

Imagine  
Basel 2018

Basel 2018

**Im**

Herausgegeben von der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW

**a**

**g  
i  
ne**

Christoph Merian Verlag

- 7  
«Imagine» –  
eine Einführung  
Kirsten Merete Langkilde
- 17  
Wie können wir  
zusammen leben?  
Matthias Böttger
- «WIR HALTEN HAUS»  
Laura Pregger  
Catherine Walthard
- 29  
Sensus Communis.  
On Art and Democracy.  
Frederik Tygstrup
- 40  
Flotation Line  
Teresa Solar
- 49  
Measure for Measure:  
How to Make a Case for Culture.  
Doris Sommer
- 62  
Emerging Real 2018
- 75  
Helsinki Dreispitz.  
Jacques Herzog und  
Pierre de Meuron Kabinett, Basel

- 97  
Kunsthochschulen als  
emanzipatorisches Projekt  
Bernd M. Scherer
- 106  
Atlas of Heavens – Next  
Generation Diplomausstellung  
Bachelor und Master  
Institut Kunst HGK FHNW in Basel
- 125  
Learning Lab Arts and Design:  
Re-Processing the Future of  
Art and Design Education  
Dorothee King
- 136  
Next Generation:  
Thesis Ausstellungen der  
Design Studiengänge
- 157  
Strategien für normatives Wissen  
Forschungsmanagement in  
den Gebieten Design und Kunst  
Linda Ludwig
- 168  
Diplom! Blumen für Alle!

- 183  
Vom «Third Space» zur  
Professionalisierung des  
Wissenschafts- und  
Hochschulmanagements  
Mario Klinger
- 200  
Designers' Saturday
- 209  
Frictions and Fiction, or,  
the Need to Resist the Sirens  
of Knowledge  
Francesco Erspamer
- 229  
Verfahren der Imagination:  
zwischen Konvention und  
Abweichung in der Geste  
des Schreibens  
Michael Renner
- 252  
Visuelle Kommunikation  
für Anlässe über  
Visuelle Kommunikation
- 261  
Ankommen und  
Zusammenwachsen  
Tabea Lurk
- 272  
Workshop «Friction –  
Transcending Learned  
Mechanisms»  
Séverine Christen
- 282  
Extend your Radius Project
- 295  
Autorinnen und Autoren
- 304  
Impressum

«Imagine» –  
eine Einführung  
Die ersten  
fünf Jahre des  
CAMPUS  
DER KÜNSTE

Kirsten Merete Langkilde



Plakat Symposium  
 «Transformation, Friction, Imagination», 2018  
 © Michael Renner

«Imagine» – eine Einführung

Die ersten fünf Jahre des CAMPUS DER KÜNSTE

Kirsten Merete Langkilde

Das vorliegende Buch versucht, wichtige Indikatoren und Perspektiven als Spiegel der Herausforderungen der Arbeit in den Künsten und im Design aufzuzeigen und ihre Forschung samt der Rolle der Hochschule als Kunstbildungsinstitution zwischen öffentlicher Einrichtung und Laboratorium der freien und angewandten Künste und Gestaltung zu beschreiben. Die Hochschulen sind den letzten Jahren durch das New Public Management der Hochschulen geprägt worden. In diesem Buch wird über die Beziehung zwischen institutionellen Strukturen, Qualitätssicherung und Qualitätsentwicklung diskutiert und die Frage nach Freiheit und generischer Stärke der Künste gestellt. Und die Gestaltung schimmert immer durch. Wie viel Steuerung und Kontrolle brauchen die Künste und das Design – wie experimentell und risikowillig fördern wir unser Vorstellungsvermögen und unsere Imagination? Die Kunsthochschulen in der Schweiz werden zurzeit vor strukturelle Herausforderungen wie die Akkreditierungen gestellt. Da die Kunsthochschulen in der Schweiz über keine selbständige Bildungsstruktur wie andere europäische Länder verfügen, scheint das Dilemma zwischen der freien Entwicklung, der Wissensgenerierung der Künste und der Gestaltung und der administrativen Rahmenverpflichtungen besonders deutlich. Die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel arbeitet somit auf höchstem Niveau zwischen dem Freiraum für die Imagination und der Kontrolle durch die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. So stand auch im August 2018 beim internen Symposium über die relativen Abhängigkeiten das Folgende zur Debatte: the Regional, the Institutional, the Personal and the Societal.

Die Fähigkeit, die Welt trotz ihrer Komplexität zu begreifen, sich das Andere vorzustellen – mal kritisch, mal sinnlich-ästhetisch, mal scharfsinnig-kontrovers – dies ist der innere Teile der Künste und der Gestaltung. Der unmittelbare Ausdruck des Menschen mit allen Sinnen, Intuitionen, Synthesen und persönlicher Klarheit im Ausdruck ist eine Notwendigkeit für die Identifikation an sich und für die visuelle Identifikation unserer Gegenwart und reicht weit in die Zukunft.

Das integrierte Wissen der Kunst und Gestaltung auf Grundlage der sinnlich-ästhetischen Erfahrung und Reflexion ist ein notwendiger Teil unserer Kultur, die Gegenwart aus Sicht des Individuums sensibel zu manifestieren; ein Individuum, das sich zunehmend in einem Netzwerk und in Abstimmung mit seinem Umfeld sieht und mit anderen den öffentlichen Raum teilt. Die Vorstellungskraft, den Blick nach vorn, das Entdecken des Designs und die direkte Relation zu konkreten Herausforderungen gilt es wertzuschätzen; nicht die Kultur als einen festgelegten Standard zu sehen, sondern sie als einen lebendigen und nicht aufhaltbaren Prozess für alle zu verstehen.

Die Künste und das Design haben eine lange und doch unterschiedliche Tradition der Bildung, sagt Dorothee King (S. 131):

«The Black Mountain College, North Carolina, 1933–1954, can be read as a fascinating chapter in the history of learning in the arts. The college was born out of the intention to invent a new type of college based on John Dewey's idea of progressive education and the Bauhaus principles. Freedom in learning was the driving motor [...] Learning to learn was seen as a preparation for life. Learning methods to take with us: inventing, observing, learning, becoming.»

Die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW bietet als Hochschule eine sichtbare und wertvolle Inspiration und eine Qualitätsbereicherung durch die Tätigkeiten der Lehrenden, der Forschenden, der Studierenden und durch die Institution an sich – sowohl regional als auch international. Das bislang Erreichte in der angewandten Grundlagenforschung, in der Designforschung sowie in den kunst-schaffenden Prozessen und in der künstlerischen Forschung spricht für die Wichtigkeit dieser Arbeit.

Auf der grossen Talentmasse der Region Nordwestschweiz war zu hören, zu sehen und freudig wahrzunehmen, dass die nächste Generation Perspektiven schafft und sie für uns alle verwirklicht. Diese Ergebnisse und ihre Medien sind nicht vorab bekannt oder entwickelt, sie müssen erst geschaffen und danach vorgestellt werden.

Michael Renner schreibt (S. 250):

«Das geschriebene Wort kann als ein Zusatz, als Faser im sozialen Beziehungsgewebe bezeichnet werden, die einerseits die

einzigartigen Individuen in der Schriftkonvention verbindet und andererseits aus der individuellen Geste der Schreibenden unerwartete visuelle Form entstehen lässt, die in der Lage sind, das ästhetische Beziehungsgewebe zu erneuern.»

Von aussen betrachtet ist es nicht immer einfach, diesen Werken und dem Neuen, dem noch Unbekannten und Offenen mit Neugierde und Respekt zu begegnen und sich nicht nur auf schon von anderen Fachgruppen Anerkanntes zu stützen. Die Bemühungen der Politik und der Gesellschaft, die richtigen Rahmenbedingungen für die Bildung dieser Talente zu unterstützen, sind mit notwendiger Risikobereitschaft verbunden, und dafür danken wir.

Unsere Vision ist, dem Wert der Künste einen Platz zu geben und zu verstehen, dass nur eine Verfestigung des schon Bekannten in einer Gesellschaft, die durch Unsicherheiten gefordert ist, nicht die Lösung sein kann. Die Künste können Individuen zu sich selbst bringen und sie im Leben verankern – nicht nur soziologisch, technisch, philosophisch, sondern auch sinnlich-ästhetisch. Erwarten Sie daher keine Berechenbarkeit der Ergebnisse oder Harmonisierung der Arbeiten der Absolvierenden.

Frederik Tygstrup (S. 31):

«with this new privatization of art experience, modern societies also developed a public discursive space in which the experience of art was turned into a matter of common concern, and a matter of public concern; in other words, an address directed at a contemplative consumer of art experiences, as well as at an enlightened public. retain general value based on an inter-individual consensus on the applicability of individual judgement.»

Doris Sommer fragt (S. 52):

«Can we tackle a combination of (imaginative) speculation, (risky) intervention, and (creative, rigorous) evaluation? The name of change is art, to put in plain terms what Friedrich Schiller proposed as non-violent responses to Terror during the French Revolution. John Dewey, Viktor Shklovsky, Jacques Rancière, and many others inherited this broad definition from enlightened pedagogies. Art means making something new, something that surprises and engages groups of people to reflect together. Humanistic writing about the aesthetic dimension of

change promises to demonstrate that thinking like an artist is a condition for confronting social, economic, ethical, and political challenges. ... We can learn from artistic practice to be indirect, to ask unanticipated questions, and to elicit fresh responses. As humanists, we claim to improve human lives by enhancing imagination, understanding, and judgment. How do we sustain that claim in an increasingly sceptical society? How do we confirm even our own assertion that art and interpretation are essential for human development? There has been far more hand-wringing and defensiveness inside our walls than willingness to risk contamination with extra-mural practices. ... Disinterest primes future conversations about many themes, some of them gritty. Kant's process goes from subjective judgment toward inter-personal agreement and ultimately to a new 'objective' 'common sense'.»

Francesco Erspamer (S. 211):

«Friction is the real; it is the normal condition under which different species and individual organisms live, interact, and compete when they share a common world. Fiction is the cultural response to friction. It is not a condition, but a reaction to pre-existent tensions, a process of adaptation. Fiction, and art, are evolution, cultural evolutionary strategies. This is what this paper is about – the immense opportunities that fiction has opened to humankind and the serious risk that we are running today, of defictionalizing society.»

Im Symposium «Transformation, Friction, Imagination» im Juni 2018 wurden diese Themen als signifikant für die jetzige Situation identifiziert und daher in der vorliegenden Publikation veröffentlicht.

Gerne möchte ich hier sehr herzlich allen Teilnehmenden der Publikation danken. Die Beiträge sind Ausdruck für ein Engagement und für eine Beharrlichkeit bis hin zu einer Implementierung von wesentlichen Haltungen zu Kunst, Design, Bildung und Forschung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und von internationalen Kolleginnen und Kollegen.

Das Netzwerk um diese Publikation herum ist Ausdruck der Wichtigkeit dieses Diskurses und des offenen Austausches.

Ich freue mich, diese wertvollen Einblicke aus dem Jahr 2018 mit Ihnen zu teilen.



Als wir vor einigen Jahren für die Christoph Merian Stiftung die Testplanung der Südspitze erarbeiten durften, haben wir uns in die Idee verliebt, selbst Teil des neu entstehenden Kunstfreilagers zu werden. Nebst der Entwicklung des Projekts «Oslo Nord» nahmen wir parallel Kontakt zur HGK FHNW auf, um unser neues Logo und den Firmenauftritt ausarbeiten zu lassen. Weitere Kooperationen mit Firmen und Institutionen auf dem Areal folgten. Die Vielfalt der Protagonistinnen und Protagonisten, Gemeinsamkeiten wie auch gegensätzliche Interessen der Community faszinieren mich.

Jan Krarup  
Dipl. Architekt ETH/SIA  
ffbk, CEO, Partner

# Wie können wir zusammen leben?

Matthias Böttger

# ‹WIR HALTEN HAUS›

Laura Pregger  
Catherine Walthard

HyperWerk is rapidly approaching its 20<sup>th</sup> birthday; the institute offers a fitting and internationally recognized degree programme and, with it, an open space in which the design of processes is taught and learnt. Studying at HyperWerk means helping to shape and critically reflect on the transformation of post-industrial society. The focus at HyperWerk is on the spatial and temporal alignment of social processes in a lived environment along with the notation and organization of the unfolding system.

In line with this year's motto WIR HALTEN HAUS, the 17<sup>th</sup> class at HyperWerk, the *Diciassette*, have developed a set of strategies for living together: they exhibited their diploma theses in a "village" on the platform of the Campus' studio building – in the so-called Diploma Camp. According to one definition, architecture refers to the spatial organization of social relations. In one of the theses, social relations are depicted as stitched paths. For eight days, the *Diciassette* lived in their stick-on diploma camp, indicating what kind of life is possible in future society.

## Wie können wir zusammen leben?<sup>1</sup>

Matthias Böttger

Am Institut HyperWerk der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW wird gelehrt und gelernt, Prozesse zu gestalten. Gestaltung fokussiert dabei auf die räumliche und zeitliche Anordnung sozialer Beziehungen. Wie können wir zusammen leben? Das «wir» dieser Leitfrage ist dabei inklusiv und bezieht die menschlichen und nicht-menschlichen Akteurinnen und Akteure der gelebten Umwelt mit ein. Wie können Menschen, Tiere und Pflanzen auf dieser Erde leben, und wo sind die planetarischen Grenzen? Wie leben Menschen mit Maschinen und technischen Entwicklungen zusammen? Wie kann dieses Zusammenleben organisiert werden, sichtbar gemacht werden, und wie können diese Prozesse aufgezeichnet und notiert werden?

### Diplomcamp

Unter dem Motto «WIR HALTEN HAUS» haben die *Diciassette*, der siebzehnte Diplomjahrgang am HyperWerk, verschiedene Prozesse für das Zusammenleben entwickelt: Sie haben Haus gehalten und ausgehalten, Haltung entwickelt, Gemeinschaft gelebt, Standhaftigkeit gezeigt, Gastfreundschaft gewährt, Genügsamkeit geübt. Ihre Diplomarbeiten haben sie in einem «Dorf» auf der Plattform des Ateliergebäudes am Dreispitz ausgestellt – im Diplomcamp. Manche der verschiedenen «Häuser» und «Zimmer» sind wie bei Theaterproben nur mit rotem Klebeband auf dem Boden markiert. Überall gibt es etwas zu sehen oder zu tun. An einem Schalter werden Schweizer Franken gegen wunderschöne Geldscheine ohne aufgedruckten Wert gewechselt. Ihre Kaufkraft liegt im Ermessen der Handelnden. An der Bar lassen sich die Geldscheine in Drinks verwandeln, eine Radiostation sendet schon frühmorgens sehr lokale Nachrichten, und mit einem selbstgebauten Fahrradtrainer geht es auf der Stelle nach Paris. In der Infozentrale gibt es freundliche Auskunft, einen Plan des Camps und aktuelle Tipps für Veranstaltungen. Auch die sehr interaktive Audiotour steht dort zur Ausleihe bereit und verleitet zum Handstand auf den Wegen durchs Dorf. Geschlafen wird in einem wunderbaren Zelt auf Stelzen, und für

<sup>1</sup> Dieser Text wurde ursprünglich mit nicht binären Geschlechtszuschreibungen (Gendersternchen) verfasst und basierend auf den verbindlichen Verlagsvorgaben des Christoph Merian Verlags in die binäre Form geändert.

den ganzen Campus wird unter einem textilen Tonnengewölbe gekocht, meistens vegan, meist aus Produktionsüberschüssen und mit riesigen, selbst gebauten Kochutensilien. Jede dieser Stationen ist eine Diplomarbeit. Aber nicht nur diese einzelnen Arbeiten sind das Werk der Studierenden, sondern auch die Anordnung, die Planung und der Prozess der Entscheidungsfindung. Catherine Walthard und Laura Pregger haben sehr viel Vertrauen in die Selbstorganisation dieses Jahrgangs investiert, und es hat sich gelohnt. Entscheidend sind nicht die Volumina oder Containerräume, sondern die Beziehungen zwischen den Bewohnerinnen und Bewohnern und ihren Handlungen. Das Dorf, die Stadt – und Architektur überhaupt – werden durch die dreidimensionale Anordnung der sozialen Beziehungen definiert. In einer der Diplomarbeiten sind diese Verknüpfungen gestickte Pfade. Zehn Tage lang bewohnen die Diciassette ihr Diplomcamp und zeigen, welches Leben auf dem Campus Dreispitz möglich ist. Die Strukturen und Objekte sind zu grossen Teilen aus recycelten Materialien erstellt und werden nach dem Abbau weiter umgenutzt. Die Plattform ist wieder sehr leer, aber die Erinnerung bleibt, und der Möglichkeitsraum ist eröffnet.

### HyperWerk

Das Studium am HyperWerk befähigt zur kritischen Reflexion und Mitgestaltung gesellschaftlicher Transformationen, die solches Zusammenleben auch in Zukunft möglich machen. Am HyperWerk wird eine «seismographische» Kultur gepflegt, die sich noch schwachen Signalen des Wandels widmet. Durch diese frühzeitige Beobachtung, Beschreibung und Interpretation von neu auftauchenden räumlichen, sozialen und technischen Phänomenen und Möglichkeiten ergeben sich situative Lösungsansätze.

Die Tätigkeit der HyperWerkerinnen und HyperWerker ist also eine beobachtend, dokumentierend, spekulativ, künstlerisch, gestalterisch und sozial forschende Praxis. Dabei bewegen sich die Forschungsfelder am HyperWerk entlang drei grosser Schlüsselwörter: Commoning; Konvivialität; Anthropozän. Welche Methoden ermöglichen gemeinsames Handeln und geteilte Ressourcen? Wie funktioniert Zusammenleben, und welche ethischen Werte und Ziele werden dabei verfolgt? Und wie lässt sich der scheinbare Gegensatz von Natur und Kultur überwinden?

Auf diese Weise können exemplarische Antworten gefunden, radikale Vorschläge vorgestellt, digitaler Wandel und analoge Gegenwelten vereint und alternative Möglichkeiten erzählt werden. Dies





wiederum befähigt uns, einen eigenen Weg in einer komplexen Welt zu finden und durch einen poetischen Blick auf aktuelle und mögliche Realitäten an der Qualität sozialer Prozesse als an einer ästhetischen Kategorie zu arbeiten. Neue Berufe werden erfunden und ergriffen, Zukünfte werden gestaltet und erprobt und so Wirkung entfaltet.

### WIR HALTEN HAUS

Laura Pregger  
Catherine Walthard

«WIR HALTEN HAUS ist Metapher und konkrete Situation. Das Haus ist Halt, persönlicher Rückzugsort und auch Forum. Im Haus beanspruchen wir individuellen Raum, pflegen Nachbarschaften, eröffnen Spannungsfelder und schmieden Allianzen.»

WIR: Das entsteht im Zuhören, Verbinden, Teilen, Unterscheiden, Erinnern, Umschreiben, Behaupten und Beziehungen schaffen.

HALTEN: Das bedeutet, Position zu beziehen, verletzbar zu werden, etwas bewirken zu wollen, zu definieren, zu revidieren und erneut zu behaupten.

HAUS: Das ist die Metapher für das Gestaltbare. Das Haus schafft gemeinsame Voraussetzungen, die unserem Handeln eine Sichtbarkeit verschaffen. Die Verortung im Haus gibt Orientierung. Das Beschreiben von Nachbarschaften – innerhalb und ausserhalb des Hauses – lässt Kontextualisierungen zu. Das Haus bildet ein gemeinsames Fundament und bietet ein Dach. Es beinhaltet Zimmer. In diesen Räumen werden Begegnung, Austausch, Differenz und Konsens gelebt.

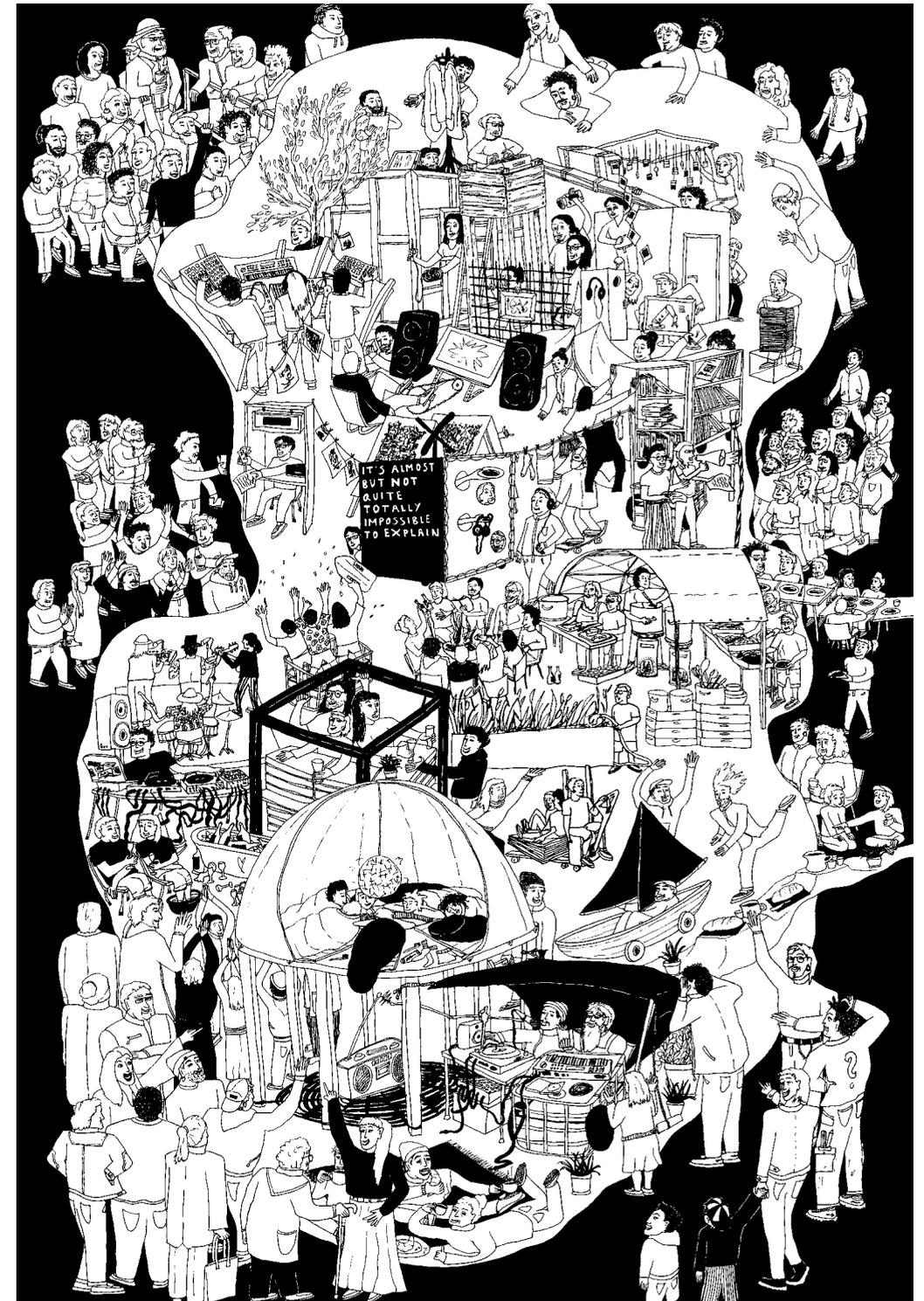
Mit dem Jahresthema «WIR HALTEN HAUS» wurden die folgenden Fragen aufgeworfen: In welchem Verhältnis stehen Individualität, Kollektivität und Freiheit zueinander? Könnte Freiheit gewählte Abhängigkeit sein? Was bedeutet es, als Gestalterin, Gestalter Haltung einzunehmen?



### Eine Metapher als Absicht

Die Diplomandinnen, Diplomanden als Räume verstehen – was bedeutet das? Unter ihnen entstehen dann Nachbarschaften – gemeinsame Kontexte, Allianzen und soziale Felder. Das Beschreiben des «Hauses» ermöglicht ein Stehen auf einem Fundament, und die Vorstellung davon ergibt wiederum ein schützendes Dach. Gleichzeitig bietet der Bezug auf die Metapher an, nicht alleine dazustehen und dabei gleichzeitig für sich einstehen zu können. Aus einer individuellen Perspektive geht es im Jahresthema deshalb auch darum, Haltung, sprich Position zu beziehen, sich seiner Entscheidungen im Handeln bewusst zu werden. Doch was ist, wenn diese diversen Anliegen innerhalb des gemeinsamen Hauses einander widersprechen und damit Konflikte erzeugen? Erst im Zuhören, durch Empathie, wohlwollende Kritik und Aushandlungsprozesse auf Augenhöhe entsteht die Möglichkeit, diese Energie produktiv zu nutzen – für eine Kultur der Zusammenarbeit, die Differenzverträglichkeit zum Ziel hat.

Das Diplomcamp wurde vom diesjährigen Abschlussjahrgang Diciassette gemeinsam entworfen, konzipiert, organisiert, konstruiert, gestaltet, getragen und durchgeführt. Insgesamt dauerte es einen Monat, inklusive Auf-, Um- und Abbau. An der Realisierung waren auch Studierende aus dem ersten und zweiten Jahr sowie Dozierende und Mitarbeitende beteiligt. Ziel des Camps war es, sowohl unterschiedlichen Diplom-Anliegen eine Bühne zu verschaffen, als auch gleichzeitig zu erproben, was unsere Kultur der Zusammenarbeit in der Praxis, also im realen Zusammenleben auf dem Campus, für Erkenntnisse, Methoden und Ideen für das zukünftige Zusammenleben und Zusammenarbeiten hervorbringen kann.



**Sensus**  
**Communis.**  
**On Art and**  
**Democracy.**

Frederik Tygstrup

**Worin liegt der gesellschaftliche Wert von Kunst? Bisher haben sich Theorien der Ästhetik vorwiegend mit der künstlerischen Qualität von Kunstwerken befasst und das Augenmerk weniger auf die Bedeutung, die ein Werk anlässlich seiner Betrachtung im Rahmen eines sozialen Ereignisses erhält. Als Kunst ihre moderne Form annahm und ihre frühere Rolle als Stütze der adligen und klerikalen Ordnung ablegte, begannen Kunstschaffende ästhetische Erzeugnisse für einen wachsenden Markt zu produzieren und ihre Werke vermehrt einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren. Der traditionelle Fokus auf Kunstwerke als Vermittler inniger, persönlicher Erlebnisse und Gefühle kommt in ihrem Wert als kostbare Ware zum Ausdruck. Eine Verlagerung des Blickes auf das Kunstwerk als Anziehungs- und Treffpunkt für ein interessiertes Publikum zeigt ihrerseits die Bedeutung von Kunst als Gestalterin eines öffentlichen, sozialen Raumes. Mit Blick auf diesen zweiten Aspekt argumentiere ich, dass der Wert der Kunst nicht nur auf Ehrfurcht und Besinnung beruht, sondern auch auf ihrer Eigenschaft, ein soziales Kollektiv zum Nachdenken über Dinge, die alle betreffen, anzuregen.**

Sensus Communis. On Art and Democracy.

Frederik Tygstrup

Art is a state of encounter.

Nicolas Bourriaud

1.

According to Arnold Hauser, the mode of existence of artworks underwent a radical change in the late eighteenth century from being *objects* commissioned by authorities to being *commodities* brought to the marketplace and offered to anonymous buyers.<sup>1</sup> Under absolutism, art was predominantly representative, celebrating sovereign and clerical powers in place, whereas in the new bourgeois context, the understanding of art came to focus less on its representative function than on its *aesthetic* function. Most of the language of aesthetic appreciation we rely on stems from this framing of art as a commodity with a specific use-value. But concomitantly, with this new privatization of art experience, modern societies also developed a public discursive space in which the experience of art was turned into a matter of common concern, as described half a century ago by Jürgen Habermas. The modern mode of existence of artworks, then, is actually twofold: it is a commodity to be delectated (and fetichized, of course, in the sense of Marx's commodity fetishism), and a matter of public concern; in other words, an address directed at a contemplative consumer of art experiences, as well as at an enlightened public.

The twin aspects of the modern mode of existence of art are played out against one another in one of the founding texts of modern aesthetics, Kant's *Critique of Judgement* from 1790. Here, the judgment of taste is portrayed as being essentially individual and idiosyncratic while, on the other hand, it is also said to retain general value based on an inter-individual consensus on the applicability of individual judgment, the idea of a *sensus communis*. In the following, I will briefly run through a few central points in Kant's theory of taste and then, based on some more recent discussions of Kant, make the case for a consequent two-pronged notion of art that can accommodate, theoretically as well as analytically, traditional ideas of aesthetic experience as well as the particular social mode of existence of art.

<sup>1</sup> Arnold Hauser, *The Social History of Art*, trad. Stanley Godman, London: Routledge 1962, vol. III

2.

To Kant, beauty does not depend on some particular quality of a beautiful object, but on the subjective experience of beauty as it appears in an individual judgment of taste. Whereas the aesthetic reasoning of the *ancien régime* laid down rules for the confection of beautiful objects, Kant's aesthetics applied the "Copernican revolution" which also informed his entire oeuvre on the understanding of aesthetics – that is, grounding philosophy not on conjectures about the world we attempt to understand, but on the way in which we actually understand it, and thus not on the object of knowledge but on the subjective act of knowing. Hence his insistence on approaching a general property, namely that of beauty through the subjective mode of its appreciation: that of taste, and analysing it in terms of a cognitive effort, that of judgment.

A aesthetic judgment is distinct from other cognitive acts of judgment. When understanding the world around us, we make "determining judgements," specifying the nature of something by subsuming it under a general concept. By contrast, aesthetic judgement does not operate in this manner, that is, it does not commit the particular to be an instance of the general. Qualifying something as beautiful amounts to acknowledging the feeling it arouses in me, the way in which it affects me in the singular encounter that elicits my judgment. According to Kant, I subsequently do not assign it to a specific category but *reflect* on the impact the object has on me. Aesthetic judgment is "reflective", it assesses the pleasure I experience and provides it with a predicate.

The judgment of taste is really about myself, about what happens within me when I am touched by something I find beautiful. To discern more specifically what happens, Kant first distinguishes between two different kinds of pleasure, one less noble than the other. The first is "agreement". This means to "like" something (e.g. spinach or sunshine) which is contingent and inconsequential – contingent on my body and its habits, and inconsequential because my preference for spinach is not a judgment proper, it amounts to no more than a propensity. Liking is more of a bodily reflex, not an exercise of the mind. This only becomes the case when it comes to judgments of beauty proper. Taking the step from having a propensity to making a judgment is demanding, though, because judgments make claims to a necessity and universal applicability that are more obliging than mere liking.

There are several challenges that haunt reflective judgments. Were it able to just subsume the phenomenon under a concept, as in

the case of the determining judgment, then its necessity would be assured. But it cannot: there is something in the aesthetic encounter that prevents this. At some point, Kant refers to this encounter as a confrontation with a "multiplicity", a sensual impulse that refracts in many different ways and directions and thus blocks unequivocal determination. I can say with certainty that I am standing in front of a painting, or a cathedral, or whatever, but to say that it is beautiful, I will have to gauge a whole array of different qualities that don't come together systematically. But when I eventually risk the judgment that it is indeed beautiful, it is because this first vexed moment of not-being-able-to-judge has called forth my imagination and urged it to come up with – through a "reciprocal harmony between the cognitive powers"<sup>2</sup> – the intuition that this object is beautiful. This, in turn, is what eventually sparks the pleasure of seeing something beautiful (or seeing something as beautiful): an exercise of the free play of creative imagination as it, unsystematically and devoid of rules, nonetheless succeeds in charting a set of effective relations within the multiplicity. Reflective judgment involves a strenuous effort of the mind, as it demands reaching a judgment where a judgment is actually not available. To achieve this, it switches from the mode of applying rules to the mode of playing: of guessing, trying, and testing, in order to surreptitiously arrive at an actual understanding of this something as being – beautiful.

In this sense, Kant's "Copernican revolution" of aesthetics has been a veritable gamechanger and a steady reference in more than two centuries of aesthetic thinking. But Kant's ambition, as we have seen, was not only to account for the logic of the aesthetic judgment, but also to posit the reflective judgment of taste universal – not universal in the same way as the determining judgment, which can simply and unproblematically fall back on a rule – but in a way that makes it crucially distinct from the mere propensity which, after all, bears more resemblance to appetite than to taste. With a view to this claim, Kant announces that the judgment of taste has to be universally shareable, that is to say, in making such an appraisal I implicitly claim that it is obvious to everybody that this judgment is true. This is a tall order indeed: a universality that builds not on the vertical authority of a generally acknowledged rule, but solely on the horizontal consent between members of the human species to recognize each other's judgments as well-founded. Compared to the first part of Kant's argument, this corollary idea has gone down in history with less ease, and matters of taste have indeed more often than not been approached with discriminatory conduct, at

<sup>2</sup> Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett Publishers 1987, p. 63

best recognizing others' judgments – or, at least, others' right to judge – if not outright condemning them, and then perhaps retreating to assuring sociologies of taste for the purpose of conciliation.<sup>3</sup>

Kant, however, means business. He makes an effort to purge taste from individual contingency, particularly by introducing the important concept of disinterestedness, and from disturbing relations to specific objects, so as not to shift the focus from the judgment itself to its many different possible objects. The point of these moves is to arrive at the judgment's pure and distilled geometry: the encounter with a multiplicity of impressions, the intervention of the play of imagination, the organization of relations, and the ensuing intuition of something beautiful. This is how the human mind operates in the process of reflective judgment, Kant asserts. And it does so for everybody. So even though the outcome of the process is not something general, like a concept, it nonetheless applies to all of us, precisely because it activates a machinery that is common to everybody. Aesthetic judgment is not dependent on a common rule to be applied by all, but on *sensus communis*, the shared ability to make reflective judgements. This is what assures their validity as well as their communicability:

Thus, it is only under the presupposition that there is a common sense (by which, however, we do not mean an outer sense, but the outcome of the free play of our cognitive powers) – only under the presupposition of such a common sense, I maintain, can judgments of taste be made.<sup>3</sup>

Kant is adamant: he wouldn't let us run with only half the package, individual aesthetic experience, and ditch the second part, namely, the obligation to observe its actual shareability as well as our communal dedication to communicate it. The second holds the first in check and hedges it from the risk of going astray. And this consistency, which is quite a bold move on Kant's part, is not to be obtained by only listening to the philosopher and getting the concepts right, but by the appeal to democratic consensus.

Kant's insistence on observing both sides is not so much a matter of republican fervour, more likely it stems from his concern for the actual validity of the reflective judgment and its categorial distinction from contingent propensities; he very much wanted the system to work consistently. But the twofold manoeuvre, introducing reflective judgment and letting imagination plunge into free play without coercing rules, and keeping it in check by way of submitting it to virtual social negotiation, does harbour potent political motives. Most notably,

and this is what I will focus on in the following, our engagement with judgments of taste – in our commerce with art, for example – offers not only the pleasure of experiencing beauty, but also allows us to profit from a particular kind of social relation, that of negotiating the nature of that pleasure.

### 3.

An act of judgement takes place at the intersection of two distinct axes. The first is the axis between a subject and the object in question, a fragile relation that testifies to a singular encounter and a tentative representation. The second is the axis between the subject and the community it belongs to and with whom it must be able to share its judgment, in the expectation that the community is in agreeance and thus corroborates the judgment. This introduces a virtual, third axis, namely, between the others to whom I communicate my judgment of taste, and the object on which I judge. Thus, we actually have a triangle in which I maintain a relationship with an object, but also a relationship with another person who has (or, who I suppose has) the same rapport to the object as I have. We have comparable relations with the object, because we have a relationship with each other. And vice versa.

Now, there are two competing schools for assessing this model, an anthropological one and a transcendental one; both can mobilize compelling arguments for their respective cases on Kant's cautiously worded text. The anthropological reading sees the reflective judgment as a preface to a more comprehensive teleological judgment (which is how Kant himself presented the matter in his introduction) and sets its stakes on "man's natural propensity to sociability" (*Geselligkeit*).<sup>4</sup> For this school, matters of taste actually lend themselves to dispute and, eventually, to consensus. Thus, the sense of beauty has a political side to it, not least because its shareability proves that we can find agreement. The importance of *sensus communis* as a democratic forum has made thinkers like Jürgen Habermas and Karl Otto Apel<sup>5</sup> suggest that we abandon the subject-object-axis as the foundational philosophical relationship and substitute it with an intersubjective axis between subjects and other subjects. This is the political ethos of *sensus communis*: we have comparable relations with the object, because we have a relationship with each other.

A second version of the anthropological approach is Hannah Arendt's explicitly political reading of Kant's third critique.<sup>6</sup> The genius of this reading is that she really turns the anthropological reading

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>5</sup> See Jürgen Habermas, *The Theory of Communicative Action*, trans. Thomas McCarthy, Boston: Beacon Press 1987; Karl-Otto Apel, *Towards a Transformation of Philosophy*, trans. Glyn Adey and David Frisby, Milwaukee: Marquette University Press 1998

<sup>6</sup> Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press 1982. See also Mustafa Dikeç, *Space, Politics and Aesthetics*, Edinburgh: University of Edinburgh Press 2015, especially chapter 2

upside-down all while still insisting on it. She does not proceed in the manner of Apel and Habermas who set out, ontologically speaking, from the subject-subject relationship: we have comparable relations with the object, because we have a relationship with each other. Arendt goes the other way around: we have a relationship with each other, because we have comparable relations with the objects (or because we need to negotiate our relations to these objects). The world we share is a world of appearances, and we need to find out if your and my appearances have anything in common. We are not united by our ability to agree, but by the fact that we might disagree on what appears to us. Our community consists, as Roberto Esposito has so compellingly put it, of our non-community.<sup>7</sup>

Arendt's approach is different from the more straightforward anthropological readings of Kant. She does not invoke the model of *sensus communis* to say that we will eventually be able to agree, instead she insists on the challenge that Kant has presented us with his analysis of reflective judgement: we assert our aporetic judgments – actually not only on beauty, but on all forms of appearances – and we need to reach a state of agreement (or at least agree to not agree) if we are to live together in a human community.

Against the anthropologists stand the transcendentalists. Recently, Thierry de Duve has argued that *sensus communis* is not a principle that can give foundational weight to a judgment. It might be that *sensus communis* is “the aptitude for the common, common to all subjects, and the putting in common of the individual subject's aptitudes; thus as consent and consensus, peace with oneself, with others and with the world; and as a talent, a natural gift for seeking and finding agreement among all.”<sup>8</sup> But these are not qualities that pertain to the nature of humans, at best it propounds a regulative idea that designates what shared humanity might mean in a better world. If art has a thing with democracy, therefore, according to de Duve, it is not because it enacts it by submitting the judgment of taste to democratic scrutiny, but because it testifies to the need to socially underwrite a judgment that is otherwise indistinguishable from a whim. “The chances are that *sensus communis* is merely an idea, but one we cannot relinquish lest we not even think of ourselves as being human. It is the transcendental idea that should reconcile humanity's natural vocation, if it has one, with its ethical destination.”<sup>9</sup> For de Duve, the Kantian question of reflective judgement today converges with the question of art in

<sup>7</sup> Roberto Esposito, *Communitas. The Origins and Destiny of Community*, trans. Timothy Campbell, Stanford: Stanford University Press 2010, p. 77

<sup>8</sup> Thierry de Duve, “Aesthetics as the Transcendental Ground of Democracy”, *Critical Inquiry* 42 (Autumn 2015), p. 154

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 155

the sense that the ancient problem of whether something is beautiful (as a necessary and universal judgment) has, in the meantime, become the generic problem of whether something is art (notwithstanding whether it is beautiful or not).

Jean-François Lyotard also tries to avoid the anthropological proclivity of reading the critique as a promise of universal consensus; unlike de Duve, however, he does not simply see *sensus communis* as an endearing transcendental idea, but rather as an index of a transcendental *problem*. The reflective judgment needs *sensus communis* to back it up for two reasons: because the necessity of the judgment cannot be proved, only stated by way of example, and because the universality of the judgment can only be claimed by a taste that demands to be shared. *Sensus communis*, in other words, is a name for what it would take to make these two problems go away. Consequently, what interests Lyotard is the apply nature of a judgment with such problems.

The simple version of the problem is that reflective judgment operates without recurring to a rule. Yet, nevertheless, it operates – by mobilizing the imagination to synthesize a multiplicity into a representation which is not accessible by way of concepts and categories. In other words, it exceeds itself, transgresses its jurisdiction, so to speak. The transgression comes with the reflexive moment proper, when thinking something (I see a rose) is at the same time thinking the act of thinking (I like this rose because this thought gives me pleasure). The judgment of taste sets out from being an *affect*, an impression that impinges on the senses and produces a representation, along with the feeling of accommodating that affect and assembling the representation. “Such is the first characteristic of reflection: a dazzling immediacy and a perfect coincidence of what feels and what is felt.”<sup>10</sup>

In this reflective moment, judgment shortcuts the established routine of a judgment, that is, first set out the rule, then apply it; here, the application (I see this rose) and the rule (this is a beautiful rose) come together. The rule is there without being given in advance, thus performing, as Lyotard puts it, “a kind of transcendental pre-logic”.<sup>11</sup> The judgment judges without really knowing how to judge; and only after the fact, after the precocious judgment that took place in the very same moment the rule was delivered together with its matter, is it in possession of the rule that is needed to make precisely that judgment. Reflective judgements, therefore, are inherently heuristic. The judgment might prevail for the moment, at the same time it is a tentative

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, trans. Elizabeth Rottenberg, Stanford: Stanford University Press 1994, p. 11

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 32

*heuristic* that will have to go back upon itself and question or reassess the serendipitous feeling of correctness, the very vacillating moment of the act of thinking.

For Lyotard, the transcendental import of the judgment of taste is not a promise or the deposition of an idea one might hope for. The transcendental is a predicament saying that we cannot judge, and, at the same time, its remedy stating that we judge all the same, albeit imperfectly.

#### 4.

At this point, then, we have two versions of the encounter between an “anthropological” and a “transcendental” reading of Kant. We have the encounter featuring Apel and Habermas on the one side, who posit *sensus communis* as a social logic of understanding to which the aesthetic judgment might refer (although, actually, they are not particularly interested in aesthetics), and de Duve on the other, who does not view *sensus communis* as a description of a social logic, but at best as a *promesse de bonheur* discretely promulgated by the modern work of art. The one side wants democracy, the other side wants art, as it were.

The encounter between Arendt and Lyotard is different, and the polemical divide between anthropologists and transcendentalists (although vehemently maintained by Lyotard) here also gives way to two interesting convergences. First convergence: when Arendt considers the judgment of taste as a model of social community, it does not hinge on people’s relations with each other, but on their shared relationship with a world of appearances. The social relationship is not immediate, it is *mediated* by things and by our representations of things. Hence, to understand social relations, we must understand that social situations have *aesthetic* qualities – that they are about producing, comparing, and accounting for judgments that are reflective by nature. Thus, for Arendt *sensus communis* is not a social answer to an aesthetic problem, but the term for a social challenge that can be accessed via the analysis of the judgment of taste. This is also Lyotard’s point: *sensus communis* names a problem, that of our having to judge even though we are unable to do so because we are affected by the appearances of the world. Here, Lyotard’s description of judgment as an affect, which thinks itself both as a representation and as a sentiment, contributes to the aesthetically informed analysis of the social as conceived by Arendt. And, more importantly: they concur in demonstrat-

ing that the task of a community is both to determine the concerns it has (appearances as representations) and how it deals with the concerns (appearances as sentiments).

From this first convergence concerning the *nature* of the challenge to a community deriving from the judgment of taste, follows a second one which concerns the role of art and aesthetics as matters of public concern. When Arendt brings a problem from the realm of aesthetics (judgment) into play to understand a social one (consensus), she takes no particular interest in the social purport of art and aesthetics as such. Having placed the question of judgments of taste at the centre of the democratic community, it does however seem pertinent to take a next step and ask about the actual status of the aesthetic in the public sphere. To de Duve, this step would make sense because art, as a placeholder for the judgment of taste, is able to present its audience with the idea of *sensus communis* as an implicit political vision that comes with art in its modern guise. This vision becomes even more attractive when coupled with Lyotard’s idea of aesthetic judgment as a particular kind of heuristics: a heuristic that folds representation and affect into each other, and a heuristic where imagination and the production of form is not guided by a principle of unity but rather by one, as Lyotard puts it, of “an uncertain polyphony, whose euphony isn’t measurable, preparable, but which most assuredly can take place.”<sup>12</sup> This heuristic production of insight instigated by reflective judgment – for example, when confronted with an artwork – remains within the realm of “the transcendental”, something that could *possibly* gain resonance, or euphony, with others. But, given Arendt’s reworking of the relevance of the Kantian *sensus communis* for understanding public deliberation as the space where the significance of appearances takes place, Lyotard’s heuristic could well designate what links art to the public sphere: art as a social heuristic.

We have come full circle. Kant had to take the cantankerous judgment of taste to the public for approval, so to speak. Some said that consensus could be provided, others that it will never happen. Meanwhile, we have realized that the relationship might be the inverse: that, in fact, it is the public sphere that is in need of art to learn to exercise reflective judgment. And perhaps even that the heuristic that art provides is a democratic propaedeutic which has accompanied the modern public sphere since it emerged. Which, in turn, testifies to the twin nature of the mode of existence of art: individual experience and the state of encounter.

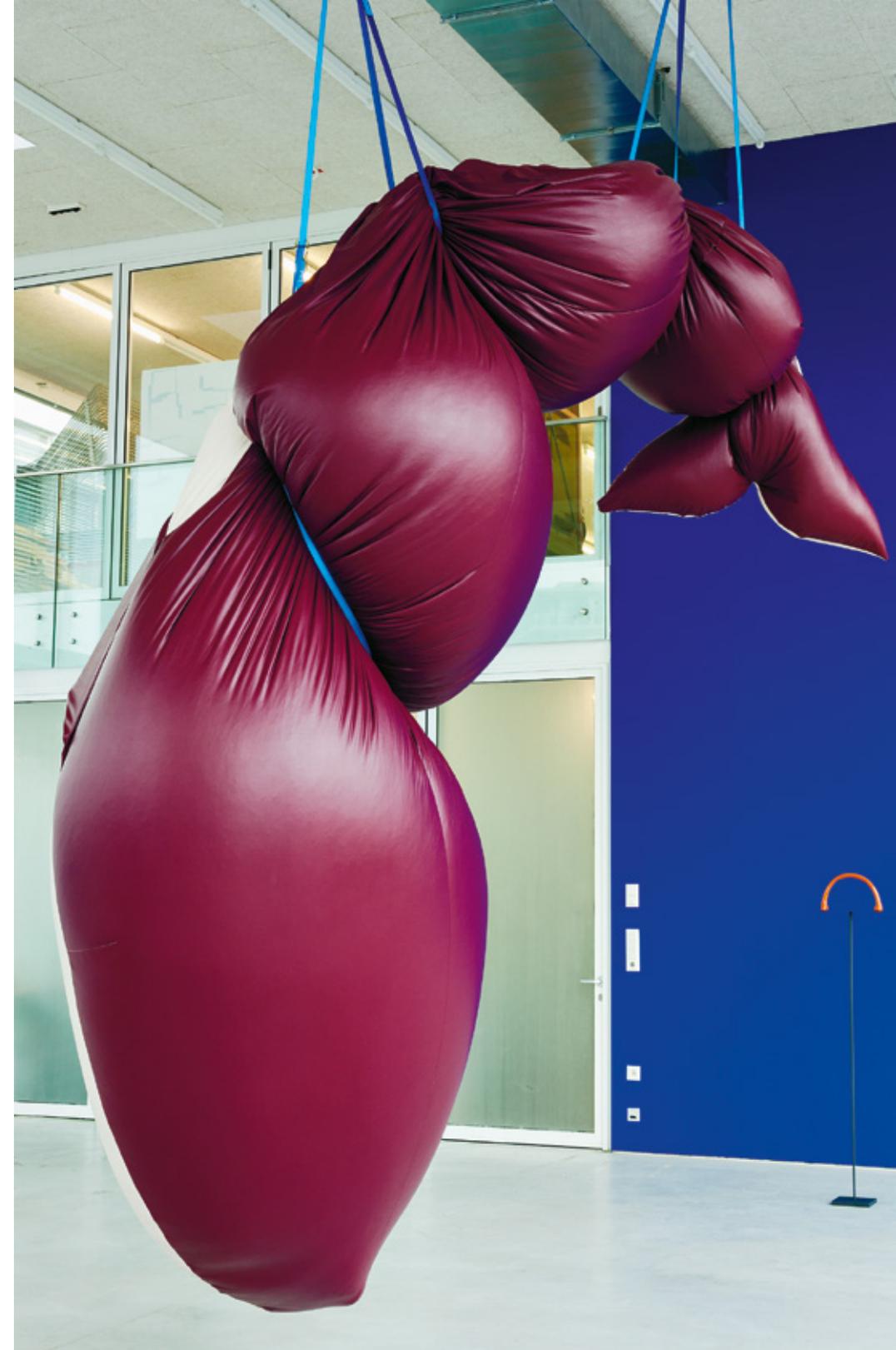
<sup>12</sup> Jean-François Lyotard, “Sensus communis”, in Andrew Benjamin (ed.): *Judging Lyotard*, London: Routledge 1992, p. 17

## Flotation Line Teresa Solar

13.06–01.07.2018  
der TANK

In ihrer eigens für den TANK entwickelten Installation platziert die spanische Künstlerin Teresa Solar eine Linie und ein Tier ins Zentrum. Die Linie verkörpert die Bedingungen, die Wasser allen Elementen aufdrängt, die nicht ein Teil des Meeres sind. Wale sind zugleich Leben und Phänomen, weil sie den Ozean und die Erde sphärisch machen, indem Luft und Wasser in ihrem Atmen vereint werden. In Solars Arbeit treffen viele Energien aufeinander: Die Verwendung von Farbe und Formen überwindet die vorwiegend maskulin besetzte, konzeptuelle Tradition von Skulptur und ihr Unverständnis gegenüber dem Leben, die sie in den vergangenen Dekaden kennzeichnete. Darüber hinaus versuchen ihre Themen einen emotionalen Zustand zu kommunizieren, wie er bereits im griechischen Konzept des Pathos enthalten ist. Pathos, als der Wille, die Emotionen von Personen anzusprechen, ihre Sinne für die Anerkennung des Lebens zu gewinnen ist eine fundamentale Übung in Zeiten der Einengung von Freiheit.

Chus Martínez  
Kuratorin









# Measure for Measure: How to Make a Case for Culture.

Doris Sommer

«Cases for Culture», ein neues, zwischen Geistes- und Naturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern entwickeltes Genre von Essay, sucht eine Antwort auf die Angst vor dem Verlust von Geschmack, Geduld und Soziabilität. Die Fallmethode ist in der wissenschaftlichen Forschung ein gängiger Ansatz, mit Ausnahme der Bereiche Kunst und Kultur. Dabei wird anhand von Fallbeispielen ein Problem identifiziert und danach die entsprechende Intervention evaluiert. In unserem Falle würde ein «Cases for Culture» folgende Schritte beinhalten:

1. Identifizierung eines sozialen Problems,
2. Erforschung der Ursachen und des Kontexts,
3. Mögliche Interventionen ins Auge fassen,
4. Implementierung einer der Optionen,
5. Entwicklung von Methoden zur Wirkungsevaluation und Reflexion.

Ein Vorteil ist, dass Fallbeispiele für ein breites Publikum besser verständlich sind. Darüber hinaus bietet der Ansatz die Möglichkeit, sich in einem ethischen Sinne für die Besserung der erkannten Probleme einzusetzen, so dass sich Forschung und Intervention zu einem moralisch vertretbaren Kreis schliessen und sich gegenseitig verstärken würden – zuweilen auch als Praxis bezeichnet. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler könnten somit einen Beitrag zur restaurativen Gerechtigkeit leisten und dem schlechten Ruf entgegenwirken, dass sie stets nur die Ursachen des Leidens untersuchen, aber nie zur Wiedergutmachung beitragen.

Measure for Measure:  
How to Make a Case for Culture.

Doris Sommer

Let's make "Cases for Culture".<sup>1</sup> We need them now that humanities programmes and arts institutions grow limp from lack of commitment, a symptom of general indifference to culture. In a world that moves fast on entrepreneurial and technological tracks, hardly pausing to consider the direction, arts and humanities seem like a waste of time. Impatience with indirect or slow learning, let alone leisure – which I just learned was the word for school in ancient Greek, time to reflect and to simmer – leaves culture at the rearguard of developments.<sup>2</sup> There, dedicated defenders of precarious ground ask themselves how to bring more people into museums, libraries, concert halls, and theatres. This is a life or death question for many institutions. Another urgent question is how to safeguard the intrinsic value of the arts and humanities when the general public has lost a taste for the unhurried pleasures of doubt and discussion.<sup>3</sup>

Cases for culture might offer proactive responses to anxiety about the loss of taste, about exhausted patience, and the corollary waning of sociability. The case method is common in practically every field of academic research, except for the humanities where arts and culture would come into focus.<sup>4</sup> Cases identify a problem and then evaluate interventions. If we dared to respond to humanistic worries by designing hybrid essays between humanities and social sciences, a 25–35 page "Case for Culture" might include the following stages:

1. Identify a social challenge;
2. Study the causes and context;
3. Speculate on possible interventions;
4. Implement one;
5. Design ways to measure impact and reflect on results.

One advantage of this format over existing essays in the humanities is that it would be readable to people outside the field. Another improvement is a built-in ethical requirement to engage or to

<sup>1</sup> The idea came during a tour of the Casas de Cultura in the slums of Buenos Aires in August 2017. Gonzalo Aguilar, a distinguished literary critic who now works with the City Housing Authority (IVC), had invited me to add Pre-Texts to the programming. "Casa de Cultura" is a recognizable marker of poor neighbourhoods, because rich ones support a range of institutions: theatres, museums, concert halls, libraries, etc. Going from one Casa to another, it occurred to me that academics – including Gonzalo and myself – should be adding more academic work to our social contributions through culture, and that current genres of academic work don't yet provide invitations for necessary partnerships outside the privileged ghettos of universities.

<sup>2</sup> See Walter Kohan, *El maestro inventor*. Simón Rodríguez, 2013.

<sup>3</sup> Note from Alba Aragón about how to revive this taste, especially with first generation students who had not imagined that literature is important: "Art as Technique" es un ensayo que incluyo en casi todas mis clases de literatura, porque me sirve mucho para trabajar con mis alumnos 'first-generation' de clase trabajadora, que no traen una apreciación innata de la literatura. Pero entienden el extrañamiento, y llegan a entender que eso que ellos llaman 'relatability' no es tan valioso como creen al principio, pues de la mejor manera que puedo les explico la premisa de *Proceed with Caution...*, y les hago tomar conciencia de los placeres de las lecturas difíciles. Y de nuevo pensé en ti hace un momento, al leer con agrado la respuesta de una alumna a la pregunta de una prueba parcial (la pregunta es: usa todo el espacio disponible para escribir lo que aprendiste en esta unidad): "Yo aprendí que un buen cuento te hace pensar, debe ser difícil, que debes pelear con el cuento, debe ser frustrante, que te den ganas de darte por vencido pero al mismo tiempo te den ganas de vencer. Un buen cuento no puede ser fácil porque si es fácil te mata. Matan las

track engagement towards mitigation of identified problems, so that study and intervention can fuel one another in a virtuous cycle, sometimes called praxis. Academic work would then support restorative justice, addressing our obligation towards victims of abusive power (that favours us).<sup>5</sup> This way, scholars would confront the often unacknowledged bad faith that comes from investigating causes and conditions of suffering without taking responsibility for redress. Of course, intervention is risky, which underlines the moral imperative to measure impact. It has felt safer for scholars to disdain engagement and to build their careers on researching other people's problems (please banish the spectre of indifference to suffering).<sup>6</sup> Research is a valuable activity in itself, of course, and it can prime next steps to engage and to hold oneself accountable. It's time to move on if we want to project futures for the humanities, and if we hope to add value to cases in related fields (all fields). Can we tackle a combination of (imaginative) speculation, (risky) intervention, and (creative, rigorous) evaluation?

Improvements of readability and responsible risk-taking will follow from coming closer to other fields, to the extent that they welcome us. Reciprocally, a new genre of humanistic cases would contribute to current standards for the case method with the added value of aesthetic interpretation. Cases don't generally reflect on dynamics or on particularities that jut outside palimpsests of comparable data.<sup>7</sup> Social sciences prefer patterns over irregularities, while humanists attend to untidy surprises that can refresh systems. Scholars of business, law, politics, engineering, public health, and education have already pioneered the case method and stretched its reach. Some even dare to test conventional boundaries between subjective beauty and objective, quantifiable, goods. At the Harvard Business School, for example, a vanguard case examines the innovative leadership of Miles Davis; another tracks the extent to which public performances by Mayor Antanas Mockus saved water during a drought in Bogota; and still another computes civic benefits of classical music lessons for impoverished youth in Venezuela. They point toward hybrid research between arts and development,<sup>8</sup> especially if humanists add our part to the mix, to reflect on the triggers and the dynamics of change. When the charm of unfamiliar interventions remains under-theorized, we forfeit some lessons to be learned. The name of change is art, to put in plain terms what Friedrich Schiller proposed as non-violent responses to Terror during the French Revolution.<sup>9</sup> John Dewey, Viktor Shklovsky, Jacques Rancière, and many others inherited this broad definition from enlightened ped-

ganas de saber más y te metes en una fantasía, donde te quedas cómodo y eso no es lo que Cortázar quiere. Él quiere que te despiertes y veas la realidad, conocer, saber lo que está pasando en el mundo afuera. Tener el conocimiento para luchar contra la injusticia en la sociedad.”

4 Economist Pier Luigi Sacco and I have begun to think along these lines and plan to write collaboratively toward generating the hybrid genre.

5 Eve Sedgwick, "Paranoid Reading and Restorative Justice," 2002 [https://sydney.edu.au/arts/slam/downloads/documents/novel\\_studies/3\\_Sedgwick.pdf](https://sydney.edu.au/arts/slam/downloads/documents/novel_studies/3_Sedgwick.pdf)

6 Paul Chan, "Fearless Symmetry," *Artforum*, vol. 45, no. 7, 2007, p. 260

7 William Julius Wilson notes a chronic limitation in case studies: the absence of explanations for why interventions work or don't work, Interview 3-20-18.

8 Robert Austin and Carl Stormer, "Miles Davis: Kind of Blue," Harvard Business School Case 9-609-050, November, 2008; HBS Case about Mockus, and Tarun Khanna, Maria Fernanda Miguel, Laura Urdapilleta, "El Sistema: Art is created by the many for the many," HBS Case 9-816-052 October, 2017.

9 Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Man*, 1794.

agogies. Art means making something new, something that surprises and engages groups of people to reflect together.<sup>10</sup> Humanistic writing about the aesthetic dimension of change promises to demonstrate that thinking like an artist is a condition for confronting social, economic, ethical, and political challenges.<sup>11</sup>

We don't yet write cases for culture, and the reticence signals scepticism between the humanities and almost any other field. A few artists, however, have been taking steps across the divide between qualitative and quantitative evaluations. (For a useful synthesis see "Animating Democracy", a programme of Americans for the Arts.)<sup>12</sup> To substantiate the intrinsic value of theatres and performance, for example, some practitioners choose to "count new beans" for funders who can renew grants, and for themselves to develop their art through feedback loops.<sup>13</sup> In fact, proposals for funding and required reporting may be the genres that come closest to conjuring new humanist cases for culture, though most applicants still consider the granting process to be a necessary evil that endangers or deforms art's value.<sup>14</sup> Humanists worry even more than artists do about accounting, probably because they can, drawing regular salaries.<sup>15</sup> So, interpretation lags behind paths where art meets public commitments. Adding a critical edge of humanist analysis would open the way in furrows of deeper understanding and broader opportunities.

The objective for new cases would be to learn what works, what doesn't, and why. Simply put, it is to learn. This is as relevant for humanists as for everyone, unless we mistake an acquired allergy to practical involvement as a non-negotiable and sacred vow of abstinence.<sup>16</sup> A couple of years ago, Danielle Allen addressed a group of undergraduate "engaged scholars". She began by affirming that the work of universities is to pursue research and to learn new information. Then she paused to ask, "How does that happen?" Her question returned attention to engagement as an essential element of scholarship; without it, research can remain derivative or academic in the narrow and unengaging sense. Good public humanities programmes already move in the direction of service (in prison education, voter registration, after-school programmes), though a nagging resistance to aesthetics and to theory in general can pull humanists away from academic work when they leave campus. Are standard demands of academic publications to reference canons and to sample theory in fact incurably elitist and possibly damaging to a public mission?<sup>17</sup> This would be a familiar double bind between doing good scholarship and doing good.

10 Doris Sommer, *The Work of Art in the World*, Chapter 5, "Playdrive in the Hard Drive" Durham: Duke UP, 2014

11 Tarun Khana of Harvard Business School and Harvard Kennedy School regularly teaches SOC-WORLD 47 "Contemporary Developing Countries: Entrepreneurial Solutions to Intractable Problems," where undergraduates and graduate students from the range of schools learn "Thinking like an Artist".

12 [www.animatingdemocracy.org](http://www.animatingdemocracy.org)

13 Clayton Lord (ed.), with Alan Brown, Rebecca Ratzkin, etc. *Counting New Beans: Intrinsic Impact and the Value of Art*, 2012: "The final report on the landmark two-year intrinsic impact theater study from research firm WolfBrown and authors Alan Brown and Rebecca Ratzkin. Contains over 20 interviews with artistic leaders, executive directors, and patrons about the changing relationship of artists and audiences. This research – a comprehensive and expansive attempt to understand and quantify the impact of a piece of art on an individual (and the impact of that individual on the art) – is a clarion call for a new way to measure and talk about the arts experience." <https://www.amazon.com/Counting-New-Beans-Intrinsic-Impact/dp/098514520X>. See also: Tom Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge: MIT Press, 2000; Donna Walker-Kuhne, George C. Wolfe (Preface), *Invitation to the Party: Building Bridges to the Arts, Culture and Community*, New York City: Theater Communications Group, 2005; Steven J. Tepper, Bill Ivey (eds.), *Engaging Art: The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, New York City: Routledge 2008; Pam Korza and Barbara Schaffer-Bacon, "Evaluating Impact / Appreciating Evaluation", [http://animatingdemocracy.org/sites/default/files/EvaluatingImpactAppreciatingEval\\_Trend\\_Paper.pdf](http://animatingdemocracy.org/sites/default/files/EvaluatingImpactAppreciatingEval_Trend_Paper.pdf); Doug Borwick, *Building Communities, Not Audiences: The Future of the Arts in the United States*, Winston-Salem: Arts Engaged, 2012; Liz Lerman and John Borstel *Liz Lerman's critical response process: A method for getting useful feedback on anything you make, from dance to desert*, Dance Exchange, 2003.

14 See Pam Korza and Barbara Schaffer-Bacon, p. 12. "Some (artists) find it simply overwhelming because they lack evaluation expertise. Others ask: How do you measure such intangible results as 'transformation,'

Cases for culture might help to untangle double binds, if humanists choose to acknowledge frustration. Until now we have chosen to interpret paralysis as an aesthetic condition, to explain that the effects of art are practically ineffable and certainly unquantifiable, that instruments for measurement miss the magic of art by reducing aesthetic effects to numerical values. The concern is real only if we remain uncreative about what and how we measure. If instruments were imposed or rigid, we might be stumped. But designing measurement is part of the challenge for innovative essays in the humanities. We can learn from artistic practice to be indirect, to ask unanticipated questions, and to elicit fresh responses.<sup>18</sup> There are masters of this method; one is former Mayor Antanas Mockus. Featured as a lead artist at the Berlin Biennial in 2013, Mockus was recognized for turning Bogota into a stage for civic reform, replacing traffic cops with mimes for example.<sup>19</sup> He managed to reduce traffic deaths by more than half in the first year. Emboldened by the statistic, he multiplied risky moves and measured their impact in reducing homicide, corruption, and waste of resources. Mockus was obliged to identify himself as an artist in Berlin, though he had resisted the name, concerned that the lustre of public office would tarnish from the flashiness of art.

Here I want to feature his auxiliary creation of measurement to confirm the effects of his showy arts. Mockus, the mathematician and philosopher, formulated surprising questions for broad-based surveys that disarmed sceptical citizens. Instead of asking them to identify troublemakers, he would ask why people obey the law. Statistics showed that respondents invariably credited themselves with lofty motivations of morality while they assumed that others obeyed through fear. Citizens saw the numbers and got the point; they became self-critical about their assumptions of moral superiority and learned to admire lawful behaviour in others.<sup>20</sup> Admiration became an index for citizenship. Can we, in good faith like Mockus, do anything less than measure what we do? As humanists, we claim to improve human lives by enhancing imagination, understanding, and judgment. How do we sustain that claim in an increasingly sceptical society? How do we confirm even our own assertion that art and interpretation are essential for human development? There has been far more hand-wringing and defensiveness inside our walls than willingness to risk contamination with extra-mural practices. The strong self-referential strain of scholarship in the humanities has, ironically, generated a kind of inbred scholasticism that recalls a medieval cloistered culture (though medievalists

'community building,' or 'social justice?' They may resist the idea of applying empirical approaches that they believe are ill suited to art and social change. Yet, others see usefulness and necessity in getting 'more concrete.' They want to know if they are meeting their aspirations and goals and why or why not." See reluctance to quantitative analysis in Stephen Duncombe et.al. "Assessing the Impact of Artistic Activism" (81 page report to Open Society, 2017)

<sup>15</sup> A vanguard is Danielle Allen's HULA website (Humanities and Liberal Arts Assessment) [www.pz.harvard.edu](http://www.pz.harvard.edu) See Projects. The mission is to "HULA identifies and illuminates internal logics of humanistic craft in order to develop appropriate tools to assess, evaluate and further develop projects and pedagogy in the humanities." See also, the Working Group of Imagining America, "Assessing the Practices of Public Scholarship". Thanks go to Vialla Hartfeld-Mendez for her work here. The "Cases" would frame many recommendations here in a simple protocol.

<sup>16</sup> Jerry Z. Muller, *The Tyranny of Metrics*, Princeton: Princeton University Press, 2018.

<sup>17</sup> Grant H. Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham: Duke UP, 2011.

<sup>18</sup> Existing measurement of art's impact tends to be direct; e.g. questions of increased understanding, empathy. See Korza and Schafer-Bacon, p. 7, [http://animatingdemocracy.org/sites/default/files/Evaluating\\_ImpactAppreciatingEval\\_Trend\\_Paper.pdf](http://animatingdemocracy.org/sites/default/files/Evaluating_ImpactAppreciatingEval_Trend_Paper.pdf)

<sup>19</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=4IOkLNI3gl> especially from minute 16-18.

<sup>20</sup> Antanas Mockus, "Cultura Ciudadana, programa contra la violencia en Santa Fe de Bogotá," Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro Editorial, 2001.

know that cloisters were more connected to communities than are many of our current campuses).<sup>21</sup> Scholarship can cede to a new Humanism, if we step beyond convenient limits. That step would take a distance from our work (always) in progress – the way that artists pause to judge the progress of a new work – to ask how to proceed. From a critical distance, we may see that arts and culture have something to learn from the "professional schools", though humanists have said those words with condescension, as if the professions were too goal-oriented to be intellectual.

A mutual allergy keeps a distance between humanists and professions. (I remember distinctly that the preferred honorific title for teacher at Amherst College into the 1980s was the unmarked word "Mister", because "Professor" was a paid job and sounded workerly.)<sup>22</sup> Humanists defend unencumbered thinking, and professional schools favour measurable analyses. On the side of humanism, a reluctance to submit creative practices to the logic of cause and effect resists accounting for the effects of art. On the side of practical people – decision makers for example – a disdain for culture and art as merely decorative or frankly a waste of money leads to cutting culture from budgets, except that collecting art is good personal business lately. Maybe you too are offended by the issue, because art and aesthetic interpretation should stay clear of practical concerns; they mire the disinterested freedom that creativity demands. One way or another, disciplinary thinking draws a bright line, a *cordon sanitaire* to control for contamination between creativity and real life. Should we wonder, from behind this line, why the humanities lose ground at universities, or why public policy gets stuck in zero-sum calculations? The disastrous consequences of the standoff between arts and policy are incentives to desanitize our thinking and to cross lines. Disconnecting freedom from accountability costs us credits on both sides. Humanities programmes shrink at universities, squeezed by pressure from young people who want good jobs – and by anxious parents and well-meaning academic advisers – while uninspired policy decisions cripple human capacities for personal and collective growth.

Cases for culture is an invitation to suture the rift between imagination and reason to permit healthy flows in the complex system of our humanity. Tension among human faculties are hardly obstacles to development. On the contrary, as Schiller argued in his defense of aesthetic education, conflicts between reason and passion generate an energy that can light new paths. Then imagination would ignite propos-

<sup>21</sup> I am grateful to Suzanne Edwards, of Lehigh University, for the reminder.

<sup>22</sup> Emma Dench reminds me that medical consultants, a rank above doctor in Britain, are called Mister, too.

als for productive investments. Suturing will mean first clearing obstacles to coordination, doing some heavy-lifting of stigmas that shroud the talents of potential partners.<sup>23</sup> It is time for humanists to catch up, to add our own scholarly approaches to speculating and tracking aesthetic effects, and to advance in a *pas de deux* with professional partners who are willing to spend time with us to explore twists and turns.

*Don't Count Me In:*

Most artists and their academic allies continue to be wary if not outright hostile about measuring the effects of what they do. Even if measurement were possible beyond qualitative testimonies – which seems unlikely or misleading to almost everyone who makes or studies art – the criterion of accountability remains frankly offensive to many creative people. Maybe this is because their creativity hasn't yet explored the art of indirect evaluation, though good models like Mockus's surveys and "cultural acupuncture" are available. Bold moves don't circulate from entrenched positions.<sup>24</sup> Measurement is anathema because it assumes a desired outcome – that is, a purpose. And art or beauty in general is supposed to be purposeless according to Immanuel Kant, as aestheticians will remind the statisticians. But this apparent refinement falls short of Kant's sustained enlightened philosophy, or defies it.<sup>25</sup> He had a purpose. It was to establish political freedom. This is apparently lost on admirers who defend art for art's sake, maybe because Kant's approach to politics was indirect. It was to locate and to exercise the faculty of judgment, a muscle gone flaccid from centuries of inactivity, and to prime it for reaching general – he claimed universal – agreements.

Allow me to idle a bit with Kant, to tarry as a humanist at an intersection between aesthetics and everything else. Going forward in this short essay (manifesto?) needs to remove a barrier along the way where the humanities and the professions have parted company. Hannah Arendt appreciated Kant's starting point for collaborations, and the possible turning point today, when she joked – in the preface to her *Lectures on the topic* – that he never wrote a political philosophy.<sup>26</sup> Kant was too smart, she quipped, to risk irritating the king's censors. The French Revolution had already caught fire, and all Europe flared with anxiety about sequels. So Kant wrote the aesthetics instead of politics. Arendt doesn't doubt the purpose of his *Third Critique on Aesthetic Judgment* (1790). It succeeds, in part, because Kant's thinking is beautiful in itself; we enjoy the aesthetic act of judging it. If charm

<sup>23</sup> Allan Brandt writes on stigma as a major obstacle to public health. He observed, during a lecture for "Rx: Arts for Global Health" at Harvard College in Fall 2018, that the arts are also the object of stigma, which limits the range of possible interventions in public health.

<sup>24</sup> The Center for Artistic Activism, "Assessing the Impact of Artistic Activism," 2017, based on interviews with public artists, excluding Mockus, rather than literature review.

<sup>25</sup> For an influential formulation, see Theodor Adorno, *Aesthetic Theory*, edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, London: Continuum Books, 1997, <http://www.sfu.ca/~andrewf/aesthetictheory>

<sup>26</sup> Hannah Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago: Chicago University Press, 1989.

enhances his purpose, Kant teaches us to call the added effect "aggregate beauty", such as, for example, the supplementary value of beautiful architecture for functional buildings. This is no dismissal of art that is constrained by use-value. It is rather a salute to collaborations between functionality and beauty, between the predictable purpose of a structure and the pleasing novelty that demands judgment, and that therefore generates potential agreement. Without art to unhinge expectations, new agreements are unnecessary and consequently unthinkable. Jürgen Habermas follows this line of poetic politics from Kant through Schiller to arrive at the creativity of "communicative action". A re-reading of Kantian aesthetics through this perspective would prepare us humanists to find our way from purposeless personal pleasure to the purpose of generating inter-personal agreements. A new close reading won't betray beauty; it will value beauty's charm to do difficult work in the world.

Intransigence about political purpose truncates Kant's aesthetics to a short first moment, the necessary but brief experience of pleasure in the disinterested judgment of beauty. Training judgment begins by developing disinterested aesthetic taste toward a general knack for judging anything. The first moment, it is true, needs a clean slate, free from finances, fame, or any kind of desire. Because charm tainted by pre-existing preferences undoes the equanimity that free judgment requires. And humanists have been understandably skittish about muddling this pristine position with instrumental or utilitarian purpose. Some colleagues even defend their "right to be useless", not as irresponsibility (let's agree) but because they hope to secure free judgment from the grit of utilitarian interest. Paradoxically, this alleged dedication to Kantian aesthetics loses ground by blocking his movement from one moment to another, and so it short-circuits the aesthetics. It misses the master's point in the refusal to budge beyond initial innocence, where beauty is appreciated for its own sake through the pleasure of judgment. Disinterest primes future conversations about many themes, some of them gritty. Kant's process goes from subjective judgment toward inter-personal agreement and ultimately to a new "objective" "common sense". Agreement, as the goal of Kant's aesthetics, is the foundation of political liberty.

*Get Serious:*

Why do the creative arts seem practically irrelevant for most decision makers? This is not a rhetorical question, unless common

sense has already dismissed the possibility that public policy and economic development have something to do with art. In fact, the arts provide essential elements for making good decisions: judgment, artifice, and detail. Without these we cannot address constantly changing conditions. Common sense, in the standard meaning I just used, refers to the unexamined assumptions that Kant targeted in his campaign against mental laziness. He banished conventional common sense to the pre-history of modern times when he re-signified the term to mean the sense we make in common, through subjective judgments that beg inter-subjective agreements. Ready-made conclusions ignore subjectivities and forfeit the politics of agreement. Psychological flabbiness cannot keep up with modern times. Progress depends on the exercise of judgment to evaluate ever-changing opportunities and obstacles from vantage points of particular people. There's one sure way to exercise the mental muscle for judging detail and surprise, as I've said. It is aesthetics, the cool pleasure of judging something that had flashed hot for a moment.

Change concerns social sciences, too, though they tend to pursue patterns more than particularities. As sciences, economics, politics, sociology, and even some strains of anthropology value what can be learned from repetitions, to understand what has happened and ideally to project what will follow. The lessons may describe as a "law" or a scientific hypothesis. Most leaders of business and government are trained in social sciences, learning to think reasonably and to reach right answers. To the degree that thinking can be free from prejudice and flexible enough to consider change, science comes close to aesthetics. The proximity might have brought social science close to arts and to culture as working partners. But that hasn't happened yet, for reasons we can address.

Raymond Williams puzzled over "culture" among other keywords when he returned to Oxford after four years of military service in World War II. Somehow, he said, the English language had changed so much during so short a time that he literally could not follow a conversation. And the most vexing word was "culture," his own field of expertise.<sup>27</sup> Interviews, study, deliberation, all led him to conclude that the word had two different almost opposite meanings. For social sciences, culture amounts to patrimony: a set of shared things, beliefs and practices, a mechanism of convergence and preservation. It is certainly not a promising arena for change and development, but a collective mindset that resists change. Rather than opportunities, culture poses dan-

<sup>27</sup> Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Preface.

gers for decision makers who worry about offending whole groups of people who pray differently or eat, marry, dress, and talk differently. For artists and humanists, on the other hand, culture points to a field of divergent risks, trial and error, experimentation, often unhinging the very paradigms that patrimony defends. "Try again; fail again; fail better."<sup>28</sup> Artists and scientists understand one another, as Schiller knew when he called them the daughters of freedom. Both play with materials and explore their potential effects without necessarily projecting an outcome.<sup>29</sup> The work is process driven, not product oriented in the sense of design thinking.<sup>30</sup>

Decision makers are not stupid. They understandably want to see results from investments, whether the goal is making money, or getting elected. If they cut funding for culture in favour of technology or homeland security it is probably, among other possible reasons, because they have been trained to be minimalist regarding culture, to do just enough to avoid conflict with groups of people. As social scientists, they certainly do not learn to identify culture's processes as ignition for social, economic, or political progress. Artists experiment freely, while social scientists worry about recklessness, concerned they may lose control, not to say personal dignity.

We have opportunities (that means responsibilities) to suture the divide in culture with projects that assume a "double bottom-line", a term I learned from the Social Innovation Studio at the Harvard Kennedy School for Government.<sup>31</sup> The newly coined bilateral goal is both to generate income and to effect social change. The objectives support one another: money sustains good projects; and social projects insure that money does some good. Requiring both fiscal and ethical responsibility is a decision that we humanists can make too. It would overcome the nagging double-binds that have for decades paralysed engagement. An appropriate response to puzzling over a Gordian knot, such as the tangle between thinking and acting, is to cut with bold moves.

The concept of double bottom-line conjures for me a case for culture called Pre-Texts. It is a teacher-training programme that sustains itself through honoraria and that provides a social good. In the process, it sutures the divide in culture between patrimony and experimentation. With Pre-Texts, teachers learn to offer challenging texts as raw material for making art and then for reflecting on the activity.<sup>32</sup> The combination of using texts as prompts to paint, dance, draw, act, sing, etc. and closing with the question, "What did we do?" amounts to a pro-

<sup>28</sup> Samuel Beckett, from *Endgame*.

<sup>29</sup> David Edwards, *ArtScience. Creativity in the Post-Google Generation*, Harvard: Harvard UP, 2010.

<sup>30</sup> Luis Camnitzer, on the difference between art and design.

<sup>31</sup> Thanks to Julia Battilana and to Brittany Butler.

<sup>32</sup> See [www.pre-texts.org](http://www.pre-texts.org)

TOCOL for developing high order reading, innovation, and citizenship. It works for all ages and tastes, generating endless opportunities for scholarly analyses and theory. (Reader response, intertextuality, identity construction, filters, multilingual layers, etc.) The steps that practically anyone can master are: listen to a text, ask questions, create artistic responses, and think about the process. Participants play freely with texts, but art-making sessions are governed by consistent rules. Irreverently, individuals pull and poke at texts, inside a protocol that obliges everyone to participate in a shared civic culture. Here culture as divergent art meets culture as convergent practice. Measurably, personal expression advances along with shared reflection; emotional intelligence drives and is driven by cognitive development. (It's a mistake to isolate them.) An important dividend of this double bottom line for pedagogy is a generalized feeling of admiration for everyone in the group, because each artist contributes original work and unscripted reflection. Admiration, we learned from Mayor Mockus, is the fundamental sentiment of citizenship; it responds to other people's particularity and anticipates their valued contributions, unlike feelings of tolerance or even respect, which keep speakers at the centre of their sentences.

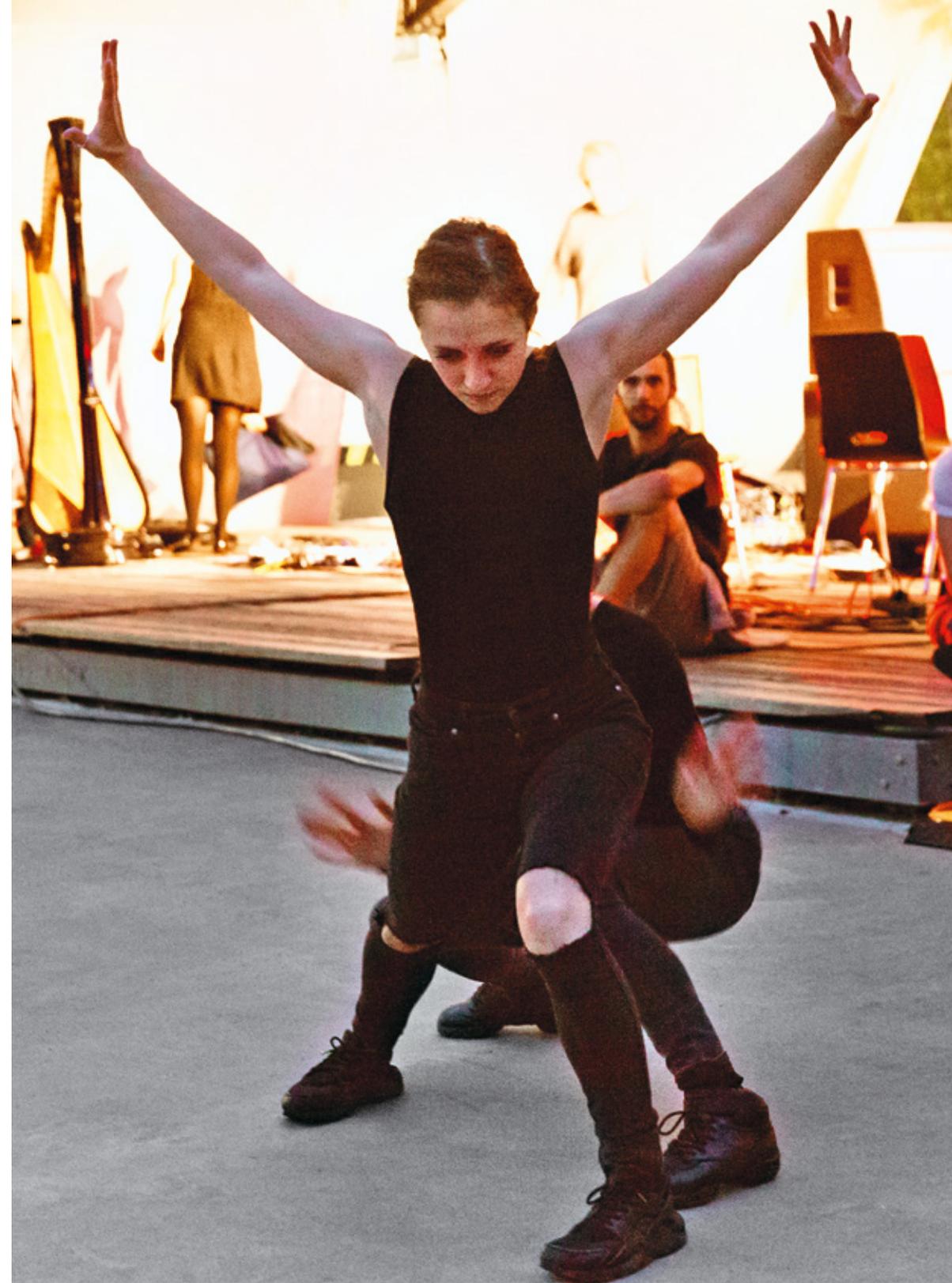
Humanists have opportunities like this one to direct interpretive work towards engagement and accountability, while decision makers can advance from predictable patterns towards igniting change with art. Change, after all, will rely on thinking like an artist and then thinking together with others. Anything less leaves us on one side of culture's current divide to choose and lose.

## Emerging Real 2018

In diesem Jahr fand bereits zum zweiten Mal das Programm für elektronische Musik «Emerging Real» im Rahmen des Sommerfests der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW statt. Wieder waren Studierende, Mitarbeitende und Alumni der FHNW dazu im Rahmen eines Calls eingeladen, sich auf einer der beiden Stages als DJ, Live-Act oder Performance zu bewerben, um erweiterte Wahrnehmungsräume unter Einbezug unterschiedlichster medialer Möglichkeiten auf dem Campus auszuloten. Neben der Performance «Life's Pendulum» von Carta Blanca Dance und der Soundinstallation «Apperzeption» des Audiokünstlers Sebastian Meyer traten die Live Acts AmB'n'Adam, b2een, Lucas Wirz, Orbitarium, Robin Michel, Simon in Wonderland, The Mistalch & Marie de Motoco sowie DJ Acid Waterfalls auf. Das Programm wurde live von Radio-X übertragen.

Mario Klinger  
(Kurator)













# Helsinki

---

# Dreispitz.

---

Jacques Herzog und  
Pierre de Meuron Kabinett, Basel



## Helsinki Dreispitz.

Jacques Herzog und Pierre de Meuron Kabinett, Basel

Im Helsinki Dreispitz Gebäude von Herzog & de Meuron bilden Wohnen, Arbeiten und Lagern eine Einheit. Seit dem Bezug des Gebäudes 2015 steht für die aktuelle Projektarbeit des Büros an der Helsinki-Strasse eine Modell-Werkstatt zur Verfügung. Analoge und digitale Fertigungstechniken werden hier in kleinem und großem Maßstab weiterentwickelt. Die umfangreichen Archivbestände des 1978 gegründeten Architekturbüros werden im Sockelgeschoss in eigens konzipierten Archivschränken und Vitrinen offen gelagert, gepflegt sowie weiter bearbeitet und bleiben somit für die aktive Projektarbeit zugänglich.

Das gesammelte Material integral in Basel zu bewahren, systematisch zu erschließen und in der Langzeitperspektive für ein interessiertes Publikum zu öffnen, haben sich Jacques Herzog und Pierre de Meuron mit der Gründung des Kabinetts als gemeinnützige Stiftung zur Aufgabe gemacht.

Das Kabinett umfasst drei Teilkabinette: Den Archivfundus des Büros mit Modellen, Materialproben, Plänen, Skizzen, Textdokumenten, Fotos und Videos und eine Sammlung von Kunstwerken, die auf langjährige Zusammenarbeiten mit Künstlern wie Thomas Ruff und Rémy Zaugg zurückgeht. Für eine spezifische Werkgruppe aus seinem Œuvre wurde ein Ankerraum («Anchor Space») im Gebäude realisiert. Das dritte Konvolut ist die einzigartige Fotosammlung von Ruth und Peter Herzog. Mit Unterstützung großzügig gesprochener Fördergelder wird dieses Kulturgut historischer Fotografien integral erhalten, das erste Gesamtinventar erstellt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Mit dem Engagement, das Kabinett oder Teile davon für Forschung, Studium sowie den Austausch mit Hochschulen, Institutionen und Kooperationspartnerinnen und -partnern zu öffnen, bringt sich das Kabinett in die aktive Vermittlung des Gesamtwerks sowie Perspektiven und Optionen für künftige Zusammenarbeiten ein.









Das 2012 im Hinblick auf den Umzug der HGK auf das Dreispitzareal initiierte Entwicklungsbüro erfüllte zweierlei Funktionen. Einerseits diente es während des Bauprozesses als Koordinationsstelle und Labor, wo Lösungen für den Innenausbau sowie die Möblierung und Signaletik konzipiert wurden. Andererseits wirkte es als Forum, in dem eine nachhaltige Grundlage zur Organisationsform, inhaltlichen Ausrichtung und Verortung der Hochschule in der regionalen, nationalen sowie internationalen Bildungslandschaft geschaffen wurde. Dabei ist die Arbeitsform, welche im Entwicklungsbüro gemeinsam entwickelt wurde, immer noch ein intrinsischer Teil der Hochschulkultur.

David Wyss  
Leiter Entwicklungsbüro HGK FHNW, 2012–2016









## Die Entstehung – eine Herausforderung!

Steht man auf dem Freilagerplatz und lässt die umliegenden Gebäude auf sich wirken, glaubt man, das sei alles aus einer Hand geplant und realisiert worden. Weit gefehlt. Das Zollfreilager wurde nach einer Umplanung radikal renoviert. Das Hochhaus wurde vom Architekturbüro Morger/Dettli als Siegerprojekt durch einen Generalunternehmer realisiert und musste während der Planungsphase mehrfach umgeplant werden, da sich die Vorstellungen der HGK (drei Direktionen während der Bauphase) wandelten. Die Citroen-Garage an der Florenzstrasse konnte auf wundersame Weise in eine Werkstatt umgebaut werden. Der Pavillon für Siebdruck und bildende Kunst konnte auf dem Parkplatz der ehemaligen Garage als Neubau realisiert werden, bildet zusammen mit den anderen Gebäuden eine kompakte Einheit und garantiert einen optimalen Betrieb. Alles wie aus einem Guss! Dank der konstruktiven Mitarbeit aller Beteiligten konnte man dieses komplexe Bauvorhaben der Nutzerin übergeben, und ich wünsche damit viel Freude und Erfolg!

Markus Baertschi  
Projektleiter FHNW



# Kunsthoch- schulen als emanzipa- torisches Projekt

Bernd M. Scherer

**In this contribution I argue that one of the key responsibilities of art universities is to create free, open spaces where subjectivity may unfold. This is a fundamental societal challenge, especially in times when the opportunities for developing subjectivity are increasingly being hindered by autocratic and totalitarian governments and neo-nationalist groupings, on the one hand, and by the commodification of subjectivity in compliance with the business models of digital capitalism, on the other.**

Vielen Dank für die Einladung. Ich freue mich, wieder in Basel zu sein und die Möglichkeit zu haben, mich mit Ihnen auszutauschen.

Beginnen möchte ich mit dem Verweis auf ein Gespräch, das Kolleginnen und Kollegen von Ihnen und ich vor vierzehn Tagen mit einer Wissenschaftsministerin über die Rolle von Zielvereinbarungen an Kunsthochschulen hatten.

Unser Ziel bei dem Gespräch war es, die Diskussion über Ziele und Entwicklungen von Kunsthochschulen von der Zuordnung von Budgets zu entkoppeln.

Die Ministerin war selbst übrigens nicht für die Einführung dieses Instrumentes verantwortlich, und sie erwies sich als äußerst kompetente und kooperative Person in diesem Gespräch. Als sie aus ihrer Situation das Problem skizzierte, betonte sie, dass die Abgeordneten im Parlament immer wieder darauf verwiesen, dass die Kunsthochschulen ihr Geld doch von den Steuerzahlenden bekämen und deshalb eine gesellschaftliche Verantwortung hätten, der sie sich stellen müssten.

In diesem Sinne solle das Ministerium die Kunsthochschulen besser kontrollieren und steuern. Der Hinweis auf die Autonomie der Kunsthochschulen, den das Ministerium in der Vergangenheit immer wieder eingesetzt habe, sei da nicht mehr ausreichend.

Hier zeigt sich ein zentrales Problem des Diskurses. Nämlich die Bedeutung des Verständnisses von Autonomie und Freiheit auf beiden Seiten, die des Ministeriums und die der Parlamentarierinnen und Parlamentarier: Für beide Seiten ist die Autonomieforderung zur Leerformel geworden.

Der entscheidende Punkt ist ja folgender: Die gesellschaftliche Rolle von Kunst- und Kulturinstitutionen, zu denen auch die Kunsthochschulen gehören, besteht gerade darin, dass sie als Freiheitsräume definiert sind, die es sonst in der Gesellschaft nicht gibt. Es sind Räume, in denen das Handeln der Akteurinnen und Akteure gerade nicht funktional im Hinblick auf das Erreichen bestimmter Zwecke gefordert wird, sondern die ganz bewusst der Entfaltung von Subjektivität dienen.

Wird dies als *conditio sine qua non* erst einmal akzeptiert, kann dann sehr wohl von der Gesellschaft die Forderung gestellt werden, dass diese Institutionen, denen ganz bewusst diese Freiräume zugestanden werden, in die Gesellschaft zurückstrahlen, sich in der Gesellschaft artikulieren.

Warum ist das emanzipatorische Projekt der Entfaltung von Subjektivität heute in der Krise beziehungsweise in Gefahr? Und warum spielen Kunst- und Kulturinstitutionen so eine wichtige Rolle bei der Verteidigung und Fortschreibung dieses Projektes?

Zunächst muss festgehalten werden, dass das emanzipatorische Projekt der Entfaltung von Subjektivität kein neoliberales Projekt ist. Unter Subjektivität verstehe ich keine atomistische Einheit im Sinne des neoliberalen Individuums, sondern ein relationales Konzept: Subjektivität entfaltet sich in Interaktionen mit anderen.

Allerdings gibt es Grenzen dieses Prozesses: Es ist nicht möglich, mit allen lebenden Individuen in der Welt zu interagieren. Dies ist die räumliche Begrenzung. Aber es ist auch nicht möglich, mit allen Vorfahren in einer Konversation zu sein. Dies ist die zeitliche Begrenzung.

Es gibt zwei Wege, diese anthropologischen Begrenzungen zu kompensieren. Der eine ist, eine Vergangenheit zu konstruieren, die auf Kultur, Religion oder Rasse basiert. Es handelt sich dabei um ein Einfrieren eines ganzen Bereiches von Handlungen entweder religiöser, kultureller oder biologischer Art, die selbst nicht mehr ausagiert werden können und deshalb im Diskurs beziehungsweise in der Auseinandersetzung als gegeben vorausgesetzt werden.

Der zweite Weg besteht im Verweis auf die Zukunft. Es handelt sich um eine universalistische Position, die nur potentiell in der Gegenwart realisiert ist.

Neben den anthropologischen Beschränkungen der Subjektivitätsentfaltung gibt es politische, die auf Machtdifferenzen zurückzuführen sind.

Und hier spielen Kultur, Religion und Rasse eine ambivalente Rolle. Auf der einen Seite werden diese von Machthabenden benutzt, um ihre Macht zu legitimieren: Sie beanspruchen für sich, durch entweder die Natur oder eine Religion oder aber eine bestimmte Form von Kultur als Machthabende auserwählt zu sein.

Im Hinblick auf das Emanzipationsprojekt bedeutet dies, dass die so legitimierten Mächtigen für sich in Anspruch nehmen, die Freiheitsräume, die Möglichkeit subjektiver Entfaltung ihrer Untergebenen einzuschränken.

Aber dieselben Kategorien können auch von den Unterdrückten gegen ihre Unterdrückenden in Anschlag gebracht werden und sind dann aus meiner Perspektive gerechtfertigt. Dies ist zum Beispiel der Fall, wenn eine Kolonialmacht unter Berufung auf eine kulturelle oder religiöse Identität bekämpft wird.

In diesem Fall akzeptiert das jeweilige in den Kampf verstrickte Individuum aus seinen Beziehungen zu seiner Community (siehe oben: relationale Subjektivität) heraus Einschränkungen seiner Subjektivität im Namen des gemeinsamen Kampfes gegen einen Unterdrücker. Es delegiert Teile seiner Subjektivität an die Gruppe mit der Hoffnung, dass die Spielräume nach einem erfolgreichen Kampf größer werden. (Dies gälte natürlich nicht nur im kolonialen Kontext, sondern auch im Zusammenhang gegenwärtiger gesellschaftlicher Auseinandersetzungen: Problem ist heute genau dies, dass in den individualisierten, westlichen Demokratien keine gemeinschaftlichen Bindungselemente mehr vorhanden sind.)

Eine alternative Strategie, um diesen Machtasymmetrien zu begegnen, ist die Schaffung von Institutionen. Institutionen können einen Zwischenraum zwischen Einzelsubjekten und anderen Großagierenden wie Staaten oder auch global agierenden Wirtschaftsunternehmen definieren. Sie können dabei Freiräume definieren, die die Grundlage für subjektive Entfaltung ermöglichen. Dies ist nur möglich, indem sie teilweise von den subjektiven Perspektiven abstrahieren und sie damit objektivieren. Dies ist natürlich keine Erfindung der Moderne. Moderne Institutionen beziehen ihre Legitimität allerdings aus der Tatsache, dass Individuen teilweise ihrer Objektivierung zustimmen, um Freiheitsmöglichkeiten in anderen Bereichen sicherzustellen.

Ein Beispiel: Jemand wird Gewerkschaftsmitglied. Dabei akzeptiert sie/er bestimmte Regeln der Gewerkschaft, das heißt, sie/er gibt Teilbereiche ihrer/seiner Freiheit auf, da ihr/ihm die Gewerkschaft auf der anderen Seite Arbeitssicherheit und ein akzeptables Einkommen verspricht.

Worin besteht die Übereinkunft bei Kunsthochschulen? Meine Antwort wäre: Die Gesellschaft stellt via Institution den Beteiligten einen Freiraum zur subjektiven Entfaltung zur Verfügung mit der Erwartung, dass die sich dabei entfaltenden Prozesse rückwirken in die Gesellschaft.

Die Probleme moderner Institutionen bestehen im Wesentlichen darin, dass es ihnen nicht mehrgelingt, Antworten auf die Trans-

formationsprozesse zu finden, mit denen sich heutige Gesellschaften konfrontiert sehen.

Diese Prozesse werden angetrieben von einem digitalen Kapitalismus in Verbindung mit neuen Formen von Technologie und Wissensproduktion:

- Nationalstaaten wie Griechenland verlieren ihre Souveränität und können nicht mehr die Lebensgrundlagen ihrer Bürgerinnen und Bürger sichern.
- Gewerkschaften verlieren an Macht und Einfluss, weil sich das Kapital mehr und mehr globalisiert.
- In den Universitäten verlieren die Disziplinen an Relevanz, da ihre Form der Wissensproduktion den immer schneller verändernden Welten nicht mehr gerecht werden kann. Die Zeitdimension von Wissensproduktion und Realitätsproduktion driftet auseinander.

Die Institutionen der Moderne werden zunehmend durch Institutionen einer digitalen Welt ersetzt, die die Schwächen der modernen Institutionen scheinbar kompensieren. Sie transzendieren lokale, regionale und nationale Grenzen: Facebook verbindet Individuen global. Die Suchmaschine Google stellt Wissen aus allen Zeiten zur Verfügung.

Doch wir bezahlen einen hohen Preis für diese gewonnenen Entgrenzungen. Die Maschinen dieser neuen Agierenden entziehen Menschen ihre Subjektivität und transformieren sie in atomisierte Individuen.

Individuen, die den ›like button‹ drücken, interagieren nicht wirklich mit anderen Menschen. Statt Meinungen, Überzeugungen, Weltansichten in einem realen Dialog zu artikulieren, vollziehen sie den Knopfdruck quasi wie ein ›natürliches‹ Ereignis. Der biologische Ausdruck ›going viral‹ ist in diesem Zusammenhang durchaus buchstäblich zu lesen.

Die Strategie des ›Datamining‹ entwickelt dies noch einen Schritt weiter. Subjektive Erfahrungen, Kenntnisse und so weiter werden in Daten übersetzt, um sie anschließend am Markt zu verkaufen.

Im Rahmen neuer Wissensökonomien werden Menschen zu Produzierenden und Konsumierenden reduziert, zwei Rollen, die durch Daten mediatisiert werden, Daten, die durch die großen Tec-Unternehmen vermarktet werden.

Auf der Basis dieser Analyse würde ich argumentieren, dass die neue Herausforderung für das emanzipatorische Projekt von Sub-

jektentfaltung in Kunstinstitutionen in den neuen Formen des digitalen Kapitalismus darin besteht, subjektive Artikulationen in objektivierte und damit kommerzialisierbare Daten zu verwandeln.

Die Herausforderung lässt sich so beschreiben: Es ist uns gelungen, Instrumente und Technologien zu entwickeln, die es uns erlauben, bisherige Grenzen zu überschreiten und auf einer globalen und sogar planetarischen Ebene zu agieren. Es ist uns aber bisher nicht gelungen, Institutionen zu schaffen, die es uns erlauben, ein humanes Leben auf diesem Level zu führen.

Worin könnten aber die Gegenstrategien zur Maschinenwelt der Algorithmen bestehen? Wie lassen sich alternative Zukünfte entwickeln?

Um eine adäquate Antwort auf diese Frage zu geben, lohnt es sich vor Augen zu führen, was mit Zukunft gemeint ist. Zukunft, wie ich sie hier verstehe, ist nicht ein Zeitabschnitt, der in zehn, zwanzig oder hundert Jahren beginnt, sondern die Zukunft findet sich schon in der Gegenwart. Aber sie findet sich nicht im Zentrum der Entwicklungen, nicht in den Megatrends, sondern, wenn man so will, in ›the shadows of the present‹, in den Schatten der Gegenwart, an den Peripherien.

Was damit gemeint ist, möchte ich an drei künstlerischen Positionen erläutern, Positionen von Künstlerinnen, Künstlern, die zur Zeit mit uns an der Entwicklung des Projektes ›Das Neue Alphabet‹ arbeiten.

#### Alexander Kluge

In Gesprächen verweist Kluge oft darauf, dass ein wesentlicher Aspekt des Erfolgsmodells von Apple in der Exploration eines Sinnes liegt, der in der Moderne lange nicht beachtet wurde, nämlich des Tastsinns. Die Erkenntnis, welche Lustsignale die Fingerkuppen beim Berühren bei der Benutzung der Maus oder beim Steichen über den Touchscreen aussenden, macht darauf aufmerksam, welche sensorischen und kognitiven Möglichkeitspotentiale sich über den Körper erstrecken, die es zu entdecken und zu entfalten gilt. Ausgehend von dieser Grundüberlegung führt Kluge ein Spektrum an Möglichkeiten aus:

«Die menschlichen Wesenskräfte sind vielgestaltiger, als wir meinen. Sie wären auf Grund ihrer Vielstimmigkeit in der Lage, einen Turm von Babylon zu bauen, der nicht umfällt: und zwar zunächst im Subjekt selbst, in unserem Inneren. Die menschlichen Wesenskräfte sind ein Ausdruck für die Architektur der Subjektivität.

Blicken wir auf die Hände einer Hebamme. Mit dem Tastgefühl der Fingerspitze dreht sie das Kind, das im Mutterleib falsch herum liegt, sanft und machtvoll in die richtige Richtung. So kommt das Kind zur Welt. Die Hände dieser Frau besitzen Feinsteuerung (auch die der Uhrmacherin, des Uhrmachers, auch die der Liebenden). Was sind dagegen die plumpen Säbelhiebe des Verstandes, der seine Logik verwaltet.

Ein ganz anderer Bereich: die Intelligenz einer Fußsohle. Sie sitzt lebenslänglich eingekerkert im Schuh. Aber wie lebendig und für das Überleben notwendig waren die Sinnlichkeit des Fußes für unsere Vorfahren, die Sammler und Jäger. Sie hatten Kenntnisse, die kein digitales System begreift. Wirklichkeitsdurchbrechend auch das Zwerchfell. Wenn ein mächtiges Regime sich aufplustert, wenn die Tage feierlich ernst und grausam werden, dann erfasst diesen Muskel ein ununterdrückbarer Lachreiz. Der im Zwerchfell versteckte Partisanen-Sinn ist Garant, dass Tyrannen nicht länger herrschen als zwölf Jahre.»

#### Fehras Publishing Practices

Mit der Entwicklung der digitalen Sprache geht die Durchsetzung von Globisch, einem globalen Englisch als eine Form von Hegemonialsprache einher. So hat sich im Bereich der Kunst eine globale Kunstsprache etabliert, die Diskurse und Praktiken von Institutionen und Künstlerinnen und Künstlern mitprägt. Ihre Terminologien, Syntax, Referenzen und Codes definieren das System Kunst wesentlich mit.

In diesem Kontext gewinnt die Praxis der Übersetzung eine strategische Bedeutung. Der globalen, hegemonialen Sprache stehen lokale Spracherfahrungen gegenüber, die unter Homogenisierungs- und Standardisierungsdruck geraten. Übersetzen wird ein Aushandeln von Machtasymmetrien zwischen hegemonialen und lokalen Sprachen.

Im Rahmen der ›The New Alphabet School‹ wird Fehras Publishing Practices im Haus der Kulturen der Welt ein lexikographisches Labor installieren, das sich der Entwicklung eines ›Glossars für globale Kunstterminologien‹ widmet und ihre Unübersetzbarkeit verhandelt.

Die Praxis des Sammelns, Beobachtens und Kategorisierens soll im Labor als Methode der Transformation der Sprache dienen, um die strukturellen Machtverhältnisse, die der Übersetzungspraxis globaler Kunstdiskurse innewohnen, aufzudecken, verhandelbar und damit transformierbar zu machen.

Durch verschiedene Arbeitsprozesse wie das Anlegen eines Archivs für Wörterbücher und Kunstlexika, das Sammeln von (un)übersetzbaren Terminologien und Formulierungen, die Suche nach historischen und aktuellen Übersetzungserfahrungen aus verschiedenen Sprachkulturen werden die Teilnehmenden der ›The New Alphabet School‹ zu Lexikografinnen, Lexikografen. Die neuen Einträge des Glossarvorhabens werden performativ verschiedene Formen wie Texte, Bilder und Videos annehmen und während der Veranstaltung im Labor sichtbar gemacht.

#### Filipa César

Um Gegenstrategien zum Absorbtionsmechanismus der Algorithmen und des digitalen Kapitalismus zu entwickeln, knüpfen Künstlerinnen wie Filipa César an Strategien des antikolonialen Kampfes an, Strategien, die die Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen der Kolonialmacht subversiv unterlaufen. Für Filipa César lässt sich von Amílcar Cabral lernen, wie man sich die hegemoniale Sprache aneignet, dann aber zur eigenen Nutzung umdeuten kann.

So nutzte Cabral in Portugiesisch-Guinea seine agronomischen Studien in Portugal, um durch Recodierung agronomischen Textwissens Ausbeutungsmechanismen von Land und Boden durch die Kolonialherren in seinem Widerstandskampf adressieren zu können (Filipa César, Session 6).

Neben einer De- und Recodierung der hegemonialen Sprachen etablierten beziehungsweise erhielten sich in Guinea-Bissau aber auch in den Webpraxen der Frauen Formen eines eigenen Alphabets, denen die Rolle einer Geheimsprache gegenüber der Kolonialmacht zukam. Diese ermöglichte es, eine eigene, von der Hegemonialmacht nicht kontrollierte Kommunikation zwischen den Unterdrückten zu etablieren.

In Berlin etabliert César nun im Januar eine Webwerkstatt mit Frauen aus Guinea-Bissau, die die Praxis der Entwicklung von Codes aber auch die Einführung von Fehlern in bestehende Codes mit den Besucherinnen und Besuchern einübt. Dabei werden Textilien zu Text.

#### Der Strategie liegt die Logik zugrunde:

« Error is displaced data, poison displaced substance, dirt displaced matter. » Der Webraum wird zum Trainingscamp: « into the subversive potency of computational weaving against the engineering of extractive epistemologies. »

**Atlas of Heavens – Next Generation**  
**Diplomausstellung Bachelor und Master**  
**Institut Kunst HGK FHNW in Basel**

21.08–02.09.2018

Kunsthaus Baselland + Hardstrasse 43, Basel

**Die Bachelor- und Master-Diplomausstellung 2018 – kuratiert von Sofía Hernández Chong Cuy, Direktorin des Witte de With Center for Contemporary Art in Rotterdam, und Chus Martínez, Leiterin des Instituts Kunst – präsentierte die Werke von insgesamt achtunddreissig jungen Künstlerinnen und Künstlern. Zum dritten Mal fand die Abschlussausstellung des Instituts Kunst HGK FHNW im Kunsthhaus Baselland in Muttenz statt. Dies spiegelt die Besonderheit dieses Moments in der Ausbildung wider: Sie betont den Übergang vom betreuten Umfeld der Kunsthochschule zu den Herausforderungen der Karriere professioneller Künstlerinnen und Künstler. Das Projekt ist auch ein Ergebnis der ausserordentlichen kulturellen Dichte, die Studierende in Basel während ihrer Zeit am Institut Kunst erleben. Damit würdigt die Bachelor- und Master- Abschlussausstellung auch die Bedeutung des besonderen Reichtums an künstlerischen Einrichtungen vor Ort innerhalb der Ausbildung.**

Chus Martínez  
Leiterin des Institut Kunst







vorne: Linus Baumeler. Forever Or Never, BA 2018  
hinten: Cyril Hübscher. Generation Indoor, BA 2018  
Ausstellungsansicht Atlas of Heavens, Kunsthaus Baselland  
© Guadalupe Ruiz









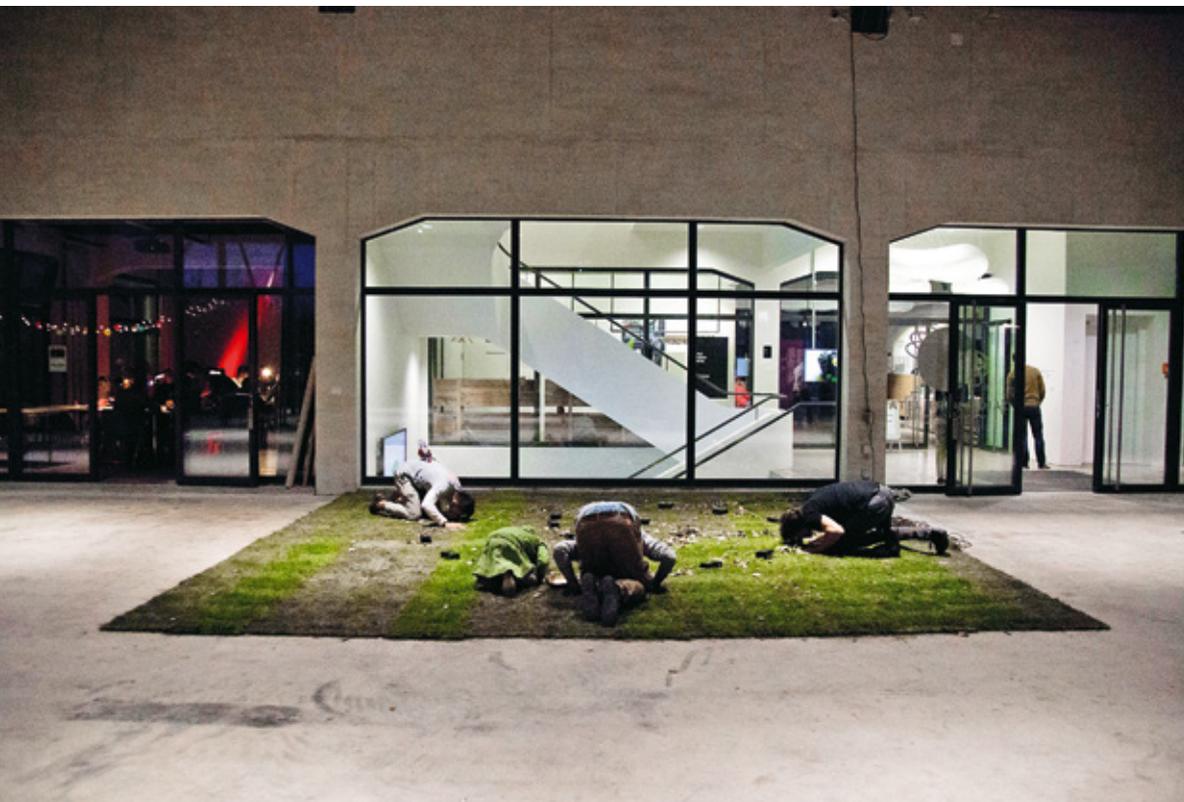


2018 hat das HeK die Auswirkungen neuer Technologien und Medien auf unseren Alltag beleuchtet; die Ausstellung *Future Love* untersuchte unsere Beziehungen im Zeitalter einer gestaltbar gewordenen Natur, Lynn Hershman Leasons *Anti-Bodies* zeigte anhand biotechnologischer Entwicklungen die Grenzen zwischen natürlichem und künstlichem Leben auf, und *Eco-Visionaries* widmete sich künstlerischen Reaktionen auf die Herausforderungen des ökologischen Wandels.



Die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW ist für uns eine wichtige Partnerin, und so gab es auch im Jahr 2018 im Rahmen der Ausstellung *Eco-Visionaries* eine enge Zusammenarbeit mit einem am Institut Ästhetische Praxis und Theorie angesiedelten Forschungsprojekt.

Sabine Himmelsbach  
Haus der elektronischen Künste Basel, Direktorin



Learning Lab  
Arts and Design:  
Re-Processing  
the Future of  
Art and Design  
Education

Dorothee King

In diesem Beitrag betrachte ich Veränderungen in der Kunst- und Design-Ausbildung unter dem Gesichtspunkt des Wandels von methodologischen und kulturellen Praktiken. Ich vergleiche historische Lernprozesse mit modernen Praktiken im Bereich Kunst und Gestaltung, um vielfältige Forschungs- und Lehrmethoden für das Learning Lab Arts and Design (LLAD) auszumachen. In den ersten westlichen Kunstakademien wurde Lernen als Nachahmung ästhetischer Vorgaben verstanden, während in den frühen Zünften das Erlernen gestalterischer Fähigkeiten immer in Zusammenhang mit Wissenstransfer und der Entwicklung neuer Produkte stand. In den späteren Kunst- und Designschulen bewegte sich die Ausbildung weg von vorgegebenen Mustern und Medien hin zu individueller Kreativität und Transformation und wurde zudem oft Ausdrucksform eines kreativen Protests. Das Erlernen von Kunst wurde zu einer Praxis, in der nicht das Ergebnis, sondern der Prozess im Mittelpunkt steht. Heute, im Jahre 2019, schlage ich vor, dass Gestaltung und künstlerisches Schaffen im LLAD als vielfältige Lernpraktiken im digitalen und virtuellen Raum vermittelt werden. Lernen soll mittels einer Vielfalt von Aktivitäten stattfinden. Dazu gehören: imaginieren, wiederholen, improvisieren, dokumentieren, recherchieren, spielen, simulieren, transformieren und prototypisieren.

Learning Lab Arts and Design:  
Re-Processing the Future of Art and Design Education

Dorothee King

In 2018, the Istanbul Design Biennale consisted off six pop-up schools. The tag line advanced “design as learning and learning as design”.<sup>1</sup> The educational turn,<sup>2</sup> proclaimed in the arts more than a decade earlier, had reached the design world. The educational turn in the arts questioned learning processes as a one-way knowledge transfer and challenged the idea of learning as an avenue to capitalist society. Instead, it put forward alternative educational and learning methods, that is, methods with alternative ultimate ends. By contrast, learning in design, as seen in Istanbul, was proposed as a way to keep up with the vast changes in a fragmenting (digital) society. Yet do discussions around education led by curators bring about viable change to learning cultures in art and design schools? Or is not learning in arts and design subject to constant change, change which mirrors political and cultural frameworks anyhow? Should we attempt a complete re-start by un-learning, as proposed by the Haus der Kulturen der Welt?<sup>3</sup>

In this article I wish to present a different approach. In 2019, the biggest challenge for educators and learners is how to deal with accumulating knowledge and methods – fast growing arts and design learning data.<sup>4</sup> At art and design schools, students should be prepared to approach a multitude of learning possibilities as sets of data. In the context of the newly established Learning Lab Arts and Design (LLAD) at the Institute for Art and Design Education in Basel, I sketch an attempt to process and collect multifaceted art and design learning practices in a data toolbox. The approach I develop here favours opportunities to learn from past and future cultures, to learn from other artistic and design disciplines, and to compress, sample, and blend traditional learning practices. In this contribution I reflect on past and present art and design learning methods to start collecting data for the LLAD learning tool box.

Major changes and different attempts of learning can be traced historically. The Belgian art historian Thierry de Duve has studied

<sup>1</sup> 4<sup>th</sup> Istanbul Design Biennale, <http://aschoolofschools.iksv.org>, accessed on November 30, 2018.

<sup>2</sup> Rogoff, Irit (2008) ‘Turning’, *E-Flux Journal* 18, <https://www.kulturvermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0501.pdf>, accessed on November 30, 2018.

<sup>3</sup> Symposium: (Un-)Learning Place, January 2019, Haus der Kulturen der Welt, Berlin

<sup>4</sup> Steve Lohr, The Age of Big Data, *New York Times*, Februray 11, 2012.

changes in learning cultures in Western art schools, from imitating to copying, imagining, deconstructing, and simulating.<sup>5</sup> Following his example, I consider (Western) historical data sampling with regard to learning methods in arts and design as a way to identify different learning activities – to be collected, researched, and experienced at LLAD.

Historical Data 1: The term academy is still used to describe art and design schools in Europe today. The name goes back to Plato's school of philosophy, founded around 385 BC at Akademia, a sanctuary of Athena, the goddess of wisdom and skill, north of Athens. Were skills seen as something one could learn in early academies? We may imagine those first academies, where also arts were taught, as places for noblemen and their sons – privileged clients whose primary interest lay in being entertained and learning through actively listening to their teachers talk about the natural sciences and the humanities.<sup>6</sup> Learning happened through imitating one's teacher in speech and behaviour. *Is imitating a learning activity that could be relevant for learning arts and design today, and therefore suitable for the LLAD tool box?*

Data 2: The Renaissance academy continued to honour the ancient academic model, but added measuring as a way of learning how to create two and three-dimensional art. The measurement of aspects such as leg-arm-ratio and central perspectives was discovered as a new method of gaining understanding about the world. *Mapping, measuring, comparing still opens up new perspectives in arts and design learning today.*

Data 3: L'École des Beaux Arts, the French Academy, represented a standardized model for learning in the arts, which was later carried over into the process of colonization and the spread of Western world views on a global scale. The French Academy system focused on replicating a Western male canon of ideals in order to push and entrench a certain knowledge system. Drawing was seen as the only learning tool to foster an understanding of set standards through repeating certain movements of the eye and hand. First, the students had to copy from copies, then draw from casts, before being allowed to look at the real world.<sup>7</sup> The idea of copying ideals and the obsession with drawing was taken up by all European art academies at the time as suitable learning methods. Academy timetables looked the same for art

<sup>5</sup> Thierry de Duve, "When Form Has Become Attitude and Beyond", in Felicity Allen (ed.), *Education*, Cambridge/Mass: The MIT Press, 2011, pp. 60–68.

<sup>6</sup> James Elkins, *Why Art Cannot Be Taught*, Chicago: University of Illinois Press, 2001, p. 5.

<sup>7</sup> Dany Butt, *Artistic Research in the Future Academy*, Chicago: University of Chicago Press, 2017, p. 51.



students everywhere: drawing classes six days a week.<sup>8</sup> The learning situation at design schools – the first opened in 1767 – was very much the same:<sup>9</sup> drawing from copies, drawing from plaster casts, drawing from flowers and ornaments, and finally drawing from real life. Learning at the academy did not necessarily prepare students for a profession or for life outside the school. *Should remembering, repeating, copying, and drawing be implemented at art and design schools in 2019?*

**Data 4:** With the French Revolution and the ensuing changes to societal hierarchies, thinkers began to question previous learning standards. In his treatise *On the Aesthetic Education of Man (Über die ästhetische Erziehung des Menschen)*, Friedrich Schiller comes to the conclusion that one cannot force moral standards through aesthetic practices.<sup>10</sup> He speaks up against representational and earmarked arts.<sup>11</sup> Schiller introduces a then completely new concept of play as a way of supporting the formal and sensuous drive, not only for learning reason but also for grasping the sense of beauty. Learning was opened to express individualized forms of emotion and purposelessness. *Today, the study of art should still be seen as an open playful purposeless space, with the possibility of trying out different roles.*<sup>12</sup>

**Data 5:** Another movement which sought to promote learning and creating beyond set standards was the Arts and Crafts Movement in England. During the age of industrialization, William Morris advocated teaching unperfect, handmade, soulful products to contrast the aesthetics and economics behind machine made goods.<sup>13</sup> *Here we go, crafting is on its way back into the curricula of art and design schools.*

**Data 6:** Industrialization and the invention of new technologies such as photography, film, and factories of mass production also promoted fast progress in the teaching of arts and design. With an industry geared to reproducing standardized objects, the arts and design freed themselves from representation and reproduction, and began to embrace expression, experimentation, and process as values in their own right. The US-American educational reformer John Dewey understood learning not as an isolated activity, but as a tool to make connections. According to Dewey, learning in the arts should include all sorts of activities and materials.<sup>14</sup> Following this new trend, the painter Paul Klee invited his students to learn from and experiment with the artistic

<sup>8</sup> Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge/Mass: University Press, 1940/2014, p. 175.

<sup>9</sup> The first trade school for craftsmanship and manufacturing, École Royale Gratuite de Dessin, opened in 1767.

<sup>10</sup> J.C. Friedrich von Schiller: *Letters upon the Aesthetic Values of Man*, 1793, third letter.

<sup>11</sup> J.C. Friedrich von Schiller: *Letters upon the Aesthetic Values of Man*, 1793, tenth letter.

<sup>12</sup> Tate Modern, London: "Why Study Art?", Video: <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/why-study-art>, last accessed on November 30, 2018.

<sup>13</sup> William Morris, "The Lesser Arts of Life", *Lectures on Art Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, London: Macmillan, 1882, pp. 174–232.

<sup>14</sup> John Dewey, *Democracy and Education*, New York: Macmillan, 1916.

elements themselves, for instance, by asking students to take a line for a walk.<sup>15</sup> *Let me add freeing, processing, expressing, connecting, and experimenting to the LLAD learning tool box.*

**Data 7:** Industrialization also generated a new generation of art and design schools, such as the Bauhaus in Germany or VKhUTEMAS in Moscow. These schools worked on eliminating borders between different art and design disciplines. They offered general preliminary courses, and merged architecture, sculpture, painting, and performance with industrial design and new technologies. The students were asked to combine learning through activities in workshops and classic drawing with teachings in mathematics, aesthetic experience, and psychology. Highly educated artists began to interfere in and interact with the world by means of arts and design. *Among many other things, one can learn from Bauhaus the following activities: border-crossing, combining, performing, connecting, interacting, interfering.*

**Data 8:** The Black Mountain College, North Carolina, 1933–1954, can be read as a fascinating chapter in the history of learning in the arts. The college was born out of the intention to invent a new type of college based on John Dewey's idea of progressive education and the Bauhaus principles. Freedom in learning was the driving motor. At the Black Mountain College, learning was not geared to achieving good grades, as there were none, but to providing the students with a liberal education, including the privilege of watching senior artists at work while they educated themselves. Renowned teachers such as Anni and Josef Albers or Richard Buckminster Fuller made themselves available for observation while working on campus. Black Mountain's pedagogy could be questioned as imitating 2.0 – or seen more positively, as a way to be truly independent in one's learning, as the students had to find their learning methods on their own.<sup>16</sup> Learning to learn was seen as a preparation for life.<sup>17</sup> *Learning methods to take with us: inventing, observing, learning, becoming.*

**Data 9:** Later, learning in art and design schools moved away even further from specific métiers and media. In the 1960s, learning in art and design schools came to mean protesting against previous generations and oppressive structures. Learning in the arts was a way to acquire the means to protest or express an attitude.<sup>18</sup> The London Art Schools serves as good example of how to reform educational struc-

<sup>15</sup> Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook 1925*, London: Faber und Faber, 1973.

<sup>16</sup> When a student felt ready to graduate, she requested her examination; almost no one ever graduated.

<sup>17</sup> Josef Albers, "Concerning Art Instruction", *Black Mountain College Bulletin 2*, 1944 (1934).

<sup>18</sup> Thierry de Duve, "When Form Has Become Attitude and Beyond", in Felicity Allen (ed.), *Education*, Cambridge/Mass: The MIT Press, 2011, pp. 60–68, esp. p. 64.

tures out of the arts through student protest.<sup>19</sup> *Learning is protesting. Learning is expressing. Learning is politicizing. Learning is reforming.*

Data 9.5: Around the same time, learning art became a practice with a focus on process, not outcome.<sup>20</sup> Art pedagogy was interested in art making as a form of therapy. *Learning is processing. Learning is practicing. Learning is experiencing. Learning is transforming.*

Data 10: In the late 1980s, Jacques Ranciere went a step further by retelling the story of Jean-Joseph Jacotot, a school master in the nineteenth century. Jacotot, so the legend goes, went from France to Belgium to teach students without speaking their language.<sup>21</sup> In this case, learning was supposed to unfold as a process of completely emancipating oneself from one's teachers, as a metaphor for liberating oneself from all given norms and rules. *Learning = processing = emancipating.*

Data 11: With the globalization of the education market and the following standardization of learning structures (Bologna reform), art and design schools moved on to include artistic research. The shift in curricula towards a research-orientated terminology and theory-laden teaching marked a new interest in a methodological exchange and a blend between the arts and the sciences. Newly created third cycle PhD programmes in art and design promised to supply new learning tools to further develop students' artistic practice and contribute to the research community. As yet it remains undefined what these methods and tools could be. Henk Borgdorff, one of the heads of the PhD Arts programme in Leiden and Den Hague, also forgoes identifying set learning methods: "We can justifiably speak of artistic research ('research in the arts') when that artistic practice is not only the result of the research, but also its methodological vehicle, when the research unfolds in and through the acts of creating and performing."<sup>22</sup> *Shall I recommend standardizing as a learning tool? Or rather theorizing, exchanging, relating, and researching?*

Data 12: There is an opposite trend to the briefly discussed universalization of the art school. In recent years, new arts and learning environments – free of charge, open to the public, and temporary – were established with the aim of offering counter-knowledge production spaces. These often artist-led schools popped up in places far away

<sup>19</sup> Nigel Llewellyn and Beth Williamson (ed.), *The London Art Schools, Reforming the Art World, 1960 – Now*, London: Tate Publishing, 2015.

<sup>20</sup> Thierry de Duve, "When Form Has Become Attitude and Beyond", in Felicity Allen (ed.), *Education*, Cambridge/Mass: The MIT Press, 2011, pp. 60–68, esp. p. 64.

<sup>21</sup> Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford: Stanford University Press, 1991.

<sup>22</sup> Henk Borgdorff, "The Production of Knowledge in Artistic Research", in Michael Biggs, Henrik Karlson Henk (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, Oxford: Routledge, 2006, pp. 43–63, esp. p. 46.

from Western art centres, such as the International Academy of Art Palestine, Tania Bruguera's Behaviour Art School in Havana, or Mass Alexandrina.<sup>23</sup> Most of them are available online in order to provide better access for excluded groups, for instance, the study programmes Kiron and The Silent University.<sup>24</sup> *Political learning means critical thinking, opening, freeing, educating, participating, digitalizing, producing, and fleeting.*

Data 11 + 12: In this new manner of sampling data of arts learning and learning environments, ECAM PhD candidate Felipe Castelblanco manages to combine and learn from the latest sets of data. While studying in Basel, he is working on his long-term collaborative project, the PARA-SITE school. "The School infiltrates the university in a parasitical way and uses its resources, people and infrastructure to embrace & serve immigrants and artists-nomads excluded by official universities in the USA and Europe. This project explores education as artistic material and the university as a contested political arena."<sup>25</sup> *Here we are back at the beginning of this contribution with a concrete version of an educational turn: learning as artistic material as de-constructing, re-constructing, re-using set structures, and forming new ones. Learning comes to mean living as parasites.*

Data 1-12 + ?: In 2019 at LLAD we are going to build up and reflect on a fast expanding data set of learning practices from the arts, design, past and present cultures to create an ever-growing toolbox of learning. Treating learning in the arts and design history as data, I take the liberty to leave the chronological order. Instead, I organize the (of course incomplete and by the time of publication out-dated) data in alphabetical order. Learning in arts and design is: *becoming, border-crossing, combining, comparing, connecting, copying, crafting, creating, critical thinking, de-constructing, drawing, educating, exchanging, experiencing, fleeting, forming, digitalizing, emancipating, experimenting, expressing, forgetting, freeing, imitating, interacting, interfering, learning, living (as parasites), (artistic) material, mapping, measuring, mirroring, observing, opening, participating, performing, playing, politicizing, practicing, pretending, processing, producing, protesting, re-constructing, re-using, reflecting, reforming, relating, remembering, repeating, researching, standardizing, theorizing, thinking, transforming, trying, turning...*

<sup>23</sup> Sam Thorne, "New Schools. A Survey of Recently Founded Artist-run Academies and Education Programs," *Frieze Magazine*, Sept. 1, 2012; Sam Thorne, *School: A Recent History of Independent Art Schools*, Berlin: Sternberg, 2017.

<sup>24</sup> <http://www.kiron.ngo>, last accessed November 30, 2018; <http://www.thesilentuniversity.org>, last accessed November 30, 2018.

May the learners, artists, designers, researchers, teachers, educators, and supporters of the Learning Lab Arts and Design discover and combine even more learning activities. Only one thing remains constant: the art and design school is a vital and dangerous space of new possibilities.

## Recommended Readings

Josef Albers, "Concerning Art Instruction", *Black Mountain College Bulletin* 2, 1944 (1934). Felicity Allen (ed.), Education, Cambridge/Mass: The MIT Press, 2011.

Marty Bax (ed.), *Bauhaus Lecture Notes 1930–34*, Amsterdam: Architectura & Natura Press, 1991.

Brad Buckley and John Conomos (eds.), *Rethinking the Contemporary Art School*, Halifax: University of Nova Scotia Press, 2009.

Danny Butt, *Artistic Research in the Future Academy*, Chicago: University of Chicago Press, 2017.

John Dewey, *Democracy and Education*, New York: Macmillan, 1916.

Anthony Downey (ed.), *Future Imperfect. Contemporary Art Practices and Cultural Institutions in the Middle East*, Berlin: Sternberg Press, 2016.

James Elkins, *Why Art Cannot Be Taught*, Chicago: University of Illinois Press, 2001.

James Elkins (ed.), *Artists with PhDs*, Washington/DC: New Academia Publishing, 2009.

Elizabeth Harney, *In Senghor's Shadow. Art, Politics, and the Avant-Garde in Senegal, 1960–1995*, Durham/London: Duke University Press, 2004.

Tom Holert, "Art in the Knowledge-based Polis", *e-flux journal* #3, February 2009, <http://www.e-flux.com/journal/03/68537/art-in-the-knowledge-based-polis/>.

Vincent Katz (ed.), *Black Mountain College. Experiment in Art*, Cambridge/Mass: The MIT Press, 2002.

Heta Kauppinen and Read Diket (eds.), *Trends in Art Education from Diverse Cultures*, Reston: The National Art Education Association, 1995.

Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook 1925*, London: Faber und Faber, 1973.

Nigel Llewellyn and Beth Williamson (eds.), *The London Art Schools, Reforming the Art World, 1960 – Now*, London: Tate Publishing, 2015.

Steven Henry Madoff, *Art School: (Propositions for the 21st Century)*, Cambridge, Mass: The MIT Press, 2009.

William Morris, "The Lesser Arts of Life", *Lectures on Art Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, London: Macmillan, 1882, pp. 174–232.

Gill Perry and Colin Cunningham (eds.), *Academies, Museums, and Canons of Art*, New Haven: Yale University Press, 1999.

Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge/Mass: University Press, 1940/2014.

Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford: Stanford University Press, 1991.

J.C. Friedrich von Schiller, *Letters upon the Aesthetic Values of Man*, 1793.

Howard Singerman, *Art Subjects. Making Artists in the American University*, Berkeley: University of California Press, 1999.

Tate Modern, London: "Why Study Art?", Video, <https://www.tate.org.uk/art/videos/tateshots/why-study-art>, last accessed on November 30, 2018.

Rainer K. Wick and Gabriele D. Grawe, (eds.), *Teaching at the Bauhaus*, Berlin: DuMont, 2000.

## Next Generation: Thesis Ausstellungen der Design Studiengänge

Die Thesis-Projekte sind Abschlussarbeiten im Rahmen der Bachelor- und Master-Studiengänge an der HGK FHNW. Oft bilden die Themen der Thesis-Projekte eine Brücke in die nachfolgende Berufspraxis. Mit ihrem experimentellen Ansatz zeigen die erfolgreichen Projekte Möglichkeitsfelder auf, die in der Berufspraxis nicht in dieser Breite erkundet werden können. Mit der Thesis stellen die Studierenden unter Beweis, dass sie fähig sind, komplexe Fragestellung experimentell, forschungsorientiert und unter Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel zu bearbeiten. Während in den Bachelor-Thesis-Projekten der gestalterische Ideenreichtum eine zentrale Rolle einnimmt, ist die Verankerung der konzeptionellen sowie gestalterisch-künstlerischen Entscheidungen mit wissenschaftlichen Methoden bei der Master-Thesis vorrangig. Zu den Thesis-Projekten gehört auch, dass sich die Kandidatinnen und Kandidaten der Kritik stellen, ihre Arbeiten präsentieren und in einer Ausstellung veröffentlichen.

Heinz Wagner







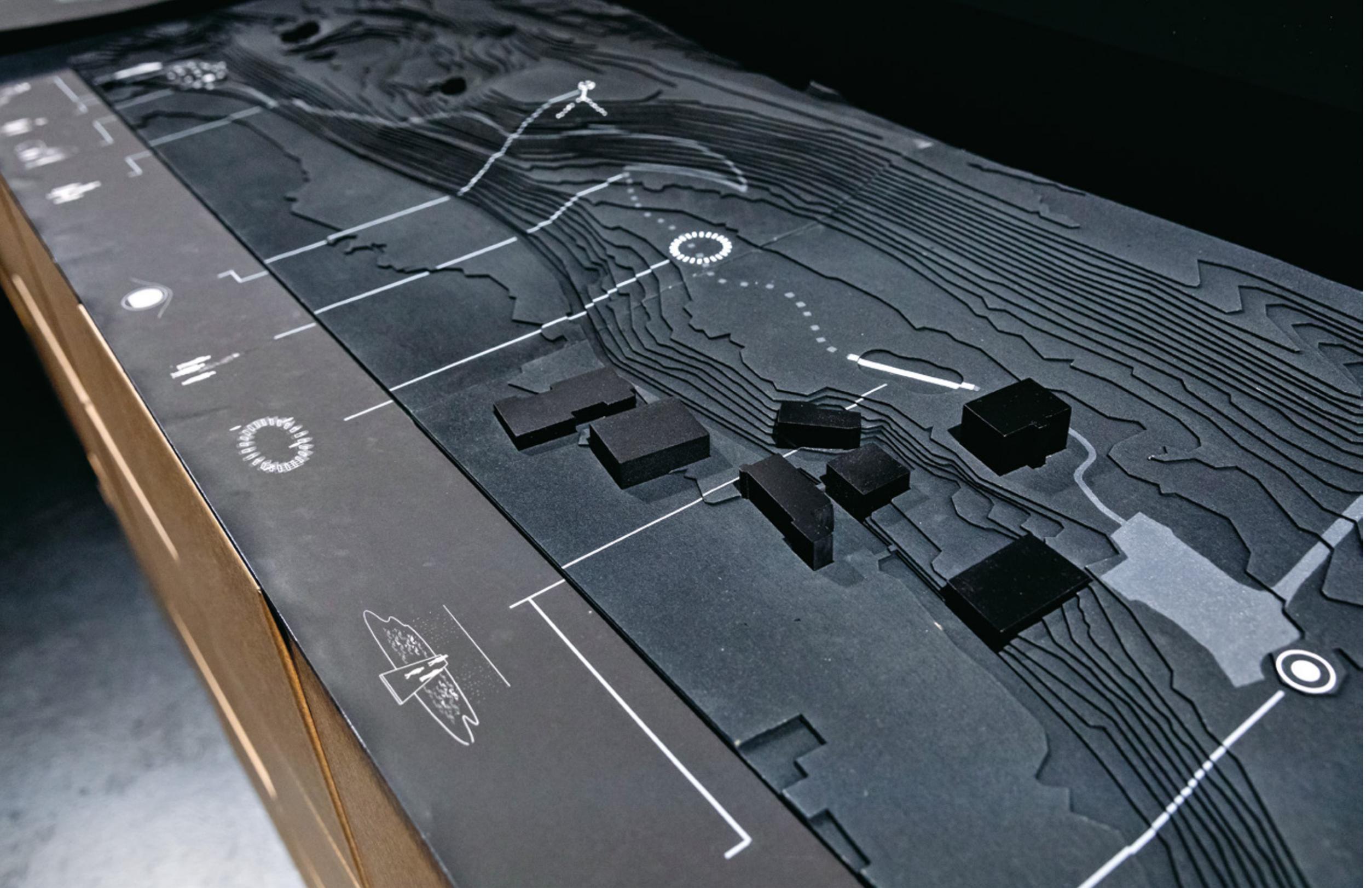






Yano – junges Design für Wogg  
Studentinnen: Wanda Gysin und Mara Rubio  
Praxisdozent: Prof. Werner Baumhagl  
Theoriedozent: Dr. Meret Ernst  
© Hans-Peter Huser









Ein Studium im Kunst- oder Kreativbereich ist viel mehr als ein Ausweis über den Erwerb bestimmter Techniken. Es befähigt, in reflektierter Weise auf unsere Realität und ihre Wahrnehmung einzuwirken. Künstlerinnen und Künstler übernehmen damit eine verantwortungsvolle Aufgabe. Denn wer die materielle Welt mitgestaltet, der gestaltet das gesellschaftliche Zusammenleben mit. Kreation bedeutet ebenfalls das Arbeiten an Werten und an einer Zukunft, von der niemand sagen kann, wie sie aussehen wird. So stellen gerade die aus dem kreativen Schaffen hervorgehenden Resultate dort Sichtbarkeit her, wo zuvor niemand etwas wahrnehmen konnte.

Dr. Katrin Grögel und Sonja Kuhn  
Leiterinnen der Abteilung Kultur des Kantons Basel-Stadt

**Strategien**  
**für normatives**  
**Wissen**  
**Forschungs-**  
**management in**  
**den Gebieten**  
**Design und Kunst**

Linda Ludwig

**The term research management is concerned with the institutional setting of research and the strategies that guide research activities. In order to provide these strategies effectively, research management needs to be aware of the properties of knowledge and its status in the respective subject area. Research management is therefore not simply a service provided, instead it is linked with the actual research venture. At the same time, the institutional perspective of research management creates a specific view on subject-specific knowledge. In the case of art and design, description takes on the shape of normative knowledge.**

Abhängig von den jeweiligen Forschungsinstitutionen können die Ausgestaltung und Aufgaben des Forschungsmanagements variieren. Die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW hat für das zentrale Forschungsmanagement eine Fachstelle Forschung eingerichtet, die projekt- und institutsübergreifend zuständig ist. Folgende Aufgaben bilden die Schwerpunkte der Fachstelle Forschung der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, die den Einstieg für die Erörterungen zur Rolle des Forschungsmanagements bilden sollen:

- Information und Beratung bezüglich Fördermöglichkeiten von Forschungsprojekten
- Beratung und Mitwirkung bezüglich der Form von Forschungsanträgen:
  - allgemeine formale Angaben zu den geplanten Projekten und der eigenen Institution nach Bedarf der Förderorganisation – insbesondere auch bezüglich der finanziellen Vorgaben und Bedingungen
  - Einhaltung von Forschungsstandards (Argumentation anhand bestehendem Wissens- und Forschungskontext, Ausrichtung auf Neues, Erläuterung von Methoden, praktische Umsetzung durch Partnerinnen, Partner und Netzwerke, Output)
  - gegebenenfalls Ausrichtung auf spezifische inhaltliche Vorgaben von Ausschreibungen
- Einhaltung der formalen Vorgaben der Förderinstitutionen und der Bedingungen der eigenen Institution bei der Durchführung von Forschungsprojekten
- Koordination und Förderung von Prozessen innerhalb der Hochschule für die Forschung: Absprachen und Austausch, Vernetzung, Information, Veranstaltungen
- Beteiligung bei organisatorischen und strategischen Planungen zur Forschung an der Hochschule

Eine Möglichkeit, die Rolle des Forschungsmanagements zu definieren, ist es, Forschungsmanagement als Service für die Forschenden zu interpretieren, welche diese für ihre eigentlichen Aufgaben, die Inhalte von Forschung, entlasten.<sup>1</sup> Diese Sichtweise beruht darauf, davon auszugehen, dass sich gewisse Aufgaben, die im Zusammenhang mit den institutionellen Anforderungen an Forschung stehen, strikt von der inhaltlichen Forschungsarbeit trennen lassen. Im Unterschied dazu möchte ich argumentieren, dass diese strikte Trennung von inhaltlicher und formaler Ebene nicht möglich ist, da die Aufgaben des Forschungsmanagements über die institutionellen Bedingungen in einem gewissen Sinne mit der inhaltlichen Seite der Forschungsaktivitäten verweben sind. Die Besonderheiten und der Status des durch die inhaltliche Forschung hervorgebrachten Wissens ist beim Forschungsmanagement bedeutsam, um effektive Strategien im institutionellen Umfeld von Forschung anbieten zu können. Meine These lautet, dass sich Forschungsmanagement vertieft mit den spezifischen Bedingungen der Wissensproduktion auseinandersetzen muss. Im Fall von Forschung in den Gebieten von Gestaltung und Kunst ist der Status als normatives Wissen das besondere Merkmal, welches in besonderer Weise zu berücksichtigen ist. Im Folgenden werden die Voraussetzungen und Strategien für solches normatives Wissen näher erläutert.

### Forschung als systematischer Prozess

Die Entstehung des Forschungsmanagements als eigener Tätigkeitsbereich basiert auf strukturellen Entwicklungen in den Forschungsinstitutionen. Rechenschaftsregelungen, Berichtspflichten, Evaluationen und Drittmittel erhielten weltweit eine höhere Bedeutung für die Forschung. Wissenschaftspolitisch gehen diese Entwicklungen einher mit dem Ziel der Vereinheitlichung der Standards in der Forschung, da Forschung eine wichtige Rolle für Wohlstand und Entwicklung zugeschrieben wird.<sup>2</sup> Die ökonomische und gesellschaftspolitische Legitimierung führte zur Einführung des New Public Managements, welches die genannten Strukturen etablierte.<sup>3</sup> Aufgrund von länderübergreifenden Studien der OECD lassen sich als generelle Tendenz bei den Forschungsinstitutionen die gesteigerte Bedeutung von Projektförderung, Leistungsvereinbarungen und Leistungsevaluierungen herausstellen.<sup>4</sup> Unterschiede bei der Verwirklichung dieser Tendenzen ergeben sich durch die nationalen Politiken und das darauf basierende Ausmass der gegebenen Rahmen im Organisatorischen, der Regulierung sowie der Finanzierung.<sup>5</sup> Forschungsmanagement bezieht sich

<sup>1</sup> Siehe Locker Grütjen, Oliver / Ehmman, Bruno/Jongmanns, Georg]: Definition für optimales Forschungsmanagement. Wie umfassend kann Forschung unterstützt werden. Wissenschaftsmanagement 3, Mai/Juni 2012, S. 34–38.

<sup>2</sup> Vgl. Borrás, Susana / Edquist, Charles]: "Innovation Policy for Knowledge Production and R&D: the Investment Portfolio Approach," Papers in Innovation Studies 2014/21, Lund University, CIRCLE – Center for Innovation, Research and Competences in the Learning Economy. S. 14–15.

<sup>3</sup> Vgl. Locker Grütjen, Oliver: Rahmenbedingungen für Forschung an deutschen Universitäten. Wissenschaft in Ketten oder entfesselte Hochschule? Ansätze eines modernen Forschungsmanagements in Zeiten des Wandels in der deutschen Hochschullandschaft 2011, S. 11.

<sup>4</sup> Vgl. OECD: How is research across the OECD organised? Insights from a new policy data base. In: OECD Science, Technology and Industry Policy Papers, No. 55, 2018, S. 11.

<sup>5</sup> Vgl. Borrás, Susana / Edquist, Charles]: "Innovation Policy for Knowledge Production and R&D: the Investment Portfolio Approach," Papers in Innovation Studies 2014/21, Lund University, CIRCLE – Center for Innovation, Research and Competences in the Learning Economy. S. 15.

somit auf diese institutionelle Seite von Forschung. Forschung findet in einem bestimmten institutionellen Kontext statt, welcher nationale und internationale Wettbewerbsfähigkeit anstrebt, und sie muss diesen berücksichtigen.

Die OECD, welche die Förderung von Wohlstand und Entwicklung in ihren Mitgliedsstaaten verfolgt, kann als wichtige Impulsgeberin für die genannten, generellen institutionellen Tendenzen gelten. Die OECD entwirft Politikprogramme mit spezifischen Standards und steht durch ihre Mitgliedsstaaten für das Ziel der weltweiten Vereinheitlichung von Standards in den unterschiedlichen Politikbereichen.<sup>6</sup> Sie definiert Forschung wie folgt:

« [Research and experimental development] R&D comprise creative and systematic work undertaken in order to increase the stock of knowledge – including knowledge of humankind, culture and society – and to devise new applications of available knowledge.»<sup>7</sup>

Beruhend auf dieser allgemeinen Definition, lassen sich über Forschung als Wissensgewinnung zwei wichtige Charakteristiken herausstellen und ausführen: Zum einen, dass es sich bei Forschung in der Essenz um einen Prozess oder – anders ausgedrückt – um ein Vorgehen handelt, bei dem bestimmte Vorgänge immer in gleicher Weise stattfinden. Es sind nicht die beforschten Gegenstände selbst oder die konkreten Inhalte, welche bestimmen, ob es sich um Forschung handelt. Stattdessen werden Überzeugungen und materielle Lösungen durch andere Überzeugungen und materielle Lösungen gerechtfertigt, welche ihrerseits einer Prüfung unterzogen werden können. Damit ist es im wesentlichen das Kriterium der Kohärenz – des Zusammenhangs mit anderen, entsprechend gerechtfertigten Überzeugungen und Realisierungen –, welches den Prozess der Forschung charakterisiert. So beschrieben ist es das systematische Vorgehen, das einer offenen Untersuchung nach dem Kriterium der Kohärenz folgt, welches Forschung kennzeichnet. Grundsätzlich steht alles Wissen der Prüfung offen, nur nicht alles auf einmal.<sup>8</sup>

Mit dieser Beschreibung als Prozess wird der zweite wichtige Aspekt von Forschung ebenfalls deutlich. Dieser beinhaltet die Bedeutung von Kontexten für die Forschung. Wissen wird im Lichte anderen Wissens gerechtfertigt, und durch diesen Prozess entsteht seine Angemessenheit. Der Prozess der Rechtfertigung impliziert das Ziel, Überzeugungen oder Lösungen auf Probleme mit besonderer Qualität herorzubringen, welche sich durch die Einhaltung des Prozesses ergibt

<sup>6</sup> Siehe <http://www.oecd.org/about/> abgerufen am 18.03.2019.

<sup>7</sup> OECD: Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities, OECD Publishing, Paris, <https://doi.org/10.1787/9789264239012-en> 2015, S. 28.

<sup>8</sup> Vgl. Bernstein, Richard J.: Praxis and action. London: Druckworth 1972, S. 174–176.

und sie als Wissen qualifiziert. Gleichzeitig geschieht das im Bewusstsein, dass ein Endpunkt dieses Prozesses bei den entstandenen Überzeugungen und Problemlösungen nicht angenommen werden kann. Vielmehr soll alles Wissen wieder der gleichen Art der Untersuchung unterzogen werden können anhand bestehender, ihrerseits dem Prozess – und damit dem Kriterium der Kohärenz – genügender Überzeugungen und Lösungen. Diesen Prozess selbst in Zweifel zu stellen ist nicht möglich – weder durch die Ablehnung der grundsätzlichen prozeduralen Eigenschaften der Forschung noch indem bestimmte Überzeugungen und Problemlösungen dem Prozess der Prüfung entzogen werden. Diese Unhintergebarkeit des Forschungsprozesses ergibt sich, wenn man die Eigenschaft von Forschung als systematisches Vorgehen ernst nimmt. Denn diese erlaubt einerseits keine endgültigen Gewissheiten, allerdings setzt sie auch das Vorgehen anhand des Kriteriums der Kohärenz voraus. Es wird damit deutlich, dass das Wissen abhängig ist vom Kontext, in dem es sich rechtfertigt. Diese Kontexte lassen sich durch ganz unterschiedliche Dimensionen beschreiben, wie beispielsweise durch zeitliche Aspekte, soziale und kulturelle Bezugspunkte sowie geographische Gegebenheiten.

Wenn Definitionen und Standards wie die der OECD in Zusammenhang stehen mit der Forschungspolitik, wie sie auch in Europa und der Schweiz realisiert wird, und ihren institutionellen Konsequenzen, dann lassen sich die genannten strukturellen Entwicklungen mit ihren Vorgaben in Bezug setzen mit den allgemeinen Prinzipien von Forschung als Prozess der Wissensgewinnung. Die institutionellen Strukturen enthalten auch das Ziel (neben möglichen anderen Zielen wie die effiziente Verwendung öffentlicher Mittel), den beschriebenen Prozess von Wissensgewinnung zu verwirklichen. Da die Aufgaben des Forschungsmanagements an der Schnittstelle von spezifischen Forschungsvorhaben und den institutionellen Bedingungen angesiedelt ist, ergibt sich hier ein Zusammenhang zu den Kriterien von Forschung als Prozess, der Kohärenz verwirklicht. Die gesellschaftliche und ökonomische Rechenschaftspflicht von Forschungsinstitutionen muss sich auf diese Kriterien beziehen, um Forschung als Wissensgewinnung zu realisieren. Die Definition der OECD enthält diesen Zusammenhang. Der jeweilige institutionelle Kontext ist aber natürlich abhängig von den konkreten Forschungspolicies, welche unterschiedlichen Einflüssen unterliegen können und unterschiedlich ausgestaltet sind.

### Forschungsmanagement als Praxis im institutionellen Kontext

Forschungsinstitutionen können daher so gedeutet werden, dass sie die beschriebenen Eigenschaften des Forschungsprozesses verkörpern möchten. Die Abläufe und Vorgaben von Institutionen zur Forschungsförderung repräsentieren auch allgemeine Kriterien des Forschungsprozesses. Die Aufgaben des Forschungsmanagements sind aus dieser Perspektive nicht einfach Tätigkeiten, welche die Einhaltung beliebiger Bedingungen und Vorgaben unterstützen, sondern sie richten sich auf die Realisierung allgemeiner Prinzipien von Forschung aus, die in Form der Darstellungen bei der Antragsstellung und der Einhaltung von Standards bei Durchführung von Projekten – Einsatz der finanziellen Mittel, Dokumentierung, Output – Ausdruck erhalten können.

Daher geht es beim Forschungsmanagement in zentraler Weise darum, dass allgemeine Prinzipien des Forschungsprozesses in den spezifischen Forschungsvorhaben verwirklicht werden, und dass gleichzeitig strategisch auf die konkreten institutionellen Bedingungen – die auch andere Motive enthalten können – eingegangen wird. Für die Tätigkeiten im Gebiet des Forschungsmanagements ergeben sich daraus zwei Folgen. Erstens müssen die institutionellen Bedingungen und allgemeinen Prinzipien des Forschungsprozesses durch die spezifischen Inhalte umgesetzt werden. Die effektive Beratung und Mitwirkung bei den Formalia der Forschungsanträge und der Projektdurchführungen müssen daher sensitiv sein für die Realität der jeweiligen Fachgebiete und der spezifischen Forschungsvorhaben. Der Kontext von Design und Kunst hat beispielsweise im Vergleich zu den sprachlich vermittelten Geisteswissenschaften seine besonderen Eigenheiten aufgrund der Praxis, die er beinhaltet. Die Rolle nicht-sprachlicher Aspekte für die Evaluierungen, das Material für das Herstellen der Artefakte sowie bestimmte Outputformen wie Ausstellungen oder Mitarbeitende, welche durch das bisherige Ausbildungssystem keine äquivalenten Abschlüsse und Laufbahnen wie in den anderen, akademischen Disziplinen vorweisen, bilden hier beispielsweise Eigenheiten des Forschungsprozesses, die durch die Disziplin gerechtfertigt sind und gleichzeitig auf die allgemeinen institutionellen Bedingungen angewiesen sind. Oder aber die Ergebnisse des Forschungsprozesses entziehen sich häufiger, anders als in technischen Disziplinen, der Möglichkeit einer direkten ökonomischen Nutzbarkeit. Die Wirkungsmöglichkeiten des Forschungsmanagements sind hier recht direkt, da es die Aufgabe ist, die allgemeinen Anforderungen der Förderinstituti-

onen und der eigenen Institution zu kennen und mögliche Strategien bezüglich der Vorgaben und der Eigenheiten der Forschungsrealität zu unterstützen und zu entwickeln. Beispielsweise kann das Forschungsmanagement Hinweise geben, wie sich Forschungsteams durch Mitarbeitende und Netzwerkpartnerinnen und -partner gestalten lassen, um einen gemäss der Anforderungen der Förderorganisation effektiven Forschungsprozess erwarten zu lassen und bezüglich der Darstellung dazu im Antrag – inhaltlich und budgetär – zu beraten. In den Gebieten Design und Kunst kann das neben akademischen Partnerinnen und Partnern auch Praxispartnerinnen und -partner sowie nicht auf dem akademischen Wege für die Forschung qualifizierte Mitarbeitende umfassen.

Es ergibt sich aus der Schnittstelle zu den institutionellen Bedingungen noch eine zweite Folge für die Tätigkeiten des Forschungsmanagements: Forschungsmanagement kann feststellen, wie angemessen bestehende institutionelle Bedingungen für die Forschungsgebiete mit ihren konkreten Inhalten sind. Die institutionellen Vorgaben sollten die beschriebenen Prinzipien von Forschung als Wissensgewinnung abbilden. Forschungs- und Förderinstitutionen spiegeln im besten Fall die Konkretisierung dieser Prinzipien anhand der durch sie gemachten Vorgaben und Bedingungen für den Forschungsprozess. Diese Ausformulierungen der Prinzipien von Forschung sind aber, wie alles Wissen, ein Prozess und somit selbst nicht stabil, wenn sie sich selbst ernst nehmen. Die jeweiligen Vorgaben können den aktuellen Stand bezüglich der Prinzipien von Forschung wiedergeben, diese können sich aber im Licht neuer Überzeugungen ändern. Hier kommt das disziplinspezifische Arbeiten ebenfalls ins Spiel, denn es ist sehr gut möglich, dass sich die aktuellen Vorgaben anhand der Weiterentwicklungen in der Forschung als unpassend herausstellen. Dann gilt es im Forschungsmanagement auch am Prozess teilzunehmen, die Institutionen hinsichtlich dieser Erkenntnisse zu sensibilisieren und zu beeinflussen. Es benötigt hier die Kenntnisse über die allgemeinen Prinzipien des Forschungsprozesses und die Einsichtsfähigkeit, inwieweit diese durch die institutionellen Bedingungen unter den Gegebenheiten der spezifischen Forschungsaktivitäten repräsentiert sind. Die Gebiete Design und Kunst sind hier besonders interessante Felder, da es sich um Disziplinen handelt, die erst seit relativ kurzer Zeit institutionelle Anerkennung erlangt haben. Die Erfüllung der Aufgaben des Forschungsmanagements in diesem Prozess ist viel indirekter, da es sich in der Regel um nicht ganz kurzfristig und nur graduell zu beeinflussende Entschei-

dingsfindungen handelt. Und doch kann das Forschungsmanagement eine besondere Rolle darin einnehmen, da es über den beschriebenen, speziellen Fokus bezüglich der Schnittstelle institutioneller Bedingungen und disziplinspezifischer Forschung verfügt. In der eigenen Institution kann das Forschungsmanagement auf unterschiedlichen Ebenen bei der Weiterentwicklung der Strukturen zur Forschung – beispielsweise durch Strategiepapiere oder Regularien im Bereich Forschung – mitarbeiten, oder es kann Feedback an die Förderorganisationen nach Aufforderung oder durch eigene Initiative über die Förderbedingungen geben. Weitere Beispiele sind die Mitarbeit oder Initiierung von Veranstaltungen zur Vernetzung der Forschenden in der eigenen Institution.

Anhand der genaueren Beschreibung der Tätigkeiten in zwei Teilen ergibt sich ein deutlicheres Bild der Rolle des Forschungsmanagements. Das Forschungsmanagement benötigt Kompetenzen betreffend möglicher Strategien für die Forschungsvorhaben in dem institutionellen Umfeld und seinen Bedingungen. Die Strategien müssen dabei die jeweiligen Fachgebiete mit ihren Eigenheiten berücksichtigen. Forschungsmanagement kann effektive Strategien gewährleisten, wenn es bis zu einem gewissen Grad inhaltliche Darstellungen nachvollzieht und gemäss der gegebenen institutionellen Bedingungen evaluieren kann. Aus der Ausführung der genannten Managementaufgaben – der Auseinandersetzung mit Strategien im institutionellen Kontext – ergibt sich wiederum ein bestimmter Fokus. Fragen, welche sich auf die verwendeten Forschungssystematiken und auf die Schnittstellen von Disziplinen beziehen, sowie Fragen nach der Rolle von institutionellen Prozessen für die Wissensgewinnung ergeben eine bestimmte Stichtweise beim Forschungsmanagement, welche auf die Stellung des hervorgebrachten Wissens der spezifischen Forschungsaktivitäten zielt. Eine Perspektive für die jeweiligen Fachgebiete zu entwickeln, ermöglicht es, Strategien hinsichtlich der institutionellen Bedingungen für die konkreten Forschungsvorhaben anbieten zu können.

#### Die Perspektive des Forschungsmanagements in Design- und künstlerischer Forschung

Der genannte Fokus des Forschungsmanagements auf die Stellung des Wissens lässt sich für die Design- und künstlerische Forschung konkretisieren. Wie bereits in den Ausführungen zu den Tätigkeiten des Forschungsmanagements erwähnt, ist eine wesentliche

Komponente der Design- und künstlerischen Forschung die Rolle der Artefakte – die gestalterische und künstlerische Praxis. Diese Eigenheit spielt auch eine wesentliche Rolle bei den wissenschaftlichen Diskursen zur Design- und künstlerischen Forschung, welche gerade am Beginn der institutionellen Etablierung dieser Fachgebiete geführt wurden.<sup>9</sup> Welchen Status das Wissen besitzt, welche die Forschung in Design und Kunst hervorbringt, war ein wesentlicher Bestandteil von Debatten.

An die Diskussionen über die Bedeutung der gestalterischen und künstlerischen Praxis können Ansätze anschließen, welche die Verbindung der Design- und künstlerischen Forschung zur Wissenschaftstheorie aufzeigen.<sup>10</sup> Ein Zusammenhang lässt sich herstellen, wenn die Methoden als Teil von Forschung thematisiert werden. Sozialwissenschaftlichen Diskussionen folgend, lassen sich Methoden in der Forschung allgemein so verstehen, dass sie zum Zweck, neues Wissen hervorzubringen, für einen spezifischen Kontext herangezogen werden, um bestimmte Fragen zu beantworten. Die Verallgemeinerung der entstehenden Ergebnisse bezüglich dieser Fragen enthält immer den spezifischen Kontext, in dem die Methode angewendet wurde. Gleichzeitig enthält die Verallgemeinerung auch die Begrenzungen, welche die Verwendung einer bestimmten Methode bedeuten. Diese Begrenzungen bestehen darin, dass die verwendeten Methoden an die gestellten Fragen gebunden sind, welche auch anders lauten könnten, und ihre Verwendung gleichzeitig auch eine Auswahl enthält – und damit Wertung –, durch welche Aspekte – anhand welcher Anordnungen oder Geräte – die Frage beantwortet werden soll. In diesem Sinne enthält die Verwendung von Methoden eine performative Seite. Erkenntnisse entstehen durch die Auswahl der Methode – durch die direkten Ergebnisse, welche die Anwendung der Methode hervorbringt, aber auch anhand der entstehenden Wirkungen, welche sich reflektieren lassen, und welche die Auswahl einer Methode somit erzeugen. Interviews durchzuführen und aufzunehmen oder Stichproben lassen sich beispielsweise in diesem Sinne betrachten und diskutieren.<sup>11</sup>

Die Verwendung von Methoden bedeutet somit immer auch eine Art von Praxis in der Forschung – und bildet einen Zusammenhang zur Design- und künstlerischen Forschung. Die Einsicht, dass Wissen immer situativ durch die Intervention einer materiellen Seite entsteht, deutet auf die Rolle von normativem Wissen. Normatives Wissen bedeutet Wissen aufgrund von Erfahrungen – aufgrund der Rolle von Materialitäten –, das situativ abhängig ist. Die Erfahrungen ergeben sich

<sup>9</sup> Vgl. beispielsweise Kjørup, Søren: Pleading for Plurality: Artistic and Other Kinds of Research. In: Biggs, Michael: *The Routledge companion to research in the arts*. London: Routledge, 2011, S. 24–43. Borgdorff, Henk: *The Production of Knowledge in Artistic Research*. In: ebenda 2011, S. 44–63.

<sup>10</sup> Siehe Mareis, Claudia / Windgätter, Christof]: *Einleitung. Zu den Wechselbeziehungen zwischen Design-, Medien- und Wissenschaftsforschung 2013*, S. 10–13. In: Mareis, Claudia: *Long lost friends: Wechselbeziehungen zwischen Design-, Medien- und Wissenschaftsforschung (ISequenzial)*. Zürich: Diaphanes 2013, S. 9–20.

<sup>11</sup> Für eine sozialwissenschaftliche Sichtweise bezüglich der Rolle von Methoden und künstlerischen Forschung vgl. Lury, Celia / Wakeford, Nina]: *Introduction. A perpetual inventory*. In: Lury, Celia / Wakeford, Nina]: *Inventive methods: The happening of the social (Culture, economy and the social)*. London: Routledge 2012, S. 1–24.

nicht durch unabhängige Beschreibungen losgelöst von einer spezifischen Situation, sondern sind abhängig von der Rolle und Auswahl der Materialitäten. Die Vielschichtigkeit der Realität, die sich mit den technischen Möglichkeiten nochmals potenziert hat, macht neues Wissen durch Erfahrung und die damit verbundene Performativität zu einem noch essentielleren Aspekt der Wissensproduktion. Ein wichtiger Teil von Wissensproduktion ist die Erschließung der Realität anhand von Verallgemeinerungen, welche ihren eigenen performativen Charakter zum systematischen Bestandteil der Untersuchung machen. In diesem Sinne lässt sich das hervorgebrachte Wissen der Design- und künstlerischen Forschung als normatives Wissen verstehen: Wissen über die Wirkungsweisen von Erfahrungen. Die Beschreibung dieses Wissens als normativ rückt in den Vordergrund, dass Wirkungen – welche mit dem Kontext verbunden sind – anhand von Deutungen bei der Erzeugung von Wissen ein zentrales Element einnehmen. Die Deutungen, welche durch die spezifischen Anwendungen von Methoden entstehen, stellen den wesentlichen Aspekt bei der Entstehung dieses Wissens dar. Dieser Vorgang relativiert aber das wesentliche Kriterium des Forschungsprozesses – die Kohärenz anhand von Rechtfertigung – nicht. Stattdessen unterliegen auch die Inhalte zu Wirkungen und Deutungen, welche die subjektiven und intersubjektiven Seiten von Wissen herausstellen, der Forschungssystematik. Das durch die Gebiete Design und Kunst hervorgebrachte Wissen im Sinne der allgemeinen Systematik von Forschung darzustellen, ist der spezifische Blickwinkel des Forschungsmanagements, der sich aus der Tätigkeit in der institutionellen Umgebung ergibt. Die Beschreibung als normatives Wissen macht die auf das Situative und auf die Wirkungen gerichtete Komponente dieses Wissens sichtbar und betont gleichzeitig seine spezifische Verbindung zum Prozess der Forschung und seinen Kriterien. Die Eigenheit dieses Wissens, welches durch die Forschungsvorhaben angestrebt wird, zu verstehen, ermöglicht es, die Forschenden angemessen für die allgemeinen institutionellen Bedingungen zu unterstützen.

## Diplom! Blumen für Alle!

Bereits mitten in der Zukunft und gleichzeitig im produktiven Hier und Jetzt – so lässt sich ein Zustand beschreiben, der den Übergang zwischen Studienabschluss und Professionalität markiert. Ein Zustand, der alljährlich diejenigen eint, welche ihr Studium abschliessen. Doch feierlich begangen wird meist erst das offizielle Ende.

Mit ‹Diplom! Blumen für Alle!› wurde ein Anlass geschaffen, der den ‹beinahe› Absolventinnen und Absolventen bereits vor diesem offiziellen Ende Gelegenheit bot, sich über das vergangene Studium zu unterhalten, das eigene Netzwerk weiter zu spannen und sich gegenseitig zu beschenken. Die Künstlerin und Dozentin am Institut Kunst, Hannah Weinberger, konzipierte für die Abteilung Kommunikation den Anlass zum Austausch von mitgebrachten echten wie künstlichen Blumen und Pflanzen.

Festgehalten wurde das Beisammensein von der HyperWerk-Alumna und Fotografin Diana Pfammatter. Die entstandenen Fotos bildeten die Motive der Jahreskampagne 2018.

Jenni Schmitt















# Vom ‹Third Space› zur Professionalisi- sierung des Wissenschafts- und Hochschul- managements

Mario Klinger

The term “third space”, which stems from the Anglo-American discourse on research at universities, was conceived in the attempt to resolve the growing complexity in job profiles at the interface of the traditional “first space” (research and teaching) and “second space” (administration) in the university work-space. The increased adoption of new public management structures along with the autonomy of universities came with a growing commitment to transparency and accountability to donors and the public. This has led to the ongoing professionalization of the management of research and university structures in which new hybrid positions are being filled with the so-called “new professionals”; the implementation of this process in the “tertiary education continuum”, however, has yet to be executed.

## Vom «Third Space» zur Professionalisierung des Wissenschafts- und Hochschulmanagements

Mario Klinger

### Der «Third Space» – ein hybrides Bindeglied zwischen akademischem und nicht-akademischem Bereich

Das Schweizer Hochschulsystem befindet sich seit Jahren in einem starken Wandel hin zu mehr Autonomie, Transparenz, Rechenschaftslegung und Governance. Die traditionelle akademische Selbstverwaltung beziehungsweise die «organisierten Anarchien» weichen zunehmend den Strukturen des New Public Management.<sup>1</sup> Um diesen höheren Ansprüchen gerecht zu werden, entwickeln sich Hochschulen nach Christine Musselin zunehmend weg von klassischen Institutionen in Richtung «spezifischer Organisationen», welche sich von gewöhnlichen Organisationen durch ihren charakteristischen Kernauftrag der Forschung und Lehre unterscheiden.<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang werden Tools aus dem professionellen Unternehmensmanagement angewandt, um beispielsweise die wirtschaftliche Rationalisierung, gesellschaftsrelevante Strategieentwicklung, Sicherung der Qualitätsstandards in Forschung und Lehre sowie international einheitlichere Hochschulstrukturen voranzutreiben.

Diese Veränderungen fordern eine Professionalisierung des Wissenschafts- und Hochschulmanagements, welche im Entstehungszusammenhang mit dem aus dem anglo-amerikanischen Diskurs zur Hochschulforschung stammenden Begriff des «Third Space» stehen.<sup>3</sup> Als Ergänzung zum «First Space» (akademischer Bereich) und «Second Space» (nicht-akademischer Bereich) umschreibt Cecilia Whitchurch den «Third Space» als einen neuartigen Bereich zwischen «First Space» und «Second Space»<sup>4</sup>, der wissenschaftsnahe Dienstleistungen erbringt <sup>[s. Abb. 1]</sup><sup>5</sup>.

Durch die Einführung eines strukturellen Zwischenraums in Form des «Third Space» wurde nach Cecilia Whitchurch die scharfe Trennlinie zwischen «academic staff» und «non-academic staff» und die damit weit verbreitete Kultur zwischen «we» und «they» in Frage gestellt.<sup>6</sup>

An dieser Schnittstelle zwischen «First Space» und «Second Space» arbeiten zumeist Personen, welche in unterschiedlichen Ausprägungen folgende Voraussetzungen erfüllen:<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Zu dem Begriff «New Public Management» an Schweizer Hochschulen vgl. Nievergelt, Bernhard: Professionalisierungsprozesse in der nationalen und internationalen Hochschullandschaft. In: Gautschi, Patricia / Fischer, Andreas (Hg.): Arbeitsplatz Hochschule im Wandel, zoom Nr. 3, Bern: Universität Bern 2013, S. 9–19.

<sup>2</sup> Vgl. Musselin, Christine: Are Universities Specific Organisations? In: Krücken, Georg et al. (Hg.): Towards a Multiversity? Universities between Global Trends and National Traditions, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S.63–84.

<sup>3</sup> Zu den initialen Ausführungen über den «Third Space» in: Whitchurch, Cecilia: Shifting identities and blurring boundaries: the emergence of Third Space professionals in UK higher education. In: Higher Education Quarterly, Nr. 62 (4/2008), S. 377–396.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu Whitchurch, 2004; 2006a; 2006b; 2008. Der Begriff des «Third Space» wird erstmals in dem Beitrag von 2008 verwendet.

<sup>5</sup> Nickel, Sigrun: Neue Tätigkeitsprofile, neue Feindbilder? Karrierewege im Wissenschaftsmanagement im internationalen Vergleich. In: Gautschi, Patricia / Fischer, Andreas (Hg.): Arbeitsplatz Hochschule im Wandel, zoom Nr. 3, Bern: Universität Bern 2013, S. 36.

<sup>6</sup> Whitchurch, 2008, S. 378.

<sup>7</sup> Whitchurch, 2008, S. 379 und Whitchurch, Cecilia: Professional Managers in UK Higher Education: Preparing for Complex Futures. London: Leadership Foundation, 2006. Abgerufen am 13.02.2018. <https://pdfs.semanticscholar.org/8f99/40c3dfa251c5a33519dd19f01732262fa167.pdf>

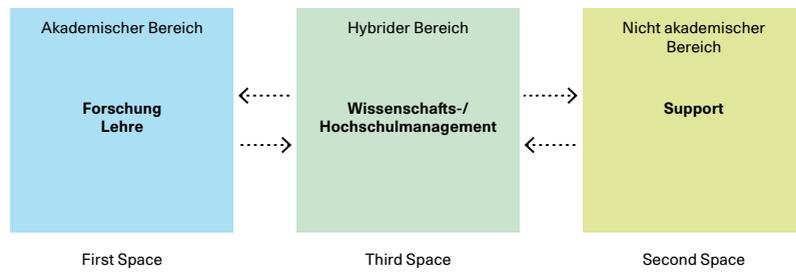


Abb. 1: Three Spaces Modell

- Master- beziehungsweise Dokoratsabschluss
- Qualifikationen in Lehre und/oder Forschung
- Qualifikationen in Qualitätssicherung, Strategieentwicklung, Unternehmensführung
- Erfahrung in institutioneller Projekt- beziehungsweise Teamarbeit
- Offenheit für interdisziplinäre beziehungsweise erst zu etablierende Bereiche

Die vorwiegend horizontal verlaufenden Aufgabenbereiche und Funktionen des «Third Space» «emergieren»<sup>8</sup> dabei an der «entgrenzten»<sup>9</sup> Schnittstelle zwischen «First Space» und «Second Space», sind oftmals vorab nicht genau definiert und müssen erst im Prozess erarbeitet werden.<sup>10</sup> Dies setzt ein hohes Mass an Kreativität, Offenheit und interdisziplinärem Fachwissen der Mitarbeitenden im «Third Space» voraus.<sup>11</sup> Cecilia Whitchurch unterteilt diese neuartigen Identitätsprofile der «New Professionals»<sup>12</sup> in folgende vier Gruppen, die eine gute Vorstellung von dem hybriden und horizontalen Charakter der Tätigkeiten vermitteln [s. Tabelle 1]<sup>13</sup>

George Gordon und Cecilia Whitchurch fassen unter dem Begriff «professional staff» den Kreis der Mitarbeitenden des «Third Space» zusammen «who are not employed on academic contracts, but who undertake professional roles, either in general management; in specialist areas such as finance or estates; in niche areas such as quality or widening participation; or in quasi-academic areas such as learning support.»<sup>14</sup>

8 Whitchurch, 2008, S. 377ff.

9 Ohmae, Kenichi: The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy. New York, Harper Business 1990 und Bjarnason, S. [ / Davies, J. / Farrington, D. / Fielden, J. / Garrett, R. / Lund, H. / Middlehurst, R. / Schofield, A.]: The Business of Borderless Education: UK Perspectives. London: Universities UK 2000.

10 Whitchurch, 2008, S. 378.

11 Florida, Richards: The Rise of the Creative Class. New York: Basic Books 2002, S. 11.

12 Gornall, Lynne: «New Professionals»: Change and occupational roles in higher education. In: Perspectives: Policy & Practice in Higher Education, Vol. 3, Nr. 2, Abingdon: Taylor & Francis 1999, S. 44–49.

13 Whitchurch, 2008, S. 384.

14 Gordon [ / Whitchurch], 2007, S. 148.

Identitätsprofile (Categories of Identity)	Charakteristika
Klassisch eingebundene Expertinnen und Experten («bounded professionals»)	Stellenbeschreibung mit klaren Abgrenzungen
Horizontal eingebundene Expertinnen und Experten («cross-boundary professionals»)	Nutzt aktiv horizontale Schnittstellen, um strategische Vorteile zu erzielen und institutionelle Strukturen zu stärken
Strukturell losgelöste Expertinnen und Experten («unbounded professionals»)	Agiert grenzüberschreitend, um breit angelegte Projekte und institutionelle Entwicklungen voranzutreiben
Übergreifend eingebundene Expertinnen und Experten («blended professionals»)	Dezidiertes Einsatz, der Bereiche aus dem «First Space» und «Second Space» umfasst

Tabelle 1: Differenzierung der Identitätsprofile im «Third Space» nach C. Whitchurch

15 Vgl. dazu: Gautschi, Patricia: «Professionalisierung an Schweizer Hochschulen? Bestandsaufnahme und Perspektiven». In: Gautschi, Patricia [ / Fischer, Andreas (Hg.)]: Arbeitsplatz Hochschule im Wandel, zoom Nr. 3, Bern: Universität Bern 2013, S. 25.

Wenngleich in der vorliegenden Literatur keine einheitliche Definition existiert, welche Stellenprofile dem «Third Space» präzise zuzuordnen sind, verschafft die folgende Liste einen exemplarischen Überblick, welche Funktionen (zumindest teilweise) diesem Bereich zugeordnet werden können [s. Tabelle 2]<sup>15</sup>

Zusätzlich zu dieser Unschärfe in Bezug auf die Verortung der Tätigkeit im «Third Space» kommt erschwerend hinzu, dass es bislang

<u>Kernaufgaben Lehre, Forschung, Weiterbildung</u>	<u>Leitungsbereiche der Hochschule</u>	<u>Support, Dienstleistungen</u>
Forschungsmanagement	(Fach-)Hochschulleitung/ Universitätsleitung	Kommunikation
Leitung einer Graduiertenschule oder eines Doktoratsprogramm	Departementsleitung	Qualitätssicherung/ Qualitätsmanagement
Studiengangverantwortliche	Fakultätsleitung	Gleichstellung
Management eines nationalen Forschungsschwerpunkts (NFS, NCCR)	Institutsleitung	Hochschuldidaktik
Studienleitung grundständige Lehre und Weiterbildung	Stabsmitarbeitende	Internationales Büro
Studienkoordination		Kinder-Uni
Leitung von Kompetenzzentren		Technologietransfer
		Studiensekretariat/ Beratung
		Eventmanagement
		Sprachenzentrum
		EU-research
		Fundraising
		Alumni

Tabelle 2:  
Exemplarische Differenzierung der Stellenprofile im «Third Space»

weder einheitliche Stellenbeschreibungen, klare Prozessbeschreibungen noch planbare Laufbahnperspektiven für die betreffenden Mitarbeitenden gibt, und dieser Weg gelegentlich mit einer «Second-best-Option» konnotiert wird. Für Mitarbeitende, welche sich nicht selbst proaktiv für ihre Weiterentwicklung einsetzen, kann dieser Weg oftmals eine berufliche Sackgasse (in den «Third Space» hinein, aber nicht mehr heraus) bedeuten.

Professionalisierung und Implementierung im «Hochschulkontinuum»

Der folgende Lösungsansatz für dieses Dilemma basiert auf der zentralen These, dass eine komplette Aufhebung der Grenzen zwischen den einzelnen Spaces ein durchlässiges «Hochschulkontinuum»<sup>16</sup> mit breiten Übergangszonen entstehen lassen würde. Dieses spannt ein kontinuierliches Koordinatensystem auf, welches in der X-Achse die Tätigkeitsbereiche und in der Y-Achse die strategischen beziehungsweise operativen Arbeitsmerkmale verortet <sup>[s. Abb. 2]</sup>.

Zwischen den diametralen Bereichen «Forschung und Lehre» sowie «Supportprozesse» werden die «Wissenschafts- und Hochschulmanagementprozesse» verortet, welche aus der Perspektive des Gesamtsystems Übersetzungsvorgänge initiieren, koordinieren, kontrollieren und steuern.

16 Der Einfachheit halber wurde für das vorliegende Modell das «Hochschulkontinuum» einer Hochschule aus dem Fachhochschulverbund beschrieben, das jedoch nach Anpassung der uneinheitlichen Stellenprofile auch für jeden anderen Hochschultypus gültig ist.

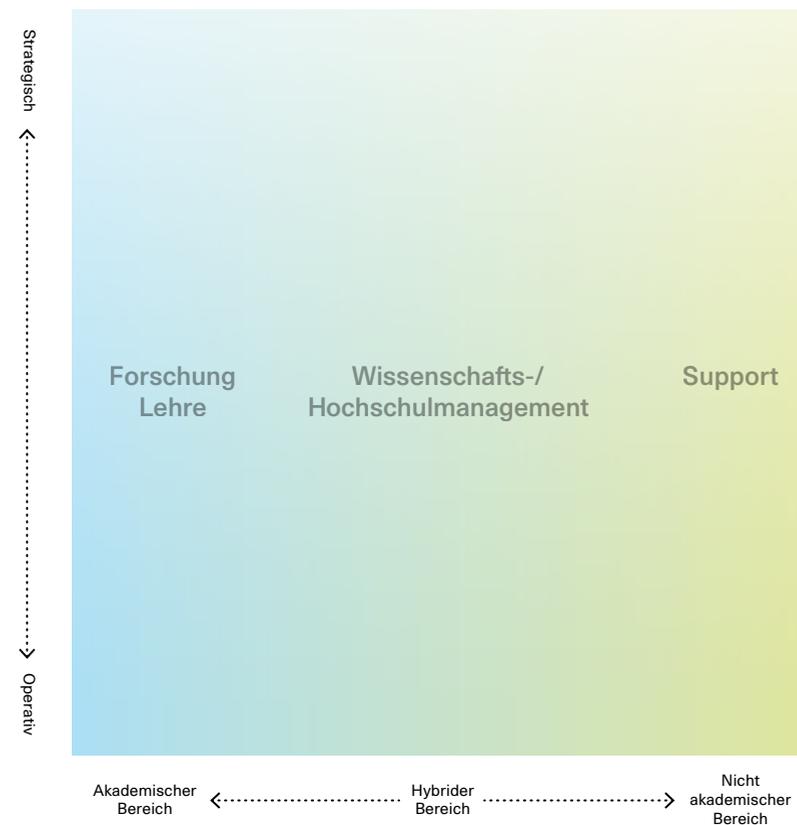


Abb. 2:  
Hochschulkontinuum

Generell nehmen alle Hochschulmitarbeitenden an mehr oder minder komplexen Prozessen teil, welche unidirektional (Prozess A) oder bidirektional (Prozess B) beziehungsweise zwischen zwei Beteiligten innerhalb eines Bereichs (Prozess C) oder über zahlreiche Beteiligte durch das gesamte Hochschulkontinuum gegebenenfalls sogar als Regelkreise verlaufen können (Prozess D) <sup>[s. Abb. 3]</sup>.

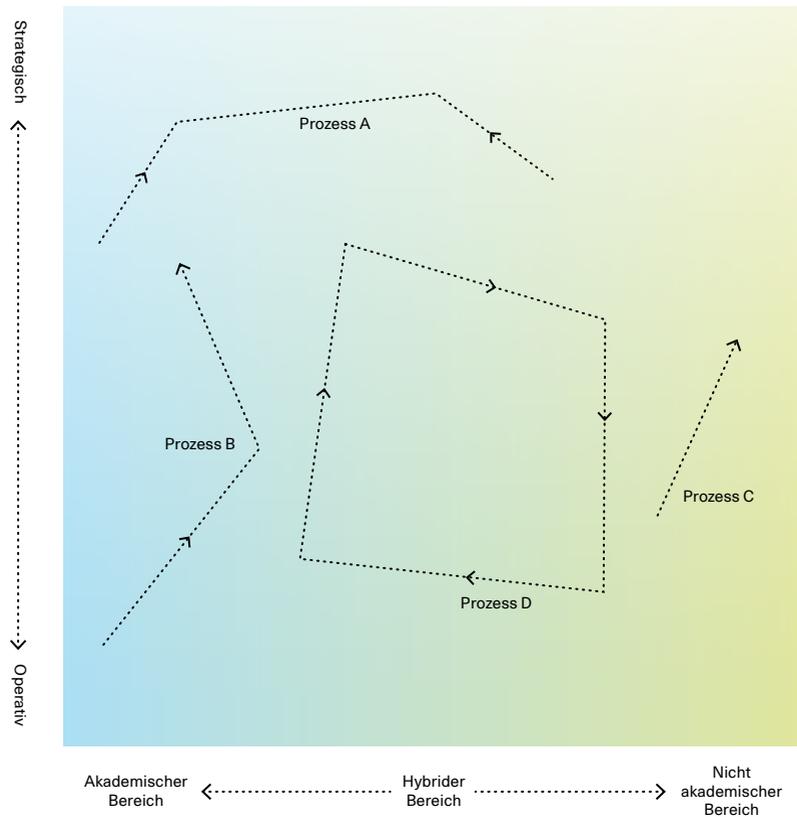


Abb. 3: Prozesse im Hochschulkontinuum

In Bezug auf eine qualitative Vorortung der Stellenbeschreibungen im «Hochschulkontinuum» lassen sich Möglichkeitsräume für die einzelnen Aufgabenbereiche identifizieren. So liegt beispielweise der Möglichkeitsraum einer Direktorin, eines Direktors auf höchster strategischer Ebene, ausgehend vom Bereich des Wissenschafts- und Hochschulmanagements mit Schnittstellen zu Forschung und Lehre

sowie dem Supportbereich. Die Möglichkeitsräume von wissenschaftlichen Mitarbeitenden in Forschung und Lehre beziehungsweise von administrativ-technischem Personal liegen dagegen auf der operativen Ebene mit einem starken Fokus auf ihre jeweiligen Bereiche verankert.

Die Schnittstellen zwischen den einzelnen Möglichkeitsräumen bleiben unscharf, da Aufgaben und Funktionsbeschreibungen sich überlappen beziehungsweise mehr oder weniger in die angrenzenden Bereiche vordringen können <sup>[s. Abb. 4]</sup>.

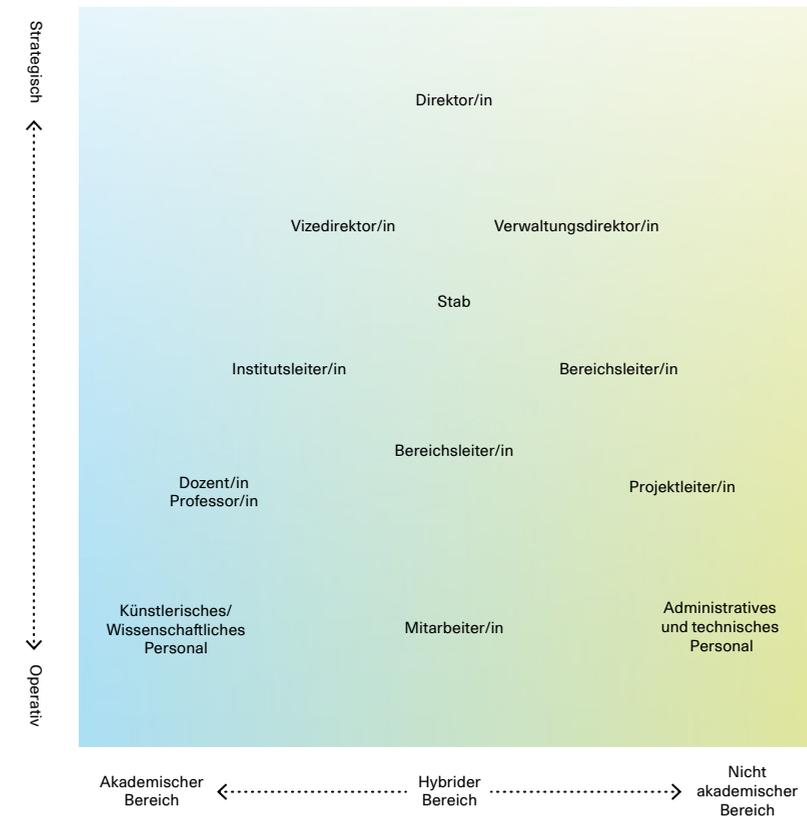


Abb. 4: Exemplarische Möglichkeitsräume von Stellenbeschreibungen im Hochschulkontinuum

Verbindet man diese qualitative Vorortung der Stellenbeschreibungen durch Möglichkeitsräume im «Hochschulkontinuum» mit den zuvor genannten Prozessen, so lässt sich ein idealtypisches Dreieck

aufspannen, in welchem ersichtlich wird, dass a) prinzipiell alle Mitarbeitenden über Prozesse horizontal, vertikal und diagonal miteinander in Verbindung stehen können, b) akademische beziehungsweise nicht-akademische Stellen ebenso mehr oder weniger Aufgaben aus dem Wissenschafts- und Hochschulmanagement übernehmen, und c) die operativen Aufgaben eher bereichsspezifisch sind, während mit zunehmenden strategischen Aufgaben auch ein Anstieg von bereichsübergreifenden Aufgaben verbunden ist [s. Abb. 5].

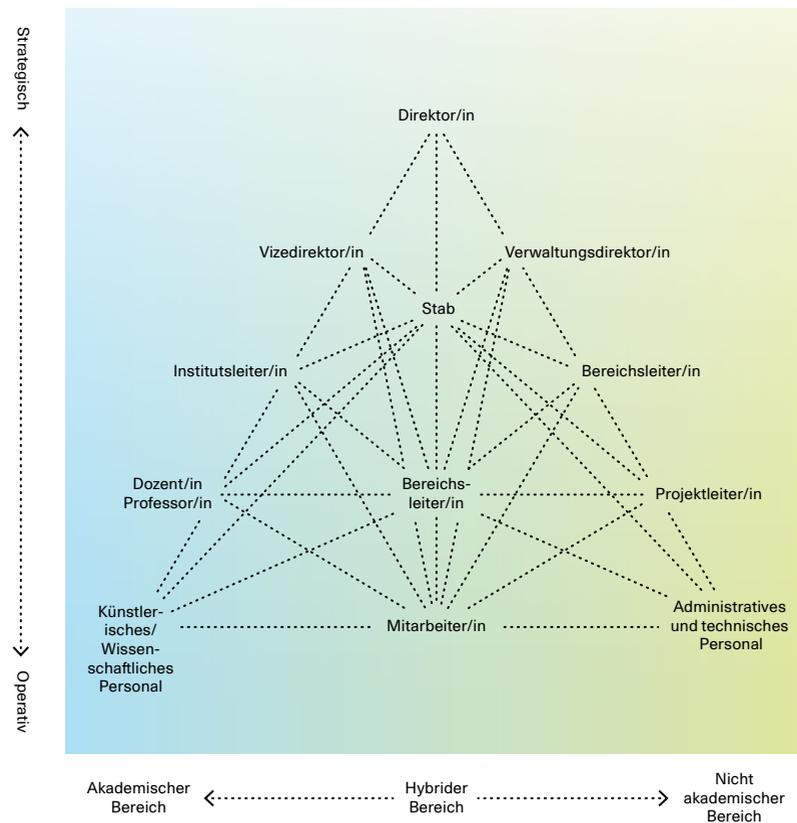


Abb. 5:  
Idealtypische qualitative Vorortung von Funktionen  
und möglichen Prozessverläufen im Hochschulkontinuum  
(am organisatorischen Beispiel einer Hochschule)

Mit den gestiegenen Anforderungen an die neuen Stellenprofile der «New Professionals» geht nicht nur eine Professionalisierung der allgemeinen Managementfähigkeiten einher. Vielmehr werden auch interdisziplinäres Wissen, hochschulspezifische horizontale, vertikale und diagonale Führungsqualifikationen, fundierte Kenntnisse der bildungspolitischen Landschaft und weitreichende Netzwerke benötigt, um den heutigen Anforderungen an das Wissenschafts- und Hochschulmanagement gerecht zu werden.

Die Hochschulen in der Schweiz begegnen diesem Trend bislang weitgehend mit einer heterogenen Differenzierung, welche gleichzeitig eine stärkere Implementierung in die bestehenden Strukturen der einzelnen Hochschulen sowie des nationalen Hochschulsystems erfordern würde, die bislang jedoch weder konsequent, noch einheitlich vorangetrieben wird.

Um diese Dichotomie aufzulösen werden folgende Ansätze auf den drei Ebenen 1) Mitarbeitende, 2) Vorgesetzte/Arbeitgebende und 3) allgemeine Rahmenbedingungen vorgeschlagen:

Aktive Weiterentwicklung der Mitarbeitenden im  
Wissenschafts- und Hochschulmanagement durch:

• Teilnahme am wissenschaftlichen Diskurs durch:

- Vorträge
- Konferenzteilnahmen
- Publizieren
- Forschungsprojekte

• Teilnahme in der Lehre

- Wissenschafts- und Hochschulmanagementenerfahrung professionalisieren durch Praxis und Weiterbildung
- Brücken bauen durch Vernetzung

Professionalisierung der Mitarbeitenden  
im Wissenschafts- und Hochschulmanagement  
durch Vorgesetzte und Arbeitgebende:

- Teilnahme an Workshops, Symposien, Konferenzen, Publikationen fördern
- Teilnahme in der Lehre fördern

- Praxis und Weiterbildung fördern
- Vernetzung fördern
- Präzisierung von Aufgaben, Kompetenzen und Verantwortungen
- Strukturelle Implementierung fördern
- Laufbahnperspektiven klären und entwickeln

#### Allgemeine Rahmenbedingungen des Wissenschafts- und Hochschulmanagements klären und stärken:

- Aufbau von hochschulpolitischen Schnittstellen und Vertreterinnen, Vertretern
- Initiierung eines nationalen Netzwerks
- Diskurs durch Workshops, Symposien, Konferenzen, Publikationen fördern
- Professionalisierung fördern (Stipendien, Förderungen, Entwicklung von spezifischen Weiterbildungsangeboten, Forschungsprojekte für interdisziplinäres Wissenschafts- und Hochschulmanagement, Auszeichnungen etc.)

#### «Operational Management» und «Strategic Leadership» als Kernkompetenzen des Wissenschafts-/ Hochschulmanagements

Das Ziel, das gesamte Hochschulkontinuum in allen Facetten der vertikalen, diagonalen und horizontalen Gesamtintegrität zu stärken, gehört zu den Hauptaufgaben des Wissenschafts-/Hochschulmanagements. Als Kernkompetenzen haben dabei neben den klassischen wissenschaftlichen und administrativen Skills zunehmend auch Fähigkeiten von operativem Management bis hin zu strategischer Leadership an Bedeutung gewonnen.

Ein Beispiel für einen Prozess, welcher das gesamte Hochschulkontinuum involviert, ist der Strategieprozess, bei welchem das strategische Hochschulmanagement in einem partizipativen Prozess zusammen mit der strategischen Ebene der Forschung/Lehre sowie des Supports eine Hochschulstrategie ausarbeitet. Nach der Verabschiedung des Strategiepapiers gilt es, die Ziele zusammen mit den Mitarbeitenden aus allen Bereichen auf der operativen Ebene umzusetzen. Dabei steht die operative Ebene mit der strategischen Ebene

über den Fortschritt beziehungsweise die Probleme bei der Implementierung in wechselseitigem Austausch, um die Ziele in definierten Zeitabständen zu überprüfen und gegebenenfalls zu justieren, um die bestmöglichen Rahmenbedingungen für eine wettbewerbsfähige und gesellschaftsrelevante Forschung, Lehre, Weiterbildung und Dienstleistung in einer gesamtheitlichen Hochschulorganisation zu fördern und zu ermöglichen.<sup>17</sup> Ziel ist nicht nur die Entwicklung einer perfekten analytischen Strategie, sondern auch ihre Abstützung auf einer möglichst breiten Basis von motivierten Mitarbeitenden, denn Entwicklung bedeutet auch immer «Change». Erst wenn der «Change» nicht mehr als eine unbekannt Bedrohung, sondern durch transparente, partizipative und kritische Prozesse, welche auch immer mit dem Risiko der Absage individueller Interessen verbunden sein können, als Chance zur Erneuerung und Verbesserung wahrgenommen wird, können innovative Ergebnisse auf allen Ebenen gedeihen. So beschreiben Corinne Young, Stephen Stumpf und Maria Arnone Strategieprozesse dann als gelungen, wenn sich die Linie zwischen «we/they» möglichst tief nach unten innerhalb einer Organisation verschiebt.<sup>18</sup> Erst wenn möglichst viele Mitarbeitende im Sinne von «we» denken und handeln, werden diese letztlich auch Eigenverantwortung übernehmen, um den «Change» zu bewirken und zu verbessern. Gute strategische Führungspraktiken benötigen daher immer auch eine Ausgewogenheit zwischen analytischer und menschlicher Dimension.

Sollte es gelingen, das Wissenschafts- und Hochschulmanagement in ein «Hochschulkontinuum» zu implementieren, das durch seinen Netzwerkcharakter, horizontale Durchlässigkeit, hybride Stellenprofile, interdisziplinäres Wissen, Kreativität, Offenheit und Flexibilität geprägt ist, so könnte dies Hochschulen dabei unterstützen «to identify continuities between the beliefs and allegiances of the [...] 'golden era' and the current era of 'super-complexity'».<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Morrill, Richard: Strategic Leadership. Integrating Strategy and Leadership in Colleges and Universities. Lanham / New York / Toronto / Plymouth, Greenwood Publishing Group 2007.

<sup>18</sup> Young, Corinne / Stumpf, Stephen / Arnone, Maria: Managing change: Strategic response, organizational realities, and overcoming resistance. In: Challenges for Management. In: Total Quality Management as a Success Strategy, Vol. 2, Berlin: Springer-Verlag 1995, S.77-95.

<sup>19</sup> Taylor, Peter: Being an Academic Today. In: Barnett Ronald / Di Napoli, Roberto (Hg.): Changing Identities in Higher Education: Voicing Perspectives. Abingdon: Routledge 2008, S. 38.

Literaturverzeichnis:

Bjarnason, S. [/ Davies, J. / Farringdon, D. / Fielden, J. / Garrett, R. / Lund, H. / Middlehurst, R. / Schofield, A.]: The Business of Borderless Education: UK Perspectives. London: Universities UK, 2000.

Florida, Richard: The Rise of the Creative Class. New York: Basic Books 2002.

Gautschi, Patricia: Professionalisierung an Schweizer Hochschulen? Bestandsaufnahme und Perspektiven. In Gautschi, Patricia [/ Fischer, Andreas (Hg.)]: Arbeitsplatz Hochschule im Wandel, zoom Nr. 3, Bern: Universität Bern 2013, S. 21–33.

Gordon, George [/ Whitchurch, Cecilia]: Managing Human Resources in Higher Education: The Implications of a Diversifying Workforce. In: Higher Education Management and Policy, Vol. 19/2, 2007, S. 135–155.

Gornall, Lynne: «New Professionals»: Change and occupational roles in higher education. In: Perspectives: Policy & Practice in Higher Education, Vol. 3, Nr. 2, Abingdon: Taylor & Francis 1999, S. 44–49.

Morrill, Richard: Strategic Leadership. Integrating Strategy and Leadership in Colleges and Universities. Lanham [ / New York / Toronto / Plymouth]: Greenwood Publishing Group 2007.

Musselin, Christine: Are Universities Specific Organisations? In: Krücken, Georg et al. (Hg.), Towards a Multiversity? Universities between Global Trends and National Traditions, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 63–84.

Nickel, Sigrun: Neue Tätigkeitsprofile, neue Feindbilder? Karrierewege im Wissenschaftsmanagement im internationalen Vergleich. In: Gautschi, Patricia [/ Fischer, Andreas (Hg.)]: Arbeitsplatz Hochschule im Wandel, zoom Nr. 3, Bern: Universität Bern 2013, S. 35–44.

Nievergelt, Bernhard: Professionalisierungsprozesse in der nationalen und internationalen Hochschullandschaft. In: Gautschi, Patricia [/ Fischer, Andreas (Hg.)]: Arbeitsplatz Hochschule im Wandel, zoom Nr. 3, Bern: Universität Bern 2013, 9–19.

Ohmae, Kenichi: The Borderless World: Power and Strategy in the Interlinked Economy. New York: Harper Business 1990.

Taylor, Peter: Being an Academic Today. In: Barnett, Ronald [/ Di Napoli, Roberto (Hg.)]: Changing Identities in Higher Education: Voicing Perspectives. Abingdon: Routledge 2008, S. 27–39.

Whitchurch, Cecilia: Administrative managers – A critical link. Higher Education Quarterly, Nr. 58 (4/2004), S. 280–298.

Whitchurch, Cecilia: Professional Managers in UK Higher Education: Preparing for Complex Futures. London: Leadership Foundation 2006. Abgerufen am 13.02.2018. <https://pdfs.semanticscholar.org/8f99/40c3dfa251c5a33519dd19f01732262fa167.pdf>

Whitchurch, Cecilia: Shifting identities and blurring boundaries: the emergence of Third Space professionals in UK higher education. In: Higher Education Quarterly, Nr. 62 (4/2008), S. 377–396.

Whitchurch, Cecilia: Who do they think they are? The changing identities of professional administrators and managers in UK higher education. Journal of Higher Education Policy and Management, Nr. 28 (2/2006), S. 159–171.



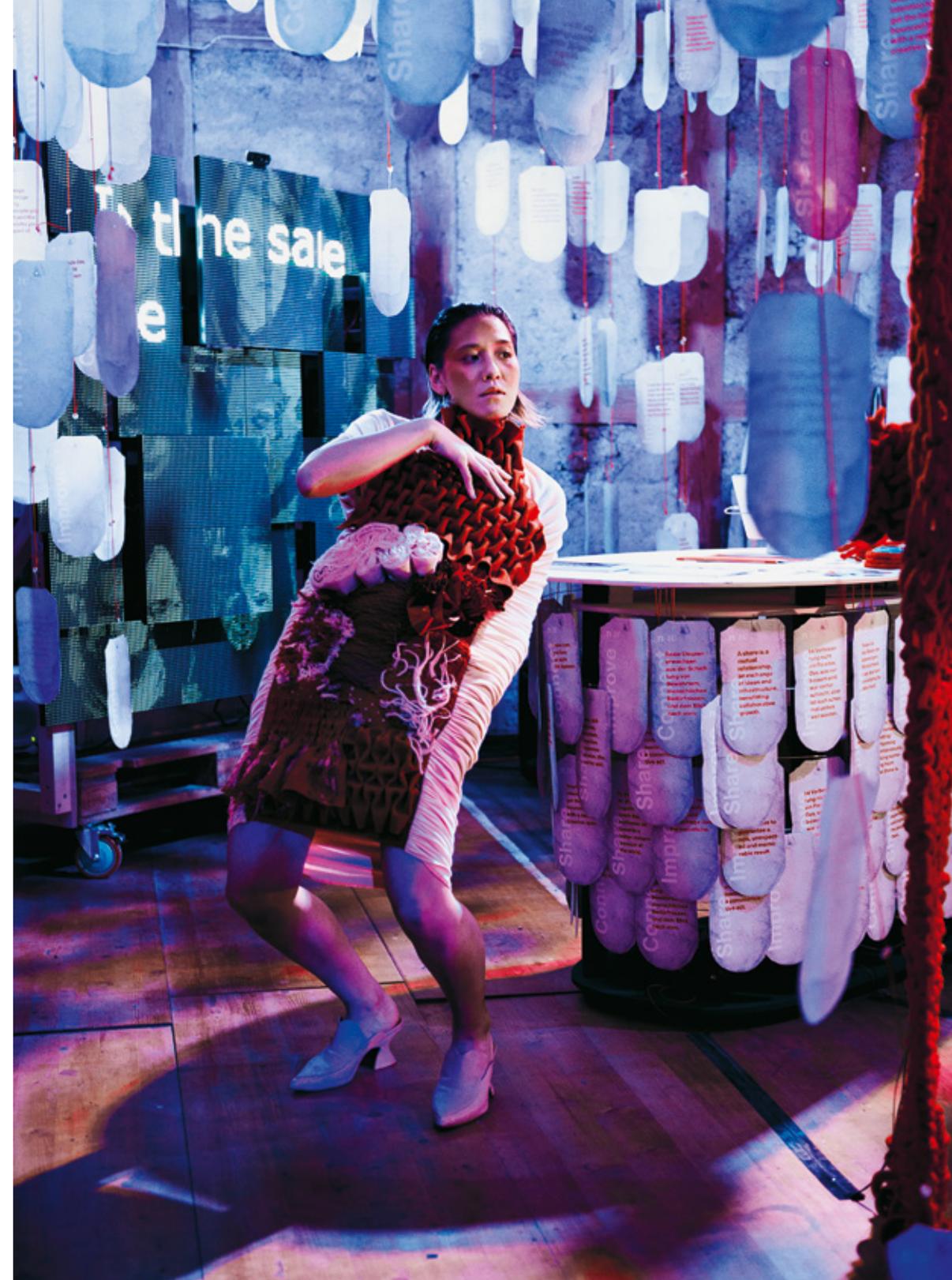
The socially relevant topics of gender and post-coloniality are significant for the creative and cultural industries. During the Friction workshop in 2018 I saw how my perspective in filmmaking and exhibition practice is connected to that field. What began in Friction set the stage for me to go more in depth and I look forward to bringing more of my work into the discussion with others to develop a more critical framework for looking at cultural entrepreneurship both in theory and practice. I am motivated to contribute to the Swiss Cultural Entrepreneurship network and to help to create a platform for all voices that can engage both the local and trans-local critically.

Harsha Menon  
artist and filmmaker,  
lecturer at Philipps-University Marburg, Boston

## Designers' Saturday

Wie Lehrende und Studierende der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW zu den Hauptthemen des Designers' Saturday 2018 ‹Improve›, ‹Share› und ‹Connect› stehen, lässt sich an der speziell für diesen Anlass geschaffenen, raumgreifenden Installation ablesen. 4500 Schindeln transportieren die Statements der Hochschulangehörigen und bilden gleichzeitig das Setting für die Ausstellung der Basler Designpositionen: Das Institut Integrative Gestaltung | Masterstudio und das Institut Visuelle Kommunikation präsentieren aktuelle Masterarbeiten zu den Themen Künstliche Intelligenz, textile Handarbeit und Elektronik, Genderlessness in der Mode, flexibles Office-Design sowie typographische Experimente, Hilfsmittel für humanitäre Notlagen und die Verschmelzung von Mensch, Natur, Raum und Zeit in der Szenografie. Gleichzeitig formuliert die Ausstellung auch einen Appell an das designaffine Publikum: ‹Be a Master of tomorrow!›. Damit möchte die Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW auf die Relevanz und Notwendigkeit der Masterausbildung im Design hinweisen.

Jenni Schmitt









Ich sehe in Swiss Cultural Challenge (SCC) ein für Europa einmaliges Programm, das Bahnbrechendes im Aufbau von Kapazitäten im kulturellen Unternehmertum leistet. Die Regeln, die für erfolgreiche Technologie-Start-ups im Silicon Valley gelten, lassen sich nicht eins zu eins auf kulturelle Initiativen übertragen. Der größte Verdienst von SCC besteht darin, dass es ein spezielles Ausbildungsumfeld für Projekte entwickelt hat, das auf die Schaffung von Kultur und ihrem gesellschaftlichen Nutzen fokussiert ist. Mit seinem Programm, das sowohl kritisch als auch pragmatisch ausgerichtet ist, hat SCC durchaus das Potenzial, in ganz Europa tiefgreifenden Einfluss auf den Bereich der Kreativ- und Kulturwirtschaft zu nehmen.

Monica Boța-Moisin

Rechtsanwältin für kulturelles geistiges Eigentum und Mode  
Gründerin der Cultural Intellectual Property Rights Initiative (CIPRI)

# Frictions and Fiction, or, the Need to Resist the Sirens of Knowledge

Francesco Erspamer

**Fiktion bedeutet keineswegs nur Unterhaltung oder Flucht aus der Realität, sondern stellt eine gedankliche Kraft dar, um Unbekanntes zu erforschen und zu überleben. In diesem Sinne ist Fiktion das pure Gegenteil von Falschheit und ein wirksames Mittel gegen Vermessenheit. Fiktion ist gerade heutzutage sehr gefragt, in einer Zeit, in der Erfolg als Wahrheit verkauft wird, und in der wir auf unverantwortliche Art und Weise auf *Zukunftswissen* und unsere vermeintlichen Fähigkeit setzen, Lösungen für die unvorhersehbaren Folgen unserer Tendenz zur unmittelbaren Befriedigung, Deregulierung und wirtschaftlichen Kurzfristigkeit zu finden. Doch das Unbekannte kann weder vorhergesehen noch versprochen oder geplant werden. Man kann es lediglich akzeptieren und als Fiktion erkennen, dann wird das Unbekannte zur Entdeckung, Erfahrung oder Erfindung. Zuvor ist es nichts anderes als eine Möglichkeit, eine Erwartung – vergleichbar etwa mit der Situation von Adam und Eva und dem verbotenen Apfel oder der Erfahrung des am Mast festgebundenen Odysseus angesichts des verführerischen Gesangs der Sirenen oder der verbotenen Reise des Odysseus über die Säulen des Herkules hinaus in Dantes Göttlicher Komödie.**

Frictions and Fiction, or, the Need to Resist the Sirens of Knowledge

Francesco Erspamer

*Friction* is the physical realization of the existence of something that resists our presence; it is the acknowledgment of conflicting movements, objectives, or interests. It incites evolution, in nature and in society. Friction is the real; it is the normal condition under which different species and individual organisms live, interact, and compete when they share a common world.

*Fiction* is the cultural response to friction. It is not a condition, but a reaction to pre-existent tensions, a process of adaptation. Fiction, and art, *are* evolution, cultural evolutionary strategies. This is what this paper is about – the immense opportunities that fiction has opened to humankind and the serious risk that we are running today, of defictionalizing society.

At the beginning of history, knowledge was understood both as a gift that could grant humans an edge over nature and, at the same time, as a danger that could bring our species to self-destruction. Think of Adam and Eve's fall from Eden in the *Genesis* or of the episode with Odysseus and the Sirens in Homer's poem. I'll examine them in a moment but first it is essential to realize that the more civilization has been taken for granted, the more men (they have been almost all men) have forgotten that civilization is not a reality but a fragile construct, a fiction, invented in relatively recent times after hundreds of thousands of years of darkness and uncertainty.

Far from being forms of entertainment or ways to escape reality, art and narrative are indispensable mental devices that remind us that all our knowledge is phenomenological, that is, based on experience and consciousness; and that omniscience (knowledge before experience or independent from it) is entirely out of our grasp, and in fact a delusion and a lie. Fiction is in this sense the very opposite of falsehood and an antidote to hubris. I believe that today fiction is particularly useful – and indeed, indispensable – as we find ourselves in a period that tends to mistake success for truth and that has irresponsibly been betting on *future* knowledge and on our supposed ability to find solutions

to the unknown consequences of the present's drift towards immediate gratification, deregulation, and economic short-termism.

But what is fiction? Literary scholars would answer that it is the dominant genre of modernity, in English often conflated with a word that stresses its newness: the novel. Anthropologists and social scientists would claim that fiction is a fundamental structure of the human mind. Let's briefly analyze these two mainstream approaches.

Modernity called for a disposition that would authorize, not deception, but rather an "ironic credulity enabled by optimistic incredulity", as Catherine Gallagher explains; and that disposition they called *fiction*: "One was dissuaded from believing the literal truth of a representation so that one could instead admire its likelihood and extend enough credit to buy into the game." Modern subjectivity was predicated upon such flexibility; it demanded variable mental states. To invent the modern affective family, based on love rather than on economic or social advantage, required speculation; you had to imagine that you would live happily ever after, even if you married against your parent's wishes and perhaps against good sense. The bar of the possible was raised; after all, geographical explorations and the telescope were proving that reality was more surprising than fantasy. This sort of deferment of corroboration allowed common people to accept paper money. "Almost all of the developments we associate with modernity, from greater religious toleration to scientific discovery", Gallagher says, "required the kind of cognitive provisionality one practices in reading fiction, a competence in investing contingent and temporary credit."<sup>1</sup>

Other scholars dated the rise of fiction to a much earlier period. Yuval Harari, in his bestselling "brief history of humankind", maintains that fiction played an instrumental role in the cognitive revolution that occurred between seventy and thirty thousand years ago and made us fully human. Our ancestors – and other species as well – had already begun to use sounds in order to share relevant information and even to gossip about members of the community. But the unprecedented feature of our brain that radically transformed our society was not the ability to speak about real events or real people. It was the ability to communicate information about things that did not exist; it was the ability to imagine things, and to imagine them *collectively*.<sup>2</sup>

Fiction is *collective imagination* and it is the way our brain is wired and programmed to organize and interpret the data that it receives from the senses. As spiders spin webs because evolution gave

<sup>1</sup> Catherine Gallagher, "The Rise of Fictionality," *The Novel*, ed. Franco Moretti, vol. I, *History, Geography, and Culture*, Princeton: Princeton University Press, 2006, pp. 346–47.

<sup>2</sup> Yuval Noah Harari, *Sapiens: A Brief History of Humankind*, New York: HarperCollins, 2015, p. 27.

them brains to spin webs, so humans spin out stories because their brains are built for fiction. In the last ten years, storytelling has become an important field of research – in the social sciences even more than in the humanities. "We are not taught narrative", Brian Boyd argues, "rather, narrative reflects our mode of understanding events." In other words, our minds "exist to predict what will happen next" and to do so they must over-detect agency; human minds tend to relate pieces of information to each other, to interpret events not just as single, isolated accidents to be assessed individually (and by individuals) but as segments of a *story* whose meaning is holistic and collective.

This was our evolutionary advantage; thinking fictionally allowed us to shift from our own perspective to somebody else's and thus solve the problems of cooperation, especially among large numbers of people. In short, art and fiction (significantly Boyle pairs them as the two tools that allow for cultural and social change, the same function that in nature is played by evolution) depend on the "uniquely human ability to share attention".<sup>3</sup>

Fiction is what made us human, social (actually, *ultrasocial*), and modern. I believe that fiction is also what may enable us to survive modernity and the present environmental, social, and cultural crisis. But only if it is accepted and recognized as fiction – as an extraordinary device that allows us to mentally explore the unknown, to cope with it and, in the process, to realize the limits of our subjectivity and find our meaning and identity precisely in those limits, not in the irresponsible and arrogant attempt to deny them. An attempt that is exactly what advertising, consumerism, and the media have been teaching us, with their status symbols and promises of happiness, omnipotence, and eternal life; and if reality does not oblige, instead of being encouraged to invent fictions, we are offered virtual or augmented *realities*. Instead of the sublime, there is big data; instead of Kant's and the Romantics' realization of the immensity of nature beyond calculation and measurement, the conviction that we can manage that immensity and make sense of it. Commenting on the *Critique of Judgment*, Jean-François Lyotard described imagination and reason as incompatible, and the sublime as the place where they confront each other, "two 'absolutes' equally 'present' to thought, the absolute whole when it conceives, the absolutely measured when it presents".<sup>4</sup> Big data is the opposite: an intentional suppression of any difference between reason and imagination, an unsublime stance, a reduction of God to the mere accumulation of an enormous amount of information – omniscient but incapable of

<sup>3</sup> Brian Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Cambridge Mass: Harvard University Press, 2009, pp. 131, 134, 195–96.

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime* (1991), translated by Elizabeth Rottenberg, Stanford California: Stanford University Press, 1994, p. 123.

creation. My point is that when, to address the unknown, we use an algorithm instead of fiction – or rather we pass off fiction as an algorithm – we have a problem. In an interview, Harari claimed that “identity is always based on fictional stories that sooner or later collide with reality”.<sup>5</sup> But this is exactly what fiction is supposed to do: to collide with reality. I would actually call it a collider, similar to those that physicists use, where particles are accelerated and crashed into one another, and we must analyze the effects and byproducts of those impacts to catch a glimpse of the real structure of the universe.

Fiction is the *orazione picciola*, the “little speech” with which Ulysses is able to arouse the enthusiasm of his now old crew and convince them to sail towards the unknown. It’s Dante’s Inferno, canto XXVI, Dante the pilgrim’s encounter with Homer’s Odysseus. Dante had not read the *Odyssey*, having only heard of it through Virgil, Ovid, Boethius; and yet, he demonstrates to have profoundly understood Homer’s poetry and his interest in the relation between men and knowledge. Back in Ithaca and grown old, Dante’s Ulysses should have been at peace; the *nostos* was completed. But the *nostos* is not a trip, it is a condition. Once lost, innocence can hardly be regained, but it is almost harder to regain ignorance. Knowledge is fatal, irreversible, as proven also by the apple from the tree of good and evil in the Garden of Eden. Ulysses is restless; he is nostalgic about his adventures, he is nostalgic about nostalgia. He goes back to the open sea with his ship and his companions, visiting every corner of the world – of the *known* world. Until he reaches Hercules’ pillars, the boundaries of the known, the passage towards the unknown. And here is Ulysses’ speech:

“O brothers, who amid a hundred thousand  
perils [...] have come unto the West,  
to this so inconsiderable vigil  
which is remaining of your senses still,  
be ye unwilling to deny the knowledge,  
following the sun, of the unpeopled world.  
Consider ye the seed from which ye sprang;  
ye were not made to live like unto brutes  
but for pursuit of virtue and of knowledge.”<sup>6</sup>

This is fiction. Fiction is not a lie, fiction is not the truth, fiction is the exploration of possibilities. Ulysses is giving his companions a choice: between the known and the unknown. The unknown cannot be

anticipated, cannot be promised, cannot be planned. The unknown can only be accepted and recognized as fiction. Once known, the unknown becomes a discovery, an experience, an invention; but before, it can only be a possibility, an expectation – fiction.

Ulysses’ speech reveals what fiction is about: *the pursuit of virtue and of knowledge*. The human mind is built for such pursuits and we cannot change it; but it makes a huge difference to understand that they are fiction rather than to pretend that they are reality. Fictions that are passed off as facts are scams, but fictions recognized as fictions are illuminations, “a flash of intuition, perhaps the reason for our fate, for our being here today” – as Primo Levi explained in the chapter of *Se questo è un uomo* in which he narrated the miracle that occurred when, in Auschwitz, he recited the canto of Ulysses to another prisoner, Jean, “the Pikolo of our Kommando”; he didn’t remember all the lines, and Jean did not speak Italian, and yet for a moment it was enough to forget who they were and where they were: “Pikolo begs me to repeat it. How good Pikolo is, he is aware that is doing me good. Or perhaps it is something more: perhaps, despite the wan translation and the pedestrian, rushed commentary, he has received the message, he has felt that it has to do with him, that it has to do with all men who toil, and with us in particular; and that it has to do with us two, who dare to reason of these things with the poles for the soup on our shoulders.”<sup>7</sup>

Two thousand years before Dante, Homer had already realized the power and function of fiction. It happens in Book 12: the sailors have to put wax in their ears to block out the Sirens’ song, but Odysseus asks to be bound to the mast in order to hear the song without being able to react to it. This is an essential aspect of fiction and art; it is their warning: that one cannot afford to face reality unbound, that is, without constraints. Frictions with the unknown can bring astonishment, terror, sacred awe, even to the point of paralyzing our quest for knowledge and for a better society. Only when we bind ourselves to a mast, when we prescribe ourselves constraints, can we try to overcome those frictions. Constraints represent the understanding that reality is always larger and stronger; constraints are limits to the hubris of the subject, a necessary act of humility. They teach us that the outcome of our confrontation with the real is always knowledge or ignorance, not success or failure. Knowing oneself and shunning hubris were the conditions for entering the temple of Apollo to hear the responses of the Delphic oracle – divine fictions.

<sup>5</sup> Yuval Noah Harari, “Nationalism vs. globalism: the new political divide,” an interview with Chris Anderson, TED Dialogues, June 2017.

<sup>6</sup> Dante, Inferno XXVI 112–20; *The Divine Comedy*, English trans. Henry Wadsworth Longfellow, New York: Bigelow, Smith & Co., 1909, I, p. 156.

<sup>7</sup> Primo Levi, *Survival in Auschwitz* (1958), English trans. Stuart Woolf, New York: Macmillan, 1993, pp. 113–14.

Before leaving Circe's island and starting the dangerous trip home, Odysseus predicts to his fearful companions the adventures that lie ahead. Like Dante's Ulysses, Homer's Odysseus speaks fiction, possibilities to come, persuasive enough to induce action but far from pretending certainty. Not even a goddess like Circe had been able to forecast the future precisely; she could only tell Odysseus that two routes would be open to him, but which to follow was up to him: "You must yourself decide in your own heart." Homer is as profound as he is clear: there are no charted routes beyond the known, only choices. Knowledge will come; before, there are only *possibilities*. Before, there is fiction, art. This is what Odysseus promises to his companions: "Friends, since it is not right that one or two alone should know the oracles that Circe, the beautiful goddess, told me, instead I will tell them, in order that knowing them we may either die or, shunning death and fate, escape."<sup>8</sup> An outcome is success: escape death, get back home. But the other one, equally valuable, is to die knowingly, that is, to be defeated *achieving knowledge*.

I think that this is an exceedingly important methodological statement. Reality is accepted for what it is, not manipulated for the purpose of giving the subject the illusion of being in control. We are used to economic theories and visions that value only success. Entrepreneurship has come to have only that goal: to bear fruit, and dividends. Homer and Dante, through the most entrepreneurial of the classical heroes, Ulysses, submitted that when exploring the unknown any quest for success as such is condescending and delusional, as it assumes that the unknown can be rigged.

The Sirens bewitched their listeners. How? Not through their beauty, not by casting a spell. Rather by means of offering them knowledge, and knowledge has always been a most effective temptation. The Sirens openly declare: "For never yet has any man rowed past the island in his black ship until he has heard the sweet voice from our lips; instead, he has joy of it, and goes his way a wiser man. For we know all."<sup>9</sup> This is the danger of the unknown; that it tempts us *as knowledge*, that it promises to make us wise. Without wax in their ears the sailors would have succumbed to temptation, as would have Odysseus if not tightly bound to the mast. What is, then, the meaning of that episode? I believe it represents one of the first instances of civilization's self-consciousness – an allegory of the rise of civilization. Civilization was seen as the ability to resist the power of the unknown, not just by ignoring it (thanks to the wax), but through moral and cultural constraints

<sup>8</sup> Homer, *Odyssey*, XII, 57–58 and 153–57; translated by A.T. Murray and George E. Dimock, Cambridge Mass: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1998, I, 453, 459.

<sup>9</sup> Homer, *Odyssey*, XII, 186–89 (I, 463).

(Odysseus' bonds). Civilization implied the acceptance of the impossibility of a total understanding of reality, and consequently an acceptance of the limits of our senses and of our reason.

The shipwreck temporarily averted by Homer's Odysseus and yearned for by Dante's Ulysses, occurs before the eyes of Lucretius' spectator, at the beginning of *De rerum natura's* second book: "Pleasant it is, when on the great sea the winds trouble the waters, to gaze from shore upon another's great tribulation: not because any man's troubles are a delectable joy, but because to perceive what ill you are free from yourself is pleasant."<sup>10</sup> Again, reality cannot be confronted without some kind of precaution, in this case a safe distance from the rough sea. Lucretius' Epicurean philosophy is summarized a few lines after: while a direct experience of nature would be destructive, the calm and organized appreciation of its forms and laws is even able to dispel *terrorem animi*. Frictions with the world terrify our mind, but its fictions set it at rest: "Nothing is more delightful", Lucretius continues, "than to possess lofty sanctuaries serene, well fortified by the teachings of the wise, whence you may look down upon others and behold them all astray, wandering abroad and seeking the path of life." Only through fiction and from the sanctuaries of pre-existing wisdom, can one make sense and use of the unknown.

Neoliberalism and its art see things differently. Consumerism despises traditions, and deregulation wipes out constraints. Fiction then becomes an ironic device to entertain and make money, solely preoccupied with its own contingency and autonomy, voided of any desire to shape the unknown collectively. I'm thinking of another shipwreck, this one with many spectators: Damien Hirst's 2017 exhibition *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*. Two Venetian museums were filled with hundreds of statues and objects in marble, gold, crystal, and hardstones, allegedly lost at sea two thousand years ago and recently recovered at Hirst's personal expense. A magnificent catalogue and a film documentary<sup>11</sup> succeed in persuading the cursory visitors and the casual Internet surfers that all this fake antiquity was authentic – at least until they paid attention to the synthetic blue coral, the "Sea World" logo emblazoned on a sword, Egyptian deities that look like Rihanna and Kate Moss, several Disney characters, some small figures suspiciously similar to toy Transformers, and the bust of Hirst himself as the mythical collector, a freed first-century slave called Cif Amotan II.<sup>12</sup> His name is the anagram of "I am a fiction" but Hirst's show is no fiction. It is a *true fake*, a trick that immediately reveals itself to

<sup>10</sup> Lucretius, *De rerum natura*, II, 1–4, 59–61, 7–10; English trans. W.H.D. Rouse and Martin Ferguson Smith, Cambridge Mass: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1992, pp. 94, 99.

<sup>11</sup> Damien Hirst, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Other Criteria Books/Marsilio, 2017; Julia Halperin, "Damien Hirst Created a Fake Documentary About His Fake Venice Show – and Now You Can See It on Netflix", *ArtNet News*, January 5, 2018.

<sup>12</sup> See Laura Cumming, "Damien Hirst: Treasures from the Wreck of the Unbelievable Review – Beautiful and Monstrous", *The Guardian*, April 16, 2017; Tiernan Morgan, "Damien Hirst's Shipwreck Fantasy Sinks in Venice", *Hyperallergic*, August 10, 2017; Andrew Russett, "A Disastrous Damien Hirst Show in Venice", *ARTNews*, May 8, 2017.

avoid the risk of really mystifying anybody, a very expensive celebration of the media's power to sell anything. Significantly, the name of the imaginary ship that sank with its trove was *Apistos*, Greek for "unbelievable"; Hirst wants to convince us that art and fiction can only be either real (in the past) or parodies and fantasies (today). They are much more than that. They are *possibilities*.

Language and logic made us animals that did not just live but interpreted. The very size of our brain exceeds the practical needs of scanning the environment for food, dangers, and a mate; it is rather due to the importance of abstract thinking and fiction, that is, to our quest for experience. Our brain was indeed made for the "pursuit of virtue and of knowledge". Ancient myths like the Genesis show this very clearly. The Creation was just finished, and Adam and Eve immediately transgressed God's prohibition. They were in the Earthly Paradise, where they should have been happy and fully satisfied – which means without desire. Instead, like Ulysses after his return to Ithaca, they were impatient. They wanted change. Nature is in constant evolution – we know that, but the ancients, too, way before Darwin, knew that transformation (growth and decay) are intrinsic characteristics of the earthly condition. Our mind and its software, logos, copy nature and evolution.

Adam and Eve wanted to understand the unknown. Until then the process of understanding the known had gone smoothly: "The man gave names to all cattle, to the birds of the air, and to every wild animal." That was the reassuring creation, stable, orderly, divine. Perfect, and as such, non-human. Then one of these creatures, the snake, began to evolve, as in fact God, at the end of the sixth day, had commanded them to do. God's very instructions to man and woman: "Be fruitful and increase, fill the earth and subdue it, have dominion over the fish in the sea, the birds of the air, and every living thing that moves on the earth," sparked off the struggle for supremacy and survival. The language that had just named all animals and things proved insufficient for that task. Descriptive and normative language (what we would call *science*) speaks the known; when it tries to define the unknown, it becomes unreliable. God warned us not to eat from the forbidden tree, explained Eve to the snake: "If we do, we shall die." But the snake replied: "Of course you will not die." Who was right? Eve and Adam were not used to choosing; they had no experience. The difference was that God denied them access to knowledge; the snake offered it to them: "God knows that, as soon as you eat it, your eyes will be opened and you will

be like God himself, knowing both good and evil", said the most cunning of all animals. Very cunning indeed: as God had created man and woman in the image of himself, of course man and woman wanted to become knowledgeable. Besides, only knowledge, only experience, would have enabled them to really understand the meaning of that divine threat: "the day you eat of that, you are surely doomed to die."<sup>13</sup> What would "to die" mean for those who had just been created and thought themselves immortal?

Nothing, of course. Because we are capable of understanding the unknown only through fiction, and we are capable of understanding the known only through experience. What is dangerous and potentially catastrophic in today's neoliberal ideology, is that it snubs this difference, mistaking its own fictions for reality and calling truth and design what is just a possibility.

Odysseus understands that the unknown can be confronted only through constraints, and that these may be applied either to the object or to the subject. In the former case, one must limit the amount of new information available – by putting wax in one's ears. Otherwise, we must weaken our responsiveness to information – by binding ourselves to the mast. Because the present, the actual, is not the dimension in which we can gain knowledge from experience. We may be burned by unmediated, direct experience. Previous forms must be used to approach new knowledge to make its experience productive – and bearable. Art teaches that creation needs rules.

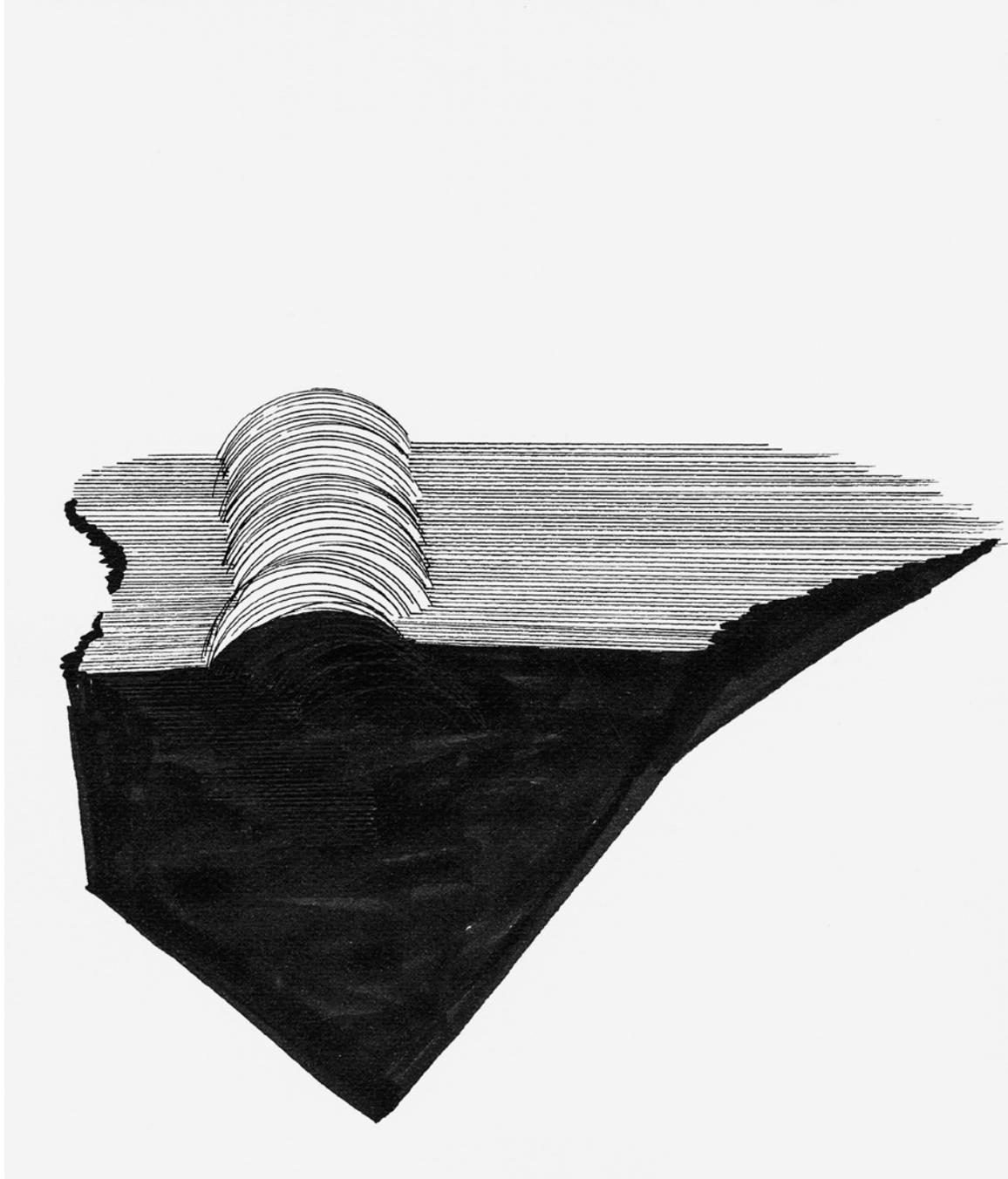
The versatile Odysseus (*polytropos*, "with many personalities") realizes the magnitude and excesses of reality and fears it – he is curious and desires knowledge and yet prepares for the encounter with humility, following Circe's advice. The other sailors represent the denial of fiction and thus the renunciation of experience. That made them dispensable; in the story they have to die so that Odysseus can be saved. The *Odyssey* is also about the rise of an aristocratic society. In an aristocracy, experience and knowledge and even fiction are privileges and burdens of the élite; only few can learn. But in a democracy, not to listen and learn means undermining democracy itself. As it is happening today; we have been delegating experience and information to the media, to advertising, to polls, pure fictions that pretend to be scientific and true; and the results are disastrous. Some of us live in protected communities, with wax in our ears, because we were told that to listen is dangerous, and we have agreed that dedicated institutions should

<sup>13</sup> Genesis 2:20, 1:28, 3:3–5, 2:17, *The Oxford Study Bible*, eds. M. Jack Suggs, Katharine Doob Sakenfeld, James R. Mueller, Oxford: Oxford University Press, 1992, pp. 12–13.

<sup>14</sup> See Fausto Codino, *Introduzione a Omero*, Einaudi, 1965, pp. 105–29.

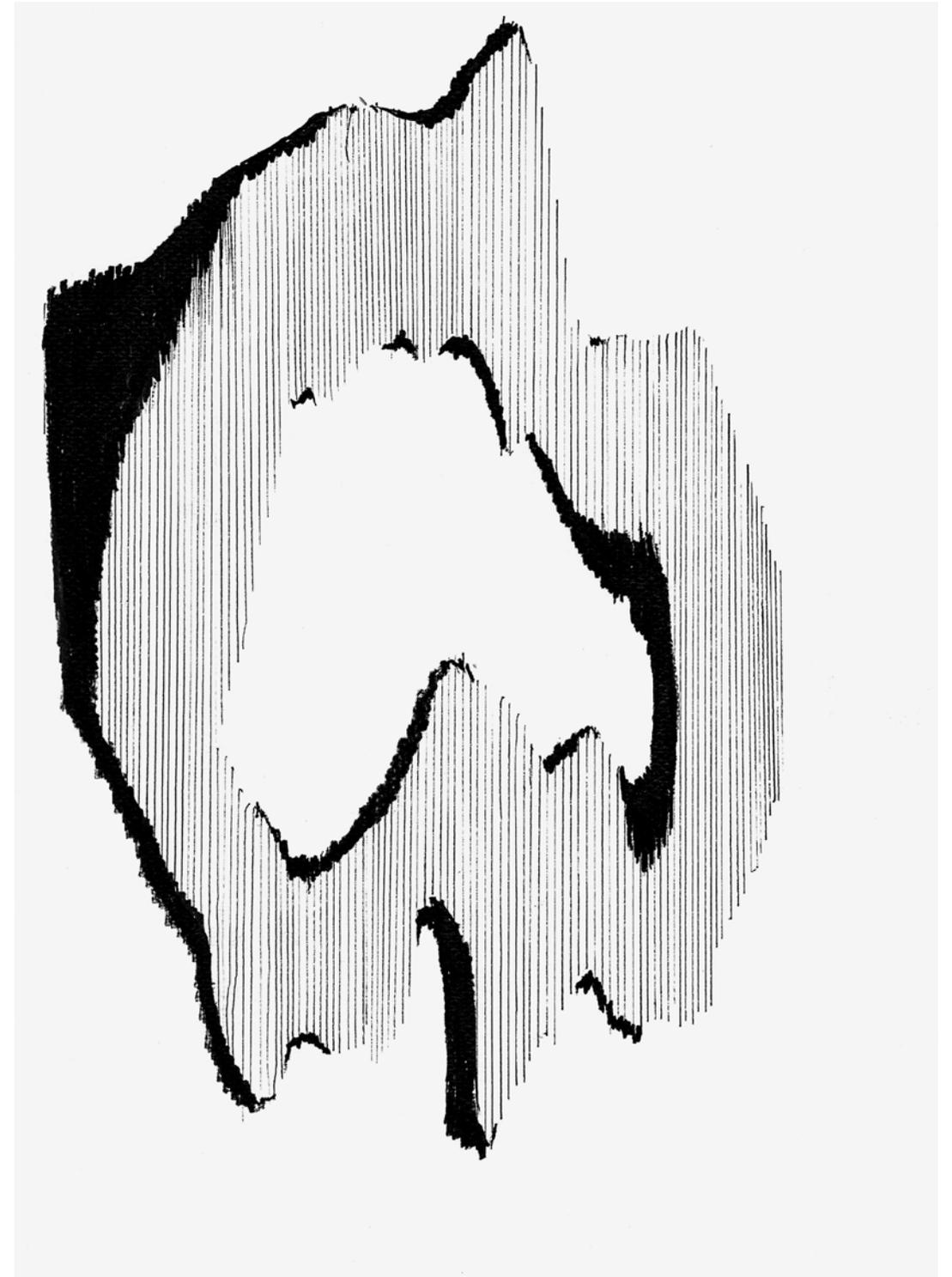
learn and think for us; on the other hand, if we listened with no constraints we would suffer, or be lost. The most effective tricks of neoliberalism are deregulation and the affirmation of unrestrained individual freedom; today, Ulysses' companions might have refused to bung their ears and Ulysses to be bound.

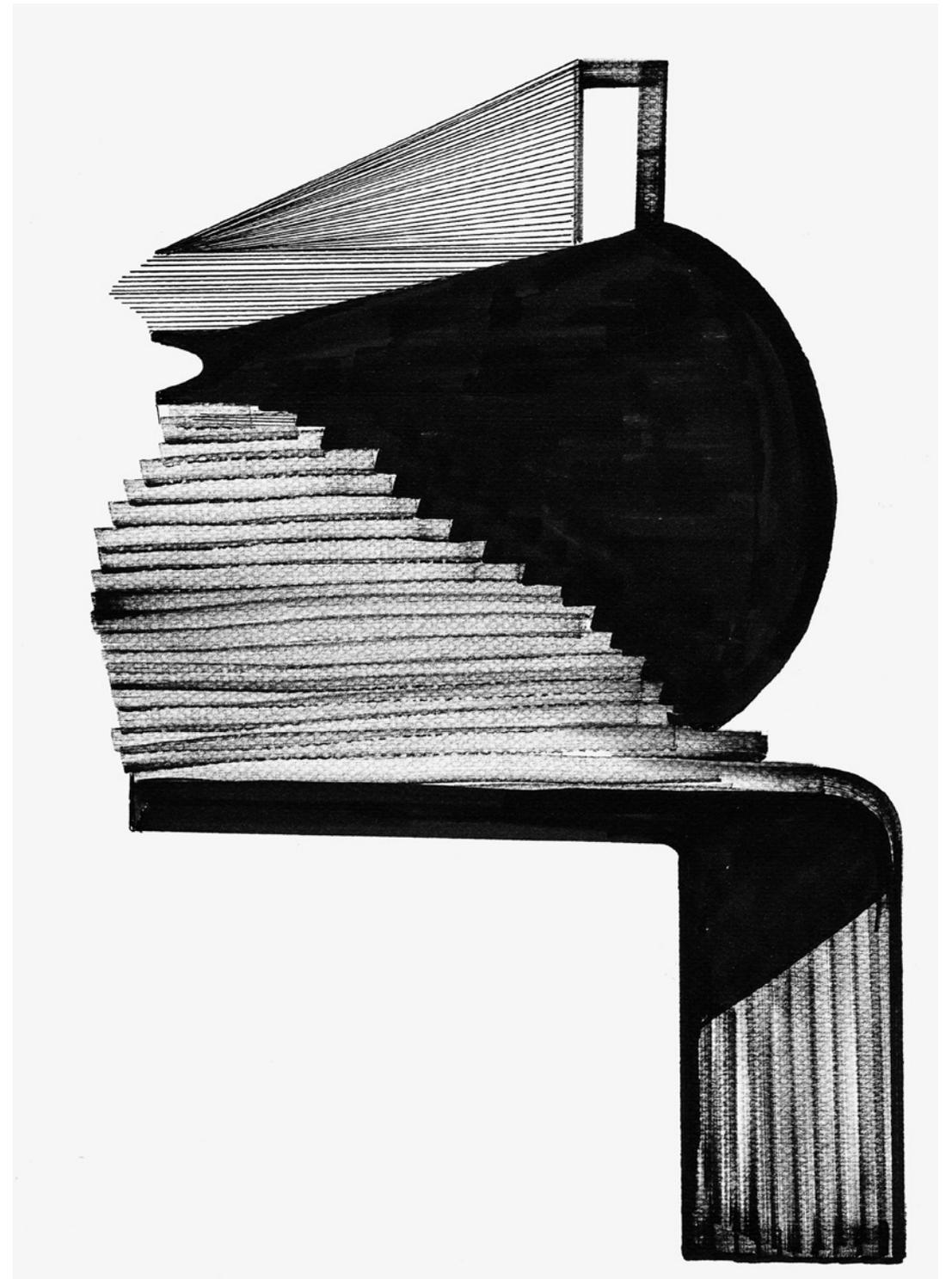
The human condition is not that of creators of reality, but of creators of fictions. Eating the apple of the tree of knowledge did not make us gods; it made us humans. Reality includes us and we do not control it. An eighteenth-century philosopher, Giovan Battista Vico, maintained that we have no power over the *verum*, on what is true; we can simply describe it. But we have power over the *factum*, on what was historically made, the facts, and we are completely responsible for them, including the destruction of the environment and its beauty. The recognition of the unreachable nature of the real must be our limitation, and only by accepting this limitation do we achieve greatness. Indeed, this is the role of the arts, of the humanities, of cultural entrepreneurs, of an aesthetic education (John Dewey's art as experience): to understand that friction is the necessary condition of any subject confronting unknown realities; and that fiction is our only access to them.



«Zeichnen» kommt von «Zeichensetzen». Erfordert deshalb nicht jedes Zeichen Imagination – und baut nicht alle Vorstellungskraft auf Zeichen? Imaginatives Zeichnen möchte ich deshalb als mentalen wie handwerklichen Prozess des Zusammenfügens von gefundenen, verinnerlichten oder neu hergeleiteten Formen verstehen. Imaginieren heisst, Vertrautes so anzusehen, als sähen wir es zum ersten Mal, doch um Unbeachtetes zu entdecken. Zweidimensionale Abbilder unserer bildverstellten Umwelt sind demnach nichts als vorgezeichnete Zutaten für solche Imagination: Geschnittene, gerissene oder angeschliffene Bildteile können den klassischen Zeichenstift ersetzen und lassen sich, losgelöst vom alten Kontext, in ungegenständliche Tonwerte umfunktionieren.

Sabine Hertig  
Dozentin am Institut Ästhetische Praxis und Theorie  
Kurs: Imaginatives Zeichnen





Verfahren der  
Imagination:  
zwischen  
Konvention und  
Abweichung  
in der Geste  
des Schreibens

Michael Renner

Literally translated into English, the term “Vorstellungskraft” means the “power to bring something forward”, or the “power to present something”. What is presented is seen by the presenter but also by a group of people, an audience, in an act of social exchange. What is presented is exposed and can be reacted upon. What is presented triggers imagination processes in others.

In terms of the history of Western thought, the faculty of imagination is either a result of godly influence (Assmann 2003), of genius (Kant 1790), or the outcome of social processes (Latour 2005), depending on the status of the individual with respect to divine powers, to their autonomous constitution, or to social interaction. In opposition to the faculty of imagination, the idea that nothing is new has also been considered. Beyond these opinions, the present contribution addresses an understanding of imagination that is guided by the discourse on new materialities and current specific design processes as its basis of argumentation.

Verfahren der Imagination:  
zwischen Konvention und Abweichung in der  
Geste des Schreibens

Michael Renner

#### 1. Schreiben – handelnd sprechen

Vorausgesetzt, dass wir die Suche nach dem Neuen als charakteristische menschliche Eigenschaft annehmen (Arendt (2010) [, S. 16]; Colomina/Wigley (2017) [, S. 10]) und die Abweichung von Bekanntem Aufmerksamkeit bindet (Lyotard (1997) [, S. 40]; Franck (1993a) [, S. 757]), ist die Praxis der visuellen Kommunikation auf kontinuierliche Weiterentwicklung angewiesen. Mit dem Bestreben, immer neue Formen der Abweichung von einer etablierten Wirkungsweise zu entwickeln, unterscheidet sich visuelle Kommunikation von visuellen Formen der Propaganda (Lyotard (1997) [, S. 44]). Diese setzt bewährte Mittel der Bindung von Aufmerksamkeit ein, um möglichst viele Personen von einer bestimmten Ansicht zu überzeugen oder zu einer bestimmten Handlung zu bewegen.

In diesem Sinn vermittelt visuelle Kommunikation eine ästhetische Erfahrung. Im Vorgang der Betrachtung erschliesst sich die Mitteilung nicht unmittelbar, sondern im Prozess der Wahrnehmung (Dewey (1988) [, S. 67]). Die Praxis der visuellen Kommunikation ist immer gegen eine etablierte Ästhetik gerichtet, von dieser aber auch direkt abhängig, weil sie die Abweichung erst ermöglicht. Der historische Blick auf die Kulturgeschichte zeigt kontinuierliche Entwicklungslinien, in denen immer wieder entscheidende Richtungsänderungen auftreten, die sich auf den weiteren Verlauf auswirken und für einen längeren oder kürzeren Zeitraum konstant bleiben (Kubler (1962) [, S. 19]).

Die Frage danach, wie eine Richtungsänderung – wie ungesehene, faszinierende, ansprechende, überraschende und damit wirkungsvolle visuelle Botschaften entstehen, ist ein zentraler Bestandteil der Reflektion in Praxis, Forschung und Pädagogik der visuellen Kommunikation.

Aber was bedeutet *ungesehen* oder *neu* im Kontext der visuellen Kommunikation? Wie die Bezeichnung des Praxisfeldes andeutet, geht es einerseits um den Transfer einer konkreten und intendierten

Mitteilung. Diese ist im Sinne einer Verständigung zwischen den Kommunikationspartnerinnen und -partnern auf Konventionen, also nur in begrenztem Mass auf neue Erfindungen angewiesen. Hannah Arendt beschreibt im Allgemeinen die Notwendigkeit des Zusammenspiels von *Gleichheit* und *Verschiedenheit* im sozialen Austausch (Arendt (2010) [, S. 213]).

Bezogen auf die konventionellen Elemente einer visuellen Botschaft können auf den ersten Blick die sprachlichen Elemente, die in typografischer Form als Schriftzeichen auftreten, als Teil der Gleichheit genannt werden. Wir stimmen innerhalb eines definierten Sprachraums weitgehend überein, wie ein sprachlicher Begriff buchstabiert wird. Selbst wenn wir auf der Suche nach konventionellen Elementen der visuellen Kommunikation bildliche Elemente gänzlich ausblenden, ist die Vermittlung einer typografischen Mitteilung mehr als die Repräsentation eines abstrakten immateriellen Inhalts. Jede Variante der visuellen Kommunikation, auch eine auf die reine Notation von Sprache reduzierte, als Typografie gefasste Mitteilung, trägt in ihrer Form eine Mitteilung mit sich, die über den Inhalt einer verbal formulierten Botschaft hinausreicht (Derrida (1967) [, S. 43]; Krämer 2012 [, S. 25]; Renner 2017[, S. 10–12]).

Die beschriebene Abweichung von Bekanntem kann unterschiedliche Wirkung entfalten. So kann sie einen Inhalt von einem unbekanntem Blickwinkel in unbekannter Form darstellen und damit der Betrachterin, dem Betrachter eine neue Einsicht vermitteln. Sie kann in einer ästhetischen Form bestehen, die dazu dient, dass wir unsere Aufmerksamkeit überhaupt auf einen Inhalt richten und diesen nicht ausblenden. Sie kann Anspielungen machen auf andere Inhalte und so Bezüge herstellen, die nur indirekt mit dem Inhalt der Mitteilung zu tun haben. Die Abweichung kann Konventionen hinterfragen – aber sie kann sie nur in einem bedingten Umfang ganz überwinden, weil der Transfer einer Mitteilung von einer minimalen Übereinkunft in den Repräsentationssystemen von Sprache und Bild bedingt wird. Die Wirkung der Abweichung ist mit den genannten Punkten keineswegs erschöpfend beschrieben. Die Wirkungen sind deshalb nicht umfassend beschreibbar, weil sie so vielfältig sind wie die Abweichungen selbst.

Darüber, wie das *Neue* entstehen kann, finden wir in der westlichen Geistesgeschichte unterschiedlichste Auffassungen. Wie Platon in seinem Menon Dialog bereits beschrieben hat, gibt es nichts Neues zu erkennen. Alles was wir als neu erachten sind Dinge, die wir

lediglich vergessen haben (Platon (1940)). Imagination und Figuralität sind Begrifflichkeiten, die eingesetzt werden, um intuitive Prozesse des bildlichen Denkens und Prozesse des Kombinierens von sprachlichen Elementen zu unterscheiden (Mersch (2006) [, S. 79]).

Hannah Arendt beschreibt die Unvorhersehbarkeit und Unberechenbarkeit des Neuen und wendet sich damit gegen die Auffassung, dass die Zukunft aus der aktuellen Situation extrapoliert werden kann. Sie geht von einer Begabung des Menschen aus, die es ermöglicht, sich der reinen Interpolation von Bestehendem durch Neuanfang zu entziehen.

«Die Tatsache, dass der Mensch zum Handeln im Sinne des Neuanfangs begabt ist, kann daher nur heissen, dass er sich aller Absehbarkeit und Berechenbarkeit entzieht, dass in diesem einen Fall das Unwahrscheinliche selbst noch eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat, und dass das, was «rational», d. h. im Sinne des Berechenbaren, schlechterdings nicht zu erwarten steht, doch erhofft werden darf.» (Arendt (2010) [, S. 216])

Des Weiteren geht die Philosophin von der Einzigartigkeit jeder Person aus, was sich im Handeln und Sprechen manifestiert. Arendt beschreibt, dass Handeln und Sprechen immer zusammen auftreten und etwas zeigen, was der, dem Sprechenden / Handelnden verborgen bleibt, diese, diesen aber ein Leben lang begleitet.

«Handelnd und sprechend offenbaren die Menschen jeweils, wer sie sind, zeigen aktiv die personale Einzigartigkeit ihres Wesens, treten gleichsam auf die Bühne der Welt, auf der sie vorher so nicht sichtbar waren, solange nämlich, als ohne ihr eigenes Zutun nur die einmalige Gestalt ihres Körpers und der nicht weniger einmalige Klang der Stimme in Erscheinung treten. Im Unterschied zu dem, was einer ist, im Unterschied zu den Eigenschaften, Gaben, Talenten, Defekten, die wir besitzen und daher so weit zum mindesten in der Hand und unter Kontrolle haben, daß es uns freisteht, sie zu zeigen oder zu verbergen, ist das eigentliche personale Wer-jemand-jeweilig-ist unserer Kontrolle darum entzogen, weil es sich unwillkürlich in allem mitoffenbart, was wir sagen oder tun. Nur vollkommenes Schweigen und vollständige Passivität können dieses Wer vielleicht zudecken, den Ohren und Augen der Mitwelt entziehen, aber keine Absicht der Welt kann über es frei verfügen, ist es erst einmal in Erscheinung getreten. Es ist im Gegenteil sehr

viel wahrscheinlicher, dass dies Wer, das für die Mitwelt so unmißverständlich und eindeutig sich zeigt, dem Zeigenden selbst gerade und immer verborgen bleibt, als sei es jener  $\delta\alpha\acute{\iota}\mu\omega\nu$  der Griechen, der den Menschen zwar ein Leben lang begleitet, ihm aber immer nur von hinten über die Schulter blickt und daher nur denen sichtbar wird, denen der Betreffende begegnet, niemals ihm selbst.» (Arendt (2010) [, S. 219/220])

<sup>1</sup>  
Zur Geste im Kontext der Zeichnung  
siehe: Renner 2014.

Das ›Wer einer ist‹ lässt sich nicht sprachlich fassen, ohne in eine unzulängliche Katalogisierung von Charaktertypen zu verfallen (Arendt (2010) [, S. 222]). Es zeigt sich nur im Handeln und Sprechen einer Person selbst. Dieses Handeln und Sprechen ist nur bedingt von der freien Intention der Person abhängig. Jedes Handeln und Sprechen ist nach Arendt ein Einfügen in ein Beziehungsgefüge, das zwischen den Individuen einer Gesellschaft besteht (Arendt (2010) [, S. 226]).

Die damit umrissene Beziehung zwischen individuellem Handeln und Sprechen, sowie seiner sozialen Bedingung lässt sich im Kontext der visuellen Kommunikation weiter vertiefen und mit der Frage in Relation setzen, wie etwas Neues entsteht. Dabei soll im Folgenden vom scheinbar ›konventionellsten‹ in der visuellen Kommunikation, der Geste des Schreibens ausgegangen werden. Es wird davon ausgegangen, dass sich im Schreiben das Sprechen und Handeln in einer einzigartigen Weise manifestiert, und die Spur der Schreibgeste die Individualität von Sprechen sowie Handeln zeigt.

Im Gegensatz zu einem rhetorischen Blickwinkel (Quintilian (2011)), einer linguistischen Betrachtungsweise (Campe (2015) [, S. 269–282]), dem Ansatz der Gestenforschung (McNeil (2007)) oder der Anthropologie (Tomasello (2008)), wird im Folgenden an einer Auswahl von Beispielen aus dem Kontext der Ausbildung und der Praxis der Visuellen Kommunikation analysiert, wie in der Geste des Schreibens und ihrer Weiterentwicklung in der Typografie das ›Wer einer ist‹ und die Suche nach der neuen visuellen Form, als Zusatz im Beziehungsgefüge zwischen den Individuen, sichtbar wird.<sup>1</sup>

## 2. Disziplinierung oder Befreiung der Geste in den Grundübungen des Schriftschreibens

Die Ausbildung zur Schriftgestaltung und Typografie führte in den modernistischen Lehrgängen zur Grafik-Designerin, zum Grafik-Designer und Typografen, Typografen über kalligraphische Grundlagenübungen des Schriftschreibens. Im Gegensatz zum Schreibunterricht

in der Primarschule wurden zum Beispiel im Unterricht am Vorkurs der Kunstgewerbeschule Basel in den 1960er-Jahren vorerst nicht von einem Ideal einer Buchstabenform oder Buchstabenverbindungen ausgegangen. Vielmehr ging es darum, einfache Gesten und ihre Abhängigkeit von den materiellen Eigenschaften des Werkzeugs und des Trägers einzuüben. Der gerade, vertikale Strich, als spannungsvolle Spur der Geste, wurde in zeilenförmiger Anordnung in Leserichtung in einem repetitiven Vorgang auf Papierbogen im DIN A3 Format (42 × 29,7 cm) mit einem weichen Bleistift aneinandergereiht (Maier (1977)). In einem ersten Schritt wurde die Übung auf vertikale Linien begrenzt. Danach kamen schrittweise halbe vertikale, diagonale, kreisförmige und halbkreisförmige sowie horizontale Linien dazu, bis ein einfaches Alphabet so geschrieben werden konnte, dass eine homogene Komposition von Zeichen auf einem Papierbogen geschrieben werden konnte <sup>[Abb. 1]</sup>. Die Übung wurde wie folgt beschrieben:

«Der Strich als selbständige Form wie auch als Teil eines Schriftzeichens muss lebendig sein, d.h. er soll eine Spannung aufweisen. Eine spannungsvolle Betonung seiner Enden bewirkt nicht nur, dass der Strich formal aktiviert, sondern seine Länge auch bestimmter wird. Diese Betonung entsteht mittels stärkerem Druck auf das Schreibwerkzeug. Dabei soll eine bloße Punktierung der Strichenden oder eine Dreiteilung des Striches durch abrupten Druckabfall oder -einsatz vermieden werden. Druck und Gegendruck müssen homogen ineinander übergehen. Eine formale Einheit im Wort- und Zeilenbild und eine rhythmisch ausgewogene Gliederung der ganzen Schriftseite entsteht durch eine optische Gleichheit der verschiedenen Zeicheninnen- und Zeichenzwischenräume und des Zeilenabstandes. Ausgangspunkt des optischen Ausgleiches ist der Grundzwischenraum zwischen ganzen Vertikalen. Dieser Abstand ist etwas schmaler als ein Quadrat. Alle weiteren neuen Zwischenräume, die zum Beispiel durch die Diagonale oder die halbe Vertikale entstehen, müssen optisch gleichwertig mit dem Grundzwischenraum übereinstimmen. Die einzelne Zeile wird frei auf das Blatt geschrieben. Dadurch wird der optische Gliederungsprozess direkter, intensiver und nicht durch irgendwelche Hilfslinien beeinflusst.» (Maier (1977) [, S. 77])

Kehren wir zurück zur Frage, wie im Schreiben von Buchstaben eine Abweichung vom Bekannten geschehen kann, und welche Rolle

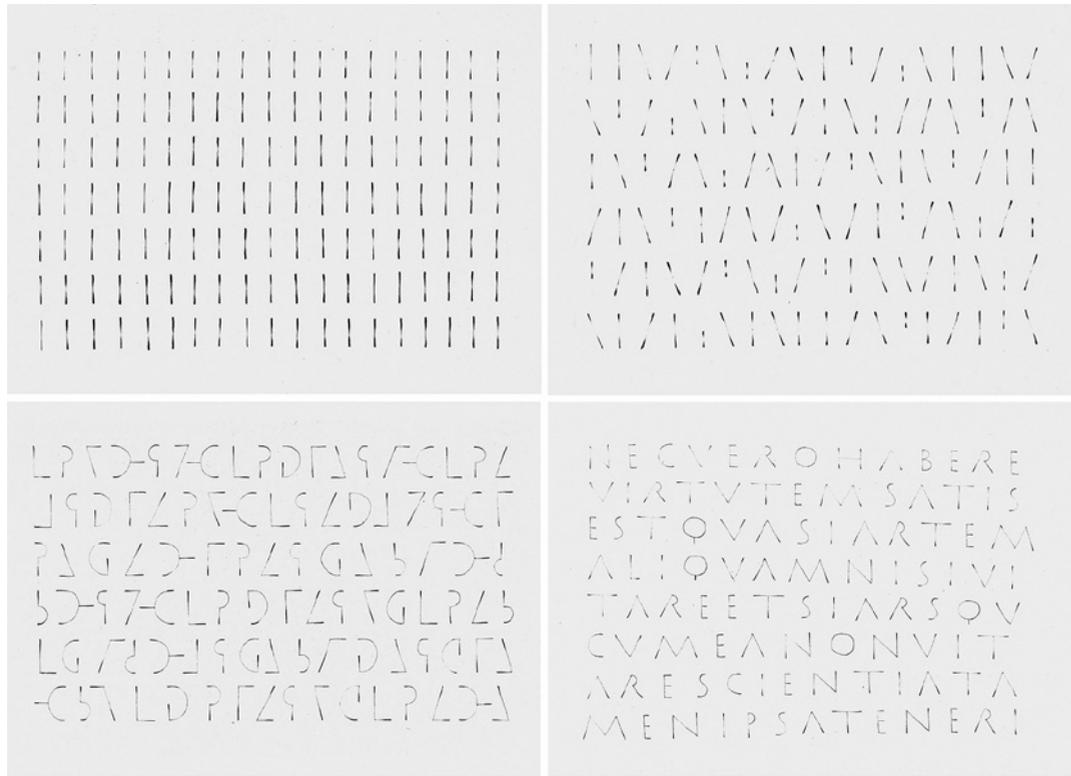


Abbildung 1: Vier Beispiele einer Grundübung zu Schriftgestaltung aus Maier, Manfred (1977). Elementare Entwurfs- und Gestaltungsprozesse. Die Grundkurse an der Kunstgewerbeschule Basel, Schweiz, Bd. 2, Bern: Haupt S. 78, 79, 83, 85.  
© Manfred Maier

dabei die Geste spielt, können wir die beschriebene Grundübung und ihre Intention wie folgt interpretieren. Einerseits wird durch die Reduktion auf den vertikalen Strich das eingeübte Schema<sup>2</sup> der Schulschrift überwunden. Andererseits wird die gegenseitige Abhängigkeit von körperlicher Geste und materieller Bedingung des Werkzeugs erprobt. Die Einübung der Bewegung von Arm, Hand und Finger in der Herstellung der vertikalen Linie zielt darauf ab, in einem rhythmischen Verfahren durch Belastung und Entlastung des Werkzeugs das Vertrauen in die intuitive Steuerung der Körperbewegung zu stärken. Der Verzicht auf Hilfslinien und die Betonung des optischen Ausgleichs fordert von der, vom Schreibenden einen kontinuierlichen Abgleich zwischen Bewegung, der erzeugten Spur, ihrer Wahrnehmung und der daraus resultierenden Korrektur der nächsten Bewegung. Dieser kontinuierliche Abgleich findet unterhalb der Schwelle des bewussten Denkens statt und wird in der repetitiven Handlung, in der «Automatisierung» eingeübt. Der Einsatz von vorgezeichneten Hilfslinien würde zwar, wie zur Suzuki-Methode von Richard Sennett kritisch bemerkt, einen schnellen Erfolg und damit die Motivation der Handlung hervorrufen, aber die Erfahrung des kontinuierlichen Abgleichs zwischen Hand, Auge und Wahrnehmung verhindern (Sennett (2008) [, S. 155]).

Obwohl wir das Vertrauen in die Geste als Grundlage für das Sichtbarwerden einer individuellen Geste anerkennen können, stellt sich die Frage bei der beschriebenen kalligraphischen Grundlagenübung, inwiefern sich dabei die Schulschrift und die damit verbundenen Vorstellungen einer konventionellen Schriftform überwinden lassen. Einerseits ist die beschriebene gestische Erfahrung als fluider Prozess Ausgangspunkt für die individuelle gestische Form. Andererseits ging es in der beschriebenen Übung um alles andere als die Stärkung des individuellen Ausdrucks<sup>3</sup> einer Buchstabenform mittels einer Geste.

Vielmehr war es die von den Römern entwickelte *Capitalis Monumentalis* und ihrer ästhetischen Grundprinzipien, die als «Urschrift» eingeübt wurde.

Das Vertrauen in die eigene Geste kann vorerst als handwerkliche Fertigkeit bezeichnet werden, bei der es in geringerem Ausmass um Erfindung als um die Herstellung einer konventionellen Funktionalität und Ästhetik geht. Andererseits dient diese Grundlage auch als Ausgangspunkt für das Sichtbarwerden der Individualität einer Geste, sofern das Resultat der Grundübung nicht als Endpunkt einer Entwicklung oder als Selbstzweck verstanden wird. Die Übung kann zur Befreiung der Geste von der banalen Schreibkonvention führen. Gleichzeitig

<sup>2</sup> Zum Schema Begriff siehe: Heidegger (2010) [, S. 92-10]; Johnson (2008) [, S. 139].

<sup>3</sup> Ausdruck und Geste des Schreibens siehe auch: Flusser (1994) [, S. 35].

bewirkt sie eine Disziplinierung der Geste unter anderen ästhetischen Vorzeichen. Beide sind kulturell geprägt. Beide sind eingebettet in das von Hannah Arendt beschriebene unsichtbare Beziehungsgewebe (Arendt (2010) [, S. 225/226]).

Die Frage stellt sich erneut, wie es zur Überwindung der Konvention kommt. Benötigen wir die Disziplinierung der Geste? Oder ist die Disziplinierung nur Einschränkung in der Suche nach dem Unerwarteten? Ist das Vertrauen in die Intuition der Geste die eigentliche Grundlage?

### 3. Die individuelle Geste in der Ideenfindung von visuellen Botschaften

Die Frage danach, ob die oben beschriebene Grundübung notwendig ist, um eine unerwartete Form aus der Geste des Schreibens zu entwickeln, lässt sich mit dem Blick auf die Einmaligkeit einer persönlichen Unterschrift verhandeln. Diese entwickelt sich aus der Wiederholung von einer anfänglich konventionellen Aneinanderreihung der Buchstaben zu einer einmaligen und wiederholbaren Spur einer Geste. Im Zusammenhang mit Jacques Derridas Auseinandersetzung mit der Theorie des Sprechakts beschreibt er die Relation von gesprochener Sprache zur Sprecherin, zum Sprecher und der Signatur zur Schreiberin, zum Schreiber wie folgt:

«From this point of view, let us attempt to analyze signatures, their relation to the present and to the source. I shall consider it as an implication of the analysis that every predicate established will be equally valid for that oral 'signature' constituted – or aspired to – by the presence of the 'author' as a 'person who utters,' as a 'source,' to the production of the utterance. By definition, a written signature implies the actual or empirical nonpresence of the signer. But, it will be claimed, the signature also marks and retains his having-been present in a past now or present [maintenant] which will remain a future now or present [maintenant], thus in a general maintenant, in the transcendental form of presentness [maintenance]. That general maintenance is in some way inscribed, pinpointed in the always evident and singular present punctuality of the form of the signature. Such is the enigmatic originality of every paraph. In order for the tethering to the source to occur, what must be retained is the absolute singularity of a signature-event and a Signature-form: the pure reproducibility of a pure event.» (Derrida (1988) [, S. 20])

Die beschriebenen Qualitäten der Signatur als eine transzendente Form der Präsenz, als unmittelbar abhängig von der schreibenden Person und die daraus resultierende Einmaligkeit können auf ihre Auswirkung in der Suche nach dem Neuen hinterfragt werden.

Im Gegensatz zu Gabriela Goldschmidts Analyse eines architektonischen Entwurfs, der sich aus der Signatur der, des Architekturstudierenden entwickelt hat (Goldschmidt (1994)), soll in der folgenden Betrachtung ein Schreibprozess herangezogen werden, in dem die Methode der gestischen Wiederholung, wie im Entwicklungsprozess einer Signatur, eingesetzt wurde, um ein Möglichkeitsfeld sichtbar zu machen und damit überraschende Varianten zu finden sowie diese zu erkennen. In der Aufgabenstellung wurde eine Gruppe von Studierenden gefragt, einen Begriff aus einer Liste von Begriffen auszuwählen und diesen mit Pinsel und Tusche auf einen Papierbogen von 50×70 cm zu schreiben. Das ausgewählte Beispiel einer Studentin zum Begriff «Ballettabend» zeigt auf, wie in den ersten Versuchen direkt von der individuellen Handschrift ausgegangen wurde. Die erste Phase zeigt Varianten, wie die Buchstabenfolge in zwei Zeilen innerhalb des gegebenen Formats komponiert werden kann<sup>[Abb. 2, Zeile A]</sup>. In grosszügigen Bewegungen, die den ganzen Körper involvieren und von der Grösse des Formats gefordert werden, sind der Bewegungsrhythmus und erste Formvarianten der Buchstaben erprobt worden. Im dritten Versuch (A3) wurde mit der Rhythmisierung der Doppelbuchstaben gespielt und diese vom Bewegungsfluss abgetrennt. Im vierten Versuch (A4) zeigt sich eine neue erstmals geschwungene Verbindung des doppelten «tt» und eine Möglichkeit, die Separation der zwei Zeilen durch die Vertikale des Buchstabens «d» am Wortende von «abend» zu überwinden. Diese Ideen werden in den folgenden zwei Beispielen (A5/A6) weiterentwickelt, so dass eine homogene Komposition entsteht. Die letzte Variante der Serie zeigt eine ausgewogene und dynamische Gesamtkomposition, in der das Verhältnis von Gross- und Kleinbuchstaben das konventionelle Grössenverhältnis bricht und so eine räumliche Bildlogik zwischen «Abend» im Vordergrund und «Ballett» im Hintergrund entsteht.

In der zweiten Entwurfsphase wurde von Grossbuchstaben ausgegangen, deren Vertikale S-förmig gekrümmt sind. Durch die einheitliche Versalhöhe entsteht eine rhythmische Repetition von vertikalen Linien und dadurch ein enger Bezug zwischen den beiden übereinander angeordneten Wörtern (B1). Die folgenden Varianten betonen mehr oder weniger die Vertikalität oder die Ausgestaltung der einzel-



Abbildung 2: Unterrichtsufgabe 'Von der persönlichen Handschrift zum Schriftzug', Übersicht in der Sequenz des Entwurfs, 42 Varianten jeweils auf 50 × 70 cm Papierbogen. Entwurfssequenz von Lena Frei, Master in Visual Communication and Iconic Research, HGK FHNW, 2018. Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.

nen Buchstabenform (B2–B5). In der letzten Variante der Zeile wird eine starke Betonung der vertikalen Rhythmik in den Versalien des Wortes 'BALLETT' der dynamisch verbundenen Schreibweise der Minuskeln des Begriffs 'abend' gegenübergestellt (B6). In der dritten Zeile (C), werden Versalien und Minuskeln nochmals freier angelegt. Die Vertikalen bekommen dabei erneut eine eigene Dynamik und wirken bisweilen wie stilisierte Flammen (C1/C2). Dann kehren die Schreibexperimente zurück zur verbundenen Schreibweise, gewinnen jetzt aber eine freiere und offenere Geste (vergleiche C4 zu A6). In der vierten Zeile (D) wird die Suche nach einer Verbindung zwischen dem ersten und letzten Buchstaben der zwei Worte fortgesetzt. Dabei entsteht in der vorletzten Variante der Zeile wieder eine räumliche Wirkung, die an einen Reigen von Tanzenden erinnert und so einen semantischen Bezug herstellt. In den weiteren Experimenten werden freiere vertikale Verbindungen zwischen einzelnen Buchstaben der zwei Wörter erprobt. In der Variante E5 kommt es zur Andeutung von Zuschauerraum und Bühne. Im Beispiel F4 und F5 sind die Zeilen so verbunden, dass die Komposition wie ein Wortbild wirkt. In der letzten Zeile der Entwurfssequenz wird wieder mehr Gewicht auf die Lesbarkeit gelegt und die Komposition kann als Spur einer Tänzerin auf der Bühne interpretiert werden (G6).

Im Gegensatz zur Signatur geht es bei der Entwicklung eines Schriftzugs, zum Beispiel zur Kommunikation der Veranstaltungsreihe 'Ballettabend', nicht primär um den Nachweis der Authentizität eines Dokuments. Ein Schriftzug muss zwar Wiedererkennung einer, eines Absendenden ermöglichen und ist deshalb wie die Signatur möglichst einmalig, er kann aber auch einen semantischen Bezug zum Begriff herstellen und muss die pragmatische Ebene in Form von Lesbarkeit stärker als die Signatur berücksichtigen. Der Bezug zur 'Quelle', die sich in der Individualität der Geste manifestiert, kann dabei im Resultat des Schriftzugs eine untergeordnete Rolle spielen. Die Individualität der Geste wird im Akt des Schreibens aber zum entscheidenden Einfluss der Ideenfindung, wie wir in der Betrachtung der Entwurfsschritte am Beispiel des 'Ballettabends' nachvollziehen können. Aus einer individuellen Bewegungslogik finden Buchstabenformen, Verbindungen und die Anordnung von Schriftzeichen in der Repetition des Schreibakts zu einer zuvor unbekannt Form.

Obwohl das beschriebene Beispiel nicht in einer definitiven Lösung eines ausgearbeiteten Schriftzugs mündet, verweist es auf eine weitere gestische Dimension, in der durch den Schreibakt nicht nur die

Individualität der «Quelle» Einfluss auf die Konvention nimmt, sondern die Geste des Schreibens als Imitation einer Eigenschaft des Bezeichneten eingesetzt werden kann. Tänzerische Bewegungen, oder die Buchstaben als Gruppe von Tänzerinnen und Tänzern, werden durch die Geste des Schreibens imitiert und sind in der Spur als Schriftbild und als Referenz deutlich erkennbar. Die folgenden Beispiele setzen die Möglichkeit, einen Verweis auf andere Gesten im Schreibakt zu materialisieren, auf unterschiedliche Weise ein.

#### 4. Die Imitation von Gesten im Akt des Schreibens

Bei der folgenden Master-These von Ieva Zuklyte war die Untersuchung der bildlichen Mitteilung in der Buchstabenform Ausgangspunkt der praktischen Untersuchung. In den experimentellen Entwurfsprozessen wurde das Kriterium der Lesbarkeit der Begriffe vorerst als unwichtig erachtet. Es ging vielmehr darum, die Bedeutungsebenen am Rande der Lesbarkeit zu untersuchen. Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Schreibprozessen wurde in den Entwürfen der Master-These die Geste des Schneidens und nicht die Schreibgeste eingesetzt. Es wurden Formen aus schwarzem Papier mit der Schere oder mit dem Messer ausgeschnitten. Die daraus entstandenen Formelemente wurden in einem zweiten Schritt mit zuvor ausgeschnittenen Formen kombiniert und im Format platziert. Die Geste des Schneidens unterscheidet sich grundlegend von der konventionellen Geste des Schreibens, bei der eine direkte Spur des Werkzeugs auf dem Papier entsteht. Bei der Geste des Schneidens mit der Schere oder Messer wird die Silhouetten-Linie einer Fläche präzise bestimmt. Diese Linie erhält im Schneidprozess mehr Aufmerksamkeit als in der Schreibgeste, bei der die Begrenzung der Linie auf beiden Seiten unmittelbar entstehen.

Wie Abbildung 3 zeigt, haben sich die Entwürfe an unterschiedlichen Möglichkeiten, Buchstaben zu formulieren, orientiert. Eine kleine Auswahl der Varianten zum Begriff «Affentheater» zeigt unterschiedliche Formprinzipien auf, die einen Entwurf geleitet haben. Die lineare Formulierung der Buchstaben (A3), Buchstaben aus geometrischen Grundformen zusammengesetzt (A5), zufällige Setzung von Akzenten in den Strichstärken der Buchstaben (B2) und freie gestische Schreibspur (B4). Aus diesen Prinzipien wurden Kombinationen und Zwischenschritte entwickelt. In der vergleichenden Betrachtung der Entwurfsergebnisse können wir ihre Wirkung analysieren. Während sich in den geometrisch konstruierten Buchstabenformen wenig Verbindung zwi-



Abbildung 3: Ieva Zuklyte, Schriftbild, Master-These 2018, Master in Visual Communication and Iconic Research, HGK FHNW, Auswahl von 10 Entwurfsvarianten, jeweils 90,5 × 128 cm. Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW.



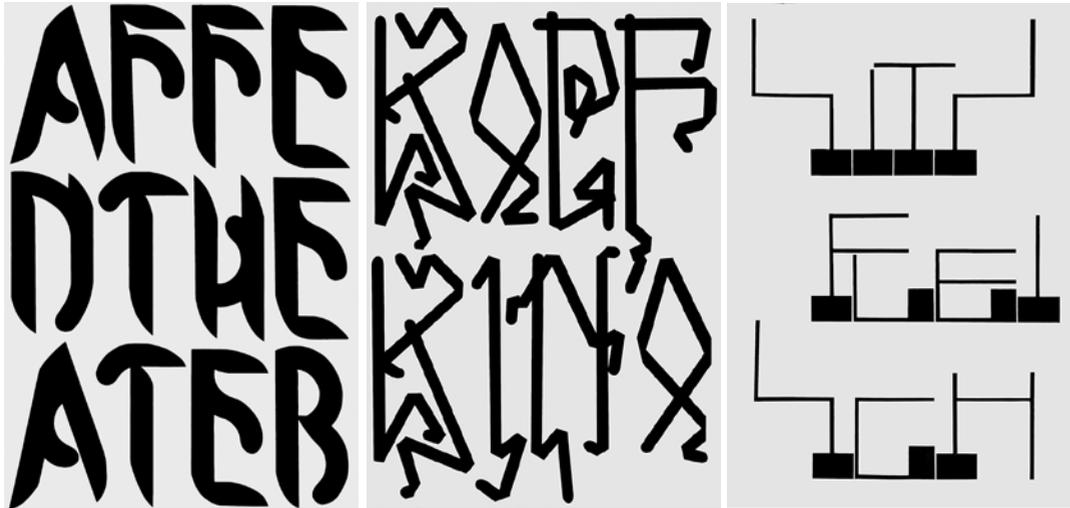
schen semantischer Bedeutung und Form einstellt (Zeile A), sind die eine Schreibgeste imitierenden Buchstabenformen erfolgreicher, einen Aspekt des Affentheaters zu repräsentieren. Die angedeutete Unbeholfenheit der von einem Affen ausgeführten Schreibakt (B1/B2/B4) oder die Anspielung auf einen Affenkäfig mit der Betonung der Vertikalen (B3) sind Möglichkeiten, über die Buchstabenform eine Interpretation einfließen zu lassen.

Besonders stark wird die bildliche Mitteilungsebene im letzten Beispiel der zweiten Zeile <sup>[Abb. 5]</sup>. Die Buchstabenformen eröffnen einen breiten Interpretationsraum. Einerseits erkennen wir die Affen auf der Bühne, die mit überlangen Armen sich auf dem Boden abstützend mit nach vorne gebeugtem Schritt die Bühne überqueren. Andererseits verweisen die Buchstabenformen auf das zottige Fell der Affen. Des Weiteren machen die Buchstabenformen deutlich, dass die Affen als Veranstalter des Theaters, die Feinmotorik der Schreibgeste nur bedingt beherrschen und von der erwarteten Form deutlich abweichen. Wie die im Beispiel ‹Ballettabend› besprochene Andeutung der Geste des Tanzens wird im Beispiel ‹Affentheater› ebenfalls mit einer gestischen Nachempfindung der Bewegung eines Affen Wirkung erzielt. Beim Affentheater ist es aber ein Verweis zweiter Ordnung, weil die Buchstabenform bereits aus der Nachahmung einer Schreibgeste entstanden ist.

Durch das Schneiden der Form aus schwarzem Papier wird der Akt des Schreibens imitiert, diese nachgeahmte Form verweist wiederum auf die Gesten eines Affen.

Im Gegensatz zum ‹Ballettabend› hat das ‹Affentheater› eine ironische Wirkung. Wenn wir von einem Affentheater sprechen, dann meinen wir dies in einem metaphorischen Sinn, als Bezeichnung für einen komplizierten und unstrukturierten Prozess. Die wörtliche Interpretation, die durch die Referenz zu Gesten des Affen entsteht, ruft eine ironische Wirkung hervor. In dieser Reibung zwischen metaphorischer Bedeutung und wörtlicher Interpretation entsteht eine überraschende Wirkung.

Auch die beiden Beispiele ‹Kopfkino› und ‹Sitzfleisch› der Serie binden Aufmerksamkeit mit einem zweistufigen Verweis und mit mehrschichtigen Interpretationsmöglichkeiten <sup>[Abb. 5, Mitte und rechts]</sup>. Während beim Beispiel ‹Kopfkino› einerseits auf das Hin und Her der Gedankengänge in einem traumartigen Geisteszustand verwiesen wird, werden andererseits die Materialität von Filmstreifen angesprochen. Das



Beispiel «Sitzfleisch» zeigt einerseits Stuhl und Tisch, visualisiert aber andererseits das körperliche Gefühl, wenn man mit dem Drang nach Bewegung an einen Tisch gebunden ist und eine langwierige Arbeit durchstehen muss. In allen drei besprochenen Beispielen ist die Geste des Schreibens ein Verweis auf eine andere Geste – diejenige des Gehens, des Denkens und des Sitzens. Dass die beschriebene Wirkungsweise von Schreibgesten und ihr Potenzial, andere Gesten zu adressieren, nicht nur im experimentellen Rahmen stattfindet, sondern auch in der Kommunikationspraxis Wirkung entfaltet, lässt sich mit dem folgenden Beispiel aus der politisch orientierten Kommunikation zur Diskussion stellen. Das Abstimmungsplakat gegen die Durchsetzungsinitiative der Schweizerischen Volkspartei (SVP), das im Februar 2016 im öffentlichen Raum präsent war, hat die gesamte Fläche von 90,5 auf 128 Zentimeter eingesetzt, um die zentrale Aussage mit den Begriffen «NEIN NO NON» möglichst prominent zu akzentuieren<sup>[Abb. 6]</sup>. Diese Strategie ist nicht ungewöhnlich und wird vor allem in politischen Kampagnen oft eingesetzt. Und trotzdem erzielte das Plakat im Abstimmungskampf eine überraschende Wirkung. Bei der Initiative ging es der SVP darum, dass Ausländerinnen, Ausländer bereits bei geringfügigen Verstößen gegen das Gesetz, wie zum Beispiel Geschwindigkeitsüberschreitung im Strassenverkehr oder Ladendiebstählen etc. ausge-

schaftt werden müssen. Die dichte Hängung des Plakates des unabhängigen Komitees gegen die Ausschaffungsinitiative, das von Jonas Vögeli gestaltet wurde, überraschte auf den ersten Blick durch seine ambivalente Aussage. Was ist das für ein Aufschrei? Was war mit den vehementen Schreibgesten, die Buchstabenformen der faschistischen Propaganda anklingen lassen, gemeint? Wer wagt es, sich wieder dieser Sprache zu bedienen? Sind es die Initiantinnen, Initianten, die sich jetzt unverblümter Aggressivität bedienen, oder sind es die Gegnerinnen, Gegner, die darauf verweisen, dass wir uns mit der Ausschaffungsinitiative in die Nähe von faschistischem Gedankengut bewegen?<sup>4</sup>

Obwohl die Buchstaben keine Spuren eines Pinsels oder eines ähnlichen Werkzeugs und dem gestischen Umgang damit ausweisen, wird auf einen Schreibduktus mit einem Flachpinsel verwiesen. Auf Grund der Dimension des Formats scheint es, als ob die Buchstaben mit einer grossen Geste, die den ganzen Körper des Schreibenden involviert, ausgeführt wurden. Damit wird auf eine «Quelle» verwiesen, die nicht passiv eine politische Meinung vertritt, sondern sich durch die vehemente individuelle Geste des Schreibenden exponiert und damit Position bezieht. Die Abweichung von einer konventionellen Buchstabenform zu einer persönlichen Geste, welche die von Derrida beschriebenen Qualitäten der Signatur beinhaltet, ist ausschlaggebend für die Wirkung des Plakats. In diesem Sinn wird die typografische Form der Buchstaben als Aufschrei gelesen, die auch in dieser übersetzten Form bei der Betrachtung Betroffenheit auslöst.

In der Fortsetzung der oben beschriebenen Wirkungsstruktur können wir in den Plakaten gegen die Ausschaffungsinitiative einen dreistufigen Verweismechanismus feststellen. Die Formen, welche in einem Vektorprogramm ausgeführt wurden, zeigen den Duktus einer mit grossen Gesten geschriebenen Schrift. Diese ist so angelegt, dass sie den Gestus des Protests als persönliche Betroffenheit der, des Schreibenden ausdrückt und in ihrem explosiven und aggressiven Duktus in einer dritten Stufe auf bekannte Formen von visuellen Kontexten verweist. Für die älteren Betrachterinnen und Betrachter sind die visuellen Mittel der faschistischen Propaganda noch so präsent, dass die Interpretation der Schrift sich in diesem historischen Kontext deutlich einstellt. Für die jüngeren Betrachterinnen und Betrachter liegt die Assoziation zu einer Comic- oder Graffiti-Schrift näher.

<sup>4</sup> In einer Befragung mit einem standardisierten Fragebogen, bei der rund hundert Teilnehmerinnen und Teilnehmer befragt wurden, konnten diese ihre erste Assoziation zum Plakat aus einer Reihe von Begriffen auswählen. 15% haben Comic Strip angegeben, 18% wählten faschistische Propaganda, 29% Kulturplakat, 36% politisches Plakat, 2% gaben ihre eigenen Assoziationen an: viermal «keine Assoziation» und je einmal «gut gestaltet», «Schule für Gestaltung», «Graffiti», «Kunst», «Der Gestalter macht sein eigenes Ding», «naiv», «kann vieles bedeuten» und «macht neugierig». In einem zweiten Schritt konnte das durchschnittliche Alter mit den genannten Assoziationen in Verbindung gesetzt werden: Die 15%, die Comic Strip gewählt haben, weisen ein durchschnittliches Alter von zweiunddreissig Jahren aus. Die 29%, die Kulturplakat gewählt haben, haben ein Durchschnittsalter von sechsunddreissig Jahren. Die 36%, die politisches Plakat angegeben haben, haben ein Alter von neununddreissig Jahren, und diejenigen 18%, die faschistische Propaganda gewählt haben, weisen ein durchschnittliches Alter von vierundvierzig Jahren auf. Unter Berücksichtigung, dass die Altersgruppe über fünfunddreissig Jahre in der Umfrage im Vergleich zur Altersgruppe zwischen zwanzig und fünfunddreissig untervertreten war, können wir feststellen, dass es eine direkte Verbindung zwischen Alter, dem in einer Altersgruppe vorhandenen kollektiven Gedächtnis und der hervorgerufenen Assoziation gibt.

## 5. Schluss

Kehren wir zurück zur Individualität des Sprechens und Handelns, die sich in der Geste des Schreibens auf einzigartige Weise verbindet. Wie im Sprechen und Handeln kreuzen sich im Schreiben, als Teil der visuellen Kommunikation und als eine Vorgehensweise im Entwurf, kulturelle Vorgabe – Konvention und individuelle Abweichung. Oder in den Worten von Hannah Arendt «Gleichheit» und «Verschiedenheit».

Mit den besprochenen Beispielen wurde deutlich, dass dieser Chiasmus auf unterschiedliche Weise eingesetzt werden kann und sich unterschiedlich manifestiert. Während in ausgedehnten Übungen vertikale Striche rhythmisch ausgeführt und automatisiert werden, um den Umgang und das Vertrauen in die eigne Geste zu stärken, kann die beschriebene Vorgehensweise auch als Einübung einer kulturell bedingten, aus der Antike stammenden Schreibkonvention aufgefasst werden. Die Übung garantiert handwerkliche Fertigkeit und ist dann sinnvoll, wenn die Übung nicht als Endpunkt einer Entwicklung, sondern als Basis für weitere Experimente in der Suche nach dem Neuen verstanden wird.

Die Gleichheit besteht in der Einbettung der Übung in das bestehende Beziehungsnetz der Ästhetik, welche in der römischen Kapitalschrift sich über eine grosse Zeitspanne entwickelt hat und bis heute besteht. Die Verschiedenheit wird erreicht, wenn die Geste darüber hinaus einen Verweis auf die Quelle zulässt.

Ohne die Disziplinierung der vertikalen Linien bildet die Signatur einen weiteren Ansatzpunkt, in dem sich Gleichheit – Konvention – und Verschiedenheit – individuelle Abweichung deutlich manifestieren. Die Entwicklung der Signatur erfolgt über eine längere Zeitspanne, beginnt mit einer Aneinanderreihung der gelernten Buchstaben und wandelt sich durch die Wiederholung des Schreibakts zur individuellen, wiederholbaren Spur, die auf die, den Schreibenden und ihre, seine Präsenz verweist. Die in der Entwicklung der Signatur eingeübte Vorgehensweise lässt sich auch als Prozess zur Formfindung für Schriftzüge und Buchstaben-Signeten einsetzen. Im Experimentieren entstehen Formvarianten, die zusammen ein Möglichkeitsfeld sichtbar machen. In der vergleichenden Betrachtung kann die Wirkung einzelner Varianten beurteilt werden. Im ausgeführten Beispiel des Wortes «Ballettabend» sind diejenigen Beispiele besonders erfolgreich, in denen eine Verbindung zu Bewegungsabläufen hergestellt werden kann. Wo sich diese Aussage einstellt, ist nur in der Ausführung der Geste des Schreibens zu erkennen.



Die überraschende Lösung lässt sich nur im Schreibakt selbst erfinden und ist nicht von bestehenden Beispielen ableitbar. Die genannte «Begabung zum Neuanfang» beginnt im experimentellen Verfahren, auf das individuelle Geste, Werkzeug und Materialität einwirken.

In den folgenden besprochenen Exempeln haben wir uns immer mehr vom direkten Akt des Schreibens entfernt. Die Beispiele zeigen auf, wie durch die Formgebung von Schriftzeichen der Bezug zur Geste bestehen bleibt, und durch diesen Bezug zur Handschriftlichkeit andere Bewegungseigenschaften kommuniziert werden können, die Einfluss nehmen auf die Aussage der sprachlichen Mitteilung. Entfernen wir uns noch weiter von der direkten Schreibgeste und wenden uns den Druckschriften zu, dann stellt sich die Frage, ob auch diese den Bezug zum Akt des Schreibens aufrechterhalten.

Obwohl in der westlichen Welt die Druckschrift seit Gutenberg entwickelt wurde, und damit der Geste des Schreibens weniger Bedeutung zugemessen wurde als zum Beispiel in asiatischen Kulturen, interpretieren wir bis heute Buchstabenformen als Resultat eines gestischen Ausdrucks. Selbst bei serifenlosen Schriften, wie der Akzidenz Grotesk, der Univers oder der Helvetica, sind es individuelle Stimmen, die wir in der Verbindung von Sprechen und Handeln im Schriftbild erkennen. Sie verweisen wie eine Signatur auf ein Individuum, das seine Präsenz im Akt des Schreibens manifestiert hat.

Das geschriebene Wort kann als ein Zusatz, als Faser im sozialen Beziehungsgewebe bezeichnet werden, die einerseits die einzigartigen Individuen in der Schriftkonvention verbindet und andererseits aus der individuellen Geste der Schreibenden unerwartete visuelle Form entstehen lässt, die in der Lage sind, das ästhetische Beziehungsgewebe zu erneuern.

Bibliografie:

- Arendt, Hannah: Vita activa oder vom tätigen Leben. München: Piper Verlags GmbH 2010.
- Campe, Rüdiger : Die Schreibszene, Schreiben. In: Zanetti, Sandro: Schreiben als Kulturtechnik. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015 [, S. 269–282].
- Derrida, Jacques [/ Chakravorty Spivak, G. (Übers. 1997)]: Of Grammatology. Baltimore/MD: John Hopkins University Press 1967.
- Derrida, Jacques [/ Weber, Samuel (Übers.)]: Signature Event Context. In: Derrida, Jacques. Limited Inc Evanston: Northwestern University Press 1972/1988 [, S. 1–27].
- Dewey, John[/ Velten, Christa (Übers.)]: Eine Erfahrung Machen. In: Kunst als Erfahrung, Dewey, John, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1934/1988.
- Flusser, Vilém: Die Geste des Schreibens. In: Flusser, Vilém: Gesten, Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994[, S. 32–40].
- Franck, Georg: Ökonomie der Aufmerksamkeit. In: Merkur Nr. 534/535 (September/Oktober 1993), [, S. 748–761], (abgedruckt in: Keller, Ursula (Hg.): Perspektiven metropolitane Kultur, Frankfurt/Main 2000) [, S. 101–118].
- Goldschmidt, Gabriela: On visual design thinking: the viz kids of architecture. In: Design Studies. Vol 15, No 2, April 1994 [, S. 158–174].
- Heidegger, Martin: Kant und das Problem der Metaphysik. In: Klostermann, Vittorio (Hg.): Martin Heidegger Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Vol. 3, Frankfurt a. M. 2010.
- Johnson, M.: The Meaning of the Body. Aesthetics of the Human Mind. Chicago, IL, USA: Chicago University Press 2008.
- Krämer, S.: Schriftbildlichkeit. In: Krämer, S. [/ Bredekamp, H.]: Bild, Schrift, Zahl, München: Wilhelm Fink Verlag 2003.
- Krämer, Sybille [/ Cancik-Kirschbaum, Eva / Totzke, Rainer]: Schriftbildlichkeit; Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen. Berlin: Akademie Verlag 2012.
- Kubler, George: The Shape of Time: Remarks on the History of Things. New Haven/CT: Yale University Press 1962.
- Lyotard, Jean-François: Paradox on the Graphic Artist. In: Lyotard, Jean-François: postmodern fables, [/ Van Den Abbeele, Georges (Übers.)], Minneapolis/MN: University of Minnesota Press 1993/1997.
- Maier, Manfred: Elementare Entwurfs- und Gestaltungsprozesse. Die Grundkurse an der Kunstgewerbeschule Basel, Schweiz, Bd. 1–4, Bern: Haupt 1977.
- McNeil, D.: Gesture and Thought. Chicago/IL: Chicago University Press 2007.
- Mersch, Dieter: Medialität und Kreativität. Zur Frage künstlerischer Produktivität. In: Hüppauf, Bernd [/ Wulf, Christoph (Hrs.)], Bild und Einbildungskraft. München: Wilhelm Fink Verlag 2006 [, S. 79–91].
- Platon: Sämtliche Werke. Berlin: Lambert Schneider Verlag 393 und 388 v. Chr, 1940[, S. 410–458].
- Renner, Michael: Die zeichnerische Geste. Soziale Bedingung und individuelle Ausprägung in der Praxis des Zeichnens. In: Richtmeyer, Ulrich [/ Goppelsröder, Fabian / Hildebrandt, Toni (Hgs.)]: Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst. Bielefeld: Transcript Verlag 2014 [, S. 69–84].
- Renner, Michael [/ Reymond, Claire / Schubbach, Arno]: Practice-led Iconic Research, Visible Language, the journal of visual communication research, 51.3/52.1. December 2017/April 2018, Cincinnati/OH: Cincinnati University Press 2017.
- Richtmeyer U. [/ Goppelsröder, F. / Hildebrandt, T. (Hrs.)]: Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst, Bielefeld: Transcript Verlag 2014.
- Sennett, Richard: The Craftsmen. New Haven/CT: Yale University Press 2008.
- Colomina, Beatriz [/ Wigley, Mark]: Are We Human? Notes on an Archaeology of Design. Zürich: Lars Müller Publishers 2017.
- Quintilianus, M. F.: Ausbildung des Redners. Darmstadt: wbg Academic 2011.
- Tomasello, M.: Origins of Human Communication. Cambridge/MA: MIT Press 2008.

## Visuelle Kommunikation für Anlässe über Visuelle Kommunikation

Die folgende Bildstrecke zeigt Plakate von Thomas Ferraro, Mitarbeiter der Dienstleistungsplattform Visuelle Kommunikation, die für das Institut Visuelle Kommunikation der HGK FHNW gestaltet wurden. Drei der Plakate – ‹Instrumentalisierung und Widerstand› ‹Ambiguous Messages› ‹Ohne Worte› – kündigen Plakatausstellungen an, die von Invar-Torre Hollaus in Zusammenarbeit mit Kurt Würmli, Kurator der Plakatsammlung der Schule für Gestaltung, im Eingangsbereich des Hochhauses des HGK FHNW der Öffentlichkeit präsentiert wurden. Das vierte Plakat wirbt für einen Vortrag von Steff Geissbühler einem Alumnus des Institutes Visuelle Kommunikation, der als langjähriger Mitarbeiter bei Chermayeff & Geismar in New York unter anderem das NBC Signet mitverantwortet hat. Alle Plakate folgen im Grundsatz der Reduktion der visuellen Mittel. Wir sind geneigt sie deshalb als nachhaltig zu bezeichnen. Doch im Verhältnis von sprachlicher, im Titel gefasster Mitteilung, zu der durch die typografische Komposition hervorgerufenen bildlichen Bedeutung, ergibt sich eine humorvolle Aussage.

Michael Renner





Plakat des Ausstellung «Ohne Worte»,  
Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Kooperation  
mit der Plakatsammlung Schule für Gestaltung.  
Design: Thomas Ferraro



Plakat des Ausstellung «Instrumentalisierung und Widerstand»,  
Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Kooperation  
mit der Plakatsammlung Schule für Gestaltung.  
Design: Thomas Ferraro





# Ankommen und Zusammen- wachsen

Tabea Lurk

**This contribution looks back on the last three years since the media library re(opened) at the Campus of the Arts. It considers where the journey leads and what chances and challenges it faces in the years to come.**

**Since we have no crystal ball to foretell the future, we must judge from the current situation and trends. The symposium theme “imagine” is quite appropriate because it certainly does require some imagination to think of what a future between SLSP (Swiss Library Service Platform) and the dynamics of modern knowledge society could actually look like; what effects the “digital divide” could have on knowledge building, and how we could benefit from the agility of viral forms of publishing and archiving as they already exist today in wide areas. The contribution does not provide any answers but invites to think things through and beyond.**

Tabea Lurk

Als eine der letzten Abteilungen der HGK, die auf dem Campus der Künste in neuer Formation (wieder) zugänglich wurden, öffnete die Mediathek im September 2015 ihre Türen für die Angehörigen der HGK sowie die Öffentlichkeit. Nach knapp zwei Jahren des Umzugs und Übergangs, in dem Bücher, Zeitschriften und andere Medienbestände nicht oder nur erschwert zugänglich waren, erlaubte es der neue Standort nun, die ehemals getrennten Institutsbestände an einem Ort und über einen gemeinsamen Katalog zu recherchieren: den NEBIS.<sup>1</sup> Teil dieses Netzwerks von Bibliotheken und Informationsstellen in der Schweiz (NEBIS) zu werden bedeutete zugleich, mittels Fernleihservice Zugriff auf einen Grossteil der anderen Verbundmedien zu bekommen, also die Bestände der übrigen Schweizer Kunst- und Fachhochschulen, der ETH Zürich und der EPFL Lausanne, dem Sozialarchiv in Zürich und vielen anderen NEBIS-Bibliotheken.

Während der NEBIS die externen Bestände näher rückte, waren die interne Annäherung und das wechselseitige, institutsübergreifende Lernen von Anfang an ein zentrales Anliegen und Wunsch der Mediathek. Der inkludierende Charakter wurde bereits im Raumdesign angelegt und zog sich ab 2016 auch durch die für diesen Ort entwickelte digitale Infrastruktur des «integrierten Katalogs». Respektiert die Kistenlandschaft der Mediathek die historisch gewachsenen Ordnungs- und Bestandstrukturen als Grundelement, die im neuen Stellsystem visuell Bezug zur umliegenden (Kultur-)Landschaft aufnehmen, vermittelt der «integrierte Katalog» mithilfe spezifischer Quellen und Sammlungen zwischen hochschulinternen und externen Beständen. Unter den eigenen digitalen Sammlungen sind zu erwähnen: die Videosammlung des Instituts Kunst, die René Pulfer massgeblich aufgebaut hat, das Archiv des Instituts Industrial Design, Teile der Thesenarchive der Institute Kunst (1995/2012–2018), HyperWerk (2002–2016, ohne 2007) und Masterstudio (2010–2018), die Teilsammlung «ACT Basel» (2004–2018) des gleichnamigen, schweizweit ausgetragenen Performance-Festivals, Teile der Forschungsdaten von «Grenzgang» (2014–2015)<sup>2</sup> sowie die

<sup>1</sup> Bis zum Umzug auf das Dreispitz-Areal pflegten die meisten Institute ihre Buchbestände mehr oder weniger systematisch selbst und vor allem lokal, ohne einem Verbund oder einem professionellen Katalogisierungs- oder Ausleihsystem angeschlossen zu sein. Mit dem Umzug der LGK-Präsenzbibliothek vom Atelier ins 8. Obergeschoss des Hochhauses D zog Ende 2018 die letzte Institutsbibliothek in die Mediathek ein.

<sup>2</sup> <http://mediathek.hgk.fhnw.ch/grenzgang.php>

Resultate der «Videowochen im Wenkenpark» (1984, 1986, 1988)<sup>3</sup>, Teile des Ausstellungsprojekts «Σ Summe 2016» sowie seit 2017 die Diplom-HGK- bzw. Next-Generation-Website. Zu den wichtigsten externen Quellen gehören die Datenbestände der Swissbib (inklusive Nationallizenzen), der Open Access Repositorien für Bücher (DOAB) und Zeitschriften (DOAJ), Springer und DeGruyter Open, die lizenzierten Zeitschriften von der HGK, der FHNW und von Swissuniversities, die in der elektronischen Zeitschriftendatenbank EZB verwaltet werden, und die Metadatenansammlungen von EuropeanArtNet. Unter den aufgrund von Kooperation aufgebauten digitalen Sammlungen finden sich die Inhalte von Videokunst.ch, Teile der «Digitalen See» mit der «Performance Chronik Basel 1987–2006»<sup>4</sup>, dem «Feministischen Improvisatorium»<sup>5</sup> und den sogenannten Kasko-«Radiosendungen»<sup>6</sup>, die 2018 fünfzig Jahre 1968 honorierten, Teile der Kasko-Videodokumentationen sowie als jüngster Zugang die Podcasts von Dominik Landwehrs Medienkunst- und Kulturprojekt «Digital Brainstorming»<sup>7</sup>.

Man könnte auch sagen, dass ähnlich wie die organisch bewegten Bögen der physischen Kistenformationen, mal das Aneinanderschmiegen, dann wieder das Auseinanderlaufen der unterschiedlichen Wissensgebiete symbolisieren, der «integrierte Katalog» versucht, die Dynamiken der digitalen Wissensbildung abzubilden. Hierzu werden zum Beispiel unterschiedliche Klassifikationen untereinander gemappt, virtuelle Sammlungen und Kataloge bereitgestellt oder spezifische Kuratierungshandlungen durchgeführt, die es erlauben, heterogene Datenbasen in einer Oberfläche zueinander in Bezug zu setzen, ohne dass ihre Metadatenstruktur harmonisiert wird. Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge werden auf sogenannten Detailseiten dargestellt, die unterschiedliche, zusammengehörige Materialien ausweisen und damit die jeweils gesuchte Ressource kontextualisieren.<sup>8</sup>

#### Gemeinsame Gegenwart

Gemeinsamkeiten gab es in der Mediathek von Anfang an tatsächlich mehr, als man zunächst erwartete. Bis heute zeugen davon noch einige Paletten an Mehrfachexemplaren, die in der Folge ihren Weg auf den Bücherflohmarkt fanden. Das dem Platz und dem gewandelten Lehrbetrieb geschuldete Aussondern dieser Dubletten und Tripletten stellte für einige eine echte Herausforderung dar, weil Bücher immer auch mit persönlichen Geschichten verbunden sind und sich im Moment des Lesens, Sammelns und Besitzens eigene Beziehungsgefüge, Wertigkeiten, zum Teil auch Machtstrukturen entwickeln. Ande-

<sup>3</sup> <http://mediathek.hgk.fhnw.ch/wenkenpark.php>

<sup>4</sup> <http://mediathek.hgk.fhnw.ch/pcb.php>

<sup>5</sup> [http://mediathek.hgk.fhnw.ch/feministisches\\_impro.php](http://mediathek.hgk.fhnw.ch/feministisches_impro.php)

<sup>6</sup> <http://mediathek.hgk.fhnw.ch/radiosendungen.php>

<sup>7</sup> <http://mediathek.hgk.fhnw.ch/digitalbrainstormin.php>

<sup>8</sup> Lurk, Tabea; [Enge, Jürgen]: Der Integrierte Katalog der Mediathek der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel. Katalogkompetenz und Kommunikation im digitalen Wandel. In: BIBLIOTHEK – Forschung und Praxis 2018, 42(1), S. 20–34.

erseits trafen die so freigewordenen Schätze vor allem bei den Studierenden auf so reges Interesse, dass sich mittlerweile ein eigenes Nachnutzungs- und Verwertungssystem entwickelt hat, das den Bücherflohmarkt als Drehscheibe, zur Anregung und zum Wissensaustausch nutzt.

Auch im Digitalen finden sich erste Formen der aneignenden Nachnutzung, wie etwa in Ted Davids Seminar zur auswertenden Gestaltung von Daten(-strukturen), bei dem Studierende der Visuellen Kommunikation auf Metadaten des «integrierten Katalogs» zugreifen, um diese gestalterisch auszuwerten und aufzubereiten. Unter den analogen Schnittstellen der (nach-)nutzenden Transformation, die Bezüge zur Mediathek und ihren Aufgabenfeldern herstellen, könnte zum Beispiel der von Julia Sommerfeld und Nina Paim organisierte Lesemarathon «Building Platforms»<sup>9</sup> genannt werden, der im Rahmen des «Beyond Change»-Symposiums (2018) stattfand und verdeutlichte, wie sich derzeit unter dem Einfluss der dringend nötigen De-Kolonialisierungs-, De-Patriarchisierungs- und der (neuerlichen) Demokratisierungs-Debatten gerade auch das Publikationswesen verändert. Virale Publikationsformen stellte 2018 ferner Rebekka Kiesewetter in der HGK vor, als sie, diesmal aus einer eher verlegerischen als einer journalistischen Perspektive, antihegemoniale, dezentralisierende oder auch auf Aneignung und Reuse basierende Publikationsansätze sowie alternative Verlagskonzepte von P-DPA,<sup>10</sup> Xperimental Potential Pirate Library (XPPL), der MIT Knowledge Futures Group<sup>11</sup> und anderen vorstellte.

Die hier greifbaren Dynamiken weisen sowohl Parallelen zu kuratorischen als auch zu künstlerischen Archivpraktiken auf: Während Michael Bhaskar in *Curation: The Power of Selection in a World of Excess* (2016) Aspekte des Kuratorischen im Kontext der Data Science diskutierte, fragte die Zeitschrift *Springerin* wenige Monate später, ob man in Anbetracht alternativer Formen der Kunst- und Wissensvermittlung nicht besser vom «Post-Curatorial Turn» (2017) sprechen sollte. Hierzu fällt einem vielleicht Gayatri Spivaks Aufsatz *Can the Subaltern Speak?* (1988) ein; mit Blick auf aktuelle Publikationsstrategien zwischen Internet und Buchpublikation möchte ich hier ferner Alessandro Ludovicos Begriff der «Transduktion» hinzuziehen, mit dem der Herausgeber der Zeitschrift NEURAL die drei künstlerisch editierenden Handlungen des a) Zusammensammelns (grabbing [and scraping]), b) Jagens (hunting) und c) des performativen Aufführens (performing) als die zentralen (post-digitalen) Publikationsstrategien schlechthin charakterisiert.<sup>12</sup> In seinem Gespräch mit der Kulturwissenschaftlerin Simone Osthoff

<sup>9</sup> <http://www.buildingplatforms.net/>

<sup>10</sup> <http://p-dpa.net/>

<sup>11</sup> <https://mitpress.mit.edu/kfg>

<sup>12</sup> <http://networkcultures.org/digitalpublishing/2014/05/28/alessandro-ludovico-networks-as-agents-in-the-clash-between-personal-and-industrial-post-digital-print/>

erklärt diese in ihrem Buch *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art* (2017): «when the past refuses to settle and technology designed to upgrade and perpetuate itself further keeps the archive alive; it seemed to me that if not alive, the archive in contemporary art is in a state of flux, undead, ghostly».<sup>13</sup>

### ... und in Zukunft? – Imagine!

Tatsächlich ist die Frage, wie intelligente, selbstlernende Technologien – «which perpetuate itself further» – uns beim Auffinden, Erschliessen und Aufbereiten von Daten und Informationsquellen unterstützen können, eine ambivalente, faszinierende, aktivierende. Denn diverse künstlerisch-gestalterische Ansätze verdeutlichen, wie konstruktiv softwarebasiertes Handeln als Resistenz/Resilienz gegenüber der Monopolisierung von künstlicher Intelligenz bei den grossen FAANG-Datenfirmen<sup>14</sup> eingesetzt werden kann. Während man im Haus der Kulturen der Welt (Berlin) jüngst vom *Neuen Alphabet*<sup>15</sup> sprach und einen *(Un-)Learning Place*<sup>16</sup> als experimentelle Plattform installierte, verlagert der Bibliothekensektor die sogenannte (digitale) Literalität (Literacy) gern auf die Nutzerinnen und Nutzer, welche eine Sensibilität zur Beurteilung (der Relevanz) von Quellen erlernen sollen. Das hat seine Berechtigung, allerdings wird das Potential von hauseigener Digital Literacy, mit welcher Bibliotheken ihre Datenbestände aktiv bewirtschaften (vergleiche Data Science, Digital Curation), in der Schweizer Bibliothekenlandschaft bisher sehr vernachlässigt: Das Geschäft mit der (künstlichen) Intelligenz wird hierzulande zumeist an kommerzielle Dienstleister (Ex Libris) delegiert, die Kataloge mit Information Retrieval Systemen zur Verfügung stellen. Das scheint sich auch mit der derzeit implementierten Swiss Library Service Plattform (SLSP) nicht zu ändern,<sup>17</sup> welche von der SLSP-AG getragen wird und ab 2021 das aktuelle Katalogsystem ablöst.<sup>18</sup> Bisher bildet die Swissbib, die aktiv mit den Datenbeständen der Bibliotheken arbeitet, sie aggregiert und zum Teil mit semantic web Technologien aufbereitet, eine seltene Ausnahme der aktiven Datenbewirtschaftung im Bibliothekssektor, zumal sie ihre Ressourcen (Metadaten) zur Nachnutzung frei zur Verfügung stellt.

Mit Blick auf die Mediathek liefern der «integrierte Katalog» und die umliegenden Workflows zentrale Werkzeuge, welche uns bei der Beschaffung und Bereitstellung der vielfältigen und weitläufigen Informationsbedarfe unterstützen, die aus der Lehre und Forschung der HGK entstehen. Auch wenn wir heute so weit sind, dass eine hervorragende technologische Infrastruktur aufgebaut ist, und zentrale Arbeits-

<sup>13</sup> Alessandro Ludovico: Interview [with] Simone Osthoff. In: *Neural: hacktivism*. No. 58, 2017, S. 7.

<sup>14</sup> Das Akronym FAANG (Facebook, Apple, Amazon, Netflix, Google) stammt aus dem Börsenumfeld und ist hier repräsentativ und nicht im Sinne einer vollständigen Liste gemeint.

<sup>15</sup> [https://www.hkw.de/media/de/texte/pdf/2019\\_1/programm\\_2019/das\\_neue\\_alphabet\\_programm.pdf](https://www.hkw.de/media/de/texte/pdf/2019_1/programm_2019/das_neue_alphabet_programm.pdf)

<sup>16</sup> [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/unlearning\\_place/unlearning\\_place.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2019/unlearning_place/unlearning_place.php)

<sup>17</sup> <https://blogs.ethz.ch/sisp/2018/01/03/evalis-zuschlag-geht-an-ex-libris/>

<sup>18</sup> Die Aktionärinnen und Aktionäre von SLSP sind: ETH Zürich, Fachhochschule Ostschweiz, HES-SO, Universität Basel, Universität Bern, Université de Fribourg, Université de Genève, Universität Zürich, Zentralbibliothek Zürich, Universität St. Gallen, Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern, Università della Svizzera italiana, Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften sowie die Zürcher Hochschule der Künste.

prozesse und Aggregationsoptionen implementiert sind, zeigt sich, dass wir erst am Anfang stehen. Wir sind jetzt langsam so weit, dass wir diverse (Forschungs-)Fragen stellen können: Wie etwa könnten offene Datenformate aussehen, welche Daten referenzieren, die man nicht besitzt? Wie lassen sich Inhalte durch Metadaten klassifizieren oder anreichern, dass sie künftige Lehr- und Lernprozesse, also Wissensbildung, unterstützen, und welche Rolle könnten die unterschiedlichen disziplinären Flavours dabei spielen? Wie können Daten- und Metadatenbewegungen zwischen unterschiedlichen Repositorien aussehen, und welche Formate oder Interfaces lassen Inhalte/Dinge/Daten «öffentlich» werden? Welche ethischen Herausforderungen stellen rechtliche Rahmenwerke und Aspekte wie Nutzungsfreundlichkeit? Die Liste liesse sich noch lange weiterführen, und bisher sind dies lediglich Fragen! Sie werden im Laufe der Zeit sicher noch verfeinert oder präzisiert, angepasst und aktualisiert, und natürlich wird vieles verworfen werden. Wir befinden uns also mitten in einem ausgesprochen anregenden Prozess, «in a state of flux, undead, ghostly.» Und dafür bin ich persönlich extrem dankbar.

Daher möchte ich an dieser Stelle all jenen danken, die diesen Weg bisher begleitet haben und auch weiterhin begleiten. Mein erster Dank gilt Nicolaj van der Meulen und Kirsten Langkilde, welche die Mediathek in der bestehenden Form auf den Weg gebracht und stets wohlwollend begleitet haben sowie den Kolleginnen und Kollegen der Basler Kunstbibliotheken, allen voran Mirjam Brodbeck (SfG) sowie stellvertretend für den IDS Astrid Piscazzi von der Verbundzentrale und den Kolleginnen und Kollegen der FHNW-Bibliotheken. Danken möchte ich den Nutzerinnen und Nutzern der Mediathek, die mit ihren Fragen, Anliegen aber auch ihren Inhalten die aktive Weiterentwicklung ermöglichen; den Angehörigen der HGK, die diesen Raum als Ort der Ruhe respektieren und zugleich auf sehr spezielle Weise mit Leben füllen; dem Ressort Mediathek, das meine Arbeit seit über drei Jahren begleitet, unterstützt und eine ganz zentrale Funktion auch als Korrektiv wahrnimmt; sowie meinem dynamischen Team und ganz besonders meiner langjährigen I&D Fachfrau Jessica Baumann, die gemeinsam das Tagesgeschäft (von der Beratung über das Aufräumen bis zur Katalogisierung) abwickeln und sich dabei gewissenhaft und engagiert auf die vielen Neuerungen und Experimente einlassen. Unter den «Datenlieferantinnen» und «Datenlieferanten» möchte ich persönlich lediglich erwähnen: René Pulfer und Reinhard Manz, Muda Mathis und Chris Regn, Dominik Landwehr und Mathias Zehnder, Carola Ertle und

Günther Ketterer (videokunst.ch), Silvia Witzig und Günter Hipler (Swissbib) sowie EuropeanArtNet. Und nicht zuletzt gilt ein besonderer Dank dem Center for Digital Matter und massgeblich Jürgen Enge und Graziano von Allmen, die die vielen softwaretechnischen Entwicklungen implementiert haben und dauerhaft an der Verbesserung, dem Ausbau und an Optimierungen arbeiten.



Der Schritt aus der Innenstadt hinaus, von der Lyss auf den Dreispitz, hat der Bibliothek für Gestaltung Basel auf den ersten Blick ihren historischen Rahmen der Altstadt und ihre leichte Erreichbarkeit genommen; im Tausch dafür aber erhielt sie wunderbar ausgestattete Räume, ein Freihandmagazin und eine Nachbarschaft, die besser nicht passen könnte. Anstelle des Charmes der knarrenden Parkettböden und der Klingel an der Ausleihtheke steht nun die Sichtbarkeit der überaus sehenswerten Bestände, die neben der Suche im digitalen Katalog das analoge Recherchieren am Regal ermöglichen. Ob studierend, lernend, bauend oder gestaltend – allen ist ein Fund gewiss. Als eine Dienstleistung der Schule für Gestaltung Basel finden sich in den neuen Räumen auch öffentliche Arbeitsplätze.

Katharina Dunst  
Bibliothek für Gestaltung Basel, Fachreferat

**Workshop “Friction – Transcending  
Learned Mechanisms”  
14 June 2018**

**This workshop invites participants to envision the future of Cultural Entrepreneurship Education. What is necessary to support artists’ and designers’ ground-breaking ideas for a successful navigation through the economies? By identifying correlations between Art, Design, the Humanities, and Technology, we wish to critically reflect on educational and supportive structures and their impact on future businesses. We want to connect experiences from Basel and Boston and look in and out of our own environment. Our guests will offer different opinions on how to expand infrastructures beyond boundaries of one institution to promote, teach and support Cultural Entrepreneurship. Through this workshop, we hope to share techniques, skills and mindsets that help educators, students and entrepreneurs to bring the known together with the unknown.**

The workshop is a collaboration between Swiss Cultural Entrepreneurship and swissnex Boston, Cambridge MA.

Guests:

Floor van de Velde  
School of the Museum of Fine  
Arts at Tufts University, Boston

Harsha Menon  
Tufts University, Boston

Francesco Erspamer,  
Harvard University, Cambridge MA

Susanne Neubauer  
Independent curator and art historian, London

Armin Blasbichler  
Institut Master Studio Design, Basel

Nicolaj van der Meulen  
Co-Leitung Ästhetische Praxis und Theorie,  
Basel

Lead:

Jana Eske  
Swiss Cultural Entrepreneurship, Basel

Mayar El Hayawan  
Swiss Cultural Entrepreneurship,  
Basel/swissnex Boston, Cambridge MA

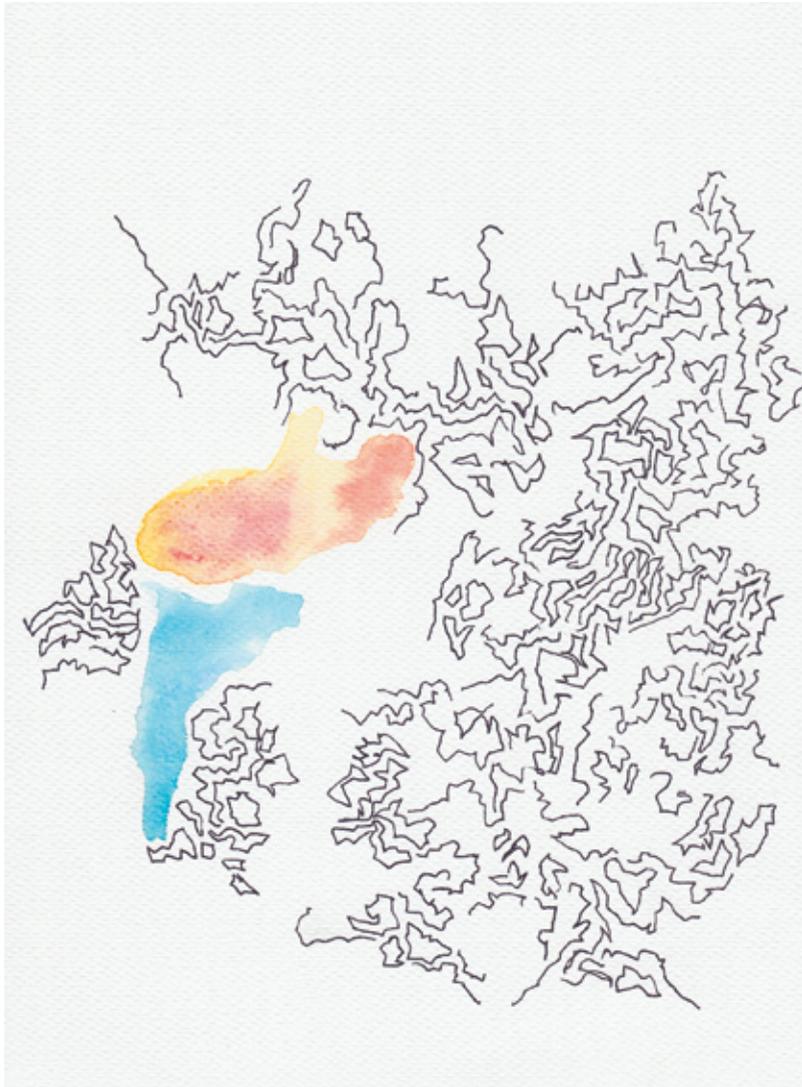
Cécile Vuillemin  
swissnex Boston, Cambridge MA



• Enseignement frontal  
• couleur et lignes sont séparées  
• d'abord l'aquarelle puis le stylo  
• une séparation au niveau du  
paysage, rôle défini, le stylo et  
l'aquarelle ne se mélangent pas

• Frontal Unterricht  
• Farben und Linien sind getrennt  
• Zuerst Wasserfarben dann Kugelschreiber  
• Eine Trennung im Bild, definierte Rolle,  
Kugelschreiber und Wasserfarben mischen  
sich nicht

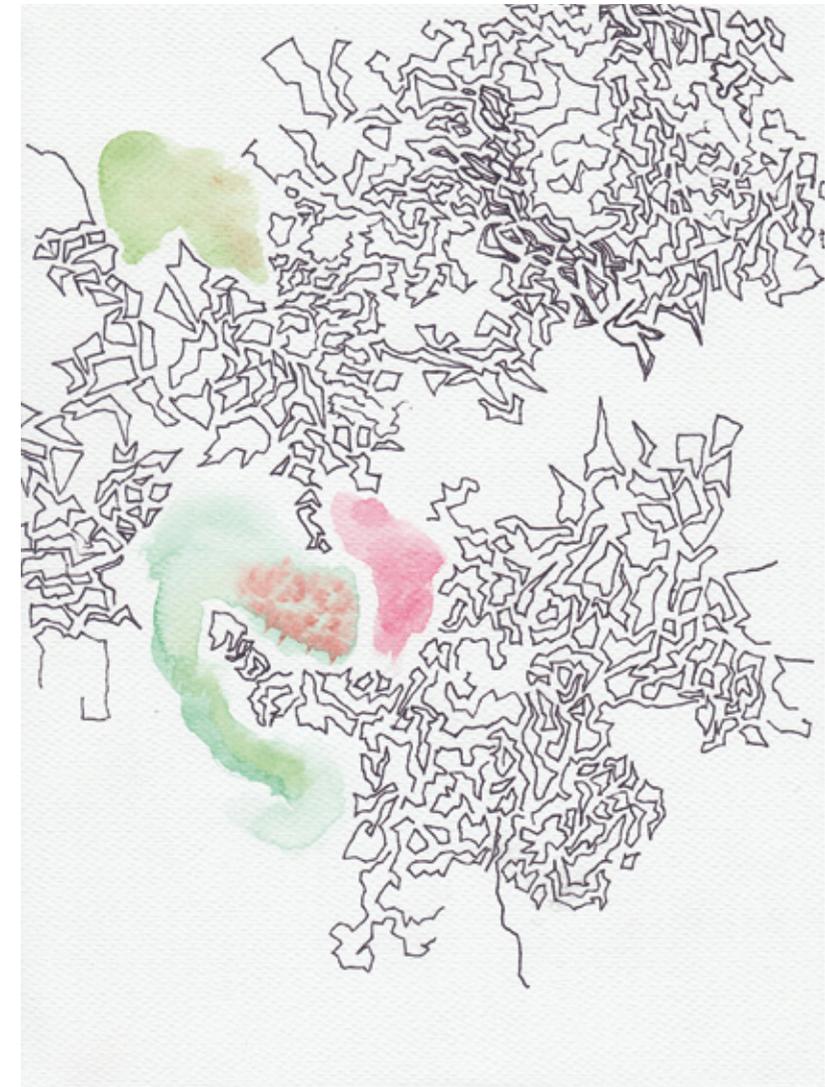
• Classical frontal teaching  
• Colours and lines are separate  
• First the watercolours, followed by the pen  
• Separation in the landscape, clearly  
defined roles, pen and watercolours  
do not mix



- Enseignement frontal
- couleur et lignes sont séparées
- l'aquarelle puis le stylo
- une séparation au niveau paysage, rôle défini, le stylo et l'aquarelle ne se mélangent pas

- Frontal Unterricht
- Farben und Linien sind getrennt
- Zuerst Wasserfarben dann Kugelschreiber
- Eine Trennung im Bild, definierte Rolle, Kugelschreiber und Wasserfarben mischen sich nicht

- Classical frontal teaching
- Colours and lines are separate
- First the watercolours, followed by the pen
- Separation in the landscape, clearly defined roles, pen and watercolours do not mix



- Enseignement frontal
- couleurs et lignes sont séparées mais les structures sont plus présentes et plus denses
- l'aquarelle ensuite le stylo
- début de structure timide dans l'aquarelle
- une séparation au niveau paysage, rôle défini, le stylo et l'aquarelle ne se mélangent pas mais l'aquarelle commence à avoir une structure (dans le vert, le rouge fait des petites pointes)

- Frontal Unterricht
- Farben und Linien sind getrennt, aber die Strukturen sind dichter und presenter
- Wasserfarben und dann Kugelschreiber
- Ein schüchterner Strukturbeginn bei der Wasserfarbe
- Eine Trennung im Bild, definierte Rolle, Kugelschreiber und Wasserfarben mischen sich nicht, aber die Wasserfarbe beginnt eine Struktur zu entwickeln (in der grünen Farbe erscheinen rote Spitzen)

- Classical frontal teaching
- Colours and lines are separate but the structures are more dense and present
- First the watercolours, followed by the pen
- The watercolours begin to display a tentative structure
- Separation in the landscape, clearly defined roles, pen and watercolours do not mix but the watercolours begin to develop a structure (red marks begin to appear in the green spaces)



- Discussion autour des tables
- Mélange de conversations entre auditeurs et intervenants
- le stylo encerclé lentement la couleur des éléments de l'aquarelle
- structure plus présente dans l'aquarelle (les pointillés bleus et oranges)
- les énergies et la vibration se mélangent, l'interaction se produit (l'aquarelle est encerclée, du stylo, dans la pratique, le mélange de l'aquarelle est visible dans le processus de l'aquarelle-le stylo-l'aquarelle-stylo, etc.)
- j'ai ressenti et constaté qu'il y avait un peu moins d'activité entre les participants en ce moment (en comparaison avec l'image suivante)

- Austausch an runden Tischen
- Eine Mischung findet bei den Gesprächen, Zuhörern und Referierenden statt
- Der Kugelschreiber umkreist langsam Elemente der Wasserfarbe
- Eine präzente Struktur bei der Wasserfarbe (die punktierten blauen und orangen Striche)
- Zuerst Wasserfarbe, dann Kugelschreiber und am Ende Wasserfarbe
- Die Energie, Schwingungen vermischen sich, die Interaktion geschieht (Wasserfarbe wird vom Kugelschreiber umgeschlossen, die Mischung kreiert sich auch im Prozess von Wasserfarbe-Kugelschreiber-Wasserfarbe, etc.)
- Wie in der Zeichnung ersichtlich, habe ich auch gespürt, dass es weniger Austausch zwischen den Beteiligten gab in diesem Moment (im Vergleich mit dem nächsten Bild)

- Discussions at the round tables
- Discussions between audience and speakers begin to merge
- The pen slowly encircles the fields of watercolour
- The watercolours have a more precise structure (the dotted blue and orange lines)
- First watercolour, then pen, and finally watercolours again
- The energy, the vibrations, merge, interaction occurs (the watercolours are enclosed by the pen, the mix is also generated in the process watercolours-pen- watercolours, etc.)
- I also felt, and the picture confirmed this, that there was less exchange between the participants at this moment (in comparison to the following image)



- Discussion autour des tables
- Mélange de conversations entre auditeurs et intervenants
- le stylo encerle lentement la couleur des éléments de l'aquarelle
- structure plus présente dans l'aquarelle (les pointillés bleus et oranges)
- d'abord l'aquarelle, en suite le stylo et en dernière de nouveau l'aquarelle
- les énergies et la vibration se mélangent, l'interaction se produit (l'aquarelle est encadrée du stylo, le mélange se produit de l'aquarelle défini dans le processus. Dans la pratique, l'aquarelle-le stylo-l'aquarelle-stylo, etc.)
- J'ai ressenti une activité dans le dessin présente entre les participants, ceci se voit dans le dessin. Il y a plus d'échange entre les participants. (Voir l'image d'avant.)

- Austausch an runden Tischen
- Eine Mischung findet bei den Gesprächen, Zuhörern und Referierenden statt
- Der Kugelschreiber umkreist langsam Elemente der Wasserfarbe
- Eine präzise Struktur bei der Wasserfarbe (die punktierten blaue und orange Striche)
- Zuerst Wasserfarbe, dann Kugelschreiber und am Ende Wasserfarbe
- Die Energie und Schwingungen vermischen sich, die Interaktion geschieht (Wasserfarbe wird vom Kugelschreiber umschlossen, die Mischung kreiert sich auch im Prozess von Wasserfarbe-Kugelschreiber-Wasserfarbe, etc.)
- Wie in der Zeichnung ersichtlich, habe ich gespürt, dass es mehr Austausch zwischen die Beteiligten gab in diesem Moment (im Vergleich mit dem vorherigen Bild)

- Discussions at the round tables
- Discussions between audience and speakers begin to merge
- The pen slowly encircles the fields of watercolour
- The watercolours have a more precise structure (the dotted blue and orange lines)
- First watercolour, then pen, and finally watercolours again
- The energy, the vibrations, merge, interaction occurs (watercolours are enclosed by the pen, the mix is also generated in the process watercolours-pen-watercolours, etc.)
- I also felt, and the picture confirmed this, that there was more exchange between the participants at this moment (in comparison to the previous image)



• résumés de chaque table

• Zusammenfassungen von jedem Tisch

• Summaries at each table



Together, swissnex Boston and the FHNW Academy of Art and Design have built strong, sustainable connections with key stakeholders on the U.S. East Coast, highlighting the Academy's dynamism and leadership regarding practice-based PhDs in the fields of art and design, as well as the future of cultural entrepreneurship education. As such, the workshop *Friction – Transcending Learned Mechanisms*, held in Basel in June 2018, encouraged the fostering of timely exchanges between professors and students from Basel and Boston: an important milestone in our collaboration, with hopefully many more to come!

Cécile Vulliemin  
 Project Leader for Art/Science Programs  
 swissnex Boston

• ma synthèse sur la base de mes dessins  
 • toutes les structures sont présentes, un mélange a lieu sur tous les niveaux (l'aquarelle et le stylo mais aussi dans l'ordre du processus qui commence)  
 • la dynamique est comme un cours, d'en haut a gauche vers le bas a droit  
 • mon conclusion: je suis arrivée, j'ai intervenu au milieu et j'ai quitter la structure

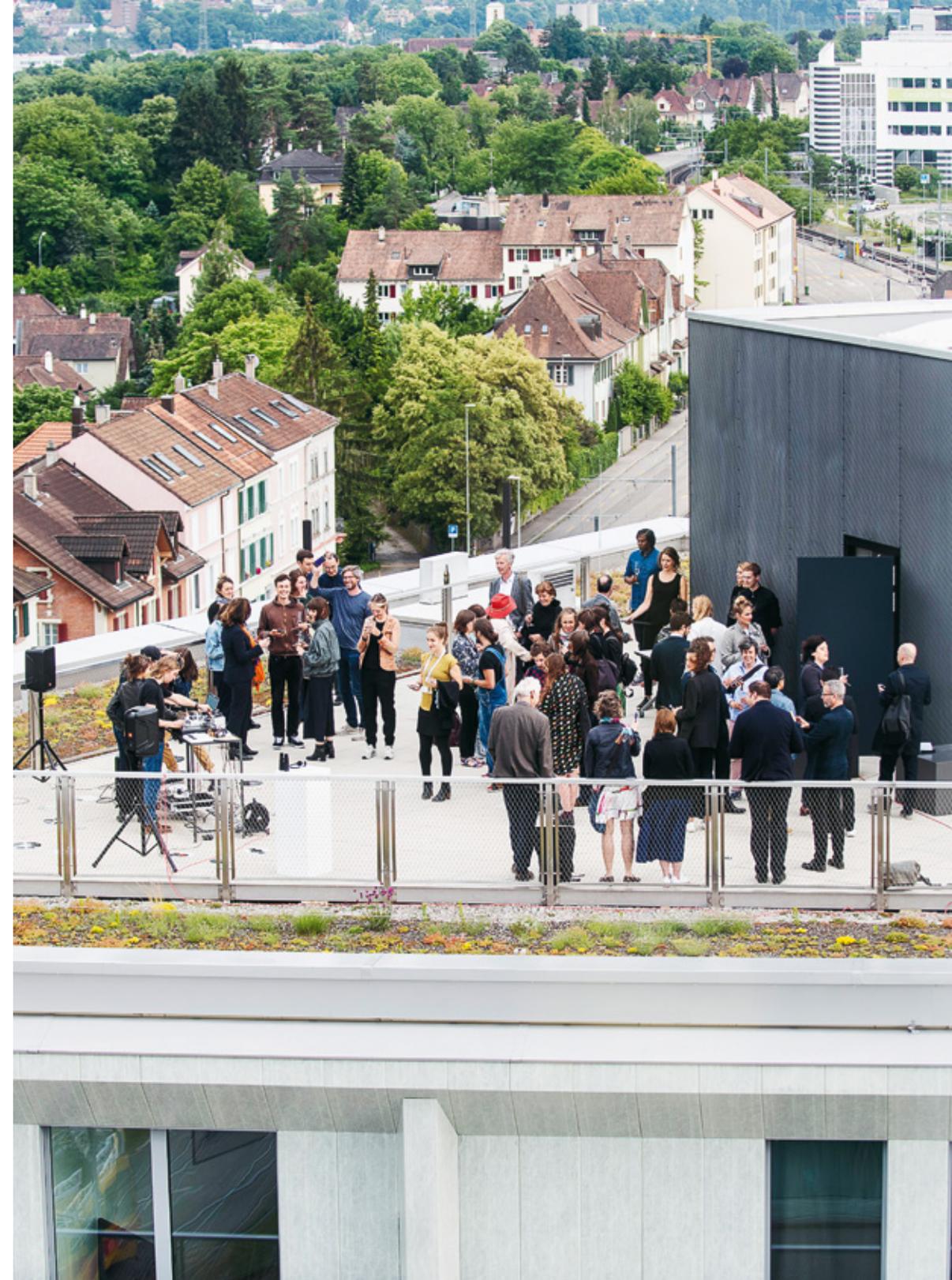
• Meine Synthese anhand von meinen Zeichnungen  
 • Alle Strukturen sind präsent, eine Mischung findet auf allen Ebenen statt (Wasserfarbe und Kugelschreiber, aber auch im Prozess, z.B. wer fängt an)  
 • Die Dynamik ist wie einen Verlauf, von oben links nach unten rechts  
 • Meine Analyse: Ich bin angekommen, habe mich (in der Mitte) eingemischt in die Struktur und habe sie wieder verlassen

• Summary on the basis of my sketches  
 • All the structures are present, blending occurs at all levels (watercolours and pen, but also with regard to the process, e.g. who starts)  
 • The dynamics follow a progression from top left to bottom right  
 • My conclusion: I've arrived, I've become involved in the structure (at the centre) before leaving it again

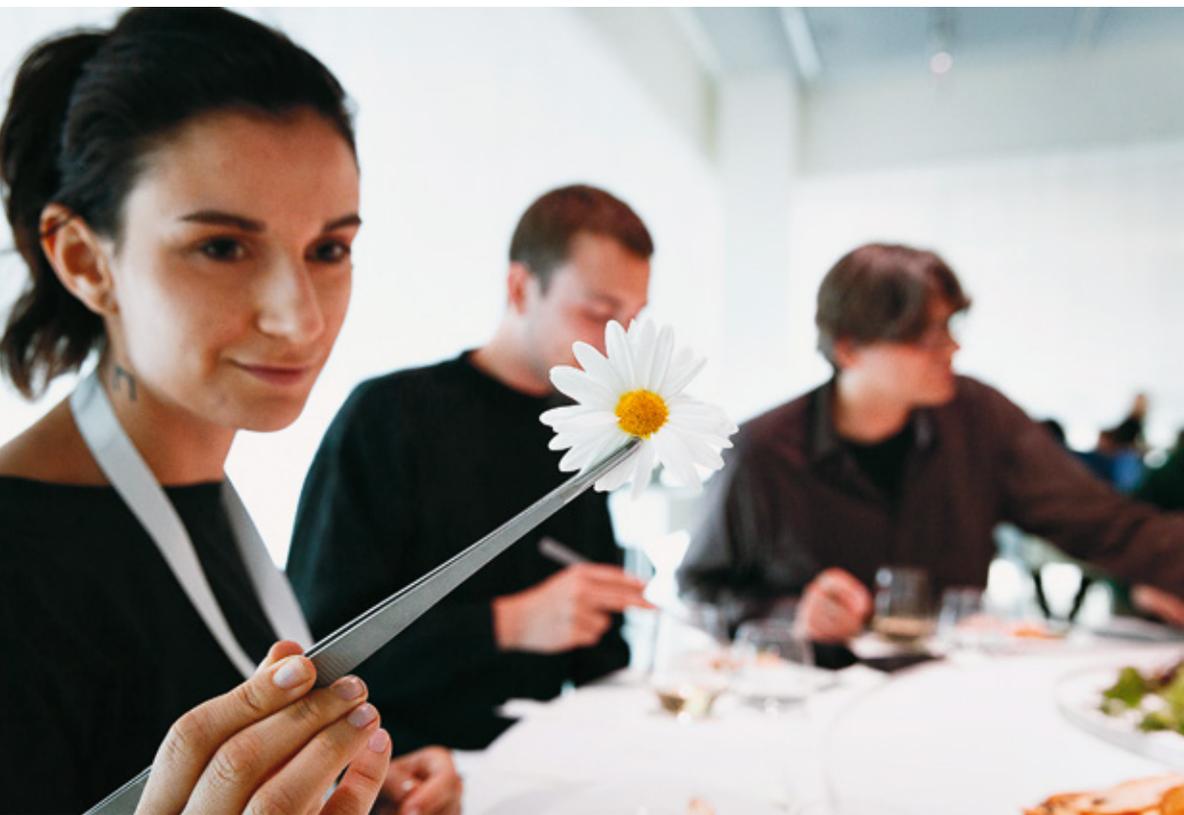
## Extend your Radius Project

The Extend your Radius Project was a multisensory dinner, concerning the topic of the Symposium “Poetry of the Real-Imagination-Friction-Transformation”. The idea relied on the potential of the “extended” people’s radius when it chanced to overlap with others. The term radius attempted to capture the multiple character of the Dreispitz Area. The format of the dinner was destined to create moments of “constructive” friction among the guests, either in form of collaboration or conflict. The construction of the table helped the guests to collaborate in order to share the food and create fields of discussions and new experiences. In between the courses there were projections and a sound performance by Dominick Boyle which introduced the topic of the radius enclosing different aspects of the dinner such as the radius of the food and the guests’ radius. The main idea of the dinner was to bring together different radii, triggering discussions, questions, and conclusions at a table of food.

Mentors:  
Prof. Andreas Wenger, Martina Ehleiter, Studio Scenography & Exhibition Design

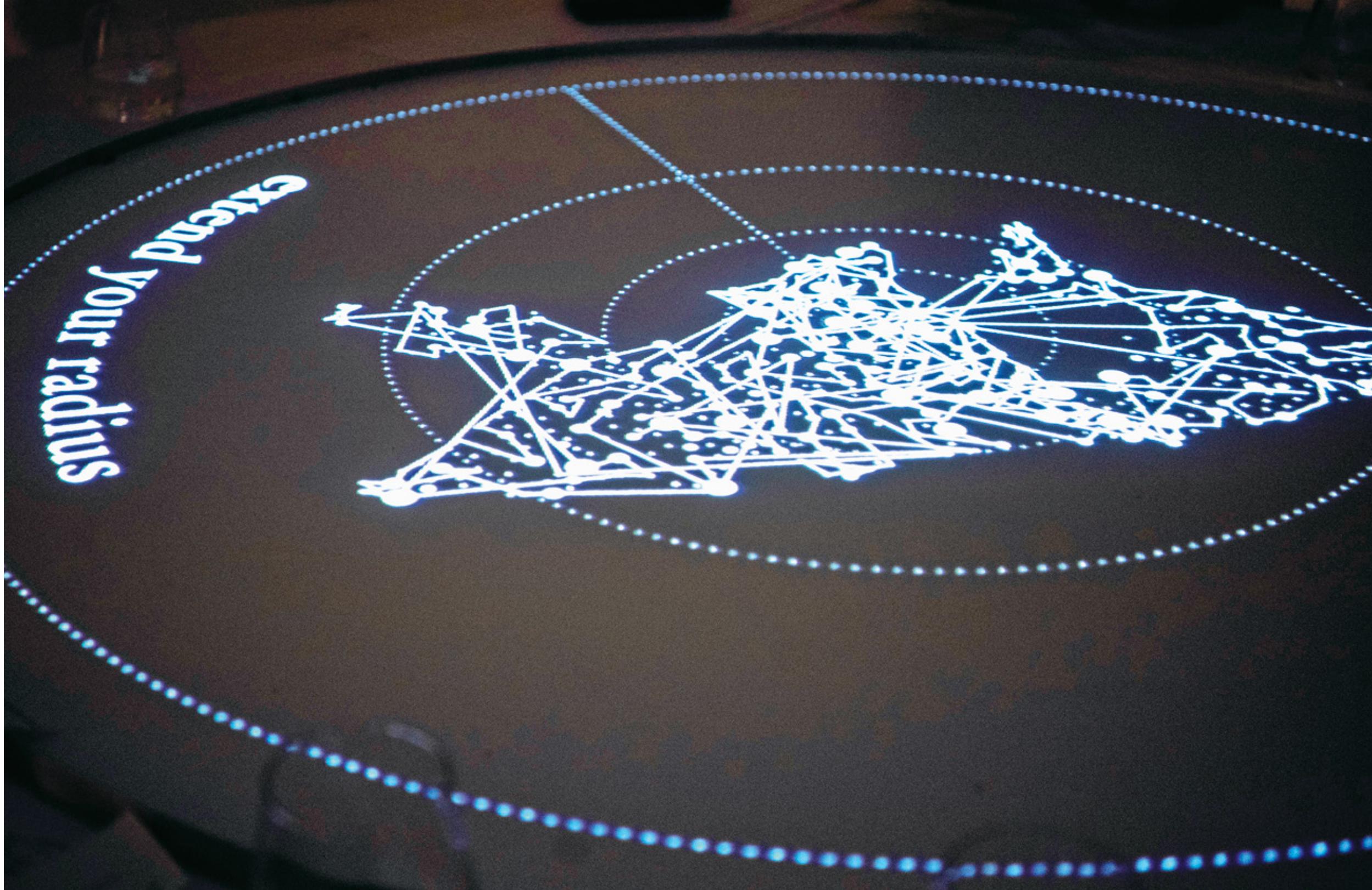












# Autorinnen und Autoren

Prof. Matthias Böttger studierte Architektur und Städtebau. Seine wissenschaftliche Tätigkeit begann bei der Stiftung Bauhaus Dessau, es folgten die Universität Stuttgart und die Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) Zürich, wo er Kunst und Architektur unterrichtete. Von 2012 bis 2017 war er Professor für Sustainable Architecture + Future Tactics (SAFT) am Institut für Raum und Design der Kunstuniversität Linz. Seit 2017 ist er Leiter des Instituts HyperWerk der HGK FHNW. Ausserdem ist Matthias Böttger seit 2011 künstlerischer Leiter des Deutschen Architektur Zentrums (DAZ) in Berlin. Seit 2016 ist er auch Partner im Büro urbanegestalt und dort in den Bereichen Landschaftsarchitektur, Architektur und Städtebau tätig. Er arbeitet an räumlicher Aufklärung und Intervention und beschäftigt sich mit Produktionsbedingungen von Raum, mit den kulturellen, ökonomischen und politischen Parametern, von denen die Gestaltung der gelebten Umwelt bestimmt wird. Neuste Veröffentlichung ist der Baukulturatlas «Spekulationen Transformationen» zur räumlichen Zukunft Deutschlands.

Prof. Francesco Erspamer, PhD, is Professor of Romance Languages and Literatures at Harvard University. He is also the director of the Harvard Summer Program in Milan and Siena, and a blogger. He previously taught at New York University and at the Seconda universita di Roma. His main fields of interest are Italian literature and culture, aesthetics, history of ideas, and politics. He has worked extensively on the Renaissance, the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, as well as contemporary issues. His most recent books are *La creazione del passato* (The Creation of the Past: On Cultural Modernity) and *Paura di cambiare* (Fear of Change: Crisis and Criticism of the Concept of Culture).

Prof. Dr. Dorothee King ist Designerin, Medienkünstlerin sowie promovierte Kunstdidaktikerin. Seit Herbst 2018 ist sie Professorin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel. Sie leitet dort das Institut Lehrberufe Gestaltung und Kunst. Dorothee King erforscht multi-sensorische ästhetische Erfahrung, ephemere Materialien und digitale Interfaces. Zudem untersucht sie die Geschichte und Zukunft von Lernen und Lehre an Kunst- und Gestaltungshochschulen. Seit 2007 lehrt und vermittelt Dorothee King international im Schulischen, Ausser-

schulischen und Hochschulischen. Nach Forschungsaufenthalten an der State University of New York in Buffalo, NY, USA, dem Banff New Media Institute, Alberta, Canada und ihrer Zeit als Staff Scientist am Institut für Medien/MA Program Interface Cultures der Kunstuniversität Linz koordinierte Dorothee King das Drittzklus-Programm Graduiertenschule für die Künste und die Wissenschaften, das postgraduale Forum und den Wissenschaftlichen Beirat an der Universität der Künste Berlin (UdK Berlin). Es folgten Lehr- und Forschungsaufträge an der Grundschule der Künste (UdK Berlin), dem Institut für Kunstdidaktik und ästhetische Bildung (UdK Berlin), am Providence College, Providence, RI, USA und die Positionen als Lecturer an der Rhode Island School of Design RISD/RISD Museum, RI, USA und als Consultant beim Trans Art Institute New York, NY, USA.

Dr. Mario Klinger arbeitet seit 2014 in der Stabstelle Hochschulentwicklung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, als Mitglied der Hochschulleitung sowie mehrerer Ressorts. Neben der Koordination und Entwicklung des QM- und Strategieprozesses leitete er zahlreiche Forschungs- und Entwicklungsprojekte. 2014–2017 führte er die Geschäftsstelle der Konferenz der Schweizerischen Hochschulen für Kunst und Design (KHKD). Als Geschäftsführer von «Galerie-Projekte» setzte er von 2008 bis 2013 Projekte im Bereich Curatorial/Digital Services um. 2008 bis 2009 war er Studieleiter des Künstlers Alessandro Twombly in Rom. Seit 2005 künstlerische Forschung mit Publikationen und Ausstellungen in den Bereichen explorative Fotografie, Lichtinstallationen, epistemische Prozesse zwischen Natur und Kunst. Dr. Mario Klinger studierte Kunstgeschichte, Physik und Rechtswissenschaften an der Ludwig-Maximilians-Universität in München, wo er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Lehrbereich «Kunst und Medien des 20. Jahrhunderts, Gegenwartskunst und Geschichte des Films» sowie bei «ICCARUS» (International Center for Curatorial Studies, München/New York) tätig war. 2005 schloss er den Magister Artium mit einer Thesis über Analogien zwischen dem neuen Raum-Zeit-Verständnis in der modernen Physik und der Bildsprache in Picassos frühkubistischen Werken, 2008 die Promotion mit einer Dissertation über die Theoriegeschichte des Fotogramms ab.

Prof. Kirsten Merete Langkilde ist seit Juni 2011 Direktorin der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, wo sie 2016 das European Center for Art, Design and Media Based Research Basel (ECAM) initialisierte und das Swiss Cultural Entrepreneurship seit 2012 leitet. 2001 bis 2009 war sie Vizepräsidentin der Universität der Künste UdK in Berlin sowie Dekanin der dortigen Fakultät Gestaltung. In ihrem Bereich ästhetische Praxis arbeitete sie 1995 bis 2011 als Professorin experimentell mit Studierenden und führte Projekte mit verschiedenen Unternehmen und Kulturpartnerinnen und -partnern durch, unter anderem: «Parcours» in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie (2010/11), «Optimierte Dialoge – Reflektiertes Tun» (2010) in Kooperation mit der Akademie der Künste Berlin. Kirsten Merete Langkilde hatte 2004 bis 2007 eine beratende Funktion für das Kulturministerium in Dänemark inne. Das Kunststudium an der Königlichen Dänischen Kunstakademie in Kopenhagen schloss sie 1986 mit Schwerpunkt Installation und Skulptur ab. Seit 1983 realisierte sie Ausstellungen in Galerien und Museen in Europa und New York. Kirsten Merete Langkilde beteiligte sich seit den späten 1990er Jahren an der gesamteuropäischen Debatte über das Verhältnis zwischen Kunst und Forschung. Beispiele hierfür sind «Re:search in and through the arts» (2003–2005), «Innovation Habitat» im Rahmen des 6. EU-Forschungsrahmenprogramms (2006–2008) sowie «Neue Morphologien» im Rahmen des EU-Regionalfonds (2002–2007). Die künstlerische Forschung ist ein Schwerpunkt, der auch ihre Arbeit an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW kennzeichnet.

Dr. Linda Ludwig ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und seit 2016 zuständig für die Fachstelle Forschung. Als wissenschaftliche Geschäftsführung von ECAM (European Center of Art, Design and Media based Research) ist sie mit dem praxisbasierten PhD Programm der Hochschule in Kooperation mit der Kunstuniversität Linz befasst. Linda Ludwig studierte Politikwissenschaft in München. Ihre Dissertation «Demokratie als Pfad. Normativität und deliberative Entscheidungen in politischen Institutionen» (2014, Utz: München) im Gebiet der Politischen Theorie wurde von der Heinrich-Böll-Stiftung gefördert. Sie

unterrichtete als Lehrbeauftragte am Department Philosophie der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Dr. Tabea Lurk leitet seit August 2015 die Mediathek der HGK FHNW. Sie hat Kunstwissenschaft und Medientheorie studiert. Nach ihrem Volontariat am Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2004 bis 2006) war sie von 2006 bis 2015 unter anderem als Dozentin für digitale Konservierung an der Hochschule der Künste Bern tätig. Dort leitete sie von 2008 bis 2015 das ArtLab als Schnittstelle zwischen Geistes- und Naturwissenschaften. 2012 hat sie zudem den Weiterbildungsstudiengang Master of Advanced Studies (MAS) in Preservation of Digital Art and Cultural Heritage aufgebaut. Arbeitsschwerpunkte sind: Zugang zu digitaler Information; Informationskompetenz; Vernetzung digitaler Inhalte aus Kunst, Kultur und Forschungszusammenhängen; digitale Archivierung.

Laura Pregger ist diplomierte Designerin (FH) und hat einen Master in Art Education mit Schwerpunkt «Ausstellen und Vermitteln» an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) absolviert. Sie arbeitet am Institut HyperWerk der HGK FHNW als Dozentin und Mentorin. 2011 gründete sie den Ausstellungsraum Depot Basel – Ort für kontemporäre Gestaltung mit, wo sie als Teil des Leitungsteams Ausstellungen, Vermittlungsformate, Workshops und die jeweiligen Jahresprogramme bis 2015 konzipierte. Heute engagiert sich Laura Pregger als Präsidentin des Trägervereines von Depot Basel. Als freischaffende Kuratorin und Vermittlerin begreift sie den Ausstellungsraum als Ort der Verhandlung, der Bildung und des Austausches. Ihr ist es ein Anliegen, dass unterschiedliche Positionen sichtbar werden und Besucherinnen und Besucher sich eine eigenständige Meinung bilden können.

Prof. Michael Renner ist Leiter des Instituts Visuelle Kommunikation der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und ihr Direktor ad interim. Neben Projekten für den Kulturbetrieb und die Privatwirtschaft im eigenen Büro begann er 1990 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Basel Informationsdesign, Interaktionsdesign und Methoden des Entwurfs zu unterrichten. Seine Erfahrung in Lehre, Forschung und Praxis sind

Grundlage für vielfältige Kooperationen mit Kunst- und Designhochschulen in Europa, USA, Kanada, Mexiko, Korea und den Vereinigten Arabischen Emiraten. Seit 2008 ist Michael Renner Gastprofessor an der University of Illinois at Chicago (UIC) und verantwortet den «International Master in Graphic Design» als Kooperationsprojekt zwischen der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW und der UIC. Michael Renner war von 2005 bis 2013 Mitglied von eikones, dem Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik und ist Mittragsteller des SNF Sinergia Projektes «Swiss Graphic Design and Typography Revisited». Sein Forschungsinteresse ist die Theoriebildung aus der Entwurfspraxis und ihre Rückführung in die Visuelle Kommunikation. Er ist verantwortlich für den Aufbau des Masterstudiengangs «Visual Communication and Iconic Research» und Mitglied der Alliance Graphique Internationale (AGI). Nach einer altsprachlichen Matura hat er die Ausbildung zum Grafik-Designer an der Schule für Gestaltung in Basel abgeschlossen. Die digitale Revolution hat er 1986 bis 1990 bei Apple Computer Inc. in Cupertino und bei Richard Saul Wurman «The Understanding Business» in San Francisco aus erster Hand erfahren.

Prof. Dr. Bernd M. Scherer ist seit 2006 Intendant am Haus der Kulturen der Welt in Berlin und hat seit 2011 eine Honorarprofessur am Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin inne. Von 1999 bis 2004 leitete er das Goethe-Institut in Mexiko und anschliessend die Zentralabteilung «Künste» des Goethe-Instituts in München. Seine zentralen Arbeitsgebiete liegen in der Philosophie, Zeichentheorie, Ästhetik und in interkulturellen Fragestellungen. Er initiierte und leitete eine Reihe internationaler Kulturprojekte darunter «Über Lebenskunst» (2010/11), ein Initiativprojekt der Kulturstiftung des Bundes in Kooperation mit dem Haus der Kulturen der Welt und das «Anthropozän-Projekt». Neben einer Reihe von Artikeln zu interkulturellen Fragestellungen und philosophischen Themen war er Mitherausgeber der Bände «Das Marco-Polo-Syndrom» (1995), einer Auseinandersetzung mit der Rolle der Kunst im globalen Kontext, «Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne» (2001), «1989 – Globale Geschichten» (2009) und «Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge» (2015). Zurzeit gibt er die Reihe «Bibliothek der Gegenwart» heraus.

Prof. Doris Sommer, PhD, Director of the Cultural Agents Initiative at Harvard University, is Ira and Jewell Williams Professor of Romance Languages and Literatures and of African and African American Studies. Her academic and outreach work promotes development through arts and humanities, specifically through “Pre-Texts” in Boston Public Schools, throughout Latin America, and beyond. Pre-Texts is an arts-based training programme for teachers of literacy, critical thinking, and citizenship. Among her books are *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (1991) which is about novels that helped to consolidate new republics; *Proceed with Caution when Engaged by Minority Literature* (1999) on a rhetoric of particularism; *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education* (2004); and *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities* (2014). Sommer has enjoyed and is dedicated to developing good public-school education. She has a BA from New Jersey’s Douglass College for Women, and a PhD from Rutgers University.

Prof. Dr. Frederik Tygstrup is Professor of Comparative Literature at the University of Copenhagen and the founding director of the Copenhagen Doctoral School in Cultural Studies. He has published widely on literary history and cultural analysis. Recent contributions include “De te fabula narratur!”, in Charles Armstrong et.al. (eds): *Terrorizing Images in the Literature of Trauma*, Brill 2018 (in press); “Figura”, in Kristin Veel et.al. (eds): *Uncertain Archives. Critical Terms for Big Data*, MIT Press 2018 (in press); “Representational Assemblages: Forms, Concerns, Affects”, in Pepita Hesselberth et.al. (eds): *Legibility in the Age of Signs and Machines*, Brill 2018; “After Literature: The Geographies, Technologies, and Epistemologies of Reading and Writing in the Early 21st Century”, in Bachmann-Medick et.al. (eds): *Futures of the Study of Culture. De Gryuter* 2018; “Afterword”, in Jakob Lothe (ed.): *The Future of Literary Studies*, Novus 2017; “The Work of Art: From Fetish to Forum”, *Academic Quarter* 16, 2017; “Moments of Crisis in Post-War European Literature”, in Nünning and Pollard (eds): *Literature and Crises: Conceptual Explorations and Literary Negotiations*, Wissenschaftlicher Verlag Trier 2017; “The Technological Unconscious”, in Dinesen et.al. (eds): *Architecture, Drawing, Topology*, Spurbuch Verlag 2017.

Prof. Catherine Walthard studierte an der Schule für Gestaltung (SFG) Basel und am Pädagogischen Institut Basel das Fach Lehramt für Bildende Kunst. Sie war viele Jahre als Lehrerin und Dozentin im Bereich Gestaltung tätig und arbeitete freischaffend für das Theater Basel, sie realisierte Kunstausstellungen für die Art Basel und jurierte in zahlreichen Kunst- und Hochschulkommissionen. Von 1993 bis 1999 für HyperStudio als Art-Direktorin tätig, ist sie heute am Institut HyperWerk der HGK FHNW als Dozentin für den Bereich Design verantwortlich und Teil des Leitungsteams. Sie hält auf internationaler Ebene Vorträge, veranstaltet Workshops und Seminare. Zusammen mit Prof. Regine Halter hat sie am HyperWerk das Forschungsprojekt «Cultural Spaces and Design – Prospects of Design Education» verantwortet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Abbildungen S. 75–83  
Jacques Herzog und Pierre de Meuron Kabinett, Basel  
Foto: Iwan Baan (S. 76, 82–83),  
Foto: Serge Hasenböhler (S. 78, 80–81)

© 2019 Christoph Merian Verlag

© 2019 Texte: Markus Baertschi, Monica Boța-Moisin, Matthias Böttger, Séverine Christen, Katharina Dunst, Francesco Erspamer, Jana Eske, Katrin Grögel, Sabine Hertig, Sabine Himmelsbach, Jacques Herzog und Pierre de Meuron Kabinett, Basel, Dorothee King, Mario Klingner, Jan Krarup, Sonja Kuhn, Kirsten Merete Langkilde, Linda Ludwig, Tabea Lurk, Chus Martínez, Harsha Menon, Laura Pregger, Michael Renner, Bernd M. Scherer, Jenni Schmitt, Doris Sommer, Frederik Tygstrup, Cécile Vulliemin, Heinz Wagner, Catherine Walthard, David Wyss

© 2019 Abbildungen: Archiv Institut Visuelle Kommunikation HGK FHNW, Séverine Christen, Lucia de Mosteyrin, Dienstleistungsplattform Visuelle Kommunikation HGK FHNW, Dominik Dober, Florence Dreier, Domenic Emr, Thomas Ferraro, Christian Flierl, Alena Halmes, Haus der elektronischen Künste Basel, Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW, Hans-Peter Huser, Jacques Herzog und Pierre de Meuron Kabinett, Basel, Mario Klingner, Lukas Kobel, Eleni Kougionis, Ivana Kresic, Benjamin Kunz, Manfred Maier, Harsha Menon, Sven Michel, Hoang Nguyen, Michael Renner, Guadalupe Ruiz, Franziska Schüpbach, Samuel Steinmann, Alisa Strub, Hannes Sturzenegger, The Cultural Intellectual Property Rights Initiative, Jonas Vögeli

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

#### Herausgeberin

Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW

#### Editorial Board

Mario Klingner, Kirsten Merete Langkilde, Michael Renner

#### Koordinations- und Lektoratsleitung

Mario Klingner

#### Lektorat

Sigrun Prahl, Krefeld; Nigel Stephenson, Basel

#### Übersetzungen

Nigel Stephenson, Basel

#### Gestaltung

Studio S/M/L, Berlin  
[studio-sml.com](http://studio-sml.com)

#### Lithos

prints professional, Berlin  
[prints-professional.de](http://prints-professional.de)

#### Druck

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

#### Bindung

DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

#### Schrift

Unica 77

#### Papier

Lessebo Design Smooth, 115 g/m<sup>2</sup>

#### Cover

Foto: Sven Michel

**n|w** Fachhochschule Nordwestschweiz  
Hochschule für Gestaltung und Kunst

ISBN: 978-3-85616-888-9  
[www.merianverlag.ch](http://www.merianverlag.ch)