

Dieter Mersch

Epistemologien des Ästhetischen

diaphanes

Reihe **DENKT KUNST** des Instituts für Theorie (ith) der
Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und des
Zentrums Künste und Kulturtheorie (ZKK) der Universität Zürich.

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-746-1
© diaphanes, Zürich-Berlin 2015
Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: zedit, Zürich
Druck: Steinmeier, Deiningen

www.diaphanes.net

Inhalt

Einleitung 7

Forschungen im Ästhetischen 19

Kurze Geschichte der ›Wahrheit‹ in der Kunst 69

Con-Stellare. Reflexive Epistemik der Künste 131

Schluss: Epistemische Praktiken der Künste 187

Einleitung

Die folgenden Überlegungen suchen auf mehrfache Weise in den Stand der gegenwärtigen Ästhetik und Kunstphilosophie zu intervenieren. Den Ausgangspunkt bildet *erstens* der seit einiger Zeit kursierende Topos des »artistic research«, die Vorstellung von einer eigenständigen, von den Wissenschaften zu unterscheidenden, aber mit ihnen vergleichbaren »Forschung« in den Künsten. Diese Vorstellung betrifft sowohl eine Annäherung zwischen Kunst und Wissenschaft, vor allem mit Blick auf die Naturwissenschaften und die empirische Forschung, als auch die Adaption von Methoden der historischen Recherche und der Ethnografie, der »Fremdbeobachtung« der eigenen Gegenwart. Dabei reichen die Auffassungen von »künstlerischer Forschung« von einem Analogon zur Wissenschaft über die ironische Auseinandersetzung mit ihr über die politische Devaluierung ihres »Alleinvertretungsanspruchs« bis hin zu einer »Demokratisierung« der Wissensproduktion, zum »Forschen aller« (Sibylle Peters). Durchweg macht »künstlerische Forschung« die Wissenschaftspraxis zu ihrem eigenen Gegenstand, greift in sie ein, durchkreuzt ihre Resultate oder konfrontiert sie mit alternativen Praktiken. Wenn nun im Folgenden von »Epistemologien des Ästhetischen« die Rede ist, geht es weniger im engeren Sinne um »Forschung« und deren Behauptung als vielmehr um Geltungsfragen der ästhetischen Erkenntnis selbst, um ihre Begründung »als Wissen«. Die anvisierte Verschiebung, die das Buch vornimmt, betrifft so die Rückführung der jeweiligen »ästhetischen Forschung« – wie immer sie gemeint sei – auf die

tiefer liegende Frage nach einem *Denken in den Künsten* bzw. eines *Denkens im Ästhetischen*.¹

Wenn in diesem Sinne von einem ›Denken‹ gesprochen wird, gilt es dieses *zweitens*, von den klassischen philosophischen Positionen eines ›Denkens‹ des Denkens abzugrenzen, insbesondere von der Gleichsetzung von Denken und ›Begriff‹ bzw. von der seit dem *linguistic turn* üblichen Vereinnahmung des Denkens durch die Sprache. »Denken ist Erkenntnis durch Begriffe«, heißt es in dieser Hinsicht knapp bereits bei Immanuel Kant;² seine Form sei entsprechend die *Synthesis* zwischen Anschauung und Begriff sowie urteilslogisch zwischen Subjekt (in einem grammatischen Sinne) und Prädikat durch die Kopula. Das bedeutet auch, dass Begriffe und ihre Bestimmungen – der eigentliche Ort des Denkens – auf *Prädikationen* beruhen, die wiederum ihre maßgebliche Lokalität in der *Sprache* besitzen.³ Doch wird auf diese Weise von vornherein das Medium des Diskurses ausgezeichnet und ein Denken *in anderen Medien*, etwa durch Bilder, musikalische Kompositionen, Installationen oder Dichtungen, entweder für unmöglich erklärt und ausgeschlossen oder entwertet und in einen vorsprachlichen und damit ›primiveren‹ Bereich des Denkens abgeschoben.

1 Vgl. dazu auch Henk Borgdorff, Peter Sonderer (Hg.), *Denken in Kunst. Theorien en reflectie in het Kunst-onderwijs*, Leiden 2011.

2 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1956, A 69, B 94.

3 Vgl. dazu auch Gottlob Frege, »Der Gedanke«, in: ders., *Logische Untersuchungen*, Göttingen 4. Aufl. 1993, S. 30–53. In Begriffen und ihren Bestimmungen aber sind Bezugsweisen eingelassen: Ein Gedanke, der etwas über ›a‹ prädiziert, bezieht sich auf ›a‹.

Gleichzeitig wird damit der Erkenntnis- und Wissensbegriff *diskursiv vorentschieden*, sodass nur das Geltung besitzt, eine Aussage trifft oder ein ›Argument‹ formuliert, was die Eigenschaft von *Sätzen* besitzt. Wenn es folglich ›ästhetisches Wissen‹ gibt, muss es gleichsam immer schon *durch* die Sprache als privilegierte Form des Ausdrucks hindurchgegangen und *in* Sprache übersetzbar sein, oder aber es erscheint obskur, ein Missbrauch des Wortes, eine Anmaßung. Ein klassisches Werk wie Diego Velázquez' *Las Meñinas* (1656), dessen Befragung Michel Foucault an den Anfang seiner *Ordnung der Dinge* stellte, um an ihm Struktur und Begründung der Repräsentation und deren Fehlgang zu exemplifizieren,⁴ verfügt dann nicht selbst über eine epistemische Kraft, sondern leiht sie sich erst durch die Mittel jenes Diskurses, der sie im Register einer Interpretation aufschließt. Das bedeutet auch, dass die philosophische Standardversion – mit Ausnahme vielleicht von Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger, Theodor W. Adorno, Nelson Goodman und Arthur Danto⁵ – der Kunst gewöhnlich keinerlei selbständige Erkenntnis zubilligt, genauso wie umgekehrt die Wissensproduktion an einen wissenschaftlichen, d.h. *methodisch* geführten Forschungsprozess gebunden wird, sodass Diskursivität und Methodologie zu den beiden Hauptkriterien für die Hervorbringung der *Epistēmē* avancieren. Beide aber scheinen sich, wie sich zeigen wird, für die künstlerische Praxis nicht zu eignen.

4 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1971, S. 31–45.

5 Genannt seien hier lediglich die philosophischen Protagonisten einer Auseinandersetzung, deren Gegenüber vor allem die Vertreter der analytischen Philosophie darstellen.

Was demnach ein ›Denken in anderen Medien‹ bedeuten kann und welche Beziehung ein solches zum Ästhetischen, zu den Künsten unterhält, bleibt so von Anfang fraglich. Es ist diese Frage, die im Zentrum der vorliegenden Erörterungen steht. Der Ansatz, der dabei verfolgt wird, besteht darin, den *Sinn* des Denkens, seine Bindung an Sprache zu prüfen und die Pluralität des Medialen ernst zu nehmen. ›Denken‹ wird dann verstanden als eine Praxis, ein Handeln *mit* Materialien *in* Materialien *durch* Materialien – etwa *durch* das Setzen von Farben – bzw. *mit* Medien *in* Medien oder *durch* Medien – etwa *durch* die Führung des Pinsels, den Strich, durch eine spezifische mediale Anordnung oder durch den Einsatz von Sound usw. –, ohne auf diese Weise allerdings schon dem *tacit knowledge*, wie es für die Wissenschaftsforschung relevant geworden ist, den Vorzug zu erteilen. Vielmehr versuchen die hier angestellten Überlegungen, jede Parallelität, jeden Anklang an bereits bestehende Konzepte und deren Übertragung auf ein ihnen fremdes Terrain sorgsam zu vermeiden. Sie bestehen deshalb auf der paradoxen Formulierung eines ›anderen Denkens‹, das zugleich ›anders‹ als Denken (qua Begriff/Diskurs) ist. Die Formel ›anderes Denken‹ bzw. ›Anders-als-Denken-geschieht‹ (im Sinne des Begriffs) zielt dann *drittens* auf die systematische Unvereinbarkeit zwischen Künsten und Wissenschaften, zwischen ›ästhetischer‹ und ›wissenschaftlicher Forschung‹, ja sogar zwischen Kunst und Philosophie. Doch ist damit von Anfang an die Aporie gegeben, die Inkompatibilität, ihren Unterschied gleichwie das ›Andere des Denkens‹ in Begriffen zu verhandeln, d.h. auf die Seite des Diskurses zu schlagen und es zu verfehlen. Alles, was daher über ›ästhetisches Denken‹ als eine eigene Art des Denkens gesagt werden kann, geschieht so bereits in einem irreführenden

›Medium‹, einer Entfremdung, die jedoch so lange unvermeidlich ist, als wir uns wiederum nicht im Ästhetischen, sondern im Begrifflichen bewegen müssen, um die Differenz zu markieren. Den Anstrengungen der nachfolgenden Bemerkungen ist diese Unmöglichkeit oder ›Verzweiflung‹, die chronische Vergeblichkeit des Unternehmens anzumerken: Sie verbleiben im Allgemeinen und arbeiten im Abstrakten das durch, was sich ausschließlich *im Konkreten zu zeigen vermag*. Nichtsdestoweniger nehmen sie die Herausforderung an, um dennoch das zu sagen, was nicht gesagt werden kann.

Der *vierte* Problemkreis, den das Buch behandelt, betrifft den *Ort* der ästhetischen *epistémè*, die Positionen eines ›Denkens‹ der Künste, wenn es sie gibt. Die Rede ist von Artikulationsweisen ›in einem anderen Medium‹, doch drängt sich sofort die daran anschließende Frage auf, *was die Medialität dieses Mediums ist*. Denn keineswegs schlägt sich der künstlerische Gedanke, wie es noch Arnold Schönberg auffasste, im ›Werk‹ als dessen Totalität nieder⁶ – als das Resultat einer Arbeit, wie es ebenfalls Hubert Damisch nahe gelegt hat, das im Ganzen ein Portrait des spezifischen ästhetischen Denkens malt;⁷ vielmehr offenbart es sich in Gestalt jener Praktiken, die im Prozess selbst als seinem ›Werden‹ ›am Werk sind‹. Deswegen sprechen wir hier von einem *Denken als Praxis, als Performanz*. Dieser Blickwechsel inkludiert eine Reihe von Konsequenzen. Zum einen haftet den Praktiken eine gewisse Kontingenz an, denn es sind nicht diese bestimmten, die zum Ziel führen,

6 Vgl. Arnold Schönberg, »Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke«, in: ders., *Stil und Gedanke*, Frankfurt/M. 1992, S. 51.

7 Vgl. Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris 1972.

vielmehr lassen sich jederzeit Alternativen anführen. Sie können also ausgetauscht oder in anderer Reihenfolge durchgeführt bzw. durch andere ersetzt werden, sodass es keine Notwendigkeit gibt. Desweiteren wäre es falsch, sie auf ein Subjekt zurückzuführen, das ihr Akteur wäre. Es geht nicht darum, dass ein Künstler/eine Künstlerin der/die Autor/in ihres eigenen Handelns wäre, mithin über ihre Praxis *verfügte*. Vielmehr haben wir es mit Ereignissen zu tun, und es genügt, diese anhand der unterschiedlichen ›Konstellationen‹ oder Montagen, der jeweiligen Arrangements und der Art ihrer ›Zusammen-Stellung‹ (*compositio*) aufzuweisen, *durch* die allererst *etwas hervortritt*, das *anders sich nicht zeigen* lässt. Wir werden dabei der Funktion der Präposition ›durch‹ ein besonderes Gewicht verleihen. Es handelt sich also um die Induktion von Effekten und Sprüngen, nicht um Intentionalitäten oder kalkulierte Einsätze, die einem präzisen Plan, einem zuvor imaginierten Finalismus der Werkgenese folgten, um ihn zu erfüllen. Vielmehr dienen diese Effekte und Sprünge einem Akt der Aufschließung oder ›Frei-Setzung‹, von dem nur gesagt werden kann, dass er inmitten der ästhetischen Praktiken, ihrer Verwendung von Medien und Materialien, *geschieht*. Anders gewendet: Was mit ›Aufschließung‹ apostrophiert wird, bildet eine Öffnung oder Offenheit, die noch nicht vorgibt, was sie ist oder sein wird.

Damit ist wiederum *fünftens* ein doppeltes kritisches Manöver verbunden: Einerseits eine Transformation des klassischen Wissens- und Erkenntnisbegriffs, der ebenso sehr erweitert wie unterlaufen wird, indem sich dessen diskursive Konnotation aufhebt, sowie andererseits eine Auszeichnung jener *medialen Praktiken*, mit denen die Künste ebenso experimentieren wie operieren, d.h. eine Verschiebung hin zur Perspektive *ästhetischer Produktion*.

Lange Zeit dominierte in der Ästhetik die Rezeptionsseite, die Frage nach der ›ästhetischen Erfahrung‹ – prominent etwa in Juliane Rebentischs *Theorien der Gegenwartskunst*.⁸ Danach vollzieht sich die künstlerische Produktion scheinbar als ein Mysterium, das Ergebnisse zeitigt, welche als solche erst durch die Rezeption oder Interpretation zu dem werden, was sie sind. Die ästhetischen *epistēmai* beschränken sich dann auf die Bedeutungen der jeweiligen Positionen – und es ist einer gewissen Hegemonie des Hermeneutischen geschuldet, trotz aller Revision und Verwandlung seines Schemas, dass das Ästhetische im ›Sinn‹ und seiner Deutung kulminiert, selbst wenn es die Anstrengungen der Signifikation durchquert und sich dem Symbolischen explizit verweigert. Ähnliches gilt für den sogenannten ›affective turn‹. Affekttheorien wie beispielsweise die Brian Massumis beginnen immer schon »in der Mitte«, einem Bereich des »Zwischen«, der einen »Übergang« markiert, soweit etwas unterhalb der Wahrnehmungsschwelle passiert, »ansteckt« und eine »gefühlte Erfahrung« auslöst, noch bevor es ein Subjekt gibt.⁹ Wir befinden uns dann immer schon in einer primären Relationalität, oder besser: einem Relationsnexus, einem Geflecht von »aufkeimenden Beziehungen«, die es – in einem ›nichthermeneutischen‹ Sinne von Rezeptivität oder Sensitivität – in ihrer Heterogenität aufzunehmen und als ein sinnliches »Ereignis« je und je neu und anders anzunehmen gilt: »Ein Zucken am Rande des Gesichtsfeldes, das die Aufmerksamkeit unseres Blicks auf sich

8 Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2013.

9 Vgl. Brian Massumi, *Ontomacht*, Berlin 2010, S. 70, 73 passim.

zieht«. ¹⁰ Auch hier interessiert man sich zuvorderst für eine Rezeption und das, was sie, als ästhetische, »mikropolitisch« auszulösen imstande ist, nicht für das, was ein »Ereignis« hervorbringt, für ein *Wissen* und dessen *Produktion*. Wo diese jedoch ins Spiel kommen, fällt das Augenmerk auf die *Produktionsbedingungen*, die konkreten Praktiken der Herstellung (*poiēsis*) und ihrer Medien und Materialien, auf die erratische Suche oder ›Versuchung‹ durch die Dinge, ohne die damit verbundenen Affekte sowie das Verstehen und seine Prozesse zu privilegieren. Entschieden auf die Produktion zu setzen heißt demnach, zuerst und eindringlich die Praktiken und ihre Hindernisse zu adressieren, ihr Tastendes oder Stockendes sowie die Störrigkeit des Materials, die Hindernisse und Grenzverläufe des Technischen, die Ereignishaftigkeit des Performativen, d.h. das, was ihm zugleich ›entgeht‹ und ›widerfährt‹.

Gleichzeitig sind damit *zwei weitere* implizite Verschiebungen verbunden, nämlich *zunächst* eine Verschiebung des Medienbegriffs, denn Medien sind keine Apparate, und sie verweisen auch nicht auf Strukturen, Anordnungen oder Dispositive, sowenig wie sie in operativen Prozessen aufgehen oder die Knotenpunkte technischer Netzwerke bilden. Vielmehr fällt das Mediale mit dem Performativen selbst zusammen: Medien instantiieren; sie realisieren sich *durch* und *vermittels* praktischer Vollzüge, die je nach Situation und Kontext anders ausfallen und dabei *etwas* in die Welt setzen oder *Effekte* induzieren. Erneut steht dabei das *Durch* im Zentrum. Im Materiellen verortet bringen Medien zur Erscheinung, machen

¹⁰ Ebd., S. 74. Auch: S. 71, 73 passim.

sichtbar oder richten auf, ›falten‹ gleichsam das ›Als‹ der Signifikation und erfüllen darin selbst schon eine epistemische Funktion, ohne selbst wiederum in Erscheinung zu treten oder erfahrbar zu sein. ¹¹ Vielmehr erscheinen sie in ihrem Verschwinden wie sie in ihrem Erscheinen verschwinden. Die künstlerische Produktion ist notwendig an solche medialen Prozesse gebunden, doch deckt sie demgegenüber deren Verbergung, ihren chronischen Rückzug auf, macht das Opake transparent, entzieht es seinem Entzug. Den Künsten eignet darum ein genuin selbstreflexives Moment. Alles kommt dann darauf an, noch das zur Anschauung zu bringen, was seine Wahrnehmbarkeit verweigert, sofern es umgekehrt die Wahrnehmung allererst ›gibt‹ und ›einfärbt‹. Dann manifestiert sich im Akt solcher Reflexivität – und darin zeigt sich die weitere implizite Verschiebung – die eigentlich epistemische ›Kraft‹ der Kunst, ihr spezifisches, auf andere Weise nicht zu gewinnendes Wissen. Der Hauptgedanke des Buches ist damit formuliert: Kunst stellt dar, stellt aus, führt vor, präsentiert, doch bildet der entscheidende epistemische Modus dieser verschiedenen Praktiken des Darstellens, Ausstellens, Vorführens oder der Präsentation überall das *Zeigen*. Mit Bezug auf eine *Epistemologie des Ästhetischen* erweist sich dann eine minutiöse Rekonstruktion dieser verschiedenen Verfahrensweisen des Zeigens als ausschlaggebend.

¹¹ Vgl. dazu die verschiedenen Versuche der Formulierung einer negativen Medientheorie in Dieter Mersch, »Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie«, in: Stephan Münker, Alexander Roesler (Hg.), *Was ist ein Medium*, Frankfurt/M., 2008, S. 304–321; ders., »Meta / Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen«, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Bd. 2 (2010), S. 185–208, ders., »Wozu Medienphilosophie?« In: *Jahrbuch für Medienphilosophie*, Nr. 1 (2015), S. 13–48.

Sie zeichnen sich in den jeweiligen Arbeiten, ihrem ›Werkwerden‹ ab. Mehr noch: Die mit den Präfixen ›dar-‹, ›aus-‹ oder ›vor-‹ mitgegebenen relationalen Modalitäten gestatten multiple Selbstreferenzen, die das Zeigen in sich selbst verflechten: Darstellung einer Vorführung, Ausstellung einer Ausstellung oder auch die Vorführung einer Darstellung bzw. die Exposition einer Exhibition und Ähnliches mehr. *Zeigen wird so zur fortgesetzten ›Zer-Zeigung‹.* Nichts anderes meint der im Folgenden immer wieder hervorgehobene Terminus der ästhetischen Reflexion. Sie geschieht durch die Konstitution solcher Praktiken, die sich zu konträren Konstellationen, zu medialen Paradoxa oder chiasmisch verwickelten Widersprüchen verdichten, die die Eigenart besitzen, noch ihr Sichzeigen zu zeigen, d.h. die Form des In-Erscheinung-Tretens selbst sichtbar oder hörbar zu machen und dabei eigens erst zu erkennen zu geben.

Reflexion bedeutet dann wiederum nicht ein Reflektieren-über, dessen Grund oder Möglichkeit ein intentionales Bewusstsein wäre, vielmehr ereignet sie sich *durch* das *Kunstmachen* und seine Prozesse der ›Zer-Zeigung‹. Wir sind also mit einer inhärenten Reflexivität konfrontiert, einer – im Wortsinne – Rückbiegung oder Rückspiegelung, einer *Inversion* oder *Konversion*, nicht nur in Bezug auf eine Sache und deren Inhalt, sondern gleichzeitig im Hinblick auf die Form, die verwendeten Verfahren, die Mittel der Arbeit, ihrer Materialität oder Medialität und vieles mehr. Sie bezeichnet eine *reflectio in re*, eine Weise medialer oder performativer Selbstreflexivität in den Dingen, ihren Anordnung und Konstellation. Noch anders ausgedrückt: Nicht der/die Künstler/in reflektiert, sowenig wie der/die Rezipient/in, vielmehr geschieht Reflexion als *Ereignis* inmitten der Konstellationen und ihrer Komposi-

tion, um *durch* sie oder *aus* ihnen etwas hervorzulocken, das anders nicht zur Geltung gebracht werden kann. Buchstäblich entstammen solche Ereignisse einem ›Sprung‹. Ein Sprung benennt einen irreversiblen Übergang ohne Kausalität oder Ableitung. Die ästhetische Reflexivität, die gemeint ist, folgt solchen Sprüngen, solchen Passagen ohne Ursprung, Übergang und Finalität. Sie gleicht darin einer Öffnung, von der nur gesagt werden kann, *dass* sie ist und *dass* sie geschieht – wie ein Riss, der plötzlich und unvermutet ein zuvor Unsichtbares enthüllt.

Daraus folgt schließlich als *letzter Akt einer Verschiebung* eine Differenzierung zwischen Ästhetik und Kunst – oder, um genauer zu sein: eine Vervielfältigung der Differenzen im Raum zwischen ihnen. Hat es die Ästhetik durchweg mit Wahrnehmungen, mit Singularitäten zu tun, aus denen sie Figuren und Gestalten fügt, denen immer auch die ›Unfuge‹ einer Trennung *und* Verbindung immanent bleibt, bildet sie bestenfalls die Voraussetzung künstlerischer Arbeiten, die dazu noch *etwas mehr* beinhalten. D.h., das Ästhetische ist ›älter‹ als die Kunst, grundlegender und damit auch weniger spezifisch, während die Kunst ihr gegenüber einen Überschuss bildet, einen Mehrwert. Drückt sich das Ästhetische in Entwurfs- und Gestaltungspraktiken aus, die ›im Sinnlichen‹ operieren, liegt, das ist unsere These, der Überschuss der Kunst und deren epistemischer Impuls in der Statuierung solcher Reflexivitäten-im-Sinnlichen. Dann haben wir es stets, auch wo die künstlerische Aktion sich als *Performance*, als Konzept versteht, mit etwas zu tun, das ebenso sehr die Wahrnehmung adressiert, wie sie mit ihr bricht. Der Bruch ist die Signatur einer Umkehrung, oder besser: einer ›Ver-Kehrung‹, die im gleichen Maße eine Kehre wie eine Wiederkehr bewirkt, die in ihrer ›Wieder-Holung‹

ein anderes Anschauen, eine Verfremdung auslöst. Sie stiftet im eigentlichen Sinne die Erkenntnis. Die auf diese Weise anvisierte Produktionsästhetik findet in ihr ihren epistemischen Kern. Das Wissen der Künste gibt sich damit als ein Reflexionswissen zu erkennen, das, anders als die philosophischen *epistēmai* und von ihnen geschieden, dieser dennoch nicht nachsteht und es ihnen in ihrer Konsequenz und Unbedingtheit gleichtut.

Forschungen im Ästhetischen

Thinking in painting is thinking as paint.

James Elkins¹²

Exposition

Seit einiger Zeit erregt eine vermeintlich provokative Lösung die Praxis der Künste: *Artistic research* – »Kunst als Forschung«. Sie scheint mit einem Schlag die Kunst aus dem Schatten der Wissenschaften zu befreien und nicht nur eine neue Aufgabe der Künste zu formulieren, sondern sie selbst als eine Weise der Forschungstätigkeit, der Erkenntnispraxis auszuweisen.¹³ Die Debatte wird

12 James Elkins, *What Painting Is*, New York 1999, S. 113.

13 Die Literatur, besonders in den angelsächsischen und skandinavischen Ländern sowie in Holland, scheint inzwischen uferlos. Eine Auswahl: Christopher Frayling, »Research in Art and Design« (1993), wiederabgedruckt in: Simon Grand und Wolfgang Jonas (Hg.), *Mapping Design Research*, Basel 2012, S. 95–107; Dennis Strand, *Research in the Creative Arts*, Canberra 1998; Mika Hannula, Juha Suoranta und Tere Valén, *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki 2005; Katy MacLeod und Lin Holdridge (Hg.), *Thinking through Art. Reflections on Art as Research*, London 2006; Annette Balkerna und Henk Slager (Hg.), *Artistic Research*, Amsterdam 2006; Estelle Barrett und Barbara Bolt (Hg.), *Practice as research. Approaches to Creative Art Enquiry*, London 2007; Henk Borgdorff, »Artistic Research and Academia: An Uneasy Relationship«, in: Torbjörn Lind (Hg.), *Yearbook for Artistic Research*, Stockholm 2008, S. 82–97; Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis des ästhetischen Denkens*, Berlin/Zürich 2009; Anton Rey und Stephan Schöbi (Hg.), *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, Zürich 2009; *Art and Artistic Research*, Zurich Yearbook of the Arts, Bd. 6 (2010), hg. v. Corinna Caduff, Fiona Siegenthaler