

Lucerne University of
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE
LUZERN**

Design & Kunst
FH Zentralschweiz

Nummer 9

Künstlerische Vermittlung

www.hslu.ch/artisticeducation



Mikropädagogiken in der Kunst
Wiktorija Furrer

Online-Ausgabe in deutscher Sprache
Englische Fassung veröffentlicht als

Micro-Pedagogies
Nummer 9
Artistic Education
hrsg. von Wolfgang Brückle und
Sabine Gebhardt Fink
Luzern 2019
ISBN 978-3-033-07192-6

Mikro- pädagogiken in der Kunst

How To Teach Art

Wiktorija Furrer

Artur Żmijewskis Workshop *How To Teach Art* wirft die Frage nach Bildung in, durch und mit Kunst auf und untersucht Bedingungen der Möglichkeit, Kunst zu lehren, zu lernen und überhaupt zu schaffen. Der polnische Künstler ist bekannt für seine Arbeit mit verdrängten Bildern des behinderten Körpers und überhaupt mit verdrängten Menschen, etwa Geflüchteten oder Gefängnisinsassinnen. Gemeinsam mit den Teilnehmerinnen wandte er sich in einer theoretischen und praktischen Versuchsanordnung der unbewussten Seite künstlerischer Prozesse zu. Die Resultate wurden 2018 unter demselben Titel in der von Katharina Weigl und Daniel Baumann kuratierten Ausstellung *100 Ways of Thinking* in der Kunsthalle Zürich gezeigt.

Im Alterszentrum Kluspark fragt Maria den Mann auf der Bühne des Theatersaals: «Machen Sie irgendwelche Übungen, Herr Bärtschi?» Herr Bärtschi, 100 Jahre alt, steht in Leibchen und Unterhose auf der Bühne und lässt nun seine Arme über dem Kopf kreisen. Maria filmt ihn mit einer ratternden 16mm-Bolex-Kamera. «Danke, das reicht, vielleicht etwas für die Beine?» Eine Hand malt mit dem Pinsel dunkelgrüne Schlangen so auf das Papier, dass eine geschlossene Form entsteht. Auf die Fläche zwischen den Linien kippt jemand plötzlich Tusche, die sich auf dem Bild flutartig ausbreitet und das Dunkelgrün stellenweise auslöscht. In einem Ruck dreht eine dritte Person das ganze Blatt um. Auf der Rückseite fließt ein Rinnsal schwarzer Farbe herab. Eine Gruppe zeichnet mit Kreide; jemand zieht säubernde Bahnen mit dem Wasserschwamm quer über die Tafel; Skelette rücken ins Bild und werden bewegt. Ich selbst lehne mich mit dem Rücken an die Tafel, eine quasi-reliefartige Ausstülpung der bemalten Fläche; um mich herum quietscht Kreide die Tafel entlang, und ihr Pulver rieselt auf meinen Kopf.

Die drei Szenen stammen aus Artur Żmijewskis von April bis August 2018 in Zürich durchgeführtem Workshop *How To Teach Art* mit Doktorandinnen des von swissuniversities geförderten Programms «Epistemologien ästhetischer Praktiken».¹ Der Workshop widmete sich der Frage, ob überhaupt und wie Kunst gelehrt werden kann. Wessen bedarf es, damit ein künstlerischer Prozess beginnen kann – damit eine Künstlerin oder ein Künstler verletzlich bleibt, ohne schutzlos zu werden? Żmijewski beließ es nicht bei theoretischen Überlegungen; er liess sie in einer Reihe künstlerischer Übungen mit verschiedenen Medien wie Zeichnungen, Collagen, digitaler und analoger Fotografie, Videos und 16mm-Filmen von den Teilnehmerinnen realisieren, also erfahrbar machen (Abb. 1).

Mikropädagogischer Blick

Der Workshop warf einerseits eine Frage auf und lieferte andererseits das performative Gefäss zu seiner Erforschung gleich mit. Er machte die Teilnehmerinnen zu Forschenden und zugleich Erforschten. Die Auseinandersetzung mit Kunst als Lehrform hallte somit als selbstreflexives Echo stets wieder.

Danach richtet sich auch mein Interesse an Pädagogiken in der Kunst aus: Wie entstehen und werden in künstlerischen Workshops, Laboren oder temporären Schulen Räume für Erfahrung erzeugt? Wie funktionieren deren «anregende Beschränkungen»?² Es geht mir dabei um die Prozeduren und Gestaltungsweisen von «How to Teach Art» und nicht um eine allgemeine Reflexion von Kunst und Bildung: Auf welche Weise ermöglichten Żmijewski und wir Teilnehmerinnen die Arbeit in *How to Teach Art*?

Vordergründig scheint sich das aus der inhaltlichen Organisation des Workshops zu ergeben – aus Räumen, Dauer, Medien, Material wie auch den pädagogischen Impulsen in Form von Übungen und Anweisungen. Diese didaktischen Strukturen zeitigen jedoch stets singuläre Effekte, werden von unwägbareren Wirkungen und Nebenwirkungen durchkreuzt, abhängig von Kontext, Situation und Gruppenkonstellation. So bringen räumliche, zeitliche, materielle und pädagogische Setzungen einen Unterstrom von affektiven Infrastrukturen mit hervor: als ob sich unterhalb des choreografierten Verfahrens ein zweiter Boden auftut, der das Geschehen im Workshop auf eigene, subtile, aber einflussreiche und gleichsam unberechenbare Weise mitkonstituiert.³ Affektive Infrastrukturen modulieren die Art und Weise, wie man spricht, wie man miteinander arbeitet und wie man sich aufeinander bezieht (Tonalität, Modalität und Relationalität). Der Begriff der Mikropädagogiken soll dieses Zusammenspiel von affektiven Infrastrukturen und didaktischen Strukturen (Übungen, Räume, Medien, Dauer) beschreiben. Mit seiner Hilfe sollen jene Erkenntnismomente, die sich etwa als Ereignis, Krise, Witz oder Misslingen entladen, aufgespürt werden.

Wie sich im Workshop zeigte, haben Mikropädagogiken einen widerspenstigen Charakter.⁴ Sie liegen nicht oder nicht nur in der Hand des Künstlers. Die mikropädagogische Betrachtungsweise nimmt mit Rücksicht darauf die Spannung zwischen verschiedenen, einen Erfahrungsraum konstituierenden Bewegungen aller Beteiligten in den Blick. Mikropädagogiken erschöpfen sich nicht in der Summe der von allen Teilnehmerinnen eingebrachten individuellen Agenden. Sie können quer zu dem von Żmijewski unterbreiteten Regime didaktischer Strukturen stehen und sich doch in dem von ihm geschaffenen Rahmen bewegen. Ihre unbändige Disposition lässt erahnen, dass das mikropädagogische Konzept eine Pädagogik als Programm kreativ unterläuft.

Figuren der Passibilität

Kunstunterricht hat nach Żmijewski zum Ziel, Subjektivität zu radikalieren. Denn KünstlerInnen sollen sich durch ihre Arbeit in der Gesellschaft artikulieren und an gesellschaftlichen Prozessen teilnehmen. Bildung in der Kunst ist demnach vor allem gleichzusetzen mit der Herausbildung eines intuitiven Spürsinns für gesellschaftliche Relevanz. Die Intuition ist das eigentliche Arbeitsinstrument der Kunst. Dieses Instrument erschliesst die Welt und fördert Erkenntnisse zu Tage, die sonst verborgen bleiben würden. Kunst konfiguriert Wissen über das Selbst und die Welt, aber auf eine zuweilen quälend unabgeschlossene Weise. Aus Żmijewskis Sicht suchen KünstlerInnen nach Bedingungen, die es der Intuition erlauben, in ihnen wirksam zu werden. Es sei die Aufgabe der Kunstausbildung, so Żmijewski, «Menschen Zugang zu geben zu allen möglichen Geheimnissen, Gräueln und Schätzen, die in der Luft, der Erde, dem Körper versteckt, verschlossen und blockiert sind. Man muss also sensibel sein, um an diese versteckten Orte zu gelangen. Die Aufgabe des Lehrers besteht darin, diese Sensibilität oder, genauer gesagt, diese selektive Sensibilität zu fördern.»⁵ Genau das war die Funktion der Übungen, in denen uns Żmijewski mit Fotografien aus dem Ersten und Zweiten Weltkrieg konfrontierte. In Anbetracht der verstörenden Bilder müssen zunächst der Reflex moralischer Beurteilung und die intellektuelle Distanz über-

wunden werden. Das analytische Denken kapituliert zwangsläufig vor der Aufgabe das Grauen des Konzentrationslagers oder eines verstümmelten Babyfusses zu bestätigen oder zu negieren.⁶ Die Übungen waren darauf ausgerichtet, rationale Panzerungen zu lösen, um empfänglicher für Intuitionen und Ahnungen zu werden. Die individuellen und kollektiven Übungen als Grundlage des Workshops werden so lesbar als eine Figuration von Passibilität.⁷ Passibilität – also Empfindsamkeit und Empfänglichkeit – entfaltet sich im Rhythmus einer sich steigernden inhaltlichen Intensität der Aufgaben. Sich in Passibilität zu üben hiess zuzulassen, dass Wahrnehmungsregime perforiert und Denkweisen porös werden, dass Subjektivierungsweisen beweglicher und durchscheinend werden. Doch die Intuition ans Werk zu lassen, birgt gewisse Risiken. Deswegen widmete sich *How to Teach Art* auch dem dunklen Innenfutter, den manchmal grausamen Nebeneffekten des künstlerischen Prozesses. «Aber das ist genau das, wonach wir suchen», schreibt Żmijewski, «all die versteckten Spuren, die Gesellschaft definieren, das politische Leben, die Gestalt unserer Länder und unser individuelles Schicksal. Alle möglichen Symptome, die unsere Körper und Psyche besetzen – die aussehen wie Krankheit, Spannung, Trauma oder moralische Zerstörung und so weiter, – sie sind unsere grausamen Freunde. Sie zeigen uns den Weg und flüstern, flüstern und flüstern uns zu, wann, in welchem Moment wir einen Weg an die Oberfläche des Bewusstseins finden sollten.»⁸

Auch die von Żmijewski mitgebrachten Medien, in deren Umgang er uns geduldig schulte, modulierten die Rezeptivität ästhetisch. Im Workshop agierten die hundertjährige Voigtländer-Plattenkamera und die 16mm-Kamera Bolex nicht nur als technische, sondern vom Künstler bewusst eingesetzte didaktische Apparate. Die Kameras sind als Relikte materieller Geschichte nicht neutral, sondern infolge ihrer Nutzung durch Menschenhand in koloniale Ausbeutung, in Repräsentation von Ungerechtigkeit, in Ausübung und Darstellung von Gewalt und Krieg verstrickt. Vor dem Hintergrund der Diskussionen im Workshop ruft schon die Wahl dieses Mediums die repressive Geschichte ins Bewusstsein und zwingt einen künstlerischen Umgang mit ihm auf. Zusätzlich bringen die Medien eine eigene, nicht nur auf ihre technische Unbeherrschbarkeit zu reduzierende Subjektivität mit ins Bild. All die technischen Pannen, gerissenen Filmrollen, mit Fingerabdrücken versehenen Abzüge, überbeleuchteten Sequenzen bilden Freudsche Versprecher des Materials. Auch die fehlende Erfahrung minimierte die Kontrollmöglichkeit, lenkte die Aufmerksamkeit auf das Ereignishafte im Schaffensprozess und bahnte Wege für intuitive Zugänge und Arbeitsweisen. Die Apparate bildeten insofern nicht nur das Material. Sie wurden zu Agenten, Beauftragten einer entstehenden Mikropädagogik, insofern sie in ihrer das Unbewusste stellvertretenden Funktion selbst zum Erkenntnismedium wurden.

Collective Mind

Intuitives Handeln beschränkt sich nicht auf einzelne Individuen. Passibilität schließt bereits eine Bezugnahme auf das mit den Anderen geteilte situative Feld ein und wird so zu einer Möglichkeitsbedingung für Kollektivität. Kollektivität ist nie gegeben und wird schon gar nicht geschenkt, auch nicht im Workshop. Modalitäten gemeinsamen Denkens wie auch die Umverteilung von Rollen – beide als mikropädagogische Momente zu verstehen – blitzten in unserer kollektiven Arbeit auf. Sichtbar wurden sie auf einer grossen als Theory Sheet bezeichneten Papierrolle und den Blackboard Conversations, den materiellen Manifestationen unserer theoretischen Diskussionen. Teilnehmerin Maria beschrieb die Papierrolle als zugleich Bühne und mobiles Archiv, das uns im ständigen Hin und Her zwischen den Workshop-Orten an der ZHdK und dem Corner College begleitete. Wir übermalten und überschrieben das Papier bis zur Unkenntlichkeit und stellenweise bis zum Zerreißen.

Auf dem Palimpsest steht nun Widersprüchliches nebeneinander, sind Resultate nicht markiert, Erkenntnisse sind vorläufig, und alles das dient als Vehikel für anschließende Diskussionen. Das Theory Sheet in seiner Funktion als Szene, Fläche und Material gemeinsamen Zeichnens, Sprechens und Diskutierens aktivierte ein Denken jenseits hierarchischer Wissensordnungen, Wahrheitsansprüche und des gewohnten Zusammenhangs von Ursache und Wirkung (Abb. 2).

Im Oberlichtsaal der ZHdK entdeckte Żmijewski eine sich über fast die gesamte Wand erstreckende Tafel. Sie machte er zum Material und Katalysator unserer kollektiven Arbeit in der Tradition Grzegorz Kowalskis, seines Professors an der Warschauer Kunstakademie. In den Blackboard Conversations stellten wir auf der Tafel Fragen in Bezug auf Probleme, die in den vorherigen Diskussionen auf dem Theory Sheet ungelöst geblieben waren oder spontan entstanden. Zuerst fragten wir nach dem Ursprung der im kollektiven Unbewussten gespeicherten Bilder. Wir begannen – zunächst zögerlich und vorsichtig, umhüllt von einem konzentrierten Schweigen – zu zeichnen: Symbole, Formen, Wörter, Formeln. Im Rausch des Zeichnens vernachlässigten wir sprachlich strukturiertes Denken zugunsten eines intuitiven Denkmodus: unfertige, ungeformte Aussagen, vage Bilder, unbewusste Visionen. Nach und nach verdichteten sich die Zeichen zu ganzen Diagrammen, Bildern, Geschichten, die gleichzeitig von vielen Stimmen erzählt werden, ohne Anfang und Ende, ohne Ursache und Wirkung. Das stille, fast schon automatische Malen aktivierte andere Register als die des Logos. Imagination, Ereignishaftigkeit und Bedeutungsvielfalt gewannen an Raum. Im Gewusel der synchronen, jedoch nicht aufeinander abgestimmten Bewegungen erschien plötzlich in der Mitte der Tafel das mit nassem Schwamm in Grossbuchstaben geschriebene Wort «TIME». Als das Wasser trocknete, standen wir still. Wir suchten nicht nach weiteren Antworten. Es war, als ob die Tafel zur Agentin eines kollektiven Bewusstseins geworden wäre, zu einer Autorität, die wie das delphische Orakel keine Widerrede duldet. So entfaltete die Tafel nicht metaphorisch, sondern tatsächlich eine eigene Handlungsmacht: Mir war nicht klar, wer hier wem dient, was durch mich wirkt und spricht und wer zu wessen Medium wird.

Pädagogiken der Krise

Die Krise ist nicht nur Begleiterscheinung, sondern auch Bedingung künstlerischer Arbeit; zumindest wird sie so von Żmijewski erzählend konstruiert. Als Künstler zeigte er sich uns versehrt, fast schon verschlissen vom künstlerischen Prozess. Indem er sich verletzt und verletzlich gebärdete, rief er in den Teilnehmerinnen eine ebenso fragile, kommunikative Disposition hervor. Żmijewskis schonungsloses Sprechen über sich selbst definierte das Feld des Aussprechbaren mit. Die Begegnung mit den Anwesenden, die ohne langsame Annäherung oder stabilisierende Absichtserklärungen auskam, prägte die gesamte Tonalität des Workshops. Der dringliche, einnehmende Sprechmodus des Künstlers weckte das Vermögen aller Teilnehmenden, sich aufeinander einzulassen und einander offen zu antworten – in einem von Karen Barad aufgebrachten englischen Begriff: ihre «Response-ability».⁹ Die Workshopteilnehmerin Nastasia sagte treffend: «Artur ist nicht jemand, der Ecken rund macht.» Nicht in seiner Kunst und nicht in der Lehre. Das Spektrum von Autorität und Selbstautorisierung wurde durch Krisen neu sortiert. Diese Krisen stiessen uns Teilnehmerinnen in verschiedenen Ausprägungen und Verlaufsformen im Workshop zu.

Fragen der Macht und Möglichkeiten ihrer Kritik spielten in der konkreten Begegnung durchweg junger Frauen und Żmijewski – dem Mann, dem bekannten Künstler, dem Älteren – eine entscheidende Rolle. Eine grundsätzlich asymmetrische Situation. Als solche betrachtet Wiktor Gut, ein Lehrer

von Żmijewski, jede Begegnung in der Lehre: «Eines Lehrers Begegnung, Auseinandersetzung mit einem oder einer Studierenden ist keine Beziehung zwischen Partnern. [...] Die Beziehung Alt-Jung erzeugt die grösstmögliche Polarität. Die von uns 'Lehre' genannte Begegnungsform geht mit der Möglichkeit von Schöpfung als Ergebnis von Persönlichkeit, Erfahrung, Sensibilität, Verantwortlichkeit und deren Fehlen hervor – auf seiten des Lehrers und der Studierenden. Es entsteht eine Möglichkeits-Situation, und es ist nicht ausgemacht, welche Eigenschaften der Teilnehmer an dem Austausch sich im gesamten Schaffensprozess als wesentlich erweist.»¹⁰ Lehre erscheint hier als Spannungsverhältnis und zugleich als Raum für soziale Plastik. Mikropädagogik lenkt die Aufmerksamkeit auf eben diese kritische Gestaltbarkeit von Situationen. Die Teilnehmerin Carla grenzte sich in ihrer Suche nach künstlerischer Identität von den vereinnahmenden Übungen ab, indem sie die Machtkonstellation des Workshops in ihren Bildern demontierte. Als eine Gesichtsmaske, inspiriert von rituellen Bemalungen von Aboriginees, fotografisch zu gestalten war, liess sie sich ihr Gesicht von Żmijewski in der radikalsten Form, dem Blackfacing, bemalen und sich von ihm fotografieren. Sie weist ihn im Bild nicht nur als Zeugen und Komplizen der problematischen Gesichtsbemalung aus, sondern entlarvt seine Autorität zusätzlich gestisch, indem sie ihn den Auslöser der Kamera drücken lässt. Die Inszenierung liess sie von Maria fotografisch festhalten; das Bild erinnert unbehaglich an eine von Otto Haeckel 1912 in Deutsch-Ostafrika erstellte Fotografie und ähnliche Bildzeugnisse einer repressiven europäischen Bildniskultur (Abb. 3 und Abb. 4).

Nastasia wehrte sich vehement gegen das Pochen auf gesellschaftliche Relevanz, wie sie Żmijewski besonders für die «privilegierte Provinz» Schweiz als dringlich erachtete, und gegen die Teilnahme an seiner obsessiven Auseinandersetzung mit schwierigen Themen wie Tod, Krankheit und Depression. Als einzige filmte Nastasia im Widerspruch zum Thema der Übung «Study of the Body» nicht Menschen, die über 80 Jahre alt waren, sondern eine schwangere Freundin. Sie verteidigte ihre andere eigene künstlerische Praxis, in der sie sich dem Inneren und Intimen, ihren Freundschaften, Familie und Beziehungen zuwendet. Als Ausdruck und Geste der Sorge und Geselligkeit ist diese Praxis nicht minder sozial relevant. Die reflexive Aktualisierung dieses Zusammenpralls fand auch in Gesprächen, in autobiografischem Schreiben und im Forum der Facebook-Gruppe statt.

Ich selbst verzweifelte an der Unzugänglichkeit künstlerischer Verfahren. Meine Gedanken, Fantasien, sogar Träume kreisten rastlos um unsere Blackboards, das sich füllende Theory Sheet und die Tafel im Oberlichtsaal, für mich Medien intuitiver wie auch kollektiver Arbeit am Unbekannten. Doch plötzlich verwandelten sich die so vielversprechenden schwarzen Flächen der Erscheinung von Selbsterkenntnis in Black Boxes. Und Black Boxes müssen zerspringen, um ihren Inhalt zu enthüllen.

Ist antizipierter Widerstand widerständig?

Krisen kennzeichnen für Żmijewski das Leben als KünstlerIn, denn sie sind zugleich Bedingung und Effekt künstlerischer Arbeit an den Grenzen des Ausprechbaren. Mit Rücksicht darauf suchte Żmijewskis *How To Teach Art* nach einem kontrollierten Umgang mit Krisen, die im künstlerischen Prozess entstehen. Die Kunstausbildung sollte es ermöglichen, den Umgang mit ihnen einzuüben. Neben der Kunst ist auch die Lehre «eine gefährliche oder potentiell gefährliche Situation». Der Workshop stellte eine Situation her, die nicht nur Widerstand auszulösen vermochte, sondern ihn paradoxerweise bereits antizipierte. Nun könnte man fragen, ob Krise in einem künstlerischen Kalkül aufgeht und ob Widerstand, der antizipiert ist, nicht seinen Stachel verliert. Der politische Alltag hat uns gelehrt, dass Krisenprovokation zu einer Form von Krisenmanagement geworden ist. Im Workshop entfalteten sich Krisen

zu einem didaktischen Mittel, das jedoch in seinen Effekten unkontrollierbar bleibt. Tatsächlich riefen sie einen epistemischen Umschlag hervor. Als Moment der Transgression birgt die Krise in der Beschäftigung mit grenzüberschreitenden Themen ein ambivalentes Potential (die vom griechischen Verb «krínein» – «trennen» und «unterscheiden» – abgeleitete Krise bezeichnet eine «entscheidende Wendung»). Carla und Nastasia wendeten die Krise in Selbstermächtigung um.

Nicht zu unterschätzen sind in der Behandlung von Fragen nach der Produktivität von mikropädagogischen Praktiken die affektive Anteilnahme der Einzelnen, das Engagement und der Widerstand in Bezug auf die Themen wie auch die kollektiven Schwingungen, Launen und Eigenheiten einer fragilen Gruppenkonstellation. Eine mikropädagogische Perspektive muss neben der didaktischen Struktur genau diese Aspekte beleuchten. Mit Rücksicht darauf sind in Żmijewskis Workshop Mikropädagogiken als Praktiken der Relationalität, die in den Ritzen und Rissen der didaktischen Struktur aufblitzen, zu beschreiben: Bezugnahmen der Handelnden aufeinander und auf den rigorosen Rahmen des Workshops.

- 1 Veranaltet in Kooperation mit dem Zentrum Künste und Kulturtheorie (ZKK), dem ERC-Projekt «Performance Art in Eastern Europe», dem SNF-Projekt «Exhibiting Film» an der UZH, dem Seminar für Filmwissenschaft UZH, dem Slavischen Seminar der UZH und dem Institut für Theorie an der ZHdK; Teilnehmerinnen: Wiktorija Furrer, Carla Gabrí, Ekaterina Kurilova, Nastasia Louveau, Maria Ordóñez, Anja Nora Schulthess, Dimitrina Sevova, Valentina Zingg.
- 2 Der Begriff entstammt der Praxis von Erin Manning im SenseLab; vgl.: Erin Manning, «Creative Propositions for Thought in Motion», in: *Inflexions* Nr. 1 [How is Research-Creation?] (2008), S. 1–24, S. 8, http://www.inflexions.org/n1_manninghtml.html (zuletzt besucht im Nov. 2018).
- 3 Wiktorija Furrer und Sebastian Dieterich, «Micropracticing the Local, Localizing Micropractice», in: *Artistic Research. Being There. Explorations Into the Local*, hrsg. von Luisa Greenfield u. a., Kopenhagen 2017, S. 75–87, bes. S. 80.
- 4 Bislang ist der Begriff «Mikropädagogik» für die ästhetische Bildung noch nicht produktiv gemacht worden. In die erziehungswissenschaftliche Diskussion ist er einzig als pädagogische Improvisation von Lehrenden, in Form von Übergängen und Interpunktionen zwischen pädagogischen Figuren, eingeführt worden; vgl. Stefan Danner, *Erziehung als reflektierte Improvisation*, Bad Heilbrunn 2001, S. 11. Im Rahmen meiner Forschungsarbeit konturiere ich Mikropädagogik in Anlehnung an das Konzept der Mikropraxis; vgl. Furrer und Dieterich 2017, bes. S. 76 ff.; Elke Bippus, «Adrian Pipers Funk Lessons. Eine Mikropraxis transformierender Affirmation», in: *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation, Kritik, Transformation*, hrsg. von Lotte Everts u. a., Bielefeld 2015, S. 201–221, S. 216 ff.; Silvia Henke und Wiktorija Furrer, *Mikropraxis ästhetischer Bildung in sieben Vignetten*, Luzern 2017, und diess., *Ästhetische Bildung. Radical Pedagogies*, Luzern 2017, beides abrufbar unter <https://sinergia-pat.ch/texte/>, zuletzt besucht im Nov. 2018.
- 5 Artur Żmijewski am 30. Mai 2018 in der Facebook-Gruppe *How To Teach Art*.
- 6 Die Aufgabe lautete: «Using abstract forms and maximum five colours (white, black, grey red and blue), confirm the image» und «Using abstract forms and maximum five colours (white, black, grey red and blue), deny the image».
- 7 Zum Begriff der Passibilität, siehe: Michael Mayer, *Humanismus im Widerstreit. Versuch über Passibilität*, Paderborn 2012, und ders., *Tarkowskij's Gehirn. Über das Kino als Ort der Konversion*, Bielefeld 2012, bes. S. 10, S. 79, S. 104 f.
- 8 Artur Żmijewski am 30. Mai 2018 in der Facebook-Gruppe *How to teach Art*.
- 9 Der Begriff «Response-ability» wurde von Karen Barad eingeführt. Im Zusammenhang einer Reflexion der kommunikativen Disposition und Tonalität im Workshop ist er hilfreich, da er die Möglichkeit zu antworten auch vor dem Hintergrund einer Asymmetrie von Macht zu fassen erlaubt. Barad betont: «First of all, agency is about response-ability, about the possibilities of mutual response, which is not to deny, but to attend to power imbalances. Agency is about possibilities for worldly reconfigurations. So agency is not something possessed by humans, or non-humans for that matter. It is an enactment.» Karen Barad in: Rick Dolphijn und Iris van der Tuin, «Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers». Interview with Karen Barad, in: Diess., *New Materialism. Interviews and Cartographies*, Ann Arbor 2009, S. 48–70, S. 55.
- 10 Wiktor Gut, «Teaching», in: *Dwie pracownie. Kowalski – Gut*, hrsg. von Karol Sienkiewicz, Ausst.-Kat. Warschau: Salon Akademii, 2012, S. 56–62, S. 57.



Abb. 1 How To Teach Art, Ausstellungsansicht von 100 Ways of Thinking in der Kunsthalle Zürich (25. Aug. bis 4. Nov. 2018), © Frank Brüderli



Abb. 2 In How to Teach Art benutztes Theory Sheet, Ausstellungsansicht von 100 Ways of Thinking in der Kunsthalle Zürich (25. Aug. bis 4. Nov. 2018) © Frank Brüderli



Abb. 3 Carla Gabri, Ohne Titel, 2018, im Rahmen von How To Teach Art, «Face Mask»



Abb. 4 Otto Haeckel, Ohne Titel (Deutsch-Ostafrika), 1906, Fotografie, 8,9 x 13,7 cm, © Deutsches Historisches Museum, Berlin

Künstlerische Vermittlung

www.hslu.ch/artisticeducation

Inhaltsverzeichnis

Texte über den Kontext von Camp#

Vorwort und Dank
Wolfgang Brückle und
Sabine Gebhardt Fink

Wolfgang Brückle und
Sabine Gebhardt Fink

Was ist Artistic Education und warum betreiben wir sie?

Einführung

Camp#

Sabine Gebhardt Fink

Künstlerische Vermittlung kann das Museum stürmen!

Performative Strategien und
Aktivismus im Forschungsprojekt
Camp#

Christoph Lichtin

Ich kann nicht zeichnen

Susanne Kudorfer

Ich kann brauchen, was ich bei Camp gelernt habe

Alexandra D'Incau

Was bleibt

Wie sich der widerspenstige
Gehalt künstlerischer Vermittlung
in Wort und Bild manifestiert

Künstlerische Vermittlung in- und ausserhalb der Galerie

Cynthia Gavranic und
Alena Nawrotzki
**Kunstvermittlung,
traditionell oder
künstlerisch?**

Kooperationsprojekt des Migros
Museum für Gegenwartskunst und
der HSLU Master of Arts in Fine Arts

Rahel Lüchinger
Art Mediation

Ein experimentelles Format der
Kunstvermittlung

Stina Kasser
**Artistic Education im
Zürcher Migros Museum
für Gegenwartskunst**

Linda Luv
**Partizipative
Performance und
künstlerische
Kunstvermittlung**

Dominique Meyer (Bearboz),
Lena Eriksson, Emilie George,
Samuel Herzog, Sandrine Wymann
**Kleines Hühnchen,
grosse Fragen**

Kochen auf dem Krisenherd der
Kunstvermittlung

Künstlerische Ansätze in der Kunstausbildung

Rachel Mader
**Heterotopische
Zustände in der
Kunstausbildung heute**

Stephan Eichenmann, Klodin Erb,
Karin Fromherz, Susanne Hefti,
San Keller, Marie-Louise Nigg,
Chiara Ottavi, Sebastian Utzni

**Künstlerische
Vermittlung zwischen
Open Studio und
Reality Check**

Selbstgesteuerte Gärungsprozesse
im Studiengang Kunst & Vermittlung

Elke Krasny und
Barbara Mahlknecht
**Unheimliche Materialien.
Gründungsmomente
der Kunsterziehung**

Ein kuratorisches
Ausstellungs-, Forschungs-
und Ausbildungsprojekt

Siri Peyer
Critical Curriculum
Ein emanzipatorisches Werkzeug
für ein Post-Plantagen-System?

Wiktoria Furrer
**Mikropädagogiken in
der Kunst**
How To Teach Art

Neue Konzepte Künstlerischer Vermittlung

Lena Eriksson
Neun Tage in Dhaka
Mit einer Einführung von
Rachel Mader

Silvia Henke
Lehr-Stücke
Über das Potential ästhetischer
Bildung

Bernadett Settele
Ins Offene
Risiko als Qualität künstlerischer
Vermittlung