre, wie werden Produktion und Distribution schon im Studium systematisch auf den institutionellen Konsens hin ausgerichtet und welche Auswirkung hat solch eine Normierung auf die geistige Freiheit im Arbeiten? Was für eine Art der Wissensbildung könnte dagegen in nicht-universitären, transdisziplinären, vernetzten und nicht-institutionalisierten Zusammenhängen geschehen? Diese und andere Themen bildeten die Diskussions- und Arbeitsgrundlage für zahlreiche Workshops, Lectures, Filmscreenings, Diskussionsrunden, Performances, Stadt-Aktionen mit internationalen Gästen und KünstlerInnen.

Zum Jubiläumsauftakt fand der Defekt//Kongress im Festsaal Kreuzberg statt, als Rekapitulation der bisherigen Ereignisse und zur kritischen Betrachtung der Praxis akademisch-künstlerischer Ausbildung, ein Filmscreening

zu vergangenem und aktuellem Studierendenprotest und Konzerte und Party im Anschluss.

Zusätzlich organisierte Interflugs während des Rundgangs im UdK Hauptgebäude die Ausstellung „Nicht-Annehmen“ mit Arbeiten abgelehnter UdK-BewerberInnen.

Es ging uns dabei um einen Austausch mit denjenigen, denen die Institution den Weg der künstlerischen Ausbildung versagt, ohne dass ihre Arbeiten unter dem Label „untalentierte“ subsumierbar sind.

Im folgenden Kapitel möchten wir die verschiedenen Workshops und Themen der Effekt//Akademie dokumentieren und sie innerhalb des größeren Kontextes alternativer Wissensbildung und der studentischen Selbstorganisation beschreiben.

Die Sommerakademie war ein Lernprozess für alle Beteiligten, besonders auch für uns als OrganisatorInnen. Mit unseren lokalen GastgeberInnen des Jugendclubs „Manege“ haben wir in dem Zusammenhang über das Thema soziale Verantwortung gesprochen (siehe Gespräch mit Martha Galvis de Janzer, S. 115).

Wir haben uns mit der Tatsache befasst, dass die StudentInnen an der Akademie, mehrheitlich aus „bildungsnahen“ bürgerlichen Mittelklasse-Verhältnissen stammend, sich wenig der gesellschaftlichen Notwendigkeit und Möglichkeit einer praktisch eingreifenden, informierten künstlerischen Tätigkeit jenseits von Galerien und Biennalen bewusst sind.

Wo und wie werden Fähigkeiten hierzu vermittelt? Uns ist klar geworden, dass wir hierbei nicht auf unsere eigenen Erfahrungen bauen können. Wenn wir von Notwendigkeiten sprechen, möchten wir nicht auf die künstlerische Inszenierung eines „kritischen Konsens“ hinaus, sondern auf strukturelle Reaktionen auf die Verhältnisse der Produktion, des Alltags. Wir möchten bewusste Kollektivierungsprozesse voranbringen, die es der/dem Einzelnen ermöglichen, Überzeugungen zu formen, zu artikulieren und anzuwenden.

Wir organisieren uns, um Positionen einzunehmen.

EFFECT//: CONCEPT

‘People have to talk to each other, about their thoughts, their feelings, about their educational intentions.’
(Joseph Beuys)

To mark its 20th anniversary Interflugs organised a three-week summer academy as a one-off project in Neukölln, Berlin, on the site of the so-called Campus Rütli¹. The Effect//Academy was thought of as a student proposition to counter the constraints of the antiquated art academy.

This ‘autonomous zone’ was the basis for collective living, working, learning, and socialising. Our aim was to develop a practice of art education that encourages creative initiative beyond institutional restrictions.

At the heart of the non-academic academy was a critical evaluation of the present state of art education and the students, conceptions of their objectives. These were the same issues that were of crucial interest to the founders of



Interflugs some 20 years ago, and the ongoing institutional problems and student protests of the time gave birth to the self-organised group.

The issues of that time are still relevant today, and more than ever in relation to the controversial Bologna process, raising the need for discussion and criticism: What is the relationship between art education and the contemporary idea of 'the artist'? How are teaching, production, and distribution in art school subject to an institutional consensus, and what effect do such normative procedures have on intellectual independence and artistic practice? What kinds of knowledge production could alternatively take place within non-academic, transdisciplinary, networked, or non-institutionalised contexts?

These and other questions provided the basis of many workshops, lectures, screenings, panel discussions, performances, and urban interventions, with international guests and artists.

The Interflugs anniversary kicked off at Festsaal Kreuzberg with the Defect//:Congress, a review of past activities in the critical evaluation of the state of education in the art academy, followed by a screening of a documentary feature on student protests, and concerts in the evening.

Interflugs also organised the exhibition 'Not Accepted' with works of rejected University of the Arts (UdK) applicants during the end-of-year show in the main building of the UdK. For us this was an attempt to initiate an exchange with those denied the route of a formal art education, as their various works cannot be subsumed under the label 'untalented'.

In the following chapter, we would like to document the different workshops and themes of the Effect//:Academy, and to present them within the wider context of alternative knowledge production and student self-organisation.

The Summer Academy was a learning process for all those involved, and especially for us as organisers. We tried to reflect on the issue of our social responsibility as artists, which led to a discussion with one of our local hosts from the Manege youth centre (see interview with Martha Galvis de Janzer, p. 115).

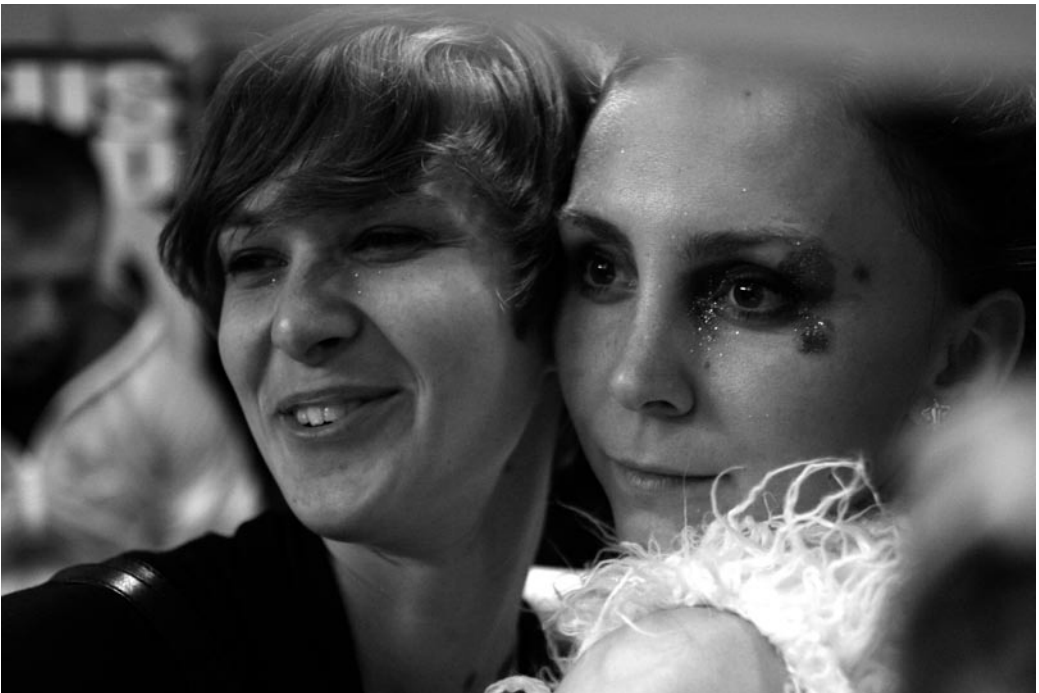
We face the reality of a well-educated, mainly middle class student body at the academy. Many of the students are relatively unaware of current pressing social issues and the possibility of a hands-on and informed artistic practice beyond that of galleries and biennials.

Where and how are those skills being mediated? We realised that we lack the necessary experience in this respect. When speaking of necessities in the arts, we do not mean the acting out of a critical consensus, but a structural reaction to the modes of production and a conscious collectivisation process, in order to form, articulate and enact one's own beliefs.

We organise in order to take a position of power.

NOTES

1 Campus Rütli is a complex of schools and educational facilities, infamous for its high percentage of migrant pupils and social problems, subject of much media hype, and now the focus of a lot of public and government attention and largescale regeneration plans.



EFFEKT//:AKADEMIE (23.07.2009 - 13.08.2009)

WORKSHOPS

24.07. - 26.07. VERENA KUNI (*Art & Theory / Frankfurt*):

Spuren suchen und legen / Die Erkundung und Erschliessung der (un)sichtbaren Stadt | Finding and laying traces / exploration of the (in)visible city

25.07. - 26.07. MARKO KOSNIK (*Art & Theory / Slovenia*):

Gespräche und Übungen zum Thema Selbstorganisation / Praxis der Synchronisierung / Ent-Synchronisierung | Discussions and exercises on self-organisation / practising synchronisation/de-synchronisation

27.07. - 30.07. BIRTE KLEINE-BENNE (*Net.Art & Theory / Hamburg, Berlin*):

Fahrradtour durch Berliner Werkstätten kollektiver Kunstproduktion | cycle tour through sites of collective art production

27.07. - 30.07. SIGNE KOFOED / BALZ ISLER (*Dance, Choreography, Art, Sound / Berlin*):

Performances und Videoaufnahmen an vergessenen Orten im Stadtraum | Performances and filmmaking in abandoned or derelict sites in the urban wilderness

30.07. - 31.07. DANIEL KNORR (*Art / Romania, Berlin*):

Partizipatorisches Projekt zum kollektiven Prozess der Materialisation eines Werkes | Participatory project on the collective process leading to the materialisation of an artwork

27.07. - 03.08. LABORBERLIN / URIELLAB E.V. (*Analoge filmmaking / Berlin*):

Super 8 Techniken und Experimente | Super 8 filmtechniques and experiments

04.08. - 11.08. QCINE (*Filmmaking / Berlin*):

Überblick über die Techniken des digitalen Filmemachens / Thema „Krise“ | Overview of digital filmmaking techniques / the theme of 'crisis'

01.08. - 02.08. C.I.R.C.A. (*Activist group / Berlin*):

Basistechniken des „Rebel-Clowning“/ politische, aktivistische Hintergründe der C.I.R.C.A.-Aktionen | Basis techniques of 'Rebel Clowning' / political and activist background of the C.I.R.C.A. actions

04.08. - 05.08. REALISM WORKING GROUP (*Frankfurt / Berlin*):

Diskussions-Workshop | Discussion workshop: "Taking Measures - Realism in political art practises"

03.08. - 06.08. SONIC PLATTFORMING (*Music, Art / London*):

Gemeinsames Bauen einer Sound-Ping-Pong-Platte | Collective construction of a sonic ping-pong table

07.08. - 08.08. JAN-PETER E.R. SONNTAG (*Sound & Installation / Berlin*):

Intervenierende Raum-Verortungsstrategien im Kontext des öffentlichen, urbanen oder architektonischen Raumes/ Experimentieren mit selbsterstellten und gefundenen „Instrumenten“ des Schalls | Strategies for sonic exploration of architecture and the public and urban space / experimentation with self-made or found 'instruments' and sound

07.08. - 09.08. MATTHIAS WERMKE & ADAMS (*Art / Berlin, Stockholm*):

Erforschung von Untergrund-Architektur und Erschaffung von temporären Unterkünften im Stadtraum | Exploration of underground architecture and creation of temporal shelters in the urban space

09.08. - 11.08. NILS FRAHM (*Music, Composition / Berlin*):

Musikalisch-psychologische Betreuung von Audioproduktionen und handwerkliche Hilfestellung in mastering, mixing und production | musical-psychological counselling on audio production and technical support with mastering, mixing and production

09.08. - 13.08. DIRK FLEISCHMANN (*Art / Frankfurt, Seoul*):

Präsentation neuer Projekte über Ökonomie und Realität | Presentation of recent projects on economy and reality

12.08. - 13.08. SHE SHE POP (*Theatre / Berlin*):

Theater als Teststrecke / Gemeinschaft als Kunst / Entscheidungsdruck und Improvisationsnot / der Zuschauer als Schicksal / Spielsucht und Verantwortung! | Theatre as testing ground / community as art / pressure for decision making and need for improvisation / audience as fortune / performance-mania and responsibility!

Wöchentlich | Weekly KLAUS DIETERMANN (*Design / Köln, Berlin*):

Einführung in die permanente Siebdruckwerkstatt / Siebdruck-Aktionen im Stadtraum | Introduction to the permanent silkscreen workshop / Screenprint action in the city

Wöchentlich | Weekly GAIA FUGAZZA (*Curation / Italy, France*):

Wöchentliche Eröffnungen / kollektive Präsentationen während der Sommerakademie | Many mini-exhibitions for a final opening will be created / presented collectively during the Summer Academy

LECTURES & DISCUSSIONS & SCREENINGS

05.08. BBOOKS (*Berlin*) / CHTO DELAT (*Russia*) / KRYTYKA POLITYCZNA (*Poland*):

Lecture / Diskussion zu politischen Zusammenhängen in Kunst, Ästhetik, Kapital und Wissen | Lecture / discussion on politics of self-organisation / publishing as artistic and political practice

06.08. ISABELL LOREY (*Postcolonial & Gender Studies / Vienna*):

Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung - Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen | Governmentality and Self-Precarisation: 'On the Normalisation of Cultural Producers'

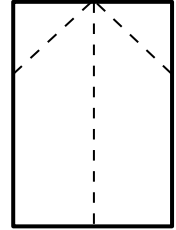
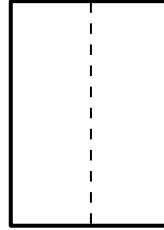
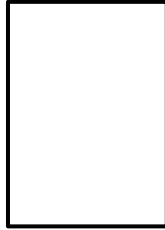
11.08. MOVIMENTO: A night of independent cinema

12.08. SUSANNE PFEFFER (*curator / Berlin*):

Gespräch mit der Kuratorin der Kunstwerke Berlin | talk with the curator of Kunstwerke Berlin

13.08. MATTHIAS LILIENTHAL (*Dramaturgy / Berlin*):

Gespräch mit dem Intendanten des Theaters Hebbel am Ufer (HAU) | Discussion with artistic director of the Berlin theatre Hebbel am Ufer (HAU)



Text: Daniel Kupferberg

(UN)SICHTBARE STADT

78



I.

Für den theorie- wie praxisorientierten Workshop in englischer Sprache kündigte Verena Kuni (Professorin für Visuelle Kultur an der Goethe Universität in Frankfurt am Main) im Vorfeld drei Themen an: 1) Urban Playground/ Spielplatz Stadt, 2) Urban Green/Biotop Stadt und 3) Ghost City/Geisterstadt.

Das Konzept war, durch Techniken, „Tools“, Strategien sowie unterschiedliche Modi, die „(un)sichtbare Stadt“ im Alleingang sowie in Gruppen zu erforschen und zu benutzen. Ausgangspunkt war vor allem das (Spazieren-)Gehen im Stadtraum, wobei das „kulturelle Erbe“ von KünstlerInnen und Künstlerkollektiven aus der frühen Moderne bis heute nicht außer Acht gelassen werden sollte. Zusätzlich waren Treffen vor Ort und Workshoptreffen in der Rütli- strasse vorgesehen. Die drei bereits erwähnten Themen sollten dabei als Anregung und zur inhaltlichen Orientierung dienen.

Die zwischen 30 und 10 schwankende Zahl von TeilnehmerInnen, setzte sich aus unterschiedlichen Sparten der bildenden Künste, Architektur und Gamedesign zusammen. Leider verkleinerte sich die Gruppe im Laufe des Workshops immer weiter, und ich hätte mir mehr Intensität / Gruppendynamik / Austausch seitens uns WorkshopteilnehmerInnen gewünscht. Dies lag zum einen sicher am parallel stattfindenden Sommerakademie- Programm und daran, dass der Ansatz, viel praktisch zu arbeiten, nur bedingt umgesetzt wurde. Dafür war der theoretische Anteil des Workshops sehr umfassend und spannend.

Im Folgenden werde ich auf einige der Anregungen stichpunktartig eingehen, die in Form von u.a. Methoden, Faustregel, Werkzeuge / „Tools“ und praktische Übungen / „Spiele“ im Laufe des Workshops erwähnt / behandelt /

ausprobiert wurden. Schließlich folgt eine Auswahl der im Workshop behandelten Projekte, Konzepte und Theorien, die dazu dienen können, die durch den Workshop angestoßenen Felder selbstständig weiter zu erforschen.

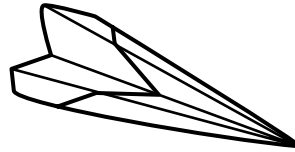
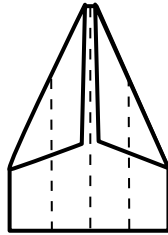
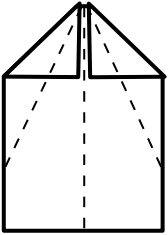
II.

Am Anfang des Workshops standen die „6 Regeln“: 1) Erscheinen 2) Offen sein 3) Aufmerksam sein 4) Nicht auf Resultate fixiert sein 5) Fortsetzen - nicht aufhören - nach Pausen 6) „Imagine“

Hinzu kamen allgemeine Faustregeln, u.a.: Es einfach halten. Es gibt keine „verlorene Zeit“ - Wir haben reichlich Zeit. Wissen lässt sich „emotionalisiert“ besser merken.

Tauscht Eure Fertigkeiten! Zahlreiche Tools um den Stadtraum anders / neu erfahren / erleben / beleben zu können wurden erwähnt und führten assoziativ zu immer weiteren Erkenntnissen:

- Eine gemeinsame Mental Map zum Thema „Wie bin ich hergekommen?“ erstellen VK: „Die (un)sichtbare Stadt ist die Stadt in Dir“.
- Hilfreich für den Anfang ist es, einen narrativen Anfangspunkt zu formulieren, z.B. durch Symbole oder (instabile / ambivalente) Objekte, die mit Geschichten in Verbindung gebracht werden können. - Wie kann man Orte finden, Orte benutzen, Orte kreieren?
- Eigene Karten machen, mit unterschiedlichen Sichtpunkten / Aspekten, auch um zu weiteren Erforschungen anzuregen.
- Man kann das technisch aufnehmen, was man sieht, und im Nachhinein bearbeiten, z.B. durch Mental Maps.



- Fragestellungen nach dem Umgang mit dem öffentlichen Raum, nach (Il)legalität, nach den „Tools der Machthaber“, so genannte „Anti-Tools,“ die durch Geschlossenheit gekennzeichnet sind (wie z.B. Öffnungszeiten von Supermärkten oder öffentlichen Räumen), im Gegensatz zu der Offenheit des Tools.

- Phantasie als politisches Tool?!

- Traumstadien - (A)synchron sein - unterschiedliche Gedankenebenen / modi, die einen z.B. dazu bringen können, Strukturen zu brechen, wie die der (festgelegten / gesellschaftlich normierten) Zeit - und sie für sich neu zu definieren.

- Vorstrukturierte Orte gegenüber nicht-vorstrukturierten Gebieten, am Beispiel von Kinderspielplätzen: Wenn nicht alles vorher durch festlegende Gestaltung und Raumabgrenzung (wie Zäune) definiert ist, können die Kinder aus einer „sicheren passiven Gesinnung“ hinaustreten und bekommen dadurch Möglichkeiten, selbst ihre Umgebung zu gestalten und die gesellschaftliche Statik zu durchbrechen.

- Das „Durchbrechen“ kann wiederum einen Preis haben, in Form von „Risiko-Faktoren“: Konflikte mit Anderen und

mit dem Gesetz können auftreten, Menschen können sich / gegenseitig verletzen.

- Leute fragen, und sich überraschen lassen.

- Eine „Antistrategie“ formulieren, zum Beispiel absichtlich nicht der eigenen Neugierde zu folgen, immer die Straße zu überqueren wo grade grün ist, oder versuchen, nicht anzuhalten.

- Übungen, um sich zu verirren

- Was passiert, wenn man an einem Ort bleibt?

79

Ein Hauptbegriff in diesem Zusammenhang ist der des „Spielens“, was u.a. die Qualität hat, offen zu sein. Man kann Regeln ausdenken und verwerfen. Die Spielstruktur kann (übertrieben) ernsthaftes, resultatorientiertes Vorgehen (was oft zu Konflikten führt) auflockern. Durch Wettbewerb im Spiel kann man effizient lernen; es kann in eine destruktive Richtung gehen, aber auch zu Lösungen von Problem führen. Man ist als Gruppe bewusst oder unbewusst innerhalb eines „sozialen Systems,“ wo man aufeinander reagiert, miteinander agiert, etc.

(IN)VISIBLE CITY

I.

Verena Kuni (Professor for Visual Culture at the Goethe University, Frankfurt) offered a workshop, for which she set out three principle themes: urban playground, urban green, and ghost city.

The aim of the workshop was to employ various techniques and strategies in order to research and use the '(in) visible city', both individually and as groups. The main starting point was taking walks in urban space, keeping in mind the 'cultural heritage' of artists and artist collectives spanning from the early modern period until the present day. Field work and workshop meetings in the Rütlistrasse

were planned, taking the three aforementioned themes as starting points and thematic orientation.

The workshop participants came from various branches of the visual arts, architecture, and game design, while the numbers fluctuated between ten and thirty. Unfortunately, the group got smaller and smaller during the course of the workshop, and I would have hoped for more group dynamics, intensity, and exchange among the participants. This was partly due to the fact that participants left to take part in other workshops happening at the same time, but also because the workshop was not as practical as the descrip-



tion had suggested. However, the theoretical element of the workshop was inspiring and comprehensive.

In the following text I list some of the methods, rules of thumb, tools, practical exercises, and games that were presented, discussed, and tested in the workshop. Following this is a selection of projects, concepts, and theories that the group discussed, with a view to continue their research into this area independently after the workshop.

II.

At the start of the workshop we set out six 'rules': (i) attend, (ii) be open, (iii) be attentive, (iv) do not be preoccupied with results, (v) keep going – don't stop after breaks, (vi) imagine.

In addition to these were general rules of thumb, such as: keep it simple, there is no such thing as 'lost time' – we have plenty of time, 'emotionalized' knowledge is easier to remember, and share your skills with each other!

Various tools to enable one to experience, inhabit, and stimulate the city in new ways were presented and discussed, which in turn led to further insights:

- Create a common mental map entitled 'how did I get here?' (Verena Kuni 'The (in)visible city is the city within you')
- At the start it can be helpful to formulate a narrative starting point, e.g. through symbols or ('unstable' / ambivalent) objects which can be interconnected with stories.
- How can you find, use, and create places?
- Make your own maps from various points of view, in order to stimulate further investigations.
- You can record what you see and experience by drawing, photography, video, and sound recording; and / or you can process it later, e.g., using mental maps.
- Questioning your approach to public space, (il)legality and the tools of those in power – so called anti-tools which are marked by their exclusivity (like the opening hours of supermarkets or public spaces), in contrast to the flexibility of the tools.
- Fantasy as a political tool?!
- Dream states – being (a)synchronous – different layers / modes of thoughts, i.e., they can enable one to break structures, such as social norms or standardised timetables and redefine them for oneself.

- Pre-structured vs. non-structured sites, an example being playgrounds: if everything were not defined and determined by design and barriers (like fences) beforehand, children could leave their 'safe passive state' behind, and be given the opportunity to shape their surroundings by themselves, and break social norms.

- The 'breakthrough' may have a price, in the form of 'risk factors': conflicts with others and with the law can occur, people could get hurt or hurt themselves.

- Ask people and let yourself be surprised.

- Formulate an 'anti-strategy', e.g., purposely to not follow your own curiosity, to cross the street every time the lights are green, or to try not to stop.

- Exercises to get lost.

- What happens when you stay at one place?

A main term in this context is 'play', which allows for open-endedness. One can make rules and abandon them again. The game structure can open up an (overly) serious result-oriented approach, which often leads to conflict. Through competitive games, one can learn efficiently; although it may take a destructive direction, it can also offer solutions to problems. Being in a group you are consciously or unconsciously in a 'social system' in which you react to one another, act together, etc.



BESPROCHENE THEORIEN UND BEWEGUNGEN |
THEORIES AND MOVEMENTS DISCUSSED
,Psychogeografie' seit 1950 – bspw. Zeichnungen auf
Karten, ,The City in Man'
RALPH RUMNEY: Psychogeographic Association
ab 1957
GUY DEBORD: Guide Psychogeographique de
Paris: Discours Sur Les Passions D'Amour, Serie von
Lithografien, 1957
Situationisten, Referenzen zu Alfred Jarrys Stück
,Ubu Roi' 1896

LITERATUR | READING

KEVIN LYNCH: The Image of the City, MIT Press,
1960
PETER GOULD, RODNEY WHITE: Mental Maps,
Routledge, London, 1974
Siehe GEOFF NICHOLSON, REBECCA SOLNIT

für weitere Literatur zum Thema ,Walking'
Siehe Publikation ,Urban Development' (Handbuch
aus den 1950er Jahren) - Baustrukturen in Chicago,
New York City, Ostasien

LINKS

urbanplayground.de
playgrounddesigns.blogspot.com
dis-locate.net - Festival of Art, Technology and
Location
conflixfestival.org - Urban public space festival,
New York
beatnik.org
homemade-labor.ch/weblog/
urbanacker.net
i-am-ai.net
wacher.ch zu den Themen 'geo-cashing', 'rabbit
holes', etc.

STICHWÖRTER | KEYWORDS

Lucid Society: 'Tagged City Play', 2007, Zürich
Art of the Overhead, Malmö
Ars Electronica, Linz
Park Fiction, Hamburg/St. Pauli
Galerie für Landschaftskunst, Nils Norman
Guerrilla Gardening
Urban Gardening, Berlin
Jeremy Wood: GPS-drawings
Erik Nordenanker, Antti Laitinen: 'Walk the Line'
Christian Nold - 'Bio Mapping'
'Shrinking Cities'

TEILNEHMERINNEN | PARTICIPANTS LINKS

Verena Kunis eigenes kuniver.se
www.daveballartist.co.uk/beingsomewhere

Thanks to Sara Lehn and Andreas Greiner.



ODER: FREI WIE EIN TAXI | OR: VACANT LIKE A TAXI

RENT A KNORR

81

Text: Sara Lehn

➤ Daniel Knorrs 2-tägiger Workshop bot bereits im Konzept die totale Auslotung des Themas Selbstorganisation an. Sich spielerisch auf Comedyshow - Stars des Mainstream - TV und Überlegungen existenzphilosophischer Kunsthistoriker beziehend, stellte er den etwa acht teilnehmenden Kunststudierenden - statt eines ausformulierten und zu bearbeitenden Inhaltes - sich selbst als bezahlten, also freigekauften oder festgebuchten Künstler in dem vorgegebenen Zeitrahmen zur Verfügung.

Wie man im Hier und Jetzt agiert, wenn es keine Aufgaben gibt und alles Akute selbst und in der Gruppe erfunden werden muss, wurde auf die Probe gestellt und endete in Diskussionen über das, was man essentiell als künstlerische Arbeit bzw. „pures“ Kunstwerk bezeichnen könnte - und welche Rolle der „Künstlerkörper“ darin spielt.

Das abstrakte Gespräch zwischen Lernenden und arbeitendem Künstler entwickelte sich zur Arbeitsbesprechung künstlerischer Strategien Knorrs sowie der einzelnen TeilnehmerInnen (ohne Bildbeispiele zur Hand zu haben), bis letztere endlich auf die Idee kamen, den Workshopleiter als Material und Akteur zur Fertigstellung, ihrer in anderen Workshops begonnenen Produktionen, zu nutzen.

Das Bild ist aus dem, während des Workshops selbst gedrehten und selbst entwickelten Super-8-Film von Beatrice Marchi.

➤ Daniel Knorr's two-day workshop offered an exploration of the subject of self-organisation itself. Rather than providing the eight participating art students with predefined content, Knorr took a lead from mainstream TV comedy stars and existential reflections of philosophical art historians, contracting himself out as a paid artist to the participants for the duration of the workshop.

The workshop looked at how to act in the here and now, when no briefs are set and everything has to be developed by oneself or in a group. This led to a discussion about what one can call a 'pure' artwork, and what role the artist's body plays in this context.

The abstract discussion between art students and professional artists developed into an ad hoc discussion of Daniel Knorr's artistic strategies, and those of the participants (without examples to hand). In the end, the participants suggested using the workshop leader himself as a material and agent to finish work they had started in other workshops.

The still is from a Super 8 film, shot and processed by Beatrice Marchi during the Workshop.



Text: Hans Kuiper

Im Sommer 2009 nahm ich am Performance-Workshop von Dirk van Lieshout teil, einem niederländischen Künstler aus Rotterdam. Zunächst präsentierte Dirk einige seiner jüngsten Projekte, die zumeist Interventionen im öffentlichen Raum beinhalteten. Für Aktionen in Japan und Korea hatte er eine „mobile Bar“ designt: die Gäste wurden eingeladen, unter einem riesigen transparenten Regenschirm Platz und ein (Frei-)Getränk zu sich zu nehmen. Die Videodokumentation dieser Performances war so inspirierend, dass die meisten TeilnehmerInnen ihrerseits entschieden, eine Performance im öffentlichen Raum zu machen.

Eine dieser Interventionen bestand aus einer „öffentlichen Disko mit Kopfhörern“ unter einem Schirm mit Gardinen aus durchsichtiger Plastikfolie, welche an verschiedenen Orten im öffentlichen Raum in Aktion trat. Die Reaktion und der Enthusiasmus des Publikums war derartig, dass manchmal Schlangen von Wartenden entstanden, die unter dem Schirm tanzen wollten. Da man von Aussen nur Tanzende unter einem Schirm sehen konnte (ohne den Ton zu hören), waren viele neugierig zu sehen, was da abging. Da es heiss und Sommer war, nahmen sich die Leute tatsächlich Zeit, um ihre Neugier zu befriedigen.

Ich entschied mich, in der Berliner U-Bahn zu performen. Ich bin von automatisiertem menschlichem Verhalten fasziniert, vor allem im öffentlichen Raum, und wollte den kurzen Moment des Ein- und Ausstiegs in einen Metro-waggon benutzen. In Berlin dauert dies normalerweise 10-12 Sekunden. Die koreanische Künstlerin Won Jung und ich entschieden, ein „Cluster“ aus acht Personen auf dem Bahnsteig zu formen, in der Nähe der Tür eines Waggons

entgegen der Fahrtrichtung des Zuges. Die acht TeilnehmerInnen trugen Schlüssel in ihrer linken Hand und einen Schirm in der Rechten. Sobald Passagiere aus dem Zug stürmten und die TeilnehmerInnen passierten, verloren diese ihre Schlüssel oder Schirme, je nachdem, auf welcher Seite die aussteigende Person vorbeiging. Zu Anfang versuchten die Passanten zu helfen, die heruntergefallenen Gegenstände aufzuheben, aber bald stellten sie fest, dass viele weitere Schlüssel fielen und dass es sich um ein „set up“ handelte. Die Choreographie war mehr oder weniger zufällig und löste eine „Ton und Bildkomposition“ aus von einer Dauer von 10 -12 Sekunden. Die ganze Szenerie wurde von oben gefilmt. Am Ende der Performance entstanden spontane Diskussionen zwischen PassantInnen und PerformerInnen.

Für mich kann eine Performance im öffentlichen Raum eine ästhetische, soziale und politische Konsequenz haben. Obwohl es einen relativ kurzen Moment umfasst, ist das Nutzen einer Situation aus „automatisierten Verhaltensmustern“ eine Herausforderung, zu intervenieren und ein gewisses Allgemeinverhalten zu hinterfragen. Kommunikation zwischen Menschen ist meistens geregelt oder sehr beschränkt in diesen „Umstiegsorten“, wie z.B. U-Bahnstationen. In diesen wenig geschätzten Orten, die man lieber verlassen will, ist man oft gezwungen, zu warten. Sie tendieren dazu, mit kommerzieller Propaganda („Werbung“) gepflastert zu sein, um die Wartenden in ihren gedankenlosen, beinahe unbedarften Momenten „einzufangen“. Neben den Gesichtern, Körpern und Kleidern anderer Leute gibt es nicht viel anzuschauen, ausser den Bildern an der Wand, die, Aufmerksamkeit heischend, dich manipulativ einer kommerziellen Nachricht aussetzen. Das lässt mich an den

amerikanischen Künstler Steve Kurtz, Mitglied des Critical Art Ensembles, denken, der feststellt: „Es gibt keinen öffentlichen Raum, er ist ummauert“; laut Kurtz ist Verhalten im öffentlichen Raum durchdiszipliniert, um kommerziell motivierten Aussagen die Möglichkeit maximaler Darbietung zu geben. Eine Performance ist dadurch subversiv, dass sie die Aufmerksamkeit der Passanten für kommerzielle „Versuchungen“ unterwandert. Besonders an scheinbar öffentlichen Orten wie modernen Malls stehen Sicherheitsangestellte bereit, welche eine mögliche Performance sofort beenden. Die U-Bahn als öffentlicher Ort funk-

tiert sich nicht viel anders und ist ebenfalls von kommerziellen Interessen geprägt. Die Kommerzialisierung von Öffentlichkeit in Frage zu stellen, war ursprünglich nicht von mir intendiert, stellte sich aber als begrüßenswerte Konsequenz heraus. Beabsichtigt war, routiniertes Verhalten zu unterbrechen, und ich denke, die Tatsache, dass es zu Diskussionen mit interessierten Passagieren kam, war sicherlich ein Erfolg bei dem Versuch, den öffentlichen Raum in einen Treffpunkt für Kommunikation und intellektuellen Austausch zu verwandeln.

STREET INTERVENTIONS

During the summer of 2009 I participated in a performance workshop, led by Rotterdam based artist **Dirk van Lieshout**. Dirk started the workshop by presenting some of his recent projects, most of which involved interventions in public space. For actions in Japan and Korea he designed a mobile 'bar', whereby guests were invited to have a (free) drink under the bar's huge, transparent umbrella. After watching the video documentation of these performances, many of the participants were inspired to make a performance in public space themselves.

One intervention was the creation of a 'public disco with headphones.' The umbrella made of transparent plastic was set up in several public spaces. The reaction of the public was so enthusiastic, that at times people were queuing up to wait their turn to dance under the umbrella. As passers-by could only see people dancing under an umbrella (without hearing any sound), many became curious as to what was happening, and stopped to look. As it was summer and the weather was warm, the passers-by really took some time to stop and satisfy their curiosity.



I decided to do a performance in the U-Bahn, Berlin's subway. I am fascinated by people's 'scripted behaviour', especially in public space, and wanted to use the moment when passengers get on and off the subway. In Berlin, this usually takes about 10-12 seconds. The Korean artist Won Jung and I decided to form a 'grid' of eight people on the platform, standing adjacent to the people leaving the subway carriage. The eight participants were carrying keys in their left hands and an umbrella in their right. As the passengers flooded off the train, the participants dropped either their keys or umbrellas near the door that people were using. At first the passengers tried to help to pick up the keys and umbrellas, but soon they saw that lots of keys were being dropped, and realised that this was a set-up. The choreography was more or less arbitrary, and created a 'sound and image composition' lasting around 10-12 seconds. The whole scene was

filmed from above and is available at the Inspector Casino YouTube channel. After the performance, spontaneous discussions started between the commuters and the performers.

For me, a performance in public space can have aesthetic, social, and political implications. Although it's a relatively brief moment, using a situation characterised by 'scripted behaviour' provides an impulse to intervene and question certain 'common sense' behaviour. Communication between people is generally highly regulated or at least very limited in these functional places of transition, such as the subway station. These spaces tend to be saturated in commercial propaganda ('advertising'), catching the waiting passengers in their 'thoughtless', almost innocent moments. Other than the faces, bodies and clothes of other passengers, there is little to look at apart from the images on the walls, trying to capture your attention, interrupting you with a commercial message.

American artist Steve Kurtz, member of the Critical Art Ensemble, suggests that 'there is no public space, it is bunkerized'. According to Kurtz, behaviour in 'public space' is completely disciplined in order to give maximum possible exposure to commercial messages. A performance can be subversive when it undermines the attention of passers-by from the commercial 'persuaders'. Should this happen, especially in 'semi-public' places like modern malls, security guards will stop the performance immediately. The U-Bahn as a public space is not much different and is also penetrated by commercial interests. Questioning the commercialisation of public space was not my original intention, but was an interesting result of the action. The intention was to interrupt routine behaviour, and I think the fact that discussions with interested commuters arose, made it a success in transforming the public space into a place of meeting, communication, and intellectual exchange.

LINKS
www.youtube.com/inspectorcasino



ABGESTELLTE ORTE



Text: Hans Block



Abgestellte Orte sind Bausubstanzen rein nützlicher Ver-
ordnung, die weiter nicht beachtet werden. Orte, die ausge-
dient haben, deren vergangene Zentralität aber noch offen
liegt. Mit performativen Versuchen (Erzählung, Tanz, Ton
etc.) wird Handlung und topografischer Geist in Momente
gesetzt und im filmischen Medium festgehalten, um darin
nachträglich neuen Bezug auf einander nehmen zu können.
Diese meist unscheinbaren Flecken inmitten der Stadt wer-
den so im fünftägigen Projekt mit **Signe Kofoed und Balz
Isler** untersucht und neu bespielt.

Tag 1: Rütli-Campus. Wir treffen uns, lernen einander ken-
nen und besuchen die ausgewählten, abgestellten Orte mit
dem Rad: Eine alte Brückenkonstruktion am Landwehrkanal;
eine alte Schleuse am Kupfergraben vor dem Auswärtigen
Amt in Berlin Mitte; die Unterbrückenkonstruktion
der S-Bahnbrücke Friedrichstrasse; ein leeres, ruinenhaf-
tes Haus in der Rütlistrasse Neukölln und eine versteckte
Grünfläche nahe den S-Bahngleisen Treptower Park. Nach
der Besichtigung sammeln wir erste Ideen zur Bespielung.

Tag 2: Alle TeilnehmerInnen haben die ersten Skizzen über

Nacht verfeinert. Wir besuchen den ersten Ort und legen
los. Alle Proben, Improvisationen oder Inszenierungen
werden gefilmt. Vordergründig geht es also nicht um die
performative Aktion im öffentlichen Raum, sondern dar-
um, alltägliche Orte, deren Nutzung trotz ihrer Alltäglich-
keit ungewöhnlich ist, für sich zu entdecken und sie am
Ende für eine filmische Collage zu verwenden. Einer aus
der Gruppe erklärt sich bereit, alles zu filmen und das Ma-
terial zu sammeln.

Brücke am Landwehrkanal. Hier probieren wir verschie-
dene Varianten aus, um von Ufer zu Ufer zu kommunizie-
ren. Cello-Klänge, Botschaften auf Papier, tanzende Men-
schen, bunte Wäscheleinen. Ein Kapitän ist erbost über
die Idee, dünne Seile zwischen den Ufern zu spannen. Er
ruft die Polizei. Wir haben Glück, denn diese kommt kurz
nachdem wir den Ort verlassen hatten, um ein neues Lager
aufzuschlagen. Wir bespielen ein altes rostiges Gerüst in
der Nähe des Landwehrkanals mit abgeseilten Menschen-
bienen, die über den Boden tanzen.

Tag 3: Am Kupfergraben vor dem Auswärtigen Amt. Es
waren für diesen Tag viele bunte Papierschiffchen gefaltet

worden, die ihre Jungfernfahrt in der Spree erleben sollen. Zusätzlich kommt heute ein Tänzer, der mit Signe ein Duett auf dem Schleusenpodest tanzt. Auch hier sammeln wir diverses Material.

Tag 4: An der Friedrichstrasse. Es ist heiss, wir versuchen, die vorbereiteten Szenen in den Kasten zu bekommen. Im ersten Augenblick erweist sich das als nicht ganz einfach, da eine Reihe von Polizeiwagen vor unserem Set steht und die darin sitzenden Polizisten sicher nicht erfreut wären, uns in den S-Bahnbögen herumspringen zu sehen. Zum Zweck der Unauffälligkeit teilen wir die Gruppe. Keine weiteren

Zwischenfälle. Damit ist auch das letzte Material gedreht!

Tag 5: Letztes Treffen in der Kunstapotheke in Neukölln, um das gesammelte Video-Material zu sichten. Essen und Wein und Freude über eine intensive, erlebnisreiche Woche.

Im kollektiven Bespielen und Erleben abgestellter Orte fand der Workshop zu seinem grundsätzlichen Erkenntnispotential - das vorformulierte Ziel, einen Film zu produzieren, war im anschliessenden Prozess in eine nebulöse Ferne gerückt...

A PROJECT WITH SIGNE KOFOED & BALZ ISLER

DECOMMISSIONED PLACES



Decommissioned places are purely utilitarian architectural structures, that remain unnoticed, places that no longer serve their function, but which are still centrally situated.

The narration and the nature of the topography can be captured, and their respective relationship shifted, through the use of performative experiments with storytelling, dance and sound. These otherwise unremarkable places in the city will be investigated, and their uses reconfigured in the five-day project with Signe Kofoed and Balz Isler.

Day 1: Meet and greet at Campus Rütli. We visited the chosen decommissioned places by bike: an old bridge structure on Landwehrkanal; an old sluice at Kupfergraben in front of the Federal Foreign Office in Berlin Mitte; the support construction under the S-Bahn Friedrichstrasse bridge; a derelict building in Rütlistrasse Neukölln; and a hidden green space near the tracks at the S-Bahn Treptower Park. After the sightseeing we collected ideas for using these spaces.

Day 2: All participants worked on their first ideas overnight. We visited the first space and started filming all the tests, improvisations, and actions. Our main intention was not to make performative actions in public space. Rather, we wanted to discover spaces, which, despite their quotidian normality, are unusual, and then to use this material for a film collage at a later date. One of the group took responsibility for filming everything, and collecting the material together.

At the bridge at Landwehrkanal: here we experimented with different ways to communicate between the banks of the canal, such as the sound of a cello, messages on paper,

dancing people and colourful clotheslines. The captain of a passing boat, angry that we have erected washing lines across the canal, called the police, but luckily we were on our way to the next site before the police arrived. We suspend human bees on a rusty structure near Landwehrkanal, which appear to dance above the floor.

Day 3: At Kupfergraben in front of the Federal Foreign



Office. We made many bright paper boats in preparation for this day, which were all to experience their maiden voyages on the Spree. A dancer accompanied us today too, dancing a duet on the sluice gate with Signe. We collect various material here, too.

85

Day 4: At Friedrichstrasse. It was hot, and we try to get prepared scenes done first. At first this does not seem quite as easy as we had hoped, as a row of police cars is parked in front of our set, and we suspect the police occupying the cars would not be most pleased to see us rock up under the S-Bahn arches. To appear inconspicuous we split up. And with that, we have shot our last material.

Day 5: We had our last meeting in the Kunstapotheke ('art pharmacy') in Neukölln, and viewed all the video material we had collected. We enjoy food, wine, and a sense of satisfaction looking back on an intensive and eventful week.

In the collective playing and experiencing of decommissioned spaces, the workshop achieved much of its potential. However, the original aim of the workshop, to produce a film, has been lost somewhere at the back of the cupboard.

FILMING THE CRISIS

VIDEOWORKSHOP MIT QCINE, DEM INTERFLUGS-FORUM FÜR JUNGE FILMEMACHERINNEN

Der Begriff der „Krise“ bildete den thematischen Ausgangspunkt für unseren Videoworkshop unter Leitung der beiden Qcine TutorInnen (Sadek Asseily & Julia Hertäg).

Der Begriff der Krise, insbesondere seit dem Ausbruch der Finanzkrise 2008 inflationär verwendet, ist auf nahezu alle Bereiche des Lebens anwendbar, eben weil er keinen konkreten Inhalt, sondern vielmehr eine Struktur, einen Prozess oder einen zeitlichen Ablauf bezeichnet: die Krise als Höhepunkt eines Scheideweges, als Bedrohung des Status Quo und als Chance auf einen Neubeginn.

Die Krisen-Struktur findet ihre Entsprechung in der Narration, in dem dramatischen Helden, der durch die Überwindung der Krise seine Integrität wiedergewinnt. Darin offenbart sich eine ganz bestimmte, moderne Art und Weise, die Welt zu verstehen. Dieses Struktur-Phänomen und sein Zusammenhang mit unserer Wahrnehmung der Welt beschäftigte uns an unserem ersten Workshop-Tag. Wir sprachen über die „Reise des Helden“, über die Möglichkeiten, herkömmliche Erzählstrukturen zu varriern und aufzubrechen, sahen Film-Beispiele aus dem klassischen Hollywood-Kino, David Lynch, Direct Cinema und Cinema Vérité.

Im folgenden „Aufwärmprogramm“ wurden diese Erzählmuster noch einmal am eigenen Erleben sichtbar: die TeilnehmerInnen erzählten sich gegenseitig vor der Kamera von einer persönlichen Krisensituation. Als Einstieg in die Ideenfindung half dies auch, die Hemmschwelle der Scheu gleich zu Beginn zu überwinden, verbunden mit einer ersten technischen Einführung in den Umgang mit den Videokameras.

Unsere Absicht war es, den TeilnehmerInnen bei den Videoarbeiten maximale inhaltliche Freiheit zu lassen. Das Thema „Krise“, die Auseinandersetzung mit der Krisenstruktur als Erzählkonvention sollte eine Anregung sein. Obwohl wir versucht hatten, dies vorab zu vermitteln, kam niemand mit konkreten Film-Ideen. Die Ideenfindung geschah demnach während des Workshops im Brainstorming und gemeinsamer Ideensammlung, wo Vorschläge und Interessen diskutiert und konkretisiert wurden. Daraus entwickelten sich schließlich fünf unterschiedliche Kurzfilmprojekte, auf die sich die TeilnehmerInnen aufteilten, um die Projekte dann in kleineren Gruppen weiterzuentwickelten. In Einzelsitzungen besprachen wir die Projekte mit den jeweiligen Gruppen organisatorisch und inhaltlich. Innerhalb der nächsten drei Dreh- und Schnittpage halfen wir mit der Technik, Organisation und beim Umgang mit

Text: Julia Hertäg & Sadek Asseily
den Schnittprogrammen. Im Manege Jugendzentrum hatten wir für den Workshop mehrere Arbeitsplätze mit Rechnern aufgebaut, wo der Schnitt des Filmmaterials stattfand. Durch das vorher angekündigte Abschluss-Screening gab es eine verbindliche Deadline, die einige motivierte, bis spät nachts vor dem Bildschirm zu sitzen um ihren fertigen Film beim öffentlichen Screening in der Manege zu präsentieren.

Parallel zum „Erwachsenen-Workshop“, dessen 15 TeilnehmerInnen zum grossen Teil Studierende waren, fand, mit Unterstützung von André Raatzsch, ein Workshop für Neuköllner Jugendliche statt, die täglich für ein Integrationsprogramm zum Unterricht in die Manege kommen mussten. Auf unsere Einladung erschienen drei Jugendliche, die einen Film drehen wollten.

Schon beim ersten Gespräch über die „Krise“ und darüber, was die Jugendlichen sich darunter vorstellten, merkten wir, dass sie mit diesem Thema sehr viel anfangen konnten. Jeder hatte eine Geschichte von einer Krise zu erzählen, die irgendjemand erlebt hatte. Nach einer kurzen Technikeinführung baten wir sie, sich gegenseitig zu interviewen. Wir waren erstaunt, mit wie viel Offenheit jeder der drei bereit war, vor der Kamera zu sprechen und von einer persönlich erlebten Krise zu erzählen. Im Anschluss darauf zogen sie auf eigene Faust los, um Leute auf der Strasse zu finden und diesen ähnliche Fragen zu stellen.

Die Geschichten, die sie im Film erzählen wollten, hatten sie damit schon - die Bilder, die ihre Krise repräsentieren könnten, suchten und fanden sie in Neukölln, in der unmittelbaren Umgebung der Manege: auf der Strasse, im Keller eines leerstehenden Hauses und in einem Supermarkt. André begleitete sie bei ihrem Streifzug, machte ihnen aber keinerlei inhaltliche Vorgaben.

Am dritten und letzten Tag schnitt einer der drei Jugendlichen den Film mit Unterstützung von Sadek und André. Zusätzlich zu dem Videomaterial benutzte er drei mitgebrachte Songs, von denen er zwei gemeinsam mit einem Freund selbst produziert hatte. Der Film wurde neben den anderen Kurzfilmen im Rahmen des Abschluss-Screenings gezeigt und ist ebenfalls auf der im Anschluss an den Workshop zusammengestellten DVD vertreten.



The starting point for our video workshop was the notion of 'crisis'. As Qcine's two tutors, we (Sadek Asseily and Julia Hertäg) ran the workshop together.

In our view the use of this term has been overused, particularly since the start of the financial crisis of 2008. The term can be applied to nearly every aspect of life, precisely because it has no clear meaning, but rather implies a structure, a process, or a particular course of events: the crisis as the high point of a crossroads, a threat to the status quo, and as the potential for a new beginning. The crisis structure finds its counterpart in the dramatic hero, who regains his or her integrity in overcoming a crisis. This is symptomatic of a particularly modern way of understanding the world. This structural phenomenon, and its relation to our perception of the world, was discussed during the first day of the workshop. We talked about the 'hero's journey', possibilities for opening up or shifting traditional narrative structures, and viewed examples of classic Hollywood cinema, David Lynch, Direct Cinema, and Cinéma Vérité.

On the second day we ran a 'warm-up program', which required participants to overcome some inhibitions. Participants were asked to describe a crisis from their own lives in front of the camera. The exercise encouraged students to dive in at the deep end, both in terms of exploring ideas for their projects and as an introduction to the video cameras.

Our aim was to give the participants the maximum freedom possible in terms of content. The subject of 'crisis', and the reflection on the crisis structure as a narrative convention, were intended to be just a starting point. Although we tried to communicate this to the participants beforehand, none came with concrete ideas for films. The process of finding an idea for a film was done during the workshop itself. We held a brainstorming session, generating and sharing ideas, and then discussing them as a group. Five separate ideas were developed, and participants divided up into small groups to make their films. The further development and planning then took place within the individual groups, after which the tutors discussed practical and conceptual considerations with each group.

The films were shot and edited over the course of the following three days, during which our main role was to give help with equipment, organising, and editing the projects. In the Manege youth centre, we set up an editing suite with computers, where the participants could digitise and edit their material. As the date for the final screening had already been set in advance, this served as a deadline for all the projects. Some participants were motivated to edit their video material late into the night, in order to finalise their short film for the public screening.

Parallel to the 'grown-up workshop' with its 15 (mainly student) participants, we organised another workshop for young people who were attending an 'integration programme' in the Manege youth centre. André Raatzsch helped us to organise this workshop, and also acted as an additional workshop leader. Three young people responded to our invitation, wanting to make a short film. During the first discussion about the 'crisis' and what it meant to them, we realised that the kids could do a lot with the topic. After a short technical introduction, we asked them to interview each other about their personal experience of crisis, and it was astonishing to see how openly they were willing to speak in front of the camera. Afterwards they set off on their own, in order to find people in the street of whom they could ask similar questions.

The stories to be told in the film were thus agreed on. The images representing their 'crisis' were found in Neukölln, in the area around the Manege centre: on the streets, in the basement of a derelict building, and in a supermarket. André accompanied the kids on their image hunt, but left the young people themselves to decide what to shoot.

On the third and last day, one of the kids edited the video with help from Sadek and André. In addition to the video material he used three songs, two of which he had produced himself together with a friend. The video was shown at the final screening, along with the other films made in the 'crisis' workshop, and is also on the DVD that was produced.





SUPER8/16MM FILM WORKSHOP

Text: Clara Bausch / Labor Berlin

✈ LaborBerlin e.V. versteht sich als ein nicht-kommerzielles, eigenständiges Film-Kollektiv, welches für alle offen ist, die an selbstorganisierten Initiativen und besonders an analoger Filmpraxis mit experimentellerem Ansatz und „Do It Yourself“ - Charakter interessiert sind. Ausserdem soll es als Plattform für Austausch und Unterstützung von Ideen und Erfahrungen rund um das filmische Schaffen genutzt werden.

Jedes neue Mitglied wird dem Labor vorgestellt und bekommt eine persönliche Einführung in den Gebrauch der Laborausrüstung, damit später eigenständig an persönlichen Projekten gearbeitet werden kann. Des weiteren organisiert das LaborBerlin e.V. selbst oder auch in Zusammenarbeit mit anderen Kollektiven oder Institutionen Filmscreenings, welche verschiedene Themen untersuchen, und veranstaltet regelmässig Workshops, während derer verschiedene Aspekte analoger Filmproduktion vermittelt werden.

Im Sommer 2009 wurden wir, das LaborBerlin e.V., von Interflugs eingeladen, zur Sommerakademie beizutragen. Innerhalb einer Woche präsentierte das Labor-Team ein breites Spektrum an Möglichkeiten und technischem Equipment, um mit 16mm und Super 8 Film zu arbeiten. Der große Material- und Zeitaufwand war notwendig, denn so konnte die Gruppe von 15 TeilnehmerInnen einen Einblick in das Grundwissen der Film-Postproduktion erlangen, um ihre eigenen Projekte auch in Zukunft selbstständig durchführen zu können, ein Labor eigenständig weiterzuführen oder sogar eine eigene Laborgemeinschaft aufzubauen. Während einer Woche filmten, kratzten, animierten, fotografierten und entwickelten die TeilnehmerInnen.

Für die öffentliche Projektion am letzten Tag des Interflugs-Labor-Workshops entstanden 90 Minuten Material. Diese Veranstaltung war ein Fest und ließ uns mit Vorfreude auf die seither im Entstehen begriffene, kleine, selbstorganisierte Plattform zurück.

✈ LaborBerlin e.V. is a nonprofit, independent film collective, open to every individual interested in artist-run initiatives and especially in analogue film practice, which embraces a more experimental and D.I.Y. approach to film production. The lab is a meeting point of exchange and engagement of ideas and experiences around filmmaking.

Every new member is introduced to the lab and has the opportunity to learn how to use its facilities, in order to independently pursue personal projects. In addition, Labor Berlin e.V., independently or in collaboration with other artist-run collectives or institutions, organises screenings that explore different themes, and holds regular workshops, teaching various technical aspects of analogue film production.

LaborBerlin e.V. was invited by Interflugs to take part in the Summer Academy. Over the week, the lab team offered the participants a variety of materials and equipment in order to experiment with analogue 16mm and Super 8 film. The workshop was relatively long and extensive, allowing the group of approximately 15 participants to gain the knowledge and confidence necessary to work independently with film, perhaps to the extent that they could start their own lab community in the future. During the course of the week, the participants filmed, processed, rotoscoped, scratched, and painted directly onto film.

On the last day of the workshop an event was held, during which an hour and a half of film material produced during the workshop was shown. The event was a celebration, which left us looking forward to the possibility of a small, self-organised platform for film production.

89

TEILNEHMERINNEN | PARTICIPANTS

Beatrice Marchi, Yala Juchmann, Daniel Izquierdo, Katharina Merten, Natalia Fentisova, Hanna Husberg, John McLean, Griet Pauwels, Darya Zargorskaya,, Jerome Bouchindhomme, Eduarda Ribeiro, Matthias de Groof, Kristin Rogghe, Koen Depoortere, Marina Najjar

BESONDEREN DANK AN | SPECIAL THANKS TO

Leila Saadna, Iana Stefanova, Michel Balagué, Gustavo Jahn, Christoph Manz, Cristóvão A. dos Reis, Melissa Dullius, Clara Bausch, Sofia Perotta, Svetlana Ivanova, Sara Lehn, Naomi Hennig, Linn Löffler, Stefanie Gaus, Achim Sieloff, Stefan Oliveira-Pita, Marcin Malaszczak

UNTERSTÜTZT VON | SUPPORTED BY

Labor Berlin e.V.
Interflugs

KONTAKT | CONTACT

labor.organisation@googlemail.com

A CLOWNED IMPRESSION OF CLOWNS BY CLOWNS – AND THE OMNISCIENT NARRATOR

EIN CLOWNEINDRUCK VON CLOWNS ÜBER CLOWNS – UND DER ALLGEGENWÄRTIGE ERZÄHLER

Text: Tilly



General Management:

Das erste Mal hörte ich durch Morgan von der Berliner Clown Army. Er spielte in ihren Reihen zur riesigen Versammlung zum G8 in Heiligendamm. Die Clown Army wurde vor 6 Jahren, 2003, bei der ersten großen Clown-Invasion während der G8 Proteste in Gleneagles, Schottland, gegründet. Die Bullen wussten nicht was tun. Clowns begrüßten sie, liefen an ihnen vorbei und blockierten die Strasse.

Während des deutschen G8 war das anders. Da gab es Anti-Konfliktteam-Polizei, speziell ausgebildet, um mit Clowns umzugehen. Man könnte vermuten, dass dies die Polizei revolutioniert und geöffnet hätte. Im Gegenteil. Mit dem Namen Anti-Konflikt-Team tarnt sich die gleiche, alte, schlecht gelaunte Polizistenfront. Dies spiegelt im Kleinen die Problematik der Clown Armee heute wieder. „Wie effektiv sind wir noch?“



General Nuisance:

Vor dem Beginn des Interflugs Effekt//:Akademie Workshops fuhr ich mit Artur und zwei Berliner Clowns nach Lutherstadt, um dort eine Aktion auf einer Anti-Rassismus Demonstration zu unterstützen. Organisiert wurde das ganze vom Migrants Camp Müllheim. Eingeschlossen im Camp, mit dem Verbot sich außerhalb eines Radius von 50 km zu bewegen, obwohl das Lager mitten in der Pampa liegt, lehnten sich die Exilierten gegen die ihnen gegebenen Lebensbedingungen auf. Das Städtchen wirkte gemütlich und surreal. Wir Clowns trugen futuristische Polizeiuniformen. Blaue Pappe mit glitzernder Aluminiumfolie. Wir führten reguläre ID-Kontrollen mit zu Iris-Scannern umfunktioniert Fahrradhupe und „Gedankenkontrollen“ mit Esslöffeln der Interflugs Academy durch. (Manchmal, wenn eine Identität für falsch befunden wurde, sendeten wir sie zum Müllheim-Lager zurück.)

In der Haupthalle ein Gerangel zwischen Administratoren und Demonstranten. ROBOCOP Clowns kamen zur Hilfe. Ich fühlte mich wie eine echte Autorität. Die chao-

tische Diskussion zur Ordnung rufen. Zwischen Protestierenden, Polizei und den Administratoren in meinem Pappanzug.

Der Tag endete mechanisch. Kein Benzin mehr im Robocop.

Major Bombastic Bottom:

Für mich als ein sehr, sehr wichtiges Mitglied der Schottischen Clown Army war es also kein Problem der Berlin Rebel Clown Army Group beizutreten. Wir haben einen

geheimen, aufrührerischen Rebel Clown Army Code, weist du. Clowns aus UK, Oslo, Frankreich, Portugal und Deutschland teilen eine gemeinsame Grundsprache.

Während des Interflugs-Workshops trainierten wir auch diesen Code. Eine internationale Versammlung Berliner, schottischer, alter, neuer und noch nicht rekrutierter Clowns. Der Ablauf des Workshops, gleichbleibend: eine Geschichte ans Extrem ihrer eigenen Logik treiben. Um diese großen, universellen

Konstrukte von Clown-Strategien herum entstanden Widersprüche, Nuancen und neue Schwierigkeitsstufen des Spiels. Dschungeltiere, das Crescendo der Emotionen spielend. Gelächter, Breakdowns und Hysteria.

Omniscient narrator:

Nach der Verwandlung in einen Clown durch eine rote Nase, das entsprechende Outfit-Knoten, Beulen pinker synthetischer Glanz- übt die Clown Army Disziplin. „Angeln, Salutieren, Kollektivsatire und spielerische Parodie“.

Nach einem Trainings- und Verbündungstag, unter Anleitung der Berliner Clowns, wagt sich die frisch gebildete Gruppe nach draussen. Ein gefundener Staubsauger dient als Karussell. Eine Clownprinzessin fiel und musste mit magischem Glitzerpuder erweckt werden, ein wendiger Clown kletterte in den dritten Stock eines Hauses über die Veranda...(niemand wusste, was er da verloren hatte.) Dann suchten sie die Gesellschaft türkischer Familien am Platz vor dem Rathaus Neukölln.



General Management:

The first time I heard about the Berlin Clown Army was through Morgan. He had played with them at the G8 Summit in Heiligendamm. The **Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (C.I.R.C.A.)** was founded in 2003 in the lead-up to the first large-scale Clown Army invasion, during the protests against the G8 Summit in Gleneagles, Scotland. The Cops didn't know what to do. The Clowns saluted them, passed them – and then blockaded a road.

At the German G8 it was different. There you had the *Anti-Konfliktteam* (de-escalation) police, specially trained to deal with clowns. You might think that it would have changed and opened up the police, but behind the anti-conflict team there was still the same old grumpy police line. This shows in a nutshell the problematic status of the Clown Army now. *'Are we still so effective?'*

General Nuisance:

Before the start of the workshop at the Interflugs Effect//:Academy, I went out with Artur and two of the Berlin clowns to do a support action at an anti-racist demonstration in Lutherstadt. It was organised by the people of a refugee detention centre in Mühlheim. They were protesting about their situation as migrants, being confined to the camp and restricted to a 50km radius around it, even though it is a long way from any large town. The town itself looked cosy and surreal. We as clowns had futuristic police suits made of blue cardboard with shiny aluminium foil, and carried strange devices. We did regular ID controls, employing bike trumpets as iris-scanners and *'Gedanken-Kontrolle'* (thought controls) with soup spoons provided by the Summer Academy. If the identification proved to be inadequate, we sent them to the Mühlheim camp.

Inside the town hall, an altercation between the staff and the demonstrators started. Robocop clowns came to the

rescue. I felt like a real authority, standing between the protesters, the police, and the administrators in my cardboard suit and bringing order to the chaos. The day ended due to technical limitations: no more fuel in the Robocop.

Major Bombastic Bottom:

This shows that the joining of a Berlin rebel clown army group was no problem for me, as a very, very important member of the Scottish clown army. We've a Clandestine Insurgent Rebel Clown Army Code, you know. Clowns from Oslo, France, Portugal, and Germany share a basic common language. At the clown workshop at the Summer Academy we continued to practise this Code. An international collection of Berlinian, Scottish, old, new, and apprentice clowns converged. The layout of the workshop being the same: taking a story to the extreme of its own logic. Contradictions, nuances, and new levels of games emerged around these building blocks of clown universals: jungle animals, playing on the crescendo of emotions, laughter, breakdowns, and hysteria.

Omniscient narrator:

After the creation of the clown with a red nose and the choosing of an outfit (lumps and bumps and pink synthetic shininess), the clown army practiced various drills in discipline such as 'fishing, saluting, collective satire, and playful parody'. After a day of training and bonding organised by the Berlin clowns, the freshly-formed, embryonic clown group ventured out. A found hoover was used as a carousel, a princess clown collapsed and had to be woken up with magic glitter powder, and a bendy clown climbed into the third floor of a house through the balcony (although nobody knew what he was looking for). At the end of a busy day clowning, the clowns joined the Turkish families relaxing in the town square.



CONSENSUS DECISION-MAKING

THE FIRST TIME I LEARNED ABOUT CONSENSUS DECISION-MAKING WAS WITH THE ECO-ACTIVIST GROUP "PLANE STUPID" IN THE U.K. CONSENSUS DECISION-MAKING IS A VERY USEFUL TOOL TO HAVE FOCUSED MEETINGS AND TO INVOLVE EVERYONE MORE ACTIVELY IN THE DECISION PROCESS BY ① BREAKING DOWN (INFORMAL) HIERARCHIES AND

② TAKING ALL THE INDIVIDUAL NEEDS AND DESIRES INTO ACCOUNT. IT CAN BE APPLIED TO SMALL & BIG GROUPS FOR PLANNING AN ACTION, ORGANISING GROUP WORK OR EVEN CREATING A COLLECTIVE THEATRE PLAY. THROUGH THE ACTIVE PARTICIPATION, EVERYONE FEELS SUPPORTED AND EMPOWERED, LEADING TO HIGH SPIRITS AND ENTHUSIASM. SOMETIMES THIS CAN CULMINATE INTO HYPERACTIVITY.

DANGEROUS!

FACILITATION

FOR RUNNING A PRODUCTIVE MEETING, IT IS HELPFUL TO POINT OUT A FACILITATOR. THE TASK OF THE FACILITATOR IS TO KEEP THE MEETING FOCUSED ON ONE TOPIC AT A TIME UNTIL CONSENSUS IS REACHED.

HE/SHE CAN REGULATE

THE DISCUSSION BY:

- LETTING ONE PERSON SPEAK AT A TIME
- KEEPING THE TIME OF EACH DISCUSSED TOPIC
- LIMITING THOSE WHO TEND TO DO A LOT OF TALKING; ENCOURAGING THE MORE QUIET PEOPLE.

AT THE END OF DISCUSSIONS HE/SHE CAN CLARIFY POINTS AND TEST THEM FOR CONSENSUS.

HE/SHE NEVER MAKES DECISIONS THIS IS THE RESPONSIBILITY OF THE GROUP AS A WHOLE.



BECAUSE THE FACILITATOR TRIES TO BE NEUTRAL, IT IS GOOD WHEN THIS ROLE IS ROTATED AMONG THE GROUP MEMBERS.

HANDSIGNALS:

HANDSIGNALS MAKE THE MEETING RUN MORE SMOOTHLY.

FOR EXAMPLE: YOU CAN SPOT EMERGING AGREEMENTS MORE EASILY WHEN PEOPLE DO THE "SILENT APPLAUSE" GESTURE. THIS ALSO SAVES TIME, BECAUSE OTHERS DO NOT HAVE TO SAY: "I ALSO AGREE ON THE POINT THAT ... WAS MENTIONING." THUS, HANDSIGNALS VISUALISE THE GROUP VIBES & ENHANCES MORE ACTIVE PARTICIPATION.



MAKE A POINT:
RAISE A HAND WHEN YOU WANT TO CONTRIBUTE TO THE DISCUSSION WITH A GENERAL POINT.

SILENT APPLAUSE (OR I AGREE)

WHEN YOU HEAR AN ARGUMENT YOU AGREE WITH, WAVE ONE OR TWO HANDS.



DIRECT RESPONSE

RAISE BOTH HANDS IF YOUR POINT IS DIRECTLY RELEVANT TO THE CURRENT DISCUSSION AND NEEDS TO BE HEARD BEFORE OTHERS MAKE A POINT. DIRECT RESPONSE ALLOWS YOU TO JUMP TO THE HEAD OF THE QUEUE, SO USE IT WISELY. DO NOT ABUSE IT!



PARKING SPACE:

WHEN SOMETHING COMES UP THAT IS NOT RELEVANT TO THE DISCUSSION AT HAND "PARK" IT IN THE PARKING SPACE. (E.G. A PAPER SHEET ON THE WALL.) YOU CAN DEAL WITH IT AT AN APPROPRIATE TIME LATER. THIS ALLOWS YOU TO STAY FOCUSED BUT REASSURES PARTICIPANTS THEY WILL BE HEARD.

WORKING



TOGETHER



EXPERIMENTELLE BLINDHAUEREI | EXPERIMENTAL BLIND SCULPTING

Vom 03. 08. - 05. 08. 2009 arbeiteten die KünstlerInnen Hella Gerlach & Min Stiller in den Prinzessinnengärten mit mehreren TeilnehmerInnen der Internationalen Interflugs Sommer Akademie zum Thema: „Von wandelnden Bäumen und aufrechter Rede“ - Der Garten als Instrument, Gedankenraum und Modellversuch.

Für den Zeitraum von drei Tagen boten die Prinzessinnengärten am Moritzplatz unseren Untersuchungen theoretischen und praktischen Boden: Der Garten als Arbeitsraum für Individuum und Gemeinschaft, als Ausdruck gesellschaftlicher Zusammenhänge und politischer Instrumentalisierung, als Spiegel kultureller Sehnsüchte, als Ort des Prozesses, Lernens und Weitergebens.

Die persönlichen Vorstellungen sowie das Gespräch über verschiedene Aspekte des Themas „Garten“ bildeten den Rahmen. Darauf aufbauend interessierte uns, welche Perspektiven der interdisziplinären Zusammenarbeit bzw. eines gewachsenen Miteinander / Nebeneinander eröffnet werden konnten.

Die WorkshopteilnehmerInnen kamen aus Spanien, Portugal, der Schweiz und Deutschland. Unterschiedliche kulturelle Hintergründe sowie Professionen führten in der Arbeit zu anregenden Diskussionen und mündeten in einem gemeinsamen Konzept: Vor Ort zu intervenieren und Pfade zu zeichnen! Nach einigen Streifzügen wurden im hinteren, verwilderten Teil der Prinzessinnengärten schmale Wege angelegt, die verschiedene Bereiche miteinander verbanden. Gestaltete Schilder, welche die abstrakten Assoziationen der TeilnehmerInnen kommunizierten, säumten die Pfade und wiesen den Weg. „Help yourself“ forderte ein Schild am Ende eines Pfades und markierte das „Museum der gestrandeten Dinge“. Als offenes Archiv und Ordnungssystem wurde Mobiles aus gefundenen Dingen zusammengestellt und in einem Baum installiert.

Im Rahmen des Workshops boten die Gärten dem Formulieren, Skizzieren und Konstruieren der Ideen einen Raum mit besonderen Möglichkeiten. Einzelne sowie gemeinsame Entwürfe und Perspektiven wurden mit einfachen Mitteln angelegt und transformierten das Gelände temporär. Die Ergebnisse dieser Tage sind nach wie vor in den Prinzessinnengärten sichtbar, sowie mit dem ständig offenen Prozess der Verwandlung des Ortes verbunden.

From the 3rd to 5th of August 2009, the artists Hella Gerlach & Min Stiller worked in the 'Prinzessinnen Gardens' together with several participants from the Summer Academy. The topic: 'Of wandering trees and upright speech' - the garden as instrument, space for thought and model.

During the three days of the workshop the 'Prinzessinnen Gardens' became the site of our theoretical and practical investigations: how the garden can function as a workspace for individuals and communities; an expression of social cohesion and political instrumentalisation; a mirror of cultural wishes; as a site for process; learning and teaching.

The frame was defined by personal ideas and conversation, about different aspects of the subject of 'the garden'. Our interest lay in the perspectives for interdisciplinary collaboration, and the organic coexistence arising from this.

The workshop participants came from Spain, Portugal, Switzerland, and Germany. The different cultural backgrounds led to interesting discussions and resulted in a joint concept: to intervene locally and to draw paths!

After some initial exploration, several narrow paths were cut through the overgrown rear of the Prinzessinnen Gardens, connecting different areas with each other. Signposts designed by the participants were installed to mark the path, communicating the abstract associations of the participants. A sign 'Help yourself' marked the dead end of a path, where the 'Museum of Stranded Objects' was installed. Serving as an open archiving and filing system, mobile objects were assembled from found material and installed in a tree.

During the workshop, the gardens provided a special framework for formulating, sketching, and constructing ideas. Individual and group designs and perspectives were laid out with simple means, temporarily transforming the terrain. The results of these three days can still be found in the Prinzessinnen gardens today, together with the site's ongoing and open process of transformation.

Text: Hella Gerlach & Min Stiller



S O N I C P L A T T F O R M I N G

Die Gruppe Plattform besteht aus 4 KünstlerInnen und den Musiker **James Dunn**, die während der Sommerakademie gemeinsam mit etwa 15 TeilnehmerInnen, darunter auch Jugendlichen aus der Gegend, innerhalb von zwei Tagen eine ihrer interaktiven Sonic Ping Pong Platten aus verschiedenen Fundmaterialien und selbstgemachten Radioempfängern konstruierte.

96

Aufgabe Nummer eins war es, Sperrmüll zu sammeln. Zum Glück befand sich in unmittelbarer Nähe eine Baustelle, wo alte Türen, Tische und anderer Kram gefunden und dann nach Größe sortiert werden konnte. In einem Patchwork-Verfahren wurde gebohrt, genagelt und geschraubt, bis die wahllos zusammengetragenen Teile endlich eine Form ergaben: eine Tischtennisplattenform mit einem Loch in der Mitte. Dieses wurde dann mit einem alten Röhrenmonitor gestopft. Kern der zweiten Aufgabe war das Aufrüsten des Tisches mit Tönen. Auch diese mussten zunächst ausfindig gemacht werden: vom Sammeln atmosphärischer Geräusche bis zum selbstgemachten Rap oder dem Spielen eines Instruments, alles kam ins Körbchen. Zuletzt wurden alle Töne auf den Computer geladen und nach Kategorien geordnet. Der spannendste und komplizierteste Part der Erschaffung des Sound-Ping-Pong-Tisches kam nun, das Spiel. Die Schläger, ausgestattet mit Radioüberträgern, kommunizierten Bewegungsabläufe an einen Arduino Micro-Controller, der mit einem Laptop verbunden war. Die von einem Teammitglied eigens programmierte Software Pure Data ordnete den Signalen bestimmte Töne zu.

Höhepunkt des Workshops war das Tischtennisturnier, welches bis in die tiefe Nacht andauerte!

Die gesamte Software ist Open Source und kann dem Bedarf entsprechend angepasst werden.

Text: Tatjana Kononenko

During a two-day workshop, the artist group **Plattform** with musician **James Dunn**, led a group of around 15 participants, including some local teenagers, in constructing one of their interactive sonic ping-pong tables, using reclaimed material and homemade radio receivers.

The first task was to collect construction material. Fortunately there was a building site nearby where old doors, frames, tables and other scrap could be found. Everything was sorted according to size. In a patchwork process everybody hammered, nailed and screwed, until the construction finally took shape: a table tennis table with a hole in the middle. The hole was then sealed with an old computer monitor. The aim of the second exercise was to equip the table with sounds, which also had to be found. A large variety of sound sources were used, including ambient recordings, rapping, and traditional instruments. Finally all the sounds were uploaded to the computer and ordered into categories. The most complicated and exciting part of the construction of the sonic ping-pong table was the game itself. The bats, each equipped with radio transmitters, communicated their movements to an Arduino micro-controller, which in turn was connected to a laptop. With the help of the software Pure Data, programmed by one of the team members, single sounds sent by transmitters were linked up with certain movements, and constructed the final sound. The software Pure Data was used to coordinate individual sounds with the signals produced by the transmitters.

The climax of the workshop was the table tennis tournament which went on late into the night!

All the software is open source and may be customised to suit specific requirements.

VON | BY

James Dunn - elektronisches Design, Programmierung | audio and software programming

Tim Mitchell, Carl Richardson, Nina Scholz - Design, Technik und Audio-Support, Konstruktion, Koordination und Vermittlung | design, construction, technical and audio support

AUDIO-INTENSIVE

Text: Hans Block

Treffpunkt für den Workshop „Lieder löschen vs. Lieder fertigstellen“ war eine unscheinbare Altbauwohnung im Wedding, die sich schnell als Technik-Instrumente-Paradies entpuppte. Unendlich viele bunte Knöpfe zum Drücken und Drehen, Blinklichter, Boxen, Saiten und Mikrofone erwarteten uns beim Betreten des Durton-Studios Berlin. Eine Spielhölle, welche man sich nicht zu erträumen wagte, als man anfang, sich die ersten Instrumente zu kaufen.

Wie weit entfernt vom Traum wir tatsächlich waren, wurde in diesem Workshop klar, denn neben der atemberaubenden Kostspieligkeit des Equipments müssen die Geräte auch noch bedient werden können. Und genau um zumindest einen Teil dessen zu lernen waren wir schließlich hier.

Die Grundidee des Workshops war folgende: Wir komponieren und produzieren kollektiv ein Lied, welches als Exempel für den Prozess von einer musikalischen Idee zum fertig aufgenommenen Produkt stehen wird. Die TeilnehmerInnen kamen mit kleinen Material-Fragmenten, die unmittelbar ausprobiert und benutzt wurden. Ob eine bestimmte Akkordfolge auf der Gitarre, ob aufgenommene Tischtennisball-Klänge oder ein bestimmter Rhythmus, alles war erlaubt und Vorhandenes wurde sofort zusammengefügt.

Nils ist kein strenger Dogmatiker, der nur einen Weg kennt, um ans Ziel, unser auf Knopfdruck abspielbares Lied, zu kommen. Dieser Workshop funktionierte mehr als Wühltisch-Ratgeber mit 100 Tipps und Tricks für eine gelungene Aufnahme. „Im Prinzip gibt es überhaupt kein Falsch“, sagt Nils. „Vielleicht nur ein Genau-Richtig. Gerade Fehler können zu einem unverhofften, spannenden Ergebnis führen, das man vorher nie vorausgesehen hätte.“

Also wurde viel experimentiert: Welches Mikrofon verwenden wir, wo positioniere ich es am Instrument, welche Bedeutung hat der Raum dabei, eben Audio-Intensiv!

Das Besondere dabei war die Kombination der künstlerischen und technischen Herangehensweisen beim Entwickeln eines eigenen musikalischen Produkts. Hier zahlte sich die Vielseitigkeit von Nils aus, der schon viele Alben von KünstlerInnen wie Peter Broderick, Susanna Lundgren und Siva produzierte und obendrein selbst ein hervorragender Musiker mit grossem musikalischen Oeuvre ist.

Genug des Lobs - auch wenn wir am Ende kein gemeinsames Lied erschaffen haben und es bei Fragmenten blieb, verliessen alle TeilnehmerInnen das Akustik-Casino mit grosser Neugier auf das Weiterbasteln zu Hause. Erst wenn ich gar nichts mehr verstehe, macht es richtig Spaß!

The meeting point of the workshop ‘Deleting vs. Composing Songs’ was an unspectacular flat in Wedding, Berlin, which was actually a kind of instrument and sound equipment heaven. When we entered Durton Studio, an endless number of colourful buttons, blinking lights, speakers, strings, and microphones awaited us. The studio is a playground that one could barely imagine when one first begins buying instruments.

How far we really were from that dream became clear as we started to use the equipment. Not only does one have to be able to afford the incredibly expensive equipment, but also to be able to operate it. And this was precisely the reason we were there: to learn to use at least some of the equipment. The original idea of the workshop was to compose and produce a track collectively, which itself could function as an example of the process of taking a musical idea right through to a finished product. The participants each brought fragments of material with them, which were then used and experimented with in the workshop. Whether a guitar chord sequence, table tennis sounds, or a certain rhythm, everything was encouraged and made use of.

Nils Frahm is not the kind of strict dogmatist who only knows one way to reach a goal; in this case, to produce a track we could replay at the press of a button. This workshop was more like a ‘100 tips and tricks’ book for a successful recording. ‘In principle there is no such thing as wrong,’ said Nils, ‘Maybe only a “just right”. Indeed it’s the mistakes which may lead to an unexpected and exciting result.’

So we experimented a lot, looking at which microphone to use, where to position it, what role does space play? ... as we called it, audio-intensive!

What was special here was the combination of an artistic and technical approach during the development of our own musical product. This is where Nils’ wide experience through producing albums for artists such as Peter Broderick, Susanna Lundgren and Siva, and his own musical accomplishments as a musician with a broad musical oeuvre, paid off.

Enough flattery – even though in the end we did not create a common piece of music, and our fragments remained fragments, we left the music playground with a huge curiosity for further experimenting at home. Only when I don’t understand anything anymore, does it really start to get fun!



WORKSHOP UND EINTÄGIGE AUSSTELLUNG IN DER
KOLONIE FREIE STUNDE, PANNIERSTRASSE 47, BERLIN
ORGANISIERT UND KURATIERT VON GAIA FUGAZZA



98

Text: Gaia Fugazza

With Or Without ist eine Ausstellung, für die weder Künstler noch Arbeiten „ausgewählt“ wurden. Die Vorbereitung ähnelte jenem Prozess, in dem die Modi der Zusammenarbeit zwischen KuratorInnen und KünstlerInnen, sowie zwischen den KünstlerInnen untereinander festgelegt werden. Diese Art von Vereinbarungen können jederzeit aufgehoben oder neu verhandelt werden.

Das Projekt begann mit einem Open Call - gefragt war „eine künstlerische Arbeit, eine räumliche Anordnung der Ausstellung oder eine Ausstellung in Worten.“ Ziel war ein Event, das am 13. August stattfinden, und vorher über die Dauer von 3 Wochen während der Interflugs Sommerakademie entwickelt werden sollte.

Zu diesem Zeitpunkt standen weder Ort noch Budget für die Herstellung der Arbeiten zur Verfügung. Der Open Call zielte darauf ab, die TeilnehmerInnen über eine Idee oder eine Sache zu erreichen, mit der sie bereits befasst waren. Aus den eingereichten Proposals ergab sich eine Summe von Notwendigkeiten und Wünschen.

Das Zusammentreffen der Arbeiten war ausschlaggebend für die Wahl des passenden Ortes, die Kommunikation des Events, für die im Anschluss stattfindende Party. Gleichzeitig waren diese Details mitverantwortlich für die Veränderung vieler Einzelprojekte.

With Or Without bezeichnet eine zufällige Gruppe, die sich allein durch die Motivation des „Mitmachens“ zusammengefunden hat. Unter solch vagen Voraussetzungen ging es

vor allem um die Frage, wie man ein „künstlerisches Event“ gemeinsam gestalten kann. Es ging daher weniger die Bildung eines Kollektivs, sondern um eine funktionierende Zusammenarbeit in einem begrenzten zeitlichen Rahmen. In diesem unabhängigen Projekt ohne feste Regeln der Mitarbeit und ohne festgelegte Arbeitsziele kam es zu einem Ungleichgewicht unter den Teilnehmern, im Hinblick auf individuellen Input von Zeit und Energie. Ursache dafür waren unterschiedliche Level von Arbeitserfahrung oder Enthusiasmus, und auch die Schwierigkeit, das nötige Maß an Qualität und Aufwand für ein Projekt einzuschätzen, das nur für wenige Stunden zu sehen sein würde.

Am Ende waren die einzelnen Arbeiten weniger von der räumlichen Nähe zueinander beeinflusst, sondern vielmehr durch einen Gruppencharakter der sich aus parallelen Linien zusammensetzte. Bedeutend hierfür war die Wahl des Ausstellungsortes.

Die Kolonie Freie Stunde in Berlin Neukölln ist ein Ensemble privater, kleiner, liebevoll gestalteter urbaner Gärten, jeweils mit einem kleinen Schrebergartenhäuschen.

Die TeilnehmerInnen kamen aus verschiedenen Städten und hatten keine oder wenige Kontakte in Berlin, einige entstandene Arbeiten bedurften jedoch eines abgeschlossenen oder sogar privaten Ausstellungsraums. Wir haben also einen Ort gesucht, der sich für Ausseninstallationen eignet und gleichzeitig private und versteckte Räume bietet, einen Ort, der Abgrenzungen und Differenz erlaubt. Was ursprünglich als Möglichkeit zum Display der verschiede-

nen Arbeiten ausgewählt wurde, entpuppte sich schliesslich als ausschlaggebend für die Adaption und in manchen Fällen völlige Umorientierung vieler Projekte.

Als TeilnehmerInnen in diesem Workshop unterwarfen sich die KünstlerInnen den Gruppenentscheidungen und Aktivitäten, auch wenn dies nicht unbedingt Resultat eines

tatsächlichen gemeinsamen Interesses war. Einige fanden ihren persönlichen Raum in dieser Situation und produzierten Arbeiten, die unter „normalen“ Umständen nicht entstanden wären. Andere fühlten sich eingeschränkt und konnten ihre Vorstellungen in ihren Projekten nicht umsetzen. Wir sind das Risiko einer Begegnung eingegangen, welche die Existenz dieser Ausstellung hervorgebracht hat.



WORKSHOP AND ONE-DAY EXHIBITION AT
KOLONIE FREIE STUNDE, PANNIERSTRASSE 47, BERLIN
ORGANISED AND CURATED BY GAIA FUGAZZA



'With or Without' is an exhibition in which no artist or artwork has been selected. Its preparation has been similar to the process of defining the practice of collaboration between curator and artist, and between the artists themselves. These agreements could have been altered or broken at any moment.

It started with a call for proposals for 'an artwork, a spatial modality of exhibition, or an exhibition in words', for an event taking place on the 13th of August, 2009, and to be developed during a three-week workshop at the Summer Academy.

At the time of the open call, there was neither a location nor money for the production of the works. The aim of the call was to congregate the workshop's participants around an idea or an object they were already concerned with. Everything, except the show's opening date, was to be defined by the needs and desires raised by the proposals. The group of works themselves defined the choice of the location, the communication of the event and the event afterwards, yet simultaneously many of these factors also influenced the shape of the individual projects.

'With or Without' implied an accidental group, brought together with the sole intention of *taking part*. As the basis of the exhibition was so open, it mainly addressed the question of constructing an artistic event together. It was not so much about the creation of a group or a collective, but about working together for a given period of time. In an independent project, with no predefined terms of participation and little distribution of tasks, the amount of energy that each person put into the exhibition varied. These variations were due to the different levels of experience of the artists, their varying degrees of enthusiasm for the project, as well

as from their ability to estimate the amount and quality of work required for an event which only lasted a few hours.

Ultimately, the individual works were not so much framed by their juxtaposition to the other works, but rather formed part of a sort of 'group direction' made up of parallel lines. The choice of location was deliberate: the Kolonie Freie Stunde in Berlin-Neukölln. This is an ensemble of private, small, cute, and incredibly well-kept urban gardens, each one with a little garden house.

All the participants came from different cities and most had few contacts in Berlin. Several works required separate spaces, and some even private spaces. We looked for a setting suitable for outdoor installations, but also with private and hidden spaces: for a place that could allow separations and difference. What was initially chosen as a suitable site for the ensemble of works turned out to be the major reason for many projects to be reconsidered and in some cases completely redeveloped.

By taking part in this workshop, the artists submitted themselves to group decisions and actions, even where there were not necessarily implications for the common interest. Some people found their place in this situation and produced works that would otherwise not have been realised, while others found the situation uncomfortable and could not accomplish their proposals. We took the risk of an encounter that enabled the existence of this exhibition.

MITI WITH

Derek Maria Di Fabio, Diana Righini, Sophia Hatwagner, Michael Kral, Lilas Orgebin, Hanna Husberg, Marco Pezzotta, Beatrice Marchi, Davide Stucchi, Serena Vestrucci, Vivien Kintopf, Eduarda Ribeiro
BESONDEREN DANK AN | SPECIAL THANKS TO
Interflugs Summer Academy, Naomi Hennig, Albina Assilina, Leesa Brock, Mimmo Guadagna, Massimo Vinco, Felicitas Conrad and the secret actors.



Wir sind Studierende im kreativen Bereich, und wir sind gut bekannt mit dem Zustand gedanklicher Selbstzerfleischung, der schönen Marter, mit der Frage nach dem Sinn des einen oder des anderen, der Austauschbarkeit dieser beiden, nach Relevanz und Wirkung dessen was wir tun. Wir sind vertraut mit der Schwierigkeit, uns eigene, nicht-wissenschaftliche Definitionen zu erschaffen und daran zu glauben. Wir produzieren auf uns selbst gestellt, finden selten Gemeinsamkeiten mit Mitschaffenden und stehen unter enormem Druck, den Selbstansprüchen gerecht zu werden..

Wir leben in Berlin, denn hier können wir besser „schaffen“, hier sprudelt es überall, ewige Kreativität, schön, aber manchmal wäre eine Insel in Sicht auch nicht schlecht. Wir durchqueren diese Stadt, profitieren von ihren Angeboten, durchkämpfen sie nach neuen Quellen und doch ist sie auch Stätte unseres Alltags, der sich als stolzer Widerstreiter zu dem von uns gewünschten freien Durchschwimmen Berlins behauptet.

Wie eine solche Insel war die abschliessende Aktion des dreitägigen Stadtraum-Workshops von Matthias Wermke und Adams, die in dieser Zeit entwickelt wurde.

Nach zweieinhalb Stunden, nach 4 km Strecke „unter Tage“ hebt sich an einem Sonntag Abend ein sonst verschlossener Berliner Gullideckel und entlässt 17 TeilnehmerInnen samt selbstgebauter Boote wieder zurück über die Erde. Während der Fahrt durch Berlins Regenwasserableitungssystem ist es dunkel geworden und niemand sieht uns wieder auftauchen. Wir waren unterwegs, geheim, per Boot, durch den Berliner Untergrund. Diametral zu all unserem sonst-igen Tun, dem ewigen Hasten und Multi-Tasking hat es diese Aktion geschafft, durch das einfache Konzept und das absolute Einbeziehen jeder TeilnehmerIn, einen sehr fokussierten und konzentrierten Zustand herbeizuführen. Sie hat gezeigt, wie kollektives Handeln möglich wird allein durch die Entscheidung jedes Einzelnen zur Partizipation und wie stark eine verbindende Struktur sein kann, welche für all die Personen mit unterschiedlichen Hintergründen einen Moment eine gemeinsame Realität schafft.

Eine Stadt von unten zu sehen, im kegelförmigen Gesichtsfeld, welches einem nur die eigene Stirnlampe bietet, macht frei, ist schön und war insgesamt sehr kollektiv.



As students working in the creative sector, we are familiar with mental self-flagellation, romanticised martyrdom (and the question of if the two make any sense or are interchangeable), and looking for relevance and effect in what we do. We are also familiar with the difficulty in trying to create our own, non-academic definitions and to believe in them. Ultimately we are self-reliant, have little in common with our contemporaries and suffer from enormous pressure to make the grade.



We choose to live in Berlin because we can ‘work’ here better, in this city overflowing with creativity. This is nice, but it would be good to see an island on the horizon every now and then. We navigate the city, taking advantage of everything it has to offer, scouring it for new sources of inspiration. Yet the city remains the site of our everyday lives, which proudly resist this free movement through the city that we so desire.

The final activity of the three-day workshop about urban space by Matthias Wermke and Adams was in its own way also a kind of island. On a Sunday evening, a manhole cover is lifted to allow 17 participants and their rafts out of the sewer system, after their two and half hour, four-kilometre

journey beneath Berlin. During the journey through Berlin’s rainwater canalisation, it went dark and no-one saw us re-surfacing. We were travelling secretly, by boat, through Berlin’s underground. Diametric to all our daily activity, to the constant rushing and multitasking, the action managed, with its simple concept and the involvement of every participant, to create a very focussed and concentrated experience.

Furthermore, it showed how collective action can be possible, simply by a conscious decision from every participant to take part, and how strong the fabric of a group can be, through the creation of a temporary common reality for a group of people with diverse backgrounds.

Seeing Berlin from below, illuminated by nothing more than the beam from one’s headlamp, was a liberating, collective and wonderful experience.

Text: Johanna Jäger

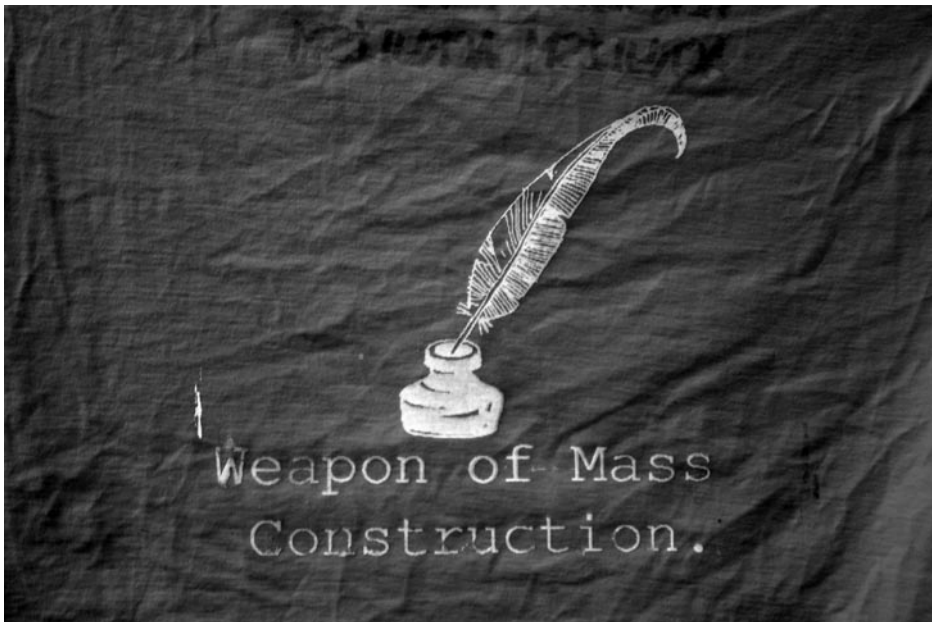
BERLIN FROM BELOW

MIT | WITH KLAUS DIETERMANN / SIEBDRUCK-LIVE-AUF-DEIN-KLEID.DE

PERMANENTE SIEBDRUCKWERKSTATT



101



PERMANENT SILKSCREEN WORKSHOP

SHE SHE POP

PERFORMANCE WORKSHOP

„She She Pop arbeitet als Kollektiv und das ist Programm. Es ist eine bewusste Entscheidung gegen hierarchische Arbeitsstrukturen. Das Berufsprofil der Performerin ist die Basis unserer Arbeit. Es prägt sowohl unsere Arbeitsweise als auch unsere Ästhetik. Im Unterschied zu konventioneller, textorientierter Theaterarbeit zeichnet sich die Performerin dadurch aus, dass sie ihr eigenes Material generiert. In ihr ist die Hierarchie von Autorin, Regisseurin und SchauspielerIn aufgehoben, denn sie ist Urheberin und Protagonistin ihrer Bühnenhandlung. So zeichnet sie sich verantwortlich für das Gesagte. Jede Performerin bleibt aber dem gemeinsam erstellten Konzept verpflichtet, das (anstelle eines dramatischen Texts) als Ausgangspunkt für die Probenarbeit dient.“

She She Pop

Basierend auf Bühnenaufbauten der Performances des Theaterkollektivs She She Pop, befassten sich die TeilnehmerInnen in dem zweitägigen Workshop mit performativen Strategien zur Gründung von spontanen Gruppen im Bühnenraum. Die einzelnen Inszenierungsübungen kreisten um verschiedene Fragen. In welcher Weise entsteht Gemeinschaft oder auch nur Verbindlichkeit bei Interaktionen? Wie unterscheidet sich eine ästhetische Gemeinschaft von der realen? Wie funktioniert die Bühne als Testraum für soziale Kompetenz, Verantwortung, Partizipation? Die Sporthalle der Rütli-Schule wurde zu einem utopischen Raum, in dem Anträge und Geständnisse gemacht, Gesprächstechniken ausprobiert, Gesten und fremde Verhaltensweisen einstudiert und wieder verworfen wurden.

Es begann mit einer einfachen Vorbereitungsrunde. Die Gesamtheit der Anwesenden wurde in zwei Gruppen aufgeteilt: Die Sitzreihe des Publikums gegenüber der stehenden PerformerInnen. Dann wurden die nach Möglichkeit einfachen Regeln der Aktion festgelegt. Das Publikum gibt das Thema vor, z.B. „Gott“. Ein Schritt nach vorn ist der Anfang, die Aktion ist das Sprechen. Die Aussagen können mit realen Tatsachen hantieren oder „Lügen“ verbreiten. Es ist erlaubt das Gesagte in Frage zu stellen. Die biografischen Ereignisse und fiktiven Geschichten verschmelzen zu einer komplexen Identität, die sich selbst widerlegt. PerformerInnen sind nicht länger AkteurInnen, die uns umgebende „Realität“ mimetisch nachstellt, und das Publikum ist nicht länger KonsumentIn und passive BetrachterIn des echten Spielens des Falschen. Das Publikum wird zum Auslöser der Aktion und die PerformerInnen zu Selbst-DarstellerInnen, dessen Selbst sie durch die Sprache konstituieren und gleichzeitig verwirft. Das Selbst ist AutorInnen, DarstellerInnen und ProduzentInnen gleichzeitig, doch es ist ohne die Anderen nicht existent: sie sind die Voraussetzung zur Selbst-Herstellung. Nur innerhalb einer Gemeinschaft kann das Selbst zur Anderen werden.

‘She She Pop work collectively, it’s policy. This is a conscious choice to counter hierarchical working structures. The profile of the occupation of performance artist is at the core of our work. It guides both our working methods and the aesthetics we employ. In contrast to conventional, script-based theatre, performance artists produce the content themselves. The hierarchy of writer, director and actor dissolves in the performance artist because they are both author and protagonist in their own performance. The performer becomes completely responsible for the content of the work. Every performer remains bound to the collectively developed concept, which, taking the place of a script, serves as the starting point for rehearsals.’

She She Pop

The participants of She She Pop’s two-day workshop used performative strategies to create spontaneous communities within the performance space, using set designs from the collective’s previous performances. The individual performance exercises revolved around various questions. How can community, or simply genuine engagement, be created in interaction? How does an aesthetic community differ from a real one? How does the stage function as a testing ground for social skills, responsibility, and participation? The gym of the Rütli-School Manege youth centre was transformed into a utopian space: a place where propositions and confessions were made, where new communication techniques were tried out, and where actions and unfamiliar behaviour were learnt and unlearnt again.

It began with a simple round of preparation. The participants were divided into two groups: a row of seated audience members sat opposite a line of standing performers. The rules for the action were then set as simply as possible. The audience decided the subject, for example; ‘God’. A step forward signals the beginning, while the given action is ‘language’. The statements may deal with reality, or spread ‘lies’. Performers are allowed to call what is said into question. The biographical events and fictitious stories melt into a single, complex, contradictory identity. The performer is no longer an actor, mimetically imitating the surrounding ‘reality’; and the audience is no longer consumer and passive observer of the authentic performing the artificial. The audience becomes the trigger of the action, while the performer performs themselves, constructing and deconstructing themselves through language. The self becomes author, performer, and producer at the same time, but one cannot exist without the other: they are mutually codependent in the production of the self. It is only within a community that the self may transform into the other.

Text: Tatjana Kononenko

Where in ART is Realism?

- Brecht - ESTRANGEMENT / alienation
- conceptual art and the division of labour
- relation of political purposes and art's functional role in it
- a way of challenging modernism and contemporary art
- realism & mass-media
- approaching realism is looking at the whole production process, not only ^{pictures,} image displays
- realism as a way of reconstructing/exposing violence from within
- realism as tendencies + latencies, not as a style or role (Bloch)

103





*U-Bahn Party Mob (Gäste der Interflugs-Sommerakademie) |
Subway-party crowd (participants of the Interflugs summer-academy), August 2009*



Medienkünstler **Marko Kosnik** diskutierte mit uns über sein Verständnis von Selbstorganisation (bzw. Organisation des Selbst) in Form einer Einführung auf der Basis seiner eigenen Projekte:

Gemeinsam kreierten wir performative Situationen, erleben das körperliche und gemeinschaftliche Potential von Stimme, Gehen und Bewegung. Wir testeten Strategien der Synchronisierung und Ent-Synchronisierung – eine Körper- und Stimmübung zur Gruppenorganisation.

In intensiven Konversationen hat Marko uns ein Bild seines „künstlerischen Universalgelehrtentums“ vermittelt, während er uns die Hintergründe seiner diversen Netz- und Medienkunstprojekte erklärte, die bis in die Anfangszeit der Netzwerktechnologie zurückreichen.¹

Dirk Fleischmann präsentierte im Künstlergespräch seine letzten Projekte, die überwiegend Variationen von unterschiedlichen „Geschäftsmodellen“ darstellen:

Kiosk, Transporter-Vermietung, Hühnerie-Produktion, Solarenergie-Station, eine Gameshow, virtueller Grundbesitz, „Reforestation“, und eine Textilfirma. Seine „unternehmerischen“ Aktivitäten sind experimentelle, voll funktionstüchtige Mikromodelle, in denen sich der Künstler mit kommerziellen Mega-Strukturen spielerisch und kritisch auseinandersetzt.

Eine der Fragestellungen, die wir intensiv diskutiert haben war die Problematik, diese „real-life“ Projekte in einen Kunstkontext (z.B. Galerie) zurückzuübersetzen, und sie somit „vermarktbar“ zu machen. Zur Debatte stand auch, ob nicht manche seiner Projekte, wie z.B. die Produktion eines Hemdes in einer „Free Trade Zone“ auf den Philippinen², nicht eine so „originalgetreue“ Nachahmung existierender Verhältnisse (in diesem Fall die der sweat shop production) darstellten, dass ihnen jegliches kritisches Potential abhanden kommen würde.

Diskussionsrunde mit PublizistInnen: **b_books** (**Katja Diefenbach**), **Chto Delat** (**David Riff** und **Dmitry Vilensky**), **Krytyka Polityczna** (**Sławomir Sierakowski**): In der gut besuchten Diskussionsrunde, die draussen unter den Bäumen der Rütlistrasse stattfand, präsentierten sich die drei publizierenden Kollektive und diskutierten ihre Praktiken und Strategien als AktivistInnen und/oder VerlegerInnen. Diese finden in sehr unterschiedlichen Kontexten statt. Die Gruppe **Chto Delat** hat sich als Plattform für engagierten Kunst- und Medienaktivismus in Russland etabliert und bringt ein Magazin u.A. zu Themen wie alternati-

Text: Naomi Hennig

ve Bildung, urbane Politiken und zeitgenössische Philosophie heraus. In den vergangenen Jahren wurden **Chto Delat** zunehmend in internationalen Ausstellungen repräsentiert, die sich mit sog. „kritischer Kunst“ befassen.

Im Vergleich hierzu funktioniert **Krytyka Polityczna** eher wie eine expandierende, dezentrale Organisation, die ihre kulturellen und politischen Aktivitäten über Warschau hinaus an zahlreichen Orten in Polen vorantreibt. Über ihre extensive Verlagstätigkeit hinaus sei **Krytyka Polityczna**, laut Selbstdarstellung, die grösste linke Vereinigung von Intellektuellen und AktivistInnen in Polen.

Wir sprachen über diese sehr verschiedenen kollektiven Vorgehensweisen, ihre politischen Implikationen und Strategien zur Erweiterung oder Intensivierung.

Interessant für uns war, wie die Kreuzberger VerlegerInnengruppe **b_books** ihre Entscheidungsprozesse ohne Hierarchien und festgelegte Rollenzuschreibungen organisiert.

Mit einigen Gästen im Publikum, die selber publizistisch tätig sind, diskutierten wir die Potenziale für Partizipation und Kritik innerhalb sozio-politischer Strukturen. Unweigerlich mit ihnen verbunden, ist eine aktive Artikulation innerhalb dieser Strukturen ein grundsätzliches gemeinsames Ziel.

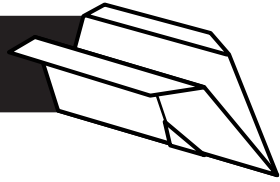
Isabell Lorey präsentierte ihren Text *Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung - Zur Normalisierung von Kulturproduzent_innen*:

Interessant war, die Bedingungen prekärer Arbeit mit einer Gruppe von Akademie-StudenInnen zu diskutieren, denen noch nicht ganz klar war, dass sie selber von dieser Problematik betroffen sind oder sein würden.

Vielleicht war diese Lecture ein Anfangspunkt für einige, um ihre eigene Situation als DienstleisterInnen im Kulturbetrieb zu reflektieren. Einige Gäste fragten nach Ideen und Lösungsvorschlägen, in Erwartung eines intellektuellen Trostpflasters. Dieses wurde jedoch nicht mitgeliefert.

An dieser Stelle danken wir nochmals **Isabell Lorey** und **Gerald Raunig**, uns die Erlaubnis zum Abdruck ihrer Texte zu geben.³ Ihre Analysen zum System von Arbeit, Kunst, Ausbildung und den Modi der Reproduktion, die erstere fundamental beeinflussen, sind Teil dieser Publikation.

LECTURES AND DISCUSSIONS



Media artist **Marko Kosnik** shared his views on self-organisation (i.e. organisation of oneself) in the form of an introduction based on his experiences with his own projects:

With the participants he created performative situations, exploring the physical and shared potential of voice, walking and movement. Together we tested strategies of synchronization and de-synchronization: a body and voice exercise in group-organisation.

During our extensive conversations we got an idea of Kosnik's understanding of the world, learning about his various new media and net-based projects since the early days of the net-technology era.¹

In his artist talk **Dirk Fleischmann** presented an overview of his projects, which tend to take the form of a diversified business enterprise:

Kiosks, trailer rental, egg production, solar energy, a game show, virtual real estate, reforestation, and most recently, a fashion label. His quasi-entrepreneurial activities are experimental, fully functioning, microscopic models, which confront commercial mega-structures in a playful but critical way.

One of the issues intensively discussed with the audience was the problematics of transferring such 'real-life' projects back into an art context, thus making them 'marketable'. Concerns were also raised that some of his projects, such as the production of a shirt in a Free Trade Zone in the Philippines², mimicked 'real-life' activity (in this case, sweat shop production) so closely that they missed any level of criticality.

Publishers in conversation: **b_books** (Katja Diefenbach), **Chto Delat** (David Riff and Dmitry Vilensky), **Krytyka Polityczna** (Sławomir Sierakowski):

These well-attended public discussions took place outside the Manege centre under the trees in the Rütlistrasse. The three groups presented and discussed their practices as publishers and/or activists working in very different contexts. Chto Delat has developed a platform for engaged cultural activism in Russia, producing a regular magazine about issues such as autonomous education, urban politics and contemporary philosophy. In recent years Chto Delat has

been widely represented in international exhibitions concerned with so-called 'critical art'.

Krytyka Polityczna provided us with a comparison from another country, an organisation seeking to expand and intensify its cultural and political activities in Warsaw and beyond, opening local outposts throughout Poland. Functioning more like a host / branch organisation, they publish extensively, proclaiming themselves to be Poland's 'largest left-wing circle of intellectuals and activists'. We discussed these different collective practices, their political implications and strategies for expansion or intensification. Interesting for us was also how the Berlin based publishers' collective that runs the bookshop **b_books** in Kreuzberg, organises their decision-making process without hierarchies and assigned roles.

With some audience members active in the field of publishing, we discussed the scopes for participation in, and critique of socio-political structures. Of course, intimately connected with this is the articulation within this structure of a basic common goal.

Isabell Lorey presented her text '*Governmentality and Self-Precarization: On the normalization of cultural producers*' in the Summer Academy:

It was interesting to discuss the conditions of labour, together with a group of art students not quite aware yet of the extent to which they themselves were actually being affected by such problematics.

Maybe this lecture was a starting point for some to reflect on their own status as service providers in the cultural field. Some were asking for ideas and solutions, seeking intellectual consolation. This was however not offered during the evening.

At this place we want to thank Isabell Lorey and Gerald Raunig for giving us permission to reprint their key texts on the systems of art, education, and the modes of reproduction that fundamentally shape both.³

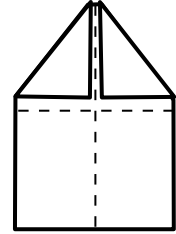
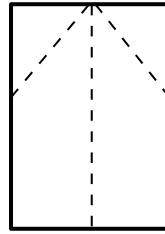
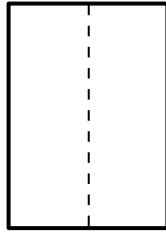
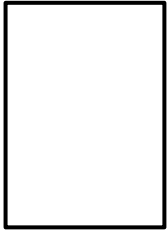
ANMERKUNGEN | NOTES

1 web.mac.com/marchegon/institute/page_index.html

2 www.myfashionindustries.com

3 Raunig siehe S. 67 und Lorey S. 52 | Raunig see p. 70 and Lorey p. 56

KENNT IHR EUCH? DAS IST...



An einem lauen Sommerabend kam **Susanne Pfeffer**, Chefkuratorin der Kunstwerke in Berlin, zum Gespräch in die Interflugs Sommerakademie, das im sandigen Hinterhof des Manege Jugendzentrums stattfand.

Mitglieder von Interflugs moderierten das Gespräch, in welchem Pfeffer Inhalte ihrer kuratorischen Praxis, ihres professionellen Werdegangs und ihrer jüngsten Ausstellungsprojekte darlegte.

Ein Thema, welches intensiv diskutiert wurde, war ihre Bewertung ihrer eigenen Rolle als „kreative Produzentin“ bei bestimmten Ausstellungen mit sehr übergreifendem kuratorischen (Display-) Konzept, des Ineinandergreifens verschiedener Disziplinen durch kuratorische Eingriffe, die teilweise einer künstlerischen Praxis nahe kommen können.

Das Gespräch, das nach dem moderierten Teil der Diskussion folgte, war möglicherweise aufschlussreicher für die meisten der Gäste, als die Präsentation an sich. Pfeffer enthielt mehr als vermutlich beabsichtigt, über die Tatsache, wie geschlossen tatsächlich die Kreise der „Kunstwelt“ sein können. Auf die Frage, wie man die eigenen Arbeiten in die Kunstwerke bekomme, erwähnte sie die zahlreichen Portfolios, die täglich an die Kunstwerke geschickt würden, und betonte, dass es vor allem kontinuierliche harte Arbeit sei, die zum Erfolg führe.

Etwas wie ein kollektives Japsen erfolgte unter den Gästen, die vermutlich einen etwas tieferen Einblick in die Funktionsweisen der „Kunstwelt“ hatten, als es die etwas simple TeilnehmerInnenfrage suggerierte.

Darauf folgten weitere Erkundigungen, die ein immer größerer Ausmaß dessen bloßlegten, was im besten Fall als Naivität, im schlechtesten als Unaufrichtigkeit in Pfeffers Antworten gesehen werden muss: „Wieviele der KünstlerInnen, die, wie vorgeschlagen, ihre Portfolios an die KW geschickt haben, waren in Ausstellungen vertreten?“ – „Keine.“

Ich denke, die DiskussionsteilnehmerInnen waren sich solcher Tatsachen bewusst - nicht jedoch, dass eine Kuratorin in ihrer Position solche Vorschläge überhaupt machen würde.

Auf die Frage, wieviele der in Pfeffers Ausstellungen vertretenen KünstlerInnen ihr nicht vorher persönlich bekannt

waren, stellte sich heraus: „Keine...“ Pfeffer antwortete, man müsse einfach vorher wissen, ob man mit einer Person zusammenarbeiten könne, bevor man eine Auswahl trifft.

Die Frage ist jedoch, was zuerst kommt - das Bier beim „private view“, oder die Begegnung mit der künstlerischen Arbeit?

Schockiert ob der nepotistischen Implikationen in Pfeffers Antwort, fragte ich mich: wenn man ausschliesslich KünstlerInnen zeigt, mit denen der/die KuratorIn persönlich bekannt ist, wie können Kunstinstitutionen sich solchen KünstlerInnen öffnen, die nicht zum Bekanntenkreis gehören?

Dirk Fleischmann schaltete sich ein: „Also, natürlich kommt es nicht nur auf Kontakte an...“ fügte aber, nachdenklich gen Himmel blickend an: „Hmm. Wenn ich darüber nachdenke - die zwei erfolgreichsten Absolventen aus meinem Jahrgang waren auch die besten Networker.“ Pfeffer antwortete mit einem wissenden name-check: „Wer waren die? - Ah, ja.“

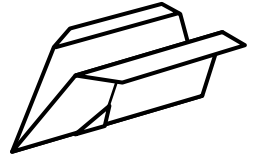
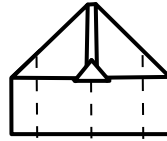
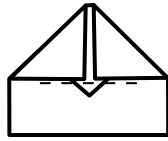
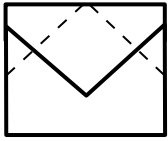
Die Nichtanerkennung dieser Verhältnisse ist besonders problematisch. Ich kann mich nicht mehr erinnern, wie oft ich diese Diskussion schon mit anderen KünstlerInnen geführt habe. Worauf jedoch stets ein resigniertes „Ach ja, so ist es eben, man muss es akzeptieren, so schlimm ist es ja auch nicht...“ folgt.

Als Künstler aus Grossbritannien, einem Land mit ausgeprägtem Klassensystem, war ich bestürzt darüber, was für eine Richtung das Gespräch genommen hatte. In Großbritannien ermöglichten private Schulen über Jahre denjenigen, deren Eltern es sich leisten konnten, den Zugang zu Eliteuniversitäten, zum Staatsdienst und zu politischen Kreisen.

Anscheinend agiert die „Kunstwelt“ jedoch um einiges sträflicher: in Grossbritanniens Klassengesellschaft geben zumindest diejenigen in den privilegierten Positionen zu, dass es ein Problem gibt.

Oxford und Cambridge versuchen seit Jahren (mit eingeschränktem Erfolg), die peinlich geringe Anzahl von StudienanfängerInnen aus öffentlichen Schulen zu erhöhen. Diese Zahlen werden in der Öffentlichkeit genau verfolgt, da sie ein Indikator dafür sind, wie offen diese privilegierten Institutionen gegenüber der Gesamtbevölkerung sind.

Text: Oliver Walker



HAVE YOU TWO MET BEFORE? THIS IS...

Vielleicht brauchen wir eine ähnliche Messlatte für Kunstinstitutionen, die sich fragen könnten: „Wieviel „soziale Kompetenz“ braucht ein Künstler, um eine Arbeit bei uns auszustellen?“

Natürlich werfe ich mit diesen kritischen Steinen aus einem Networking-Glashaus. Ich wurde von jemandem bei Interflugs gebeten, diesen Text zu schreiben – einer Freundin von mir aus UdK Zeiten.

Susanne Pfeffer, chief curator at Kunstwerke, Berlin, joined the Summer Academy for a discussion in the sandy backyard of the Manege youth centre, where we made the most of the long, balmy summer evening.

Members of Interflugs facilitated the discussion in which Pfeffer offered insights into her curatorial approach, the career path of a curator, and her recent exhibition projects. One issue that led to much panel and audience discussion was how she viewed her role as creative producer when organising exhibitions with a very strong curatorial concept, one that at times can be rather similar to that of an artist, and where she sees an overlap of respective practices.

The dialogues after the prepared section of the discussion were perhaps more informative for many of those attending the talk than the presentation itself. Pfeffer unwittingly revealed more than she perhaps intended about just how closed the circles of the art world can be. She responded to a question about 'how do I get my work in Kunstwerke?' by implying that if you work hard enough, you will succeed, and cited how many artists send their portfolios in to Kunstwerke. There was something of a collective gasp from the audience, who were perhaps a little better-versed in how the art world works than the simplistic audience question had suggested. Follow-up questions came which further exposed the at best naivety, at worst dishonesty of Pfeffer's initial answer: 'How many artists who have sent you their portfolios, as you suggested to us, have you presented in exhibitions?' – 'None.' I think the audience was aware of this, but not that a curator in such a position would make a suggestion like this. The audience went on: 'How many artists that you have featured in exhibitions did you not know personally previously?' – 'None.' Pfeffer responded that you have to know you can work with people before selecting them. But surely the question is: Which comes first, the beer at the private view, or the encounter with the artist's work? If you only show artists you know socially, how can art institutions open up to all the artists who perhaps

don't know the curator personally, I ask myself, shocked at the nepotistic implications of Pfeffer's response. Dirk Fleischmann joined the discussion: 'Yes yes, of course it's not just contacts' he offered, looking skywards pensively before continuing, '– hmm. Thinking about it though, the two most successful students from my year group were also the best networkers.' Pfeffer responded with a knowing name check: 'Who were they? Right, yes.'



109

This denial of the existence of the problem is particularly pernicious. I've lost count of the number of discussions I have had with other artists about this problematic, only for the conversation to end in a resigned, 'Oh well, that's the way it is, you just have to accept it. Its not that bad.' As an artist from a country with a dominant class system (the U.K.), I was distraught by how the question and answer session had taken shape. In the U.K., a private education has for years provided those whose parents can afford it with a high level entry into Britain's elite universities, the civil service and political circles. Apparently the art world is a much worse offender though: at least in Britain's class ridden society, those in positions of privilege acknowledge there's a problem. Oxford and Cambridge have been attempting to remedy their embarrassingly low intake from state schools for years (with limited progress), and their figures are keenly watched by the community, as an indicator of how open these institutions of privilege are for the wider population. Maybe we need a similar yardstick for art institutions, who could ask themselves: How many artists did we programme last year who we hadn't met in a social context before seeing their work?

I am of course throwing these critical stones from a networked glasshouse. I was asked to write this text by someone from Interflugs, a friend of mine from my time at the UdK.



Lectures und Diskussionen während der Sommerakademie | Lectures and discussions during the summer academy.
Oben | Upper Image: Dmitry Vilenskij, Martyna Starosta, Katja Diefenbach

VOM ABSCHAFFEN DES THEATERS

Text: Hans Block

KONTAKTFREUDIGKEIT

Ein nicht unwesentliches Anliegen von Interflugs ist das Schaffen neuer Räume, in denen Studierende unterschiedlicher Fachbereiche und Disziplinen die Möglichkeit bekommen sich fernab von ProfessorInnen künstlerisch und fachlich auszutauschen. Denn nicht selten hört man folgende ernüchternd klingende Beschreibung von Studierenden: „Da studiert man hier seine Jahre vor sich hin, an einer der größten Kunst-Universitäten und bekommt überhaupt nichts mit von anderen Studierenden...“ Um diesem allgemeinen Problem der Unübersichtlichkeit und schlechten Infrastruktur entgegenzuwirken, gibt es Interflugs (natürlich nicht nur deswegen). Die Problembewegung kann konkret so aussehen: Man sucht einerseits nach Themen, bei denen bestimmte Interessengruppen angesprochen werden. Andererseits überlegt man für diesen bestimmten Themenkomplex, wie man es dennoch schafft, nicht nur eine Handvoll Spezialisten anzulocken, sondern genug Offenheit zu schaffen, dass Angrenzungen ermöglicht werden können, die eine Zusammenkunft unterschiedlichster Studierenden initiiert. Nicht immer eine leichte Aufgabe.

Ein besonders problematischer Bereich, den Interflugs nur schwer bespielen und integrieren kann, ist die Darstellende Kunst, insbesondere das Schauspiel. Woran liegt das? Ist die Schauspielausbildung derart intensiv, dass keine Zeit bleibt, Angebote neben dem Lehrplan wahrzunehmen? Oder deckt die Schauspiel-Ausbildung vielleicht alle Wünsche und Interessen der Studierenden ab? Ist es die ungünstige Verortung innerhalb des verstreuten UdK-Campus, die es verhindert, in Kontakt zu kommen mit anderen fakultätsfremden Studierenden? Oder finden wir schlicht nicht die richtigen Themen? Auch wenn diese und mehr Gründe höchstwahrscheinlich dazu beitragen, möchte ich hier eine Vermutung aufstellen, die die Wurzeln des Problems nicht primär in der Ausbildungssituation sieht, sondern im Theaterbetrieb an sich.

BITTERE REALITÄT

„Die klassischen Bühnenkünste beruhen immer auf einer Hierarchisierung. Diejenige, die im Zentrum steht, macht sich breit und zwingt die anderen zur Unterordnung, funktionalisiert sie zu ihrer Unterstützung, um selbst stark zu sein, um all die Möglichkeiten auszuschöpfen, alle ihre Kräfte zu entwickeln, um ihr Terrain zu verteidigen und zu glänzen.“

(Heiner Goebbels)

Auch wenn die Äußerung, Theater sei eine Ensemble-Kunst und könne nur gemeinschaftlich in der Gruppe bewältigt werden, allgemein bekannt ist und sowohl von SchauspielereInnen, RegisseurInnen, DramaturgInnen, BühnentechnikerInnen, ect. einheitlich betont wird, stellt sich dennoch

die Frage nach der üblichen Ordnung des Theaterapparats. Auf den ersten Blick ist das Theater ein Freudenhaus der Interdisziplinarität - Mir fällt spontan keine staatlich subventionierte Institution ein, die das Potential hätte, mit einer derartigen Vielfalt von künstlerischen Ressourcen der Kunst zu frönen: BühnenbildnerInnen, die neue Räume erschaffen und gestalten können im Sinne eines eigenen Kunstwerks und nicht einer zweckmäßigen Vorgabe der Regie; MusikerInnen, die nicht nur eine sanfte Untermauerung für die Umbaupausen komponieren, sondern den zu verhandelnden Stoff mit Hilfe der Musik neu und eigensinnig erzählen, Licht-“TechnikerInnen“, die nicht nur dafür verantwortlich sind, die Bühne entsprechend der Handlung auszuleuchten damit keiner im Schatten spielt, sondern die ebenfalls erkennen, welche enorme Gestaltungskraft das Medium Licht hat, und so weiter und so so fort - man könnte die Liste beliebig lange fortsetzen.

Die Realität hingegen sieht anders aus: An den meisten deutschen Stadttheatern läuft der Produktionsprozess in festgelegten Bahnen ab. Die Grundlage für eine Produktion bildet der Text, der damit in der Materialhierarchie am höchsten steht. Ohne einen dramatischen Text würde man im Theater keine Produktion beginnen. Doch ist es nicht denkbar, andere Medien, Materialien als Anfangsimpuls für eine künstlerische Auseinandersetzung zu nehmen? Nehmen wir beispielsweise das Licht: In der Regel ist es üblich, das Licht in einem Theaterstück erst kurz vor der Premiere hinzuzunehmen. Beleuchtungsproben, die dicht an der Generalprobe liegen, sind keine Seltenheit. Das Stück ist in der Regel schon fertig inszeniert, alle Abläufe auf der Bühne sind festgelegt und das Licht dient lediglich dazu, das Geschehen auszuleuchten. Es wird nicht als eigenständiges Medium begriffen, sondern als ein Zusatz zur Unterstützung der vorgefertigten Inszenierung. Ähnliches kann man für das Medium Musik beschreiben. Auch hier arbeitet man einer scheinbar größeren Idee zu. Wenn sich ein Theater überhaupt eine/n TheatermusikerIn oder eine/n KomponistIn leisten kann, dann komponiert diese/r eine Reihe von Stücken, die dann im letzten Moment von der Regie zur Hilfe genommen werden, um Inszenierungslöcher und mangelnde Einfälle zu übermalen.

Auch wenn das eine Zuspitzung der Umstände ist, macht es deutlich, welches Potential im Theater verloren geht. Anstatt von Anfang an mehrere Künste ineinandergreifen zu lassen, was sowohl Befruchtung, als auch Widerstand hervorrufen würde (beides ist gleichermaßen wertvoll), nutzt das Theater viele Medien nur als Zusatz und als eine Art Make-up zur Verschönerung. Dass diese Organisation des Theaterbetriebs auch einen praktischen Hintergrund hat, leuchtet ein, denn je weniger Abläufe etabliert sind, desto

unüberschaubarer ist der Prozess einer Produktion. Aber genau um dieses Risiko geht es!

HAU HAU HAU

Als wir für die Sommerakademie interessante künstlerische Positionen aus dem Bereich Theater suchten, war der Weg zum Theater Hebbel am Ufer nicht weit. Dieses Haus versucht seit 2003 ein lebendiges Entkommen aus der Falle des sich im Kreis drehenden Theaterapparats. Hier findet man kein festes Ensemble, das in einem 6-8 Wochen Rhythmus Dramatik präsentiert, keine den Spielplan bestimmenden Klassiker, als letzter Joker für die aussterbenden Abonnenten, keine eingefleischte Routine einer Handvoll männlicher Regisseure, die mit ihrem Inszenierungsstil das Haus prägen. Wenn es überhaupt ein Markenzeichen am HAU geben sollte, dann ist es die Vielfalt und Heterogenität.

Das Hebbel am Ufer ist kein Ort für Theater an und für sich, sondern es ist ein Ort, an dem verschiedenste künstlerische Projekte zusammenfinden. Hier findet man im Spielplan Künstler wie Janet Cardiff und George B. Miller, wie Sarah Michelson; Theaterkollektive wie Rimini Protokoll und SHESHEPOP; Festivals wie Total Recall, die das Theater um andere Genres erweitern - und vieles mehr. Ein echtes Laboratorium, in dem der Begriff des Theaters völlig zerlegt wird, um ihn anschließend neu zu erfinden. Ein Ort, an dem viel probiert wird, an dem viel schief geht, aber an dem auch einiges gelingt.

112 Als im Sommer Matthias Lilienthal, Intendant des HAU, für eine Lecture in der Interflugs Academy auf dem Campus Rütli vorbeikam, stellte er diverse künstlerische Projekte des Theaters Hebbel am Ufer vor und zeigte auf, wie der Prozess einer Produktion völlig anders verlaufen kann. Wenn Rimini Protokoll Experten des Alltags in den Mittelpunkt ihrer Inszenierung stellen, dann bedeutet das nicht,

ein schon fertiges Stück zu probieren, den Text auswendig zu lernen und anschließend die passenden Kostüme für die Rollen zu finden, sondern dann wird das Stück erst geschrieben und am Anfang der Produktion stehen unendlich viele Gespräche mit den handelnden Personen. Das Thema wird erst gefunden, man nähert sich dem Inhalt durch die eigenen Erfahrungen der Spielenden an. Dieser Prozess kann dann beim nächsten Stück wieder völlig anders sein, je nachdem, was der Stoff oder das Konzept verlangt. Eine Produktionsweise, die mit dem klassischen Theaterprozess wenig zu tun hat.

Da nun vorwiegend junge Leute dieses Theater besuchen und auch wir als Studierende Interesse an derartigen Ausprägungen verkünden, wirft uns das schnell zurück zur Universität. Auf die Frage, wie sich Lilienthal eine perfekte Ausbildungssituation vorstellt, gab es folgende Antwort, mit einem leichten Lachen versehen: „Das HAU hat eigentlich wenig bis gar kein Interesse an den Studierenden der Darstellenden Kunst der UdK. Die werden ja alle für das Stadttheater ausgebildet. Es gibt nur wenige, die Interesse haben für projektbezogene Arbeit. Viel mehr interessieren mich neue Ausbildungsmodelle, wie sie beispielsweise in Gießen versucht werden. Dort bilden sich früh Gruppen aus unterschiedlichsten Leuten, bei denen die wenigsten eine klassische Theatervergangenheit haben. In diesen Kontexten entstehen dann für uns die spannendsten Versuchsanordnungen.“⁴¹

Dass diese Aussage einerseits erschütternd ist, steht außer Frage - dass sie andererseits einem Vorhaben wie Interflugs Antrieb gibt, weiterhin diese verwunschene Insel zu erhalten, um die Lehre an der UdK sinnvoll zu erweitern, hat sich nach dieser Lecture gezeigt. Also ein herzliches Willkommen an alle hilflos Schwimmenden, die eine derartige Insel schon lange suchen...

ON THE ABOLITION OF THEATRE

REFLECTIONS ON A LECTURE WITH MATTHIAS LILIENTHAL



MIXES WELL

One of the aims of Interflugs is the creation of new spaces where students from different departments and disciplines have an opportunity to meet, beyond the confines of their departments and independent of their respective professors. Within the UdK, one can often hear the sentiment: 'Even though I've been studying for years at one of the largest art schools in the country, I still have no idea what the other students here actually do.' Interflugs exists, among other reasons, to counter the confusing structures and poor communication between faculties.

Whilst attempting to solve this problem through organising cross-faculty projects, Interflugs encounters difficulties. On the one hand, one looks for subjects that will interest particular groups; on the other, one tries to find issues that will interest not only specialists, but remain broad, allowing a diverse range of students with different backgrounds to come together. This is not always an easy task.

Performing arts, notably theatre, is a field which is particularly difficult for Interflugs to tackle in this respect. Why is this? Is stage training too intensive to allow for extracurricular projects? Or does the existing curriculum already cover the needs and interests of the students? Perhaps it is the inconvenient location on the scattered UdK site that makes it difficult to get into contact with students from other faculties? Or maybe we simply do not choose relevant topics? Although these and other reasons may serve as an explanation, I would like to use this occasion to propose a different assumption, which seeks the explanation not within the educational system, but in the theatre system itself.

BITTER REALITY

'Classical performing arts always rely on hierarchisation. That which stands in the centre puts others into a position of subordination, instrumentalising them for its own interests in order to become stronger, to exploit all opportunities, to

develop its own strength, to defend territory, and to shine.
(Heiner Goebbels)

Even though the idea that theatre is a group-based art is widely shared (amongst many actors, directors, dramaturges, set and lighting designers, etc.), the question of how the theatre apparatus works still arises. On the face of it, theatre can appear to be a heaven for interdisciplinarity. No other state-subsidised institution comes to mind that offers equal potential to indulge in such a variety of artistic skills: stage-designers creating and designing new spaces as autonomous works of art rather than simply fulfilling a director's brief; musicians not only producing background music between acts, but actually creating new narratives for the dramatic content; lighting 'technicians' not simply responsible for assuring the actors are not standing in the shadows, but recognising the enormous creative potential within the medium of lighting; and so on and so forth, the list is endless.

The reality however looks quite different; theatre production in most German state theatres is all too predictable. The script serves as the basis for any production, thus ranking highest in the material hierarchy. Without a script, no production would ever start in a theatre. But is it not conceivable to consider other media or materials as starting points for an artistic project?

Take lighting as an example, an aspect which tends to be considered only shortly before the premiere. It is not unusual for lighting rehearsals to take place just before the dress rehearsal. The direction of the play is complete, stage positions are all set and the lighting serves simply to illuminate the events. It is not thought of as a medium in its own right, but as an addition and complement to the already completed direction. The same can be said of the medium of music, which also serves to support the apparently bigger concepts contained within the piece. If a theatre is able to afford a theatre musician or a composer in the first place, he or she usually produces a set of pieces which are used by the director to cover up a lack of ideas, or bridge last-minute gaps in the piece.

Even if this account is exaggerating the situation, it highlights the potential that is lost in theatre. Instead of working towards a convergence of different artforms which could trigger both cross-fertilisation and resistance (both equally useful), theatre uses diverse media as merely additional support or as a kind of make-up for beautification. Clearly this organisation of the theatre system is also based on practical concerns – the less established practices are, the less straightforward the process of production is. It is however exactly this risk which is up for debate!

HAU HAU HAU

Whilst researching artistic positions from the field of theatre and performance for our Summer Academy program, the theatre Hebbel am Ufer was an obvious choice. What this institution has been trying to achieve since 2003, is an escape from the confines of a theatre system which has been revolving in circles.

Here one will not find a fixed ensemble presenting theatre in a six-to-eight-week rotation, no classics dominating the repertoire as a kind of final hand for the endangered species of the theatre season-ticket holders, and no die-hard routine of a handful of male directors branding the house with their directing style. If any brand names was to be assigned to HAU, it would be diversity and heterogeneity.

The Hebbel am Ufer is not a place for theatre as such, but a place where different artistic positions come together. Here one finds artists such as Janet Cardiff with George B. Miller and Sarah Michelson in the repertoire; theatre collectives such as Rimini Protokoll and She She Pop; festivals like Total Recall, expanding theatre towards different genres; and much more. It is a real laboratory where the notion of theatre is entirely deconstructed, only to be subsequently redefined.

This is a place where many things are tried out, some of which go wrong and others succeed.

When Matthias Lilienthal, the artistic director of HAU, came to the Summer Academy to hold a lecture the presented diverse artistic projects from the HAU program, showing how a production process can take place completely differently. Rimini Protokoll centre their work around 'experts of the every-day', going beyond simply rehearsing a ready-made play, learning a text by heart, and selecting suitable costumes. Instead, the project is developed and written through countless conversations with the participating individuals. At first, the subject is not clearly defined, while the content is found within the individual experiences of the participants. From one project to the next, this process can take on a completely different form, according to the requirements of the subject matter or concept. This is a production process that has little to do with classical theatre methods.

As HAU has a predominantly young audience and its practice interests us as students, the discussion quickly came back to the university itself. On being asked how he imagined a perfect educational situation, Lilienthal answers with a slight laugh: *'Actually HAU has little to no interest in the performing arts students at the UdK. They are all being trained for state theatres. Very few have an interest in project-based work. I am much more interested in innovative forms of education, like that being practised in Gießen, for example. Early on, groups are formed of people with very diverse backgrounds, very few of whom have a classical theatre training. In our view the most exciting, experimental constellations evolve from this context.'*¹

It is clear that this statement is unsettling, but also that it provides stimulation for a project like Interflugs, which became more evident to us after the lecture. I wish to extend a warm welcome to all those drifting helplessly, and who have long been searching just for such an island...

ANMERKUNGEN | NOTES

¹ Gemeint ist das Institut für Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen | the Institute for Applied Theatre Studies in Gießen





VERORTUNG

Zur Konzeption der Interflugs-Sommerakademie gehörte ein Nachdenken über die Begrenztheit der künstlerischen Arbeitskontexte auf den Bereich des Ateliers, dem Fokus auf die Räume der Hochschule und die fehlende „Anwendbarkeit“ eines gesellschaftlichen Diskurses, wenn er denn überhaupt stattfindet.

Daraus folgte die Entscheidung, die Sommerakademie in einem Umfeld stattfinden zu lassen, das klar von den bürgerlichen Hallen der UdK abgegrenzt ist, in einer Art Gegen-Modell.

Der Jugendclub Manege in der Rütlistraße in Neukölln, mit seiner zirkusartig gestalteten Fassade, den knallbunten Räumen, dem Garten wurde im Laufe der 3-wöchigen Akademie zu einem großartigen Freiraum und gleichzeitig zu einer Enklave- da die Grenze, wie sich herausstellte, nicht nur zwischen den Stadtteilen, in Herkunft und Sprache, sondern auch durch die Denk- und Handlungsräumen der Teilnehmenden verläuft.

Der Versuch, die Akademie mit ihren vielen internatio-

nen TeilnehmerInnen, an einen Ort zu tragen, der normalerweise von den Schülern der Rütlihschule, den Kindern im Jugendclub, den Eltern und den ErzieherInnen genutzt wird, hat uns vor unerwartete Aufgaben und Konflikte gestellt, auf die wir kaum vorbereitet waren.

So haben z.B. unsere Versuche, die Jugendlichen in dem AWO-Projekt¹ in unsere Workshops zu integrieren, teilweise groteske, aber auch amüsante und interessante Momente hervorgebracht. Wahrscheinlich haben wir selber dabei letztendlich mehr gelernt als diejenigen, denen wir geglaubt hatten, irgendetwas „beibringen“ zu können.

Die Manege und ihre MitarbeiterInnen verkörpern eine Organisationsform, die einerseits künstlerisch motiviert ist, aber gleichzeitig vom Engagement in einer konkreten Alltagswirklichkeit eines Stadtteils geprägt, und fähig ist, diese wiederum zu prägen.

*Interview mit Manege-Leiterin Martha Galvis de Janzer
siehe nächste Seiten ...*



LOCALISATION

The Interflugs Summer Academy came out of reflections upon the restricted possibilities for artistic working contexts in the university. These included observations about being bound to the 'studio', the focus on the physical space of the Academy, and the lacking 'applicability' of socially engaged discourse, on the rare occasion that such discussion is even broached in the university.

As a result, we decided to organise the Summer Academy in an environment that was clearly distinct from the bourgeois halls of the University of Arts Berlin: a kind of counter-model. The youth centre Manege, in the infamous Rütlistrasse in Neukölln, with its circus-like street facade, shockingly colourful interior design, and wild garden became, over the course of the three-week academy, an abundant space of freedom, and at the same time, an enclave. It became apparent that boundaries not only exist between districts of the city, people of different backgrounds, and those who speak different languages, but also amid the various points of view, and in the range of activities of everyone that participated.

In the attempt to relocate the Academy, with its numerous international guests, to a place that was normally used by pupils of the Rütli High School, kids from the youth centre, parents, and teachers, we found ourselves confronted with unexpected tasks and conflicts for which we were very poorly prepared.

Our attempts to include the young adults of the AWO project¹ in our workshops thus produced partly absurd, but also amusing and interesting, moments. It is quite likely that we are the ones who have learned more during this process, than those to whom we had set out to 'teach' something.

The Manege centre and its staff represent a form of organisation that is on the one hand artistically motivated, but at the same time is shaped by their engagement in the concrete daily reality of an urban neighborhood, which it is also able to shape reciprocally.

*Switch to page 118 for the interview with Manege director
Martha Galvis de Janzer ...*





INTERVIEW MIT MARTHA GALVIS DE JANZER
(GEMEINSAM MIT WOLFGANG JANZER LEITUNG DES JUGENDCLUB MANEGE)
IM ANSCHLUSS AN DIE INTERFLUGS SOMMERAKADEMIE, AUGUST 2010

Einzelne Antworten und Fragen wurden gekürzt. Aufgrund der schlechten Qualität der Tonaufzeichnung sind manche Aussagen sinngemäß zusammengefasst.

Wir sitzen in der Rütlistrasse vor der Manege, der Jugendclub ist wieder geöffnet und alle paar Minuten kommen Trauben von Kindern, die Martha ihre neuesten Werke und andere Anliegen vortragen.

Interflugs: Dieses Interview soll Teil einer Rekapitulation unserer Sommerakademie werden, die natürlich nicht nur von uns aus kommen soll, sondern für welche auch die Betrachtung von Außen wichtig ist, und für die wir gerne wissen wollen, wie ihr die ganze Aktion gesehen habt.

Martha: Leider habe ich zu wenig mitbekommen, kann also nicht beurteilen, inwiefern ihr eure Pläne umsetzen konntet oder improvisiert habt. Aber ich habe immer wieder gefragt, wie es läuft, weil ich weiß, dass diese Projekte nie wie vorgesehen verlaufen. Das ist eben die Realität, sie ergänzen, erweitern und verbessern sich oder etwas klappt nicht wie geplant... Was ich als bewundernswert sehe, das ist die Idee, die Visionen völlig unterschiedlicher Menschen, wie Kunst zu machen ist, unter ein Dach zu bringen und über Kunst zu diskutieren. Ich finde das sehr gewagt, besonders nebenbei noch einen Alltag zu organisieren.

IF: Es war schon schwierig zu schauen: wer gehört zur Gruppe, Leuten zu erklären, dass wir kein Campinglager sind und auch Leute rauszuschmeißen. Den Kindern zu erklären, dass wir nicht auf sie aufpassen können und sie nicht wie gewohnt in ihrem Garten in der Manege spielen können. Putzen und Kunstdebatte unter einen Hut zu bekommen. Das war nicht leicht.

M: Was ich gemerkt habe, und da spielt meine eigene Mentalität eine Rolle, war, dass allein das Reinkommen und das Rausgehen extrem unpersönlich war. Ich habe öfter versucht, Leute anzusprechen, doch von den Gästen kam, ausser von eurem Team, keine Resonanz. Das hat mich abgeschreckt, ich will mich nicht immer positionieren müssen.

Der Zustand des Hauses ist Ausdruck von dem, was die Leute mitbringen, das ist oft egomanisch, man macht sein Ding. Außer den Angeboten ist alles andere nicht interessant, oft mangelt es an Solidarität. Diese Selbstverständlichkeit manchmal, da ist der Ort, „wir können uns bedienen, oder bedienen lassen“... aber im Prinzip gründet man da eine Familie, als Team entwickelt man eine Verantwortlichkeit. Die Räumlichkeiten, der Schlüssel, die Rücksichtslosigkeit mancher TeilnehmerInnen, das versetzt einen in Stress. Man muss die Ruhe in Person werden. Das sind Experimente, die mich tierisch interessieren, weil man da merkt, wo wir sind... für mich ist die Fähigkeit miteinander

der auszukommen die allergrößte Kunst, um eine gewisse Reibungslosigkeit als Grundprinzip zu erreichen. Um mehr geht's nicht.

IF: Wieso hattet ihr Euch eigentlich dazu entschieden, einer Gruppe fremder junger Leute das Haus zu überlassen?

M: No risk no fun! Grundsätzlich ist für mich wichtig, dass man solche Sachen macht, um unserem Alltag eine andere Möglichkeit entgegen zu setzen. Dieses Haus hat eine extreme Prägung und diese soll immer wieder hinterfragt werden. Ich fand's einfach nur spannend, Menschen aus verschiedensten Ländern einzuladen...Euer Vorhaben klang sympathisch...why not? Es ist ein bisschen tricky, aber mir war sehr wichtig, eine andere Seite dieses Hauses in diesem Viertel, dieser Straße, welches sicherlich eine Stigmatisierung hat, zu zeigen und den AnwohnerInnen, unseren Jungs, der Nachbarschaft, von welchen auch viele in diese Schule gegangen sind (Rüttschule), eine Möglichkeit zu bieten, etwas anderes zu sehen. Zu sagen, „Wenn ihr nicht in die Welt geht, muss die Welt zu Euch kommen.“

IF: Im Zusammenhang mit unserer Projektfinanzierung² hatten wir ja bereits darüber geredet, dass Impulsförderung meist beim Impuls bleibt und sich nicht fortsetzt. Hattet ihr daran gedacht, dass sich dadurch vielleicht eine dauerhafte Zusammenarbeit ergeben könnte?

M: Nein. Es ist vielleicht auch ganz gut, diese Erfahrung zu machen... dass wir Zusammenarbeit mit Institutionen nicht unbedingt brauchen, dass die nicht Teil unseres Systems sind. Und der Zustand der Kunst –
(*Unterbrechung durch ein Kind*)

– oder der Diskurs unter Kunstinteressierten und über die Verantwortung der Kunst im sozialen Raum, das haben wir hier tagtäglich. Wir haben nach meinem Empfinden (vielleicht ist das übertrieben zu sagen) vielen KünstlerInnen etwas voraus. Wir haben uns dahinein begeben und wir haben Verantwortung übernommen.

Es ist die andere Fragestellung, die uns interessiert: warum MUSS Kunst Verantwortung übernehmen?

Wir haben diese Entscheidung nach dem Blick über den Tellerrand getroffen. Ganz wichtig ist, dass Kunst nicht der Verantwortlichkeit entspricht, die jemand übernimmt, sondern dass sie in Form von Kooperationen aller, als real existierende Möglichkeiten des Austausches besteht.

IF: Das Problem ist ja vor allem die zeitlich begrenzte Art der Förderung einzelner Projekte, durch die man die angesprochene Verantwortung einfach nicht übernehmen kann. Aber auch die Schwierigkeit auf der Seite der Kunstschaffenden, sich dauerhaft in einem Projekt zu engagieren.



M: Ja, alle Projekte, die ich versuche, hier reinzukriegen, sind auf Langfristigkeit und Nachhaltigkeit angelegt. Z.B. Traumstudio, das darf keinen abgesteckten Rahmen haben. Innerhalb des Ganzen kann es Themen geben, wie Textschreiben oder Textanalyse, in einer bestimmten Zeit, aber es muss weitergehen.

Wir befinden uns hier in einem ganz schwierigen Bereich, wo es einfach unmöglich ist, ein Projekt in ein kleines Zeitfenster zu pressen.

IF: Der Grund für uns, das UdK-Gebäude zu verlassen, war der Wunsch, unser Handlungsfeld zu transformieren um andere Impulse zu setzen, z.B. dass man Kunst nicht nur im Atelier macht, sondern in einer Wirklichkeit, wo es Probleme gibt von Leuten, mit denen man sonst gar nichts zu tun hat. Die Grundidee von Soziokultur eben. Ich habe aber das Gefühl, dass wir unsere eigenen Ideen einfach nur mitgebracht haben und hier eine kleine Insel gebaut haben. Besonders, nachdem du mir erzählt hast, wie die Jungs in der Nachbarschaft schon alle darauf gewartet haben, unsere Technik zu klauen... eine absurde Situation. Aber ich frage mich, ob es anders möglich gewesen wäre.

M: Also Integration egal von was, ist kein Prozess, der innerhalb kurzer Zeiträume abläuft, es entwickelt sich ganz langsam. Ihr wart hier einfach ein Fremdkörper und konntet nur als Spekulationsobjekt gesehen werden. „Was kann man aus denen rausholen?“ Aber das geht hier allen so. Am Anfang wurden wir sicher auch so betrachtet, aber irgendwann haben die gemerkt: „die bleiben“. Kontinuität zeigen, dieses Signal ist für die Kinder, naja für alle Generationen, ganz wichtig.

IF: Nicht alle haben hier so viel von den jeweils anderen mitbekommen, wie wünschenswert gewesen wäre. Aber einfach durch die Nähe und durch die geschaffenen Umstände haben sich doch einige Gespräche und Situationen entwickelt, die persönlich und wichtig waren. Z.B. Osman von der Manege kennenzulernen und ihn als eine Art „Mitglied“ in unserem Projekt dabei zu haben. Er und noch mehr seine Freunde aus der Gegend waren bestimmt ziemlich befremdet von unserem „Hippie-Camp“. Aber man kann sich trotzdem unterhalten. Das fand ich gut.

M: Jeder wählt sich seine Realität, weil man das Ganze nicht umfassen kann. Aber es gibt Realitäten, von denen man überhaupt keine Ahnung hat. Auch hier, zwischen Euch und unseren Jungs hier, es gab schon Transfer, „wer bist du, wo kommst du her?“ aber es bleibt doch immer relativ wenig. Da spiegelt sich die ganze Gesellschaft in so einer kleinen Zelle... Das wenige Interesse und die geringe Neugier für andere entspricht ja einem generellen Problem.

(Unterbrechung durch grüßende Lehrerin der Rütlihschule)

Dieses gesamte Bildungssystem, manche Kindergärten vielleicht ausgenommen, besteht von der Schule bis zur Uni aus völlig entmenslichten Anstalten. Es entbehrt die Grundbedürfnisse von Menschen.

IF: Wie seht ihr euch als KünstlerInnen und eure Arbeit als PädagogInnen, ist sich das manchmal im Weg oder wie schafft ihr es, das zu kombinieren?

M: Wir haben das extreme Glück, eine Form gefunden zu haben, die alle Künste kombiniert, und zwar das Karnevalleske. Die Ästhetik, die wir hier benutzen, kommt teilweise aus dem Massenmedialen, teilweise aus Geschichten. Der Karneval der Kulturen ist ursprünglich unser Konzept. Wolf und ich haben das damals ins Leben gerufen und es hieß nicht Karneval der Kulturen, das widerspricht unserer Philosophie, es hieß Karneval. Er war dazu gedacht, genau diesen Dialog zu initiieren. Und alle, die keine Zeit hatten mit vorzubereiten, mit auf der Strasse zu tanzen, die würden teilhaben können und Teile erkennen oder annehmen können. Egal was Du machst, ein Kostümentwurf, die Ausführung der Skulpturen, die Choreographien, die Musik, das ist alles die Kunstform. Es ist ein riesiger Fundus. Wir hier sind viel zu klein, um alledem zu entsprechen, es gibt viele unvollendete Werke. Wichtig ist jetzt, das mit Kindern zu machen, Kinder sind offen für alles. Diese Idee ist großzügig und großartig.³

ANMERKUNGEN:

1 AWO / P.A.S.S.T. ist ein Projekt der Arbeiterwohlfahrt, das im oberen Geschoss des Manege Gebäudes stattfindet, und das arbeitslose Jugendliche auf den Berufseinstieg vorbereiten soll

2 die Interflugs Sommerakademie wurde durch den Projektfond Kulturelle Bildung gefördert

3 siehe www.fusionstreet.com



INTERVIEW WITH MARTHA GALVIS DE JANZER
(WHO, TOGETHER WITH WOLFGANG JANZER, RUNS THE MANEGE YOUTH CENTRE),
FOLLOWING THE SUMMER ACADEMY, AUGUST 2009

118

Certain questions and answers were shortened and summarised due to poor quality of the audio recording.

We are sitting in Rütlistrasse in front of the Manege. The youth centre has opened again and every few minutes a bunch of kids passes by, wanting to consult with Martha or show her their latest artistic achievements.

Interflugs: This interview is planned to be part of a recapitulation of our Summer Academy, which of course shouldn't just entirely be made up of our own thoughts, but also include important observations from outside. Therefore we are interested to hear how you perceived the whole action.

Martha: Unfortunately I missed too much of it to assess whether you had been able to fully realise your ideas or how much you had been improvising. But I was often asking how it was going, knowing that projects like this never work as expected. That's simply the reality: they are being added to, expanded or improved, or something doesn't work out as planned... What I find admirable is the idea to bring together and discuss the most diverse visions and ideas from people on how to make art. I find this quite daring, especially while having to organise daily life on top of that.

IF: It was indeed difficult to watch over who was part of the group, to explain to people that this was not a camping ground, and also to kick people out at times. To explain to small kids that they could not play in the garden the way they are used to, as we could not take care of them all the time. To integrate cleaning with debates about art – it wasn't easy.

M: What I noticed, and here my own mentality comes in was that the 'coming and going' was extremely impersonal. I often tried to address people, but apart from your team I hardly had any response. That did put me off; I don't want to be forced to position myself constantly. The condition of the house is an expression of what people bring here, and that often is egocentric – they do their thing. Apart from the activities offered, everything else is not interesting, often there is a lack of solidarity. It is sometimes taken for granted, people have the idea that 'here is a place where you can serve yourself or be served'... but in principle one is founding a family, and responsibility is developed as a team. The facilities, the key, the ruthlessness of some participants – this makes it stressful. You have to embody absolute calmness. These experiments are terribly interesting to me because it is then that one realises where we are. For me, the ability to get along with each other is the highest art, in order to achieve a certain mode of coexistences a basic principle. That's what it's all about.

IF: Why did you actually agree to hand over the building to a group of unknown young people?

M: No risk no fun! Generally it is important for me to do such things, to confront our daily life with different possibilities. This house has an extreme character which should be constantly questioned. I found it simply exciting to invite people from different countries, your plan sounded likeable... why not? It's a bit tricky, but for me it was important to show another side of this house within this neighbourhood, and this street, which surely is stigmatized. It was to give our boys, the neighbours and many of whom have been going to this school (Rütli High School) an opportunity to

see something different. To say, 'If you don't go out into the world, the world has to come to you.'

IF: In regards to our project funding², we had already been speaking about 'quick response' funding often having only 'quick response' effect, without any continuation. Did you consider any future cooperation?

M: No. Maybe it is quite good to make this experience – that we do not necessarily need to cooperate with institutions, that they are not a part of our system. And on the state of art or of the discourse –

(interruption by a child)

– discourse amongst people with an interest in art, and about responsibilities of art in the social space – that's what we've got here every day. In my opinion, and maybe this is saying too much, we have an advantage over many artists. We have located ourselves here in this place, and we have assumed responsibility.

That is another question that interests us – Why does art have to take on responsibility?

We made this decision after looking beyond our own backyard. Of particular importance is that art does not commensurate the responsibility that someone takes on, but that it manifests itself in the cooperation of all elements as a real, existing possibility for exchange.

IF: One of the key problems is the short-term nature of the funding for the project, which makes it difficult to take on this kind of responsibility. But also on the side of the cultural producers, there are many difficulties in engaging in long-term projects.

M: Yes, all the projects that I try to get here are bound to be long-term and sustainable, for example Traumstudio, which cannot have a limited frame. Within its whole form, it can have specific topics, like writing texts or text analysis within a defined time frame. But it has to be continuous. We find ourselves in a very difficult realm, where it is simply impossible to force a project into a small pocket of time.

IF: The reason for us to leave the building of the UdK was the aim to transform our field of action, to allow for different impetuses, for example, that art does not have to be made exclusively in the studio, but in the 'real world' where you are faced with problems of people who you would normally have nothing to do with. Precisely the basic idea of sociocultural theory. But I got the feeling that we simply imported our own ideas and made a little island for ourselves. Especially after you had told us about the boys in the neighbourhood waiting for an occasion to steal our technical equipment - quite an absurd situation. But I ask myself if anything else would have been thinkable.

M: Integration of something, no matter what, is not a process that happens over a short period of time. It develops gradually. You were just a foreign matter here and could only be regarded as an object for speculation: 'What can we

get out of them?' But this happens to everyone here. In the beginning we were certainly regarded the same way, but at some point they realised, 'These ones are staying'. To show continuity – this signal is extremely important for children; actually, for all generations.

IF: Not everyone here got quite as much from each other as would have been desirable. But simply by proximity and the created occasions, at least some conversations and situations emerged that have had a personal and important touch. For example, meeting Osman, who works at the Manege, and to have him as a kind of team member in the project. Surely he, and even more so, his friends from the neighbourhood, must have been quite skeptical of our 'hippie camp'. But you can have a conversation nevertheless. I liked that.

M: Each one chooses one's reality because you cannot grasp all. But there are realities of which you have no idea. Here too, between you and our kids, there was no doubt some transfer – 'who are you, where do you come from' – but it stays moderate nevertheless. Here the whole society reflects in such a small cell... the little interest and curiosity about others corresponds with the general problem.

(interruption by a greeting Rütli High School teacher)

Our entire education system, maybe excepting some kindergartens, consists of completely dehumanised institutions, from schools to universities. They dispense with basic human needs.

IF: How do you see yourself as artists and your work as pedagogues – is that getting in each other's ways sometimes, or how do you manage to combine both?

M: We were extremely lucky to find a form which combines all art forms, and that is the 'carnavalesque'. The aesthetic we use comes partly from mass media, partly from storytelling. The *Karneval der Kulturen* ('Carnival of Cultures') originally was our concept. Wolf and I initiated it at the time and it was not called 'Carnival of Cultures' – that is against our philosophy – it was called 'Carnival'. And it was meant to spark up exactly this dialogue. And, those, who couldn't find time to help with preparations beforehand, would be able to participate when we're dancing in the streets, by recognising or embracing certain parts. No matter what you do, be it a design for a costume, making a sculpture, choreography, music – all this is the art form. It is a gigantic pool. We are far too little in number here to realise everything. There are many unfini-shed works around. What is important for now is to do this together with the kids. Kids are open to everything. This idea is bountiful and great.

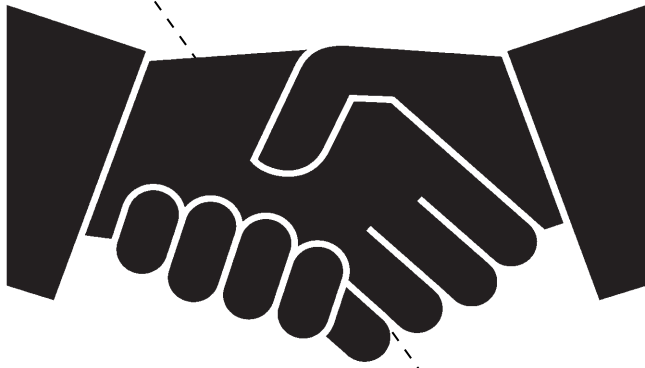
NOTES

1 AWO / P.A.S.S.T. is a community charity project located on the upper floor of the Manege centre, where young adults with 'integration problems' attend an educational program, that attempts to qualify them for career entry.

2 the Interflugs Summer Academy was partly funded by the not-for-profit organisation Projektfonds Kulturelle Bildung

3 See www.fusionstreet.com

WORKING



TOGETHER

Text: Birte Kleine-Benne

„...der Geniekult ist glücklicherweise am Aberselbn. Die Vorstellung vom Künstler, der ganz aus sich heraus arbeitet, ist ein Witz. Künstlerische Produkte sind oft Gruppenarbeiten...“, behauptete 1999 Pipilotti Rist und fasste damit eine Tendenz zusammen, die sich in den 90er Jahren verstärkt zu haben scheint: Künstlerische Kräfte finden sich meist temporär zusammen und experimentieren mit Identitäten und Methoden im Plural. Dabei aktivieren sie „kollektive Intelligenzen“ (Pierre Lévy; eine „pure Ideologie“ kontert Hans Ulrich Reck 2003.), kreieren nicht selten neue Spielregeln und setzen in Form einer „generalisierten Ästhetik einmal weniger Fetische als vielmehr Energien für Handlungen“ frei (Michel Onfray).

Historische Beispiele wie das Schreib- oder Musikmilieu des Mittelalters (Neurobiologen entdeckten bei aktuellen Gehirnuntersuchungen von Gitarrenduos synchrone Hirnströme), Ateliers der Renaissance, Malschulen oder Künstlerkolonien belegen dabei, dass Kooperativproduktionen in der Kunst, die sich als Netzwerk formieren, in firmenähnlichen Kreativbüros organisieren oder Gruppenbezeichnungen strategisch einsetzen, keine neue Erfindung sind, sondern in kunsthistorischer Tradition stehen: „Überall winken sich Künstler zu: ein Blick, ein Händedruck genügt, um sich zu verstehen“, romantisierte Franz Marc 1912 angesichts der Künstlerzusammenschlüsse vor dem Ersten Weltkrieg. Die Konstruktivistische Internationale manifestierte wenige Jahre später: „Zur Durchführung der Aufgaben des heutigen Lebens reicht die Initiative des Einzelnen nicht mehr aus. Kollektive Zusammenarbeit ist praktisch notwendig.“ Viel eher stellt sich offenbar die Frage, ob der singuläre Autor mit dem ihm zugesicherten Urheberrecht nicht eine nur zwischenzeitliche Episode in Form der modernen (Buchdruck-)Gesellschaft darstellt.

Ziel des Seminars „Working Together. Kollektive Kunstproduktion“ im Sommersemester 2009 an der Berliner Universität der Künste war, uns anhand historischer und aktueller Fallbeispiele aller Künste (Malergruppen im 20. Jahrhundert, Atelier van Lieshout, A120/A121, b_books, Chto Delat, Dunst, Freie Klasse Berlin, KaosPilots, Krytyka Polityczna, Superflex) sowie ausgewählter theoretischer Positionen (etwa von Barthes, Deleuze/Guattari, Foucault, Kruse, Malone, Woodmansee) der kollektiven AutorInnenschaft und multiplen Bedeutungsproduktion zu nähern. Uns interessierten Gruppenkonfigurationen und -konstellationen, Verhaltenskodexe und potentielle Problemfelder, aber auch die juristischen Folgen für multiple VerfasserInnenschaften, denn heutzutage kann noch immer nur dann Rechtsschutz beansprucht werden, wenn eine Kunstproduktion auf ein im Mindesten identifizierbares Individuum zurückgeführt werden kann. Und uns interessierten die Modi, nach denen Kooperationen funktionieren/nicht funktionieren, selten jedoch geklärt oder verabredet sind. Als externe Gäste stellte uns Jonas Liepmann die interdisziplinäre Projekt- und Ar-

beitsplattform iversity.de vor, Miss Fish performte für uns zum Kopenhagener Queer Art & Music Collective Dunst und Frau Dr. Andrea Müller führte im Gespräch mit uns zu den Goldenen Regeln gemeinschaftlicher Arbeit aus.

Ziel des Workshops „On Tour: Orte Gemeinschaftlicher Kunstproduktion“ im Rahmen der Interflugs-Sommerakademie im Juli 2009 war, uns in Gesprächen mit KollegInnen aus praktizierenden Gemeinschaften aller Künste und der Architektur dem Phänomen der Multituden (Hardt/Negri) zu nähern. Als Multitude bezeichnen Michael Hardt und Antonio Negri diejenigen „kollektiven Singularitäten“, die gemeinsam handelnd die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts durchstreifen. Dirk Baecker nennt diese kleinsten Einheiten der Selbstorganisation Cliques, Büros und Werkstätten, die aufgemischt durch Possen aller Art die nächste Gesellschaft, die des Computers, bestimmen und darin die moderne Buchdruckgesellschaft ablösen werden. In der wissenschaftlichen Forschung und Bildquelle: Flickr der technischen Produktion, der wirtschaftlichen Planung und der politischen Entscheidung würden bereits vernetzte und ineinandergreifende Gruppenmengen gekoppelt, so Vilém Flusser. Und diese Kopplungen entstünden aus Kompetenzen unterschiedlichster Fachgebiete, deren Grenzen sich im Verlauf verwischen würden. Und wie steht es mit der Kunst? In Gesprächen mit Rimini Protokoll (Sebastian Brünner), Boris Abel, Galerist, zur Künstlerbewegung NURR, mit Clandestine Insurgent Rebel Clown Army Berlin (Leutnant Brot, Panzergranate Zora Rosa und Oberleutnant Betty Fox), der Neuen Gesellschaft Bildende Kunst Berlin (Wibke Behrens und Benita Piechaczek), der Webplattform wooloo.org (Judith Plodeck) und dem Institut für angewandte Urbanistik, ifau (Christoph Heinemann und Christoph Schmidt) fragten wir nach Entscheidungen und Erfahrungen selbstorganisierter Tätigkeit und baten unsere Gesprächspartner um konkrete Handlungsempfehlungen. Rät doch beispielsweise Flusser, dass ein Dialog umso ergiebiger sei, je größer der Unterschied zwischen den hieran beteiligten Kompetenzen ist. Und Peter Lau mahnt in gleich zwei seiner „acht Regeln für eine Revolte“, Partner vorab unbedingt sorgfältig und zwar in Abstimmung mit sich und den eigenen Plänen auszuwählen, Partnern dann aber trotz bzw. wegen ihrer Diversität zwingend zu vertrauen.


Unsere Publikation „Working Together in der Kunst der nächsten Gesellschaft?“ (2010), die wir hier in der Interflugs-Publikation in einer Auskopplung veröffentlichen, enthält nun u. a. die sechs thematisch nachbearbeiteten Protokolle dieser Gespräche als Ergebnis unserer anschließenden Auswertung. Sechs Illustrationen von Markus und Anja Wenzel pointieren die transkribierten Audiofiles. Weitere Texte eröffnen ein breiteres Untersuchungsspektrum zum Themenkomplex des gemeinschaftlichen Arbeitens: Der Frage, ob wir Zeitzeugen bzw. aktive Teilnehmer eines Kulturwechsels seien und sich dieser auch in der Konstruk-

tion gemeinschaftlicher Autorenschaften, Produktionsformen und Bedeutungsproduktionen von und in der Kunst äußere, gehen Birte Kleine-Benne und Jorge Sanguino nach: In Fortsetzung von Benjamins Analyse des Kunstwerks im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit von 1935 fragt Sanguino nach den Auswirkungen auf den Künstler und dessen Arbeitsbedingungen im digitalen Zeitalter und bietet vor dem Hintergrund der Deleuze'schen Kontrollgesellschaft eine überarbeitete Definition von Kunst, Kultur und Kulturarbeit: „...*culture is profitable and therefore an object for investment instead of ,support*“. In meinem Text extrahiere ich im Kontext gegenwärtig zu beobachtender Paradigmen-, Subjektivierungs- und AutorInnenwechsel die Form des Konnektivs als Form des Zusammenarbeitens in und mit technischen Umgebungen und praktiziere diesen Wechsel der Produktions- und Kommunikationsbedingungen in Kapitel 3 gemeinsam mit Katrine Damkjær. Mediale Prozesse, Informationen, Mitteilungen, Techniken, Technologien, soziale Beziehungen, Kulturen und Wirklichkeiten verschmelzen hier miteinander zu einer prozessualen und temporären Dynamik. Torsten Rackoll entwirft in seinem persönlich gehaltenen Plädoyer für kollaborative Arbeitsweisen in der Kunst acht Charakteristika für das Phänomen der kollaborativen AutorInnenschaft, darunter, dass hierdurch eine zusätzliche, vorher nicht existente, machtvolle und zweckorientierte Position in den Diskurs eingeführt würde. Katrine Damkjær erörtert den Wechsel vom ausstellungsorientierten (exhibition-centered) zum publikumsorientierten (visitor-centered) Kunstmuseum am Beispiel der dänischen Museumslandschaft und der Social Software als Katalysator dieser Entwicklung und fragt, ob auch der White Cube Chancen habe, eine Kultur der Gemeinschaft zu praktizieren. Eine MindMap von Martyna Starosta und Markues systematisiert selbstorganisierte Gruppen nach

Aspekten wie etwa dem Gründungsakt, den Mitgliedern, der Organisationsform, der Form der Kommunikation, den Entscheidungsprozessen, der Wirtschaftlichkeit etc. André Schmidt und Daniel Kupferberg überarbeiten Axel Sandemoses Jantegesetz aus dem Jahr 1933, mit dem in dem Roman *Ein Flüchtling kreuzt seine Spur* die Bevölkerung der fiktiven Kleinstadt Jante individuelle Erhöhungen kollektiv zu verhindern in der Lage war und das noch heute als „Janteloven“ in den skandinavischen Ländern gegenwärtig ist. Neun AutorInnen aus Seminar und Workshop (von insgesamt etwa 40 TeilnehmerInnen) sprechen sich mehr oder weniger klar für konkrete Handlungsempfehlungen eines gemeinschaftlichen Arbeitens aus und belegen hierin einmal mehr die Heterogenität und Diversität dieser Arbeitsform. Die begleitenden Abbildungen von Daniel Kupferberg illustrieren mögliche (z.B. personelle) Hybridisierungen in Folge gemeinschaftlichen Arbeitens. Der Test von kollektivkollektiv macht humorvolle, aber nicht weniger ernsthafte Angebote, die eigene Kollektivbefähigung zu prüfen: Bin ich der Typ für temporäre Kollektive, Franchise-Kollektive oder Intensiv-Kollektive oder werde ich reich und berühmt, das aber allein? Für das Handbuch des Kollektiven Arbeitens, mit dem Flavia Spichtig, Lola Göller und Anton Theileis seit Ende 2009 Definitionen alphabetisch sortierter Begriffe zum Thema sammeln, bitten die Drei im Sinne des Themas um Mitarbeit, sowohl die Begriffe zu ergänzen als auch die Definitionen zu füllen.

Das gesammelte Material ist online auf workingtogether.eyes2k.net, außerdem auf pbworks.com for Online Collaboration unter der URL working2gether.pbworks.com zu finden (Konzept und Umsetzung: Katrine Damkjær / Birte Kleine-Benne) und soll - daher die Wahl der Wikisoftware - im besten Fall erweitert werden.

WORKING TOGETHER IN THE ART OF THE NEXT SOCIETY?

 ...*fortunately the cult of genius is dying away. The idea of the artist, who works entirely out of himself, is ridiculous. Artistic products are often group work...* Pipilotti Rists claim from 1999 summarizes a tendency that appears to have reinforced itself during the 90s: Creative forces often group temporarily together and experiment with identities and methods in plural. Thereby they activate 'collective intelligences' (Pierre Lévy, a 'pure ideology' according to Hans Ulrich Reck 2003), often recreate the rules of the game and liberate as a form of a 'generalized aesthetics for once less fetishes than ratherforces for action' (Michel Onfray).

Historical examples such as the medieval literary or musical milieu (current neurobiologist investigation discovered synchronized brain activity during guitar duets), renaissance workshops, paint schools and artist colonies demonstrate that cooperative production in art, which organizes itself in networks or in enterprise-like creative agencies, or applies a group identifier in a strategic way, are no new invention but rather draw from an historic tradition. Facing the association of artists before WW I, Franz

Marc resumes: 'Everywhere artists wave at each other: One glance, one handshake is enough to understand each other'. And the Constructivist International states only a few years later: 'In order to realize the task of today life, an individuals initiative is not enough anymore. Collective collaboration is practically essential'. The question imposes itself, whether the singular author with his granted copyrights represents a temporary episode of the modern (book printing) society.

The goal of the seminar 'Working Together. Collective Art Production' in summer 2009 at Berlin University of the Arts was to approach collective authorship and multiple production of meaning through historical as well as contemporary case studies (painters in the 20th century, Atelier van Lieshout, A120/A121, b_books, Chto Delat, Dunst, Freie Klasse Berlin, KaosPilots, Krytyka Polityczna, Superflex) and select theoretical positions (Barthes, Deleuze/Guattari, Foucault, Kruse, Malone, Woodmansee). We were interested in group configurations and -constellations, code of ethics and possible problems, but also in the legal consequences of multiple authorship, since nowadays legal

protection can only be claimed if an artistic production can be traced back to a minimally identifiable individual. And we were interested in the modes, that make cooperation work or fail, but that are seldom clarified or arranged in any way. As external guests Jonas Liepmann presented the interdisciplinary project – and workingplatform *iversity.de*, Miss Fish performed for the Copenhagen Queer Art & Music Collective Dunst and Mrs. Dr. Andrea Müller explained the Golden Laws of collective working.

The goal of the workshop ‘On tour: Locations of collective art production’ within the Interflugs summer academy in July 2009 was to approach the phenomenon of Multitude (Hardt/Negri) through talks with colleagues from practicing communities of the visual and performing arts and architecture in Berlin. Michael Hardt and Antonio Negri describe those ‘collective singularities’, which act together to explore 21st century society, as a multitude. Dirk Baecker refers to these smallest possible particles of self-organisation as cliques, offices and workshops, which use mixed antics of all sorts to define the next society, meaning that of the computer, thus replacing the modern society of printing. Vilém Flusser observed that group quantities, which were already networked and interdependent, were linked in scientific research and in technical production as well as in economic planning and political decision. And these interconnections were created by competencies of the most diverse special fields, whose boundaries would be blurred in the process. And what about art? In talks with Rimini Protokoll (Sebastian Brünger), Boris Abel, gallery owner, for the association NURR, with Clandestine Insurgent Rebel Clown Army Berlin (Leutnant Brot, Panzergranate Zora Rosa and Oberleutnant Betty Fox), with the New Society for Visual Arts Berlin, NGBK (Wibke Behrens and Benita Piechaczek), the Webplatform *Wooloo.org* (Judith Plodeck) and the Institute for Applied Urbanism, ifau (Christoph Heinemann and Christoph Schmidt) we asked for their decisions and experiences and for their recommendations for action. For example Flusser suggests afterwards that the dialogue would be even more productive, the greater the difference is here between the participating competencies. And Peter Lau warns in two of his ‘acht Regeln für eine Revolte’ to select partners in advance, very carefully and in fact in agreeance with yourself and your own plans, but to compellingly trust the partners despite of and even just because of their diversity.

Our publication, ‘Working Together in the Art of the next Society?’ (2010), which we published here in the Interflugs publication in an extract, now includes among others, the six thematically revised protocols from these conversations as the result of our subsequent evaluation. Six illustrations by Markues and Anja Wenzel emphasise the transcribed audio files. Additional texts open up a broader examination spectrum on the complex themes of the collaborative work. The question of whether or not we are witnesses or active participants of a cultural change and also express this in the construction of common authorships, forms of production and productions of meaning from and in art, is being explored by Birte Kleine-Benne

and Jorge Sanguino: In continuation of Benjamin’s analysis of the work of art in the age of its mechanical reproduction from 1935, Sanguino questions the consequences on the artist and his working conditions in the digital age and offers a revised definition of art, culture and cultural work against the background of the Deleuzian controlled society: ‘...culture is profitable and therefore an object for investment instead of “support”’. In my text, I extract the form of the connective as a form of collaboration in and with technical surroundings and within the context of the presently observed paradigm, subjectivity and author changes, and I practice this change in production and communication conditions together with Katrine Damkjær in chapter 3. Medial processes, information, messages, techniques, technologies, social relationships, cultures and realities merge together here into a procedural and temporal dynamics. In his personally held speech on collaborative work in art, Torsten Rackoll is creating eight characteristics on the phenomenon of collaborative authorship, including the fact that due to this an additional, previously non-existent, powerful and purposeful position has been introduced into the discourse. Katrine Damkjær discusses the change from exhibition-centred to visitor-centred art museums using the example of the Danish museum landscape and Social Software as a catalyser of this development and questions, whether the White Cube would also have a chance to practice a culture of the community here. A MindMap from Martyna Starosta and Markues systematizes self-organised groups according to aspects such as the constituent instrument, the members, the form of organisation, the form of communication, the decision-making process, cost-effectiveness, etc. André Schmidt and Daniel Kupferberg rework Axel Sandemose’s Jante Law from 1933, within which in the novel *A Fugitive Crosses His Tracks* the population of the little fictive Danish town of Jante was capable of collectively preventing individual achievements and success, something that is still present in Scandinavian countries as ‘Janteloven’. Nine authors from seminar and workshop (out of a total of 40 participants) speak out for concrete recommendations for action of the collaborative work and herein once again prove the heterogeneity and diversity of this work form. The accompanying figures by Daniel Kupferberg illustrate possible (e.g. individual) hybridizations as a result of collaborative work. The test from *kollektivkollektiv* provides you with funny, but no less serious offers to examine the own collective ability: Am I the type for temporary-collectives, franchise-collectives or intensive-collectives or will I become rich and famous, but alone? Since the end of 2009, Flavia Spichtig, Lola Göller and Anton Theileis have been collecting definitions of alphabetically sorted concepts on the topic, for the handbook of collaborative work. In the sense of the topic, the trio request participation to add any terms as well as to fill the definitions.

The material collected is available online at workingtogether.eyes2k.net as well as at pbworks.com at the URL working2gether.pbworks.com (concept and implementation: Katrine Damkjær / Birte Kleine-Benne) and should be at best expanded, hence the choice of Wikisoftware.



INHALTSVERZEICHNIS DES GESAMTPROJEKTS WORKING TOGETHER

(DIE MIT * GEKENNZEICHNETEN TEXTE SIND ONLINE ZU FINDEN UNTER:
WORKINGTOGETHER.EYES2K.NET UND WORKING2GETHER.PBWORKS.COM)

TABLE OF CONTENTS OF THE ENTIRE PROJECT WORKING TOGETHER

(THE TEXTS MARKED WITH * CAN BE FOUND ONLINE: WORKINGTOGETHER.EYES2K.NET AND
WORKING2GETHER.PBWORKS.COM)



* BIRTE KLEINE-BENNE: Konnektive, gesichtet im Kontext gegenwärtiger Formenwechsel | Connectives, viewed in the context of present changes in form, 2010

S. 125 JORGE SANGUINO: Mapping Benjamin: The artist in the digital age. Towards a new definition of the artist as cultural worker, 2010

S. 133 TORSTEN RACKOLL: Auf Entdeckungsreise: Dynamiken kollaborativer Kunstproduktion | On a journey of discovery: Dynamic collaborative art production, 2010

S. 138 KATRINE DAMKJÆR: How to become a collective culture. The current affair between Danish art museums and Facebook, 2010

* MARTYNA STAROSTA / MARKUES: MindMap für Selbstorganisiertes Arbeiten | MindMap for self-organised work, 2009

S. 140 ANDRÉ SCHMIDT / DANIEL KUPFERBERG: Tennis mit Jante | Tennis with Jante, 2010

124 * MARTYNA STAROSTA, ANJA WENZEL, BIRTE KLEINE-BENNE: Fallbeispiele kollektiven Arbeitens | Case studies of collective work, 2009/2010, Illustrations: Markues, Anja Wenzel, 2010

* RIMINI PROTOKOLL: „Wir haben den schrecklich ewigen Willen, uns auszutauschen und zu reden!“

* CLANDESTINE INSURGENT REBEL CLOWN ARMY (BERLIN): „Es kann auch ein Platzverweis erteilt werden. Dann darf man nicht platzen!“

* BORIS ABEL, Galerist, über die Künstlerbewegung NURR: „Kollektive lassen sich nicht so schnell umblasen.“

* NEUE GESELLSCHAFT BILDENDE KUNST BERLIN: „Basisdemokratie ist ein Idealismus, den man erst einmal implementieren muss...“

* WOOLLOO.ORG: Woolloo heißt in der Sprache der Aborigines: Wenn 2 Flüsse zusammen kommen...

* INSTITUT FÜR ANGEWANDTE URBANISTIK (IFAU): „Gruppen sind extrem effizient, wenn sie aufeinander abgestimmt sind. Verglichen damit ist das Modell des Star-Architekten sehr labil und eigentlich ein Auslaufmodell.“

S. 146 FRANZ HANEMANN, BIRTE KLEINE-BENNE, ULRIKE KUHN, DANIEL KUPFERBERG, EDYTA LYSKO, MARLIES PÖSCHL, ANDRÉ SCHMIDT, ANITA SURKIC, MAX THIEL: Handlungsempfehlungen | Recommendations, 2009/2010

S. 151 kollektivkollektiv: Psycho-Test, 2010

* HANDBUCH FÜR KOLLEKTIVES ARBEITEN | HANDBOOK FOR COLLECTIVE WORK, SINCE 2009: Idee: Flavia Spichting, Lola Göller, Anton Theileis.

Bitte um Mitarbeit unter <http://working2gether.pbworks.com/Handbuch-für-Kollektives-Arbeiten>

MAPPING BENJAMIN: THE ARTIST IN THE DIGITAL AGE.

TOWARDS A NEW DEFINITION OF THE ARTIST AS CULTURAL WORKER



Text: Jorge Sanguino

...the artist's constitution as a worker subject

In this essay WE would like to present a group of categories developed within the tradition of continental philosophy, which should help to revise and understand the artist's function as a social and economical being in a new perspective. The main problem for such enterprise is to relate a series of concepts that are implicit when trying to highlight the artist as a worker subject, especially the relation between art and culture, which is always a difficult relationship to understand and to visualize.

Benjamin's analysis on the technical reproducibility of art and the missing aura (1935), foretold a radical change, not only in the way art would be produced; he foresaw a radical change within society. Using the word 'aesthetisierung', Benjamin configured an original perspective in the reflection on art – understanding it as a social phenomenon with severely political implications. Benjamin introduced the question of mass consumption and its political effects on the realm of art. Benjamin thus departed on the assumption that art and culture are in a silently uttered relationship. Benjamin's cultural criticism on culture has a long tradition in the 20th century. Perhaps the first sign was the cultural pessimism in the first two decades of the past century, and perhaps its last formulation encloses the reality of culture as obliterated into the global sphere and allied with contemporary capitalism (culture compounds the tertiary sector par excellence). But a point that WE always missed in each of these analyses, is a comment on the social reality of the cultural workers (makers) in relation with the changing culture. Instead, today we have a series of new mythologies: the artist's contemporary history is based on his/her richness, extravaganza, adumbration and geniality. When we discussed the artist's social reality we referred to names, galleries and last auction prices, but we hardly spoke of the collectivity; we never spoke of the huge collective of cultural workers. The word 'we' was eliminated from the vocabulary.

The objective of this essay is to propose a relation between the analyses on culture, trying to embody into the artist's constitution as a worker subject. I'm aware that most of this analysis is contextualized in the continental philosophy of the last three decades, a philosophy that raises its postulates over the intensive reflection of the being in its multiple possible subjectivities and capitalism's influence on this process.¹ Despite the fact that this central topic is present in each of the philosopher's systems, it is impossible to interpret it as a unitary corpus made by univocal conceptualizations. The conveyed meaning of some of the fundamental categories produces a strong theoretical differentiation between the parties. (It has long been known that Foucault and Deleuze's dispute is referring to a central knot in the way power can be understood). I'm afraid that I failed in the task of making these conceptual differences clearer

and of elaborating a self sustainable vocabulary based on political theory and Marx. Nonetheless, what is important is the attempt to unify this group of theories related to a specific and real social problem: new forms of capitalists' exploitation of the field of cultural work. The most predominant example is the artist, as constituted subject and as a process of constitution.

...culture provides a high economical profit, but in the end we are forgotten in the participation of the economical dividend

In its form, this essay completes its mission only when it is considered to be a collective work. It is open to discussion and explanations, is even open to withdraw thesis and argumentations. This essay begins with a theoretical part, in which some of the relevant theories are explained, and it 'adapts' to the problem of the artist as cultural worker. The next part is more rhetoric, and uses language to reach an emotional level in the reflection on a problem in which a group of people, including friends, acquaintances and relatives as well as myself of course, are included. This is my own reflection and I simply request that when it's symptomatic reaches an unexplainable level, consideration will be given to the fact that all of these are motivated by my appeal to a prompt collective action.

The moment in which culture is considered an important *raison d'État*, proven by the appointment of the *Enquete-Kommission Kultur in Deutschland* during the period from 2003-2007², is the time to depict the social problems, which originated in the use and abuse of culture in the business sector. The importance ascribed to culture, expressed through the support and increasing number of biennials, art fairs and other events, demonstrates that a change took place in the political and economical perception of culture. A posteriori in which we can see that culture provides a high economical profit to some sectors; tourism, gastronomy, retail and real estate, etc but that cultural workers are forgotten in the participation of the economical dividend. To stop this form of abuse, we have to reinforce the idea of the collective. Nonetheless, we fear that collectivity is being jeopardized by other forms of individuality's self-constitution. The increasing velocity and a new class-differentiating society have concentrated a lot of emphasis on the personal decision of every cultural agent. An individual-self salvation strategy has been practiced since the school developed the motto, 'agency and production as a way to access a market'. Since then, the market has been bestowed with all-empowering decisions over individuals. It determines who is good and who fails. Who will make the next step and who can't play anymore. This logic is conflated in its own execution, as illustrates in 2006 when Sotheby's Tobias Meyer remarked that 'the best art is the most expensive because the market is so smart'. And we are afraid because we don't sub-

stantiate the energy and decision for resistance, but instead produce a passive reaction: accepting internships, exhibitions, low wages and other abuses.

...missing a comment on the social reality of the cultural workers (makers) in relation to the changing culture

I am concerned with the development of industrialization and commercialization that has occurred within the culture, and its consequences on art. This phenomenon has been widely known since the Horkheimer and Adorno essay on the Culture Industry, dated 1947 and published among other essays in the *Dialektik der Aufklärung*.³ In their essay, the philosophers were confronted with the emergence and fast development of mass culture and its products, movies, radio and magazines in the post-war world. Horkheimer and Adorno understood them to be the result of the changes arising from the production and function of culture inside capitalist societies. In such societies, it is not only labor that is meant to increase profit, but culture as well. Thus culture relies on the same operation as every other product on the market and it has to be integrated into the succession of the daily basis of consumption and inside the tension build-up between labor time and leisure. Culture therefore accepts its function as leisure, but at the same time only represents an extension of working time; it affirms the capitalist's ideology, annulling every capability of self-reflection in the subject: *'In contrast to the Kantian, the categorical imperative of the culture industry no longer has anything in common with freedom. It proclaims: you shall conform, without instruction as to what; conform to that which exists anyway, and to that in which everyone thinks as a reflex of its power and omnipresence anyway. The power of the culture industry's ideology is such that conformity has replaced consciousness.'*⁴ Culture became simple and repetitive, based purely on apparent novelties but not on essential differences, and thus losing with it every possibility of social emancipation.

Drawing conclusions from the culture industry, the Adorno and Horkheimer analysis of art foresees the merging between high art and low art, called bourgeois art and popular art. They thought that when the objective culture became a mass product, art would be a merchandise; solely definable on the basis of value and not aesthetical values. To support this conclusion, they went back to the historical materialistic process in the bourgeois' liberal emancipation, by which the creation and uses of art, despite its elitist character, were a step towards social autonomy. Thus far art is no longer autonomous, but responds to the necessities of the market; it will merge the separation between 'high art' and 'low art'. The latter would be declared as a suspect, due to its exclusive character of only targeting a narrow market group and not the public, and it would be drawn under the conditions of consumption, losing with it its rebel potentiality.

...the pessimistic view of the two philosophers wasn't completely wrong

I will begin by the hard fact, despite the historically and socially preserved difference among art, that the intrinsic

relationship between culture and art is anymore conceivable other than under a function of capitalism's new form. In fact, the pessimistic view of the two philosophers wasn't completely erred. Art did merge, but not in the form they had supposed it would be. It was not the mass public from workers who came to the gallery opening after the work in the fabric, or saw it on TV, but a multitude of a new generation of cultural workers not with fabric, not with regularly wages, not with dependency. The public that should consume art exists, not unitary and as mass, but fragmented isolated, blurred in the merges of their own subjectivity. At the end capital had played the main role but the historical script had changed. Perhaps the first sign of radical transformation inside art was given by Deleuze in his *Postscript on the Societies of Control*, a small text that appeared in *L'autre Journal* in 1990, first published in English in *October* magazine⁵. In his text Deleuze recapitulates the Foucaultian analysis on the disciplinary societies, and discovered that we were entering a new form of society which he named the society of control. While disciplinary societies are characterized by the use of a restricted surveillance in time and space over a population, expressed in practices of the school, hospital, army etc; the society of control is characterized by a constantly exercised power directly over the individual who is moving within the borderless space of a society.

For Deleuze every wall is falling apart, institutions are no longer sustainable, and modifications in the subjectivity process are changing. In a society of control, the recognizable differences between the outside and the inside, namely between the individual and societal construction expressed, for example with the jail and the juridical apparatus for punishment and judgment, no longer exists. But what produced this radical shift? Deleuze's answer describes the logic inside the societies of control. This had changed from a disciplinary logic with its spaces towards a generalized form of power transiting over the whole social body. The various forms of control constitute a network of inseparable variation. The individual in the society of control is the object of a constant modulation. Between disciplinary societies and the new society, what operates is a shifting within capitalism, from its static production of profit, understood as a capital of concentration of means in the nineteenth century, towards a capitalism that sells services. *'In control societies the dominant model is that of the business, in which it is more frequently the task of the individual to engage in forms of competition and continuing education in order to attain a certain level of salary'*⁶; and that is highly dispersive. The individual is becoming a 'dividual', whilst the collectivity is reconfigured in data and markets prognoses. Nothing evades this new logic: *'The family, the school, the army, the factory are no longer the distinct analogical spaces that converge towards an owner--state or private power--but are instead coded figures--deformable and transformable--of a single corporation that now has only stockholders. Even art has left the spaces of enclosure in order to enter into the open circuits of the bank.'*⁷

...art under cultural industrialization as a functional part of a society of control

Deleuze's quickly drafted thesis opens a door by which it is possible to imagine a new relation between culture and art. His claim holds that the subjectivity process is radically deformed by the shift in capitalism, and this is expressed in different areas of the social construct, including art. This means that even the subjects who decide to become artists are trapped inside the logic of a society of control. In one way, it is compelling here, Deleuze's idea of freedom and self determination postulated after the sixties, an ideal that made the artist a subject who embodied self autonomy and independence to capitalism. But inside Deleuze's society of control even art is under a new regime of capitalistic structures (which he called an axiomatic machine). This should be especially painful for Deleuze: The fact that in his essay art became its own phrase in the society of control, preceded by the adverb 'even', and separated from the enumeration of the old structures that succumbed under capitalism, is pretty remarkable.

I'm not saying that art wasn't historically always nestled in a set of economic relationships, and today it is, and this is problematic. I want to highlight that art under the cultural industrialization must be understood as functional part of a society of control where a new form of power is been exercised: Biopower, that '*refers to a situation in which what is directly at stake in power is the production and reproduction of life itself*' (I will elaborate on this problem later). The main thesis is that in this society, art and artist make up an essential part in the displaying, acceptance and embodiment of this power; they are a product of it and they reproduce it. It is even rooted in how this artistic subjectivity is chosen as a life option, and disseminates its conformity. In normal language we experience this transformation on the level of our daily critique and surprise: The popular claim that art became a lifestyle and the brutality by which money flows into art producing speculation and monopoly on the market⁶ are both true, but they belong to two different expressions of the same process. While the latter affects an order of economical axioms based on market laws and practices, the former notes the process of subjectivity which is always manipulated and transformed by the flows of biopower in a capitalist society. The distinction between the two general expressions seems important to me, because displaying it as the same thing, and not as two different faces of the same coin, had influenced the literature and research on culture and art under new capitalism. We have several texts that described the situation, and many of them use certain narratives that compete with Hollywood magazines' gossiping. In the end we are deprived of a real analysis that can explain to us how this radical change did happen, on the sphere of culture and on the arts.

...art and culture under a new form of capitalism

Up until now, I have made the following statement my point of reference: Art and culture are determined under a new form of capitalism that works with the raw material of life, therefore having even been capable to modulate the subjectivity

process. I must confess that this conclusion is negative, because it directly affects the social idea of the artist himself. I'm aware that this statement must have dwelled in everybody who decided to be an artist as a life option, and found himself at the side of those who are oppressed or poor, or simply who think and reflect on capitalism. To all of those people, I can only plead for patience. So far I'm not doing this only under a methodological principle, as a way to obtain some preliminaries in this essay, but also as a way to really point out social and economical problems in the relation between art and capitalism that are constantly evaded, but are central for me in a new understanding of the artist as a cultural worker. Despite the harshness, my argument relies on some historical facts. The changes in the hegemony of production operated since the end of the second world war, described as the shifting from production inside a fabric towards an individual who is in himself an industry and who has to offer services, are related to the shifting in the labor, that in the social theories is mostly characterized as the shifting between material labor and immaterial labor.

In a broad sense, immaterial labor was a term developed within the tradition of the operaismo (workism), a neo Marxist movement in Italy since the early 1960s whose principle was to defend the creativity and autonomy of the labor. In a new way of reading Marx, operaismo denounces that capital always tries to expropriate the worker's inventive and the cooperative capacity, on which it depends for production of commodities. But in this process, capitalism would find resistances. So in order to avoid it, capital would expand its area of dominion and its technological intensity in an attempt to control the worker. In the struggle of human labor to evade exploitation and capitalism, the worker is not only made but remade, generating new forms of labor. The latest shift took place at the end of the seventies; when capitalism began a process of expanded transnationalization and laid a strong emphasis on the production and creation of new technologies. This shift is described as evolving from a 'Fordist' to a 'Post-Fordist' regime of accumulation, a shift in which the move from industrial, mechanical production technologies landed into postindustrial (digital) systems.

Roughly, immaterial labor describes the shift from a bodily production of commodities to an intellectual production. Under some sociological aspects this was referred to as the conformation of information societies, where the know-how, or the database, played the important role. Nonetheless, the definition of immaterial labor as a production of intellectual assets and the principal component of the information industry was an insufficient concept for understanding other forms of labor that are becoming highly predominant in today's society. Immaterial labor was not only about organization and adaptation of numerical information or code data and its posterior transformation in binaries and algorithms. As new branches of the global economy have shown, a new way of labor is about the handling and exchanging of more bodily sensations and sympathies, creating new social relations through communication and language. Since the first book *Empire* in 2000, Antonio

Negri and Michael Hardt have postulated this expanded definition of immateriality; immaterial labor is working with the affects: *'The model of the computer, however, can account for only one face of the communicational and immaterial labor involved in the production of services. The other face of immaterial labor is the affective labor of human contact and interaction. Health services, for example, rely centrally on caring and affective labor, and the entertainment industry is likewise focused on the creation and manipulation of affect. This labor is immaterial, even if it is corporeal.'*⁹

...culture works primarily on affects and communication, and can be understood as an immaterial labor

Originally the cause for a theory of immaterial labor as affective work was the nurses and female childcare employees' movement and strikes for better working conditions. (Their work was unfairly paid, on the basis that nurturing belongs to the female nature and it doesn't need any qualification). Nonetheless, immaterial labor can be understood in a broad range, having to do with the role played by communication and the production of social life at the moment they are integrated into economy. In this sense, because culture works primarily on affects and communication, it can be understood as immaterial labor. In another more radical perspective, culture is necessarily and only immaterial work that is closely related to the production and enhancement of commodities. Maurizio Lazzarato, who developed the concept next to Antonio Negri, conceptualized immaterial labor in the nineties as *'the activity that produces the "cultural content" of the commodity, immaterial labor involves a series of activities that are not normally recognized as "work" – in other words, the kinds of activities involved in defining and fixing cultural and artistic standards, fashions tastes, consumer norms, and, more strategically, public opinion.'*¹⁰

As we can appreciate, Negri and Hardt are more positive regarding culture as immaterial labor. In their system immaterial labor has the task of originating social life, using creativity and language as a vehicle to communicate with each other. In this view, culture is autonomous from the capital and its potentiality is to reduplicate new webs of sociality that of course can be used in a later phase by the capital, turning this social construct into a commodity. Lazzarato believes that culture is no longer sustainable or independent of new labor relationships emerged under the development of the market. Culture 'works' on giving another aspect to the commodities.

...we are at a crossroads

We are at a crossroads. We have two different conceptualizations. In a conversation in 2008 with Maurizio Lazzarato, he suggested he was changing, or perhaps abandoning his concept of immaterial work. His skepticism had made me abstain in developing this concept any further than in its original conception of his seminal text from 1994. His possible rejection to the concept lays on the fact that it is hard to understand when detached from a further development of the concept of biopower and biopolitics. We can conclude that Lazzarato is a critic of the concept. On the other

hand some critics have pointed out that Negri and Hardt's concept of immaterial labor is a mixed soup where a lot of dispersed elements are included: nurses, designers, prostitutes, artists, etc. The social reality of each of those belongs to a different range of necessities and answers. Negri and Hardt did reply, postulating the idea of Multitude. A social class made by individuals, a complex constructed on unitary differences, with the possibility to react against capitalism and its exploitation using the production of social life. I'm not going to expose the concept of Multitude because I'm afraid that precisely this production of social life is completely integrated in the production and reproduction of the capital. Examples taken of the Web 2.0, known as the social web, clearly show in the case of Facebook that the construct of a life, (in most cases a real life endowed with a name, its social interdependency represented in the name of relatives and friends that are logged in, and its collective character, represented in the global potentiality of the internet), is exploited in order to produce values. Restricted to the controlled space of Facebook's interface, the possibilities of merging my subjectivity with the control of marketing, publicity and other commodities is higher than those of meeting my friends at the resolved space of the public domain. That social life is a value, a higher one, shows how much the internet's big gatekeepers (google, yahoo, etc) have paid in order to buy the data and the algorithms which contained life.

...how to define the function of the artist as culture worker?

How then can the function of the artist as culture worker be defined in the dimension of the labor? It is necessary to draw some borders with regards to the immaterial labor's function when related to the artistic production. I would like to propose that we find the artist within a sector delimited by the following fields:

- a.) Production of affects based on the image, sound and other aesthetical phenomena
- b.) Production of affects using communications forms based on values and symbols
- c.) Re-production and divulgation of affects based on the image and in the communication-based affects in order to originate a social texture
- d.) Gatekeepers function: to exercise control and management on the social life where the affects are recreated

In order to illustrate those fields, we have to imagine an artist that uses an image; a painter. His painting supposedly has a meaning over the world, as historical, critical, etc. It recreates a certain affective sensation, which we can call an aesthetical experience. However his labor doesn't end in the mere production of the painting, but rather in developing specific communication with, for example, the history of art, the social context of the painter (the city in which he lives, his comrades etc), and approaching a wide range of persons who are unknown at the moment: the gallery visitor, the beholder etc. But this communication isn't freely distributed; a system exercised control over this production: the gallery owner, the collector, the press, etc. Under

these coordinates, it is possible that the affect, based on a communicative image reaches another level, approaching a broader public; and in the end becoming a representative for a collective of individualities. For example, the painting is catalogued as part of a school or a nation, German or American.

...But how is this indifferent difference possible?

On this basic depiction of the artist's immaterial labor, the gaze evades the fact that precisely every production of affects, either based on the image or on the communication, recreates a social order that complies within an orientated capitalistic labor. Image and communication are a part of advertising and marketing's strategies. What could be the difference between an artist and graphic designer? Luckily for some designers who bestowed their work with the attribute 'art', there is no ontological difference but rather only a formal one and we are somehow close to Lazzarato's perspectives of culture as immaterial work. But how is this indifferent difference possible? Or, how is it possible that a blurred border exists, and it is simply drawn every time it is necessary to reaffirm 'culture', or to legitimate budgets, personal positions, government strategies or national pride? Someone could respond that the above defined sectors are always blurred, and that he or she would like us to compare art and handicrafts. Both working with the image or on aesthetical forms have a social communicative function; both depend on the cultural market. But in his/her response he/she is forgetting the fact that art has an aesthetical function, in which it postulates the essential question of the existence in different ways over the materiality. This is an epistemological function that can be postulated or answered by other human activities, such as science, but not necessarily over an aesthetical content, which Deleuze and Guattari defined as a precept, or a *'block of sensations'*. But if culture and therefore art, had reached this level of economization perhaps we have to take valediction of our dream on culture and its power to re-signify the world, which is condemned to its emptiness in the excessive consumption propelled by capitalism.

In the end, under a Post-Fordist system, it is not the product itself that makes a difference but its own production, namely the effects on the social life addressing the artist and the graphic designer (as well as the fashion designer, the marketing expert and others). I think it is very important to keep in mind that capitalism needs to find an unmediated way of establishing command over the subjectivity contained in life. Because the capitalist can't compel the subjectivity to any task of execution, it uses its competence in the areas of management, communication, and creativity. That's why creativity is no longer a concept referring to the act of human production in the realm of the arts and can't be used to point out any differences within other labor areas. Since the deconstruction theory in the seventies, which declared the death of the author, was announced at the same time and in a philosophical way, this meant the end of the genius. After that, there could be no authors and no originals creations, but just producers of social relations in different

branches, who use or consume, as Boris Groys described, the big archive of references and practices, artistic ones as well, on which culture is transformed.¹¹

...lifestyle is in any case the product of an individual decision

The relationship between production and life has been changed. Life is no longer subordinated to the day of labor, but rather life is an a priori condition and the cause of all production. The word 'lifestyle' is a good key word for understanding this, because in its semantic root, it shows how life has been coupled to a style, to a product of an industry, a commodity and profit. But lifestyle is in any case the product of an individual decision; it needs collectivity in order to become a social goal. *'Industry produces no surplus except what is generated by social activity. (...)The excess of value is determined today in the affects, in the bodies crisscrossed by knowledge, in the intelligence of the mind, and in the sheer power to act. The production of commodities tends to be accomplished entirely through language, where by language we mean machines of intelligence that are continuously renovated by the affects and subjective passions.'*¹²

Thus Biopower is the power exercised over life, as well as over individuals and over the collectivity. But power always has to be organized in a set of practices and discourses; it doesn't stay in the air but appears within every relation inside the social body. What is the shape of Biopower? Or better said, in which context are these power relations framed? The question immediately relates itself to politics. In his book entitled *Homo Sacer* (1995), Giorgio Agamben describes how the antique distinction between zoe, which is biological life and bios, which is political life, was transformed in our modern society at the moment in which the introduction of the zoe into the political sphere succeeded. For him and Foucault, this event is the landmark of modernity and the principle of the modern state. But what made the introduction of the living being and man as a political subject possible? Was it produced by sovereign power? The birth of biopower and the redefinition of the problem of sovereignty were analyzed by Foucault, approaching a positive theory of power. Searching for effects on the constitution of subjectivity, he developed a new political theory that describes the moment at which life was introduced into history. *'He demonstrated how the techniques of power changed at the precise moment that economy (strictly speaking, the government of the family) and politics (strictly speaking, the government of the polis) became imbricated with one another.'*¹³

In Foucault's insightful lesson held in 1979 in the college of France, entitled the birth of the biopolitical, the relationship between the two forms of government is further developed. In its latest development the political economy is embodied into neo-liberalism's political program. Foucault's thesis explains that the rise of biopolitics happened when economy's principles were introduced into the field of politics, thus reshaping the definition of law and governmental practice: The question of the self regulation of the government, its relation with what it is allowed and

what it is forbidden, legitimate and illegitimate, are in their nuclei radically new conceived. As Foucault explains: *'on what does political economy reflect, what does it analyze? It is not something like prior rights inscribed in human nature or in the history of a given society. Political economy reflects on governmental practices themselves, and it does not question them to determine whether or not they are legitimate in terms of right. It considers them in terms of their effects rather than their origins, not by asking, for example, what authorizes a sovereign to raise taxes, but by asking, quite simply: What will happen if, at a given moment, we raise a tax on a particular category of persons or a particular category of goods? What matters is not whether or not this is legitimate in terms of law, but what its effects are and whether they are negative. It is then that the tax in question will be said to be illegitimate or, at any rate, to have no raison d'être.'*¹⁴

In his analysis on political economy as the origin of biopolitics, Foucault offers a frame in which biopower would appear recognizable as the governmental mechanism that comprehends and amplifies the whole range of relations between the forces that are extended throughout the social body: meaning, between man and woman, employer and worker, doctor and patient, to cite some typical examples of the Foucaultian typology. Consequently, biopolitics in its governmental form is the strategic coordination of power relations in order to extract a surplus of power from living beings. I'm not going to offer an analysis here on the neoliberal concept of governmentally-made by Foucault, it would be too large, but it is important to have a clear understanding that under his term 'governmentally' are two main references. On the one hand, it refers to a set of practices that function as political representation of a form of government, but on the other hand, it embraces the process of subjectification that is contained in forms of knowledge. After a depiction of historical processes behind the formation of the liberal party in Europe, Foucault described how a neoliberal type of government engages some techniques of 'self-knowledge', aiming with this governmental form to reach formation of an individual subjectivity based on self-knowledge and modern self-constraint. The neoliberal discipline search for leading and controlling subjects while at the same time not being responsible for them; in exchange it postulates that every individual, or form of collective association, are responsible for their own social security. State and representational government are detached of the responsibility, releasing every decision onto the individual while confronting the social risks. Individuals are transformed into industries for themselves, providing their own health regime, for example, in the search of nutrition, sports, yoga, etc. But just as well, the individual has to provide his own education, paying for it, extending the hours destined to learn, or he can simply find his place in the economy as a freelancer, working extra hours, deterritorializing leisure time and work time, converting everything into a unity of work and production. At the end, the Foucault analysis would emphasize that in this 'autonomous' individual's capacity for self-control there is a link to forms of political rule and economic exploitation.

...art became lifestyle

In this whole structure of a neoliberal government, Foucault's examples are always related to health, sexuality and family. I'm not aware if Foucault describes the role of culture and art in the biopolitical scenario. Nonetheless, art became, as we said, lifestyle. This transformation demonstrates the speed by which art is related to the production of social life, which is converted into commodity. In this order of ideas, it should be no surprise, that in recent years there an intensive relation has emerged between political representation and artists. The recent example of Guido Westerwelle as a collector and his affiliation as president of the neoliberal party in Germany, demonstrates to which degree art became a political medium, reinforcing the social context of his/her owner by postulating a special privilege and dominion. On the other hand, the flowering of private individual initiatives, by which art is not only collected but open to a certain public, expresses the accentuating on individuals who assume a function as culture entrepreneurs, taking it out of public hands. With the collecting of works and the privileges, they create an image of contemporary patron. But the problem with culture within the political economy not only lays in the fact that social life and its production is converted into a commodity. Because artist and culture workers are conceived as individuals who have to function under governmental premises, they have to take on all the social risks by themselves. The problem is, they don't have the same conditions as every other producer of social life on the market. This means that cultural work in the biopolitical system of power is underpaid; it doesn't allow him/her to assume the social risks that the state is no longer taking. This situation, which would try to be developed later, conducts art as his own misery; art consumes itself because culture has to be transformed in spectacle in order to generate enough revenues for the artist.

...culture, and especially arts produce real economical benefits

The theoretical corpus, in its historical and societal conceptualization, has a purpose to fundament the description of a level of problems that have surfaced on the cultural activity and on the artistic production and are closely related to the artist as a cultural worker. My only purpose is to show how a scenario that had become real and possible, dwelt in the philosophical and societal analysis, in the creation and placement of categories, such as society of control, immaterial labor, biopolitical and biopower, and in the changes of the subjectivity process and economization of the social life and posterior transformation into a commodity. Culture and especially arts produce real economical benefits. It is no longer an abstract field of the world's representation but a real world's agent inside the new economical system. But while these effects become more and more real, and are effectively used by groups that represent an economical interest, (such as assets managers who, in order to reevaluate a real state property rent the space to an artist or cultural workers), the poverty of the cultural worker is ostensible and a solution for a dignified wage or forms of labor's orga-

nization are always denied. Even at the governmental level, the understanding and recognition of culture's economical effects is evident, but on the other side of the coin, the state support pushes culture and arts against the wall, against its own existence: While the German state sponsors the Berlin Biennial, creating a economical welfare for those industries related to tourism and gastronomy services, and while Berlin became a trademark inviting investors to build expensive flats, the cultural workers that labored in this event had underpaid wages or they were not paid at all. Sitting at my desk while writing these sentences, I can evoke the moment in which, for a ridiculous hour/wage relation, I sold my working force, my communicative and affective potentialities and originating benefits that in the end were deposited in the cafes' and boutiques' register machine on the street. But like me there were others, present and absent, future and past generations, changing personal exploitation into a collective one. Capital expropriates the collective life that we all create, transforms it into the numerical rules of its economical representation and produces benefits. Social justice shall be a topic in the discussion on cultural production.

...culture is profitable and therefore an object for investment instead of 'support'

The objective of this essay is to point out some headlines by which the question of the cultural worker can be assumed within the social, economical and cultural responsibility. The main objective was to define some bases for a criticism which aims to question some cultural policies and politics, and detour attention towards a serious ethical problem: cultural workers are the object of a dependent and fragile economy based on criteria such as creativity and cultural industry. Namely, the positive terms to define a region of the capitalist production, culture and creativity, in reality concealed a problem: cultural workers are forecast to share a very small portion of the economy whose stability is supported mainly by the private and public funding model. Although this is an old model, and everybody knows that institutions such as the church or monarchies played an important part in art history, as patrons, collectors, purchasers and clients, (and so forth, so that an entire library is even dedicated to this area) towards the end of the 20th century and beginning of the 21st century, some preliminary conditions had changed. First of all, the emerging of a new capitalism statute, which, to put it briefly, had reached the economization of the culture. Culture is profitable and therefore is object for investment instead of 'support'. Secondly, due to some operations based on the industrial production of image and aesthetic experiences, the profit made by a former investment is not perceivable nor possible in the culture itself, but patently in some 'obscure' areas of economic capitalistic growth: real state, advertisement, marketing and tourism; just to name a few of them.

In other words, culture is an excellent business except for those who worked with and on culture.¹⁵ This discloses a real problem, an ethical one: The population of those who can be called cultural workers is growing rapidly in

the world. New generations of young people¹⁶ are electing a fundamental decision: to work with culture, whether on the production of the image or on the production of the aesthetics. One question remains: would culture guarantee a fair working condition for this range of the population under the rule of capitalism? Can culture be preserved after its economization? Can we find societal fairness or societal exclusion in culture and therefore the extension of irrational principles of the capitalisms, its will for power and the production of new mechanisms for the subjectivity?

...art's contemporary situation: many artists are becoming clowns

In Bölls' book *The Clown (Ansichten eines Clowns, 1963)*, our principal character decided to be a clown and live in an extramarital relationship with the woman he loves. He is evading reproducing the conditions of the bourgeoisie milieu his family belongs to. But this rebel act is not only an answer to the moral structures of any form of a society, bourgeoisie, aristocratic, etc; but it was especially an answer to the post war society, wherein Germany was revitalized by the Wunderwirtschafts. Within the spectacular economical growth experienced after the War, the scares weren't cured, but rather were hidden in the complex determination of individualities and responsibilities, the revitalization of heroes and criminals, and the use of a double moral. In this context, Hans Schnier decided to be a clown and not an artist, he says, referring to his wages, the discussion of which is nonsense. In the arts, he says, one may always be either overpaid or underpaid. This sentence reflects a lot of art's contemporary situation, which may give the impression that many artists are becoming clowns. It is the massive laugh and not the individual one, the generalization of a reflection that has validity for everybody. The best show and the best scenario are the effective mediums to reach social stability. But behind this paradigmatic description of a clown, the real social problematic of the artist is concealed. To become a clown is just a metaphor to describe the subjectivity adjustment to society's economical conditions, the dominant role of the affects and the economization of social life. Becoming a clown translates into the transformation of the cultural production in terms of the spectacle. As Guy Debord writes in *The Society of the Spectacle (1967)*, a spectacle is social relations mediatized by images. These conditions are fulfilled by some of the artistic practices, but in order to overcome the static image of the painting, sculpture or performance, (and even the image of the video art), movement is introduced as the social life that would be the watermark in every gallery opening, auction, artist talk, retrospective and other form of cultural divulgation. But in order for a spectacle to be recurrent and positive, in order to feed the public, it relies on its own homogeneity despite presenting itself as heterogeneity, spread over thousand of galleries and shows. It doesn't matter how many galleries and artists, how many biennials and exhibitions are held, its own hegemony relies in selecting the topic and the quantity: creating its own public, young and sexy, but excluding the poor and the forgotten, who are just around the corner.

Culture as a spectacle is exclusivity in another meaning. Non-spoken rites separate the initiated and the ignorant.

Culture cannot break its own circuit of consumption because to introduce another taste would be too risky. Exception is when a different perspective would be present as exotic, as a product of the periphery: every spectacle accepts its own banlieue, as soon as the burned vehicles are part of the script and not a revelation of the human anguish, everything would be in order and the show can go on.

...art produces real economical effects, but those are never directly invested in culture or art

A spectacle's continuity relies on two actions: production and distribution. The former belongs to the artists, the latter to those who, unable to call themselves artists, play with the products and display them into a stable and perdurable form of exhibition. To be a curator is the product of a negative definition. *I'm NOT an artist, therefore I'm curator, gallery owner, collector and specialist and entrepreneur*; the relation of exclusion made in this judgment became tautological so far as this mental lie is a construct in the interior of every subjectivity process, and of the new educational system's goal, which is aiming to produce technocrats in matters of art and culture. Some study art history or cultural sciences as a way to attain knowledge that rests somewhere else; others just handle with art. They think that being a friend or handling with art and culture is enough; their motto is, contact as knowledge's condition. But knowledge is produced by their own insecurities, in their internal disputes and the insincerity to exhibit what is external would compensate its own desires and need for recognition. Banks and automakers collected and promoted art as the best way to create a clean appearance, which any publicist with thousands of images can reach. Every company needs just one image related to art in order to convey the desired message to the bourgeoisie milieu. Since more than a decade the word management is applied to culture, but the last thing that those managers have reached is social fairness. Moreover, the manager feels that his/her task is being certified because of the massive cultural production that constitutes our daily life.

In addition, the artist is sunken in the illusion of his/her own ego without knowing that there is plenty of abuse behind this process of revitalization. So far this ego is secured; the market has the guarantee that the production of life is stable. Negating the ego and deconstructing the role of the contemporary artist can be a first step towards a regulation and the institution of social fairness among the cultural productions. But what are the real solutions? Should the greatest of all revolutions be to sink the production and distribution of culture to a level zero of agency? Could the transcendental negation of producing and reproducing social life be the key to evade the transmutation of our collectivity into a singular commodity? After this rhetorical and theoretical part, I'm indebted an example that verifies what I pointed out here: my claim that art as a cultural activity performed by the artist produces real economical effects, but those are never directly invested in culture or art. The

collective of cultural workers is exploited. The social phenomenon of gentrification is the best example that uncovers the operation of capitalism's new form.

NOTES:

1 I'm particularly referring to the works of Deleuze, Guattari and Bernard Stiegler, especially regarding a tradition initiated by Simondon. Another point was developed by Althusser in his essay on Ideology. A more intensive investigation of the fields of politics, subjectivity and capitalism can be found in the works of Antonio Negri and Maurizio Lazzarato.

2 Source of the final report, 11/12/2007: <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>.

3 ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max, *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente: Gesammelte Schriften. Band 5, Fischer, Frankfurt am Main, 1987.

4 ADORNO, Theodor W., 'Culture Industry Reconsidered', in: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. Routledge, London, 1991, p. 99.

5 DELEUZE, Gilles, 'Postscript on the Societies of Control', *OCTOBER* 59, Winter 1992, MIT Press, Cambridge, MA, pp. 3-7.

6 MARKS, John, *Control Society*, Entry in *Deleuze Dictionary*, edited by Adrian Parr, Edinburgh University Press, p. 54.

7 Indeed, the five pages of the postscriptum are more poetically written than theoretical. To understand what theories are behind the Deleuzian thesis, see Michael Hardt. *The global society of control in: Gilles Deleuze, Une vie philosophique: Rencontre International Gilles Deleuze*, ed. by Eric Aliez, Rio de Janeiro, 1996.

8 The latest documentary of Ben Lewis shows the despicable practices of galleries, collectors and auctions houses that firstly, exercise a monopoly on the market, and secondly, guarantee higher prices for the artist, allowing speculation and higher profits. Whereas many of these practices are strictly controlled and punished in some markets, in the art market none of these practices have to submit to any further investigation of the a regulatory body. Directed and written by Ben Lewis, *The Great Contemporary Art Bubble*, 2009. Coproduced by ARTE, BBC, ZDF.

9 NEGRI, Antonio, HARDT, Michael, *Empire*, Harvard University Press paperback edition, 2001, p. 292.

10 LAZZARATO, Maurizio, *Immaterial Labor*: <http://www.generation-online.org/jcimmateriallabour3.htm>.

11 GROYS, Boris, *Der Künstler als Konsument*, in: *Topographie der Kunst*, München, 2003.

12 NEGRI / HARDT, *Empire*, Ibid. p. 366.

13 LAZZARATO, Maurizio, *From Biopower to Biopolitics, Tailoring biotechnologies*. Vol. 2, Issue 2, Summer-Fall, 2006, pp. 11-20.

14 FOUCAULT, Michel, *The Birth of Biopolitics*, in: *Michel Foucault, Ethics: Subjectivity and Truth*, ed. by Paul Rabinow, New York: The New Press, 1998.

15 Here I had faced a problem. The precarious nature of the cultural worker, which has been discussed in the German circles: I hope to dodge any liberal doctrine over culture and arts, which has proven mistaken and dangerous and to evade the discourses over precariousness, which are manifest and different. The problem with 'the awkward' position, in which cultural workers are 'destined' to earn their life by producing in other activities, affine or not with his/her education (TV spots production, for example) and menaced by poverty, should be explained in a new light. It should be of interest for all cultural politics to modify and regulate those on the market who earn with the culture, directly or indirectly. Instead of playing 'Cinderella', or the weak part of a government, culture as politics should be enforced to make decisions/modifications over other parts of governmental activity, and open a range of heteronomy of the cultural experiences.

16 The number of registered students in the state Art academies in Germany increased from 1998 by 3000 places. Nonetheless many of the educational programs in cultural production, mode design, web design, music production etc lay in the hands of private institutions and schools. But a second problem emerged in this shift: The number of women in the culture milieu is growing rapidly. Since 2000, the number of female students in German universities and Kunsthochschule, or academies of art, had overcome the number of male students. In winter 2008/2009 the number of students in universities was 1,365,927, of that 705,228 female students. In art academies from 31,565 students, 18,154 are female students, nearly 60% of the whole population. If underpayment is a criterion for many works practiced by women, and if cultural work is becoming a path to exploitation, we can regard the future of the female cultural workers with fear. More information: *Statistisches Bundesamt, Fachserie 11, Reihe 4, Bildung und Kultur*, 21. September 2009.

AUF ENTDECKUNGSREISE: DYNAMIKEN KOLLABORATIVER KUNSTPRODUKTION

Text: Torsten Rackoll

Kollaborative Arbeit ist die Möglichkeit, neue Erfahrungen zu machen, größere Aufgaben zu bewerkstelligen und sich im Zuge festgefahrener Institutionen zu behaupten.

So sieht zusammengefasst mein persönliches Plädoyer für kollaborative Arbeitsweisen in der Kunst aus. Sicher ist das sowohl etwas kurz gegriffen als auch anfällig für Einwände, die auf den Mehraufwand an Aufopferung und Geduld zielen. Ich möchte Kritikern nichts entgegen setzen: Geduld ist erforderlich und es kann durchaus zu einem größeren Arbeitsaufwand führen, als anfangs gedacht.

Im Folgenden stelle ich möglichen Kritiken mein Interesse an dieser Arbeitsform entgegen, um ihrer ungeachtet sagen zu können, warum ich das Gespräch und die Auseinandersetzung in der Gruppe gerade in der Kunst für ein überaus wertvolles und spannendes Handlungsfeld erachte.

Der Heimathafen

Seit etwa 10 Jahren bewege ich mich im Umfeld selbstorganisierter und kollaborativ agierender Gruppen¹, habe häufig deren Organisation übernommen und Eindrücke und Erfahrungen gewonnen. Es lässt sich schwer abstreiten, dass das gemeinschaftliche Arbeiten anstrengende Seiten hat. Dennoch habe ich immer wieder die Zusammenarbeit in der Gruppe gesucht.

Eine der wohl wertvollsten Erfahrungen, die mir unabhängig von der Zusammenarbeit stets von Neuem widerfahren ist, ist die unvorhersehbare Dynamik in kollaborativen Auseinandersetzungen. Lange Durststrecken können nicht nur in eine Phase unaufhaltsamen Aktionismus übergehen, diese Phasen übersteigen auch das, was ich mit meinen Kapazitäten zu leisten in der Lage bin. Sie sind allerdings auch in ihren Einfällen weit abseits von dem, woran ich selbst zuvor gedacht habe. Das schließt mit ein, dass eine zündende Idee auch von mir kommen kann - aber von einem „mir“, das ohne den Gedankenaustausch nicht in der Lage gewesen wäre, diese Idee zu formulieren.

Das bringt mich zu meiner eigentlichen Frage und dem treibenden Gedanken, der m. E. das Besondere kollektiver Arbeit ausmacht: Wer ist dieses „mir“, oder, abstrakt formuliert, aus welcher Ebene kommen die Ideen und Dynamiken einer kollaborativen Arbeitsform und wo ist diese Ebene situiert?

Um es vorab zu sagen: ich bin nicht in der Lage, diese Fragen zu beantworten. Aber gerade hier liegt die Spannung meiner Beschäftigung. Insbesondere bin ich nicht in der Lage, diese Fragen im Rekurs auf weitreichende Auseinandersetzungen mit Autorschaft zu beantworten. Kompetente Kollegen sind gefordert, Autorschaft theoretisch und historisch zu analysieren. Es ist hier meine Absicht, mit meinen Erfahrungen die Fragen einzugrenzen, ggf. Hand-

lungsvorschläge zu machen und nach „etwas“ zu suchen, von dem ich vermute, dass „es“ irgendwo vorhanden ist. Ich bewege mich damit auf Entdeckungsreise. Ich versuche auch nicht, den Begriff zu definieren, da die AutorIn selbst eine Erfindung der Neuzeit ist und somit nicht unausweichlich Verwendung finden muss. Daher wäre eine besser geeignete Bezeichnung für das Phänomen kollaborativer AutorInnen-schaft angebracht. Der Einfachheit halber werde ich diesen Begriff im Folgenden jedoch weiter verwenden.

Seit 2007 organisiere ich Kunstausstellungen mit einer kollaborativ agierenden Gruppe (bzw. Gruppen, da teilweise die TeilnehmerInnen wechseln). Charakteristisch für diese Ausstellungen ist die geteilte KuratorInnenschaft. Sowohl Einzelhängungen und individuelle Kunstwerke als auch Gemeinschaftswerke werden zusammen besprochen und nach den jeweils besten kuratorischen Lösungen gesucht. Entscheidungskriterium ist hierbei nicht der Konsens durch Abstimmung, sondern durch das Gespräch. Daraus entstehen auch Gruppenarbeiten, es ist allerdings nach meiner Einschätzung schwer zu sagen, wer die Idee zu einer spezifischen Lösung eingebracht hat. Und selbst wenn ich sagen könnte, welchen Teil ich beigesteuert habe, bin ich mir sicher, dass ich auf diese Idee nicht ohne die Diskussionen im Vorfeld gekommen wäre bzw. ich nur durch die Gruppendynamik unterstützt den Mut gefasst habe, diese Idee auszusprechen.

Ich konzentriere mich hier auf kollaborativ agierende Gruppen, da mich die Arbeitsform losgelöst von der sozialen Struktur der Gruppe interessiert. Kollektiv agierende Gruppen definiere ich hier als Gruppenkonstellationen, die durch soziale Bindungen Konsens zu erzielen versuchen. Dem gegenüber definiere ich kollaboratives Arbeiten zweckorientiert, in dem Sinne, dass der Fokus der Suche nach Problemlösungen auf die optimale Lösung zielt. Optimal wäre ein Wort, welches kollektive und kollaborative Spezifika verbinden würde, da mir auch die Wahrung nicht-hierarchischer Strukturen und der gegenseitige Respekt unumgänglich für das im Folgenden beschriebene Phänomen erscheint.

Davon abgesehen würden viele Möglichkeiten im Einzelfall nicht entwickelt werden, wenn es nicht die Gruppe gäbe, die Arbeitskraft und Kosten unter sich aufteilt. Ebenso stellt die Gruppe eine gute Möglichkeit dar, Kompetenzen auch außerhalb einer Institution wie einer Universität o. ä. bereit zu halten.

Einige Koordinaten

Um dem Phänomen der kollaborativen AutorInnenschaft näher zu kommen (ich spreche nun im Folgenden von der AutorInnenschaft, da ich es für angemessen halte, nicht gezielt eine einzige AutorIn zu implizieren), behaupte



ich, dass es eine eigene Stimme hat. Die AutorInnenschaft äussert sich durch diese Stimme, findet Formulierungen, behauptet eine Position, die sowohl außerhalb der einzelnen Mitglieder der Gruppe liegt, aber auch nur durch sie existiert. Somit lässt sich eine erste Systematisierung der Charakteristika erstellen, um das Phänomen gezielter untersuchen zu können:

(1.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft hat eine Stimme. Diese Stimme spricht durch die Gruppe, ist jedoch auch von ihr abhängig. Die Existenz der Gruppe ist grundlegend für diese Stimme.

(2.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft hat eine Position, die sie behauptet. Auch diese Position ist von der Gruppe abhängig. Sie kann sich nur durch die Gruppe mitteilen. Was zunächst wenig spektakulär klingt, bedeutet jedoch, dass allein der Entschluss zur kollaborativen Zusammenarbeit eine zusätzliche, vorher nicht existente Position in einen Diskurs einführt.

Damit liegen zwei wichtige Charakteristika vor. Der erste Punkt führt die Stimme in die Systematisierung ein. Dem Zuhörer werden durch die Stimme i. d. R. nicht nur Informationen übermittelt, sondern er erfährt physische Details über den Sprecher, in unserem Fall über die Autorenschaft. Hier muss allerdings differenziert werden: Dem Zuhörer offenbaren sich keinerlei Hinweise auf Geschlecht, Alter, Anzahl oder ähnliche Attribute der AutorInnenschaft. Hieraus lässt sich ein drittes Charakteristikum generieren:

(3.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft generiert durch die Gruppe eine eigene Existenz. Diese lässt sich jedoch per se nicht durch Attribute wie Geschlecht, Alter, Anzahl etc. er-/fassen. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass die Gruppe entscheidet, der Stimme personelle Attribute zu verleihen.

Betrachte ich die Rolle der Position, die kollaborative AutorInnenschaft behauptet, dann lassen sich weitere Punkte erarbeiten. Durch die Anwesenheit der AutorInnenschaft in einem Diskurs fallen ihr alle Indizien eines kommunikativen Prozesses zu: So macht sie sich für ihre Position stark. Sie wird mit Macht ausgestattet, wenn ich Macht als die Wirkungskraft einer definierten und anwesenden Meinung fasse. Diese Meinung wiederum macht sie anfällig für Kritik, sie wird damit angreifbar; und was angreifbar ist, ist auch verletzlich. Daraus lässt sich ein weiterer Punkt erstellen:

(4.) Die Position des Phänomens kollaborativer AutorInnenschaft teilt dieser Macht zu, welche sowohl Wirkungskraft als auch Verletzlichkeit impliziert.

An dieser Stelle scheint es mir notwendig, das Phänomen in seiner Wechselwirkung zur Gruppe zu betrachten. Schließlich hat es, wie bereits erwähnt, kein Eigenleben abseits der Gruppe: Im Unterschied zu lockeren bzw. informellen So-

zialbündnissen ist bei einer kollaborativ arbeitenden Gruppe das Bewusstsein für den Zweck ihrer Zusammenarbeit vorhanden. Dieser Zweck strukturiert jedoch nicht nur die Arbeitsweise, sondern bestimmt auch die soziale Zusammengehörigkeit. Zweck kann das kontinuierliche Zusammenarbeiten, das Leben einer Programmatik, der Einsatz für eine Sache oder auch das Erreichen eines Zieles sein.

(5.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft hat einen Zweck und ist sich dessen bewusst. Der Zweck muss nicht zwangsläufig von allen Mitgliedern formulierbar sein, ist jedoch in der Form der kollaborativen AutorInnenschaft manifest.

Aus Sicht einer Gruppe steht die Praktikabilität allem voran. Daher schließt sich die Frage nach der Funktion einer aus der Mitte der Gruppe sprechenden Stimme an. Eine Funktion ist sicher auf die zu bestehende Aufgabe ausgerichtet. Ich empfehle jedoch, zur Frage der Funktion nicht weiter auszuführen, sondern Funktion als einen „füllbaren Kanister“ zu denken.

(6.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft ist in der Lage, eine Funktion zu erfüllen. Diese ergibt sich aus den Intentionen der Gruppenmitglieder und ist auf bestimmte Aufgaben gerichtet. Eine Funktion des Phänomens kann z.B. sein, als Katalysator im Prozess der Ideenfindung zu agieren.

Ein wichtiger Aspekt kollaborativer Kunstproduktion ist die Frage, ob sich die Gruppenmitglieder mit der Stimme ihrer gemeinsamen Produktion identifizieren können. Stellt die gemeinsame Produktion eine Verbindung zu dem Ergebnis her oder wird, ausgelöst z.B. durch Kompromissfindungen, das Ergebnis nicht als das sog. Eigene angenommen.

Ähnlich wie bereits bei Punkt (6.) lässt sich auch hier nur mit einer Generalisierung arbeiten, da dieser Aspekt von Gruppe zu Gruppe, sogar von Werk zu Werk verschieden sein dürfte.

(7.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft ist in der Lage, die Manifestation der Identifizierungsprozesse der einzelnen Gruppenmitglieder zu übermitteln. In den meisten Fällen dürfte das Phänomen eine größere Wirksamkeit erhalten, wenn die Gruppenmitglieder sich mit ihm identifizieren. Die Identifizierung kann zu weiteren Fragen führen.

Insbesondere im Unterschied zu einer singulären AutorInnenschaft kann es bei einer Gruppe im Zuge starker Identifizierung mit dem Werk zu Rechtsfragen kommen. Es bleibt zu diskutieren, wer z. B. im Falle eines Verkaufs diesen regelt, und wie mit dem Kaufwert verfahren wird. Meiner Ansicht nach sind diese Fragen nur individuell und pragmatisch zu lösen, da sich hieraus zum jetzigen Zeitpunkt nur schwer ein Charakteristikum erstellen lässt, das die Auseinandersetzung mit dem untersuchten Phänomen nicht zu stark auf Fragen der juristischen UrheberIn lenkt.

Zuletzt lässt sich in Anbetracht der Öffnung des AutorInnenbegriffes noch ein weiteres Charakteristikum hinzufügen. Im Falle einer Äußerung seitens des Phänomens erweitert sich die Stimme der AutorInnenschaft, welche sich bisher aus den Mitgliedern der Gruppe zusammensetzt, um die RezipientInnen sowie das soziale und kulturelle Umfeld der AutorInnenschaft.

(8.) Das Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft setzt sich nicht nur aus den Stimmen der Gruppenmitglieder, sondern auch aus denen der RezipientInnen sowie des Umfelds zusammen.

Damit schließt die Auseinandersetzung mit dem Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft an einen erweiterten AutorInnenbegriff an.

Den Blick gen Horizont

Wie kann im Weiteren mit dem Phänomen kollaborativer AutorInnenschaft umgegangen werden? Einigen mag es geeignet erscheinen, es zu personifizieren, anderen, es körperlos zu imaginieren.

Ich habe mich entschlossen, Setzungen zu machen, um die Position „greifen“ zu können. Die erste Setzung war, der Position einen Raum zu geben. Dieser Raum ist auf Ausstellungen materialisiert und physisch vorhanden, er bietet anliegend an die Ausstellungsfläche Platz für Gespräche und sammelt Material zur Konzeptentwicklung und zur Gruppe. Außerhalb des Ausstellungskontextes ist dieser Raum als ein gedanklicher Raum zu verstehen, der stets dann unseren Austausch bündelt, wenn es darum geht, als Gruppe Position zu beziehen. Der gedankliche Raum ermöglicht, Haltungen zu finden und Aussagen zu treffen, die aus der Gruppenmitte kommen. Es sind keine Aussagen allein eines Gruppenmitgliedes, noch ist es der verbalisier-

te Konsens. Die Position hat einen eigenen Raum und ist somit einsatzfähig. Sinn dieser Setzung war, die Rolle einer gruppeninternen und gruppenspezifischen Position zu akzeptieren und sich ihr bewusst und offensiv zu widmen.

Wirklich interessant wird es allerdings erst dann, wenn ich die Form des kollaborativen Schaffensprozesses auf unsere Gegenwart beziehe: Das 20. Jahrhundert hat große Persönlichkeiten entstehen und fallen sehen und die Autorität sowohl des Werkes als auch der AutorInnen einbüßen lassen. Geblieben ist der Kunst nur noch der Hauch des Besonderen. Diesen konnte sie auch durch die Nähe zur Populärkultur nicht abstreifen. Doch hat sie auf der anderen Seite auch nur in Maßen eine Vernetzung und Verflechtung mit anderen Bereichen zugelassen.

Würde die Kunst Methodiken kollaborativer Arbeitsweisen zu ihrer Kopplung mit anderen Bereichen, z. B. der Wirtschaft oder der Politik anwenden, dann hätte die Kunst (genau genommen: wir) die Möglichkeit, herauszufinden, was Kollaborationen hervorzubringen in der Lage wäre. Die Kunst wäre darüber hinaus in der Lage, nicht nur sich selbst, sondern auch diese dritte, neu kreierte Position zu reflektieren. Das kann ich persönlich nur als Gewinn verstehen.

Auf der anderen Seite stellt sich mir die Frage, was kollaborative Bündnisse verschiedener gesellschaftlicher Bereiche mit der Kunst bezwecken können. Eine Bereicherung kann sicher sein, dass die Kunst seit jeher eine Auseinandersetzung mit und für Utopien etabliert. Der Mangel an Utopien scheint mir sowohl charakteristisch für unsere Zeit als auch problematisch zur Lösung kommender Aufgaben zu sein. Doch auch der Umgang mit Krisen ist eine der Kunst nicht unbekannt Situation. Sie kann durch die Zusammenarbeit mit anderen Bereichen etwas Nüchternheit ihrer eigenen Position gegenüber erlangen, und sich auch ihrer gesellschaftlichen Verpflichtung bewusst werden.

135

ON A JOURNEY OF DISCOVERY: DYNAMIC COLLABORATIVE ART PRODUCTION

Translation & copy-editing: Naomi Hennig, Oliver Walker

Collaborative work is the opportunity to have new experiences, to achieve things on a larger scale and to assert ones own position in the context of rigid institutions.

This is what my personal closing summary for collaborative working methods in art looks like. It may be rather brief and perhaps prone to some objections about the downsides such as additional the additional effort, sacrifice and patience necessary. I don't wish to put critics down – patience is necessary and can lead to more work than initially thought. In the following text I will confront such criticisms in this form of work with my interest, and argue for group-based conversation and reflection as an extremely valuable and exciting sphere of activity, especially in art.

Port of origin

I have been working in the spheres of self-organised and collaborative activities and groups¹ for about ten years now, often taking over the organisational tasks and thus gaining many impressions and experiences. Collaborative work can undeniably be exhausting, but nevertheless, I repeatedly returned to working in groups and cooperations.

Amongst the most valuable of experiences is often the unexpected dynamic in collaborative reflection, irrespective of how good the cooperation itself is. Prolonged periods of inactivity can not only lead to a sudden phases of fervent action, but can even exceed what I would achieve on my own terms. In addition, they can also reach far beyond the range of what I might have imagined before. This inclu-



des groundbreaking ideas of my own, but from a 'self' that wouldn't have been able to formulate this idea without the preceding exchange of thoughts.

This leads to my actual question and driving thought, which is, in my opinion, the significant issue of collective work: Who is this 'me', or perhaps in a more abstract sense, on which level do ideas and dynamics emerge during a collaborative process, where is this level situated?

To make it clear in advance: I am not able to answer this question. But it is precisely here that the exciting part of my reflection is grounded. It is especially with regard to the far-reaching explorations in questions of authorship that I am unable to provide answers. Qualified colleagues are needed to analyse the concept of authorship theoretically and historically. My intention is to encompass such questions through my experience, searching for 'something' which I believe is to be found somewhere. I thus set off on a journey of exploration. I do not intend to define the term 'author' as it is itself an invention of the modern age, and must not necessarily be used. For this reason, a better phrase depicting the phenomenon of collaborative authorship might be helpful. For the sake of simplicity I will however continue with the existing terminology.

I have been organising art exhibitions with a group operating collaboratively (e.g. with changing members) since 2007. Shared curatorship has been characteristic of these exhibitions. Both individual artworks as well as collaborative works have been discussed in the group, while trying to find the best curatorial solutions. We found consensus not through majority voting but through discussion. Group works have emerged from this process, whereby it is often hard to tell who exactly had the idea for a specific solution. And even if I could pinpoint what exactly I have contributed, I am sure that I could not have come up with it without the previous discussion, and without the aid the group dynamic providing the necessary confidence for its articulation.

Furthermore, many opportunities would not have been taken up and developed if the group hadn't been there to share the work-load and costs. Furthermore, the group entails the possibility to provide access to competences also outside of institutions such as universities.

Some coordinates

To approach the phenomenon of collaborative authorship (I use here the term authorship as I find it inappropriate to imply a single author) I will claim that it has its own voice. The authorship manifests itself through this voice, articulating and asserting a position beyond the individual group-members although only existing through them. To make a more specific analysis of the phenomenon, a first systematisation of the characteristics can be established:

- (1) The phenomenon of collaborative authorship has a voice. This voice speaks through the group and is simultaneously subject to the group. The existence of the group forms its basis.
- (2) The phenomenon of collaborative authorship has a posi-

tion which it asserts. This position too is dependent on the group. It can only be mediated through the group. What at first glance seems to bear little significance, implies however that the decision for collaborative work introduces an additional, previously absent position into the discourse.

Two important characteristics present themselves here. The first point introduces the voice into the systematisation. The voice submits not only information to the listener but also communicates physical details relating to the speaker, in our case, the authorship. However, here one needs to differentiate: no details on gender, age, number or other such attributes of the authorship are disclosed to the listener. Out of which a third characteristic can be concluded:

- (3) The phenomenon of collaborative authorship generates an existence of its own through the group. Yet this cannot be grasped through attributes such as gender, age and number etc. of the members in the first place. However, it is up to the group to decide whether or not to assign personal attributes to the voice.

Investigating the role of the position claimed by collaborative authorship, further points can be defined. Through the presence of the authorship in a discourse, all indicators of a communicative process are accrued. It agitates for its own position. It is equipped with power, if I define power as the effective force of a defined and present opinion. This opinion on the other side makes it prone to criticism, while it becomes assailable, and what is assailable is vulnerable. A further point can be deduced from this:

- (4) The position of the phenomenon of collaborative authorship means it has power, which at the same time entails effective force as well as vulnerability.

At this point I feel it necessary to consider the phenomenon in the context of its interplay with the group. Ultimately, as mentioned earlier, it doesn't exist independently of the group – in contrast to looser or more informal social groupings, with a collaborative group there is an awareness of the reason for its collaboration. This reason structures not only its method of working, but determines also its social cohesion. Reasons may include continuous cooperation, the 'living out' of a program, the commitment for something or the reaching of a goal.

- (5) The phenomenon of collaborative authorship has a purpose and an awareness of it. Not all members necessarily have to be able to articulate it, but it is manifest in the form of the collaborative authorship.

From the viewpoint of a group, practicability comes first. The the question of the function of a voice speaking from amidst the group arises. A function is surely focused on the task at hand. However, I would advise to not push the question of function, but to rather think of function as a 'canister to be filled'.

(6) The phenomenon of collective authorship is in a position to fulfill a function. This results from the intention of the group members and is in line with a specific task.

One function of the phenomenon can be for example to serve as a catalyst in the process of generating ideas. An important aspect of collaborative art production is the question of whether the group members can identify with the voice of their shared production. Does the shared production connect with the result, or can the result not be accepted as one's 'own,' perhaps due to compromise?

As in point (6), one can only work with generalisations here, as this aspect varies from group to group, and even from work to work.

(7) The phenomenon of collaborative authorship is able to transmit the manifestations of the individual group members identification process. In most cases the phenomenon may appropriate greater effectiveness, if the group members identify with it. This identification can lead to further questions.

Especially in contrast to a singular authorship, strong identification within a group can lead to legal questions. It remains up for debate, who, for example in the case of a sale is going to be in charge for the handling and how the sales value is dealt with. To my mind, these questions can only be solved case by case and pragmatically, as it is difficult at this point to conclude a characteristic from it that doesn't draw too much attention towards the question of the legal author.

Finally a last characteristic can be added with regard to the opening of the notion of authorship. In the case of an utterance of the phenomenon, the voice of the authorship, formerly comprised of the group members, widens towards the recipients and the social and cultural environment of the authorship.

(8) The phenomenon of collaborative authorship is not only made up of the group members voices, but includes also the voices of the recipients and their environment.

As such, the reflection on the phenomenon of collaborative authorship refers the expanded notion of authorship.

Staring at the the horizon

How can we further deal with the phenomenon of collaborative authorship? Some might find appropriate to personify it, while others might prefer to imagine it body-less.

I decided to make assertions in order to be able to deal with the position. The first assertion was to give the position a space. This space materialises physically during exhibitions adjacent to the exhibition space, providing a site for conversations, gathering material for concept development and information on the group. Outside of the exhibition context this space is to be understood as a space for thought, which channels our exchange whenever it is beco-

mes necessary to inhabit a position as a group. This space for thought enables us to find attitudes, to make statements that come from within the group. These are not statements of an individual group member, neither is it a verbalised consensus. The position has a space of its own and is thus applicable. The reason for this assertion was to accept the role of a group-internal and group-specific position and to devote to it consciously and offensively.

Certainly it only gets really interesting when I consider the contemporary forms of collaborative creation processes: the 20th century has seen the rise and fall of great figures, witnessing the demising authority of both creation and the author. What was left to art was the spark of genius. This could not even be equalised through its proximity to popular culture. On the other hand, only modest merging and integration with other fields was admitted.

If art applied collaborative working methods for the sake of its own interlinking with other fields such as economy and politics, art (or more precisely: we) would have the opportunity to find out what collaboration is able to generate. Furthermore, art would be in a position to not only reflect itself but also this third, newly created position. Personally I can only see this as an incentive.

On the other hand I wonder what end such collaborative alliances between different social fields and art can serve. Certainly it can be an enrichment that art traditionally establishes a reflection both with, and for, utopia. The lack of utopias seems to me characteristic for our time, and problematic in terms of approaching the issues we face. However, the handling of crisis is a situation not unknown to art. It can obtain a more prosaic attitude towards its own position in cooperating with other fields, and in developing an awareness in terms of its social responsibility.

ANMERKUNGEN | NOTES:

1 Ich konzentriere mich hier auf kollaborativ agierende Gruppen, da mich die Arbeitsform losgelöst von der sozialen Struktur der Gruppe interessiert. Kollektiv agierende Gruppen definiere ich hier als Gruppenkonstellationen, die durch soziale Bindungen Konsens zu erzielen versuchen. Dem gegenüber definiere ich kollaboratives Arbeiten zweckorientiert, in dem Sinne, dass der Fokus der Suche nach Problemlösungen auf die optimale Lösung zielt. Optimal wäre ein Wort, welches kollektive und kollaborative Spezifika verbinden würde, da mir auch die Wahrung nicht-hierarchischer Strukturen und der gegenseitige Respekt unumgänglich für das im Folgenden beschriebene Phänomen erscheint. |

I am focussing here on groups acting collaboratively, since it is collaboration itself, irrespective of the social make-up of the group, which is of interest to me. I define collective groups here as group constellations aiming for consensus by means of social bonds. In contrast, I define collaborative work as result-oriented, in the sense that the focus of the search for solutions is targeted at the optimal solution. Optimum would be a term that can be associated with both collaborative and collective attributes. This is due to the claimed/set standard of non-hierarchical structures and mutual respect necessary for the phenomenon characterised in this text.

HOW TO BECOME A COLLECTIVE CULTURE.

THE CURRENT AFFAIR BETWEEN DANISH ART MUSEUMS AND FACEBOOK



138

The emergence of social media has given the general public the possibility to upload and share information, and communicate and interact in platforms online. But the actual question especially for the art system is: Do the art museums stand a chance in a collective culture?

Imagine the art museum as an interactive collaborative place where our culture is constantly generated through the voices of artists, curators, critics, academics, scientists, museums visitors and the general public. Where the traditional museum space and the walls of the famous *white cube* are dissolved.

In the following, I will argue that the art museum is facing several challenges with social media and that it has to re-invent itself in order to embrace a collective culture. The presence of technology is not enough for creating a collective culture. The art museum has to break down the walls of the museum, physical as well as mental, and re-think the art museum as an institution. This article is based on recent research on the use of Facebook by Danish statesubsidized art museums (Damkjær, 2009).

With Web 2.0 the users are not satisfied with being passive consumers, but they want to interact and participate in collective collaborations. According to the Australian media theorist Axel Bruns the rise of social media with Web 2.0 marks a paradigm shift in our contemporary culture from industrial modes of production to *Prodsusage* (Bruns, 2008). Coining the term *Prodsusage* (production-usage) Bruns stresses a dissolution of traditional producer-consumer roles and presents instead a new hybrid *Prod-user*, which both produce and use content in collective collaborations (Bruns, 2008; 2). Applying Bruns idea of *prodsusage* to today's culture scene I will in this article refer to a *collective culture*, meaning the users as *producers* of our culture – both producing and using our culture. To remain relevant in our contemporary society the art museum has to respond to this paradigm shift and open itself up for a collective culture.

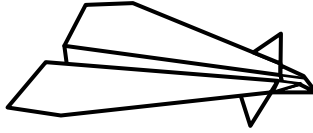
Many art museums are already experimenting with social media, creating profiles on social networking services such as Facebook, Twitter, MySpace, and YouTube. As one of the most popular social networking sites in Denmark, Facebook has naturally experienced growing participation by Danish state-subsidized art museums. By September 2009, 18 out of 39 Danish state-subsidized art museums had crea-

Text: Katrine Damkjær

ted a Facebook profile – including *The National Gallery of Denmark*, *Arken*, and *Louisiana Museum of Modern Art*. On Facebook the art museum enters a collective culture where the users are *producers* of the art museums online profile, sharing, commenting on and tagging content. However, a closer look at the 39 Danish state-subsidized art museums' use of Facebook shows that an actual collective culture barely comes into existence. The content produced by the users is generally limited and of poor quality. Most of the discussion on Facebook rarely advances beyond small talk and the content shared lacks any immediately apparent theoretical or cultural importance. The most common types of comments are related to museum visits, where the users thank the museum for a pleasant experience or conversely announce their intention of making a future visit to the museum (Damkjær, 2009). A possible explanation can be found in the fact that Facebook is primarily used by the art museums as a marketing *channel* to the users, and not as an environment to *interact* with the users. The art museums mainly use Facebook to market the art museum online by uploading information about current and forthcoming exhibitions and events, with the purpose of attracting visitors to the art museum. Furthermore there is a tendency among the art museums to use Facebook as a homepage, uploading several posts once or twice a month instead of being continually present in their Facebook profile. The art museums are mainly practicing monologue instead of dialogue, not encouraging the users to interact and participate. Using the metaphors used on Facebook itself to describe their behavior, one could say that the art museums behave as authoritarian and self-promoting friends.

The results of the research indicate that the majority of the art museums surveyed do not use Facebook on the medium's own terms. Facebook is instead seen as little more than simply a convenient new *channel* through which to market themselves in a traditional manner, rather than as an environment in which to *interact with* the users, opening themselves up to user participation and dialogue (Damkjær, 2009).

A closer look at the art museums use of Facebook reveals several dilemmas, indicating a gap between a collective culture and the art museum as an institution. Three dilemmas in particular uncover how Facebook potentially breaks down the borders between the traditional museum space



and the public space and questions the very foundation of the art museum, and its character and role in our society.

The first dilemma occurs when the art museum has to establish a **social relationship** with the users. This creates difficulty for the art museum because in this context the institution must be on par with the users, and thereby give up centuries of traditionally-held authority. In doing so, the art museum must step down from the hallowed Pantheon of its exclusivity – an act, which heralds a breakdown in traditional conceptions of museum space versus public space.

Secondly, the art museum must first create objects of sociality before meaningful **dialogical content** can manifest itself. By letting the art museum itself, the art experience, and the museum visit be social objects for interaction, the art museum is forced to open up traditionally closed conceptions of museum space. This creates a dilemma for art museums, because they are again forced to release their attachment, as institutions, to the traditional exhibition space. The *white cube* dissolves.

Thirdly, the art museum has to integrate Facebook into the art museum's daily work. This occurs as a dilemma for the art museum because Facebook represents a convergence of several media forms, mixing communication, branding, and marketing. This **media convergence** results in a deconstruction of the art museum's customary structure as an organization. Furthermore, a new political dimension influences the organization of the art museum – as a traditionally hierarchical, *top-down* organization, the art museum is again sharply challenged by Facebook, which offers a democratic *bottom-up* structure.

In its traditional form it is problematic for the art museum to embrace a collective culture. The art museum's presence on Facebook does not automatically open up for a collective culture. In order to become a collective culture, the art museums have to deal with the above mentioned dilemmas by; 1) giving up authority, 2) rethinking the museum space and 3) restructuring the organization of the art museum.

While the emergence of new media technologies reinforces the reinvention of the art museum, this metamorphosis has been emerging from within the museum institution itself as well. As is often referred to with the term 'New Museology', a shift from an *exhibition-centered* to a *visitor-centered* museum is occurring. According to Gail Anderson, this shift marks a broadening of focus from primarily the

exhibitions themselves to the role of the museum in serving the public and *how* the museum exhibits art and communicates it's background and perceived cultural significance to its visitors: *'The collection holdings are no longer viewed as the primary measure of values for a museum; rather, the relevant and effective role of the museum in service to its public has become the core measuring stick.'* (Anderson, 2004: 4). In this context, Facebook can be seen as a decisive catalyst in reinventing the art museum. On Facebook the focus is on the relationship to and the dialogue with the users.

But how can the art museum reinvent itself and become collective? According to Bruns *produsage* is not a product, but an ongoing process (Bruns, 2008). Following Bruns I will suggest that the art museum should not see itself as a *static museum space*, but rather as a *dynamic museum place* in order to create a collective culture. In the distinction between space and place lies awareness on social and cultural aspects of the users interaction. According to Paul Dourish, a collaborative environment is a notion of place rather than space: *'Physically, a place is a space which is invested with understandings of behavioral appropriateness, cultural expectations, and so forth. We are located in "space", but we act in "place".'* (Dourish, 1996: 3)

The art museum being a place where the users *interact* with each other as well as the museum and create a mutual cultural understanding and behavior. Dourish goes further and claims that: *'Space is the opportunity; place is the understood reality.'* (Dourish, 1996: 3) Becoming a dynamic collaborative museum *place* indicates that the museum comes into being in the interaction between the users and the art museum in an ever changing process.

REFERENCE:

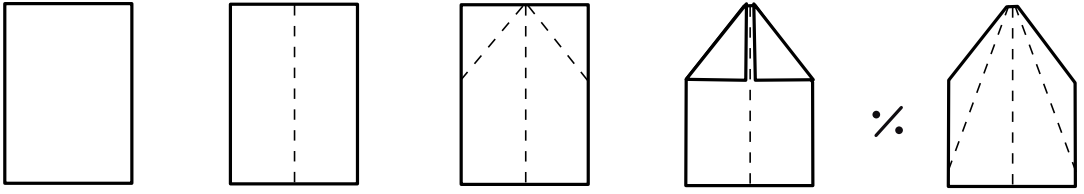
ANDERSON, Gail (ed.) (2004), *Reinventing the museum, historical and contemporary perspectives on the paradigm shift*, AltaMira Press, New York.

BRUNS, Axel (2008), *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond*. From *Production to Produsage*, Peter Lang Publishing, INC, New York.

DAMKJÆR, Katrine (2009), 'overvejer, om man kan være venner med et kunstmuseum...? Kunstmuseets dilemmaer på Facebook', Master thesis for IT-University, Copenhagen December 2009. Not Published. Can be acquired upon request through author: <mailto:frkdamkjaer@itu.dk>.

VERGO, Peter (1989), *The New Museology*, Reaktion Books Ltd, London.

DOURISH, Paul & HARRISON, Steve (1996), 'Re-Placing Space: The Roles of Place in Space in Collaborative Systems', Draft submission for CSCW '96, Xerox Palo Alto Research Center & Rank Xerox Research Center, Cambridge.



TENNIS MIT JANTE



Warum arbeiten wir (auch) kollektiv? Wir erleben ein Grundbedürfnis des Austausches. Uns verbindet die Erfahrung, dass im Dialog andere Ergebnisse erzielt werden können, als wenn wir „allein“ arbeiten. Diese beiden Vorgehensweisen können sich ergänzen. Allerdings entstehen schnell neue Konfliktsituationen, wenn man nicht länger nur auf sich gestellt ist. Diese Konflikte wollen wir als Chance sehen.

Wir sind auf den Begriff des „Jantegesetzes“ in unserem Austausch gestoßen, der sich als effektiver Reibungspunkt erwiesen hat. Dessen Struktur, Sprache, Implikationen sowie dessen gesellschaftliche Rezeption hat uns geholfen, zu einer eigenen Sprache zu finden, die die Erkenntnisse über die entstandenen Konfliktsituationen sichtbar zu machen versucht. Dadurch werden die daraus entstandenen Denkansätze für uns für ein kollektives Arbeiten anwendbar - zu einer Art Werkzeug. Dritte sollen sie anregen, sich wiederum daran abzuarbeiten, das beinhaltet z. B. Reflektion, (Neu-)Sortierung, Ergänzung oder Verwerfung.

In seinem autobiographisch verankerten Roman *Ein Flüchtling kreuzt seine Spur* (Norwegen 1933, dt.1973)¹ hat Axel Sandemose² den Begriff *Janteloven*³ (norw./dän.; dt. „das Jantegesetz“) erfunden. Das Jantegesetz ist ein ungeschriebenes Gesetz der fiktiven Kleinstadt Jante⁴. Es besteht aus zehn gesetz- oder gebotsähnlichen Aussagen⁵, die dazu dienen sollen, individuelle Entfaltung kollektiv zu verhindern, wobei sich das „Wir“ (bzw. die Gemeinschaft) über das „Ich“ (bzw. das Individuum) stellt.

Im Vorwort des Romans spricht Sandemose dem Jantegesetz einen möglichen „hoffnungslos universellen“ Charakter zu⁶. Sandemose benennt in *Ein Flüchtling...* das Phänomen eines ungeschriebenen Verhaltenskodex⁷ und entwirft den Begriff des Jantegesetzes. Durch diese Benennung macht er den von ihm beobachteten Verhaltenskodex diskursfähig. Die Erscheinung der Erstausgabe des Romans 1933 löste eine heftige Debatte aus⁷.

In Dänemark wie auch in Norwegen und Schweden ist das Jantegesetz allgemein als Begriff bekannt und wird nach

Text: André Schmidt & Daniel Kupferberg
wie vor angesprochen, zitiert und reflektiert.⁸ Verfolgt man die öffentliche Debatte, wird der ambivalente Charakter des Jantegesetzes deutlich. Einerseits verspüren die Menschen den Bedarf eines sozialen Regelwerks, um in der Gemeinschaft handlungsfähig zu sein. Diesbezüglich weist Ulbæk 1993 darauf hin, dass das Strafgesetz nur das Eigentumsrecht und die persönliche Integrität regeln kann. Um „soziale Sanktion[en] [gegenüber] asozialem Verhalten“ durchsetzen zu können, bedarf es aber auch sozialer Normen. Das Jantegesetz ist hierfür ein Beispiel. Andererseits ist das Jantegesetz Ausdruck einer sozialen Norm, die destruktiv auf den Selbstwert und die Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen wirkt.

Über die Jahre hat es viele Versuche gegeben, das Jantegesetz zu überarbeiten, einige dieser Überarbeitungen finden sich in der unten folgenden Tabelle wieder. Links ist die ursprüngliche Formulierung Sandemoses aus dem Jahre 1933, wie sie in *Ein Flüchtling kreuzt seine Spur* zu lesen ist. *Das Anti-Jantegesetz* von Erling Forland aus den 1980er Jahren ist eine Reaktion auf das Original, ebenso *Das positive Jantegesetz* wie es S. Salting aus dem Jahre 1988 zitiert, während *Das kognitive Anti-Jantegesetz* von Irene Henriette Oestrich eine Weiterentwicklung des Jantegesetzes für einen therapeutischen Ansatz aus dem Jahre 2000 ist.

Forland, ein Pädagoge aus Norwegen, versucht mit einer Umkehrung der Unterdrückungsmechanismen das Jantegesetz positiv für das Individuum umzudeuten. Er weist darauf hin, durch eine individualistische Deutung des *Anti-Jantegesetzes* nicht zu „egozentrisch“ zu werden.⁹ Im *Positiven Jantegesetz* wird dieser Tendenz durch das Hervorheben der positiven Aspekte im Verhältnis zwischen Individuum und Gruppe entgegengewirkt. Zu diesen Aspekten gehören unter anderen Wertschätzung, gegenseitige Abhängigkeit, Vertrauen und Verantwortung. Oestrich versucht wiederum, in ihrem therapeutischen Ansatz einen anderen Weg einzuschlagen, indem das Individuum selbstbewusst mit dem Gegenüber bzw. der Gruppe versöhnt werden soll.

	Das Jantegesetz (1933)	Das Anti-Jantegesetz ¹⁰ (1985)	Das positive Jantegesetz ¹¹ (1988)	Das kognitive Anti-Jantegesetz ¹² (2000)
1	Du sollst nicht glauben, dass du etwas <i>bist</i> .	Du bist einzigartig.	Du sollst wissen, dass wir mit dir rechnen.	Du sollst immer daran glauben, dass du etwas wert bist - und nach Beweisen suchen, die dieses bestätigen.
2	Du sollst nicht glauben, dass du ebensoviel bist wie <i>wir</i> .	Du bist mehr wert, als jemand messen kann.	Du sollst wissen, dass wir wissen, dass es etwas Gutes und Wertvolles in dir gibt, das wir brauchen.	Du sollst daran glauben, dass wir - du und ich - gleich wertvoll sind.
3	Du sollst nicht glauben, dass du klüger bist als <i>wir</i> .	Du hast einzigartige Fähigkeiten.	Du sollst wissen, dass mind. 4-5 Menschen - deine Nächsten - völlig von dir abhängig sind.	Du sollst daran glauben, dass wir klug und kompetent in unseren jeweiligen eigenen Gebieten sind.
4	Du sollst dir nicht einbilden, dass du besser bist als <i>wir</i> .	Du hast etwas, das du beitragen kannst.	Du sollst wissen, dass du menschliche Eigenschaften hast, die wir schätzen.	Du darfst gerne glaube, dass du mehr weißt als ich - ich bin überzeugt, dass ich viel von dir lernen kann.
5	Du sollst nicht glauben, dass du mehr weißt als <i>wir</i> .	Du hast etwas getan, auf das du stolz sein kannst.	Du sollst wissen, dass wir anderen auch das Gefühl kennen, bedeutungslos, einsam und gescheitert zu sein.	Du sollst daran glauben, dass du zu etwas fähig bist, damit du die Motivation, deine Fähigkeiten zu entwickeln, beibehältst, deine Ressourcen aufbauen kannst und dem nachgehen, was du brauchst.
6	Du sollst nicht glauben, dass du mehr bist als <i>wir</i> .	Du hast große unverbrauchte Ressourcen.	Du sollst wissen, dass du zu uns gehörst.	Du sollst daran glauben, dass jemand dich mag, dass du Liebe und Akzeptanz verdienst.
7	Du sollst nicht glauben, dass <i>du</i> zu etwas taugt.	Du bist zu etwas fähig.	Du sollst wissen, dass wir vieles für dich tun wollen.	Du sollst daran glauben, dass du etwas lernen kannst - alleine und in Gemeinschaft mit anderen.
8	Du sollst nicht über <i>uns</i> lachen	Du kannst andere annehmen.	Du sollst glauben, dass dein eigenes Leben und die Erhaltung unserer Gesellschaft von deinem Einsatz sehr abhängig sind.	Du sollst daran glauben, dass du in der Lage bist, mit anderen zu teilen und zusammenzuarbeiten, obwohl es viel gibt, was du alleine machen musst.
9	Du sollst nicht glauben, dass sich jemand um <i>dich</i> kümmert.	Du hast die Fähigkeit, andere zu verstehen und von ihnen zu lernen.	Wir - du und ich - können die Probleme gemeinsam lösen.	Du musst lachen, spielen und dich amüsieren können, auch wenn du ernsthafte Aufgaben zu erledigen hast.
10	Du sollst nicht glauben, dass <i>du</i> uns etwas beibringen kannst.	Es gibt jemanden, der dich mag.		Du bist nicht alleine - andere haben die gleichen Bedürfnisse.
x ¹³				Vergiss nicht deine persönlichen Rechte.

Die oben dargestellten Recherchen zum Jantegesetz haben uns angeregt, diese zu interpretieren und neu zu denken. Unsere Überarbeitung haben wir in Form von Denkanstößen für kollektiv Arbeitende formuliert. Wir haben hier vorwiegend künstlerisch/gestalterisch Produzierende vor Augen, da wir hauptsächlich aus diesen Erfahrungshorizonten schöpfen.

Die ursprüngliche 10-Punkte-Form ist im Kontext des Romans Sandemose entstanden. Darin dient sie dazu, den „universellen Charakter“¹⁴ des Jantegesetzes zu veranschaulichen. Wir haben uns von dieser aus unserer Sicht rigiden Form gelöst. Denkanstöße heißt auch, dass etwas weitergedacht werden soll. Um dieses zu fördern, kann es sehr hilfreich sein, die vorgefundene Form aufzulösen. Außerdem wollen wir vermeiden, in eine rein dualistische Auseinandersetzung mit dem Jantegesetz, sowie den Reaktionen bzw. Weiterentwicklungen zu verfallen.

Was die Sprache unserer Denkanstöße betrifft, haben wir uns von den oben genannten inspirieren lassen. Dabei wollen wir die stilistischen Mittel, wie die Klarheit und die Nachvollziehbarkeit der Sprache beibehalten, möglichst, ohne die Komplexität der Fragestellung zu vernachlässigen.

Die unten aufgeführten Denkanstöße können (im Idealfall) ein Ausgangspunkt sein, prozesshafte und dynamische Weiterentwicklungen innerhalb einer Gruppe zu fördern. Wir schreiben ihnen somit keinen Anspruch auf Universalcharakter zu. Allerdings können sie benutzt werden, um ethische Grundlagen daraus zu generieren, aus denen wiederum konkrete Handlungsempfehlungen für bestimmte Probleme des Zusammenarbeitens entwickelt werden können.

Für diese ethischen Grundlagen ist es unser Anliegen, eine angemessene Balance in dem Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv zu finden. Der Einzelne soll sowohl ein individuelles als auch ein kollektives Bewusstsein für die Gruppe entwickeln. Hierzu gehören z.B. Fragestellungen in Bezug auf Verantwortung und Gerechtigkeit.

Während unserer Überlegungen sind einige Fragen zu unserem derzeitigen Stand aufgekommen.

Sind die Vorschläge zu unkonkret? Welche Gruppengrößen sprechen wir an? Können unsere Denkanstöße ebenfalls ein Beitrag zum Verhältnis von unterschiedlichen Gruppen zueinander leisten bzw. der Stellung einer Gruppe zur Gesellschaft? Wir haben bewusst aus dem eigenen Erfahrungsschatz die Denkanstöße konstruiert. Um sich diese aber in ihren Formulierungen aneignen zu können sowie eine größere Vielfalt und Anwendbarkeit zu geben, wäre es notwendig, dass Dritte ihre eigenen Erfahrungshorizonte einarbeiten.

- Ich bin einzigartig, wir sind einzigartig.
- Ich und du - wir - sind wertvoll.
- Die Erfahrungen, das Wissen und die Fähigkeiten, die jede Person mitbringt, sind wertvoll, im Austausch und in den Schnittstellen können wir zu neuen Einsichten kommen.
- Ich und wir können Konflikte als Chance sehen.

- Meine eigene Biographie ist wichtig, um mich zu verstehen. Ich kann eine Sensibilität für die Biographie meines Gegenübers entwickeln.

- Ich vertraue mir, ich vertraue uns, kann kritisieren und kritisiert werden, solange es konstruktiv bleibt.

- Jedes Gefühl hat seine Ursache(n). Es kann für unsere Kommunikation hilfreich sein, meine Emotionen zu benennen.

- Es kann mir und uns weiterhelfen, die Verwendung unserer Sprache und ihre Bedeutung zu diskutieren.

- Allein kann ich Monologe führen, in der Gruppe können wir sie zu Dialogen wandeln.

- Ich bin mir selbst gegenüber verantwortlich, was bedeutet für uns Verantwortung?

- Was bedeutet für uns Gerechtigkeit?

- Was heißt für mich und für uns Hierarchie?

- Ich und wir haben Ressourcen, die nicht endlos zur Verfügung stehen.

- Eine leichte und gelassene Grundeinstellung bringt mich und uns weiter.

- ...

QUELLEN:

CARLSSON, Anni, „Kindheit eines Mörders. Aksel Sandemose: ‚Ein Flüchtling kreuzt seine Spur‘“, in: Die Zeit, Nr. 12, Hamburg, 15.03.1974. <http://www.zeit.de/1974/12/Kindheit-eines-Moerders?page=all> (letzter Zugriff am 12.01.2010).

FÖRLAND, Erling, „Lær å bli trygg på deg selv“ (Lerne dir selbst zu vertrauen), 02.03.2007, <http://www.groruddalen.no/laer-aa-bli-trygg-paa-deg-selv.433170.html> (letzter Zugriff am 12.01.2010).

HELLEBERG, Maria / HEJGAARD, Janne, *Glimt af danskhedens historie* (Einblicke in die Geschichte des Dänischseins), Århus, 2005.

OESTRICH, Irene Henriette, *Tankens kraft – Kognitiv terapi i klinisk praksis* (Die Kraft des Gedankens – Kognitive Therapie in der klinischen Praxis), Virum, 2000.

SALTING, Ole, *Jante- og andre love* (Jante- und andere Gesetze), Hvidovre, 1988.

SANDEMOSE, Axel, *En Flyktning Krysser sitt Spor*, Oslo, Erstaugabe 1933. *Ein Flüchtling kreuzt seine Spur*, aus dem Norwegischen, Birckholz, Udo, Ost-Berlin, 1973.

SCHARFF, Thomas, „Janteloven er på tilbage“ (Das Jantegesetz ist auf dem Rückzug), in: Information, Kopenhagen, 27. Oktober 2008.

ULBÆK, Ib, „Forsvar for janteloven“ (Verteidigung des Jantegesetzes), in: Politiken, Kopenhagen, 15. Dezember 1993.

ANMERKUNGEN:

1 Sandemose hat nach Erscheinen der Erstaugabe das Buch mehrfach überarbeitet und ergänzt. Die deutsche Übersetzung bezieht sich auf die letzte Fassung.

2 Sandemose, Aksel (geb. 1899, Nykøbing Mors, gest. 1965, Kopenhagen), dänisch-norwegischer Schriftsteller.

3 „Jante“ bedeutet im dänischen soviel wie Bleiknopf bzw. Groschen.

4 Sandemos Roman spielt in der fiktiven dänischen Kleinstadt Namens Jante. Die von ihm geschilderte Stadt stimmt in groben Umrissen mit der Stadt Nykøbing auf der Insel Mors (Morsø) im Limfjorden überein.

5 „Lov“ kann im Dänischen sowohl Gesetz als auch Gebot bedeuten.

6 Sandemos Vorwort zu *Ein Flüchtling...* 1973, S. 8.

7 Im Vorwort von *Ein Flüchtling...* beschreibt Sandemose, wie der Roman zahlreiche Debatten nicht nur zum Jantegesetz ausgelöst hat.

8 Laut Carlsson ist „Janteloven“ in Skandinavien seit Erscheinen des Romans ein „soziologischer Begriff“. Schon im Schulunterricht wird das Jantegesetz behandelt, siehe dazu z.B. das Kapitel „Janteloven“ in Helleberg / Hejgaard 2005 (ein Schulbuch ungefähr für die 8. Klasse der öffentlichen dänischen Folkeskolen).

9 siehe Forland, 2007.

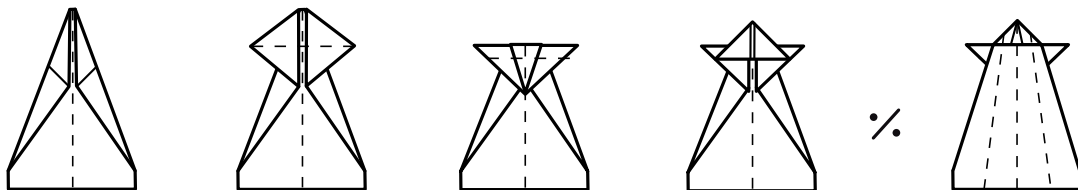
10 Forland, Erling (geb. 1923, Vevring), cand.paed., Lehrer. Sein *Anti Janteloven* hat in Form eines Plakats eine Auflage von über 50.000 verkauften Exemplare erreicht. Zuerst erschienen in Hjemmet, 1985. Übersetzung aus dem Norwegischen (Bokmål): Kupferberg, Daniel, 2009.

11 Salting, 1988, S. 123-125. Salting bezieht sich auf „Den positive Jantelov“, wie in der Zeitschrift des „Dansk Erhvervspædagogisk Forening“ (erste Ausgabe 1988) erschienen. Verfasser unbekannt. Übersetzung aus dem Dänischen: Kupferberg, Daniel, 2010.

12 Oestrich, Irene Henriette (geb. 1950, Kopenhagen), Psychologin, Ph.D., Spezialistin und Supervisorin in kognitiver Therapie und Leiterin der „Center for Kognitiv Terapi“ am Sankt Hans Hospital, Kopenhagen; aus „Tankens kraft...“ (2000). Übersetzung aus dem Dänischen: Kupferberg, Daniel, 2009.

13 Oestrich fügt in ihrer Überarbeitung des Jantegesetzes einen weiteren Punkt hinzu. Dies bricht nicht nur die „10-Punkte-Form“ des Originals, sie weist in diesem zusätzlichen Punkt auch auf eine rechtliche Ebene hin.

14 siehe Fußnote 6.



TENNIS WITH JANTE

Why do we (also) work collectively? We share a basic need for exchange. In our experience, results achieved through dialogue differ from those achieved alone. Although the two approaches can complement each another, giving up individuality can easily lead to situations of conflict. We want to understand that conflict as potential.

In the process of our exchange we encountered the 'Jante Law' as a useful point of friction. Its structure, its language, its implications – as well as its social reception – all helped us to find our own language, through which an understanding of the conflicts that arose was able to be made manifest. In other words, what emerged through the process of dialogue itself became useable in our collective work as a kind of tool. Others, in turn, should be encouraged to undertake for themselves an exhaustive working through of what is at issue for them – through, for example, reflection, (re)arrangement, supplementation, or rejection.

In his semi-autobiographical novel *A Fugitive Crosses His Track* (Norway, 1933, Engl. translation 1936)¹, Axel Sandemose² introduced the notion of *Janteloven*³ (Norw./Dan.; Engl. 'Jante Law'). The Jante Law is the unwritten law of the fictitious small town of Jante⁴. It is made up of ten declarations similar to laws or decrees⁵, which, collectively, are intended to suppress the development of individualism. The 'we' (e.g. the collective), in other words, asserts its superiority over the 'I' (e.g. the individual).

In his foreword to the novel, Sandemose notes that the Jante Law may betray something of a 'hopelessly universal' character⁶. The phenomenon of an unwritten code of behaviour is articulated, over the course of the novel's narrative, through the notion of the Jante Law. Sandemose's observed code of behaviour is thus able, through its identification as such, to become the subject of discourse. The publication in 1933 of first edition of the novel caused heated debate⁷.

Translation & copy-editing: Naomi Hennig, Dave Ball

The notion of the Jante Law is known widely in Denmark, Norway and Sweden, and has been the subject of much discussion, reference and reflection.⁸ The ambivalent character of the Jante Law can be traced through public debate. There is, on the one hand, a call for a social system of rules which makes it possible to act within a community. Ulbæk (1993), for example, suggests that civil law is designed to regulate nothing but property rights and personal integrity. In order to 'sanction against anti-social behaviour', additional social norms – which the Jante Law provides – are necessary. On the other hand, the Jante Law can be seen as an expression of a social norm, destructive to self-worth and the development of individuality.

Many attempts have been made over the years to rework the Jante Law, some of which are set out in the table below. On the left-hand side is Sandemose's original 1933 formulation, which can be found in *A Fugitive Crosses His Track*. Erling Førland's *Anti-Jante Law* is a 1980s response to the original, as is *The Positive Jante Law*, cited by S. Salting in 1988, whilst Irene Henriette Oestrich's 2000 work, *The Cognitive Anti-Jante Law*, is a further development of the Jante Law through a therapeutical approach.

The Norwegian pedagogue Førland attempts, by inverting its suppressive mechanism, to reframe *The Jante Law* as positive for the individual. He is, however, aware of the dangers of an individualistic interpretation of the *Anti-Jante Law* leading to egocentrism⁹. This tendency is counteracted in *The Positive Jante Law* by its emphasis on the positive aspects of the relation between the individual and the group, which include gratitude, mutual dependency, trust and responsibility. Oestrich however, takes a different route; her therapeutic approach seeks a reconciliation of the self-confident individual with its counterpart: the group.



	The Jante Law (1933)	The Anti-Jante Law ¹⁰ (1985)	The Positive Jante Law ¹¹ (1988)	The Cognitive Anti-Jante Law ¹² (2000)
1	Don't think that <i>you</i> are special.	You are singular.	You should know that we count on you.	Always believe that you are valuable – and find ways to prove it.
2	Don't think that <i>you</i> are worth what <i>we</i> are worth.	You are worth more than anyone can measure.	You should know that we know there is something good and valuable in you that we depend on.	You should believe that we – you and me – are equally valuable.
3	Don't think that <i>you</i> are as smart as <i>we</i> are smart.	You have singular capabilities.	You should know that at least 4-5 people around you – the ones closest to you – are entirely dependent on you.	Have faith in the fact that we are smart and competent within our own fields.
4	Don't imagine that <i>you</i> are better than <i>we</i> are.	You have something to offer.	You should know that you have human capacities that we value.	Allow yourself to believe that you know more than me – I am convinced that I can learn a lot from you.
5	Don't think that you know more than <i>we</i> know.	You have done something you can be proud of.	You should know that we others too recognise the feeling of insignificance, meaninglessness, loneliness and failure.	Believe that you are capable – so that you remain motivated to develop this capability; be able to build up your resources, and follow your needs.
6	Don't think that you are more important than <i>we</i> are important.	You've got a wealth of untapped resources.	You should know that you belong to us.	Have faith that someone loves you, that you deserve love and acceptance.
7	Don't think that <i>you</i> are good for anything.	You can do something.	You should know that we want to do a lot for you.	Have faith that you can learn something – on your own and together with others.
8	Don't laugh at <i>us</i> .	You can accept others.	You should believe that your own life and the existence of our community depend strongly on your input.	You should believe that you are in a position to share something with others and to work with them, although there is a lot you must do on your own.
9	Don't think that anybody cares about <i>you</i> .	You can understand and learn from others.	We - you and I - can solve problems together.	You must be able to laugh, play, and amuse yourself, even when you're carrying out serious tasks.
10	Don't believe that <i>we</i> can be taught anything by <i>you</i> .	There is someone who cares for you.		You are not alone – others have similar needs.
x ¹³				Don't forget your personal rights.

The research detailed above on the Jante Law inspired us to interpret and re-think our subject. Our revisions are formulated as thought-provoking impulses for collective work. It was conceived predominantly with artistic or creative producers in mind, since this is largely where our own horizon of experience lies.

The original 10 point-format was developed within the framework of Sandemose's novel, in which it serves to illustrate the 'universal character'¹⁴ of the Jante Law. We chose to discard this rigid form, since such an impulse for thought should lead to further development. By breaking up the existing form, a continuation is made possible. Moreover, we wanted to avoid lapsing into a purely dualistic argumentation with the Jante Law and its responses; doing so might have prevented any further development.

In terms of language, our inspiration comes from those mentioned above; we have tried to retain a clear and comprehensible style, without neglecting the complexity of the problematic.

The suggestions outlined below serve as an (idealised) starting point for an enactment of a process-orientated and dynamic developmental practice within a group. We do not assign to them the character of universality. They could however be used to generate basic ethical principles, from which concrete codes of conduct could be developed for specific problems associated with collaborative work.

Our aim with these basic ethical principles is to find an appropriate balance between individuality and collectivity. The individual should be able to develop both a subjective, as well as a collective, awareness within the group. Central to this are issues of responsibility and fairness.

A number of questions concerning our current situation emerged during the process of reflection.

Were our suggestions too general? What size of group were we addressing? Could our ideas be helpful in reflecting on the mutual relationships between different groups, and on the position of a particular group in relation to society? Our formulations were consciously engineered out of our own experience. To make use of our suggestions, others would be required to introduce their own experiences. A greater diversity and wider applicability is thus achieved.

- I am singular, we are singular.
- You and I – we – are valuable.
- The experience, the knowledge and skills each person contributes are valuable. Through exchange and at the intersections we can gain new insights.
- I and we can see conflict as chance.
- My own biography is important for my self-understanding. I can develop a sensitivity to the biography of my neighbour.
- I trust myself, I trust ourselves; I can criticise and be criticised - as long as this criticism remains constructive.
- Every feeling has its cause(s). It can be helpful for our communication for me to identify and speak out my emotions.
- It can help me and it can help us to discuss the use of our

language and its meaning.

- Alone, I can hold a monologue; in the group we can turn it into a dialogue.
- I am responsible for myself – what does responsibility mean for us?
- What does justice mean for us?
- What does hierarchy mean to me and to us?
- I have and we have resources which will not always be at our disposal.
- An easy-going and relaxed attitude will take me forward and take us forward.
- ...

REFERENCES:

- CARLSSON, Anni, 'Kindheit eines Mörders. Aksel Sandemose: "Ein Flüchtling kreuzt seine Spur"', in: *Die Zeit*, No. 12, Hamburg, 15/03/1974. <http://www.zeit.de/1974/12/Kindheit-eines-Moerders?page=all> (last access on 12/01/2010).
- FÖRLAND, Erling, 'Lær å bli trygg på deg selv' (Learn to trust yourself), 02/03/2007, <http://www.groruddalen.no/laer-aa-bli-trygg-paa-deg-selv.433170.html> (last access on 12/01/2010).
- HELLEBERG, Maria / HEJGAARD, Janne, *Glimt af danskhedens historie* (Insight in the History of Being Danish), Århus, 2005.
- OESTRICH, Irene Henriette, *Tankens kraft – Kognitiv terapi i klinisk praksis* (The Power of Thought – Cognitive Therapy in Clinical Praxis), Virum, 2000.
- SALTING, Ole, *Jante – og andre love* (Jante and other Laws), Hvidovre, 1988.
- SANDEMOSE, Axel, *En Flyktning Krysser sitt Spor*, Oslo, first published in 1933. *A Fugitive Crosses His Track*, Translation from 1936, New York: Alfred A. Knopf.
- SCHARFF, Thomas, 'Janteloven er på tilbagetog' (The Jante Law on its Fall-back), in: *Information*, Copenhagen, October 27, 2008.
- ULBÆK, Ib, 'Forsvar for janteloven' (Defence of the Jante Law), in: *Politiken*, Copenhagen, December 15, 1993.

NOTES:

- 1 Sandemose reworked and made several additions to the book after it was first published.
- 2 Sandemose, Aksel, (born 1899, Nykøbing Mors, died 1965, Copenhagen), Danish-Norwegian author.
- 3 'Jante' in Danish translates as lead button or penny.
- 4 Sandemose's novel is set in the small Danish town of Jante. The town described bears a resemblance to the town Nykøbing on the island of Mors (Morsø) in Limfjorden.
- 5 The Danish term 'Lov' can be translated as both 'law' or 'precept'.
- 6 Sandemose's foreword to *A Fugitive...* (German translation from 1973, p. 8)
- 7 In the foreword to *A Fugitive...* Sandemose describes how the novel initiated numerous debates, not only on the Jante Law.
- 8 According to Carlsson, 'Janteloven' has become a sociological term since the novel was first published. The Jante Law is already discussed by school-age. For reference, see for example the chapter 'Janteloven' in Helleberg / Hejgaard 2005 (a textbook for the 8th grade of the Danish public Folkeskolen).
- 9 See Förland, 2007.
- 10 Förland, Erling (born. 1923, Vevring), cand.paed., teacher. His *Anti-Janteloven*, published in the form of a poster of which 50,000 copies were sold. First published in Hjemmet, 1985. Translated from Norwegian (Bokmål) by: Kupferberg, Daniel, 2009.
- 11 Salting, 1988, p. 123-125. Salting refers to 'Den positive Jantelov', as published in 'Dansk Erhvervspædagogisk Forening' (first edition from 1988). Author unknown. Translated from Danish by: Kupferberg, Daniel, 2010.
- 12 Oestrich, Irene Henriette (born 1950, Copenhagen), psychologist, PhD, specialist and supervisor in cognitive therapy and head of the 'Center for Kognitiv Terapi' at Sankt Hans Hospital, Copenhagen; from 'Tankens kraft...' (2000). Translated from Danish by: Kupferberg, Daniel, 2009.
- 13 Oestrich adds another point in her reworked version of the Jante Law, not only breaking with the '10 point format' of the original, but pointing also to an additional legal issue.
- 14 See footnote 6.

HANDLUNGSEMPFEHLUNGEN



+++ Ich bin der Meinung, dass es unmöglich ist, eine allgemeine Handlungsempfehlung auszusprechen. Jedes Kollektiv ist ganz individuell, was für das eine gut ist, kann für ein anderes schlecht sein.

Das sind meine Wünsche für mein Idealkollektiv: Auf versteckte Hierarchien achten + Lernen, miteinander zu kommunizieren, sich darin unbedingt fortbilden + Sich zurücknehmen, dem/r anderen einen Raum und seine/ihre Wahrheit lassen + Sich nicht in Grundsatzdiskussionen verlaufen. Immer unterscheiden, ob man über die Sache spricht oder versteckt Vorwürfe mitlaufen + Zuhören lernen. Zuhören können, ohne alles auf sich zu beziehen + Den anderen anders sein lassen und im Anderssein akzeptieren + Haltung „Wir sind alle eins“ entwickeln. Sich freiwillig dafür entscheiden + Vertrauen pflegen + Probleme immer aussprechen, ehrlich sein + Konkret sein + Zuverlässig sein. Versprechungen halten. Damit andere sich im Projekt auf mich verlassen können + Am Projektanfang klären: Warum bin ich da? Warum bist du da? Was will ich von dir, was willst du von mir? Was konkret können wir zusammen tun? Was kann jeder gut? Wie können wir uns ergänzen? Was wollen wir nicht tun? + Wir erkennen unsere Grenzen und die Grenzen der anderen + Eine Art Gruppenvertrag formulieren, mit dem alle zufrieden sind + Eine Gruppe kann nur zusammen bleiben, wenn eine gemeinsame „Passion“, ein gemeinsamer Geist da ist. Man kann eine Gemeinschaft nicht erzwingen + Grundlage dafür ist die Haltung: Wir sind alle freiwillig dabei. Wir können auch allein, aber möchten uns trotzdem verbinden, um etwas neues zu erfahren + Wir fühlen uns wie ein Organismus (metaphorisch gesprochen), wir kümmern uns umeinander und beuten uns nicht aus + Eine Gemeinschaft aus unfähigen Egomani ist ein Horror. Dann lieber allein bleiben +

+++ Kollektive Arbeit setzt voraus, dass die Leute, die zusammen arbeiten, sich bewusst sind, dass jeder einzelne wichtig ist + Wichtig: Entscheidung, im Team zu arbeiten +

146

+++ **Do:** Ziel: Eine Symphonie aus den verschiedenen Einheiten schöpfen + Finden und Bewahren: Die Gruppe als eine Matrize betrachten, in der jede/r einzelne/r seine Ideen einbettet + Synchronisieren + Des/r Anderen Ideen würdigen + Unterschiede als Bereicherung würdigen + Sich Fehler erlauben können + Nach einem Ausgleich suchen zwischen „Sich-Vergessen“ und „Sich-Einbringen“ + Verantwortlichkeiten schaffen und würdigen + Ehrlich mit den eigenen Bedürfnissen und Erwartungen umgehen + Sich auf das Positive konzentrieren, um nach vorn zu blicken + Sich auf das Negative konzentrieren, um nach Lösungen zu suchen + Ich und Wir +

+++ **Don't:** Machtspiele + Sich überidentifizieren mit dem, was man macht + Vergessen, dass jeder etwas einbringt + Unverantwortlich mit anderen umgehen + Keinen Raum für andere schaffen + Nicht ehrlich mit den eigenen Bedürfnissen und Erwartungen umgehen + Sich nur auf Negatives konzentrieren + Ich und Ihr +

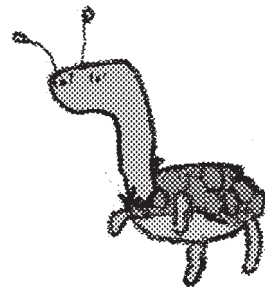
+++ „**Wie kollektiv arbeiten...?**“ a) Gemeinsame Produktion, indem jede/r seine/ihre Fähigkeiten einbringen kann bei b) - prinzipiell - heterogener Struktur der Gruppe. + c) Um nach außen wirken zu können und akzeptiert zu werden (z. B. vom Markt), bedarf es eines Minimums an rechtlichen Strukturen (Verträge, AutorInnenschaft etc.). + d) Gleichzeitiger Versuch, neue, effektive, heterogene Strukturen zu implantieren, + e) woraus sich die Notwendigkeit der Vernetzung ergibt. + f) Visionserarbeitung über die konkrete Zielsetzung einer gemeinsamen Produktion hinaus: Was verbindet die Gruppe, wozu ist sie „committed“, aus welcher Vision heraus gestaltet sie? (Hierbei verstehe ich unter Vision eine gesellschaftlich relevante Positionierung, aus der heraus zukunftsorientiert operiert wird, einfach gesprochen: Was treibt mich/uns morgens aus dem Bett? Im Verlauf des Geschehens geht die Vision oft im Alltag verloren. Es braucht also eine Struktur, die es ermöglicht, die Vision, die alle/s trägt, immer wieder lebendig werden zu lassen.) + g) Das bedeutet in der Folge, dass ich mir das entsprechende Umfeld - sprich die Gruppe - suchen muss, das mich/uns nährt +

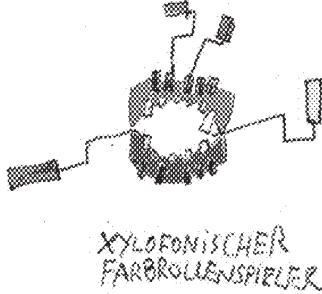


ELEFANTEN-
SCHNORCHEL



LAUBBANANE





+++ **Do:** Grundlagen vorab und sorgfältig klären (PartnerInnenwahl, Projektwahl, Dauer, Konstellation...) + Erwartungshaltungen, Zeitkapazitäten, Aufgaben (in Relation zu den Kompetenzen) klären und verabreden + Temporäre Verbindlichkeiten treffen (für eine Zeitspanne, ein Projekt, eine Aufgabe) + Vertrauen in die Andersartigkeit des/der Anderen + Unterschiede, Unterschiede, Unterschiede (Alter, Geschlechter, Lebensweisen, Kulturkreis, Sprache, Berufe, Berufungen...) + Regelmäßiger Status Quo (z. B. über Protokolle, Webarchiv) + offline: Gefühl für den/die Andere/n, für Verbindlichkeiten, explizit zu Beginn + online: Facts, Verabredungen, stringente Weiterentwicklungen von Ideen oder Konzepten + Probleme lassen sich nur dort lösen, wo und von wem sie verursacht und demnach auch gelöst werden können +
 +++ **Don't:** Nach der PartnerInnenwahl bzw. der Entscheidung für eine PartnerIn diese nicht in Frage stellen + über den anderen nicht in dessen Abwesenheit sprechen + die Qualität nicht argwöhnisch dauerprüfen + Harmonie über alles stellen (Ärger sucht sich immer einen Weg) +

+++ **Do:** Vertrauen. Allen Beteiligten einen Freiraum geben, und darauf vertrauen, dass sie aus ihrer Perspektive und mit ihren Kompetenzen etwas Gutes daraus machen werden + Ziele formulieren und Aufgaben verteilen. Wenn man glaubt, dass sowieso alles gemeinsam in der Gruppe passieren wird, führt das manchmal dazu, dass niemand Ideen weiter entwickelt und die Diskussionen immer auf der Stelle treten + Dinge ausprobieren und nicht nur reden. Mit Dingen meine ich: Entwürfe, Skizzen, Bilder, in welcher Form auch immer. Die Diskussionen darüber haben uns immer viel weiter gebracht als die hypothetischen Annahmen im Vorfeld + Sich auf den Rhythmus der Beteiligten einstellen. Weil jemand nicht gleich reagiert, heißt das nicht, dass er/sie nichts tun wird. Jede/r bringt sich zu jedem Zeitpunkt unterschiedlich ein +
 +++ **Don't:** Kompromisse. Ein Kompromiss ist meistens eine Lösung, mit der alle leben können, aber von der letztlich niemand so wirklich begeistert ist. Ich denke, das kann leicht dazu führen, dass langsam alle die Motivation verlieren. Deshalb ist es besser, so lange zu überlegen und zu suchen, bis man einen Vorschlag findet, den alle wirklich großartig finden + Kontrolle behalten wollen. Nicht versuchen, ein Konzept zu finden, das dann rigide befolgt werden soll. Nicht von vornherein wissen wollen, was herauskommen wird +

+++ **Do:** Lust haben, mit jemandem zusammen zu arbeiten; dessen Kompetenzen sind sekundär + Projektthema in Abhängigkeit von Arbeitsmodi (z.B. berücksichtigen, wenn keine persönlichen Treffen möglich sind) + (aus-)gewählte Person, die den Input koordiniert und sich dabei als Teil der Einheit versteht + Bündelung der Einzelkräfte zu einer Gesamtkraft + Statt Routine eher Improvisation + Gemeinsame Definition der Richtung des Ziels + Kontinuität in den Handlungen + Schwachstellen füllen / ausgleichen + Ausgleich der Kompetenzen (Youngster: Empathie, Oldies: Wissen) +
 +++ **Don't:** Zu heterogen (bzgl. Persönlichkeiten, Disziplinen, Wünschen, Zielausrichtungen...) + Kontroverses Gesprächsklima + Ideologie + Leadership +

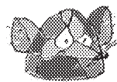
+++ Diese Do's und Don'ts gehen mir irgendwie nicht in den Kopf. Bei der Arbeit in Gruppen war es für mich bisher immer sehr wichtig, dass es eben keine Richtlinien gibt, da jede Gruppe potenziert individuell erscheint. Es hat viel mit einem gemeinsamen Ausgangspunkt zu tun. Wenn dieser nicht stabil ist, ist meiner Meinung nach die Gruppe entweder zu einem klaren hierarchischen System gedrängt oder zum Scheitern verurteilt. Es könnte sogar sein, dass Kontrolle an sich ein schwieriges Wort ist, was Gruppen angeht. Wenn ich über Gruppenprojekte, die ich bisher gemacht habe, nachdenke, kann ich bemerken, dass diese organischer entstanden sind. Ich denke, dass eine gute Dokumentation und ein Austausch zwischen den Beteiligten nie verkehrt ist. Das Schöne an Kollektiven ist, dass man nie wirklich aussteigt das heißt, man kann immer wieder zurückkehren bzw. ist immer irgendwie mit der Gruppe verbunden. (Was natürlich auch ein Nachteil sein kann.) Das bedeutet: Wenn irgendwo auf der Welt sich die Gruppe weiterentwickelt, kann man jederzeit wieder einsteigen. Ich bin der Meinung, dass man generell locker mit kollektiver Arbeit umgehen sollte, aber das ist mein persönlicher Geschmack. Für andere ist vielleicht eine Drucksituation viel fruchtbarer. Generell würde ich sagen, dass man, wenn es um Kollektive geht, alles versuchen kann und vielleicht sogar muss, um herauszufinden, wie die Gruppe funktioniert und woran sie arbeitet +

+++ **Zu Beginn die Voraussetzungen klären:** (a) Was wollen wir als Kollektiv? (b) Was will jede/r Einzelne als Individuum und vom Kollektiv? (c) Was sind die (unumstößlichen?) gemeinsamen Grundlagen (ideell, materiell, historisch, ...)?

(d) Was sind die Unterschiede? -> (a) nicht gleich (c) -> je kleiner oder weniger reglementiert das Kollektiv, desto größer (c) gegenüber (a) für gutes Funktionieren?

+++ **Allgemeingültige Handlungsempfehlungen für erfolgreiches kollektives Arbeiten:** Kommunikation an Bedarf anpassen. Möglichkeiten und Probleme beachten. Prioritäten setzen + „Gesprächskultur“ entwickeln (z.B. Laptops und ständiges Rauchen in Diskussionen ausschließen, ...) + Kompromissbereitschaft, Verhandlung, Toleranz + Gemeinsame, möglichst gleichberechtigte Entscheidungsfindung + Veränderungen bewusst planen (Sitzordnung ändern, Gesprächssituationen immer wieder neu aufbauen, ...) + Über Trennungen (z.B. geografischer Form) hinweg agierende Gruppen müssen auf (technische) Kommunikationsmittel und -wege zugreifen können + PartnerInnen sorgfältig wählen + PartnerInnen unbedingt vertrauen + Transparenz wichtige Bedingung für Gleichheit + transparenter Informationsfluss erhöht Eigenverantwortlichkeit + möglichst hohe Heterogenität der Gruppe (persönlich, fachlich etc.) + Individualität und Entwicklung als Vorteil begreifen + Engagement, Enthusiasmus, Spaß + Selbstdisziplin + Individuen müssen in der Lage sein, je nach Anforderung verschiedene Rollen anzunehmen + Solo-Projekte der Individuen sinnvoll und befruchtend + kontinuierliche Arbeit entwickelt Stringenz, inhaltliche Präzision und Nachhaltigkeit + geografische / persönliche Nähe notwendig für gemeinsame Inhalte + gemeinsamer Arbeitsraum, Treffpunkt, Aktionen, ... + organisatorisches Zentrum sinnvoll + interne Diskussionen und Denkprozesse zu den Kernthemen und darüber hinaus + möglichst wenig konkret reglementieren (allerdings stark von Gruppengröße abhängig) + soziale Kompetenz der Kerngruppe wichtig (Motivation, Kommunikation, ...) + projektspezifisch organisieren (feste Ansprechpartner In für ein Projekt; bei großen Kollektiven finden sich kleine effiziente Projektgruppen) + ergebnisorientiert arbeiten (Ziel? Bedingungen? Mittel?) + Verhältnis Aufwand – Ertrag bewerten + vernetztes Arbeiten mit anderen Individuen, Gruppen, SpezialistInnen + frischen Input von außen aktiv einbeziehen (z.B. feste Kerngruppe + wechselnde temporäre MitarbeiterInnen) + Störungen und unangenehmen Input zulassen? + Formwechsel + Mischung aus langfristiger Planung und Offenheit bzw. Flexibilität + Teilen + Angenehmes wie auch Unangenehmes möglichst gleich verteilen (Verantwortungen, Arbeit, Gewinn, ...) + Gewinn verteilen nach Anteil an der Arbeit und persönlichem Bedarf der Individuen // Gewinn immer gleich verteilen // ... -> auf jeden Fall klare Modalitäten finden (Konflikte um dieses und verwandte Themen sollten den Arbeitsprozess nicht behindern) + materielle Befriedigung zweitrangig + Wenn die Gruppe intern gefestigt ist und die Grundlagen und Ziele klar sind, kann die Außenwirkung auch sehr diffus sein + Macht es Sinn, sich (nur / u.a. / ...) über eine klare und eindimensionale Außenwirkung zu definieren?

148



STEINMAUS

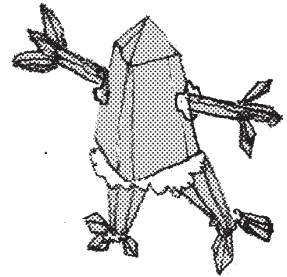
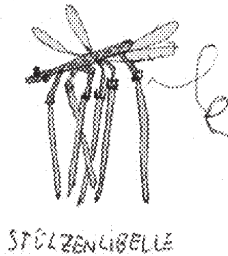
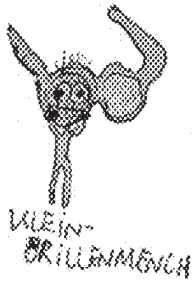
RECOMMENDATIONS



Translation & copy-editing: Oliver Walker, Naomi Hennig

+++ I believe it is impossible to write general recommendations, applicable for all circumstances. Every collective is completely individual, so what is good for one can be bad for another.

These are my wishes for my ideal collective: Beware of hidden hierarchies + Learn, communicate with one another, and continue to further educate oneself in this area + Hold back, and allow space for others and their truths + Not to get sidetracked by basic discussions, and always distinguish whether one is talking about the issue, or if other criticisms are present in the background + Learn to listen. To be able to listen, without relating everything back to oneself + Allow others to be different and to accept these differences + Develop the position ‘we are all one’, and to freely adopt this position + Build on trust + Always talk about problems, and to be honest + Be exact + Be reliable. To keep to your promises, so that others in the project can depend on me + Establish at the start of the project: Why am I here? Why are you here? What do I want from you? What do you want from me? What can we actually do together? What are everyone’s strengths? How can we further ourselves? What do we want to not do? + We recognise our borders and the borders of others + Develop a type of group contract, with which everyone is happy + A group can only stay together, when a shared passion and spirit is there. A collective cannot be forced together + The basis of a collective is that everybody is there of their own accord. We can be alone, but we want to come together, to experience something new + We feel like an organism (metaphorically speaking), we care about one another, and don’t exploit one another + A collective made up of incapable egomaniacs is hell – better to stay alone +



+++ A prerequisite of collective work is that the people who work together accept that every single person is important + Important: Make the decision to work in a team +

+++ **Do:** Aim: To create a symphony from the various entities + Find and retain: see the group as a matrix, in which every individual embeds their ideas + Synchronise + To value the ideas of others + To value difference as enrichment + Allow oneself to make mistakes + Aim for a balance between 'loosing oneself' and 'involving oneself' + Create responsibility and value it + Be honest with ones own needs and expectations + Concentrate on the positive, in order to move on + Concentrate on the negative, in order to find solutions + I and we +

+++ **Don't:** Power games + over identify with what one does + forget, that everyone contributes something + be irresponsible with others + Not allow space for others + Be dishonest about your own needs and expectations + only concentrate on the negative + I and you +

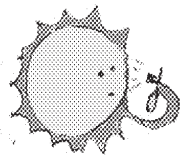
+++ **'How to work collectively...?':** a) Collective production, where everyone can contribute their skills + b) As a basic principle – heterogenic structure of the group. + c) To achieve public recognition and acceptance (e. g. from the market) a minimum legal structure is necessary (contracts, authorship etc.). + d) Simultaneous attempt to implant new, effective and heterogeneous structures, + e) which make it necessary to create a network. + f) Developing a vision that goes beyond the concrete aims for a collective production: What brings the group together, what is it committed to, from what vision informs it? (By 'vision' I understand a position relevant to society, from which one can operate in a future-orientated manner, put simply: What gets me/us out of bed in the morning? The vision is often lost in the course of everyday events, so a structure is necessary to enable the vision which everyone has, to be kept alive.) + g) I thus have to look for an environment – the group – which nourishes me/us +

+++ **Do:** Clear the basics carefully from the start (choice of partner; length, constellation and choice of project) + Expectations, availability of time, divide and agree upon tasks (according to abilities) + Arrange temporary commitments (for a period of time, a project, a task) + Trust in the otherness of others + Differences, differences, differences, (age, gender, lifestyle, culture, language, profession, position...) + Frequent reviews (using minutes, internet archiving) + Offline: feelings for others, for commitment, particularly at the beginning + Online: Facts, organizing meetings, detailed development of ideas or concepts – Problems can only be solved by those who, and in the places that, caused them +

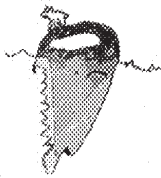
+++ **Don't:** After choosing a partner, don't return to this decision and question it + Don't talk about others behind their backs + Don't be suspicious of the quality all the time + Put harmony before everything else (trouble will always find a way) +

+++ **Do:** Trust. Give all participants space, and trust that they will make something good with their abilities and perspective + Develop aims and share out tasks. If you think that everything happens in the group anyway, sometimes it means that no one develops ideas further, and discussions go round in circles + Test things out, don't just discuss them. By 'things' I mean drafts, sketches, images, in whichever form necessary. The discussions arising from them have always helped us more than the hypothetical presumptions beforehand + Get into the rhythm of the participants. Simply because someone doesn't react, it doesn't mean that he/she won't do anything. Everyone gets involved at different points +

+++ **Don't:** Compromise. A compromise is usually a solution that everyone can live with, but that no one is excited about. I think it can result in everyone eventually losing their motivation. It is better to keep looking for a solution until you find one that everyone is genuinely happy with + Want to keep control. Try to find a concept and then rigidly stick to it. Want to know from the start what the result should be +



SONNENSELBT-
PUTZ-MITTEL



GEMISCHTE
EISBERGSÄGE,
MIT EISWASSER

+++ **Do:** Want to work with others; their skills are secondary + Project subjects dependent on working methods (e.g. factor in when personal meetings are not possible) + Have chosen people who coordinate input and understand themselves as part of the group + Pool individual strengths into a collective strength + Improvise rather than routine + Collective definition of the direction of the aim + Continuity in the working methods + Compensate for weak points + Complementary abilities (youngsters: empathy, oldies: knowledge) +

+++ **Don't:** Too heterogeneous (in terms of personality, disciplines, wishes, aims...) + Controversial climate of discussion + ideology + leadership +

+++ Somehow I can't get these Do's and Don'ts into my head. It has always been very important for me with group work that there were no guidelines, that every group finds its own way. This has a lot to do with a common starting point. If this isn't stable, the group is destined for either a clearly hierarchical system, or failure. It may even be possible that control is itself a difficult word when it comes to groups. If I think about the group projects that I have been involved with until now, I notice that they came about organically. I think that good documentation and exchange between the participants is important. The nice thing about collectives is that one never really leaves the group, meaning that one can always rejoin the group at some point in the future. (Of course, this can also be a disadvantage). This means that if the group at some point comes together again somewhere in the world, one can always rejoin.

150 I believe that you should generally be relaxed with collective work, but that's my personal taste. For others a high-pressure situation may be much more prolific. I would say that in general when working in a group, one should try all possible in order to work out how the group works and what it is working on? +

+++ **Clarify the preconditions at the beginning:** (a) What do we want as a collective? (b) What does everyone want, as individuals and as a collective? (c) What are the (uncompromisable?) basics (ideals, materials, historical,...)? (d) What are the differences? -> (a) not the same as (c) -> the smaller and less regulated the collective, the more important (c) is with regards to (a) in order for it to work?

+++ **General recommendations for successful collective work:** Fit communication to needs. Observe possibilities and problems. Set priorities + Develop a 'culture of discussion' (e.g. no laptops and smoking in discussions...) + Be ready to make compromises, negotiate and be tolerant + Collective and fair decision making + deliberately plan changes (changing seating positions, reconfiguring conversation situations,...) + Separation of the group, (e.g. geographical), has to be compensated by (technological) ways and means to communicate + Choose partners carefully + Trust partners at all costs + Transparency is an important pre-condition for equality + A transparent flow of information increases individual responsibility + Highest possible heterogeneity for the group (personality, ability etc) + Understand individuality and development as an advantage + Engagement, enthusiasm, fun + Self-discipline + Individuals have to be in a position to take on new roles when necessary + Fertilize and continue solo projects of the individuals + Continuous work leads to consistency, precision of content and sustainability + Geographical/personal proximity necessary for collective content + Collective working space, meeting space, action,... + Organisational centre is a good idea + Internal discussion and reflection on the core issues, + while keeping other processes as open as possible (though highly dependent on the size of the group) + Social skills of the core group important (motivation, communication...) + Specific organisation for each project (fixed contact person for the project, with larger collectives smaller more efficient project groups come together) + Work in an outcome-oriented way (Goal? Conditions? Means?) + Evaluate the relation of effort and outcome + cooperation with other individuals, groups, specialists + include fresh input from outside (e.g. core group + changing, temporary participants) + Allow disruption and uncomfortable input? + Change of form + A mix between long term planning and openness/flexibility + Share out + Divide pleasant and unpleasant as evenly as possible (responsibility, work, profit...) + Divide profits according to proportion of work and personal needs of individuals // always divide profits evenly // ...-> find clear modalities (conflicts around this and related issues shouldn't hold the work back) + Material satisfaction is secondary + As long as the group itself is settled and clear in its aims and intentions, it doesn't matter if the intentions to the wider public are unclear + Does it make any sense to define oneself (only/in part through...) definitions around a clear, one-dimensional image in the wider public sphere? +

Das temporäre Kollektiv

1. pragmatisch
2. effektiv
3. zielorientiert
4. mit Chef

1. Wie gestaltest du deine Freizeit?

Ich kaufe im Bio-Laden Brokkoli und Pastinaken, nehme ein ayurvedisches Fußbad und widme mich meiner CD-ROM mit dem Spanisch Kurs III.

Ich rufe meine Freunde in alphabetischer Reihenfolge an und gehe mit dem ersten, den ich erreiche, ein Bier trinken.

Zum Essen gehe ich einen Block weiter zu meiner Familie, spiele Donnerstag Beachvolleyball im Sportverein und lerne Webdesign an der Volkshochschule.

Du siehst ein Kollektiv am Tresen deiner Lieblingsbar sitzen. Wie reagierst du?

Betont gelangweilt schlendere ich am Kollektiv vorbei, um ein paar Wortfetzen auszuschmappen. Danach gehe ich sofort nach Hause und versuche über Google etwas über das K. herauszufinden. Dann schreibe ich eine Email.

Mit Kollektiven habe ich immer schlechte Erfahrungen gemacht. Das letzte K. schuldet mir noch 200 €.

Ich gehe rüber und lade das K. auf ein Bier ein.

Wichtige Entscheidungen triffst du...

mit deiner Mutter.

Du rufst deinen besten Freund an, der einen Kumpel hat, der einen kennt, der Bescheld weiß.

Du machst eine Pro- und Contra-Liste, so wie du es in der 8. Klasse gelernt hast.

- Das Kollektiv
1. Wahlfamilie
 2. basisdemokratisch
 3. vergisst deine biologische Familie

Chefs finde ich...

unnötig, denn die besten Ergebnisse gibt es, wenn der Chef im Urlaub ist, unbequem, aber sinnvoll, weil es einen geben muss, der die Zügel in der Hand haben muss.

super, denn ich bin mein eigener Chef.

Wie sieht dein Arbeitsklima aus?

Regelmäßig sage ich persönliche Verabredungen ab, weil ich doch noch länger bleiben muss. Anscheinend betrachten meine Kollegen ihren Beruf nur als Job. Tststs. Auf der Weltmächtefeier findet mein Engagement die nötige Beachtung.

Im Arbeitsverhältnis sollte Respekt und Höflichkeit vorherrschen. Das ist die Voraussetzung für vernünftige, strukturierte Zusammenarbeit.

Grundsätzlich duze ich alle. Meine Kollegen sind alle duftige Typen und wir zischen ab und zu ein Bier miteinander.

KOMMT DIR FOLGENDE SITUATION BEKANNT VOR: IMMER ÖFTER PLAGEN DICH WÄHREND DER ARBEIT ZWEIFEL AN DER SINNHAFITGKEIT DEINES TUNS? ANTRIEBSLOSIGKEIT UND MANGELNDE KREATIVITÄT BEHINDERN DICH IN DEINER PERSÖNLICHEN ENTWICKLUNG? LIEGT ES VIELLEICHT DARAN, DASS DU ALLEINE ARBEITEST? EIN KOLLEKTIV KÖNNTE ABHILFE SCHAFFEN. DER FOLGENDE TEST KANN DIR AUFSCHLUSS DARÜBER GEBEN, WELCHES KOLLEKTIV ZU DIR PASST?*

Was musst du immer bei dir haben, egal wo du bist?

Schweizer Taschenmesser, Aspirin, Taschentücher, gutes Buch, Kopfhörer, Stift und Zettel, Pflaster, Zahnbürste

GELD

Einen Freund

- Das Franchise-Kollektiv
1. große Mitgliederzahl
 2. bestehende Ordnung
 3. Jahresversammlung
 4. T-Shirts und Tassen mit Logo

Wie oft benutzt du technische Kommunikationsmittel?

Wenn ich die Telefonnummer eines Frisörs herausfinden möchte, rufe ich mit meinem Festnetztelefon die Auskunft an. Am Ende des Monats wundere ich mich über die hohe Telekommunikation.

Ich lasse mich von meinem Handy wecken, schalte nach dem Aufstehen mein MacBook an und checke während dem Senseo-Kaffee meine Emails. Dann putze ich meine Zähne mit der Elektrozahnbürste. Wann immer ich kann, versuche ich in alle Welt zu skypen, weil es dort eine andere Uhrzeit gibt.

Mein Handy hat die Form eines Zielgesteins, aber es ist immer in meiner Nähe, weil ich gemerkt habe, dass es gut ist, erreichbar zu sein. Um meine Bücher in der Bücherei zu verlängern, gehe ich gern ins Internetcafé – es ist ja gleich um die Ecke.

Wie oft bist du in der letzten Zeit umgezogen?

Gar nicht. Auf meiner Finka in Finnland habe ich alles, was ich brauche: einen See, selbstgezeugenes Gemüse, Internet.

Ich wohne immer bei Freunden und koche dafür für alle.

Ich wechselte immer mit einer neuen Stelle den Wohnort.

kollektivkollektiv,
2010

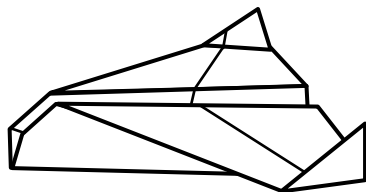
Kein Kollektiv

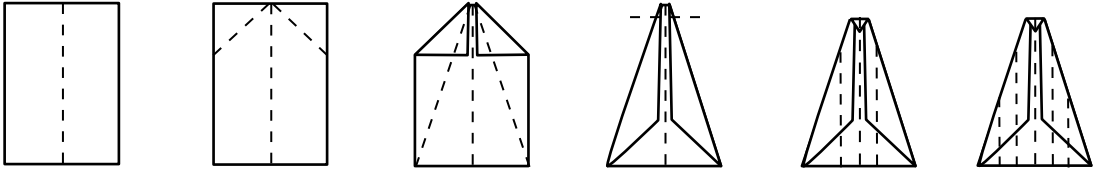
Du wirst reich und berühmt - aber allein.

* Bitte verfolge deine Kollektivlinie mit einem farbigen Stift.

**FREIE KLASSEN
NETZWERKE
KOLLEKTIVE**

**COLLECTIVES
NETWORKS
FREE CLASSES**





ÜBER KOOPERATION, SELBSTBILDUNG UND KOLLEKTIVIERUNG I MODES OF COLLABORATION, SELF-EDUCATION, AND BECOMING A COLLECTIVE

Im folgenden Kapitel stellen wir KünstlerInnengruppen, Freie Klassen und Netzwerke vor, die innerhalb als auch ausserhalb des universitären Kontextes agieren.

Ein loses Netz von Verbindungen existiert zwischen diesen Gruppen, einige davon wurden während der Interflugs Sommerakademie geknüpft, andere durch persönliche Freundschaften, Bekanntschaften oder gemeinsame (Ausbildungs-)Erfahrungen.

Drei der RedakteurInnen des in Glasgow erscheinenden *Mammogram* Magazins kamen nach Berlin, um an der Sommerakademie teilzunehmen, sowie auch eine Delegation der Freien Klasse Hamburg. Gemeinsam wurden Fragen der kollektiven Produktion und Wissenserstellung jenseits der gelehrten Akademie-Curricula diskutiert. Dabei ging es auch darum, wie man sich als Gruppe gegenüber dem wechselhaften Regime des Marktes und der Institutionen positioniert.

Mitglieder der Gruppe Chto Delat aus St. Petersburg waren bei mehreren Events zu Gast und trugen zu unserer fortgesetzten Diskussion über politische Aktivität in der Verbindung mit Kunst und Bildung bei.

Ebenfalls in diesem Kapitel findet sich ein Bericht über die Workers Punk Art School Berlin. Dieses unabhängige Seminar dient in mancher Hinsicht als „role model“ für die Art von „engagiertem Lehren und Lernen“, die uns in unserer Kunstausbildung häufig fehlt. WPAS gehört zu den wenigen Seminaren, in denen die Konditionen ihrer eigenen Produktion wie auch die der Kunstproduktion generell reflektiert werden.

Die Freie Klasse Berlin hat einige Veränderungen in Bezug auf Mitglieder, künstlerische Praxis und Intensitäten erlebt. Während die „historische“ Dokumentation der früheren Freie Klasse Aktivitäten im letzten Kapitel dieses Buches nachzulesen ist, wird hier ein aktuelles Statement präsentiert. Damit möchten wir ein vergleichendes Lesen der sehr verschiedenen und doch miteinander verbundenen Praktiken der Selbstorganisation ermöglichen.

In the following chapter we will introduce self-organised groups, Free Classes and networks from inside and outside the university context.

A loose web of connections exists between these groups, some of them created through the Interflugs Summer Academy, others through personal friendships, or shared (educational) experiences.

Three of the makers of the Glasgow-based *Mammogram* magazine came to Berlin to take part in our summer program, as did a group from the Freie Klasse Hamburg. Together we discussed questions of collective production and knowledge creation beyond the taught university curriculum, and of how to position oneself as a group in relation to the changing regime of the market and institutions.

Members of the group Chto Delat from St. Petersburg also joined us for several events and contributed to our ongoing discussion on political activities in connection with art and education.

We have also included an account from the Workers Punk Art School (WPAS) Berlin in this chapter. This independent seminar serves in some respects as a role model for the type of *engaged learning and teaching* that is missing in our art education. The WPAS is one of the few seminars where the conditions of its own production and the conditions of production in the art world in general are reflected.

The Freie Klasse Berlin (Free Class Berlin) has undergone some recent development in terms of members, artistic approach, and intensity. While the ‘historical’ documentation of the previous Freie Klasse activities can be found in the last chapter of this book, a recent statement is presented here, in order to enable a comparative reading of the different but interconnected practices in self-organisation.

IN CONVERSATION: INTERFLUGS - MAMMOGRAM, GLASGOW

Einige der MacherInnen von *Mammogram*, dem Magazin der Glasgow School of Art (GSA), haben an der Interflugs-Akademie teilgenommen. Wir wollten wissen, welchen Effekt der Besuch auf ihre Arbeit hatte, und was sie uns daraus als Feedback senden würden.

Im Folgenden also: Das Web-Ping-Pong-Interview zwischen *mammomagazine@gmail.com* und Interflugs. Heather Purcell antwortet für und in Absprache mit *Mammogram*.

Interflugs: Theoretisch wie praktisch loteten wir mit unserem Programm, Interflugs' Konzept von Selbstorganisation und Modellen kollektiven Arbeitens, in alle Richtungen aus. Für uns war das ein Weg zu evaluieren, was Interflugs seit seiner Gründung vor 20 Jahren aktiv umsetzt, um zu reflektieren und herauszufinden, wie es weiter gehen soll. Dazu haben wir selten Zeit, da die kleine Institution seit zwei Dekaden fließend funktioniert. Glaubt ihr, dass sich die Konditionen von Gruppenarbeit im Laufe der Zeit generell geändert haben?

154 **Mammogram:** Selbstorganisation wird immer durch ihren Kontext definiert. Der enge Rahmen universitärer Ausbildung in Großbritannien mit Kurzzeitkursen, verschulter Struktur, und dem wirtschaftlichen Druck auf die Studierenden durch Darlehen, macht es extrem schwierig Zeit und Energie für Gruppenarbeit aufzubringen. Man könnte sogar sagen, sie wird absichtlich vom System blockiert, obwohl Selbstorganisation ein essentieller Teil der Ausbildung ist. Hinzu kommt, dass diese Gesellschaft, seit der Thatcher-Regierung gewaltsam von politischen und kollektiven Traditionen gelöst, eine rigorose Konsumgesellschaft nach neoliberal-amerikanischem Vorbild ist.

IF: Meint ihr nicht, dass diese Situation den Bedarf, Kollektive oder Arbeitsgruppen zu gründen, verstärken sollte?

M: Nein, nicht wirklich. Für uns bedeutet Gruppenarbeit akademisch gesehen im Nachteil zu sein, verglichen mit unseren Kursmitgliedern. Man muss beachten, dass Studierende in UK um die £15,000 Schulden haben, sobald sie ihr Studium beenden. Den meisten geht es darum, schnell den Abschluss zu machen, nicht um die Ausbildung oder Experimentieren im eigentlichen Sinne. Wir haben viel weniger Zeit uns zu organisieren oder wichtige Projekte außerhalb der Uni zu entwickeln.

IF: Bei den lockeren Arbeits- und politischen Bedingungen an der Universität der Künste Berlin ist es momentan das Schwierigste, Leute zu motivieren sich freiwillig bzw. in egal welcher Art für vom System unabhängige Aktio-

nen zu engagieren. Ist es für euch schwer, AutorInnen, TeilnehmerInnen oder AktivistInnen zu finden?

M: Das ändert sich ständig. In manchen Stadien waren es gut über 30, die an der Mammo-Produktion mitgearbeitet haben, manchmal waren es nur zwei, die alles reißen mussten. Es ist immer schwierig Leute zu finden, die sich auf Dauer einem Projekt verpflichten. Die Schwierigkeit ist nicht welche zu finden, die interessiert sind, sondern herauszufinden, wie man Verantwortlichkeit teilen kann.

IF: Inwiefern, denkt ihr, sind freie Gruppen abhängig vom Bildungssystem bzw. inwiefern funktioniert dieses unmöglich ohne sie?

M: Für uns ist Selbstorganisation nur in ständigem Dialog mit der Institution denkbar. Wir begannen damals, weil wir die GSA kritisieren, und die Transparenz ihrer Finanzierung hinterfragen wollten. Unser Magazin war nicht nur, zumindest nicht in erster Linie, ein Forum für Kunst. Die Institution bietet einen Mikrokosmos weiter Themen; wir haben das Gefühl, hier gelernt zu haben die Gesellschaft in weiterem Sinne zu kritisieren. In Glasgow gibt es jede Menge von selbstorganisierten oder DIY (Do It Yourself) Projekten, und nicht nur von Studierenden. Nach unserer Erfahrung funktionieren die radikalen politischen Projekte völlig unabhängig von Institutionen, durch verschiedene Gemeinschaften und Netzwerke gemeinsamen Interesses, was zeigt, dass politisches und selbstorganisiertes Arbeiten mit oder ohne Institutionen existiert.

IF: Also würdet ihr sagen, dass Selbstorganisation nicht lehrbar ist, sondern nur durch praktisches Kritisieren des Systems, in welchem man lebt und arbeitet, erlernbar ist?

M: Man lernt es durch Praxis und Erfahrung und es ist definitiv eine essentielle Form von Kritik.

IF: *Mammogram* kann als Magazin von und für Glasgow School of Art- Studierende verstanden werden, als Plattform zur Präsentation von Ideen und Projekten. Es zielt darauf ab, einen Raum zu bieten, in welchem über verschiedene Fächer und Jahrgänge hinweg kommuniziert werden kann. Die letzten freien Nischen des Bildungssystems nutzend, bieten wir beide (*Mammo* und *Interflugs*) billige, flexible Arbeitskräfte und frisch-innovativen, kritischen Inhalt. Wie reflektiert ihr das? Gibt es da einen fairen Tausch? Wie versucht ihr dem zu entkommen/ verhindert ihr instrumentalisiert zu werden?

M: Wir wollen verhindern etwas anzubieten, was die Schu-

le anbieten sollte. Zum Beispiel sollte es ein Budget für eine Studierendenzeitung geben, wenn sie beanspruchen, eine transparente und demokratische Institution zu sein. Sicherlich werden wir insofern ausgebeutet, dass wir die Energie für den Service in unserer Freizeit aufbringen. Und natürlich bereichern selbstorganisierte Projekte theoretisch den Wert einer Institution. Die Herausforderung ist wie immer Wege der Kommunikation und Arbeit zu finden, die von der Uni oder jeder anderen Organisation schwerer kommodifizierbar sind, zugegeben eine immer schwerer werdende Aufgabe.

IF: Die Form und Forderungen der Studierendenproteste 2009 in Europa betrachtend, denkt ihr, dass aktuellere Wege von Aktivismus, Protest, Gruppenarbeit und Kollektivierung gefunden werden sollten?

M: Das Potential freier Gruppen sehen wir darin, Arbeitsmethoden und genau diese Frage erkunden zu können. Allerdings ist es wohl keine, für die eine universelle Antwort gefunden werden kann. Mit ihrem Graswurzelssystem passen sie sich leicht verschiedensten Situationen an und wir denken, dass das extrem wichtig ist. Gleichzeitig müssen wir universelle Ambitionen und genug Austausch aufbringen, da dies wichtig ist, um das Linke zu stärken und ihm eine neue Identität zu geben.

Da das Bologna System hier seit langem Standard ist (wir studieren drei Jahre bis zum BA, nach einem weiteren bekommen wir den MA, und das Studium kann nicht verlängert werden), gibt es in UK keinen Impuls, dagegen zu demonstrieren. Natürlich gab es hier Studierendenproteste und Unibesetzungen in den letzten Jahren, aber da ging es um verschiedene Themen wie die Besetzung von Gaza oder die jüngsten Kürzungen in der Bildung. Generell wurde den europäischen Protesten im letzten Jahr hier wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht, ich würde sagen die große Mehrheit, wahrscheinlich 9 von 10 Studenten, hat absolut nichts mitbekommen.

Ein anderer Faktor, in welchem sich die Situation in Großbritannien unterscheidet, ist das Fehlen gänzlicher, institutioneller Demokratie in höherer Bildung und politisierter studentischer Vereinigungen. Das erschwert jeden langfristigen, national organisierten Protest sehr.

IF: Eure Zeitung behandelt verschiedenste Themen, nicht nur lokal und unter Kunststudierenden diskutierte, sondern von Rückblenden und Vorschauen in der Musik, über Ausstellungen zur Kunst, deren Produktionsbedingungen, dem Markt, dem Studieren an sich, der Klimakrise, bis zur Politik, kurz allem, was zeitgenössisch geschieht. Denkt ihr, dass zusammen leben und feiern notwendig mit einem gemeinsamen Arbeitsprozess verbunden oder getrennt sein sollte?

M: Die Trennung von Arbeit und Fest, oder Arbeit und Spiel im Sinne Schillers, war nie ein großes Problem für das Magazin, aus vielen Gründen: Die meisten TeilnehmerInnen teilen soziale Aufgaben und Studierende waren oder

wurden FreundInnen. Treffen und kollektives Arbeiten verschmelzen bei uns immer spontan mit sozialer Interaktion. Ein ausschlaggebender sozialer Faktor ist die Tatsache, dass es keinen Profitimperativ gibt, an welchen sich unsere Kollaboration binden müsste. Gemeinsam leben und arbeiten ist bei uns nicht so verbreitet- die wenigsten von uns leben zusammen.

IF: Es steht ALLEN frei zu der Zeitung beizutragen. Interessierte können Dinge vorschlagen und die vier bisher herausgegebenen Ausgaben kann man umsonst unter www.scribd.com herunterladen. Musset ihr jemals etwas zensieren oder Beiträge herauslassen?

M: Wir hatten riesige Probleme das Magazin offen zu halten. Aus einigen Perspektiven sind wir gescheitert. Zensur selbst war nicht das Problem, aber es gibt da eine Spannung zwischen dem Anspruch, einen hohen Standard an Schrift und Bild zu haben und dem, es offen zu lassen. Wir haben schon oft mehrere Nächte durchdiskutiert, ob wir einfach nur die Beiträge bevorzugen sollten, die das „perfekte“ Heft abgäben oder uns an den ungeordneten Textberg höchst verschiedener Qualität halten sollten.

IF: Kollektiv zu Arbeiten und die Ergebnisse frei zur Verfügung zu stellen ist vor allem eine politische Einstellung. Glaubt ihr, dass es möglich ist, in einem weiteren Kontext zu arbeiten, eventuell sogar an unterschiedlichen Orten gleichzeitig, und ein großes Publikum zu erreichen, welches nicht nur aus FreundInnen und Fans besteht? Ist das überhaupt erstrebenswert?

M: Ja. Na klar ist es möglich in großen Gruppen zu arbeiten - die Sommer Akademie illustriert das doch! Im Idealfall wäre es wirklich toll städteverbindend zu arbeiten, das wäre unser Ziel, auch wenn unklar ist, in welcher Form. Obwohl wir nicht an vielen (wenn überhaupt an welchen) Workshops teilgenommen haben, war es unglaublich, wie uns die Debatten in diversen Gruppen während der Akademie geholfen haben, unser Verständnis von dem, was wir versuchten in Glasgow zu machen, weiterzuentwickeln.

Es wäre ideal, an einem offeneren Projekt zu arbeiten, bei dem der Fokus nicht die Produktion einer Zeitung wäre, sondern die Gruppenarbeit an sich mehr Gewicht hätte, so wie beispielsweise in der Freien Klasse Hamburg. Wir fanden die Möglichkeit, sich bei Projekten eher an den Prozessen, als am Endprodukt zu orientieren, sehr interessant und bereichernd. Diese Arbeitsform ist organischer und kann ein radikaleres Verständnis von Kollektivität erzeugen. Im Gegensatz dazu müssen wir sehr organisiert sein, da wir extrem enge Deadlines haben und das unser Experimentieren begrenzt. Vielleicht würde deswegen ein größerer Austausch in Form eines Magazins einfach nicht funktionieren. Es ist sehr beanspruchend und einfach eine andere Art von Interaktion.

IF: Im Internet kann man alle möglichen Posts auf alten und neuen Facebook- und Myspace-Seiten finden, was

zeigt, wie viele Leute aktiv oder diffus an der Mammo-gram-Produktion teilhaben. Braucht ihr überhaupt Diskussionen über eure Teamarbeit? Welche Rolle spielen Netzwerke dabei? Wie sehen die aus, wer und wieviele nehmen daran Teil?

M: Was das Internet betrifft, sind wir weit hinterher, größtenteils läuft es über email. Wir haben eine riesige email-Liste, die wir benutzen, um Anfragen für Beiträge zu verteilen und um Leute zu kontaktieren.

Das ist nicht ideal, aber so viele sind wir einfach nicht, als dass wir etwas so substantielles wie eine richtige Webseite installieren könnten. Wir können es uns erlauben „old school“ zu sein, mit unseren Standard-Netzwerk-Strukturen, weil die GSA eine so kleine Uni ist, mit nur 1800 Studis. Man kann ein Poster in die Bücherei hängen oder eine Studierendenmail senden und man weiß, man hat eine Menge Leute erreicht.

IF: Kann das Netz eine Lösung für das Quantitäts/Qualitätsproblem sein, worüber wir zuvor gesprochen haben? Zum Beispiel indem ihr Dinge postet, welche ihr nicht publizieren wollt oder könnt... ?

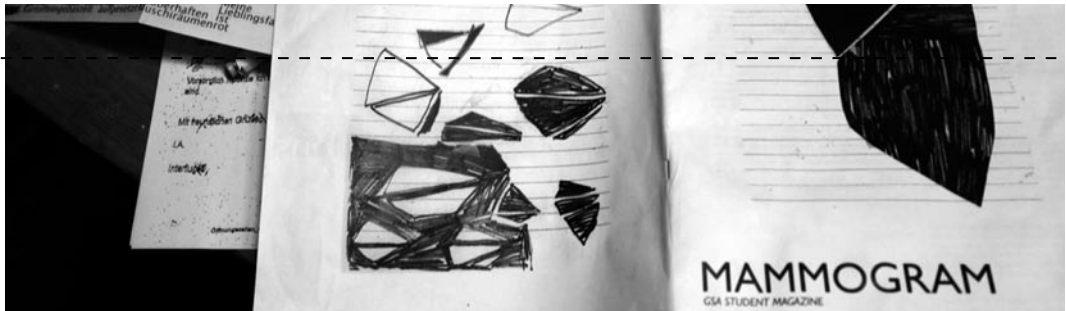
M: Sicherlich. Wir haben erst kürzlich darüber gesprochen, nur haben wir momentan keine Zeit eine Webseite zu machen. Aber wenn wir es machen, dann wollen wir uns intensiv damit auseinandersetzen, und es als Möglichkeit nutzen unsere Identität als Kollektiv noch mal anders zu reflektieren.

IF: Die zahlreichen Informationen über euch online, zeigen ebenfalls wie euer Alltag als Redaktion aus Glasgow Kunststudierenden mit dem Mammo-Inhalt verbunden ist. Welche Rolle spielt eine gewisse gemeinsame Ästhetik oder Geschmack? Definiert dies die Gruppe oder formuliert es eure Mission? Falls ja, könnt ihr erklären wie die Ästhetik, die ihr benutzt ein politisches Statement transportiert, obwohl dazu viele verschiedene Leute beitragen?

M: Ästhetik ist sehr wichtig, um ein politisches Projekt zu entwickeln. Visuelle Darstellung war immer ein Schlüsselement beim Aufbau einer Gruppenidentität oder dem Projekt selbst, was untrennbar verbunden ist. Ich denke am Anfang ist es grösstenteils ein unbewusster Prozess und erst später reflektiert man und feilt daran. Für uns war es eine Herausforderung nicht komplett fragmentiert zu erscheinen, gleichzeitig zu versuchen offen für alle möglichen Vorschläge zu sein, und eine Schirmästhetik zu finden, um die Arbeiten zusammen zu bringen.

Wir versuchen Distanz zu allem zu halten, was visuelle Kommodifikation zulässt oder ähnliche Praktiken benutzt. Es gibt in Glasgow eine reiche DIY Szene, mit etablierter Ästhetik - einen „egal wie, Hauptsache selbst gemacht“-Style, könnte man sagen. Wir finden, dass das in der Stadt einen wirklich aufregenden Stil kreiert hat, der dem Corporate-Spiel gegenüber steht, welches „Kultur“ auf viel sicherere Weise konstituiert. Wir versuchen dieser Ästhetik treu zu bleiben, wo immer wir können.

156



With the dense three-week summer lecture and workshop program at the Effect//:Academy (Interflugs Summer Academy 2009), we intended to bring all kinds of people and their strategies together, in the same time and place, for action and discussion.

Some of the makers of *Mammo-gram*, the Glasgow School of Art (GSA) magazine, have been participating in the Summer Academy. We wanted to know what effect the visit had on their work, and consequently, what advice they could give us in establishing future projects. Find below the 'web-ping-pong' interview with mammomagazine@gmail.com and Interflugs. Heather Purcell answers for and in agreement with *Mammo-gram*.

Interflugs: In theory or practice, all of our program dealt with the Interflugs' concept of self-organisation and mo-

dels of collective work. For us, this was a way to evaluate what Interflugs has been executing since its founding twenty years ago. It gave us a chance to reflect on this, and to also understand how to continue in the future. We seldom have time for that, as the little institution runs quite fluently since two decades. Do you think conditions of group work in general have changed over the years?

Mammo-gram: Self-organisation is always characterised by its context. In the UK, the narrow framework of university education, with its short courses, school structure and economic pressures on students via student loans, means that establishing the time and energy for group work is effectively made extremely difficult. You could say it is actively discouraged by the system, even though self-organisation is an essential part of education. To this must be added, that

we have a society that, since Thatcherite reaction, has been violently disconnected from its political and collective traditions. In effect, it has become a strictly consumerist society based on a neoliberal American model.

IF: Don't you think this situation increases the desire to found collectives or working groups?

M: No, not really. For us, doing group work means falling behind in your course and academically speaking, puts you at a disadvantage. Taking into consideration that students in the UK will already have a debt in around £15,000 once they have finished university, for most people doing a degree is about getting a degree. It's not really about education or experimentation. We have much less time to organise and develop meaningful projects outside of school.

IF: In the quite loose working and political conditions of the University of the Arts in Berlin, it is the hardest thing to motivate people to engage in voluntary and kind of 'system independent' action. Is it hard to find contributors, participants, members, and activists for you?

M: This changes all the time. At some stages, the people involved in making *Mammo* has been well over thirty people. At other times, it has just been two people pulling it all together. It is always difficult to find people who can make a long-term commitment to a project. The difficulty we come across is not finding people who are interested, but figuring out how to share out responsibilities.

IF: How do you think independent groups are depending on (or keeping alive) the educational system?

M: For us, self-organisation works in constant dialogue with the institution. We began in order to critique the GSA and question its lack of transparency in regards to how it spends its funding. Our magazine wasn't only, or not primarily, a forum for art. The institution provides a microcosm of broader issues; personally we feel it is here we have learnt the skills to critique society in a broader sense.

In Glasgow, there is a huge amount of self-organised or DIY projects going on, also by people who aren't students. It has been our experience that the radical political projects work completely independently from the institutions, through different communities and networks that have shared interests. This demonstrates that self-organised political projects happen with or without the institutions.

IF: So do you agree that self-organisation is not teachable, but only works through criticism of the system one lives and works in?

M: It is something that you learn through practice and experience, and it is definitely an essential form of critique.

IF: *Mammogram* can be understood as a magazine, made by and for the Glasgow School of Art students, to serve

as a platform for presenting ideas and projects. It aims to create a space for communication across different years and specialisations. Using the niches of freedom that the educational system still provides, you and we both serve it as cheap, flexible workers with fresh, critical content. How do you reflect on this? Do you think it is a fair exchange? How do you try to resist or avoid being instrumentalised?

M: We want to avoid offering something that the school should provide. For example, it should have a budget for student magazines, if it aspires to be a transparent and democratic institution. We are definitely being exploited in a sense by providing this service on our own time. And of course, self-organised projects theoretically enrich the value of the institution. The challenge, as always, is to find forms of communication and work that resist easy commodification, by the university or any other organisation. This is admittedly an increasingly difficult challenge.

IF: Looking at the forms and demands of the European student protests of 2009, do you think there should have evolved more actual strategies of activism, protest, group work, and collectivising?

M: The potential of self-organised groups is the possibility to try out methods of working and explore precisely this question, but it is not one for which can be found a universal answer. Self-organised groups easily adapt to situations as they are dominantly grassroots, and we think this is extremely necessary. At the same time, however, we must have universal ambitions, thus exchanges such as this are really important for strengthening and giving a new identity to the left.

As the Bologna system has been business-as-usual here for a long time (we study for three years and get a BA, then for a further year to get an MA, which cannot be extended), there is no incentive to protest against it in the UK. There have of course been student protests and university occupations here over the last few years, but they have centred on different topics, the occupation of Gaza, for instance, or the funding cuts announced recently. In general, the European protests last year met with very little response here. I'd say that the vast majority, most likely more than nine out of ten students, remain completely unaware of them.

Another factor that distinguishes the situation in the UK is the almost complete absence of institutional democracy in higher education, and the lack of politicised student unions. This makes any long-term, national, organised protest very difficult.

IF: Your magazine addresses all kinds of topics that are discussed not only locally and amongst art students, but range from revisions to provisions of music, to exhibitions and art, its conditions of production, the market, the climate issue, politics, studying in itself – actually anything that's going on contemporarily. How do you think living and celebrating together is necessarily linked, or is to be

separated, with the shared working process?

M: The division between work and celebration, or work and play in Schiller's sense, has never been much of a problem for the magazine, which seems to have been aided by a number of factors: most of the participants share their social roles, students were or have become friends, and meetings and collective work have always spontaneously merged with social interaction. An initial social cohesion is here, of course, enhanced by the fact that there is no profit, an imperative to which our collaboration has to bend. As for the intersection of living and work, this has been far more limited – only a minority of members in the collective live together.

IF: The magazine is open to ALL contributions and suggestions of people interested, and the four issues released so far can be downloaded for free at www.scribd.com. Did you ever have to censor or leave submissions out?

M: We have had huge problems in keeping the magazine open. In some ways we've failed. Censorship itself wasn't a problem but there is a tension between having a high standard of writing/images and keeping it open. We stayed up all night a few times arguing about whether we should just include submissions that would make the 'perfect' magazine or go for a jumble of submissions of highly diverging quality.

IF: Working collectively and sharing the results publicly is a political attitude in the first place. Do you believe it is possible to work in a wider context, maybe even in different places at the same time, to reach a wider audience that isn't made up of only friends and fans? Is it to be a target at all?

M: Yes. It is definitely possible to work in large groups. The Summer Academy illustrated that! Ideally it would be really good to work in groups across cities. It is our target, although we're not sure in what form. Even though we didn't go to many (if any) workshops, it was amazing how having debates in diverse groups at the Summer Academy helped us to improve our understanding of what it is we are trying to do in Glasgow.

What would be ideal is to work on a more open project, where the focus was not on producing a final magazine, but rather concentrating on the group work itself, as the Free Class from Hamburg did. We thought this was a very interesting and enriching way to set out on a project – they orientated on the process itself rather than on the end product, which seemed to open up a much more organic way of working, and could produce a more radical understanding of collectivity. In contrast, we have to be very organised because of extremely strict and short deadlines, and this limits the experimentation. That is why perhaps a broader exchange wouldn't work in the form of a magazine. It is so demanding and simply a different type of interaction.

IF: On the Internet, all kind of posts are to be found on your old and new Facebook and MySpace pages, which shows how many people are actively and diffusely involved in Mammogram's production. Do you need debates about your working structure at all and how important is networking for you? Which forms does your networking take? Who and how many people take part?

M: We are well behind the times as far as the Internet goes. Mostly we rely on email. We have an extensive emailing list, which we use to distribute requests for submissions and simply to contact people.

It is not ideal but we are not that many people, so there has not been the time to set up something more substantial, like a proper website. We are able to be 'old school' with our basic networking structures, because the GSA is such a small community with only 1,800 students. You can put a poster in the library or send out a student email and presume you've reached a lot of people.

IF: Could the Net offer a solution to the problem of quality you talked about earlier, by posting things you decide not to print, for instance... ?

M: Yes, definitely. We have talked a lot about this recently, but we don't have time to make a website at the moment. When we do it, this is something we'd like to put a lot of thought into and use as an opportunity to reflect upon our identity as a collective.

IF: The various information about you on the Net lets one guess as well, how the content of the life of your team of Glasgow art students is connected to the content of the magazine. What role does a certain common aesthetic or taste play? Does it define the group or formulate your missions? If so, can you explain how the aesthetics you are using already transport a political statement, even though they are contributed by a lot of different people?

M: Aesthetics is very important for developing a political project. Visual aesthetics has always been a key element in establishing an identity as a group, in establishing the project itself, which is unthinkable apart from it, or without it. I think this is largely an unconscious process in the first instance, and only later do we reflect upon and refine it. For us, a challenge has been not to appear completely fragmented whilst trying to be open to a broad range of submissions, and trying to find an umbrella aesthetic to bring the works together.

We try and remain at a distance from anything that is open to visual commodification or replicates such practices. There is a rich DIY scene in Glasgow that has an established aesthetic – 'homemade with whatever is going' sort of style, you might say. We think this has created a really exciting aesthetic in Glasgow. It opposes the corporate spiel that funds 'culture' in a much safer way. We have tried to stay true to this aesthetic whenever we can.

DIE FREIE KLASSE BERLIN ERZÄHLT

WIR HABEN UNS GEFRAGT, WAS DIE FREIE KLASSE HEUTE AUSMACHT - WAS FOLGT, IST EINE GEMEINSAM ERSTELLTE TEXT-COLLAGAGE INDIVIDUELLER ANTWORTEN:



Wer sind wir?

Wir sind MalerInnen, BildhauerInnen, SchreinerInnen, GrafikdesignerInnen, PuppenspielerInnen, LuftschlossbauerInnen, DienstleisterInnen für uns selbst, unorganisiert und immer organisierter, Studierende und Nicht-Studierende, manche aus anderen Städten und Unis, ein harter Kern mit Besuchern und Mitmachern.

Die Freie Klasse lebt von ihren Mitgliedern, TeilnehmerInnen, von der Energie die durch Zufall, durch Absicht, durch Freundschaft entsteht. Sie ist politisch reflektiert und unpolitisch lebensfroh, blind aktionistisch und künstlerisch anspruchsvoll.

Was wollen wir, was machen wir ?

Wir bilden eine kollektive Basis, auf der gemeinsam als Gruppe agiert, diskutiert, produziert und Wissen generiert werden kann. Wir machen das, was ohne hierarchische

Struktur möglich ist. Wir schaffen Freiräume für Ideen und versuchen, sie gemeinsam zu realisieren.

Wir bauen Türme aus Paletten und Luftschlösser aus Luft und Plastik, wir diskutieren, unterstützen Proteste, nähen Pornokostüme, wir organisieren Workshops und Diskussionsveranstaltungen, tauschen uns mit anderen Gruppen aus, wir laden ein und lassen uns einladen, verreisen und arbeiten kontextbezogen, mobil und vor Ort.

Wir benutzen unser UdK Budget um damit den Apparat künstlerisch zu reflektieren und zu relativieren.

Wir wollen so lange spielen wie es geht, zusammen schlauer und/oder hyperaktiv von Gruppenarbeit werden, die Welt retten und utopisieren, indem wir unsere Talente zusammen bringen und eigene Realitäten schaffen.

Wir wollen Alternativen herstellen zum individuell ausgerichteten Kunstsystem.



Unsere Projekte finden nicht in Galerien statt sondern in selbstgewählten Freiräumen, zwischen den Menschen.

Wir ziehen mit unserem kollektiven Wahnsinn in die Welt und versuchen, andere zu infizieren.

Wie und wo organisieren wir die Freie Klasse?

Die Freie Klasse hat zusammen mit Interflugs einen Etat. Für die Finanzverwaltung und Projektrealisierung haben wir ein TutorInnen-Rotationssystem entwickelt: jede/r der/die eine Projekt-Idee realisieren will, kann Tutor/in werden.

Wir haben kein Atelier, nur ein Büro und einen Keller, gearbeitet wird woanders. Über die Mittel, die uns zur Verfügung stehen, entscheiden wir als Gruppe, wir verwalten unser Archiv, Material, Werkzeug und Geräte eigenständig.

Die Basis ist in der Hardenbergstrasse in Raum 34d, zwischendurch auch in Wohnungen, auf dem Freie Klasse-Blog, und auf den Reisen, die wir organisieren. Die letzten Projekte liefen so, dass wir uns während einer längeren Planungsphase regelmäßig trafen. Da ging es oft um formelle Sachen, was manchmal recht kräftezehrend war. Wirklich toll wird es dann, wenn es richtig losgeht, wenn das theoretische Konstrukt in die Realität umgesetzt wird.

Was ist der Unterschied zu einer „nicht-freien“ Klasse?

Erstmal sollte man nicht mit dieser alten Polarität von „frei/unfrei“ anfangen. Viele von uns sind ja noch in anderen Klassen an der UdK eingeschrieben, die Freie Klasse ist ein Weg, sich darüber hinaus gemeinsam zu organisieren und die „gelehrten“ Kunstbegriffe in Frage zu stellen.

Die Freie Klasse hat keine Professorinnen und man muss nicht an der UdK eingeschrieben sein. Dadurch entsteht eine Öffnung der elitären Kunstausbildungsblase UdK. Im Vordergrund stehen Gemeinschaftsprojekte, weniger die Besprechung individueller Arbeiten.

Die Freie Klasse fluktuiert, hat wechselnde Mitglieder und damit wechselnde Ausrichtungen, funktioniert eben nicht nach den Vorgaben einer fest angestellten Lehrperson.

Es gibt keine Prüfungen, keine Lieblingkinder oder Stars. Wir sind alle Lehrende und Lernende gleichzeitig; unterschiedliche Persönlichkeiten, die in verschiedenen Bereichen und Disziplinen arbeiten. Menschen kommen und gehen, manchmal bleiben sie.

Wie gehen wir als neue Generation mit dem Erbe der früheren Freie Klasse-Generationen um?

Es ist inspirierend zu wissen, was vorherige Freie Klassen gemacht und wie sie gearbeitet haben. Das meiste wissen wir aus Erzählungen von früheren Mitgliedern oder auch aus den Freie Klasse Archiv-Ordern. (Leider ist ein grosser Teil dieses Archivs verloren gegangen bei einer Keller-Aufräum-Aktion der Univerwaltung.)

Früher war das Ganze viel umfassender: Das Studium lief ganz und gar selbstbestimmt und ausschließlich in der Freien Klasse ab. Da die Freie Klasse aber seit Ende der 90er Jahre nicht mehr als Fachklasse anerkannt ist, muss das „reguläre“ Studium eben in den ProfessorInnenklassen stattfinden. Einerseits kann man sagen, dass das Konstrukt nicht mehr absolut, also kein „offiziell legitimes“ Bildungsexperiment mehr ist. Andersherum kann man die Freie Klasse jetzt immer wieder neu definieren, ohne sich mit Prüfungsordnungen und Verwaltungsregeln herumzuschlagen. Heute funktioniert die Freie Klasse als eine Plattform für kollektive Projekte.

„Le monde a changé mais les ideaux sont toujours au placard - Die Welt hat sich verändert, aber die Ideale stehen noch immer auf dem Abstellgleis“

Es sieht so aus, als ob die Ideale der Freien Klasse – Selbstbestimmung, hierarchielose Selbstbildung und Zusammenarbeit – schon in den 70er Jahren (wenn nicht schon viel früher) formuliert worden sind und wir diese in unterschiedlichen Intensitäten von Generation zu Generation weitertragen.

Es gab eine Freie Klasse, die Geschichte geschrieben, gearbeitet und sich vernetzt hat; manchmal will man nichts von dieser Vergangenheit wissen, weil man sich an bestimmte Erwartungen gebunden fühlt.

Immer wieder kommt in diesem Definitionsprozess dann auch die Diskussion auf, ob man nicht den Namen der Freien Klasse ändern soll, weil der Name wie ein vorgegebenes Label funktioniert.

Andererseits ist er wichtig, da man das Projekt der Freien Klasse, wie unterschiedlich die Ansätze auch sein mögen, innerhalb der HdK/UdK fortsetzt.

WE ASKED OURSELVES WHAT TODAY'S FREIE KLASSE IS ABOUT. THE FOLLOWING IS A COLLECTIVE TEXT-COLLAGE OF THE INDIVIDUAL ANSWERS:



FREIE KLASSE¹ RECOUNTS

Who are we?

We are painters, sculptors, carpenters, graphic designers, puppet players, builders of castles in the sky, service providers for ourselves, disorganised, and increasingly organised. We are students and non-students, some from other cities and universities, a core group accompanied by visitors and

collaborators. The Freie Klasse lives from its members and participants; and from the energy that comes from coincidence, intention, and friendship. It is politically aware, non-politically fun, blindly activist, and artistically ambitious.

What do we want, what do we do?

We establish a collective basis from which to act, discuss, produce, and create knowledge. We do what can be achieved without hierarchic structures. We produce open spaces for ideas and their collective realisation. We build towers from pallets, 'castles in the sky' made from plastic sheets and air; we discuss, support protests, sew porn costumes; we organise workshops, panel discussions, and exchange with other groups; we invite and get invited; we travel and work contextually, locally and mobile.

We use our UdK-budget to artistically reflect and relativise the apparatus. We want to play as long as we can, become smarter together, hyperactive from group work, we want to save the world, 'utopianising' it in bringing together our talents and crafting our own realities. We want to create alternatives to an art system based upon individual experiences. Our projects do not take place in galleries but in open spaces and between the people. We go out into the world with our collective madness, trying to infect others.

Where and how do we organise the Freie Klasse?

The Freie Klasse and Interflugs have a budget. A rotating tutor system has been developed for administration and project realisation – whoever wants to realise a project can become a tutor for that time. We have no studio, just an office and basement: we work elsewhere. We decide as a group how to spend our budget, and we manage our archive, material, tools, and equipment independently.

Our base is in room 34d in the UdK building in Hardenbergstrasse, but also in our homes, on the Freie Klasse-blog, and on the trips we organise.

For our recent projects, we met regularly during extensive planning phases. Here we often organised formal events, which were sometimes quite exhausting. The best bit starts when the action starts, when the theoretical construct is turned into reality.

What is the difference to an 'unfree' class?

First of all one should not start with this old polarity of free versus unfree. Many of us are in other classes – the Freie Klasse is a way to organise collectively beyond that, in order to question what is taught in the UdK.

The Freie Klasse has no professor and one does not have to be enrolled in the UdK² to participate, so the Freie Klasse opens up the elitist art education bubble of the UdK. Our focus is on collective projects, and not so much on discussing individual work.

The Freie Klasse fluctuates, with changing members and changing agendas, so it does not work the way a lecturer on

the payroll does.

There are no assessments, no pet students, and no stars. We are all learning and teaching at the same time, various people working in various disciplines. People come and go, but sometimes they stay.

How do we as the new generation deal with the legacy of the earlier Freie Klasse generations?

It is inspiring to know what people before us have been doing and how they have been working. We learn most of this from accounts of ex-members or from the Freie Klasse archives (though sadly a major part of this archive was thrown away when the university cleared the basement).

In the past it was much more encompassing – the studies were entirely self-organised and took place exclusively in the Freie Klasse. However, since the Freie Klasse has been denied the status of a regular fine art class since the end of the 90s, the 'regular' courses have to take place exclusively in the class of their chosen professor. Although it could be argued that the construct is now compromised as it is no longer officially recognised as an educational experiment, it can however be constantly redefined without the pressures of assessments and administrative regulations.

The Freie Klasse now works as a platform for collective projects.

'Le monde a changé mais les idéaux sont toujours au placard - The world has changed but the ideals still take a back seat'

It seems that the ideals of the Freie Klasse – autonomy, non-hierarchical self-education and collaboration – were already articulated in the 70s (if not much earlier), and that we are carrying these on from one generation to the next with varying degrees of intensity.

There have been generations of the Freie Klasse that wrote history, that worked, and that networked themselves, but sometimes one does not want to know about this legacy because one feels pressured to live up to certain expectations.

Within this process of definition the discussion recurs whether the name 'Freie Klasse' should be kept at all, as it can act like a predefined label, but despite its shifting approaches, it is important to continue the Freie Klasse project in the HdK/UdK.





STATEMENTS DER FREIEN KLASSE HAMBURG

wie hat eure geschichte angefangen ? wie habt ihr die gruppe gegründet ?

- jemand hat unter den white cube geguckt und da waren plötzlich 15 andere....
- die gruppe hat sich aus verschiedenen einzelprojekten zusammengesetzt, das eine war „musikalische früherziehung“, das andere war der protest gegen studiengebühren, was gabs noch?
- ein theorieseminar....
- nach der vollversammlung ist die entstanden.
- in mythischen zeiten hat sich die gruppe zusammengefunden....
- Till hat mir von der freien klasse erzählt, und Luitgard.
- ich dachte mehr es wäre dieses stimmengewisper in den weißen hallen der HfbK²...
- nee, ich bin so durch die gänge getaumelt...
- ...da war licht am ende des gangs...
- da war da so eine tür, da bin ich reingegangen.

- da würde ich wieder auf unseren minimalkonsens kommen und sagen, dass wir uns gegenseitig bilden und künstlerisch experimentieren und dinge in frage stellen und....
- inklusive uns selbst.
- uns dabei immer zwischen verdichtung und auflösung bewegen.
- was jetzt übrigens auch unser gruppenname ist, nachdem wir uns ständig umbenennen.
- außerdem baden wir gemeinsam.....und seifen uns den rücken ein.
- und essen oft zusammen.
- oft entstehen aus der freien klasse kleine gruppen, die zusammen projekte machen, musik oder mobile architekturen..
- wie nennt ihr diese gruppen?
- die haben keinen namen.
- singuläre zellen.
- notes.
- ich sehe schon, die gruppe hat keinen konsens, was die begriffsfindung anbelangt.
- im grunde genommen machen wir revolution, würde ich sagen.
- (*gelächter*)
- das sind abschnürungen.
- mehr so ,ne zelle, die könnte so ausbeulen.
- was macht ihr in der freien klasse sonst noch?
- (*unverständlich*)
- ein forschungsprojekt des sozialen?
- eine neue gesellschaftsordnung finden.
- uh
- (*unverständlich*)
- es gibt eine offene, unabgeschlossene diskussion darüber, ob es darum geht, gemeinsam projekte zu machen, oder ob das gemeinsam sein schon das projekt ist.

wie sehen eure wöchentlichen treffen aus ?

- mittwochs um 15 uhr...
- unterschiedlich
- manchmal sitzen da nur 2 leute und trinken kaffee
- stimmt gar nicht
- manchmal sitzen da 20
- ich glaub es ist teil des prozesses genau diese gestaltung zu entwickeln. von daher hat sie sich auch sehr stark verändert. wir hatten von anfang an ein protokoll, und es hat durch den ort und den zeitpunkt auch immer einen festen rahmen. kommt darauf an, was man gerade für ein projekt hat, in welcher form man da spricht. wobei alles schon ausprobiert wurde, mit redeliste, über freies sprechen,....
- am anfang herrschte absoluter strukturlosigkeits-fetischismus und dann hat man irgendwann festgestellt, dass es einen rahmen braucht in dem sowas stattfinden kann, egal, ob es ein rede-experiment ist, protokoll, redeliste... oder vielleicht auch das treffen zu einem bestimmten termin, das es am anfang auch nicht gab, um überhaupt zu einer freiheit im arbeiten kommen zu können, ohne sich ständig gedanken über die form machen zu müssen. aber das auch gleichzeitig immer wieder aufzubrechen.

was macht ihr in der freien klasse ?

- (*stille*)
- ich denke wir stellen uns genau dieselben fragen wieder. vielleicht ist das was wir machen, dass wir uns dauernd fragen stellen.
- (*unverständliches gemurmelt*)

vielleicht könntet ihr über das bildungssystem und die studiengebühren sprechen, wie habt ihr darauf reagiert ?

- hä?
- ich glaube es geht darum, wie bei uns studiert wird, was die studiengebühren für einen einfluss hatten, und wie wir dieser neoliberalen umstrukturierung an der hochschule etwas entgegensetzen. das ist ja ein wichtiger bestandteil von der freien klasse. und deshalb ist es eine intelligente frage.
- schleimer.
- (*gelächter*)
- können wir die beantworten?
- die freie klasse ist ja in der zeit entstanden und aus den leuten, die sich als aktivistInnen gegen die studiengebühren

eingesetzt haben. das ist jetzt 2 jahre her... es ist eine form, die gemeinsame erfahrung von damals weiterzuentwickeln, also nicht nur die kritik an institutionellen vorgaben, sondern auch die frage nach neuen konzepten. natürlich auch, wie widerstand aussehen kann in einem komplexen system, wo die fronten nicht mehr so eindeutig sind, wie in dieser konkreten situation bei der einföhrung der studiengeböhren.

- wir hatten uns auch deswegen zusammengefunden, weil wir uns nicht immer nur an der institution abarbeiten wollten, also institutionskritik schon mit einbeziehend, sondern hauptsächlich, um positiv zu formulieren, wie man sich anderes studieren in kollektiven zusammenhängen vorstellen kann.
- ohne studiengeböhren.
- studiengeböhren sind scheisse.
- es ging auch viel darum, den kontext von sowas wie einer klasse oder universitären strukturen überhaupt zu erweitern. nicht nur im rahmen einer institution mit einer festen personenzahl...
- ...die alle eingeschrieben sein müssen...
- sondern den bildungskontext zu erweitern. in andere bereiche rein. wie diese aktion mit der Beuys-Gedächtnis-Klasse. die mit dem anspruch gegründet wurde, jeden aufzunehmen, der an fragen der kunst interessiert ist.
- ist die freie klasse eine offene klasse?
- als institution ja.
- (fehlt)
- in der Beuys-Klasse jeden aufzunehmen war damals ganz

bewusst gedacht, um leuten die möglichkeit zu geben, an der kunsthochschule zu studieren, da zu sein, ohne studiengeböhren zahlen zu müssen, aber auch zum beispiel ohne das aufnahmeverfahren machen zu müssen.

wie kann man weiter mit internationalen gruppen kooperieren ?

- einige leute haben sehr viel kontakt z.b. zu gruppen in den USA oder frankreich, oder rumänien. aber das sind keine kontakte, die wir geschlossen als gruppe haben.
- die vernetzung wäre auch in der hinsicht interessant, um rauszufinden, ob die gründung der freien klasse in hamburg was singuläres ist, oder ob es sowas wie eine internationale tendenz dazu gibt, bildung und bildungsstrukturen anders anzugehen. insofern wäre die internationale vernetzung schon interessant und auch wichtig. ist das ein einzelfall, der aus den spezifischen strukturen der hfbk herorgegangen ist, oder...
- freie klassen gabs ja schon in den neunzigern
- ...oder ist das ein historischer dauerläufer...aus gründen die man nochmal genauer klären müsste...was passiert wenn sich eine freie klasse gründet und die institution vielleicht erneuert dadurch? alles fragen, die interessant werden wenn es darum geht, ob es anderswo vielleicht ähnlich ist. da gibts mit sicherheit auch noch mehr zu sagen...

STATEMENTS BY THE FREE CLASS HAMBURG



How did your story start? How did you found the Freie Klasse Hamburg'?

- Someone peeked under the white cube and suddenly there were fifteen others...
- The group joined itself together from different, separate projects. One of them was called 'Musikalische Früherziehung' (early music education), the other was a group protesting against study fees – what else?
- A theory seminar...
- It was formed after the General Assembly.
- In mythical times the group was founded...
- Till had told me about the Freie Klasse and Luitgard.
- Rather thought it was these whispering voices in the white halls of the HfbK².
- No, I was just staggering through the corridors.
- ...there was light at the end of the corridor...
- There was this door and I entered.

How do you meet every week?

- Wednesdays at 3pm.
- It changes.
- Sometimes there are but two people drinking coffee.
- Not true!
- Sometimes there are twenty.
- I think it's part of the process of developing this framework. That's also why it has been changing so much. We had a protocol from the beginning, and a set form in terms of a fixed date and meeting place. But how exactly things are discussed depends really on the project at the time. Though everything has been tried out already: list of speakers, free speech...
- In the beginning there was an absolute fetish for structurelessness. But at some point you realise that you need a frame to let something happen, no matter if this was a speech-experiment, a protocol, list of speakers, or simply

meeting at a fixed date and time. This was something that didn't exist in the beginning. To achieve a certain degree of freedom for working, you need a situation where you don't need to constantly rethink its format. Although this needs to be challenged as well.

What do you do in the Freie Klasse?

- (silence)
- I think this is exactly what we ask ourselves constantly. Maybe this is what we do: question ourselves.
- (incomprehensible murmur)
- I would like to come back to our 'minimal consensus', stating that we are educating each other, pursuing artistic experimentation, questioning things...
- Including ourselves ...
- While shifting between concentration and disintegration.
- Which is our group name, by the way. After renaming ourselves forever.
- Moreover, we bath together, soaping each other's backs.
- And we often eat together.
- Often smaller groups emerge from the Freie Klasse, doing projects together, music, or mobile architecture.
- What do you call these groups?
- They don't have a name.
- Singular cells.
- Notes.
- I see the group has no consensus concerning terminology.
- It comes down to making revolution, I would say.
- (laughter)
- These are contractions.
- more like a cell, it could bulge out
- What else do you do in the Freie Klasse?
- (incomprehensible)
- A sociological research project?
- Finding a new social order.
- Uh...
- (incomprehensible)
- There is an ongoing and inconclusive discussion over whether it's about doing projects together, or if being together already is the project.

Perhaps you could talk about the education system and the fees, and how do you react to this?

- Eh?
- I think what matters is how we study here, what influence the fees have made, and how we can somehow oppose the neoliberal restructuring at the university. This was an important aspect of the Freie Klasse and that's why this is an intelligent question.
- Bootlicker.
- (laughter)
- Can we answer this ?
- the Freie Klasse was formed at the time and from those activists who campaigned against the study fees. That's two years ago now. It is an attempt to further develop the collective experience made back then. This means

to not only to critique institutional parameters but also new concepts. There's a need to think about how resistance could look like within a complex system, where the front lines are not anymore defined as they had once been, when the study fees were implemented.

- We had joined together for this reason, because we didn't want to forever wear ourselves out only opposing the institution, 'automatically' implicating institutional critique. Instead, primarily, we wanted to positively formulate how education in different, collective forms could take place.
- Without study fees.
- Study fees are shit.
- Much had to do with widening the context of such a thing as a class or university structure in general. Not only to have to exist in terms of an institution with a fixed number of members, participants or personnel ...
- ... who all have to be matriculated ...
- ... but to extend the educational context. Entering other domains. Like in this action with the Beuys Memorial Class, founded with the claim to include any person interested in questions of art.
- Is the Freie Klasse an open class?
- As an institution, yes.
- Accepting anyone to take part in the Beuys class was a conscious attempt to give people an opportunity to study at the university, to be there without having to pay study fees, but also without having to go through the application process.

How to continue cooperating with international groups?

- Some people have intensive contact, for example, with groups from the USA, France or Romania, but these are individual contacts.
- Such networking would be interesting in order to find out if the founding of the Freie Klasse had been something singular, or whether there is anything like an international tendency for approaching education and its structures differently. In this respect, international networking would be in fact interesting and important. Is this a single case that resulted from the structures of the HfbK at a certain time, or ...
- Free classes already existed in the 90s.
- ... is it a 'historical' motor or mechanism, continuously running, its reasons still needing explanation ... what happens when a free class is founded and thus helps to renew the institution? All these questions become interesting when considering that possibly elsewhere there are similar situations. That's one aspect. For sure, there is more to say about it.

IN CONVERSATION: INTERVIEW WITH CHTO DELAT



Chto Delat is a collective from Russia based on the principles of self-organisation, collectivism, and solidarity. The Chto Delat platform unites artists, philosophers, social researchers, activists, and all those whose aim is the collaborative realisation of critical and independent research, publication, artistic, educational and activist projects.¹ Dmitry Vilensky answers for Chto Delat.

Interflugs: How would you define the role of self-organisation within the current shift towards a totality of the knowledge-society or knowledge-economy?

Dmitry Vilensky: First of all, as I have been suggesting in my writing, we need to bring about a clear understanding that the so-called capitalist totality is a totality of dialectical opposition. It doesn't help us to just say that there is nothing outside the contemporary world order, that capital and market relations are total, and even if someone or something escapes this logic, then this does not in any way negate it. This is a kind of trait of moderately progressive consciousness: such is the opinion of many leftist theorists, and the capitalists share this opinion too. But I would say that it's better to 'play the idiot' and simply declare that this thesis about totality is a lie. We know full well whose interests are served by it.

Then we should clearly differentiate between the politics of start-ups (based on the privatisation of and profiting from the commons) and political forms of self-organisation (the politics of which aim to produce and share the commons freely). Because to refer to self-organisation also means to say too little – capital is incredibly self-organised. And these different modes of organization produce different modes not just of 'knowledge' but also of the distribution of that knowledge. We always need to emphasise that we are interested in engaged emancipatory knowledge – just as Paolo Freire mentioned, one that '*is affirmed by the yearning of the oppressed for freedom and justice, and by their struggle to recover their lost humanity*'. We can use a clear definition of the militant research given by *Collective Situations* to help us navigate: '*Militant research attempts to work under alternative conditions, created by the collective itself and by the ties to counter power in which it is inscribed, pursuing its own efficacy in the production of knowledge useful for the struggles.*'

So, as you see, right from the start I am very much interested in this educational mode – for me it means that self-organised collectives take on the role of the educator themselves – but of course not in an old-fashioned way from top to bottom but in a more complex dialectical one,

involving a process of exchange and coming together.

Also the preconditions of my thinking about the role of self-organised collectives comes with a clear understanding that we must grant culture and art as a very important part of the development of a people's consciousness. The main struggle that continues, which has never been won or lost is that around the production of subjectivities, and it is in our hands to do as much as possible to promote this emancipatory mode of subjectivities that we envision.

IF: Some years ago, self-organisation had perhaps a more 'subversive' character, but now it seems that often the moment of personal exhaustion is interconnected with the observation of oneself affirming the imperatives of this very knowledge-economy. (Self-precarisation, unpaid labour in the cultural field, flexibility...) Have you had different experiences, how could this phenomenon be circumvented, or can it be seen in a different light? Do you have any ideas how students can deal with this situation, and would you give advice from your own practice with Chto Delat?

DV: You know I do not like all this lamenting about self-exploitation and everything so much. Of course if one provides a service or promotes a new product and it is not paid or paid badly, then one is frustrated and feels not good and goes to the bar and complains – ah, this bloody precarity.

But if one has a goal of his or her own, a part of a collective one, when one has a mission to change (not subvert – I do not like this word) this system, do things differently, struggle for something that is much more than in the interests of the constantly frustrated ego – then things might look different.

The situation in which Chto Delat works is very different from that of the students here, because we are working in a country where subversion and soft critique is supported neither by state nor by creative capital. And it really makes a difference because if you think and act critically you have to face the direct repression and it might make the world around look more clear and simple. One feels oneself in a constant battle, and that for me is the most productive situation.

In the West most of these situations of cultural production and creative nonhierarchical activist practices are more blurred by the soft power of control – there is the impression that anything is possible and can find its place in the system. At the same time, in a humble pragmatic way, I would say that even in Europe there are chances for self-organised artists' initiatives that tackle political and social issue still to be in the centre of attention and can make ar-

tistic practices more quickly visible. I know a few examples of the recent amazingly quick careers. But here again I think that the logic of a start-up in culture and economy is still valid and effective. The problem for me is that even a start-up model is not proliferating – the artist prefers to stay as a lonely agent competing against another artists' egos, with a very limited chances to come through in getting a gallery representation and a stable economy of production.

IF: It seems that solidarity is an important aspect in your activities. It can be said that within art schools in Germany you will find a majority of students with a middle class or academic family background, which for me is partly an explanation for the exclusive group structure within the arts and a profound lack of interest in the concept of art as a social (or better, socially engaged) activity. At the same time we have learned from the 68 student generation, that 'academic solidarity with workers' will never be established by simple proclamations. What is your own background and experience, and how do you break the self-reflexive circuit of art/academia and 'class' (if you can still use this term)?

DV: Of course we should use the term class – the class structure of society is caused by the fundamental economic difference in the structure of work and property.² There are those who possess property, power, capital, means of production, free time, access to culture and education, language, and so on, and there are those who are deprived of it or denied access to it in one form or another.

Although mass movements for the transformation of society are temporarily not united, art's place is nevertheless still on the side of the oppressed. It's a modest and central task for the elaboration of new forms of the sensual and critical apprehension of the world from the perspective of collective liberation. Art should exist not for museums and cultural institutions (but they are important places for articulating a debate about what art should be), but in order to develop and articulate a new mode of 'emancipated sensuality'. For me it is today definitely a sensuality which is fundamentally different from the sensuality of whatever you call bourgeoisie. And as once in Russia there was a famous statement that we should eliminate the slave in ourselves, then I think for most of us the serious task would now be to eliminate the bourgeoisie in ourselves. And this challenge is very much related to making art.

Solidarity right now has really become a problem in an age of online petitions and single-issue campaigns. But you are right, proclamation is never enough. From my point of view the practical forms of solidarity from the artistic side

should be unpretentious, but a real opening up of the field of culture – again after Brecht we must learn how to 'entertain, educate and inspire'. Unfortunately contemporary politically engaged art has refused all of these three functions and lost any real social relation.

IF: Thinking about the role of producer/audience or provider/user relations and of propaganda – do you practice propaganda as art? Do you practice pedagogy as art?

DV: Look, I would say that 90% of what is considered to be art in our society is a blatant propaganda of commodity fetishism and the cult of entertainment, who knows why it is still called art, but when some artists start to make political statements or engage in social practices then everyone says that it is propaganda.

Also there is much confusion about these issues. If we look into history, what was done for reasons of pure agitation, like posters of Klutzis, Heartfield or Emory Douglas (the Black Panthers Minister of Culture) for example, now are placed in museum as the most important arts achievements of their time.

So I think that in our current situation to remember some different values, and agitation, is legitimate enough and then history will decide if it was art or not. But in our reactionary time, parallel to the necessity to advocate and promote certain values, it is also very important to participate in a broader debate about what art is and what it should be. So I am a bit sceptical about strategies of sublation of art into a false totality of current capitalist hegemony. It makes little sense. As a counter I would suggest the idea of a crystallisation of artistic and creative practices in a variety of many given situations. One could call it propaganda because it is not about the production of some pieces of positivist knowledge or nice community art therapy and it is not about showing the way. What we are doing is insisting that these values be present in society and, by questioning and entertaining, we try to trigger the process of rethinking these values and criticise the way they are handled today by the power and society.

We do not practice pedagogy as art but we make art in an educational way.

IF: Who are your 'heroes of engaged pedagogy'?

DV: There are few very important historical examples that we cannot escape – definitely Paolo Freire, Makarenko's *Pedagogical Poem*, and definitely Chernyshevsky with his *Bildungsroman* but nowadays I think it is more diffused practices; it is collectives that build some important web-

resources such as Indymedia or Mute, and also some artists and writers who, with their work, give us inspiring examples of how we can educate ourselves through experiences of aesthetics and politics.

IF: From your collective experience in creating counter-narratives would you be able to give us good advice on how to best use our resources of (wo)manpower and university funding? Did you establish functional group structures, for example, or organisational strategies?

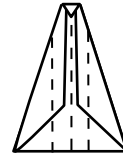
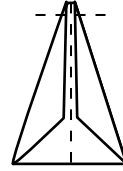
DV: It is hard for me to say or give advice for a situation that I am not really part of. I can only say that my experience of involvement with your summer school was very positive – I think it was the best event of this kind ever. Maybe you should develop more parallel programs to the curricular content inviting people, who are really important, to show that another opportunities to make art are possible and maybe develop alternative methods of education together that would be appealing to the students and allow them to see artistic activity in a fresh way.

Look what has happened at the art academy in Vienna – I know the groups of Marina Grzinic and Marion von Osten well, and was not surprised that they managed to initiate such a powerful example of student protest...

IF: And many other students, too...

DV: And also I would suggest to link the academy more with social movements. What would be also important is to attract people from other classes of society to the art academy, so they can overcome their superficial disdain for serious culture and try to reclaim it as their own. It is not an easy task but without making steps in this direction we can hardly move forward.

But do not ask me how to do all these things – you need to find it out yourself.



Workers Punk Art School ist ein 2009 initiiertes, temporäres Projekt.¹ Es versteht sich als Teil der Aktionen, welche aus den momentan allgemeinen sozialen Unruhen an Universitäten hervorgehen. Das aktuelle, selbstorganisierte Seminar „*Aesthetics of Resistance*“ nimmt Peter Weiss' einflussreichen und gleichnamigen Roman über die Beziehung zwischen Politik und Kunst im 20. Jh. als Ausgangspunkt und stellt die Frage nach zeitgenössischer Kunstausbildung in den Kontext „*kollektiver Pädagogiken*“ nach Weiss. Raum für Diskussion bietend, ist es das Interesse der Workers Punk Art School die Voraussetzung für kollektive Wissensproduktion zu schaffen. Durch Lektüre von Texten und Filmsichtungen, werden Ästhetiken und deren Möglichkeiten als diskursive Praxis genutzt zu werden, reflektiert.

Der Projektname ist eine Aneignung, als Geste der Wertschätzung der Workers Punk University Ljubljana / Delavsko - pankerska univerza – seit Jahren werden Möglichkeiten aktiver Bildung in zeitgenössischen politischen Themenbereichen angeboten, welche von etablierten Bildungsinstitutionen größtenteils ignoriert werden. Aspekte des Punk, der Arbeit oder andere mit Randgruppen in Verbindung zu bringende Belange werden in Seminaren, Vorträgen und Lesegruppen diskutiert.²

Momentan bietet die Workers Punk Art School einmal monatlich Kurse und Veranstaltungen an. Die Treffen finden im Atelier einer KünstlerInnengemeinschaft in Berlin statt. Einige der Sitzungen sind seminarähnlich strukturiert, mit Präsentationen und Screenings von Filmen. Während anderer Treffen werden verschiedene Gäste, KünstlerInnen, KritikerInnen und KuratorInnen eingeladen Vorträge zu halten. Einige der Einladungen werden in Zusammenarbeit mit Interflugs Lecture Series organisiert.

Weiterhin besteht die Möglichkeit online am Seminar teilzunehmen. Nach jeder Sitzung werden Zusammenfassungen der Treffen auf den Blog gestellt, alle Texte und relevanten Links werden in einem online-Reader zugänglich gemacht.³

Die Treffen waren sehr unterschiedlich, auch oft lustig, produktiv, inspirierend, da viele Beiträge und Arbeiten entwickelt wurden. Innherhalb des bestehenden Rahmens gibt es die Möglichkeit, die aktiven Diskussionen mit der eigenen Praxis zu verbinden.

Um auf Inhalte zu sprechen zu kommen, sollten einige der vergangenen Gespräche erwähnt werden: es gab Einführungen in widerständische, kineastische Filmbewegungen wie *Third Cinema* der 1960-1970er Jahre und die ehemals jugoslawische *Black Film* Welle der späten 1950er und frühen 1960er (unter anderen Dušan Makavejevs *WR: Mysteries of the Organism* von 1971, um Fragen darüber zu stellen, welche Art Ästhetiken aus sozialen Kontexten heraus pro-

duziert wurden? Was könnte eine angemessene Übersetzung historischer Arbeiten in die heutige Zeit sein?), eine kontroverse Diskussion über Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, und um noch eine zu nennen, es gab einen intensiven Vortrag über den Roman *Ästhetik des Widerstands* selbst (im Anschluss an ein Screening von *Zur Ansicht: Peter Weiss* von Harun Farocki von 1979, welcher Material, das eine Diskussion darüber anregt, diese als Reproduktionen oder „arme Bilder“ zu betrachten, behandelt).⁴

Themen, die immer wieder besprochen werden, sind grundlegend mit der Frage zeitgenössischer künstlerischer Ausbildung verknüpft – Arbeitskonditionen, besonders im kulturellen Bereich. An diesem Punkt stellt sich die Frage der Selbstauffassung: Worin liegt der Unterschied, ein Seminar außerhalb oder innerhalb einer Institution zu organisieren? Der zunächst offensichtliche Gedanke ist ökonomischer Natur, wie können z.B. die Kosten, das Seminar anzubieten, gedeckt werden; als KulturproduzentInnen ist dies ein weiterer Grund bewusst Diskussionen um *Arbeitsbedingungen* miteinzubeziehen. Es ist wichtig geworden zu fragen, wie man als KünstlerIn/ FilmemacherIn mit den bestehenden Strukturen umgehen kann (zum Beispiel: was ist die Beziehung zwischen Copyrights und Recht der/des Künstler/in?). Interessanterweise entspricht das, was über künstlerische Arbeit in Kunstakademien vermittelt wird, häufig nicht den Widersprüchen, in welchen man sich wiederfindet, sobald man in diesem Feld arbeitet. Meist sind diese Themen formalisiert oder werden als Vorbereitung zum Sprung aus dem Studium in den Kunstmarkt formuliert, passender gesagt, werden sie aus der akademischen Ausbildung eher komplett ausgeschlossen.

Ein Seminar außerhalb einer Universität bietet auch die Möglichkeit einen unabhängigen Raum für Diskussion und Recherche zu schaffen, um die Strukturen für Partizipation offen zu halten. Aber natürlich bestreitet dieses Projekt nicht, dass kritische Standpunkte und deren Formulierung innerhalb von Institutionen möglich wären. Ganz im Gegenteil möchte es die Wichtigkeit solche Ansätze unterstützen.

Bei genauerer Betrachtung und dem Lesen des vorgeschlagenen Materials könnten die für WPAS grundlegenden Fragen zusammengefasst lauten: *Was ist das Verlangen und (illusionäre) Versprechen der Arbeit im kulturellen Bereich?* Was sind die Möglichkeiten, besonders von neuen Medien oder digitalen Arbeiten?

Die Teilnahme am Seminar ist kostenlos. Es ist offen für alle, die interessiert sind, sich an den Diskussionen zu beteiligen und die Teilnehmenden sind willkommen Beiträge zu bringen.

Workers Punk Art School is a temporary project initiated in 2009.¹ It understands itself as a part of actions which are currently emerging from socially engaged struggles at universities overall. The self-organised seminar, *Aesthetics of Resistance*, takes its point of departure from Peter Weiss' seminal novel of the same name, about the relation of politics and art in the twentieth century. Specifically, the seminar poses the question of contemporary art education in the context of the 'collective pedagogies' proposed by Weiss. By providing a space for discussion, reading texts, and watching films, Workers Punk Art School is interested in creating a situation for collective knowledge production, to reflect on aesthetics and its possibilities as a discursive practice.

The project's name is appropriated from and in appreciation of the Workers Punk University Ljubljana (*Delavsko-pankerska univerza*), which has for years offered opportunities for active education on contemporary political topics that are mostly ignored by established academia. Issues around punk, labour, and other concerns related to marginalised groups are discussed in seminars, lectures, and reading groups.²

For the time being, Workers Punk Art School is running courses and events once a month. The meetings take place in a Berlin-based studio of an artists' community. Some sessions have a seminar-like structure, with presentations centred around a specific topic, and screenings of examples. During other sessions, a variety of guests, including artists, critics and curators, are invited to give lectures. These invitations are organised in collaboration with Interflugs Lecture Series.

On an extended level, there is a possibility provided online to participate in the seminar. After each session, summaries of the meetings are posted on a blog, and all texts and relevant links are made available in an online reader.³

The meetings have been very diverse. They are also often amusing and productive, and have inspired the development of many of the contributions and works. Within this created situation, there is the possibility for connecting the active discussions to one's own individual practice.

As for the content, some past sessions are to be mentioned. There were introductions to resistant cinematic film movements, i.e., *Third Cinema* from the late 1960s to 1970s, and the former Yugoslavian *Black Film* wave from the late 1950s to early 1960s. Among others, Dušan Makavejev's *WR: Mysteries of the Organism* from 1971 was screened, to open questions on *what kind of aesthetics were produced out of specific social contexts* and *what could an appropriate translation of historical works to the actual present be*. There was also, appropriately, a dense lecture on the novel *Aesthetics of*

Resistance itself. This was given in unison with a screening of *Zur Ansicht: Peter Weiss* by Harun Farocki from 1979, which brought up thoughts on *the material activating a discussion, when considering that these are reproductions or 'poor images'*.⁴

Points coming up repeatedly were fundamentally related to the question of working conditions specifically in the cultural field. At this point, the question of self-conception arises: what is the difference between organising a seminar outside or inside of an institution? The first obvious thought can be of an economic nature, for example, how can the costs for the work providing the seminar be covered. This brings us to the second consideration: to consciously include discussions around *labour conditions* as cultural producers. It became important to ask how one can deal with these structures, working as an artist/filmmaker (for example, *what is the relation between copyrights and artists' rights?*). Interestingly, what is mediated on artistic labour in an art academy doesn't often address the contradictions one can find oneself in when working in this field. The discussions are often more formalised and thought of as preparation to jump into the art market after studies. It is significant to even mention that such issues are rarely addressed within academic education.

A seminar conducted outside a university also provides the opportunity to independently create a space for discussion and research, in which its structures are kept open for participation. However, this project isn't denying that critical points of view and their articulations aren't possible inside institutions. On the contrary, it could also emphasise the importance of such attempts.

In short, by closely watching and reading all the proposed material, basic questions of Workers Punk Art School could be: *what are the desires and (illusional) promises of working in the cultural field?* What are the possibilities of, and for, producing especially new media or digital works?

The seminar is free of charge. It is open to everybody who is interested in joining the discussions, and the participants are welcome to make contributions.

ANMERKUNGEN | NOTES

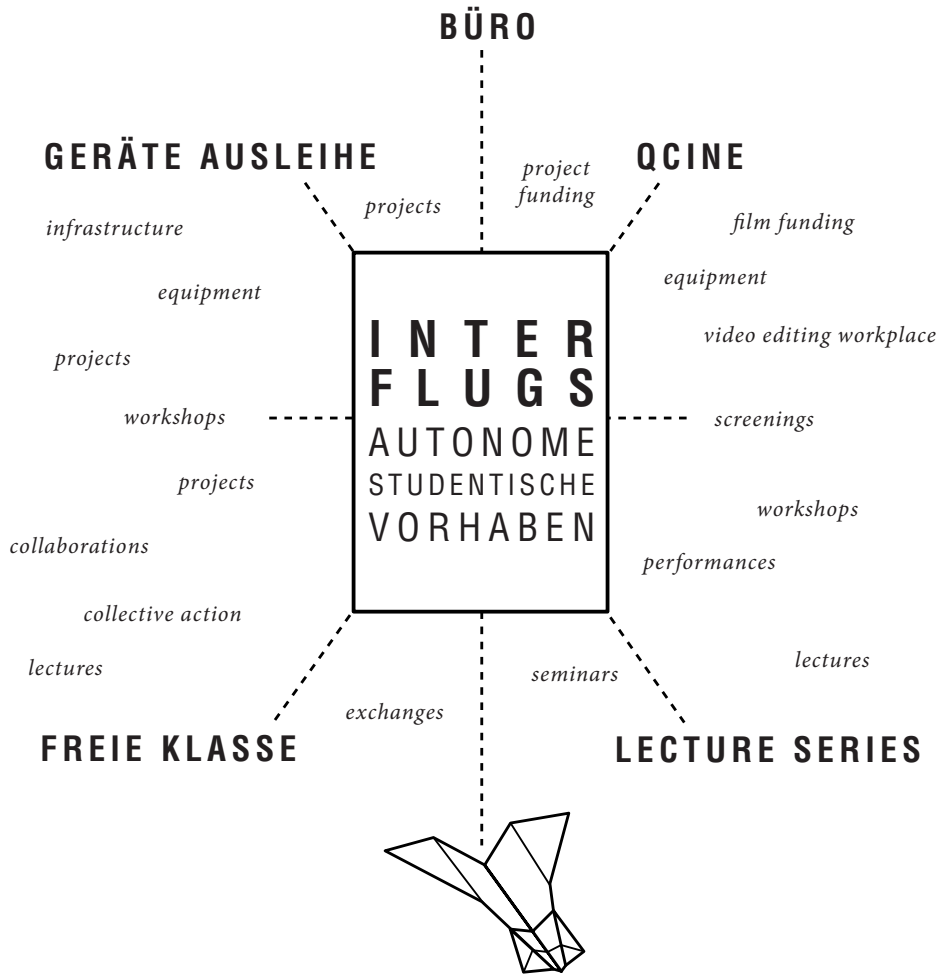
1 Als eine für das Projekt relevante Referenz, siehe Dokumentarfilm „Wer ist die Uni wenn nicht wir?“ von Sadek Asseily und Julia Hertäg (Q-Cine), 2009 | As a relevant reference for this project, see the documentary *Wer ist die Uni wenn nicht wir?* by Sadek Asseily und Julia Hertäg (Qcine), 2009: www.qcine.de/wordpress/video/2010/03/09/160/

2 Mehr zu Workers Punk University Ljubljana: | To read more about Workers Punk University Ljubljana: dpu.mirovni-institut.si/index-e.php

3 Sämtliche Ankündigungen von Treffen und Veranstaltungen unter | For all announcements of the meetings and events, see: workerspunkartschool.blogspot.com/

4 Kursiv gedruckte Wörter beziehen sich auf Diskussionen vergangener Sitzungen, detaillierte Zusammenfassungen unter | Written in italic letters are subjects referring to discussions of past sessions, for detailed summaries see: www.workerspunknotes.blogspot.com/

DAS ARCHIV



THE ARCHIVES



DIE AUSLEIHE - EIN PLÄDOYER FÜR ZUSÄTZLICHE NOTWENDIGKEIT

Text: Hans Block

In Krisenzeiten wird die Ausleihe zum Herzstück von Interflugs. Der gesamte ideologische Überbau schrumpft auf die Größe einer Dreichip-Kamera und manifestiert sich in einer real überprüfbar erscheinenden Erscheinung. Das Übel der fast jährlich wiederkehrenden UdK-Finanzprobleme: Am Ende zählen messbare Werte und stichfeste Fakten, auch bei Interflugs. So scheint die letzte Strategie des Überlebens der Verweis auf den nicht wegzudenkenden Geräte-Verleih für Studierende zu sein. Aber muss das wirklich so sein?

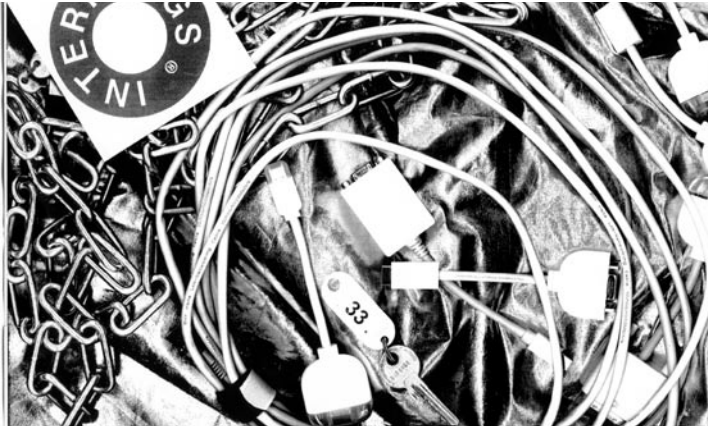
Eventuell steckt hinter dieser Betrachtung, wenn man nach 20 Jahren Ausleih-Geschichte einen distanzierenden Schritt zurück tritt, eine raffinierte Kunstaktion der damaligen HdK, die bis jetzt einfach noch nicht entdeckt wurde.

Schaut man sich die Anfangszeiten des Ausleih-Enthusiasmus an, bemerkt man schnell, dass die Notwendigkeit am Anfang aller Dinge stand. Eine Gruppe von Studierenden, die neben Pinsel und Tusche das Ausdrucksspektrum der Bildenden Kunst um die Welt der „Neuen Medien“ erweitern wollten, steckten einen großen Teil des hart erkämpften, eigenverwalteten Studierenden-Etats in die Anschaffung von technisch hochwertigen Geräten. Dass eine derartige Veränderung wie ein Raketenfeuer durch eine mittelalterlich ausgestattete HdK strahlte, ist in Zeiten des Überflusses nicht unbedingt gleich nachvollziehbar. Wie schön muss das erste Tippen auf einer elektronischen Schreibmaschine gewesen sein? Wie revolutionär muss sich die erste gebrannte CD angefühlt haben? Oder wie unvorstellbar muss die erste, den Dia-Projektor ablösende Beamer-Projektion gewesen sein? All diese Eindrücke müssen eine Kraft von archaischer Natur gehabt haben. Da wurden nicht einfach Geräte verliehen – nein, es war mehr ein Austausch sozialer Erfahrungen. Man teilt gemeinsam das Gefühl des sich selbst Beschenkens und ist damit gleichzeitig kilometerweit einer verstaubten HdK-Garde voraus. Dass dieser existenziellen Ausleih-Euphorie ganz praktische Erwägungen zugrunde liegen ist auch klar – anders kann man sich die Bereitstellung einer passablen Geldsum-

me durch die Hochschule nicht erklären. Der einzigartige und besondere Akt des Leihens und Verleihens mündet in einem alltäglichen Apparat, dem nicht gedankt wird für sein paradiesisches Bemühen, sondern der allzuoft in die Kritik der Unprofessionalität gerät, wenn an der Ausleih-Theke in stressiger Umnachtung ein USB-Kabel vergessen wird. Bittere Realität! So wandelte sich der süße Bonbon des Budgets und der scheinbaren Freiheit in das notwendige Stopfen der durch die Universität bewusst erhaltenen Löcher und die Selbst-Prekarisierung der eigenen Arbeitskraft (billiger als Interflugs kann man eine Geräte-Ausleihe in einem derartigen Umfang nicht organisieren). Aus einem zusätzlichen Angebot wurde ein notwendiger Bestandteil! Ein eindeutiges 1:0 für die Universität und ein Riesen-Respekt für eine wirklich clevere Vereinnahmungstaktik einer kühl kalkulierenden Institution. 20 Jahre nach dem sich leise und unmerklich einschleichenden Prozess stellt sich nun die Frage, wie man das Ruder herumreißen kann, um aus der ungewollten Zwickmühle der Dienstleistung wieder heraus zu kommen: Die Ausleihe schließen? Alle Geräte verschenken? Oder eine offene Tauschbörse eröffnen, bei der man ein Gerät nehmen kann, wenn man ein anderes dafür in das Sortiment einfügt?


Oder ist es schlicht die Veränderung der konsumistischen Einstellung, die doch lieber wieder auf das wirkliche Erfüllen gemeinsamer Bedürfnisse abzielen sollte, anstatt sich dem Verbrauchermarkt-Komplex mit seinen ausbeuterischen Formen hinzugeben... Dann könnte die Interflugs-Ausleihe wieder dazu beitragen, die Bedürfnisse der Studierendenschaft frühzeitig zu erkennen und aus einer (andersartigen) Notwendigkeit heraus zu erfüllen. Der geplante sozial-utopische Gegenschlag könnte also heißen: Die Ausleihe ermöglicht die Auseinandersetzung mit Geräten, die uneingeschränkt jedem zur Verfügung stehen und nicht als Ware, sondern als gemeinsames Gut sozialer Erfahrungen erkannt werden sollten.

Wir fordern die Vergesellschaftung des Gerätepools!



THE EQUIPMENT LOANS - A PLEA FOR EXTRA-NECESSITY

Text: Hans Block

172  In times of crisis, the Interflugs equipment pool (stocked with essential audio, video and exhibition equipment, free for use by all Berlin students) becomes the very core of Interflugs. The entire ideological framework shrinks to the size of a 3-chip camcorder, manifesting itself in a real and verifiable phenomenon. The downside of the annually recurring financial problems at the UdK: in the end it is only the measurable worth and the firm facts that count, even when it comes to a student initiative such as Interflugs. So the final strategy for survival seems to point towards the indispensable equipment loans for students. But does it really have to be that way?

Taking a step back and trying to adopt a more distanced perspective on the twenty-year history of the equipment pool, one might arrive at the conclusion that the whole thing was designed as a clever art project by the University (then the Hochschule der Künste, or HdK), which has simply not been disclosed yet.

Looking back at the initial enthusiasm of the early equipment-rental era, it becomes clear that necessity was at the root of everything. A group of students, venturing into a world of art beyond paint and brush, one that included 'new' media, invested a large part of the self-administered student budget into purchasing high-quality equipment.

It is not self-evident in our present time of abundance, how this transformation must have spread like wildfire through the mediocrally-equipped academy. How beautiful must have been the first typing on an electric typewriter, how revolutionary the experience of the first burned CD. Or how inconceivable must have been the first video projector that replaced the old slide projector. All these impressions must have had the power of archaic nature. Not only technical equipment was rented out – rather, an exchange of social experiences. The shared feeling was giving oneself a present, whilst being miles ahead of the dusty old-line HdK. It is also clear that this euphoria was based on very practical considerations: could not otherwise

the relatively generous budget provided by the university be explained. However, the unique and special act of lending and borrowing eventually resulted in a mundane apparatus, which never receives thanks for its paradisiacal endeavour. On the contrary, it is often subject to the criticism of unprofessionalism when, during busy and stressful service hours, a USB cable is forgotten. Bitter reality! Such was the development from the sweet budget treat of the university and the state of illusionary freedom, towards the necessity of mending holes consciously maintained by the university, and the self-precarisation of its own working force (an equipment pool of that size could not be organised more cheap than through Interflugs). A bonus offer turned into a necessary component! A clear 1:0 for the university, and much respect for a really very clever tactic of appropriation by a coldly calculating institution. Twenty years later, when this slowly evolving development becomes apparent, the question has to be raised whether the wheel can be turned, away from this unwanted dilemma of service provision. Close the equipment loans? Give away all the equipment? Start an open exchange platform where one item can be taken when another one is donated to the pool?

Or is it simply the change of a consumerist attitude, that rather than being directed towards a real fulfillment of collective needs, indulges instead in the market-consumer complex with its abusive manifestations... The Interflugs equipment loans could then contribute again towards an up-to-date realisation of the student body's needs, fulfilling them out of a different kind of necessity.

The planned social-utopian counterstrike could thus look like this: the equipment rental allows for an engagement with technical equipment, accessible to anyone without restrictions; no longer seen as goods but regarded instead as a shared means of social experience.

We claim the socialisation of the equipment loans!



173



LECTURE SERIES

Text: ILS

Wer Interflugs Lecture Series (ILS), vormals KünstlerInnen-gespräche, nicht kennt, hat noch nicht studiert.

Im Ernst: Selbstgemachte Lehre scheint unsere KommilitonInnen nicht immer übermäßig zu interessieren. Da es aber genug Resonanz jenseits der UdK gibt, stört das nicht besonders:

Interflugs Lecture Series versteht sich als Reflexive auf aktuelle Auseinandersetzungen innerhalb wie außerhalb der existierenden Strukturen der Universität der Künste Berlin. Die lose Veranstaltungsreihe wird von uns InterflugtutorInnen organisiert und lädt nicht nur KünstlerInnen, KuratorInnen, AktivistInnen und TheoretikerInnen ein, um ihre Praxis Studierenden und der interessierteren Öffentlichkeit vorzustellen, sondern fordert auch alle dazu auf, ihre Stars, Sternchen und Themen über uns auf die Bühne und zur Diskussion zu bitten.

Die Kommunikation unterschiedlichster Produktions-

felder ist Grundsatz, alle weiteren Inhalte bestimmt das zuständige Interflugs Lecture Team mit den jeweils kooperierenden StudentInnen. Gemeinsam wird versucht, ein möglichst breites Spektrum an künstlerischen Positionen zu vertreten; ILS hat aber nicht den Anspruch, repräsentativ zu sein.

Die Vorträge finden in freier Folge oder als thematische Reihe in der Vorlesungszeit statt. Dabei beschränkt sich ihre Form nicht nur auf den klassischen Vortrag, sondern auch Workshops, Arbeitsbesprechungen, Performances, Screenings und alles dazwischen ist möglich.

Die Reihe wird in den Gebäuden der UdK mit Plakaten angekündigt und als Email-Newsletter versendet. Alle Veranstaltungen werden dokumentiert und stehen im Raum 33 (Hardenbergstr. 33), montags von 15-18 Uhr in all ihrer Pracht zum Ausleihen zur Verfügung.

174



Those who do not know of the Interflugs Lecture Series (ILS), have not yet studied. Honestly: self-made education doesn't always seem to interest our fellow students too much. But as there is enough resonance outside of the UdK, this shouldn't bother us too much:

Interflugs Lecture Series understands itself as reflexive towards actual debate from within as well as from outside the existing structures of the University of the Arts Berlin. The loose series of events is organised by us tutors of Interflugs who don't just invite artists, curators, activists, and theoreticians to present their practice to students and the interested public, but also encourage everyone to, via us, call their stars, favourite enemies, and concerns onto stage and into discussion.

The communication of different fields of production is

a starting point, and all further content is worked out by the Interflugs Lecture Team in charge, with the respective guests and cooperating students. Together we try to stand for the widest possible spectrum of artistic positions – but ILS will never claim to be representative.

During the semester the talks take place in a free order or in thematic series. At the same time, they are not reduced to the form of the classic lecture; workshops, work tutorials, performances, screenings, and anything in between are also possible.


The series is announced through posters in the buildings of the UdK and via an emailnewsletter. All events are documented and wait in Room 33 (Hardenbergstr.), every Monday from 3-6pm, in all their splendour, to be borrowed by you.

- 1989: Timm Ulrichs, Gerhard Merz, Hanne Darboven, Lili Fischer, Franz Erhard Walter, Felix Droese
- 1990: Peter Bömmels, Norbert Radermacher, Jürgen Partenheimer, Clegg and Guttmann, Antonio Muntadas, Barbara Bloom, John Cage, Barbara Kruger, Jerry Zeniuk, Marina Abramovic, Jochen Gerz, Hans Haacke, Group Material (Ashford / Ramspecker / Gonzales-Torres), Jannis Kounellis, Marie Jo Lafontaine, Christina Kubisch, Gloria Friedmann, Ingo Günther, Walter Dahn, Birgit Hein, Ilya Kabakov
- 1991: Martin Kippenberger, Guerilla Girls, Tatsuo Miyajima
- 1992: Miriam Cahn, Mary Carlson, Marcia Tucker, Judith Weiperson, Rachel Lachowicz, Lilian Ball, Nan Goldin, John Miller, „Omnibus für direkte Demokratie in Deutschland“, Gero Gries, Helen Chadwick, Henning Christiansen, Albert Oehlen, La Monte Young / Maria ZaZeela, Daniel Buren, Joan Jonas, Art in Ruins (Hannah Vowles / Glyn Banks)
- 1993: Daniel Libeskind, Ayse Erkmen, Helmut Federle / Adolf Krischanitz, Tony Brown, Rachel Whiteread, Friederike Petzold, Geneviève Cadieux, Was heißt hier noch Kunst? Ein Gespräch über Aids: Wolfgang Max Faust / Frank Wagner / Jo Shane / Loring McAlpin / John Lindell / Hunter Reynolds / David Fisch / Tom Fecht, Ugo Dossi, David Hammons, Kurt Koegel, Gretchen Faust, Stephen Willats, Joseph Kosuth, Dara Birnbaum, Alfredo Jaar, Nan Goldin und Frank Wagner über David Wojnarowicz, Jeffrey Shaw
- 1994: Group Material (Julie Ault), Matt Mullican, Orlan / Stelarc, Elaine Sturtevant, Katharina Karenberg, Jutta Koeter, Maria Eichhorn, Büro Berlin (Raimund Kummer / Fritz Rahmann / Wolfgang Siano), Richard Wentworth, Paper Tiger, Minimal Club, Jeff Wall, Ulrike Grossarth, Christian Marclay, Dan Graham
- 1995: Ann Wilson über Paul Thek und Peter Hujar, Dagmar Richter, Michael Sorkin Studio: Andrei Vovk, Das Berlin-Beirut Projekt Botschaft: Jayce Salloum, Remy Zaugg, Diane Torr, Stan Douglas, Wilhelm Schürmann, Barbara Boom
- 1996: Mike Hentz, Ulrike Holthöfer, Hermann Pitz, Sarah Lucas, Sophie Calle, Craig Wood, Diedrich Diederichsen, Rénee Green, Gordon Monahan, Butch Morris, Lindy Annis, Jessica Chalmers, Andrea Fraser, Raymond Pettibon, Andrea Zittel, Peter Halley
- 1997: Franz Ackermann, Joseph Grigley, Selbstorganisation (Akademie Isotrop Hamburg / Freie Klasse Wien / Anette Weisser), Via Lewandovsky, Mauricio Dias / Walter Riedweg, Geschwister Hohenbüchler, Peter Fend, David Moss, Jessica Stockholder
- 1998: Johan Grimonprez, Martha Rosler, Alice Creisher / Andreas Siekmann, Marko Kosnik, Roi Vaara, Karen Finley, Sylvia Kolbowski
- 1999: Michael Snow, Jimmie Durham, Politische Kunst Berlin: Claudia Wahjudi / Holger Kube Ventura / Harun Farocki, Dimitri Prigov, Lois Weinberger, Videoportraits: Rineke Dijkstra, Gitte Villesen, Steve Reinke
- 2000: Hito Steyerl, Brigitte Franzen, Marcel Odenbach, Jane Crawford über Gordon Matta-Clark, David Lamelas, Joe Davis
- 2001: Tacita Dean, Remo Salvador
- 2002: Rosa von Süss, Lawrence Weiner, Tausend Plateaus, Robert Pfaller, Superflex, Mika Hannula, Christian Jannecke, Ellen Nyman, A.K. Dolven, Dieter Mersch, Christian Jankowski, Candice Breitzi, D/O/C/K, Bojana Pejic, Michael Elmgreen / Ingar Dragset, Hans-Ulrich Obrist talks with Jens Hoffmann, Janet Cardiff / Georges Bures Miller, Julian Rosefeldt, Mark Terkessidis
- 2003: Alice Creisher, Monika Baer, Friederike Feldmann, Amelie von Wulffen, Lovett / Codagnone, Gordon W, Smp, Christof Cargnelli, Marcus Eek, Andreas Schlaegel, Wolfgang Krause, Lothar Baumgarten, Paul Paulun, (e.) Twin Gabriel
- 2004: Juliane Rebentisch, Olafur Eliasson, Madeleine Bernstorff, Diedrich Diederichsen, Helmut Draxler, Isabelle Graw, Tom Holert, Judith Hopf, Simon Starling, La strategia corp. LSC, Martin Assig, Antje Majewski, Stan Douglas, Susanne Sachsse, Ralf Rainers, Ted Gaier und Judith Hopf, Klaus Viehmann, Margrit Schiller
- 2005: Harry Bear, Paul Pfeiffer, Mike Riemel
- 2006: Felix Schramm / Judith Hopf / Valérie Favre / Annette Haas / Anselm Reyle, Will McBride, Melanie Manhot, Wolfgang Tillmans, Stephan Rohner
- 2007: Mona Hatoum, Esra Ersen, Michael Elmgreen / Ingar Dragset, Hito Steyerl, Katarzyna Kozyra, Hans Hemmer, John Bock, Artur Zmijewski, Revolver Magazin: Christoph Hochhäusler / Nicolas Wackenbarth, Filmportrait Philip Guston: Vortrag von Albrecht Kastein
- 2008: Tal R, Zbigniew Libera, Philippe Schwinger / Frédéric Moser, Adams / Matthias Wermke, Elena Filipovic / Adam Scymczyk / Katerina Seda, Clemens von Wedemeyer, Won Ju Lim, Dan Perjovschi, Josephine Pryde, Galiat Eliat, Penelope Wehrli, Rimini Protokoll
- 2009: Lia Perjovschi, Susanne Pfeffer, Matthias Lilienthal, Chto Delat / Krytyka Polityczna / b_books, Daniel Knorr, Helga Fanderl, Isabell Lorey, Isabel Lewis, Dirk Fleischmann, Carsten Nicolai
- 2010: Željimir Žilnik, Martha Colburn, Diedrich Diederichsen, Alice Creisher / Andreas Siekmann, Christian von Borries, Angelika Levi, Klaus Weber, Simon Sheikh, Michael Wesely, Bini Adamczak, Vaginal Davis, Marco Wilms, Tom Burr, Marlene Haring

VIDEOZEITUNG

QCINE [quci:ne]

Text: Julia Hertäg

176  Qcine ist eine offene Plattform für alle, die mit Video arbeiten und die dabei Austausch und technische Hilfestellung suchen. Ihre Mitglieder treffen sich wöchentlich, um über die eigenen Arbeiten zu sprechen. Qcine verfügt über einen kleinen Technikpool von mehreren Kameras, Sound und etwas Lichtequipment, sowie einen Schnittplatz. Es ist offen für jedeN, unabhängig von Vorwissen und Background; an einer Uni eingeschrieben zu sein, ist keine Voraussetzung. Wer Kritik und Austausch sucht, oder einfach eine Kamera zum Filmen braucht, ist richtig bei Qcine. Er oder sie ist eingeladen, vorbeizuschauen, sich ins Gespräch einzuklinken, oder eine eigene Arbeit einzubringen. Drehbücher, Projekte in Planung, Videos in Rohschnittfassung – alles darf zur Diskussion gestellt werden. Jour Fixe ist der Montagabend. Wir treffen uns im Café Mittelachse und besprechen, was zu besprechen ist. Wir TutorInnen organisieren die Treffen, und geben technische Hilfestellung für den Umgang mit den Kameras und im Schnitt. Ein- bis zweimal im Semester organisieren wir Workshops für Mitglieder und Externe.

Warum unser Forum Qcine heißt, wissen wir selbst nicht so genau. Es ist das Schicksal dieser offenen Plattform, deren Mitglieder dazu stoßen, aktiv werden, um dann durch neue abgelöst zu werden, dass Absichten und Ambitionen, die eine Zeitlang das Selbstverständnis der Gruppe prägen, oft ungenügend tradiert werden. Dokumente, aus denen dieses Selbstverständnis am ehesten ablesbar ist, sind die unzähligen Sendungen, die in der Vergangenheit kontinuierlich produziert wurden. Einige davon kann man auf VHS-Kassetten in unserem schlecht sortierten Archiv finden.

Tatsächlich wurde unser Forum erst Mitte der 90ziger in Qcine umbenannt, bis dahin war es „Die Videozeitung“. Wie alle anderen Bereiche von Interflugs ist auch die Videozeitung in der Zeit der Studierendenstreiks 1988/89 entstanden. Die Gruppe der VideomacherInnen, die sich damals bildete, dokumentierte und kommentierte die Streiks und andere, damit zusammenhängende politische Ereignisse. (Einen Einblick in die Ambitionen derjenigen, die damals aktiv waren, haben wir versucht, in einer 30-minütigen Dokumentation wiederzugeben, die man auch auf unserer Website sehen kann).

Trotz der Uneindeutigkeit des neuen Namens liegt es

nahe, dass „cine“ für das Kino steht, für Kinematographie oder für Cinephilie. Und, soweit wir das heute nachvollziehen können, entspricht das einer Neuorientierung der Gruppe in den späten 90er Jahren. Stand in den ersten Jahren der Videozeitung eine alternative journalistische Berichterstattung im Vordergrund, so sind es heute in erster Linie mehr oder weniger experimentelle oder narrative Kurzfilme, die bei Qcine hergestellt, gezeigt und besprochen werden. Im Laufe der letzten Jahre diente Qcine unter anderem als Sprungbrett für BewerberInnen an Film- und Medienstudiengängen. Hier finden sie Gleichgesinnte, MitstreiterInnen und die technischen Voraussetzungen, um sich an dem Medium auszuprobieren und um an einem Bewerbungsfilm zu basteln. Aber darum ging und geht es nicht immer; Qcine bietet auch denjenigen einen geschützten Raum, die konsequent ihre ganz eigenen Ideen verfolgen wollen, völlig unabhängig von Hochschulen oder Filmmarkt.

Veränderungen gab es nicht nur bei der inhaltlichen Ausrichtung der Gruppe. Die Geschichte von Qcine ist eng an die Geschichte des Mediums Video geknüpft: Wer in den frühen 90ern mit Video arbeiten wollte, musste sich den Zugang erst einmal suchen. Dass es damals einen Raum gab, in dem Studierende aller Fakultäten ebenso wie Nicht-Studierende die damals noch teuren Videokameras und die komplizierte Schnitttechnik „einfach so“ nutzen konnten, war etwas besonderes; heute reicht eigentlich schon ein Handy für Dreh und Schnitt. Die allgemeine Verfügbarkeit von Technik hat unter anderem dazu geführt, dass sich der Fokus von Qcine verschoben hat: Die inhaltliche Auseinandersetzung und die Diskussion darüber, was hier eigentlich produziert wird, stehen jetzt im Mittelpunkt.

Die Filme, die bei Qcine entstehen, sind so divers wie die Mitglieder. Nach einem gemeinsamen ästhetischen Programm sucht man vergeblich. Doch manchmal funkt es, wenn Mitglieder mit ähnlichen Interessen über Qcine zusammen treffen: dann entsteht etwas Gemeinsames. Und manchmal prallen Gegensätze aufeinander und entladen sich in einer heftigen Diskussion.

Aktuelle Informationen zu den Montagstreffen werden auf unsere Website gestellt. Dort finden sich auch Ankündigungen zu kommenden Workshops und Screenings:

www.qcine.de

Qcine is an open platform for those seeking exchange and technical support in working with video. Its participants discuss their individual works in weekly meetings. Qcine manages its own pool of small technical equipment, which includes several cameras, sound and lighting equipment, and an editing workspace. It is open to anyone, irrespective of their previous knowledge and background, whether articulated students or not. Anyone who seeks criticism and exchange, or simply a camera for a film project, is right at the Qcine meeting. They are invited to come by, join in on the discussion, or present a work. Screenplays, projects still in a planning phase, or videos in a rough-cut version, can all be presented for discussion. *Jour fixe* (the regular meeting) is on Monday evenings. We, as tutors, organise the meetings and discussions at Café Mittelachse (Hardenbergstrasse 33), provide technical assistance in operating the cameras, and with editing. Once or twice every semester, we organise workshops for members and the public.

We don't know exactly ourselves why our forum is called 'Qcine'. It is the fate of this open platform, with its members joining and leaving, becoming active only to be replaced, that its attempts and ambitions – that have for some time shaped the objective of the group – are often not adequately handed down. The numerous broadcasts that were regularly produced in the past are documents out of which this objective could become visible. Some of them can be found on VHS tapes in our poorly organised archive.

As a matter of fact, our forum was only renamed 'Qcine' in the mid-1990s. Before that, it was called 'Die Videozeitung' (video newspaper). Like all the other projects within Interflugs, the Videozeitung, was founded in the student strike of 1988-89. The group of video producers that had formed at that time documented and commented on the strikes and other related political events. (We have tried to give an introduction to the ambitions of those active at that time. The thirty-minute documentary can be found on our website).

Despite the vagueness of the new name, it is not far-fetched that 'cine' stands for cinema, cinematography, or cinephilia. And, as far as we can reconstruct, this complied with a reorientation of the group in the late 1990s. Although in the first years an independent form of journalism was predominant, today it is mostly more or less experimental or narrative short films that are being produced, screened, and discussed at Qcine. In the course of the previous years, Qcine has served as a springboard for applicants of film and media courses. Here like-minded people, fellow combatants, and the necessary technical means come together, to enable the medium to be tested and application films to be crafted. But it is not only about that; Qcine also provides a protected space for those who want to follow their own ideas – independent of the university or the film market.

Changes have occurred not only within the conceptual direction of the group. The history of Qcine is closely related to that of the medium of video. Those who wanted to work with video in the early 1990s had to first of all get access to the technical means. At that time, it was unusual that students of all faculties, as well as non-students, could equally use the then very expensive video cameras and complicated editing suite 'just like that'. Today, a

mobile phone can be enough for recording and editing. The overall availability of the equipment was one of the reasons for the shift in Qcine's focus. The reflection of the content and the discussion of what is actually being produced are now central.

The films produced at Qcine are just as diverse as its members. The search for a common aesthetics is fruitless. However, sometimes there is a spark when participants with shared interests meet through Qcine: then something collective comes into being. And sometimes opposites collide and voice themselves in heated debate.

Up-to-date information on the Monday meetings are published on the website. Here one can find announcements on forthcoming workshops and screenings:

www.qcine.de

Interflugs opens a digital video editing suite, 2001



FREIE KLASSE BERLIN ?

178

Text: Freie Klasse

Die Freie Klasse Berlin ist die zweitälteste Freie Klasse in Deutschland und nun mittlerweile schon 21 Jahre Teil der Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin.

Sie gründete sich 1989, vor dem Hintergrund von Berlinweiten Studierendenstreiks und von den Studierenden kritisierten Professorenberufungen. So setzte sich die erste Generation aus Studierenden der ehemaligen Strautmanis Klasse, der Hrdlicka Klasse und der Klasse Tajiri zusammen. Sie besetzten ihre Klassenräume und erreichten eine Entlassung von Prof. Hrdlicka. Nach einem halben Jahr wurden sie als Freie Klasse anerkannt und durch die ASV (Autonome Studentische Vorhaben – Interflugs) finanziert.

Bis 1999/2000 war ein reguläres Studium in der Freien Klasse möglich. Dann musste sie auf Beschluss des Fakultätsrates ihre Räume verlassen und es konnten keine Scheine mehr gemacht werden. Trotzdem gab es weiterhin eine bezahlte TutorInnenstelle und einen Etat. Dieser Beschluss wurde damals damit begründet, dass nur noch vier StudentInnen der Fakultät Bildende Kunst in der Freien Klasse eingeschrieben waren.

Von da an entwickelte sich ein On-Off-Dasein der Freien Klasse: gewisse Leute einer Generation förderten sie stark, machten ihren Abschluss, und wieder neue Leute förderten sie von Neuem mit gleichen Ansätzen, oder aus völlig anderen Gründen. Deshalb fällt es auch schwer zu sagen, was die Freie Klasse ist, weil sie es nicht bleibt.

The Freie Klasse Berlin is the second oldest Free Class in Germany, now in its 21st year of existence as part of the Faculty of Fine Art in the Berlin University of the Arts.

It was founded in 1989, against the backdrop of the university strikes overall in Berlin, and on the occasion of newly-appointed professors being rejected by the students.

The first generation was made up of students from the former classes of artists Strautmanis, Hrdlicka and Tajiri. They claimed a classroom and successfully demanded Alfred Hrdlicka's ejection. After six months, the Freie Klasse was recognised by the Faculty and financed by the so-called ASV (Autonomous Student Projects, e.g., Interflugs).

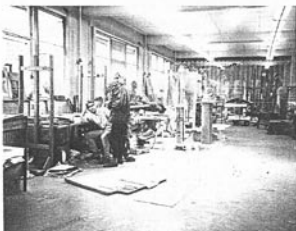
Until 1999/2000, a regular course of study in the Freie Klasse was possible. After that, by decree of the Faculty board meeting, the Klasse has to clear its classroom and no academic credits could thereafter be obtained. Nevertheless, a paid class tutor post and a class budget remain.

The decision had been legitimated by the fact that, at that point, only four students of the Fine Art Faculty were enrolled in the Freie Klasse.

After that, an on-and-off existence of the Freie Klasse evolved: some people of a certain generation are very active until they graduate, then new people come in and engage in a similar way, or out of entirely different motivations. It is thus difficult to describe what the Freie Klasse is, because it never remains in the same form.

Freie Klasse

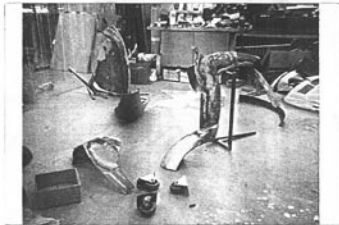
Das Aufkommen der "Freien Klasse" entstand aus der Notwendigkeit die Zusammenarbeit und den Austausch zwischen den klassischen Kunstdisziplinen, Malerei/Bildhauerei, und den modernen Medien, Foto/Film/Video, zu fördern. Verschiedene Medien sollen erprobt und entschlüsselt werden, um neue Möglichkeiten intermedialer Realisationen zu bieten.



ein Atelier

StudentInnen aus verschiedenen Fachbereichen, zum größten Teil bildende Künstler, anektierten hierfür die Räume (etwa 600 qm) der ehemaligen Bildhauerklassse von Alfred Hrdlicka, um sich einen Ort zum gemeinsamen Arbeiten einzurichten. In diesem Projekt sollen vor allem Individualisiertheit und Fachideologie abgebaut werden, um so gesellschaftlich innovative Prozesse zu erproben und die unnötige Konkurrenzangst abzubauen.

Die "Freie Klasse" will anderen interessierten StudentInnen nichts Fertiges präsentieren und sich nicht selbst dem Konsum überlassen. Sie will durch Engagement und Initiative neue Konzepte entwickeln, die sich aus dem im Streik entstandenen Anspruch ableiten. Auf sich ändernde Bedürfnisse soll flexibel reagiert werden, damit sich das Projekt "Freie Klasse" als ganzes weiterentwickeln kann.



Arbeiten an einer Metallplastik

- Dieser schön formulierte, theoretische Anspruch ist vielleicht nur schwer und in Ansätzen zu realisieren, was auch der ein bisschen aufkeimende Abschottungsprozeß der Teilnehmer der "Freien Klasse" gegenüber anderen Inis der HdK zeigt.

Auch wenn es viel Zeit in Anspruch nimmt, muß eine Rückkopplung zur Basis erfolgen; was auch bedeutet, daß sie immer eine *freie* Klasse für andere StudentInnen aus allen Fachbereichen ist.

Die "Freie Klasse" definiert sich nicht nur durch die aktuellen Teilnehmer, sondern vielmehr durch Raumgröße und die Arbeitsmittel. Es liegt daher an Euch mit neuen Ideen und Projekten räumlich und inhaltlich an der "Freien Klasse" teilzunehmen.

Die "Freie Klasse" trifft sich im Semester jeden Donnerstag um zwölf Uhr in der:



Obentrautstraße 72, Berlin 61, (U-Bahn Möckernbrücke), Tel.: 216 10 38

Die Freie Klasse sucht alle,

die Lust haben ihr Studium selber zu machen. Alle, die ihre eigenen Ideen zu dieser Gesellschaft, in der wir leben und zu dieser Kultur, in der wir arbeiten, entwickeln wollen.

Wir suchen alle, die über/ neben/ jenseits der Klassen und Disziplinen unabhängig arbeiten wollen und mal ohne, mal mit mehreren ProfessorInnen ihr Studium organisieren wollen.

Wir denken uns die Universität, als den Ort, an dem jedeR jederM was beibringt. Gleichzeitig sehen wir diese Universität unter immer größerem Druck der neoliberalen Logik und versuchen mit einer Mischung aus Veranstaltungen, Workshops, Recherche und Aktion eine Kritik an den herrschenden Verhältnissen aus der Sicht von KulturproduzentInnen zu entwickeln.

Wir glauben, dass es dazu einen Ort braucht, sei es als Raum oder als Gedanke, der fest in der Institution verankert ist, aber ständig darüber hinaus denkt und handelt. Wir suchen alle, die Lust haben einen Ort innerhalb der Universität selber zu machen, der sich weiterhin ineffizient, dilletantisch, solidarisch, akapitalistisch und politisch definiert.

Ein Freiraum, also, der die Universität nicht als anderen Raum akzeptiert, sondern als Teil einer kapitalistischen Gesellschaft denkt, die unbedingt sozial umgebaut gehört.

Dabei müssen wir öfters mal auf dem Verwaltungskarussell mitfahren und paradoxerweise haben wir durch die hochschulpolitischen Kämpfe früherer Generationen auch eineN TutorIn.

Diese Stelle wollen wir neu besetzen, sagen aber gleich, dass die Kohle, die dafür da ist unter allen Organisierenden aufgeteilt wird.

Wir suchen alle, die sich nach dem Lesen dieses Textes vorstellen können, wohin die Reise geht, vor allem aber auch das Bedürfnis haben selbst am Reiseplan mitzuarbeiten.

Denn die Freie Klasse definiert sich immer neu mit den verschiedenen Menschen, die sie machen.

Wir machen immer Mittwochs um 7 offenes Plenum im Raum 9. Ihr seid herzlich eingeladen vorbeizukommen. Wenn ihr eine der Stellen innerhalb der Freien Klasse machen wollt, könnt ihr euch bis zum 18.07.05 bei uns melden. Per mail ist am einfachsten (freieklasse@flugs.hdk-berlin.de) es geht aber auch über den Pförtner der Ha33.

Dann sprechen wir darüber, wie ihr euch die Freie Klasse vorstellt und was wir so im Sinn haben.

Für eine egalitäre Kultur auf dem Wege der Partizipation- für alle, die bereit sind sofort anzufangen

FREIE KLASSE CHRONOLOGY

No comprehensive chronicles to be found before 1998, but check out the other Interflugs books from 1994 and 2004 for more history...

1998

27. - 29. 01. 1998 Participation in the congress 'For the Better World', by Freie Klasse Munich

1999

16. 04. 1999 Anette Weisser/Ingo Vetter Workshop: 'The park as a zone of communication and principle of organisation'
05. - 06. 05. 1999 Josef Strau lecture
27. - 28. 05. 1999 Isabelle Graw lecture
01. - 02. 07. 1999 Ayse Erkmen lecture
22. - 25. 07. 1999 Tenth anniversary 'Milleniumsdome'; old works and models of the future academy
07. 09. 1999 Faculty board meeting, decision to relocate the Freie Klasse in a smaller space
23. 09. 1999 Collection of signatures for the preservation of the Freie Klasse
22. 10. 1999 Project seminar Art/Cinema with Gregor Stemmrich
25. 11. 1999 Artist talk on 'Networking' with Ute Hörner and Mathias Antlfinger
03. 12. 1999 Faculty board decision to shut down the Freie Klasse

BIKINI HAUS 2002

16. 04. 2002 Andreas Schlaegel Lecture
30. 04. 2002 Launch, DJ performance, dinner
17. 05. - 18. 05. 2002 Judith Schwarzbart / Solvej Ovesen Workshop
19. 05. -23. 06. 2002 (weekly) Andreas Schlaegel Workshop 'Street Newspaper', Matthias Ruff Seminar 'Visible/Invisible'
22. 05. 2002 Raimar Stange Lecture 'Between Project and Product'
28. 05. 2002 Mark van Yetter Performance
03. 06. 2002 Marcus Eek Lecture
06. 06. - 20. 06. 2002 Exhibition
24. 06. - 30. 06. 2002 Christof Cargnelli Workshop
29. 06. 2002 Mathias Rebstock and Michael v. zur Mühlen: public rehearsal and short opera show

2003

22. 04. 2003 Gelitin lecture
13. 05. 2003 Thomas Hirschhorn lecture
02. 06. 2003 Daniel Pflumm lecture
12. 06. 2003 Michael Schultes lecture
20. 06. 2003 John Bock lecture

2004

13. 04. - 17. 04. 2004 Workshop: 'On the situation of the Freie Klasse and fumbling with alternatives'
29. 04. 2004 An afternoon with Esra Ersen
24. 05. - 13. 07. 2004 Project 'Haus Selba':
24. 05. - 25. 05. 2004 Workshop with Lasse Lau
02. 06. - 04. 06. 2004 Crystallisation workshop
03. 06. 2004 Conversation on self-organisation with Jesko Fezer, Sabine Horlitz and Andreas Müller (AnArchitecture/Free Department)
12. 06. - 13. 06. 2004 Workshop on the decoding of visibility/invisibility
17. 06. 2004 Conversation with Stephan Gene (b_books)
18. 06. - 20. 06. 2004 Micro-congress of self-organised groups, with Stephan Dillemut and the Life Reform seminar, Asta Hamburg, 'Selbst' Munich, Manoa Free University Vienna, Stafeta Dresden, Helmut Draxler
27. 06. 2004 Pelin Tan: Too Young to be a Hippy - Too Old to be a Punk
23. 06. - 12. 07. 2004 Film screenings: Flaming Creatures, Tricia's Wedding, High Art, a.o.
13. 07. 2004 Talk with Simon Sheik
15. 07. 2004 Kindergarten; babysitting for the annual exhibition visitors
16. 07. 2004 Round table with Sabeth Buchmann and Isabelle Graw

2005

14. 01. - 16. 01. 2005 Klartext conference; Freie Klasse and Grupo de Arte Callejero, workshop in Bethanien&Volksbühne
22. 02. 2005 The Flick Oracle; Collective Performance of the Freie Klasse in Center Space, Berlin
23. 03. - 23. 04. 2005 W...WirWissen, to get to know emancipatory self-institutions, socialised research, learn to unlearn, Kunsthalle Exnergasse, Vienna. In the frame of the Manoa Free University in cooperation with APA (Hamburg), Copenhagen Free University, Free Floating Faculty (Copenhagen), Freie Klasse (Berlin), Informelle Universität in Gründung (Berlin), University of Openness (London)
20. 05. 05 MeineAkademie (My Academy) and Free Floating Faculty present: What the FOX'going on': Volkswagen, AUTO-education, AUTO-economy, and AUTO-culture, in the frame of City Selling City Telling'. Sparwasser, Berlin Mitte
20. 06. 2005 Corporate Universities, neoliberal image politics; lecture in the Offene Uni (Open Uni) Berlin
24. 07. 2005 MeineAkademie; lecture in the Hafen City University, Hamburg, AudiMax in the frame of the themed night 'Elite-Unis in der HafenCity'
09. 11. - 26. 01. 2006 Neoliberal Image Politics; self-organised seminar, Universität der Künste, Berlin:
Großwetterlage (General Weather Situation):
09. 11. 2005 Introduction with image fragments, with Magali Mander, Johannes Raether and Robert Burghardt
16. 11. 2005 From WTO to GATS with Magali Mander
Education:
23. 11. 2005 Education politics a la Bolognese with David Hachfeld
30. 11. 2005 University as prey – the Volkswagen AutoUni with MeineAkademie
Governance:
07. 12. 2005 Slim Ruling – Governmentality of the Present with Reflect
14. 12. 2005 The city as showroom - the Volkswagen AutoStadt with Frank Roost
- Labour:*
11. 01. 2006 'The Creative Class': Work in post-Fordism with Brigitta Kuster
18. 01. 2006 All is made of glass - Glass Manufacture Dresden with Jochen Becker
25. 01. 2006 Blind spots in the critique of corporations – Conspiracy theories and structural anti-Semitism, guest: Norbert Trenkle
26. 01. 2006 World Society without Money, all day, guest: Norbert Trenkle
15. 12. - 17. 12. 2005 Disneyfication of Education; workshop at the Kunsthochschule Berlin Weissensee

181

2006

15. 02. 2005 - 19. 03. 2006 ExArgentina – la Normalidad; Palais Nacional Bellas Artes, Buenos Aires. MeineAkademie participation in exhibition, workshop
18. 05. - 18. 06. 2006 'Reformpause' ('Reform Break'); participation in exhibition, Art Space of the University Lüneburg.
19. 05. - 20. 05. 2006 Making World: Workshop by the project group 'Reformpause', the Art Space of the University Lüneburg and members of the Institute for Cultural Theory with guests: Madeleine Bernstorff, Julia Franz, MeineAkademie Berlin, Preclab research group Hamburg, Katja Reichard and Axel John Wieder
07. 07. 2006 Talk – MeineAkademie, critical artistic practice about the privatisation of the education curriculum, project space of the Reinigungsgesellschaft, Dresden
12. 07. - 16. 07. 2006 JUMP IN AT THE DEEP END, Practice as Research. Summer academy: Shedhalle Zurich.
23. 07. 2006 Vomit Action, Universität der Künste, against the awarding of the prize 'Deutschland - Land der Ideen' ('Germany - Land of Ideas') at the end-of-year show
13. 10. - 13. 11. 2006 Collective Performance and Exhibition: 'Lichtomi crashes in die genes Berlins'; after the butcher contemporary, Berlin
10. 11. - 11. 11. 2006 MeineAkademie lecture, Camp for Oppositional Architecture, Theorising Architectural Resistance, An Architecture at Casco. Office for Art, Design and Theory, Utrecht

2007

16. 01. - 20. 01. 2007 MeineAkademie/Freie Klasse, teach-in/be-in. Crosskick, Critique Croisee, Lüneburg
06. 01. - 08. 01. 2007 'Castle-in-the-air' workshop, Berlin
02. 07. - 08. 07. 2007 'Castle-in-the-air' workshop, Copenhagen, together with Free Class Copenhagen
08. 07. - 14. 07. 2007 Workshops/seminar 'Art Pedagogy beyond Bologna' at the Funen Art Academy

- 20. 07. - 15. 08. 2007 Exhibition 'Kleine Raumverschiebung' ('Small Space Shift').
- 24. 08. - 25. 08. 2007 Air blockade, disturbance action, workshop at the HfbK (Academy of Fine Art) Hamburg on the occasion of the study fees boycott.
- 12. 11. -16. 11. 2007 Exchange project with a group of the CCC program (Critical Cross-cultural Cybermedia, Geneva)
- 01. 12. 2007 Fire extinguisher workshop pt. 1, Berlin
- 16. 12. 2007 Fire extinguisher workshop pt. 2, Berlin

2008

January 2008 'Wo' Newspaper

- 11. 02. 2008 Mensa (School Canteen) Talk mit Joachim Hennig (UdK house technician since 30 years) and Dietmar Schenk (UdK archivist)
- 21. 03. 2008 Mobile Kitchen at Zoo station
- 04. 04. 2008 Mobile Kitchen on Kottbusser Damm
- 21. 04. 2008 Mensa Talk with Knut Ebeling and Dietmar Schenk
- 02. 05. - 06. 05. 2008 Excursion to Geneva, a continuation of the exchange with CCC program
- 09. 06. - 11. 06. 2008 Open editorial office, 100%kritik, in the foyer of the UdK main building
- 25. 07. - 29. 07. 2008 Participation in the exhibition 'Food for Thoughts' in Mön (Denmark)
- 12. 12. - 13. 12. 2008 Frauke Gerhard: Action and talk: 'On mobility'

2009

- 24. 03. - 30. 03. 2009 'Castle-in-the-air' in the cellar of Karmanioia Bar
- 11. 06. 2009 'Futurist Schnitzel Evening' Foyer of the UdK main building
- 23. 07. - 13. 08. 2009 Summer Academy
- 21. 10. - 25. 10. 2009 Participation at 'Werktage' ('Work days') student congress, Halle
- 01. 12. 2009 Mobile Kitchen 3, on tour with 'Schimmelbildung' ('Mould growth') UdK student protest action group
- 07. 12. 2009 Free dining room, S-Bahn train station Sonnenallee

2010

- 08. 04. - 18. 04. 2010 'Gallifizierung Jetzt' ('Gallification Now'), building and unbuilding a tower at the squatted Gängeviertel, Hamburg. Support of 'REVENGE - the show' A Puppet Theatreplay by Tobias Schülke.
- 21. 05. - 24. 05. 2010 Print Workshop with Bela Janssen and the Mobile Edition at the entrance Hall of the UdK Berlin.
- 25. 06. - 28. 06. 2010 Freie Klasse Giant Camera / Diffusion, Fusion Festival
- 23. 09. - 09. 10. 2010 Support: Workshop 'Building inflatables for Cancun Clima Conference' of the Eclectic Electric Collective at the OKK/Raum 29 in Berlin
- 21. 10. - 31. 10. 2010 Support: Workshop 'ELECTRO MECHANIC HACKER ARCHITECTS' with Niclas Roy at *Modulator100* - an action platform initiated and organised by Sara Lehn and Christian Diaz Orejarena during the exhibition 'hochher' of the Art University Berlin Weißensee at the Fernsehturm, Berlin.

Die Aktivitäten der Freien Klasse Berlin sind nicht durchgängig dokumentiert, Zeugnisse aus den 1990er Jahren sind kaum erhalten. Wir möchten trotzdem mit den z.T. fragmentarisch vorhandenen Materialien versuchen, einen Einblick in die Projekte und Praktiken ganz unterschiedlicher Freie Klasse Generationen zu geben.

The activities of the Freie Klasse are not thoroughly documented; little information from the 1990s can be found. However, we would like to use the fragmentary material in order to try and give an insight into the projects and practices of various Freie Klasse generations.

1991



Erste Generation:

Bilder einer der ersten Ausstellungen der Freien Klasse über die Freie Klasse im Foyer der UdK (damals HdK), 1991.

First generation:

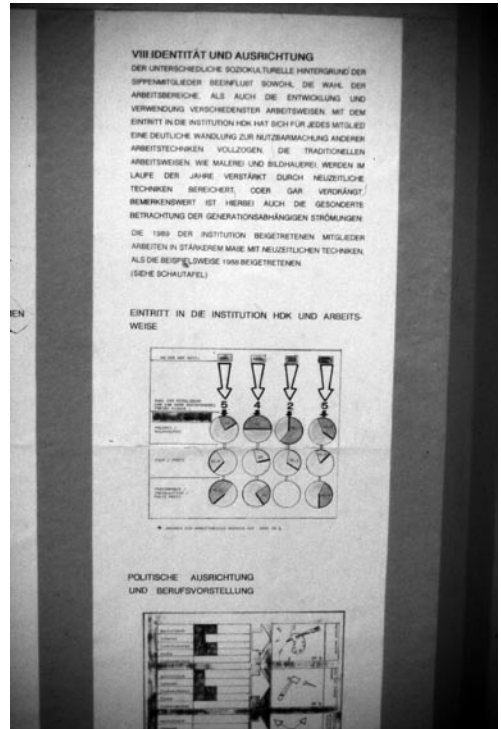
Pictures of an early exhibition by Freie Klasse about Freie Klasse in the main hall of the UdK (then HdK), 1991.





184





2004

HAUS SELBA



186

Das Projekt „Haus Selba“ war eine temporäre Installation, die für drei Monate im Garten der UdK existierte. Sie war Raum, Bühne und Werkstatt für ein Lecture-, Workshop-, Diskussions- und Filmprogramm, in dem Alternativen zur regulären Ausbildung diskutiert und Strukturen von Selbstorganisation im Kontext der UdK und außerhalb reflektiert wurden.

Von StudentInnen aus und um die Freie Klasse gebaut und bespielt, sollte das Haus Selba als offener und sichtbarer Anlaufpunkt für alle Interessierten funktionieren.

Programm und Inhalte des Projekts sind in der zweiten Interflugs-Publikation (2004) dokumentiert, sowie unter: www.iflugs.hdk-berlin.de/fkaktuell1.html

The project 'Haus Selba' was a temporary installation that existed for three months in the garden of the UdK. It was a space, stage, and workplace for a program of lectures, workshops, discussions, and film screenings. Discussions about possible alternatives to the regular education, and reflections on structures of self-organisation inside and outside the UdK, took place here.

Haus Selba was a visible and open space for all those who were interested in taking part – designed, built, and run by students from and around the Freie Klasse.

More information on the program and contents of the Haus Selba project can be found in the second Interflugs publication (2004), and here: www.iflugs.hdk-berlin.de/fkaktuell1.html

W...WIRWISSEN

Project at Kunsthalle Exnergasse, Wien, 23.3.-23.4.2005 manoafreeuniversity.org/w...wirwissen/

Projektbeschreibung:

Kennenlernen emanzipatorischer Selbstinstitutionen, socialised research und Verlernen lernen

W...WirWissen versammelt unterschiedliche Strategien und Positionen zu kollaborativer Wissensproduktion und emanzipatorischer Selbstorganisation. Der Begriff des Wissens wird dabei bewusst als unscharfes Zentrum gesetzt, ein fragmentierter Cluster aus postfordistischer Ökonomie, Bildung und künstlerischer Praxis; ein Muster aus Linien, dem sich das Projekt in kreisförmigen Bewegungen zu nähern versucht. Diese Bewegung ist Aussage und Stottern zugleich. Die Ausstellung versteht sich als Kristallisationspunkt eines wachsenden internationalen Austauschs zwischen Selbstinstitutionen im Kunst- und Kulturfeld. Dieser Prozess begann vor über einem Jahr und wird auch in Zukunft weitergehen, zwischenzeitlich repräsentiert durch Workshops und Mikrokongresse an unterschiedlichen Orten.

In der Kunsthalle Exnergasse wird als Modell für eine solche - eigentlich paradoxe - Repräsentation informellen Lernens und Verlernens die Figur des Theaters eingesetzt: performative Recherche, eine Probephase einer Produktion ohne Premiere. Über den Zeitraum der Ausstellung wird es wöchentliche Veranstaltungen, Lectures und Workshops geben.

Organisiert im Rahmen der Manoa Free University in Zusammenarbeit mit APA (Hamburg), Copenhagen Free University, Free Floating Faculty (Kopenhagen), Freie Klasse (Berlin), Informelle Universität in Gründung (Berlin), University of Openness (London)

Project description:

Getting to know emancipatory self-institutions, socialised research and learning to unlearn

W...WirWissen (W...WeKnow) brings together different strategies and positions of collaborative knowledge production and emancipatory self-organisation. The term 'knowledge' is here consciously shifted into a blurred centre: a fragmented cluster of post-fordist economy, education and artistic practices. It is a pattern made up of lines that the project aims to approach in circular movements.

This movement is both statement and stutter. The exhibition conceives itself as a point of crystallisation within a growing international exchange between self-institutions in the field of art and culture. This process started over a year ago and will continue in the future, while intermittent workshops and micro-congresses will be held in different places.

In the Kunsthalle Exnergasse, the theatre stage will serve as a model for such paradoxical representation of informal learning and unlearning. This includes performative research, a rehearsal stage and a production without premiere. Over the course of the exhibition, weekly events, lectures, and workshops will be held.

Organised in the framework of Manoa Free University in collaboration with APA (Hamburg), Copenhagen Free University, Free Floating Faculty (Copenhagen), Freie Klasse (Berlin), Informelle Universität in Gründung (Berlin), University of Openness (London)

„DIE ALTEN BEGRIFFE KOMPOSTIEREN“

Eine Universität gründen, eine Ausstellung machen, die wie ein Theater funktioniert? Wie geht das? Antworten geben Mitglieder der Manoa Free University (Wien), der Freien Klasse (Berlin) und der Informellen Universität in Gründung (Berlin). Eine Gesprächsmontage.

Das Gespräch wurde im Rahmen des Projektes „W...Wir Wissen“ 2005 zusammengestellt. Überarbeitet 2010.

Jan Molzberger: Für uns gab es ein paar Fragen, die uns durch den ganzen Arbeitsprozess begleitet haben: Was definiert überhaupt eine richtige und reguläre Universität? Was ist anders, wenn wir es selber machen? Was bedeutet Selbstorganisation? Was bedeutet es, eine alternative Universität aufzubauen? Was bedeutet es, die regulären Strukturen abzulehnen?

Eva Egermann: Wissen wird an einer Universität Autorität

verliehen und es bekommt einen universellen Charakter, unter anderem in Publikationen wie Wörterbüchern, Enzyklopädien, etc. Wir wollen dieser institutionellen Struktur etwas entgegensetzen und uns selbst ermächtigen, indem wir sagen: Wir gründen eine eigene, freie Universität und arbeiten mit Wissen. Es ist ein Versuch, diese autoritäre Wissensökonomie mittels selbstgeschaffenen Strukturen ins Schwanken zu bringen.

Ralo Mayer: In erster Linie geht es auf jeden Fall um einen Sprechakt. Sobald man sagt, man macht eine Universität selbst, beginnt ein Auseinandersetzungsprozess. Über dieses Statement beginnt man darüber nachzudenken, wie so etwas eigentlich aussehen könnte und was man von einer Universität eigentlich erwartet. Was bedeutet der Begriff im Kontext der Kommerzialisierung des Bildungsbereiches heute? Wir sind im Zuge des Bologna Prozesses mit dieser

Entwicklung der neoliberalen Postmodernisierung konfrontiert, wollen aber die bestehenden verkrusteten hierarchischen Strukturen nicht verteidigen. Es geht um einen anderen Weg. Historisch betrachtet beziehen wir uns damit natürlich auf die Bewegungen in den 1960er Jahren, konkret auf jene der „Antiuniversitäten“ und „Freien Unis“.

Johannes Paul Raether: Aber es geht heute um mehr: Im Zuge dieses neoliberalen Bildungsumbaus, den wir ja gerade miterleben, wird studentische Mitbestimmung immer unmöglicher gemacht. Es ist daher wichtig, über Alternativen außerhalb der Institutionen nachzudenken. In einer künstlerischen Produktion passieren Recherche und Wissensproduktion automatisch. Diese immaterielle Arbeit wird in den individualisierten Arbeitsverhältnissen, die im jetzigen postfordistischen Zeitalter Verbreitung finden, immer mehr verwertbar gemacht. Mit diesem Phänomen wollen wir uns auseinandersetzen und die verschiedenen Ebenen mit unserer persönlichen Arbeitssituation in Verbindung bringen.

Ralo Mayer: Wir haben für verschiedene künstlerische Projekte immer wieder recherchiert und uns gefragt: Was passiert mit der ganzen Recherche? Wir wollten das Hintergrundmaterial anderen Leuten zur Verfügung stellen. Wir begannen dann vor ca. einem Jahr, einen ein- bis zweiwöchentlichen Studienkreis zu organisieren. Das Ziel war, sich diesem unscharfen Begriff des Wissens zu nähern, ausgehend von unseren privaten Lebensrealitäten. Wir haben hierfür auch keinen Raum zur Verfügung, sondern treffen uns abwechselnd in diversen Hinterzimmern von Wiener Kaffeehäusern. In der jetzt stattfindenden gemeinsamen Ausstellung „W...WirWissen“ in der Wiener Kunsthalle Exnergasse geht es nun auch um die Frage der Verwertung dieses Wissens. Wir wollen hier einen Prozess darstellen und genau diese Recherche in den Vordergrund stellen. Das passiert analog zu der Entwicklung, in der es scheinbar keine Endprodukte mehr gibt. In einer Ausstellung wird das aber zum Problemfall, weil man ja doch wieder etwas präsentieren will. Wie dokumentiert man also so einen informellen Prozess, ohne ihn gleichzeitig zu zerstören oder zu verändern?

Robert Burghardt: Es ist die Frage, ob wir es weiterhin als „Ausstellung“ bezeichnen wollen. Ich habe das Gefühl, dass es eher um die Prozesshaftigkeit des Ganzen geht. Es gibt auch keine Ausstellungstücke oder Vernissage in dem Sinn, deshalb trifft die Bezeichnung Ausstellung nur eingeschränkt zu.

Philipp Haupt: Eine herkömmliche Ausstellung funktioniert ja grundsätzlich immer als Endprodukt eines unsichtbar bleibenden Prozesses. Aber das Eigentliche passiert innerhalb des Austausches zwischen den Leuten. Es gab recht früh die Entscheidung, dass wir keine einzelnen Arbeiten dort zeigen wollen. Stattdessen nehmen wir das Modell einer Theaterproduktion, die sich über den Zeitraum der Ausstellung erstreckt. Die Ausstellung ist sozusagen eine Art „Probephase“ mit den verschiedensten Elementen: Bühne, Backstage, Kantine, etc. Während dieser Zeit wird es ein Programm geben, ein sogenanntes „Rechercheprogramm“ oder „Probenplan“, womit wir uns diesem unscharfen Zentrum des Wissens aus verschiedenen Perspektiven nähern wollen.

Eva Egermann: Wir bedienen uns dieser Figur des „Theaters“, um sozusagen diese verschiedenen Ebenen der Repräsentation, des Organisatorischen und des Sozialen wieder einzubeziehen und sichtbar zu machen. Diese Ebenen

werden in unseren persönlichen Lebens- und Arbeitsrealitäten immer mehr aufgelöst oder verschwimmen, obwohl die Grenzen bzw. Hierarchien zwischen Arbeit, Freizeit und politischer Organisation immer noch da sind. Indem wir diese Ebenen in einem Ausstellungskontext wieder mit einbeziehen, können wir sie sichtbar machen und dekonstruieren.

Ralo Mayer: Marx beschreibt immaterielle und affektive Arbeit am Beispiel von darstellenden KünstlerInnen: Das, was sie tun und die Arbeit ist selbst das Produkt. Dieses Phänomen als ein Hauptmodell einer postfordistischen Arbeitsökonomie zu begreifen ist das Motiv, den Ausstellungsraum in ein „Theater“ umzuwandeln und diesen Begriff des Performativen wieder in den Vordergrund zu rücken.

Philipp Haupt: Bei dieser Figur des „Theaters“ geht es weniger um das Theater, die Bühne oder die Aufführung an sich, sondern um die soziale Konstruktion des Theaters mit den verschiedenen Räumen. Andererseits ist inhaltlich dieser Erarbeitungsprozess und Probendurchlauf sehr wichtig, den wir während der Ausstellung versuchen, in Gang zu bringen. Der Probenplan dient uns als Rechercheprogramm, indem wir diese verschiedenen Begriffe, die sich um den Wissensbegriff gruppieren, zu klären und zu erarbeiten versuchen.

Eva Egermann: Man kann sich das so vorstellen, dass es innerhalb des Zeitraums der Ausstellung verschiedene Zyklen gibt, die sich um bestimmte Themen drehen. Es



wird verschiedene Inputs, Diskussionen und Ähnliches geben, und am Ende der Woche versuchen wir, in Form eines Probendurchlaufs Inhalte zu verschränken, Synthesen zu schaffen, Aufführungen zu reinszenieren und es auf eine andere Ebene zu stellen. Dabei kommt es aber nie zu einer endgültigen Ausformulierung oder Aufführung.

Ralo Mayer: Ein Ausstellungsraum ist ja von vornherein schon als repräsentativer Raum codiert. Es ist immer eine Inszenierung.

In erster Linie darf man sich das Theater aber nicht als Bühne vorstellen. Es geht eher um das Theateruniversum und die Institution - und wie sie sich verhält. Eigentlich ist das, was auf der Bühne passiert, ein permanentes Scheitern. Wir machen zwar Aufführungen und treffen Aussagen und Formulierungen, die aber immer wiederum ein Stottern beinhalten. So wie in dem Titel „W.WirWissen“, dessen Aussage durch das Stottern wiederum in Frage gestellt wird.

Eva Egermann: Einerseits eignen wir uns diese Sprache des Theaters und der Universität an, aber andererseits versuchen wir mit diesem Stottern diese definitive Aussage zu hinterfragen, zu kritisieren und sichtbar zu machen.

Robert Burghardt: In diesem Zusammenhang ist der Begriff der „Verhandlung“ zentral, weil er einerseits die Beziehung zwischen diesen Produktionsmodi, der Repräsentation und den Sichtbarkeitsökonomien und gleichzeitig zwischen den

einzelnen Gruppen und Arbeitsweisen bedeutet. Die Gruppen verfolgen eigentlich alle einen ähnlichen Ansatz aber in ihren lokalen Kontexten haben sie ganz unterschiedliche Herangehensweisen. Das Konzept der Ausstellung trägt dem ziemlich weit Rechnung. Die Gruppen können sich in ihrer Unterschiedlichkeit dort einbringen und dadurch entstehen interessante Reibungen.

Johannes Paul Raether: Das ist ja gerade das Spannende: herauszufinden, wo da dieser gemeinsame Nenner ist. Weil die Gruppen ja auch unterschiedlich funktionieren und in lokalen Kontexten eingebunden sind. Ein gemeinsamer Nenner ist, dass alle freien Unis eine Reaktion auf das Ende des Künstlergruppen-Booms darstellen, bzw. einen Gegenentwurf. In einem größeren Rahmen gesehen, erleben wir gerade wieder einen Backlash in Richtung formales Arbeiten, mit beispielsweise der großen Wiederkehr der Malerei. Es geht uns stark darum, herauszufinden, was wir von diesen so genannten 90er-Jahre-Modellen weiterverwenden können. Es geht um eine Re-Evaluierung von Formaten und darum, herauszufinden, was wir daraus lernen können und was wir anders machen müssen.

Jan Molzberger: Ein Aspekt unserer Wissensproduktion könnte sein, diese als alternativ gesehene Begriffe der Arbeits- und Organisationsformen zu kompostieren und wiederzuverwerten. Vielleicht müssen wir diese Begriffe wie „Selbstorganisation“ etc. wegschmeißen und anfangen, neue zu entwickeln...

189

‘COMPOSTING OLD EXPRESSIONS’

How is it to found a university, or to make an exhibition that functions like a theatre? Members of the Manoa Free University (Vienna), the Freie Klasse (Berlin) and the Informal University in Foundation (Berlin) provide the answers. An edited conversation.

This text was compiled and edited in the context of the ‘W...WirWissen’ project in 2005. Re-edited 2010.

Jan Molzberger: For us, there were several questions which we took through our whole working process: What at the very least defines an official and regular university? What will be different if we make it by ourselves? What does self-organisation mean? What does it mean to build up an alternative university? What does it mean to refuse structures?

Eva Egermann: At a university, knowledge is given authority and attains a universal character (e.g., in form of publications like dictionaries, encyclopaedias, etc.). We want to place something in opposition to that institutional structure and empower ourselves by founding our own, free university and by working with knowledge. It is an attempt to destabilise the authoritarian economy of knowledge by using our own structures.

Ralo Mayer: In the first place it is about an act of speaking. As soon as you say you’ll make your own university, you start a process of debate. The statement makes one start to think about how a university could look and what one actually expects from it. What does the term mean today, in the context of commercialisation of the educational sector? Facing the Bologna process, we are confronted with a neo-liberal postmodernisation of education, but do not want to defend the existing hierarchical structures. It is all about a different way. Viewed historically, we obviously reference the movements in the 1960s, concretely those of the ‘Anti-Universities’ and ‘Free Unis’.

Johannes Paul Raether: But today we have more to deal with. In the course of the neo-liberal educational reform that we have been experiencing recently, student participation is getting increasingly impossible. That’s why it is important to think about alternatives outside the institutions. Within artistic production both research and knowledge production happen automatically. Under individualised working conditions, which have become increasingly prevalent since the beginning of the post-Fordist time, this immaterial work gets more and more appropriated. We want to deal with that phenomena, and try to relate the different layers with our personal working situation.



Ralo Mayer: For each different artistic project, we research anew and every time we ask ourselves: What happens to all this research? We wanted to provide the background material for other people. About a year ago we then began to organise a weekly to fortnightly study group. Starting from the realities of our private lives, the target was to approach that ill-defined term 'knowledge'. We don't have a dedicated room, but meet in alternating back rooms of Viennese cafés. The collective exhibition 'W...WirWissen', that is now taking place in the Kunsthalle Exnergasse in Vienna, rotates around the question of the utilisation of that knowledge. Here we want to demonstrate a process and foreground that research. That happens analogously to the development that there is evidently no longer an end product. In a show, that becomes a problem because one wants to present something. How would you then document an informal process, without destroying or transforming it at the same time?

Robert Burghardt: The question is, do we want to continue calling it an 'exhibition'? Because I have the feeling that what is central is the process as a whole. There are also no exhibition items nor an opening in that sense, which is why the concept of an art show applies only partially.

Philipp Haupt: Generally a common exhibition functions as an end product of a process that remains invisible. But the essential happens during the exchange between the people. The decision to not show individual works was made quite early. Instead we take a theatre production as a model that spans the duration of the whole exhibition, which then becomes, so to speak, a kind of 'rehearsal stage' with various elements – stage, backstage, canteen, etc. During that time there will be a 'research program' or 'rehearsal plan', with which we want to approach this vague centre of knowledge from different perspectives.

Eva Egermann: We use the figure of the 'theatre' in our exhibition to involve these different aspects of representation, organisation, and social relations, in order to make them visible and maybe deconstruct them. These elements dissolve more and more between the realities of our personal and professional lives, although the borders, or rather hierarchies, between work, leisure, and political organisation still exist.

Ralo Mayer: Marx describes immaterial and affective labour with the example of performing artists: that is to say, what they do and the working process itself is the product. To see that phenomenon as a leading model of a post-fordist working economy is the motive to transform the exhibition space into a 'theatre' and to manoeuvre the concept of the performative back into the foreground.

Phillip Haupt: That figure of the 'theatre' is less about the theatre, the stage or the show itself, than about the social construction of theatre with its different spaces. On the other hand, its working process and way of rehearsing in respect to the content is very important, and we try to

establish this during the exhibition. We use the rehearsal schedule as a research program in which we try to clarify the different terms that group around the subject of knowledge.

Eva Egermann: Imagine different cycles during the time of the exhibition, turning around certain subjects. There will be different inputs, discussions and similar, and at the end of the week we try to fold contents into one another with that rehearsal, try to create syntheses, restage shows and reach another level – but never a final formulation.

Ralo Mayer: A exhibition space is encoded as a representative space by its origin. It is always a staging. But in the first place you shouldn't imagine the theatre as a stage. It is more about the theatre universe and the institution – and how it behaves. Generally speaking, that which is happening on stage is a permanent failing. We make shows and make utterances which themselves are stutters again. Just like in the title 'W...WirWissen', which is a statement questioned through its stuttering.

Eva Egermann: On the one hand we appropriate the language of the theatre and the university, but on the other hand, with that stutter, we question this definite statement, criticise it, and make it visible.

Robert Burghardt: In this context, the term 'bargaining' plays a central role, because it indicates the relations between these modes of production, representations, and visible economies, and at the same time it relates to the individual groups contributing and their ways of working. The groups seem to have a similar core, but in their local contexts they all use different methods. The concept of the exhibition incorporates that. The individual groups through their differences can all contribute, and in this process an interesting friction happens.

Johannes Paul Raether: That precisely is the exciting thing: to find out the common denominator, because groups function differently and are linked up in local contexts. A common denominator is that all free universities represent a reaction to the end of the artist collective boom, or better, a counter model. Seen in the bigger picture, we are presently experiencing a backlash in the direction of formal working – for example, the great revival of painting. For us it is important to find out what we can develop further from the so-called models of the 1990s. It is about a reevaluation of formats, to find out what we can learn from them and what we must do differently.

Jan Molzberger: One aspect of our knowledge production could be to compost and recycle the concepts of work and organisation forms which are regarded as being alternative. Maybe we have to dump terms like 'self-organisation', and begin to develop new ones...

2004 - 2007

MEINEAKADEMIE

www.meineakademie.tk



MeineAkademie bildete sich als künstlerisches und aktivistisches Kollektiv in Reaktion auf die Eröffnung der Volkswagen Universitätsbibliothek der Technischen Universität und der Universität der Künste Berlin im Dezember 2004. Als im Januar 2005 die Freie Klasse in Kooperation mit der Grupo de Arte Callejero aus Buenos Aires im Rahmen der Klartext Konferenz zu einem Workshop einlud, konkretisierten sich Verbindungen, die sich im Hochschulstreik im Jahr zuvor ergeben hatten. Ziel des Workshops waren der Austausch von künstlerischen Werkzeugen für politische Interventionen und die Entwicklung einer eigenen Aktion anhand von für die Workshop-TeilnehmerInnen relevanten politischen Fragestellungen. Da viele Workshop-TeilnehmerInnen im Streik im Jahr zuvor darum gekämpft hatten, fundamentale Fragen der Bildungspolitik zu thematisieren und Werkzeuge zu entwickeln, um die Veränderungen in der Hochschulbildung beschreiben und begreifen zu können, war Volkswagens Präsenz in und auf der neu eingeweihten Bibliothek Ausdruck einer veränderten Rolle von Universitäten und von Bildung.

Bildung ist für MeineAkademie neben Arbeit eines der zentralen Felder, auf dem sich Menschen immer wieder gegen die herrschenden Verhältnisse organisiert haben, um die eigene Praxis, der jeweils gültigen entgegenzusetzen. Bildung begreifen wir als Voraussetzung gesellschaftlicher Teilhabe und der Möglichkeit, die eigene Umwelt auch gestaltbar zu denken. Darum ist diese für uns auch selbst ein Ort der gesellschaftlichen Produktion und nicht lediglich Zulieferbetrieb für Nachwuchskräfte oder individuell motivierte Selbsttechnik - und schon gar kein Bereich, der von der kapitalistischen Wertschöpfung ausgenommen ist.

MeineAkademie (MyAcademy) was founded as an artist and activist collective, and as a reaction to the opening of the Volkswagen University Library of the Technical University and the Berlin University of the Arts in December 2004. In January 2005, the Freie Klasse Berlin in cooperation with Grupo d'Arte Callejero organised a workshop in the framework of the Klartext conference. Here, certain connections that had been established during the university strike of the previous year became more concrete. The aim of the workshop was an exchange of artistic strategies for political interventions, and the development of actions in relation to political issues relevant to the participants. Many of the participants had been involved in the previous year's struggle towards a problematisation of fundamental questions on education politics, in order to develop means for an articulation and understanding of the ruptures and changes in higher education. Thus, the presence of Volkswagen in and on the newly inaugurated library seemed to be a manifestation of the shifting role of the university and education.

For MeineAkademie, education - alongside labour - represents a central arena where people have repeatedly organised against the prevailing order, positioning their own practice in opposition to the hegemonic one. We see education as a precondition of social participation, and the opportunity to rethink one's own environment as something that can be designed. Hence, education for us is itself a place of social production, and not merely a supplier of young executives or individually motivated self-engineering. And it is an area certainly not exempt from the creation of capitalistic values.

25.10.2004 Einnahmekontrolle
- 1 Woche nach Eröffnung der VW
Universitätsbibliothek

Bernd Pischetrieder
Vorstandsvorsitzender Volkswagen AG



Volkswagen AG

Dr. Günther Henn
Aktionär des Mobile Life Campus der
gleichen Konstruktiv und der AutoStadt

Wolfsburg AG
Public Private Partnership (PPP)

Technische Universität
Präsident Kurt Kutzler



Günther Spur, Scientific
Berat. Auto Uni, Professor TU

Universität der Künste
Präsident Komalin



**Partner der UdK an der
AutoUni?**

Volkswagen
Universitätsbibliothek
Eröffnung 18.10.2004

Kooperationsvertrag vom 13.01.2005

**10% - 5 Mio.
Namensrecht unbegrenzt**

Kooperationsvertrag vom 13.01.2005

Dr. W. Ch. Zimmerli
Präsident der Volkswagen Auto Uni,
Vorstand VW Coaching
Dipl. Humanities
Leitung Council



VW Coaching GmbH

Dr. Peter Hartz
Vorsand VW
Human Resources



VOLKSWAGEN
AutoUni
250 Mio
Jahresetat 50 Mio

Beratung beim
Aufbau der
AutoUni
Bibliothek

Studenten
haben
keinen
Staats

Land Berlin
Risikoabschmuggungsgesetz
Verlust für das Land Berlin: 21,3 Milliarden €

Länderausgleich

SPD Regierung



Gerhard Schröder
Bundeskanzler

Kooperationen der VW AutoUni
Eigenschaftlich, Technischen Hochschulen (ETH) Zürich,
Technische Universität Braunschweig
Universität Hannover
Städtische Universität, Städtische
Messias-Institute, Institute of Technology (MIT), USA
RWTH Aachen
Hochschule der Bildenden Künste (HBK) Braunschweig

Hartz Kommission

Personal Service Agenturen
Hartz IV



Parallelgänger

disney

siemens

siemens

siemens

siemens

siemens

siemens

6 Bundesstaatsabgeordnete ernennen
Parallelgänger von VW

**Mobile Life Campus
Wolfsburg**

Investor: Eifelder,
Berliner, Betreiber

Volkswagen Arena

auto vision

**Personal Service
Agenturen**

**Personal Service
Agenturen**

Stadt Wolfsburg
Bürgermeister Ingo Viereck

Land Niedersachsen
Die Land Niedersachsen ist
18,64 % an VW beteiligt und hält
18,2 % der Stimmrechte

GATS

general agreement on trade in services

Bolkenstein Richtlinie





*Diese und die nächste Seite: Aktion gegen „Volkswagen Universitätsbibliothek“ |
This and next page: Action against 'Volkswagen University Library' in Berlin, 9. 12. 2005*

AKTION GEGEN „VOLKSWAGEN UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK“ IN BERLIN - PRESSEERKLÄRUNG

MeineAkademie, eine hochschulübergreifende Gruppe aus Berlin, hat am Freitag den 9.12.05 mit einer Aktion auf die Kooperation zwischen der Universität der Künste, der TU Berlin und dem Volkswagen Konzern aufmerksam gemacht.

Die Aktion fand zum einjährigen Jubiläum der „Volkswagen Universitätsbibliothek“ statt, die zentraler Punkt der Kooperation zwischen den Universitäten und der „Corporate Identity“ des Konzerns, der „Volkswagen AutoUni“ in Wolfsburg ist.

Gegen 14 Uhr erschienen im Foyer der Unibibliothek eine Gruppe Studierender, die sich als „MyAcademy-Student Relation Services“ ausgab. Gekleidet in den Farben der Corporate Identity des Konzerns bauten sie unbehelligt von der Security Firma einen Sektstand zur Feier des einjährigen Jubiläums des Bibliotheksneubaus auf. Der Bau wurde mit 5 Mio. Euro (knapp zehn Prozent der Baukosten) von Volkswagen „gesponsort“.

Statt aber die Lobeshymnen auf Volkswagen als „Ret-

ter des Bildungs- und Wissenschaftsstandortes Deutschland“ und als „verantwortungsbewusstes Unternehmen“ zu wiederholen, wurde ein Infoheft verteilt, was das Sponsoring als Operation entlarvt, um sich über Kooperationsverträge und Öffnungsklauseln Zugang zu Lehrenden, Studierenden und ihrer Bibliothek zu verschaffen. Außerdem wurden BesucherInnen mithilfe eines überspitzten Fragebogens zur Ökonomisierung der Bildung in Gespräche verwickelt.

Währenddessen machte sich draußen auf dem Portal der Universitätsbibliothek eine kleine Gruppe Handwerker der Berliner Firma „Neumeyer Fassadengestaltung“ daran, zwei überdimensionierte Figuren der Präsidenten von TU Berlin und „Volkswagen AutoUni“ auf die Fassade zu kleben. Die beiden Figuren besprachen überlebensgroß den für die „Volkswagen AutoUni“ äußerst vorteilhaften Sponsoringdeal. Abschluss des Jubiläumsschmucks bildete eine Ergänzung des Corporate Identity Schriftzuges über dem Portal. Für eine kurze Zeit hieß die neue Bibliothek „1/10 Volkswagen Universitätsbibliothek“.



On December 9, 2004, the new university library of the University of the Arts (UdK) and the Technical University (TU) opened its doors in Berlin. The Volkswagen Corporation contributes 5 million Euros of the overall construction costs of 55 million Euros for the financing of the building, thus jumping into the financial gap left open by the bankruptcy of the state of Berlin. Since its opening, the new library building has been branded by Volkswagen, and inscribes its corporate identity in the daily language of more than 30,000 students of the UdK and TU, even though the library is officially called the 'University Library of TU and UdK in the Volkswagen Building'.

Investment is now called sponsoring: the public-private partnership between the German state, the two universities, and the Volkswagen corporation is about much more than a sponsorship: for less than 10 percent of the actual building costs, Volkswagen is not only sponsor of the building but equally a user of the library's resources. The appraisals of

Volkswagen's engagement in education didn't mention that Volkswagen is interested in much more than just a good image. In February 2006, Volkswagen opened its own private university, the 'Volkswagen AutoUni' (automobile university), on the MobileLifeCampus in Wolfsburg, the location of the Volkswagen headquarters. Students at this 'new type of institution' have the same status in the new university library in Berlin as the students at the TU and UdK. The employees of the university gave consultation to the Volkswagen AutoUni on the setup of their own library.

To protest against this subvention of private interests through public funds, MeineAkademie (MyAcademy) organised its own celebration of the one-year anniversary of the new library. We erected a small stand where we handed out sparkling wine, a brochure explaining and commenting on the relationship between Volkswagen and the universities, badges, and a questionnaire for the public concerning the deal.

194



LAND DER IDEEN



Text zur Kotz-Aktion während der Preisverleihung "Deutschland – Land der Ideen" and den Präsidenten der UdK, Martin Rennert:

Was könnte man eigentlich gegen eine Kampagne haben, die Positives hervorhebt, um Positives zu fördern? Nichts natürlich! Denn was gut ist, ist gut!

Mit dieser Logik operiert auch die Kampagne „Deutschland – Land der Ideen“, die mit 3,5 Milliarden Kontakten weltweit weitreichendste deutsche Imagekampagne seit dem zweiten Weltkrieg. Als Public Private Partnership von Wirtschaft und Bundesregierung wirbt die Kampagne seit Anfang des Jahres für ein „sympathisches, weltoffenes und zukunftsfähiges Deutschland“. Was also sollte man dagegen einzuwenden haben? Man zeigt ja nur, was alles gut ist in Deutschland und dadurch wird alles noch besser!

Bei einer Imagekampagne geht es um die positive Darstellung, bzw. Umdeutung der Realität, mit dem Ziel, ein positives Bild zu erzeugen – in diesem Fall für das Ausland und für die deutsche Bevölkerung. Während das Ausland dazu gebracht werden soll, in Deutschland zu investieren, soll die Bevölkerung zu mehr Produktivität, einem positiven Einheitsgefühl und vor allem zur Akzeptanz rigider sozialpolitischer Einschnitte „angeregt“ werden. Die Innen- und Außenwirkungen, die erzielt werden sollen, folgen also einer rein ökonomischen Logik.

So wird (gemäß dem Orwellschen Motto Krieg ist Frieden) fleißig an einer Umdeutung der gegenwärtigen Umstände getüftelt. Was bisher schlechte Bezahlung hieß, nennt sich jetzt „Flexibilität der Löhne“ (Sebastian Turner, Vorstandsvorsitzender von „Scholz & Friends“, Werbeagentur der Kampagne).

Walk of ideas – public show room for german industry!

Ein Plastik-Bücherstapel am Bebelplatz, eine Station des „walk of ideas“, besetzt den Ort der Bücherverbrennung neu mit einem Bild nationaler Innovationskraft.

Der damit von der Kampagne propagierte positive Be-

zug auf die Nation zeichnet sich v.a. dadurch aus, deutsche Geschichte punktuell auszublenden oder umzudeuten und dabei jede Kontinuität des Nationalsozialismus bis in die Gegenwart zu negieren.

Stattdessen suggeriert die Kampagne eine Kontinuität positiver deutscher Geschichte; der deutsche Faschismus erscheint hierin nur als ein von außen kommendes Phänomen, das in dem Nichts verschwand, welches es scheinbar hervorbrachte.

Ganz nebenbei werden Deutschland-kritische Köpfe und ExilantInnen wie Arendt, Brecht, Einstein, Heine, Marx und Mann, für einen neuen „Kultur-Patriotismus“ instrumentalisiert.

Invest in Germany! – Sexistische Kackscheiße!

Im Ausland wirbt Claudia Schiffer, blond und blauäugig, nur in eine Nationalflagge gehüllt, für Investitionen in Deutschland. „Invest in Germany, boys!“ raunt sie der männlich dominierten internationalen Wirtschaft zu. Sexismus scheint im neuen Deutschlandbild mit seinem gesunden Partyotismus nicht zu stören. Schwarz rot geil eben.

Ort der Ideen – Weiße Wände

365 Orte der Ideen werden in diesem Jahr von der Kampagne ausgezeichnet. Auch die Marketingabteilung der UdK wollte mit dabei sein. Aber schon ein kurzer Blick auf die Realität dieses Ortes zeigt deutlich, dass auch die Orte der Ideen als Scheinbilder deutsche Normalität überlagern: Die Protestaktion „Weiße Wände“ der Fakultät für Bildende Kunst zeigt exemplarisch die Misstände der deutschen Bildung: Interdisziplinarität ist mit den neu eingeführten BA-Studiengängen kaum noch möglich, und durch „Eintrittspreise“ ist die UdK kein öffentlicher Ort des kulturellen Lebens, wie die Kampagne behauptet.

Diese neu-nationalistische und sexistische Kampagne ist zum Kotzen. Wir sind nicht Deutschland und kein Humankapital für euren Standort. Den Pokal könnt ihr behalten.



Land der Ideen (Land of Ideas) – Text accompanying the action during the award ceremony at the Berlin University of the Arts, 2006

What could anyone have against a campaign that emphasises the positive, in order to support the positive? Nothing, of course! What's good, is good!

This is the logic under which the campaign 'Germany, Land of Ideas' operates, claiming to be the most far-reaching German image campaign since the Second World War, with 3,5 billion 'contacts' worldwide. The campaign, a public-private partnership between the economic sector and the federal government, has been promoting a 'likeable', cosmopolitan, and forward-looking Germany' since the beginning of this year. So what could we possibly have against this campaign, describing as it does only that which is good about Germany, and in doing so making things even better!

The image campaign promotes a positive depiction, e.g. re-interpretation of reality with the aim of producing a positive image – in this case for both at home and abroad. While the intention at the international level is to encourage investment in Germany, domestically the population is to be 'stimulated' towards enhanced productivity, a positive sense of unity and, most importantly, an acceptance of rigid socio-political cuts. The desired domestic and international impact is based on purely economic reasoning.

196 An attempt is made to re-define the current situation (following Orwell's slogan 'war is peace'). What used to be known as bad pay is now called 'wage flexibility' (Sebastian Turner, chief executive of Scholz & Friends, the advertising company responsible for the campaign).

Walk of ideas – public show room for German industry!

A stack of plastic books on Bebelplatz (one of the stations along the 'walk of ideas') re-assigns the site of the book burnings with an image of a national power of innovation.

The positive reference to the nation as propagated by the

campaign, is defined mainly through a partial re-writing or re-interpretation of German history. It thus negates any continuity of national-socialism up until the present day. Rather, the campaign suggests a continuity of positive German history; German fascism only appears as an external phenomenon which disappeared into the nothingness out of which it supposedly came.

Alongside this, those writers and exiles critical of Germany (such as Arendt, Brecht, Einstein, Heine, Marx and Mann) are then instrumentalised for a new 'cultural patriotism'.

Invest in Germany! – sexist bullshit!

The overseas ad campaign shows model Claudia Schiffer – blonde and blue-eyed, wrapped only in a German national flag – promoting business investment in Germany.

'Invest in Germany, boys!', she whispers into the ears of the male-dominated international business world. Apparently sexism isn't a problem in the visual campaign for Germany, with its healthy 'partyotism' – black, red, horny, so to speak.

Place of Ideas – White Walls

This year, 365 'Places of Ideas' will be awarded a prize through the campaign. The UdK marketing department wanted to be part of it, too. However, a quick glance into the reality of these places shows clearly how the 'Places of Ideas' are but phantasms, obscuring German normality:

The protest action 'White Walls', organised by students from the fine art faculty, serves as a good example to illustrate the grievances in German education: interdisciplinarity has been made nearly impossible through the newly inaugurated BA studies. 'Entry fees' to the UdK are turning this place into anything but a 'place for public cultural life', as claimed in the campaign.

This neo-nationalist and sexist campaign makes us want to puke. We are not Germany, nor human capital for your business location. You can keep your trophy.



Schwarz-Rot-Gold Kotzaktion gegen die Verleihung des Preises „Deutschland – Land der Ideen“ beim UdK Rundgang | Black-Red-Gold Vomit Action against the awarding of the prize 'Germany – Land of Ideas' at the UdK end-of-year show

2007 - 2010

ALMOST RECENT PROJECTS

www.freieklasse.de



197

Freie Klasse 2007 bis jetzt

Zum Ende des Jahres 2006 gab es wieder die Situation des Generationen-Tausches; eine Generation der freien Klasse hört auf, und eine neue Generation kann wieder die Inhalte, Verfahrensweisen und Ziele der Freien Klasse setzen.

Die neue Generation definierte sich zunächst durch einen aktionistischen, utopischen und gemeinschaftsbildenden Ansatz. Die Treffen wurden öffentlich im Foyer gehalten, so dass Interessierte leicht Zugang finden konnten. Die Gruppengröße schwankte am Anfang zwischen vier und zwölf TeilnehmerInnen, wuchs aber bei konkreten Projekten auch immer auf mehr an.

Ankündigungen und Protokolle werden über die Freie Klasse Website kommuniziert

Die hauptsächliche Beschäftigung der Freien Klasse lässt sich grob in vier Teile gliedern:

1. Die Klassentreffen entweder als „Teppichakademie“ oder als Treffen im winzigen Büro, oder als gemütliches Abendessen bei jemanden zu Hause
2. Projekte oder Workshops zu bestimmten Themen und deren Organisation und Ausführung
3. Teilnahme an Ausstellungen
4. Austausch mit anderen Gruppen

The Freie Klasse 2007 until now

By the end of 2006, the situation of a shift of generations had occurred again. The previous generation of the Freie Klasse was replaced by a new group, who could then freely determine the content, practices, and ambitions of the Freie Klasse. This new generation at first defined itself by an activist, utopian, and collectivising approach. The meetings were often held publicly in the foyer of the main building, so that interested people would have easier access. The size of the group fluctuated between four and twelve participants, but through concrete projects this number would grow occasionally.

The announcements and protocols were communicated through the Freie Klasse website.

The main activities can be structured roughly in four points:

1. Class meetings, either as ‘Carpet Academy’, meetings in the tiny Freie Klasse office, or collective dinners at someone’s home
2. Projects and workshops on specific topics, and their organisation and execution
3. Participation in exhibitions
4. Exchange with other groups

PROJEKT LUFTSCHLOSS



198

Das Projekt „Luftschloss“ war ein Experiment: ein Versuch, herauszufinden, wie Gedankenaustausch und Zusammenarbeit funktionieren können.

Die Idee dazu entstand aus der Beschäftigung mit dem Begriff „Utopie“.

Utopie setzt sich zusammen aus den griechischen Wörtern „Eu“ (gut), „ou“ (nicht) und „topos“ (Ort) und bedeutet „schöner Platz“ oder „Nicht-Ort“. Ein Nicht-Ort ist ein Platz, den man nicht erreichen kann, bzw. ein Platz, der kein Territorium hat. Aus dieser Beschäftigung heraus haben wir beschlossen, ein „Luftschloss“ zu bauen. Die Idee war, sowohl tatsächlich eine Skulptur aus (hauptsächlich) Luft zu bauen, als auch – im metaphorischen Sinn – zusammen eine Utopie zu konstruieren.

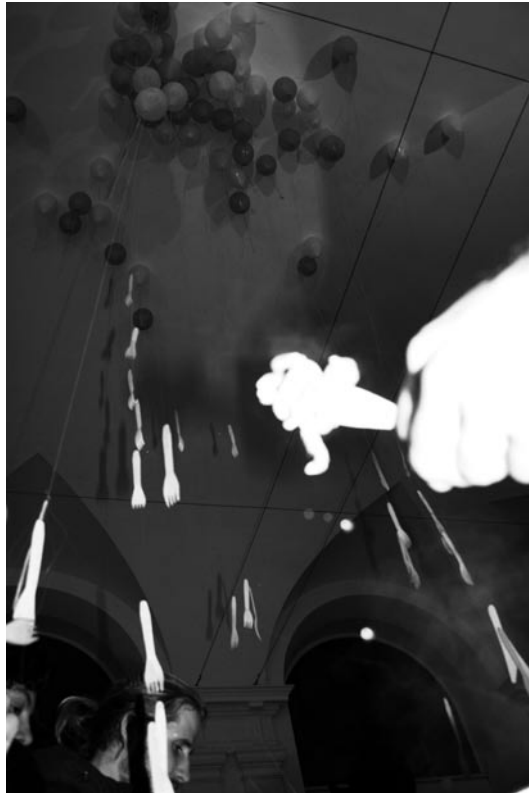
Realisation

In diesem Prozess machten wir Zeichnungen, Mind Maps, Modelle und einige Luftschlösser, zusammen mit verschiedenen Gruppen und Menschen in Berlin, Kopenhagen und Hamburg. Die „Luftschlösser“ bestanden aus verschweißten Plastikfolien und waren gefüllt mit Luft, Helium, Autoabgasen, oder wurden durch Sonneneinstrahlung erhitzt. Die Arbeiten wurden alle mit Studierenden der Freien Klasse 2007 realisiert.

The project ‘Castle-in-the-Air’ was an experiment in sharing ideas and working together. The project originated by creating associations with the word ‘utopia’. Utopia is composed of the Greek words *eu* (good), *ou* (not) and *topos* (site), and means ‘good place’ or ‘non-site’. A non-site is a place you cannot reach or a place that does not have a fixed ground. Following the etymology of the word we decided to build a ‘castle-in-the-air’. The idea was to build the air-sculptures, while at the same time, in a metaphorical sense, constructing our own utopia.

Realisation

In the process we made drawings, mind maps, models and several ‘air-castles’, together with different groups and people in Berlin, Copenhagen, and Hamburg. The objects were inflated with air, helium, car fumes, or warmed through solar energy. All was realised with students from the Freie Klasse Berlin 2007.



Luftfondue, Februar 2007 | 'Air-Fondue', February 2007, UdK Berlin



Luftschloss Workshop Januar 2007 | Castle-in-the-Air workshop, January 2007, Ernst Reuter Platz, Berlin



*Luftschloss-Aktion, Juli 2007, Workshop mit der Fri Klass Copenhagen |
Castle-in-the-Air action, July 2007, workshop with Fri Klass Copenhagen*



*Luftschloss Modell Juli 2007 |
Castle-in-the-Air model, July 2007*



*„LuftMonster“ Juli 2007, Workshop mit der Fri Klass Copenhagen |
‘Air-Monster’, July 2007, workshop with Fri Klass Copenhagen*



*Luftblockaden-Workshop, August 2008, HfBK Hamburg |
Air-Barricade-Workshop, August 2008, University of the Arts Hamburg*

2007

AUSTELLUNG „KLEINE RAUMVERSCHIEBUNG“

Die *Kleine Raumverschiebung* war eine Aktion und Zusammenarbeit der Freien Klasse mit dem Atelier Welturlaub. In einem fünfstöckigen Wohnhaus, das zur Hälfte abgerissen werden sollte, wurde eine Aktions-/Ausstellungswoche organisiert. Es entstanden sowohl Einzelprojekte als auch Gruppenarbeiten, wie zum Beispiel der „Park“. Bei diesem Projekt wurde der Zustand nach dem Abriss vorweggenommen und im vierten Stock eine Parklandschaft angelegt. Diese wurde innerhalb kurzer Zeit von den langjährigen BewohnerInnen angenommen und unterstützt.

The exhibition *Kleine Raumverschiebung* ('Little Space Shift') was an action and cooperation of the Freie Klasse and Atelier Welturlaub. In a five-story residential building, of which one half was due to be demolished, a week of actions and exhibitions was organised. Individual and group projects were realised, for example, 'The Park'. For this project, the situation after the demolition was foretold through a landscape installed in the fourth floor of the building. Its long-term residents soon supported and used it.

202



Gemeinschaftsarbeit „Park“, vierter Stock HH Liebenwalderstr. 16, Berlin Wedding |
Collective artwork 'Park', 4th floor Liebenwalderstr. 16, Wedding, Berlin

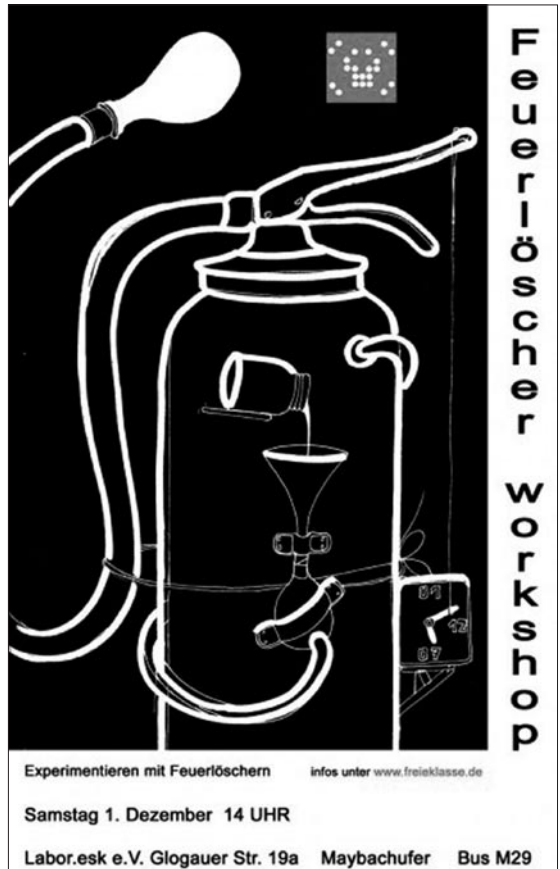
2008

DIY WORKSHOPS

Da wir uns in der Freien Klasse auch als Studierende sehen und etwas lernen wollen, haben wir einige Do-It-Yourself-Workshops veranstaltet. Die erlernten Fähigkeiten sollten hilfreich sein für die urbane Gestaltung und Aneignung.

As we in the Freie Klasse still see ourselves as students who want to learn something, a series of Do It Yourself workshops has been organised. The skills taught here should be of help during urban redesign and reclamation actions.

WAS ÄNDERT
SICH WENN WIR
ES SELBER MACHEN



Flyer, Foto: Feuerlöscher- und ElektroWorkshops „Anschluss einer Steckdose an eine Straßenlaterne“, Dezember 2008, Berlin |
Flyer, Image: Fire-extinguisher and electronics workshop ‘How to Connect a Socket to a Street-Light’, December 2008, Berlin

2008

MENSA TALKS



204



Zu dem Thema Archiv und Universität wurden im Februar und April 2008 zwei Mensa Talks organisiert. Dieser informelle Wissensaustausch fand in der Skyline Mensa am Ernst Reuter Platz statt, zu den zwei Treffen waren eingeladen: Dietmar Schenk (Archivar der UdK), Knut Ebeling (Theoretiker) und Joachim Hennig (seit 30 Jahren Schuldienst in der UdK).

Two Mensa (university canteen) talks were organised in February and April 2008 on the topics of 'archiving' and 'university'. These informal knowledge exchanges took place in the Skyline Mensa at Ernst Reuter Platz, and invited guests were Dietmar Schenk (archivist of the UdK), Knut Ebelin (theoretician), and Joachim Hennig (UdK house technician of thirty years).



2008

GENF AUSTAUSCH | GENEVA EXCHANGE



205

Im November 2007 kam eine Gruppe des Critical Curatorial Cybermedia Studiengangs aus Genf im Rahmen eines Austausches mit der Freien Klasse nach Berlin. Dabei wurde ein Aktionsspiel ins Leben gerufen, bei dem Aktionsanleitungen unter den TeilnehmerInnen nach einem festen System getauscht wurden. Im Laufe dieser Aktion wurde z.B. der Brunnen vor dem Alexa umgestaltet.

Im Mai 2008 wurde der Austausch fortgesetzt, und die Freie Klasse fuhr nach Genf. Dort wurde hauptsächlich diskutiert, erkenntnisreiche Ausflüge unternommen und ein kleines Magazin produziert.

In November 2007, a group from the Critical Curatorial Cybermedia course (CCC) from Geneva came to Berlin for a visit and an exchange with the Freie Klasse. During this encounter, an action play was initiated, where instructions for action were exchanged between the participants according to a prescribed system. In the course of this action, for example, the fountain in front of the Alexa shopping mall was redesigned.

The exchange continued in May 2008 when the Freie Klasse visited Geneva. There, the focus was mainly on discussion; insightful excursions were made and a small booklet was produced.

2008

OFFENE REDAKTION | OPEN EDITORIAL



206

Im Sommer 2008 fand als Reaktion auf schlechte Studienbedingungen eine „Offene Redaktion“ im Foyer des UdK Hauptgebäudes statt. Die Redaktion war so aufgebaut, dass alle Vorbeilaufenden sich schnell setzen konnten, um Ihre Meinung oder Ideen festzuhalten. Dabei entstand ein fast vierzig-seitiges Heft mit Kommentaren, Comics und kleinen Geschichten über und um das Studium.

Triggered by the worsening conditions of education, an Open Editorial board installed itself in the foyer of the UdK main building in the summer of 2008. It was constructed in a way that passers-by could quickly sit down and record their ideas and opinions. Through this process, a forty-page magazine was produced with comments, comics, and short stories about and around the academic studies.

2008

FOOD FOR THOUGHTS



207

➤ Ebenfalls im Sommer 2008 war die Freie Klasse eingeladen, an der Ausstellung „Food for Thoughts“ in Mön / Dänemark teilzunehmen. Die Ausstellung fand in einer ehemaligen Zuckerfabrik statt und hatte „Fluxus-Kunst“ zum Thema.

Zu diesem Zweck wurden so viele Leute wie möglich eingeladen, um mitzufahren und sich zu beteiligen. Schlussendlich waren wir eine ca. 15-köpfige Gruppe von TeilnehmerInnen, die sich teilweise zum ersten Mal trafen. Auf Mön selbst waren wir von der etwas konservatorischen Stimmung irritiert, mit der die alten Fluxus-Werke wieder zum Leben erweckt werden sollten und traten deshalb hauptsächlich als Zombies verkleidet in Erscheinung.

Wobei es auch sehr erhellende Gespräche mit René Block und Superflex gab, sowie einen leckeren Koch-Workshop mit Rirkrit Tiravaija.

➤ Also in the summer of 2008, the Freie Klasse was invited to take part in the exhibition ‘Food for Thoughts’ in Mön, Denmark. The exhibition took place in a former sugar factory and was primarily focussed on Fluxus art.

For this occasion, as many people as possible were invited to join the trip. In the end we were a group of about fifteen people, some of whom were meeting for the first time.

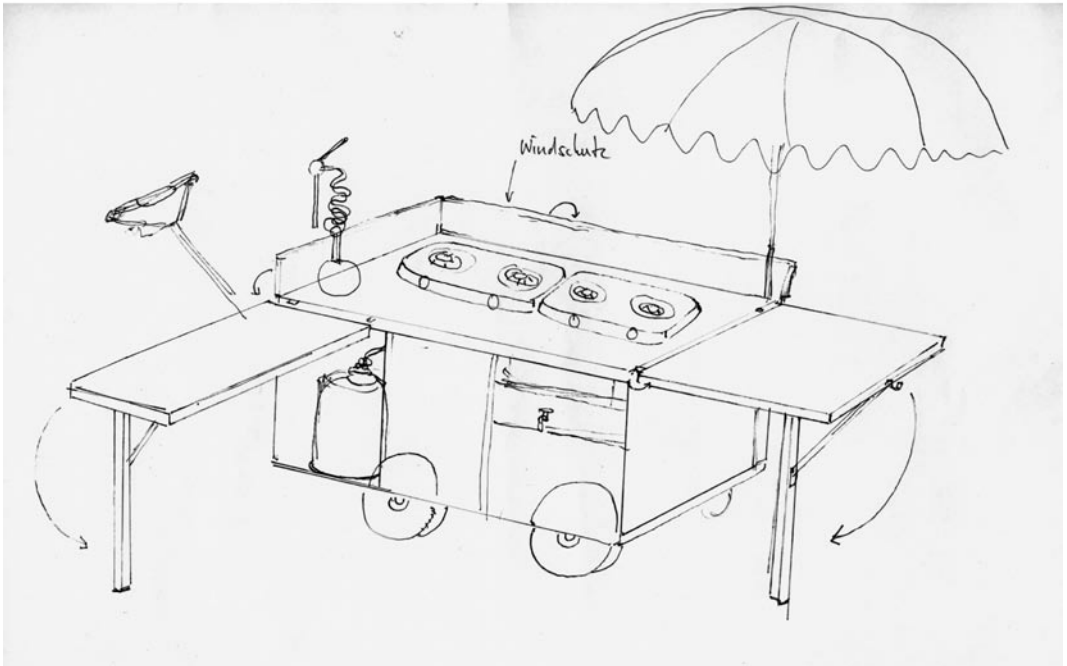
Arriving in Mön, we were slightly irritated by the conservationist approach that was being taken in reviving the old Fluxus works. For this reason, we mainly appeared dressed up as zombies.

However, there were also very enlightening conversations with René Block (Beuys’ gallerist) and Superflex, and a delicious cooking workshop with Rirkrit Tiravaija.

MOBILE WERKSTÄTTEN | MOBILE WORKSHOPS

Die Mobilen Werkstätten, wie die Cucina Ambulante, der Mobile Verlag oder die Riesen-Kamera, entstanden aus dem Wunsch, möglichst an jedem Ort aktiv werden zu können, um ihn sich anzueignen, ihn zu dokumentieren oder einfach nur zu genießen.

The Mobile Workshops, such as Cucina Ambulante, Mobile Publisher, or the Giant Camera, were developed from the idea of being able to become active in any location, in order to claim a given place, document it, or simply enjoy it.



CUCINA AMBULANTE

Die Cucina Ambulante ist eine mobile Küche. Sie wurde gebaut, um eine mobile Austauschplattform zur Verfügung zu haben.

Die Idee dahinter war die Entwicklung eines Vehikels, welches erlaubt, mit fremden Menschen in Kontakt zu kommen und Orte anders zu erleben. Dabei gab es zwei Ansätze: zum einen das Projekt „Essen für Geschichte“, bei dem das gekochte Gericht gegen Geschichten der Hungrigen getauscht wurde; zum anderen die Aktion „Kochen auf der Verkehrsinsel“, bei dem es vor allem um die Erkundung von Orten ging.

Außerdem wurde die mobile Küche auch als Versorgungsgerät für den Protest-Spaziergang 2009 genutzt.

Sie kann auch ausgeliehen werden.

The Cucina Ambulante is a mobile kitchen. It was built in order to have a mobile platform for exchange at hand. The idea behind it was to create a kind of catalyst in order to enable contact with strangers, and to conceive of a place differently. There were two different approaches: one was called 'Food for Story', where a dish could be exchanged for a story by any hungry person.

The kitchen was also used for an investigation of places (for example, cooking on a traffic island).

The Cucina Ambulante can be borrowed.



April 2008, Kottbusser Damm



März 2008 am Bahnhof Zoo | March 2008 at the station Zoologischer Garten



DER MOBILE VERLAG | THE MOBILE PUBLISHER

210

Der Mobile Verlag besteht aus vier Kisten, welche entsprechend dem Lego-Prinzip aufeinander passen. Es gibt eine Belichtungs- und Druckkiste mit UV Licht zum Herstellen der Siebdruck-Siebe, einen Kopierer zur Erstellung von Druckvorlagen und für die Reproduktion der layouteten Hefte, einen PC, sowie einen Trockenschrank zur Lagerung der Siebe.

Außerdem: eine Auswaschwanne für die Siebe und vier große Schubladen zur Materialaufbewahrung.

Der Druckprozess wird offengelegt. JedeR, ob PassantIn oder TeilnehmerIn, kann sich einbringen oder bloß beobachten. Die vier Kisten sind flexibel an Arbeitsprozess und Ort anpassbar. Der ästhetische Aspekt der dunklen Kisten ist nicht unwichtig – zum Schluss eines Arbeitsprozesses können die Kisten als Präsentations-Architektur stehenbleiben. Zusammengestellt und aufgeräumt verlassen die „Mobilen VerlegerInnen“ den Ort der Produktion.

Der Mobile Verlag kann reisen. Während Aktionen, Kooperationen mit anderen Schulen oder Gruppen übernimmt eine Gruppe die Dokumentation und Vorbereitung eines Heftes. Ein Siebdruckcover wird entworfen und gedruckt. Zum Abschluss der Reise oder des Meetings ist die gemeinsame Erfahrung materialisiert und jedeR kann ein Andenken mitnehmen.

Die Idee „Mobiler Verlag“ wurde von der Freien Klasse 2008 - 2010 bearbeitet. Entworfen und gebaut wurde er von Anton Steenbock und Béla Pablo Janssen im Herbst 2010.

The Mobile Publisher was developed as a continuation of the mobile kitchen, with the idea of being able to quickly and directly produce a small magazine at any location. It consists of a photocopier machine, a silkscreen workshop and a laptop.

The Mobile Publisher consists of four boxes which can be stored in a Lego-like manner. There is an exposure and printing box with UV-light for the production of the screens for silkscreen-printing, a photocopier machine for the production of artwork and for the reproduction of the designed magazines. There is a PC and a drying cabinet for storing the screens, a washing tray for the printing process, and four large drawers to store the material.

The printing process is openly displayed. Each passer-by or participant can give their input or merely observe. The four boxes can be flexibly arranged according to the work process and the location.

The aesthetic aspect of the dark brown boxes is not unimportant: at the end of the work process they can be used as a structure for presentation. Packed up and stacked, the Mobile Publisher leaves the place of production.

The Mobile Publisher can travel. During actions, cooperations with other schools or groups, one group can take over the documentation and preparation of the booklet. A silkscreen cover is designed and printed, and at the end of the stay or the meeting, the common experience has materialised and everyone can take home their souvenir.

The idea of the Mobile Publisher was developed in the Freie Klasse from 2008 to 2010. It was designed and built by Anton Steenbock and Béla Pablo Janssen in the autumn of 2009.





MUTTI

Die Riesen Kamera „Mutti“ wurde zum einen für ein Projekt auf der Fusion gebaut, zum anderen, um sich auch wiederum an den mobilen Verlag anzukoppeln. Sie belichtet auf bis zu 50*60cm und lässt sich nicht versteckt einsetzen.

The Giant Camera, called 'Mutti', was built for a project during the Fusion Festival 2010. It can also be connected to the Mobile Publisher. The camera exposes on film material of up to 50 x 60 cm, and hidden use is not possible.

GALLIFIZIERUNG JETZT!

➤ *Exkursion-Intervention der Freien Klasse & Interflugs: Turmbau im Gängeviertel, Hamburg, April 2010*

Das Gängeviertel in Hamburg ist ein Altbaukomplex in der Innenstadt Hamburgs, welcher seit August 2009 von Kreativen und AktivistInnen besetzt ist, bzw. mit Duldung der Stadt Hamburg genutzt und selbstverwaltet wird. Über persönliche Kontakte kam die Idee einer kollektiven künstlerischen Aktion in dem Viertel zustande, die sich auf die spezifische, politische Situation vor Ort und die damit zusammenhängenden Diskurse beziehen sollte. Wir fragten uns: Funktioniert die basis-demokratische Strategie des Viertels oder tritt zwangsläufig eine „Selbst-Gentrifizierung“ ein, wird das Gängeviertel Opfer interner Konflikte, wird seine politische Forderung durch die öffentlichen Sympathien neutralisiert, und was für Partnerschaften geht es mit der Stadtpolitik ein? Behält die soziale, selbstorganisierte Struktur des Gängeviertels wirklich die Offenheit, die sie proklamiert?

Mit gesundem Größenwahn (und tatkräftiger Hilfe einiger Gängeviertler) bauten wir im Zeitraum vom 9. bis 18. April 2010 in das „Herz“ des Viertels einen riesigen Fremdkörper, ein Duplikat des benachbarten Prestige-Baus „Unileverturm“ aus Palettenrestholz nach. Die kollektive Aktion und die dabei entstehende Plattform sollten Anstoß zu gemeinsamen Diskussionen sein, ergänzt durch Vorlesungen und Veranstaltungen. Ein Vortrag der Kunsthistorikerin Birte Kleine-Benne zum Thema „Cultural Hacking“, sowie ein Künstlergespräch mit Uwe Jäntsch über seine in Palermo entstandenen städtischen Installationen bildeten den Hintergrund für einige neue Perspektiven auch auf das Gängeviertel.

Das Turmbauprojekt fand seinen Höhepunkt in der feierlichen Eröffnung mit Performance und einer Puppenspiel-Inszenierung von Tobias Schülke.

Der neun meter hohe massive Turm, ein „gallisches Fort“, dessen sofortiger Abbau nach der Fertigstellung kaum noch denkbar erschien, entpuppte sich für einige Gängeviertler als Trojanisches Pferd. Da die komplett aus recyceltem Holz konstruierte Struktur weder Brandschutz- noch Statik-Vorgaben erfüllte, sollte der Turm nach einer Woche wieder abgebaut werden, um keine Komplikationen in den laufenden Verhandlungen mit der Stadt zu provozieren. Mit einer e-mail an das Gängeviertel, in der wir den Erhalt des Turmes als fortlaufendes künstlerisches Projekt vorschlugen (bzw. forderten), lösten wir eine heiße Diskussion über den Umgang mit Grenzüberschreitungen und den Stellenwert künstlerischer „Eingriffe“ in dem Besetzungsprojekt aus.

Den Turm bauten wir schlussendlich bis auf die letzte Schraube ab.

Über die kollektive Handlung des Turmbaus hinaus bildete diese Diskussion untereinander und mit den GastgeberInnen des Gängeviertels den eigentlichen Kern des Projekts, als tatsächliche Interaktion und Eingriff in die sozialen Übereinkünfte einer sich in stetiger Aushandlung formierenden Gemeinschaft.

Die aktive Rolle von Kunst in einem solchen, sich über sein „kreatives Potential“ definierenden Umfeld stand und steht zur Debatte. Uns wurde darüber klar, dass künstlerisches Arbeiten erst durch seinen Entstehungszusammenhang zu Wirklichkeit wird. Die überaus kurze Existenz des Turms schreibt dieser Erkenntnis nachträglich besonderen Wert zu.





'Gallification' Now! Field-trip/Intervention with the Freie Klasse & Interflugs: Tower construction in the Gängeviertel, Hamburg, April 2010

The so-called Gängeviertel in Hamburg is a complex of historical buildings in the centre of Hamburg. Since August 2009, it has been squatted by activists and artists, i.e., its artistic use and self-administration is tolerated by the city officials.

Through personal contacts, we developed the idea of organising a collective art action in the quarter, which should focus on the specifically local political situation and its related discourses.

We asked ourselves, if the strategy of grassroots-democracy functions in the quarter – or will it become a victim of its internal conflicts? Is its political claim being neutralised through the public's affirmation, and into what kind of cooperations with the city politics does it enter? Does the social, self-organised structure of the Gängeviertel actually maintain the openness it proclaims?

With healthy megalomania (and hands-on support by some residents of the quarter), we constructed a gigantic foreign object right in the heart of the quarter, made of scrap pallets and other recycled timber. It took us about a week to construct this duplicate of the adjacent prestige building, a modernist high-rise called 'Unilever-Tower'. The collective activity and the platform generated was meant to serve as an impulse for joint debate, accompanied by seminars and events.

The lecture by art historian Birte Kleine-Benne on 'Cultural Hacking', and the artist talk with Uwe Jäntsch on his urban installation projects in Palermo, also formed the backdrop for some new perspective on the Gängeviertel.

The climax of the events was marked by the official opening performance and a puppet play by Tobias Schülke.

The massive nine-metre tower, a 'Gallic Fortress' whose immediate deconstruction seemed rather unimaginable after its completion, turned out to be a Trojan Horse for some residents of the Gängeviertel. The structure, completely made of timber, fulfilled neither fire-prevention nor structural regulations. Originally it was supposed to be deconstructed after one week, in order to prevent complications during the ongoing negotiations between city officials and the Gängeviertel representatives. In an open e-mail we suggested (or claimed) that the tower should be kept as a continuous ongoing art project. This initiated a heated debate about the ability of such projects to cross the line of collectively agreed stipulations, and on the significance of such artistic 'interventions' within this squat project.

Eventually we deconstructed the tower, down to the very last screw.

Beyond the collective action of the tower-construction, the discussion amongst ourselves and with the hosts from the Gängeviertel formed the actual core of the project. It created a real interaction with and intervention into the social consensus of a collective which forms itself through a process of ongoing negotiation.

The active role of art in such a context which publicly defines and legitimates itself through its 'creative potential', is up for debate.

Throughout these events, we learned that artistic production only becomes actual through the context of its creation. The short-lived existence of the tower makes this insight even more valuable.







2010

DIFFUSION

➤ *Camara Lucida – Eine Bühne für aktive Selbstinszenierung auf dem Fusion Festival 2010*

Diffusion (v. lat.: diffundere „ausgießen, verstreuen, ausbreiten“) ist ein physikalischer Prozess, der zu einer gleichmäßigen Verteilung von Teilchen und somit zur vollständigen Durchmischung zweier Stoffe führt.

(Quelle: Online Enzyklopädie Wikipedia)

In unserer Welt des digitalen Overkills wollten wir die Einzigartigkeit des Fusionfestivals mit einer umgebauten überdimensionalen Reprokamera (AGFA RPS2024) festhalten, dokumentieren und feiern.

Die BesucherInnen des Festivals wurden eingeladen, ihre Eindrücke und Visionen auf einer provisorischen Bühne

zu inszenieren und in pompösen Bildern auf Fotopapier zu verewigen. Dabei konnte sich jedeR aus einem vorhandenen Fundus aus Requisiten und Kostümen eine Verkleidung zusammenstellen und/oder vor Ort selber kreieren. Die von uns umfunktionierte, analoge Großbildkamera nahm die Szenerie direkt auf Positivpapier auf. Es wurden jeweils nur zwei schwarz-weiß Abzüge im Format 30*40 cm gemacht: einen erhielten die Portraitierten, der andere verblieb in unserem Archiv der skurrilen Realitätserfahrungen.

Den TeilnehmerInnen war es freigestellt, ihr Kostüm im Tausch gegen ihre alte Kleidung zu behalten und sich damit wieder unter die Feiernden zu mischen. Die verbleibenden Kleider wurden in unserer Werkstatt dann wieder in neue Kostüme verarbeitet und für neue Inszenierungen verwendet.





'Back to Mutti' - Diffusion - Action

Camera Lucida – A stage for active self-performance at the Fusion Festival 2010

Diffusion (f. lat.: *diffundere* 'to pour, to disperse, to scatter') is a physical process where there is an even dispersion of particles that results in a complete mixing of two substances. (Source: Online Encyclopedia Wikipedia.de)

In our world of digital overkill, we were bound to document and celebrate the uniqueness of the Fusion Festival using a rebuilt, oversized, photooffset camera, the AGFA RPS2024.

The visitors to the festival were invited to stage their impressions and visions on a provisional platform, and then eternalise them as pompous images on photographic paper.

Every participant could choose their own disguise from the pool of prefabricated costumes and props, or create one on the spot. The converted analogue large-format camera exposed the scene directly onto photographic paper. Only two black and white prints of 30 x 40cm format were made on each occasion – one was given to the protagonists and the other was filed into our archive of bizarre 'reality-experiences'.

The participants could choose whether to keep their costume in exchange for their old clothes, and to diffuse back into the festival crowd in disguise. Their remaining clothes were included in our collection of materials and recycled into new costumes for the following stagings.





Das Interflugs-Archiv existiert eigentlich nicht. Wie kommen wir dazu, es hier als solches zu präsentieren?

Man kann beinahe sagen, dass Schwund und Amnesie als Charakteristika unserer Organisation aufgeführt werden müssen. Interflugs besteht aus denjenigen, die die übernommene Struktur eben jetzt in diesem Moment mit Aktivität ausfüllen.

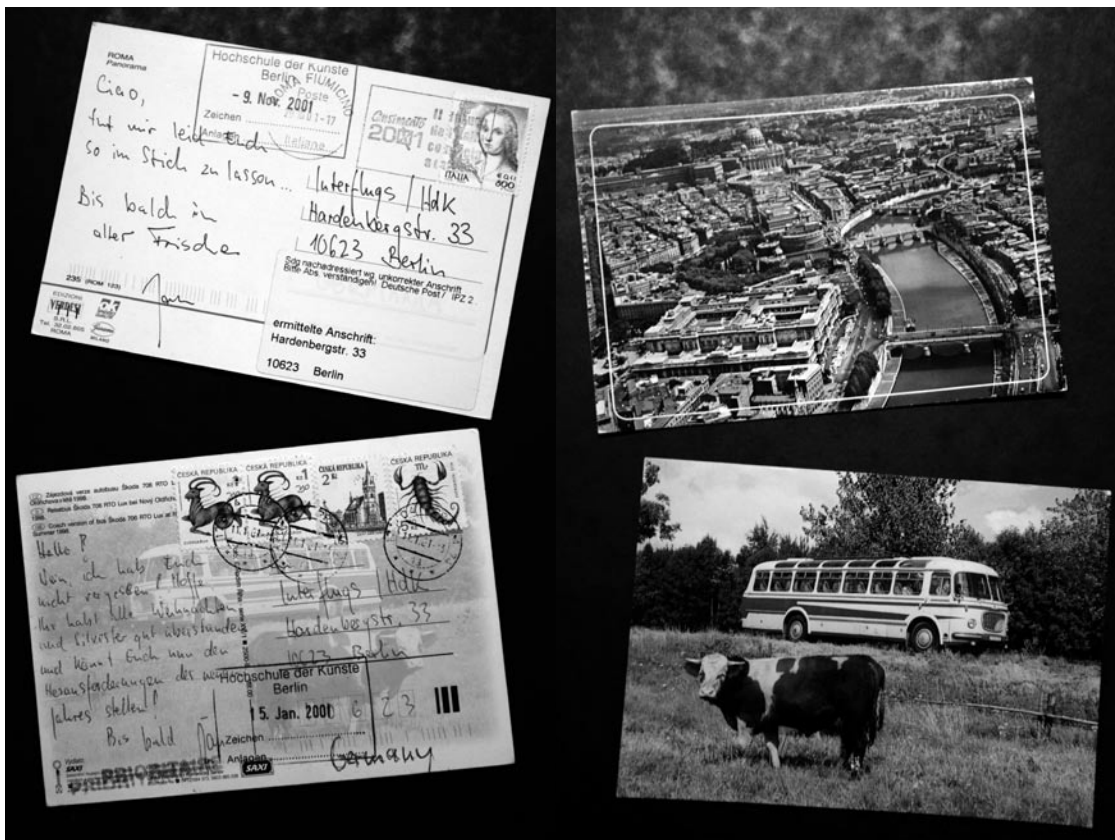
Was für die Dokumentation getan werden kann, wird alle fünf bis zehn Jahre in Form einer neuen Publikation geleistet. In solchen Momenten überkommt einen die grauenhafte Erkenntnis, dass bei Interflugs kein zentrales Gehirn für Rückblicke existiert. Umso erstaunlicher ist es aber, dass sich im mühsamen Prozess der Besinnungsarbeit immer mehr kleine Details, persönliche Berichte von VorgängerInnen und Überreste belangloser Dokumente in den Winkeln des Büros und in vergessenen Ordnern fin-

Text: Naomi Hennig
den, aus denen sich ein vages Bild von zwei Jahrzehnten ASV (Autonome Studentische Vorhaben an der HdK/UdK) zusammenfügt.

Es ist langweilig, es ist alltäglich – ein paar Anekdoten, kaum Skandale, null „fame“. Es ist die immer gleiche Tretmühle der Hochschule: Leinwand, Protest, Buchhaltung, Werkstatt, Prüfungen, Fakultätsrat, Beschwerdebriefe, Schlüsselkarten, Computerkurse, Geldmangel, Kaffee bei Djan in der Mittelachse.

Also was? Wir kämpfen ein weiteres Kapitel lang gegen die Amnesie, da Erinnern zu Selbstbehauptung wird, zur Verortung der eigenen Position in der Institution. Die Geschichte der Studierenden wird nicht von der Hochschule geschrieben, sondern von denjenigen, die Plenumsprotokolle in Leitz-Ordnern abheften und die den Staub kartographieren, nachdem er sich legt.

218



Wichtige Korrespondenz | Important correspondence, 2001&2000

Nächste Seite: nicht weiter spezifizierte Menschengruppen, vermutlich Interflugs oder der Freien Klasse zuzuordnen. Zwischen 2000 und 2006.
| Next page: unknown people, potentially belonging to Interflugs or the Free Class. Between 2000 and 2006.



The Interflugs-archive does not actually exist. So why are we presenting it here as if it did?

One could even say that loss and amnesia are characteristic of our organisation. Interflugs consists of those who fill the structure they inherit with activities in that given moment. What can be done in terms of documentation is done every five to ten years in the form of a new publication. In those moments the terrible realisation sinks in: Interflugs has no central 'brain' for memory and to review its activities. With this in mind it is surprising to find that with a collection of tiny details, personal accounts of predecessors and residues of insignificant documents in the corners of the office and in forgotten folders cobbled together, a rough image of the ASV's two decade-long history can be

produced (ASV stands for: autonomous student projects at the Berlin University of the Arts).



It is boring, it is trivial – a few anecdotes, little scandal, zero fame. It is the never changing treadmill of the university: canvas, protest, administration, workshops, assessments, faculty board meetings, protest letters, access cards, computer courses, lack of funding, coffee at Djan's student café 'Mittelachse'.

So what? This is another chapter in the battle against amnesia. Because remembering means self-assertion, an act of locating and defining one's own position within the institution. The story of the students is not written by the university but by those who file protocols of plenary meetings into folders and who map the dust after it settles down.

Interflugs

INTERFLUGS ist die studentische Einrichtung für interdisziplinäre Projekte und autonome Seminare.

Wir verstehen uns als zentrale Anlaufstelle, die den Überblick über die weit verstreuten Ansätze studentischer Aktivitäten behält, und so Dinge publik machen kann, die ansonsten an unserer unübersichtlichen Hochschule untergehen könnten.

Wer Lust hat hier an der Uni selbst etwas auf die Beine zu stellen, kann mit unserer Unterstützung rechnen - organisatorisch und finanziell.

Im Mai begannen wir ein Büro einzurichten und uns über die Organisation dieser studentischen Einrichtung Gedanken zu machen. Zuerst stürzten wir uns in eine ausgiebige Namensdiskussion, dann wurde INTERFLUGS geboren.

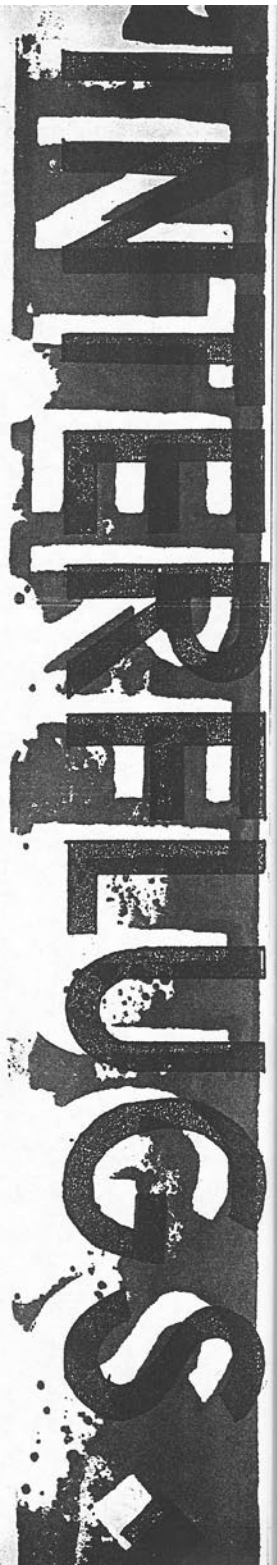
Danach begann die Suche nach Gleichgesinnten an anderen Universitäten. Und es gab sogar welche! An der FU das Berthold-Brecht-Institut und an der TU die Projektwerkstätten. Beide versuchen, wie wir, herauszufinden, was Interdisziplinarität für uns heute bedeuten kann.

Nachdem wir uns dann in unserer eigenen Hochschulverwaltung umgeschaut hatten, begannen wir uns bei den HdK-StudentInnen bekannt zu machen. Wie? Wir schrieben Flugblätter, auf denen wir mitteilten, was wir an Projekten geerbt hatten, und was bei uns neu auf den Schreibtisch flatterte.

Ziemlich bald wußten wir was am meisten fehlte: Geld, Räume und Geräte. Und eine Organisation, die sich intensiv darum kümmerte. Und das wollen wir werden.

Inzwischen haben wir die in diesem Jahr übriggebliebenen Mittel verteilt und überlegen uns gerade, welche Geräte wir kaufen wollen. Im nächsten Jahr wird es nämlich viel weniger Geld geben, und wir hoffen, daß wir stattdessen mit Geräten helfen können.

INTERFLUGS ist in seiner Struktur einzigartig in der deutschen Hochschullandschaft, denn es steht allein unter studentischer Kontrolle. Wir sind der Meinung, daß es sich schon aus diesem Grund für uns alle lohnt INTERFLUGS zu unterstützen.



Von UNIMÜT bis INTERFLUGS

788. Fassung!

von Jo Panne, Dez. 1993

Am 8. Dez. 1988 ist es soweit. Die von Frankfurt an die Berliner Universitäten gespülte Studenten-Protest-Welle schwappt nun auch über zur Hochschule der Künste.

Dort treffen sich in ihrem Hauptgebäude Studentinnen und Studenten aller Fachbereiche zur ersten Vollversammlung und rufen an der HdK den generellen Streik aus.

Schon bei diesem Streikaufruf und in weiteren Vollversammlungen wird auch der Ruf nach einem zentralen Ort innerhalb der HdK laut, an dem sich Studierende aus allen Studienrichtungen treffen und selbstbestimmt fächerübergreifende Projekte initiieren können.

In einer einmütig verabschiedeten Proklamation werden dann neben einer ganzen Reihe gesellschaftspolitischer Postulate zwei zentrale Forderungen aufgestellt: - Mehr Mitgestaltung der Hochschule durch mehr Mitbestimmung und - "die Bildung eines Studentischen Institutes für fachübergreifende Zusammenarbeit mit solider finanzieller Ausstattung"

In der allgemeinen Aufgerütteltheit der Streik-Bewegung stießen diese Worte auch bei den offiziellen Organen der HdK nicht auf taube Ohren. Zuerst der Präsident, der sich schon in den ersten Versammlungen mit den Streikenden solidarisierte, später der Akademische Senat und die Kommission für Lehre und Struktur der HdK waren gegenüber den Forderungen der Protestler sehr aufgeschlossen.

So befand eine kleine Gruppe Studenten aus dem Allgemeinen Studentenausschuß (AStA) die Gelegenheit für günstig zum Wohle der studentischen Interessen " etwas festzuklopfen ".

Es wurde in Kürze ein recht detailliertes Konzept erarbeitet, das als Beschlußvorlage für die Hochschulgremien dienen sollte. Das sogenannte " Stusiduf-Papier " beantragte den " Aufbau einer Zentralen Einrichtung zur Förderung interdisziplinärer Forschungs- und Entwicklungsvorhaben ", ausgestattet mit einem ausreichend großen Jahreshaushalt. (in etwa De Em Vierhunderttausend)

(2) Die Zentrale Einrichtung hat insbesondere zwei Funktionen:

1. StudentInnen und MitarbeiterInnen der Hochschule der Künste Berlin sowie InteressentInnen außerhalb der Hochschule der Künste Berlin zu informieren, ihnen angemessene Kommunikationsmöglichkeiten zu bieten und ihre interdisziplinäre Arbeit organisatorisch, finanziell und materiell zu unterstützen.

2. Maßnahmen zu dokumentieren und zu planen, die innerhalb der Hochschule der Künste Berlin darauf hinauslaufen, die derzeit geltenden Studien- und Prüfungsordnungen dahingehend zu reformieren, daß eine angestrebte Interdisziplinarität, auch darin verankert, gefördert und anerkannt wird.

Im Studentenparlament wird dieses Papier am 7.2. 1989 heftig diskutiert. Die in der Vorlage entworfene Hierarchie der Zentralen Einrichtung sei untragbar, sie entspräche nicht dem im Streik formulierten Grundgedanken von Transparenz und Mitbestimmung, und außerdem sei es schon "moralisch falsch" ein großes, finanziell und rechtlich verankertes Konstrukt zu schaffen, bevor sich die Inhalte dazu entwickelten, lautete unter anderem die Kritik.

- Die andere Seite war sich klar darüber, daß ein von der Studenten-Bewegung erkämpfter Gedanken- und Schaffensfreiraum in der Zukunft nicht von dem Wohlwollen und Gutdünken des Hochschul-Proporz abhängerig sein kann, sondern in geeigneter Form institutionalisiert werden müsse. Das Konzept spreche nur die angepaßte bürokratische Sprache, um eine zentrale Streikidee tatsächlich realisieren und auch längerfristig sichern zu können.

Die beiden Positionen zu der Studiduf-Vorlage waren in ungefähr gleichgroßen Lagern vertreten, so daß sich das Papier dann am nächsten Tag in der 112. ordentlichen Sitzung des Akademischen Senats als Beschlüßvorlage wiederfand. Dort stieß es unter den Mitgliedern auf grundsätzliches Interesse, wurde dann aber de facto abgelehnt, da die studentische Seite ihre Kontroverse in der Sitzung fortsetzte.

Die "Diskussions-Fundis" erarbeiteten nun ein eigenes, strukturell wesentlich offener gehaltenes Konzept, in dem fortan von einem "Studentischen Forum" gesprochen wird. (Auch der Aufbau des administrativen Gerüsts sollte als Bestandteil eines flexiblen Entstehungsprozesses gesehen werden.)

STRUKTUR/ORGANISATIONSFORM

1. Das Forum bildet nicht den 12. Fachbereich der HdK (Erklärung s. Veranstaltungen)
2. Die Vollversammlung ist oberstes Entscheidungsgremium
3. Ein Gremium, gewählt oder von der VV eingesetzt, übernimmt die Leitung mit Rechtfertigung gegenüber der Basis
4. Die Strukturen müssen sich dem Bedarf anpassen, flexibel sein. Sie dürfen uns keinesfalls behindern.!

Die beiden nun vorliegenden Konzeptentwürfe werden wochenlang diskutiert und weiter ausgearbeitet. Eine Einigung der beiden Gruppen ist nicht in Sicht!

(Schließlich fordert sogar der Akademische Senat in einer Erklärung vom 3.5. 1989 die Studentenschaft ganz offiziell auf einen einheitlichen Entwurf vorzulegen.)

Eine gewisse Weisheit sicherlich nicht entbehrend zieht nun in dieser verkeilten Situation die Stüduduf-Gruppe ihr Konzept zurück, damit überhaupt etwas passiert und sich das Innovationspotential der Protestbewegung nicht gänzlich in Streitereien verzehrt.

Es kommt wieder Dynamik ins Spiel.

Der Allgemeine Studenten-Ausschuß unterstützt jetzt auch das Konzept des Studentischen Forums.

Im Studentenparlament einigt man sich darauf den Forums-Entwurf mit einer sogewollten " Minimalausstattung " an Mitteln hochschulpolitisch durchzusetzen.

Beschluß Stupa 29.5.89 ?

So wird eine einheitliche Beschlußvorlage "Aufbau eines Studentischen Forums zur Förderung der Interdisziplinarität" vom Akademischen Senat am 7.6.1989 unterstützt und nicht zuletzt wegen des Vorhandenseins zusätzlicher Gelder durch ein staatliches Sonderprogramm ("Möllenmann-II-Spritze" = DM 6,3 Mio für die HdK) angenommen und an das Kuratorium der HdK weitergegeben!

AS 114 / 7.6.89 2

- 8 Tutorien-Stellen à 40 Std.
- 100.000 : Sonderprogramm
- 1.200.000 : eigene Mittel ...

Es war Wille der Hochschulleitung, daß der angesprochene Millionen-segen, - an dem die Berliner Streik-Bewegung zweifelsohne nicht geringen ursächlichen Anteil hatte, zu seinem allergrößten Teil für die Neueinrichtung zweier (Prestige-) Studiengänge, Musical und Szenisches Schreiben, verwendet wurde.

Es war dann auch die fragwürdige Strategie des Präsidenten (Ulrich Roloff-Mönnin) im Kuratorium nur DM 100.000 fest im Haushalt eingeplante Mittel für die Studenten durchzusetzen, - während er in Vorverhandlungen weitere DM 200.000 aus " eigener Dispositionsmasse " den Studenten zusagte.

(Sich auf diesen Kuhhandel eingelassen zu haben, erwies sich schon im folgenden Haushaltsjahr als ein entscheidender Fehler der Studentenvertretung. - Noch heute müssen alle Bedarfsfälle, die die fest verankerten DM 100.000 übersteigen, jährlich neu und meist vergeblich erstritten werden.)

Am 9.11. 1989 setzt das Studentenparlament eine Arbeitsgruppe ein, die die Vorbereitungsarbeiten erledigen will, um das Studentische Forum mit Leben zu erfüllen. (Fabian Homberg, Alexandra Reinhold, Susanna W., Isolda Angel?) Sie erklären sich verantwortlich die nötigen Verhandlungen mit dem Präsidium und der Zentralen Hochschulverwaltung zu führen sowie die Kommunikation und Vermittlung zu der " Freien Klasse " und der " Videozeitung ", beides parallel entstandene, autonome, studentische Projekte, sicherzustellen.

Es ist nur individuellem Versagen zuzurechnen, daß die nächsten Monate ergebnislos blieben, und sich durch dieses Handlungsloch später ein in seiner Konsequenz eklatantes Finanzloch ergab.

Die Untätigkeit der eingesetzten Arbeitsgruppe endlich realisierend beschloß nun das Studentenparlament am 7.2. 1990, wieder die Initiative zu ergreifen und rief einen zunächst kommissarisch besetzten " Beirat für Autonome Studentische Vorhaben ", künftig ASV-Beirat genannt, ins Leben. Seine Mitglieder bestanden aus sieben Studentinnen und Studenten: Hans-Jürgen Bonack, Christian Cantauw, Ansgar Gusy, Ragnar Knittel, Snezana Kocijancic, Joachim Panne, Alexandra Reinhold. Der Beirat ist grundsätzlich für alle selbstorganisierten, studentischen Projekte, - also auch für die bereits bestehende FREIE KLASSE und VIDEOZEITUNG -, bezüglich ihrer finanziellen und personellen Aus-

stattung zuständig. Er ist dabei dem Studentenparlament rechnenschaftspflichtig. - Seine Beschlüsse sind generell als Empfehlungen an den Präsidenten zu verstehen, so daß letztendlich über dessen formelle Genehmigung erst die Bereitstellung der Mittel erfolgt.

Gleich am nächsten Tag, dem 8.2. 1990, werden in der konstituierenden Sitzung des ASV-Beirats von acht bewilligten Tutorenstellen für autonome, studentische Vorhaben (mit je 40 Wochenstunden) zwei Stellen dem Arbeitsbereich Freie Klasse, eine dem Arbeitsbereich Videozeitung und fünf Stellen dem Arbeitsbereich Forum zugeordnet. Der Beirat will die Ausschreibung, Einstellung und Betreuung der Forums-Tutorien in die Hand nehmen. In den anderen Bereichen werden diese Aufgaben direkt durch das jeweilige Projekt-Plenum wahrgenommen.

3. fünf Stellen

Forum :

Aufgabengebiet:

Aufbau eines Studentischen Forums, in dem autonome, interdisziplinäre Projekte koordiniert werden sollen; das heißt: es soll ein Informationssystem und ein Auskunftsbüro aufgebaut werden. Die studentischen Hilfskräfte geben verwaltungstechnische und informative Hilfestellung.

Sie haben im Bezug auf Bürozeiten Präsenzpflicht! Sie sollen sich um die Autonomen Seminare kümmern, eventuell ein alternatives Vorlesungsverzeichnis herausgeben. Der Schwerpunkt muß auf der Betreuung des Forums liegen, nicht auf der Durchführung eigener Projekte. Sie sind den StuPa rechnenschaftspflichtig.

Voraussetzung:

Interesse an der Organisation und Unterstützung interdisziplinärer Projekte

225

In einer zweiten Sitzung des Beirats wird dann schon ein auf die verschiedenen Studentischen Vorhaben ausgerichteter, grober Jahreshaushalts-Entwurf für den ASV-Bereich beschlossen.

Dann kommt die Überraschung. Am 19.2. 1990 stellt sich der ASV-Beirat der Hochschulleitung vor. In diesem Gespräch wird klar, daß der Präsident von den zugesagten insgesamt DM 300.000 bis zu diesem Zeitpunkt ungefähr die Hälfte der Mittel für " verschiedene Studentische Projekte " bereits in Eigenregie vergeben hat. (Die Studentenvertretungen wurden hierüber zu keiner Zeit informiert geschweige denn gefragt!)

Nichtsdestotrotz begrüßte der Präsident dann aber den Umstand diese Vergabe in Zukunft einem zuständigen, studentischen Gremium überlassen

zu können und in dem ASV-Beirat (endlich) einen kompetenten Ansprechpartner zu haben.

So begann die Geschichte eine ASV-Haushalts, der immer deutlich untergewichtiger war als eigentlich vorgesehen.

Von da an stand die Arbeit des ASV-Beirats unter der Überschrift:
" Mittelvergabe - Krisenmanagement "!

Einige Wochen später waren die ersten Forumstutorinnen und -Tutoren gefunden (Martin Gocht, Kirsten Haugwitz, Lothar Niewald, Adriaan Klein, Christa Hermanutz), der AstA stellte einen Raum im Hauptgebäude zur Verfügung, und das " Studentische Büro INTERFLUGS " wurde gegründet.

226

Dieter's Digest Nachrichten aus der Berliner Uni-Szene

... auch weiterhin.
Die Devisenbeschaffung aus seiner Kasse will HdK-Präsident Ulrich Roloff-Momin gar nicht erst einreihen lassen. Staatliche Mittel für die Hochschulen in Ost-Berlin müssten zusätzlich aufgebracht werden, eine Kürzung der HdK-Mittel lehne er ab -- die würden bereits voll ausgeschöpft und reichen „dennoch“ nicht aus. Wieso „dennoch“? Deswegen! Aber was braucht Herr Roloff-Momin meine Meinung, wenn er bereits die StudentInnen der HdK an seiner Seite hat. Angesichts der bösen Haushaltslage, zogen die Studis im Akademischen Senat nämlich ihre Forderung zurück, weitere 100.000 DM für autonome studentische Projekte zur Verfügung zu stellen. Jetzt haben sie noch 300.000 DM. Wer da ran will oder an der HdK autonome Ideen verfolgt, kann sich an das studentische Büro „Interflug“ wenden -- Raum 34 in der Hardenbergstraße 33, Telefon 3185-2565.

Interflugs HdK

Das Büro für Interdisziplinäre Vorhaben hat seine Arbeit aufgenommen
Unterstützung interdisziplinärer Projekte und Autonomer Seminare / Ratschläge für fachübergreifendes Studieren / Organisatorische Hilfestellung, Informationen über Geldquellen und Arbeitsmittel, Kontakte, Adressen, Informationen
1000 Leute wissen mehr als 5 - Was passiert wann und wo interdisziplinär?
Ruft uns an oder kommt vorbei:
Bürozeiten: Dienstag - Donnerstag: 14 bis 18 Uhr, Hardenbergstr. 33, Raum 34, T: 3185-2565

(Lieblings-Zeitung (2))
(TU)

IBZ 18.5.

La Fin ...



Protestposter, 2003

227

Geben und nehmen: es könnte so einfach sein. Doch nein, es scheint eine essenzielle Seinsvoraussetzung von Interflugs zu sein, sich in einer Art freundlicher Oppositionshaltung zur Hochschule zu befinden.

Anders als die StudierendenvertreterInnen des AStA (Allgemeiner Studierenden-Ausschuss) müssen wir uns keinen lauwarmen Kaffee auf Gremiensitzungen teilen, sondern sind im Gegenteil zumeist von jeglicher Kommunikation mit den MacherInnen und BestimmerInnen der Universität abgeschnitten. Die einzige Message „von oben“ ist die jährliche Budgetzuteilung. Aufgrund dieser Konstellation kommt es regelmäßig zu interessanten Gefechtslagen, die dann meist mit einem folgenlosen Smalltalk im Büro des Kanzlers oder des Präsidenten enden.

Nachfolgend einige Highlights der Kontaktaufnahme.

Giving and taking – it could be so easy. But no, it seems to be an existential precondition for Interflugs to maintain a kind of friendly oppositional relation with the university.

Unlike the members of the AStA, the official student representatives, we don't have to share luke-warm coffee at board meetings. On the contrary – we are mostly cut off from any direct contact with the movers and shakers of the university. The only message from 'above' is the annual budget allowance. This situation causes interesting battle lines, which generally conclude with fruitless small talk in the chancellor's or university president's office.

The following are a few highlights of our contact with the university. An english summary of the documents can be found on p. 237.

Autonomie und Interdisziplinarität in Gefahr

Interflugs, die autonome studentische Einrichtung für Interdisziplinarität, berichtet :
 Besonders leicht hatte es die HdK noch nie, aber darauf war das Interflugs-Büro und der ASY-Beirat von Anfang an gefaßt.
 Zu gerade und offenkundig führte die Hochschulleitung die Streikforderungen im Munde und versprach, interdisziplinäre und autonome Projekte zu unterstützen. Von der 1989er Möllemann-Spritze flossen 100.000 DM in den neu errichteten studentisch-autonomen Etat. Der Präsident setzte noch eins drauf und erhöhte diese Summe um weitere 200.000 DM, was zunächst sehr vielversprechend aussah.
 Als wir jedoch im Mai unsere Arbeit aufnahmen und ganz autonom die Gelder verteilen wollten, stellten wir fest, daß mehr als die Hälfte schon weg war. Der Präsident hatte sie ebenfalls autonom an einige studentische Großprojekte seines Gutdünkens verteilt. Trotz herben Protestes war das leider nicht mehr rückgängig zu machen.
 Jetzt hatten wir nur noch halb soviel Geld und dafür einige Projekte am Hals, deren autonomer interdisziplinärer Charakter für uns ziemlich fraglich war. Der Erfolg: schon im Wintersemester 1990 können vornehmlich, durch Umschichtung frei werdende Mittel werden wir nur einhunderttausend DM bekommen. Zusatzlich hat zwar zugesagt sich um solche zu bemühen, dann höchstwahrscheinlich nicht mehr geben. Der Präsident schätzt den Erfolg seiner Bemühungen jedoch von vornherein gering ein, da der Senat angekündigt hat, Restmittel aus Einsparungsgründen einzubehalten.
 Studentische Initiativen bleiben also an der HdK trotz der großen Streikversprechungen eine wetterabhängige Sache: Regnet es, müssen wir unseren Schirm abgeben.

Vom Experiment zur Notwendigkeit ?

für das nächste Haushaltsjahr zeigt sich, daß Renomierprojekte wie die Begegnungsstätte in Sauen DDR mit weiteren 50 - 100.000 DM gefördert werden, während studentische Projekte das Nachsehen haben, was den Schluß nahelegt, daß es sich bei unserer Etatkürzung in erster Linie um eine hochschulpolitische Wende gegen autonome Initiativen handelt.

Gerade an Kunsthochschulen wird freies, interdisziplinäres Arbeiten immer mehr zur Notwendigkeit, schlagen doch überdurchschnittlich viele HdK-AbgängerInnen den breitgefächerten Reg in freischaffende Berufe ein, die sich darüberhinaus, zusehens unterschiedlicher gestalten. Aus diesem Blickwinkel betrachtet waren die 300.000 DM (1990) für interdisziplinäre Vorhaben nicht viel. Die zu erwartenden 100.000 DM 1991 sind für die reichste und größte Kunsthochschule Europas (Gesamthaushaltsvolumen HdK ca. 100.000.000 DM) geradezu ein Lohn.

Die angeblich fortschrittliche Haltung der HdK zu studentischen Initiativen ist zwei Jahre nach dem Streik erlahmt.
 StudentInnen versprochen kontinuierlich für die dem Verweis, Gelder für studentisch-autonome Projekte beantragen, aus der alten Kommissionen (z.B. KKWV) zu greifen Schritt für Schritt. Damit würden studentische Interdisziplinarität untergraben und die Selbstverwaltung der gekürzte Etat 1991 bedeutet :
 Entweder alle Projekte erhalten nur 1/3 der Summe dieses Jahres oder 2/3 der Anträge müssen abgelehnt werden.

So wäre das Zusammenstreichen oder gar der Wegfall der äußerst erfolgreichen Künstlergespräche "unbestreitbar ein großer Verlust nicht nur für die StudentInnen des Fachbereichs I.
 Die Videozeitung wäre in ihrer Arbeit stark eingeschränkt. Neue Projekte, wie z.B. das Theaterformationsprojekt "Liebeslieder" sind durch die Finanzmiserie bereits im Wintersemester 90 gefährdet und im Haushaltsjahr 1991 in ihrer Weiterführung konkret bedroht. Die Zukunft der Autonomen Seminare, die teilweise seit dem Streik existieren, stünde im Falle der drohenden Etatkürzungen ebenfalls auf dem Spiel.

Lichtblick?

Angesichts der vorgetragenen Schwierigkeiten um das Fortbestehen des autonom-studentischen Etats in seiner jetzigen Form empfahl der Präsident im Verlauf einer Unterredung mit Interflugs und dem ASY-Beirat, daß es die StudentInnen "doch mal wieder mit einem Streik versuchen sollten".
 Uns ist dabei unklar, ob er sich selbst meinte, gegen den wir ziehen sollen und ob wir beispielsweise mit Plakaten zum Pepperhaus maschieren sollen...

V. i. S. d. P. : Interflugs HdK Hardenbergstraße 33



**An: Herrn Appelt
Dekan der Fakultät 1**

Interflugs® Büro
Hochschule der Künste
Hardenbergstraße 33
Raum 33/09
10623 Berlin
Tel.(Büro): 3185 - 2565
Tel. (Ausleihe): 3185 - 2108
Fax: 3185 - 2670

Betreff Raum Freie Klasse

Öffnungszeiten:
Geräteleihe:
Mo 15.00 bis 17.00 Uhr
Do 10.00 bis 12.00 Uhr
Plenum:
Mo 19.00 bis 21.00 Uhr

Berlin, den 14.8.99

Sehr geehrter Herr Appelt,
bezugnehmend auf unser Schreiben vom 19.7.99 möchte ich noch einmal daran erinnern, daß von unserer Seite dringender Gesprächsbedarf bezüglich der Raumlösung für die Freie Klasse besteht. Wir gehen davon aus, daß dies auch in Ihrem Interesse ist. Die Planungen für das nächste Semester laufen und wie Sie sich sicherlich denken können, ist es dabei wichtig zu wissen, welche Räumlichkeit für die geplanten Seminare und Workshops zur Verfügung steht. Die ASV ist bis heute nicht offiziell über den Fakultätsratsbeschuß vom 14.7.99 in Kenntnis gesetzt worden. Desweiteren gibt es bisher kein alternatives Raumangebot. Ein Umzug während des Semesters würde die Arbeit der Freien Klasse und auch anderer Teile des ASV-Bereiches massiv beeinträchtigen. Wenn sich zu dieser Angelegenheit in nächster Zeit zu keiner Lösung kommt, geht die Freie Klasse davon aus, daß sie ihre Veranstaltungen im Wintersemester 99/00 an gleicher Stelle durchführen kann. Die Vertreter der Freien Klasse und ich als ASV-Vorsitzender stehen ansonsten für ein klärendes Gespräch jederzeit zur Verfügung.
Mit freundlichen Grüßen

Tilo Drösch



E-Mail: iflugs@iflugs.hdk-berlin.de
Web: <http://www.iflugs.hdk-berlin.de>



Universität der Künste Berlin - Einsteinufer 43-53 · 10587 Berlin

Interflugsbüro an der UdK UdK
Herrn Johannes Raether
Hardenbergstr. 33

10623 Berlin

Prof. Lothar Romain

Präsident
Zentrale Universitätsverwaltung
Einsteinufer 43-53
10587 Berlin

Zeichen P
Telefon 3185-2447/8
Telefax 3185-2870
E-Mail lothar.romain
@intra.udk-berlin.de

17. April 2002

Seite 1/1

Sehr geehrter Herr Raether,

besten Dank für Ihr Angebot, auch über Interflugs die Studierenden effektiver in die Hochschuldiskussion einzubeziehen. Wie ich schon in unserem letzten Gespräch zusammen mit dem ASTA deutlich gemacht habe, bin ich dafür sehr offen und zu jeder Kommunikation bereit. Ich habe mit dem ASTA einmal im Monat ein Meeting, wo die Hochschulbelange diskutiert werden. Vielleicht könnten Sie für Interflugs daran teilnehmen und wir diese Gelegenheit auch dazu benutzen, die interne Kommunikation zu verbessern. Ich schlage vor, daß Sie sich mit dem ASTA in dieser Hinsicht absprechen.

Mit freundlichen Grüßen

Prof. Lothar Romain

Postbank Berlin
Bankleitzahl 100 100 10
Kontonummer 155 81 06
Technische Universität Berlin
Hinweis „UdK Bln“

2005

INTERFLUGS
Universität der Künste
Hardenbergstr. 33, Raum 9/33
10623 Berlin
www.interflugs.de

Frederik Poppe
(ASV – Vorsitzender)
frederik@interflugs.de
Tel. 20 20 20 20



Frau Vogt
UdK

Betreff: Räumung des Interflugs-Lagers
Kopie an: Frau Vogt, Herrn Hübner

Berlin, den 10.03.2005

Sehr geehrte Frau Vogt,

unter Missachtung des Schreibens von Herrn Raether (Interflugs) und Frau Woditschka (Fachschaft BK) wurde der Durchgangsraum zum Interflugskeller in der Hardenbergstr. 33, Raum 34, geräumt. Wir hatten ausdrücklich darum gebeten einige Gegenstände nicht zu räumen. Von der Räumung des Kellers war im Schreiben der Fakultät 1 zudem keine Rede. Über das genaue Datum für Räumungs- und Renovierungsarbeiten des Interflugs-Bereiches im Raum 34 wurden wir trotz Anfrage nicht unterrichtet (wir wären gerne präsent gewesen).

Nun wurde nicht nur der Durchgangsraum, sondern auch der Keller an sich geräumt. Dieser diente uns zur Lagerung von weniger häufig ausgeliehenen Geräten und Werkzeugen sowie zur Archivierung von Materialien und Unterlagen. Unter anderem wurden folgende Gegenstände entsorgt:

Finanzunterlagen der letzten Jahre
Gerätelager (Video- und Projektionsgeräte, Transformatoren, Fotoausrüstung, usw.)
Taschen, Koffer und Behälter sowie Originalverpackungen
Werkzeug
Möbel (Tische, Stühle, usw.)
Archiv von 10 Jahren Selbstorganisation (Plakate, Ordner)

Neben ideellen Verlusten, erlitten wir durch diese Räumung einen erheblichen materiellen Schaden. Bis dieser von uns beziffert wird, bitten wir Sie, uns mitzuteilen, wie wir aus ihrer Sicht in dieser Angelegenheit verfahren sollen bevor wir uns an Präsident und Kanzler (Ansprechpartner für Interflugs) wenden.
Interflugs sieht in dieser Aktion einen erheblichen Eingriff der Fakultät 1 in ASV Belange.
Mit freundlichen Grüßen

Frederik Poppe
(ASV – Vorsitzender)

2007



Autonome Studentische Vorhaben der UdK
Hardenbergstrasse 33
Tel/Fax: 31852108

ASV Vorsitzende Kathrin Bauer
Tel. [REDACTED]
Email: [REDACTED]@gmx.de

Berlin, den 11.7.07

Sehr geehrter Herr Präsident, sehr geehrter Herr Kanzler,

ich möchte mit folgendem Sachverhalt an Sie herantreten:

Es gibt grosse Mängel im Basislehrangebot vieler Studiengänge, die Interflugs seit Jahren mit den zur Verfügung stehenden Mitteln auszugleichen versucht.

Dazu gehören Photoshop-, Final Cut- Seminare, Kamera- und Toneinführungskurse, die von Bildender Kunst bis GWK im Lehrprogramm fehlen, obwohl sie absolute Grundlage sein müssten. Unser Anliegen ist es eigentlich anspruchsvolle, facettenreiche, künstlerische und interdisziplinäre Workshops anzubieten. Stattdessen sind wir damit beschäftigt, dass Basis- Programm abzudecken.

Desweiteren gibt es einen grossen Mangel an Geräten an den Fakultäten, dem wir mit unserer Geräteausleihe nicht nachkommen können, obwohl wir ständig expandieren. Es ist unhaltbar, dass Studierende z.B. nicht einmal zu Prüfungen Beamer u.ä. von der Fakultät zur Verfügung gestellt bekommen.

Ein letzter Punkt betrifft die Lecture Series: Wir laden regelmässig KünstlerInnen und andere kreativ Schaffende zu Gesprächen mit Studierenden der UdK ein. Das hat schon sehr lange grosse Resonanz. Da aber unser Budget sehr begrenzt ist, können wir der Nachfrage von Studierenden z.B. nach international bekannten Leuten kaum nachkommen. Wir würden eine Erhöhung des Budget benötigen, um z.B. Reise- und Hotelkosten übernehmen zu können. Unabhängig davon müssten Lectures auch zum normalen Lehrangebot gehören, wenn man sich andere gute Kunstschulen in der Welt ansieht.

Ich hoffe sehr, dass Sie sich für die Verbesserung der genannten Verhältnisse einsetzen können, Interflugs dadurch entlastet wird und sich wieder mehr auf inhaltliche Fragen konzentrieren kann. Für Rückfragen stehe ich Ihnen gern zur Verfügung.

Vielen Dank und mit freundlichen Grüßen,

Kathrin Bauer

ASV-Vorsitzende

233

2010

Nachricht an den Kanzler

Interflugs ASV
Kordinatorin
Naomi Hennig
kontakt@interflugs-academy.net



Berlin. 11.01.2010

Sehr geehrter Herr Abramowski,

in Anbetracht der sich ankündigenden Einsparungen möchte ich, noch bevor der detaillierte Jahresbericht für 2009 vorliegt, gerne die bei Interflugs geleistete Arbeit rekapitulieren.

Bitte vergegenwärtigen Sie sich, dass die 10 bei Interflugs angestellten TutorInnen bei insgesamt 300 Monatsstunden einen freiwilligen, unbezahlten Mehrwert von zwischen 50% und 300% (wie z.B. während der Sommerakademie 2009) generieren.

Für jede wegfallende Stelle wird eine engagierte Arbeitsleistung, die dem Umfang der tatsächlichen Bezahlung weit übersteigt, den Studierenden der UdK entzogen.

Bitte stellen Sie sich ein C3 Gehalt neben dem Interflugsjahresbudget vor. Aus unserem Budget werden die Arbeit der TutorInnen, alle für die gesamte UdK zur Verfügung stehenden Geräte samt Wartung, Interflugs Lectures, Video und Audio-Schnittplätze, ein Filmforum, Projektförderung, Workshops und Seminare, internationale Projekte wie die Sommerakademie, die Freie Klasse bestritten.

Jede Stellen- und jede Budgeteinsparung wirkt sich strukturell doppelt und dreifach aus. Ich möchte dies zu bedenken geben- sowie auch den Konsens bei Interflugs, dass es zwischen den TutorInnen eine Stellen-Solidarität gibt (keine/r geht.)

Wir hoffen inständig, dass es nicht zu einer Situation kommt, in der ein offener Interessenkonflikt ausbricht. Es wäre bspw. fatal, wenn während der Prüfungszeit die Geräteausleihe nicht zur Verfügung stehen würde. Die Fakultät 1 befindet sich in einem Zustand andauernder Uneinigkeit und struktureller Konflikte und Interflugs war und ist dabei ein Element der „Konsolidierung“, da einfach ein grosser Anteil der geforderten Leistungen für die Studierenden, auch im Hinblick auf interdisziplinäre Programme, bei uns geleistet werden.

Gerne übersenden wir Ihnen in den nächsten Tagen den detaillierten Projektbericht der verschiedenen ASV Projekte.

Mit freundlichen Grüßen,
Interflugs

Interflugs
Universität der Künste
Hardenbergstr. 33, Raum 33, 10623 Berlin
Tel: 030 - 3185 2108
Mail: kontakt@interflugs-academy.net



Zur Vorlage im Akademischen Senat

Berlin, den 27.01.2010

Sehr geehrte Mitglieder des Akademischen Senats,

Den meisten von Ihnen wird sicherlich nicht entgangen sein, dass die Studierendenorganisation Interflugs sich in letzter Zeit an die Hochschulöffentlichkeit gewandt hat, um auf die Haushaltsfrage und noch nicht beschlossene aber angekündigte Einsparungen an unserem Budget aufmerksam zu machen.

Natürlich sind wir uns der Tatsache bewusst, dass viele Bereiche der Hochschule diese Einsparungen über sich ergehen lassen müssen, und dass deren Gesamtsumme ausserhalb der Entscheidungsgewalt der Hochschulleitung verfügt wird.

Wir möchten, in diesem Licht betrachtet, aber auch einmal darauf aufmerksam machen, dass Interflugs elementare Aufgaben der Hochschule zu Niedrigtarifarten und selbstorganisiert übernimmt.

Dafür lassen sich u.A. folgende zwei Beispiele nennen:

- Geräte- und Technikausleihen sowie Arbeitsräume aufzubauen, zu organisieren und zu betreuen, verschlingt unter "normalen" Bedingungen ein Vielfaches dessen, was bei Interflugs dafür investiert wird. Das ergibt sich aus unserer langjährigen Erfahrung mit Technik und Medien, aus der unkomplizierten Handhabung der Ausleihe, sowie der Personalvergütung zum Studententarif bzw. unbezahlter Mehrarbeit.

- Es gibt aktuelle Beispiele (Kopenhagen und Wien), bei denen Hochschulrektoren als "Ersatz" für eingesparte Professuren den Studierenden die Finanzierung einer "Freien Klasse" versprechen. An der UdK wird dieser "Lehr-Ersatz" seit 2 Jahrzehnten als fakultätsübergreifende produktive Plattform der künstlerischen Zusammenarbeit praktiziert.

Interflugs hat die Tendenz zur Einsparung und Prekarisierung vor 20 Jahren voller Enthusiasmus vorweggenommen, weil die Selbstorganisation gleichzeitig Möglichkeiten zur Entfaltung, Verantwortung und studentischer Teilnahme an der Gestaltung der Hochschule verspricht.

Interflugs soll weiterhin einen Freiraum zur unbürokratischen Verwirklichung freier, und vor allem fakultätsübergreifender Projekte bleiben. Besonders durch die massiven Veränderungen im Zuge der BA Umstellung haben viele Studierende jegliche Perspektiven eigenständigen Handelns an der UdK verloren. Dies ist keine Polemik sondern unser Fazit aus vielen Einzelgesprächen und eigenen Erfahrungen als Studierende.

Die Veränderung der Ausbildung an der UdK hat Interflugs nicht obsolet gemacht, sondern im Gegenteil neue Aufgaben und Massnahmen nötig gemacht, vor denen wir nicht die Augen verschließen möchten, sondern an deren Problematik und Lösung wir uns dringend beteiligen müssen.

Und dies ist der Grund, warum wir auf unserer Arbeit beharren, warum wir der Meinung sind, dass unser technischer, finanzieller und personeller Bestand wenn schon nicht erweitert, so doch um jeden Preis erhalten werden muss.

Wir bitten daher die Mitglieder der Akademischen Senats, sich mit dem Thema Interflugs auseinanderzusetzen und ggf. mit uns in Kontakt zu treten.

Wir interessieren uns für einen offenen Diskurs und Ihre Meinungen.

Mit freundlichen Grüßen, Interflugs

235

Kanzler - Wochen

jetzt bei

Interflugs



E-MAIL SCHREIBEN

Von: student_in@udk-berlin.de Priorität: normal

An: wolfgang.abramowski@intra.udk-berlin.de aus Adressbuch CC / BCC

Betreff: INTERFLUGS EINSPAREN ?!

Empfänger per SMS benachrichtigen (2)

Lieber Herr Abramowski,

für meine Abschlussprüfung benötige ich eine Kamera, 2 Projektoren und eine Audioanlage - leider habe ich gehört, dass die **Interflugsausleihe** wegen der Sparmassnahmen während der Prüfungszeit schließen wird. Könnte ich die oben genannten Geräte dann vielleicht bei Ihnen ausleihen? Montags zwischen 15h und 18h würde mir am Besten passen.

Ausserdem bitte ich Sie noch im kommenden Semester die Lectures der Künstler und Künstlerinnen durchzuführen, die von **Interflugs Lecture Series** bereits für Vorträge angefragt wurden. Vielleicht könnten Sie es auch noch einrichten die **Videoschnittplätze** zu betreuen, wie immer montags.

Wann können wir uns denn mal treffen, damit ich Ihnen mein interdisziplinäres Projekt vorstellen kann? Ich würde gerne dafür 250€ **Materialkostenszuschuss** beantragen.

Es wäre schön, wenn ich ab jetzt meine Videoarbeiten mit Ihnen besprechen könnte, anstatt wie bis jetzt bei Q-Cine. Kommen Sie doch Mittwoch dann gleich mit zum **Freie Klasse Treffen** in Neukölln- da muss jetzt einiges organisiert werden, sonst bleiben die laufenden Projekte stecken.

Ach ja, hätten Sie nicht Lust mit mir zum Bologna-Gipfel nach Wien zu fahren ? wollte ja eigentlich mit den Interflugstutorinnen dahin, aber jetzt...

Vielen Dank schonmal für Ihr freundliches Engagement,
XYZ, 19. Fachsemester

Dateianhänge zur E-Mail

INTERFLUGS KAPUTTSPAREN ???

Um das zu verhindern brauchen wir eure Hilfe! Damit Ausleihe, Lectures und alle anderen IF-Projekte und TutorInnenstellen bestehen bleiben.

Auf www.interflugs.de findet ihr die Textbausteine für eine e-mail: Jede/r kann an den Kanzler mailen, denn der entscheidet diese Tage über den Haushalt.



Von links nach rechts | From left to right: Hans Block (Interflugs), Karolin Kreißl (ASTA), Martin Rennert. Interflugs (uninvited) gives a speech.

236

Rede an den Präsidenten

(Hi-jacking des RednerInnenpults - Antrittsfeier zur zweiten Amtsperiode Martin Rennerts. Januar 2010)

Wir, Interflugs, möchten auch die Gelegenheit nutzen Herrn Rennert zu seiner neuen Amtszeit als Präsident zu gratulieren. Und wir möchten gleichzeitig diesen Abend zum Anlass nehmen, um kurz auf das zwanzigjährige Zusammenleben von Interflugs und der Universität zurück zu blicken. Interflugs ist eine für und von Studierenden geleitete Organisation der UdK, in deren Mittelpunkt die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Disziplinen, Fakultäten und Universitäten steht. Durch die explizite Studierendenverwaltung eines eigenen Etats und die Gleichberechtigung aller Interflugslerinnen und Interflugslern scheinen wir ein Feld völliger Freiheit und Glückseligkeit zu beackern: Studentische Projekte können teilfinanziert werden, ein breites Angebot von technischen Geräten kann zur Verfügung gestellt werden, Filme werden gedreht, geschnitten, besprochen, eine mannigfaltige Zusammenstellung von Workshops wird organisiert und interessante kulturelle Positionen der zeitgenössischen Produktion werden ins Haus geladen. Interflugs als Möglichkeitsmaschine in der Unmöglichkeitszone der UdK. Historisch gesehen hat sich Interflugs aus einem großen Engagement und einer noch größeren Notwendigkeit heraus gebildet. Und jetzt, 20 Jahre später, heißt es diese so kostbare Basis zu schützen und zu verteidigen.

„Es gibt nichts, es sei denn man tut es!“ Dies ist ein Zitat der Überschrift eines Textes aus der Interflugs-Dokumen-

tation 1994 von Ulrich Roloff Momin. Herr Momin war in der Zeit Präsidenten der HdK, in der Interflugs das Licht der Welt erblickte. Eine Zeit, in der ebenfalls eine studentische Protestwelle Europa überrollte und in der ebenfalls die Rede war von allgemein großen Einsparungen und knappen Haushalten. Trotzdem wurde es gewagt, trotz der immer weniger werdenden Gelder einen neuen Haushaltstitel namens Interflugs ins Leben zu rufen, und es wurde nicht davor gescheut, waghalsige Unternehmungen zu installieren, um Kommunikation und gemeinsame Projekte und Erfahrungen der Studierenden quer durch die unterschiedlichen Bereiche der damaligen Hochschule zu initiieren und zu unterstützen. Das Erstaunlichste ist, wenn man die Archive dieser Zeit durchforstet, dass in jenen Zeiten des Protest ein ungemein offener und produktiver Dialog zwischen den Studierenden und der Hochschulleitung bestand, der all die bis in die heutige Zeit ragenden Dinge hervorbrachte.

Und deswegen soll dieser Rückblick auch als eine Art Voraussicht fungieren, denn angesichts der Lage, dass momentan keiner unserer TutorInnenverträge verlängert worden ist und dass ein Großteil unserer Sachmittel 2010 im Unklaren liegt, können wir nur hoffen, dass bestimmte gesellschaftliche und künstlerische Werte erhalten bleiben, und dass wir möglichst bald in einen bisher nicht erfolgten offenen Dialog eintreten. Bis dahin schließen wir die Geräte-Ausleihe und verkünden somit unseren Protest gegen eine nicht-transparente Finanzpolitik und eine verbesserungswürdige Kommunikation innerhalb der UdK. Interflugs loves you! Amen!



1990: Just two years after the establishment of the institutionalised 'interdisciplinary student projects' (ASV Interflugs), it became clear that the budget originally granted to such initiatives after the university strike of 1989 was being chipped away year by year.

The document recounts a meeting with the university president, explaining how the promised budget of 300,000 DM (approx. 150,000 Euros) decreased to 100,000 DM (approx. 50,000 Euros) in the following year. Bearing in mind that the university – (the largest art school in Europe) then had a total budget of 100 million DM (approx. 50 million Euros), this amount seems marginal. The president responded to this by claiming that the students were welcome go on strike again.

1996: This letter was signed by the ASV coordinator and addressed to the head of school, the administration and all faculty members. It explains the status and the activity of the ASV within the university. It is not clear exactly why this letter was written but the last part stressing the importance of retaining the paid student positions at the ASV indicates that staff cuts were expected.

1996: This letter to the head of school seems to be part of a dispute over the budget allowance at the end of 1996. Obviously the fees for lectures with Craig Wood, Sophie Calle, Sarah Lucas, Hermann Pitz and Ulrike Holthöfer had been granted, while a seminar with Julie Doucet, a project with Mike Hentz and a student-led video editing workshop were still in question.

1999: Here, the ASV coordinator writes to the dean of the fine art faculty in support of the Freie Klasse. The faculty board had decided to use the Freie Klasse studio in the main building for other purposes, but had not found it necessary to inform the class or the ASV coordinator about the decision. It is claimed that the studio will therefore be used by the Freie Klasse in the following semester as usual.

2002: Letter by the head of school to Interflugs member Johannes Raether. The head of school thanks Raether for his offer to involve the students in the university decision making processes via Interflugs. He invites him to attend his regular meetings with the student representatives, thus enabling better communication.

237

2005: The ASV coordinator protests against the unannounced clearing of the storage space and the cellar used by Interflugs. The loss and damage caused by this random activity of the faculty administration is described, notably to the Interflugs archive (documenting ten years of student self-organisation).

2007: Letter to the head of school and the head of administration. The ASV coordinator explains the ongoing projects at Interflugs, which, to a large extent, replace those activities that should normally be carried out by the faculties, such as access to technical equipment, artist lectures, technical workshops and so on. She claims that Interflugs needs a budget increase to fulfil such duties, and that the university should also take care of them, in order to relieve Interflugs of the burden of providing these services, and to allow it to concentrate more on actual issues.

2010: Letter to the head of administration. Anticipating the budget cuts, the ASV coordinator recapitulates the work done by the student staff employed at Interflugs, claiming that they often create a surplus of volunteer work ranging between 50% and 300% on top of what they are being paid for. Staff cuts would thus have a double and triple effect on the activities of Interflugs. The total annual wage of its ten staff members is close to the annual wage of one single university professor. However, a large part of the students needs (especially within the fine art faculty) are met by Interflugs. Thus, it would be 'devastating if Interflugs had to close its equipment rental, for example during the assessment period...'

2010: Interflugs statement to the academic senate, the most senior board in the UdK. The state of affairs of voluntary self-precarization is described, while stating that this initiative is necessary to maintain an open space for self-education and interdisciplinary projects, especially in the circumstances of the new rigid study-plans implemented through the Bologna reform. It is stressed that the technical, financial and personnel levels must be maintained, if not increased.

2010: Speech read to guests at the ceremony to mark the start of the university president's second elected term. Interflugs congratulates Mr. Rennert on his reelection, while using the opportunity to review its own twenty-year history at the UdK, reminiscing, the times of protest when an open dialogue between the students and the president resulted in the creation of Interflugs and its ongoing budget allowance. In view of the fact that none of the Interflugs' staff contracts had been renewed at the beginning of 2010, and in protest against intransparent budget politics and insufficient communication at the UdK, Interflugs declared a strike and the closure of the equipment rental.



Text: Naomi Hennig

➤ Neben den regulären „Dienstleistungen“ versucht Interflugs auch eine Plattform für Aktionen, kollektives Handeln und studentische Initiative zu bieten. Im Folgenden sind einige Aktivitäten der letzten Jahre dokumentiert, die durch Interflugs – einzelne Interflugsmitglieder und/oder durch unsere Ressourcen und Infrastruktur – mitunterstützt wurden.

238

Mit dieser Auswahl von Dokumentationsmaterial möchten wir den sich über die Jahre fortsetzenden Dissens mit der Politik der Hochschule (insbesondere der Fakultät Bildende Kunst) illustrieren. Interflugs ist an diesem Diskurs mal mehr und mal weniger beteiligt gewesen.

Wir wollen auf die Tatsache hinaus, dass unterschiedliche Gruppen von Studierenden immer wieder gegen die sich kaum verändernde Situation fehlender Mitsprache und Kommunikation und die morbiden Strukturen in der Lehre, der Personalpolitik etc. protestiert haben. Es gibt bis dato wenig Gründe, diese Proteste einzustellen.

Man nehme zum Beispiel: die Strukturdebatte (Und hier sei erwähnt, dass ein großer Teil der von der externen Strukturkommission empfohlenen Änderungen niemals umgesetzt wurde), das Symposium UdK 3000 und den Boykott der Jahresausstellung „Ausser-Haus“ 2007, die Konflikte um die Betreuung der Klasse Douglas/Steyerl 2006 und 2009, „Schimmelbildung“ 2009 und den laufenden Konflikt zwischen der Klasse Sieverding und der Fakultät Bildende Kunst.

Und schon lässt sich erahnen, wie eine schöne Malenach-Zahlen-Illustration der Kunsthochschulausbildung in Berlin-Charlottenburg aussehen könnte.

Selbstverständlich bedeutet all dies nicht, dass die größere Mehrheit der Studierenden nicht nach wie vor zufrieden in ihren Ateliers und Proberäumen werkeln würde. Denn dazu sind sie schließlich an die UdK gekommen.



In addition to its regular ‘services’, Interflugs also aims to serve as a platform for actions, collective activities and student initiatives. What follows is documentation of a number of activities from recent years that were supported by Interflugs – by Interflugs members and/or through our infrastructure and resources.

This selection of documentary material is an attempt to illustrate the ongoing dissent towards the politics of the university, and especially the fine art faculty. Interflugs was at different times more or less involved in this discourse.

We wish to illustrate the fact that different groups of students over the years have repeatedly protested against the never-changing lack of student participation and communication, and the malignant structures of the teaching and employment policies. To date, there is little reason to end such protests.

Take, for example, the ‘structural debate’ (we should mention here that most of the reforms recommended by the external commission have not been realised), the symposium UdK 3000 and the boycott of the end-of-year exhibition ‘Ausser Haus’ in 2007, the conflicts around the tuition of the Douglas/Steyerl class of 2006 and 2009, the ‘Schimmelbildung’ protests of 2009 and the present conflict between the Sieverding class and the fine art faculty. We quickly get an idea of what a picturesque ‘painting by numbers’-illustration of art education in Berlin-Charlottenburg would look like.

All this does not imply that the majority of students weren’t working away happily in their studios and rehearsal rooms. Ultimately, this is what they are supposed to do at the UdK.

Interflugs-Mitbegründer Jo Panne kandidierte im Jahr 1992 für das Amt des Vizepräsidenten der UdK (damals HdK). Seine Agenda bestand u.A. in einer Expansionsstrategie für Interflugs. Seine Wahl wurde von verschiedenen Gremien unterstützt und erst im letzten Moment durch die Hochschul-Bürokratie verhindert:

„Seit anderthalb Jahren etwa wird auf einen Tag zugearbeitet, den 24. 6. 92. Dann nämlich geht es nicht einfach nur um die Wahl der Vizepräsidenten, sondern um die Wahl eines studentischen Vizepräsidenten, die einmalige Chance für die HdK, die Interessen der StudentInnen und der Lehre auf oberster Ebene repräsentiert zu wissen.“

reihen, interdisziplinären Projekten und Workshops, sowie allen sonst noch denkbaren Formen studentischer Eigeninitiative besteht. Aus dem bestehenden Büro müßte ein Institut werden. Die Alternativ-Lehre dieses Quasi-Institutes ist nicht nur als Ergänzung des bestehenden Lehrangebots zu sehen, sondern auch als Forschungs- und Experimentierfeld für neue Aufbaustudienengänge und Ausbildungsrichtungen.“

■ Serviceleistungen

„Weiteres wichtiges Aufgabengebiet des Quasi-Institutes soll die Einrichtung eines Servicebüros sein. Den einzelnen StudentInnen, die bei ihren Fachbereichen vor verschlossenen Türen, Wartelisten, Bürokratien und sonstigen Hindernissen ste-

ihrem Domröschenschlaf erwachen, denn "als wichtigste Kunsthochschule in Berlin wird die HdK (ob sie will oder nicht) Brückenkopf der westlichen zu den östlichen Kunsthochschulen sein". Mit dieser Aufgabe seien jedoch einzelne Personen überfordert.

Interflugs könne spontan und unbürokratisch reagieren und "so Beziehungen zu anderen europäischen und außereuropäischen Kunsthochschulen knüpfen." Jeder Schritt, den die Hochschule jetzt nicht in diese Richtung geht, werde sich später als gravierender Rückschritt erweisen.

■ Mitgestaltung durch wirkliche Mitbestimmung

"Die seit dem Berliner Hochschulstreik inoffiziell eingeführte Gruppenparität in den Hochschulgremien der HdK muß endlich legalisiert und

[...] *Erweitertes Interflugskonzept: Der Status Quo ist folgender: „Interflugs ist wohl die in Europa erste von der Hochschule anerkannte, mit einem eigenen Haushalt versehene, und in die offizielle Lehre integrierte Institution, die ausschließlich von StudentInnen betrieben und verwaltet wird. Sie stellt sowohl ein neues Lehr- als auch ein neues Verwaltungskonzept dar. [...] Interflugs wird ein 'integratives Quasi-Institut', dessen Lehrkonzept aus autonomen Seminaren, fachbereichsübergreifenden Vortragsreihen, ...“*

Aus EigenARTen, Studierendenzzeitung der HdK Berlin, Ausgabe Nr. 7 - Juni 1992. Weiter siehe Abbildung:

geschlossene Studentenschaft gefällt werden, und Beschlüsse, die von allen HochschullehrerInnen und -angestellten getroffen wurden, können ihrerseits nicht gekippt werden.

■ Befristete Berufung

"Wie ist es eigentlich möglich," fragt Jo, "daß ProfessorInnen eine verantwortungsvolle Position an einer Hochschule innehaben - und zwar bis zu ihrer Pensionierung, wenn sie wollen - ohne daß sie auch nur einmal wieder die Qualität ihrer Lehre und Forschung wirklich unter Beweis stellen müßten?" Seine Antwort: "Durch eine total überholte Verbeamtung der Hochschullehrer, resultierend aus alten autoritären, hierarchischen Denkstrukturen.

Um eine für StudentInnen attraktive und überzeugende Lehre braucht sich ein erst mal verbeamteter Professor nie mehr zu kümmern."

Es sollten in Zukunft nur noch zeitlich begrenzte Berufungen bis zu höchstens fünf Jahren vergeben werden, natürlich mit der Option zur Wiederberufung. (Wie berechtigt diese Forderung ist kann sich am Widerstand der C-4 Profs messen lassen. Die Red.)

■ Autonome HdK

Es könne nicht gehen, heißt es weiter, "daß ein Kultursenator oder -minister sich jederzeit per Gesetz die Freiheit herausnehmen kann ganz alleine, unabhängig von der HdK, zu berufen."

Es bedürfe einer Gesetzesänderung, die aber nur durch die Gesamtheit der Hochschule, samt Leitung erreicht werden könnte.

■ Ein studentischer Vizepräsident

Entscheidungen würden zwar offiziell im Akademischen Senat, tatsächlich aber auf höchster Ebene und hinter verschlossenen Türen getroffen. Hinter den gleichen Türen wer-

den alle die Weichen gestellt, auf denen die StudentInnen dann fahren müssen. "Eine verantwortungsbewußte Studentenvertretung, die sich und ihre Aufgabe ernst nimmt, kann aber mit ihrem Engagement und Beitrag zur akademischen Selbstverwaltung nicht brav halt machen vor den Zimmern der Hochschulleitung!" Nur mit einem studentischen Vizepräsidenten wäre eine echte Mitgestaltung der Hochschulpolitik möglich; gewissermaßen, so drückt sich Jo Panne aus: "Ein ständiger Fuß in der Tür des Präsidenten".

■ Unsere Meinung:

Soweit das Konzept. Wir möchten als Hochschulpolitik möglich; Stelle unsere Meinung zu der Idee eines studentischen Vizepräsidenten äußern.

Es ist ganz klar, wir sind Studentinnen und die Möglichkeit eines Vizes aus unserer Reihen liegt in unserem Interesse.

Was aber ist eigentlich Sinn und Zweck einer Hochschule? Die Lehre und in letzter Konsequenz die StudentInnen.

Es ist verständlich, warum diesen keine wirkliche Mündigkeit zuteil wird. Oder neudeutsch gefragt: Sind wir nicht das Volk?

Was heute noch in den grellen Farben der Zukunft leuchtet, wird morgen gängige Realität sein.

Ihre Größe und ihr Konzept: Interdisziplinarität und Verschmelzung zwischen Künsten und Wissenschaften haben die HdK über die Grenzen Europas hinausbekannt gemacht. Derzeit findet in Paris die Gründung einer Hochschule nach diesem Konzept statt.

Will die HdK weiterhin Ruf und Ansehen wahren, so dürfen ungewöhnliche Ideen nicht an gewöhnlichem Konservatismus scheitern. Wer zu spät kommt, ...

Am 24.06. ist Weitsicht gefragt - und schlechtes Wetter - damit die Schatten nicht zu lang sind, die es zu überspringen gilt.

Del-Mav.



hen, wird bei ihrer Arbeit schnell und unkompliziert durch das Servicebüro geholfen."

■ Internationale Kontakte

Die HdK stehe nach der Wiedervereinigung einer "immensen gesellschaftspolitischen, ökonomischen und kulturellen Herausforderung" gegenüber und müsse endlich aus

institutionalisiert werden."

Nur so wären die unterrepräsentierten Gruppen nicht andauernd auf die Gunst der jeweiligen Stunde angewiesen.

Jo bringt seine Forderung auf den Punkt. Er schlägt ein System vor, in dem die Studentenschaft über einen 50%igen Stimmenanteil verfügt. Praktische Auswirkung: Keine Entscheidung kann gegen eine

UNISTREIK

„Armutszeugnis einer fortschrittlichen Gesellschaft“

Stellungnahme des Interflugs-Büros*****

***Neben der kürzlich auf den Weg gebrachten Rentenreform, nach der Ausbildungsjahre nicht auf die Arbeitszeit angerechnet werden können, wird im Moment auch die Einführung von Studiengebühren diskutiert. Sich für eine Hochschulausbildung zu entschließen wird – sollte eine solche Gesetzesänderung verabschiedet werden – künftig stärker von finanziellen Faktoren bestimmt werden. Ein

*****19

Recht auf Bildung für alle bestünde somit nicht – vielmehr würde es einem Recht auf Bildung für eine bestimmte finanzstarke Gruppe Platz machen.*****

Es scheint, dass eine Prioritätenverschiebung im Haushaltsplan stattgefunden hat, die der Bildung einen geringeren Stellenwert einräumt.**
 Ob der Pisa-Ergebnisse und der Mängel an Fachkräften in bestimmten Bereichen, zum Beispiel IT (Greencard-Diskussion), scheint diese Prioritätenverschiebung fatal. Der Bildung einen geringeren Stellenwert zuzuschreiben ist kurzsichtig. Studiengebühren würden das Bildungssystem nicht verbessern, sondern diese Prioritätenverschiebung höchstens abfedern. Die Gefahr bestünde, dass eingenommene Gelder durch Gebühren keinesfalls dem Bildungswesen zukommen würden, sondern lediglich die Finanznot im Gesamthaushalt kurzfristig lindern würde.**

***Bei der Diskussion um die Einführung von Studiengebühren wird außer Acht gelassen, dass bereits in den letzten Jahren massive Einsparungen zu Kürzungen in verschiedenen Bereichen der Universitäten geführt haben. Von 1992 bis 2003 wurden zum Beispiel an den Berliner Universitäten rund 40 Prozent der Vollzeitstellen abgebaut, die Zahl der Professoren wurde fast halbiert. Alle Studiengebührenmodelle richten sich einseitig nach angeblich wirtschaftlichen sinnvollen Faktoren. Wenn nur noch gefördert wird, was sich scheinbar lohnt, wird dies auf lange Sicht ein Armutszeugnis für eine angeblich fortschrittliche Gesellschaft darstellen.

Frederik Poppe und Martin Schwegmann von



STILLSTAND

Die Studierenden der UdK besetzen Kreuzungen im Zentrum Berlins.

Wir wehren uns damit gegen eine Sparpolitik, die zu einer Verschärfung der sozialen Ungleichheit führt!!!!

Eine Politik, die im Bereich der Bildung und Kultur zu einem geistigen Stillstand führen wird!!!!

Mit der Besetzung der Kreuzung demonstrieren wir Stillstand!

DU bist betroffen!

Dieser Stillstand gibt dir die Möglichkeit über die Bedeutung dieser Entwicklung nachzudenken.

Solidarisiert euch mit uns!!

Die Studierenden der Universität der Künste

DIE (!!!) ENTSCHEIDUNG!

Am **Freitag, den 19.12.** findet im **Hauptgebäude der TU** Berlin

eine Sitzung des **KURATORIUMs** statt. Diese ist für die Hochschulverträge von entscheidender Bedeutung.

Sollten die Einsparungen auf dieser Sitzung abgelehnt werden, dann müssen die Hochschulverträge neu ausgehandelt werden.

Die Leitungen der FU und NU haben bereits zugestimmt, dies ist also die letzte Chance die Sparbeschlüsse abzuwenden.

Parallel dazu wollen wir die Damen und Herren mit einem

Aktionstag begrüßen.

Also: **Kommt alle !!!**

Beginn: **7⁰⁰ Uhr**

NACHTAKADEMIE

Nach dem Willen der Hochschulverwaltung soll die Hardenbergstr. 33, das kulturelle Herz der UdK nachts geschlossen werden, um die Kosten für den Wachschatz einzusparen. Dagegen wehren sich Studierende mit einer konstruktiven Alternative: Die Nachtakademie.

Die Nachtakademie ist ein Ausdruck dessen, was in den vorigen Semestern, oft unbemerkt von der Hochschulverwaltung, spontan und in Eigeninitiative der Studierenden abends und nachts in der Universität stattfand. Das Programm umfasst künstlerische Workshops, technische Einführungen in den Umgang mit Geräten und Software, kulturelle Angebote, Filme und vieles mehr von Studierenden für Studierende. Dazu gibt es die Nachtmensa, die den kulinarischen Teil der nächtlichen Aktivitäten sicherstellt. Um Studierenden Eltern die Teilnahme an der Nachtakademie zu ermöglichen, wird eine Kinderbetreuung angeboten.

Studierende der Universität der Künste haben in den letzten Jahren zahlreiche Kürzungen in verschiedenen Bereichen hinnehmen müssen. Werkstätten und ganze Gebäude wurden geschlossen, Materialien müssen selbst finanziert werden, Lehraufträge wurden nicht verlängert. Die Folge ist die Überbelegung der Ateliers und ein hoher finanzieller Aufwand für Studierende. Da die Lehre an dieser Universität durch diese Kürzungen in ihrer Qualität mangelhaft geworden ist, war es nötig in Eigeninitiative Ausgleich zu schaffen.

Die Nachtakademie ist insofern eine organisierte Form dessen, was an der UdK schon längst Usus ist. Durch die Bündelung werden die nächtliche Aktivitäten noch attraktiver und vor allem für die gesamte Hochschule besser wahrnehmbar.

→ Die Nachtakademie soll ~~ein~~
CARPE NOCTEM
sein kann auch zu einem
Instrument werden mit dem
die Postudenten bereits von
institutionen selber
absichern. / 15

2002

BERUFUNGSVERFAHREN

d) Professor/in – Bes.Gr. C 4 – (Nachfolge Kerber)

für das Lehrgebiet »Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft«
Lehrverpflichtung: 8 Semesterwochenstunden

Besetzbar: demnächst

Kennziffer: 1/81/01

Aufgabengebiet: Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft – Schwerpunkt Kunst des 20. Jahrhunderts/Kunst der Gegenwart.

Anforderungen: Vom Stelleninhaber/von der Stelleninhaberin wird erwartet, dass er/sie, den Ausbildungszielen einer Kunsthochschule entsprechend, die Vielschichtigkeit, die ästhetische Praxis und die theoretische Fundierung der Kunst des 20. Jahrhunderts reflektiert und vermittelt. Durch das Lehrangebot sollen die Studierenden der freien Kunst und der Kunstpädagogik in die Lage versetzt werden, ihre Arbeit im Kontext der historischen Entwicklung der Kunst und im Hinblick auf die gegenwärtige Kunstsituation zu begreifen. Der/die Stelleninhaber/in sollte nicht nur über fundierte Kenntnisse der abendländischen Kunstgeschichte verfügen, sondern auch die Ausdrucksformen anderer Kulturen berücksichtigen und darüber hinaus die Methoden verwandter geisteswissenschaftlicher Disziplinen in die Lehre einbeziehen. Voraussetzungen sind ein abgeschlossenes Hochschulstudium, Promotion, Habilitation oder gleichwertige wissenschaftliche Leistungen sowie mehrjährige Forschungs- und Lehrtätigkeit. Einstellungsvoraussetzungen gemäß § 100 Berliner Hochschulgesetz.

2. Fakultät Gestaltung:

Professor/in – Bes.Gr. C 4 – (Nachfolge Post/Götteritz)

für das Lehrgebiet »Strategische Kommunikationsplanung: Integrierte Planung«
Lehrverpflichtung: 8 Semesterwochenstunden

Besetzbar: demnächst

Kennziffer: 2/226/01

Aufgabengebiet: Lehre und Forschung auf dem Gebiet der strategischen Planung von Unternehmens- und Marketingkommunikation im Studiengang Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation sowie als Service für weitere Studiengänge der Fakultät Gestaltung.

Anforderungen: Ein dem Aufgabengebiet entsprechender Hochschulabschluss z.B. in Kommunikationswissenschaft oder Betriebswirtschaftslehre (Marketing) sowie einschlägige Publikationen; Promotion erwünscht; Berufserfahrung im Bereich der Kommunikation mit schwerpunktmäßig planerischen Aufgaben. Einstellungsvoraussetzungen gemäß § 100 Berliner Hochschulgesetz.

Die Universität ist besonders um die Einstellung und Förderung von Frauen bemüht.

Anerkannte Schwerbehinderte werden bei gleicher Eignung bevorzugt berücksichtigt. Bitte weisen Sie auf Ihre Schwerbehinderung ggf. bereits in der Bewerbung hin.

Bewerbungen sind mit Lichtbild, tabellarisch abgefasstem Lebenslauf, Zeugniskopien usw. bis zum **4. März 2002** unter Angabe der Kennziffer an die Universität der Künste Berlin – Pers 13 – Postfach 12 05 44, 10595 Berlin,

**WER IST DIE KOMMISSION?
WER HAT SICH BEWORBEN?**

WANN SIND DIE HEARINGS DER BEWERBER?

**WIEVIEL ZÄHLT DIE MEINUNG DER
STUDENTEN??**

FRAGEN ÜBER FRAGEN !

(Wir wissen auch nichts... informieren aber weiter...!!)



Interflugs

E-Mail: iflugs@iflugs.hdk-berlin.de
WWW: <http://www.iflugs.hdk-berlin.de>



AWARENESS & ACTIVISM

2009

STUHLGANG

ETWAS STIMMT NICHT: UNIVERSITÄT DER KÜNSTE BERLIN

Unveröffentlichte Petition: Statement initiiert vom Fachschaftsrat Bildende Kunst, Interflugs und Studierenden der ehemaligen Klasse von Hito Steyerl, Juli 2009

An den Präsidenten der Universität der Künste Berlin, Martin Rennert, die Dekanin der Fakultät Bildende Kunst, Ana Dimke, die ProfessorInnenschaft der Fakultät Bildende Kunst:

Wir als zukünftige Kulturschaffende weisen mit dieser Petition auf die aktuellen Misstände der Lehre an der Universität der Künste hin. Die Fakultät Bildende Kunst handelt in der Gestaltung des Lehrangebotes gegen die Interessen der Studierenden und missachtet so systematisch die Bedürfnisse und Anforderungen einer zeitgenössischen künstlerischen Praxis. Deshalb bitten wir die Öffentlichkeit um Unterstützung und Solidarität mit uns und unseren Forderungen:

1. Obwohl an der Fakultät Bildende Kunst über ein Viertel der Studierenden mit dem Medium Film/Video arbeiten, gibt es keine dafür spezialisierte Fachklasse. Eine kontinuierlich betreute Lehre findet an der Universität der Künste in diesem wichtigen Bereich nicht statt.

Wir fordern eine künstlerische Professur mit dem expliziten Schwerpunkt Film/Video. Die erste Besetzung dieses Fachbereichs muss bis zum Sommersemester 2010 erfolgen.

2. Erfolg auf dem Kunstmarkt ist in aktuellen Gremienentscheidungen ein bevorzugtes Auswahlkriterium, demgegenüber funktionierende pädagogische Strategien und fachliche Qualifikationen anderer Bewerber minderbewertet bleiben.

Dies geschieht zu Ungunsten einer alle künstlerischen Medien gleichberechtigt abdeckenden Professurenverteilung. Wir fordern die Priorisierung der studentischen Bedürfnisse und die Gleichbehandlung aller künstlerischen Ausdrucksformen!

3. Die Ausbildung an der UdK darf nicht weiter ausschließlich den Mythos des singular arbeitenden (Galerie-) Künstlers reproduzieren, sondern muss stärker auch die

Potentiale gemeinschaftlichen Arbeitens vermitteln, die Studierenden befähigen, in kollektiven Zusammenhängen zu arbeiten und Kompetenzen vermitteln, um sich im Feld der globalisierten Kulturproduktion angemessen zu vernetzen. Modelle realistischer ökonomischer Strategien sowie der Gruppen- und Projektarbeit werden im Studium ausgeklammert. Es fehlt die Diskussion über die Rechte und die soziale Absicherung der kulturell Arbeitenden.

4. An der UdK fehlt eine partizipative und transparente Entscheidungsstruktur, welche den Interessen der Studierenden und nicht zuletzt der Gesamtheit der künstlerisch Arbeitenden Rechnung trägt. Gemeint ist eine Instanz der aktiven und gleichberechtigten Beteiligung bei der Gestaltung der Lehre. Die Universität muss als Ort der freien Wissensvermittlung auch eine strukturelle Arbeit der Studierenden fördern.

5. Wir fordern einen ganzheitlichen Begriff von Lehre, in dem künstlerische Arbeitsbesprechungen mit kritischen theoretischen Inhalten verbunden werden. Es fehlen Fachklassen, die diesem grundlegenden Bedürfnis gerecht werden. Die wenigen vorhandenen Ansätze werden durch intransparente politische Entscheidungen marginalisiert, wenn nicht ignoriert – auf keinen Fall jedoch gefördert. Durch wechselnde und unsichere Anstellung von Lehrenden und durch Uneinigkeiten in den Entscheidungsgremien ist kontinuierliches Arbeiten für einen großen Teil der Studierenden nicht möglich.

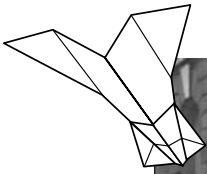
6. Die Diskurse der postkolonialen Kritik und des Feminismus sind durch keine Professur in der praktischen Ausbildung in den Fachklassen vertreten. Diese sind jedoch als integraler Bestandteil der praktischen Lehre unabdingbar und dürfen an keiner Hochschule von internationaler Bedeutung fehlen. Dieser Misstand ist dringend bei Neuberufungen auszugleichen. Auch ist der aktuelle Stand des Bereichs Film/Video zu stärken und bei Neuberufungen zu priorisieren!

SOMETHING'S WRONG: UNIVERSITY OF THE ARTS BERLIN

Unpublished petition: statement initiated by the student representatives of the Faculty of Fine Art, Interflugs and students of the former class of Hito Steyerl, July 2009

To the President of the University of the Arts Berlin, Martin Rennert, the Dean of the Faculty of Fine Art, Ana Dimke and the faculty board members of the Faculty of Fine Art:

As future cultural producers, we wish to address the current state of the University of the Arts Berlin in this petition. The Faculty of Fine Art acts against the interests of the student



Still aus der Qcine Dokumentation „Wer ist die Uni?“, 2009: Blockierter Eingang am Rundgang 2009 von Studierenden, Klasse Steyerl (ehem. Klasse Douglas), Fachschaft, Interflugs u.A. | Video still from the Qcine documentary 'Who is the Uni?', 2009: blocked entrance at the UdK end-of-year show 2009 by students, the class of Hito Steyerl (formerly class of Stan Douglas), student representatives, Interflugs a.o.

body in the design of the curriculum, and systematically ignores the requirements of contemporary artistic practice. We thus ask for public support and solidarity for ourselves and our demands:

1. Approximately one quarter of the students of the faculty of Fine Art work with film/video. However, to date no specialised class exists in which such practice is taught and reflected. Continuous teaching in this important sector does not take place at the faculty of Fine Art.

We demand the creation of a professor post with an explicit focus on film/video. The first appointment must take place by the summer semester of 2010.

2. Success in the art market is a favoured criterion for current board decisions on new appointments, while functioning pedagogic strategies and professional qualifications of applicants remain neglected.

This takes place at the cost of a fair allocation of professor posts across all artistic media. We demand equal treatment of all artistic forms of expression and a priority for the needs of students.

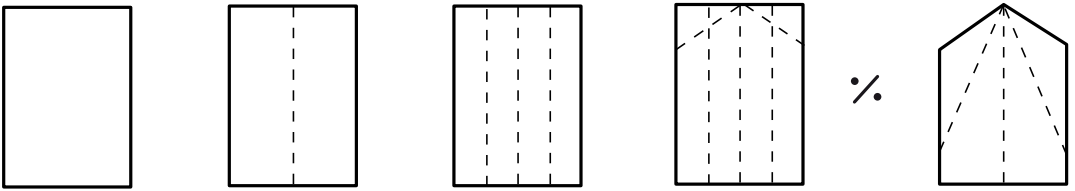
3. The education at the UdK may not further reproduce the myth of the singular (gallery-)artist, but should emphasise the potentials of collective work-structures, imparting competencies for adequate cooperation and networking within the field of globalised cultural production. Models for realistic economic strategies and group- and project-based work are excluded from the art studies. A discussion

of the rights and social security of and for cultural workers does not take place.

4. The UdK lacks a participatory and transparent decision-making policy which meets the interests of the student body and also artistic producers as a whole. We demand an authority that supports the active and equal participation in the design of the curriculum. The university, as a place of free knowledge transfer, must also support the participation of its students within its structure.

5. We demand a holistic concept of tuition, where the discussion of artworks is combined with critical theoretical reflection. We face a lack of specialised art classes that would live up to such basic needs. The few existing attempts are being disregarded or marginalised through intransparent administrative decisions – and by no means are they accepted or supported. Through changing and insecure hiring policies of lecturers and the ongoing disagreements within the faculty board, sustained work is made impractical for a large number of students.

6. The discourses of postcolonial critique and feminism are not represented in any of the existing practical art classes of the faculty. These fields must be regarded as integral part of the practical curriculum and should not be overlooked in a university that claims an international standing. This shortcoming must be resolved in the course of the current professor appointment process. Furthermore, the post in the field of film/video must be reinforced and made a priority.



NO DEMAND

Text: Naomi Hennig

Der Konflikt zwischen der Klasse Steyerl und der Fakultät Bildende Kunst entspann sich im Zusammenhang mit dem Berufungsverfahren, im Zuge dessen die Klasse nach Jahren der Übergangslösungen schließlich eine reguläre Betreuung durch eine Dauerprofessur erhalten sollte.

Nachdem die Berufungskommission zunächst die von der Klasse gewünschte Bewerberin auf Platz eins der KandidatInnenliste gewählt hatte, kam es durch ungeklärte Umstände (o.Ä.) dazu, dass ein anderer Bewerber durch den Fakultätsrat bevorzugt und zur Empfehlung an den akademischen Senat ausgewählt wurde.

Während des laufenden Berufungsverfahrens drang diese Information zu den Studierenden der Klasse durch, die daraufhin mit Unterstützung ihrer diversen Interessenvertretungen auf ihre Forderungen aufmerksam machte.

Durch anhaltenden Druck, öffentliche Proteste während der Jahresausstellung und durch wiederholte Verhandlungen mit der Fakultät und mit dem Präsidenten der UdK

wurden erneute Abstimmungen ermöglicht, die schließlich in der Berufung der ursprünglich durch die Berufungskommission empfohlenen Kandidatin resultierten.

Dieser Prozess hat sich über einen langen Zeitraum erstreckt – lang genug, um die ursprüngliche Klasse in alle Windrichtungen der UdK zu zersteuen.

An dieser Stelle muss Angela Melitopoulos gedankt werden, die zwischenzeitlich als Gastprofessorin die Betreuung der verbliebenen und neu hinzu gekommenen Studierenden übernommen hat.

Immerhin ist es als ein Erfolg für die Qualität der künstlerischen Ausbildung an der UdK anzusehen, dass die einzige Fachklasse für Film/Video in der Fakultät Bildende Kunst durch die Initiative der Studierenden erhalten bleiben konnte.

Wir möchten der Hochschule und der Fakultät Bildende Kunst hiermit nochmals unseren Glückwunsch zu dieser (doch noch) geglückten Neuberufung aussprechen.

The conflict between the class of Hito Steyerl and the Fine Art faculty evolved out of a professor appointment procedure which, in theory, would have seen the end the situation of ever-changing guest professors and irregular tuition for the class.

After the appointment commission initially nominated the applicant favoured by the class to be at the top of the candidate list, the faculty board for no apparent reason decided to change the order of the names on the shortlist. A different applicant was then selected for recommendation to the academic senate of the UdK.

During this still ongoing appointment procedure, this information leaked through to the students of the class, who subsequently made their claims publicly heard with the help of the diverse support groups.

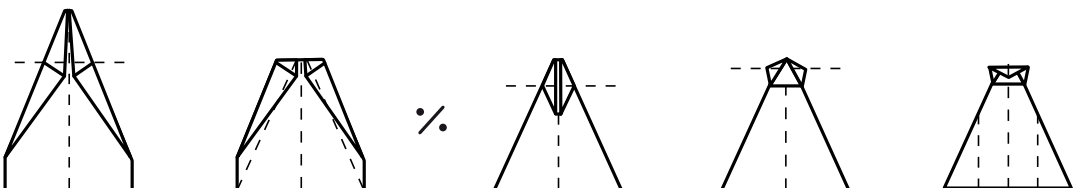
Through ongoing pressure, public protests during the end-of-year show and repeated negotiations with the facul-

ty and the president of the UdK, a new vote through the faculty board was made possible. This time, the applicant who had originally been selected through the commission made the grade and was finally appointed for the post.


The process was a drawn-out one, taking many semesters to reach a conclusion. Though ultimately successful, it was so long that most of the students originally enrolled in the class had joined other classes or art schools. Thanks must go to Angela Melitopoulos here. As a guest professor, she did a great job taking care of the remaining and new students of the class during that period.

Ultimately, what can be regarded as a victory for the quality of art education at the UdK, is that the only specialised class for film/video in the Fine Art faculty was able to be saved through the initiative of the students.

At this point we would like to congratulate the Faculty of Fine Art once again for this fortunate new appointment.



NICHT ANNEHMEN | DO NOT ACCEPT

 Nicht Annehmen ist eine Ausstellung mit Arbeiten von KünstlerInnen, die in diesem Jahr nicht zum Studium Bildende Kunst and der UdK zugelassen wurden.*

Die Ausstellung auf den Pinnwänden des UdK Hauptgebäudes ist ein Versuch des Hinterfragens – organisiert von Studierenden der Universität – ein spontanes Zusammenkommen von Angenommenen und Nichtangenommenen, ein schnelles Hinwegschreiten über die unsichtbare Grenze im Kopf. Und eine Preisgabe von nicht gern Gesehenem gegenüber den Augen der Öffentlichkeit: ein kurzes Kopfschütteln an der Pforte der Institution Kunst. Die gezeigten Arbeiten werden sicherlich zur kritischen Disposition gestellt – das Urteil „abgelehnt“ haftet ihnen an. Trotzdem wenden sie sich nicht an den Betrachter in Form einer Anklage.

Zu Bedenken gilt es in erster Linie den Kontext, in dem diese Arbeiten entstanden sind. Den Moment des Nichtannehmens, des Nichtakzeptierens in sich bergend, sind sie ein Schritt voran im künstlerischen Dialog mit der Umwelt – ein Schritt der Kritikbildung gegen den willkürlichen Umgang mit sensiblen Kategorien wie Begabung, Talent, Eignung. Und sie sind Ausdruck des Willens, sich einer Kritik zu stellen, in eben diesem Dialog voranzukommen und die eigene Position zu entwickeln – die Möglichkeit also, etwas zu lernen.

Die AusstellungsmacherInnen wenden sich gegen den Anspruch auf Ausschließlichkeit, der mit der Formulierung des Ablehnungsschreibens verbunden ist.

Es wird bezweifelt, dass die Kategorie „Begabung“ eine Wahrheit sei und also eine Wirklichkeit für sich beanspruchen darf. Dass ein Urteil gefällt werden kann mit diesem Begriff als Begrenzung, mit der Anmaßung, zu entscheiden, dass das Kunst sei, was von diesem Wort umzäunt ist. Dahinter steht der schlichte und populäre Glaube, dass „Kunst machen“ an diese Begabung gebunden sei – anstatt an den freien Willen, an Erfahrung, Zweifel und Hartnäckigkeit.

Wer studiert Kunst? Hierüber entscheidet die Hochschule, die Auswahlkommission der zwei Aufnahmerunden, bewaffnet mit den Instrumenten der subjektiven Einschätzung und den begrifflichen Vorlagen der Kunsthochschul-

zugangsverordnung. Für die Hochschule ist der Vorgang hiermit abgeschlossen und legal abgesichert.


Die affirmative Verwendung von Begriffen aus dem Gesetzestext hat aber Konsequenzen, die weiter reichen als das pragmatische Aussieben aus zu vielen Bewerbungen. Die im Grunde ephemere und überaus poröse Formulierung der „mangelnden Begabung“ dient als Basis für eine Kategorisierung, die für jede einzelne BewerberIn einen Punkt des Lebensweges markiert. Ein eigentlich banaler Vorgang, der Erhalt eines maschinell erstellten, nicht personalisierten Schreibens, fügt sich als Urteilsspruch in die Biografie.

Dient unsere Hochschule denn als Aufbewahrungsort für begabte Überflieger? Ist sie nicht vielmehr als großer steinerter Container von verzweigten Möglichkeiten zu sehen, in dem sich alle Studierenden ihren eigenen Blick erarbeiten müssen? Diese Möglichkeit sollte im Beuysschen Sinne allen zugesprochen werden – die praktische Seite einmal beiseite gelassen. Tatsächlich kann nur ein geringer Teil der Kunstwilligen zum Studium zugelassen werden. Und am Ende können die allerwenigsten das künstlerische Arbeiten als ausschließliche Einkommensquelle in ihrer Steuererklärung angeben. Vermutlich werden diejenigen, die sich auf Grund der Ablehnung für eine andere Profession entscheiden, zuletzt und am besten lachen. Aber die Freiheit, zu der das Kunststudium noch immer und trotz allem erzieht, möchten wir allen zugestehen, die sich dazu entschließen, sich ihr zu stellen.

Wir sagen, wir verweigern uns, uns theoretisch auseinander dividieren zu lassen, wir verweigern das Gift des klaren Begriffes. (Marguerite Duras)

Juli 2009

* Es gelten für die jeweiligen Studiengänge, ob Musik, Architektur, Gestaltung, ect. völlig verschiedene Eingangsvoraussetzungen. Die Konstellation der hier Ausstellenden ist daher nicht repräsentativ für die Gesamtheit der BewerberInnen.

 Do Not Accept is an exhibition shown at the end-of-year show of the UdK of works by artists who were not accepted as students in the UdK's Faculty of Fine Art during the selection rounds of 2009.*

The exhibition, mounted on the bulletin boards of UdK's main building, was organised by students of the university. It is an attempt to raise questions through creating a spon-

taneous encounter between those who were accepted and those who were not – a casual overcoming of the invisible threshold in our minds. And it is also an uncomfortable divulgence before the eyes of the public: a moment of disapproval at the gates of the art institution. The works on display will certainly be subject to a particular judgement: the verdict 'rejected' adheres to them. Nevertheless, they do



Die Ausstellung, Arbeiten von Gretta Louw und Lucie Bilashytsky. | The exhibition with works by Gretta Louw and Lucie Bilashytsky. Alle Teilnehmenden | All participants: Lucie Bilashytsky, Sebastian Harwardt, Raphael Samay, Ursula Spannake, André Kuenkel, Ian Kindt, Ilko Köstler, Gretta Louw

not intend to address the viewer as a form of complaint or accusation.

Above all, what is at stake here is the context in which the works were produced. Bearing the moment of their rejection, of their non-acceptance, they are a step forward on the path of an individual artistic dialogue with reality – a move towards establishing a critique of arbitrary dealings with delicate categories such as vocation, talent, and eligibility. Furthermore, these artworks are expressions of the desire for a confrontation with criticism in order to further this very dialogue, and to develop one's personal position. They contain within them the potential to learn something.

The creators of the exhibition disapprove of the presence of absoluteness that is inherent in the phrasing of the university's rejection letter.

We doubt that the category of talent is an ultimate truth with claims to an attendant reality. We reject the practice of making judgements based on such notions, since the limitations it arrogantly imposes serves to create the boundaries of what is understood as art. Behind this conception stands the simplistic and popular belief that 'making art' is restricted to the possession of such talent – as opposed to free will, experience, doubts, and persistency.

Who studies art? This decision is made by the university through a selection committee and two selection rounds. They are armed with the instruments of subjective evaluation and the terminological templates of the university admission regulations. From the viewpoint of the university, the procedure is hereby fixed, and legally verified.

The affirmative use of terminology derived from legal text does, however, have consequences that reach beyond a pragmatic selection from a surplus of applications. The eph-

emeral and highly flimsy notion of a 'lack of talent' serves as a basis for a categorisation that marks a point in the lives of each and every applicant. The banal eventuality of receiving an automatically generated, non-personalised notification inserts itself as a judgement into the biography.

Does our university function as a mere repository for talented high achievers? Isn't it rather a large stony container of complex opportunities, where all students have to work towards their own viewpoint? This possibility should (in the sense of Beuys) be granted to everybody – setting aside practicalities for a moment. In fact, only a small percentage of those striving to make art can be accepted for academic studies. And in the end, only a fraction of these can claim 'art' as their main source of income in their tax declaration. It is quite likely that the ones who choose another vocation after their rejection from the UdK will laugh last, and loudest. However, studying art, despite everything, does still educate towards a certain form of freedom. This freedom is something we would like to permit to all those who decide to face it.

We say, we refuse to be theoretically divided, we refuse the poison of the clear term. (Marguerite Duras)

July 2009

* Each department, be it music, architecture, design, etc., has its respective entry requirements. The constellation of artists in this exhibition cannot thus be regarded as representative for the entirety of applicants.

SCHIMMELBILDUNG

Zulassungs-, Studien- und Prüfungsordnung

Als eine Diskussions- und Arbeitsgrundlage für Bildungsproteste an der UdK

Wie sind die Voraussetzungen für ein Studium?

Das Potenzial von Universitäten ist nicht standardisierte Berufsausbildung zu verkaufen, sondern Zeit und (Frei-)Raum für selbstbestimmtes Lernen, Denken und künstlerische Entwicklung zu bieten. Das wird durch die fortschreitende Einsetzung der BA/MA-Studiengänge und die allgegenwärtige Verwertungslogik an der UdK unmöglich. Die UdK darf nicht als „bürgerlicher Elfenbeinturm“ weitermachen, sondern muss die gesellschaftliche Rolle der Kunst in Inhalten und Zugangspraxis mit verhandeln.

Selbstbestimmt studieren!

- Kein Bachelor und Master in der derzeitigen Form
- Erhaltung, Förderung und Ausbau kritischer und emanzipatorischer Forschung und Lehre
- Selbstorganisierte und studentische Initiativen erhalten und ausbauen
- Abschaffung der Anwesenheitspflicht und der Benotung, als Zeichen einer fortschreitenden Verschulung der Unis und Entmündigung der Studierenden
- Freie und interdisziplinäre Wahlfächer
- Keine Wettbewerbslogik und Zeitökonomie im Studium

Wie lange dauert das Studium?

Die ehemalige Mindeststudiendauer von 8/10 Semester wird nicht zur Höchststudiendauer gemacht

Die Uni mitgestalten!

- Jeweilige Viertelparität für Studierende, Mittelbau, Verwaltung/Personal und Professor_innen

- Offenlegung und Mitbestimmung des Budgets
- Keine prekären Beschäftigungsverhältnisse für Angestellte und Mittelbau der UdK

Wie ist das Studium strukturiert und welchen Abschluss erhält man?

- Öffnung der Hochschule und keine Elitenbildung
- Freie Masterzugänge - kein „Flaschenhals“
- Wiederherstellung des Gasthörer_innenstatus
- Strukturelle und bürokratische Zugangsbarrieren zu UdK-Veranstaltungen abschaffen

Wer kann studieren?

- Konsequente Umsetzung von Gleichstellungsgesetzen
- Keine strukturelle Diskriminierung in der Aufnahme aufgrund von Alter, Herkunft oder Geschlecht
- Festlegung dieser Richtlinien im Hochschulgesetz
- Barrierefreiheit in allen Gebäuden
- Förderung der kulturellen und sozialen Diversität in Aufnahme und durch Stipendien

Was ist noch wichtig?

- Ausfinanzierung des gesamten Bildungsbereichs
- Freie Bildung für alle, keine Studiengebühren
- Soziale Gerechtigkeit im Zugang zu Schulen und Universitäten
- geschichtspolitische Auseinandersetzung mit der Teilhabe der Wissenschaft und ihren Institutionen an Kolonialismus, Faschismus und Nationalsozialismus

Mehr unter [SchimmelBildung.blogspot.de!](http://SchimmelBildung.blogspot.de)

Infos, Vernetzung der Fakultäten und Aktionsplanung in der wöchentlichen offenen Vollversammlung, immer 18 Uhr in Raum 102 des Hauptgebäudes, Hardenbergstraße 33.

Universität in der Krise Berlin





Translation of the poster from page 250:

Admission, academic and assessment regulations

As a basis for discussion and practice of education protests at the UdK

What are the preconditions for studying?

The potential of universities is not to sell standardised training, but to offer time and (free) space for self-defined learning, thinking and artistic development. This is being made impossible through the implementation of the BA/MA system and the all-pervasive commodification-logic of the UdK. The UdK cannot continue as a middle class ivory tower, but has to deal with art's role in society in terms of content and admission policy.

Self-determined education!

- No bachelor and master degrees in the current form
- Retention, funding and development of critical and emancipatory research and teaching
- Retention and development of self-organised and student initiatives
- Abolition of compulsory attendance and the grading of students – both of which are signs of the increasing spoon feeding within universities and the disenfranchising of students
- Free and interdisciplinary choice of subjects
- No structural competition and economisation of time whilst studying

How long do the studies last?

- The former minimum of 8-10 semesters should not be made a maximum

Have your say

- Equal say between the four groups: students, teaching

staff, administration and professors

- Disclosure of and voting rights for the budget
- No precarious employment conditions for administrative and teaching staff at the UdK

How are the studies structured, and what qualification does one receive?

- Opening up of the university, and no elitism
- Free access to masters courses, no 'creaming off'
- Re-introduction of the guest student status
- Abolish structural and bureaucratic limits of access to UdK events

Who can study?

- Genuine implementation of equality law
- No structural discrimination in admissions on the basis of age, background or gender
- Incorporation of these principles in educational law
- Disabled access in all buildings
- Support for cultural and social diversity in admissions and grants

What else is there to remember?

- Full funding in all areas of education
- Free education for all, no tuition fees
- Social justice in access to schools and universities
- Historical and political examination of the role of science and its institutions in colonialism, fascism and National-Socialism

More information at SchimmelBildung.blogspot.de/

Information, networking between faculties and action planning in the weekly open general assemblies: 6pm in room 102 of the main building, Hardenbergstraße 33.



2010

FAKULTÄT NULL

www.fakultaetnull.org

Die Fakultät Null ist ein konzeptuelles Konstrukt, ins Leben gerufen im Sommer 2010 in Form eines Manifests und eines „Eröffnungszereemoniells“ zur Jahresausstellung der UdK. Über diese Performance hinaus ist die Fakultät Null als Rahmen für zukünftige künstlerische, politische und theoretische Eigeninitiative im Ausbildungskomplex gedacht. In einem breiteren Rahmen als bisher sollen sich darin fakultätsunabhängige Projekte, Selbst-Ausbildung, kollektive Forschungsideen oder völlige Hirngespinnste realisieren lassen. Statt Leistungsnachweisen, Referaten, Hausarbeiten und Prüfungen schlagen wir Präsentationen, Diskussionen und Ausstellungen vor für alle, die sich gern selbst organisieren und mehr Freiraum in der Ausbildung wünschen.

Die Fakultät Null ist offen für alle Leute mit Ideen und für existierende oder im Entstehen begriffene Gruppen, die Prozesse der Bildung eigenständig mitgestalten wollen.

MANIFEST

0. *Präambel:* Aus den ideologischen Trümmern der bürgerlichen Kunsthochschule errichten wir eine neue Fakultät, auf der Basis der folgenden 10 Punkte:

1. *Die Fakultät Null ist eine prozesshafte, fragmentarische und nomadische Institution.*

Sie manifestiert sich in den Aktivitäten ihrer Teilnehmer_innen, welche den imaginären und realen Raum der Fakultät Null immer wieder neu definieren.

Die konkrete Organisationsform der Fakultät Null lässt sich nicht festlegen, sondern wird – je nach Inhalt der Aktivitäten – immer wieder neu verhandelt. Die Fakultät Null folgt keinen festgelegten strukturellen Regeln, sondern einer gemeinsamen Ethik.

2. *Die Fakultät Null ist keiner Disziplin zugeordnet.*

Sie ist eine Plattform für den Austausch aller Disziplinen. Alle Phänomene und Diskurse können im Rahmen der Fakultät Null stattfinden. Damit widersetzt sich die Fakultät Null der Tendenz, künstlerische und wissenschaftliche Lehre und Arbeit in einem hermetisch abgeschlossenen Raum stattfinden zu lassen.

3. *Die Fakultät ist offen für alle Menschen!*

Sie lehnt jegliche Form von elitärem Habitus ab. Sie produziert keinen Ausschluss über eine Selektion ihrer Teilnehmer_innen. Jede und jeder, die oder der sich mit den Ideen der Fakultät Null identifiziert, hat freien Zugang zu ihr. Die Fakultät Null konstituiert einen Raum, in dem Studierende mit anderen Interessengruppen zusammentreffen.

4. *Die Fakultät Null ist der Versuch einer kollektiven Denkkraft.*

Auch Prozesse des Lehrens und des Lernens basieren auf gleichberechtigtem Austausch und Diskurs auf Augenhöhe. Auffassungen von künstlerischer Autor_innenschaft und der Notwendigkeit individueller Vermarktung werden kritisch hinterfragt. Stattdessen werden kollektive Arbeitsformen erforscht.

5. *Die Fakultät Null ist der Raum für Experimente mit Formen des Austausches.*

Sie ist der Ort in der Hochschule, an dem die bestehenden

Bedingungen von Arbeits- und Wissensprozessen reflektiert werden. Dazu gehört auch die Analyse struktur-immanner Politiken der Hochschule. Die Fakultät Null betreibt eine Umordnung und Umkodierung bereits existierender Lehre. Dabei wird das Risiko, Fehler zu begehen, als notwendiger Teil der Suche nach angemessenen Arbeitsformen betrachtet.

6. *Jede und jeder ist selbst verantwortlich für die Fakultät Null.*

Innerhalb der Fakultät Null gibt es keine Hierarchien. Alle Formen der Zusammenarbeit werden von den Beteiligten basisdemokratisch mitbestimmt. Die Fakultät Null ist darauf angewiesen, dass ihre Teilnehmer_innen sich aktiv einbringen. Sie konstituiert sich erst durch die Persönlichkeiten ihrer Teilnehmer_innen, durch deren Unterschiedlichkeit und durch ihren Willen zur aktiven Gestaltung. Eine konsumistische Haltung gegenüber der Fakultät Null ist ihrem Wesen nicht angemessen.

7. *Die Fakultät Null schafft keine Antworten, sondern stellt die besseren Fragen.*

In der Fakultät Null wird kein Wissen produziert, das dann zur Archivierung bereit steht. Hier wird analysiert und experimentiert. Die Fakultät Null interessiert sich für die Prozesshaftigkeit des Lernens und des Wissens. Sie bietet Raum für Provokation, Fehlschlag und Neubeginn.

8. *Die Fakultät Null ist für fantastischen Realismus.*

Sie zeigt Möglichkeiten auf, die Trennung zwischen Bildung und Kultur zu hinterfragen. Sie ist ein Raum für die Entwicklung von Utopien und sie greift zugleich – schon durch ihre Existenz – in die Wirklichkeit ein.

9. *Die Fakultät kann an jeder Universität andocken.*

Sie ist ein Versuch, der an der Universität der Künste Berlin ihren Ursprung hat. Sie kann jedoch überall zu jeder Zeit unter minimalen Voraussetzungen in ähnlicher Form entstehen.

10. *Die Punkte 1 – 10 stehen in unmittelbarem Zusammenhang und bedingen sich gegenseitig.*



Fakultät Null (Faculty Zero) is a conceptual construct, initiated in the summer of 2010, and inaugurated with a manifesto and an 'opening ceremony' at the UdK's end-of-year show. Beyond this performative stance, Faculty Zero is thought of as an actual framework for future artistic, political, and theoretical initiatives within the educational complex. It should provide wider opportunities for the realisation of non-faculty-based projects, self-education, collective research ideas, or utter nonsense. Instead of performance records, seminar papers, homework, or assessments, we propose presentations, discussions, and exhibitions for all those who like to self-organise and who aim for more openness in their education.

Faculty Zero is open to people with ideas, and for existing or yet to be formed groups, which strive for participation in the processes of knowledge formation.

MANIFESTO

0. *Preamble:* Our work enters into a dialogue with the demands set by reality. From the ruins of the bourgeois art academy we will found a new faculty on the basis of the following 10 guidelines:

1. *Faculty Zero is a processual, fragmentary and nomadic organ.*

It manifests itself in the activity of its participants, each one redefining the imaginary and real space of Faculty Zero. The organisational structure of Faculty Zero is not predefined, but is constantly renegotiated with each of its activities. It does not follow prescribed structural rules, but rather a collective ethos.

2. *Faculty Zero does not belong to any discipline.*

It is a platform for exchange between all disciplines. All phenomena and discourses can take place within Faculty Zero. Thus, it defies the tradition of enclosing work and education in the fields of art and academia within a hermetically sealed environment.

3. *The Faculty is open to everyone!*

It opposes any form of elitist habitus. It does not produce exclusion through a selection of its participants. Every individual who identifies with the ideas of Faculty Zero has unimpeded access to it. Faculty Zero constitutes a space where students can meet with other interest groups.

4. *Faculty Zero aims at a collective strength of thought.*

Processes of teaching and learning are based on non-hierarchical exchange on equal terms. Artistic authorship and the necessity of the marketing of the individual will be called into question. Collective forms of work will be researched and practised.

5. *Faculty Zero is a laboratory for modes of exchange.*

It is the place where the existing conditions of work and

knowledge processes will be reflected. This includes the analysis of politics intrinsic to the structure of the university. Faculty Zero practices a reorganisation and recodification of already existing education. In doing so, the risk of making mistakes is regarded as necessary to the search for appropriate forms of working.

6. *Each participant is responsible for Faculty Zero.*

No hierarchies exist within Faculty Zero. All forms of collaboration are decided upon by the participants through a democratic process. Faculty Zero only comes into effect through the cooperation of its members, through their differences and their shared aim of creation. A consumerist attitude towards Faculty Zero is incommensurate with its character.

7. *Faculty Zero does not create answers but rather poses better questions.*

It is analysis and experimentation. Faculty Zero is interested in the processual character of learning and knowledge. It presents a space for provocation, failure and new beginnings.

8. *Faculty Zero furthers fantastic realism.*

It is an opportunity to question the formal division between education and culture. It offers a space for the development of utopias, while intervening in the given reality through its very existence.

9. *Faculty Zero can latch onto any educational institution.*

It is an experiment which originated in the Berlin University of the Arts. It can however occur in a similar form anywhere, at any time and with minimal preconditions.

10. *Points 1-10 are directly interrelated and mutually dependent.*



BILDINDEX | IMAGE CREDITS



- 06: Johanna Jäger
09: Kornelia Kugler
12: Kornelia Kugler
19: Kornelia Kugler
21: Kornelia Kugler
25: Pablo Hermann
31: Pablo Hermann
36: UdK archive
38: UdK archive
40: Qcine archive
41: Top: Yeliz Palak, Bottom: UdK archive
43 - 45: UdK archive
47: Qcine archive
74: Illustration by Martyna Starosta & Markues Göst
76: Interflugs
81: Beatrice Marchi
82: Dirk van Lieshout
83: Dirk van Lieshout
84: Video still, Signe Kofoed & Balz Isler
85: Video still, Signe Kofoed & Balz Isler
87: Interflugs
88: Clara Bausch & Super8/16mm workshop participants
90: Clara Bausch & Super8/16mm workshop participants
91: Clara Bausch & Super8/16mm workshop participants
92 - 93: Artúr van Balen
94: Interflugs
95: Interflugs
96: Plattformformer
98: Gaia Fugazza
99: Gaia Fugazza
100: Matthias Wermke
101: Interflugs
103: Interflugs
104 - 105: Interflugs
110: Interflugs
114 - 118: Interflugs
120: *Flickr.com*
146 - 150 : Hybrid Creatures by Daniel Kupferberg
147: kollektivkollektiv
156: Naomi Hennig takes a photo of Mammogram
159: Freie Klasse
161: Freie Klasse
171 - 172: Interflugs
173: Kornelia Kugler
174: Lecture Series achive
176 - 179: Interflugs archive
183 - 185: Wolfgang Knapp
186: Freie Klasse archive
188: Freie Klasse archive
191 - 194: MeineAkademie
195 - 217 : Freie Klasse archive
218 - 237: Interflugs archive
238: Sara Lehn
239: AStA archive (Thanks to Claudia Dorf Müller)
240 - 244: Interflugs archive
246: Sadek Asseily and Julia Hertäg
249: Interflugs archive
250 - 251: Schimmelbildung
253: Kornelia Kugler
254: Kornelia Kugler
- Paper plane instructions after www.u148.net