

TOM HOLERT

ARTISTIC RESEARCH: ANATOMY OF AN ASCENT



Allan Kaprow, „Household“, 1964, Happening auf der städtischen Müllhalde von Ithaca / happening on the municipal garbage dump of Ithaca

**In contrast to earlier, occasional calls for artistic research, it is now being institutionalised in a big way. This gives rise to the assumption that artistic research can hardly be viewed in a value-free manner. It is linked all too closely to the concept of knowledge as an economic factor of “knowledge societies” for its relationship to the present capitalist order and its possible usefulness not to be questioned.**

**But “research” is also claimed by political-subversive practices that are contrary to neoliberal techniques. In face of such a broad range, from education policy to militancy, one must ask which form of practice produces a type of knowledge that cannot be utilised in the sense mentioned above. Isn’t it the consequence that research understood in an emancipative way disregards categories such as artist/non-artist anyway? And if so, which forms of practice would vouch for it?**

**PROLOGUE: AVANT-GARDE THINK TANK AND EXPERIMENTAL LABORATORY**

“Allan Kaprow has been preaching since 1964 that pure research should be propelled in art and art education like it is in any other academic field, and avant garde-think-tank [!] should be mobilized to vitalize the often too cautious academic community.”<sup>1</sup> A colorful figure emerges in these lines who has repeatedly clamored for attention in the art history of modernity and its continuations and has yet remained largely unknown: the figure of the artist who adopts a strategic stance vis-à-vis research and the academic world and calls for a critical reorganization of the fields of knowledge and practice. The demands raised by his colleague Allan Kaprow that Nam June Paik described in 1970 sought to gain recognition for the need not merely to integrate research and art, but to conceive art as an avant-gardist knowledge

**Im Unterschied zu früheren, vereinzelt Appellen nach künstlerischer Forschung, wird diese derzeit im großen Stil institutionalisiert. Das lässt vermuten, dass sie kaum wertneutral zu sehen ist. Zu sehr ist sie mit dem Begriff des Wissens als ökonomischem Faktor der „Wissensgesellschaften“ verbunden, als dass man nicht nach ihrem Verhältnis zur aktuellen kapitalistischen Ordnung und ihrer möglichen Zweckdienlichkeit fragen sollte.**

**Nur wird „Forschung“ auch konträr zu den neoliberalen Techniken von politisch-subversiven Praktiken in Anspruch genommen. Angesichts einer solchen Spannweite zwischen Bildungspolitik und Militanz ist zu fragen, welche Praxisform ein Wissen produziert, das nicht im obigen Sinne verwertbar ist. Folgt daraus nicht, dass Forschung im emanzipatorischen Sinne ohnehin quer oder zumindest schräg zu Kategorien wie Künstler/Nicht-Künstler steht? Und wenn ja, welche Praxisformen stünden dafür ein?**

#### **PROLOG: AVANTGARDE-THINK-TANK UND EXPERIMENTALLABOR**

„Seit 1964 predigt Allan Kaprow, dass reine Forschung [pure research] in Kunst und Kunstausbildung wie in jedem anderen akademischen Feld vorangetrieben werden sollte; es müsse ein Avantgarde-Think-Tank [!] in Bewegung gesetzt werden, um die oft allzu vorsichtige akademische Gemeinschaft zu beleben.“<sup>1</sup> In diesen Zeilen tritt eine schillernde Figur in Erscheinung, die in der Kunstgeschichte der Moderne und deren Fortschreibungen zwar immer wieder nach Beachtung verlangt hat, aber trotzdem eine weitgehend Unbekannte geblieben ist: die Figur des Künstlers oder der Künstlerin, die sich in ein strategisches Verhältnis zu Forschung und zur universitären Welt setzt und nach einer kritischen Neuordnung der Wissens- und Praxisfelder verlangt. Die Forderungen seines Kollegen Allan Kaprow, über die

Nam June Paik im Jahr 1970 schrieb, zielten auf die Anerkennung der Notwendigkeit, Forschung und Kunst nicht nur zu integrieren, sondern Kunst als eine avantgardistische Wissenspraxis zu begreifen, die die Routinen des universitären Betriebs aufbricht.

Kaprow stand mit diesen Forderungen in der Kunstlandschaft der Nachkriegszeit nicht allein. Ich will vorerst nur ein weiteres Beispiel nennen, das zeigen kann, wie einige der historischen Akteure die Vorstellungen zur Relationalität künstlerischer Praxis über die angestammten, legitimen Wirkungsbereiche der Kunst polemisch hinauszutreiben versuchten: Im Sommer 1955 wurde im italienischen Alba das proto-situationalistische „Experimentallabor“ der Internationalen Bewegung für ein Imaginistisches Bauhaus gegründet; zwei Jahre später formulierte Asger Jorn, einer der Initiatoren dieses Avantgarde-Think-Tank, eine programmatische Adresse an das Wissenschaftsestablishment: „Wir wollen dieselben ökonomischen und praktischen Möglichkeiten, die der wissenschaftlichen Forschung bereits zur Verfügung stehen [...] künstlerische Forschung ist identisch mit ‚Humanwissenschaft‘, was für uns ‚engagierte‘ Wissenschaft bedeutet und nicht rein historische Wissenschaft. Diese Forschung sollte von Künstlern mithilfe von Wissenschaftlern durchgeführt werden.“<sup>2</sup> Ein Jahr darauf ergänzten die Freunde von der Münchner Gruppe Spur, was für sie die entscheidende Differenz zwischen künstlerischer Forschung und anderen Formen der Wissensproduktion ausmacht: „Grundlagenforschung ist rein wissenschaftlich und angewandte Forschung ist rein technisch. Die künstlerische Forschung ist frei und hat mit Wissenschaft und Technik nichts zu tun. Wir sind dagegen, dass man heute die Kunst

practice that disrupts and opens up the routines of the academic business as usual.

In the landscape of postwar art, Kaprow was not alone with these demands. For now I will limit myself to mentioning one other example that can show how some of the historic actors resorted to polemics in order to propel their ideas about the relationality of artistic practice beyond the confines of art's traditional and legitimate domain. In the summer of 1955, the proto-Situationist "experimental laboratory" of the International Movement for an Imaginist Bauhaus was founded in Alba, Italy; two years later, Asger Jorn, one of the initiators of this "avant-garde think tank", penned a programmatic address to the scientific establishment: "We want the same economic and practical possibilities that scientific research already has at its disposal [...] Artistic research is identical with 'human science,' which, to us, means an 'engagé' science and not a purely historical one. This research ought to be undertaken by artists with the assistance of scientists."<sup>2</sup> Another year later, the friends organized in the Munich-based Gruppe Spur explained what they believed constituted the decisive difference between artistic research and other forms of the production of knowledge: "Basic research is pure science; applied research is pure technology. Artistic research is free, and has nothing to do with science and technology. We object to today's tendency to make art scientific and turn it into an instrument of the technological drive toward stupidity. Art rests on an instinct, on the creative primal forces. To the chagrin of all intellectual speculators, these wild and untethered forces urge toward forever new and unexpected forms."<sup>3</sup> What is surprising and telling at once about this claim is that it opposes the freedom of artistic

experimentation, whose outcome cannot possibly be planned, to scientific and technological forms of research, and nonetheless reclaims the term "research" for this art with its programmatic orientation toward the unconscious and animal-like. Another four years later, in 1962, the philosopher and artist Piero Simondo, also a member of the International Movement for an Imaginist Bauhaus, founded the Turin-based Cooperative Center for an Institute of Artistic Research (Centro Cooperativo per un Istituto di Ricerche Artistiche, C.I.R.A.), where interdisciplinary teamwork mediating art with science, politics, industry, and society was declared to be not just the true work of art but also the precondition for any "truly experimental artistic research" ("una ricerca artistica veramente sperimentale").<sup>4</sup>

An adequate discussion of the context in which these artistic articulations – they have become 'historic' but resonate deeply in what is going on today – were embedded would require extended reference to subsequent publications. Yet even the elliptical selection of statements given above may convey an impression of how contentious and charged with conflict the relations between artistic practice (as a practice of the reconfiguration of competencies, in the double sense of abilities and responsibilities) and the world of the scientific production of knowledge can appear in the eyes of the art practitioners. They are relations composed of power and knowledge; far from being straightforward, always transparent, and aligned with clear frontlines, they are complex, filled with tension, and frequently opaque. Artists are acutely aware of this fact because they must constantly deal with the boundaries, as subtle as they are unyielding, between what is recognized as 'art' and what is

verwissenschaftlichen und sie zu einem Instrument der technischen Verblödung machen will. Kunst beruht auf einem Instinkt, auf den schöpferischen Urkräften. Diese wilden ungebundenen Kräfte drängen zum Ärger aller intellektuellen Spekulanten stets zu neuen unerwarteten Formen.“<sup>3</sup> Überraschend wie bezeichnend an dieser Aussage ist, dass die Freiheit des künstlerischen Experiments mit unplanbarem Ausgang zwar den wissenschaftlichen und technischen Formen der Forschung entgegeng gehalten, „Forschung“ aber nichtsdestotrotz für diese programmatisch auf das Unbewusste und Animalische ausgerichtete Kunst reklamiert wird. Weitere vier Jahre später, 1962, gründete der Philosoph und Künstler Piero Simondo, ebenfalls Mitglied der Internationalen Bewegung für ein Imaginistisches Bauhaus, in Turin ein Kooperatives Zentrum für ein Institut der Künstlerischen Forschung (Centro Cooperativo per un Istituto di Ricerche Artistiche, C.I.R.A.). Hier wurde die interdisziplinäre, Kunst, Wissenschaft, Politik, Industrie und Gesellschaft vermittelnde Gruppenarbeit nicht nur zum eigentlichen Werk der Kunst, sondern auch zur Voraussetzung einer „wahrhaft experimentellen künstlerischen Forschung“ („una ricerca artistica veramente sperimentale“) erklärt.<sup>4</sup>

Um diese, inzwischen ‚historischen‘, heute gleichwohl äußerst resonanzreichen künstlerischen Äußerungen angemessen zu kontextualisieren, müsste auf kommende Publikationen verwiesen werden. Aber auch in der obigen elliptischen Zusammenstellung mögen die Statements einen Eindruck davon vermitteln, wie umstritten und konfliktgeladen sich die Beziehungen zwischen künstlerischer Praxis (als einer Praxis der Rekonfiguration der Kompetenzen, im doppelten Sinn von Fähigkeiten und Zuständigkeiten) und

der Welt der wissenschaftlichen Wissensproduktion aus der Sicht der Kunstakteure darstellen können. Es sind keine einfachen, immer durchschaubaren, klaren Frontlinien folgenden, sondern komplexe, spannungsgeladene und oft opake Macht-/Wissen-Beziehungen. Künstler/innen wissen dies genau, weil sie ständig mit so subtilen wie unnachgiebigen Grenzziehungen zwischen dem als ‚Kunst‘ Anerkannten und dem als ‚Nicht-Kunst‘ Verdächtigten zu tun haben, die von den Avantgarden und Neo-Avantgarden des 20. Jahrhunderts ausgiebig untersucht und infrage gestellt worden sind. Dass künstlerische Forschung jetzt, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, so allgegenwärtig zu sein scheint, ist vor diesem Hintergrund kurios. Hat sich in und mit diesem Schlagwort etwas durchgesetzt, was in den zitierten, historischen Ansprüchen auf einen Forschungsbegriff programmatisch angelegt war? Oder ist eher das Gegenteil eingetreten und das Widersprüchliche, die Differenz, der Konflikt und eine damit einhergehende ästhetische Politik des Wissens und des Visuellen zugunsten eines als konfliktbefreit konzipierten, ahistorischen Verständnisses von Kunst als Beitrag zu Innovationsprozessen aufgegeben worden?

#### **WILLKOMMEN IM WISSENSKAPITALISMUS**

Wie gesagt: Die Diskussion um künstlerische Forschung scheint derzeit unübersehbar. Publikationen, Konferenzen, Curricula und Förderprogramme signalisieren, dass hier etwas in Bewegung geraten ist oder zumindest in Bewegung geraten soll. Allein im deutschsprachigen Raum, wo man sich den entsprechenden Prozessen des Um- und Aufbaus von Kunstausbildung und postgradualer Kunst-„Forschung“, wie sie in Großbritannien, Skandinavien, den Niederlanden und



„Laboratorio sperimentale di Alba“, 1956

Australien seit den späten 1990er Jahren vermehrt zu beobachten sind, lange abwartend bis ablehnend gegenüber verhalten hat, häufen sich in diesem Jahr die Ereignisse.<sup>5</sup> Ob dieser Aufmerksamkeitszuwachs auf eine Konjunktur hinausläuft, die das Zeug dazu hat, das künstlerische Feld durchgreifend umzustrukturieren, bleibt zwar abzuwarten. Noch spricht vieles dafür, dass die Wahrnehmung dieser Konjunktur auch der Effekt von wissenschaftsstrategischen Behauptungen ist und in den existierenden Institutionen auf wenige Auserwählte beschränkt bleibt. Die postgraduale Kunstausbildung und -forschung tendiert, wie jede postgraduale Situation, zu Exklusivität. Zugleich fehlt es – bei hohen Erwartungen im Namen von „Exzellenz“ – an Mitteln, die auch nur entfernt mit denen der Wissenschaftsbudgets vergleichbar wären. künstlerische Forschung ist daher vielerorts auch nur ein weiterer Titel für prekäre Arbeitsverhältnisse. Trotzdem sollte das Potenzial dieser Entwicklung, über das sehr unterschiedlich nachgedacht wird, nicht unterschätzt werden, allein schon deshalb, weil der Begriff künstlerische Forschung und die mit ihm assoziierten Praktiken die institutionelle Fantasie spürbar zu beschäftigen begonnen haben.

Die universitäre Reorganisation von künstlerischer Praxis, zu der künstlerische Forschung einen nicht unerheblichen Beitrag leistet, ist dabei unmittelbar in transnationale Prozesse der Ökonomisierung und Korporatisierung von *higher education* integriert. „Wissen“ in eine Produktivkraft zu übersetzen, in ein verkäufliches Gut zu konvertieren und als Spektakel zu vermarkten – das sind zentrale Aufgaben der *global university*. Und hier trifft sie sich mit den Bilder- und Wissensindustrien der *contemporary art*, die mit ihren Kunstmessen, Biennalen, Tagungsevents und globalen

Museumskonzernen (nebst Offshore-Dependancen) auf verwertbare Äquivalenzbeziehungen von Kunst, Wissen und Affekten abzielen. Das kommerzielle Kalkül von Museumsausstellungen, Biennalen und anderen diskursiven und sozialen Kunstereignissen ist jedoch nur ein Aspekt dieser neuartigen politischen Ökonomie des Kulturellen. Denn zusätzlich zu der Finanzierung von Kunst und Bildung sind die mit ihr eng verbundenen, umfassenden biopolitischen Modellierungen an den Schnittstellen von Wissenskapitalismus, Kreativwirtschaft und künstlerischer Praxis zu berücksichtigen. So wie die Lebensgewohnheiten und Arbeitsmentalitäten von Akademikern/Akademikerinnen in den letzten Jahrzehnten in privatwirtschaftlich betriebene Wissensparks oder andere Arbeitsplätze der Wissensindustrie gewandert sind,<sup>6</sup> so wandern jetzt die Haltungen, Methodologien und Rollenmodelle der Kunst in zunehmend korporatisierte Umgebungen des kognitiv-affektiven Kapitalismus. künstlerische Forschung, worunter sich die konkreten Praktiken, die unter diesem Titel entwickelt und verfolgt werden, ebenso verstehen lassen wie der Diskurs, der die Praktiken reguliert und legitimiert, ist an diesen biopolitischen Modellierungen beteiligt. Aber wie genau ist diese Komplizität beschaffen? Welche Funktionen übernimmt künstlerische Forschung, was für Widersprüchlichkeiten weist sie auf und welche strategischen Optionen haben die betroffenen Akteure?

#### **IMAGINÄRE PROBLEME UND DIE EXPANSION DER „PRODUKTION“**

Als Isabelle Graw 1990, in der ersten Ausgabe von *Texte zur Kunst*, den Artikel „Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller)“ veröffentlichte, hatten die in diesem Text vorgestellten künst-

suspected to be 'non-art', boundaries the avant-gardes and neo-avant-gardes of the twentieth century have subjected to sweeping critical interrogation. In this light, it is curious that artistic research should seem so omnipresent now, in the early twenty-first century. Has the catchphrase assisted and accompanied the realization of programmatic intentions implicit in the historic aspirations to the concept of research quoted above? Or is it in fact the opposite that has happened: have contradiction, difference, conflict, and the aesthetic politics of knowledge and the visual associated with them been abandoned in favor of an ahistorical conception of art as a conflict-free contribution to processes of knowledge?

#### **WELCOME TO THE CAPITALISM OF KNOWLEDGE**

As I said, right now the debate over artistic research seems to have grown beyond anyone's ability to keep track of all its ramifications. Publications, conferences, curricula, and funding programs suggest that something has been, or at least is meant to be, set in motion. In Great Britain, Scandinavia, the Netherlands, and Australia, associated processes of the modification of existing and creation of new programs in art education and postgraduate art "research" have noticeably picked up steam since the late 1990s. In the German-speaking world, where people had long been on the fence or even outright hostile to this development, this year's calendar is studded with events related to artistic research.<sup>5</sup> It remains to be seen whether this surge in attention amounts to a sustained bull market that will have the power to effect sweeping structural changes in the field of the arts. For the time being, there is much to suggest that the perception of such an upsurge is also the effect of assertions that serve strategic aims

internal to the sciences, and that its consequences within the existing institutions remain limited to a small select group. Postgraduate education and research in the arts, like any postgraduate setting, has a tendency to remain exclusive. And though expectations of "excellence" run high, there is a lack of funding – the budgets are nowhere near comparable to those allotted to the sciences. In many places, then, artistic research is just another name for precarious working conditions. Still, we should not underestimate the potential of this development, which observers reflect on in very different perspectives, especially now that the concept of artistic research and the practices associated with it have palpably begun to engage the institutional imagination.

The academic reorganization of art education and artistic practice, a development to which artistic research makes a not insignificant contribution, is immediately integrated into transnational processes of the economization and corporatization of higher education. Translating "knowledge" into a productive force, converting it into a salable good, and marketing it as spectacle – these are central elements of the "global university's" mission. And it is here that it converges with the imagery and knowledge industries of "contemporary art", whose art fairs, biennials, conference events, and global museum corporations (including their offshore branches) aim to establish commercially valuable relations of equivalence between art, knowledge, and affects. The business considerations that govern museum exhibitions, biennials, and other discursive or social art events, however, are only one aspect of this novel political economy of the cultural. For in addition to art and education funding, we must consider the closely associated comprehensive

lerischen Arbeits- und Verfahrensweisen, die heute leicht als „recherchebasierte Kunst“ oder eben als künstlerische Forschung identifiziert werden würden, bereits ein Stadium der (post-)konzeptualistischen Revision und Selbstreflexion erreicht. Die von Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Fareed Armaly und Mark Dion „genau recherchierte, exakt ausgemessene und durch Quellen und Fußnoten belegte“<sup>7</sup> fiktionalisierte und poetisierte Version von Wissenschaftlichkeit, Aufklärung und Vermittlung war nicht zuletzt eine Reaktion auf vorangegangene Entwicklungen. Die vier Künstler/innen, damals alle vertreten von der Galerie Nagel in Köln, reagierten auf Auseinandersetzungen mit (wissenschaftlichen) Protokollen der Dokumentation, des Beweises oder der Didaktik, wie sie die Generation von Hans Haacke, Martha Rosler, Michael Asher, Dan Graham, Mary Kelly, Joseph Kosuth, Art & Language, Adrian Piper, Robert Smithson und Mel Bochner in den 1970er Jahren geführt hatte. Bei Fraser, Müller, Armaly und Dion bedeutete Forschung, so Graw, die Konstruktion einer Realität, in der imaginäre Probleme als Probleme des Imaginären modellhaft und experimentell bearbeitet werden. Das Publikum ist eingeladen, sich auf die – oft idiosynkratischen – Recherchen der Künstler/innen in allen ihren Aspekten und Details einzulassen, kann sich jedoch auch auf die Kontemplation der ästhetischen Form der Präsentation des Recherchierten beschränken.<sup>8</sup>

Aber es sind nicht allein diese Fortschreibungen und Interpretationen kanonischer konzeptualistischer Ansätze, die sich um 1990 mit „Forschung“ assoziieren ließen. Auch überall dort, wo künstlerische Produktion als Produktion, Kritik und Vermittlung von „Wissen“, von situiertem und kritischem Gegenwissen, betrieben

wurde, lag die Verbindung zu „Forschung“ nahe. Zudem eigneten sich Ausstellungsunternehmen und – translokale – kollaborative Projekte der 1990er Jahre wie „Informationsdienst“ (verschiedene Orte, 1992–1995), „Game Girl“ (Zürich/München, 1994), „Dokument Stationen“ (Berlin, 1994), „when tekno turns to sound of poetry“ (Zürich/Berlin, 1994/1995), „Messe 20k“ (Köln, 1995), „Market“ (München, 1995), „Berlin/NY/Beirut“ (1995–1996) oder „MoneyNations“ (Zürich/Wien, 1998/2000), die oft aus institutionenkritischer, feministischer, antirassistischer, postkolonialer, technik-, ökonomie- und urbanismuskritischer Perspektive argumentierten, den Begriff der „Wissensproduktion“ an. Dieses Wort stammte ursprünglich aus dem ökonomistischen Jargon der Forschungs- und Bildungspolitik der 1950er/1960er Jahre und wurde jetzt programmatisch zum Instrument der Selbstermächtigung von Laienexperten/-expertinnen erklärt. Nach einer Weile kam dieses neue Verständnis von Kunst als „Wissensproduktion“, befördert durch Kuratoren/Kuratorinnen wie Catherine David, Ute Meta Bauer oder Okwui Enwezor, dann auch im globalen Biennale- und documenta-Diskurs an.

Die Kunst wurde nun endgültig als operatives Mitglied der Wissensgesellschaft begrüßt.<sup>9</sup> In den neuen Konstellationen des kognitiven Kapitalismus ist das Künstlerische nicht mehr als das Unproduktiv-Widerständige einer fordistischen Disziplin, sondern als das Symptom der radikalen Wandlung des Produktionsbegriffs unter dem Eindruck der Überwindung der Arbeitsgesellschaft zu lesen, wie sie die Theorie des Postfordismus begreift. Wie Paolo Virno betont, breitet sich „Produktion“, wenn sie aufhört, die Identitätsbildung der fordistischen Fabrikarbeit zu sein, in „sämtliche Aspekte der Erfahrung“ aus



biopolitical models that economy enforces at the interfaces between the capitalism of knowledge, the creative economy, and artistic practice. Just as the lifestyle habits and work mentalities of academics have migrated over the past decades into knowledge parks operated by private businesses or other workplaces in the knowledge industry,<sup>6</sup> the attitudes, methodologies, and role models of art are now migrating into increasingly corporatized environments of cognitive-affective capitalism. Artistic research, which may refer to the concrete practices that are being developed and pursued under this title as well as to the discourse that serves to regulate and legitimize these practices, participates in this enforcement of biopolitical models. But what exactly is the nature of this complicity? Which functions does artistic research take on, which contradictions does it evince, and which strategic options do the actors concerned by these developments have at their disposal?

#### **IMAGINARY PROBLEMS AND THE EXPANSION OF "PRODUCTION"**

In 1990, when Isabelle Graw published an essay on "Jugend forscht [Youth researches] (Armaly, Dion, Fraser, Müller)" in the very first issue of *Texte zur Kunst*, the artistic methods and procedures her text discussed – in today's perspective, they are easily identifiable as "research-based art" or, indeed, as artistic research – had already reached a stage of (post-)conceptualist revision and self-reflection. The art of Andrea Fraser, Christian Philipp Müller, Fareed Armaly, and Mark Dion, a fictionalized and poeticized version of scientific study, education, and communication "based on precise research, measured with precision, and supported by sources and footnotes",<sup>7</sup> was not least importantly a reaction to earlier develop-

ments. The four artists, then all represented by Galerie Nagel, Cologne, responded to the engagement with (scientific) protocols of documentation, evidentiary demonstration, or didactics artists of an earlier generation such as Hans Haacke, Martha Rosler, Michael Asher, Dan Graham, Mary Kelly, Joseph Kosuth, Art & Language, Adrian Piper, Robert Smithson, and Mel Bochner had conducted in the 1970s. In Fraser, Müller, Armaly, and Dion, Graw argued, research meant the construction of a reality in which imaginary problems, as problems of the imaginary, can serve as models subject to experimental treatment. The beholder is invited to engage the artists' – frequently idiosyncratic – research endeavors in all their aspects and details, but is also free to limit herself to contemplating the aesthetic form in which the objects of research are presented.<sup>8</sup>

But such continuations and interpretations of canonical conceptualist approaches are not the only developments that one could associate with research around 1990. The association with research also suggested itself wherever artistic production was undertaken as a production, critique, and dissemination of "knowledge", of situated and critical counter-knowledge. In addition, exhibition enterprises and – translocal – collaborative projects of the 1990s such as "Informationsdienst" (various sites, 1992–1995), "Game Girl" (Zurich/Munich, 1994), "Dokument Stationen" (Berlin, 1994), "when tekno turns to sound of poetry" (Zurich/Berlin, 1994–1995), "Messe 20k" (Cologne, 1995), "Market" (Munich, 1995), "Berlin/NY/Beirut" (1995–1996), and "MoneyNations" (Zurich/Vienna, 1998–2000), which often argued from perspectives informed by institutional critique, feminism, anti-racism, post-colonialism, and the critiques of technology,

Allan Kaprow, „Yard“, 1961,  
Performance / performance



und „nimmt die sprachlichen Kompetenzen, die ethischen Haltungen und alle Schattierungen der Subjektivität in sich auf“.<sup>10</sup> Diese biopolitische Expansion der Produktion ist das Muster, in das sich Kunst als Wissensproduktion oder Forschung einschreibt. Für viele Akteure des künstlerischen Feldes sind deshalb, ob nun bewusst oder unbewusst, sowohl „Wissensproduktion“ als auch künstlerische Forschung der Affirmation dieser postfordistischen Verwertungs- und Subjektivierungslogik verdächtig. Doch es stellt sich die Frage, ob es so einfach und überhaupt erstrebenswert ist, die geteilte Existenz im Post-

fordismus pauschal zu verwerfen. Und zu fragen wäre, welche Alternativen sich bieten und ob künstlerische Forschung mehr sein kann als eine Regierungstechnik.

#### „PRAXIS DER IMAGINATION“

Der Schwerpunkt der vorliegenden Ausgabe von *Texte zur Kunst* ist höchst symptomatisch für die gleichermaßen aktuelle wie ambivalente Konjunktur der Zusammenführung von Kunst und Forschung unter Spitzmarken wie *artistic research*, *arts-based research*, *practice-led research in the arts* oder *research-oriented art*. Das Thema, in diesen Ausfor-

economic structures, and urbanism, appropriated the concept of “knowledge-production” for themselves. The term, whose origins lies in the economic jargon of 1950s and 1960s educational and research policies, was now programmatically instrumentalized for the self-empowerment of lay experts. A little later, this new conception of art as “knowledge-production”, promoted by curators such as Catherine David, Ute Meta Bauer, and Okwui Enwezor, arrived in the global discourse of biennials and documentas as well.

Art was now welcomed as a full operative member of the knowledge society.<sup>9</sup> In the new constellations of cognitive capitalism, the artistic must be read no longer as the unproductive and resistant counterpart of a Fordist discipline but instead as the symptom of a radical transformation of the concept of production in response to the demise of the society of labor, as described by the theory of post-Fordism. As Paolo Virno emphasizes, “production”, once it ceases to be the source of identity in Fordist factory labor, projects itself into “every aspect of experience”, “subsuming linguistic competencies, ethical propensities, and the nuances of subjectivity”.<sup>10</sup> This biopolitical expansion of production is the model into which art as knowledge-production or research inscribes itself. That is why many actors in the field of art, whether they are conscious of it or not, treat both “knowledge-production” and artistic research as suspicious – they seem to affirm this post-Fordist logic of commercial exploitation and subjectivation. The question arises, however, whether it is in fact so easy, and whether it is ultimately desirable, to reject the divided existence in post-Fordism wholesale. We should ask which alternatives are at our disposal, and whether artistic research can be more than a governmental technique.

#### **“PRACTICE OF THE IMAGINATION”**

The focus of the present issue of *Texte zur Kunst* is highly symptomatic of the current profoundly ambivalent ascent of the merging of art and research under nickbrands such as artistic research, arts-based research, practice-led research in the arts, or research-oriented art. As encapsulated by such formulae, the issue presently tends to concern only partial sectors of the field of art, primarily the academy-of-art business with its independent or proto-institutional extensions and annexes in the project-based art scene. But there are growing signs that “research” is increasingly becoming an accepted and no less ambivalent milieu, a new habitat for art. The word “research” serves in this context to indicate that a way is being paved for art into the university, to the same place where scientists and scholars do, as a matter of course and without a doubt, exactly that: “research”. Yet we should remember that, as Arjun Appadurai has taught us, “research” is a historically and anthropologically specific “practice of the imagination”, closely affiliated with the academic world of the North American and European West, highly peculiar and, not least importantly, colonial.<sup>11</sup> The “new knowledge” being “produced” in accordance with this idea and ethics of research must meet certain criteria and be recognized and held to be relevant and interesting by a “community of assessment”.<sup>12</sup> In order to be considered reliable and sustainable, the new knowledge is moreover required to result from systematic procedures and comply with the rules of repeatability and falsifiability. This requirement, Appadurai argues, illustrates the true “strangeness” of the Western research ethic. Its characteristic feature is that it dismisses any form of speculation, reflection, reasoning, and

mulierungen, betrifft bislang eher Teilabschnitte des Kunstfeldes, vor allem den kunstakademischen Betrieb mit seinen freien oder proto-institutionellen Ausdehnungen, Ablegern und Gegenlagern in der projektbasierten Kunstszene. Aber es häufen sich die Anzeichen dafür, dass „Forschung“ (*research*) immer mehr zu einem akzeptierten, gleichermaßen ambienten Milieu wird, zu einem neuen Habitat der Kunst. Das Wort „Forschung“ hat dabei die Funktion, anzuzeigen, dass der Kunst der Weg in die Universität geebnet wird, dorthin, wo Wissenschaftler/innen und Gelehrte ganz selbstverständlich und ohne Zweifel eben das tun: „forschen“. Mit Arjun Appadurai ist nun daran zu erinnern, dass „Forschung“ eine historisch und anthropologisch spezifische, der akademischen Welt des nordamerikanischen und europäischen Westens verhaftete, höchst eigenartige, nicht zuletzt koloniale „Praxis der Imagination“ ist.<sup>11</sup> Das „neue Wissen“, das gemäß dieser Idee und Ethik der Forschung „produziert“ wird, muss bestimmte Kriterien erfüllen und von einer „Gemeinschaft der Begutachtung und Bewertung“ anerkannt und für relevant und interessant befunden werden.<sup>12</sup> Um darüber hinaus als verlässlich und belastbar zu gelten, wird verlangt, dass das neue Wissen aus systematischen Verfahren hervorgeht und den Regeln der Wiederholbarkeit und Falsifizierbarkeit gehorcht. Hierin äußert sich, so Appadurai, die eigentliche „Fremdheit“ der westlichen Forschungsethik. Sie charakterisiert, dass sie jede Form der Spekulation, Reflexion, Argumentation und Begründung, die nicht den Protokollen einer angeblichen Wertfreiheit der Wissenschaft entspricht, weil sie von politischen und moralischen Projekten informiert ist, als unwissenschaftlich abtut und einer vorwissenschaftlichen Ära des intellektuellen Vir-

tuosentums zuschiebt.<sup>13</sup> Wo immer die Idee der wissenschaftlichen „Forschung“ sich etablierte, bedeutete dies mithin das Ende der „Technik der Virtuosen, des zufälligen Geistesblitzes, der Epiphanie der Generalistin und anderer privater Quellen des Vertrauens“.<sup>14</sup>

Es verwundert daher nicht, dass die Einführung von Kunst und Forschung zu künstlerischer Forschung (*artistic research*) immer wieder für Beunruhigung sorgt. Schließlich sind die Qualitäten und Zustände des Intuitiven, des Non-Diskursiven, der Körperlichkeit, des Nichtwissens, des Unsinn und der Zwecklosigkeit die Qualitäten und Zustände des Ästhetischen selbst, wenigstens einer bestimmten, sehr wirkmächtigen Version ästhetischer Theorie zufolge. Und „Forschung“ und „Wissenschaft“, so wie sie sich diese eine – ebenfalls wirkmächtige – Tradition der positivistischen Wissenschaftstheorie (gegen alle Widerstände problembewussterer Wissenschaftsphilosophien) zurechtgelegt hat, drängen diese Qualitäten und Zustände zurück oder eliminieren sie gar.

Die Entwicklung des Paradigmas künstlerische Forschung berührt mich persönlich seit einiger Zeit auch deshalb, weil ich selbst an einer Kunsthochschule für den Aufbau und die Implementierung eines PhD-Programms für Künstler/innen sowie einer Forschungsabteilung mitverantwortlich zeichne. Ich bin also Protagonist dieser Entwicklung, was jedoch alles Mögliche heißen kann, da das ideologische Feld, das durch die Artikulation von „Kunst“ mit „Forschung“ aufgespannt wird, Platz hat für Affirmation wie für Kritik, für Drittmittelprofessionalismus wie für Institutionalisierungsverweigerung. Meine eigene Position ist das Resultat einer intensiven Beschäftigung mit den historischen Voraussetzungen

supporting argument that does not comply with the protocols of an alleged value-neutrality of science because it is informed by political and moral projects as unscientific, assigning it to a pre-scientific era of intellectual virtuoso performance.<sup>13</sup> Wherever the idea of scientific “research” put down its roots, he writes, that meant the end of the “virtuoso technique, the random flash, the generalist’s epiphany, and other private sources of confidence”.<sup>14</sup>

It is not astonishing, then, that the merging of art and research into artistic research remains an ongoing source of irritation. After all, the qualities and states of the intuitive, the non-discursive, of physicality, not-knowing, absurdity, and purposelessness are the qualities and states of the aesthetic itself, at least according to a specific and very influential version of aesthetic theory. And research and science, according to the picture a no less influential tradition of positivism in the theory of science has chosen to believe in (disregarding all objections raised by more problem-conscious philosophies of science) work to diminish these qualities and states or even eliminate them altogether.

More recently, the development of the paradigm of artistic research has concerned me personally also because I am responsibly involved in the creation and implementation of a PhD program for artists as well as a research department at a university of art. I am, that is to say, a protagonist in this development – though that might mean all sorts of things, as the ideological field opened up by the articulation of ‘art’ with ‘research’ has room for affirmation as much as critique, for experts in third-party funding acquisition as well as institutionalization refuseniks. My own position is the result of a close study of

the historical preconditions of the current ascent of artistic research as well as the specific institutional circumstances I am engaging with.<sup>15</sup> In my work I strive to attack a version of artistic research that is perceived to be hegemonic, while reconstructing and generating alternative traditions and approaches. The fact that all of this is taking place in conditions shaped by publicly founded promotion measures with their own objectives leads to a permanent process of negotiation in a space of contradictions. One of the challenges is that, even as I lobby for models of artistic research I consider to be appropriate and sustainable, I must avoid contributing to the implementation of a logic that subjects even resistant, de-colonial, or strategically and poetically ‘weak’ approaches to the regimes of controlling, visibility, and representation.<sup>16</sup>

#### **SELF-ASSURANCE, CONSOLIDATION, CONFRONTATION**

The introduction of a new discipline entails the search for its identity. The discursive quest for self-assurance of the forming and de-forming field of artistic research, in particular, oscillates between ontological odes and epistemological etudes on the one hand, and more or less veiled efforts at promotion on the other. Journals, online journals, and mailing lists have been created, and special issues and anthologies published, as vehicles of these various elaborations of the object; most recently, the frequency of such publications has risen considerably.<sup>17</sup> And networks of institutional stakeholders and experts have emerged that often pursue very different agendas, working in the global knowledge and education economy, in Europe, in the enormous sphere of American influence, in the Asian Pacific Higher Education Area, or in other geopolitical zones, to hammer out arrangements with the various national and

Pinot Gallizio, „Rotolo di pittura industriale“, 1958, Detail / detail



der aktuellen Konjunktur und den konkreten institutionellen Gegebenheiten, mit denen ich zu tun habe.<sup>15</sup> Meine Arbeit zielt darauf, eine als hegemonial wahrgenommene Version von künstlerischer Forschung anzugreifen und zugleich alternative Traditionen und Herangehensweisen zu rekonstruieren und zu generieren. Die Tatsache, dass dies alles unter Bedingungen stattfindet, die von staatlichen Förderinstrumenten und den ihnen eigenen Programmatiken geprägt sind, führt zu einem permanenten Aushandlungsprozess im Raum des Widerspruchs. Eine der Herausforderungen besteht darin, bei der Lobbyarbeit für das als je richtig und zukunftsfähig erachtete Modell von künstlerischer Forschung nicht zur Erfüllung einer Logik beizutragen, die auch die

widerstrebenden, dekolonialen oder strategisch-poetisch ‚schwachen‘ Ansätze den Regimen des Controllings, der Sichtbarkeit und der Repräsentation unterwirft.<sup>16</sup>

#### **SELBSTVERGEWISSERUNG, KONSOLIDIERUNG, KONFRONTATION**

Zur Einführung einer neuen Disziplin gehört die Suche nach der Identität. Die diskursive Selbstvergewisserung des sich formierenden und deformierenden Feldes der Künstlerischen Forschung oszilliert dabei zwischen ontologischen Oden und epistemologischen Etüden und mehr oder weniger verbrämter Promotion. Als Vehikel dieser verschiedenen Ausarbeitungen des Gegenstands wurden Zeitschriften, Webjournals, Mailinglists,

supranational cultural, educational, and scientific bureaucracies and their research programs.<sup>18</sup>

Most recently, speakers at conferences and workshops more and more frequently abandon the ritualized analyses of the threats posed by over-regulating (and precarizing) artistic practice in the name of research in favor of open confrontation: they confront the critique of an instrumental conception of art and the affirmation of neoliberal regimes of control (accreditation, evaluation, monitoring, etc.) with the critique of that same critique; the reproach leveled at the latter is then that it fails to recognize the hard-won success implicit in having persuaded many institutions to accord artistic practice the status of research.

Other sources of tension include the collision of a certain post-Fordist formalism critics like to brandish in the context of artistic research – the formalism of networks, collaborative work, transdisciplinarity, the essayistic, the relational, of shared knowledge and open outcomes<sup>19</sup> – with the insistence on concrete political concerns, on theoretical content and the fundamentally conflictive nature of cognitive processes and knowledge-productions.

There are, moreover, a number of milieu-specific differences informed by diverging lines of tradition immanent to art (though it must be said that analogue differences can be found in other domains of knowledge and practice as well). I am thinking of forms of unsociability or mutual non-perception between different forms of artistic research. The influential Art/Science discourse, which, with strong support from MIT and the journal *Leonardo*, has since the 1960s initiated and moderated all sorts of transfers between artistic methods and procedures from technology and the natural sciences, has largely shut out

(and was in return dismissed by) an allegedly incompatible sphere of actors who primarily draw on methodologies and themes from the cultural and social sciences and not infrequently work with documentary formats – the video essay, the photographic series, or the multimedia installation – pioneered by site-specific art and institutional critique.<sup>20</sup>

Another point of dissension can be localized on the level of subjectivity; for the new self-conception recommended by the discourse of artistic research – the artist is to be at once also a researcher – finds itself confronted, time and again, with rejections of the identity of the “artist researcher”. I increasingly observe people’s hesitation to adopt this role without reservation; their reticence, even resistance can be based on a variety of motives. Others discover a-subjective assemblages of processuality, practice, and poeticity that diverge from the identification with the role of the artist researcher, and in which transdisciplinary action manifests itself precisely in the actor’s striving neither for a stable disciplinary position nor for an identity as an ‘artist’ and/or a ‘researcher’.

They thus put the position of the researcher-subject (as well as that of the artist-subject) up for fundamental renegotiation in order to enable the emergence of new ‘politics’ of knowledge in which the conception of research prevalent in Western modernity is subject to radical revisions in light of, and with the means of, feminist and queer epistemologies, science studies, or postcolonial studies.

#### **RESEARCH AS THE PRODUCTION OF AN OUTSIDE OF ART?**

There are many models for radical, militant, and partisan forms of research – in the 1960s and

Themenhefte und Sammelbände gegründet und veröffentlicht, zuletzt mit deutlich ansteigender Frequenz.<sup>17</sup> Und es sind Netzwerke institutioneller Interessenvertreter/innen und Experten/Expertinnen entstanden, die, oft mit sehr unterschiedlichen Agenden, in der globalen Wissens- und Bildungsökonomie, in Europa, im enormen Einflussbereich der USA, in der Asian Pacific Higher Education Area oder anderen geopolitischen Zonen an Arrangements mit den jeweiligen nationalen und supranationalen Kultur-, Bildungs- und Wissenschaftsbürokratien und deren Forschungsprogrammen feilen.<sup>18</sup>

Mittlerweile lässt man auf den Konferenzen und Workshops immer häufiger die ritualisierten Analysen der drohenden Gefahren einer Überreglementierung (und Prekarisierung) der künstlerischen Praxis im Namen der Forschung zugunsten offener Konfrontation hinter sich: Konfrontiert werden die Kritik an einem instrumentellen Kunstverständnis und an der Affirmation neoliberaler Kontrollregime (Akkreditierung, Evaluierung, Monitoring usw.) mit der Kritik an ebendieser Kritik; letzterer wird dann vorgehalten, sie verkenne den Erfolg, der ja darin bestehe, erkämpft zu haben, dass künstlerischer Praxis inzwischen vielerorts der Status von Forschung zuerkannt werde.

Zudem herrscht Spannung etwa dort, wo ein gewisser, im Kontext künstlerischer Forschung gern bemühter postfordistischer Formalismus der Netzwerke, der Kollaborativität, der Transdisziplinarität, des Essayistischen, des Relationalen, des geteilten Wissens und der offenen Ausgänge<sup>19</sup> aneinandergerät mit einem Insistieren auf konkrete politische Anliegen, auf theoretische Inhalte und auf der fundamentalen Konfliktualität von Erkenntnisprozessen und Wissensproduktionen.

Darüber hinaus gibt es eine Reihe von milieuspezifischen und durch divergierende, kunstimmanente Traditionslinien geprägte Differenzen, die sich freilich analog in anderen Wissens- und Praxisbereichen ebenso finden lassen. Ich denke hier an Formen der Kontaktarmut oder wechselseitigen Nichtwahrnehmung zwischen unterschiedlichen Schulen der Künstlerischen Forschung. So herrscht zum Beispiel weitgehende Funkstille zwischen dem einflussreichen, stark vom MIT und der Zeitschrift *Leonardo* gestützten Art/Science-Diskurs, der seit den 1960er Jahren alle möglichen Transfers zwischen künstlerischen und technisch-naturwissenschaftlichen Verfahren anstiftet und moderiert, und einer damit vermeintlich inkompatiblen Sphäre von Akteuren, die sich eher auf kultur- und sozialwissenschaftliche Methodologien und Themen beziehen und nicht selten mit dokumentarischen Formaten, dem Videoessay, fotografischen Serien oder Multimediainstallationen den Spuren der Ortsspezifität und der Institutionskritik folgen.<sup>20</sup>

Ein anderer Dissens ist auf der Ebene der Subjektivität zu verorten; denn das neue, durch den Diskurs der Künstlerischen Forschung empfohlene Selbstverständnis, als Künstler/in zugleich Forscher/in zu sein, sieht sich immer wieder einer Zurückweisung der Identität der/des *artist researcher* gegenüber. Vermehrt beobachte ich ein Zaudern, diese Rolle vorbehaltlos anzunehmen, wobei Zurückhaltung oder gar Abwehr unterschiedlich motiviert sein können. Von der Identifizierung als *artist researcher* abweichende, asubjektive Assemblagen von Prozessualität, Praxis und Poetizität werden entdeckt, in denen sich transdisziplinäres Handeln gerade darin zeigt, dass die Akteure weder einen stabilen disziplinären Ort noch eine Identität als ‚Künstler/in‘ und/oder ‚Forscher/in‘ anstreben.



1970s, for instance, there were the “Laboratory-Theatre of the 13 Rows – Research Institute for Studies of Acting Method” of Jerzy Grotowski, the founder of “poor theater”, and Groupe Dziga Vertov, a collective environment of political pedagogy and filmic practice around Jean-Luc Godard and Jean-Pierre Gorin. Contrasting these and other groups in existence around 1970 with the more aggressive line taken by the avant-garde tradition, John Roberts described them as having adopted a political identity of “defensiveness” – fending off the encroachments of a hostile environment defined by mass cultural alienation and anti-intellectualism, these collectives chose, of all possible weapons, to rely on tropes of scientific research such as that of the “ideal research community”.<sup>21</sup> For brief moments, research could thus become a collectively lived shelter for learning processes and subjectivations.

Over the past decade, artists, returning to a more combative manner, have rediscovered the tradition of operaist *con-ricerca* (inclusive research) as well as the epistemologies of feminist self-awareness and de-colonial pedagogies of liberation in the tradition of Paolo Freire.<sup>22</sup> On the basis of the experiences of neoliberalism’s collapse and the subsequent social state of emergency in Argentina between 2001 and 2003, the local Colectivo Situaciones developed a conception of “militant examination” in which such examination appears as a “conceptual instrument” or “conceptual image” to be employed in a collective practice, an exploratory activity that takes place in a process of exchange and, always, as an intervention. The goal of such militant research is an autonomous public, a sphere of emancipation. “Research militancy” in this sense would be the “art of establishing compositions” made

up of suppressed and indigenous knowledge and experiences that empower participants to pursue the project of a different society.<sup>23</sup>

In the eyes of many academics, this sort of concept of research is incompatible with their view of themselves and of the university. Artists and other protagonists in the field of art, too, do not necessarily recognize themselves in the “conceptual image”. In recent years, art journals, blogs, and discursive events have gradually gotten audiences accustomed to the diction of empowerment and emancipation. And several other collectives that profess allegiance to an interventionist and performative conception of knowledge-production and research in which action is an indispensable element have joined the international scene (or have been part of it for a long time), including Critical Art Ensemble, Huit Facettes-Interaction, Le Groupe Amos, What, How and for Whom (WHW), Wochenklausur, Copenhagen Free University, Manoa Free University, Raqs Media Collective, 16 Beaver, Chto Delat?, and Slavs and Tatars.<sup>24</sup> In some observers, these formations and their sometimes pathos-laden rhetoric reflexively trigger the criticism that they are oblivious of reality, romantics who cling to the faded dream of micro-politics and self-empowerment (that, the argument goes, is no way to counter the devastating and systemic violence of neoliberalism); others reprove them for their political nostalgia or their aesthetic naïveté. Yet such responses fail to recognize a decisive perspective of and for research. This perspective is defined by the ostensibly simple questions: For whom? And – why? Exhibition projects of the recent past such as “In the Desert of Modernity” (Berlin/Casablanca, 2008–2009) and “The Potosí Principle” (Madrid/Berlin/

Sie stellen damit die Position des Forscher/innensubjekts (ebenso wie die des Künstler/innensubjekts) grundsätzlich zur Disposition, um auf diese Weise neue ‚Politiken‘ des Wissens zu ermöglichen, in denen das Forschungsverständnis der westlichen Moderne vor dem Hintergrund und mit den Mitteln feministischer und queerer Epistemologien, *science studies* oder *postcolonial studies* radikalen Revisionen unterzogen wird.

#### **FORSCHUNG ALS PRODUKTION EINES AUSSEN DER KUNST?**

Modelle für radikale, militante und parteiische Formen des Forschens gibt es viele – in den 1960er und 1970er Jahren beispielsweise das „Theater Laboratorium der 13 Reihen – Forschungsinstitut für schauspielerische Methode“ von Jerzy Grotowski, dem Begründer des „armen Theaters“, oder die Groupe Dziga Vertov als kollektive Umgebung einer politischen Pädagogik und filmerischen Praxis um Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin. John Roberts hat diesen und anderen Gruppierungen um 1970 im Gegensatz zur offensiveren Linie der Avantgardetradition eine politische Identität der „Defensive“ attestiert. In der Verteidigung gegen eine feindliche Umwelt der massenhaften kulturellen Entfremdung und des Antiintellektualismus rüsteten sich diese Kollektive ausgerechnet mit Tropen der wissenschaftlichen Forschung wie der der „idealen Forschungsgemeinschaft“ aus.<sup>21</sup> Forschung konnte so, für kurze Momente, zu einem kollektiv gelebten Schutzraum für Lernprozesse und Subjektivierungen werden.

Im vergangenen Jahrzehnt wurde, in nun wieder kämpferischer Manier, die Tradition der operaistischen *con-ricerca* (Mituntersuchung) ebenso wiederentdeckt wie die Epistemologien

der feministischen Selbsterfahrung und dekolonialen Befreiungspädagogiken in der Nachfolge Paolo Freires.<sup>22</sup> Das argentinische Colectivo Situaciones entwickelte auf der Basis der Erfahrungen des Kollapses des Neoliberalismus und des sich anschließenden sozialen Ausnahmezustands in Argentinien zwischen 2001 und 2003 eine Vorstellung von „militanter Untersuchung“, welche in dieser ein kollektiv und praktisch zu verwendendes „Konzeptinstrument“ oder „Konzeptbild“ sieht, eine Aktivität der Erkundung, die sich im Austausch und Miteinander und stets als Intervention vollzieht. Das Ziel dieser militanten Forschung ist eine autonome Öffentlichkeit, eine Sphäre der Emanzipation. „Forschungsmilitanz“ wäre in diesem Sinne „die Kunst, Kompositionen zu etablieren“, Kompositionen aus unterdrücktem und indigenem Wissen und Erfahrungen, die dazu ermächtigen, das Projekt einer anderen Gesellschaft zu verfolgen.<sup>23</sup>

Für viele Akademiker/innen ist ein solcher Begriff von Forschung mit ihrem Selbstbild und dem Bild der Universität nicht zu vereinbaren. Aber auch Künstler/innen und andere Protagonisten des Kunstfelds erkennen sich im „Konzeptbild“ nicht unbedingt wieder. Zwar konnte man sich in den letzten Jahren in Kunstzeitschriften, Blogs und auf Diskursveranstaltungen an die Diktion der Ermächtigung und der Emanzipation gewöhnen. Und einige andere Kollektive, die sich zu einem handlungsgebundenen, interventionistischen und performativen Verständnis von Wissensproduktion und Forschung bekennen, sind international hinzugekommen (oder schon lange da gewesen), darunter Critical Art Ensemble, Huit Facettes-Interaction, Le Groupe Amos, What, How and for Whom (WHW), Wochenklausur, Copenhagen Free University, Manoa Free



La Paz 2010–2011) that have used techniques of artistic – which is to say, dialogical, experimental, actor-related, or even agitatorial – research to analyze and present historical-contemporary colonialities produce a specific knowledge that exhibits rather than conceals the tortured materiality of the objects and the practical logic of the institutions to which it owes its existence. In such instances, unequivocal answers to the questions regarding addressees and motivations (where is the signal coming from, and who is receiving it?) may not always be available. That such questions remain unanswered is an indication that the project refuses to comply with the economic imperative of audience ratings and attendance figures. Following Roland Barthes, we might say that such projects successfully unsettle the fiction “that research is reported but not written”.<sup>25</sup> Research in this sense, as the production of a visual, discursive, and social text, defies the “Law of scientific discourse” and “join[s] the anonymous circulation of language, the dispersion of the Text”. What is engendered in this fashion is an object that “belongs to no one”.<sup>26</sup> With this sort of object, with this sort of knowledge, whose production does not result in the

acquisition of property rights, artistic research does not do its sponsors proud or create values that lend themselves to commercial exploitation. And it is not even certain what “artistic” might still mean in this context. Yet such destabilization on the level of the ontology of art is in the end probably exactly what will remain of the debate over artistic research. The name of “art” evaporates in the “dispersion of the Text”. Seen in this perspective, artistic research renders its components and their relations to one another problematic. By contrast, its institutionalization, for instance in the form of postgraduate courses of studies, which aims to de-problematize artistic research, is encumbered by political, theoretical, and historical debts it will probably never be able to pay down unless it succeeds in domesticating the “untethered forces” and “unexpected forms” the Gruppe Spur and others drew on in contrasting their own ideas about artistic research with those of the “intellectual speculators”. It is imperative that we prevent such domestication and pacification from taking place. On the other hand, any abstract opposition to “institutionalization” will founder against the present situation. For it fails to acknowledge the degree to which

University, Raqs Media Collective, 16 Beaver, Chto Delat? und Slavs and Tatars.<sup>24</sup> Bei den einen lösen diese Formationen und ihre bisweilen pathetische Rhetorik reflexartig die Kritik an einer romantischen, weil am verwehten Traum von Mikropolitik und Selbstermächtigung haftenden Realitätsvergessenheit (so sei der vernichtenden, systemischen Gewalt des Neoliberalismus nicht beizukommen) aus, während andere das Problem der politischen Nostalgie oder ästhetischen Naivität anmahnen. Solche Reaktionen verkennen allerdings eine entscheidende Perspektive von und für Forschung. Sie liegt in den vermeintlich einfachen Fragen: Für wen? Und: Warum? Ausstellungsprojekte der letzten Jahre wie „In der Wüste der Moderne“ (Berlin/Casablanca, 2008–2009) und „Das Potosí-Prinzip“ (Madrid/Berlin/La Paz 2010–11), die mit Techniken der künstlerischen – also dialogischen, experimentellen, akteursbezogenen oder auch agitatorischen – Forschung historisch-gegenwärtige Kolonialitäten analysiert und präsentiert haben, produzieren ein spezifisches Wissen, das die gequälte Materialität der Objekte und die praktische Logik der Institutionen, denen es sich verdankt, nicht unterschlägt, sondern exponiert. Vielleicht sind in diesen Fällen die Fragen nach den Adressaten und den Gründen nicht immer eindeutig zu beantworten (von wo wird gesendet, von wem wird empfangen?). Dass diese Fragen ohne Antwort bleiben, ist Indiz dafür, dass dem ökonomischen Imperativ der Einschaltquoten und Zuschauerzahlen nicht Folge geleistet wird. Mit Roland Barthes kann man sagen, dass solche Projekte erfolgreich die Fiktion erschüttern, „der zufolge Forschung vorgelegt, aber nicht geschrieben wird.“<sup>25</sup> Forschung in diesem Sinne, als Produktion von visuellem, diskursivem und sozialem Text, richtet sich gegen das

„Gesetz‘ des wissenschaftlichen Diskurses“ und findet Anschluss „an die anonyme Zirkulation der Sprache, der Streuung des Textes“. Auf diese Weise wird ein Gegenstand geschaffen, „der niemandem gehört“.<sup>26</sup> Mit einem solchen Gegenstand, mit einem solchen Wissen, deren Produktionen zu keinem Eigentumstitel führen, macht künstlerische Forschung keinen Staat und schafft keine kapitalisierbaren Werte. Und es ist nicht einmal sicher, was „künstlerisch“ in diesem Zusammenhang noch bedeuten könnte. Aber solche Verunsicherungen auf der Ebene der Ontologie der Kunst sind am Ende vermutlich genau das, was von der Debatte um künstlerische Forschung bleiben wird. Der Name der „Kunst“ verflüchtigt sich in der „Streuung des Textes“. So betrachtet problematisiert künstlerische Forschung ihre Komponenten und deren Verhältnis zueinander. Ihre deproblematisierende Institutionalisierung, etwa in Form postgradualer Studiengänge, hat dagegen politische, theoretische und historische Hypothesen und wird diese wohl niemals zurückzahlen können, es sei denn, es gelingt ihr, die „ungebundenen Kräfte“ und „unerwarteten Formen“ zu domestizieren, mit denen die Gruppe Spur und andere ihre Vorstellungen von künstlerischer Forschung gegen diejenigen der „intellektuellen Spekulanten“ richteten. Eine solche Domestikation und Stillstellung der Konfliktualität ist nicht wünschenswert und sollte dringend verhindert werden. Andererseits scheitert aber auch jede abstrakte Opposition gegen „Institutionalisierung“ an der gegenwärtigen Situation. Denn sie verkennet, in welchem Ausmaß Kunst immer schon „institutionalisiert“ ist und dass die Kritik dieser fundamentalen Institutionalität erst die Grundlage eines anti-essenzialistischen Begriffs von Kunst schafft. Ob künstlerische Forschung zu

art is always already “institutionalized”, and that the critique of this fundamental institutionality is what lays the foundations for an anti-essentialist conception of art in the first place. In this light, it remains to be seen whether artistic research will become an institution equipped with the faculty of self-criticism that, in acts of methodological self-transcendence, can respond to the hegemonic economies and politics of knowledge within and outside the academy. It is advisable that we remain vigilant.

(Translation: Gerrit Jackson)

#### Notes

This essay owes much to many discussions with Sabeth Buchmann, Diedrich Diederichsen, Renate Lorenz, Sven Lütticken, Marion von Osten, Adrian Rifkin, Johanna Schaffer, Simon Sheik, Ruth Sonderegger, and Hito Steyerl, the participants of my seminar at the Academy of Fine Arts Vienna, the members of the research project “Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts” (Vienna, 2010–2011), and Sven Becksette and Jenni Tischer at the editorial office of *Texte zur Kunst*. I am grateful to all of them and many others.

- 1 Nam June Paik, “Expanded Education for the Paper-Less Society”, in: Judson Rosebush (ed.), *Nam June Paik: Videan’ Videology, 1959–1973*, Syracuse: Everson Museum of Art, 1974, n. p. (first published in abridged form in *Radical Software*, 1:1, Spring 1970, pp. 7–8).
- 2 Asger Jorn, “Notes sur la formation d’une Bauhaus imaginiste” [1957], in: *Pour la forme*, Paris: Internationale Situationniste, 1958.
- 3 Gruppe Spur, “Manifeste” [1958], in: *Textes et documents situationnistes, 1957–1960*, ed. by Gérard Berréby, Paris: Éditions Allia, 2004, p. 88.
- 4 From the founding manifesto of C.I.R.A. (the signatories were Piero Simondo, Arnaldo Caglieri, Mario Cerchio, Franco Bogge, Silvio Granello, and Carlo Robotti), issued in Turin in 1962, quoted in Sandro Ricaldone, “La questione laboratorio” [1997], <http://www.quatorze.org/labor.html> (n. 20).
- 5 In addition to the programs and projects discussed in the present issue, indications of this ascent include this year’s publication of the inaugural issue of the *Journal for Artistic Research (JAR)*, an “international, online, Open Access and peer-reviewed journal for the identification, publication and dissemination of artistic research and its methodologies, from all arts disciplines” affiliated with the Berne University of the Arts (<http://www.jar-online-net/>); the special issue “art/knowledge: overlaps and neighboring zones” of *transversal*, the web journal of the Vienna-based eipcp (European Institute for Progressive Cultural Politics) (<http://eipcp.net/transversal/0311>), published in March 2011; the conferences and workshops “künstlerische Forschung & Designforschung – Strategien und Konzepte” (Bauhaus-Universität Weimar, January 27–29, 2011), “Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie” (ZHdK, Zurich, April 7–9, 2011), “künstlerische Forschung” (panel at the conference “Tanz [und] Theorie”, Berlin, Zentrum für Bewegungsforschung/FU Berlin, April 28–30, 2011), “Können die Künste forschen?” (IFK – Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Vienna, June 9, 2011), and “Vorsicht Wagnis! Kunst und Wissensproduktion/Kunst und Wissenschaften” (Hochschule für bildende Künste Braunschweig, November 9–11, 2011).
- 6 See Andrew Ross, “The Rise of the Global University” [2007], in: *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*, New York: NYU Press, 2009, p. 204.
- 7 Isabelle Graw, “Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller)”, in: *Texte zur Kunst*, 1:1, Fall 1990, p. 168.
- 8 See *ibid.*, p. 172.
- 9 As early as the 1960s and 1970s, conceptual art and projects such as E. A. T. (Experiments in Art & Technology), which aimed to bring about a rapprochement between technology and art, between computer sciences and “information art”, had developed, tested, affirmed, but sometimes also brusquely rejected possible functions of art as a sphere of relevance to the economy of knowledge and biopolitics. However, art here remained largely limited to the function of a source of creative irritation, an experimental generator of disturbances that would keep the technological sciences from becoming complacent. See e. g. Edward Shanken, *Art in the Information Age: Cybernetics, Software, Telematics and the Conceptual Contributions of Art & Technology to Art History*, PhD dissertation, Durham, NC: Duke University Press, 2001; Shanken, “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art”, in: *Leonardo*, vol. 35, 2002, pp. 433–438; Stephen Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*, London: MIT Press, 2002; Murat Karamuftuoglu, “Information Arts and Information Science: Time to Unite?”, in: *Journal of the*

einer Institution mit autokritischem Vermögen wird, die in der methodischen Selbstüberschreitung auf die hegemonialen Ökonomien und Politiken des Wissens innerhalb und außerhalb der Akademie zu reagieren versteht, muss sich vor diesem Hintergrund erst erweisen. Es empfiehlt sich, wachsam zu bleiben.

#### Anmerkungen

Dieser Text verdankt viel den zahlreichen Diskussionen mit Sabeth Buchmann, Diedrich Diederichsen, Renate Lorenz, Sven Lütticken, Marion von Osten, Adrian Rifkin, Johanna Schaffer, Simon Sheik, Ruth Sonderegger und Hito Steyerl, den Teilnehmern/Teilnehmerinnen meiner Lehrveranstaltungen an der Akademie der bildenden Künste Wien, den Mitgliedern des Forschungsprojekts „Troubling Research. Performing Knowledge in the Arts“ (Wien, 2010–11) sowie Sven Beckstette und Jenni Tischer von der *Texte zur Kunst*-Redaktion. Ihnen allen und vielen mehr gilt mein Dank.

- 1 „Allan Kaprow has been preaching since 1964 that pure research should be propelled in art and art education like it is in any other academic field, and avant garde-think-tank should be mobilized to vitalize the often too cautious academic community“. Nam June Paik, „Expanded Education for the Paper-Less Society“, in: Judson Rosebush (Hg.), Nam June Paik: *Videa 'n' Videology, 1959–1973*, Syracuse/New York: Everson Museum of Art, 1974, o. S. (Erstveröffentlichung, in gekürzter Form: *Radical Software*, Bd. 1, Nr. 1, Frühjahr 1970, S. 7–8) [übersetzt von T. H.].
- 2 Asger Jorn, „Notes sur la formation d'une Bauhaus imaginaire“ [1957], in: ders., *Pour la forme*, Paris 1958 [übersetzt von T. H.].
- 3 Gruppe Spur, „Manifeste“ [1958], in: *Textes et documents situationnistes, 1957–1960*, hg. von Gérard Berréby, Paris: Éditions Allia, 2004, S. 88 [übersetzt von T. H.].
- 4 Aus dem von Piero Simondo/Arnaldo Caglieri/Mario Cerchio/Franco Bogge/Silvio Granello/Carlo Robotti unterzeichneten Gründungsmanifest des C.I.R.A., Turin 1962, zit. n. Sandro Ricaldone, *La questione laboratorio* [1997], <http://www.quatorze.org/labor.html> (Anm. 20).
- 5 Anzeichen dieser Konjunktur sind, neben den in dieser Ausgabe vorgestellten Programmen und Projekten, zum Beispiel die diesjährige Veröffentlichung der ersten Ausgabe des an der Hochschule der Künste Bern beheimateten *Journal for Artistic Research* (JAR), eines „international,

online, Open Access and peer-reviewed journal for the identification, publication and dissemination of artistic research and its methodologies, from all arts disciplines“ (<http://www.jar-online.net/>); die Themenausgabe „art/knowledge: overlaps and neighboring zones“ von *transversal*, des Webjournals des Wiener eicpc (European Institute for Progressive Cultural Politics) (<http://eicpc.net/transversal/0311>), erschienen im März 2011; die Konferenzen und Workshops „künstlerische Forschung & Designforschung – Strategien und Konzepte“ (Bauhaus-Universität Weimar, 27.–29. Januar 2011), „Forschung in den Künsten und die Transformation der Theorie“ (ZHdK, Zürich, 7.–9. April 2011), „künstlerische Forschung“ (Panel auf der Tagung „Tanz [und] Theorie“, Berlin, Zentrum für Bewegungsforschung/FU Berlin, 28.–30. April 2011), „Können die Künste forschen?“ (IFK – Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, 9. Juni 2011) und „Vorsicht Wagnis! Kunst und Wissensproduktion/Kunst und Wissenschaften“ (Hochschule für bildende Künste Braunschweig, 9.–11. November 2011).

- 6 Vgl. Andrew Ross, „The Rise of the Global University“ [2007], in: ders., *Nice Work If You Can Get It: Life and Labor in Precarious Times*, New York: NYU Press, 2009, S. 189–206, hier: S. 204.
- 7 Isabelle Graw, „Jugend forscht (Armaly, Dion, Fraser, Müller)“, in: *Texte zur Kunst*, 1. Jg., Heft 1, Herbst 1990, S. 162–175, hier: S. 168.
- 8 Vgl. ebd., S. 172.
- 9 Bereits in den 1960er und 1970er Jahren hatten die Conceptual Art und Projekte wie E. A. T. (*Experiments in Art & Technology*), mit denen Technologie und Kunst, Computerwissenschaften und *information art* einander nähergebracht werden sollten, mögliche Funktionen der Kunst als einer wissensökonomisch und biopolitisch relevanten Sphäre entwickelt, getestet, affirmiert, aber zum Teil auch brüskiert. Doch blieb die Rolle der Kunst hier im Wesentlichen die einer kreativen Irritationsinstanz, eines experimentellen Störmoments, an dem sich die technischen Wissenschaften reiben sollten. Vgl. u. a. Edward Shanken, *Art in the Information Age: Cybernetics, Software, Telematics and the Conceptual Contributions of Art & Technology to Art History*, PhD dissertation, Durham, NC: Duke University, 2001; ders., „Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art“, in: *Leonardo*, Bd. 35, 2002, S. 433–438; Stephen Wilson, *Information Arts. Intersections of Art, Science and Technology*, London/Cambridge, MA: The MIT Press, 2002; Murat Karamuftuoglu, „Information Arts and Information Science: Time to Unite?“, in: *Journal*

- American Society for Information Science and Technology*, 57:13, 2006, pp. 1780–193; Sabeth Buchmann, *Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt*, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin: b\_books/Polypen 2007; Felicity D. Scott, *Ant Farm. Allegorical Time Warp: The Media Fallout of July 21, 1969, plus the Complete Ant Farm Timeline (Living Archive 7)*, Barcelona: Actar, 2008.
- 10 Paolo Virno, *A Grammar of Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Cambridge, Mass.: Semiotext(e), 2003, p. 108.
- 11 Arjun Appadurai, "Grassroots Globalization and the Research Imagination", in: *Public Culture*, 12:1, 2000, p. 8.
- 12 *Ibid.*, pp. 9–10.
- 13 Cf. *ibid.*, pp. 10–11.
- 14 *Ibid.*, p. 11.
- 15 See e. g. Tom Holert, "Art in the Knowledge-based Polis", in: Julieta Aranda/Anton Vidokle/Brian Kuan Wood (eds.), *e-flux journal reader*, Berlin: Sternberg Press, 2009, pp. 125–147 (first in: *e-flux journal*, No. 3, February 2009, <http://www.e-flux.com/journal/view/40>); Holert (with Mick Wilson), "Latent Essentialisms: An Email Exchange on Art, Research and Education", in: Paul O'Neill/Mick Wilson (eds.), *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam: de Appel/Open Editions, 2010, pp. 320–328; Holert, "Looking for Agency in the Knowledge-based Institution", in: *MaHKUzine. Journal for Artistic Research*, No. 8, Winter 2010, pp. 38–45 ([http://www.mahku.nl/download/mahKUzine08\\_web.pdf](http://www.mahku.nl/download/mahKUzine08_web.pdf)); Holert, "Etwas anderes als die Bürokratie der 'Qualität'. Kunstausbildung und Protest, 2009/1979", *transversal*, No. 10, 2010 (<http://eipcp.net/transversal/1210/holert/de>); Holert, "Chronotopie der Möglichkeiten. PhD in Practice und künstlerische Forschung an der Akademie der bildenden Künste", *die bildende*, No. 6, November 2010, pp. 52–53; Holert, "Being Concerned. Scattered Thoughts on 'Artistic Research' and 'Social Responsibility'", in: Florian Dombois/Claudia Mareis/Ute Meta Bauer/Michael Schwab (eds.), *Intellectual Birdhouse*, Amsterdam: Rodopi, 2011 (forthcoming).
- 16 The concept of research, moreover, is itself nothing but ideological interpellation; however differentiated the practices of research may be within and outside the sciences and the arts, the association with the label "research" inevitably models the individual practice as well as the subjectivity of the practitioners. It was not for no reason that Jacques Lacan articulated his "distrust of the term 'research' [recherche]" in the early 1960s, when the ideology of the Cold War and the high Fordist technology of the West were in perfect harmony with a largely uncontested positivistic conception of science – addressing his distrust explicitly "to the public authorities, which this term 'research' seems to have served for quite some time now for more than a few purposes". See Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse [1964]*, ed. by Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1973, p. 16. I am grateful to Adrian Rifkin for bringing this passage in Lacan to my attention; see his "Practising Practice: an Approach to a Possible Relation between Psychoanalysis and Practice-Based Research" (in an anthology edited by Malcolm Quinn, forthcoming).
- 17 In terms of journals, I should mention, besides the *Journal for Artistic Research* mentioned above (see n. 1), several older journalistic undertakings such as the *Journal of Visual Art Practice*, London; (<http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=131/>); *MaHKUzine. Journal for Artistic Research*, Utrecht (<http://www.mahku.nl/research/mahkuzine9.html>); *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Glasgow (<http://www.artandresearch.org.uk/>), and *Working Papers in Art & Design*, University of Hertfordshire, UK ([http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/index.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/index.html)). Mailing lists that have repeatedly engaged questions of artistic research and the relationship between art and science include *Empyre. Soft\_Skinned\_Space* (<http://www.subtle.net/empyre/>), *Rhizome* (<http://rhizome.org/>), and *new-media-curating* (<http://www.crumbweb.org/>). The following is a selection of anthologies and special issues from the past tenish years: Satu Kiljunen/Mika Hannula (eds.), *Artistic Research*, Helsinki: Academy of Fine Arts, 2002; Annette W. Balkema/Henk Slager (eds.), *Artistic Research*, Lier en Boog, vol. 18, Amsterdam: Lier en Boog, 2004; Mika Hannula/Juha Suoranta/Tere Vadén, *Artistic Research: Theories, Methods and Practices*, Helsinki: Academy of Fine Arts and University of Gothenburg, 2005; Katy Macleod/Lin Holdridge (eds.), *Thinking through Art: Reflections on Art as Research*, New York: Routledge, 2005; *Kunst en onderzoek (special issue on artistic research of De Witte Raaf, Brussels, No. 122, July–August 2006* [<http://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/86/>]); Dieter Lesage/Kathrin Busch (eds.), *A Portrait of the Artist as a Researcher. The Academy and the Bologna Process (AS No. 179)*, Antwerp: MuHKA, 2007; *künstlerische Forschung (special issue of die bildende. Die Zeitung der Akademie, Vienna, No. 2, June 2007; Maria Hlavajova/Jill Winder/Binna Choi (eds.), On Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary Art, Utrecht: BAK, 2008; Michael Ann Holly/Marquard Smith (eds.), What Is Research in the*

- of the American Society for Information Science and Technology, Bd. 57, Nr. 13, 2006, S. 1780–1793; Sabeth Buchmann, Denken gegen das Denken. Produktion, Technologie, Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica, Berlin: b\_books/Polypen, 2007; Felicity D. Scott, Ant Farm. Allegorical Time Warp: The Media Fallout of July 21, 1969, plus the Complete Ant Farm Timeline (Living Archive 7), Barcelona/New York: Actar, 2008.
- 10 Paolo Virno, Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensformen, mit einem Anhang: Die Engel und der General Intellect. Individuation bei Duns Scotus und Gilbert Simondon, a. d. Italienschen von Klaus Neundlinger, hg. u. eingel. von Klaus Neundlinger/Gerald Raunig, Wien: Turia + Kant, 2005, S. 155.
- 11 Arjun Appadurai, „Grassroots Globalization and the Research Imagination“, in: *Public Culture*, Bd. 12, Nr. 1, 2000, S. 1–19, hier: S. 8.
- 12 Vgl. ebd., S. 9f.
- 13 Vgl. ebd., S. 10f.
- 14 Ebd., S. 11.
- 15 Vgl. u. a. Tom Holert, „Art in the Knowledge-based Polis“, in: Julieta Aranda/Anton Vidokle/Brian Kuan Wood (Hg.), *e-flux journal reader* 2009, Berlin/New York: Sternberg Press, 2009, S. 125–147 (Erstveröffentlichung: *e-flux journal* 3, Februar 2009, <http://www.e-flux.com/journal/view/40>); ders. (mit Mick Wilson), „Latent Essentialisms: An Email Exchange on Art, Research and Education“, in: Paul O’Neill/Mick Wilson (Hg.), *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam/London: de Appel/Open Editions, 2010, S. 320–328; ders., „Looking for Agency in the Knowledge-based Institution“, in: *MaHKUzine. Journal for Artistic Research*, Nr. 8, Winter 2010, S. 38–45 ([http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08\\_web.pdf](http://www.mahku.nl/download/maHKUzine08_web.pdf)); ders., „Etwas anderes als die Bürokratie der ‚Qualität‘. Kunstausbildung und Protest, 2009/1979“, in: *transversal*, 10/2010 (<http://eicp.net/transversal/1210/holert/de>); ders., „Chronotopie der Möglichkeiten. PhD in Practice und künstlerische Forschung an der Akademie der bildenden Künste“, in: *die bildende*, Nr. 6, November 2010, S. 52–53; ders., „Being Concerned: Scattered Thoughts on ‚Artistic Research‘ and ‚Social Responsibility‘“, in: Florian Dombos/Claudia Mareis/Ute Meta Bauer/Michael Schwab (Hg.), *Intellectual Birdhouse*, Amsterdam: Rodopi, 2011 [im Erscheinen].
- 16 Dazu kommt, dass der Begriff „Forschung“ selbst eine einzige ideologische Anrufung ist; so ausdifferenziert die Praktiken des Forschens innerhalb und außerhalb der Wissenschaften und der Künste auch sein mögen, modelliert die Assoziation mit dem Namen „Forschung“ unweiger-
- lich die jeweilige Praxis ebenso wie die Subjektivität der Praktiker/innen. Nicht ohne Grund hat Jacques Lacan Anfang der 1960er Jahre, also zu einem Zeitpunkt, als die Ideologie des Kalten Krieges und die hochfordistische Technokratie des Westens mit einem weitgehend ungebrochenen, positivistischen Wissenschaftsverständnis bestens harmonierten, „Misstrauen gegenüber dem Ausdruck ‚Forschung‘ (recherche)“ artikuliert – ein Misstrauen, das Lacan explizit „an die Adresse der Behörden, denen der Ausdruck ‚Forschung‘ seit langem als Schibboleth für so manches zu dienen scheint“, richtete. („Eh bien, permettez-moi d’annoncer, et même à l’adresse des pouvoirs publics pour qui ce terme de recherche, depuis quelque temps, semble servir de schibboleth pour pas mal de choses – le terme de recherche, je m’en méfie.“ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* [1964], hg. von Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1973, S. 16 [dt. Übersetzung (geändert), Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Textherstellung durch Jacques-Alain Miller*, übers. von Norbert Haas, Weinheim/Berlin: Quadriga, 1987, S. 13]. Den Hinweis auf die Lacan-Stelle verdanke ich: Adrian Rifkin, „Practising Practice: an Approach to a Possible Relation between Psychoanalysis and Practise-Based Research“ [demnächst veröffentlicht in einer von Malcolm Quinn herausgegebenen Essaysammlung].
- 17 Zu den Zeitschriften sind neben dem oben (Anm. 1) bereits genannten *Journal for Artistic Research* bereits ältere publizistische Projekte zu erwähnen wie *Journal of Visual Art Practice* (London – <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-Journal,id=131/>), *MaHKUzine. Journal for Artistic Research* (Utrecht – <http://www.mahku.nl/research/mahkuzine9.html>), *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* (Glasgow – <http://www.artandresearch.org.uk/>) und *Working Papers in Art & Design* (University of Hertfordshire, UK – [http://sitem.herts.ac.uk/artdes\\_research/papers/wpades/index.html](http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/index.html)). Zu den Mailinglists, die sich immer wieder mit Fragen von künstlerischer Forschung und dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft beschäftigen, gehören *Empyre. Soft\_Skinned\_Space* (<http://www.subtle.net/empyre/>), *Rhizome* (<http://rhizome.org/>) und *new-media-curating* (<http://www.crumbweb.org/>). Eine Auswahl von Sammelbänden und Themenheften der letzten knapp zehn Jahre: Satu Kiljunen/Mika Hannula (Hg.), *Artistic Research*, Helsinki: Academy of Fine Arts, 2002; Annette W. Balkema/Henk Slager (Hg.), *Artistic Research* (Lier en Boog, Bd. 18), Amsterdam: Lier en Boog, 2004; Mika Hannula/Juha Suoranta/Tere Vadén, *Artistic*



- Visual Arts?, *Clark Studies in the Visual Arts*, New Haven: Yale University Press, 2008; James Elkins (ed.), *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington: New Academia Publishing, 2009; Elke Bippus (ed.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zurich: Diaphanes, 2009; Corina Caduff/Fiona Siegenthaler/Tan Wälchli (eds.), *Art and Artistic Research. Kunst und künstlerische Forschung*, Zurich Yearbook of the Arts/Zürcher Jahrbuch der Künste, vol. 6, Zurich: Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)/Scheidegger & Spiess, 2010; Michael Biggs/Henrik Karlsson (eds.), *The Routledge Companion to Research in the Arts*, New York: Routledge, 2011; Florian Dombois/Claudia Mareis/Ute Meta Bauer/Michael Schwab (eds.), *Intellectual Birdhouse*, Amsterdam: Rodopi, 2011 (forthcoming).
- 18 Among the more important ones of these institutionally affiliated networks are EARN (European Artistic Research Network; <http://www.artresearch.eu/>), ELIA (European League of Institutes of the Arts; <http://www.elia-art-schools.org/>), and the “research hub” of the Australia Council for the Arts ([http://www.australiacouncil.gov.au/research\\_hub](http://www.australiacouncil.gov.au/research_hub)).
- 19 See Tom Holert, “Formsachen. Netzwerke, Subjektivität, Autonomie”, in: Christoph Menke/Juliane Rebenitsch (eds.), *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Kaleidogramme*, vol. 67, Berlin: Kadmos, 2010, pp. 129–148.
- 20 In recent years, however, teachers and researchers at MIT, including Ute Meta Bauer and Caroline Jones, have repeatedly reached out to break through this wall of silence; we may be witnessing a gradual rapprochement of the different conceptions and practices of research.
- 21 John Roberts, “Conceptual Art and the Imageless Truth”, in: Michael Corris (ed.), *Conceptual Art. Theory, Myth, and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 321.
- 22 For an overview of these tendencies, I recommend the thematic cluster “Militante Untersuchung/militant research/investigación militante” at *Transversal*, a website published by the eipcp (<http://eipcp.net/transversal/0406>).
- 23 “Research militancy, then, is also the art of establishing compositions that empower the quests and elements of alternative society”, *Colectivo Situaciones and the Production of Sociability*, Latin American Bureau (LAB), London, ca. 2003 (<http://www.lab.org.uk/index.php/cultures/518-colectivo-situaciones>). See also *Colectivo Situaciones*, “On the Researcher-Militant”, *transversal*, September 2003 (<http://eipcp.net/transversal/0406/colectivosituaciones/en>).
- 24 See WHW (ed.), *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*, exh.cat., Kunsthalle Fridericianum, Kassel, Frankfurt/M.: Revolver, 2005; *Temporary Services, Group Work*, New York: Printed Matter, 2007; Blake Stimson/Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007; Sabeth Buchmann/Tom Holert, “Materielle Praxis, Wissensproduktion. Kollektivität und Kollaborativität als Fluchtlinien des Künstlerischen”, in: Elke Bippus/Jörg Huber/Dorothee Richter (eds.), *MIT-SEIN: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen (= T:G\o8)*, Zurich: Edition Voldemeer/Springer, 2010, pp. 189–213.
- 25 Roland Barthes, “Research: The Young” [1972], in: *The Rustle of Language*, transl. by Richard Howard, Berkeley: University of California Press, 1989, p. 70.
- 26 *Ibid.*, pp. 71–72.

- Research: Theories, Methods and Practices, Helsinki/  
Göteborg: Academy of Fine Arts and University of Gothen-  
burg, 2005; Katy Macleod/Lin Holdridge (Hg.), *Thinking  
through Art: Reflections on Art as Research*, New York/  
London: Routledge, 2005; *Kunst en onderzoek* (Themen-  
ausgabe zu künstlerischer Forschung von DeWitte Raaf  
[Brüssel] Nr. 122, Juli–August 2006 [http://www.dewitte  
raaf.be/edities/detail/nl/86]); Dieter Lesage/Kathrin  
Busch (Hg.), *A Portrait of the Artist as a Researcher. The  
Academy and the Bologna Process (AS #179)*, Antwerpen:  
MuHKA, 2007; *künstlerische Forschung* (Themenausgabe  
von *die bildende. Die Zeitung der Akademie* [Wien], Nr. 02, Juni  
2007; Maria Hlavajova/Jill Winder/Binna Choi (Hg.), *On  
Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary  
Art*, Utrecht: BAK, 2008; Michael Ann Holly/Marquard  
Smith (Hg.), *What Is Research in the Visual Arts?* (Clark  
Studies in the Visual Arts), New Haven/London: Yale Uni-  
versity Press, 2008; James Elkins (Hg.), *Artists with PhDs:  
On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington:  
New Academia Publishing, 2009; Elke Bippus (Hg.),  
*Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*,  
Zürich/Berlin: diaphanes, 2009; Corina Caduff/Fiona  
Siegenthaler/Tan Wälchli (Hg.), *Art and Artistic Research.  
Kunst und künstlerische Forschung* (Zürich Yearbook of  
the Arts/Zürcher Jahrbuch der Künste, Bd. 6), Zürich: Zür-  
cher Hochschule der Künste (ZHdK)/Scheidegger & Spiess,  
2010; Michael Biggs/Henrik Karlsson (Hg.), *The Routledge  
Companion to Research in the Arts*, New York/London:  
Routledge, 2011; Florian Dombos/Claudia Mareis/Ute  
Meta Bauer/Michael Schwab (Hg.), *Intellectual Birdhouse*,  
Amsterdam: Rodopi, 2011 [im Erscheinen].
- 18 Zu den wichtigeren dieser institutionell verankerten  
Netzwerke gehören EARN (European Artistic Research  
Network – <http://www.artresearch.eu/>), ELIA (European  
League of Institutes of the Arts – [http://www.elia-  
artschools.org/](http://www.elia-<br/>artschools.org/)) und der „Research Hub“ des Australia  
Council for the Arts ([http://www.australiacouncil.gov.au/  
research\\_hub](http://www.australiacouncil.gov.au/<br/>research_hub)).
- 19 Vgl. hierzu Tom Holert, „Formsachen. Netzwerke,  
Subjektivität, Autonomie“, in: Christoph Menke/Juliane  
Rebentisch (Hg.), *Kreation und Depression. Freiheit im  
gegenwärtigen Kapitalismus*, Berlin: Kadmos, Kaleido-  
gramme Bd. 67, 2010, S. 129–148.
- 20 Diese „Funkstille“ wird allerdings seit einigen Jahren von  
Lehrenden und Forschenden am MIT selbst, wie etwa Ute  
Meta Bauer und Caroline Jones, immer wieder gestört;  
möglicherweise nähern sich hier Forschungsverständnisse  
und -praktiken allmählich einander an.
- 21 John Roberts, „Conceptual Art and the Imageless Truth“,  
in: Michael Corris (Hg.), *Conceptual Art: Theory, Myth,  
and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press,  
2004, S. 305–325, hier: S. 321.
- 22 Zu einem Überblick dieser Tendenzen vgl. den empfeh-  
lenswerten Themencluster „Militante Untersuchung/  
militant research/investigación militante“ der Transversal-  
Website des eipcp (<http://eipcp.net/transversal/0406>).
- 23 „Research militancy, then, is also the art of establishing  
compositions that empower the quests and elements of  
alternative society“ (Colectivo Situaciones and the Produc-  
tion of Sociability, Latin American Bureau [LAB], London,  
ca. 2003, [http://www.lab.org.uk/index.php/cultures/518-  
colectivo-situaciones](http://www.lab.org.uk/index.php/cultures/518-<br/>colectivo-situaciones)). Vgl. auch Colectivo Situaciones,  
„Über den forschenden Militanten“, in: transversal,  
September 2003 ([http://eipcp.net/transversal/0406/  
colectivosituaciones/de](http://eipcp.net/transversal/0406/<br/>colectivosituaciones/de)).
- 24 Vgl. whw (Hg.), *Kollektive Kreativität/Collective Cre-  
ativity*, Ausst.-Kat., Kunsthalle Fridericianum, Kassel,  
Frankfurt/M.: Revolver, 2005; *Temporary Services, Group  
Work*, New York: Printed Matter, 2007; Blake Stimson/  
Gregory Sholette (Hg.), *Collectivism after Modernism. The  
Art Social Imagination after 1945*, London/Minneapolis:  
University of Minnesota Press, 2007; Sabeth Buchmann/  
Tom Holert, „Materielle Praxis, Wissensproduktion: Kol-  
lektivität und Kollaborativität als Fluchtlinien des Künst-  
lerischen“, in: Elke Bippus/Jörg Huber/Dorothee Richter  
(Hg.), »MIT-SEIN«: Gemeinschaft – ontologische und  
politische Perspektivierungen (= T:G\o8), Zürich/Wien/  
New York: Edition Voldemeer/Springer, 2010, S. 189–213.
- 25 Roland Barthes, „Junge Forscher“ [1972], in: ders., *Das  
Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt/M.:  
Suhrkamp, 2006, S. 92–99, hier: S. 93.
- 26 Ebd., S. 94/95f.