

# Work!

# Territorien und Bedingungen künstlerischen Schaffens

«Es ist der Ort, an dem die Arbeit getan wird. Ich sitze hier; ich blättere in einem Buch, irgendwann gegen fünf springe ich vielleicht auf und werfe ein, zwei Striche aufs Papier. Dann kann ich gehen.» Das Zitat des amerikanischen Künstlers Bruce Naumann bedient ein angestammtes Klischee vom künstlerischen Schaffensprozesses als nicht planbare, geniegeleitete Ereignis im Atelier; ein Ereignis der Materialisierung ohne grosses intellektuelles Zutun. Doch bereits konzeptuelle Praktiken der 1970er Jahre von KünstlerInnen wie John Baldessari oder Michael Asher setzten einer solchen Vorstellung andere Vorgehensweisen wie ortsspezifische Analysen und systematische, kalkulierte Methoden entgegen. In der gleichen Dekade vertrat dagegen die Zürcher Produzentengalerie ein marxistisches Verständnis von Kunst als handwerkliche Arbeit, die sich ihren Produktionsbedingungen ermächtigen muss.

Im vorliegenden Beitrag kontrastiert Gioia dal Molin letztere Auffassung mit der Entwicklung von Atelierstipendien und dem damit verbundenen Bild eines Kunstschaffenden in flexibilisierten und immateriellen Arbeitszusammenhängen. Kate Whitebread geht in ihrem Artikel auf Problematiken von sozialengagierten Kunstpraxen ein, welche ihr Atelier mit gesellschaftlichen Brennpunkten getauscht haben und anstatt fertige Werke, der Sozialen Arbeit ähnliche Intervention realisieren. Darüberhinaus klärt Oskar von Arb im Interview über andere Faktoren des Kunstschaffens auf: Ökonomische Situationen, Strategien des Überlebens sowie die Notwendigkeit der Altersvorsorge. Die Herbstausgabe von *Schwarz Weiss* möchte damit künstlerisches Schaffen auf seine Bedingungen, Logiken und gesellschaftliche Verortungen hin ausleuchten.

# «Wir Bildermacher arbeiten hier und jetzt»

Gioia dal Molin

Die Zürcher Produzentengalerie *Produga* definiert in den 1970er Jahren künstlerisches Schaffen mit marxistischen Arbeitsbegriffen. Zur gleichen Zeit fokussieren offizielle Fördermassnahmen eine neue immaterielle und flexible Form der Kunstproduktion. Eine heteronome Geschichte des Ateliers.

1973 veranstaltete die *Produga* die Gruppenausstellung *Wir Bildermacher arbeiten hier und jetzt*. Die Einladungskarte zeigt die KünstlerInnen der Galerie in einem Gruppenportrait, die Hälfte der Personen trägt Mal- und Arbeitswerkzeuge bei sich: Pinsel, Stifte, ein Zeichnungsblock, eine Laubsäge oder ein Schraubenzieher. Der Ausstellungstitel und die Ikonographie der Einladungskarte verweisen auf den handwerklichen Aspekt des Kunstschaffens. Die Werkzeuge sind Attribute der KünstlerInnen, die sich als Kunstproduzenten und zugleich als Handwerker darstellen. Auch an der Ausstellungseröffnung wurde betont: «Als ‹Bildermacher› solidarisieren sie sich ausdrücklich mit den ‹Häusermachern›, den ‹Werkzeugmachern›, kurz, [...] mit der Klasse der Arbeiter und Angestellten.»<sup>1</sup> Gegründet 1972 im Nachgang der gesellschaftlichen Umwälzungen von 1968, agierte die *Produga* in den neulinken Protestbewegungen und stand dem Kapitalismus kritisch gegenüber. Die angestrebte Gleichsetzung von Kunstschaffenden und Arbeitenden gründete einerseits auf der marxistischen Wirtschaftstheorie, würden doch weder die KünstlerInnen noch die Arbeiterinnen und Arbeiter über die für ihr Tun notwendigen Produktionsmittel verfügen. Andererseits liegt der Selbstdarstellung der *Produga* – analog ihrer visuellen Inszenierung – ein dem Realismus verschriebenes, handwerkliches Kunstverständnis zu Grunde. Technisches Können, die unmittelbare körperliche Arbeit des Kunstschaffenden oder die präzise Pinselführung fungierten dabei als Wertekriterien. In der Konsequenz war der Galerieraum auch Produktionsraum oder Werkstatt. Anlässlich von Aktionen Mitte der 70er Jahre malten Rosina Kuhn (\*1940) oder Hugo Schuhmacher (1939–2002) im Ausstellungsraum der Produzentengalerie. Dabei wurde die als Handwerk

inszenierte künstlerische Arbeit für das Publikum sichtbar und die Idee des genialen Kunstschaffenden unterlaufen. So betonte die *Produga*: «Wir warten nicht auf Inspiration [...]. Wir arbeiten. Wie andere auch.»<sup>2</sup>

Zur gleichen Zeit wie die *Produga* in den 70er Jahren eine politisch motivierte Arbeitsideologie propagierte, rückten die Arbeitsbedingungen im künstlerischen Feld auch in den Fokus der offiziellen Kulturpolitik. Die im bundesrätlichen Auftrag verfassten und 1975 publizierten *Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz* erforschten Einkommen und Arbeitsmilieu der KünstlerInnen. Sie eruierten die Zahl der Kunstschaffenden, «deren Kunst ihr Hauptberuf ist» oder die über ein Atelier als «Arbeitsstätte»<sup>3</sup> verfügten. Zeitgleich weckte das Atelier als Produktionsraum das Interesse der Kunstförderung. Seit Mitte der 60er Jahren wurden vereinzelt kommunale und kantonale Atelierstipendien angeboten, ab 1975 verbreiten sich diese stetig. Die Förderstrategie ging einher mit einer Vorstellung über künstlerische Arbeit, die vordergründig von derjenigen der *Produga* nicht weit entfernt war. Obschon die Förderkonzepte nicht auf der ideologisch konnotierten Definition des Arbeiters gründeten, korrespondierten sie dennoch mit einer Form der künstlerischen Arbeit, die sich in einem handwerklichen Prozess materialisiert. Die oft in ehemaligen Fabrikgebäuden eingerichteten Ateliers in New York, Paris oder Berlin mit hohen Decken und grossen Fensterfronten evozierten die Vorstellung des Kunstschaffenden, der mit Pinsel oder Meissel Gemälde oder Skulpturen fertigt. Während sich die *Produga* jedoch der Vorstellung einer auf Inspiration gründenden Arbeit verwehrt, forcierte die Idee der Atelierstipendien genau diese. Die künstlerische Tätigkeit war an die mythisch aufgeladene Idee eines auf Introspektion gründenden Schöpfungsaktes gebunden, der sich aus der hinter den Fenstern rauschenden Stadt nährt. Dabei war auch die Idee der ‹Horizontenerweiterung› zentral. Die gerne als typisch schweizerisch beschriebene Dringlichkeit zum Ausbrechen aus der heimatlichen Enge fungierte als immer wieder angeführter Topos. «Zu den Grundbedingungen des Schweizer Künstlers gehört die ‹Enge› und was sie bewirkt: die Flucht»<sup>4</sup> schrieb Paul Nizon 1970.

Letztlich drängt sich jedoch die Frage auf, inwieweit die Vorstellung einer handwerklichen und produktorientierten künstlerischen Arbeit in den 70er Jahren noch aktuell war. Tatsächlich basierte die Entsendung von Kunstschaffenden in die Metropolen der Welt auf einer

zweifachen Abwesenheit von handwerklicher Arbeit. Einerseits bedingte die Einrichtung von Ateliers in leerstehenden Fabriken die Abwesenheit der Arbeit, die einst dort verrichtet wurde. Andererseits erfuhr die künstlerische Arbeit mit der Ausdehnung des Kunstbegriffes in den späten 60ern eine Veränderung. Der handwerkliche Aspekt rückte in den Hintergrund, es etablierte sich ein Werkbegriff, der die Dematerialisation von künstlerischer Arbeit fokussierte. Fluxus oder Konzeptkunst gestanden der Idee eine ebenbürtige Relevanz zu und zielten nicht auf ein materialisiertes Produkt ab. Natürlich wurden die Ateliers nun nicht zu leeren Räumen, natürlich waren sie noch immer Orte der künstlerischen, auch handwerklichen Produktion. Zugleich boten sie aber Raum für veränderte Arbeitsweisen, die die von der *Produga* verfolgten Vorstellungen kontradiktierten. Das Atelier wurde von der Werkstatt zur Ideenschmiede. Gerade die arbeits teiligen oder auf konzeptuelle Arbeit ausgerichteten künstlerischen Strategien erlaubten erst eine neue Art von Mobilität. Das Atelier war nun Arbeitsstätte des Kunstschaffenden, der sich – ortsungebunden und bloss mit Notizbuch ausgerüstet – überall niederlassen konnte. Dabei wurde die künstlerische Arbeit immer mehr zur «im materiellen Arbeit», die intellektuelle Fähigkeiten und manuelle Fertigkeiten erfordert und auf Mobilität und dem Willen, wechselnde Kooperationen zu organisieren und Netzwerke zu etablieren, gründet.<sup>5</sup> Dieser auch von Nizon beschriebene Drang «den Anschluss an den Stromkreislauf [der] Zeit und die entsprechende Konkurrenz draussen (im Ausland)»<sup>6</sup> zu finden, wurde durch die Ökonomisierung des künstlerischen Feldes beschleunigt. Der Boom im Markt für zeitgenössische Kunst oder die Zunahme von Biennalen und Messen zeugen von der Relevanz von Kriterien wie Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit. Die Künstlerinnen und Künstler erscheinen dabei als kosmopolitische, nomadische «Semionauten», die sich in Vernetzungsaktivitäten üben und als «Unternehmer ihrer selbst» agieren. Dabei sind sie – unter dem Deckmantel der Autonomie – oft prekären Arbeitsbedingungen ausgesetzt. Während die von der *Produga* in den 70er Jahren versuchte Annäherung an die marxistische Definition des Arbeiters heute verblasst ist, scheint die in umgekehrter Richtung verlaufende Indienstnahme einer idealtypischen Imagination des autonomen und kreativen Kunstschaffenden durch die postfordistische Arbeitsethik mehr denn aktuell.

# Wunderbare, schwierige Zusammenarbeit?

Kate Whitebread

Die Grenze zwischen sozialengagierten künstlerischen Strategien und den Praktiken der Sozialen Arbeit ist längst verschwommen. Doch die Rolle der Kunstschaffenden, ihre spezifischen Kompetenzen sowie die Frage nach der Bewertung und Effektivität von interventionistischen, partizipatorischen Kunstprojekten ist umstritten.

Als Thomas Hirschhorn 2002 sein *Bataille Monument* unter Mitwirkung von AnwohnerInnen der Friedrich Wöhler Siedlung in Kassel aufbaute, stellte er sich bereits im Vorfeld einerseits dem Vorwurf, das Künstlerische zu vernachlässigen, andererseits der Erwartung, er würde soziale Veränderung oder gar Verbesserung bewirken: «Ich bin kein Sozialarbeiter, ich bin kein Quartieranimateur.»<sup>1</sup> In der Diskussion um künstlerische Werke, deren Medium die soziale Interaktion ist, sind Hirschhorns Arbeiten zentral. Im Sommer 2013 baute Hirschhorn in der New Yorker Bronx ein weiteres, dem Philosophen Antonio Gramsci gewidmetes Monument. Eine Bar, ein Malatelier, eine Bibliothek und diverse Workshops sollten den sozialen Austausch animieren und dabei auch das politische Bewusstsein der AnwohnerInnen und BesucherInnen schärfen. Wieder betonte der Künstler («ich mache kein Kulturzentrum») die Unterschiede des Projekts zum Berufsfeld der sozialen Arbeit. Während die Ablehnung der Rolle des Sozialarbeiters 2002 als Provokation gelesen werden kann, wirkt es 2013 beinahe schon anachronistisch, so vehement auf die Abgrenzung hinzuweisen. Gerade in den USA sind unter dem Begriff «social practice» inzwischen Kunstformen, die mit der Absicht auf Veränderung in soziale Systemen intervenieren (wobei meist Teile des Publikums in der Entstehung, Definition oder Umsetzung der künstlerischen Arbeit aktiv involviert sind) institutionalisiert. Dies gilt nicht nur für Ausstellungspraktiken sondern besonders auch für Kunstschulen, wo Studiengänge dafür sorgen sollen, dass KünstlerInnen sich in den theoretischen Diskursen um Politik, Partizipation und den öffentlichen Raum verorten können. Da sich seit Jahren eine Tendenz

1. GKEW-Info, Nr. 5, (1973), o. P.
2. Statement zur Ausstellung *Wir Bildermacher*, Mai, Juni 1973, SIK-ISEA HNA\_089.1.
3. Eidgenössische Expertenkommission für Fragen einer schweizerischen Kulturpolitik (Hg.): Beiträge für eine Kulturpolitik in der Schweiz, Bern 1975, S. 128ff.
4. Paul Nizon, Diskurs in der Enge, in: ders., Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief. Schweizer Passagen, Frankfurt a. M. 1990, 167.
5. Maurizio Lazzarato, Immaterielle Arbeit. Gesellschaftliche Tätigkeit unter den Bedingungen des Postfordismus, in: ders., Antonio Negri, Paolo Virno, Thomas Atzert, Umherschweifende Produzenten. Immaterielle Arbeit und Subversion, Berlin 1998, S. 46f.
6. Nizon 1990, S. 148.

abzeichnet, im sozialen Bereich Projekte an KünstlerInnen zu vergeben, mangelt es auch nach der Ausbildung nicht an Aufträgen – von der Arbeit mit Jugendlichen in Problemvierteln bis zum Einrichten von Drogenschlafstellen und der Wiederbelebung verfallener öffentlicher Gebäude.

Es wird oft spekuliert, dass solche Interventionen teilweise so beliebt sind, weil sich damit immer ein Erfolg verzeichnen lässt: erreicht ein künstlerisches Projekt den intendierten sozialen Effekt, wird es für seinen sozialen Nutzen gelobt, sollte es scheitern kann man sich immerhin auf seinen kulturellen Mehrwert beziehen. Während diese «Vereinnahmung» einer künstlerischen Arbeit durch öffentliche soziale Institutionen kritisiert werden kann, gibt es in der Geschichte und in der aktuellen, künstlerischen «sozialen Praxis» unzählige Beispiele der Zuschreibungen von Aufgaben und Qualitäten an KünstlerInnen, die oft schwer vom Berufsbild des Sozialarbeiters zu unterscheiden sind: Klare Ziele, Engagement, die Fähigkeit zu kommunizieren, zu interagieren, zu intervenieren. So beschrieb Suzanne Lacy die Rolle der KünstlerIn in der *New Genre Public Art* 1995 mit diesen Stichworten und warf gleichzeitig erstmals die Frage auf, wo denn der ästhetische Wert solcher Arbeiten zu suchen wäre, und ob nicht die Gefahr einer Verschmelzung hin zur Unkenntlichkeit mit den Formen und Institutionen sozialer Arbeit bestehe.<sup>2</sup> Die diversen Formen der Soziabilität, die in den 90er Jahren erprobt und unter Begriffen wie «relational aesthetics» (Nicolas Bourriaud), «connectivity» (Susi Gablik), oder «conversational art» (Grant Kester) popularisiert wurden, verstanden sich oft als Gegenentwürfe zu den in den 80er Jahren wiederaufkommenden Künstlermythen und der Vorstellung von Kunst als autonomer Bereich. Als die Kunstwissenschaftlerin Claire Bishop 2006 in einem vieldiskutierten Artikel diesen «social turn» diagnostizierte, war dies verbunden mit einer scharfen Kritik an der Tendenz, Projekte im sozialen Raum nach politischen oder ethischen Kriterien zu messen: «gute Absichten sollten Kunst nicht vor kritischer Analyse schützen.» Bishop verteidigt dabei auch ihre Rolle als Kritikerin und ihre Analyse stellt eine Form des unkonventionellen, aber dennoch sichtbaren oder erlebbaren Werkbegriffs in den Vordergrund. Gleichzeitig findet sich aber im Prozess der Entmaterialisierung des Werks zugunsten sozialer Interaktionen eine Rückkehr zu einem Kunstschaffenden, dem spezifische Kompetenzen zugesprochen werden, wobei dies explizit betont wird, um die Grenze zwischen künstlerischer und sozialer Arbeit zu festigen.<sup>3</sup>

Bereits bei Suzanne Lacy findet sich die Aussage dass «ästhetische Sensibilitäten» die Unterscheidung von Kunst und Sozialer Arbeit z.B. bei Mierle Laderman-Ukles ermöglichen. Eine konsequente Verteidigung der Künstlerrolle findet sich bei der bekannten Gruppe *WochenKlausur*, die jeweils auf Einladungen von Institutionen vor Ort «gesellschaftspolitische Defizite» identifizieren und konkrete Lösungen anstreben. Sie verorten ihre Abgrenzung zur Sozialen Arbeit nicht primär in den institutionellen Kontexten oder der zeitlichen Begrenzungen ihrer Projekte, sondern in einer Form des künstlerischen Expertentums, wobei «KünstlerInnen durch Sensibilität früher als andere merken, wohin Trends ziehen, [...] die Fähigkeit besitzen, Interesse auf Probleme zu lenken,

wo andere keine sehen, [...] in bestimmten Bereichen feiner differenzieren, Themen erfinden, die Aufmerksamkeit erregen und ähnliches.»<sup>4</sup> Wie Amateurdetektive, die regelmässig der Polizei zuvorkommen, schaffen es hier KünstlerInnen, Bürokratien zu hacken, originelle Lösungen zu finden und Behörden zum Handeln zu zwingen. *WochenKlausur* bieten eine Dienstleistung im sozialen Feld an, auf der Website des Kollektivs wird dementsprechend mit Kategorien wie «Methoden» und «FAQ» eine wissenschaftlich fundierte Leistung suggeriert, die gleichzeitig um eine umfassende Verteidigung ihrer genuin künstlerischen Position ergänzt ist und die Gruppe im künstlerischen Feld verortet.

Anders als bei Hirschhorn oder *WochenKlausur* sind bei vielen zeitgenössischen Formen der «social practice» Verbindungen zum Kunstsystem nur noch schwer zu erkennen. So werden Projekte wie die von Rick Lowe und Theaster Gates, die in unterschiedlichen Städten verfallene Gebäude zu aktiven Kulturzentren umfunktionierten, zwar von Künstlern initiiert, ihre finanziellen Förderstrukturen und Handlungsfelder sind jedoch nicht primär diejenigen des Kunstfeldes. Gleichzeitig findet sich aber hier auch nicht die vehemente Verteidigung der Künstlerrolle, den obwohl sich die involvierten Akteure ganz klar als KünstlerInnen verstehen, scheint es hier selbstverständlich, dass das Projekt selber weder zwingend als Kunst deklariert noch nach den Masstäben und Interessen der Kunstkritik gemessen werden soll. So beschreibt sich *KidsWest* in Bern als «ein kunst- und kulturpädagogisches Projekt» und «Kunst im Soziokontext», aber nicht als Kunstprojekt.<sup>5</sup> Verbindungen werden punktuell geschaffen, über geteilte Akteure, auf Initiative von Ausstellungsräumen und im kritischen Diskurs. Es sind primär KunstkritikerInnen, die ein solches Projekt etwa mit der «sozialen Plastik» von Beuys in Verbindung bringen und somit auf die (anti-)ästhetische Position der Verschränkung von Kunst und Leben verweisen. Wichtig erscheint jedoch die Unterscheidung, die zwischen der Praxis als Künstler und der künstlerischen Arbeit getroffen wird – Aspekte die sich analog den vieldiskutierten Verhältnissen Künstler-Kurator oder Künstler-Kunstvermittler nicht mehr zwingend decken und von Projekt zu Projekt verschieden ineinandergreifen. Wie bei *WochenKlausur* findet man in diesen Projekten eher einen Glauben an das transformative Potential des Systems Kunst als an die Potenz von ästhetischen Produkten oder einzelnen Akteuren.

1. Thomas Hirschhorn, *Bataille Maschine*, Berlin: Merve, 2003, S. 43
2. Suzanne Lacy (Hg.) *Mapping the Terrain*, *New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995, S. 19.
3. Claire Bishop, «The Social Turn: Collaboration and its Discontents», in: *Artforum* 44 (February 2006), S. 178 – 183. [http://www.wochenklausur.at/faq\\_detail.php?lang=de&id=17](http://www.wochenklausur.at/faq_detail.php?lang=de&id=17)
4. <http://www.westwind6.ch/rojekt-kidswest-ch-offene-kunstwerkstatt/>; <http://www.kunstverein.ch/projekte/projekte-archiv/3-preis-fuer-vermittlung-visueller-kunst-in-der-schweiz/>
- 5.

# Vorsorge leisten, Forderungen stellen

Interview mit Oskar von Arb, [oskar.vonarb@gmx.ch](mailto:oskar.vonarb@gmx.ch)

Der Sozialwissenschaftler Oskar von Arb gibt Auskunft über die heutigen Lebensverhältnisse von Kunstschaffenden, deren Strategien mit prekären Situationen umzugehen und spricht über Herausforderungen und den Änderungsbedarf, die sich beim Thema Vorsorge auf künstlerischer aber auch politischer Seite zeigen.

*Gabriel Flückiger: Erfüllt, aber ein Leben am Existenzminimum? Wie lässt sich die ökonomische und lebensweltliche Situation eines Kunstschaffenden in der Schweiz beschreiben?*

Oskar von Arb: Sogar bei sogenannten erfolgreichen Kunstschaffenden – jenen, die regelmässig in etablierten Galerien ausstellen und ein gewisses Renommee haben – treten immer wieder ökonomische Engpässe auf. Wurde einem/r KünstlerIn einmal irgendeine Form von Anerkennung zuteil, führt dies meist zur Entwicklung eines ausgeprägten Arbeitsethos. Die Erfüllung in der eigenen Arbeit wiegt dann höher als die Sicherheit, und viele leben – wenn es sein muss – über Jahre am Existenzminimum. Strategien für die Überbrückung von solchen Engpässen gibt es einige: Die finanzielle Unterstützung durch das familiäre (z.B. erwerbstätige Ehepartner) und freundschaftliche Umfeld, ein enorm bescheidener Lebensstil, in Einzelfällen gar der Gang zur Sozialhilfe oder die Annahme verschiedener Nebenjobs. Letzteres kann aber kontraproduktiv sein, wenn aufgrund der «Brotjobs» Abstriche bei der eigenen Kunstproduktion gemacht werden müssen. Dann verliert sich die Dynamik, die Zahl der Ausstellungen nimmt ab, man rutscht immer wieder weiter aus dem Feld raus. Eine weitere Methode nenne ich die «Alles-Annehmen-Strategie». Dadurch riskieren Kunstschaffende, sich zu viele Verpflichtungen aufzuladen und total zu überarbeiten.

*Ohne jetzt die Vorstellung zu priorisieren, dass Kunst sich monetär niederschlagen muss, wie viele Kunstschaffende können von ihrem Schaffen leben?*

Es kursieren Zahlen wonach nur ein Prozent der AbgängerInnen privater oder öffentlicher Kunstschulen sich längerfristig im Markt positionieren können.<sup>1</sup> Aufgrund der Erkenntnisse meiner neuen Forschungsarbeit<sup>2</sup> gehe ich davon aus, dass auch von diesen Kunstschaffenden wiederum nur ein Teil ausschliesslich von ihrer Kunst leben kann. Das ist letztlich ein geringer Prozentsatz.

*Wie sichert man sich als freischaffender Kunstschaffender gegenüber dem Alter und Krankheit ab? Wird die Vorsorge von Kunstschaffende überhaupt einkalkuliert?*

Die meisten Kunstschaffenden beschäftigt das Thema Altersvorsorge über lange Zeit wenig. Solange sie am Produzieren sind, die Verkäufe laufen und die Erfüllung in der Arbeit da ist, kümmern sie sich nicht darum. Die Bezahlung der Beiträge für die Altersvorsorge ist ein grosses Problem. Da es in der Schweiz – entgegen Deutschland oder Österreich – keine Künstlersozialkasse gibt, bekommen Kunstschaffende keine Beiträge vom Staat oder Arbeitgebern. In Deutschland oder Österreich müssen die Kunst «verwertenden» Institutionen und der Staat Sozialabgaben machen, aus denen später Renten für KünstlerInnen finanziert werden. Glücklicherweise entrichtet der Bund seit der Einführung des neuen Kulturförderungsgesetzes Sozialbeiträge auf Stipendien und Preise. Aber die Kantone und Gemeinden – worauf auch eine Forderung der Berner Kulturkonferenz<sup>3</sup> von diesem Sommer abzielt – sind nicht verpflichtet, dies zu tun. Als selbstständig erwerbende/r KünstlerIn muss man sich selber um eine Kranken- oder Taggeld-Versicherung kümmern. Die hohen Kosten – diese liegen bei mehreren Tausend Franken – schrecken aber ab. Eine minimale Sicherheit bietet die Taggeldkasse, in der man über eine Mitgliedschaft im Berufsverband visarte automatisch versichert ist. Doch der Beitrag ist mit 30 Franken pro Tag eher niedrig.

*Welche konkreten Verbesserungsmassnahmen haben auf politischer Ebene die grösste Dringlichkeit?*

Es braucht einen besonderen rechtlichen Status für Kunstschaffende, der auch von den Behörden anerkannt wird. Zurzeit gibt es für sie nur die Möglichkeit als Selbständigerwerbende – ähnlich wie ein Handwerker oder eine KMU – zu operieren. Das passt nicht zu KünstlerInnen, die ja nicht wie gewinnorientierte Firmen arbeiten.

Es gibt in der Schweiz – anders als in der EU – immer noch kein Folgerecht. Die Kunstschaffenden geben mit dem Verkauf ihrer Werke die Urheberrechte ab. Dieses Folgerecht muss endlich gesetzlich verankert werden, damit Kunstschaffende an den mit ihren Werken erzielten Gewinnen beteiligt werden.

Diese Dinge geschehen nicht von selbst. Es gilt Forderungen an die politischen Entscheidungsträger und Institutionen zu stellen, und zwar das Maximum. Doch Kunstschaffende arbeiten meist für sich, abgeschottet im Atelier und das überträgt sich auf ihr Verhalten im politischen Bereich.

1. [http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur\\_und\\_kunst/hoert-auf-zu-jammern-1.5096839](http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/literatur_und_kunst/hoert-auf-zu-jammern-1.5096839)
2. Masterarbeit an der Universität Freiburg *Am Fusse der Leiter* (2014), zu beziehen ab Mitte Dezember 2014 beim Autor.
3. <http://www.kulturkonferenz.ch/wordpress/wp-content/uploads/2014/08/Berner-Kulturkonferenz-Grobkonzept.pdf>

Öffentliche Informationsveranstaltung Soziale Sicherheit

Mi. 5. November 2014, 19 Uhr  
kulturpunkt im Progr  
Speichergasse 4, Bern

Die soziale Sicherheit und die Altersvorsorge von Kulturschaffenden ist ungenügend. Der Bund hat reagiert und zahlt seit Anfang 2014 auf Stipendien und Honorare Beiträge an die Altersvorsorge. An der Informationsveranstaltung wird erläutert, welche Überlegungen dahinter stehen und welche weiteren Anpassungen nötig sind.

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)  
Informationen dazu auf:  
[www.visartebern.ch](http://www.visartebern.ch)



Schwarz Weiss, Nr. 3  
Oktober 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  
Annaïk Lou Pitteloud

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