



03 Essay: Under
Pressure *Ute Meta
Bauer*

09 Alles, nur kein Geld
Raphael Dillhof

11 Hello from the Other
Side *Julia Mummenhoff*

13 The Images Are
Alive *Interview mit
Annika Larsson*

27 Gutes Design ist
entwerfend
Julia Mummenhoff

31 Ein Herz und eine
Krone
Julia Mummenhoff

35 Wofür es sich zu
leben lohnt – oder auch
nicht *Beate Scheder*

37 Reading List

17 Fotoessay *Niklas
Arnold*



Ute Meta Bauer

Art schools and university studio art programs, previously free and open zones for experiments, have found themselves pulled further and further into the orbit of the art market. Art students have more knowledge of the market than ever before, and to “create” successful artists – which largely suggests commercial success as a career artist – has become a standard promise read in almost every mission statement and call for applications by M. F. A. programs not only in the United States but around the world.

What may be more specific to the situation in the U. S. is the very short route from the art school to the gallery to the collector’s walls. This may be the case in London too, but the very high tuition fees in the U.S. put a certain pressure to succeed on both the institution and the student. Today’s strong market has made art education red hot and an increasingly attractive field within education – and not only M. F. A. In the expanding market of the culture industry, critical studies, curatorial studies, M. A. programs in public art, and Ph. D. qualifications in artistic production have either been recently invented or have risen to new popularity. (The inevitable cooling, and just as inevitable reheating, of the market will unlikely cause the institutional structure to regress.)

This isn’t in itself bad. The proliferation of these new, specialized programs interrupts the dominance of hundreds of years of the European master schools tradition that was established to select and form “the best.” Or this would seem to be the case. A question that immediately arises is whether the influence of the market is inducing a different uniformity. Of course, another question to ask is where all of these art students are going to go when they leave their alma mater with a degree in their pocket.

As part of the selection process for a specific degree program, if you intend to invest so much in your art education, you want to know where the revenue will come from when you are finished with school and out in the world. But the pressure isn’t only on the students. The pressure is on the art schools and programs to connect early with the art market and generate a smooth entry into the system while young artists are still under the school’s umbrella. That is a major shift from even a decade ago. The debate then was about what that majority of art students would do who never reach the first stage of the magic “success” triangle of academy-gallery-museum. But with the globalization of the market, the boom in biennials and art fairs around the world, and the rapid expansion of a new generation of collectors, the chance to catch a ride on the art carousel has increased enormously. The ambition to pass through the gate and gain access to this field of distinction for larger and larger numbers of fledgling artists has become a reality. There are more exhibitions taking place, more art institutions with their doors wide open, more new museums and art institutions getting founded, and more private collections welcoming the public than ever before. But was this what art students and young artists were after, say, twenty-five years ago, when they asked

for more visibility as they addressed the exclusive politics of major art institutions?

Today it feels as if the art market has replaced the music industry, with its annual top-of-the-pops and one-hit wonders. And although I appreciate the democratic component that almost everyone can be a producer of some kind today, I am not so sure that this is a good thing. If the art market now seems more integrated into the educational system than ever before, we have to ask what its far-flung biennials and fairs are providing. It is important to support access to discourse and to modes of production that we now find spread all over the world, just as I still believe that artistic practice is a critical contribution to the formation of societies. But the market embraces each new spot that pops up on the global map all too fast. Yesterday it was China, today it is India, and tomorrow Dubai and the Gulf. Who knows what it will be a year or two from now? And as much as I support this expansion of respect for and acceptance of artistic production in all parts of the world, the question is the degree of disciplined analysis, of filtering and criticality that this expansion has lacked. Instead of this, art has simply become a huge operating machine in need of skilled and “educated” labor – a neocolonialist approach that takes advantage of postcolonial ambitions.

This brings us back to art schools. Before the incursion of the market, art schools could still more easily be testing grounds for experimentation and innovation, including failure. But are they still places where you can discuss the meaning of artistic production within the larger field of culture, or, perhaps more precisely, debate what culture *is* today in such a globally expanded field of experience and how art schools have adapted to this fact? But have they indeed? And given this contested space of authority, can art schools truly help to negotiate and problematize what role art and its institutional apparatus play in our globalized and commodified societies? It seems, on the one hand, that art students are allowed to do whatever they have in mind. Yet what they have in mind is increasingly shaped, if not dictated, by the allure of success in the market, which is to say that the wild growth of experiment is more and more subject to the biotope of uniformity that the market enforces. Perhaps this was always there – the same when a “master” taught his novices skills, techniques, and his own style as today, when the market enforces its own means of determining quality, techniques, and styles. But isn’t it even more so now, with the endless output of colors, forms, two-dimensional works, voluminous installations, sparkling pixels, and the offer of so many diverse topics to fulfill the demands and desires of an “educated” consumer society that wishes to express its “fine distinction”?

Under these pressures, art students and art schools seem to be without any useful, utopian naiveté. All kinds of strategies are incorporated to serve our post-naive system. Perhaps the most flagrant is the end-of-term “open studio,” which is advertised as an event that courts art dealers and collectors, replacing critics and curators, the global players of the 1990s. This is the reciprocity between the market and the academy. As art events have become part of the lifestyle, with a substantial cash flow involved, there are huge demands for fresh artists, young curators, new terrains for biennials, galleries, and so on and so forth. It may feel as exciting

as Paris showrooms during fashion week, but the question that we as educators and intellectuals need to address is what this reciprocity actually creates.

In his article “Bureaux de Change” Alex Farquharson addressed “new institutionalism” referring to the number of high-profile freelance curators who have joined the “safe haven” of institutions for higher artistic education. I don’t necessarily agree with his argument.* To me there is no *outside* of the institution, no outside of the art market and vice versa. The market is part of the discursive field, as educational institutions are too. The art world is and has always been a complex system, a field of constellations and interrelations; some are friendly to each other, some are of a more antagonistic nature. Traditionally, the critical field has distinguished itself from the commercial sector, but the field has changed. These are not fixed configurations. Roles shift. The market brings both uniformity and proliferation, which means the opportunity for actors to decide on the coordinates of the positions and the directions in which they’ll move. Indeed, institutions today represent far more positions than they did twenty-five years ago because they have to address and attract a more diverse audience, if not many audiences.

When Farquharson brings up the topic of curators’ flirting with educational institutions, this too is not about an outside and an inside but about the shifting fields of education and commerce in relation to one another – and the larger effects brought into clear play. The commodification rampant in the art world has made it more difficult for curators to act within institutions as creative agents. It is the same for museum and Kunsthalle directors today, who are more occupied with management and fundraising activities than with working on shows or working directly with artists, as has been the case in the past. I do not want to criticize my colleagues in art institutions, but I want to express (and this I share with a number of my peers) a strong feeling of unease about the economic and political pressures that museum directors and curators increasingly face. And while art schools currently face the influence of the marketplace more strongly, by comparison they still seem to offer a kind of temporary refuge for those who want to sustain a more critical and discursive practice.

This doesn’t mean that the migration into the art school environment that we see at the moment is simply a means of escape. The opposite could be said as well that art students are getting ever more prepared for “real life” by professionals in the field, such as curators and critics. But the potential and pleasure of working with students and doing research in related fields shouldn’t be underestimated either. My own motivation for shifting from my original training as an artist and stage designer to my practice as a curator and educator already seems dated. The exclusion of a younger generation of artists, specifically female, from mainstream art institutions in the 1980s was a motor for me and for my artist friends to generate something else. We were not completely opposed to art institutions, but there was no space for us available, and what we saw exhibited often failed to address what mattered to us or to our discussions about art. Instead of complaining about this situation, we simply created our own formats and spaces, generating our own audiences – a typical do-it-yourself approach. We descended not only from visual arts but as well from the fields of performance and theat-

* Alex Farquharson, “Bureaux de Change”, *Frieze*, September 2006

er, film, music, and poetry. Today, with so much interdisciplinarity and the greater (though still unequal) acceptance of women in the art world, this seems far away.

It was not until later that I understood that art history isn't made in the garage; the art historical canon is to a certain extent still in the hands of the major museums (and their trustees), based on what they choose to collect, exhibit, and publish. But more and more the market dictates what kind of art is produced and shown in art institutions, and the rapaciousness of its desire for the new discourages memory and deep criticality, while addressing cultural diversity and gender only in its search for novelty. Price and collecting prestige invent new types of segregation.

There is a need for serious debate within universities and other social institutions to focus on these issues in order to understand the major implications of this development. But for obvious reasons, those debates should also take place at art museums and at opinion-creating blockbusters like documenta; the Venice, São Paulo, Sidney, and Whitney biennials; and the Carnegie International. *Especially* at these places. They have the budgets, infrastructures, and media power to "correct" and rewrite art history, as they are the events at which the critics and opinion makers show up in vast numbers. But are we seeing these sorts of debates take place at these venues? Perhaps informally, but rarely as part of a regular public platform. A network of institutions addressing these issues would be of huge benefit. And closer to my main subject, what we need to see more in art schools is the development of alternative cultural stances to the predilections and short-term memory of the market.

I see my own teaching in art schools as a practice in line with curatorial work. The BBC's founding phrase, "Education, Information, Entertainment," is a healthy mix that is still a valid model. The relation between art and exhibitions, which offers the option to test situations and combinations and explore thoughts through works of art is no less needed as a focus in art education. An exhibition is equal to a seminar for me; both formats produce a communicative space through artistic and intellectual means. Nothing is wrong with the involvement of students in exhibitions, but the idea behind such participation has to be made clear. It shouldn't be to create a showcase for students entering the market, or certainly not that alone.

When I studied art, being unpredictable was enough to prevent my fellow students and me from getting co-opted. I must have internalized this attitude, and in any case we were far from having a master plan to develop and manage our careers. Of course, it's also important to remember the practical lessons of any number of conceptual artists, such as Hans Haacke at Cooper Union and Michael Asher at the California Institute of the Arts (CalArts), who were able to sustain their independence throughout the pressures of previous market booms because of the independence that their teaching positions provided. For a female artist, often the only way to survive was to become a teacher.

Of course, this isn't only about financial independence from the market. This is about the possibility and responsibility to transmit a specific notion of a critical artistic and cultural practice to a younger generation of artists, while giving teachers the distance necessary to remain cognizant of the market but not in thrall to

it. As a curator within the academy, I'm always trying to find 07
company to explore, discover, reflect, analyze, and share what
I perceive in order to implement a correction through a multitude
of voices – which is precisely what a curator does in the selection of
works for an exhibition. Alongside the pressure to produce “success-
ful” artists, the pressure has to remain to support the development
of critical subjects.

This understanding, this continual generation of a public, commu-
nicative space within an institution for *education*, is still important
to me. But the more the market encroaches, the more difficult this is
to achieve. Perhaps to a certain degree, this has been caused by cura-
tors entering the teaching field, bringing the dynamics of the market
along with them. But it is clear that the fact of the omnipresence
of the market means that art schools need to work on new ways of
configuring and positioning themselves. Just as we have begun to see
biennials reformulated as art schools, we must think about inverting
this outside and inside of the market and the academy and think of a
reverse practice that uses art fairs and the market more emphatically
as educational tools and as the terrain for (counter)actions.

Of course, it is also true that other possibilities remain if we take a
longer historical view. The idea of making ephemeral and process-ori-
ented work that cannot be absorbed so easily by the market still exists
within the academy. Dada, Letterism and Situationism, Land Art, Arte
Povera, Fluxus, and Conceptualism have all been artistic movements
that, at least at first, couldn't easily be swallowed by the art market
and its consumers. New art will undoubtedly offer new possibilities of
resistance, while the equal challenge remains to find ways in which
what is useful about market thinking can be incorporated into art
education and artistic practice. And while the market's influence is
in the ascent now, this is a perishable fruit – just as it has previous-
ly been the case that art historians, critics, and curators have each
taken their turns as influencers. We have seen the same situation
within the academy as it took up theoretical positions on colonial-
ism and postcolonialism, gender, and class. They have all been great
engines of debate and then have been pulled into the curriculum and
disappeared through the back door of esteem, smelling too much of
(necessary) political correctness, of doing good rather than thinking
freely and widening our perspectives.

Is it still possible to believe, as Antonio Gramsci did, in the artist as
an organic intellectual whose role is not to act subordinate but to be
a critically independent voice that negotiates civil society? In some
ways. But it is most important not to fall into the trap of considering
any of the art world's players or institutions as fixed entities. This
constant flux, this shift of what outside and inside even are, makes it
possible to open a space in education for rethinking values and judg-
ments and to develop new critical practices. The biggest challenge
may not be the pressure of the art market, but the willingness of the
academy to challenge itself.

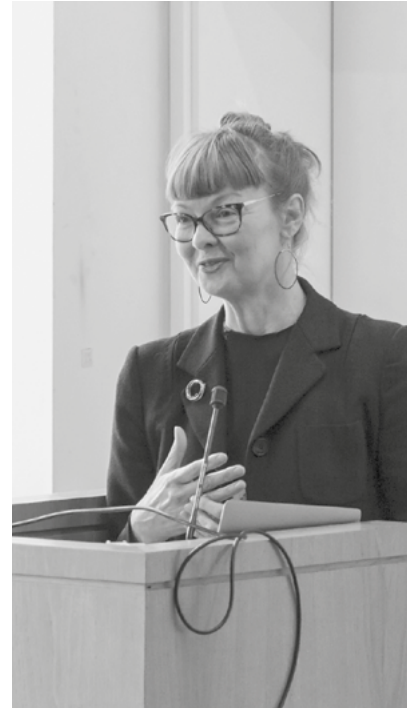
Ute Meta Bauer studied visual communication, stage design and art theory at the HFBK
Hamburg from 1980 to 1987. From 1990 to 1994 she was artistic director of Künstlerhaus
Stuttgart, from 1996 to 2006 professor for theory, practice and mediation of contemporary
art at the Academy of Fine Arts Vienna. She was co-curator of Okwui Enwezor at docu-
menta 11 and artistic director of the 3rd Berlin Biennale. She was founding director of
the Office for Contemporary Art Norway in Oslo and commissioner for the Nordic Pavi-

lion for the 50th Venice Biennale (2003) and for the Norwegian contribution to the 26th São Paulo Biennale (2004). From 2005 to 2013 she was Professor and Director of the Visual Arts Programme in the Department of Architecture at MIT. Since 2013 she has headed the Centre for Contemporary Art in Singapore.

The text was first published in: *Art School (Propositions for the 21st Century)*, Edited by Steven Henry Madoff, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, p. 219–226

The essay does not address the curricula of B.A., M.A., or M.F.A. degrees nor is it a reflection on art education per se. Instead, it is my comment on recent developments that affect artistic education. The original version of this text was written for the conference “A Certain MA-NESS” organized by Henk Släger for the Utrecht Graduate School of Visual Art and Design, in collaboration with the Sint-Lukas Brussels University College of Art and Design, in Amsterdam on March 8, 2008. As well, it addresses a panel debate and workshop, “A New Institutionalism? A Look at the Public Dimension of the Private Art School” organized by Mary Jana Jacob at the School of the Art Institute of Chicago on February 24, 2007.

Im Januar 2019 widmete sich ein von Astrid Mania konzipiertes Symposium an der HFBK Hamburg den Strukturen und Mechanismen des Kunstmarktes. Es wurde erstaunlich wenig über Profit gesprochen, meint unser Autor



Christian Kaspar Schwarm, Anna-Catharina Gebbers und Astrid Mania (v.l.) auf dem Symposium am 18. Januar 2019

Der Kunstmarkt funktioniert, indem alle so tun, als würden sie nicht tun, was sie tun – so fasste zumindest der Soziologe Pierre Bourdieu die Tatsache zusammen, dass in der Kunstwelt das Geld regiert, aber darüber niemals gesprochen wird. Vor allem an Kunstakademien wird die Realität des Marktes gerne ausgeblendet. Da geht es um Inhalte, klar. Um Integrität, um Glaubwürdigkeit. Geld ist beinahe ein schmutziges Wort in der Welt des kritischen Denkens, voll feinsinniger Beiträge zu einem besseren Leben für alle. Man kann doch den Wert eines solchen Kunstwerks nicht einfach mit einer ordinären Zahl beziffern. Kunst ist doch keine Ware wie jede andere. Aber wenn der Markt eine Welt ist, mit deren Realität wir hier nichts zu tun haben, dann steht man als Künstler*in dennoch vor der Frage, womit man seine Miete bezahlen soll.

Astrid Mania, Professorin für Kunstkritik und Kunstgeschichte der Moderne an der HFBK Hamburg, wollte mit dem von ihr konzipierten und organisierten Symposium „In the Belly of the Beast?“ am 18. Januar 2019 über die widersprüchliche Rolle des Markts sprechen und mit den vielen Legenden aufräumen. Dazu hat sie keine Wissenschaftler*innen, Theoretiker*innen oder andere, marktunabhängige Stimmen eingeladen, sondern ausschließlich Personen aus der Praxis: Vesselina Sarieva, Galeristin und Kuratorin, die die zweitgrößte bulgarische Stadt Plovdiv mit ihrer Galerie Sariiev Contemporary auf die kulturelle Landkarte Europas gesetzt hat. Christian Kaspar Schwarm, Kunstsammler und Gründer der Plattform Independent Collectors, Berlin. Marie-Kathrin Krimphoff, Senior Art Consultant für die Bergos Berenberg AG, Zürich, die als die Vertreterin der „bösen“ Kapitalisten den Blick

aus Investorenperspektive auf die Kunst aufzeigte. Und Anna-Catharina Gebbers, Kuratorin an der Nationalgalerie Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin, die über die engen Verbindungen zwischen privaten Sammlungen und öffentlichen Häusern berichtete.

Und tatsächlich waren die Einblicke, die man als Zuhörer gewinnen konnte, erhellend. Beeindruckend war der Bericht von Vesselina Sarieva, die in einer verschlafenen Stadt mit ihrer Galerie, vielen Vermittlungsprogrammen und cleveren Bündnissen eigenhändig eine blühende Kunstszene aufgebaut und die Stadt damit bereichert hat. Nicht ohne Grund ist Plovdiv in diesem Jahr Kulturhauptstadt Europas. Kann man den viel gescholtenen Markt wirklich so einfach für seine Zwecke benutzen? Christian Kaspar Schwarm zeichnete so ein Bild: Sammler*innen sind für ihn treibende Kraft, die mit ihrem Geld den Laden überhaupt am Laufen halten: Mit seinem Engagement unterstützt er schließlich Künstler*innen, junge Galerist*innen – und kann so der Kunstwelt, die ihm so viel Inspiration und Freude schenkt, etwas zurückgeben. Marie-Kathrin Krimphoff schlug in eine ähnliche Kerbe. Kunst sei für ihre Kunden – die „Ultra-High-Net-Worth-Individuals“ –, die in die Kunstszene einsteigen wollen, weil sie schon alles andere besitzen, etwas, das ihnen ermöglicht, Gefühle auszuleben. Und vor allem betonte sie die unglaublichen Möglichkeiten, die ihre reichen Auftraggeber den Künstler*innen bieten. Hier führte sie als Beispiel Shirin Neshats gefeierte Show auf der Biennale in Venedig 2017 an, die durch den Einsatz von Berenberg möglich wurde.

Das klingt alles ganz überzeugend und natürlich ist es okay, Kunst zu kaufen. Es wäre doch schade, wenn Kunst unverkäuflich wäre, man sich zuhause immer nur mit Ikea-Drucken umgeben müsste und Künstler*innen sich nur mit Förderungen und Stipendien über Wasser halten müssten.

Licht ins Dunkel des Systems brachte vor allem der Vortrag von Anna-Catharina Gebbers, die in ihrer Tätigkeit am Hamburger Bahnhof täglich mit den Verstrickungen von öffentlicher Institution und Kunstmarkt konfrontiert ist: Ankaufs- und Ausstellungsbudgets von öffentlichen Institutionen wie dem Hamburger Bahnhof sind limitiert, während Galerien und Sammler*innen die Preisspirale höher und höher drehen. Nicht nur, dass man als Kuratorin dem Wohlwollen der privaten Leihgeber ausgeliefert ist, auch sonst hat sich das Machtgefüge im Kunstbetrieb längst zugunsten der Marktvertreter – Sammler wie Galeristen gleichermaßen – verschoben. Privatsammler und Galerien richten zunehmend Ausstellungen mit Museumsqualität aus und können auf zahlreichen Leihgaben zurückgreifen. Problemlos, weil sie durch einen einzigen Verkauf ihre Unkosten wieder einspielen können, was einem Museum verwehrt ist. Ist das gut für die Vielfalt der Kunst? Oder bilden sich da Monopole, die nur nach oben spülen, was sich gut verkaufen lässt?

Aber was auch bei diesem Symposium zu beobachten war: Über Geld und Einfluss wurde auch hier nicht gerne gesprochen. „Alles Non-Profit“, betonte etwa Christian Kaspar Schwarm (der sich nicht einmal Sammler nennen will). Die Kunst kaufe er, weil er sie liebe. Seine Plattform habe er nur gegründet, um mit Gleichgesinnten in Kontakt zu kommen. Dass aber inzwischen mit BMW ein Großsponsor eingestiegen ist, der sich von dem Investment durchaus etwas verspricht, und dass es für Schwarms Independent Collectors auch eine taktische Entscheidung sein könnte, ihre eigenen Sammlungen online zu präsentieren, fällt dabei unter den Tisch. Auch die eloquente Vesselina Sarieva

sprach hauptsächlich von Kommunikation, von Bildungsauftrag und der Aufmerksamkeit für junge Künstler*innen. Als sie in einer Nachfrage darauf angesprochen wurde, wie sie als Galeristin Preise bestimme, wick sie aus. Und selbst Marie-Kathrin Krimphoff betonte, dass ihre Auftraggeber*innen die millionenteuren Leinwände keineswegs kaufen, weil sie damit Geld von A nach B schieben wollen oder weil sie das Investment oder den Distinktionsgewinn suchen, sondern weil die Werke sie „zu Tränen rühren“ (auch wenn diese dann sofort in Zollfreilagern landen).

Im Kunsthandel geht es offenbar um alles, nur nicht um Geld. Die Wahrheit an Bourdieus Formulierung, die Astrid Mania anfangs zitierte, wird auch auf diesem Symposium durch eine urkomische Weise untermauert. Aber wenn wir alle schon seit Bourdieu längst wissen, dass Kunst ja doch gehandelt wird wie eine Ware, warum spricht man dann nicht einmal Klartext über die ökonomische Seite? Kann man das unschuldigen Kunststudierenden etwa nicht zumuten? Oder ist die seit jeher erzählte Legende, dass Kunst eben keine Ware ist wie jede andere, etwa selbst von Art Consultants schon so verinnerlicht, dass sie auch auf Nachfrage nichts anderes erzählen können als von „dem unglaublichen Gefühl, sich in ein Werk zu verlieben“? Vielleicht. Immerhin muss genau diese Legende immer wieder dafür herhalten, die absurd hohen Preise zu rechtfertigen.

Raphael Dillhof arbeitet als freier Autor. Zusammen mit Nina Lucia Groß und dem gemeinsam gegründeten Verein PLAN e.V. kuratiert er Ausstellungen in wechselnden Räumen in Hamburg. Er betreibt auf rhizome.hfbk.net den Blog 3notizen.

Symposium „In the Belly of the Beast? Insights into the contemporary art market“; 18. Januar 2019, HFBK Hamburg; konzipiert und organisiert von Prof. Dr. Astrid Mania

Mit Beiträgen von Vesselina Sarieva, Christian Kaspar Schwarm, Marie-Kathrin Krimphoff, Anna-Catharina Gebbers

Mit Unterstützung durch die HFBK- und Erasmus Studierenden Merve Akal, Sarah Drath, Saki Ho, Niki Lampada, Rizki Lazuardi, Anne Meerpohl und Julia Romas.

Julia Mummenhoff

Im Rahmen der hochschulöffentlichen Veranstaltungsreihe Ask The Gallerist lädt die HFBK Hamburg Galerist*innen zu Gesprächen und Ausstellungskritiken mit den Studierenden ein



Ask the Gallerist mit Christian Siekmeier, dem Gründer und Direktor der Exile Gallery (Wien) am 18. November 2018;
Foto: Patricia Ratzel

Galerist*innen an eine Kunsthochschule zu bitten, bedeutet nicht, die Vorstellung von der Akademie als einem Schutzraum aufzugeben, in dem alles, was mit der Kommerzialisierung von Kunst zu tun hat, erst einmal außen vor bleibt. Denn die Frage nach dem „danach“ begleitet trotzdem ein Kunststudium und dieses hat fast immer auch mit dem Format Galerie zu tun. Weil das so unvermeidlich ist, sollte eine Kunsthochschule sich dazu positionieren. Genau das versucht die Reihe *Ask The Gallerist*. Es geht darum, Studierende und Galerist*innen im Kontext der Kunsthochschule in einen Austausch zu bringen. So gesehen entfaltet sich die Reihe als interessantes und ergebnisoffenes Experimentierfeld.

Die Veranstaltungen sind jeweils als zweiteiliger Workshop angelegt: In einer von Prof. Martin Köttering moderierten Diskussionsrunde sprechen die Galerist*innen zunächst über ihren Werdegang und ihr Galerie-Konzept und stellen sich dann den Fragen der Teilnehmer*innen. Anschließend findet ein Ausstellungsgespräch in der Galerie der HFBK statt. Beide Teile des Workshops stehen allen Studierenden offen, für die Teilnahme an der Ausstellung

ist aus Zeit- und Platzgründen eine Bewerbung erforderlich. Erster Gast war im Juni 2018 Philipp Haverkamp, der bis 2017 viele Jahre Partner bei Contemporary Fine Arts war und sich im Jahr zuvor mit seiner eigenen Galerie in Berlin-Charlottenburg selbständig gemacht hatte. Bei ihm verband sich der Erfahrungshorizont als international agierender Galerist mit der Perspektive eines Galeristen, der noch unbekanntere Künstler*innen sucht und fördert. Christian Siekmeier hatte, als er im November 2018 als Gast an die Hochschule kam, erst wenige Monate zuvor das 10-jährige Bestehen seiner Galerie EXILE in Berlin gefeiert, um dann mit der Galerie nach Wien zu ziehen, wo er Mitte September wiedereröffnete. Im Ausstellungsgespräch nahm er demonstrativ die Haltung eines Galeristen oder Sammlers auf einer Messe ein und entwickelte aus dieser Perspektive Betrachtungskategorien.

Genau solche für eine Kunsthochschule ungewohnten, und grenzüberschreitenden Fragestellungen will die Reihe erforschen. Sie folgt der Annahme, dass Galerist*innen, die Werke in der Kunstszene platzieren, um einen Mehrwert zu produzieren, auch einen anderen Blick haben, Kunst anders wahrnehmen und anders über sie sprechen. Es gilt herauszufinden, welche Sichtweisen Galerist*innen im Unterschied zu Künstler*innen, Theoretiker*innen oder Kurator*innen an eine Kunsthochschule mitbringen können. Und wie sich die unterschiedlichen Sprechweisen in ein Verhältnis bringen lassen. Wenn die Frage gestellt wird, wie eigentlich ein Vertrag mit einer Galerie aussieht, ist nicht nur die Antwort interessant, sondern auch das darin ausgedrückte Verhältnis zwischen Künstler*innen und Galerist*innen. Galerist*innen, die sich in den Kontext einer Kunsthochschule begeben, vollziehen einen Positionswechsel und finden sich in einer neuen, ungewohnten Rolle wieder, auch mit dieser Verschiebung experimentiert die Reihe. Mit den kommenden Veranstaltungen wird sich zeigen, wie unterschiedlich das Selbstverständnis der Galerist*innen sein kann, ob sie sich als Kompliz*innen, als Händler*innen, als Vermittler*innen sehen. *Ask The Gallerist* ist ein Veranstaltungsformat, das den Studierenden ermöglichen will, über den Klassenzusammenhang hinaus in einem zunächst noch fremden Terrain ihre Sprachfähigkeit über ihre und andere Kunst zu trainieren. Solche Erfahrungen schon innerhalb des Studiums zu machen, ist ganz sicher nicht verkehrt und danach von großem Nutzen.

Julia Mummenhoff Hello from the Other Side

Lerchenfeld 47 Februar 2019



Philipp Haverkamp im Gespräch mit Pablo Schlumberger und weiteren Studierenden der HFBK Hamburg; Foto: Imke Sommer



Ask the Gallerist mit Christian Siekmeier, dem Gründer und Direktor der Exile Gallery (Wien) am 18. November 2018; Foto: Patricia Ratzel

The Images Are Alive

“Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image”

is a three-year artistic research project led by Annika Larsson and realized in collaboration with HFBK Hamburg and the Royal Institute of Art Stockholm. On the occasion of the first event in December 2018 she spoke with the Lerchenfeld editors



Annika Larsson, work in progress (*Non-Knowledge, Laughter and the Moving Image*), 2018/19, Videostill

Lerchenfeld: Your research project combines three very unconventional terms, which is laughter, the moving image and non-knowledge. What is meant by each individual term and how do they relate to each other?

Annika Larsson: The whole project started with the text “Non-knowledge, Laughter and Tears” by Georges Bataille based on a lecture he did in 1953 and where he states that “knowledge demands a certain stability of things known”, whereas “the laughable always remains unknown, a kind of unknown that invades us suddenly, that overturns our habitual course”. Bataille suggests that, “the laughable is not only unknown, but unknowable”, and means that without this sudden invasion of the unknown, one cannot create new thought, nor change anything. Laughter has not only the ability to shatter familiar thoughts, but also the ability to basically turn the world upside down (and shatter official truths). One might say that it builds its own world versus the official world. In that way laughing can have a political potential, be a resistant gesture and queerify the production of knowledge. No dogma, no authoritarianism, no narrow-minded seriousness can coexist with laughter.

In many ways the moving image functions in a similar way, in that it has a capacity to build its own world – another time-space that opens up a virtual space in where it becomes possible to visualize another possible thought. Far from being a mere representation of the real world the moving image has an ability to directly act upon us (and our consciousness). It is an active force that changes us as well as the world. So with the moving image you can enter really interesting discussions around what we call real or alive and what we call dead. One common idea is to think of the image as dead material. In my approach of film making or video art I see the image as something highly alive, something that is a player among other players. I am very interested in this feedback relation between images, humans and the world, and how with the mass introduction of cinema at the beginning of the 20th Century our way to perceive the world and ourselves radically changed, and how it keeps on changing with new technology. As Walter Benjamin asserts in his seminal text “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” it is through the camera that we first discover the “optical unconscious”, just as we discover the instinctual unconscious through



"The Open Mouth", December 4, 2017

psychoanalysis. There is a strong connection with these two types of unconscious, which brings the moving image and laughter into a close bound. The effect that laughter produces in us, a feeling of being thrown "out of joint" and "beside ourselves" also happens when the viewer is confronted with the close-up or an unexpected meeting of two conflicting shots in a moving image. Filmmaker and film theorist Sergei Eisenstein has described this psychological effect that forces the viewer to go out of a normal state, into a pre-logic, irrational state, of "pure" affect, feeling and sensation, as something that forces the viewer to jump out of his seat, into a point of ecstasy, which literally means out of state. So, one of the questions this project is asking is whether these moments of becoming "beside ourselves" perhaps could lead to more social, dependent, and relational modes of existence.

Lf.: So does non-knowledge only have positive aspects?

AN: There is also a less positive side of non-knowledge that is very relevant today, especially if we look at digital culture, and the new developments of data collection, big data and aspects of automatization. There is simultaneous growth of knowledge and non-knowledge. On one hand live with an abundance of knowledge, but at the same time there are mechanisms of control that hide data from us or hide the mechanisms themselves. The same mechanisms also force us into states where we have less control or no control. I think it is extremely important for artists and image producers to try to get behind those structures of control in order to gain knowledge of who is programming our new worlds, especially in order to create alternatives. Our digital society also forces us to behave more and more predictably and controlled, which is why one could say



Toilet Concert as part of "The Open Mouth", November 5, 2018

there is also an urgent need for unpredictable behaviour and moments of loss of control. This project wants to explore if laughter or the moving image could create those moments, to help us off this predictable path, so to say. Another point with data collection is of course aspects of privacy, which is one of the central questions in the first video I am producing in the context of this project. In this work I am interested in how today's immersive and interactive virtual reality (VR) technologies are as much about collecting information about our movements and affects as they are about immersing us into a virtual world. Similar to cinema and other moving images VR-technologies not only show us a new world but simultaneously also control and regulate our impulses, emotions, and consciousness, which make it a technology with two sides – one that could open us up for control and manipulation, but that at the same time could expand ideas we have around the self, our bodies and perceptions of reality.

Lf.: In the English translation Bataille talks about the laughable. He does not talk about comedy or humour. AN: Exactly. He rather connects laughter with trance, eroticism, trauma, shock and intoxication and those transgressive states where we are both ourselves and also leave ourselves, which I am also very interested in. What is this force that we laugh when we do not want to laugh, that comes from our self and that we cannot fully tame, even though we try to? If you study the history of laughter, our ideas about the laughing body have in many ways made a journey from something grotesque and untamed to a civilised smile. There is a whole parallel history to this that deals with what is included and what is excluded, what is part of us and part of the other, in our conception about ourselves and in society. Laughter has also a close link to failure, uncertainty, and ambiguity, which makes it interesting for this project.

Lf.: You also talk about the laughing body. What is it? What makes the laughing body special and why should we be interested in this right now?

AN: For me the laughing body is the speaking body, an unpredictable force we have within. And as I mentioned before this becomes even more important in the digital world today, where algorithms predict and define our next steps based on what we have done so far. The laughing body is resisting that prediction. It also laughs at our own internal predicting machine – our brain, our reason and at ourselves in our attempt to be “homo seriousness” and to the fact that knowledge is speculation. But laughter has not only one side, which can also be seen in how it has been discussed by different philosophers. Adorno for instance was connecting laughter to the culture industry and the tranquilization of people, while other philosophers have seen it as a force that can turn around established systems or as a truthsayer. And if you look at totalitarian regimes, often the first things that are forbidden are jokes and laughter, as if they fear the truth would come out.

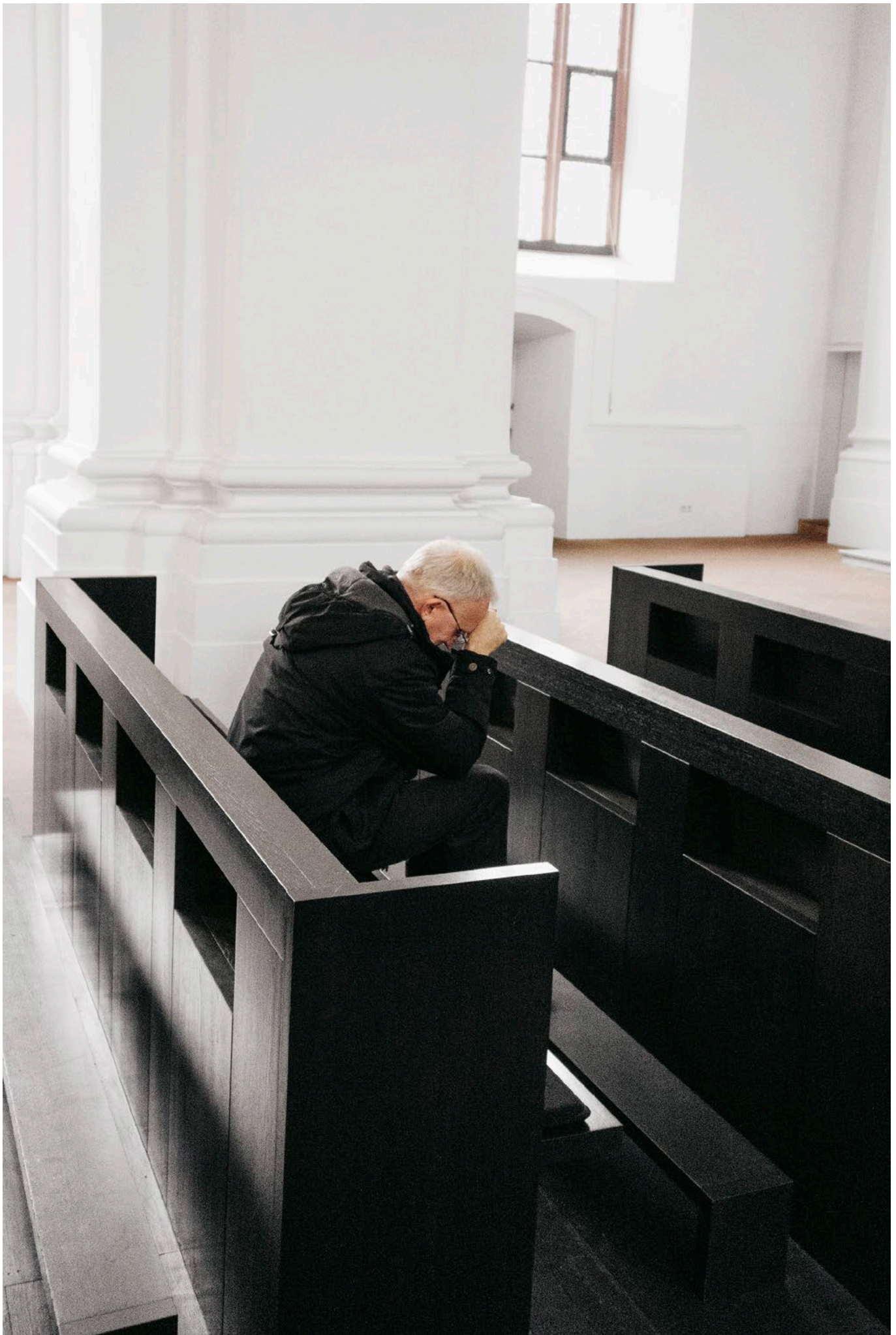
Lf.: How do you see your own artistic practice in this triangular of non-knowledge, laughing and moving image? Do you combine all these approaches?

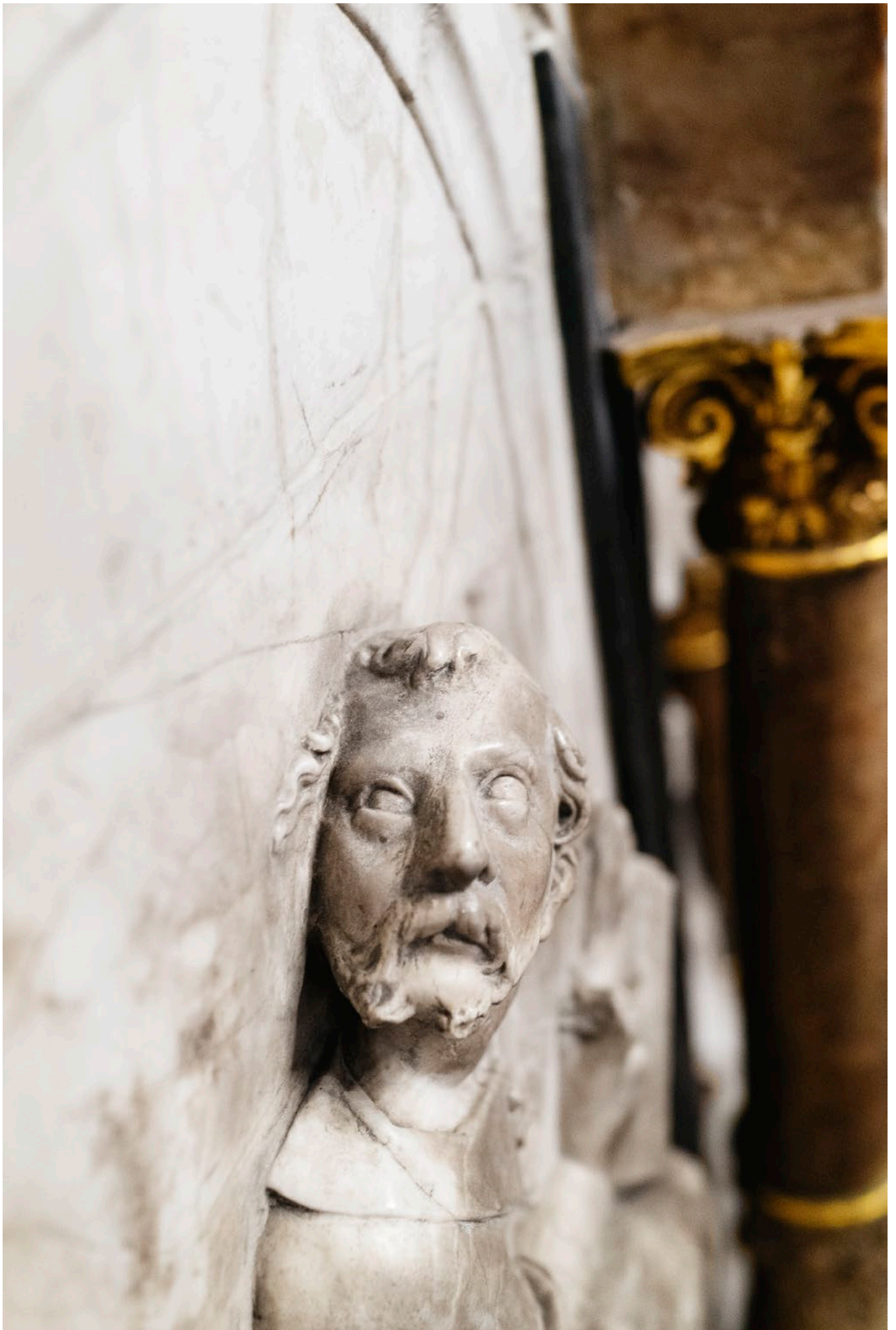
AN: For me they all stand in close relation to my artistic practice. Perhaps first as separate interests, but their relationships and connections have become more and more visible to me throughout the years. In a majority of my films and videos, especially my early work, there is no spoken language. Instead the focus lies on gestures, gazes and the speaking body. My artistic practice has always shown scepticism to instrumental language and linear narration and been more interested in what the body could tell that words cannot. But perhaps a direct link to the research topic came with my film *Blue* that I started in 2010, which also contains many moments of uncontrollable laughter. The film is based on the novel *Le Bleu du Ciel* (Engl.: *Blue of Noon*) again by George Bataille, which can be described as a disoriented ride through Europe, through five different cities in 1934, the pre-fascist years. The main characters in the book seem to have lost control over their bodies and emotions, and they either sob, laugh or tremble uncontrollably. Upon reading this book I was struck by the many parallels it had to situations and states in contemporary Europe, so I started to look for found footage material that was posted online, with scenes connected to situations in the novel in an attempt to recreate the narrative. The footage that I found was on one hand dealing with the increasing nationalism and the current rise of xenophobia in Europe, but it was also very much a document of how the body reacts to capitalism, in many aspects bodies in a state of crisis. Here we can draw parallels to other situations, as in states of post-traumatic stress, where the body tells us about our experiences not through words but through gestures.

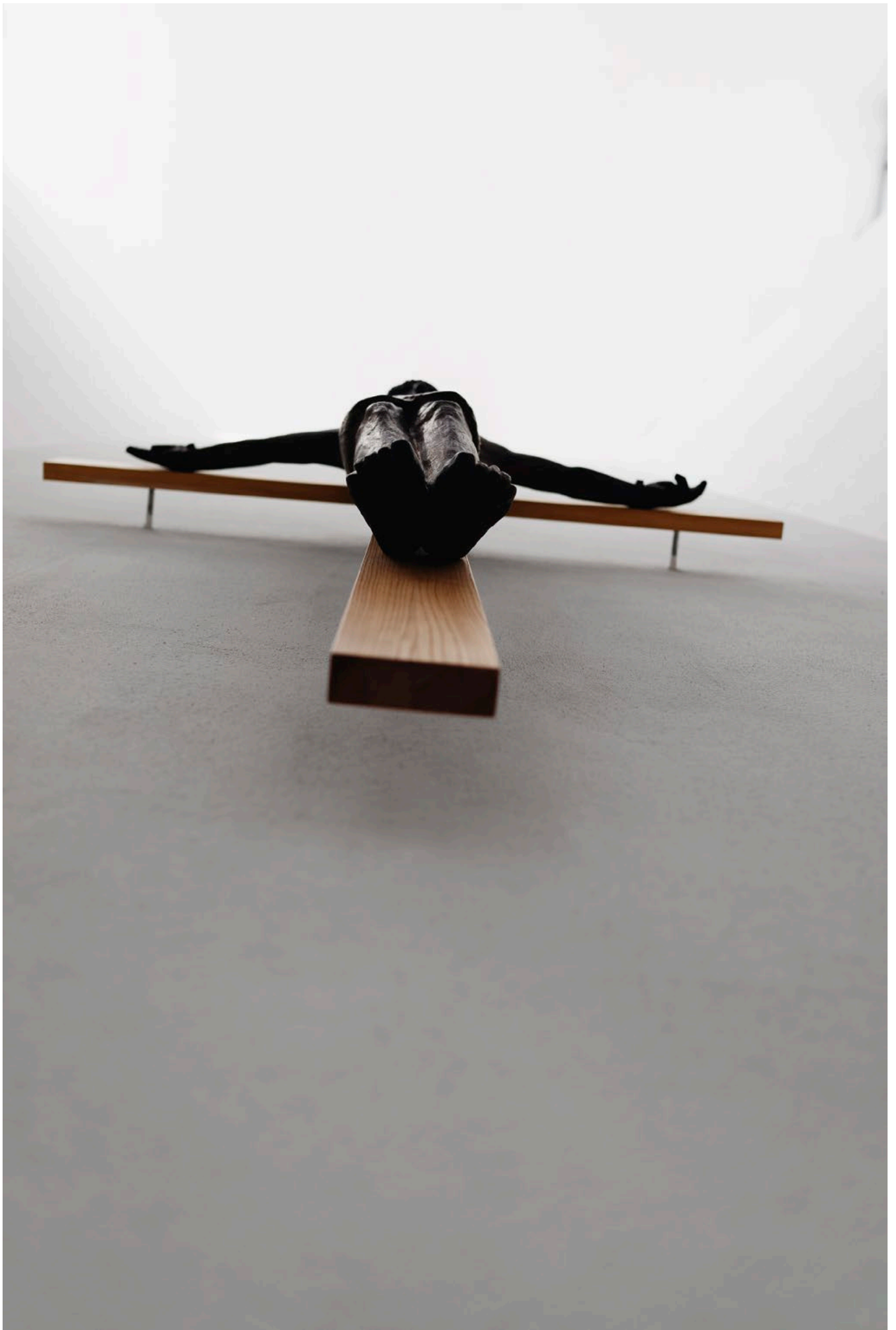
Lf.: In *Blue* you already referred to the current political situation in Europe and Germany when you talk about xenophobia, the rise of right wing politics. For me on the one hand non-knowledge is something moving, interesting, but in this current political situation I think it is almost more important to defend knowledge. Because there is so much non-knowledge, ignorance, the rise of the so called “post-truth politics”.

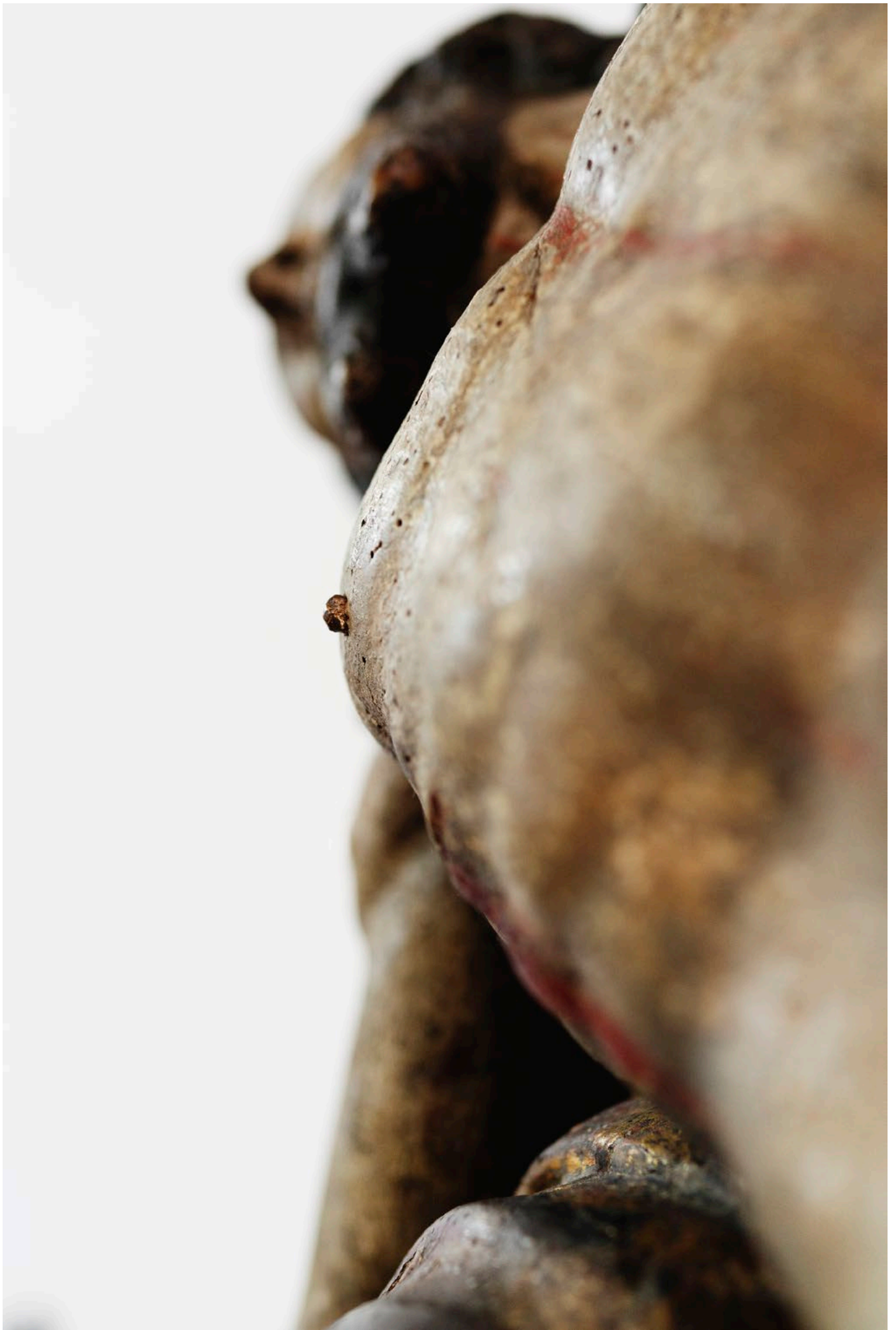
AN: You are right. I agree that the situation today is very complex and in many ways completely upside down, where former strategies of resistance are turning against themselves, as could be the case of non-knowledge and also laughter. However the project is equally interested in examining both sides – the positive as well



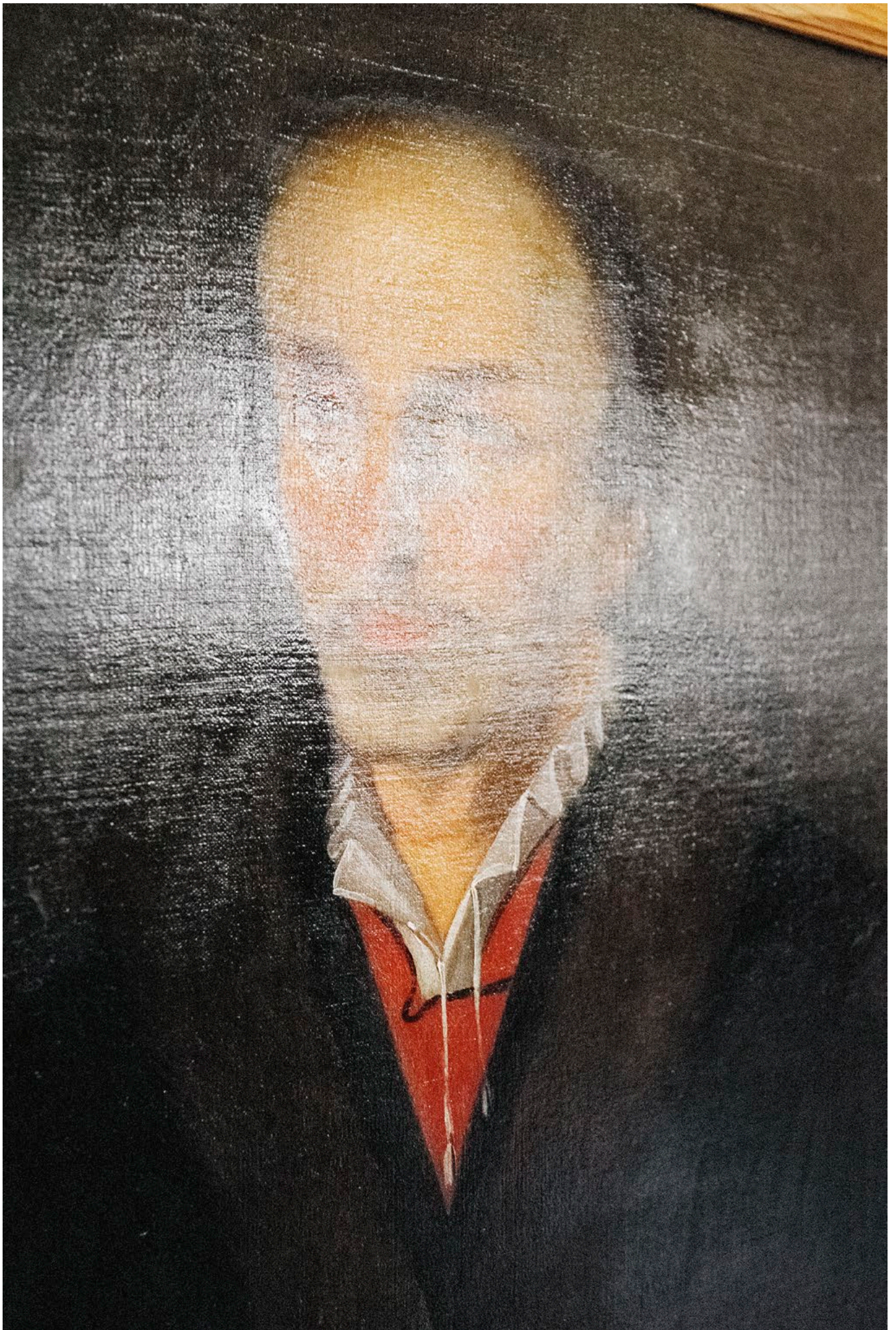
















Lecture by Ed Atkins on December 8, 2018

as the negative aspects. So apart from exploring how the moving image and the laughing body can become agents for new thought, acts, and embodiment, it also sets out to explore a series of sub-questions such as: How is technology, science, and our economic and political situation changing the way we move, act and perceive things? And how does it affect our relation to images, to each other and to time and space? Who is in control of our vision? Who is deciding the way we see the world? Can these powers be challenged? With the current political situation and rise of xenophobia it might be important to return to what xenophobia actually means – the fear of the foreign. So on one hand we could also claim that the unsecure times we experience today lead us to an increasing fear for the unknown, which prevents us from being able to change and from gaining new knowledge.

Lf.: A lot of comedians, artists, political humourists or activists use laughing strategies as a form of protest, as a tool. But in the current political climate they have to re-think their own strategies because real politics resemble a humorous theatre itself.

AN: Yes, the constant circulation of things makes especially humour very risky today. This is something that I also observed during the filming of my work *The Discourse of the Drinkers* in 2017, which is partly filmed in a queer bar in Neukölln in Berlin. What I noticed there was how this bar generated a safe space for a humour that was both free and ruthless, without being discriminating. However in a different context the same sentences could mean something completely different and suddenly harm more than produce something good. So today it is more difficult to know where and how you can act, as everything can constantly be put into a new context. This is a dilemma that also concerns my early works. My intention was to bring in uncomfortable, low culture and circulating images into

the then relatively stable context of the art institution. But as many of my early works today can be found circulating online, these works have also started to counter-act themselves. But perhaps this is also what is extremely interesting and exciting with an artwork, that is has this capacity to change, and to add a new meaning to the old, and that multiple meanings can co-exist. I find it as important to try to understand and discuss these mechanisms, as it is to recognize the fact that we are not in full control, and that these moving images can play tricks back on us, and that they have a life of their own, or many simultaneous lives at the same time. And in our relation to them we make them and they make us, and we look at them and they (or their creators) look at us. This movement forces us to keep redefining what an image is. I am very interested and excited about thinking about how we will look at images in the future. Will they have minds? Should they have rights? At the same time I am very concerned about the development of a few dominant players who are increasingly using the moving image as a tool for social control.

Lf.: What forms will your research project take? As a kick-off event you invited Ed Atkins for a lecture. What does his work have to do with your topic?

AN: Ed Atkins is interesting because he connects the digital sphere with the dead body and he asks questions around the body-less virtual space. For me, his works also inherit an interesting paradoxical quality. He has an interest for the digital image as a corpse, but at the same time he brings dust, biological and analogue things into this digitally cleaned programmed space, which also makes the images highly alive. He is also subverting the conventions of moving images and reflects on digital media and the fundamental changes it has brought about in our perception of images and our own selves, something this project is also interested in. In January I invited Dr Michael Gaebler, a brain and cognitive scientist who held a talk and discussion around VR and the brain. For me it is important not only to bring in people from the arts but people from different disciplines, to stimulate a discussion. For April I have invited another artist, Marianna Simnett, who will give a talk on her practice. Although the projects main aim is to explore the moving images as a form of experimental thinking, these talks and discussions serve as an important part which also arises from a longing I have had for creating contexts and discussions that expand and relate to my own artistic practice, situations where dialogue and exchange can take place. I guess that is also what has brought me to teaching.

Lf.: Together with your students you initiated a series of events called "The Open Mouth". Can this experiment also be seen in the context of your project?

AN: Yes, it is related but at the same time an independent series of events for time-based media works, a room for performance, music and the moving image. The idea has been to create a platform where the students can experiment and where the main focus lies on collaboration and socialisation. For the latest event in January we had invited all students to take part in an open stage event, so there were different contributions, planned as well as spontaneous, from all classes of HFBK Hamburg.



Lecture by Dr Michael Gaebler on January 8, 2019

Gutes Design ist entwerfend
 Friedrich von Borries hat für die Neue Sammlung in München die Ausstellung *Politics of Design, Design of Politics* entwickelt. Kern des Konzepts sind zwölf Interventionen, die ein Nachdenken über die politische Dimension des Designs und die Gestaltungsmöglichkeiten von Politik anstoßen



Raster vor der Leuchttafel am Eingang zur Neuen Sammlung, Gestaltung: Friedrich von Borries, Ingo Offermanns;
 Foto: Anna Seibel

Seit 2015 lädt die Münchner Neue Sammlung jährlich Protagonist*innen des internationalen Designs zu einer Einzelschau ein. Statt die Reihe in der zentralen Ausstellungshalle, der sog. Paternoster-Halle der Pinakothek der Moderne einfach fortzusetzen, die bereits große Namen wie Konstantin Grcic, Werner Aisslinger, Hella Jongerius & Louise Schouwenberg umfasst, entschied sich Friedrich von Borries, Professor für Designtheorie an der HFBK, mit Unterstützung der Direktorin Angelika Nollert und der Kuratorin Xenia Riemann-Tyroller dafür, die Räume der ständigen Sammlung mit einzubeziehen und anhand der Designgeschichte die politischen Dimensionen des Designs zu thematisieren. Dass das Design mit den Problemen einer globalisierten Welt untrennbar verbunden ist, darf mittlerweile als Konsens betrachtet werden. So kommt es nicht von ungefähr, dass aktuell noch eine weitere Ausstellung mit dem fast identischen Titel *The Politics of Design* im Vitra Design Museum in Weil am Rhein zu sehen ist, die Retrospektive des Urvaters eines sozialen und nachhaltigen Designs, Victor Papanek. Als Vordenker, an dem niemand vorbeikommt, der sich kritisch mit Design auseinandersetzt, ist er auch in der Münchner Ausstellung indirekt präsent.



Friedrich von Borries, *Politics of Design, Design of Politics*, Ausstellungsansicht, 2018, Intervention Design mobilisiert;
Foto: Anna Seibel

Die Neue Sammlung gilt als das älteste Museum für angewandte Kunst der Welt und zählt mit zu den größten Sammlungen, insbesondere im Bereich Industrie- und Produktdesign. Von daher bot sie Friedrich von Borries und dem Team seines Büros in Berlin, zu dem auch Absolvent*innen der HFBK Hamburg gehören, eine ausgezeichnete Ausgangslage für die zwölf exemplarischen Interventionen.

Vor der großen Leuchtwand am Eingang zur Sammlung, die normalerweise die Besucher*innen über die zu erwartenden Schwerpunkte informiert, steht nun ein schwarzes Raster in identischer Größe, das die zwölf Themenfelder ankündigt. Sie sind unmissverständlich und mit unsichtbaren Ausrufezeichen formuliert: *Design mobilisiert, Design diszipliniert, Design kolonialisiert, Design formiert, Design manipuliert, Design fetischisiert, Design reproduziert, Design sexualisiert, Design öffnet, Design ermächtigt, Design kritisiert* und *Design entwirft*. Die Schriftgestaltung von Ingo Offermanns, Professor für Grafik an der HFBK Hamburg, greift diesen Agitprop-Stil auf und setzt ihn in den Ausstellungsräumen fort. Jede Intervention wird durch im Rapport geklebte Plakate in Condensed-Schrift gekennzeichnet, die eine ironische Plakativität erzeugen. Diese wird zugleich wieder ausdifferenziert, weil jeder Intervention eine eigene, inhaltlich passende, Standard-Schrift zugeteilt wurde. Die „laute“ Setzung der Plakate passt aber auch zu dem sich durchziehenden Thema Totalitarismus, dem die Besucher*innen gleich zu Beginn in der Automobilabteilung begegnen. Der VW-Käfer hat eine rote Fahne als Attribut erhalten, die sich zusammengerollt durch den Fahrgastraum windet und nicht preisgibt, zu welchem politischen Lager sie wohl gehört. Wie kein anderes Auto steht der Käfer für die Mobilisierung der Massen und ist dabei politisch

widersprüchlich konnotiert. Aus dem „Kraft durch Freude-Wagen“ (KdF-Wagen) des Nationalsozialismus wurde später das Symbol des bundesdeutschen Wirtschaftswunders, aber auch des Hippie- und Aussteigertums. Mobilisierung durch Design scheint hier mit Diktatur und Demokratie gleichermaßen verknüpft.

Kontrolle, Überwachung und deren Tarnung waren schon vor dem Durchbruch des Internet Themen im Design. 1939 kam mit der *Radio Nurse* das erste Babyphone auf den Markt. Der japanische Bildhauer Isamu Noguchi hatte es als ein schönes Art déco-Objekt entworfen, dessen Oberflächengestaltung entfernt an ein Gesicht, etwa einer Krankenschwester, die sich um das Kind kümmert, erinnert. Neben der *Radio Nurse* hat Friedrich von Borries ein Smartphone platziert, dem heute weitverbreitetsten Überwachungsinstrument, dessen Gestaltung perfekt davon ablenkt, dass es ein solches ist. Sein totalitäres Konzept des Überwachens und Verbergens war also schon in der *Radio Nurse* vorformuliert, so die These. Design manipuliert aber nicht nur, es kann auch disziplinieren, zum Beispiel über das Sitzen. Bezeichnenderweise befinden sich in der Neuen Sammlung über 1.700 Stühle. Die von Michael Thonet erfundene Bugholz-Methode brachte im 19. Jahrhundert die disziplinierende Funktion des Sitzens mit der auf der Disziplinierung des Materials beruhenden Herstellung zusammen. Weil das Sitzen eine Anerkennung von Besitz- und Machtverhältnissen bedeute, müsse ihnen eine Disziplinlosigkeit entgegengehalten werden, fordert Friedrich von Borries. Und schlägt dafür ein Möbel vor, das den freudvollen Übergang vom Sitzen zum Stehen verkörpert: die Rutsche. Auf der Basis des Thonet Klassikers Nr. 14 von 1859 entwarf das Projektbüro Friedrich von Borries ein Rutschen-Objekt, das wie ein materialisiertes Augenzwinkern daher kommt. Zwei besonders gelungene Interventionen sind so schwer zu bemerken, dass sie trotz der verweisenden Plakate übersehen werden könnten. Der in der Sammlung ausgestellte Freischwinger von Ludwig Mies van der Rohe wurde durch ein im Internet erworbenes und von Laien kaum vom Original zu unterscheidendes, billiges Plagiat ersetzt. Denn weil „Design fetischisiert“ riskiert es, zu seinem eigenen Fake zu werden. Ein anderer Eingriff besteht ausschließlich in dem Austausch eines Buchstabens: Auf dem Label der in der Sammlung ausgestellten Liege von Le Corbusier und Charlotte Perriand steht nun statt „LC4“ „CP4“. Die Intervention „Design reproduziert“ macht auf die im Design stetig reproduzierten Geschlechterverhältnisse aufmerksam, die unter anderem dafür sorgen, dass die Autorschaft von Gestalterinnen in der Design-Geschichte oft unterschlagen wird. P für „Perriand“ wurde kurzerhand in die Serien-Nummerierung hineingeschrieben.

Um zu zeigen, welche positiven Auswirkungen Design haben kann, öffnet sich die Ausstellung nach außen. In einer Kooperation mit Studierenden der Klasse für Freie Kunst / Gold- und Silberschmieden von Prof. Suska Mackert an der Kunstakademie Nürnberg wird darüber geforscht, wie Schmuckgestaltung aussehen kann, wenn diese sich von einer klassischen Repräsentationskultur mit den unvermeidlichen Aussagen über Status, Geschlechterrollen und Körperbilder löst. Die Entwurfsprozesse werden im Feed des Instagram-Accounts der Klasse tagebuchartig dokumentiert. Im Vorfeld der Ausstellung veröffentlichte die Neue Sammlung einen Open Call, in dem DIY-Aktivist*innen und andere Hobby-Gestalter*innen aufgefordert wurden, selbstgefertigte Objekte einzureichen. Alle Teilnehmer*innen bildeten gemeinsam die Jury bei der Entscheidung, welche Objekte ausgestellt werden sollen. Mit dieser mit „Design ermächtigt“ betitelten Intervention gab das Museum die Hoheit darüber, was museumswür-



Friedrich von Borries, *Politics of Design, Design of Politics*, Ausstellungsansicht, 2018, Blick in die Paternoster-Halle; Foto: Anna Seibel



Friedrich von Borries, *Politics of Design, Design of Politics*, Ausstellungsansicht 2018, Interventionen „Design reproduziert“ (vorn) und „Design formiert“ (hinten); Foto: Anna Seibel

dig ist und was nicht, bewusst an diejenigen ab, die sie sonst nicht haben und überließ die Entscheidung einem demokratischen Prozess.

In der zentralen Paternoster-Halle, der letzten Station, wird diese Idee fortgesetzt. Unter dem Motto „Re-Design Democracy“ finden hier Workshops als diskursiver, öffentlicher Designprozess statt. Während in den vergangenen Ausstellungen die Gestalter*innen ihr eigenes Werk präsentierten, lässt Friedrich von Borries in diesem Raum sein Alter Ego Mikail Mikail antreten, dessen fiktives Werk nach einem fingierten Akt der Schenkung in Luftpolsterfolie blickdicht verpackt in einem der Paternoster kreist. Der zweite Paternoster wurde in eine Kugelbahn verwandelt, bei der die Kugel in endloser Wiederholung ihren Weg sucht und doch ihr Ziel nicht erreicht. Man könnte diese Eingriffe als geschickten Umweg sehen, so etwas wie eine Selbstdarstellung zu erreichen, wenn nicht dieser Raum überzeugend dem Diskurs gewidmet wäre. Als Anregung für die zu führenden Debatten laufen auf vier Monitoren berechnete Fragen zur Gestaltung von Politik. Vorgetragen werden diese Fragen von animierten Katzen-Memes aus dem Internet, weil sie zu den wenigen gehören, die frei von Hassbotschaften und kommerziellen Interessen verbreitet werden.

Das Nachdenken über das Verhältnis von Politik und Design und darüber, wie politisch verantwortungsvolle Gestaltung aussehen könnte, läuft so hinaus auf die Demokratie als schützenswerte wie verbesserungswürdige Herrschaftsform. Und da zeigt sich Friedrich von Borries als durchaus optimistisch: „Entwerfen ist das Gegenteil von Unterwerfen. Gutes Design schafft Möglichkeiten für Handlungen, die vorher nicht denkbar waren.“

Friedrich von Borries: *Politics of Design, Design of Politics*; Neue Sammlung, Pinakothek der Moderne, München; 30.11.2018 – 29.09.2019
www.dnstdm.de

Politics of Design, Design of Politics: Ausstellungskatalog mit Texten von Frieder Bohaumilitzky, Friedrich von Borries, Jens-Uwe Fischer, Christian Hiller, Mara Recklies u.a.; Gestaltung: Ingo Offermanns; Koenig Books, London

Projektbüro Friedrich von Borries: Frieder Bohaumilitzky, Jens-Uwe Fischer, Benjamin Kasten, Mara Recklies

Friedrich von Borries Gutes Design ist entwerfend

Lerchenfeld 47 Februar 2019



Friedrich von Borries, *Politics of Design, Design of Politics*, Ausstellungsansicht, 2018, Intervention „Design diszipliniert“; Foto: Anna Seibel

Ein Herz und eine Krone *Julia Mummenhoff* 31

Drei Jahre nach dem verheerenden Brand wird der Neubau des Golden Pudel Club im Sommer eröffnet. Den Wiederaufbau haben Jesko Fezer und Studierende aus dem Studio Experimentelles Design gestalterisch begleitet



Wiederaufbau des Golden Pudel Club, Richtfest im September 2018; Foto: Jesko Fezer

Als das Gebäude in einer Februarnacht vor drei Jahren durch einen Brand fast vollständig zerstört wurde, schien es das endgültige Aus für den Golden Pudel Club zu bedeuten, der ohnehin kurz vor der Zwangsversteigerung stand. Die fatalen Eigentumsverhältnisse, die zu der ausweglosen Situation geführt hatten, verhinderten nach dem Brand die schnellen Maßnahmen zur Rettung der Ruine, da Wolf Richter, Eigentümer des oberen Gebäudeteils, Sanierungsmaßnahmen gerichtlich zu verhindern suchte. Erst nach der Übernahme seiner Anteile durch die Mara und Holger Cassens-Stiftung war ab Juli 2016 der Weg frei für den Wiederaufbau.

Für das Pudel-Kollektiv um Charlotte Knothe, Ralf Köster und Victor Marek war das der Auftakt zu neuen Problemen, denn es fand sich plötzlich in der ungewohnten Bauherren-Rolle wieder. Wie also planen, vor allem, wenn man Fehler der Vergangenheit nicht wiederholen will? Auf den Rat einer Freundin habe sie Jesko Fezer, Professor für Experimentelles Design an der HFBK Hamburg kontaktiert, erzählt Charlotte Knothe. In mehreren Treffen erörterte das Pudel-Kollektiv mit ihm grundsätzliche Fragen des Wiederaufbaus. Geradezu traumatisiert von der Spaltung durch die Besitzverhältnisse entstandene Spaltung in ein „Ober“ und „Unten“, war dem Pudel-Team die direkte physische



Kollektiver Entwurfsprozess – das Pudel-Team und HFBK-Studierende erkunden vom Dach aus den Raum, 2017; Foto: Studio Experimentelles Design

Verbindung zwischen den beiden Etagen des Gebäudes unglaublich wichtig, ohne die eine Wiedereröffnung zunächst nicht denkbar schien. Im ersten Gespräch jedoch überzeugte Jesko Fezer sie, dass eine wichtige erste Maßnahme sei, den unteren, nicht komplett zerstörten Teil des

Gebäudes schnell ganzflächig mit einer geschlossenen Betonplatte abzudecken. Dadurch wurde das über 200 Jahre alte Gemäuer nicht nur vor weiterem Verfall geschützt, der Golden Pudel Club konnte auch im Sommer 2017 den Betrieb wieder aufnehmen und zwar in seinen ursprünglichen Räumen. Das Kollektiv hatte das Erdgeschoss in Eigenplanung, sanft beraten von Jesko Fezer, zügig saniert und neu gestaltet. Der Pudel war wieder da und wird seit der gefeierten Wiedereröffnung von mehreren Generationen eines angestammten Publikums besucht. Die dicke Betondecke sorgt jetzt schon dafür, dass es beim Konzert- und Clubbetrieb im Untergeschoss richtig laut werden darf. Das Obergeschoss konnte in Ruhe ausgearbeitet werden.

Gemeinsam mit dem Kollektiv und dem Architekturbüro Liehmann wurden grundsätzliche Vorgaben erarbeitet. „Unser Ansatz war, eine sehr einfache, kostengünstige Grundstruktur zu schaffen, die für unterschiedliche Nutzungen, Umbauten und Aneignungen bereitsteht. Die Teilaspekte und Details, die die baurechtlichen, technischen und prinzipiellen Strukturen des Hauses nicht wesentlich tangieren würden, sollten dann in einem offenen Prozess mit den Pudel-Betreibern entwickelt werden“, so Jesko Fezer. Zu dieser Grundstruktur gehört neben der großen Betonplatte eine barock gewendelte Außentreppe vom Club hoch ins Obergeschoss sowie eine 1,5 geschossige Massiv-Holzkonstruktion. Sie erlaubt als übergreifendes Raumraster verschiedene Aufteilungen in Nutzungsbereiche und bildet die Rahmenstruktur für gemeinsam



Kollektiver Entwurfsprozess – Workshop mit dem Pudel-Team und HFBK-Studierenden, 2017; Foto: Studio Experimentelles Design

zu klärende Detailfragen, spätere, sich durch die Nutzung ergebende Anpassungen, eigenmächtige Umbauten und einen kostensparenden Selbstausbau. Nach außen hin wird das Gebäude mit unterschiedlichen auf die Innenraumnutzung abgestimmten Holzfassadenelementen abgeschlossen. Darauf sitzt ein Sheddach (von engl. „Shed“, also „Stall“, „Schuppen“ oder „Lagerhaus“) wie es in der Industrie und in der Landwirtschaft eingesetzt wird. Neben der unkomplizierten Bauweise hat es durch seine gezackte Struktur den Vorteil des Tageslicht-Einfalls von oben. Auch bildlich passt das Dach aus gewellten Faserzementtafeln: Mit seinen zunächst vier, in der Endplanung noch drei Zacken setzt es dem Pudel eine graue Krone auf. Im September 2018 wurde Richtfest gefeiert.

Die noch offenen gestalterischen Detailfragen, die den Innen- und Außenraum betreffen, bearbeiteten die Pudel-Betreiber*innen mit Studierenden des Studios Experimentelles Design der HFBK Hamburg 2017 in einem kollektiven Entwurfs-Prozess in Form einer Workshop-Reihe. Es ging darum, über die obere Etage noch einmal differenziert und aus der Perspektive künftiger Veranstaltungs- und langjähriger Club-Besucher*innen nachzudenken. Die seit Jahren erprobte Arbeitsweise der Öffentlichen Gestaltungsberatung St. Pauli, die Design als ergebnisoffenen Prozess ohne allzu viele Vorgaben begreift, sei auch hier Vorbild gewesen, sagt Steffen Albrecht, einer der beteiligten Studierenden. Gemeinsam wurde ein Fragen-Katalog erstellt, der allen als Orientierung diene. In Form von Workshops, die Begehungen, Gesprächsrunden und spielerische Aktionen wie den Pudel-Poker umfassten, mit Hilfe von Modellen und anderen Formen der Visualisierung erarbeiteten das Pudel-Kollektiv und die Studierenden Lösungsansätze für verschiedene Themenbereiche. Für den Fuß der neu geplanten offenen Treppe im Außenbereich musste eine Art Schleuse für den Übergang zwischen Club

und Obergeschoss entwickelt werden, die vielleicht auch als eigenständiger Raum beispielbar sein könnte. Thema weiterer Überlegungen waren ein Vordach und Sitzgelegenheiten für den Außenbereich, der schon immer und bei jedem Wetter ein beliebter Aufenthaltsort der Pudel-Besucher*innen war. An einem schönen Sommertag stiegen das Kollektiv und die Studierenden auf das Betondach und erkundeten 1:1 mögliche Raumaufteilungen von oben. Es wurde herumgestanden, skizziert, experimentiert und nach den besten Stellen für Fenster und die Öffnung zur Terrasse geschaut. Nachdem schließlich auch eine Lösung für eine in den Barbereich integrierte kleine Küche gefunden war, ging es dem Pudel in einem letzten Workshop an den Kopf. Im Obergeschoss sollen unter dem Sheddach Büro-Arbeitsplätze für die Betreiber*innen entstehen. Und hier soll auch das Park Fiktion-Archiv Aufnahme finden, womit über die praktische Maßnahme hinaus ein wichtiges Signal gesetzt wird. Das unmittelbar benachbarte Projekt eines in kollektiver Wunschproduktion entstandenen Parks versteht sich seit seiner Entstehung Ende der 1990er Jahre genau wie der Golden Pudel Club als Ort der Gegenkultur und ist von ihm nicht zu trennen.

Kurz vor Weihnachten 2018 kam die Nachricht, dass nun auch Rocko Schamoni seine Anteile an die Mara und Holger Cassens-Stiftung verkauft hat und die gemeinnützige Stiftung somit alleinige Eigentümerin ist. Wenn voraussichtlich im Sommer 2019 alle Gebäudeteile fertig gestellt sind, wird der Club also auch von der rechtlichen Seite her als Ganzes wiedereröffnet. Das symbolisiert in Zukunft auch die sonderbare Außentreppe zur Elbseite, die weithin sichtbar sein wird. Sie besteht aus Beton und wird für immer „Oben und „Unten“ verbinden.

Entwurf: Jesko Fezer mit Fynn-Morten Heyer, Oliver Schau, Golden Pudel Club in Kooperation mit Architekturbüro Thorsten Lihmann

Workshops: Steffen Albrecht, Marie-Theres Böhmker, Kim Fleischhauer, Ilja Huber, Gvantsa Jiadse, Dennis Nedbal, Merlin Reichart, Benedikt Schich, Studio Experimentelles Design der HFBK Hamburg, Prof. Jesko Fezer



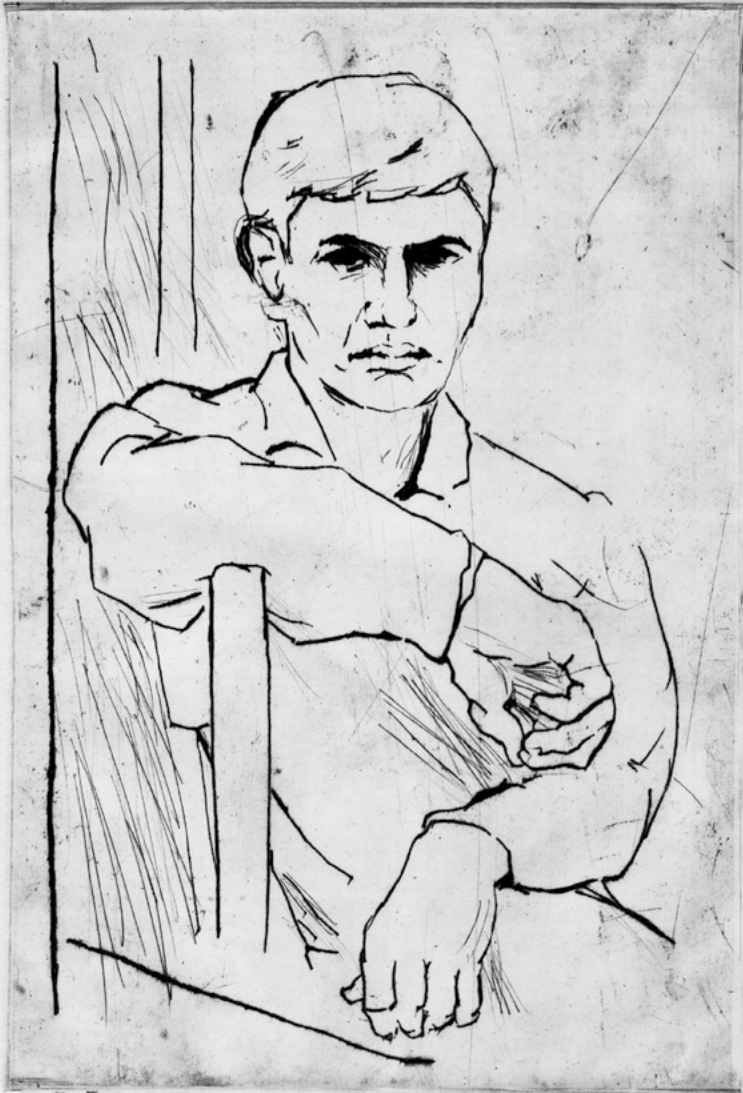
Workshop mit dem Pudel-Team und HFBK-Studierenden, 2017; Foto: Studio Experimentelles Design



Kollektiver Entwurfsprozess – Nachdenken über Küche und Bar mit Kreide und Holzplatten, 2017; Foto: Studio Experimentelles Design

Beate Scheder

Eine Ausstellung in der Kunsthalle am Hamburger Platz in Berlin zeigt Holger Meins als Kunststudenten und verfranzt sich dabei



Radierung von Holger Meins
Courtesy Kunsthalle am Hamburger Platz/weißensee kunsthochschule
berlin

Das Bild hat sich ins kulturelle Gedächtnis eingebrannt: Holger Meins im Totenbett, bärtig, mit eingefallenen Gesichtszügen. Wie ein Jesus am Kreuz liegt er da, im Leichenhemd, den Kopf auf einem weißen Spitzenkissen ruhend. Der Stern druckte die Fotografie damals, im November 1974, auf einer Doppelseite ab, kurz nachdem Meins als erstes RAF-Mitglied in Haft an den Folgen eines Hungerstreiks verstorben war. Daneben, viel kleiner, das letzte Fahndungsfoto vor seiner Verhaftung im Jahr 1972. Jahrzehnte scheinen zwischen ihnen zu liegen, zwischen dem Bild des verwegen in die Kamera schauenden jungen Mannes und dem des greisenhaften, märtyrerhaft inszenierten Toten.

Die Einladung zur Ausstellung *Wofür es sich zu leben lohnt*, die Mitte Januar in der Kunsthalle am Hamburger Platz in Berlin zu Ende gegangen ist, wirbt mit einem anderen Bild von Meins. Ein Selbstporträt ist es, Meins trägt ein schwarzes Hemd, das er bis zu den Ellenbogen hochgekrempt hat und posiert spielerisch, aber mit ernsthaftem Blick vor einem Vorhang. Er sieht aus wie das, was er einst war: ein Kunststudent.

Eben diese Rolle des späteren Terroristen steht im Fokus der Schau in der Kunsthalle der weißensee kunsthochschule berlin, die gemeinsam mit dem Institut für Mediengestaltung der Hochschule Mainz konzipiert wurde. Das suggeriert zumindest ihr Untertitel, „Gezeichnet von den 68ern – eine Betrachtung ausgehend vom jungen Kunststudenten Holger Meins“.

Holger Meins studierte nicht in Weißensee, auch nicht in Mainz, sondern von 1962 bis 1965 an der HFBK Hamburg. Danach arbeitete er kurzzeitig beim Film und wechselte 1966 an die damals neu gegründete Deutsche Film- und Fernsehakademie (dffb). Mit Bewegtbild hatte er sich zuvor schon in Hamburg beschäftigt und fand in dem neuen Medium offenbar, was er in seiner künstlerischen Praxis vermisst hatte. Von der Zeichnung und Malerei war er zunächst zur Fotografie gewechselt. Schließlich gründete er gemeinsam mit vier anderen Studierenden die erste Filmklasse an der HFBK Hamburg, für die 1965 Wolfgang Ramsbott als Professor gewonnen werden konnte.

In der Berliner Ausstellung kann man sich Arbeiten aus allen drei Genres ansehen. Auf schmalen Holztischen sind Zeichnungen und Skizzen des jungen Studierenden ausgebreitet – Akte, Selbstbildnisse, Landschaften, Stillleben, ein Tierschädel, eine Frau im Mantel, ein beliebter älterer Mann – dahinter fotografische Studien ab 1965. Darunter auch eine Reihe von Selbstbildnissen, außerdem und retrospektiv gewiss interessante Aufnahmen von Menschen auf der Straße: ein Herr im Anzug, ein Straßenkehrer, eine alte Frau, die sich mit ihren Einkäufen auf den Bordstein gesetzt hat. Kleine Sozialstudien sind es. Genauso wie sein zwölfminütiger Kurzfilm *Oskar Lengfeld* eine ist. Meins drehte den Film 1966 während seines Studiums an der dffb. Die Dokumentation, die in der Ausstellung zu sehen ist, erzählt vom Leben eines tuberkulosekranken, wohnungslosen Altstoffhändlers aus Berlin-Kreuzberg.

Selten bis nie wurden diese Arbeiten von Meins bislang gezeigt, überhaupt wurde der Künstler in ihm bislang

nicht näher beleuchtet. Das nachzuholen ist das Verdienst der Berliner Schau, jedoch vermisst man dabei eine Einordnung. Wie konnte es soweit kommen, dass sich dieser hübsche Kerl, der sich offenbar so gerne selbst ablichtete und romantische Landschaften aufs Papier brachte, nur wenige Jahre später soweit radikalisierte, dass er sich dem bewaffneten Kampf der RAF anschloss? Vielleicht kann es eine schlüssige Antwort darauf gar nicht geben. Der Versuch sie zu formulieren, wird aber auch nicht unternommen. Unvermittelt hängt direkt über dem Bildschirm, auf dem *Oskar Lengfeld* gezeigt wird, Meins' Plakat „Freiheit für alle Gefangenen“: eine stilisierte Sonnenblume mit Handgranate als Blütenkorb und den Namen internationaler Guerillagruppen sowie Munition als Blütenblättern.

Unterdessen verliert sich die Ausstellung in anderen Erzählsträngen: Da sind zum einen die sehr sehenswerten und für die Ausstellung neu zusammengestellten Videointerviews aus Gerd Conrads Dokumentarfilm *Starbuck Holger Meins* aus dem Jahr 2001, in denen sich Zeitzeugen wie Gretchen Dutschke, Rainer Langhans oder Peter Lilienthal äußern, und zum anderen die Arbeiten der Studierenden, die recht divers ausfallen. In der interessantesten Arbeit, *Gespräche aufnehmen*, hört man zwei Frauen aus den verfeindeten Staaten Iran und Israel dabei zu, wie sie sich über Isolation und Konfliktpotentiale austauschen. Sven Borger legt in einer blutroten Acrylmalerei zwei Porträts von Holger Meins übereinander, darunter das ikonische auf dem Totenbett, und kombiniert das Bild mit Flasche und Zündholz – ein Verweis auf Meins' verschollenen Lehrfilm über die *Herstellung eines Molotow-Cocktails* aus dem Jahr 1968. Tamara Stotz vergleicht Aufnahmen Protestierender aus den 1960ern und 1970ern mit jüngeren Bildern von Aktivist*innen unter anderem vom G20-Gipfel in Hamburg

oder Protesten gegen Stuttgart 21. Ob die Künstlerin damit auf Kontinuitäten im Kampf um eine vermeintlich bessere Welt hinweisen will? Falls das ihre Intention sein soll, so konterkariert sie diese sogleich selbst mit einer weiteren Arbeit, die sie gemeinsam mit Yehudit Yinhar erarbeitet hat: In *Bist du Teil der Lösung oder Teil des Problems?* stellen die beiden einer Reihe Studierender der weißensee kunsthochschule – beziehungsweise auf das bekannte Meins-Zitat – eben jene Frage. Reichlich müde fallen die Reaktionen der Studierenden aus. Weit her scheint es an der Kunsthochschule mit der Lust, die Welt zu verändern, nicht zu sein.

Was bleibt? Wofür lohnt es sich nun zu leben? Auch eine Antwort auf die im Titel formulierte Frage bleibt die Ausstellung schuldig.

Beate Scheder lebt und arbeitet als freie Autorin und Journalistin in Berlin, u.a. schreibt sie für *taz – die tageszeitung*, *Welt/Welt am Sonntag*, *KingKong Magazine*, Galerien und Kunstkataloge. Darüber hinaus unterrichtet sie am Goldrausch Künstlerinnenprojekt.

Wofür es sich zu leben lohnt; Kunsthalle am Hamburger Platz, Berlin; 10. November 2018 – 11. Januar 2019
www.kunsthalle.kunsthochschule-berlin.de

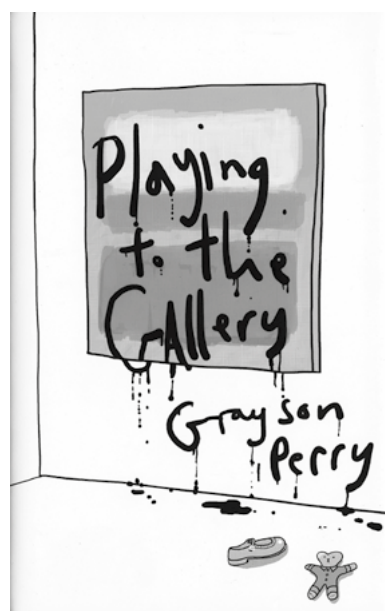


Holger Meins (rechts) als Hofnarr in einer studentischen Inszenierung von *Der gestiefelte Kater* in der HFBK-Aula, Juli 1963; Foto: Will-Roger Föll / Archiv der HFBK Hamburg



Markus Metz, Georg Seeßlen: Geld frisst Kunst, Kunst frisst Geld.

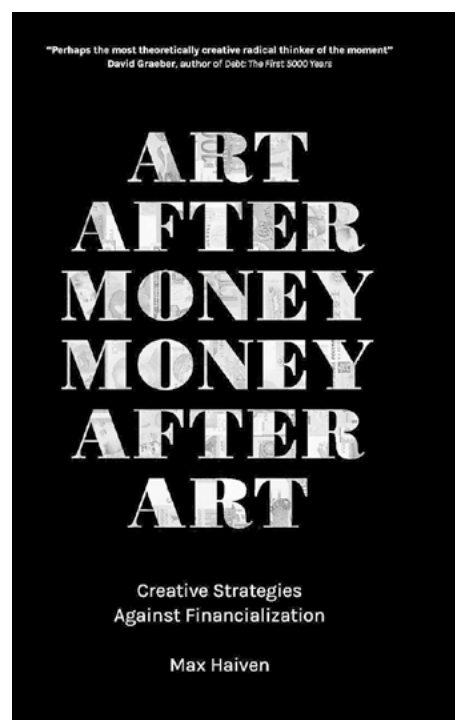
Ein Pamphlet, edition suhrkamp, 2015
Der Untertitel „Ein Pamphlet“ gibt den Grundton des Buches vor: anklagend, polemisch, zugespitzt. Dabei ist das Buch informativ, faktenreich und spannt den großen Bogen. Neben generellen Beobachtungen der Galerieszene, über die Schilderungen der persönlichen Verfehlungen einzelner Kunstmanager*innen, bis hin zu dem ganz grundsätzlichen Verhältnis zwischen Künstler*innen, Sammler*innen, Galerist*innen, Institutionen und der Öffentlichkeit werden alle Aspekte des weiten Themenfeldes angesprochen. Dabei beziehen die Autoren eindeutig Position. Das klingt dann aber auch manchmal so: „Der Todestrieb der Kunst, der bislang nie zu etwas anderem geführt hat als zu einer mehr oder weniger glanzvollen Wiederauferstehung, trifft sich nun mit dem Todestrieb des Kapitalismus. Kunst und Geld umklammern sich mit allen Extremitäten, die sie haben. Gehen sie miteinander unter?“ Muss man mögen!



Grayson Perry: Playing to the Gallery

Particular Books, 2014

Dass das auch anders gehen kann, beweist der britische Künstler und Turner Preisträger Grayson Perry mit seinem großartigen Buch. Das ist sicherlich keine Abrechnung mit dem Kunst(markt)system, was aber von einem so erfolgreichen Künstler wie Perry auch kaum zu erwarten ist. Vielmehr zeigt er Wege und Ideen auf, in dem verflochtenen Dschungel des Kunstbetriebs nicht verloren zu gehen. Das alles verfolgt er mit einer sympathischen Haltung aus Distanz und großartigem Humor – und einem tiefen Bekenntnis zum Künstlerdasein. Das klingt vielleicht kitschig, ist es aber nicht. Dafür sorgen auch schon die auf den Punkt gebrachten Cartoons, die seine zugespitzten Beobachtungen illustrieren.



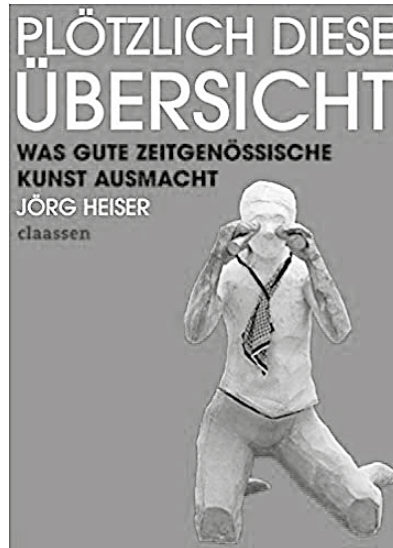
Max Haiven: Art After Money, Money After Art

Pluto Press, 2018

„Der kanadische Kulturwissenschaftler schlägt einen abolitionistischen Ansatz vor und plädiert für die Abschaffung von Geld und Kunst gleichermaßen – zumindest als Realabstraktionen, als ineinander kodierte gesellschaftliche Vermittlungsformen, die das ihnen zugrundeliegende System und die damit einhergehende Gesamtscheiße stützen. Die Gesellschaft, so Haiven, müsse sich stattdessen neu aufstellen und andere Formen für ästhetisch-soziale Ausdrucksmöglichkeiten einerseits sowie ökonomische Organisationsformen andererseits finden. Auch das klingt nach dekonstruktiver

Schwerstarbeit auf Niedriglohnniveau, würde aber das Problem bei der systemischen Wurzel packen, statt es nur mit Pflaster und feste pusten zu versuchen. Wir müssten im Angesicht der Plattformen demzufolge endlich vom Geld schweigen. Und vielmehr darüber sprechen, was stattdessen denkbar sein könnte.“ (Kris- toffer Cornils, in: *Spex*, Nr. 384, 2019)

nicht unähnlich ist. Diese Sichtweise scheint nichts an Gültigkeit verloren zu haben, was eine Re-Lektüre empfehlenswert macht.



Jörg Heiser: Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht

Claassen Verlag, 2007

Jörg Heiser lässt in seinem immer wieder le- senswerten und ebenfalls in Zeiten des Kunst- booms geschriebenen Buch kommerzielle As- pekte weitgehend außen vor, hinterfragt aber in dem Kapitel „Kunst gegen Markt. Logik der ungreifbaren Gratifikation“ die vermeintliche Aufspaltung in markttaugliche und marktun- taugliche Kunst. Heiser stellt der viel beschwo- renen Entweder-Oder-Alternative den Begriff der Gratifikation entgegen, der viel mehr Vari- anten des Umgangs zulässt, vor allem für eine Generation von Künstler*innen, die kritische, poetische, oft immaterielle Werke produziert – und Erfolg damit hat. Zugleich rät er mit Ver- weis auf Umberto Eco ganz entspannt dazu, auch nicht in das Entweder-Oder von Apoka- lyptikern und Integrierten zu geraten, wenn es um die Ware Kunst geht.



Isabelle Graw: Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur

DuMont, 2008

Der große Preis stand paradoxerweise un- mittelbar vor der Veröffentlichung, als die internationale Finanzkrise 2008 auch den Kunstmarkt erreichte. Doch auch wenn Isabelle Graws Untersuchung über Kunst und Celebrity Kultur ihre Inspiration ganz klar aus dem Kunstboom unmittelbar davor beziehe, sei sie dennoch aktuell, schrieb Elke Bührer damals in der *Frankfurter Rund- schau*: „Graw hat hier nicht einfach die be- kannten Symptome einer heißgelaufenen Ökonomie der Kunst zusammengetragen, in der ein Neo Rauch von russischen Mil- liardärsgattinnen erworben wird wie ein It-Bag. Ihr geht es um die Analyse eines grundlegenden Strukturwandels im Ver- hältnis von Kunst und Markt.“ Letzterer hatte sich zu etwas verdichtet, das Graw als „Visualität und Bedeutung produzierende Industrie“ bezeichnet – eine Industrie, die mit ihrem Abfeiern von Künstler-Celebrities der Modebranche im Luxussegment gar

Lerchenfeld Nr. 47, Februar 2019

Herausgeber
Prof. Martin Köttering
Präsident der Hochschule für
bildende Künste Hamburg
Lerchenfeld 2
22081 Hamburg

Redaktionsleitung
Beate Anspach
Tel.: (040) 42 89 89-405
E-Mail: beate.anspach@hfbk.hamburg.de

Redaktion
Julia Mummenhoff

Bildredaktion
Tim Albrecht, Beate Anspach,
Julia Mummenhoff

Schlussredaktion
Beate Anspach, Patricia Ratzel

Autor*innen dieser Ausgabe
Beate Anspach, Prof. Dr. Ute
Meta Bauer, Raphael Dillhof,
Prof. Annika Larsson, Julia Mum-
menhoff, Beate Scheder

Fotoessay (S. 17)
Niklas Arnold, vorgeschlagen
von Prof. Thomas Demand (Stu-
dienschwerpunkt Bildhauerei)

Konzeption und Gestaltung
Claudia Koch, Timo Rychert, Lea
Sievertsen – Studierende von
Prof. Ingo Offermanns (Studien-
schwerpunkt Grafik/Typografie/
Fotografie)

Realisierung
Tim Albrecht

Druck und Verarbeitung
Medialis Offsedruck

Soweit nicht anders bezeichnet,
liegen die Rechte für die Bilder
und Texte bei den Künstler*in-
nen und Autor*innen.

Das nächste Heft erscheint im
April 2019

ISSN 2511–2872

Die pdf-Version des Lerchenfeld
finden Sie unter:
www.lerchenfeld.hfbk-hamburg.de

HFBK
Hochschule für bildende
Künste Hamburg

“The biggest challenge may not be the pressure of the art market, but the willingness of the academy to challenge itself.” So beschreibt Ute Meta Bauer in ihrem Essay, das dieser *Lerchenfeld*-Ausgabe vorangestellt ist, wie Kunsthochschulen auf die Herausforderungen durch den Kunstmarkt reagieren sollten. Dieses durchaus spannungsvolle Verhältnis ist regelmäßig Anlass für – meist kritische – Beiträge und Artikel. Das von Astrid Mania konzipierte und organisierte Symposium „In the Belly of the Beast“, welches im Januar 2019 an der HFBK stattfand, wählte einen direkten Zugang. Es versammelte ausgewählte Akteur*innen aus unterschiedlichen Bereichen des Kunstmarktes und zeigte die vielfältigen Aspekte der Verflechtungen auf. Doch weder das Symposium noch diese Ausgabe wollen und werden das Themenfeld allumfassend und abschließend abhandeln. Dafür ist es zu komplex und zu sehr in Bewegung.

Darauf verweist auch Ute Meta Bauer, die seit ihrem Kunststudium an der HFBK Hamburg in unterschiedlichen Feldern des Kunstbetriebs arbeitet: als Kuratorin, Professorin, Autorin. Für sie gibt es keine einfachen Kategorien für Innen und Außen, sind die unterschiedlichen Akteure und Institutionen keine feststehenden und unveränderlichen Einheiten. Aber sie formuliert eine eindeutige Forderung an Kunsthochschulen: “[...] The omnipresence of the market means that art schools need to work on new ways of configuring and positioning themselves. Just as we have begun to see biennials reformulated as art schools, we must think about inverting this outside and inside of the market and the academy and think of a reverse practice that uses art fairs and the market more emphatically as educational tools and as the terrain for (counter)actions.”

Die Frage, welchen Einfluss der Markt hat, stellt sich im Design noch einmal ganz anders. Aber nicht weniger umstritten. Für wen wird gestaltet? Ist das nächste Design-Objekt immer die richtige Antwort oder geht es nicht vielmehr auch um den Prozess? Welche politische Dimension hat Gestaltung? In seiner aktuellen Ausstellung in München findet Friedrich von Borries darauf gleich mehrere Antworten. Und auch der Gestaltungsprozess im Zusammenhang mit dem Neubau des Golden Pudel Club – unter Mitwirkung von Jesko Fezer und Studierenden des Studios Experimentelles Design – zeigt alternative Wege und Herangehensweisen auf.

Auch im Grafikdesign werden diese Fragestellungen (zunehmend) relevant. Ingo Offermanns widmet ihnen in diesem Jahr eine eigene Vortragsreihe mit zahlreichen internationalen Referent*innen und verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkten. Das Thema wird uns also auch in den kommenden *Lerchenfeld*-Ausgaben weiter begleiten.