

Anke Haarmann

Künstlerische Praxis als methodische Forschung?

Der zusammengezogene Titel dieses Beitrags – Künstlerische Praxis als methodische Forschung – verweist auf das Oberthema, mit dem ich mich seit geraumer Zeit beschäftige – die künstlerische Forschung – genauer die künstlerische Forschung in der bildenden Kunst. Eingelassen in dieses Oberthema sind aber ganz wesentlich die Auseinandersetzung mit der Praxis der Kunst – eine produktionsästhetische Ebene – und die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Forschung als methodischem Weg des Wissens – eine epistemologische Ebene. Mit diesen Einlassungen möchte ich mich beschäftigen.

Der Begriff der künstlerischen Forschung, wie er im Kontext der Künste seit einigen Jahren verwendet wird, verweist auf eine Tendenz in der zeitgenössischen Kunst, in der die künstlerische Praxis nicht nur vom abgeschlossenen Werk her begriffen wird – werkästhetisch, sondern von den Praktiken und Strategien der künstlerischen Produktion her – produktionsästhetisch. Der Prozess der Genese einer künstlerischen Arbeit rückt in das Zentrum der Aufmerksamkeit und Künstler nehmen diesen Prozess als fundamentale Phase der Entwicklung einer Arbeit wahr, die von Erkenntnisinteresse geleitet ist und einer systematischen Form-Inhalt-Korrelation folgt.

Insbesondere die konzeptuelle Kunst des 20. Jahrhunderts hat begonnen, diesen Produktionsprozess der künstlerischen Arbeit auch im Werk hervorzuheben und damit als Teil der künstlerischen Arbeit wahrnehmbar und für den Betrachter nachvollziehbar zu machen. Es geht dieser konzeptuellen Kunst um die Sichtbarmachung des Prozessualen und Kontextuellen des Künstlerischen. Künstler „arbeiten“ seit dieser Kontextualisierung ihrer Kunst und „schaffen“ nicht mehr. Ihre Werke gelten ihnen als „Positionen“, denen ein Prozess des produktiven und methodisch reflexiven Tätigseins vorangeht. Vor dem Hintergrund der konzeptuellen Reflexionsebene seit den Künsten des 20. Jahrhunderts und mit einem Blick auf das künstlerische Tätigsein wird man schließlich von einer künstlerischen Forschung sprechen können – so die These – deren methodisches Inventar allerdings näher zu bestimmen sein wird.

Ich möchte im Folgenden zwei Argumente skizzieren, welche die angenommene künstlerische Forschung als methodisch tätige Praxis historisch herleiten und ästhetisch reflektieren, um schließlich abschließend einen Ausblick zu geben auf das Instrumentarium, mit dem diese künstlerische Forschung epistemologisch untersucht werden kann.

Es geht also erstens um das kunsthistorische Argument, welches das Reflexiv-Werden der Kunst nachzeichnet. Zweitens um das kunsttheoretische Argument, welches auf der Grundlage der konzeptuellen Wende in der Kunst die Notwendigkeit einer produktionsästhetischen Bestimmung der künstlerischen Praxis stark machen will. Um schließlich mit einem produktionsästhetischen Blick auf die konzeptuelle künstlerische Praxis diese als Forschung kenntlich zu machen und epistemologisch deren spezifische Methodik in den Blick zu nehmen.

Zur kunsthistorischen Ermöglichung einer künstlerischen Forschung

Ich möchte in diesem Zusammenhang kurz an Arthur Danto erinnern und seine provokative These vom Ende der Kunst – genauer müsste man allerdings sagen, seine These vom Ende einer ästhetischen Werkkunst und dem Anfang einer reflexiven Konzeptkunst. Der US-Amerikanische Philosoph und Kunstkritiker Danto hatte 1964 seine Einsicht über den Zustand der zeitgenössischen Kunst beim Schlendern durch eine Ausstellung von Andy Warhol in der Staple Gallery in New York¹ gewonnen. Warhol wiederum, dem angesichts von westlicher Warenwunderwelt, Fließbandökonomie und Kulturindustrie nur noch die Wiederholung dieser Warenwelt und Produktionsmethode als angemessener künstlerischer Antwort einfiel, hatte „Brillo Boxes“ nachgebaut und in der Galerie stapeln lassen. Im Supermarkt waren diese Verpackungskisten der Marke ‚Brillo‘ gut gefüllt mit Scheuerschwämmen. Das Sichtbare der Hülle versprach den Inhalt als Ware. In der Galerie und als Produkt aus der Warhol-Factory wurden die Verpackungskisten zum reinen Inhalt ihrer selbst – sie waren leer. Leer wie die Kunst, so schloss der Philosoph Arthur Danto. Denn die Kunst ist nichts Besonderes in ihrer Materialität, Figuration oder sinnlichen Erscheinung. Kunst ist von der Verpackungsschachtel im Supermarkt durch keine ästhetische Differenz unterschieden. Danto macht uns begrifflich deutlich, was Warhol objekthaft dargestellt hatte, dass nämlich bunte Kisten Kunst oder Ware sein können, dass rote, gelbe und blaue Quadrate im Linienmuster Werke von Piet Mondrian oder Bettwäschemuster sind, dass Flaschentrockner und Pissoirs als *object trouvé* oder als Gebrauchsgegenstände gelten können, wie eben Marcel Duchamp schon Anfang des 20. Jahrhunderts demonstrativ vorgeführt hatte. Duchamp hatte mit seinen ready made konzeptuell auf das Phänomen der Werdung eines Objekts als einem Kunstwerk in der Geste der künstlerischen Setzung aufmerksam gemacht. Er löste allerdings mit der musealen Platzierung der „Fontaine“ die Kunst nicht auf, sondern rief eine neue Kunst ins Leben, ebenso wie Warhol mit der Stapelung der Kisten in der Staple Gallery. Der Ort der

¹ Vgl. Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt/M. 1984 bzw. Das Fortleben der Kunst, München 2000

Präsentation oder die künstlerische „Weihung“ des Objekts inauguriert einen Verweisungszusammenhang. Schachteln in Kunsträumen „bedeuten“ etwas. Schachteln in Kaufhallen „sind“ etwas. Alles an Schachteln in Kunsträumen ist in einem Modus zeichenhaft oder konzeptuell, den ein weiterer nordamerikanischer Philosoph, Nelson Goodman, „dicht“ genannt hat.² Eine Phase der Selbstreflexion und des Kontextbewusstseins war in der Kunst mit dieser Konzeptionalisierung angebrochen und hat zu dem Anspruch geführt – einer Argumentationslinie gleich – die Rahmenbedingungen und Bezüge der künstlerischen Arbeit mit zu bedenken. Von Wahrnehmungsgebilden im rein sinnlichen Sinne, lässt sich bei diesen konzeptuellen Kunstpositionen dann nicht mehr sprechen – und zwar nicht, weil sie unsinnlich geworden wären. Ganz und gar nicht. Prozessuale und kontextuelle Kunst ist gerade in letzter Zeit wieder sehr ästhetisch geworden. Aber diese wahrnehmbaren Positionen haben eine wahrnehmbare Geschichte und ein wahrnehmbares Umfeld, innerhalb dessen sie wahrnehmbare Bezüge kommunizieren. Weil also die künstlerische Arbeit im symbolischen Kontext bedeutsam ist – in seiner reinen, sinnlichen Materialität aber das Künstlerische der Kunst diese nicht mehr ausmacht, deswegen nennt Danto diese neue Dimension der Kunst etwas hilflos „ihr Philosophisches“. Aus der Perspektive des Philosophen Danto philosophiert Warhol mittels künstlerischer Darstellung über den Begriff und das Sein von Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit und materiellen Beliebigkeit. Doch – so muss man korrigieren – Warhol philosophiert nicht, wenn man unter Philosophie eine begriffliche Auseinandersetzung versteht. Die Kunst eines Warhol setzt sich mit der menschlichen Kultur der Warenwelt und dem ontologischen Status von Kunst auseinander und in dieser Auseinandersetzung „erforscht“ diese Kunst sich und die Welt wie die Philosophie, ohne allerdings es ihr begrifflich gleichzutun.

Wenn man also vom Philosophieren im strengen Sinne nicht sprechen möchte, was aber meint dann der Begriff Auseinandersetzung, der Begriff der Reflexion, vor allem aber der Begriff der Forschung im Kontext der Kunst? Es erweist sich an dieser Stelle vielleicht als ebenso hilflos vom forschenden Charakter der konzeptuellen Kunst zu sprechen, wie Dantos Rede vom philosophierenden Warhol unbeholfen war. Wie also nennen wir diese darstellende Selbstverständigung in der gegenwärtigen Kunst, wo die Materialität beliebig und zugleich symbolisch gehaltvoll geworden ist? Die Forschung als Begriff im Kontext der Kunst kann offenbar den Charakter eines vorübergehenden Konsenses annehmen, mit dem die zu untersuchenden Tätigkeiten aller Disziplinen benannt sein sollen, um Vergleiche anzustellen zu können. Denn wenn die Kunst philosophiert wie die Philosophie, ohne es ihr begrifflich gleich zu tun, oder aber auch analysiert, wie die Naturwissenschaft, ohne dieser

² Vgl. Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst, Frankfurt/M. 1997; bzw. Weisen der Welterzeugen Frankfurt/M. 1990

numerisch zu ähneln, wie trägt sie dann im Verhältnis zu diesen anderen Disziplinen zum Weltverstehen bei? Forschung als Vokabel ist wie der Boden, auf dem verhandelt wird. Sie ist wie der Tisch, um den zeitweilig alle zusammen kommen, um ihre Beziehungen neu zu sortieren. Während die Philosophie vielleicht mit Begriffen reflektiert und die Naturwissenschaft rechnet und experimentiert, öffnet sich mit der künstlerischen Forschung auch der Fragehorizont für eine spezifische Forschungs-Methodologie der Künste. Bevor ich auf die Methodologie einer künstlerischen Forschung zu sprechen komme, möchte allerdings ich noch einige Worte über die Praxis verlieren, innerhalb derer das von statten geht, was wir vorübergehend Forschung nennen wollen. Denn bisher habe ich den Begriff der Forschung im Kontext der Künste gleichsam erschlichen. Ich habe ausgehend von Dantos Einschätzung, dass Warhol philosophiere, begonnen anstelle des Tätigkeitswortes philosophieren das Tätigkeitswort forschen zu setzen, um den künstlerischen Reflexionsprozess zu benennen, den Warhol oder Duchamp oder andere Konzeptkünstler_innen scheinbar durchlaufen und in ihren Arbeiten darstellen. Von Forschung in der Kunst zu sprechen entspricht aber keineswegs der kunsttheoretischen Tradition. Traditionell wird im Kontext der Künste nicht von Forschung, wenig von Praxis und selten vom Tätigsein gesprochen, wenn überhaupt unter epistemologischen Gesichtspunkten über das Feld der Kunst nachgedacht wird.

Produktionsästhetische Wende

Viele Autoren, die erkenntnistheoretisch über die Kunst nachdenken, tendieren dazu, insbesondere den Werken der Kunst einen Erkenntnischarakter zuzusprechen. Nicht die Praxis der künstlerischen Tätigkeit, sondern deren Ergebnis im Werk steht im Mittelpunkt der theoretischen Aufmerksamkeit, wenn es darum geht, Kunst als Beitrag zum Weltverstehen zu begreifen. Der Grundimpuls zu einem werkästhetischen Kunstverständnis entspringt häufig der Annahme, dass wenn überhaupt, der Gestalt und Figuration der Werke ästhetisch geronnene Erkenntnis innewohnt. Diese werkästhetische Orientierung in der epistemologischen Kunstbetrachtung hat eine lange Tradition. In Hinblick auf den Begriff der Erkenntnis, verstanden als Ergebnis eines Forschungs- oder Einsichtsprozesses, ist sie auch sinnvoll. Erkenntnisse stehen am Ende von Reflexions- oder Forschungsprozessen, wie Werke am Ende von künstlerischen Produktionsprozessen.³ Diese Fokussierung auf Werk und Erkenntnis hatte allerdings zur Folge, dass der Prozess der künstlerischen Praxis selber – als Phase der künstlerischen Entwicklung und Produktion – in der Ästhetik ausgeblendet wird. Die Entstehung, Werdung, Genese, Entwicklung dessen, was als Werk wahrnehmbar

³ Darüber hinaus begegnet den meisten Theoretiker_innen auch die Kunst in der Regel als ausgestelltes oder dargebotenes Werk, nicht aber von ihrem Herstellungsprozess her. Es musste auch in der Wissenschaftsforschung erst ein Anthropologe mit seinen Methoden der Feldforschung in die Labore eindringen, um eine Verschiebung der Aufmerksamkeit von den Ergebnissen der Forschung als Wissen zu den Verfahren der Herstellung von Erkenntnis zu vollbringen.

wird, bleibt in der Werkästhetik tendenziell unbedacht. Der Erkenntnischarakter dieser Werke stellt sich gleichsam als Behauptung ein. Es ist daher wenig verwunderlich, dass Kunsttheoretiker und Ästhetiker die angenommene innere Wahrheit dieser produktions-, geschichts- und kontextfreien Werke mit Bestimmungen wie dem „Rätselcharakter“, dem „Auratischen“, der „anderen Rationalität“, dem „Inkommensurablen“, dem „Erscheinen“, der „Lichtung“ oder der „Plötzlichkeit“ epistemologisch zu bestimmen versuchten. Die Unnachvollziehbarkeit seiner Genese macht den Erkenntnisgehalt der Werke tendenziell geheimnisvoll und mystisch.

Gegenüber dieser werkästhetischen Tradition in der epistemologischen Kunstbetrachtung markiert nun der Begriff der künstlerischen Forschung eine zentrale Verschiebung. Mit ihm findet eine Umorientierung statt von einer Konzentration auf das Werk zu einer Konzentration auf die Produktion – auch wenn der Begriff der „Produktion“ nicht wirklich das Wesentliche dessen konnotiert, um das es im Folgenden gehen wird. Schon mit den frühen *ready made*s wird deutlich, inwiefern es sich bei der Genese der künstlerischen Arbeit um eine spezifische, sich selbst reflektierende Praxis handelt und nicht um eine Produktion, denn die Objekte der *ready made*s werden nicht von Künstlern hergestellt, ihre Kunst liegt nicht im Werk als einem hergestellten Objekt, sondern in der handelnden Geste der Setzung, die Provokation und Reflektion im performativen Akt zugleich ist. Man wird anstelle der Produktion in der Ästhetik von einer Praxis sprechen müssen. Der Begriff von „Praxis“ wie Hannah Arendt ihn als selbstzweckliches Handeln beschreibt und von Aristoteles her als alternativen Begriff gegen die „Poiesis“ setzt, wird hilfreich sein, die Phase des Tätigseins in der künstlerischen Produktion besser zu verstehen. Denn die von Aristoteles her verstandene Praxis setzt auf das Handeln als solches. Die produktionsästhetisch zu verstehende künstlerische Forschung lässt sich als künstlerisch reflektierende Praxis um ihrer selbst willen begreifen. Ihr geht es in der künstlerischen Praxis um das künstlerische Untersuchen und künstlerische Darstellen von Welt.

Man kann an dieser Stelle anmerken, dass der Blick auf die künstlerische Praxis und deren Interpretation als Forschung durchaus auch inspiriert ist von Analysen zur Forschung und Erkenntnisgewinnung in anderen Disziplinen. In einer Art „practical turn“ rücken die Prozesse, die Tätigkeiten oder das Handeln als solches in den Mittelpunkt des Verständnisses von Forschung mindestens der *science studies*, Aber schon Heinrich von Kleist hat in seinem berühmten Aufsatz auf die „allmähliche Verfertigung des Gedankens beim Reden“ hingewiesen und damit als einer der Wenigen der Tätigkeit des Philosophierens als einer konkreten Praxis und nicht nur einer gedanklichen Übung Aufmerksamkeit geschenkt. Der „practical turn“ schlägt sich also als produktionsästhetische

Wende in der epistemologischen Kunsttheorie nieder, weil man insgesamt angefangen hat, unter konkret praxologischen Gesichtspunkten über Erkenntnis und Wissen nachzudenken und weniger unter rein abstrakten. Anstatt also die Werke und deren Erkenntnisgehalt zu dechiffrieren, konzentriert sich die Analyse der künstlerischen Forschung auf die praxische Genese der künstlerischen Arbeiten und untersucht die Sinnfälligkeit dieses Produktionsprozesses. Diese produktionsästhetische Wende und mit ihr die Möglichkeit überhaupt in einem strengeren Sinne von künstlerischer Forschung zu sprechen, aber wurde erst möglich durch das Aufkommen der konzeptuellen Kunst und ihrer spezifischen Praxis der Sichtbarmachung von Reflexionsprozessen über die Kunstwerdung der Kunst.

Einige künstlerische konzeptuelle Arbeiten ermöglichen also – so die Konklusion – nicht nur ästhetische Erfahrung, sondern reflektieren im Medium ihrer künstlerischen Praxis die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Position. Einige deswegen, weil nicht jede Kunst, auch nicht jede konzeptuelle Kunst gleich künstlerische Forschung im strengen Sinne genannt werden kann. Kunst zu machen bedeutet aber im Sinne der noch näher zu bestimmenden künstlerischen Forschung – etwas mit den spezifischen Mitteln der Kunst im Prozess der künstlerischen Praxis zu bearbeiten und zur Darstellung zu bringen. Was aber kann künstlerische Forschung methodisch sein, wenn der Begriff des methodischen Forschens als ‚zu durchschreitender Weg des Wissens‘ ernst genommen wird?

Zur Methodologie der künstlerischen Praxis als Forschung

Um nun abschließend einen Ausblick darauf zu geben, was es bedeuten kann, unter den genannten Bedingungen einer konzeptuellen Wende in der Kunst und einer produktionsästhetischen Betrachtung der künstlerischen Praxis, methodische Untersuchungen über die künstlerische Forschung zu beginnen, sollte zunächst noch festhalten werden, dass sich der Begriff der ‚künstlerischen Forschung‘ (oder auch *artistic research*) keineswegs automatisch aus der Kunstgeschichte abgeleitet hat. Nicht das Aufkommen der Konzeptkunst und auch nicht „der practical turn“ in den Wissenschaften haben der künstlerischen Forschung zu einem viel diskutiertem Durchbruch verholfen, sondern – mehr im Sinne eines kulturgeschichtlichen Dispositivs, bei dem Denken und Praxen zusammenwirken – ein bildungspolitischer Impuls. Forschung an die Kunsthochschulen könnte dieser Impuls zusammenfassend genannt werden. Diese vor allem politische Durchsetzung des Begriffs der künstlerischen Forschung begründet vielleicht die relative Unbedachtheit mit der er häufig benutzt wird. Künstlerische Forschung benennt Hochschulprogramme, in denen Künstlerinnen und Künstler akademische Abschlüsse machen sollen, Kunstformen, die sich durch den Gebrauch soziologischer, ethnologischer

oder experimenteller Methoden auszeichnen, oder die Nähe zwischen Naturwissenschaft und Kunstproduktion, wie sie im Bereich der neuen Medien häufig zu beobachten ist.

Nimmt man den Begriff allerdings philosophisch ernst, so ist man sehr schnell mit einer Reihe schwieriger Probleme konfrontiert. Das Problem etwa, was vom Anspruch der Wissenschaftlichkeit bleibt, wenn die erfahrungshaltige Materialität der Kunst zur symbolischen Kommunikation und Forschung avanciert. Umgekehrt wiederum – führen die neuen proklamierten Ansprüche der Wissenschaftlichkeit an die Kunst mitunter zu bemerkenswert unreflektierten methodischen Korsetts an den neu geschaffenen „artistic research Instituten“ der Kunsthochschulen. Methodische Korsette, derer sich jede andere Forschungsdisziplin aus guten Gründen erwehren würde. Da wird in Regelwerken festgeschrieben, was geleistet werden müsse, um als künstlerische Forschung anerkannt zu werden, Regelwerke die im wahrsten Sinne des Wortes einer Disziplinierung gleichkommt, ohne überhaupt geklärt zu haben, ob es sich beim geforderten „artistic research“ um Forschung mit der Kunst, in der Kunst oder mit den originären Mitteln künstlerischer Praxis handeln solle und um welche Praxis es dabei geht.

Ich möchte nun vorschlagen, dass die methodischen Ansprüche an die Kunst etwa mit den methodischen Ansprüchen an die Philosophie vergleichbar seien könnten, dass nämlich beide keinem vorgesetztem Regelkanon und Methodenkatalog folgen, sondern die jeweilige Methodik aus der forschenden Fragestellung und Praxis selber entwickeln, dabei aber mit dem Anspruch der höchsten Konsequenz. Philosophische Schriften entwickeln ihre argumentativen Standards und die Systematik ihrer Schlussfolgerungen an den philosophischen Fragen, die sie zu beantworten beanspruchen. Da hilft es wenig, nach der allgemeinen Methode der Philosophie als Wissenschaft zu fragen und doch ist alles Philosophische hoch methodisch. In diesem Sinne wird es darum gehen, anhand einzelner, konkreter, künstlerischer, konzeptueller Arbeiten, produktionsästhetisch deren methodische Strategien nicht präskriptiv, sondern nachträglich herauszuarbeiten und zugleich kritisch auf ihre immanente Stringenz hin zu überprüfen. In Hinblick auf die Ansprüche einer solchen induktiven Methodologie der künstlerischen Forschung kann hier nur auf die epistemologischen Anfänge verwiesen werden, die schrittweise gemacht werden. Bei diesen Anfängen geht es darum, herleitend von einzelnen und konkreten Aktivitäten in der künstlerischen Praxis aus, diese in ihren methodischen Qualitäten zu untersuchen.

Ich habe – um hier nur einige konkrete Hinweise zu geben – eine solche induktive Methodologie der künstlerischen Forschung als Praxis an verschiedenen Arbeiten der Kunst exemplarisch durchgeführt: „Sonne, Mond und Sterne“ des Schweizer Künstlerduos Fischli

und Weiss kann im Sinne einer künstlerischen Forschung an der visuellen Kultur der Gegenwart analysiert werden, indem man die Schrittigkeit der Bilderfolgen als Argumentationsreihe dechiffriert.⁴ Eine verwandte Form künstlerischen „Argumentierens“ lässt sich mit den „Untitled Filmstills“ von Cindy Sherman und deren spezifischer Form der Serialität nachzeichnen, während die künstlerische Praxis von Candice Breitz in den Arbeiten „King“, „Queen“ oder „Legend“ als kooperativ-ästhetische Forschung im Feld der Populärkultur und Subjektkonstitution beschrieben werden kann.⁵ Mit dieser Aufzählung soll nur eines gesagt sein, dass nämlich die eigentliche Arbeit einer Methodologie der künstlerischen Forschung in diesen exemplarischen, detaillierten, Einzeluntersuchungen besteht, die nicht mehr und nicht weniger zeigen, als dass mache Kunst in ihrer Praxis forscht, ohne dass die forschende Kunst damit einen definierten Regelkanon braucht und ohne dass jede Kunst zugleich zu Forschung würde.

Ich habe also versucht zu skizzieren, dass erstens die kunsthistorische Entwicklung mit dem Aufkommen der konzeptuellen Kunst eine prozessuale und kontextuelle Ebene in die Kunst eingetragen hat, die als Weg der künstlerischen Praxis in den Arbeiten selber sichtbar wird. Dies wiederum legt zweitens nahe, unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten über die Kunst als Praxis nachzudenken bzw. die Kunst als Praxis zu bestimmen. Der Praxischarakter des Künstlerischen wiederum erlaubt es drittens überhaupt über die Kunst als Forschung insofern nachzudenken, als das Forschen eine Praxis ist. Diese Praxis der Forschung als *methodos* – als Weg des Wissens – in der künstlerischen Praxis auszuweisen kann aber nur bedeuten, so die These, sie induktiv aus konkreten künstlerischen Praktiken herausarbeiten, denn die Künste sind wie die Philosophie einer konsequenten Form-Inhalt-Relation verpflichtet, das heißt sie setzen sich die Systematik und Form ihrer Methode entsprechend den Inhalten, um die es ihnen geht.

⁴ Vgl. Haarmann: Gibt es eine Methodologie künstlerischer Forschung?, Österreichische Forschungsgesellschaft, Onlinepublikation 2011

⁵ Vgl. Haarmann: „Artistic Research: A Tool of Cognition Parallel to Philosophy?“ in: Proceedings of the European Society for Aesthetics, Volume 2, 2010, ed. by Alessandro Bertinetto, Fabian Dorsch and Cain Todd <http://proceedings.eurosa.org/?p=1>