

No Need for References

KUNSTHALLE EXNERGASSE | WUK

KUNSTHALLE EXNERGASSE | WUK

No Need for References

11.06. 2015 – 18.07. 2015

Ana de Almeida
Catalina Ravessoud
Mariel Rodríguez

laden ein/are inviting

Andréas Hochuli
Yota Ioannidou
Nuno da Luz
Sandra Monterroso
Berenice Olmedo
Alicja Rogalska

10. 06. 2015, 19.00: Eröffnung/Opening

12.06. 2015, 18.00: *Listen and repaint.*
An exchange on references
Talk between Catalina Ravessoud and Andreas Hochuli

25.06. 2015, 18.00: *Good Morning Mr. Mesmer*
Performance by Yota Ioannidou

26.06. 2015, 18.00: *Good Morning Mr. Mesmer*
Performance by Yota Ioannidou

03.07. 2015, 18.00: *No Need for References*
Talk between Ana de Almeida,
Catalina Ravessoud and Mariel Rodriguez

17.07. 2015, 18.00: Finissage and presentation of
the *No Need for References* publication

Liebe Ana, liebe Mariel,

Ich war auf meinem Heimweg, etwas angeheitert von einer Eröffnung und spazierte gezielten Schrittes an der Universität und benachbarten Buchgeschäften vorbei. In diesem Ensemble präsentierten auch einige Papiergeschäfte Ordner, Archivboxen und diverse Aktenmappen. Augenblicklich war ich gefangen von der Vielfalt der Farben und Formen, ohne auf die eigentliche Funktion dieser Objekte zu achten. Dennoch, benommen von diesem Anblick tauchte eine seltsame Analogie in meinem Geist auf: Ich hatte das Gefühl, dass ein Teil der Ausstellung, die ich gerade besucht hatte, in diesen Schaufenstern vor mir ausgebreitet war. Trotz der leicht veränderten Anordnung handelte es sich um die gleiche Akkumulation von Objekten wie in der Ausstellung. Bei genauerem Hinsehen konnte ich die gleichen Ordner, die gleichen Archivboxen und Mappen ausmachen. Der Künstler war wohl hier einkaufen gewesen. Dann versuchte ich mich an den Ausstellungstitel zu erinnern – vergebens. Meine Hand durchsuchte die Manteltasche und zog schließlich den Einladungsflyer hervor: „Knowledge inquiries. A research-based art project“. Wieder die Papierwaren betrachtend, versuchte ich zu ergründen, was das Streben nach Erkenntnis und ein Haufen analoges Material, das heute kaum mehr in wissenschaftlicher Forschung eingesetzt wird, miteinander zu tun haben sollen. Mir fiel die Einführung des Künstlers bei der Eröffnung ein, die wie ein „Vortrag“ angelegt war, und lachte in mich hinein.

Angeregt von den drei Gläsern Grüner Veltliner flogen mir schnell, aber in einem kompletten Durcheinander die Gedanken zu. Die engstirnige und altmodische Repräsentation von dem, was man sich unter „Forschung“ vorstellen sollte, kollidierte mit den diversesten Definitionen von Wissen. Obwohl mir die Existenz von „Forschung“ in der Kunst durchaus plausibel erschien, war mir die Obsession, „Forschung“ in diesem Kontext darzustellen zu wollen, unverständlich. Warum muss der Künstler – wie übrigens viele andere auch – sein Betätigungsfeld als wissenschaftliches

Paradigma repräsentieren und darauf mit einer überkommenen Ästhetik verweisen? Wozu diese Überfülle an Laborutensilien, Imitationen akademischer Idiome, diese Anhäufung von Büchern und Dokumenten in den verschiedenen Ausstellungsarrangements? Warum sollte Kunst als Nachahmung wissenschaftlichen Arbeitens daherkommen? Sind diese Leute so verzweifelt, dass sie aufgegeben haben, sich eigene Wege des Forschens zu suchen und lieber zu Trittbrettfahrern werden? Nun gut, ich weiß, dass wir in einer postmodernen Ära leben, aber das muss ja nicht bedeuten, dass sich künstlerisches Forschen an wissenschaftliche Modelle klammern sollte, anstatt seine eigenen Aussagen über Forschung und eine passende Methodologie zu formulieren. Gedankenverloren realisierte ich, dass ich immer noch vor dem Papiergeschäft stand und mir die Nase am Schaufenster plattdrückte. Wahrscheinlich doch der Veltliner-Rausch, dachte ich.

Grollend über die vorgerückte Uhrzeit und das frühe Aufstehen am nächsten Morgen setzte ich meinen Heimweg fort, mit dem festen Vorsatz schnell ins Bett zu gehen. Aber ich ärgerte mich darüber, dass ich mich so lange mit einer Ausstellung beschäftigte, die jeder bald wieder vergessen haben würde. Ich konnte nicht aufhören darüber nachzudenken, wie Forschung in der Kunst repräsentiert und betrieben wird. Jedenfalls war die Ausstellung, die ich besucht hatte, keineswegs eine Ausnahme; viele derartige Projekte schossen in allen Ecken der westlichen Welt aus dem Boden. Und trotzdem, mich erstaunten diese Kunstschaffenden, die anscheinend die Suche nach ihrer eigenen Definition von Forschungstätigkeit aufgegeben hatten. Schon verdächtigte ich diese KünstlerInnen eines gewissen Tropismus zur Wissenschaft – und da war ich vor meinem Haus angekommen.

Der Tag danach. Mit fürchterlichen Kopfschmerzen den Grünen Veltliner bereuend, nach einen halben Eimer Kaffee und während ich rasch meine Sachen zusammensuchte, um zur Arbeit zu gehen, fand ich wieder den Flyer mit seinem großen Titel „Knowledge

inquiries. A research-based art project“ Ich fühlte mich wie Bill Murray im Film „Und täglich grüßt das Murmeltier“, verfolgt von dieser Geschichte mit den künstlerischen Forschungsprojekten und das ganze Möchtegern-wissenschaftliche Chaos rundherum.

Auf meinem Weg zur Arbeit, versunken in meinem Sitzplatz in der U-Bahn, dachte ich weiter über das wie im Film immer wiederkehrende Thema nach – aber letztendlich hatte ich auch einen Kater. Durch eine seltsame Verkettung von Ideen kam mir jedoch Adornos Definition von Mimesis in den Sinn. Grob gesprochen behauptete der Philosoph, dass die Kunst eine Mimesis der Vernunft ist, jedoch ohne deren unterdrückter und gewaltsamen Merkmale. Diese zufällige Eingebung passte perfekt zu meinen Fragen über Projekte aus künstlerischer Forschung. Tatsächlich, durch das Entleihen von Repräsentationen und Methodologien aus der Wissenschaft scheinen diese Kunstprojekte eine Mimesis zu erzeugen, aber einer anderen Art als in Adornos Konzept. Eine Mimesis des dominierenden Forschungsbereichs; eine Mimesis der Wissenschaft. Es ist nun nicht so, dass ich Wissenschaft nicht mag, aber ich sehe keinen Grund, sie zu kopieren. Als die U-Bahn anhielt, kehrte ich zur Realität zurück und marschierte schnell zur Arbeit.

Erschöpft von meinem Tag im Büro, fiel mir auf meinem Heimweg ein, dass ich mich mit Ana und Mariel auf einen Kaffee verabredet hatte. Es sollte um die Einreichung zu einer Ausstellung in der Kunsthalle Exnergasse gehen. Ich versuchte, mich an die Ergebnisse des ersten Brainstormings zu erinnern und fand schließlich das Email in den Tiefen meines Smartphones. Beim kurzen Überfliegen des Textes fiel mir ein Satz ins Auge: „Wie wäre es, wenn wir etwas über Forschung in der Kunst vorschlagen?“ Ja, vielleicht sollten wir etwas über künstlerische Forschung vorschlagen. Warum nicht? Mit diesem Satz im Kopf betrat ich das Kaffeehaus. Mariel wartete schon.

Catalina Ravessoud

Dear Ana, dear Mariel,

I was coming back from an opening a bit merry, walking mechanically on my way home and passed in front of the university and the bookshops nearby. Amongst this ensemble, some stationery shops displayed files, archive boxes, and various folders. I was absorbed in the variety of colours and shapes without taking notice of the essential function of these objects. However, blurred by this sight, a strange analogy came to mind: I had the feeling that a part of the exhibition I just visited was in the shop window. Despite a slightly different organisation, the window presented the same accumulation of objects exhibited at the opening. Upon a closer look, I noticed the same folders, the same archive boxes and files. The artist probably did his shopping there. Then I tried to remember the title of the exhibition – in vain. Rummaging my hand in the pocket of my coat I found the invitation flyer: “Knowledge inquiries. A research-based art project.” Looking back at the stationary items, I tried to figure out the connection between a quest for knowledge and some analogue material now hardly ever used in scientific research. I thought about the introduction given by the artist at the opening, made as a kind of “lecture;” and I began laughing to myself.

My mind uninhibited by the three glasses of Grüner Veltliner, I started to think quickly but totally disorganised. The narrow and old-fashioned representation of what “research” could be and multiple definitions of knowledge bumped into each other. Although I could surmise the existence of “research” in art, I could not understand this obsession to represent “research” in such way. Why does the artist – like many others, by the way – represent this activity as a scientific paradigm and refer to it with an outdated aesthetic? Why this abundance of laboratory settings, imitations of academic idioms, accumulation of books and papers in various exhibition settings? Why make art as an imitation of scientific practices? Are these people so desperate that they gave up on finding their own means of research and prefer to act like

copycats? Well, I know we are in a postmodern era, but it doesn't mean that artistic research should stick to scientific models and not create its own representations of what research is and a proper methodology. Lost in my thoughts, I realised I was still in front of the stationary shop with my face pressed against the window. Probably the inebriation from the Grüner Veltliner, I thought.

Cursing the late hour and the next morning's early wake-up, I continued on my way home committed to going fast to sleep. However, I was angry about spending so much time thinking about an exhibition that everyone will soon forget. I couldn't stop thinking about the way of representing and doing research in art. Indeed, this exhibition I visited was far from being an exception; many projects were proliferating in every corner of the Western world. But still, I was astonished by these art practitioners giving up the search for their own definition of research activity. Meanwhile, I was suspecting these artists of a tropism toward science – but now I was in front of my building.

The day after. Suffering with a horrible headache, regretting the Grüner Veltliner, drinking a half bucket of coffee, and preparing my stuff quickly-quickly to go to work, I found the flyer again with its big title "Knowledge inquiries. A research-based art project." I felt like Bill Murray in the film "Groundhog Day", haunted by this story of research-based art projects and all the wannabe scientific havoc around.

On my way to work, slouched in the metro, I thought about Groundhog Day, the recurring topic of artistic research – but I had a hangover. Nevertheless, helped by a strange coalescence of ideas, Adorno's definition of mimesis came to mind. Coarsely described, the philosopher established that art is a kind of mimesis of reason but freed from the repressive and violent features. Found by chance, this definition fit so well with my questions about research-based art projects. In fact, by borrowing representations and methodologies

from science, these art projects tend to create a mimesis but of another kind than Adorno's concept. It was a mimesis of the dominant field; it was a mimesis of science. Well, it is not that I do not like science, but I would prefer not to copy it. When the metro stopped I returned to reality and walked quickly to work.

Exhausted by my day at the office, I was on my way back home when I realised I had a rendezvous with Ana and Mariel for a coffee. It was about an application for an exhibition at the Kunsthalle Exnergasse. While trying to remember the results of the first brainstorming, I finally found the email in the depths of my smartphone. Reading quickly, a sentence caught my eye: "Why not propose something about research in art?" Yes, why not propose something about artistic research? Yes, why not? Repeating this, I entered the café. Mariel was already there.

Catalina Ravessoud



Collaboration and Conflict Resolution Skills Training
by Smithsonian-Mason School of Conservation, 2012

Liebe Ana, liebe Catalina,

ich habe über unsere dreiteilige Herangehensweise an künstlerische Forschung nachgedacht und finde weiterhin, dass die Gliederung in Academia-Methoden-Wissen unsere Überlegungen und Gespräche zu dem Thema gut repräsentiert. Obwohl es, wie wir wissen, schwierig ist, diese drei Pole, die sich ja überlappen und gegenseitig beeinflussen, wirklich voneinander zu trennen, glaube ich, dass wir mit diesem Zugang drei essentielle Aspekte in Leben und Arbeit von vielen KünstlerInnen gut erfassen können. So etwas wie das *Wo*, *Wie* und *Was* der aktuellen modernen Kunstformen.

Wie wir schon besprochen haben, werde ich mich auf Letzteres konzentrieren; nämlich was für eine Art von Wissen künstlerische Forschung zu produzieren scheint, aber auch welches dabei als Quelle herangezogen wird. Es ist hier tatsächlich angebracht, eine spezifische Form des Wissens zu thematisieren, eine, die in künstlerischen Forschungsprozessen sowohl genutzt als auch produziert wird, sich aber radikal von jener unterscheidet, die aus traditioneller akademischer Forschung gewonnen wird.

Aber auf was gründet sich diese Spezifität?

Es scheint, dass wir bei Arbeiten, die im Kontext künstlerischer Forschung entstehen, an eine Bedeutungsebene herangeführt werden, die anders ist als die, die akademische Forschungspraxen hervorbringen. Dieser Unterschied beruht nicht zwingend auf den Themen oder den angewandten Verfahren. Was ist dann aber diese *Andersartigkeit*, die ihn ausmacht? Ich glaube, künstlerische Forschung wird oft mit einer Art „Weisheit“ assoziiert, die näher an der Intuition als an der akademischen Expertise liegt. Eine, die einem nicht-konzeptuellen System entspringt.

Wenn wir nach dem epistemologischen Hintergrund von künstlerischer Forschung fragen, müssen wir diese *andere* Form von Wissen als

Ausgangspunkt wie auch umgekehrt als Ergebnis berücksichtigen. Aus diesem Grund ist die Methodik selbst auch ein zentraler Bestandteil der Forschung, wie Ana weiter ausführt. Indem der Fokus auf den Prozessen und Methoden liegt, wird der Forschungsgegenstand beweglich, der Fragenkomplex als ergebnisoffene Angelegenheit behandelt – was Raum für Widersprüche, Fehler und Unerwartetes als Teil der Wissensproduktion eröffnet. Dieser Ansatz zieht unvollendete Gedankenbilder fixen Bedeutungen vor, setzt auf Flexibilität statt auf untermauerte Theorien, Fragen statt Antworten, und unterscheidet sich von akademischer Forschung insofern, als solcherart Wissen seine Argumente nicht auf Lehrsätzen und Logik aufbaut.

Ich denke, dass diese Art von *Offenheit* der Fähigkeit bedarf, „zwischen den Zeilen zu lesen“. Eine bestimmte Offenheit scheint fast eine Grundvoraussetzung zu sein, um künstlerische Forschung zu betreiben oder auch nur anzudenken.

Jemand kann zum Beispiel „zwischen den Zeilen“ eines Kommentars oder Texts lesen, aber auch einer nonverbalen Geste als Andeutung oder Handlung. Dieses „zwischen den Zeilen lesen“ würde folglich auf jene Art von Erkenntnis verweisen, auf die künstlerische Praxen zustreben. Auf die Information, die in den Leerstellen versammelt ist. In diesem Sinne erscheint eine Zufallsentdeckung oder Kekulé's Traum von der Ouroboros-Schlange naheliegender als kantianische Kategorie-Obsessionen. Solcherart Information wird nicht in fertigen Statements übermittelt, sondern eher als performative Entfaltungen (während) des kreativen Schaffens.

Mit diesen Ideen im Hinterkopf lud ich Berenice Olmedo und Sandra Monterroso zur Teilnahme an der Ausstellung ein. Die Künstlerin Berenice arbeitet mit Tierpräparation. Ich finde es interessant, dass die verschiedenen, ihrer Arbeit zugrundeliegenden Methoden indirekte Reflexionen über die investigative Arbeit des Forschens sind und sie Referenzen aus Gesetzgebung, Medizin, Chemie, Tierpräparation, Bioethik, forensischen Verfahren und sogar Modedesign zieht.

Interdisziplinarität manifestiert sich bei ihr als Arbeitsweise, aber auch als eigener Standpunkt, indem etwa der Prozess des Sezieren mit der gleichen Stringenz auf das mexikanische Gesetz bezüglich toter Tiere im öffentlichen Raum angewandt wird wie auf die Kadaver selbst.

Meiner Ansicht nach reflektiert ihre Arbeit für das Projekt *No need for references* in erster Linie über Biopolitik, aber davon ausgehend entspringt eine ganze Reihe weiterer Implikationen, in denen performative Aspekte, archivarisches Arbeiten, Anleihen an andere Disziplinen und das Erproben verschiedener Techniken zum Tragen kommen.

Sandra Monterroso präsentiert eine andere Position. Sandra ist Künstlerin und absolviert zurzeit das Programm PhD-in-Practice der Akademie der Bildenden Künste Wien. Ihre Arbeit befasst sich mit Entkolonialisierung und einer Neu-Evaluierung von Techniken, Themen und Formen von Wissen, die im Zuge der kolonialen Entwicklungen in Lateinamerika ins Abseits gedrängt wurden. Hier setzen ihre Kritik und Reflexionen zu den weltweiten Auswirkungen von Kolonialismus, Rassismus und Eurozentrismus an. Obwohl in den ersten Schritten ihrer Projekte Recherche betrieben wird, scheinen die finalen Arbeiten diesen Prozess nicht aufzeigen zu wollen – eher optiert die Künstlerin für eine Ästhetik des Ver-Lernens und lässt ihre Rückschlüsse und Erkenntnisse selbst zum Werk werden. Die Frage, die ich mit Sandras Beitrag zu *No need for references* verbinde, hat mit Legitimität zu tun, was auch das Konzept der künstlerischen Forschung als Institutionskritik widerspiegelt und ebenso mit Catalinas Überlegungen zur Ausstellung korrespondiert. Wer kann wie und wann sprechen? Wem kann man wie und wann zuhören?

Fragen, die vielleicht unbeantwortet bleiben, aber unablässig gestellt werden müssen.

Mariel Rodríguez

Mariel Rodríguez



Documentation of the project "The bio-unlawfulness of being: Stray dogs" / Berenice Olmedo, Puebla- Mexico 2012-2015.



Fellverkäufer / Jean- Léon Gérôme, 1860. Diathek online, Universität Trier, Fach Kunstgeschichte.

Dear Ana, dear Catalina,

I have been thinking about our tripartite approach to artistic research, and I continue to find the Academia-Methods-Knowledge division to be comprehensive of our reflections and talks on the subject. Even if, as we know, it is difficult to really separate these three poles since they overlap and influence each other, I believe, as a working partition, it pins down three crucial aspects present in the lives and practices of many artists. Something like the *Where*, *How*, and *What* of these so recurrent contemporary art forms.

As we spoke before, I will focus on the latter. That is, *what* type of knowledge artistic research is said to produce but also that which forms its resources. In fact, it is pertinent to speak of a specific form of knowledge that is both used and produced during the processes of artistic research yet differs radically from that coming from traditional academic research.

But what is this specificity about?

In the context of artistic research works it seems we are introduced to a layer of meaning that differs from the one outlined by academic research practices. This difference might not necessarily rely on the topics or the procedures. But then, what is this otherness with which it is related? I think artistic research is often linked to a sort of wisdom that could be closer to intuition than to academic expertise. One of a non-conceptual order.

In posing the question of epistemology in artistic research we have to think about this *other* type of knowledge as a point of departure and, in turn, as result as well. This is why the methodology itself becomes a central part of the research, as Ana further develops with her approach. While placing attention on the processes and methods, the object of the research becomes movable, the subject of study is taken as a non-definite matter, opening up a

space of contradiction, mistake, and the unexpected as a part of the processes of knowledge production. Thus, the approach is one that privileges unfinished thinking over fixed meanings, flexibility versus corroboration, questions before answers, differing from academic research insofar as the knowledge of artistic research does not build its arguments in a propositional, logical way.

On my side, I think that this type of openness requires something like being able “to read between the lines”: this means, there is an *openness* that almost seems to be a precondition for doing and even thinking of artistic research.

For instance, one can “read between the lines” of a commentary or a text, but also of a non-verbal gesture such as a glimpse or a deed. To “read between the lines” would then refer to that type of knowledge that artistic practices strive for. To the accumulation of the information contained in the gaps. In this sense, it is closer to serendipity and Kekulé dreaming his ouroboros than to Kantian categorical obsessions. Such information is not transmitted as statements but more often as performative unfoldings of and in the creative process.

With these ideas in mind, I invited Berenice Olmedo and Sandra Monterroso to take part in the exhibition. Berenice is an artist working with taxidermy. I think it is interesting how the various methods she integrates in her work are indirect reflections upon the task of investigation, pulling references from legislation, medicine, chemistry, taxidermy bioethics, forensic practices, and even fashion design. In her work interdisciplinarity manifests as a form of working but also as a statement, where the process of dissecting is applied with the same stringency to the Mexican law concerning dead animals in public space as to the carcasses themselves.

In my view, the work she presents for the *No need for references* project reflects primarily upon biopolitics, but

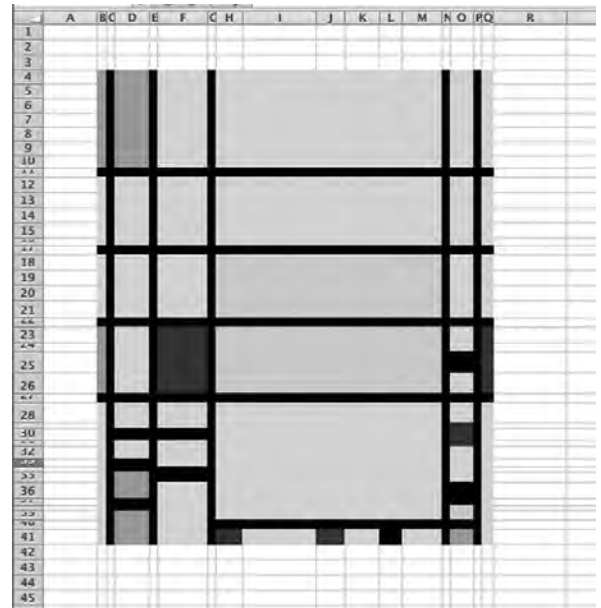
from there it departs to a whole array of implications, where performative aspects, archival work, borrowings from other disciplines, and the cultivation of different techniques become crucial for thinking about the practice of artistic research.

The other position is that of Sandra Monterroso. Sandra is an artist and currently a PhD-in-Practice student at the Academy of Fine Arts Vienna. Her work focuses on decolonisation and the reevaluation of techniques, topics, and forms of knowledge repressed by the colonial enterprise in Latin America. From there her critique and reflections explore the complex of the implications of colonialism, racism, and Eurocentrism worldwide. Research is involved in the first steps of her projects, but in the final works there is no need to expose this process – it seems as if she would rather opt for an aesthetic of unlearning, where her conclusions and learnings themselves become the work. The question I relate with the work presented by Sandra for the *No need for references* exhibition has to do with legitimacy, which also mirrors the idea of artistic research as institutional critique and addresses Catalina's reflections in the show. Who is able to speak how and when? Who can be listened to how and when?

Questions that might remain unanswered but shall persistently be asked.

Mariel Rodríguez

Catalina Ravessoud



pietmondxls.jpg
originally colored, 2013

Liebe Mariel, liebe Catalina,

ich möchte mit euch über Methoden sprechen. Zuerst bitte ich euch, dass ihr euch Methode einfach als eine Reihe von Schritten vorstellt, die mehr oder weniger gründlich durchgeführt werden; als Prozess, den man auf jede Art von Praxis anwenden kann, und – sogar wenn es zum Zufall, zur Improvisation oder anderen willkürlichen Ereignissen kommt – man sich immer noch auf eine Form von Strategie berufen kann. Irgendwie kann ich künstlerische Forschung nicht als vorrangigen Untersuchungsmodus in der Kunst denken, ohne immer wieder auf die dabei angewandten Methoden zu kommen.

Bitte beachtet, wie häufig in künstlerischer Forschung Methoden die eigentliche Richtung und Zielsetzung der Recherche überlagern. Es ist kaum überraschend, dass Methoden, als Teil des formalen Aspekts von Forschung, eine so große Rolle spielen – immerhin sprechen wir ja über Forschung im Rahmen der Kunst. Das angewandte Instrumentarium beeinflusst schließlich nicht nur das Ergebnis der Recherche, sondern auch den Prozess selbst, dorthin zu gelangen. Entweder sollen damit bestehende Theorien untermauert oder neue entwickelt werden; künstlerische Forschung als praxisorientierte und –gesteuerte Recherche steht in Verbindung mit selbstreflexiven und selbstkritischen Prozessen der Wissensproduktion, während sie oftmals auch darüber hinaus geht. Aus der Vielfalt an Methoden, die in den verschiedenen künstlerischen Forschungsprojekten herangezogen werden, gilt unser spezielles Interesse jenen, die aus den Bereichen der Anthropologie und den Sozialwissenschaften kommen, und hier möchte ich mit der Einladung von Nuno und Alicja ansetzen.

Obwohl es nichts Neues ist, diese Formen von qualitativer Forschungsmethodik in der Kunst einzusetzen, scheint der Hinweis auf deren *disziplinären* Ursprung ihrer Präsenz keinen Abbruch zu tun. Wir können entweder sagen, dass bestimmte Methoden einer

bestimmten Disziplin angehören, oder dass dieselben Methoden einfach auch auf andere Disziplinen angewandt werden können. Oder beides. Wenn nun aber bestimmte Forschungsmethodiken, auch wenn sie eigentlich in den verschiedenen Feldern der Sozialwissenschaft entwickelt wurden, in eine künstlerische Praxis eingebunden werden, wie kommt es, dass diese niemals vollständig absorbiert werden? Weshalb erhalten sich Forschungsmethoden in der Kunst eine derart auffallende *Fremdheit*?

Auch die Idee der Aneignung ist in der zeitgenössischen Kunst sicherlich nichts Neues. Einmal abgesehen von der Idee der Aneignung als eigene Methode, was passiert mit unserer Forschung, wenn wir Methoden verfolgen, die immer mit einer *Andersartigkeit* behaftet sind, die ihnen eine Wichtigkeit innerhalb des künstlerischen Felds verleiht?

Manchmal neige ich dazu, Dinge zu vereinfachen, um sie in meinem Kopf besser einordnen zu können, und so wird künstlerische Forschung plötzlich zu einem dieser Dinge mit zwei Seiten, die mir nur die Wahl erlauben zwischen Option A: das Entleihen von Methoden, die traditionell zu anderen Forschungsgebieten gehören, und Option B: die Formulierung einer theoretischen These auf der Basis von empirischen Methoden, die ursprünglich von und für experimentelle künstlerische Praxen entwickelt wurden (hierzu zähle ich auch alle möglichen Recherchen, die man hauptsächlich zur Unterstützung der eigenen kreativen Arbeit betreibt). Natürlich ist hier noch viel mehr zu sagen, aber irgendwie scheint diese Polarisierung der in einer Forschung angewandten Methoden anhand deren Ursprungs innerhalb oder außerhalb der Kunst ziemlich brauchbar zu sein, um die Wege der Generierung, Anwendung und Aneignung von Methoden nachzuzeichnen.

Auf einem unserer Spaziergänge in Wien diskutierten Alicja und ich den Unterschied zwischen Aneignung und Entleihen. Wenn Aneignung bedeutet, sich etwas für den eigenen

Gebrauch zu nehmen, typischerweise ohne die Zustimmung des Eigentümers/der Eigentümerin, würde Entlehen voraussetzen, etwas (das jemand anderem gehört) zu nehmen und zu gebrauchen mit der Absicht, es wieder zurückzugeben. An dieser Stelle wollen wir den Akt des Entlehens weiter ausführen.

Was geschieht mit einer Methodologie, wenn sie entlehnt wird? Wenn sie gewissermaßen aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, manipuliert¹ und anschließend in einem Akt der Wiederaneignung in denselben Kontext zurück platziert wird. Wir alle wissen, wie schwer er ist, etwas auszuborgen und es im Originalzustand wieder zurückzugeben – wie ist es dann mit einer Methodologie, die in verschiedenen Umfeldern und für verschiedene Zwecke eingesetzt wurde? Wie hat sie sich verändert? Wie ist sie jetzt beschaffen? Wurde ihre Struktur beschädigt oder verbessert? Waren die Anpassungsprozesse so einschneidend, dass diese sich automatisch in sichtbaren Veränderungen äußern? Oder können wir diese Veränderungen erst wieder durch einen neuerlichen Akt der Wiederaneignung sichtbar werden lassen?

Mit diesen Fragen möchte ich reflektieren, inwieweit künstlerische Forschung aus der Aneignung von kunstfernen analytischen Methoden besteht, oder, andererseits, aus der Extraktion von Forschung als Disziplin und ihrer anschließenden Kombination mit anderen in einer interdisziplinären Praxis, der sich so viele KünstlerInnen zugehörig fühlen.

¹In diesem Zusammenhang als auf arglistige Weise benutzt und beeinflusst/missbraucht zu lesen.

Ana de Almeida

Dear Mariel, dear Catalina,

I would like to talk to you about methods. First, I would like you to think about method simply as a series of steps followed more or less thoroughly, as a procedure that we can apply to any kind of practice, being that even when it comes to chance, improvisation, or other kinds of randomness, we can also always invoke a notion of *strategy*. Somehow, I cannot think about artistic research as the primary mode of inquiry in art without inevitably always arriving at methods.

I want to call your attention to how, in artistic research, the methods so often surpass the *how* to in the processes of achieving the inquiry's aim. It is perhaps not surprising that methods, as part of the formal dimension of research, tend to occupy such a main role – after all, we are talking about research in the field of art. We are talking here about using tools not only to shape the outcome of the research but also to shape the very process of achieving it. Either they are used to support existing theories or to develop new ones; artistic research as practice-based and practice-driven research is linked to self-reflexive and self-critical processes of knowledge production while surpassing them more often than not. From the variety of methods used in different artistic research projects, we are bound by our specific interests in the methods that come from the fields of anthropology and social sciences, and this is where I – by inviting Nuno and Alicja – want to start from.

Although there is nothing new to the use of these kinds of qualitative research methods in the arts, the act of tracing them to their *disciplinary* origin, however, never seems to decrease the strength of their presence. We could either say that specific methods belong to a specific discipline or that these same methods can simply be applied to different disciplines. Or we could say both. But then again, when we take specific research methodologies, even if at first developed in the different fields of social sciences, and apply them to an artistic practice, how is it that they never

seem to be completely absorbed? Why is it that the methods of research in the arts preserve such a recognisable *foreignness*?

There is also, for sure, nothing new about the idea of appropriation in contemporary art, but now leaving aside the idea of appropriation as a method in itself, what happens to our research when we follow methods that will always be charged with an otherness that makes them feel imported in the artistic field?

Sometimes I feel tempted to simplify things in order to better accommodate them in my head, and suddenly artistic research becomes one of those two-sided things, only allowing me to choose between option A: borrowing methods that traditionally belong to other research disciplines and option B: arriving at a theoretical thesis through empirical methods originally developed by and for experimental artistic practices (I am also including here all kinds of research primarily done to support one's creative work).

Of course, I know there is much more to it, but somehow this polarisation of the methods applied in a research according to their origin within or outside the artistic field serves quite well the purpose of tracing paths of method creation, application, and appropriation.

While speaking with Alicja during one of our walks in Vienna, we discussed the difference between appropriation and borrowing. If, on the one hand, appropriation consists of taking (something) for one's own use, typically without the owner's permission, borrowing, in turn, presupposes taking and using (something belonging to someone else) with the intention of returning it. For now, it is this act of borrowing that we intend to perform.

What happens to a methodology when it is borrowed? So to say, when a methodology is appropriated from its original context, manipulated¹, and afterwards re-placed in this same context through an act of re-appropriation. We all know how hard it is to borrow something and give it back in its original state, so what about a

methodology that has been employed in different contexts and for different purposes? What kind of changes did it undergo? How does it look like now? Was its structure crippled or optimised? Are these adaptation processes so significant that they are automatically translated into visible changes? Or will we only be able to render these changes visible through a new act of re-appropriation?

With this I would like to reflect upon how artistic research consists of the appropriation of analytical methods foreign to contemporary arts or, on the other hand, of the extraction of research as a discipline and its combination with other ones in an interdisciplinary practice that so many artists call their own.

¹ Here I would like you to read it both as handled/ employed and influenced in a devious way/misused.

Ana de Almeida

PARTICIPANTS

Ana de Almeida (1987, Lisbon-Portugal. Lives and works in Vienna-Austria.) www.anadealmeida.com

Nuno da Luz (1984, Lisbon-Portugal. Lives and works in Berlin-Germany.) www.atlasprojectos.net/archive_ze.htm

Andréas Hochuli (1982, Zurich-Switzerland. Lives and Works in Leipzig-Germany and Lausanne-Switzerland.) www.andreashochuli.com

Yota Ioannidou (1976, Athens-Greece. Lives and works in Amsterdam-Netherland and Athens-Greece.) www.yotaioannidou.net

Sandra Monterroso (1974, Guatemala. Lives and Works in Vienna-Austria.) <https://vimeo.com/127774682> • monterroso.sandra@gmail.com

Berenice Olmedo (1987, Oaxaca-México. Lives and Works in Puebla-México.) olmedo.be@gmail.com

Mariel Rodríguez (1982, D.F. -Mexico. Lives and works in Vienna-Austria.) www.mariel-rodriguez.squarespace.com

Alicja Rogalska (1979, Poland. Lives and works in London-UK.) www.alicjarogalska.co.uk

Catalina Ravessoud (1980 Lausanne-Switzerland. Lives and works in Vienna-Austria and Lausanne-Switzerland.)

Kunsthalle Exnergasse
WUK Werkstätten- und Kulturhaus
Währinger Straße 59
1090 Wien / Vienna, Austria
kunsthalle.exnergasse@wuk.at
T +43 (0)1 401 21 41/ -1570
www.kunsthalleexnergasse.wuk.at

Di – Fr / Tue – Fr 13.00 – 18.00
Sa / Sat 11.00 – 14.00

Limitierte Barrierefreiheit. Für Information rufen Sie bitte /
Limited building accessibility. Please call: +43 (0)1 401 21 41/ -1570

Cover: Mariel Rodriguez
Images courtesy of the artists

Übersetzung/Translation:
Christine Schöffler & Peter Blakeney

Dank an / Special thanks to

TELEPRINT Wien

BUNDESKANZLERAMT  ÖSTERREICH

KUNST

WIEN 
KULTUR