

Profession : forschende*r Künstler*in = Profession : artiste chercheur.se = Professione : artista ricercatrice

Autor(en): **Gisler, Priska**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art**

Band (Jahr): **122 (2020)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1036908>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Profession: forschende*r Künstler*in
Profession: artiste chercheur.se



Luzia Hürzeler, *En dernier lieu*, 2019, (Detail), Rückseite eines von acht doppelseitigen Leuchtkästen, je 160 × 113 × 33 cm (Wölfin F22 im Depot des Musée de la nature in Sion). Foto: © Luzia Hürzeler

Priska Gisler

Anfangs Juni erhielt ich von Karin Fromherz überraschend die Anfrage, einen Beitrag für *Schweizer Kunst* zu schreiben: «Mir schwebt ein Artikel über den Sinn künstlerischer Forschung aus einer nicht künstlerischen Perspektive vor. Also eine Qualitätsbeschreibung künstlerischer Forschung aus einem anderen Fachbereich heraus, sozusagen ein Aussenblick auf das Potenzial des Berufs Künstler*in. Wie schätzt jemand ausserhalb des Betriebssystems die spezifischen Qualitäten der Kunst und der künstlerischen Forschung ein? Und dabei geht es weniger um das Kunstwerk, als vielmehr um die Tätigkeiten des*der Künstler*in oder sein*ihr Einbringen in die Gesellschaft.»¹

Ja, wo liegen sie eigentlich, die spezifischen Qualitäten einer sogenannten «künstlerischen Forschung»? Weshalb sollte ich als Soziologin so etwas überhaupt beurteilen können – oder noch komplizierter: Bin ich als Leiterin eines Instituts an der *Hochschule der Künste Bern* (HKB), das Praxis und Reflexion künstlerischer Forschung fördert und selber auch durchführt, überhaupt ausserhalb des Betriebssystems? Aber tatsächlich: Die Frage treibt mich um, seit ich vor zehn Jahren die Stelle übernommen habe: Was, bitte schön, soll, was kann der Gewinn einer solchen Forschung sein? Obwohl ich mich zusammen mit weiteren Kolleg*innen an der Kunsthochschule und auch auf nationaler und internationaler Ebene für die Förderung der *artistic research* einsetze, wurde mir klar, dass ich nicht eine Handvoll Qualitäten einfach so aus dem Ärmel schütteln kann. Die Bitte allerdings ging mir nicht mehr aus dem Kopf, die Frage ist dringend und sie kann nicht dauerhaft verschoben werden.

Inzwischen würden zahlreiche Personen auf die Beschreibung «Profession: forschende*r Künstler*in» passen. Das Feld der künstlerischen Forschung hat sich äusserst vielfältig und in viele Richtungen entwickelt. Ich würde deshalb, so schrieb ich schliesslich zurück, gerne mindestens drei Kunstschaftende verschiedenen Geschlechts und unterschiedlichen Alters porträtieren und ihre Praxis in den Vordergrund stellen. Ich könnte

Début juin, Karin Fromherz m'a fait la surprise de me demander d'écrire un article pour l'*Art Suisse*: «J'imagine un article sur la signification de la recherche artistique dans une perspective non artistique. En d'autres termes, une description de la qualité de la recherche artistique à partir d'une autre discipline ou, pour le dire autrement, un regard extérieur sur le potentiel du métier d'artiste. Comment une personne extérieure au système de fonctionnement artistique évalue-t-elle les qualités spécifiques de l'art et de la recherche artistique? Et ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas tant l'œuvre d'art que les activités de l'artiste ou sa contribution à la société.»¹

En effet, où se situent en fait les qualités spécifiques de la «recherche artistique»? Pourquoi devrais-je, en tant que sociologue, être capable de juger une telle chose – ou même, question plus compliquée encore: en tant que directrice d'un institut de la *Haute école des arts de Berne* (BFH) qui encourage la pratique et la réflexion dans la recherche artistique, institut engagé lui-même dans cette recherche, puis-je considérer que je suis en dehors du système de fonctionnement? À vrai dire, cette question me préoccupe depuis que j'ai pris mes fonctions il y a dix ans: quel peut bien être, quel doit être le bénéfice de ces recherches? Bien que, avec d'autres collègues, je sois engagée dans la promotion de la recherche artistique (*artistic research*), au sein de l'école d'art, mais aussi au niveau national et international, je me suis rendu compte que je ne peux pas simplement sortir de ma manche une poignée de ces qualités supposées. La demande, cependant, a continué de m'occuper l'esprit, c'est en effet une question urgente et qu'on ne peut pas sans cesse reporter.

De nos jours, de nombreuses personnes pourraient correspondre à la description «profession: artiste chercheur.se». Le champ de la recherche artistique s'est développé de manière extrêmement variée et dans de nombreuses directions. Je voudrais donc, ai-je répondu à Karin Fromherz, faire le portrait d'au moins trois artistes, de sexe et d'âge différents, et mettre leur pratique au premier plan. Je pourrais écrire sur la façon dont ils.

darüber schreiben, wie diese versuchen, sich beruflich an und im Umfeld von Kunsthochschulen als forschende Künstler*innen zu etablieren und wie sie mit zahlreichen Schwierigkeiten konfrontiert sind, diesbezüglich eine konstante Linie hinzubekommen. In Zusammenhang mit diesen drei Personen kann man die Frage stellen, was die Qualität ihrer künstlerischen Forschung ausmacht.

Primär postuliere ich als Qualität der drei hier porträtierten Personen, dass sie sich in ihrem künstlerisch-forschenden Tun intensiv mit Methoden und Prozessen beschäftigen. Das zeichnet sie aus und unterscheidet sie von anderen Dozierenden und Künstler*innen in und ausserhalb von Kunsthochschulen, die ebenfalls den Anspruch erheben, forschend tätig zu sein. Bei den drei Personen handelt es sich um: Hannes Rickli, Künstler und künstlerischer Forscher an der *Zürcher Hochschule der Künste* (ZHdK). Hannes Rickli arbeitet zu Daten und Infrastrukturen und zeigt seine Befunde, zu denen er häufig in interdisziplinären Forschungsteams gelangt, mittels verschiedener wahrnehmungsspezifischer installativer Arbeiten. Flavia Caviezel, visuelle Ethnologin und Videastin ist eine Forscherin an der *Hochschule für Gestaltung und Kunst* (HGK) der *Fachhochschule Nordwestschweiz* (FHNW) Basel, die in inter- und transdisziplinären Kollaborationen insbesondere zu Ökologien und Fragen von Abfall und Ressourcen-Zyklen arbeitet und ihre Ergebnisse häufig mittels (interaktiver) Installationen und Videoessays, mitunter auch mit Audiowalks erfahrbar macht. Luzia Hürzeler schliesslich, Künstlerin und künstlerische Forscherin an der *HKB* und bis vor kurzem auch an der *Fachhochschule Westschweiz* (HES-SO) im Wallis, hat in einer Kombination zwischen bildender Kunst und Sozialanthropologie promoviert. Sie arbeitet oft zum Tier/Mensch-Verhältnis und zeigt ihre Forschung hauptsächlich in installativen Video- und Foto-Arbeiten.

Das Feld der künstlerischen Forschung

Bei der künstlerischen Forschung handelt es sich um ein Feld, das zeitlich weit zurückreicht, das aber für kontinentaleuropäische Kunsthochschulen ab Ende der 1990er

elles essaient de s'établir professionnellement en tant qu'artistes chercheurs. ses dans les écoles d'art et les institutions équivalentes et à quelles nombreuses difficultés ils.elles sont confronté-es pour y parvenir. À partir de l'exemple de ces trois personnes, on peut se demander ce qui constitue la qualité de leur recherche artistique.

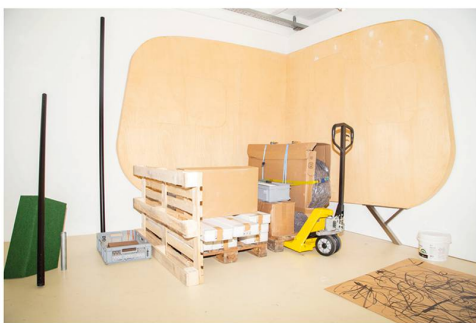
En premier lieu, je postule, pour les trois personnes présentées ici, la qualité suivante: la question des méthodes et des processus joue un rôle essentiel dans leurs activités artistiques et de recherche. C'est une marque distinctive de leur travail, qui les distingue aussi d'autres professeurs. es et artistes au sein et en dehors des écoles d'art, qui prétendent également avoir une activité de recherche. Les trois personnes en question sont: Hannes Rickli, artiste et artiste-chercheur à la *Haute école d'art de Zurich* (ZHdK). Hannes Rickli travaille sur les données et les infrastructures et présente ses résultats, obtenus souvent avec des équipes de recherche interdisciplinaires, via différentes installations de perceptions spécifiques. Flavia Caviezel, ethnologue visuelle et vidéaste, est chercheuse à la *Hochschule für Gestaltung und Kunst* (HGK) de la *Haute école spécialisée du nord-ouest de la Suisse* (FHNW) de Bâle. Elle travaille en collaboration interdisciplinaire et transdisciplinaire, notamment sur les questions d'écologie et de cycles des déchets et des ressources; elle présente souvent ses découvertes via des installations (interactives) et des essais vidéo, parfois aussi via des promenades audio. Enfin, Luzia Hürzeler, artiste et chercheuse-artiste à la *BFH* et, jusqu'à récemment, à la *Haute école spécialisée de Suisse occidentale* (HES-SO) en Valais, a soutenu une thèse qui entremêlait arts visuels et anthropologie sociale. Elle travaille souvent sur la relation entre l'homme et l'animal et expose ses recherches principalement dans des installations vidéo et photographiques.

Le champ de la recherche artistique

La recherche artistique est un domaine plutôt ancien, mais elle est devenue un sujet majeur pour les écoles d'art d'Europe continentale à partir de la fin des années 1990, à la suite de la réforme de Bologne. Depuis le début et pendant de nombreuses années, le concept de

120

Andreas Schneider



Mein künstlerisches Schaffen basiert auf der Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner Geschichte. Dabei greife ich auf meine Erfahrungen und Fertigkeiten aus den Bereichen Architektur und Möbelgestaltung zurück. Für mich bildet die Architektur einen starken Bezugsrahmen der Kunst. Insbesondere bei den Kunst- und Bau-Projekten kommt meine Arbeitsweise dieser Verbindung ganz nah. Mein Atelier ist das Entwicklungs- und Versuchslabor zur letztendlichen Umsetzung vor Ort.

Corona Nachtrag: Jäh heraus gerissen aus der vertrauten Kunst-, Vernisagen- und Produktionswelt. Mein Atelier verwaiste während der neu-modisch genannten Zeit namens Lock-down. Eine seltsame Zeit, in der ich selbst noch im leeren Zug nach Bex reiste um ein Werk aufzubauen, während dem alle sich fragten, wie es nun weiter geht. Mittlerweile ist die «neue Normalität» aktiv und das Erschaffen hat wieder einen Stellenwert. Ja, weniger ist mehr. In dieser Zeit versuche ich mich nicht unter Druck zu setzen um den Output wieder hoch zu fahren. Im Gegenteil: Die Qualität hat vieles mit der Zeit zu tun.

Jahre und im Zuge der Bologna-Reform zu einem grossen Thema wurde. Seit dieser Zeit wurde in der einschlägigen Literatur insbesondere der Forschungsbegriff ausgiebig diskutiert. «Unter Bezeichnungen wie «Künstlerische Praxis als Forschung» oder «Forschung in der und durch die Kunst» ist in den letzten Jahren eine Diskussion entstanden, in die sowohl philosophische Elemente (insbesondere der Erkenntnislehre und Methodenlehre) als auch bildungspolitische Aspekte und Strategien einfließen», fasst der Theoretiker einer Forschung in den Künsten, Henk Borgdorff, diese Diskussion zusammen.² Nicht einig war und ist man sich bis heute, ob man von Forschung über die Künste, in oder mit den Künsten oder gar durch die Künste ausgehen und so versuchen soll, die Beziehung zur künstlerischen Praxis zu bestimmen.³ Der Einfluss auf die Arten und Weisen der künstlerischen Forschung durch institutionelle Rahmenbedingungen und Entwicklungen wurde derweil rege diskutiert.⁴

Bei einem Rückblick auf die Entwicklung der künstlerischen Forschung fällt auf, dass sich die Diskussion eher selten darüber hinaus bewegt hat, was alles künstlerische Forschung sein kann oder sein darf. Zuweilen wird gar von «Kontaktarmut» zwischen Schulen künstlerischer Forschung gesprochen.⁵ Vor allem eine eigenständige Methodenreflexion wurde weitgehend unterlassen beziehungsweise bis anhin lediglich von angrenzenden Disziplinen, wie der Kunstgeschichte⁶ respektive den Kulturwissenschaften⁷ geführt.

Obwohl heute an Kunsthochschulen *artistic research* ein anerkanntes Thema ist und eine Vielzahl von Forschungsprojekten konzipiert und durchgeführt werden, bleibt die Praxis der künstlerischen Forschung vage. Nach wie vor erscheint das Feld nicht nur bezüglich seiner Protagonist*innen, sondern auch hinsichtlich seiner Methoden als heterogen und inhaltlich fragmentiert.⁸ Auch wenn er nur exemplarisch sein kann, lohnt sich sicherlich ein genauerer Blick auf das Tun von drei forschenden Künstler*innen, die alle eine mehrjährige Forschungstätigkeit aufweisen, auf ihre Berufsbiografien und auf die von ihnen eingesetzten Vorgehensweisen.

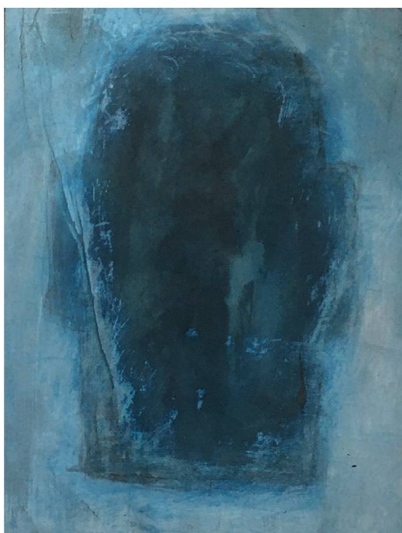
recherche a été discuté dans la littérature spécialisée. «Par des notions telles que «la pratique artistique comme recherche» ou «la recherche dans et par les arts», une discussion émerge ces dernières années, intégrant des éléments philosophiques (en particulier l'épistémologie et la méthodologie) et des aspects et stratégies de politique éducative», explique Henk Borgdorff, théoricien de la recherche en arts.² Il y avait et il y a toujours un désaccord sur la question de savoir s'il faut partir de la recherche sur les arts, dans ou avec les arts, ou même à travers les arts, et ainsi essayer de déterminer le rapport à la pratique artistique.³ Parallèlement, l'influence du cadre institutionnel et de ses développements sur les manières de mener la recherche artistique a fait l'objet de vives discussions.⁴

Si l'on regarde rétrospectivement le développement de la recherche artistique, il est frappant de constater que la discussion a rarement dépassé la question de savoir ce que peut/doit – ou ne peut pas/ne doit pas – être toute recherche artistique. On parle même parfois de «manque de contact» entre les écoles de recherche artistique.⁵ Surtout, une réflexion indépendante sur les méthodes a été largement omise, ou elle n'a été menée jusqu'à présent que par des disciplines connexes telles que l'histoire de l'art⁶ et les études culturelles.⁷

Bien que la recherche artistique (*artistic research*) soit aujourd'hui un sujet reconnu dans les écoles d'art et qu'un grand nombre de projets de recherche soient conçus et réalisés, la pratique de la recherche artistique reste vague. Le contenu de ce champ semble encore hétérogène et fragmenté, non seulement si on examine ses protagonistes, mais aussi ses méthodes.⁸ Même s'il ne peut avoir qu'une valeur d'exemple, il est certainement intéressant d'examiner de plus près le travail de trois artistes chercheur. ses ayant tous. tes plusieurs années d'expérience dans le domaine de la recherche, ainsi que leur biographie professionnelle et les approches qu'ils. elles utilisent.

121

Ferdinand Seiler



Künstler und Künstlerinnen sind Menschen, die es kompromisslos schaffen, durch ihre Persönlichkeit, Eigenart und authentischen Werke von massgebenden und kompetenten Personen, oder auch von Kunstinstitutionen und Kunsthochschulen als Künstler oder Künstlerin, die befähigt sind, Kunst zu schaffen, anerkannt zu werden.

An Kunsthochschulen gibt es das Berufsbild «künstlerische Forscher*in» nicht im eigentlichen Sinne. Auch ein eigenständiger dritter Zyklus, der es nach dem Master erlaubt, sich auf Forschung zu spezialisieren, ist bisher nicht vorhanden. Die schweizweit vorwiegend matrixartig aufgebauten Strukturen an den Kunsthochschulen bringen es zudem mit sich, dass Pensen und Aufgaben für Lehre und für Forschung zumeist separat vergeben werden. Eine Hauptanstellung definiert in der Grundlage, wer eher in der Lehre oder wer eher in der Forschung angesiedelt ist. Das Hinein- oder Hinübergreifen in den jeweils anderen Bereich wird oft nur für eine begrenzte Zeit vereinbart, und das Verhältnis muss regelmässig neu ausgehandelt werden. Gerade eine Anstellung in der Forschung ist zudem häufig an die Bedingung des (möglichst) erfolgreichen Einwerbens von Forschungsmitteln geknüpft. Sich langfristig und nachhaltig mit bestimmten Themen auseinandersetzen zu können, die eigene künstlerisch-forschende Tätigkeit zu stabilisieren, und so über die Jahre hinweg einen spezifischen Forschungsschwerpunkt aufbauen zu können, bleibt eine grosse Herausforderung. Vor diesem Hintergrund ist es erhellend, sich – wenn auch in aller Kürze – drei exemplarische Berufsbiografien anzuschauen.

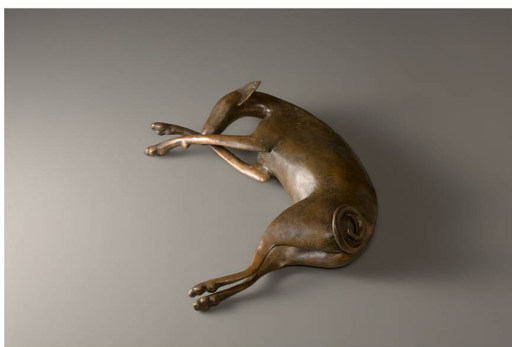
Hannes Rickli (*1959) erscheint als eines der erfolgreichen Beispiele eines forschenden Künstlers. Er studierte Fotografie sowie Theorie der Gestaltung und Kunst in Zürich und Medienkunst in Karlsruhe. Nach dem Studium arbeitete er als freier Fotograf für verschiedene Zeitungen und Magazine und konnte seine Arbeiten in verschiedenen Ausstellungen in der Schweiz und dem Ausland zeigen. Im Jahr 2004 erhielt er den Meret Oppenheim Preis vom Bundesamt für Kultur und begann als Professor an der ZHdK zu wirken. Nur drei Jahre später, im Jahr 2007 startete er ein erstes, von ihm geleitetes Forschungsprojekt, das der *Schweizerische Nationalfonds* (SNF) zu fördern bereit war. Am *Institute for Contemporary Art Research* entwirft und leitet er seither in mehrjährigen Zyklen künstlerische Forschungsprojekte, die ästhetische Effekte des wissenschaftlichen Mediengebrauchs untersuchen. Von 2016 bis 2020 war er

Dans les écoles d'art, la description de poste «chercheur.se en art» n'existe pas au sens strict. Il n'existe pas non plus de troisième cycle indépendant qui permette aux étudiants de se spécialiser dans la recherche après le master. En Suisse, les structures des écoles d'art, majoritairement de type matriciel, font que les temps de travail et les missions d'enseignement et de recherche sont généralement attribués séparément. Un emploi principal définit par principe si le titulaire du poste travaille plutôt dans l'enseignement ou dans la recherche. Passer d'un champ à l'autre n'est souvent convenu que pour une période limitée et le contrat doit être renégocié régulièrement. Tout particulièrement dans la recherche, l'emploi est souvent lié à la condition d'obtenir (autant que possible) des financements externes. Pouvoir travailler sur certains sujets durablement et sur le long terme, continuer ses propres activités de chercheur-artiste et pouvoir ainsi développer un axe de recherche spécifique au fil des ans reste un grand défi. Dans ce contexte, il est éclairant d'examiner trois biographies professionnelles exemplaires – aussi brèves soient-elles.

Hannes Rickli (né en 1959) apparaît comme un des exemples de réussite d'un artiste-chercheur. Il a étudié la photographie et la théorie du design et de l'art à Zurich et les arts de la communication à Karlsruhe. Après ses études, il a travaillé comme photographe indépendant pour divers journaux et magazines et a pu montrer son travail dans diverses expositions en Suisse et à l'étranger. En 2004, il a reçu le prix Meret Oppenheim de l'Office fédéral de la culture et a commencé à travailler comme professeur à la ZHdK. Trois ans plus tard seulement, en 2007, il a lancé et dirigé son premier projet de recherche, soutenu par le *Fonds national suisse de la recherche scientifique* (FNS). Au sein de l'*Institute for Contemporary Art Research*, il a depuis lors conçu et dirigé des projets de recherche artistique, avec des cycles de plusieurs années, qui étudient les effets esthétiques de l'usage scientifique des médias. De 2016 à 2020, il a été fellow du *Collegium Helveticum*, parrainé par l'*École polytechnique fédérale de Zurich* (ETH) et l'*Université de*

122

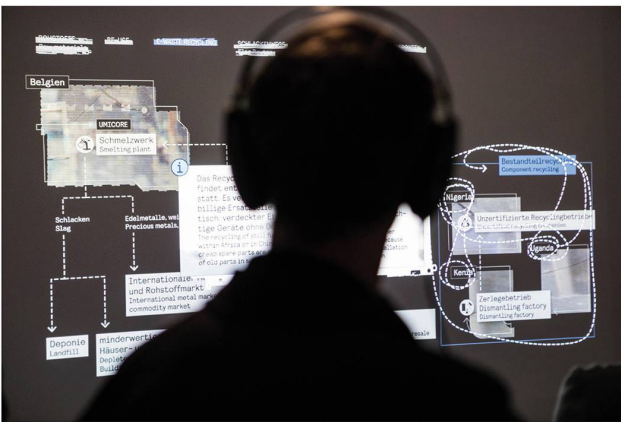
Sandra Snozzi



Siamo pragmatici, ci attiviamo, e vogliamo gestire le cose. Ma la creazione è anche passiva; è pure vedere tra le cose, il rapporto con il mondo, e il nostro essere nella realtà. Il modo di sentire, di abbandonarci, di lasciarci sedurre, affinché sempre nuovi fenomeni ci appaiano. Quindi comporre, interpretare, trasformare, dare un senso a ciò che ci si presenta come una sempre nuova evidenza. La nozione di oggetto, va sostituita dalla nozione di orizzonte: da ciò dipende la nostra propria evoluzione personale.



Flavia Caviezel, *Times of Waste – Was übrig bleibt*, Ausstellungsansicht, Kunstgewerbemuseum Berlin 2020. Foto: © Forschungsteam *Times of Waste*



Flavia Caviezel, *Times of Waste – Was übrig bleibt*, Ausstellungsansicht, Museum der Kulturen Basel 2017. Foto: © Omar Lemke

123

Bruno Steiner



Seit meiner Kindheit bearbeite und gestalte ich liebend gerne meine Umwelt. Im Künstler-Beruf kann ich meine vielfältig ausgebildeten Interessen sowohl in der Breite als auch in der Tiefe verfolgen. Genauer betrachtet setze ich die spielerisch kreative Herangehensweise jedoch vermehrt dazu ein, systemisch zu überleben und die ökonomische Existenz zu sichern, anstatt sie in den bevorzugten künstlerischen Medien (Malerei, Video) weiterentwickeln und entfalten zu können.



Luzia Hürzeler, *En dernier lieu*, 2019, Installation mit acht doppelseitigen Leuchtkästen, je 160 × 113 × 33 cm, Installation Ferme-Asile, Sion (Vorderseiten: Todesort; Rückseiten: Wolfspräparat am derzeitigen Standort). Foto: © Luzia Hürzeler

124

Taylan Tekin



J'ai créé une technique différente combinant la photographie et les perles de fusion en plastique avec un style et une précision très unique. En tant qu'êtres humains, nous ne voyons pas les détails, donc notre cerveau remplit les détails qui nous manquent lorsque nous regardons. En regardant ce travail à distance, votre cerveau vous dira qu'il s'agit d'une photographie. À mesure que vous vous rapprochez du travail, les détails deviennent de moins en moins clairs. L'existence de ce travail crée une démangeaison dans notre cerveau. En raison de sa forme incomplète et complète à la fois.

Supplément Corona : Le virus a pris ma liberté d'observer librement dans le monde extérieur brut avec de la profondeur, du son, une odeur comme je le faisais auparavant. De plus, le manque de fournitures peut être très crucial pour un artiste. Je l'ai vécu moi-même. Le virus m'a obligé à être plus efficace, plus économique, plus créatif avec très peu de fournitures. D'un autre côté, le virus a également eu un effet positif surprenant. Cela a fait de la nécessité de la présence en ligne de l'artiste une obligation.

Fellow am *Collegium Helveticum* in Trägerschaft der *Eidgenössischen Technischen Hochschule* (ETH) und Universität Zürich sowie der ZHdK. Seine Lehre ebenso wie seine Forschung fokussieren neben dem Gebrauch von Medien und Raum Fragen der Medienökologie. Künstlerische Arbeiten zeigte er in verschiedenen Ausstellungsräumen.

Auch die Arbeiten von Flavia Caviezel (*1964) sind von künstlerisch-wissenschaftlichen Interessen geprägt. Sie studierte Ethnologie und Filmwissenschaft an den Universitäten in Bern und Zürich und bildete sich an der HKB gleichzeitig zur Videastin aus. Als Bassistin bei *Flieger erobern die Welt* machte sie während ihres Studiums und darüber hinaus von 1986 bis 1996 Musik. Ab 1999 arbeitete sie an der ZHdK im Studienbereich Film/Video als wissenschaftlich-pädagogische Assistentin, als wissenschaftliche Mitarbeiterin und als Dozentin. Von 2004–2006 leitete sie zusammen mit Susanna Kumschick das vom SNF geförderte Forschungsprojekt «Check on Arrival: Grenzland Flughafen». Seit 2007 ist sie in einer festen Anstellung als Leiterin von Forschungsprojekten und als Dozentin an der HGK FHNW in Basel tätig. Neben der Fortführung ihrer Auseinandersetzung mit Grenzthematiken (unter anderem im SNF-Projekt «RhyCycling – Ästhetik der Nachhaltigkeit im Basler Grenzraum») sind Ökologien, Posthumanismus und Handlungsfähigkeit Themen, denen sie in ihrer langjährigen künstlerisch-wissenschaftlichen Tätigkeit mit interdisziplinären Forschungsteams inzwischen nachgegangen ist. Verschiedene mediale Ausstellungsassemblagen, Online-Archive und Veranstaltungsreihen sind Formate, mit denen die forschende Künstlerin den Austausch mit Fachpersonen und dem interessierten Publikum pflegt.

Luzia Hürzeler (*1976) schloss an der *Haute école d'art et de design* (HEAD) in Genf mit einem Bachelor in Fine Arts ab und erwarb einen Masterabschluss an der *Slade School of Fine Art* in London im Jahr 2004 (in dem Jahr, in dem Rickli seine Dozententätigkeit in Zürich aufnahm und Flavia Caviezel ihr erstes SNF-Projekt startete). Von 2007 bis 2009 wirkte sie als Stipendiatin des *Istituto Svizzero* in Rom. In die Forschung stieg sie wäh-

Zürich ainsi que par la ZHdK. Son enseignement et son travail de recherche portent sur l'utilisation des médias et de l'espace et sur les questions d'écologie des médias. Il a présenté des œuvres artistiques dans différents espaces d'exposition.

Les travaux de Flavia Caviezel (née en 1964) sont également caractérisés par son intérêt pour les démarches artistique et scientifique. Elle a étudié l'ethnologie et les études cinématographiques aux universités de Berne et de Zurich et a suivi simultanément une formation de vidéaste à la HKB. En tant que bassiste de *Flieger erobern die Welt*, elle a fait de la musique pendant ses études et au-delà, de 1986 à 1996. À partir de 1999, elle a travaillé à la ZHdK dans le cursus film/vidéo en tant qu'assistante scientifique et pédagogique, assistante de recherche et chargée de cours. De 2004 à 2006, elle a dirigé avec Susanna Kumschick le projet de recherche «Check on Arrival: Borderland Airport», financé par le FNS. Depuis 2007, elle occupe un poste permanent de directrice de projets de recherche et de conférencière à la HGK FHNW de Bâle. Outre la poursuite de son travail sur les questions de la frontière (notamment dans le projet du FNS «RhyCycling – Esthétique de la durabilité dans l'espace frontalier bâlois»), elle étudie les thèmes de l'écologie, du posthumanisme et de la capacité d'agir dans le cadre de son activité artistique et scientifique, en collaboration avec des équipes de recherche interdisciplinaires. À travers différents montages d'expositions, des archives en ligne et des séries d'événements, l'artiste chercheuse poursuit son échange avec des experts et le public intéressé.

Luzia Hürzeler (née en 1976) a obtenu une licence en beaux-arts à la *Haute école d'art et de design* (HEAD) de Genève et un master à la *Slade School of Fine Art* de Londres en 2004 (l'année même où Rickli a commencé à enseigner à Zurich et où Flavia Caviezel a lancé son premier projet pour le FNS). De 2007 à 2009, elle a été boursière de *Istituto Svizzero* à Rome. Elle a commencé son activité de chercheuse lors d'un emploi d'assistante scientifique et artistique à la HKB et a approfondi ses connaissances dans ce domaine dans le cadre d'un projet de recherche du FNS de 2012 à 2016, qui portait sur

125

Gerda Tobler



«Die schönere Welt, die unser Herz kennt, ist möglich.» Jene Welt vorstellbar machen («Imagine!»), jenseits von Resignation und Zynismus, das ist mein Kunstbeitrag, auf allen Ebenen. Damit wir den Systemchange vielleicht doch noch schaffen.

rend einer Anstellung als künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HKB ein und vertiefte ihre diesbezüglichen Kenntnisse in einem Forschungsprojekt des SNF von 2012 bis 2016, das sich den Mensch-Tier-Beziehungen anhand der räumlichen Anordnung im Zoo zuwandte. Mit «How to sleep among wolves» schloss sie im Jahr 2017 ihre Dissertation mit Fokus auf Bildende Kunst in Sozialanthropologie ab. Ab 2012 arbeitete sie als Dozentin und ab 2017 als Projektleiterin an der *École de design et haute école d'art du Valais* (EDHEA) der HES-SO. Im Sommer 2020 setzte sie ihre Tätigkeit an der HKB als Postdoc fort. Luzia Hürzellers künstlerische Arbeiten zeigt sie in Galerien, auf Messen und in Museen. Sie entstanden bis heute innerhalb und ausserhalb von Forschungsprojekten und erkunden die Bedingungen des Bildes und seiner räumlichen und medialen Bedingungen.

Alle drei genannten Personen waren bereits vor Aufnahme einer forschenden Tätigkeit künstlerisch tätig. Heute arbeiten sie in je verschiedenen Positionen an Schweizer Kunsthochschulen und sind dabei insbesondere auch forschend aktiv. Immer wieder zeigen sie Resultate aus ihren Untersuchungen auch in nationalen und internationalen Ausstellungen. Aber was zeichnet sie für das Feld der künstlerischen Forschung aus? Ich behaupte, dass ihr Umgang mit Methoden ein besonderer ist.

Drei Methoden künstlerischer Forschung

Im Antrag zu seinem vom SNF geförderten Projekt «Computersignale: Kunst und Biologie im Zeitalter ihres digitalen Experimentierens» (2012–2015, sowie 2017–2021) formulierte Hannes Rickli einen methodischen Ansatz: Er werde eine «teilnehmende technische Beobachtung» unternehmen, legte er dar. Hannes Rickli artikuliert damit in aller Deutlichkeit eine methodische Vorgehensweise, wie sie in den Diskussionen um künstlerische Forschung selten ist. Die teilnehmende Beobachtung hat ihre Wurzeln in der frühen Soziologie, erhielt aber insbesondere ab den 1960er Jahren mehr Aufmerksamkeit.⁹ Die teilnehmende Beobachtung, so schreiben Soziologen, ermögliche eine «Produktion von Wissen aus eigener und erster Hand».¹⁰ Hannes Rickli

les relations homme-animal selon l'agencement spatial dans un zoo. En 2017, elle a soutenu sa thèse «How to sleep among wolves», en se concentrant sur les arts visuels en anthropologie sociale. À partir de 2012, elle a travaillé comme chargée de cours et, à partir de 2017, comme directrice de projet à l'*École de design et haute école d'art du Valais* (EDHEA) de la HES-SO. À l'été 2020, elle a poursuivi son travail à la HKB en tant que post-doc. Les œuvres artistiques de Luzia Hürzeler sont exposées dans des galeries, des foires et des musées. Jusqu'à présent, elles ont été créées aussi bien dans le cadre de projets de recherche qu'en dehors de ceux-ci; elles explorent les conditions de l'image, aussi bien spatiales que médiales.

Les trois personnes mentionnées étaient déjà actives sur le plan artistique avant d'entreprendre une activité de recherche. Aujourd'hui, elles occupent divers postes dans les écoles d'art suisses et sont particulièrement actives comme chercheurs. Elles montrent régulièrement les résultats de leurs enquêtes dans des expositions nationales et internationales. Mais qu'est-ce qui les distingue dans le champ de la recherche artistique? Je maintiens que c'est leur recours à des méthodes qui est particulier.

Trois méthodes de recherche artistique

Dans sa demande de financement pour son projet soutenu par le FNS «Computer Signals: Art and Biology in the Age of Digital Experimentation» (2012–2015, ainsi que 2017–2021), Hannes Rickli a formulé une approche méthodologique. Il entreprend une «observation technique participante», a-t-il expliqué. Hannes Rickli a ainsi formulé en toute clarté une approche méthodologique, ce qui est plutôt rare dans les discours de la recherche artistique. L'observation participante a ses racines dans la sociologie, mais c'est surtout à partir des années 1960 qu'elle a pris de l'importance.⁹ L'observation participante, écrivent les sociologues, permet une «production de connaissances de première main».¹⁰ Hannes Rickli a adapté cette méthode à ses propres besoins. En utilisant divers capteurs, lui et son équipe se sont directement amarrés à RemOS1, au Spitzberg, une

126

Marie Vieli



Marie Vieli, Hommage à Twombly, 2018

Pour moi, être artiste est un métier particulier où la recherche et les découvertes tiennent une place importante, comme chez un scientifique. C'est ouvrir mon horizon, tenter d'aller plus loin ... Mais c'est aussi avoir un regard sensible posé sur le quotidien : je ne suis pas seulement artiste quand je travaille ou j'expose. Je le suis aussi quand je fais, par exemple, un hommage à Cy Twombly dans ma cuisine !



Hannes Rickli, *Afrikanischer Buntbarsch #3, Soundscape Texas*, Audiovisuelle Installation. Ausstellungsansicht Kunstraum Walcheturm, Zürich 2020. Foto: © Marc Latzel

127

Antoinette Vonlanthen



Der Beruf der Künstlerin oder des Künstlers wird oft als freiwillige Aktivität verstanden, bei der die Kunstschaffenden basteln, wenn sie Lust dazu haben. Dem ist nicht so: Ich als Künstlerin habe gelernt eine Struktur aufzubauen, mich persönlich weiterzubilden, auf den Tisch zu hauen, zu argumentieren, damit Malerei überhaupt möglich ist. Der Beruf Künstler ist für mich die höchste «Kunst», die sich auf alle Bereiche auswirkt. Daraus einen Beruf zu machen ist im wahrsten Sinne Magie.

adaptierte dieses Vorgehen für seine eigenen Bedürfnisse. Mit verschiedenen Sensoren dockte er sich mit seinem Team direkt an RemOS1, eine komplexe Unterwasserbeobachtungsstation von Verhaltensbiologen in Spitzbergen an.¹¹ Allerdings wollte er nicht einfach eine sozialwissenschaftliche Methode um eine raffinierte technische Komponente erweitern. Tatsächlich formulierte er selbst, dass er die «Spuren wissenschaftlicher Vorarbeit aus der Perspektive des Künstlers» betrachte, dass ihn daran verschiedene Aspekte interessieren würden, die «auf die eine oder andere Weise mit Ästhetik zu tun» hätten. Und «mit ästhetisch meine ich hier die Frage der sinnlichen Wahrnehmbarkeit von Handlungen, Räumen und Zeitlichkeit in den Vorgängen der Tierbeobachtung sowie die Materialität, der in die Erkenntnisprozesse involvierten Medien und technologischen Infrastrukturen».¹² In seiner Forschung tut er also etwas, worauf Sozialwissenschaftler*innen üblicherweise verzichten. Er nutzt ein mediales Instrumentarium, um sinnliche Wahrnehmung und Materialität zu thematisieren. In der von Rickli mitherausgegebenen Publikation «Datennaturen» einem «Gespräch zwischen Biologie, Kunst, Wissenschaftstheorie und -geschichte» werden vielfältige Aspekte davon verhandelt. Die Resultate seiner Forschungsarbeiten sind derweil äusserst vielschichtig und ermöglichen eine Rezeption, die über den wissenschaftlichen Text weit hinausgeht. Sie wurden und werden auch durch Ausstellungen und Konferenzen zugänglich gemacht. Als ein «neueres» Resultat kann beispielsweise die Ausstellung «Afrikanischer Buntbarsch #3, Soundscape Texas» betrachtet werden, die zu Beginn dieses Jahres im *Kunstraum Walcheturm* in Zürich gezeigt wurde.¹³

Flavia Caviezel formulierte für ihr Forschungsprojekt «Times of Waste» (2015–2018) eine Vorgehensweise, die Anklänge an verschiedene Methodentraditionen aufweist. Mit ihrem interdisziplinären Team und – ähnlich wie Hannes Rickli einem teilnehmend-beobachtenden Ansatz – geht sie in ihrem Projekt Biografien von exemplarisch ausgewählten Objekten, beispielsweise dem Smartphone oder rezykliertem Material von Gebäuden, nach. Ihre Methodik charakterisiert Flavia Caviezel in einem Artikel über kollaborative Forschungs-

station d'observation sous-marine complexe où travaillent des biologistes du comportement.¹¹ Cependant, il ne voulait pas se contenter d'ajouter une composante technique sophistiquée à une méthode de sciences sociales. En fait, il a lui-même déclaré qu'il considérait les «traces du travail scientifique préliminaire du point de vue de l'artiste», qu'il s'intéressait à divers aspects qui «d'une manière ou d'une autre ont à voir avec l'esthétique». Et «par esthétique, j'entends ici la question de la perceptibilité sensorielle des actions, des espaces et de la temporalité dans les processus de l'observation des animaux ainsi que la matérialité des médias et des infrastructures technologiques impliqués dans les processus de cognition».¹² Dans ses recherches, il fait une chose à laquelle les chercheurs.ses en sciences sociales renoncent habituellement. Il utilise des instruments médiaux pour aborder la perception sensorielle et la matérialité. Dans la publication «Datennaturen», une «conversation entre la biologie, l'art, la théorie des sciences et l'histoire des sciences» co-éditée par Rickli, de nombreux aspects de cette question sont abordés. Les résultats de ses recherches sont extrêmement complexes et permettent une réception qui va bien au-delà du texte scientifique. Ils ont été et sont rendus accessibles par le biais d'expositions et de conférences. Un résultat «plus récent» est, par exemple, l'exposition «African Cichlid #3, Soundscape Texas», qui a été présentée au *Kunstraum Walcheturm* à Zurich au début de l'année.¹³

Pour son projet de recherche «Times of Waste» (2015–2018), Flavia Caviezel a formulé une approche qui fait écho à diverses traditions méthodologiques. Avec son équipe interdisciplinaire et – à l'instar de l'approche participante et observationnelle de Hannes Rickli – elle enquête dans son projet sur des biographies d'objets choisis pour leur valeur exemplaire, par exemple le smartphone ou le matériau recyclé des bâtiments. Dans un article sur les processus de recherche collaborative, Flavia Caviezel caractérise ainsi sa méthodologie: «Pour élaborer les biographies, les chercheurs.ses travaillent avec une pratique scientifico-artistique et avec divers médias tels que le son, la photographie, la vidéo et le texte».¹⁴ Il est crucial à cet égard de travailler au-delà des frontières des disciplines. «La préoccupation ma-

128

Maritta Winter



Maritta Winter, Archi1, 2018, Bronzeskulptur, H 160 cm. Foto: © Maritta Winter

Ausdruck – Erschaffung: Ein Künstler ist für mich jemand, der etwas aus seiner Person, aus seinem Leben heraus ausdrückt, etwas erschafft. Dies unabhängig von Alter oder Bildung. Je nach Art des Werks/Ausdrucks unterscheidet man unter bildender Kunst, darstellender Kunst, literarische Kunst usw. Sein Innerstes preiszugeben braucht Mut. Mut ist meiner Meinung nach eine der wichtigsten Begabungen eines Künstlers.

Corona Nachtrag: Die Frage nach dem Sinn des Lebens und dem Sinn des eigenen Berufes hat sich in der Coronazeit nochmals verschärft: Was ist wichtig? Was macht Sinn? Der Kunstmarkt geht mit viel Unsinnigem einher, das raubt Energie anstatt zu geben. Corona bestätigt mich in der Überzeugung, dass mein Kunstschaffen Sinn macht, jedoch den Beruf Künstler*in stelle ich in Frage.

prozesse: «Zur Entwicklung der Biographien arbeiten die Forschenden mit einer wissenschaftlich-künstlerischen Praxis und mit verschiedenen Medien wie Ton, Fotografie, Video und Text». ¹⁴ Die Arbeit über die Grenzen von Disziplinen hinweg ist dabei entscheidend. «Das Hauptinteresse gilt den Modi und Möglichkeiten des Zusammenspiels von Wissenschaften und Künsten, von qualitativen Methoden, Verfahren und (transmedialen) Medienpraktiken». ¹⁵ Während die Referenz auf die qualitativen Methoden an Gespräche, Fragebogen, Beobachtungen denken lassen, verweisen die Medienpraktiken auf ein stärker künstlerisches Tun, auf ein Hantieren mit Film, Foto oder Ton. Dies bedarf eines umsichtigeren Vorgehens im Feld, als wenn einfach Gespräche geführt oder Beobachtungen angestellt würden. Bei der inhaltlichen Suche nach Erkenntnis werden nicht nur Aussagen und Beobachtungen von menschlichen Akteur*innen einbezogen, sondern es werden auch materielle Objekte befragt. Ebenfalls wird deutlich, dass in der Erkenntnissuche von Anfang an eine Darstellung und Aufbereitung von Resultaten mit verschiedenen medialen Formaten mitgedacht ist. Es geht um eine «Arbeit mit und an Materialien und Objekten (wie einem Smartphone), sowohl bei der Produktion von medialen Forschungsrohmaterialien vor Ort, als auch bei der Aufbereitung dieser Materialien in der Postproduktion und der Entwicklung geeigneter Präsentationsformate», macht die Künstlerin klar. ¹⁶ Sowohl im *Gewerbemuseum Winterthur* (2018/19) als auch im *Kunstgewerbemuseum Berlin* (2020) und an anderen Orten konnte die Arbeit mit der Ausstellung «Times of Waste. Was übrig bleibt» gezeigt werden. ¹⁷

Luzia Hürzeler beschäftigt sich seit längerer Zeit mit Fragen der Mensch-Tier-Beziehungen. Unter anderem führte sie an der EDHEA in Sierre (2017–2019) das Forschungsprojekt «Qui a vu le loup?» durch, in dem sie danach fragte, wie sich Aufzeichnungen und Repräsentationen auf ein für den Menschen kaum sichtbares Tier beziehen können. In einer Publikation zum Projekt setzte sie sich ebenfalls selbstreflexiv mit ihrer methodischen Vorgehensweise auseinander. So berichtet sie im Text «Wolfsleben_M» ¹⁸ davon, dass sie rund um Wolfsdarstellungen Daten sammelte, Presseberichte und andere

jeure porte sur les modes et les possibilités d'interaction des sciences et des arts, des méthodes qualitatives, des procédures et des pratiques médiatiques (transmédiales)». ¹⁵ Si la référence aux méthodes qualitatives rappelle les conversations, les questionnaires, les observations, les pratiques médiatiques renvoient à une activité plus artistique, au travail sur le film, la photo ou le son. Sur le terrain, cela exige une approche plus prudente que si les conversations étaient simplement menées ou les observations collectées. Dans la recherche des contenus de savoir, non seulement les déclarations et les observations des acteurs.trices humain.es sont incluses, mais les objets matériels sont aussi remis en question. Il est clair également que la recherche de connaissances, dès le départ, implique la présentation et le traitement des résultats dans divers formats de médialité. Il s'agit de «travailler avec et sur des matériaux et des objets (tels qu'un smartphone), tant pour la production sur place de matières premières pour la recherche médiale que pour le traitement de ces matériaux au cours de la postproduction et du développement de formats de présentation adaptés», précise l'artiste. ¹⁶ Au *Gewerbemuseum Winterthur* (2018/19) ainsi qu'au *Kunstgewerbemuseum Berlin* (2020) et ailleurs, le travail a pu se poursuivre avec l'exposition «Times of Waste. Ce qu'il reste». ¹⁷

Luzia Hürzeler travaille depuis longtemps sur les relations entre l'homme et l'animal. Elle a notamment mené le projet de recherche «Qui a vu le loup?» à l'EDHEA de Sierre (2017–2019), dans lequel elle s'est interrogée sur la manière dont les enregistrements et les représentations peuvent se rapporter à un animal à peine visible pour l'homme. Dans une publication sur le projet, elle est revenue de manière réflexive sur son approche méthodologique. Dans le texte «Wolfsleben_M», ¹⁸ par exemple, elle rapporte qu'elle a recueilli des données autour de la représentation des loups, qu'elle a consulté des rapports de presse et d'autres documents, qu'elle a mené des entretiens, pris des photos et finalement retracé la vie de huit loups. Ce travail de terrain lui a permis de photographier les huit loups empaillés dans leur emplacement actuel, mais aussi sur le lieu de leur mort respective; elle a ensuite installé les photos dans des vitrines lumineuses éclairées des deux côtés. Dans le cadre

129

Teres Wydler



YOU CAN'T MAKE ART BY MAKING ART! David Ireland

Dokumente sichtete, Gespräche führte, fotografierte und schliesslich das Leben von acht Wölfen nachzeichnete. Diese Grundlagenarbeit ermöglichte es ihr, Fotografien der acht präparierten Wölfe an ihrem aktuellen Standort und ergänzend den jeweiligen Todesort aufzunehmen und in doppelseitigen Leuchtvitrinen zu installieren. In Hinblick auf das SNF-Projekt «Afrika hinter Glas», das zum Ziel hat, die Dioramensammlung des *Naturhistorischen Museum Bern* zu untersuchen, wird sie ausgehend von Archivrecherchen und von während der Feldforschung gesammeltem und produziertem Material eine künstlerische Installation entwickeln. Diese wird darauf abzielen, die in Dioramen verwurzelten Vorstellungen von Afrika offenzulegen. Die Vorgehensweise fokussiert nicht ein einzelnes Objekt, sondern die Beziehungen zwischen mehreren Elementen und ihren Kontexten. Durch das Verändern, Verschieben und Hinzufügen von unterschiedlichen Elementen wird (fiktiv oder real) in die vorhandene Ordnung eingegriffen. Auch Luzia Hürzeler hat demnach inspiriert durch sozialwissenschaftliche beziehungsweise präzise ethnographische Methoden eine eigene künstlerisch-forschende Vorgehensweise entwickelt, die es ihr ermöglicht, komplexe Erkenntnisse mithilfe verschiedener medialer Rückgriffe und einer künstlerischen Praxis nachvollziehbar zu machen. Eigentliche Forschungsergebnisse waren zum Beispiel in der Form von Arbeiten wie «En dernier lieu» (Installation mit acht doppelseitigen Leuchtkästen) und «Qui a vu le loup?» (vier Videogespräche) in einer Einzelausstellung im *Centre artistique et culturel «Ferme-Asile»* in Sion zu sehen.¹⁹

Auf der Suche nach der Farbe des Himmels –
oder was macht die Qualität künstlerisch-forschender
Arbeiten aus?

Immer wieder initiieren Hannes Rickli, Flavia Caviezel und Luzia Hürzeler also Forschungsprojekte und tragen mit ihrer Praxis und den gewählten Verfahrensweisen zum Anschluss des Diskurses einer künstlerischen Forschung an andere Disziplinen bei. Alle drei sind entsprechend in transdisziplinären Konstellationen unterwegs. Neben der eigenen künstlerisch-forschenden Praxis stehen sie im Austausch mit Personen, deren Expertise so-

du projet du FNS «Africa behind Glass», qui vise à examiner la collection de dioramas du *Musée d'histoire naturelle de Berne*, elle développera une installation à partir de ses recherches dans les archives et des matériaux collectés et produits lors du travail de terrain. Dans cette situation d'exposition, elle met à jour des représentations de l'Afrique profondément enfouies. Son approche ne se concentre pas sur un seul objet, mais sur les relations entre plusieurs éléments et leurs contextes. En modifiant, déplaçant et ajoutant différents éléments (fictifs ou réels), une intervention a lieu dans l'ordre existant. Luzia Hürzeler, inspirée par des méthodes précises issues des sciences sociales et de l'ethnographie, a également cristallisé sa propre méthode de chercheuse-artiste, qui lui permet de rendre accessibles des découvertes complexes à l'aide de sa pratique artistique et de diverses reprises médiales. On pouvait voir quelques résultats concrets de cette recherche sous la forme d'œuvres comme «En dernier lieu» (installation avec huit caissons lumineux à double face) et «Qui a vu le loup ? » (quatre entretiens vidéo) dans une exposition personnelle au *Centre artistique et culturel «Ferme-Asile»* à Sion.¹⁹

À la recherche de la couleur du ciel – ou qu'est-ce
qui rend la qualité des travaux de recherche artistique
si particulière?

Hannes Rickli, Flavia Caviezel et Luzia Hürzeler ne cessent d'initier des projets de recherche et contribuent, par leur pratique et les procédures choisies, à relier le discours de la recherche artistique à d'autres disciplines. Tous trois travaillent donc dans des constellations transdisciplinaires. En plus de leur propre pratique de recherche artistique, ils engagent un échange avec des experts des sciences sociales, des arts ou des sciences naturelles. On peut également dire que tous les trois ont pour préoccupation première, à travers leur pratique artistique, «d'examiner un objet, ses contextes esthétiques et sociaux et d'adapter des méthodes appropriées à cet effet ou de développer eux-mêmes de telles méthodes».²⁰

Méthodiquement, ils combinent les éléments d'une
approche relevant des sciences sociales avec certaines spé-

130

Anita Zimmermann



Künstler sind die Ingenieure ihrer Idee.
Sie entwickeln eine Welt aus sich heraus.
Es ist identisch und entsteht von alleine – aber braucht Zeit.
Ein Spiel mit der eigenen Persönlichkeit im Zusammenhang mit der
Kreativität.
Kunst muss nichts – aber darf ALLES.
Sie muss weder wirtschaftlich sein noch in ein System passen.
Sie darf eigene Spielregeln bauen.
Das was es in der Welt nicht gibt, darf die Kunst übernehmen.
Dann ist sie schön.

zial-, kunst- oder auch naturwissenschaftlich fundiert sind. Ebenfalls für alle drei kann zudem behauptet werden, dass es ihnen primär darum geht, mittels ihrer künstlerischen Praxis, «einen Gegenstand, seine ästhetischen und gesellschaftlichen Kontexte zu untersuchen und dazu geeignete Methoden zu adaptieren oder selber solche zu entwickeln».²⁰

Methodisch verknüpfen sie Elemente einer sozialwissenschaftlichen Vorgehensweise mit Spezifika der künstlerischen Praxis, die Wahrnehmungsweisen auszuweiten und Sichtbarkeiten zu expandieren vermag. Hannes Rickli erweitert mit einer teilnehmenden technischen Beobachtung das Repertoire der Sozialwissenschaftler*innen. Nicht mittels eines wissenschaftlichen Artikels sondern beispielsweise mit Sound macht er so unbeachtete Aspekte von Infrastrukturen, zu denen etwa Unterwasserbeobachtungsstationen zählen, (öffentlich) erfahrbar. Damit gelingt es ihm, die Aufmerksamkeit auf Dinge zu legen, die sonst auch den naturwissenschaftlichen Forschenden verborgen bleiben würden. Flavia Caviezel setzt Medien wie Video und Fotografie ein, um am Objekt und mit diesem (nicht nur darüber) zu arbeiten und nachzudenken. Luzia Hürzeler schliesslich gewinnt aus dem audiovisuellen und räumlich-installativen Erhebungs- und Auswertungsvorgehen die Möglichkeit, Dinge, Erfahrungen und Kontexte in Beziehung zu setzen, und sie nutzt dies sowohl für ihre Analyse als auch für die Darstellung ihrer Resultate. Auf diese Weise können Sehgewohnheiten herausgefordert und auch neue gefunden werden. Potenzielle oder unterdrückte Bedeutungen von einem Ort können so aktiviert und die kulturellen Vorstellungen befragt werden, die sich in deren räumlichen Anordnungen und deren Beschaffenheit spiegeln.²¹

Wie ich zu zeigen versucht habe, gehen alle drei hier kurz porträtierten forschenden Künstler*innen mit ihren Arbeiten über eine ästhetisch-künstlerische Auseinandersetzung oder über Wahrnehmungsfragen hinaus. Ihre Anliegen gründen in aktuellen gesellschaftsrelevanten Fragestellungen. Immer wieder betten sie ihre Forschung in gesellschaftliche Themenkomplexe ein. Dadurch, dass sie ihre Verfahrensweisen explizieren und

cificités de la pratique artistique qui sont capables d'élargir les modes de perception et d'accroître la visibilité. Grâce à une observation technique participante, Hannes Rickli élargit le répertoire des chercheurs.ses en sciences sociales, non pas par un article scientifique, mais, par exemple, avec le son, qui permet de rendre perceptible (public) certains aspects habituellement non perçus des infrastructures, par exemple les stations d'observation sous-marines: il attire ainsi l'attention sur des choses qui sinon resteraient cachées aux chercheurs en sciences naturelles. Flavia Caviezel utilise des médias tels que la vidéo et la photographie pour travailler et réfléchir sur et *avec* l'objet (et donc pas seulement sur lui). Enfin, Luzia Hürzeler tire du processus – audiovisuel, spatial et installatif – de collecte et d'évaluation des données la possibilité de mettre en relation des choses, des expériences et des contextes, et elle a recours à cette démarche à la fois pour ses analyses et pour la présentation de ses résultats. De cette façon, certaines habitudes de voir peuvent être remises en question, de nouvelles habitudes peuvent voir le jour. Il devient ainsi possible d'activer les significations potentielles ou réprimées d'un lieu et d'interroger les représentations culturelles, telles qu'elles se reflètent dans les dispositions spatiales et la nature de ces significations.²¹

Comme j'ai essayé de le montrer, les travaux des trois artistes chercheurs.ses brièvement présentés ici vont bien au-delà d'une réflexion esthétique-artistique ou de questions de perception. Leurs recherches sont fondées sur des questions actuelles et socialement pertinentes. Leurs travaux s'enracinent dans des thématiques sociales. En explicitant leurs méthodes et en explorant systématiquement leurs problématiques, ils donnent à leurs projets une structure spécifique. Ils osent aussi utiliser la forme traditionnelle de présentation des résultats scientifiques, à savoir le texte, tout en le dépassant de manière intermédiaire. C'est l'une des raisons pour lesquelles ils parviennent à obtenir un financement pluriannuel de projets de recherche scientifique et se consacrent ainsi durablement aux thèmes qu'ils jugent importants.

ihren Fragen konsequent nachgehen, verleihen sie ihren Vorhaben eine spezifische Struktur. Sie wagen es zudem, die tradierte Form der Darlegung wissenschaftlicher Befunde, den Text, zu nutzen, aber diesen auch intermedial zu überschreiten. Nicht zuletzt deshalb gelingt es ihnen, sich mehrjährige Projektförderungen für wissenschaftliche Forschung zu sichern und sich damit den Themen nachhaltig zu widmen, die ihnen wichtig erscheinen.

- 1 Mail de Karin Fromherz, 8.6.2020.
- 2 Henk Borgdorff, *Die Debatte über Forschung in der Kunst*, in: *SubTexte 03, Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, S. 23–51.
- 3 Vgl. Christopher Frayling, *Research in Art and Design*, in: *Royal College of Arts Research Papers*, Vol. 1, No. 1, 1993/94, S. 1–5; Henk Borgdorff (wie Anm. 2); Florian Dombos u.a. (Hg.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London 2012.
- 4 Vgl. Tom Holert, *Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur*, in: *Texte zur Kunst*, Vol. 20, Juni 2011, S. 38–63; Dieter Lesage, *Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output*, in: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, No. 2, 2009; Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (Hg.), *Kunst und künstlerische Forschung. Art and artistic research*, Zürich 2010 (Zürcher Jahrbuch der Künste, Bd. 6); Philippe Sormani, Guelfo Carbone, Priska Gisler, *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*, Abingdon 2018.
- 5 Holert (wie Anm. 3), S. 53.
- 6 Vgl. Elke Bippus, *Installieren*, in: Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (Hg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zürich 2015.
- 7 Vgl. Ute Holfelder u.a. (Hg.), *Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion? Anziehung – Abstossung – Verwicklung: Epistemische und methodologische Perspektiven*, Zürich 2018. Dies lässt sich z.B. bei einer Durchsicht des *Journal for Artistic Research* erkennen, online: <https://www.jar-online.net>, zuletzt zugegriffen: 20.3.2020.
- 9 Christian Lüders, *Beobachten im Feld und Ethnographie*, in: Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek b. Hamburg 2000, S. 384–401.
- 10 Klaus Amann, Stefan Hirschauer, *Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm*, in: dies. (Hg.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a. M. 1997, S. 21.
- 11 Vgl. Priska Gisler, *Artistic Research as 'Participant Perception'. Reflecting on the Project 'Computer Signals' from an Arts-Inspired STS-Perspective*, in: Paulo De Assis, Lucia D'Errico, (Hg.), *Artistic Research. Charting a Field in Expansion*, London und New York, 2019, S. 175–191.
- 12 Hannes Rickli, *Der unsichtbare Faden*, in: Marcus Maeder (Hg.), *Kunst Wissenschaft Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung*, Bielefeld 2017, S. 84.
- 13 Kunstraum Walcheturm, online: <https://www.walcheturm.ch/agenda/afrikanischer-buntbarsch-3-soundscape-texas>, 13.2.–11.3.2020, zuletzt zugegriffen: 9.7.2020.
- 14 Vgl. *Times of Waste*, online: <https://times-of-waste.ch/de/forschungsprojekt/>, zuletzt zugegriffen: 7.7.2020.
- 15 Flavia Caviezel, *Ökologische Form der Zusammenarbeit*, in: Stefan Groth, Christian Ritter (Hg.), *Zusammen arbeiten: Praktiken der Koordination und Kooperation in kollaborativen Prozessen*, Transkript, Bielefeld 2019, S. 300.
- 16 Ebd., S. 301.
- 17 Vgl. *Times of Waste – Was übrig bleibt*, Gewerbemuseum Winterthur, 21.9.2018–17.3.2019, online: <https://www.gewerbemuseum.ch/ausstellungen/times-of-waste>; Design Lab #5. *Times of Waste – Was übrig bleibt*, Kunstgewerbemuseum Berlin, 25.1.–22.3.2020, online: <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstgewerbemuseum/ausstellungen/detail/design-lab-5/>, beide zuletzt zugegriffen: 7.7.2020.
- 18 Luzia Hürzeler, *Wolfsleben*, in: Alain Antille, Luzia Hürzeler (Hg.), *Quand on parle du loup – Sur les traces d'un invisible*, Lausanne (im Erscheinen).
- 19 Einzelausstellung *Des animaux à la Ferme*, kuratiert von Véronique Mauron, vgl. dazu: *Des animaux à la ferme*. Luzia Hürzeler, online: <http://www.ferme-asile.ch/Programme/Exposition/Des-animaux-a-la-ferme?id=1821>, zuletzt zugegriffen: 7.7.2020.
- 20 Anmerkung von Hannes Rickli zu einer ersten Version dieses Beitrags am 10.7.2020.
- 21 Nicolas De Oliveira, (Hg.) *Installation Art*. London 1996.

- 1 Mail de Karin Fromherz, 8.6.2020.
- 2 Henk Borgdorff, *Die Debatte über Forschung in der Kunst*, dans : *SubTexte 03, Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, p. 23–51.
- 3 Cf. Christopher Frayling, *Research in Art and Design*, dans : *Royal College of Arts Research Papers*, Vol. 1, No.1, 1993/94, S. 1–5; Henk Borgdorff, voir note 2 ; Florian Dombos et al. (éd.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*, London 2012.
- 4 Cf. Tom Holert, *Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur*, dans : *Texte zur Kunst*, Vol. 20, juin 2011, p. 38–63 ; Dieter Lesage, *Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output*, dans : *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, Vol. 2, No. 2, 2009 ; Corina Caduff, Fiona Siegenthaler, Tan Wälchli (éd.). *Kunst und künstlerische Forschung. Art and artistic research*, Zurich 2010 (Zürcher Jahrbuch der Künste, vol. 6) ; Philippe Sormani, Guelfo Carbone, Priska Gisler, *Practicing Art/Science: Experiments in an Emerging Field*, Abingdon 2018.
- 5 Holert (note 3), p. 53.
- 6 Cf. Elke Bippus, *Installieren*, dans : Jens Badura, Selma Dubach, Anke Haarmann (éd.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*, Zurich 2015.
- 7 Cf. Holfelder et Schönberger 2018 et al. (éd.), *Kunst und Ethnografie – zwischen Kooperation und Ko-Produktion? Anziehung – Abstossung – Verwicklung: Epistemische und methodologische Perspektiven*, Zurich 2018.
- 8 On peut le constater en examinant par exemple le *Journal for Artistic Research*, online : <https://www.jar-online.net>, dernier accès : 20.3.2020.
- 9 Christian Lüders, *Beobachten im Feld und Ethnographie*, dans : Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (éd.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek b. Hambourg 2000, p. 384–401.
- 10 Klaus Amann, Stefan Hirschauer, *Die Befremdung der eigenen Kultur. Ein Programm*, dans : idem. (éd.), *Die Befremdung der eigenen Kultur. Zur ethnographischen Herausforderung soziologischer Empirie*, Frankfurt a. M. 1997, p. 21.
- 11 Cf. Priska Gisler, *Artistic Research as 'Participant Perception'. Reflecting on the Project 'Computer Signals' from an Arts-Inspired STS-Perspective*, dans : Paulo De Assis, Lucia D'Errico, (Hg.), *Artistic Research. Charting a Field in Expansion*, London et New York, 2019, p. 175–191.
- 12 Hannes Rickli, *Der unsichtbare Faden*, dans : Marcus Maeder (éd.), *Kunst Wissenschaft Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung*, Bielefeld 2017, p. 84.
- 13 Kunstraum Walcheturm, online : <https://www.walcheturm.ch/agenda/afrikanischer-buntbarsch-3-soundscape-texas>, 13.2.–11.3.2020, dernier accès : 9.7.2020.
- 14 Voir *Times of Waste*, online : <https://times-of-waste.ch/de/forschungsprojekt/>, dernier accès : 7.7.2020.
- 15 Flavia Caviezel, *Ökologische Form der Zusammenarbeit*, dans : Stefan Groth, Christian Ritter (éd.), *Zusammen arbeiten: Praktiken der Koordination und Kooperation in kollaborativen Prozessen*, Transkript, Bielefeld 2019, p. 300.
- 16 Ibid., p. 301.
- 17 Voir *Times of Waste – Was übrig bleibt*, Gewerbemuseum Winterthur, 21.9.2018–17.3.2019, online : <https://www.gewerbemuseum.ch/ausstellungen/times-of-waste>; Design Lab #5. *Times of Waste – Was übrig bleibt*, Kunstgewerbemuseum Berlin, 25.1.–22.3.2020, online : <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/kunstgewerbemuseum/ausstellungen/detail/design-lab-5/>, pour les deux dernier accès : 7.7.2020.
- 18 Luzia Hürzeler, *Wolfsleben*, dans : Alain Antille, Luzia Hürzeler (éd.), *Quand on parle du loup – Sur les traces d'un invisible*, Lausanne à paraître.
- 19 Exposition *Des animaux à la Ferme*, curatrice Véronique Mauron, voir à ce propos : *Des animaux à la ferme*. Luzia Hürzeler, online : <http://www.ferme-asile.ch/Programme/Exposition/Des-animaux-a-la-ferme?id=1821>, dernier accès : 7.7.2020.
- 20 Note de Hannes Rickli sur une première version de cet article le 10.7.2020.
- 21 Michael Archer, *Museum*, dans : Nicolas De Oliveira, (éd.) *Installation Art*. London 1996.

Professione: artista ricercatrice

I

Come si definisce la qualità della ricerca artistica? O meglio: chi sono e cosa fanno le persone che svolgono ricerca in campo artistico oggi in Svizzera? La ricerca nel settore artistico è sempre esistita. E dagli anni Novanta, con il Processo di Bologna, viene praticata sempre più anche in ambito accademico. Nel mio contributo presenterò tre ritratti di artisti.e la cui ricerca è focalizzata sui metodi e sui processi. Sulla base di dichiarazioni biografiche e professionali, sarà presentato il percorso di Hannes Rickli, docente presso la *Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)*, Flavia Caviezel, videoregista e ricercatrice presso la *Hochschule für Gestaltung und Kunst (HGK)* della *Fachhochschule Nordwestschweiz (FHNW)* e Luzia Hürzeler, artista figurativa e post-doc presso la *Hochschule der Künste Bern (HKB)* e, fino all'estate

2020, presso l'*Ecole de design et haute école d'art du Valais (EDHEA)*. Puntando lo sguardo sui loro progetti di ricerca finanziati dall'*Fondo Nazionale Svizzero (FNS)*, capiremo come scelgono i loro metodi e come li impiegano, come li valutano e quali risultati ne ottengono. Emergerà chiaramente che in tutti e tre gli esempi giocano un ruolo essenziale certe costellazioni transdisciplinari, che la collaborazione è fondamentale e che il loro obiettivo è indagare un oggetto di ricerca tenendo conto dei suoi «contesti sociali ed estetici» (Rickli, 10/07/2020). Dal punto di vista metodologico, tutti e tre collegano elementi di un metodo socio-scientifico con certe specificità della pratica artistica, per riuscire ad ampliare le capacità percettive, espandere le evidenze e potenziare sensibilmente la molteplicità delle conoscenze.

Kunstmuseum Thurgau
Ittinger Museum
Kartause Ittingen

Kunsthalle Winterthur

KUNSTHAUS INTERLAKEN



LANGMATE

Scuola di
Scultura



Heinrich Gebert
Kulturstiftung Appenzell

KUNSTMUSEUM
SOLOTHURN

Kunsthhaus Zug



Nidwaldner
Museum

A*

*Aargauer Kunsthhaus

F+F
Schule für Kunst
und Design

KUNST(
ZEUG
)HAUS



musée
jurassien
des arts
moutier



VÖGELEKULTURZENTRUM

