

«Allowing art  
to blossom»

zur Beschaffen-  
heit der Kunst-  
förderung

Wir freuen uns, das neu lancierte *Schwarz Weiss* präsentieren zu können. Die neue Erscheinung ist verbunden mit einer konzeptionellen Überarbeitung des Heftes, dessen Inhalt sich fokussierter mit kulturpolitischen und kunsthistorischen Themen auseinandersetzen und damit einen wichtigen Beitrag für die Berner Kulturlandschaft leisten will. *Schwarz Weiss* erscheint in erhöhter Auflage und wird zusätzlich zum Versand an die Verbandsmitglieder in Kunstinstitutionen und -Schulen aufgelegt.

Neben dem neuen Redaktionsmodell mit fester Leitung und der freien Mitarbeit von unterschiedlichen AutorInnen, ist *Schwarz Weiss* auch Partnerschaften eingegangen. Wir danken der Kunsthalle Bern, dem Museum für Kommunikation und der Sommerakademie im Zentrum Paul Klee recht herzlich für ihre finanzielle Unterstützung. Unser weiterer Dank gilt der Stadt Bern, dem Kanton Bern und der Burgergemeinde Bern, welche die Produktion mitfinanzieren.

Inhaltlich werden in der ersten Ausgabe unterschiedliche Aspekte von Kunstförderung behandelt, wobei das zitierte Statement der Kuratorin Maria Lind zur Ausgangsfrage wird: Unter welchen Bedingungen kann heutzutage oder konnte in der Vergangenheit Kunst aufblühen, oder eben nicht? Auf der Ebene der städtischen Kunstförderung nimmt sich Franz Krähenbühl einer Überprüfung des Status quo an und plädiert für eine stärkere Belebung der lokalen Szene, Gabriel Flückiger schreibt über private Sponsorings an Kunstinstitutionen, David Schmidhauser berichtet von der historischen Genese der öffentlichen Kunstförderung und die Dozentin Ruth Sonderegger gibt im Interview Auskunft über die Förderung von zukünftigen KünstlerInnen an Kunstausbildungsstätten.

Bonne lecture!

# Mehr Lokalinteresse in der Kunstförderung

Franz Krähenbühl

Eine belebte städtische Kunstszene ist der Wunsch aller Involvierten, doch wird in der Verteilung der Fördermittel der vitalisierende Effekt der alternativen, nicht-institutionellen Projekte und Kunsträume zu wenig berücksichtigt. Stattdessen wandert Geld aus der Lokalszene ab.

Die landauf, landab stattfindenden, alljährlichen Weihnachts-, Jahres- und Stipendenausstellungen offenbaren so manche, ansonsten unbekannte oder ungepflegte Beziehung einer Künstlerin oder eines Künstlers zu einem Kanton. So kommt es, dass beispielsweise in Zürich wohnhafte Kunstschaffende dort, ebenso wie in Bern und in Aarau ausstellen. In Zürich, weil sie dort wohnen, in Bern, weil sie dort geboren sind und in letzterem, weil in diesem Kanton ihr Heimatort liegt. Die genannten Städte- und Kantonsnamen lassen sich beinahe beliebig austauschen, da fast jeder Kantonshauptort irgendeine Förder- oder Jahresausstellung kennt, bei welcher Kunstschaffende unter Vorweisung eines reglementarisch festgelegten, meist formellen Bezugs ihre Werke präsentieren dürfen. Glücklicherweise wer zwei Heimatorte oder mehrere Wohnsitze in unterschiedlichen Kantonen hat oder gar in der nationalen Fremde die Ausbildung absolvierte. Im Kanton Bern stehen die *Cantonale* und das *Aeschlimann-Corti-Stipendium* exemplarisch für Ausstellungen, die reichhaltig mit gesamtschweizerisch wohnhaften Berner Kunstschaffenden besetzt sind. Gesamt schauen, die nicht selten VernissagerednerInnen Anlass bieten, von der grossen und mannigfaltigen einheimischen Künstlerszene zu sprechen. Doch ist dies legitim, wenn viele der teilnehmenden Kunstschaffenden gar nicht im Kanton wohnen?

Wenngleich es Bern ab und an gelingt, Kunstschaffende aus der näheren und weiteren Peripherie anzuziehen, lässt es sich nicht leugnen, dass Zürich wie ein Magnet auf einheimische Kunstschaffende wirkt und die Berner Kulturszene dagegen manchmal etwas blutentleert

erscheint. Die unterschiedliche Grösse der beiden Städte und deren ungleiche finanzielle Potenz sowohl auf öffentlicher wie auch privater Seite lässt nur begrenzt einen Direktvergleich zu. Zweifellos sind in Zürich mehr internationale Galerien und institutionelle Ausstellungshäuser ansässig, aber sind auch viel mehr alternative Kunstprojekte und Ausstellungsplattformen in der Limmatstadt verstreut. Vor allem Letztere spielen meines Erachtens eine bedeutende Rolle für eine prosperierende Kunstszene. Sie bieten einen niederschweligen Zugang für ein Publikum und tragen Kunst von den grossen Häusern in die Stadt hinaus. Der hoch getaktete Ausstellungszyklus erlaubt es Kunstschaffenden, ihre Arbeiten regelmässig zu zeigen. In wechselnden Kollaborationen und Kombinationen erreicht der einzelne Künstler eine hohe Sichtbarkeit und Ausstellungserfahrung. In enger Verschränkung von Kunstschaffenden und deren Plattformen dreht eine sich selbst befeuernde Aufwärtsspirale mit grosser Dynamik. Obwohl die Stadt Bern mit kuratorischen Formaten wie *RAUM N°*, *Lehrerzimmer*, *Grand Palais*, *[balk]* und *Transform* in den letzten Jahren hinsichtlich alternativer Ausstellungsprojekte massiv an Tempo gewonnen hat, kann dieser Beschleunigungsmechanismus in der Bundeshauptstadt noch kaum als grundsätzliche Entwicklung der Szene festgestellt werden. Diese Differenz aber ist ein Hauptargument, weshalb Zürich eine grosse Anziehungskraft auf die Kunstschaffenden und letztlich auch die Kunstraumbetreibenden ausübt. Woran liegt das?

Alle Akteure der lokalen Szene sind sich einig; ob KuratorInnen freischaffend oder angestellt, GaleristInnen und BetreiberInnen von Kunsträumen, Verbände, Stiftungen, SammlerInnen, JournalistInnen und GönnerInnen und nicht zuletzt natürlich auch die Künstlerinnen und Künstler selber, jede/r wünscht sich eine möglichst vielseitige, aktive und spannende Kunstszene für Bern. Die Grösse allein ist kein Qualitätsmerkmal einer Szene, doch intensiviert die Vielheit gegenseitige Befruchtung und Beflügelung. Der fruchtbare Austausch in Ausstellungen, an Diskussionen und Kulturveranstaltungen bewirkt ein positives komparatives Wettstreben, was sich zumindest mittelbar in einer Schärfung und Zuspitzung der künstlerischen Handschrift niederschlägt. Doch wenn auch Eintracht im Ziel einer lebendigen Kunstszene herrscht, so heterogen sind die Ideen zur Zielerreichung.

# Geförderte und vermarktete Kunst?

Gabriel Flückiger

In der Schweiz umfassen privatwirtschaftliche Mittel für kulturelles Engagement etwa ein Siebtel des Kulturförderungsetats von Bund, Kantonen und Gemeinden. Doch je mehr die Abhängigkeit von privaten Geldern – vor allem an Kunstinstitutionen – steigt, umso mehr dominieren kunstferne Handlungslogiken.

Visionär – Innovativ – Einzigartig: Solche oder ähnliche Wörter ertönen, wenn eine berühmte Schweizer Versicherung eine museale Ausstellung eines etwas weniger berühmten, aber doch bekannten Schweizer Fotografen finanziell unterstützt. Ob der Werbefilm die Eigenschaften des Reiseversicherungsangebots Relax Assistance oder jene der fotografischen Bildgestaltung meint, ist einerlei. So meisterhaft die Versicherung die Gefahren deckt, so gekonnt erspürt der Fotograf sein Motiv. Produkt und Kunst sind eins. Jedenfalls wird uns das suggeriert. Doch Imagekonstruktionen wie diese geben dem privatwirtschaftlichen Kunstsponsoring einen faden Beigeschmack, man wähnt hinter der finanziellen Unterstützung die Instrumentalisierung der KünstlerInnen zu Marketingzwecken.

Dass PR-Aktivitäten mit Kunst operieren, ist ein rezentes, doch mittlerweile weitverbreitetes Phänomen. Sponsorenengagements von Dienstleistungsunternehmen, Banken oder eben Versicherungen gehören seit den 1980er Jahren zum europäischen Kunstbetrieb. Grössere öffentliche Kunstinstitutionen sind zur Realisierung ihrer Programme mit Wechsellausstellungen auf Sponsorengelder angewiesen, da Mitglieder-, Leih-, Eintritts- sowie öffentliche Beiträge nicht ausreichen. So finanzierte bsw. das Museum zu Allerheiligen Schaffhausen 2011 seine Kunstaussstellungen zu mehr als 60% aus Sponsoring. Neben finanziellen Beiträgen für Ausstellungen und längerfristigen Partnerschaften konzipieren private Firmen aber auch eigene Kunstpreise, Atelier- oder Förderprogramme und bauen Sammlungen auf.

Dabei schmücken sich heutzutage die Unternehmen oft mit der Rhetorik des Ehrbaren und die Förderung von

Die formulierte Absicht der Kulturförderstrategie der Stadt Bern ist zwar mit dem landläufigen Konsens kongruent: « Der Gemeinderat will die Besonderheit Berns als Kulturstadt stärken und ihre Weiterentwicklung zugunsten der Freiheit des Kunstschaffens [...] und der vielfältigen Interessen des Publikums fördern. » Doch konkret fliesst der grösste Teil der Kulturförderungsgelder der Stadt Bern in Institutionen mit Subventionsverträgen. Beachtenswert dabei ist, dass sich die Sparte Kunst, die das tiefste Budget aufweist, das Geld mit Kino und Literatur teilen muss. Nicht unbeachtlich, aber umso irritierender ist dabei der Beitrag an das Einstein-Haus mit 60 000 SFr, da diese Institution weder durch cineastische, literarische noch künstlerische Tätigkeit von sich reden macht. Gleich viel Geld kommt der Stadtgalerie mit regelmässigen Wechsellausstellungen zugute – dies nun aber nicht mehr aus dem Topf der längerfristig gebundenen Mitteln, sondern von den frei verteilbaren Beträgen der Kunstkommission, deren jährliches Budget – erneut viel weniger als bei der Theater- oder Musikkommission – 178 000 SFr beträgt. Neben einem Betrag für das Bone Festival werden Kunsträume auch aus diesem Topf durch die jährliche Off-Space-Ausschreibung mit 20 000 SFr berücksichtigt. Der Restbetrag, also rund 88 000 SFr, wird in Form von Direktförderung und Werkankäufen an Kunstschaffende verteilt. Worin liegt bei dieser Aufteilung der Gelder Grund zum Unmut?

Gleich wie die zu Beginn erwähnten Teilnahmebedingungen für die *Cantonale* kennt auch die Kulturförderung den Passus: « Gesuche stellen können professionelle Kunstschaffende, welche in der Stadt Bern wohnen und/oder arbeiten oder deren Arbeit sich auf die Stadt Bern bezieht. » Die gesprochenen Beiträge machen sichtbar, dass damit zwar Produktionskosten (und damit im besten Falle eines Verkaufs auch die Künstlerin und der Künstler) bezahlt werden, diese jedoch nicht selten keine oder kaum Auswirkungen auf die Vitalität einer Kunstszene haben.

Denn Beträge werden nach Reglement auch gesprochen, wenn in Bern wohnhafte Künstler in Berlin ausstellen oder in Obwalden ein Werk geschaffen wird, das irgendwie mit der Stadt in Verbindung gebracht werden kann. Sprich: Die Kunstförderung der Stadt hält mit der Direktförderung Kunstschaffende zwar am Leben, aber nicht in einem Lebensraum lebendig. Aus Mangel an tatkräftiger finanzieller Strukturförderung seitens der Stadt – dreimal weniger als für das Einsteinhaus – können sich kaum Alternativprojekte etablieren. Dies hindert die Berner Kunstszene massgeblich und längerfristig daran, sich zu entwickeln. In Anbetracht der Ressourcen und Möglichkeiten dieser Stadt plädiere ich deshalb im Sinne eines komparativen Wettbewerbs dringend nach etwas mehr Lokalpatriotismus. Es muss im ureigenen Interesse der Kulturförderung einer Stadt liegen, dass die Mehrheit der gesprochenen Beiträge tatsächlich einen Effekt auf die einheimische Szene hat und nicht einfach aufgrund formellen Kriterien ausbezahlt werden. Dies ist im Sinne aller Beteiligten, nicht zuletzt der Künstlerinnen und Künstler.

Kunst und KünstlerInnen wird – neben ihrem sozialen und dem Einsatz für die Umwelt – als kulturelle Verantwortung bezeichnet. Obwohl doch von unternehmerischer Warte die Motive Image- und Kundenpflege (Spezialempfänge in Ausstellungen) sowie Mitarbeitermotivation (Kunst im Büro) im eigentlichen Zentrum stehen.

Solange nun aber die künstlerische Produktion in Freiheit und Unabhängigkeit trotz einer nachträglichen Instrumentalisierung nicht beschränkt wird, scheint diesen Umständen nichts zu widersprechen. Speziell die legendäre Berner Kunsthallen-Ausstellung *when attitudes become form* von 1969 zeigt, dass Sponsoring sich nicht vor künstlerischen Experimenten scheut. Die legendäre Schau brach bewusst mit traditionellen Werkdefinitionen, integrierte ungewohnte künstlerische Materialwahlen und Arbeitsweisen und löste Proteste in der Berner Bevölkerung aus. Doch hatte sie im Tabakkonzern *Philipp Morris* und der Agentur *Ruder & Finn* seit Planungsbeginn Partner, welche sich, nach anfänglicher Skepsis, gerne mit avantgardistischer Kunst assoziieren liessen.

Ausstellungssponsoring bringt aber eine Logik mit sich, die, wenn nicht an populistischen Kriterien, wie Besucherzahlen und Anzahl Medienberichten orientiert, so doch Distinktion und Profilierung fordert. An Kunstinstitutionen, die als Folge davon mit cleveren PR-Abteilungen um Gelder wetteifern, existiert die Tendenz künstlerische und kuratorische Inhalte in ein Produktdenken zu zwingen und dadurch letztlich die kunstferne Logik des Marketings zu internalisieren.

## Die Anfänge der Kunst- förderung

David Schmidhauser

Mit der revidierten Bundesverfassung 2000 wurde erstmals eine rechtliche Grundlage für Kultur auf Bundesebene geschaffen. In der Schweiz mit ihrer langen föderalistischen Tradition ist Kulturförderung aber auch heute noch weitestgehend Aufgabe der Kantone. Deren Anfänge reichen jedoch in die kurze Zeit des Zentralismus zurück.

« Oft ist des Dichters Schicksal eisern / Ihn fliehet das Gold. / Der Künstler schreit nach gold sich heister / Und Mangel ist sein Sold. / Wo finden Künstler jetzt Mäcenen? / Wo ist August? / Des Mangels reissende Hyäne / Nagt an des Künstlers Brust. » Mit diesem wehklagenden Gedicht beschrieb der Maler Balthasar Anton Dunker (1746-1807) gegen Ende des 18. Jahrhunderts die desolote Situation der Künstler in der Schweiz. Zwar konnten sich die Maler zum Bildungsbürgertum rechnen, sahen sich aber mit der schwierigen Situation eines freien Kunstmarkts ohne Protektion von Seiten der Obrigkeit konfrontiert. In der Vergangenheit hatten einzelne Orte der Alten Eidgenossenschaft gelegentlich Gelder für Ankäufe oder subventionsähnliche Unterstützungen aufgewendet, doch vor allem für Theatergebäude, Konzertsäle und Musikfeste.

Den vielleicht wichtigsten Schritt zur Förderung der bildenden Künste tat Genf 1776 mit der Gründung der *Société des Arts* und der angegliederten Kunstschule – lange Zeit die einzige ihrer Art in der Schweiz –, die auch von der Regierung finanziell unterstützt wurde. Dass Kunstförderung einhergehen müsse mit einer besseren Ausbildung der Künstler, war auch eine Forderung Dunkers, die er in einem ausführlichen Essay an den helvetischen Minister der Künste und Wissenschaft, Philipp Albert Stapfer (1766-1840), richtete. Dieser hatte 1799 eine grossangelegte Umfrage unter den Künstlern gestartet, um zu erfahren, was zur Verbesserung ihrer Lage getan werden könnte.

Mit dem erzwungenen Übergang von der föderalistischen Vergangenheit zur zentralistischen Einheitsrepublik der Helvetik hatten sich neue Möglichkeiten auch in der Kulturpolitik aufgetan und Stapfer schwebte die Vision einer über die Kunst geeinten Schweiz vor. So gelang unter ihm etwa die erste gesamtschweizerische Kunstaussstellung, die von der *Vaterländisch-Gemeinnützigen Gesellschaft* 1799 in Zürich durchgeführt wurde.

Viele seiner oftmals wegweisenden Ideen, wie etwa die Schaffung einer Nationalbibliothek oder einer eidgenössischen Hochschule, sollten allerdings erst im Verlauf der folgenden Jahrhunderte verwirklicht werden, denn in und nach den politisch stürmischen Jahren der kurzlebigen Helvetischen Republik ging ein Grossteil der hehren Ziele zusammen mit dieser unter; die Einführung der Mediation und der abermaligen Dezentralisierung der Kompetenzen sowie der Wiederherstellung zahlreicher Privilegien des Adels liefen den Bündelungs- und Demokratisierungsbestrebungen Stapfers entgegen.

Ein Kind dieser Zeit jedoch konnte in die Mediation hinüber gerettet werden: Der Gedanke, dass die Förderung der Künste eine « vaterländische », also öffentliche Aufgabe sei, war eine der Leitideen der 1806 in Zofingen gegründeten *Gesellschaft Schweizerischer Künstler* und Kunstfreunde. Diese anfänglich feucht-fröhliche, lockere Männerrunde wurde zunehmend zu einer einflussreichen Institution, die sich 1839 den Namen *Schweizerischer Kunstverein* gab. Es ist jedoch bezeichnend, dass der Kunstverein seine Wirkung erst durch die Aufspaltung in regionale Sektionen erreichte – dafür aber bis in die aktuelle Gegenwart wirksam ist.

# Möglichst-wenig-regieren

## Interview mit Ruth Sonderegger

Im Interview erläutert die Philosophin und Dozentin der Wiener Akademie der bildenden Künste Ruth Sonderegger, welche Modelle, soziale Bedingungen sowie Machtverhältnisse die KünstlerInnenförderung an Ausbildungsstätten kennzeichnen, begleiten und erschweren.

*Gabriel Flückiger: In der Schweiz des 19. Jahrhunderts bedeutete Förderung der Kunst, dass überhaupt feste Ausbildungsstrukturen etabliert und KünstlerInnen ausgebildet werden. Mittlerweile, nach der Umsetzung der Bologna-Reform, befürchtet man dagegen eine zu starke Akademisierung der Curricula. Wie verstehen Sie als Dozentin institutionelle Ausbildungsprozesse, gibt es ein Rezept, wie junge KünstlerInnen an der Schule gefördert werden sollen?*

Ruth Sonderegger: Das Gute von Ausbildungsstrukturen besteht m.E. darin, dass sie – zumindest implizit – Kunst als etwas präsentieren, das gelernt werden kann. Der egalitäre und emanzipatorische Aspekt, der zur Auffassung der Lernbarkeit gehört, kann jedoch leicht ins Gegenteil verkehrt werden: indem Ausbildungsstrukturen zu Disziplinaranstalten werden oder dadurch, dass sie bestimmten Menschen vorenthalten bleiben, was seinerseits dazu führt, dass die exklusiv gehaltene Ausbildungsmöglichkeit zu einem Machtvorteil weniger wird. Vor diesem Hintergrund sehe ich in der Bologna-Reform weniger eine Akademisierung im Sinn einer Professionalisierung; vielmehr geht es darum, das Heer der immateriellen Kulturarbeitenden, über welche der kognitive Kapitalismus verfügen will, von Anfang an möglichst regierbar zu machen. Eine Schule des Möglichst-wenig-regiert-Werdens wäre in meinen Augen deshalb die beste Förderung für junge KünstlerInnen.

*Obwohl man an den Kunsthochschulen (noch) sur dossier-Aufnahmen kennt, Zutritte also ohne Maturität oder Abitur möglich sind, zeigen soziologische Untersuchungen, dass ein Grossteil der Studierenden einen bildungsstarken familiären oder persönlichen Hintergrund haben. Wie erklären Sie sich das?*

Dass man aus dem niedrigen Schulabschluss (kein Abitur) auf die Abwesenheit eines bildungsstarken familiären

oder persönlichen Hintergrunds schliesst, kann man als – soziologisch belegte – These von der Vererbbarkeit von Bildungsabschlüssen bezeichnen. Neuere soziologische Untersuchungen zum Kunstfeld (vgl. etwa Munder/Wuggenig, *Das Kunstfeld*, 2012) legen allerdings nahe, dass der Einfluss des familiären Umfelds (in Mitteleuropa) abnimmt, und zwar zugunsten von persönlichen Bekanntschaften mit bzw. Zugang zu Netzwerken von VertreterInnen des Kunstfelds. Beim Zugang zum Kunststudium geht es jedoch nicht nur um möglichst hohe Bildungsabschlüsse, sondern vor allem darum, sich mit Selbstsicherheit im Feld der Kunst bewegen zu können. Mit anderen Worten: man muss nicht nur von der Existenz des Kunstfelds wissen (etwa von Museumsbesuchen, durch den Kunstunterricht, über Verwandte, Bekannte und FreundInnen, die Kontakte zum Kunstfeld haben); man muss sich auch das Recht zur Teilhabe an diesem kulturellen Feld herausnehmen. Das dafür notwendige Selbstvertrauen ist nur bedingt an Abschlüsse gekoppelt, sicher jedoch an soziale Sicherheiten – nicht zuletzt, weil das Kunstfeld geradezu als paradigmatisch für prekäre Arbeitsverhältnisse gilt.

*Inwiefern bedeutet, eine Ausbildung zum/r KünstlerIn zu absolvieren – um das Konzept des Soziologen Pierre Bourdieus zu zitieren – einen Habitus zu erlernen, also Codes, Verhaltens- und Ausdrucksweisen zu verinnerlichen, die im Kunstumfeld dominant sind?*

Ich glaube, dass das nicht nur für die Kunstausbildung gilt, sondern für alle Ausbildungen und Prozesse der Professionalisierung. Die entscheidende Frage ist für mich hier die nach den Machtverhältnissen: Wann geht es um die Einführung in Codes, mit denen man Machtpositionen anerkennt oder selbst übernimmt und kann eine Ausbildung auch dazu beitragen, mächtige Codes zu befragen und Alternativen zu erfinden? Je komplexer es ist, das Ziel einer Ausbildung zu definieren, desto mehr Machtspiele schleichen sich ein. Diesbezüglich scheint mir die Kunstausbildung ein eher extremer Fall, zumal die Kriterien dessen, wer ein/e gute/r KünstlerIn werden könnte, notorisch umstritten sind. Das zeigt sich m.E. insbesondere im Rahmen von Aufnahmeverfahren, wo aus Mangel an unkontroversen Kriterien häufig jene belohnt werden, die kunstfeldspezifische Verhaltensweisen schon mitbringen und internalisiert haben. Das umfasst Formen des Sprechens genauso wie solche des Sich-Bewegens im Raum oder an einem Tisch. Selbst wenn man meint, sich die Fallstricke solcher Situationen der In- und Exklusion klar gemacht zu haben, verfällt man fast zwangsläufig darauf, dominante Codes abzufragen bzw. diese zu belohnen, ohne dass je explizit nach ihnen gefragt würde. Am problematischsten sind jene Codes, die unausgesprochen bleiben. Sie befinden sich unter der Oberfläche des bewussten Verhaltens, spielen in der Wahrnehmung und in der Beurteilung aber trotzdem eine immense Rolle.

### Kulturkonferenz

Erste Berner Kulturkonferenz am 6. März 2014, um 14 Uhr in der Aula im Progr. Die Veranstaltung ist öffentlich. Die Anmeldung zur Konferenz, weitere Informationen und die Möglichkeit Ideen für ein Kulturkonzept einzureichen finden Sie unter [www.kulturkonferenz.ch](http://www.kulturkonferenz.ch)

### Das Kleine Rote

Visarte.bern hat ein Handbuch für Berner Kunstschaffende herausgegeben. Das Kompendium ist eine Textsammlung u.a. zu Kunstrecht, Steuerfragen, Sozialversicherungen und Kulturförderung und bietet einen Überblick über die wichtigsten administrativen Abläufe. Das Handbuch kann gratis über unser Sekretariat bezogen werden.

### Raumvermietung

Das Büro von visarte.bern im Progr kann für Sitzungen und Besprechungen mit bis zu acht Personen gemietet werden. Reservationsanfragen richten Sie bitte bis spätestens 5 Tage vor dem gewünschten Termin per e-mail an unser Sekretariat [info@visartebern.ch](mailto:info@visartebern.ch) Weitere Informationen dazu auf [www.visartebern.ch](http://www.visartebern.ch)



Schwarz Weiss, Nr. 1  
Februar 2014

Visarte Bern  
Postfach 8647  
3001 Bern

T: 076 702 86 47  
[info@visartebern.ch](mailto:info@visartebern.ch)

Redaktion  
Gabriel Flückiger

Gestaltung und Layout  
Nina Wagner

Plakat  
Livio Baumgartner

Print und Produktion  
Basisdruck AG, Bern

Die Texte repräsentieren  
die Ansichten der  
AutorInnen.

Redaktionelle Hinweise  
an [gabriel.flueckiger@hotmail.com](mailto:gabriel.flueckiger@hotmail.com)

Mit freundlicher Unterstützung:

**SOMMER—  
AKADEMIE**  
Kunsthalle  
Paul Klee

**Kunsthalle Bern**



Bürgergemeinde  
Bern



**BASISDRUCK.CH**

**SWISSIOS**

K u l t u r  
Kanton Bern



**Museum für Kommunikation**  
Musée de la communication