

---

**Zürcher Jahrbuch der Künste**

Herausgegeben von Hans-Peter Schwarz

---

# KUNST UND KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Herausgegeben von Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli

**Zürcher Hochschule der Künste**  
Scheidegger & Spiess

**Zürcher Jahrbuch der Künste 2009, Band 6**

Herausgeber ..... *Hans-Peter Schwarz*

**KUNST UND KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG**

Herausgeber ..... *Corina Caduff & Fiona Siegenthaler & Tan Wälchli*

Gestaltung ..... *NORM, Zürich*

Übersetzungen ..... *Fiona Siegenthaler (Cobussen, Lilja, MacDonald, Malterud, Rosengren, Schippers & Flenady), Tan Wälchli (Borgdorff, Harboe, Öberg, Schwab)*

Korrektur ..... *Doris Senn*

Reproduktion, Druck ..... *Druckerei Odermatt, Dallenwil*

Einband ..... *Buchbinderei Schumacher, Schmitten*

Schrift ..... *DTL Documenta<sup>(otf)</sup> – Dutch Type Library*

..... *Replica Pro<sup>(otf)</sup> – Lineto.com*

Alle Rechte vorbehalten

© 2010 bei den Bild- und Textautoren

© 2010 für diese Ausgabe

Zürcher Hochschule der Künste, Zürcher Fachhochschule

Ausstellungsstrasse 60

Postfach, CH-8031 Zürich

<http://www.zhdk.ch>

Verlag

Verlag Scheidegger & Spiess AG

Niederdorfstrasse 54

CH-8001 Zürich

[www.scheidegger-spiess.ch](http://www.scheidegger-spiess.ch)

Printed in Switzerland

ISBN 978-3-85881-293-3

**Z** hdk

**Zürcher Hochschule der Künste**

Seite 10 *Hans-Peter Schwarz* ..... EDITORIAL

Seite 12 *Corina Caduff, Tan Wälchli* ..... VORWORT

KUNST UND/ALS FORSCHUNG

Seite 24 *Nina Malterud* ..... GIBT ES KUNST OHNE FORSCHUNG?

Seite 32 *Germán Toro-Pérez* ..... ZUM UNTERSCHIED ZWISCHEN  
KÜNSTLERISCHER FORSCHUNG UND  
KÜNSTLERISCHER PRAXIS

Seite 42 *Johan Öberg* ..... DIFFERENZ ODER DIFFÉRANCE?

Seite 50 *Marcel Cobussen* ..... DER EINDRINGLING

Seite 60 *Michael Schwab* ..... DAS ZWEITE ZUERST

DISZIPLINEN

Seite 78 *Henk Borgdorff* ..... KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG  
ALS GRENZARBEIT

Seite 88 *Huib Schippers, Liam Flenady* ..... SCHÖNHEIT ODER VERNUNFT?

Seite 98 *Claudia Mareis* ..... DESIGNFORSCHUNG

Seite 108 *Corina Caduff* ..... LITERATUR UND KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Seite 118 *Mats Rosengren* ..... KUNST + FORSCHUNG ≠ KÜNSTLERISCHE  
FORSCHUNG

AUS SICHT DER KÜNSTLER/INNEN

Seite 134 *Efva Lilja* ..... WIRF DIE STEINE RICHTIG FEST AUF DEIN ZIEL  
ODER RUHE IN FRIEDEN

Seite 144 *Sibylle Omlin* ..... LIST DER UNSCHULD

Seite 154 *Claire MacDonald* ..... IN IHREN AKUSTISCHEN FUSSSPUREN

Seite 168 *Christoph Schenker* ..... WERTURTEILEN

ORTE, PROJEKTE, HOCHSCHULEN

Seite 184 *Hans-Peter Schwarz* ..... VON UNDISZIPLINIERT BIS  
TRANSDISZIPLINÄR (ZÜRICH)

Seite 194 *Kirsten Langkilde, Stefan Winter* ..... NEUE MORPHOLOGIE (BERLIN)

Seite 204 *Julie Harboe* ..... KUNST-BASIERTE FORSCHUNG (LUZERN)

Seite 214 *Arne Scheuermann, Yeboaa Ofori* ..... ZUR SITUATION  
DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG (BERN)

Seite 224 *Meret Wandeler, Ulrich Görlich* ..... ARCHIV DES ORTES

Page 212 English part..... CONTRIBUTORS

Page 218 English part..... SELECTED BIBLIOGRAPHY

## DAS ZWEITE ZUERST: DIE SUPPLEMENTÄRE FUNKTION DER FORSCHUNG IN DER KUNST

Michael Schwab

Im Kontext der Kunstausbildung bildet die Künstlerische Forschung ein Problem. Während Bachelor- und Master-Abschlüsse das Ziel verfolgen, qualitativ hochwertiges und relevantes künstlerisches Handwerk zu lehren, verlangt ein Promotionsstudium darüber hinaus, dass die künstlerische Praxis mit Fragen der Forschung konfrontiert wird. Eine solche Konfrontation wird weitgehend als artifiziell wahrgenommen, weil im Allgemeinen eigentlich von der *Kunst* erwartet wird, konfrontativ zu sein. Somit bricht die Künstlerische Forschung mit dem gängigen Verständnis von Kunst als einer originären und autonomen Disziplin. Stephen A. R. Scrivener, der Direktor des «Chelsea College of Art and Design» in London, beschreibt diesen Bruch als ein historisches «Experiment», das am lebendigen Leib der Kunstakademie durchgeführt werde. Seiner Ansicht nach stellt sich dabei die Frage, ob innerhalb der Kunstwelt eine «professionelle Forschungsgruppe» abgespalten werden könne.<sup>1</sup>

Wohin das Experiment einmal führen wird, lässt sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt natürlich noch nicht absehen, doch scheint es durchaus treffend, die Künstlerische Forschung als ein Experiment mit der Kunst zu beschreiben: Dies lässt sich so verstehen, dass nach einem neuartigen Wissen über Kunst gesucht wird. Zudem macht die Auffassung, Künstlerische Forschung sei ein Experiment, klar, dass die Frage nach ihrer Definition aufgeschoben werden muss. Solange Künstlerische Forschung sich noch nicht etabliert hat, kann ungeklärt bleiben, was genau sie ist.

<sup>1</sup> Stephen A. R. Scrivener, «Visual Art Practice Reconsidered: Transformational Practice and the Academy», in: Maarit Mäkelä, Sara Routarinne (Hg.), *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*, Helsinki 2006, S. 156–179, hier S. 164 [Übers. T. W.].

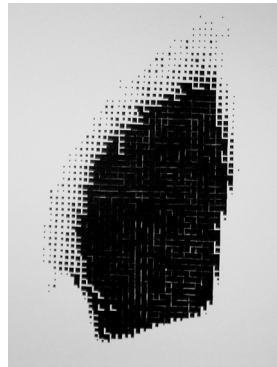


A

ZUERST ...

Auch aus der Perspektive eines Praktikers scheint es treffend, Künstlerische Forschung als ein Experiment zu beschreiben, obwohl es für einen Künstler sicherlich nicht gerade selbstverständlich ist, seine Arbeit als einen Forschungsbeitrag zu betrachten. Ich habe viele Künstler getroffen, die grosse Probleme hatten, ihre – zum Teil sehr bedeutenden – Werke im Forschungskontext zu diskutieren. Diese Schwierigkeiten sind selten auf individuelles Unvermögen zurückzuführen – vielmehr sind sie oft eine notwendige Konsequenz des Experiments Künstlerischer Forschung. Welche künstlerischen Formen und Praktiken können darauf eine Antwort geben? Was genau bedeutet das Experiment für die Kunst? Warum sollte Kunst nicht sich selbst genügen?

Die erste Präsentation meiner Forschung fand 2003 in der Gruppenausstellung *Treason* im Café Gallery Projects statt. Die Studierenden aus der Forschungsklasse des Royal College of Art erhielten dort erstmals Gelegenheit, ihre Arbeiten gemeinsam auszustellen. Da ich eben erst begonnen hatte, mich mit Forschung zu beschäftigen und noch keine genaue Vorstellung davon hatte, was ich beitragen sollte, zeigte ich *Face of a Woman I and II* (1999/2003), ein älteres Diptychon, das ich neu bearbeitet hatte.<sup>Abb. A</sup> Bereits abgeschlossene Arbeiten durch Forschung in einen neuen Kontext zu stellen, ist eine der häufigsten Strategien, mit denen unerfahrene Studierende die praktischen Herausforderungen von Forschung angehen. Ich wählte dazu allerdings – ohne dass ich mir dessen bewusst gewesen wäre – nicht etwa eine Arbeit aus,



B



C

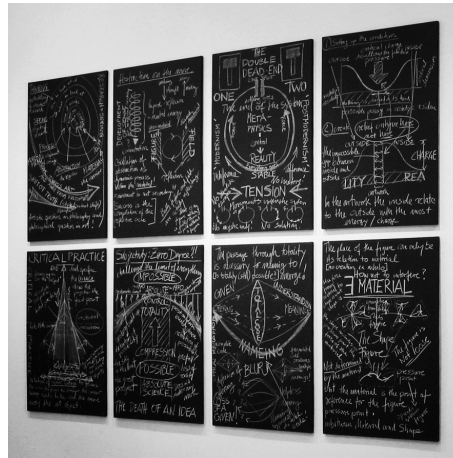
die ich besonders gut fand, sondern im Gegenteil eine, von deren Qualität ich nicht überzeugt war. Ich hoffte wohl, dass ich dank der Forschung die Schwierigkeiten der Arbeit in den Griff kriegen würde. Aber die Erwartung schlug in mindestens zweierlei Hinsicht fehl: Erstens wurden mit der Präsentation der Arbeit die Probleme nur ausgestellt, nicht aber offengelegt, und zweitens zeigte sich, dass das Problem nicht so sehr eines der Forschung als vielmehr eher eines der künstlerischen Praxis war. Anstatt die Arbeit zu erforschen, hätte ich mich vielmehr fragen sollen, wie gut sie war und wie ich sie hätte besser machen können. Ich erklärte daher den Versuch für gescheitert und erkannte, dass sich so keine Forschung betreiben liess: Es reicht nicht aus, etwas nur neu zu verpacken.

Unter den Studierenden am Royal College war ich nicht der Einzige, der es schwierig fand, seine Arbeit in einen Forschungskontext zu stellen. Daher beschlossen wir im folgenden Jahr, ein «Forschungsatelier» zu gründen. Die begleitende Ausstellung nannten wir *Re-hearsals*. Meinen Beitrag *Negative Light* (2004) erarbeitete ich zum Grossteil während des Events, sodass es sich in meinem Fall eher um eine Performance oder eine Art soziale Aktion statt um eine eigentliche Kunstausstellung handelte.<sup>Abb. B</sup> Dieser für mich wichtige Perspektivenwechsel ging allerdings verloren, als zur Abschlussveranstaltung Publikum eingeladen wurde, denn aus der Sicht der Besucher wirkte die ganze Präsentation wie eine «unordentliche» Gruppenausstellung, vergleichbar mit einem offenen Atelier, während die Idee der Forschung verborgen blieb. Zwar hatten wir bei der Entwicklung der Ausstellung noch über Forschung gesprochen, doch im Verlauf des Projekts war der Prozess

dann viel zu organisch und sozial geworden, um in der Ausgangsfrage eine konkrete Position beziehen zu können. Wichtig war für mich aber immerhin, dass ein Denkprozess stattgefunden hatte und dass wir versucht hatten, diesen auszustellen.

2005 folgte eine Ausstellung, deren Fokus wiederum auf Kunstwerke gerichtet war, wobei wir diesmal versuchten, Modi des Denkens visuell darzustellen. Meine Arbeiten *Grand Canyon* und *Wildwasser* bestanden aus Bildschichten und herausgerissenen Teilen, die der Struktur der Bilder nachspürten und sie teilweise zerstörten.<sup>Abb. C</sup> Das Nachspüren und die Deformation oder auch Transformation der Bilder spielten dabei in einer Weise zusammen, die es erlaubt, von Forschung zu sprechen: Die visuelle Untersuchung ging aus konzeptionellen Verfahren hervor, die in den Arbeiten zwar gezeigt, durch sie aber nicht erklärt wurden. Ich bin mir nicht sicher, ob dieser Erklärungsmangel für die Frage der Forschung wirklich eine Rolle spielt, aber was ich problematisch fand, war, dass die Ästhetik der Arbeiten «das letzte Wort» hatte. Dies implizierte nämlich, dass bei einem erfolgreichen Kunstwerk die Forschung letztlich keine Rolle mehr spielt. Was mich darüber hinaus beunruhigte, war, dass das Kunstwerk eine ästhetische Aussage treffen zu müssen schien, ohne die nicht nur das Werk selbst, sondern auch die Forschung gescheitert wäre.

*Inventory*, eine Installation, die 2006 in der Ausstellung *Too Dark in the Park* gezeigt wurde, markiert in meiner Arbeit den Übergang zu einer neuen Praxis: Der Wissenshorizont, mit dem sich das Kunstwerk beschäftigt, sollte durch den Gebrauch von Schrift und Diagrammen zum Ausdruck gebracht werden. Auf einer Reihe von Tafeln wurden u. a. Schwellen, Membranen und Lücken untersucht, wobei ich Diagramme verwendete, um die Verfahrensweisen der Arbeit aufzuzeigen.<sup>Abb. D</sup> Obwohl dabei – wie schon bei den Arbeiten von 2005 – die ästhetischen Aspekte des Werks (sein monotoner Untergrund sowie die an einem Gitter angebrachten Tafelplatten) unangetastet blieben, spielten bei *Inventory* philosophische Konzepte eine entscheidende Rolle, wodurch sich die Wirkung der Arbeit stark veränderte. Während in *Grand Canyon* bzw. *Wildwasser* die Konzepte in eine visuelle Praxis übertragen worden waren, überführte ich nun eine visuelle Praxis in Text. Ohne behaupten zu wollen, dass ein Text notwendigerweise geschrieben sein muss, lässt sich doch sagen, dass der Kontext von Künstlerischer Forschung immer auch seine ganz eigene textuelle Seite hat. In einem Vortrag auf der Tagung der «Société des Amis

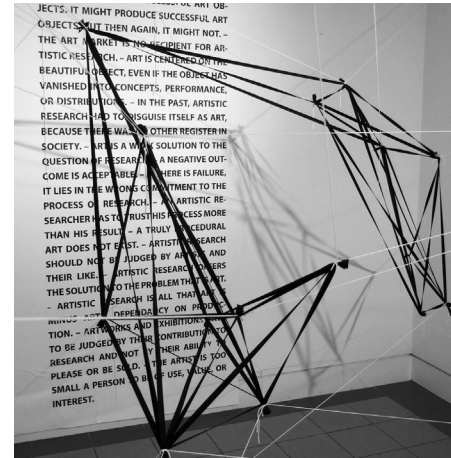


D

d'Intertexte» (SAIT) in Paris 2007 ging ich so weit zu behaupten, dass in der Forschung die künstlerische Praxis zu einem Schreiben *werden* muss, auch wenn (noch) nicht genau definiert werden kann, was dieses Schreiben ist.<sup>2</sup> Sicherlich wird es über den in der Konzeptkunst üblichen Gebrauch von Sprache hinausgehen, der die visuelle Praxis meist nur einschränkt.

Mein letzter Beitrag zu einer Ausstellung im Café Gallery Projects war *Elastic Tree* (2007). Diese Arbeit bestand aus einer Konstruktion aus Schnüren und Gummibändern, die einen Text im Hintergrund teilweise verdeckten. Einige der Schnüre waren am Text befestigt, um zu zeigen, dass er weniger Hintergrund denn Teil der Installation war.<sup>Abb. E</sup> Der Text verhandelte im Stil eines Manifests das Verhältnis zwischen Kunst und Forschung, wobei er ein Programm der Differenz entwarf. Die Installation realisierte diese Differenz, indem sie den Text unzugänglich machte und dadurch ausgrenzte. Dadurch verlor der mit Schnüren und Gummibändern vermessene konkrete Ort, der in älteren Arbeiten sicherlich das Ziel meiner Untersuchung gewesen wäre, entscheidend an Bedeutung. Stattdessen ging es jetzt um die Frage, wie Forschung *als Forschung* präsentiert werden kann.

2 Michael Schwab, «Artistic Research: The Differential Relationship between Art and Writing», Vortrag auf der Tagung *Writings on Art*, organisiert von der Société des Amis d'Intertexte (SAIT), 16./17. März 2007 in Paris.



E

## ... DAS ZWEITE

Ein Projekt als *Forschung* zu definieren, stellt einen integralen Bestandteil des Projekts selbst dar – ohne eine solche Identifikation könnte jedes beliebige Kunstwerk als «Forschung» bezeichnet werden. Das britische «Arts and Humanities Research Council» (AHRC) verlangt deshalb zur Anerkennung eines künstlerischen Verfahrens als Forschung, «dass zur künstlerischen Praxis irgendeine Form von Dokumentation des Forschungsprozesses sowie eine Form von schriftlicher Analyse oder Erläuterung hinzukommen, welche die Aussagen stützen und eine kritische Reflexion nachweisen».<sup>3</sup> Ohne diese Ergänzungen kann ein künstlerisches Verfahren also nicht als Forschung angesehen werden.

Dies scheint mit Scriveners Idee übereinzustimmen, in den Künsten eine «professionelle Forschungsgruppe» zu schaffen. Scrivener betont besonders, dass die von ihm sogenannte transformative Aktivität – d. h. Kunst, die so etwas wie «Forschung» durchführt, indem sie neue Wege einschlägt – bereits ein Bestandteil der künstlerischen Praxis ist. Künstlerische Praxis, so Scrivener, «hat sich in der Vergangenheit

3 AHRC, *Research Funding Guide*, S. 18, <http://www.ahrc.ac.uk/FundingOpportunities/Documents/Research%20Funding%20Guide.pdf> (10. 7. 2009) [Übers. T. W.].



verändert, sie verändert sich noch immer, und wir können erwarten, dass sie sich auch in Zukunft verändern wird».<sup>4</sup> Wenn nun, wie vom AHRC dargelegt, mithilfe der ergänzenden Beilagen ein transformativer Charakter nachgewiesen werden kann, dann qualifiziert dies die betreffende Praxis als «Forschung» und verbürgt sie institutionell.

Dies heisst, dass Künstlerische Forschung auf der produktionsästhetischen Seite relativ unproblematisch ist. Da das Forschungspotenzial notwendig zur Kunst gehört, stellt der künstlerische Schaffensprozess immer schon eine Praxis dar, die zumindest *prinzipiell* als Forschung gelten könnte. Wenn dann aber einzelne Praktiken als treibende Kräfte hinter Veränderungen in den Künsten oder in der visuellen Kultur identifiziert werden, dann ist dies eine typisch modernistische Perspektive, die avantgardistische Praktiken in den Vordergrund rückt.<sup>5</sup> So fällt etwa Scriveners Liste von anerkannten Praktikern der Transformation höchst selektiv aus: «Leonardo, Dürer, Rubens, Goya, Constable, Monet und Picasso».<sup>6</sup> Eine solche Sicht ist fragwürdig, denn wie sich in Forschungsdiskussionen über die Avantgarde und die Neo-Avantgarde gezeigt hat, war diesen Bewegungen zwar die Transformation ein Anliegen, nicht jedoch der Fortschritt. So weist etwa Thierry de Duve in seinem Buch *Kant nach Duchamp* (frz. *Résonnances du readymade*, 1989) darauf hin, dass Clement Greenberg quasi im Alleingang «den penetranten Geschmack der Negativität von der Avantgarde» entfernt habe, womit er «den [Avantgarde-]Künstlern schadete, weil er ihre Arbeiten von den sie begleitenden Aussagen trennte».<sup>7</sup> Thomas McEvelley richtet die Aufmerksamkeit deshalb wieder auf die Negativität und geht dabei so weit zu behaupten, dass sich Erkenntnis nicht so sehr in Kunst als vielmehr in Antikunst abspiele – eine Tatsache, die seit dem Abebben der spätmodernistischen «Flut» zum Vorschein getreten sei.<sup>8</sup> Beide Argumente bestätigen zwar Scriveners Einschätzung der avantgardistischen Transformation, widerlegen aber seinen Punkt bezüglich des kunsthistorischen Fortschritts.

4 Scrivener, «Visual Art Practice» (Anm. 1), S. 164 [Übers. T. W.].

5 Ich beziehe mich hier insbesondere auf Benjamin Buchlohs Diskussion des Begriffs «Neo-Avantgarde», wie er von Peter Bürger eingeführt wurde. Vgl. Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London 2000.

6 Vgl. ebd.

7 Thierry De Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge MA 1996, S. 456 [Übers. T. W. – Die deutsche Ausgabe, *Kant nach Duchamp*, München 1993, enthält lediglich eine gekürzte Fassung des französischen Originals von 1989].

Für Scrivener wie auch für den AHRC stellt *Kunst* den primären Diskurs dar, während mit dem sekundären Diskurs ein bestimmter Aspekt von Kunst *als Forschung* bezeichnet wird. Wenn der sekundäre Diskurs erfolgreich ist und eine künstlerische Praxis tatsächlich als Forschung anerkannt werden kann, scheint diese Sichtweise unproblematisch zu sein. Es ist jedoch nicht auszuschliessen, dass es dem sekundären Diskurs nicht gelingt, in der Praxis einen Aspekt von Forschung zu identifizieren. Das ist möglich, wenn die Praxis zwar als Forschung identifiziert werden könnte, dies aber nicht geschehen ist, oder wenn die jeweiligen Praktiken diese Identifikation unmöglich machen. Wenn Transformation nun tatsächlich so wesentlich für die künstlerische Praxis ist, wie Scrivener behauptet, und wenn sie zugleich die treibende Kraft hinter der Forschung ist, dann würde das bedeuten, dass die zweite Möglichkeit vernachlässigt werden kann: Die Identifikation von Forschung wäre dann nur in solchen künstlerischen Praktiken unmöglich, die keine transformativen Aspekte aufweisen, und dieses Fehlen würde auf einer grundsätzlicheren Ebene dazu führen, dass einer Praxis das Attribut *künstlerisch* abgesprochen würde. Daher ist, solange wir uns mit dem beschäftigen, was als *Kunst* verstanden wird, die Identifikation einer Praxis als *Forschung* allein vom sekundären Diskurs abhängig. So gesehen, mag es in meinem speziellen Fall vielleicht seltsam scheinen, dass meine Arbeiten versuchten, die Identifikation von Forschung *innerhalb der Praxis* und damit auf der Ebene des primären Diskurses vorzunehmen, obwohl dies eigentlich ein zweiter Schritt sein sollte.

Scrivener erwähnt so etwas wie eine notwendige und radikale Spaltung zwischen den beiden Diskursen, da sie «verschiedene Ziele verfolgen», und fügt jedoch hinzu, dass dieses Szenario «eher unwahrscheinlich ist, da die meisten Künstler vermutlich nicht bereit sein werden, ihr künstlerisches Schaffen zugunsten der Forschung aufzugeben».<sup>9</sup> Der Gedanke ist deshalb interessant, weil er den Eindruck erweckt, Forschung sei klar von «künstlerischem Schaffen» zu trennen, und uns sogar davon zu überzeugen sucht, dass es keine *künstlerischen Motive* für Forschung geben kann – was heissen würde, dass Kunst von sich aus keinen Grund hat, Forschung *zu werden*. Würde also

8 Vgl. Thomas McEvelley, *The Triumph of Anti-Art: Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*, Kingston 2005, S. 50 [Übers. T. W.].

9 Scrivener, «Visual Art Practice» (Anm. 1), S. 166 [Übers. T. W.].

der Versuch, Kunst von aussen verstehen zu wollen, letztlich dazu führen, ihren Status als Kunst aufopfern zu müssen?

Ich bin zwar einverstanden damit, dass hier ein Problem vorliegt – vor allem, wenn man bedenkt, dass die primären und sekundären Diskurse notwendig verschieden sind, während die Kunst auf den primären beschränkt bleibt. Trotzdem würde ich sagen, dass eine *künstlerische* Definition von «Forschung» damit noch nicht berücksichtigt ist. Und weil dieser Punkt bislang vernachlässigt wurde, könnte das, was Scrivener als institutionelles Experiment beschreibt, durchaus einen grossen Einfluss auf die Praxis ausüben (eine Konsequenz, die meist übersehen wird, wenn institutionelle Fragen aufkommen). Wenn, wie gesagt, Künstlerische Forschung fest auf einer transformativen Kunsttheorie gründet und wenn sie – gemäss der offiziellen britischen Definition von «Forschung» – mit Fragen nach «der Entwicklung von Wissen und Verstehen» beschäftigt ist,<sup>10</sup> könnte man dann nicht dieser Herausforderung damit begegnen, dass man die künstlerische Praxis in eine Praxis von (visuellem) Wissen transformiert?

In der Formulierung «Praxis als Forschung bestimmen» wären demnach zwei mögliche Perspektiven enthalten. Die erste – theoretische – Perspektive ist für die Definition des AHRC bestimmend, in der die Forschung mit dem sekundären Diskurs verbunden wird: als auf Kunst angewandte «sprachliche Analyse» oder «kritische Reflexion». Die zweite – praktische – Perspektive hingegen eröffnet sich, wenn der primäre Diskurs der Kunst bestrebt ist, sich selbst als Forschung zu bestimmen. Die strukturellen Unterschiede zwischen Kunst und Forschung bleiben für beide Perspektiven erhalten, aber nur die zweite erkennt darin die Herausforderung für die Kunst, sich zu transformieren.

Das lässt jedoch die Frage nach dem «Fortschritt» noch immer offen. Wenn eine bestimmte künstlerische Praxis *zu* Forschung *wird* – sich also dem Wissen und Verstehen zuwendet – kann man dann nicht sagen, dass sie *im selben Moment* auch eine transformative Funktion innerhalb der Kunst ausführt? So verstehe ich Scriveners Argument, denn eine «professionelle Forschungsgruppe» macht nur Sinn, wenn

10 Ich stütze mich hier auf die Definition von «Forschung», die von der Research Assessment Exercise in Grossbritannien verwendet wird. Vgl. «Annex B: Definition of Research for the RAE in RAE 2008», in: *Guidance on Submissions*, <http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.doc> (10. 7. 2009).

11 Eine solche Verbindung von Transformation und Fortschritt ist offensichtlich modernistischer Natur.

die professionalisierte Forschung und der dadurch erreichte Fortschritt sich letztlich zugunsten der Disziplin auswirken.<sup>11</sup> Wenn Praxis hingegen transformiert wird, indem nur Aussagen über das Verständnis der Kunst, nicht aber über die Kunst selbst gemacht werden, dann wird das keinen nachhaltigen Eindruck auf die Disziplin ausüben.

## DIE SUPPLEMENTÄRE FUNKTION DER FORSCHUNG IN DER KUNST

Aus der praktischen wie auch der theoretischen Perspektive wird Forschung als Ergänzung [«supplementation»] zur künstlerischen Praxis verstanden. Das «Supplement» ist in Jacques Derridas dekonstruktiver Philosophie ein zentraler Begriff, der eine Elementarstruktur des Wissens beschreibt. Aufgrund dieser Struktur ist alles, was wir wissen, immer schon vorweggenommen und wird von uns als Wissensursprung verstanden. Genauso gut könnte man sagen, dass der Ursprung von Wissen im Wissen selbst liegt – darin, dass es gerade das als ursprünglich bestimmt, was es weiss. Diese grundlegende Differenz, oder «différance», ist für die Wissensproduktion von fundamentaler Wichtigkeit.<sup>12</sup> Unter «Wissen» versteht Derrida dabei nicht nur akademisches Wissen, sondern jegliche Form von Wissen – etwa das Wissen, dass etwas Kunst ist. Wenn wir nun – in unserem Beispiel – zu definieren versuchen, was «künstlerische Forschung» im Verhältnis zu Kunst ist, dann lässt sich folglich sagen, dass wir der Kunst damit keine Ergänzung aufzwingen, die sie vorher nicht gehabt hätte. Viel eher wird durch den Aspekt der Forschung deutlich, in welcher Art unser Wissen von Kunst konstruiert ist, und es wird dadurch möglich, diese Konstruktion zu thematisieren, die sonst im Feld der Kunst häufig unbemerkt bleibt.

In dieser Hinsicht ist allerdings die von mir so genannte «theoretische Perspektive», die sich dem Wissen durch den zweiten Diskurs nähert, ein Stück weit eingeschränkt. Weil sie sich auf eine primäre künstlerische Praxis beziehen muss, ist eine gleichzeitige Fokussierung

12 Zur «différance» vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1974. Für eine detailliertere Diskussion der *Vorteile und Grenzen der Dekonstruktion* im Bezug auf die Künstlerische Forschung vgl. meinen Aufsatz «The Power of Deconstruction in Artistic Research», in: *Working Papers in Art and Design* 5 (2008), [http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/vol5/msfull.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/msfull.html) (10. 7. 2009).



der eigenen Forschungspraxis – die das produziert, was sie weiss – erschwert. In Grossbritannien zeugen offizielle Bezeichnungen wie «studiobasierte» oder «praxisgeleitete» Forschung von der Annahme, dass Wissen *über* Praxis erlangt werden kann, aber nicht *als Teil von* Praxis.<sup>13</sup> Der Begriff «Künstlerische Forschung» hingegen könnte dazu verwendet werden, die von mir so genannte «praktische Perspektive» zu beschreiben, in der es darum geht, die Praxis selbst als ein Wissen zu verstehen.

Sicherlich ist es schwierig, die praktische Perspektive (welche die Praxis durch die Forschung transformiert) von der theoretischen Perspektive zu unterscheiden (welche die Praxis in ein Wissen umsetzt, das dann, gemäss Scrivener, in Praxis zurückübersetzt werden kann). Aber die Differenz ist ausschlaggebend, da unter künstlerischer Praxis in beiden Fällen etwas anderes verstanden wird. Beispielsweise wird mit dem Konzept eines «impliziten Wissens», das sich auf kognitive Prozesse innerhalb des Kunstmachens bezieht, *Machen* als Ursprung des Wissens angenommen.<sup>14</sup> Dabei geht man von einem Prozess der Wissensbildung aus, der später formalisiert werden kann. Obwohl das «implizite Wissen» offensichtlich von der Praxis geleitet ist, ist diese trotzdem vor allem die Folge eines *gewussten* Zusammenhangs. Benjamin Buchloh nimmt darauf Bezug, wenn er von «der gegenseitigen Abhängigkeit von künstlerischen und ideologischen Formationen in den Praktiken der Nachkriegszeit» spricht,<sup>15</sup> die eine progressive, avantgardistische Vorstellung von Kunst hervorgebracht hat. Anders gesagt: Bevor die Praxis theoretisch als solche bestimmt wird, hat sie ihre Identität jenseits jenes «impliziten Wissens», denn dieses wiederholt eine dem Wissen inhärente, ursprüngliche Ergänzung.

Die praktische Perspektive auf Künstlerische Forschung berücksichtigt, dass das, was die Praxis im Verhältnis zum Wissen ist, eigentlich unbekannt bleibt und nur durch eine Transformation zum Vorschein gebracht werden kann, durch welche die Praxis anerkennt, dass die supplementäre Funktion in ihrem eigenen Identifikationsvorgang

13 Michael A. R. Biggs zufolge bevorzugt das AHRC gegenwärtig den Begriff «praxisgeleitete Forschung» [«practice-led research»]. Vgl. Biggs, «Modelling Experiential Knowledge for Research», in: *The Art of Research: Research Practices in Art and Design*, Helsinki 2006, S. 180–204, hier S. 185.

14 Zum Begriff des «impliziten Wissens» [«tacit knowledge»], vgl. Michael A. R. Biggs, «Learning from Experience: approaches to the experiential component of practice-based research», in: Henrik Karlsson (Hg.), *Konsten genomskådad? Forskning-Reflektion-Utveckling*, Stockholm 2004, S. 6–21, hier S. 13.

15 Buchloh, *Neo-Avantgarde* (Anm. 5), S. xxvii [Übers. T. W.].

schon aktiviert ist. Die Aufmerksamkeit derart auf die Funktion des Supplements, d. h. auf die Bedeutung von Wissen oder auch auf die «Methodologie» eines Forschungsprojekts zu verschieben, setzt voraus, dass eine solche Praxis nicht vorschnell als Kunst bezeichnet wird. Einer Praxis, die es zu erarbeiten gilt, weil sie ihr eigenes Dasein in Frage stellt, ist nur eines sicher: Forschung. Das Experiment aber, von dem wir Zeuge sind und das Scrivener richtig identifiziert hat, ist nicht nur ein institutionelles, sondern auch ein künstlerisches. Die Definition von «Künstlerischer Forschung» muss also aus gutem Grund aufgeschoben werden, da ihr Werden Teil der Transformation von Praxis ist. Deshalb bleibt die Praxis Künstlerischer Forschung bislang unbestimmt, und was sie ist, muss sich aus dem kontinuierlichen Aufschub von Kunst wie von Nichtkunst zugleich ergeben.

ABBILDUNGEN

- A Michael Schwab, *Face of a Woman I and II* (2003)
- B Michael Schwab, *Negative Light* (2004)
- C Michael Schwab, *Grand Canyon* und *Wildwasser* (2005)
- D Michael Schwab, *Inventory* (2006)
- E Michael Schwab, *Elastic Tree* (2007)

Installationsansichten: Café Gallery Projects, London  
Fotos: © Michael Schwab