

6.3. BEMERKUNGEN ZUR KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

CHRISTOPH SCHENKER

In der folgenden Skizze möchte ich kurz einige Überlegungen zur Eigenart der Forschung im Feld der Künste anstellen. Der Begriff der Forschung ist eng mit den Wissenschaften, vorab mit den Naturwissenschaften, verknüpft. Dennoch scheint es mir nutzbringend, ihn auch im pragmatischen Zusammenhang der künstlerischen Arbeit zu verwenden. Der Begriff der Forschung selber kann hier nicht erörtert werden, so wenig wie das Konzept Kunst.

Das Wissen in seiner heutigen Form ist mit den Wissenschaften nicht identisch. Das wissenschaftliche Wissen ist eine spezifische Art des Diskurses, die von den Diskursgenres anderer, nichtwissenschaftlicher Kompetenzbereiche abgesondert ist. Gemeinsam bilden sie eine Vielfalt von Systemen, die prinzipiell gleichwertig und alle von derselben Notwendigkeit sind. Doch der herrschende Stil des Denkens ist heute der Denkstil der Wissenschaften. Und es sind vorab die Technikwissenschaften, die sich in der Innovationsmaschinerie der gegenwärtigen Gesellschaft als die effizientesten erweisen. Auch bilden die Wissenschaften die letzte Bastion einer Kultur, die ausschliesslich als Hochkultur existiert. Wissenschaftliche Forschung ist eine eigentümliche Mischung von Ideologie und Praxis, von realistischen Verfahrensweisen und irrealen Forderungen. Es ist heute obsolet, dass ein Kompetenzbereich sich auf Wissenschaftlichkeit zu berufen braucht, um seine Relevanz zu stützen oder sein Ansehen zu vermehren.¹

Parallel zum Forschungsprojekt, in dessen Zusammenhang die vorliegende Publikation erscheint, veranstalteten wir im Wintersemester 2001/02 an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich eine Reihe von Kolloquien mit Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen als Gastreferentinnen.² Die Kolloquien halfen, Übereinstimmungen und Unterschiede hinsichtlich der Regeln zu erkennen, die in der Pragmatik der wissenschaftlichen und der künstlerischen Forschung Gültigkeit haben. Dabei wurde einmal mehr deutlich, wie schwierig es ist, sich von den überholten Mythen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Arbeit zu lösen, die noch immer überliefert werden. Das Seminar versuchte in der Folge den Fragen nachzugehen, wie die Künste sich als Disziplinen eigenständiger Forschung bestimmen, wo ihre Interessen liegen und welche ihre spezifischen Forschungsbereiche sind.

6.3.1. ZUR PRAGMATIK DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Wenn über die Annehmbarkeit von Forschungsergebnissen entschieden wird, finden in den Wissenschaften und in den Künsten offensichtlich dieselben grundlegenden Kriterien Anwendung. Dabei spielt es keine Rolle, in welcher Form die Ergebnisse vorgebracht werden, ob als Texte, wie in den Wissenschaften üblich, oder ob – wie im Feld der Künste – als Kunstwerke.³ Allerdings schlagen sich die Resultate künstlerischer Forschung nicht mehr nur in Werken nieder. Es ist heute nicht immer so deutlich, was als Ergebnis künstlerischer Forschung gilt. Man kann das Kunstwerk als ein Instrument begreifen, um damit spezifische Erfahrungen zu

ermöglichen oder bestimmte Handlungen und Reflexionen zu provozieren. Als solches ist das materielle Werk nicht das eigentliche Ziel eines künstlerischen Projekts. Doch es ist der entscheidende Faktor im Forschungsprozess. Das Ergebnis der Forschung mag im engeren Bereich des Kunstkontextes darin bestehen, einen Fachdiskurs verändert oder ein neues künstlerisches Konzept geschaffen zu haben. Im weiteren Zusammenhang der Lebenspraxis vermag der künstlerische Eingriff möglicherweise die Formeln bisheriger Perspektiven zu sprengen. Ob ein Effekt (und welcher Effekt) als Ziel der Forschung erreicht worden ist, das muss die sorgfältige Lektüre der Kontexte des Werks erweisen.

Die Überprüfung der Forschungsergebnisse erfolgt im System der Künste durch einen differenzierten Mechanismus, der sich von demjenigen der Wissenschaften nicht wesentlich unterscheidet. Das System Kunst ist eng mit gesellschaftlichen Strukturen, mit anderen ästhetischen und kulturellen Bereichen, mit der Wirtschaft, der Politik, dem Recht und der Wissenschaft verschränkt. Der Vielfalt an Überschneidungen entspricht die starke Diversifikation seines Expertenwesens. Die Expertinnen im Kunstsystem haben unterschiedliche Interessen und verschiedenartige Kompetenzen, sie handeln und werten von teils unvereinbaren, doch miteinander vernetzten Standpunkten – oft über weit auseinander liegende Zeiträume. Gewiss wird der Diskurs der künstlerischen Forschung – als der Praxis immanente Theorie⁴ oder als reflexive Theorie – primär zwischen den Künstlerinnen geführt. Zur Gemeinschaft der Forschungsexpertinnen zählen jedoch nicht ausschliesslich Künstlerinnen, sondern in gleichem Masse diejenigen, die mit ihnen in einem Verhältnis (entdeckerischer Komplizenschaft)⁵ arbeiten.

Es ist dieser engere Kreis von Expertinnen, der auch die internen Rahmenbedingungen der Forschung definiert. (Er bestimmt die Axiomatik, die Methode, die Sprache etc.) Zu diesen Expertinnen, die aktiv am Forschungsprozess beteiligt sind, kommen jene (Expertinnen) hinzu, die direkt oder indirekt über die *externen* Rahmenbedingungen (über Mittel, Infrastrukturen etc.) der Forschung und der Forschenden entscheiden. Damit nehmen sie massgeblich Einfluss auf den Forschungsprozess, sie entscheiden über spezifische Forschungsprojekte oder über die Möglichkeit von Forschung überhaupt. Die Expertinnen, von denen hier die Rede ist, sind an Akademien, Universitäten, Museen, in Galerien und Kunsthallen (und ihren alternativen Varianten) tätig, im staatlichen, halböffentlichen und privaten Förderwesen sowie in der Publizistik. Zu den Expertinnen im weitesten Sinne gehören neben Künstlerinnen also auch Philosophinnen und Professorinnen, Kuratorinnen und Kulturmanagerinnen und, als weitere Beispiele, Kunsthändlerinnen wie Kritikerinnen.

Von der Künstlerin als Forscherin – gleichwie von der Wissenschaftlerin als Forscherin – wird die erforderliche Kompetenz verlangt. Die Forschergemeinde erwartet von ihr, dass sie Kenntnis hat von dem, was in ihrem Interessenbereich bisher geleistet worden ist. Selten aber legt eine Künstlerin – sofern sie nur Forscherin ist und nicht auch in der Lehre tätig – ihr Wissen, ihre Werte und Methoden systematisch offen, weder im Werk noch als Theorie. Sie nennt – wir kennen dies von unserer täglichen Arbeit mit Künstlerinnen, und so ist es auch in unseren Kolloquien wiederholt geschehen – Künstlernamen und Werktitel, sie bezieht sich auf

Gesellschaftstheorien, naturwissenschaftliche Entdeckungen und literarische wie philosophische Texte. Sie skizziert damit ihr geistiges Einzugsgebiet. Sie bezeichnet ihre Vorbilder und gegnerischen Positionen und verweist auf diese oder jene Vorzüge und Unzulänglichkeiten interessanter Projekte und Konzepte von Kolleginnen. Sie argumentiert, deckt damit die Muster auf, die für ihre Arbeit von Bedeutung sind, gibt Einblick in ihre Entscheidungsgrundlagen und umreißt den Stand der Forschung in ihrem Arbeitsfeld. Indem sie ihre Projekte öffentlich zugänglich macht, behauptet sie implizit, dass sie sich von früher Geleistetem unterscheiden und über diese hinausgehen. Sie kalkuliert mit dem, was anlässlich ihres Werks neu erfahren, was schliesslich neu gesagt sein wird. Sie beansprucht für sich nicht nur, relevante Werke zu schaffen, sondern ebenso die Kriterien für künstlerische Relevanz neu zu definieren.

Im Feld der Wissenschaften muss die Forscherin die Relevanz ihrer Ergebnisse begründen können. Im System der Kunst herrscht diesbezüglich eine Arbeitsteilung. Das Erzeugen einer relevanten Frage (die das Werk ist) und die Begründung der Relevanz einer Frage (die Kritik) werden, gemäss den unterschiedlichen Sprachspielen, denen sie angehören, getrennt geleistet. Diese Arbeitsteilung von Künstlerin und Kommentatorin erweist sich de facto als eine Kollaboration.

Künstlerische Behauptungen, wie wissenschaftliche Theorien, sind, genau genommen, nicht begründbar, aber nachprüfbar.⁶ Üblicherweise sind es die öffentlichen, institutionellen Instanzen, welche die Kritik (die intersubjektive Nachprüfung) argumentativ leisten, insbesondere die Kuratorin und die Textautorin (Kommentatorin), die Kritikerin und endlich die Kunsthistorikerin. Für die Überprüfung der Forschungsergebnisse und für die Billigung ihrer Relevanz und deren Begründung gilt die Bedingung, dass das Feld der Forschung den anderen Expertinnen, den Expertinnen der Kunstproduktion wie den Expertinnen der Kunstvermittlung und Kunstrezeption, zugänglich sein muss. Das Werk und seine Bedeutung müssen im Zusammenhang der kritischen Diskussion einsehbar und nachvollziehbar sein. Darin liegt einer der wesentlichen Gründe für die Notwendigkeit des Ausstellungswesens.

Das langfristige Kriterium der Annehmbarkeit des Forschungsergebnisses, des Werks, ist seine ästhetische Relevanz. Das Ästhetische gilt als der Bereich der genuin künstlerischen Leistung. Der Kunstmarkt und die politische Macht mögen, nach Massgabe anderer Prioritäten (wie wirtschaftliche Effizienz, Ideologie etc.), zeitlich beschränkt über diese Relevanz hinwegtäuschen.⁷

6.3.2. ZUR INDIVIDUELLEN KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

Im Feld der Kunst unterscheiden wir zwischen individueller künstlerischer Forschung und institutioneller Forschung. Als institutionelle Forschung bezeichnen wir diejenige Forschungsarbeit, die an Kunsthochschulen und Akademien im Rahmen von Forschungsprogrammen geleistet wird. Die individuelle Forschung aber ist ein entscheidender Teil dessen, was Künstlerinnen traditionellerweise unter der eigentlich künstlerischen Arbeit verstehen. In diesem Zusammenhang denke ich an Künstlerinnen, die wissen, was sie vorgestern getan haben, und daher den Rahmen kennen, in welchen sie die Arbeit von heute stellen.

Die Künstlerin ist in ihrer Arbeit vielfältig vernetzt, sie pflegt Austausch und sucht Auseinandersetzungen mit Kolleginnen, aber auch mit Fachpersonen anderer Disziplinen. Sie vergleicht und bereichert ihr Wissen mit dem, was ausserhalb der Kunst gewusst wird. Ihre Arbeit ist gleichsam ein Teil der grossen, beginn- und endlosen Textur, die die Gegenwart bedeutet. Dennoch arbeitet sie selbstverantwortlich und ist in der Phase des Experimentierens ausschliesslich sich selber Rechenschaft schuldig. Auch nimmt sie die Autorschaft für das Werk üblicherweise allein in Anspruch. Worin nun die künstlerische Forschung besteht, davon legen in erster Linie die Kunstwerke selber Zeugnis ab. Doch geben auch Künstlertexte, Interviews, literarische und philosophische Schriften – in diskursiver, wenn auch nicht in wissenschaftlicher Form – Aufschluss über die Tradition künstlerischer Problemstellungen. Ich beziehe mich wieder auf die erwähnten Kolloquien. Ausnahmslos alle geladenen Künstler und Künstlerinnen setzten ihre Arbeit – naturgemäss bruchstückhaft, dennoch aber differenziert – in einen Kontext allgemein kultureller oder spezifisch künstlerischer Interessen. In der Präsentation ihrer Werke verdeutlichten sie die zentralen Fragestellungen, und sie erläuterten ihre Arbeitsmethoden. Gelegentlich referierten sie nebenbei ihren Wissensstand, insbesondere wenn sie die künstlerischen Ergebnisse von Kolleginnen und Autorinnen kommentierten oder einer Kritik unterzogen. Hier ansetzend, wurde im Gespräch gemeinsam zu klären versucht, welches ihre konkreten Forschungsbereiche und ihre spezifischen Forschungsgegenstände sind. Die Gegenstandsbereiche, die die Eigenart ihrer künstlerischen Forschung bestimmen, lassen sich grob zu drei Typen zusammenfassen.

Die drei Typen sind in ihrer Komplexität mehr oder weniger bekannt und werden hier vereinfacht und isoliert skizziert. Zumeist spielen sie in der künstlerischen Arbeit alle zugleich und gemeinsam eine tragende Rolle. Zum ersten Typus zählen die Forschungsgegenstände, die konkreter, materialer, ästhetischer Natur sind. Sie lassen sich direkt am Werk festmachen, und über sie lässt sich in der Regel und bis zu einem gewissen Grad leicht sprechen. Gegenstand der Untersuchung kann das Medium sein, im Medium der Malerei beispielsweise der Farbauftrag, die Ausdehnung der Farbe auf der Fläche oder die Komposition. Es ist dies aber auch die Empfindung von Farbe oder ein anderer Aspekt des Ästhetischen. Forschungsgegenstände können des Weiteren das Material und Materialverbindungen sein, die Ereignisstruktur, der Rhythmus und die Geschwindigkeit von bewegten Bildern und Tönen, desgleichen der körperliche Aspekt von verbalen und grafischen Zeichen. Forschung im Bereich dieser konkreten Gegenstände wird häufig als Grundlagenforschung verstanden.

Die Forschungsgegenstände des zweiten Typus sind weniger dinghafter Natur. Es handelt sich hier um den Bereich des Gehalts und des Sinns künstlerischer Arbeiten. Die eher inhaltlich ausgerichteten Untersuchungen sind dennoch mit der Entwicklung formaler und materialer Aspekte untrennbar verknüpft.⁸ Gegenstände der Forschung sind beispielsweise die Pragmatiken der Werke (ihre situationsspezifischen Verwendungen)⁹ und, umgekehrt nun bei der Verwendung jeglicher Medien, die logischen Operationen mit kulturellen Begriffen.¹⁰ Gegenstand der Forschung kann der Zusammenhang zwischen Sprache und Weltbild bzw. die Umformung und Erneuerung dieses Zusammenhangs sein. Gegenstand ist auch das System

der Werte und Bewertungen. Schliesslich sind es der Trost,¹¹ das Glück,¹² das Staunen,¹³ wozu Kunstwerke immer wieder neue Voraussetzungen und Differenzierungen schaffen. Die beiden hier angedeuteten Bereiche der – im Grunde – ästhetischen und ethischen Beziehungen bilden, so Robert Musil, das «nicht-ratioide Gebiet». Es sind die «imponderablen» Tatsachen dieser Bereiche, die der Erkenntnishaltung und Erkenntniserfahrung des Dichters (der Künstlerin) entsprechen.¹⁴

Die Forschung schliesslich des dritten Typus ist reflexiv und hat das eigene künstlerische Tun zum Gegenstande. Auch er ist mit den zwei vorausgegangenen Typen eng verknüpft. Im Spannungsverhältnis zwischen Erkenntnisansprüchen und ethischen Forderungen wird die Forschung geleitet von Fragen wie: Was ist Video? Was heisst es, heute zu malen? Was vermag Kunst? Welches ist das Feld der Kunst, des Künstlers? Wie kann Kunst zur notwendigen Steigerung der Komplexität (heutiger Organisationsformen des Ästhetischen, des Sozialen, des Wissens etc.) beitragen? Wie kann das Unsichtbare sichtbar gemacht, wie dem Sprachlosen Stimme verliehen werden? Wie kann die Realität des Imaginären sich als Raum der Forschung, der Erfindungen und Entdeckungen behaupten – unabhängig von der direkten Verwertung im Kontext des Systems des Praktischen und des Pragmatischen?¹⁵

In allen drei Bereichen ist es nicht die Absicht der Künstlerin, über Gegenstände oder Sachverhalte neue Aussagen zu machen. Das Kunstwerk ist keine Aussage. Vielmehr ist mit dem Kunstwerk und seinem instrumentellen Charakter in der künstlerischen Forschung der Anspruch verbunden, eine Veränderung herbeizuführen. Diese Veränderungen können räumliche Verhältnisse betreffen, Weisen der Wahrnehmung, das Verhältnis zur Zeit, die Beziehung von Menschen zu Dingen oder von Menschen zu Menschen. Das Werk will, dass man ihm antwortet, es verlangt nach einer Deutung. Das Labor der Kunst ist sein Kontext.

6.3.3. ZUR INSTITUTIONELLEN FORSCHUNG IM FELD DER KUNST

Anlässlich unseres Kolloquiums erwähnte Aant Elzinga die folgenden zehn Kriterien, die für die Forschung an Kunstakademien massgeblich sind, sollte sie hinsichtlich der Überzeugungskraft mit der wissenschaftlichen Forschung an Universitäten vergleichbar sein.

«Die Künstlerin als Forscherin verfügt über

- eine gute Orientierung in Bezug auf künstlerische Probleme,
- die Fähigkeit, künstlerisch relevante Fragen ausfindig zu machen, zu bestimmen und zu formulieren,
- die Fähigkeit, Themenkomplexe abzugrenzen und ins Zentrum künstlerischer Projekte zu stellen,
- Originalität und Integrität in der Wahl der Arbeitsmethoden,
- die Fähigkeit, ergiebige Probleme zu erkennen und durchzuarbeiten,
- die Fähigkeit, Quellen zurückzuverfolgen und zu systematisieren,
- die Fähigkeit, Material zusammenzutragen, zu analysieren und zu einer interpretierbaren Synthese zu bringen,

- die Fähigkeit, Projekte zu leiten und schlüssig sowie verständlich zu dokumentieren,
- die Fähigkeit, die Interpretation des Themas zu vertiefen,
- schriftliche Formulierung und Dokumentation der Reflexion der Entscheidungsfindungen, der möglichen Argumentationslinien in der Interpretation der eigenen Arbeit sowie der angewendeten Methode.»¹⁶

Eine Künstlerin, die ihre Interessen gründlich und differenziert verfolgt, wird über die meisten der genannten Fähigkeiten verfügen, auch wenn sie nicht im institutionellen Rahmen forscht und die Bezeichnung der Forscherin für sich nicht in Anspruch nimmt. Ausserhalb dieses Rahmens braucht sie ihre Kompetenzen nicht explizit auszuweisen. Eine Künstlerin jedoch, die an einer Institution und mit öffentlichen Geldern Forschungsprojekte durchführt, muss in der Regel über die zehn Punkte Rechenschaft ablegen können.

Aus dem britischen und nordamerikanischen Raum ist bekannt, dass im institutionellen Rahmen von Kunsthochschulen vorwiegend individuell geforscht wird. Es ist hier gebräuchlich, dass die graduierten Studentinnen mit ihren Forschungsarbeiten den Ph. D. (Dokortitel) erlangen können.¹⁷ An Schweizer Fachhochschulen wird institutionelle Forschung im Feld der Kunst nicht von Einzelpersonen, sondern von Forschungsteams betrieben. Forschungsaktivitäten werden gewöhnlich als Verbundprojekte mit zwei oder mehreren Forschungspartnerinnen durchgeführt. Die Projekte sind hinsichtlich Ziel, Umfang und Aufwand definiert und finden vorwiegend im Rahmen übergreifender Forschungsprogramme statt. Die Teams setzen sich in der Regel aus Fachpersonen unterschiedlicher Disziplinen, zumeist auch verschiedener Institutionen zusammen. Da es an unseren Fachhochschulen (noch) nicht möglich ist, sich mit Forschungsarbeiten akademisch zu profilieren, stehen Titel und akademische Karriere im Hintergrund.

Die Forschung im Fachhochschulbereich wird prinzipiell als angewandte Forschung definiert. Damit ist vornehmlich produktorientierte und (lokale) Forschung gemeint. Sie wird gemeinsam mit nichtstaatlichen Wirtschaftspartnerinnen (Finanzpartnerinnen) und mit finanzieller Unterstützung des Staates (der Kommission für Technologie und Innovation des Bundesamtes für Berufsbildung und Technologie) verwirklicht. Die Grundlagenforschung an Fachhochschulen ist erst im Begriff, sich zu bestimmen. Sie steht nicht zwingend im Gegensatz zu zweckorientierter, lokaler und transdisziplinärer Forschung.

In zunehmendem Masse bedingen sich der Stil der gegenwärtigen Wissensproduktion, die Transdisziplinarität und der konkrete Anwendungskontext gegenseitig. Dem heutigen Verständnis von Fortschritt liegt nicht mehr das chronologische, lineare Verlaufsmodell zugrunde. Die Forschung wird vielmehr von einer synchronistischen, topologischen Struktur geprägt. Der entscheidende Mechanismus für Innovation, so die Wissenschaftstheoretikerin und -forscherin Helga Nowotny, ist nun die Aufmerksamkeit.¹⁸ Bedingung und zugleich Effekt dieser (ausgedehnten Wahrnehmung) ist die Entgrenzung der Disziplinen.

Andererseits wird in der Forschung Transdisziplinarität gefordert, wenn die Komplexität einer Problemstellung von einer Disziplin allein nicht angemessen angegangen werden kann und

kein befriedigendes Resultat erwarten lässt. Transdisziplinarität ist die Konsequenz, sofern ein heterogener Kreis von Forscherinnen an einem gemeinsam definierten Problem arbeitet, das aus einem spezifischen und «lokal» verankerten Kontext entsteht. Das Wissen wird nach Mass für den konkreten Fall produziert. Systemspezifisch, Finalität und Transdisziplinarität in der Forschung sind ein Ausdruck dessen, dass in unserer pluralistischen Welt kein Konsens mehr darüber möglich ist, was als grundlegendes und allgemeinverbindliches Wissen gelten kann.

Bei transdisziplinären Forschungsprojekten haben naturgemäss nicht alle Disziplinen denselben Stellenwert. Die Fragestellungen, welchen eine übergeordnete Bedeutung zukommt, leiten sich selbst bei Projekten im Feld der Kunst fast ausnahmslos von nicht-künstlerischen Problemen ab. Die Forschungsprojekte des Instituts für Bildmedien am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe – ein Beispiel, das für viele andere steht – haben in aller Regel die Medientechnologie und nicht eigentlich künstlerische Themen im Fokus.⁴⁹ Bei Projekten unter dem Label «Wissenschaft und Kunst» sind zumeist wissenschaftliche Erkenntnisse und Verfahrensweisen zentral. Kunst wird damit zum Medium oder Instrument im Dienste anderer Disziplinen. Sie übernimmt die Rolle, epistemische Ergebnisse, zu welchen sie ursprünglich nichts beigetragen hat, zu illustrieren, zu vermitteln oder – als sinnliches Äquivalent zu Verständeseinsichten – zu ergänzen. Doch auch in transdisziplinären Projekten gilt es, die Künste als Disziplinen eigener Art zu begreifen und den Möglichkeiten ihrer spezifischen Leistungen Rechnung zu tragen. Im Projekt «public plaiv» haben wir versucht, künstlerische Problemstellungen ins Zentrum zu stellen.

6.3.4. ZUM PROJEKT «PUBLIC PLAIV»

Das Projekt «public plaiv» ist von seiner Anlage her in mancher Hinsicht ein typisches institutionelles Forschungsprojekt im Feld der Kunst. Das Ziel des Projektes ist es, in einer transdisziplinären Arbeitsweise spezifisch für die Öffentlichkeit der Region La Plaiv (Oberengadin) Kunstwerke zu entwerfen und zu realisieren. Das Verfahren hat über die Region hinaus prototypischen Charakter.

Dem Projektteam gehören ein Künstler und drei Geisteswissenschaftler und -wissenschaftlerinnen der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und der Universität Zürich an. Sie arbeiten im Dialog mit Künstlern und Künstlerinnen, die zur Entwicklung eines Projekts eingeladen und mit der Ausführung beauftragt worden sind. Je nach Bedarf werden Spezialisten und Spezialistinnen hinzugezogen. Die hauptsächlichen Wirtschaftspartnerinnen, die am Projekt beteiligt sind, sind die Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum und die regionale Wirtschaftsorganisation Plaiv (WOP, mit der ihr unterstellten Tourismusorganisation TOP). Die Partnerinnen bringen sich nicht nur mit Kapital und Eigenleistungen in das Forschungsprojekt ein, sondern auch mit eigenen Interessen. Durch die spezielle personelle Konstellation der WOP wirkt diese zugleich als Bindeglied zwischen den Projektmitarbeitern und -mitarbeiterinnen, der Gemeinderegierungen und der Öffentlichkeit. Das Projekt hat sowohl künstlerische wie gesellschaftliche und wirtschaftliche Zielsetzungen. Die Ziele sind

erreicht, wenn die Kunstwerke mit ihren spezifischen Fragestellungen realisiert sind und ihre Spuren in der Öffentlichkeit hinterlassen.

Der französische Künstler Daniel Buren stellte fest, dass die Situation für Kunst (extra muros) (Kunst ausserhalb der Mauern des Museums) derart komplex ist, dass Künstlerinnen allein sie nicht bewältigen können und auf die Mitarbeit von Spezialistinnen anderer Disziplinen angewiesen sind.²⁰ Die Mitarbeiterinnen können Soziologinnen, Städteplanerinnen, Architektinnen, Historikerinnen, Kulturwissenschaftlerinnen oder Vertreterinnen verschiedener Öffentlichkeiten sein. Ausserdem, so Buren, ist die (Kunst im Dialog mit der Öffentlichkeit) Ende des 19. Jahrhunderts unterbrochen worden. Da sich (in den letzten hundert Jahren) keine eigene Tradition dieser Arbeitsform hat entwickeln können, fehlen die entscheidenden Erfahrungen sowohl auf Seiten der Künstlerinnen wie auf Seiten der Öffentlichkeiten. Buren klammert offensichtlich bewusst aus – dies begründet die Polemik in seiner Analyse –, dass sich die (Kunst auf der Strasse) und ihre Diskussion seit Mitte der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts wieder stark belebt haben. Die drei Ausstellungen im Aussenraum in Münster 1977, 1987 und 1997 sind ein Spiegelbild der neuen Entwicklungen.²¹ Von Bedeutung allerdings sind weniger diese oder vergleichbare (Freiluftmuseen) auf Zeit, denn vielmehr die auf Langfristigkeit angelegten und mit der Lebenspraxis verknüpften Programme. Ich beschränke mich damit, auf zwei weitere, konzeptionell sich ergänzende Neuorientierungen hinzuweisen: Seit Mitte der achtziger Jahre sorgen insbesondere in Deutschland die geplanten und realisierten Mahnmale als Gedenken an die von den Nationalsozialisten ermordeten Juden für eine gleichermassen politische, philosophische, historische wie künstlerische Diskussion.²² In den neunziger Jahren waren es die aktivistischen und partizipatorischen Kunstprojekte, die sowohl in den USA wie in Europa durch ihre inhaltliche Konzentration auf gesellschaftlich-soziale Aspekte das Konzept Kunst zu entgrenzen vermochten.²³

Welche Problemfelder und Fragestellungen können einem transdisziplinären Forschungsprojekt zugrunde liegen, das die (Kunst des Öffentlichen)²⁴ thematisiert, gleichzeitig aber sich selber als (Kunst im öffentlichen Raum) ansiedelt? Wenn es im Grundsätzlichen darum geht, die – ich denke nun in den grossen Zügen von Buren – abgebrochene Tradition der (Kunst im Dialog mit der Öffentlichkeit) wieder aufzunehmen, wirft das die für Künstler wie für die Öffentlichkeit zentrale Frage auf, welche Bedeutung diesem Dialog beigemessen wird. Ist der Dialog überhaupt möglich, und was wird erwartet, damit zu erreichen?

Nichts, was die Kunst im öffentlichen Raum betrifft, ist mehr selbstverständlich, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zu den Umfeldern. Unter dem Blickwinkel der verschiedenen Disziplinen erscheinen der so genannte öffentliche Raum, das Öffentliche, die Öffentlichkeiten, die Künste selber und ihre möglichen Funktionen, selbst die Transdisziplinarität der Projektarbeit als Variablen in einem Untersuchungsfeld, das keine Konstanten kennt. Die Diskursfelder, auf die sich die Variablen beziehen, sind selber stets im Wandel begriffen. Somit rückt selbst die (Systemspezifik)²⁵ von Handlungsmodus, Ort und Zeit ins Blickfeld der künstlerischen Forschung. Nicht nur dies: Die künstlerische Forschung, meinte Michael Lingner, weiss selber nicht, was sie ist.²⁶ Sie muss, fordert er, erst noch – selbstverständlich in der Disziplin

der Künste selber – erforscht werden. Ein Forschungsprojekt von Kunst im öffentlichen Raum leistet, wo immer der individuelle Fokus der beteiligten Künstler und Künstlerinnen liegt, stets auch (spezifisch oder unspezifisch, implizit oder explizit, differenziert oder pauschal) einen Beitrag zu diesen hier angedeuteten Problembereichen.

Zur wachsenden Komplexität und Individualisierung der ‹höchstentwickelten› Gesellschaften und zur Pluralität ihrer Zentren gehört, dass sich Lebensformen, Diskursarten, Institutionen, Sprachen und Kulturen usw. immer mehr überschneiden. Sie erzeugen damit zunehmend auch Widersprüche und Konflikte. Vor diesem Horizont ist es ein Anliegen geworden, die Konstitution von individuellen und kollektiven Identitäten transparent zu machen, einer Kritik zu unterziehen und sie und ihre Bedingungen gegebenenfalls zu verändern. Die Problematik ist global, doch es sind die regionalen Strukturen, die lokalen Handlungs- und Bedeutungszusammenhänge, die die Identitäten prägen. Wie konstituieren sich Identitäten? Welche Faktoren sind bestimmend? Wo und warum geraten Identitätsformationen in Konflikt? Wie können die Konflikte fruchtbar gemacht werden? Wie sollen die Identitäten in Zukunft konstruiert werden? Wie werden sie zu ‹bewohnen› sein? Wie lassen sie sich taktisch einsetzen?

Im Engadin stellt die kulturelle Identität ein deutlich wahrnehmbares Konfliktfeld dar. Ein Grossteil der Bevölkerung spricht von Kind auf zwei Sprachen; die erste oder zweite Muttersprache ist eine Minderheitssprache, die zudem in zwei Idiomen gesprochen wird. Die Landschaft ist in besonderem Masse prägend, und ihre wirtschaftliche Nutzung ist einer prekären Entwicklung unterworfen. Während der winterlichen Hochsaison (mit ihrer exaltierten Population) haben die einheimischen Öffentlichkeiten nur mehr die Grösse und Erscheinungsweise von Subkulturen. Der bestimmende Wirtschaftssektor ist der Tourismus, der am offensichtlichsten das Spannungsfeld von Ortsverbundenheit und Ubiquität, von lokaler Identität und internationalem Markt aufreisst.

Vorausgesetzt, dass es nun auch diese Spannungsfelder sind, die den Künstlern und Künstlerinnen für ihre Projekte in der Plaiv als ‹Sujet›²⁷ dienen (und nicht nur den Hintergrund oder den ‹Sockel› bilden): Welche Funktionen nimmt Kunst hier für sich in Anspruch? Aus der anderen Perspektive gefragt: Welchen Gebrauch lässt sich von der Kunst hier machen? Woran und wie forschen Künstler in der Plaiv? Das Projektteam hat sich unter anderem zur Aufgabe gemacht, relevant erscheinende Grundlagen der Region (wirtschaftliche, landschaftliche, gesellschaftliche, kulturelle Aspekte) aufzuarbeiten – immer in Hinsicht auf die Brauchbarkeit für die künstlerischen Projekte. Insofern sind es die teilnehmenden Künstler und Künstlerinnen, die mit ihren individuellen Fähigkeiten und Interessen den Forschungsverlauf entscheidend prägen. (So verknüpfen sich individuelle und institutionelle Forschung.) Ihre Projekte und Arbeiten können als ‹Sensorien›²⁸ verstanden werden, die die Konfliktlinien der Region aufspüren, ihnen Ausdruck verleihen und sie damit öffentlich verhandelbar machen.

‹public plaiv› wird, gemäss Zielsetzung der Projektpartner, einen touristischen Mehrwert für die Region schaffen. Der Tourismus als wirtschaftliches Moment bildet weltweit einen entscheidenden Faktor von Ausstellungen und damit der Pragmatik von Kunstwerken (insbesondere bei Ausstellungen wie in Münster, Kassel, Venedig, New York etc.). Wie alle

pragmatischen Operatoren (Träger, Medium, Themen, Ort, Zeit, Ideologie) ist er umso kraftvoller, je weniger er wahrgenommen wird. Durch den Einbezug der wirtschaftlichen Zielsetzungen in die künstlerische Reflexion wird eine üblicherweise verborgene Pragmatik der Kunst hier in die Werke der Kunst eingegliedert.

- 1> Vgl. Paul Feyerabend: *Wissenschaft als Kunst*. Frankfurt a. M. 1984; Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M. 1973; Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen*. Ein Bericht. Graz, Wien 1986; Helga Nowotny: *Grenzen und Grenzenlosigkeit. Kreativität und Wissensdistribution*. In: Jörg Huber, Martin Heller (Hrsg.): *Konturen des Unentschiedenen. Interventionen 6*. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1997. S. 151–171; Helga Nowotny: *Die Bilder der Wissenschaft verändern sich. Zwischen Wissensproduktion und Wissensvermittlung*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 2. Mai 2001. S. B 14.
- 2> *Forschung im Feld der Kunst*. Kolloquium mit Gästen. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, WS 2001/02. Die Gastreferenten und -referentinnen: Dr. Aant Elzinga, Prof. für Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung, Universität Göteborg, Schweden; Peter Fischli und David Weiss, Künstler, Zürich; Thomas Hirschhorn, Künstler, Paris; Barbara Köhler, Autorin, Duisburg; Michael Lingner, Prof. für Kunsttheorie, Hochschule für Bildende Künste Hamburg, Hamburg; Dr. Dieter Maurer, Projektleiter Forschung und Entwicklung an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich und wissenschaftlicher Mitarbeiter des Universitätsspitals Zürich, Paris; Christian Philipp Müller, Künstler, New York; Sibylle Omlin, Kunsthistorikerin, Zürich; Adrian Schiess, Künstler, Mouans-Sartoux (F); Dr. Walter Siegfried, Künstler, München.
- 3> «Research for art [...] has been described as: <research where the end product is an artefact, where the thinking is [...] embodied in the artefact, where the goal is not primarily communicable knowledge in the sense of verbal communication, but in the sense of visual or iconic or imagistic communication.>» Ron Dearing: *Higher Education in the Learning Society*. Report of the National Committee. Norwich, Middlesex, 1997. § 11.48.
- 4> Foucault spricht vom <verborgenen Diskurs des Malers> und von der <impliziten Philosophie> des Kunstwerks. Foucault 1973 (vgl. Anm. 1), S. 276.
- 5> Theo Kneubühler: *Die Kunst, das Ungleiche und die Kritik*. In: *Malerei als Wirklichkeit*. Berlin 1985. S. 12–20, hier S. 19.
- 6> Vgl. Karl R. Popper: *Logik der Forschung*. 10. Aufl. Tübingen 1994. S. 18.
- 7> Vgl. Christoph Schenker: *Kunst als Forschung*. In: *Studiengang Bildende Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich* (Hrsg.): *Kunstklasse. Inserts, Texte, Statements*. Zürich 1998. S. 21–29.
- 8> Vgl. etwa Barnett Newman, der sein persönliches künstlerisches Konzept über Jahre erarbeitete. Die Entwicklung der formalen und materialen Eigenschaften der Gemälde war eins mit deren inhaltlichen Ausrichtung.
- 9> Vgl. Jean-François Lyotard: *Vorbemerkung über die Pragmatik der Werke*. Insbesondere zu den Werken von Daniel Buren. In: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1986. S. 79–95.
- 10> Vgl. Rosalind E. Krauss: *Skulptur im erweiterten Feld*. In: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam, Dresden 2000. S. 331–346.
- 11> Adrian Schiess (vgl. Anm. 2)
- 12> Vgl. Peter Sloterdijk: *Die Kunst faltet sich ein*. In: *Kunstforum 104* (1989). S. 178–184.
- 13> Peter Fischli (vgl. Anm. 2)
- 14> Musil: *Skizze der Erkenntnis des Dichters*. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Reinbek bei Hamburg, 1978. S. 1025–1030.

- 15> Vgl. Jean-François Lyotard: Eine postmoderne Fabel. In: Jörg Huber (Hrsg.): Wahrnehmung von Gegenwart. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1992. S. 15–29.
- 16> Aant Elzinga (vgl. Anm. 2)
- 17> So z.B. am Chelsea College of Art & Design, London. Das Central Saint Martins College of Art and Design (School of Art), London, ermöglicht unter <Individual Research Projects> auch <Interdisciplinary Projects>. Einen partiellen Einblick in eine künstlerische Dissertation bietet der folgende Ausstellungskatalog: Eija-Liisa Ahtila: *Fantasized Persons and Taped Conversations*. Helsinki 2002. Eintrag im Impressum: «The exhibition and the book <Fantasized Persons and Taped Conversations> are parts of Eija-Liisa Ahtila's Doctorate in Fine Arts at Academy of Fine Arts in Helsinki.»
- 18> Nowotny 1997 (vgl. Anm 1)
- 19> Im Gespräch mit einem der leitenden Köpfe des zkm im April 2001 haben wir nach dem Grund dieses Sachverhalts gefragt. Die Antwort war uns bereits bekannt: Dass für Forschungsprojekte im *technologischen* Bereich die erforderlichen Drittmittel zur Finanzierung leichter zu beschaffen seien. Auf die darauf folgende Frage, was er denn unter eigentlich *künstlerischer* Forschung verstehe, sagte er nichtssagend: «Das ist das, was ein Künstler im Atelier tut.»
- 20> Daniel Buren: Kann die Kunst die Strasse erobern? In: Klaus Bussmann u. a. (Hrsg.): *Skulptur. Projekte in Münster 1997*. Ostfildern-Ruit 1997. S. 482–507.
- 21> Vgl. Walter Grasskamp: Kunst und Stadt. In: Bussmann (wie Anm. 20), S. 7–41.
- 22> Vgl. etwa Jochen Gerz, Esther Shalev-Gerz: Das Harburger Mahnmahl gegen Faschismus. Ostfildern-Ruit 1994; Simon Wiesenthal (Hrsg.): *Projekt Judenplatz Wien. Zur Konstruktion von Erinnerung*. Wien 2000; Beat Wyss: Kunst und Denkmal. Die Geschichte eines ästhetischen Problems. In: Kai-Uwe Hemken (Hrsg.): *Bilder in Bewegung. Traditionen digitaler Ästhetik*. Köln 2000. S. 33–52.
- 23> Vgl. Suzanne Lacy (Hrsg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. 2. Aufl. Seattle 1996; Nina Möntmann: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rikrit Tiravanija, Renée Green. Köln 2002; Stella Rollig, Eva Sturm (Hrsg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum. Art, Education, Cultural Work, Communities*. Wien 2002.
- 24> Marius Babias, Achim Künneke (Hrsg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte, Ideen, Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen, öffentlichen Raum*. Amsterdam, Dresden 1998.
- 25> Die Künstlerin Renée Green fügte dem im Kunstkontext der achtziger und neunziger Jahre inflationären Begriff <Site-Specific> den Begriff <System-Specific> hinzu, der für die Analyse insbesondere von Diskurs- und Handlungsbereichen adäquater erscheint. Renée Green: *After The Ten Thousand Things*. Den Haag 1994. S. XXXIII.
- 26> Michael Lingner (vgl. Anm. 2)
- 27> Tim Zulauf: Bezüge zwischen Landschaft, Siedlung und Öffentlichkeit. In: *Terra Grischuna. Zeitschrift für Natur, Kultur und Freizeit in Graubünden 1* (2002). S. 22–25.
- 28> Zulauf 2002 (vgl. Anm. 27), S. 24.

PUBLIC PLAIV

ART CONTEMPORAUNA ILLA PLAIV

GEGENWARTSKUNST IM

LANDSCHAFTS- UND SIEDLUNGSRAUM

LA PLAIV, OBERENGADIN

1.	<u>INHALT</u>	
2.	<u>LA PLAIV IM GESPRÄCH</u>	
2.1.	GEGENWARTSKUNST: IRRITATION UND MEHRWERT	
	INTERVIEW MIT RUEDI BECHTLER UND DURI CAMPPELL - - - - -	10
2.2.	RÄTOROMANISCH: SPRACHE UND MEDIEN	
	INTERVIEW MIT ROMAN BEZZOLA UND LUCIA WALTHER - - - - -	15
2.3.	TOURISMUS: ÖFFENTLICHKEIT UND POLITIK	
	INTERVIEW MIT ROMEDI ARQUINT UND UREZZA FAMOS - - - - -	22
2.4.	TRANSFER: BAUKULTUR UND LANDSCHAFT	
	INTERVIEW MIT LEZA DOSCH - - - - -	30
3.	<u>ENTWICKLUNG DER LANDSCHAFT</u>	
3.1.	DIE KULTURLANDSCHAFT, URS FREY - - - - -	40
3.2.	EINE GROSSE STADT IN EINEM WUNDERSCHÖNEN PARK, JOST FALETT - - - - -	54
4.	<u>TRADITION UND FAKE IN DER ARCHITEKTUR</u>	
4.1.	FERIENHÄUSER – ARCHITEKTUR ALS ZEICHENSPRACHE, LILIAN PFAFF - - - - -	62
4.2.	ASPEKTE EINER KULTURELLEN IDENTITÄT, LILIAN PFAFF - - - - -	77
4.2.1.	HEIMATSCHUTZ - - - - -	77
4.2.2.	SGRAFFITO - - - - -	81
4.2.3.	UMBAU ALTER ENGADINER HÄUSER - - - - -	85
4.2.4.	ZEITGENÖSSISCHE ARCHITEKTUR - - - - -	88
5.	<u>ÖFFENTLICHE KUNST</u>	
5.1.	PROJEKTSKIZZEN UND AKTION - - - - -	96
5.1.1.	PETER REGLI - - - - -	97
5.1.2.	MARIE JOSÉ BURKI - - - - -	104
5.1.3.	HANS DANUSER - - - - -	110
5.1.4.	MICHEL FRANÇOIS - - - - -	114
5.1.5.	CHRISTINE UND IRENE HOHENBÜCHLER - - - - -	116
5.1.6.	FELIX S. HUBER UND FLORIAN WÜST - - - - -	128
5.1.7.	BETHAN HUWS - - - - -	134
5.1.8.	CONSTANCE DE JONG - - - - -	148
5.1.9.	KORPYS / LÖFFLER - - - - -	156
5.1.10.	KEN LUM - - - - -	160
5.1.11.	AERNOUT MIK - - - - -	168
5.1.12.	JOS NÄPFLIN - - - - -	172
5.1.13.	SOFIE THORSEN - - - - -	180

5.2.	WERKE UND INTERVENTIONEN	188
5.2.1.	TADASHI KAWAMATA	189
5.2.2.	MARTIN KIPPENBERGER	190
5.2.3.	ROMAN SIGNER	191
5.2.4.	LAWRENCE WEINER	192
5.3.	ERLÄUTERUNGEN ZU DEN PROJEKTEN	194
<u>6.</u>	<u>KUNST, ÖFFENTLICHKEIT UND FORSCHUNG</u>	
6.1.	RÄUME KRITISIERBARER ÖFFENTLICHKEIT, SUSANN WINTSCH	222
6.2.	UN-INTIM: KUNST ZWISCHEN ÖFFENTLICHKEIT UND POLITIK, TIM ZULAUF	236
6.3.	ZUR KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG, CHRISTOPH SCHENKER	245
<u>7.</u>	<u>ANHANG</u>	
7.1.	AUSGEWÄHLTE LITERATUR	258
7.2.	DIE AUTORINNEN UND AUTOREN	262
7.3.	FOTONACHWEIS	262
7.4.	IMPRESSUM	263

- Thomas Lehnerer: Methode der Kunst. Würzburg 1994.
- Jean-François Lyotard: Immaterialität und Postmoderne. Berlin 1985.
- Jean-François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Wien 1986.
- Jean-François Lyotard: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986.
- Jean-François Lyotard: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Wien 1989.
- Jean-François Lyotard: Eine postmoderne Fabel. In: Jörg Huber (Hrsg.): Wahrnehmung von Gegenwart. Interventionen 1. Basel, Frankfurt a. M., Zürich 1992. S. 15–30.
- Robert Musil: Skizze der Erkenntnis des Dichters (1918). In: Gesammelte Werke. Bd. 2. Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik. Reinbek bei Hamburg 1978. S. 1025–1030.
- Karl R. Popper: Logik der Forschung. 10. Aufl. Tübingen 1994.
- Christoph Schenker: Kunst als Forschung. In: Studiengang Bildende Kunst, Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (Hrsg.): Kunstklasse. Inserts, Texte, Statements. Zürich 1998. S. 21–29.
- Paul Valéry: Werke. Bd. 6. Zur Ästhetik und Philosophie der Künste. Frankfurt a. M. 1995.

7.2. DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

Jost Falett unterrichtet Biologie und Romanisch an der Academia Engiadina in Samedan und lehrt an der Höheren Fachschule für Tourismus das Fach Ökologie. Er ist in Bergün aufgewachsen, lebt in Bever und amtiert als derzeitiger Präsident der Lia Rumantscha.

Urs Frey ist Kulturgeograf lic. phil. nat. sowie Primar- und Zeichenlehrer. Er arbeitet als Filmemacher, Publizist und Ausstellungsgestalter und lebt in Soglio im Bergell.

Lilian Pfaff studierte in Hamburg und Basel Kunstgeschichte und Geschichte und war von 1999 bis 2002 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Architekturmuseum Basel. Sie promoviert bei Prof. Dr. S. von Moos in Zürich über <Vito Acconcis architektonische Projekte> und lebt und arbeitet als freie Kunst- und Architekturkritikerin in Basel.

Christoph Schenker ist Leiter des Studiengangs Bildende Kunst, Forschungsbeauftragter und Professor für Kunsttheorie und Gegenwartskunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Er lebt in Zürich und Havanna.

Christoph Wieser ist Architekt ETH und lebt und arbeitet als Architekturtheoretiker in Zürich.

Susann Wintsch studierte Kunstgeschichte, Komparatistik und Geschichte in Zürich. Sie kuratierte von 2000 bis 2001 die Kunsthalle Palazzo in Liestal und lebt und arbeitet als freie Kuratorin und Kunstkritikerin in Zürich.

Tim Zulauf studierte Bildende Kunst an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich. Er arbeitet als Kunstkritiker und ist als freier Autor und Regisseur an Theater- und Ausstellungsprojekten beteiligt. Er lebt in Zürich.

7.3. FOTONACHWEIS

Stefan Baader: S. 86 u.r.

Adrian Paci: S. 232, 233

Hartley Charach: S. 231

Vittorio Santoro: S. 226

documenta natura: S. 45 u., 47 u.

F. Schönenberger: S. 45 o., S. 47 o.

Urs Frey: S. 52–53

Zoran Todorovic: S. 230

Marian Harders: S. 228

Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Michael Harms: S. 229

Münster, Rudolf Wakonigg: S. 227

Patricia Karda: S. 62–79, 82, 83,

Tim Zulauf: S. 191

86 o., 86 u.l., 90, 91, 189, 190, 192

7.4. **IMPRESSUM**

Die vorliegende Publikation steht im Zusammenhang mit dem Forschungsprojekt <public plaiv – Gegenwartskunst im Landschafts- und Siedlungsraum La Plaiv> des Studiengangs Bildende Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich (HGKZ) in Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Institut (Lehrstuhl S. von Moos) der Universität Zürich und mit Unterstützung der Kommission für Technologie und Innovation KTI des Bundesamts für Berufsbildung und Technologie BBT.

Partner des Projektes sind die Walter A. Bechtler Stiftung für Kunst im öffentlichen Raum, die Wirtschaftsorganisation La Plaiv (WOP), die Sammlung Hauser und Wirth, St. Gallen, und das Hotel Castell, Zuoz.

Das Forschungsprojekt wurde in Zusammenarbeit mit dem Bereich Forschung und Entwicklung der HGKZ durchgeführt (Leitung: Christoph Weckerle, Administration: Christian Baer).

Die Publikation wurde dankenswerterweise unterstützt von: Erziehungs-, Kultur- und Umweltschutzdepartement Graubünden, Migros-Kulturprozent, Biblioteca Engiadinaisa, Hulda und Gustav Zumsteg-Stiftung.

Forschungsgruppe	Christoph Schenker, Prof. ZFH, Projektleitung Lilian Pfaff, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin Susann Wintsch, lic. phil. I, wissenschaftliche Mitarbeiterin Tim Zulauf, Künstler HGK, künstlerischer Mitarbeiter Claudia Hunziker, lic. phil. I, Forschungsassistentin
------------------	--

Herausgeber	Christoph Schenker
Redaktion	Christoph Schenker, Tim Zulauf
Gestaltung	Nicole Barbieri, Markus Bucher, Zürich
Lektorat	Nadia Steinmann (dt.), Catherine Schelbert (engl.)
Lithografie, Druck	Druckerei Odermatt AG, Dallenwil
Buchbinderei	Schumacher AG, Schmitten

Auflage 800

Copyright

© bei den Text- und Bildautoren und -autorinnen, Künstlern und Künstlerinnen

© 2002 Studiengang Bildende Kunst HGKZ

ISBN 3-906437-04-3

Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Postfach, CH-8031 Zürich

Vertrieb / Distribution

Museum für Gestaltung Zürich, Postfach, CH-8031 Zürich

verlag@museum-gestaltung.ch