

RESEARCH

KÜNSTLERISCHE
FORSCHUNG
ARTIST
RESEARCH

DOKUMENTATION DES
5. ERWEITERTEN FACHTAGES
BILDENDE KUNST SACHSEN

KÜNSTLERISCHE
FORSCHUNG:
METHODE, STRATEGIE,
WIRKUNG

KÜNS
FO

C
U

DOKUMENTATION DES

5. ERWEITERTEN FACHTAGES BILDENDE KUNST SACHSEN — KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG: METHODE,
STRATEGIE, WIRKUNG — AM 7./8. JULI 2022 — WORKSHOPS, LECTURES UND DISKUSSIONEN —
KOOPERATIONSVERANSTALTUNG DES LANDESVERBANDES BILDENDE KUNST SACHSEN E. V. (LBK SACHSEN), DER
KUSTODIE DER TECHNISCHEN UNIVERSITÄT DRESDEN (TU DRESDEN), DER HOCHSCHULE FÜR BILDENDE KÜNSTE
DRESDEN (HFBK DRESDEN), PROJEKT EU4ART_DIFFERENCES, KUSTODIE DER TU DRESDEN MIT DEM SCHAUFLEER
LAB@TU DRESDEN, UND DER KULTURSTIFTUNG DES FREISTAATES SACHSEN



EINFÜHRUNG

Als Kooperationsveranstaltung des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen e. V., der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, der Hochschule für Bildende Künste Dresden – Projekt EU4ART_*differences* und der Kustodie der Technischen Universität Dresden (TUD) mit dem Schaufler Lab@TU Dresden, beschäftigte sich die zweiteilige Veranstaltung ausgehend vom bewährten Fachtagsformat mit der Frage, was *Künstlerische Forschung* ist, was sie leisten kann und welche neuen Aktionsfelder sie eröffnet. Anhand von beispielhaften Projekten wurden Schnittmengen und Perspektiven für eine offene Kunstpraxis sichtbar gemacht, die den verstärkten Austausch mit der Wissenschaftslandschaft und Gesellschaft sucht.

Der erweiterte Fachtag verfolgte das Ziel, den aktuellen Diskurs zum Thema *Künstlerische Forschung / artistic research* und die aus ihm entstehenden Potenziale in breitem Spektrum erfahrbar zu machen und lokal wie international in die Gesellschaft, den Wissenschaftsbetrieb und die Künstlerschaft hinein zu vermitteln.

Aufgezeigt und diskutiert wurden Anknüpfungspunkte sowie Schwerpunktsetzungen und Konzepte *Künstlerischer Forschung* aus verschiedenen fachlichen und disziplinübergreifenden künstlerisch-wissenschaftlichen Perspektiven, die u. a. in Workshop-Formaten, Lectures und Diskussionen praxisnah erfahrbar wurden. Die angeschlossene internationale wissenschaftliche Tagung machte übergreifende Methodologien und theoretische Zugriffe künstlerisch-wissenschaftlicher Forschung zum Thema und fragte nach möglichen Wirkungsfeldern im Wissenschaftsdiskurs und in der Gesellschaft.

FACHTAG BILDENDE KUNST

7. JULI 2022

GRÜSSWÖRTE

LIEBE ANWESENDE, LIEBES PUBLIKUM,
LIEBE WORKSHOPLEITERINNEN UND -LEITER,
LIEBE DISKUTANT:INNEN, ...

KIRSTEN VINCENZ

MANUEL FREY

GRIT RUHLAND

TILL ANSGAR BAUMHAUER

7. JULI 2022



Kirsten Vincenz ist Direktorin der Kustodie der TU Dresden.

Der gemeinsam mit der Kustodie der TU Dresden und dem Schaufler Lab@TU Dresden ausgerichtete Fachtag stellt zum einen eine direkte thematische Anbindung an unsere wissenschaftlich-künstlerischen Projekte der letzten Jahre dar. Zum anderen lässt sich mit der Tagung aufzeigen, dass *Künstlerische Forschung* oder kunstbasierte Forschung, zweifelsohne im theoretischen Diskurs als auch in der Praxis an Kunsthochschulen lange angekommen ist, jedoch für viele Forschende an Universitäten ein eher unbekanntes, kritisch zu hinterfragendes oder dubioses Terrain darstellt. Dabei wird immer wieder die Legitimation solcher Ansätze in Frage gestellt, auf unüberwindbare Grenzen innerhalb der Disziplinen verwiesen oder die Definitionshoheit über einen vornehmlich naturwissenschaftlich geprägten Forschungsbegriff verteidigt.

Aus der Perspektive einer klassischen Universität betrachtet wird der *Künstlerischen Forschung* eine vornehmlich politische Agenda unterstellt, die auf eine Gleichsetzung von künstlerischen Leistungen innerhalb einer traditionellen Wissenschaftslandschaft und deren restriktiven Förderlinien abzielt. In der Galerie der Kustodie werden seit einigen Jahren Ausstellungsprojekte auf der Grundlage von künstlerisch-wissenschaftlichen Kooperationen ermöglicht. Ein Anliegen ist es dabei, das große Kooperationspotenzial von ästhetischer und wissenschaftlicher Forschung auszuloten und Kommunikationsräume und Plattformen des Austauschs zu bieten. Forschen mit und durch die Mittel der Kunst kann dabei eine Strategie sein, aber auch anderen künstlerischer Methoden oder Zugriffen wird möglichst viel Raum gewährt. Einbezogen

werden dabei auch, und das ist mir besonders wichtig, Objekte unserer über 40 universitären Sammlungen, die hinsichtlich ihrer Materialität, Ästhetik, Form, oder auch ihres Nutzungskontextes und ihrer Geschichte unterschiedliche Ausgangs- bzw. Anknüpfungspunkte für künstlerische Auseinandersetzung bieten.

Ab 2017 wurden von unserer Kuratorin Gwendolin Kremer die Art Science Labs initiiert, aus denen unterschiedliche Kooperationsprojekte hervorgegangen sind. Das 2020 neu gegründete Schaufler Lab@TU Dresden vereint nun wissenschaftliche und *Künstlerische Forschung* auf höchstem Niveau. Über Fachgrenzen hinweg hinterfragen Wissenschaftler:innen im Schaufler Kolleg@TU Dresden und Künstler:innen in der Schaufler Residency@TU Dresden¹ gemeinsam aktuelle Technologien, und deren Ursprünge und Auswirkungen auf die Gegenwart. Die bis 2024 laufende erste Projektphase behandelt die Frage, wie Künstliche Intelligenz kulturelle und gesellschaftliche Strukturen verändert und andererseits selbst durch diese hervorgebracht und verändert wird. Für das Jahr 2022 wurde die Künstlerin und Komponistin Esmeralda Conde Ruiz für das Residency Programm ausgewählt.

Das Schaufler Lab@TU Dresden mit seinen künstlerischen Residenzen geht ab 2024 in eine zweite Förderphase und wird den Schwerpunkt der *Künstlerischen Forschung* an einer technischen Universität weiter ausbauen.

¹ <https://tu-dresden.de/gsw/schauflerlab/schaufler-residency/kuenstler>



Prof. Dr. Manuel Frey
ist Direktor der Kulturstiftung
des Freistaates Sachsen.

In der Vergangenheit hat es bereits Epochen gegeben, in denen der Künstler als Forscher Ansehen und Beachtung gewonnen hat. Der Soziologe Max Weber hat in seinem berühmten Vortrag *Wissenschaft als Beruf* (1917) etwa das Kunst- und Wissenschaftsgenie Leonardo da Vinci in diesem Sinne hervorgehoben. Heute hat sich, ausgehend von den Kunsthochschulen, die *Künstlerische Forschung* als eigenständige Praxis im Feld der bildenden Kunst etabliert und damit zu einer Bereicherung des Feldes insgesamt beigetragen. Ich freue mich deshalb, dass sich der heutige Fachtag diesem wichtigen Thema widmet. Drei Aspekte erscheinen mir aus der Fördererfahrung der Kulturstiftung heraus diskussionswürdig:

(1) Folgt man der Theorie sozialer Systeme nach Luhmann, so bilden Kunst und

Wissenschaft zwei strukturell voneinander geschiedene, operational geschlossene Bereiche der modernen Gesellschaft. Sie beobachten ihre Umwelt nach verschiedenen Kriterien, erfüllen unterschiedliche gesellschaftliche Funktionen und organisieren ihre Kommunikation nach gänzlich andersgearteten Regeln. Daher müssen Übersetzungsschwierigkeiten eingeplant und systematisch bearbeitet werden, damit am Ende auch ein erfolgreicher Wissenstransfer, idealerweise auch ein gelungenes künstlerisches und/oder wissenschaftliches Werk stehen kann.

(2) Das Programm des Fachtags macht deutlich, dass *Künstlerische Forschung* nur dann das in ihr liegende Potenzial ausschöpfen kann, wenn sie gerade nicht nach den Prinzipien der akademischen Wissensgenerierung

operiert. Maßstab kann folglich nicht der Nachweis einer Wahrheit oder Gesetzmäßigkeit sein. *Künstlerische Forschung* mündet nicht in die Formulierung großflächiger Begriffs- und Theoriearchitekturen und kann oder will sich nicht aus einem methodisch erprobten Werkzeugkoffer bedienen. Praktiken *Künstlicher Forschung* und ihre Ergebnisse sind jeweils einzigartig und sie erfordern ein hohes Maß an Freiheit und Selbstbestimmung.

(3) Zuletzt möchte ich noch einen Blick auf die institutionalisierende Wirkung werfen, die *Künstlerische Forschung* ausübt. Eben, weil das Forschen im Modus der Kunst nicht gleichgesetzt werden sollte mit den Methoden anderer wissenschaftlicher Disziplinen, stellt sich die Frage, ob die damit verbundene Akademisierung, also der Import entsprechender theoretischer Modelle, Methoden, Evaluations- und Kommunikationsformen sowie klassisch-akademischer Qualifikationsformate (mit Pierre Bourdieu gesprochen: „Titel und Stelle“) zielführend ist, oder ob nicht stattdessen der Eigenlogik *Künstlerischer Forschung* in einem an der Freiheit der Kunst orientierten Sinn Rechnung getragen werden müsste.

Wie auch immer diese oder andere Fragen auf unserem Fachtag beantwortet werden: Dass *Künstlerische Forschung* ein fruchtbarer und in die Zukunft weisender Weg ist, zeigt sich auch an dem großen Interesse, auf das dieser Fachtag stößt. Ich freue mich auf die Diskussion und auf das ambitionierte und umfangreiche Programm, das der Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V. gemeinsam mit den Partnern der Kustodie der TU Dresden, der Hochschule für Bildende Künste und der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen zusammengestellt hat und wünsche uns allen einen erfolgreichen Fachtag.



Dr. Grit Ruhland ist Vorstandsmitglied des Landesverband Bildende Kunst Sachsen.

Dies ist der 5. Erweiterte Fachtag – neben unserer angestammten Partnerin, der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen, haben wir auch die HfBK Dresden und die Kustodie der TU Dresden im Boot. Das ist vor allem dem heutigen Thema geschuldet – *Künstlerische Forschung: Methode, Strategie und Wirkung*. Es ist ein umfassendes Thema, und ich versuche mich kurz zu fassen. Deutschland hat in diesem Feld keine Vorreiterrolle. Andere Länder oder Regionen wie z. B. Skandinavien, England, die USA und vielleicht auch die Schweiz verfügen bereits über mehr Erfahrungen. In Deutschland ist es ein vergleichsweise junges Feld, in Sachsen vielleicht noch jünger. Als Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V. gilt unsere Verpflichtung Sachsen – aber natürlich schauen wir auch darüber hinaus.

Jeder einzelne Standort *Künstlerischer Forschung* in Sachsen hat seine Spezifika. Dresden ist Wissenschaftsstandort mit vielen Instituten. In Leipzig passiert relativ viel *Künstlerische Forschung*, nach meiner Beobachtung. Chemnitz hat einen Technologiefokus. Aber auch im ländlichen Raum findet *Künstlerische Forschung* statt – davon werden wir hören.

An der HfBK Dresden ist es ein noch neueres Feld. Allerdings gab es auch dort, ich habe vor Jahren ebenda studiert, bereits Ansätze in jene Richtung. Ich erinnere mich gern an die “Interdisziplinäre Anatomie”, die gemeinsam mit der Medizinischen Fakultät der TU Dresden angeboten wurde. Frau Prof. Peres, die heute moderieren wird, hat dort zahlreiche Vorträge gehalten.

Ich meine, es gibt in diesem Feld mehr Akteur:innen als uns vielleicht bewusst sind. Der Fachtag soll dazu dienen, sie zu zeigen.

Natürlich gibt es auch Bedenken, Vorbehalte und Aversionen – vielleicht werden wir in den kommenden Tagen dazu kommen, diese zu diskutieren. Für uns im Landesverband ist es ein Arbeitsfeld von vielen. Wir wollen keine Gravitation erzeugen, sondern eine Reflexion. Dazu lade ich recht herzlich ein und bedanke mich bei allen, die diesen Fachtag ermöglicht haben.



Till Ansgar Baumhauer Ph.D.
ist Projektsprecher von EU4ART_
differences, Hochschule für Bildende
Künste Dresden.

Der Hochschule für Bildende Künste Dresden ist es eine große Freude, Mitgestalterin dieses erweiterten Fachtages zu *Künstlerischer Forschung* zu sein. Dieser Themenbereich war in der Ausbildung an der HfBK Dresden bislang zwar in der gestalterischen Praxis und in einzelnen Forschungsprojekten präsent, bildete jedoch kein klares Diskursfeld innerhalb der Lehre. Dies hat sich in den vergangenen Jahren geändert, als die Dresdner Kunsthochschule Mitglied der europäischen Hochschulallianz EU4ART wurde, gemeinsam mit den Kunsthochschulen in Budapest, Rom und Riga. Aus dieser Allianz erwuchs die Möglichkeit, ein Projekt zu *Künstlerischer Forschung* an allen Partnerhochschulen ins Leben zu rufen, EU4ART_*differences*, das seit dem 1.1.2021 und bis zum 31.12.2023 durchgeführt wird. Es umfasst ein ein-

jähriges Pilotprojekt, in das seit Oktober 2022 zehn Studierende involviert sind.

Neben der Anbindung an den lokalen Dresdner Hochschulkontext hat es sich das Projekt zur Aufgabe gemacht, die *Künstlerische Forschung* im europäischen Forschungskontext als vollwertige und interdisziplinär anschlussfähige Praxis der Wissensproduktion sichtbar zu machen. Dies gibt der künstlerischen Praxis einerseits große Freiheiten jenseits der Verortung im Kunstmarkt, erfordert andererseits aber auch ein Nachdenken über die für einen transdisziplinären Austausch notwendigen Strukturen, wie z. B. Versprachlichung von Ergebnissen.

Die zweitägige Dresdner Konferenz will der Vielgestaltigkeit *Künstlerischer Forschung* durch drei thematische Säulen Rechnung tragen: durch Künstlerpräsentationen,

Workshops und Diskussionen, die sich mit dem Potenzial der relativ neuen Disziplin im akademischen und gesellschaftlichen Diskurs befassen. Wir wünschen fruchtbare Gespräche, Begegnungen und die Möglichkeit, Netzwerke zu knüpfen, denn genau diese sind bedeutungsvoll, wenn wir in Dresden *Künstlerische Forschung* handlungsfähig, stark und sichtbar werden lassen wollen.



IMPULSVORTRAG

FACHTAG BILDENDE KUNST

WAS IST KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG? –
AUS SICHT DER ARCHIVE

MICHAEL HILTBRUNNER

DISKUSSION

REFLEKTION UND ZUSAMMENFASSUNG

7. JULI 2022

MICHAEL HILTBRUNNER

WAS IST KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG? — AUS SICHT DER ARCHIVE

Die Eröffnungsrede zu diesem Fachtag sollte eine andere Perspektive auf das Thema *Künstlerische Forschung* einnehmen und sie sollte auch Personen für das Thema interessieren, die zwar an der Relevanz und den Inhalten von *Künstlerischer Forschung* interessiert sind, aber nicht unbedingt den Zugang zu diesem Feld gefunden hatten.

Am Institute for Contemporary Art Research, einem Forschungsinstitut der Zürcher Hochschule der Künste, bin ich direkt in *Künstlerische Forschung* involviert, wurde dadurch auf einen Mangel an Auseinandersetzung mit deren Geschichte aufmerksam und begann mich mit Archiven forschender Kunst auseinander zu setzen. Mittlerweile habe ich zahlreiche solcher Archivbestände erschlossen oder vermittelt, wollte deshalb meine konkreten Erfahrungen mit dem Publikum teilen und auf die Frage „Was ist künstlerische Forschung?“ eine Antwort aus der Arbeit mit Archiven geben: Gibt es Hinweise auf Forschung in der Dokumentation der künstlerischen Tätigkeit einer Person, einer Institution? Wie zeichnet sie sich aus?

Dafür zeigte ich zu Beginn ein herkömmliches Künstlerarchiv mit zahlreichen Gemälde-Gestellen und erläuterte: Das interessiert uns heute nicht, in diesem Archiv finden wir zum größten Teil Werke. Das Archiv, das uns interessiert, befindet sich hier wohl im Papierkorb. Denn in Archiven forschender Kunst finden sich nur wenige Werke, aber viele Ordner, Publikationen, Veranstaltungsdokumentationen und überraschende Dokumente. Was



ich noch hätte ergänzen sollen: Es gibt auch sehr viele und unterschiedliche Medien für Dokumentation und Experiment, wie Video, Super8, Diapositive, Fotografien, Tonbänder oder Audiokassetten, ebenso verschiedene Generationen von Computern mit entsprechenden Programmen und Dokumenten.

Als Beispiele wählte ich Archive aus dem Umfeld der F+F Schule, namentlich die Archive von Serge Stauffer, Doris Stauffer, Peter Trachsel und der F+F Schule selbst. Weiter ging ich auf das Archiv der Shedhalle Zürich ein, als einem Ort aktivistischer Kunst, die sich eben auch als forschende Kunst beziffern lässt.

Der Künstler Serge Stauffer absolvierte eine Ausbildung zum Fotografen, aber er forschte schon ab Ende der 1940er-Jahre zu Dada, Surrealismus und Marcel Duchamp, setzte sich mit optischen Phänomenen auseinander und mit der Rolle der Kreativität in der Gesellschaft. Spätestens als Mitbegründer der Klasse F+F 1965 und der F+F Schule 1971 verließ er mit seiner künstlerischen Tätigkeit die herkömmliche Erwartung an einen Fotografen, wie er 1977 in einem Unterrichtsblatt der F+F zu *banalitäten* notierte: „Als Künstler bin ich tätig, indem ich an der F+F unterrichte, Aufgaben erfinde, um die freie Kreativität aller anzuregen, solche Textblätter schreibe, eine Kunsttheorie entwickle, Anstrengungen unternehme, um einen Ort der Kunstforschung (Kunst-Labor) zu finden, mich laufend orientiere über den gegenwärtigen Stand der Kunst und meine Einsichten in praktischer Form übermittle. Das ist – im Wesen – meine Kunst.“¹

Die Künstlerin Doris Stauffer, ebenfalls Fotografin und Mitbegründerin der F+F Schule, war als Pädagogin, Journalistin, Erzählerin auch aktivistisch tätig und 1969 eine Mitbegründerin der radikalfeministischen

¹ Serge Stauffer: *banalitäten 3*, in: ders.: *kunst als forschung*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2013, S. 232–233, hier S. 233.

Frauenbefreiungsbewegung FBB in Zürich. Sie schrieb 1978: „wir brauchen keine reformierung der bestehenden ideologien. wir brauchen eine gänzlich neue art von leben. wir wollen unseren feminismus nicht bloss in reaktion einsetzen. wir wollen unsere visionen und vorstellungen zu leben beginnen.“²

Die F+F Schule wurde 1971 als interdisziplinäres Labor für experimentelle Gestaltung gegründet, ohne Diplome, als offener Ort mit Kursen für alle, als Veranstaltungsort und als Insel von Gegenkultur. An dieser Schule entwickelte Serge Stauffer seine Theorie zu Kunst als Forschung, wollte Doris Stauffer ihre feministischen Ansätze für kreative Tätigkeit umsetzen – bis sie auch dort Diskriminierung erleben musste –, und entwickelte Peter Jenny seine Ideen zum Selbstlernen von Gestaltung, die er danach an der ETH in Zürich weiter vertiefen sollte. Die F+F wurde zu einem Knotenpunkt für Radical Education und experimentelle Kunst dieser Zeit. An der ZHdK und in Zusammenarbeit mit der F+F realisierten wir „F+F 1971“ als online Ausstellung, führten so erstmals das Archiv der Schule zusammen und machten die Geschichte dieser Schule überhaupt erst erfahrbar.

Im Archiv von Peter Trachsel, der an der F+F Schule studiert und gelehrt hatte, findet sich die Dokumentation der von ihm 1981 gegründeten und geleiteten Künstler:innen-Vereinigung Hasena, dem Institut für fließenden Kunstverkehr. Mit diesem Institut führte er experimentelle Veranstaltungen durch und Performances, unterhielt im Bergdorf Küblis das Passagenhaus als Künstlerresidenz, mit Mittagstisch, Bibliothek, Archiv und Shop, realisierte im Verlag der Hasena eine Publikationsreihe zu den Veranstaltungen und die Zeitschrift *Veleno* (Italienisch für Gift). Er war bahnbrechend in der Erforschung experimenteller

² Doris Stauffer: *feminismus und kreativität*. In: G. J. Lischka (Hg.), *Genie gibt's. Die siebziger Jahre an der F&F Schule für experimentelle Gestaltung*. Frankfurt am Main: Betzel, 1980, S. 57–60, hier S. 60.

performativer und partizipativer Kunst im ländlichen Raum.

Sehr aufschlussreich ist auch das Archiv der Shedhalle Zürich. Die Shedhalle wurde 1985 von Künstler:innen im alternativen Kulturzentrum Rote Fabrik als Raum für aktuelle Kunst gegründet, ein Off-Space mit schweizweitem und internationalem Austausch. Ab 1994 fand eine Radikalisierung statt, die bis heute anhält. Es gibt keine Einzelausstellungen mehr, sondern nur noch thematische Ausstellungen, die Shedhalle wurde zu einer Plattform für politisches Engagement in der Kunst, für aktivistische Positionen verschiedenster Art mit einer feministischen und FINT*-positiven Grundhaltung. Der Kunstraum erhält zwar städtisches Geld, ist aber im Programm unabhängig. Im Archiv sind zahlreiche Recherchen dokumentiert, eine vertiefte Auseinandersetzung und Vermittlung auch von widerständigen Themen. Diese auch mit *Informationskunst* betitelte Arbeitsweise führte teilweise zu Ausstellungen ohne Werke, die an einen experimentellen Infoladen erinnerten.

Was ist also eine *Künstlerische Forschung* aus Sicht der Archive? Es geht um die Dokumentation künstlerischer Tätigkeit, die teilweise einen schlechten Ruf hat, da sie aus gewisser Sicht gar keine richtige Kunst ist? Es geht auf jeden Fall nicht um Solokarrieren, sondern um eine kollektive Arbeitsweise, um gesellschaftliches Engagement, politischen Aktivismus, Selbstorganisation und offene Experimente. Zwar kann öffentliches Geld und andere Förderung dabei sein, aber wichtig ist die Unabhängigkeit der Inhalte. Die *Künstlerische Forschung* misst sich am diskursiven und inhaltlichen Anspruch, es finden thematische Recherchen statt und dazu Veranstaltungen mit Peers: Wissen wird geteilt; und Publikationen: Das Wissen wird publiziert. So entstehen neue Formate wie die *Informationskunst* und findet eine experimentelle Erweiterung der Lehre statt.

Diese Argumentation hat etwas Suggestives und lässt uns fast vergessen, dass hier mehrere Drehungen stattfinden: Zum einen sind es Archive forschender Kunst, die ich vorgestellt habe; wie ist also der Zusammenhang mit *Künstlerischer Forschung*? Diese befindet sich in einem anderen Referenzrahmen, statt im Feld der Kunst sind wir im Feld der Forschung. Die Hinweise auf Aktivismus und widerständige Wissensproduktion machen klar: Es geht um einen Anspruch an die Kunst, der auch in der Forschung gelten soll. Damit sind wir bei der zweiten Drehung: Künstler:innen im Feld der Forschung möchten manchmal behaupten, dass all ihre Arbeit im Atelier Forschung sei. Aber in den Archiven der Künstler:innen zeigen sich deutliche Unterschiede, denn Forschung möchte dokumentiert werden. Und diese Unterscheidung materialisiert sich im Archiv. Daraus ableiten lässt sich eine Würdigung der forschenden Kunst, auch im Umfeld der *Künstlerischen Forschung*, und die Auseinandersetzung mit diesen Archiven zeigt Relevanz und Engagement dieser neuen Forschungsrichtung, die schon in ihrer Geschichte angelegt ist.

REFLEKTION UND ZUSAMMENFASSUNG DER DISKUSSION ZUM VORTRAG VON MICHAEL HILTBRUNNER

von Florian Cramer

Michael Hiltbrunner hat als Kulturanthropologe unter anderem die Schriften des Schweizer Kunstpädagogen Serge Stauffer publiziert, der bereits in den 1970er Jahren das Konzept *Kunst als Forschung* propagierte. Michael Hiltbrunner definiert sich selbst nicht als künstlerischer Forscher, was einen Interessenkonflikt mit seinem Forschungsfeld vermeidet.

Die grundlegende Frage für Michael Hiltbrunner ist immer noch: Was ist *Künstlerische Forschung*? Warum wurde er gebeten, diese Rede zu halten und nicht die Direktoren seiner Schule? Sein Vortrag ist als eine Provokation gemeint. Er sieht, dass Doktorandenprogramme gegründet werden und Forschungsgelder für *Künstlerische Forschung* fließen – aber etwas fehlt ihnen, was er in diesem Vortrag behandeln möchte.

Auslöser für Michael Hiltbrunners Archivrecherche zu F+F war die Debatte, ob Künstler:innen in der Vergangenheit, u. a. Malewitsch, Forscher waren oder nicht. Die Antwort findet sich laut Michael Hiltbrunner in den Künstlerarchiven, denn diese dokumentieren Prozesse. Mit anderen Worten: Michael Hiltbrunners Provokation besteht darin, vorzuschlagen, dass das Vorhandensein eines Archivs, in welcher Form auch immer, bzw. eines dokumentierten Arbeitsprozesses das ist, was *Künstlerische Forschung* definiert und was sie von Kunst unterscheidet, die keine Forschung ist.

Michael Hiltbrunner betrachtet seinen Vortrag als Provokation, weil er ein alternatives Konzept *Künstlerischer Forschung* vorschlägt. Der Diskurs über *Künstlerische Forschung* im akademischen Bereich ist zwar wichtig, aber er gibt nicht das ganze Bild wieder. Die gesamte Legitimität der *Künstlerischen Forschung* ist gesellschaftlich und in lokalen Gemeinschaften verwurzelt, nicht in Institutionen. Michael Hiltbrunner ist daher überzeugt, dass die Geschichte der freien Künste in Dresden vor 1989 eine Menge Einblicke in die *Künstlerische Forschung* bietet.

Frage aus dem Publikum: Ist die documenta fünfzehn nicht eine Blaupause für diese Art der *Künstlerischen Forschung*? Und: Waren damals in den 1970er Jahren die *Künstlerischen Forschungs*-Impulse (F+F, Fluxus, Soziale Plastik, Situationismus) untereinander vernetzt?

Michael Hiltbrunner: Die documenta fünfzehn ist ein exemplarischer Ort dafür, was *Künstlerische Forschung* sein könnte. Aber die akademische Welt baut ihr eigenes System und Konzept von *Künstlerischer Forschung* auf, das sich von diesen selbstorganisierten Initiativen entfernt. Es gibt jedoch Avantgarde-Künstler:innen, bei denen es keine *Künstlerische Forschung* gibt, weil es keine archivarischen Spuren, keine Briefe, keine Prozessdokumentation gibt. Feministische Kunst hingegen könnte als paradigmatisches Beispiel für *Künstlerische Forschung* gelten.

Florian Cramer: Die Idee, dass das archivarische Paradigma die *Künstlerische Forschung* definiert, ist eine interessante Provokation – aber schließt es nicht Künstler:innen aus, deren Arbeitsprozess und Archive der Öffentlichkeit entzogen sind (aus Gründen der Privatsphäre und des geistigen Eigentums)? Ist Hito Steyerl keine *Künstlerische Forscherin*, weil sie ihren Prozess nicht öffentlich dokumentiert?

Michael Hiltbrunner: Bei vielen *Künstlerischen Forschungs*-Prozessen kann das Archiv nicht immer öffentlich zugänglich sein. Hito Steyerl positioniert sich als Solokünstlerin am Markt, hat aber durchaus ein Archiv, entfernt sich aber von der *Künstlerischen Forschung*, wenn sie ihren Prozess nicht mit anderen teilt.

Frage aus dem Publikum (älterer Herr aus Sachsen): In der ostdeutschen Underground-Kunst konnten viele Praktiken wegen der politischen Repressionen nicht archiviert und dokumentiert werden. Daher waren nicht Archive, sondern persönliche Gespräche die entscheidenden Medien *Künstlerischer Forschung* und Prozesse. Was bedeutet das für Ihr Konzept der *Künstlerischen Forschung* – werden dabei nicht informelle Prozesse übersehen?

Michael Hiltbrunner: Das ist eine brillante Frage. Diese Geschichte muss als Oral History erforscht werden, und vielleicht gibt es Briefe und andere Utensilien, die man finden kann.

I DON'T KNOW WHAT I'M DOING

ESMERALDA CONDE RUIZ

BEWEGTES ARCHIV: KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG
ZWISCHEN SRI-LANKISCHEM TANZ
UND AUGMENTED REALITY

SUSANNE VINCENZ

THE MOVEMENTS OF CLOUDS AROUND MOUNT FUJI:
PHOTOGRAPHED AND FILMED BY MASANAO ABE

HELMUT VÖLTER

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG —
DAS SELBSTEXPERIMENT UND SEINE KONSEQUENZEN

KATJA MARIE VOIGT

7. JULI 2022

I DON'T KNOW WHAT I'M DOING

ESMERALDA CONDE RUIZ

Esmeralda Conde Ruiz ist eine Komponistin und bildende Künstlerin, die unter anderem mit Ólafur Elíasson zusammengearbeitet hat und insbesondere mit der menschlichen Stimme als Medium arbeitet. In ihrer künstlerischen Praxis versteht sie die Sänger:innen nicht als konventionellen Chor, sondern als eine lebendige Skulptur, mit der sie kreativ arbeitet. Ihre Aufführungen sind demnach künstlerische Performances, deren Entwicklung zum Teil mehrere Jahre in Anspruch nimmt.

Die Künstlerin ist im Sommersemester 2022 für sechs Monate *Künstlerische Forschungs*-Stipendiatin mit einem Projekt zum Thema Künstliche Intelligenz (KI) aus geistes- und sozialwissenschaftlicher sowie künstlerischer Perspektive im Schaufler Lab@TU Dresden.

Esmeralda Conde Ruiz spricht in ihrem Vortrag über diskursive Prozesse im Rahmen von *Künstlerischer Forschung* sowie über die Produktivität und das Potenzial von Nichtwissen. Im Schaufler Lab@TU Dresden war ihre Ausgangsidee die Entwicklung eines KI-Chors. Dabei standen folgende Fragen im Mittelpunkt ihrer offenen Überlegungen:

„Können wir beim Komponieren Künstliche Intelligenz nicht nur – wie oftmals üblich – als Werkzeug, sondern vielmehr als Instrument einsetzen?“

„Wie kann ein Mensch in diesem Falle auf die KI einwirken?“

„Kann KI eine eigene Stimme und damit einen individuellen Klang finden bzw. entwickeln?“

Während des Austauschs mit Wissenschaftler:innen aus den Bereichen Informatik wurde innerhalb der ersten Wochen ihrer Residenz deutlich, dass ein KI-Chor mit den existenten zeitlichen Ressourcen nicht umsetzbar ist. In einem nächsten Schritt prüfte Conde Ruiz die Vergleichbarkeit eines menschlichen und eines künstlichen Chors, unter anderem durch KI-gesteuerte Visualisierungen. Diese Überlegungen führten aber nicht zu einem Ergebnis, das Esmeralda Conde Ruiz als virulent und relevant erachtete. In Gesprächen mit KI- und Sound-Experten an der TU Dresden rückte schließlich der spezifische Klang von Rechenzentren bzw. Serverfarmen in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen und Experimente. Die rund um die Uhr betriebenen Rechenzentren erzeugen selbst eine Vielzahl an Sounds. Der enorme Energieverbrauch, der mit dem Betrieb dieser Zentren einhergeht, die als Datenspeicher fungieren, gab für Esmeralda Conde Ruiz den Ausschlag, sich mit diesem Aspekt von KI auseinanderzusetzen, der umweltspezifische Implikationen, Energiepolitik, Datensicherheit und globale Arbeitsbedingungen miteinschließt.

Die Technologie KI ist also immer mit Menschen verbunden, die diese Systeme trainieren und mit Techniker:innen, die für den Betrieb der Zentren verantwortlich sind. Esmeralda Conde Ruiz sieht hierin das Potenzial für ihre Annäherung, die den Sound der Datafizierung mit ihren künstlerischen Mitteln greift und hinterfragt.

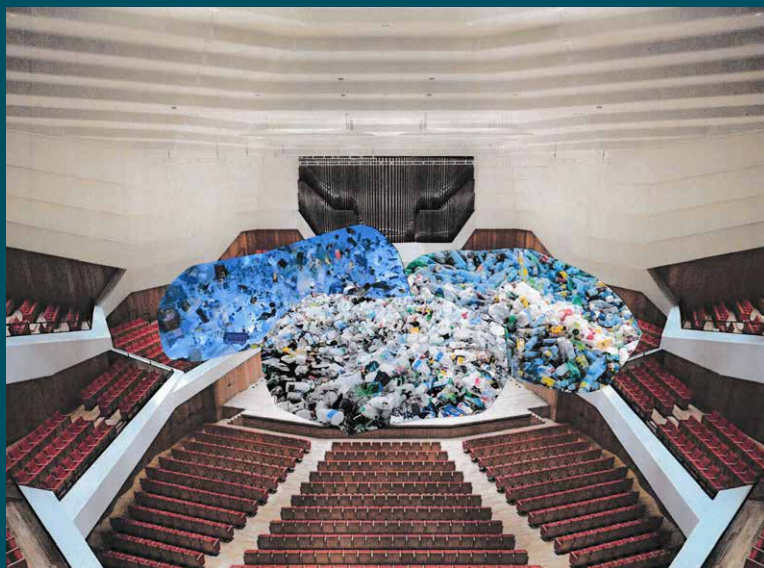
Esmeralda Conde Ruiz ist Komponistin und bildende Künstlerin. Sie ist Stipendiatin der Schaufler Residency@TU Dresden 2022, London/Dresden.



Esmeralda Conde Ruiz:
Cabin Fever (2022), TULCA
Festival of Visual Art, Galway,
Ireland, Foto: Ros Kavanagh



Esmeralda Conde Ruiz:
The GrandMother Project
(2020), Performance in
der Union Chapel, London,
Foto: Mischa Haller



Esmeralda Conde Ruiz:
Waste Trilogy, Visualisierung
für die Philharmonie Dresden

BEWEGTES ARCHIV – KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG ZWISCHEN SRI-LANKISCHEM TANZ UND AUGMENTED REALITY

SUSANNE VINCENZ

Ausgangspunkt unserer Künstlerischen Forschung war die Beschäftigung mit dem Archiv der sri-lankischen Tanzcompany Chitrasena, das Dokumente aus über 80 Jahren Tanzgeschichte enthält. Fotos, Dias, Super8-Aufnahmen, Plakate und Videos bilden den physischen Bestand, unter anderem viele Aufzeichnungen von Tourneen, die die Company durch die ganze Welt geführt haben. Wesentlich geht es um die Frage, wie das Archiv zugänglich gemacht werden kann im Modus der künstlerischen Erfahrung: Wie es sich entfaltet und sinnlich erlebbar wird durch künstlerische Mittel – Choreographie, Tanz, Musik, Bewegtbild, Szenografie – im besten Fall für jede Betrachter:in in unterschiedlicher Art und Weise.

Dabei haben wir als Team zusammengearbeitet: Choreographin Heshma Wignaraja und die Tänzerin Thaji Dias von der Chitrasena Dance Company aus Colombo, Sri Lanka. Heshma Wignaraja leitet die Company, ihre Cousine Thaji Dias ist die Solistin der Truppe, die von ihrem Großvater gegründet wurde. Mareike Trillhaas, Soundkünstlerin, Susanne Vincenz, Dramaturgin und Isabel Robson Szenografin/Videokünstlerin, die an der Schnittstelle von Bewegtbildern und Live-Performances arbeitet.

Die Company wurde in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts, also kurz nach der Unabhängigkeit Sri Lankas von Chitrasena gegründet. Die Gruppe tourte weltweit, auch durch die Sowjetunion, zu der das damals noch sozialistische Land gute Kontakte hatte; und später auch in die DDR, wo ihre Stücke im Brecht'schen Sinn als Gesellschaftsparabeln gelesen wurden. Die sozial-politischen Bühnenstücke von der entfernten Insel im Indischen Ozean waren ideologisch passgenau: Es gibt im Archiv Aufnahmen von der Ankunft der Truppe im Hauptbahnhof der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik, von einer sozialistischen Schulung an der Mauer, ebenso Bilder von einer Aufführung in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz.

Auch im Westen waren die Chitrasenas unterwegs, lange Touren führten sie durch Westdeutschland und nach Österreich, dort unter dem Label Nationalballett aus Ceylon.

Zwischen sozialistischer Parabel und Ballett aus Ceylon – an diesen unterschiedlichen Rezeptionsweisen wird deutlich, wie problematisch die Einordnung ihrer Tanzkunst war, wie wenig sie sich mit westlichen Kategorien erschließt.

Die Tatsache, dass die Chitrasena Company seit langem ausschließlich von Frauen geleitet wird, ist in einer stark patriarchal geprägten Gesellschaft wie Sri Lanka nicht selbstverständlich. Die Geschichte einer erfolgreichen weiblichen Leitung und vor allem ihrer künstlerischen Arbeit sollte in unserer Forschung im Mittelpunkt stehen, ein künstlerisches Porträt der Tänzerinnen und Choreographinnen aus drei Generationen, die gegen enorme soziale und politische Widerstände ihre Kunst weitergegeben und behauptet haben.

Denn die aktuelle Situation hat den Tanz an den Rand des Verschwindens gebracht: Er wird als Folklore ausgeschlachtet und soll Touristen unterhalten, die sich bunte

Kostüme und Bollywood wünschen, er soll sich erneuern, um Anschluss an westliche zeitgenössische Formen zu finden, und er soll ins Museum, als Beitrag zur nationalen Tanzgeschichte. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie diese Kunst – mit jahrhundertealten Wurzeln im religiösen Ritual – lebendig gehalten, weitergegeben und einem zeitgenössischen Publikum vermittelt werden kann.

2021 entwickelten wir eine Mixed Reality Installation, um die ersten Forschungsergebnisse zugänglich zu machen. *Transient Exposure*, so der Titel, wurde im Medientheater der Humboldt Universität im Rahmen der Ausstellung *Extended Reality – Code and Materiality* gezeigt. Mixed Reality heißt hier, dass sich verschiedene technische Ebenen für die Besucher:innen überlappen: Sound, 3D Scans, die zum Teil interaktiv sind, animierte digitale Objekte in Lebensgröße und im Raum verankert und Videomaterial, alles eingespielt über eine AR Brille. Die Augmented Reality ist wiederum in einer physischen Szenografie eingebettet, so dass haptische Erfahrungen möglich sind. Für die Besucher:innen entsteht ein virtuelles Trio der Tänzerinnen dreier Generationen, das historische und soziale Bruchlinien von Tanz entlang der Geschichte der Insel und in der von Verzerrung geprägten, westlichen Rezeption erfahrbar macht.

Schlussendlich entstand eine Anwendung mit Interaktionsmöglichkeiten, die die Grenzen zwischen dem realen Raum und den digitalen Inhalten verschwimmen lässt. Und für uns entscheidend: Augmented Reality in Verbindung mit Szenographie ermöglicht kinästhetische Empathie, die im realen Raum verankert ist. Entscheidend ist dabei, dass der Tanz in erster Linie durch den Körper und die eigene Bewegung im Raum erfahrbar wird. In diesem Fall über ein begehbare Archiv, das man nur erlebt, wenn man sich aktiv hindurchbewegt, Blickwinkel und Positionen wählt in Verbindung mit räumlichem Ton.

Transient Exposure wurde im Rahmen des INKA-Projekts XR_Unites an der HTW Berlin entwickelt (Entwickler: Christoph Holtmann) und durch das “national performance network (nprn) – stepping out” unterstützt.



Videostill Proben mit der
Chitrasena Dance Company,
Goethe Institut Colombo,
Sri Lanka
Tänzerin: Thaji Dias,
Video: Isabel Robson



Videostill Chitrasena Dance
Company im Stadtraum
Colombo, Sri Lanka
Tänzerin: Thaji Dias,
Video: Isabel Robson



Videostill Mixed Reality
Installation *Transient
Exposure*, Medientheater der
Humboldt Universität Berlin,
Video: Isabel Robson/
Susanne Vincenz



Videostill Showing, Ufer-
studios Berlin
Tänzerin: Thaji Dias, Video:
Isabel Robson

THE MOVEMENTS OF CLOUDS AROUND MOUNT FUJI: PHOTOGRAPHED AND FILMED BY MASANAO ABE

HELMUT VÖLTER

Masanao Abe war ein japanischer Physiker, der in den 1920er und 1930er Jahren die Wolken am Fuji mithilfe von Film und Fotografie beobachtete. Mit diesem Vortrag möchte ich zum einen meine Recherche zu Abes Wolkenstudien vorstellen und zum anderen meine künstlerische Auseinandersetzung mit seinem Material.

Masanao Abe suchte nach seinem Physikstudium in Tokyo und einem längeren Aufenthalt mit seiner Frau in Europa und den USA ein Forschungsthema. Diese Frage stellte er seinem Mentor Torahiko Terada. Bemerkenswert ist dabei seine Formulierung: Welche Forschungen kann ich mithilfe von Filmtechnik unternehmen? Terada empfahl, dass Abe sich dem Studium von Wolken(-bewegungen) widmet. Das war in doppelter Hinsicht das richtige Thema für Abe: Zum einen waren Untersuchungen von Wolken in vielen Ländern der Erde im Fokus der Wissenschaft, zum anderen boten Wolken das ideale Sujet für Abes Begeisterung für Kameras und Filmaufnahmen.

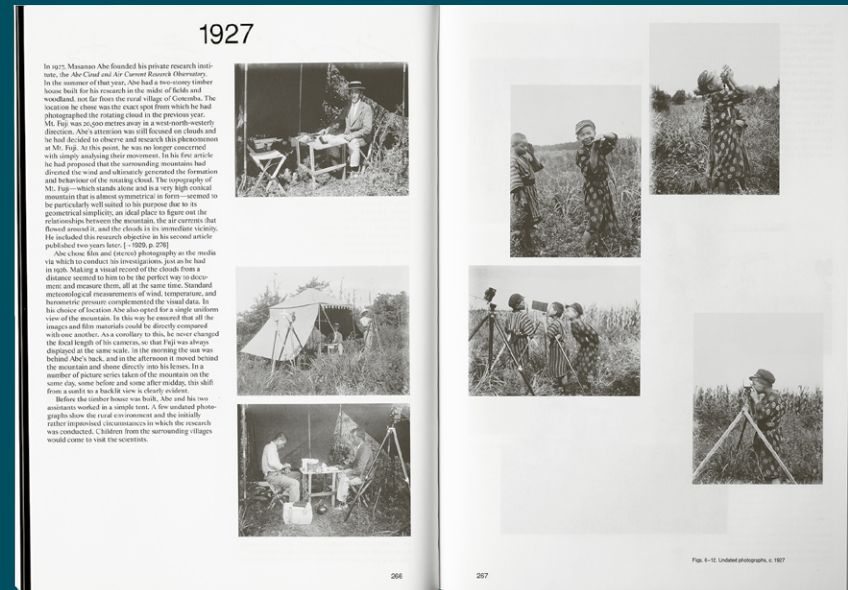
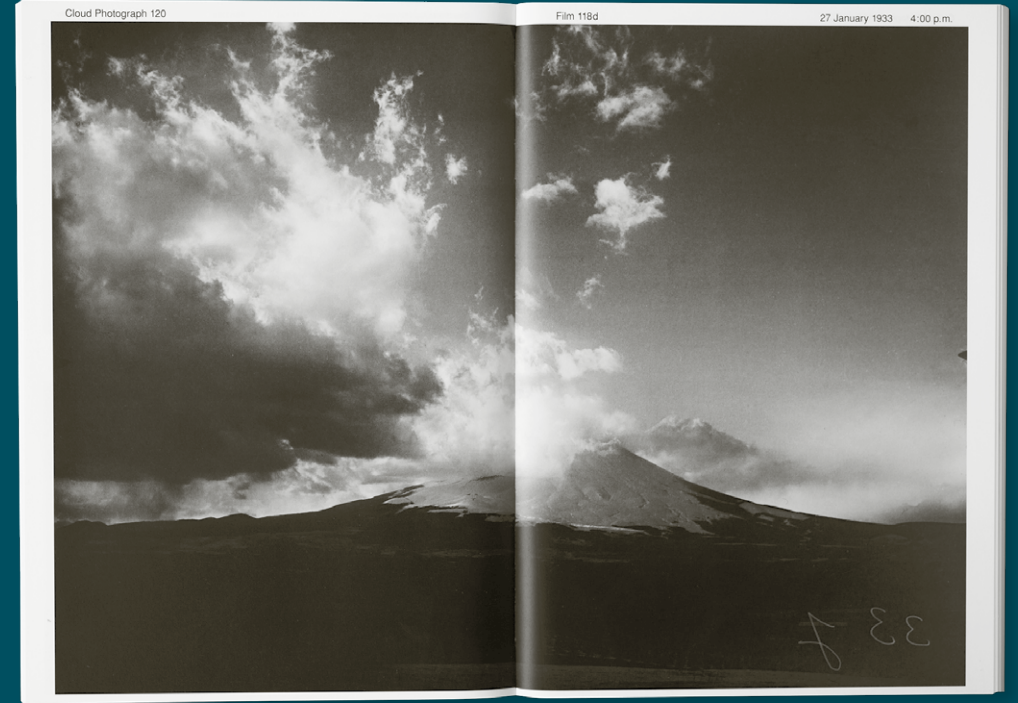
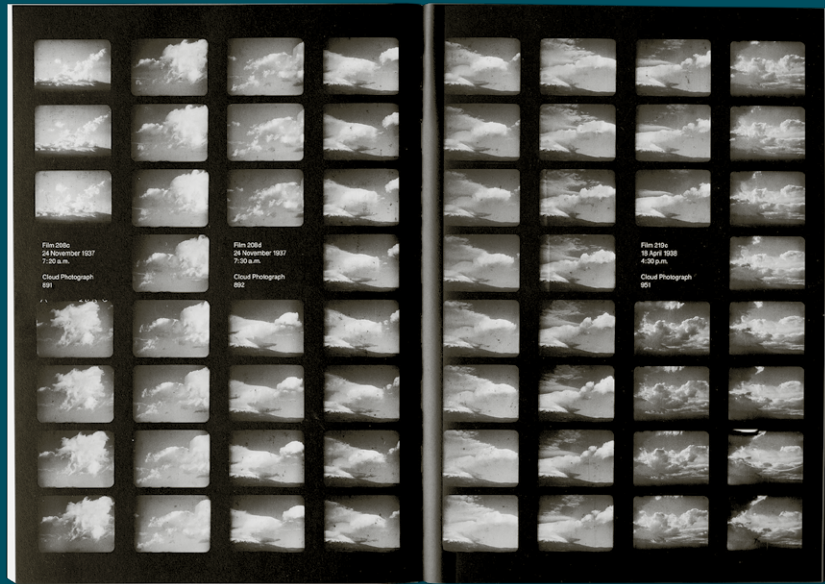
Ich bin auf Abes Forschungen gestoßen während der Recherche zu meinem Buch *Wolkenstudien* (Leipzig 2011), in dem die Geschichte wissenschaftlicher Wolkenfotografie in sechs Kapiteln erzählt wird. Im Jahr 2009 reiste ich das erste Mal nach Tokyo, um Abes Familie zu besuchen, die

mir bereitwillig den Zugang zu den Dokumenten und Geräten von Abes Wolkenforschungen ermöglichte. In den 1930er Jahren hatte es viel internationales Interesse unter Wissenschaftlern an Abes Forschungen gegeben, aber nach seinem Tod im Jahre 1966 waren sie weitgehend in Vergessenheit geraten.

Während meiner Arbeit vor Ort wurde mir klar, dass Abes Bilder beziehungsweise seine Bildproduktion im Zentrum meines Interesses stehen. Ich wollte sie in ihrem Doppelcharakter ernst nehmen: Zum einen sind sie Dokumente einer wissenschaftlichen Forschung, die für einen sehr konkreten Zweck nach genau bestimmten Methoden erstellt wurden. Zum anderen gehen sie als ästhetische Objekte weit darüber hinaus, nur Daten einer wissenschaftlichen Analyse zu sein. Das Motiv des Berges verbindet die Bilder mit der kulturellen Tradition der künstlerischen Darstellung des Fuji.

Das Ergebnis meiner Recherchearbeit ist mein Buch *The Movements of Clouds around Mount Fuji: Photographed and Filmed by Masanao Abe* (Leipzig 2016), in dem ich versuche sowohl dem wissenschaftlichen als auch dem ästhetischen Wert der Bilder gerecht zu werden, oder, mit anderen Worten, in dem ich die Bilder in beide Richtungen lesbar mache. Deswegen beginnt das Buch nicht mit erklärendem Text, sondern mit einem Kalender, in dem die Tage markiert sind, an denen Abe Aufnahmen machte. Dann kommen die Bilder: Wiedergegeben in nüchternem Schwarzweiß, gekennzeichnet nur durch Abes Nummerierung, Aufnahmezeit und -datum, ist es der Leser:in überlassen, sich die präzise aufgenommene Vielgestalt der Wolken anzuschauen oder sich in den Landschaften zu verlieren.

Helmut Völter ist bildender Künstler, Berlin.



Buchpublikation Helmut Völter: *The Movement of Clouds around Mount Fuji: Photographed and Filmed by Masanao Abe*, Spector Books, Leipzig 2016

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG — DAS SELBTEXPERIMENT UND SEINE KONSEQUENZEN

KATJA MARIE VOIGT

Einführung

Meine künstlerisch forschende Arbeit widmet sich der Aufzeichnung, Notation und Kartierung speziell verbrachter Lebenszeit. In zahlreichen experimentellen Settings geht es mir um eine kritische Auseinandersetzung mit existentiellen Spannungen zwischen Autonomie und Abhängigkeit, Kontrolle und Unterwerfung und Macht und Ohnmacht hinsichtlich diverser zeitpolitischer sowie datenethischer Fragen.

In diesem Kontext werden zwei Selbstexperimente und die entsprechende künstlerisch forschende Konsequenz ausschnitthaft vorgestellt: *14 Tage fremdbestimmt* mit dem *Weltatlas fremdbestimmter Lebenszeit* und *Tiny Data* mit dem *Kartenspiel zum Selbstwert*.

14 Tage fremdbestimmt

14 Tage fremdbestimmt handelt von den besonderen Bedingungen der Möglichkeit, das Maß der eigenen Bedürfnisbefriedigung zu erfassen, während eine fremde Person den Alltag in Form einer oktroyierten Tagesstruktur vorgibt.

Für 14 Tage lebte ich eingezwängt in das von einem Fremden bestimmte Zeitkorsett. Ich erfüllte Task für Task die vorgegebenen Zeitblöcke... Zunächst wurde ein anonymer Aufruf gestartet. In diesem Aufruf wurde die fremde

Person gesucht, die den festgelegten Plan pro Tag erstellen sollte, nach dem ich dann für zwei Wochen leben würde – ohne Rücksicht auf persönliche Bedürfnisse und soziale Verpflichtungen. Vorgegebene Aktionsblöcke für die Zeit der Expedition konnten bestehen aus Bürokratiezeit, Lesezeit, Spazierengehzeit, künstlerischer Praxiszeit, Essenszeit (...). Jeden Abend wurde ein neuer Zeitplan für den nächsten Tag zugestellt mit jeweils neu angeordneten und so auch durchzuführenden Aktionsblöcken.¹

Zwangsläufig erfolgte eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit Fragen wie diesen:

Wie lebt es sich, eingezwängt in ein Zeitkorsett aus Zwang und Kontrolle? Kann man von eigener Zeit sprechen, wenn täglich Aktionen ausgeführt werden (müssen), die eine fremde Person ohne Kenntnis der eigenen Lebensrealität plant? Was bedeutet Fremdbestimmung eigentlich, worin liegt der Unterschied zur Selbstentfremdung, und wie viel entsteht davon in dieser besonderen Zeitspanne?

Dieses Experiment mündete in einem *Weltatlas fremdbestimmter Lebenszeit*, bestehend aus 14 kommentierten Kartierungen. Darauf finden sich z. B. an- und absteigende und sich teilweise mit anderen Strukturen überlagernde Kurven und Strecken, die Auskunft geben über das Maß an erlebtem Stress bei der Ausführung der fremden Tagespläne. Es bildeten sich während der Arbeit *Vitalitätskonturen*², die positive oder negative Gefühlsauschläge optisch festhielten. Ebenso wurden die real zurückgelegten Wegestrecken druckgrafisch verfügbar gemacht. Auf diese Weise entsteht eine optische Verknüpfung zwischen den verpflichtenden Tasks durch die fremde Person und dem inneren Erlebnisraum der ausführenden (fremd

¹ Voigt, Katja Marie 2022. *Weltatlas fremdbestimmter Lebenszeit*. Bestandteil der Sammlung der Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

² Stern, Daniel N. und Elisabeth Vorspohl 2011. *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

bestimmten) Person, während diese sich in die Tagespläne hineinbegab. So treten Fremdbestimmung und Selbsterleben in einen sichtbaren Dialog und verweisen auf eben die daraus resultierenden Diskrepanzen zwischen Autonomiebestrebungen einerseits und diversen Abhängigkeiten vom unsichtbaren Fremden andererseits.

Tiny Data

In dem künstlerischen Experiment *Tiny Data* geht es um die Auseinandersetzung mit manipulativen Strategien und um die Bewertung von tatsächlichen Beziehungen zu Anderen. *Tiny Data* untersucht den aktuellen Bewertungstrend – genauer: unsere Bewertungsgesellschaft, in der wir ständig aufgefordert werden, (meist anonyme) Bewertungen von fremden Anderen abzugeben – online oder offline, in Form von Likes, Sternchen... Auch bei diesem Phänomen geht es (ähnlich wie im vorherigen Experiment) um Macht- und unsichtbare Abhängigkeitsstrukturen.

Über einen gewissen Zeitraum hinweg habe ich mich nach jeder Interaktion mit einem menschlichen Gegenüber selbst bewertet und diese Bewertung in Echtzeit auf Karteikarten notiert. Ich trackte den Grad an Autonomie und Abhängigkeit zu jeder Interaktionspartner:in und bewertete meine Performance in der sich ereignenden Situation. Darüber hinaus bewertete ich mich anhand einer psychologischen Skala, dem in der Meinungsforschung häufig verwendeten OCEAN-Score, bzw. „the big five“. Openness, Conscientiousness, Extraversion, Agreeableness, Neuroticism.

Datenevaluation und Datenethik, überhaupt das Verhältnis von Statistik zu Realität sowie die selektive Konstruktion von Wirklichkeit durch die Art und Weise der Datenverarbeitung durch empirische Verfahren führten zum *Kartenspiel zum Selbstwert*. Dieses Kartenspiel stellt quasi eine leibliche Umkehrung der sogenannten empirischen Evidenz dar. In dem Spiel bewertet man sich oder

sein Gegenüber anhand des OCEAN-Score und muss in einer Art Casino-Situation Selbstwertsterne einsetzen, um zu erfahren, ob in einer konkreten Aussage des Gegenübers eine Selbstbewertung oder eine Fremdbewertung steckt. Zwei Spielende können auf diese Weise das Prinzip digitaler Bewertungsprozesse am eigenen Leib, in ihrer Umkehrung als direkte Kommunikationsprozesse, erleben: So wird im Rahmen einer spielerischen Auseinandersetzung zwischen zwei Menschen einerseits die Faszination der Macht und des Einflusses von Bewertungsstrategien in konkreten Interaktionssituationen erlebbar, andererseits wird eine Reflektion angestoßen über das Manipulationspotenzial, das in anonymer Datenverarbeitung steckt.

Künstlerisch forschende Methode

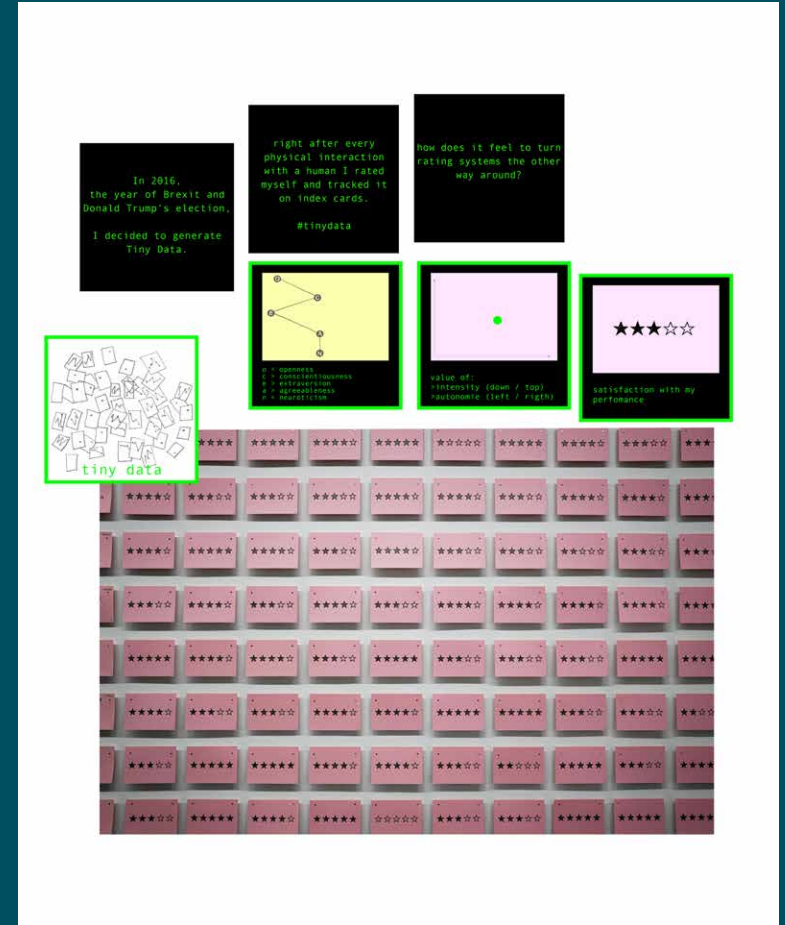
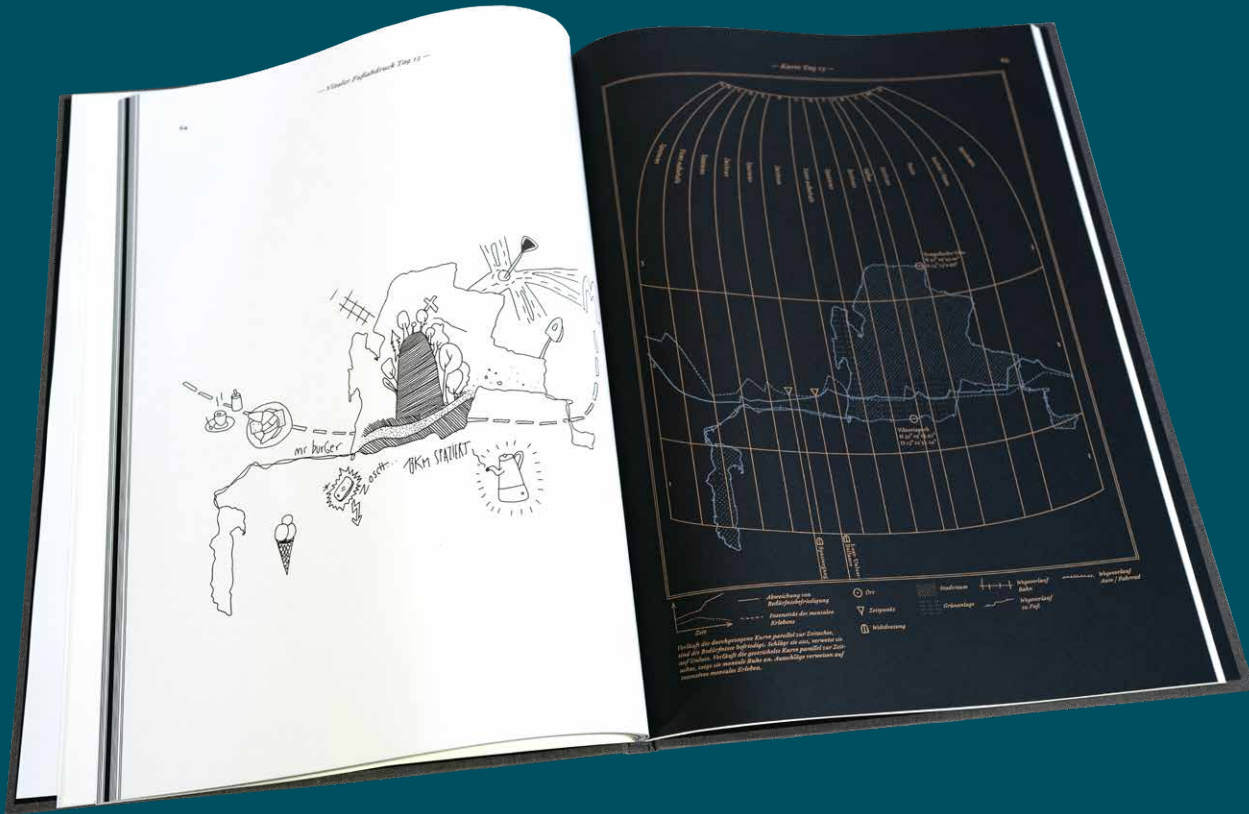
So entsteht in meiner künstlerischen Arbeit ein Experiment aus dem vorherigen. Fehler in der Durchführung führen zu Inspirationen und immer wieder neuen künstlerischen experimentellen Settings. Ein roter Faden verbindet die Arbeiten miteinander. Dieser Faden zeigt sich als ein thematischer: die Auseinandersetzung mit Phänomenen der Autonomie und Fremdbestimmung in aktuellen gesellschaftlichen Kontexten. Der rote Faden zeigt sich ebenso als ein methodischer: Um eine Annäherung an Antworten auf bestimmte Fragestellungen zu finden, entwickelt sich eine Arbeit in einer zirkulären Dynamik in etwa fünf Phasen: Nachdem ein Interesse für ein Phänomen (1), definiert ist, entsteht ein Setting für ein Selbstexperiment (2), das zur Durchführung unter kontrollierten Bedingungen (3) führt. Während und nach der Durchführung erfolgen künstlerische und mentale Fixierungen als nachvollziehbare Prozesse eben dieser Bedingungen und als Dokumentation des Verlaufs in seinem gegebenen Kontext (4). Zum Zweck der kritischen Reflektion (5) werden mit Bezug auf ausgewählte Theorien und Denkansätze aus Soziologie, Philosophie, Tiefenpsychologie und Kunsttheorie künstlerische

Auswertungen erstellt, gepaart mit grafischen und typografischen Mitteln. Kritische sprachliche Interpretationen der Experimente unter besonderer Berücksichtigung ihrer speziellen Kontexte stellen so Bezüge zur aktuellen Lebenswelt her. Dies können Rezipient:innen als künstlerische Konsequenz im *Weltatlas fremdbestimmter Lebenszeit* nachlesen oder durch eigenes Hineinbegeben in das *Kartenspiel zum Selbstwert* nacherleben.

Ich begeben mich mit meinen künstlerischen Arbeiten stets in Theorie- oder Denkansätze hinein. Vielleicht spiele ich mit künstlerischen Mitteln Ping Pong zwischen Reflektion und Handlung, zwischen Theorie und Praxis und entkomme so dem Druck der Deduktion von Wirklichkeit aus objektiv erhobenen empirischen Daten? Während ich mich selbst als sinnliches Versuchsobjekt platziere, bin ich weniger daran interessiert eine Hypothese zu verifizieren oder zu falsifizieren. Stattdessen gehe ich Debatten nach, die in meiner Kunst verborgen sind und versuche, mit künstlerischen und analytischen Mitteln Beiträge zu bereits existierenden gesellschaftskritischen Diskursen zu leisten.



Katja Marie Voigt: *Kartenspiel zum Selbstwert*,
Foto: Katja Marie Voigt



Katja Marie Voigt: *Tiny Data Komposition*,
Foto: Katja Marie Voigt

Katja Marie Voigt: *Weltatlas*,
Foto: Katja Marie Voigt

I KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND WAHRNEHMUNG

LEITUNG: EMANUEL MATHIAS

II KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND TECHNOLOGIE

LEITUNG: KERSTIN ERGENZINGER

III SCHREIBEN ALS KUNST UND FORSCHUNG

LEITUNG: KERSTIN HOF

IV KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND KUNSTVERMITTLUNG

LEITUNG: ANDREAS BRENNE

V KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND ARCHIV/RECHERCHE

LEITUNG: ANTJE SEEGER

VI KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND NATURWISSENSCHAFTEN

LEITUNG: ASAD RAZA, KARL-HEINZ FEGER
UND GWENDOLIN KREMER

7. JULI 2022



KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND WAHRNEHMUNG

LEITUNG: EMANUEL MATHIAS

Forschungsexpedition in den nahegelegenen Senkgarten. Als ein Mischwesen aus Künstler, Forscher und Primat wurden mit den Workshopteilnehmer:innen in einer imaginativen Feldforschungssituation unterschiedliche methodische Zugänge künstlerisch-wissenschaftlicher Beobachtungsformen erprobt

14 Workshopteilnehmer:innen haben sich zusammen mit dem Leiter Emanuel Mathias auf eine Forschungs-expedition im Senkgarten der TU Dresden begeben, um auf den imaginären Spuren von Primaten und Primatolog:innen eine Wahrnehmungserfahrung zu machen. Dabei spielte es eine wichtige Rolle, dass in dieser fingierten Beobachtungssituation unterschiedliche Formen der Beobachtung erprobt wurden. Diese wurden in Form von wissenschaftlichen Methoden aus der Primatenforschung und verschiedenen Beobachtungswerkzeugen durchgeführt. Der Workshop bestand dabei darin, die Teilnehmer:innen in einer beständigen Überforderungssituation genaue Beobachtungen tätigen zu lassen, indem diese Beobachtungen zeitgleich notiert, fotografiert, gefilmt, gezeichnet wurden. In der anschließenden Auswertung wurden die individuellen Zugänge und Perspektiven aus der Beobachtungserfahrung miteinander geteilt und diskutiert.

Emanuel Mathias ist bildender Künstler, Leipzig.



KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND TECHNOLOGIE

LEITUNG: KERSTIN ERGENZINGER

Playing Grounds – Spinning Top[ic]s

Als Ausgangspunkt für diesen Praxis-basierten Workshop *Künstlerische Forschung und Technologie* habe ich eine Familie selbst entwickelter, elektromagnetischer musikalischer Kreiselinstrumente gewählt.

Die Instrumente sind Teil der Atelier- und Forschungspraxis des Sono-Choreographic-Collective, in dem ich mit dem Musiker und Komponist Bnaya Halperin-Kaddari und dem Tänzer und Autor Kiran Kumar zusammenarbeite. Wir begreifen uns als Kollektive für transdisziplinäre Kunst und Forschung. Mit Fokus auf non-okulare Bereiche entwickeln wir neue musische und somatisch forschende Instrumente sowie interdisziplinäre Choreographie- und Spielweisen und damit verbundene Formen des Geschichtenerzählens.

Die mit Magneten besetzten Scheiben der Kreisel erzeugen sich drehende Magnetfelder. Diese werden mit Kupferspulen abgenommen und ihre Bewegungen sonifiziert. Hörbar werden die sich permanent verändernden Frequenzen der Umdrehungsgeschwindigkeit der einzelnen Kreisel, die durch unterschiedlich Anzahl und Rhythmisierung der angebrachten Magneten in verschiedenen Intervallen gestimmt sind. Dazu wirken sich alle weiteren kinetischen Ereignisse und Eigenschaften auf die Klangsynthese und dessen Verständnis aus. Es entsteht eine erweiterte Klangwahrnehmung. Man hört, was man erzeugt und gleichzeitig beobachtet, verbunden

mit der eigenen Körperwahrnehmung von Schwerkraft und Balance.

Diese weiterentwickelten Spielzeuge sind sowohl künstlerische, musikalisch-kinetische als auch Forschungsinstrumente, die sich um den Themenkomplex der Nonlinearität drehen.

Kreisel, die durch unsere Körper angetrieben werden, sind direkt mit der Energie und dem Bewegungsimpuls, den wir ihnen mitgeben, verbunden. Wir können auf unterschiedliche Art an der Optimierung der Technologie sowohl der Kreisel als unserer Spielfähigkeit arbeiten, gleichzeitig bestimmen nur die einmal angetriebenen Kreisel den Verlauf der sich abspielenden Bewegungen.

Diese elektromagnetischen und musikalischen Kreisel verkörpern, thematisieren und spielen sehr direkt und transparent mit physikalischen Prinzipien wie der Gravitation, der Zentrifugal- und Zentripetalkraft, der Induktion und der Akustik.

Ich habe sie für diesen Workshop ausgewählt, weil sie im kontinuierlichen Austausch zwischen künstlerischer, spielerischer Praxis sowie technischer Entwicklung und Verfeinerung von Prototypen und aus diesem Prozess lernender, abgeleiteter künstlerisch-forschender und konzeptueller Entwicklung entstanden sind. Im Ablauf des Workshops habe ich versucht, diese Entwicklung schrittweise für die Teilnehmer:innen erfahrbar und nachvollziehbar zu machen, ohne zu viel vorwegzunehmen.

Nach einer kurzen Einführung und schrittweisen Demonstration der Instrumente bereits im Dialog mit den Teilnehmer:innen haben wir die meiste Zeit gemeinsam mit den unterschiedlichen Kreiseln gespielt und geübt. Bereits währenddessen entstand ein angeregter Austausch über diverse Rückkopplungen zwischen Praxis und Theorie, High- und Low-Tech, Spiel und Kunst. Zum Abschluss des Workshops bat ich alle Teilnehmer:innen, für die gemeinsame Reflektion ausgewählte Gedanken

und Erfahrungen, zirkulär in Spiralform auf vorbereitete runde Papierkreiselblätter zu schreiben. Diese haben wir uns anschließend gegenseitig vorgelesen, während wir sie langsam auf einem Kreisel gedreht haben.

www.nodegree.de/

<https://sonochoreographic.net/>

<https://herri.org.za/4/sono-choreographic-collective/>

Kerstin Ergenzinger ist bildende Künstlerin, Berlin.

SCHREIBEN ALS KUNST UND FORSCHUNG

LEITUNG: KERSTIN HOF



Der Workshop lud ein zum Schreiben mit der Hand in unterschiedlichen Formaten, Settings und unterschiedlichen Variationen. Forschungsfragen sind dabei gewesen: Wie wirken sich Format, Zeit und Intentionalität auf die Schrift, die Bewegung, den Inhalt und den Textproduktionsprozess aus?

Die ausgewählten Schreibimpulse lassen sich in der Kulturgeschichte des Schreibens und der Buchproduktion – Kodex – Palimpsest – und methodisch im Textproduktionsprozess „Freewriting – automatisches Schreiben – Écriture automatique – assoziatives Schreiben – Stream of Consciousness“, sowie im literarischen und künstlerischen Formenwissen – Triptychon – verorten.

Die Ganzkörperlichkeit des Schreibens – Embodiment – wird erfahrbar – der ganze Körper schreibt. Jeder Form geht eine Bewegung voraus. Die Bewegung macht per Schriftspur Inneres sichtbar, das stille Sprechen, Denken, Fühlen, Bilder sehen, Riechen, Schmecken, Hören- im ‚Inneren Atelier‘.¹

In den Überschreibungen auf dem Papier – Palimpsest – bilden sich neuronale Überschreibungsbewegungen des Gehirns ab, das in Sequenzen Außeneindrücke verarbeitet.

¹ Aus: *Manifest, Vol. I – Schreiben als gesellschaftlich und gesundheitlich relevante Kunst*, in: Hof, Kerstin (Hg.) (2020). *Dreierlei Mut. Collagen zur Relevanz von Poesie, Literatur und Schreiben in Gesellschaft & Gesundheit*, S. 138ff. HPB Verlag: Hamburg, Berlin, Potsdam.

Alle drei ‚Techniken‘ lassen sich in persönliche und soziale Entwicklungs- und Veränderungsprozesse transferieren und anwenden. Es besteht eine langjährige Erfahrung darin, poetisch-künstlerische Methodiken im Counseling, in der Supervision und in der Unternehmensberatung-Organisationsentwicklung einzusetzen.

Versuchsordnung

Freewriting begegnet Palimpsest begegnet Triptychon

I

10 Minuten: Freewriting, Automatisches Schreiben, Écriture automatique, Rapid Writing, Assoziatives Schreiben linear, Formatwahl A5
10 Minuten Freewriting Palimpsest A5 und Miniatur

II

10 Minuten: Freewriting, Automatisches Schreiben, Écriture automatique, Rapid Writing, Assoziatives Schreiben linear, Formatwahl A2
10 Minuten Freewriting Palimpsest A2 und Miniatur

III

10 Minuten: Freewriting, Automatisches Schreiben, Écriture automatique, Rapid Writing, Assoziatives Schreiben linear, Formatwahl A0 Überformat
10 Minuten Freewriting Palimpsest A0 Überformat und Miniatur
Austausch . Reflektion . Diskussion
Material: formatige Papiere wie oben, Graphitstifte, Wachskreiden, Kreppklebeband

02 // für ein schreiben, in dem sich das hirn bei der hand bedankt.

03 // für ein schreiben als ästhetisches resonanzmittel.

12 // für ein schreiben als performance im zeichenreichen.

14 // für ein intermediales schreiben, das nicht der semantik allein verpflichtet ist, sondern auch den kinetischen, akustischen, digitalen und visuellen dimensionen der sprache und nicht-linearem denken.

www.schreibzeit.de

www.arts-and-social-change.de/about-us/team/profil-prof-kerstin-hof/

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND KUNSTVERMITTLUNG

LEITUNG: ANDREAS BRENNE



Gegenstand des Workshops war eine Auseinandersetzung mit dem Feld der Künstlerisch-Ästhetischen Forschung aus der Perspektive der Kunstvermittlung. Dem liegt ein Verständnis zugrunde, das künstlerische Praxen nicht allein im Hinblick auf ihre epistemische Dimension, sondern auch als Instrument einer partizipativ-kritischen sozialen Praxis versteht. Es geht also im Sinne von Sibylle Peters um das „Forschen aller“. Nach einer theoretischen Grundlegung aus einer begriffsgeschichtlichen Perspektive, wurde im Kontext eines konkreten Fallbeispiels diskutiert, inwieweit eine künstlerisch-forschende Perspektive geeignet ist, neue Perspektiven für die Kunstvermittlung abzuleiten.

Künstlerische Forschung revisited

Ich möchte auf ein Forschungsfeld hinweisen, das nicht nur eine Fülle von Sammelbänden und Tagungen hervorgerufen hat, sondern die Kunstpädagogik/Kunstdidaktik nicht unberührt lässt. Ein Forschungsfeld, das – und das ist noch zu denken – in seiner Offenheit auch die Unterrichtsforschung impulsreich beeinflussen und eine erweiterte Perspektive aufmachen könnte: Die *Künstlerische Forschung*, oder auch: *Ästhetische Forschung* oder *aesthetic research* – oder wie dies Sibylle Peters definiert: das Forschen aller.

Nicht erst seit der Erweiterung des Kunstbegriffs haben sich im Grenzbereich von Kunst und Wissenschaft Praktiken ausgebildet, die sich durch einen

forschungsorientierten Zugang auszeichnen und neuerdings durch den Begriff der *Künstlerischen/Ästhetischen Forschung* (*artistic research*) charakterisiert werden. Dabei geht es nicht nur um eine holistische Ausrichtung der Forschung und um Heuristik durch Darstellung, sondern immer auch um Möglichkeiten gesellschaftlicher Teilhabe an Wissensprozessen bzw. an der Wissensproduktion. Eine Tradition, die in ethnographische Settings seit vielen Jahren genutzt wird. Bruno Latour hat dies in einem Text aus dem Jahre 1998 (From the World of science to the world of research) wie folgt ausgedrückt: In dem Maße, in dem der Glaube an eine Wissenschaft schwindet, die gerade mittels ihrer Abstraktion übergeordnete Lösungsansätze für unterschiedlichste Probleme erarbeiten kann, wird die Expertise jedes einzelnen Mitglieds der Gesellschaft potenziell immer wichtiger.² Dies ernst nehmend eröffnen die Künste der Gegenwart einen eigenen Erkenntnis-, Handlungs- und Erfahrungsraum, der auch im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kontext produktiv werden kann.

Künstlerische Forschung ist ein Begriff, der in vielerlei Gestalt kommuniziert wird und der terminologisch und inhaltlich differenziert betrachtet werden muss, z. B. *Künstlerische Forschung*, *Ästhetische Forschung*, *artistic research*, *Art-based Research*, *Künstlerische Feldforschung*. Viele Begriffe und viele Konnotationen entstammen der Kunst, der Kunstwissenschaft, aber eben auch der Kunstpädagogik. *Künstlerische Forschung* / *artistic research* definiert seit den 2000er Jahren ein interdisziplinäres Feld zwischen Kunst und Wissenschaft. Es geht um kollaborative Verfahren der Wissensgenerierung, in denen Kunst als epistemisch relevante Größe beschrieben wird. Dieser Diskurs wurde seit den 2010er Jahren verstärkt

² Peters, Sibylle: *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Bielefeld 2013. S. 12

auch an Kunsthochschulen geführt und institutionell festgeschrieben, z. B. in Promotionsprogrammen wie der Künstlerischen Promotion (Weimar, Hamburg, Basel, Bern). Auch gibt es adäquate Förderlinien in Österreich und der Schweiz. Als Instrument, das unmittelbar in wissenschaftlichen Projekten eingeschrieben wird und methodologische, aber auch inhaltliche Relevanz entwickelt, fokussiert *Künstlerische Forschung* auf künstlerische Verfahren die, analog zu den Methoden der Wissenschaften, Erkenntnis erzeugen.

Kunst und Wissenschaft sind somit keine Gegensätze, sondern teilen das Interesse an Erkenntnisgewinn und Wissensvermehrung.

1. Künstlerische Forschung im Kontext von forschenden (Kunst-)Institutionen

Erste Theorien zur Kunst als Forschung wurden durch den Künstler Serge Stauffer, Mitbegründer der F+F Schule für experimentelle Gestaltung in Zürich, ab den 1960er-Jahren entwickelt. Dabei griff er experimentelle Untersuchungen von z. B. Alan Kaprow oder der Situationisten auf, die sich vor allem auf den Sozialraum und damit verknüpfte soziale Praxen ausrichtet. Ähnlich strukturiert sind die Untersuchungen des Schweizer Architektur- und Designtheoretikers Lucius Burckhardt einzustufen, die er in Ulm, Dortmund und Kassel realisierte. Diese kunstanaloge Sozialforschung lebt bis heute nach.

In Österreich gilt KF seit 2002 im Kontext staatlicher Wissenschaftsförderung als wissenschaftsadäquat, so dass Förderrichtlinien entwickelt wurden, z. B. das gesellschaftlich orientierte und partizipativ ausgerichtete Programm *Sparkling Science*.

2008 entstand das Berliner Institut für künstlerische Forschung (Julian Klein), des Weiteren gibt es die Society for Artistic Research, die auch die Internet-Fachzeitschrift *Journal for Artistic Research* herausgibt. Das IKF Potsdam

untersucht filmkünstlerische Formate der wissenschaftlichen Generierung von Erkenntnissen und kooperiert mit überregionalen Institutionen, Künstlern und Wissenschaftlern.

2016 entwickelte die European League of the Institutes of the Arts (ELIA) ein international ratifiziertes Programm zur Künstlerischen Promotion an Kunsthochschulen.

2018 wurde die Gesellschaft für *Künstlerische Forschung* in der Bundesrepublik Deutschland (GKFD) als Bundesverband aller Institutionen und unabhängigen Personen der *Künstlerischen Forschung* in Deutschland gegründet. 2021 empfahl der Wissenschaftsrat den Kunsthochschulen die Einführung eines Doktorgrads, der Abschlüsse in *Künstlerischer Forschung* kenntlich macht.

2. Was ist *Künstlerische Forschung*?

In den letzten zwei Jahrzehnten hat sich eine Vielzahl neuer Formen der künstlerischen Arbeit als *Künstlerische Forschung* entwickelt – kollaborative Formate, lebendige Archive, dokumentarische Performances und viele andere Strategien der Wissensgenerierung. Dabei werden unterschiedlichste Forschungsmethoden entnommen und in künstlerische Bereiche transferiert: Recherche, Experiment, Exploration, Intervention, Analyse, kritische Reflektion, Feldforschung, Action Research, die Arbeit mit (Alltags-)Experten, etc.

Eine derartige Forschung ist durchaus selbstreferenziell angelegt und dekonstruiert geläufige Auffassungen. Es werden ungewöhnliche Bezüge und Verbindungen differenter Wissensgebiete und Forschungsverfahren erzeugt. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Darstellung und Präsentation (Erfahrbarmachen, Aktualisieren, Aufführen, Ausstellen, Öffentlich werden, etc.) von Erkenntnissen; sie unterläuft die Differenz zwischen Produktion und Präsentation von temporärem Wissen; das Leibliche, das Stoffliche,

das Mediale, sowie deren Gebrauch wird reflektiert und reproduziert.

Künstlerische Forschung hat demnach das Potenzial, unterschiedlichste Formen von Wissen (auch embodied/ tacit knowledge, minoritäres Wissen, Erfahrungswissen) in Forschungsprozessen zu verbinden und ihre Resultate produktiv zu machen.

Künstlerische Forschung ist praxisbezogene Grundlagenforschung.

Fazit: Dies alles bedenkend, stellt sich die Frage, warum *Künstlerische Forschung* nicht als ein Instrument einer nachhaltigen Lehrerbildung Verwendung findet und schon längst in der fachdidaktischen Forschung zum großen Thema geworden ist. Warum nicht auch hier die vielfach beschriebenen Potenziale nutzen? Warum nicht die Beforschten – die Schüler oder auch die Lehrkräfte kollaborativ in die Produktion einbeziehen? Warum nicht Desiderate visualisieren und performativ transferieren? Warum nicht eine Kultur der *Ästhetisch-Künstlerischen Forschung* zur Erzeugung und Bearbeitung lebensweltlicher Zusammenhänge einsetzen und mit ebensolchen Mitteln beforschen? All diese Aspekte können hier nur als Fragen hintenangestellt werden. Die konkreten Formen sowie Perspektiven der Etablierung von *Künstlerischer Forschung* sind Gegenstand dieser Tagung. Verweisen möchte ich hier dennoch auf die Bestrebungen des Kasseler Erziehungswissenschaftlers Olaf Burows im Rahmen einer wertschätzenden und nachhaltigen Schulentwicklung: Ein Modell einer partizipativen und imaginativen Praxis, die Schule als visionären Ort für alle Akteure greifbar machen kann.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND ARCHIV/RECHERCHE

LEITUNG: ANTJE SEEGER

Der Workshop *Künstlerische Forschung und Archiv/ Recherche* fand in der Historischen Farbstoffsammlung der TU Dresden sowie in dem angrenzenden historischen Hörsaal statt. Dabei ging es um den künstlerischen Umgang mit Recherchedaten. Am Beispiel der Historischen Farbstoffsammlung sollten Netzwerkgrafiken gezeichnet werden, welche aus Daten des Sammlungsbestandes heraus entwickelt wurden. Die Teilnehmer:innen sollten dabei nicht nur einen Einblick in die faszinierende Welt der Farbstoffsammlung als Archiv bekommen, sondern auch etwas über das Sammeln und Archivieren von Daten und das Strukturieren und Darstellen komplexer Rechercheergebnisse erfahren.

Die Teilnehmer:innen trafen sich kurz vor Beginn des Workshops und liefen gemeinsam zur Historischen Farbstoffsammlung der TU Dresden. Hier erhielten sie in den ersten 45 Minuten durch Prof. Dr. Horst Hartmann, dem Sammlungsbeauftragten, eine Einführung in die Struktur und Geschichte der universitären Lehrsammlung.

Im zweiten Teil des Workshops wurde den Teilnehmer:innen von Antje Seeger die Software Graph Commons vorgestellt. Die Teilnehmer:innen erhielten eine kurze Einführung in die Funktionsweise des Programms. Anhand von sechs Aufgaben und in vier kleinen Gruppen gestalteten sie dann aus Sammlungsdaten am eigenen Laptop verschiedene kleine Netzwerkgrafiken. Dafür wurde ihnen ein zuvor von Antje Seeger vorbereiteter Datensatz zur



Verfügung gestellt. Je nach Vorbildung, Vorkenntnissen und Verständnis konnten die Teilnehmer:innen diese Aufgaben lösen. Am Ende des Workshops erhielten die Teilnehmer:innen weiterführende Links zum Thema Datenbearbeitung mittels Netzwerkanalyse/Netzwerkgrafiken.

Florian Cramer

Notizen als Teilnehmer des Workshops:

Die Methodik der Aufzeichnung von sozialen Graphen und der Computervisualisierung bringt dieses *Künstlerische Forschungs*-Projekt in eine sehr enge Nachbarschaft zu den digitalen Geisteswissenschaften, wo ähnliche oder dieselben Werkzeuge und Visualisierungstechniken verwendet werden.

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND NATURWISSENSCHAFTEN

LEITUNG: ASAD RAZA

Gemeinsam mit den Caretakern von Asad Razas künstlerischen Installationen im Rahmen der Gruppenschau *Down to Earth. Kunst und Bodenwissenschaften im Dialog* sowie Prof. Karl-Heinz Feger, Professur für Standortslehre und Pflanzenernährung am Institut für Bodenkunde und Standortslehre der Fachrichtung Forstwissenschaften der TUD in Tharandt, untersuchten die Teilnehmenden verschiedene Böden auf Körnung, Textur, Plastizität, Schmierfähigkeit und Rauigkeit mittels der „Fingerprobe“. Dabei wurde auch mit Sand, Kompost und verschiedenen Ausgangsböden „Neo-Soil“ hergestellt. Zentral für Asad Razas künstlerische Praxis ist eine dialogbasierte Idee von Vermittlung und Austausch.

Asad Razas Workshop fand im Rahmen der Ausstellung *Down to Earth. Kunst und Bodenwissenschaft im Dialog* mit Werken von Betty Beier, Anne Carnein, Veronika Pfaffinger und Asad Raza statt, die von Mai bis Juli 2022 in der Galerie der Kustodie im Görge-Bau, TU Dresden, gezeigt wurde. In den universitären Ausstellungsräumen wurde auch der Fachtag veranstaltet.

Asad Raza ist bildender Künstler, Berlin/New York.

Prof. Dr. Karl-Heinz Feger ist Professor für Standortslehre und Pflanzenernährung, TU Dresden.

Gwendolin Kremer ist Kuratorische Leiterin der Galerie der Kustodie, TU Dresden.



PODIUMSDISKUSSION

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG:
PERSPEKTIVEN UND CHANCEN

TEILNEHMENDE

GRIT RUHLAND

ROBERT VERCH

CHRISTIAN SERY

DIRK DOBIEY

MODERATION

CONSTANZE PERES

7. JULI 2022

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG: PERSPEKTIVEN UND CHANCEN

von Till Ansgar Baumhauer

Die Podiumsdiskussion beginnt auf Anregung der Moderatorin mit einer Runde, in der die Beteiligten ihren Bezug zu *Künstlerischer Forschung* und ihre Position im Diskurs vorstellen. Grit Ruhland verweist auf das bildungspolitische Problem in Sachsen, dass Künstlerische Promotionen noch nicht im Hochschulgesetz verankert sind. Auch als Vorsitzende des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen sieht sie sich als Agentin für neue künstlerische Arbeitsfelder. Ihre Arbeit umreißt Grit Ruhland in der Interaktion zwischen Kunst und naturwissenschaftlichen Themen, Bergbaufolgen und Nuklearindustrie. Robert Verch skizziert seine Arbeit für den Klub Solitär, der Kunst im Kontext gesellschaftlicher und wirtschaftlich-wissenschaftlicher Fragestellungen sieht. Mit der Funken Akademie soll in Chemnitz, wo ansonsten keine ästhetisch-praktische Forschung im akademischen Bereich stattfindet, *Künstlerische Forschung* in Verbindung mit dem Feld der Hochtechnologie institutionell initiiert werden. Christian Sery hat, als bildender Künstler und Ingenieur aus dem Bereich Hochbau, bereits transdisziplinäre Projekte zwischen Kunst und Wissenschaft an der HfBK Dresden durchgeführt. Er sieht *Künstlerische Forschung* als breites Feld, das seine Wurzeln in der Kunstgeschichte hat und sich durch Interdisziplinarität, Auseinandersetzung und Offenheit auszeichnet. Als Lehrender will er in Kooperation mit Partnerinstitutionen neue Praxisfelder erschließen, die in einer zeitgenössischen digitalisierten Wirklichkeit Relevanz haben und in der künstlerischen Ausbildung

curricular wirksam werden könnten. Dirk Dobiey kommt aus dem Management im Bereich der Informationstechnologie. Er ist Mitbegründer von *Age of Artists*, wo Netzwerke zwischen Kunst und Wirtschaft gebildet werden und künstlerische Praxis in anderen Kontexten situiert werden soll, um gesellschaftliche Weiterentwicklung zu befördern, die die gelingende Gestaltung von Wirklichkeit auf verschiedenen Ebenen zum Ziel hat. Dafür hat Dobiey über Jahre mit Künstler:innen gesprochen und diese über ihre Praxis interviewt, ehe er das Unternehmen *Age of Artists* gründete. Constanze Peres als Moderatorin berichtet von ihren Erfahrungen mit Projekten zwischen Kunst und Philosophie und skizziert ein Projekt der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, wo Texte von Leibniz zur Grundlage künstlerischer Prozesse gemacht wurden.

In einer ersten Fragerunde stellt Peres die Frage nach dem Charakter von *Künstlerischer Forschung*, als Einzel- oder Gruppenvorhaben, nach dem ihr inhärenten Forschungsbegriff und Verantwortlichkeiten in Gruppenarbeitsprozessen. Christian Sery antwortet darauf, kooperative Praxis sei ein derzeitiger Kunsttrend, angesichts der digitalen Verfügbarkeit von Information sei *Künstlerische Forschung* aber auch im Alleingang möglich, wenn dennoch reflexiver Diskurs stattfinde. Dirk Dobiey begreift Forschung als stets kollaborativen Prozess, in dem sich das Individuum unterordnet. Grit Ruhland hingegen verweist auf die Kunstcommunity als Diskursraum, vor dessen Hintergrund *Künstlerische Forschung* auch ohne Gruppenbezug stattfinden kann. Robert Verch zuletzt zeichnet ein Bild von Gruppenprozessen, in denen der künstlerische Blick die kollaborative Praxis mit den wissenschaftlichen Akteur:innen befruchtet und in dem es eher um die Entwicklung von (Gedanken-) Material als um Kunstobjekte geht.

In der nächsten Runde wird diskutiert, ob *Künstlerische Forschung* eher in geschützten Räumen oder in der

Öffentlichkeit situiert werden kann. Grit Ruhland lokalisiert den/die *Künstlerische/n Forscher:in* als teilnehmende/n Beobachter:in in eher geschützten Konstellationen, der/die aktiv an der Forschung teilnimmt. Die Diskussion kommt auf Michael Hiltbrunners morgendliche Keynote und das Verhältnis zwischen Archiviertem und der Nachweisbarkeit von *Künstlerischer Forschung*; es wird gefragt, ob es eine klare Grenze zwischen *Künstlerischer Forschung* und Kunstpraxis im Allgemeinen gebe. Kunst sei ja immer kognitiv, bemerkt Constanze Peres. Aus dem Publikum wird angemerkt, es gehe bei Hiltbrunner nicht um das Archivieren als solches, sondern um ein Konzept von Kunst, die in den Diskurs gehe und sich im Austausch zwischen den Disziplinen selbst in den Blick nehme. Damit werde sie anschlussfähig und vergeheimnisse sich nicht selbst.

Darauf aufbauend fragt die Moderatorin, ob *Künstlerische Forschung* sich im Austausch mit Künstlern erproben solle? Hierauf erwidert Ruhland, es gebe ja nicht eine umfassende Wissenschaft als solche, sondern je nach Feld variierende Kriterien. Für Künstler:innen sei es schwer, sich diesen (oft nicht kommunizierten) Kriterien, wie z. B. Eindeutigkeit oder Reproduzierbarkeit, zu stellen. Und natürlich sei nicht jede künstlerische Praxis zugleich *Künstlerische Forschung*.

Frau Peres wendet sich an Robert Verch: Wie sei mit den verschiedenen Sprachen von Kunst und Hochtechnologie umzugehen? Wo verliefen die Sprachgrenzen, und münde diese Verständigung in ein „Drittes“ zwischen Kunst und Wissenschaft? Verch betont, genau dieser Diskurs im Geschehen sei das Wesentliche bei Kooperationsprozessen auf Augenhöhe, in diesen Situationen würden die wesentlichen Schritte gemeinsam gegangen. Dirk Dobiey ergänzt, genau dieser Prozess des Machens sei selbst ein Verhandeln von Semantik, von Empirie und Theoriebildung. Es sei wichtig, das Spielerische und

Nicht-Lineare mit zuzulassen, weil beides die Begegnung und Lernerfahrung im Gemeinschaftlichen ermögliche, die zu Gestaltung und Veränderung führen könne.

Im Anschluss erinnert Frau Peres an den Vortrag von Esmeralda Conde Ruiz, die den leeren Raum als Potenzial hervorgehoben hatte, in dem man noch nicht wisse, was man wolle. Sie fragt, wie dies kommuniziert werden könne, in der Sprache oder dem Symbolsystem des Körpers? Dirk Dobiey betont die Wichtigkeit nonverbaler Kommunikation; Gwendolin Kremer aus dem Publikum betont, dass im Rahmen einer prozesshaften, kollaborativen Annäherung Sprache stets abgeglichen und ihre Kategorien und Abgrenzungen verhandelt werden müssten, selbst innerhalb der eigenen Disziplin. Auch für Wissenschaftler:innen sei die Wahrnehmung ein zentraler Aspekt; bei Künstler:innen trete ein spekulatives Moment hinzu, das auch für kooperierende Wissenschaftler:innen interessant sei. Grit Ruhland betont die Produktivität nonverbaler Ausdrucksformen, die sich nach Disziplinen (zum Beispiel Ethnologie und Naturwissenschaften) unterscheiden. In der Kunst sei Sprache nicht nur Mittel zum Zweck, sondern auch gestalterisches Ausdrucksmedium, was Training und Bewusstheit im Austausch erfordere. Christian Sery verweist im Anschluss auf Aspekte einer Sprachproblematik auch im Feld der Kybernetik zwischen Mensch und Maschine.

Aus dem Publikum wird die Frage gestellt, inwieweit nicht versprachlichbares Körperwissen auch in der Wissenschaft eine Rolle spiele. Ein Beispiel hierbei könne der von Helmut Völter vorgestellte japanische Forscher sein. Solche Arbeitsweisen öffneten Freiräume, die als Resonanzräume weder versprachlicht noch archiviert werden könnten. Constanze Peres unterstreicht dies: Archiviertes könne nur ein Residuum einstigen Reichtums sein, der nicht umfassend dokumentiert werden könne, und führe seinerseits zu Imagination.

Alexandra Hopf moniert aus dem Publikum die fehlende Anerkennung für künstlerische Sprache im wissenschaftlichen Kontext. *Künstlerische Forschung* biete eine Möglichkeit, Hierarchien der Versprachlichung zu hinterfragen und aufzubrechen.

Die Moderatorin nimmt dies zum Anlass, nach einer anderen Dimension der Sprache, dem Poetischen und Geheimnishafte, zu fragen, in der wie in aller Kunst stets ein unanalysierbarer Rest verbleibe. Christian Sery stimmt dem zu, Robert Verch verweist auf die Möglichkeit künstlerischer Praxis, im Kontext der Arbeit mit den Wissenschaften eine holistische Perspektive einzunehmen und damit die Brücke zwischen verschiedenen Forschungsbegriffen zu schlagen und Wissensproduktion auf Augenhöhe zu ermöglichen.

Mit einem Verweis auf die Neurowissenschaften und die unglaublichen Möglichkeiten, die sich im interdisziplinären Bereich aus einem Nachdenken über Hirnfunktionen ergeben, schließt Constanze Peres die Diskussionsrunde ab.

Dr. Grit Ruhland ist bildende Künstlerin, LBK Sachsen e. V., Leipzig/Dresden.

Robert Verch ist Künstler, Klub Solitaer, Chemnitz.

Prof. Christian Sery ist Professor für interdisziplinäre und experimentelle Malerei, HfBK Dresden.

Dirk Dobby ist Mitbegründer von Age of Artists, Nossen.

Prof. Dr. Constanze Peres ist Professorin für Philosophie und Ästhetik HfBK Dresden.







INTER NATIONALE TAGUNG

8. JULI 2022



PANEL I KÜNSTLERISCHE METHODIKEN

VORTRÄGE

FRAGILE FORMATIONEN – KÜNSTLERISCH HANDELN ALS WISSENSQUELLE

ALEXANDRA HOPF

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG: MÖGLICHKEITEN FÜR POSTGRADUALE STUDIENPROGRAMME IN EUROPA

JOHN BUTLER

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG ALS EXZENTRISCHE FORSCHUNG

AMALIA BARBOZA

8. JULI 2022
MODERATION
MICHAEL HILTBRUNNER



ALEXANDRA HOPF
**FRAGILE FORMATIONEN —
KÜNSTLERISCH HANDELN
ALS WISSENSQUELLE**

von Till Ansgar Baumhauer

You can't answer the question, you can only demonstrate it.¹

Der Vortrag *Fragile Formationen – Künstlerisch Handeln als Wissensquelle* bezog sich auf die zum Fachtag *Künstlerische Forschung* gezeigte Ausstellung *fragil* von Studierenden des Aufbaustudiengangs Kunsttherapie an der HfBK Dresden. Es waren Arbeiten zu sehen, die Perspektiven und Strategien *Künstlerischer Forschung* nachvollziehbar machten und theoretisch verankerten. Sie entsprangen einem künstlerisch-handelnden und fragenden Sich-ins-Verhältnis-Setzen und bezogen sich aufs *fragil*-Sein als Erfahrung gesellschaftlicher Veränderungen während der Corona-Krise und aktuell während des Krieges in der Ukraine, als Erfahrung im kunsttherapeutischen Kontext, in dem Menschen in Krisen angetroffen werden, aber auch als persönliche Erfahrung der Studierenden.

Der Begriff *Formation* im Vortragstitel bezieht sich auf Form als vorläufiges Ergebnis von Akten der

¹ Matt, Mullican (2008): *A drawing translates the way of thinking. Drawing papers*. Number 82. New York: The drawing center. S. 7.
https://issuu.com/drawingcenter/docs/drawingpapers82_mullican:
Zugriff 25.09.2022.

Wahrnehmung, Bewegung und körperlicher Bezugnahme, das immer wieder überformt werden kann.

Die Arbeiten und dazu gehörende poetische Texte ermöglichen Ausstellungsbesucher:innen die Teilhabe an forschenden Suchbewegungen, Erkenntniswegen und Einsichten der Studierenden, die sie mit Hilfe ausgesuchter Materialien wie Zeitungs- und Transparentpapier, Bleistifte, Tusche, Gesso, Nadel und schwarzen Faden vollzogen haben.

Es stellen sich über die gemeinsamen Materialien formale und ästhetische Bezüge her, die sich zu einem methodischen Vokabular verdichten. Individuelles Wahrnehmen und künstlerisches Handeln mit Material stellen dabei die Grundlage dieser Auseinandersetzung dar. Das Erkunden führte vom Körper- und Sinnesbezug, von Verknüpfungen aus implizitem Wissen und dessen Anerkennung zu unerwarteten, sehr unterschiedlichen Prozessen und Werken.

Die Eingrenzung des Materials produzierte dabei eine Reibung, die die Auseinandersetzung mit der Thematik vertiefte und eine Bezugnahme der Arbeiten zueinander anlegt, aber auch einen Nachvollzug und Diskurs mit dem Publikum.

Die Studierenden haben sich in der Auseinandersetzung mit dem Material der Ergebnisoffenheit ebenso ausgesetzt, wie Betrachter:innen durch die Präsentation der Arbeiten und Texte in eine innere Bewegung versetzt werden. Was sich über Wahrnehmung, Erfahrung und Material einstellt, ist die unmittelbare körperlich-ästhetische Bezugnahme von Akteur:innen (Studierende) und Rezipient:innen (Betrachter:innen).

JOHN BUTLER

KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG: MÖGLICHKEITEN FÜR POSTGRADUALE STUDIENPROGRAMME IN EUROPA

von Till Ansgar Baumhauer

John Butler präsentierte in seinem Vortrag einen Blick aus institutioneller Perspektive auf die Möglichkeiten postgradualer Studien im Bereich der *Künstlerischen Forschung*. Grundlage für seine Betrachtungen waren zwei beispielhafte Hochschulprojekte, an denen er im Laufe der Jahre teilgenommen bzw. die er initiiert hatte und die eng mit seiner beruflichen Tätigkeit verbunden sind.

Nach der Tätigkeit als Leiter der Birmingham School of Art und als Forschungsdirektor des Birmingham Institute of Art and Design an der Birmingham City University arbeitet er heute als Geschäftsführer von EQ-Arts, einer unabhängigen Agentur zur Qualitätssicherung und -verbesserung im Feld künstlerischer akademischer Praxis.

Als erstes Beispiel stellte der Referent die Doktorschule des Zentrums für künstlerische Forschung (CFAR) in Birmingham vor. Diese umfasste fünf Forschungszentren mit zehn Spezialisierungen, in denen 34 PhD-Studierende eingeschrieben waren. Die Forschungsschwerpunkte waren aus den Interessenschwerpunkten der Forschenden entwickelt und transdisziplinär angelegt, mit Fokus auf kollaborativer Praxis und dem Einbezug externer Akteure. Da ein wichtiges Thema in der *Künstlerischen Forschung* die Vermittlung durch nicht-sprachliche Medien ist, wurde die Sichtbarkeit durch eigens gegründete Galerien und Archive, aber auch auf von Experten begutachtete



Publikationen gewährleistet. Die Teilnahme an einem regionalen Universitätskonsortium verstärkte die Wichtigkeit der Doktorenschule für Institution und Stadt.

Butlers zweites Beispiel war das 2018-21 unter Leitung von EQ-Arts unterstützte Vorhaben *Creator Doctus*, in dem sieben internationale Kunsthochschulen neue Modelle für *Künstlerische Forschung* entwickelten, die den Richtlinien europäischer Standards folgten und zugleich auf die jeweilige nationale Gesetzgebung reagierten. Gemeinsam wurden Fragen nach Themenauswahl, Methodologien, der Ausbildung von Studierenden und Lehrenden und Betreuer:innen, der Entwicklung eines Forschungsumfeldes sowie Qualitätsbewertung und Verbreitung der Resultate diskutiert und entwickelt. Der *Creator Doctus* hat den Anspruch, für alle Felder künstlerischer und gestalterischer Praxis tauglich, transdisziplinär und an intrinsischen Methoden orientiert zu sein, aber keine Antithese zu wissenschaftlicher Forschung zu bilden, sondern ein an den Spezifika künstlerischer Praxis orientiertes Modell zu sein.

AMALIA BARBOZA

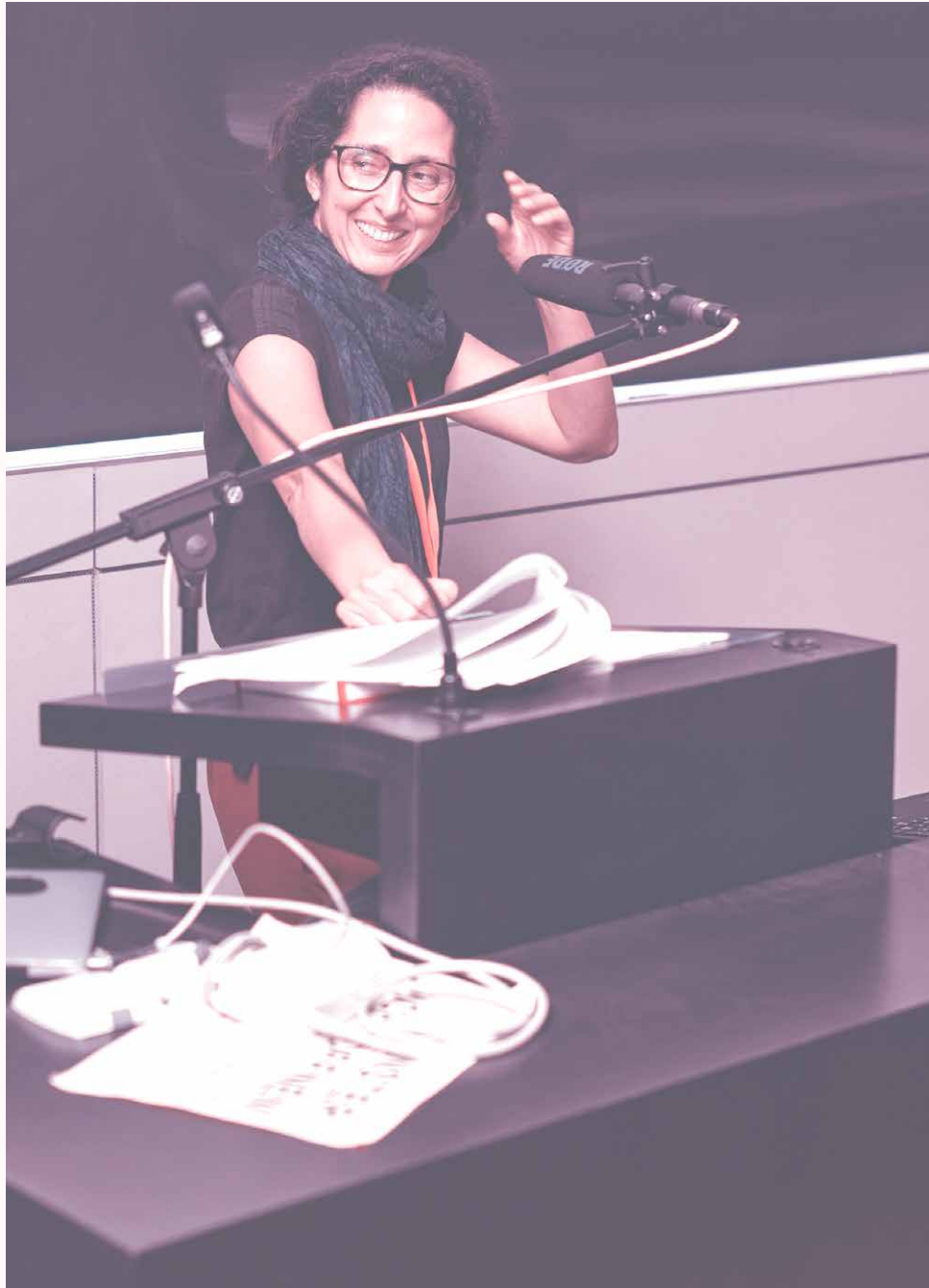
KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG ALS EXZENTRISCHE FORSCHUNG

von Till Ansgar Baumhauer

Der Vortrag begann mit einer biographischen Erinnerung, über die Zeit als Amalia Barboza an der HfBK Dresden studierte, an der Kunsthochschule wo die Konferenz stattfand. Sie erzählte, dass sie Mitte der 1990er Jahre die Zeit kurz nach der Wende erlebte, als noch einige Professoren aus Ostdeutschland an der Hochschule lehrten und immer mehr Professoren aus dem Westen kamen. Um *Künstlerische Forschung* heute zu reflektieren, müsste diese Vielfalt an künstlerischen und forschenden Ansätzen reflektiert werden, die damals vorhanden waren. Viele der Ansätze aus dem Ostblock sind in Vergessenheit geraten, weil sich die Kunst aus dem Westen etablierte. Dieser historische Blick über die Vielfalt von *Künstlerischen Forschungen* ist für Amalia Barboza zentral, um dieses Feld zu denken.

Nach dieser Einleitung präsentierte Barboza ihren Blick auf *Künstlerische Forschung* anhand theoretischer Reflektion und am Beispiel ihrer eigenen Arbeit. Für ihren Ansatz benutzt sie den Begriff *exzentrische Forschung*, um mit der Vielfalt disziplinärer Ansätze experimentell umzugehen und um die eigene Arbeit in einer dynamischen Relation zu anderen Disziplinen, wie der Soziologie und der Kulturwissenschaft, zu positionieren.

Um Exzentrizität, als Zustand des Aus-dem-Zentrum-gerückt-Seins zu beschreiben, bezieht sich Barboza auf das Konzept der *Ostranenie*, das 1916 von dem russischen



Formalisten Viktor Šklovskij eingeführt wurde. Das Prinzip besteht darin, durch Verschiebungen Vertrautes unvertraut zu machen. Der entstehende Fremdheitseffekt soll dem Publikum ermöglichen, Vertrautes zu hinterfragen und neue Wahrnehmungen zu ermöglichen. Schon die Bezeichnung *Künstlerische Forschung* arbeitet bereits mit dieser *Ostranenie*, da der klassische Forschungsbegriff in der *Künstlerischen Forschungs-Praxis* immer wieder erneut hinterfragt wird.

Als bekanntes Beispiel für einen Exzentriker verweist Amalia Barboza auf Don Quijote de la Mancha. Die Figur von Cervantes hinterfragt das Alltagsleben durch die Perspektive der Literatur und bricht in ein Abenteuer auf, das die Grenzen von Kunst und Leben (so wie auch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft) hinterfragt. Quijotes Aktionen sind Performances und Verhandlungen zwischen Literatur, Imagination und Wirklichkeit, mit denen er anfangs, im ersten Buch von Cervantes, auf Unverständnis stößt. Im zweiten Buch, der Fortsetzung, hingegen trifft Don Quijote auf ein Publikum, das ihn bereits kennt und ihm eine Bühne für den Auftritt baut. Seine Taten werden zum machtlosen Spektakel ohne Kraft im Verhandlungsraum zwischen Kunst, Phantasie und Leben. Barboza stellt hier die Frage, ob Kunst als exzentrische Forschung nur ihre Handlungsmächtigkeit behält, wenn diese nicht komplett zum Spektakel gemacht wird, sondern ihren eigenen Aktionsraum behält, um Verschiebungen zwischen Welten (Kunst und Leben) und Zeiten (Vergangenes und Zukünftiges) zu ermöglichen.

Im Anschluss präsentierte Barboza ihre eigene Arbeit, in der sie exemplarisch Verschiebungen zwischen Kunst und Leben analysiert und produziert. In ihrem Buch *Im Rampenlicht* zeigt sie drei Projekte, die mit der Trennung zwischen Alltag und Kunst (Dachwohnung), zwischen vor und hinter der Bühne (Pause) und zwischen Arbeit und Freizeit (Casual Friday) spielt. Auch ihr letztes Projekt,

Brasilien am Main, basiert auf einer Verschiebung von Grenzen zwischen sozialwissenschaftlicher und *Künstlerischer Forschung*, zwischen Distanz und Annäherung zum Forschungsgegenstand.

PANEL I – KÜNSTLERISCHE METHODIKEN

von Till Ansgar Baumhauer

Nach drei extrem unterschiedlichen Vorträgen, so der Moderator, scheine es schwierig, über Methodologien zu reden. Während Alexandra Hopf mit der Perspektive des Heilens und John Butler über den Aufbau von Strukturen und die Stärkung des Feldes der *Künstlerischen Forschung* gesprochen habe, beziehe sich Amalia Barboza auf soziologische, poetische und feldforschende Strategien.

Daher stellt er die Frage, warum alle drei Referierenden sich persönlich im Feld der *Künstlerischen Forschung* engagieren. Alexandra Hopf betont, ihr Ziel sei es, Menschen aus der künstlerischen Praxis heraus zu ermächtigen, autonom und individuell in ästhetische Resonanz mit der Welt zu treten, die uns umgibt. Amalia Barboza betont, in der Auseinandersetzung mit künstlerischer Produktion auf gesellschaftliche Kontexte Bezug zu nehmen und damit, in Form sozial engagierter Interaktion, transformative Prozesse anzustoßen. John Butler wiederum äußert, dass sein Herangehen an *Künstlerische Forschung* von mehreren Perspektiven (als Praktiker, aber auch Manager) stets von der Arbeit mit Gemeinschaften getragen sei. Es sei sein Ziel, auch in Kooperation mit Gesundheitsinstitutionen und anderen gesellschaftlichen Instanzen, die Studierenden dazu zu bringen, ihre Kreativität für sozial engagierte Praxis einzusetzen; dabei müssten Methodologien stets neu gedacht werden.

Michael Hiltbrunner bestätigte diese Notwendigkeit individueller Lösungen. Dann wendet er sich an Amalia Barboza mit der Frage nach dem Spannungsfeld Ost-West

in der HfBK der späten 1990er Jahre. Diese betont die Existenz des nach wie vor ungelösten Konflikts und verweist auf Grit Ruhland, die als stellvertretende Vorsitzende des Landesverbandes Bildende Kunst Sachsen die Problematik des durch die Wiedervereinigung herbeigeführten Paradigmenwechsels in der Kunstszene der ehemaligen DDR beschreibt und auf die Vielzahl abrupt gebrochener Künstlerkarrieren verweist.

Zuletzt wird aus dem Publikum die Frage gestellt, wieso es derzeit gerade so eine Vielzahl von Diskursen zu künstlerisch-forschender Praxis und zu ihrer Institutionalisierung gebe. Gebe es einen zugrunde liegenden größeren Zusammenhang oder Konsens? Als Antwort verweist Hopf auf den Forschungsbedarf aus der Praxis heraus, um in der Kunsttherapie quantitativer und qualitativer Forschung Praxisforschung zur Seite zu stellen. Barboza betont die Notwendigkeit nicht kanonisierbarer Forschung zugunsten eines Experimentierraums. Butler verweist darauf, dass auch nach 28 Jahren die Akzeptanz *Künstlerischer Forschung* im politischen Kontext nach wie vor aussteht.

Zum Abschluss der Diskussion betont Till Ansgar Baumhauer, dass die drei Vortragenden genau die Konstellation des HfBK-Projektes EU4ART_ *differences* spiegeln: einerseits mit dem Blick von (ehemaligen) Studierenden die Institution zu befragen, andererseits neue, passgenaue Lösungen für die Implementierung von *Künstlerischer Forschung* zu finden und nicht zuletzt über den Rahmen der bildenden Kunst hinaus Allianzen zwischen den forschenden Praxen innerhalb der Institution zu schließen.





PANEL II
KÜNSTLERISCH-WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG
AN HOCHSCHULINSTITUTIONEN

TEILNEHMENDE

TAL ADLER

ANTRA PRIEDE

FLORIAN CRAMER

KATHERINE BEHAR

MODERATION

TILL ANSGAR BAUMHAUER

8. JULI 2022

PANEL II – KÜNSTLERISCH-WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG AN HOCHSCHULINSTITUTIONEN

von Till Ansgar Baumhauer

Wie und in welchen Maßen kann *Künstlerische Forschung* an Hochschulen stattfinden, welche Werkzeuge nutzt sie und welche Konsequenzen hat sie, wie sind die Konstellationen in verschiedenen nationalen Kontexten? Wie sind die Erwartungen externer Beteiligter und der Institutionen selbst? Diese Fragen prägten das erste Diskussionspanel des Nachmittags. Eingeladen waren Akteure mit sehr unterschiedlichen Profilen und Arbeitshintergründen.

Zur Einleitung bat der Moderator die vier Diskussions Teilnehmer, sich und ihre Arbeit kurz selbst vorzustellen.

Tal Adler fokussierte auf den Blick des Praktikers auf Infrastruktur und Politiken *Künstlerischer Forschung* in Bildungsinstitutionen. Dabei verglich er seine Tätigkeit an der Akademie der bildenden Künste Wien mit der späteren Arbeit für die Humboldt-Universität und das Humboldt-Forum. Zentraler Punkt war in seiner Vorstellung die Möglichkeit für Künstler:innen, mit ihrer Praxis außerhalb des Kunstmarktes Geld zu verdienen und zur Schaffung alternativer Tätigkeitsfelder und Anstellungsmöglichkeiten für Künstler:innen beizutragen. Mit einem Horizon2020-geförderten Projekt beantragte er ein im Kern künstlerisches Projekt für einen nicht-künstlerischen Forschungsbereich. Die Frage sei nicht, wie man die Tätigkeit nenne, sondern wie man sie ausführe.

Antra Priede betonte die Fähigkeit *Künstlerischer Forschung*, in die Gesellschaft hineinzukommunizieren, und sah einen engen Bezug zwischen künstlerischer und kuratorischer Praxis. Ihre zentralen Themenfelder waren die Frage danach, was sich hinter Bildern (allgemein, nicht nur im zweidimensionalen Kontext) verbirgt, wie der Körper mit ihnen interagiert, zum Beispiel durch Gefühle und Überraschung, wie Inspiration formuliert werden kann und wie durch Kuratieren neues Wissen entstehen kann. Dabei betont sie das Demokratische des Erfahrungsprozesses in *Künstlerischer Forschung* und plädiert für eine Poesie der Bürokratie und mehr Mut, sich auch bürokratischen Herausforderungen zu stellen.

Florian Cramer umreißt die Situation der künstlerischen Bildungsinstitutionen und damit der *Künstlerischen Forschung* in den Niederlanden. Seine Lehrinstitution hat keinen Universitätsstatus, sondern einen Hauptfokus auf Berufsausbildungen. Der künstlerische Bereich fokussiert auf Design, es gibt wenig Studierende im Bereich der freien Kunst und es wird zwischen freier autonomer und angewandter Kunst unterschieden (was die Frage nach einer Klärung des Autonomiebegriffs aufwirft). In diesem Kontext bildet *Künstlerische Forschung* ein Argument, von staatlicher Seite als Institution wahrgenommen zu werden, die forscht und nicht nur anwendungsorientierte Lösungen bietet. In den Niederlanden folge Forschung bislang nur qualitativen und quantitativen Modellen, ein künstlerischer PhD existiere quasi nicht.

Katherine Behars Annäherung an den Begriff der *Künstlerischen Forschung* unterscheidet sich von den bislang besprochenen, da sie im Kontext des US-amerikanischen Bildungssystems steht. Dort findet staatliche Förderung von Forschungsprojekten nicht statt, die Forschungsarbeit wird aus den Universitäten und privaten Stiftungen finanziert. Behar fokussiert auf zwei Punkte aus der künstlerisch-forschenden Praxis: Kontamination

durch Benachbarung und Nicht-Expertise. Die künstlerisch-forschende Praxis erlaubt ihr zufolge in Kooperation mit wissenschaftlichen Projekten, freier zu operieren und Risiken einzugehen; damit positioniert sie sich parasitär zu den Wissenschaften. Als Künstlerin und Lehrerin beginnt sie Prozesse gemeinsam mit den Studierenden aus dem Nicht-Wissen heraus und unterläuft damit klassische Erwartungen an die Lehre. In ihren Augen gefährdet die Institutionalisierung künstlerischer PhDs diesen Freiraum der Erkenntnisproduktion, zumal sie primär Jobs für eine zu große Zahl an Studierenden generieren soll.

Der Moderator fasst die Unterschiedlichkeit der vier Positionen zusammen und stellt Tal Adler die Frage, wie künstlerisch-forschende Absichten und Blickwinkel in unterschiedlichen Kontexten diskutiert werden können. Dieser verweist auf die Kraft transdisziplinärer Inspiration, die er im kollaborativen Wissenschaftskontext stärker erlebt hat als an Kunsthochschulen. Akademische Strukturen seien für diese kooperative Praxis sehr gut und hilfreich.

Daraufhin befragt Baumhauer Florian Cramer, wie *Künstlerische Forschung* im reinen System zielorientierter beruflicher Ausbildung untergebracht und kommuniziert werden könne. Cramer betont, hier seien unterschiedliche Ziele bei Studierenden und Institution festzustellen: Während Studierenden der Freiraum wichtig sei, diene *Künstlerische Forschung* dem Hochschulmanagement primär dem Wachstum der eigenen Hochschule und als Narrativ zur akademischen Legitimierung der eigenen Institution. Er fragt seine Mitdiskutant:innen, inwieweit deren Doktorgrad für ihre Arbeit wichtig sei.

Till Baumhauer gibt diese Frage an Katherine Behar weiter und bittet sie, die Möglichkeiten akademischer Arbeit ohne Dokortitel zu beschreiben. Behar betont, sie gehöre ihrer eigenen Einschätzung nach zur letzten Generation von Künstler:innen, die ohne Doktorgrad in

der Lehre arbeiten könnten. Dies sei besonders dann extrem wichtig, wenn die eigene Kunstproduktion nicht auf Verkäuflichkeit hin angelegt sei.

Baumhauer verweist auf die Situation an deutschen Kunsthochschulen, wo eine Berufung für die künstlerische Lehre meist nicht von einem Doktorgrad, sondern von der künstlerischen Reputation abhängig ist. In diesem Zusammenhang stelle sich die Frage danach, ob die Promotion immer zugleich Nachweis der Lehrbefähigung sei. Dann stellt er an Antra Priede die Frage, wie in Lettland Studierende auf berufliche Tätigkeitsfelder vorbereitet würden?

Priede berichtet, dass nach kürzlich erfolgten Reformen im Bildungssystem in Lettland nun Promotionen von den Lehrkräften gefordert seien, die Schritt für Schritt erfolgen müssten. Dies habe zum praktischen PhD-Programm geführt, das nun angewendet werde. Es sei also aus der Notwendigkeit geboren, bilde zugleich aber ein wichtiges Mittel zur Professionalisierung von Künstler:innen. Sie bezieht sich zugleich auf das Feld der Poesie der Bürokratie und sieht diesen Umgang mit wissenschaftlichen Erwartungshaltungen als Möglichkeit künstlerischer Ermächtigung.

John Butler stellt aus dem Publikum die Frage, ob es nicht generell die Verantwortung von Hochschulen sei, ihren Studierenden alle Möglichkeiten der Weiterbildung zur Verfügung zu stellen? Zugleich betont er, ein PhD sei nicht generell die Voraussetzung, um in der künstlerischen Lehre zu arbeiten.

Der Moderator schließt mit einer Frage an Florian Cramer an und bezieht sich auf dessen kritischen Artikel zur Vienna Declaration, einem Positionspapier zu *Künstlerischer Forschung* im Kontext des akademischen dritten Zyklus. Cramer betont seine Sorge, dass durch eine Entfremdung der Sprache – weg vom Diskurs der Gegenwartskunst, hin zu einem neoliberal-technokratischen Entscheidungssträgerdiskurs – sich die institutionalisierte

Künstlerische Forschung von der Gegenwartskunst abkoppelt und ein in sich geschlossenes akademisches Kunstsystem etabliert. Er plädiert für die Utopie eines Hochschulstudiums und einer Forschung ohne Abschlusszertifikate, ob in künstlerischer oder anderer Forschung.

Baumhauer bittet abschließend Tal Adler, kurz über sein Projekt *TRACES* zu berichten. Dieser beschreibt am Beispiel dieses Forschungsvorhabens die existierende Notwendigkeit von Dokortiteln für die Durchsetzbarkeit eines künstlerisch-forschenden Förderantrages und spricht sich, wie Florian Cramer, dafür aus, solche Vorhaben und die durch sie geschaffenen Positionen nicht nur mit Promovierten, sondern mit kollaborierenden Forscher:innen verschiedener Hintergründe zu besetzen. Abschließend verweist Florian Cramer darauf, dass die im Panel geführte Diskussion nicht nur für die Künste relevant sei: Auch Denker wie Walter Benjamin und Hannah Arendt waren nicht habilitiert, konnten daher nicht oder nur begrenzt an Hochschulen arbeiten und schrieben daher viele ihrer bekanntesten Texte als Zeitungssays. Der heute vielleicht einflussreichste zeitgenössischer Kulturtheoretiker im deutschsprachigen Raum, Diedrich Diederichsen, habe gar keinen Studienabschluss, glücklicherweise aber eine Theorieprofessur an einer Kunsthochschule. Diese Möglichkeit müsse im Kunsthochschulsystem erhalten bleiben.



Panel II {Cramer/Priede/Adler}

Tal Adler ist bildender Künstler/Project Researcher, Centre for Anthropological Research on Museums and Heritage (CARMAH) am Institut für Europäische Ethnologie, HU Berlin.

Antra Priede ist Vizerektorin für akademische Angelegenheiten, LMA Riga.

Dr. Florian Cramer ist Forschungsprofessor für Visuelle Kulturen des 21. Jahrhunderts/Autonome Kunst- und Designpraxen, Willem de Kooning Academy, Rotterdam.

Katherine Behar ist bildende Künstlerin/außerordentliche Professorin, Baruch College & The Graduate Center, City University of New York.

Till Ansgar Baumhauer Ph.D ist Projektsprecher von *EU4ART_differences*, Hochschule für bildende Künste Dresden.





PANEL III
KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG
UND GESELLSCHAFT

TEILNEHMENDE

AMAN MOJADIDI

DOREEN MENDE

ALEXANDER KOCH

MODERATION

TILL ANSGAR BAUMHAUER

8. JULI 2022

PANEL III – KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG UND GESELLSCHAFT

von Till Ansgar Baumhauer

Die abschließende Diskussionsrunde umfasst drei profilierte Akteure im Feld von künstlerischer Praxis und Gesellschaft, die sich dem Thema des Panels aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln nähern und sich in kurzen Präsentationen selbst vorstellen.

Doreen Mende berichtet mit der Präsentation *Kunst/ Forschung in geopolitischen Zusammenhängen* von ihrer Tätigkeit an der HEAR Genf, wo sie über sieben Jahre das Programm CCCS (Critical Curatorial Cybernetic Studies) geleitet hat, in dem sie sich der Forschung durch die Mittel von Kunst und Kuratieren und mit Fokus auf deren Praxis nähert. Dabei richtet sich ihr Interesse auf die Geopolitiken des Ausstellens und auf die Politiken des Erinnerns; sie arbeitet mit Kunststudent:innen, die verschiedenste Ideen von Forschungspraxis haben. Zwei Aspekte sind ihr als Verbindendes zwischen Kunstforschung und Gesellschaft besonders wichtig: einerseits die Weiterverarbeitung von Wissen als Mittel, die Gesellschaft in Zeiten von Fake News und der Konstruktion von alternativen Wahrheiten zu formen und sich diesen Übergriffen auf epistemische Wahrheiten zu widersetzen, ebenso wie der Instrumentalisierung von Politiken der Erinnerung; andererseits die Politiken der Geschichte und wie wir uns zu ihr positionieren. Dazu gehört die Infragestellung von Narrativen durch die Analyse von Machtstrukturen.

Mende verweist in diesem Zusammenhang auf weitere Aspekte wie die Politiken von Zeit und Geschichtlichkeit im Verhältnis zu *Künstlerischer Forschung*, Fragen des materiellen, zeitlichen und geopolitischen Eingebunden- und Verstricktseins, das bis ins Lokale hineinwirkt, oder auch die Frage nach dem Davor und Danach im Kontext von Repräsentation. Kuratorisches und Politisches finden sich bei Mende im Zentrum eines Spannungsfeldes zwischen Kolonisierung und Dekolonisierung, Ausstellen und Verhindern. Ausstellungsprozesse reflektieren stets ihren Ort und die Geschichte der Institution mit.

Aman Mojadidi beginnt seine Selbstvorstellung mit der Bemerkung, er sei wohl der am wenigsten mit der bisherigen Diskussion verbundene Diskussions Teilnehmer. Ausgehend von seiner persönlichen Biographie berichtet er von der Kulturanthropologie als Ausgangspunkt für seine künstlerische Praxis und von seinen Vor-Ort-Aufenthalten als Ausgangspunkt kritischer ortsspezifischer und performativer Kunstprojekte. Die Geburt seiner Tochter habe für ihn einen Richtungswechsel in seiner Arbeit ausgelöst. Unter der Prämisse, körperliche, soziale, emotionale und geistige Traumata nicht weitergeben zu wollen, habe er sich Heilungsmethoden, Achtsamkeit und Schamanismus zugewandt und sich von der Intellektualisierung seiner bisherigen Arbeit abgewendet. Nun interessiere ihn ein gefühlsgeleiteter Weg zur künstlerischen Praxis, nach wie vor stellen sich für ihn Fragen nach kultureller Aneignung und Legitimität. Seine kreative Arbeit, die mit seiner heilenden Tätigkeit deckungsgleich sei, sehe er in direktem Bezug zur Gesellschaft; ihn interessiere besonders die Frage nach den unterschiedlichen Wechselwirkungen seiner Arbeit für die Gesellschaft – das Kollektiv, nicht die Sammler – im Vergleich zu seiner vorherigen künstlerischen Praxis, zumal beide Zugänge auf vulnerable Gruppen ausgerichtet gewesen seien.

Alexander Koch spricht im Panel für das Projekt der Neuen Auftraggeber, mit einem Fokus auf *Künstlerische Forschung*, der sich auf gesellschaftlich engagierte Prozesse richtet. Das vor 30 Jahren in Frankreich gegründete Projekt der Neuen Auftraggeber ermöglicht es Bürgern jedes gesellschaftlichen Hintergrundes, zeitgenössische Kunst nach ihren Bedürfnissen in Auftrag zu geben. Die Neuen Auftraggeber unterstützen sie in diesem Prozess. Nachdem die auftraggebenden Bürger und gesellschaftlichen Gruppen ihren Bedarf formuliert hätten, komme es üblicherweise zu einem jahrelangen Prozess lokaler Wissensproduktion und Bewusstwerdung über Bedürfnisse, öffentliches Interesse und konkrete Ziele des Vorhabens.

Exemplarisch stellt Koch zwei Projekte vor. Einerseits präsentiert er ein von Taubenfreunden in Auftrag gegebenes Projekt zur Erhaltung des Wissens zu Tauben und deren Zucht auf der Basis des Expertenwissens der Beteiligten. Andererseits stellt er das Projekt *The Potosí Principle* von Alice Creischer vor, das eine jahrelange Recherche zur kolonialen Ausbeutung von Silbervorkommen in Lateinamerika zum Thema hat. Die Recherche sei in einem informellen Weg erfolgt, habe keinen institutionellen Hintergrund, sei über private Netzwerke verlaufen und habe mit der Publikation eines 1800-seitigen Archivs das wenig beforschte Thema im künstlerischen wie wissenschaftlichen Kontext sichtbar werden lassen.

Koch stellt an dieser Stelle die Frage, ob es für einen forschenden Künstler stets notwendig sei, die Recherche selbst offenzulegen, zumal sich die Wissensproduktion in den Kunstwerken selbst niederschläge.

Der Moderator stellt die Frage, wie Informationen und Erfahrungen aus *Künstlerischen Forschungs*-Prozessen geteilt werden könnten, wenn die Recherche nicht publiziert werde; *Künstlerische Forschung* sei nicht zwingend an Artefakte gebunden, aber an den Austausch. Danach fasst er die verschiedenen Formen des Teilens von Wissen aus

dem Panel zusammen. Bei Koch fänden sich die Bürger, die ihr Wissen mit dem/r Künstler:in als Grundlage fürs Werk teilen, bei Mojadidi gehe es um eine geleitete, geteilte und dennoch persönliche Erfahrung, bei Mende zuletzt um die Situiertheit von Wissen, bei der der Ort, an dem der Informationsaustausch stattfindet, eine zentrale Rolle spiele.

Daran anschließend fragt Baumhauer Aman Mojadidi, wie dieser Erfahrung und künstlerisches Denken verbinde und künstlerische als gemeinsame Praxis kommunizieren könne, und zuletzt, wie er mit der vielschichtigen Rolle als Künstler umgehe. Mojadidi beschreibt den Weg von einer nach außen gerichteten hin zu einer introvertierten Forschung als Prozess des Verlernens und Neu-Lernens und als Hinwendung zu einer Lebensweise als künstlerischer Praxis selbst; nichts von alledem existiere in einer relevanten dokumentierten Form und sei von daher im klassischen Kunstkontext nutzbar.

Doreen Mende unterstreicht, es gehe hier weniger um Wissensfragen, sondern um das Potenzial und die Handlungskapazitäten zeitgenössischer Kunst, wie am Beispiel des Taubenprojektes der Neuen Auftraggeber. Im Experiment und im Denken erlaube das künstlerische Feld auch Nicht-Wissen als fruchtbare Grundlage. Kunst schaffe hier neue Räume, Foren und Zeitfelder. Zugleich sei der Kontext von und der Kampf um Wissen als Kapital in der Informationsgesellschaft stets mitzudenken. Dieser Kontext sei bei der Verbindung von Wissenschaft und Kunst von großer Bedeutung. Künstler:innen hätten seit jeher die Kompetenz besessen, Wissen zu teilen. Mit der Integration von Nicht-Wissen in künstlerisch-forschende Konstellationen finde der Schritt aus dem disziplinären Denken heraus statt.

Baumhauer bemerkt, sein Wunsch nach der Kommunizierbarkeit von *Künstlerischer Forschung* fuße nicht auf neoliberalen Konzepten. Er verweist auf die kontroversen Diskurse von EU4ART_differences in Bezug auf die Verwertbarkeit von künstlerischen Prozessen innerhalb

der Arbeitsgruppen der EU. Künstlerische Prozesse könnten nie als Blaupausen genutzt werden. Dennoch sei es die Frage, wie Wissen, Erfahrung und auch Verwundbarkeiten im Prozess des Nicht-Wissens kommuniziert werden könnten. Die Komplexität der Rahmenbedingungen werde wichtig, sobald der Prozess des Teilens beginne.

Alexander Koch wirft ein, der Begriff des Teilens bedürfe einer genaueren Diskussion; einerseits sei es ein großer Wert, Wissen zu teilen. Andererseits sei auch das Schaffen eines Kunstwerkes bereits ein Akt des Teilens, die Praxis informierter Produktion sei wesentlich und eine enge Definition *Künstlerischer Forschung* mit dem Blick auf die Kunstgeschichte fragwürdig. Koch konstatiert eine derzeitige Formalisierung *Künstlerischer Forschung*; Publizieren sei zudem kein Spezifikum künstlerischer Praxis.

Der Moderator stellt die Frage in den Raum, in welchem Grade der Austausch Prozesse und Produkte *Künstlerischer Forschung* mit forme. Er betont die Unterschiede zwischen durch die Arbeit produziertem Wissen, seinem Teilen und dem Inhalt, der in den Prozess hineingeflossen sei.

Daran anknüpfend stellt Doreen Mende Aman Mojadidi die Frage, wie er mit der Frage des geschützten Raumes umgehe; wie sei dies mit der Frage von Öffentlichkeit und gesellschaftlicher Wirksamkeit in Verbindung zu bringen? Gebe es verschiedene Grade des Öffentlich-Seins?

Mojadidi beschreibt seine Praxis als Gefüge verschiedener Ebenen und Sichtbarkeiten, in der schamanistischer Trancetanz auch in Museen und öffentlichen Räumen möglich sei und er darüber nachdenke, mehr Menschen gleichzeitig zu erreichen. Es gehe um das Schaffen von persönlichen und kollektiven Netzwerken und um das Leben auf mehreren Ebenen zugleich, in einer dekolonisierten Verbindung mit Menschen, Natur und ungreifbaren Bereichen der Welt, gerade in den aktuellen Zeiten großer Brüche.

Baumhauer bestätigt, eine Neuschaffung von Gemeinschaft sei für alle Diskussionsteilnehmer zentral wichtig. An Doreen Mende richtet er die Frage, wie die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in ihrer Interaktion mit der Gesellschaft die Rolle des Museums in der Gesellschaft redefinierten.

Mende betont, dies sei ein langer Weg mit hohen Zielen, auf dem Strukturen geändert werden müssten, um den Bedarfen der Welt gerecht zu werden; eine Abwendung von der normativen Dominanz Zentraleuropas in der Welt sei hierfür erforderlich. In diesem Zusammenhang berichtet sie von aktuellen Veranstaltungen und Projekten der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

Alexander Koch schließt sich hier mit der Bemerkung an, dass die Teilhabe am künstlerischen Prozess im Kontext der Neuen Auftraggeber auch die Wahrnehmung der Beteiligten ihrer selbst mit beeinflusse, auch ihrer Lebenssituation. In Deutschland habe das Projekt die Erfahrung gemacht, dass die Neuschaffung von Gemeinschaften ein zentrales Anliegen sei, dysfunktionale Gemeinschaften seien ausschlaggebend für die Kontaktaufnahme. Dieser Auftrag könne eine wichtige Aufgabe für Künstler sein, in der unterschiedlichste Faktoren mit ins Spiel kämen: Emotionale Aspekte, gefährdetes Wissen, Gewohnheiten und regionale wie singuläre Elemente. Es gehe um die Imagination eines neuen gesellschaftlichen Raumes, wie in Prozessen des Friedensschaffens.

Problemlösung sei üblicherweise ein Prozess von Punkt A nach Punkt B, Transformation hingegen bringe Punkt C ins Spiel, als noch nicht bekannten, dritten Raum, und dies sei der Ort, an dem Künstler:innen notwendig seien, die in ihrem Handeln über die Grenzen des gesellschaftlich Erwarteten hinaus gingen. Dies sei für Künstler:innen eine enorme Herausforderung; auf der anderen Seite sei genau ein solches künstlerisches, erweitertes Denken in seiner Relevanz und als Antwort auf die

Bedarfe der Gesellschaft für diese erfahrbar und löse positive Reaktionen aus.

Die Diskussionsrunde endet mit dieser offenen Konstellation an Weltansichten und Möglichkeiten für künstlerische Praxis im gesellschaftlichen Feld.



Aman Mojadidi ist freier Anthropologe, bildender Künstler und Kurator, Paris.

Prof. Dr. Doreen Mende ist Leiterin der Abteilung Forschung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Alexander Koch ist Direktor der Gesellschaft der Neuen Auftraggeber, Berlin.

Till Ansgar Baumhauer Ph.D ist Projektsprecher von EU4Art_differences, Hochschule für Bildende Künste Dresden.





5. ERWEITERTER FACHTAG BILDENDE KUNST SACHSEN KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG: METHODE, STRATEGIE, WIRKUNG

Galerie der Kustodie der TU Dresden und Hörsaal der Hochschule für
Bildende Künste Dresden

Eine Kooperationsveranstaltung des Landesverbandes Bildende Kunst
Sachsen e. V. (LBK Sachsen), der Kustodie der Technischen Universität
Dresden (TUD) mit dem Schaufler Lab@TU Dresden, der Hochschule
für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden), Projekt EU4ART_differences
und der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen.

Gestaltung: Daniela Weirich

Fotos: Robert Gommlich

und S. 36 Ros Kavanagh; S. 36 Visualisierung Esmeralda Conde Ruiz;
S. 37 Mischa Haller; S. 42/43 Videostill Isabel Robson bzw. Isabel Robson/
Susanne Vincenz; S. 46/47 Helmut Völter; S. 54/55 Katja Marie Voigt;
S. 74 Florian Cramer; S. 78 Kathleen Rosenthal

Alle Rechte an Bild- und Textquellen bleiben bei den Autor:innen bzw.
Künstler:innen und Fotograf:innen. Veröffentlichungen, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung und Nennung der Autor:innen.

Veranstalter:

Landesverband Bildende Kunst Sachsen e. V.
Riesaer Str. 32, 01127 Dresden, Tel.: 0351-5635742,
kontakt@lbk-sachsen.de, www.lbk-sachsen.de

Kustodie der TU Dresden/Schaufler Lab@TU Dresden
<https://tu-dresden.de/gsw/schauflerlab>
kustodie@tu-dresden.de, <https://tu-dresden.de/kustodie>

EU4ART_differences, HfBK Dresden
<https://differences.eu4art.eu>,
differences.eu4art@hfbk-dresden.de

Kulturstiftung des Freistaates Sachsen
kontakt@kdfs.de, www.kdfs.de

Gefördert durch das Sächsische Staatsministerium
für Wissenschaft, Kultur und Tourismus. Diese Maßnahme
wird mitfinanziert durch Steuermittel auf Grundlage des
vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



This project has received funding from the
European Union's Horizon 2020 research
and innovation programme under grant
agreement No 101016460.

ARCH

KÜNSTLERISCHE
FORSCHUNG
ARTISTIC
RESEARCH

KÜNSTLERISCHE
FORSCHUNG
ART