

## Het debat over onderzoek in de kunsten

Henk Borgdorff

Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten

Als de urgentie van een kwestie gemeten kan worden aan de felheid van de controverses er over, dan is de kwestie ‘onderzoek in de kunsten’ urgent.<sup>1</sup> Onder de titel ‘kunstpraktijk als onderzoek’ of ‘onderzoek in en door de kunsten’ wordt de laatste tijd een thema aangeroerd dat zowel filosofische – in het bijzonder kennistheoretische en methodologische – als onderwijspolitieke en beleidsstrategische kanten kent. Daarmee is het een hybride aangelegenheid, hetgeen de helderheid van het debat erover niet altijd ten goede komt.

Kern van de zaak is de vraag of er zoiets bestaat als onderzoek in de kunsten waarbij het kunst maken zelf substantieel onderdeel is van het onderzoeksproces, en kunst ook deels uitkomst is van het onderzoek. Meer in het bijzonder gaat het om de vraag of dit soort onderzoek zich van ander onderzoek onderscheidt wat betreft de aard van haar object (een ontologische vraag), wat betreft de kennis die er mee gemoeid is (een epistemologische vraag), en wat betreft de werkwijze die er adequaat aan is (een methodologische vraag). Tegelijk speelt ook de vraag of deze vorm van onderzoek als volwaardig wetenschappelijk onderzoek aangemerkt kan worden en in de derde cyclus van het hoger onderwijs thuis hoort.

De kwestie is urgent geworden door overheidsbeleid op dit terrein. In de nieuwe wet op het hoger onderwijs en onderzoek, die naar het zich laat aanzien in 2006 door het parlement zal worden aangenomen, heeft in Nederland behalve het wetenschappelijk onderwijs (wo) ook het hoger beroepsonderwijs (hbo) een onderzoekstaak toegewezen gekregen. Onderzoek in de context van het hbo zal van dat in het wo verschillen in de mate waarin het gericht is op toepassing, ontwerp en ontwikkeling. ‘Zuiver’, of fundamenteel wetenschappelijk onderzoek (voor zover dat bestaat) blijft voorbehouden aan de universiteiten (AWT, 2005). Het kunstonderwijs in Nederland is – in tegenstelling tot wat in veel buitenland gewoone is – bij het hbo ondergebracht, of dit nu terecht is of niet. Het onderzoek aan theater- en dansscholen, conservatoria, kunstacademies e.d. zal hoe dan ook anders van

---

<sup>1</sup> Deze tekst is de weerslag van lezingen en presentaties in het najaar van 2005 over ‘Onderzoek in de kunsten’ te Gent, Amsterdam, Berlijn en Göthenburg. Ik dank de deelnemers aan de verschillende bijeenkomsten voor hun constructieve reacties. Een eerste gedachtewisseling over de kwestie vond plaats in de levendige expert meeting ‘Kunst als onderzoek’, Amsterdam, Felix Meritis, 6 februari 2004. De streaming video-opname van de meeting (met voordrachten en discussies) is te vinden op: <http://www.ahk.nl/lectoraten/onderzoek/ahkL.htm>.

aard zijn dan wat gewoon is in de academische wereld van universiteiten en wetenschappelijke instituten. Waarin dat verschil nu precies zit, is onderwerp van de controverses, en hier lopen niet alleen de meningen, maar ook de motieven sterk uiteen.

Het eerste wat opvalt aan het debat is dat de strijdende partijen veelal geneigd zijn de retorische macht van het eigen gelijk te verkiezen boven de zachte kracht van het betere argument. Een aanwijzing daarvoor is de niet toevallige omstandigheid dat het eigen gelijk meestal correleert met de eigen affiliatie. Men is ofwel geneigd zich te verschansen achter gevestigde institutionele posities vanwaar men zich opwerpt als verdediger van kwaliteitsnormen waarop men het patent lijkt te hebben. Ofwel men biedt weerstand tegen elke ‘academisering’ – zoals het soms schamper wordt genoemd – uit angst voor het verlies van het eigene, beducht voor de vermeend benauwende kaders die de wetenschap stelt. De term ‘academisering’ verwijst hier zowel naar de ontzielde werkelijkheid van de universitaire bureaucratie, als naar een afkeurenswaardige ‘academic drift’, waarmee iets van de levende werkelijkheid van de praktijk aan kunstacademies wordt verloochend ten gunste van het ‘binnenhalen’ van de nu eenmaal in onze cultuur eerder aan intellectuele arbeid toegeschreven maatschappelijke status en respectabiliteit.<sup>2</sup>

De kwestie ‘onderzoek in de kunsten’ is overigens niet alleen door gewijzigd overheidsbeleid op de agenda van het publieke en academische debat gezet; daar hebben ontwikkelingen in de kunstpraktijk ook zelf toe bijgedragen. Het is al geruime tijd een gemeenplaats om over hedendaagse kunst in termen van reflectie en onderzoek te praten. Hoewel vooral in het begin nauw verbonden met de traditie van het modernisme zijn ook in onze laat- of postmoderne tijd reflectie en onderzoek met de kunstpraktijk vervlochten; en dat zowel in het zelfbewustzijn van makers en spelers als ook in toenemende mate institutioneel: vanaf de formulering van subsidieregelingen tot in de programma’s van academies en werkplaatsen. Vooral het laatste decennium – na een periode waarin culturele diversiteit en nieuwe media het parool waren – behoren onderzoek en reflectie tot de verbale uitmonstering waarmee zowel de kunstpraktijk als de kunstkritiek zich tooien in het publieke en vakspecifieke forum over de kunsten.<sup>3</sup> En zo kan het zijn dat ‘research & development’ niet alleen een zaak is van het hoger onderwijs, het bedrijfsleven en onafhankelijke researchcentra en adviesbureaus, maar dat ook kunstenaars en kunstinstellingen hun activiteiten in

---

<sup>2</sup> In Vlaanderen wordt de ‘academisering van het hoger kunstonderwijs’ onder die titel door de overheid gestimuleerd. Samenwerkingsverbanden van universiteiten en kunstvakopleidingen ontwikkelen gezamenlijke onderzoeksprogramma’s in de kunsten.

<sup>3</sup> Naast een ander thema dat het afgelopen decennium aan wal is gespoeld: dat van het herontdekte ‘engagement’.

toenemende mate als onderzoek zijn gaan benoemen. Het is dan ook niet toevallig dat de kunstmanifestaties Documenta en Manifesta zich als Academie gaan presenteren, en dat de postacademische instituten als de Jan van Eyck Academie en de Rijksacademie van beeldende kunsten hun activiteiten ‘onderzoek’ en hun deelnemers ‘onderzoekers’ noemen.<sup>4</sup>

Een van de vragen die in het debat over ‘onderzoek in de kunsten’ een rol speelt is dan ook: wanneer geldt de kunstpraktijk eigenlijk als onderzoek? (En de spiegel hiervan: is niet alle kunstpraktijk (ook) onderzoek?) Zijn er wellicht criteria te formuleren waarmee de kunstpraktijk-als-zodanig onderscheiden kan worden van de kunstpraktijk-als-onderzoek? En – vervolgvraag – waarin verschilt dat kunstonderzoek dan van zogenaamd wetenschappelijk onderzoek? In wat hieronder volgt zal ik proberen enige helderheid in de kwestie ‘onderzoek in de kunsten’ te brengen. Ik zal om te beginnen (I) de kwestie uit zijn beperkte Nederlandse context lichten en het debat in internationaal perspectief plaatsen. Daarna (II) zal ik enkele terminologische zaken bespreken (a) en ingaan op het begrip ‘onderzoek’ (b). De bespreking van de kern van de zaak (III) – de eigen aard van onderzoek in de kunsten, ook en vooral in vergelijking tot meer regulier wetenschappelijk onderzoek – zal gebeuren aan de hand van de drie hierboven genoemde invalshoeken, te weten (a) de ontologie, (b) de epistemologie, en (c) de methodologie van onderzoek in de kunsten. Elders heb ik een pleidooi gehouden voor eerste en tweede geldstroomfinanciering van onderzoek in de kunsten (Borgdorff, 2004, 2005). Hier zal ik mijn bespreking van de kwestie afsluiten met enkele opmerkingen die teruggrijpen op de onderwijspolitieke en beleidsstrategische kanten van de zaak (IV). Ik zal daarbij vooral ingaan op de vraag naar legitimiteit van dit soort onderzoek, ook in relatie tot een eventuele derde cyclus in het kunstonderwijs.

## I

### Het debat

Dat kunstenaars (componisten, architecten, ontwerpers) in de gelegenheid worden gesteld met hun werk een academische graad (master of doctoraat) te halen, is niet nieuw. Al decennia bestaat die mogelijkheid in de Verenigde Staten, waar het behalen van zo’n graad veelal voorwaarde is om een aanstelling te kunnen krijgen aan een instelling voor hoger

---

<sup>4</sup> Het belang dat in het bedrijfsleven aan R&D wordt gehecht neemt de laatste tijd overigens af. Zal de kunstwereld hier ook volgen?

(kunst)onderwijs.<sup>5</sup> Dat deze institutionele dwang een niet altijd positief effect heeft op zowel het niveau van kunstbeoefening binnen de ‘campus’, als op het wetenschappelijk niveau van de staf, is genoegzaam bekend.

Minder bekend is dat ook in Nederland de mogelijkheid bestaat te promoveren aan een universiteit op basis van een zogenaamd ‘proefontwerp’. Van deze mogelijkheid wordt echter tot dusver weinig gebruik gemaakt. Nieuw is – en dan vooral in de Europese context – dat met de institutionele verankering van onderzoek aan kunstopleidingen de eigen aard van dit zogenaamd ‘practice-based’ onderzoek onderwerp van discussie is geworden.

Dit debat heeft een belangrijke impuls gekregen door de universiteitshervormingen die in het Verenigd Koninkrijk en Scandinavië aan het begin van de 90-er jaren hebben plaatsgevonden, en het is dan ook met name in deze landen dat het academische en beleidsstrategische debat over onderzoek in de kunsten is gevoerd. De hervormingen betroffen in het VK de formele gelijkstelling van zogenaamde ‘polytechnics’ (hogescholen) aan universiteiten, die het mogelijk maakte voor kunstschole eerste en tweede geldstroomfinanciering voor onderzoek te bemachtigen (Candlin, 2001). Vergelijkbare hervormingen hebben terzelfder tijd plaatsgevonden in Australië (vergelijk Strand, 1998). En ook in Finland worden – daar binnen een binair systeem – onderzoeksprogramma’s in het kunstonderwijs structureel gefinancierd. In Nederland lijkt men nog niet toe aan zulke hervormingen, en wordt krampachtig vastgehouden aan een nogal rigide tweedeling van wo en hbo. Door de onderzoekstaak van het hbo in de wet op te nemen, door de introductie van lectoraten en door de samenwerking tussen hbo en wo te stimuleren worden de barsten die het systeem al kende echter groter.

Een tweede impuls, die vooral voor continentaal Europa van belang is, is het streven van de verschillende lidstaten van de Europese Gemeenschap om in 2010 te komen tot één ruimte voor hoger onderwijs in drie cycli, zoals dat genoemd wordt, te weten bachelor-, master- en promotieopleidingen (het zogenaamde Bologna-proces). Op dit moment worden de eisen beschreven waaraan de verschillende cycli moeten voldoen, ook voor het kunstonderwijs. In dit proces is onder meer de plaats en hoedanigheid van het onderzoek in de scheppende en uitvoerende kunsten aan de orde.

Wat allereerst opvalt aan de gedachtewisseling over praktijkgericht onderzoek in de kunsten is dat het vooral binnen het domein van beeldende kunst en vormgeving plaatsvindt. Het is minder aan de orde binnen de wereld van het theater- en dansonderwijs, op het gebied

---

<sup>5</sup> Voor wat de criteria die in de VS voor practice-based masters en promoties gelden, zie bijv. op het gebied van muziek: NASM (2005).

van de architectuur, of film en nieuwe media, en op het gebied van de muziek heeft er tot voor kort nagenoeg in het geheel geen debat over ‘practice-based research’ plaatsgevonden.<sup>6</sup> Naar de reden moeten we gissen, maar een feit is dat zowel de theoretisch-filosofische dimensies van kunstonderzoek, als de meer beleidsmatige aspecten ervan de afgelopen vijftien jaar het meest besproken zijn in de wereld van ‘visual arts’ en ‘design’.

De discussie – die, zoals eerder gezegd, wordt gedomineerd door de situatie in het Verenigd Koninkrijk en Scandinavië – is neergeslagen in uiteenlopende vormen. Een belangrijke informatiebron zijn nota’s en rapporten van organisaties die zich met de financiering en/of beoordeling van onderzoek bezighouden, zoals in het Verenigd Koninkrijk de UK Council of Graduate Education (UKCGE, 1997, 2001), de Arts and Humanities Research Council (AHRC, 2003) of de Research Assessment Exercise (RAE, 2005). Daarnaast zijn er verschillende conferenties over kunstonderzoek georganiseerd en de ‘proceedings’ ervan vormen een corpus van teksten die het debat voeden. Steeds meer (vak)tijdschriften publiceren artikelen die ‘practice as research’ tot onderwerp hebben, en inmiddels zijn er ook verschillende bundels, monografieën en zelfs handboeken over (m.n. de methodologie van) onderzoek in de kunsten gepubliceerd (bijvoorbeeld Gray & Malins, 2004; Sullivan, 2005; Hannula, Suornta & Vadén, 2005; Macleod & Holdridge, 2006).

Twee elektronische mailinglijsten zijn in dit verband het vermelden waard: PhD-design en PARIP. De mailinglijst PhD-design is geheel gewijd aan discussies en informatie over de inrichting van practice-based promotieprogramma’s op het gebied van vormgeving. PARIP (Practice as Research in Performance) is een door AHRC gesubsidieerd project aan de universiteit van Bristol, dat zich richt op onderwerpen die met praktijk-als-onderzoek in met name het theater en de dans zijn gemoeid. Op de PARIP-lijst is in oktober 2002 een levendige discussie gevoerd over verschillende zaken (institutionele, organisatorische, maar ook meer theoretisch, filosofische) die met het doen van dergelijk onderzoek te maken hebben. (Zie Thomson, 2003 voor een compilatie van die discussie.)<sup>7</sup>

De laatste jaren heeft het debat over onderzoek in de scheppende en uitvoerende kunsten ook de Lage Landen bereikt. Niet iedereen hier lijkt zich evenwel te realiseren dat er

---

<sup>6</sup> Recentelijk lijkt er evenwel ook op het domein muziek enige beweging te ontstaan. Zo is in 2004 een Europees netwerk opgericht van ‘music institutes with doctoral art studies’ (MIDAS), en kent de AEC (European Association of Conservatoires) sinds kort een werkgroep die zich over de derde cyclus buigt.

<sup>7</sup> Ook andere projecten, netwerken en instellingen richten zich op dit terrein. Ik noem er nog twee uit Engeland die in het debat een rol spelen: Performing Arts Learning and Teaching Innovation Network, Lancaster University (Zie bijvoorbeeld Andrews & Nelson, 2003), en de Research Training Initiative, UCE Birmingham Institute of Art and Design. Op de websites van PARIP, PALATINE en RTI zijn uitgebreide bibliografieën te vinden. De websites van al de projecten, netwerken en mailinglijsten die hier zijn genoemd, zijn via iedere zoekmachine eenvoudig te vinden.

elders reeds zorgvuldig is nagedacht over de kwestie waar wij nu pas aan toekomen. Niet dat het gelijk dus ook per definitie elders ligt. De kunst is om te leren van de inzichten en de ervaringen die anderen reeds hebben opgedaan.

## II

### Over terminologie en onderzoeksdefinities

#### (a) Terminologie

Het artikel dat Christopher Frayling in 1993 onder de titel *Research in Art and Design* publiceerde, introduceert een onderscheid in soorten (kunst)onderzoek waar velen zich in de jaren daarna op hebben beroepen. Frayling maakt een verschil tussen ‘research into art’, ‘research for art’ en ‘research through art’.<sup>8</sup> Ook ik zal gebruik maken van deze driedeling, zij het dat ik er net even een andere draai aan geef. Ik onderscheid: (a) onderzoek naar de kunsten, (b) onderzoek ten behoeve van de kunsten, en (c) onderzoek in de kunsten.

(a) ‘Onderzoek naar de kunsten’ betreft onderzoek dat de kunstpraktijk, in de meest brede zin van het woord, tot object heeft. Het is onderzoek dat met een zekere theoretische distantie geldige uitspraken wil (kunnen) doen over die praktijk. De theoretische distantie impliceert idealiter de principiële scheiding van, en een zekere afstand tussen, onderzoeker en onderzochte. Hoewel een idealisering geldt hierbij als regulatief idee dat het te onderzoeken object onder de onderzoekende blik onberoerd blijft. Dit soort onderzoek vinden we in de inmiddels gevestigde kunstwetenschappelijke disciplines, zoals musicologie, kunstgeschiedenis, theaterwetenschap, mediastudies, literatuurwetenschap.<sup>9</sup> Maar ook sociaalwetenschappelijk onderzoek naar de kunsten hoort bij deze categorie. Voorbijgaand aan alle verschillen tussen deze wetenschappen – en binnen deze wetenschappen zelf – zijn ‘reflectie’ en ‘interpretatie’ de gemeenschappelijke karakteristieken van deze benaderingen, of het nu om historisch-hermeneutisch, filosofisch-esthetisch, kritisch-analytisch, re- of deconstruerend, beschrijvend of verklarend onderzoek gaat. Donald Schön gebruikt voor deze benadering van de praktijk de uitdrukking ‘reflection on action’ (Schön, 1982, 49 e.v., 275 e.v.). Ik heb dit elders als het ‘interpretatieve standpunt’ beschreven (Borgdorff, 2004).

---

<sup>8</sup> Frayling refereerde met zijn onderscheid op zijn beurt aan Herbert Read, die in 1944 een onderscheid maakte tussen ‘teaching through art’ en ‘teaching to art’.

<sup>9</sup> Recentelijk geven ook deze wetenschappen zich rekenschap van wat de ‘performativiteit van de theoretische blik’ genoemd kan worden. Hiervan getuigt op het gebied van theaterwetenschap hier ten lande o.a. de conferentie ‘The Anatomical Theatre Revisited’, Amsterdam 5-8 april 2006 ([http://www.anatomicaltheatrevisited.com/.](http://www.anatomicaltheatrevisited.com/))

(b) ‘Onderzoek ten behoeve van de kunsten’ kan omschreven worden als toegepast onderzoek in engere zin. Bij dit soort onderzoek zijn de kunsten niet zozeer object, maar eerder doel van het onderzoek: het onderzoek levert inzichten en instrumenten op die op enigerlei wijze hun weg kunnen vinden naar concrete praktijken. Hierbij moet gedacht worden aan bijvoorbeeld materiaalonderzoek naar bepaalde legeringen in metalen sculpturen, onderzoek naar de toepassing van live-elektronica in de interactie tussen dans en lichtontwerp, of naar de ‘extended techniques’ van een elektrisch te manipuleren cello. Steeds weer gaat het hier om onderzoek dat *in dienst staat* van de kunstpraktijk. Het onderzoek levert als het ware het gereedschap en de materiaalkennis die tijdens het creatieve proces of in het kunstproduct worden aangewend. Ik noem dit het ‘instrumentele standpunt’.

(c) ‘Onderzoek in de kunsten’ is de meest controversiële van de drie. Donald Schön spreekt in dit verband van ‘reflection in action’. Ik heb deze benadering eerder als het ‘immanente’ en ‘performatieve standpunt’ omschreven. Het gaat om onderzoek dat niet uitgaat van de scheiding tussen subject en object van onderzoek, dat geen distantie kent tot de kunstpraktijk, maar waarbij daarentegen de kunstpraktijk zelf substantieel onderdeel is van zowel het onderzoeksproces als van het resultaat ervan. Deze benadering gaat uit van het inzicht dat er geen principiële scheiding is tussen theorie en praktijk in de kunsten. Er zijn immers geen praktijken die niet doordrenkt zijn van ervaringen, geschiedenissen en opvattingen, en omgekeerd is er geen theoretische toegang tot en interpretatie van de praktijk die niet die praktijk mede maakt tot wat zij is. Met kunstpraktijken zijn begrippen en theorieën, ervaringen en inzichten vervlochten en mede dat maakt kunst altijd reflexief. Onderzoek in de kunsten beoogt nu door het creatieve proces heen en in het kunstobject iets van die belichaamde kennis te articuleren.<sup>10</sup>

Van verschillende kanten is geopperd dat de hierboven voorgestelde driedeling – onderzoek naar, ten behoeve van, in de kunsten – niet uitputtend de mogelijke vormen van

---

<sup>10</sup> In de Engelstalige literatuur worden verschillende termen en uitdrukkingen gebruikt om kunstonderzoek mee aan te duiden. De meest gangbare zijn: ‘practice-based research’, ‘practice-led research’ en ‘practice as research’. ‘Practice-based research’ is een verzamelbegrip: elke vorm van praktijkgericht onderzoek in de kunsten kan hiermee worden bedoeld. De AHRC prefereert momenteel de term ‘practice-led research’ om praktijkgericht onderzoek mee aan te duiden, en velen volgen inmiddels dit voorbeeld. Het meest uitgesproken is de uitdrukking ‘practice as research’, waarmee de directe vervlechting van onderzoek en praktijk, zoals bedoeld onder (c), wordt aangegeven. De uitdrukking ‘artistic research’ die soms gekozen wordt om het eigene van kunstonderzoek mee aan te duiden, verraadt niet alleen een vergelijkbaar innige band tussen theorie en praktijk, maar houdt ook de belofte in van een eigen weg, waarmee artistiek onderzoek zich in methodologisch opzicht zou onderscheiden van meer regulier wetenschappelijk onderzoek.

kunstonderzoek beschrijft.<sup>11</sup> Eigen aan de kunsten – en dus ook aan het onderzoek dat er mee verbonden is – is nu juist immers dat ze ontsnappen aan strikte classificaties en afbakeningen, en dat ze veeleer zelf, per afzonderlijk kunstproject en iedere keer weer opnieuw, de criteria voortbrengen waaraan het onderzoek zou moeten voldoen, zowel in methodologisch opzicht als in de wijze waarop het onderzoek wordt verantwoord en gedocumenteerd. Hierin ligt nu juist – zo wordt gesteld – een van de belangrijkste verschillen met wat gewoon is in de wetenschappelijke wereld: de principiële openheid voor het ongekende, het onverwachte, hetgeen ook een correctief kan inhouden ten aanzien van wat als geldig onderzoek wordt beschouwd.

Deze opvatting steunt op een specifiek en beperkt begrip van wat wetenschap is. Meer in het bijzonder veronderstelt ze dat regulier wetenschappelijk onderzoek altijd uitgaat van een vaststaand protocol en dat er universele criteria zijn voor de geldigheid van het onderzoek. Dit nu berust op een misverstand. Niet alleen worden adequate methoden en technieken van onderzoek vaak pas gaandeweg gevonden, maar ook de regels voor de validiteit en betrouwbaarheid van de resultaten worden niet ontleend aan een of andere aan het onderzoek externe en dus onafhankelijke maatstaf, maar worden binnen het onderzoeksdomein gedefinieerd. Wetenschap – in haar beste moment – is minder rigide en afgebakend dan sommigen in het debat willen geloven.

Met de globale onderscheiding van de drie genoemde vormen van kunstonderzoek is natuurlijk nog niet veel gezegd. In het geval van ‘onderzoek in de kunsten’ – waartoe we ons hier beperken – moet in ieder geval de vraag beantwoord worden: wanneer geldt de kunstpraktijk als onderzoek? Wat bedoelen we hier met ‘onderzoek’ en welke criteria kunnen we formuleren om de kunstpraktijk-op-zich te onderscheiden van de kunstpraktijk-als-onderzoek?<sup>12</sup> Voordat ik inga op wat we onder onderzoek moeten verstaan, wil ik een enkele opmerking maken over de classificaties van de kunstpraktijk zelf.

Binnen de kunsten zijn we gewoon onderscheid te maken naar activiteit of rol (muziek, theater), dimensie (beeldende kunst), en wat dies meer zij. Zo onderscheiden we

---

<sup>11</sup> Zo ook mijn collega Marijke Hoogenboom die, in haar leeropdracht aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten, vanuit de praktijk van de kunsten en het kunstonderwijs probeert te benaderen wat onderzoek zou kunnen zijn.

<sup>12</sup> De gedachte dat alle kunstpraktijk per definitie onderzoek is, kan misschien nuttig zijn om het reflexieve karakter van kunst te onderstrepen, en is wellicht ingegeven door de onzekere zoektocht die het scheppingsproces is, maar is onvruchtbaar als het er om gaat enige helderheid te brengen in het debat over onderzoek in de kunsten. Wanneer alles onderzoek is, is niets het meer.



bijvoorbeeld in de muziekwereld componeren van uitvoeren en improviseren<sup>13</sup>, en in het theater de acteur van de regisseur, de dramaturg, de scenograaf, en kunnen we in de beeldende kunsten een verschil maken tussen tweedimensionaal, driedimensionaal, audiovisueel werk etc. In het debat over kunstonderzoek blijkt het vruchtbaar een ander onderscheid te hanteren, namelijk tussen object, proces en context. Het object staat dan voor het ‘kunstwerk’, de compositie, het beeld, de voorstelling, de uitvoering, het ontwerp, maar ook de dramaturgie, het scenario, de installatie, het materiaal, de opname etc. Het proces staat voor het ‘kunst maken’, het scheppingsproces, het produceren, het instuderen, de beeld- en conceptontwikkeling, het registreren etc. De context ten slotte staat voor de ‘kunstwereld’, de receptie, de culturele en historische omgeving, de industrie etc.<sup>14</sup> Met name bij de beoordeling (en financiering) van onderzoek in de kunsten maakt het nogal wat uit of uitsluitend gekeken wordt naar het resultaat in de vorm van concrete kunstobjecten, of ook naar de documentatie van het proces dat tot die resultaten heeft geleid, of naar de context die mede constitutief is voor wat zowel object als proces betekenen.

### **(b) Onderzoeksdefinities**

De Research Assessment Exercise en de Arts and Humanities Research Council hanteren beide een onderzoeksdefinitie die het mogelijk maakt onderzoeksprojecten op randvoorwaarden te toetsen, zij het ieder een verschillende. Ik verwijs hier weer bewust naar de situatie in het Verenigd Koninkrijk omdat daar de organen die onderzoek moeten beoordelen expliciet zijn over de uitgangspunten. De definitie van de RAE (2005, 34) luidt verkort: “[An] original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding”.<sup>15</sup>

Wanneer we deze ruime bepaling van onderzoek ook als maat nemen voor onderzoek in de kunsten – en ik zie vooralsnog geen reden om dat niet te doen – dan kunnen de volgende criteria eruit afgeleid worden. (1) Het onderzoek moet als zodanig zijn *bedoeld*. Onbedoelde

---

<sup>13</sup> Als vierde categorie zouden ‘hybride activiteiten’ genoemd kunnen worden, waarin - vooral in het geval van hedendaagse muziek - geen scherp onderscheid gemaakt kan worden tussen componeren, uitvoeren en improviseren.

<sup>14</sup> Beeldend kunstenaar Robert Klatser heeft mij er op gewezen dat in de ervaring van kunstenaars zelf – in de praktijk van het maken – object, proces en context niet (altijd) van elkaar te onderscheiden zijn. Het contrafactisch onderscheid is evenwel heuristisch verhelderend, en regulatief werkzaam in onderzoekspraktijken.

<sup>15</sup> De tekst luidt volledig: “‘Research’ for the purpose of the RAE is to be understood as original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding. It includes work of direct relevance to the needs of commerce, industry, and to the public and voluntary sectors; scholarship; the invention and generation of ideas, images, performances, artefacts including design, where these lead to new or substantially improved insights; and the use of existing knowledge in experimental development to produce new or substantially improved materials, devices, products and processes, including design and construction.”

(toevallige) bijdragen aan kennis en begrip kunnen niet als resultaat van ónderzoek worden gezien (vergelijk Dallow, 2003). (2) Het gaat bij onderzoek om een *originele* bijdrage, dat wil zeggen dat het werk niet eerder door anderen is gedaan, en ook dat het werk een nieuw inzicht of nieuwe kennis aan het bestaande corpus toevoegt. Zie Pakes (2003) voor een problematisering van dit criterium. (3) Het oogmerk is een bijdrage te leveren aan *kennis en begrip*. Kunstwerken leveren in de regel bijdragen aan het artistiek universum. Dat universum omvat niet alleen traditioneel esthetische sectoren, maar bestaat tegenwoordig ook uit gebieden waarin op andere manieren – andere performatieve, evocatieve en niet-discursieve manieren – ons sociaal, psychisch en moreel leven in beweging wordt gebracht. Pas wanneer de kunstpraktijk (ook) een geïntendeerde originele bijdrage levert aan wat we weten en inzien, kan gesproken worden van onderzoek in de kunsten.<sup>16</sup>

De AHRC (2003) hanteert bij de beoordeling van onderzoeksaanvragen een andere set criteria. Dat heeft te maken met de omstandigheid dat de AHRC, anders dan de RAE, niet het resultaat van onderzoek (achteraf) beoordeelt, en dus naar de uitkomsten kijkt, maar vooral kijkt naar wat het onderzoek zal behelzen en hoe het onderzoek wordt opgezet (dus vooraf). Vier criteria worden daarbij als randvoorwaarden gehanteerd. (1) Er dienen welgearticuleerde *onderzoeksvragen* of probleemstellingen te zijn die in het onderzoek aan de orde worden gesteld. (2) Het belang van deze vragen of problemen moeten in een *onderzoekscontext* gespecificeerd worden, waarbij aangegeven wordt wat de bijdrage van het onderzoek zal zijn, en hoe het onderzoek zich verhoudt tot ander onderzoek op dit gebied. (3) Er dienen een of meerdere *methoden* van onderzoek in het vooruitzicht gesteld te worden, waarlangs de vragen en problemen benaderd en mogelijk beantwoord zullen worden. (4) De resultaten van het onderzoek en het onderzoeksproces dienen op een adequate manier *gedocumenteerd* en *gecommuniceerd* te worden. Uiteraard kunnen zowel onderzoeksvraag, als context, methode, documentatie en disseminatie gedurende het onderzoek verschuiven. Uitgangspunt is de (voorwaardelijke) formulering van de onderzoeksopzet bij aanvang.

Tezamen leveren de definities criteria die discriminerend zijn voor het doen van onderzoek: oogmerk; originaliteit; kennis en begrip; onderzoeksvragen; context; methoden; documentatie en disseminatie. Met deze criteria kunnen we – in de vorm van een stelling die

---

<sup>16</sup> De zogenaamde Dublin Descriptors (2004) die in het kader van het Bologna-proces de criteria voor o.a. de derde cyclus in het onderwijs beschrijven, definiëren onderzoek op een vergelijkbare manier: Onderzoek is daar: "A careful study or investigation based on a systematic understanding and critical awareness of knowledge". Deze ogenschijnlijk ruimere definitie van onderzoek wordt echter waar gesproken wordt over de eisen die aan promotieonderzoek moeten worden gesteld, gepreciseerd tot: "original research that extends the frontier of knowledge".

naar ik hoop uitdaagt om weersproken te worden – de vraag beantwoorden hoe de kunstpraktijk-als-onderzoek onderscheiden kan worden van de kunstpraktijk-op-zichzelf:

*De kunstpraktijk geldt als onderzoek wanneer het de bedoeling is door middel van een oorspronkelijke studie onze kennis en ons begrip te verruimen. Daarbij wordt begonnen met vragen die relevant zijn in de onderzoeksomgeving en de kunstwereld, en wordt gebruikgemaakt van methoden die passen bij het onderzoek. Het onderzoeksproces en de uitkomsten worden op een adequate manier gedocumenteerd en uitgedragen naar de onderzoeksgemeenschap en het bredere publiek.*

Deze ‘definitie’ levert zelf nog niet echt iets op. Hoe weten we bijvoorbeeld in het geval van kunstonderzoek welke methoden “passen bij het onderzoek”, en wat is “op een adequate manier gedocumenteerd<sup>17</sup>...”? Hier scheiden zich in het debat over kunstonderzoek de geesten. De definitie geeft ons – negatief – wel iets in handen waarmee we de kunstpraktijk als zodanig kunnen onderscheiden, afschermen eventueel, van de als onderzoek geïntendeerde kunstpraktijk. De volgende vraag is echter minstens zo belangrijk: gesteld dat er zoiets als kunstonderzoek bestaat, waarin verschilt dit onderzoek dan van meer regulier wetenschappelijk onderzoek?

### III

#### **De eigen aard van onderzoek in de kunsten**

De vraag naar de eigen aard van onderzoek in de kunsten kan inderdaad het best beantwoord worden wanneer tevens de vraag wordt gesteld waarin dit soort onderzoek verschilt van wat we gewoonlijk verstaan onder wetenschappelijk onderzoek. (Vergelijk ook Eisner, 2003.) Dit betekent niet dat we ons daarmee bij voorbaat voegen naar de kaders die de traditionele wetenschapsbeoefening stelt, maar ook niet dat we tegenover die wetenschap iets stellen dat bij voorbaat aan die kaders ontsnapt. Het betekent misschien wel dat we in dialoog met de wetenschap tot een veranderd begrip komen van wat wetenschap is. En ook dit is niet nieuw; wetenschapsgeschiedenis en wetenschapstheorie leren ons dat wat eens als absolute maatstaf

---

<sup>17</sup> Volstaat in het geval van een beeldend project een visueel portfolio bijvoorbeeld, of is altijd een woordelijk verslag of uiteenzetting nodig om het onderzoek te verantwoorden?

gold onder invloed van emanciperende kennisdomeinen gerelativeerd werd tot een maatstaf die voor één bepaalde vorm van wetenschapsbeoefening geldt.

De vraag naar de eigenheid van kunstonderzoek in relatie tot wetenschappelijk onderzoek laat zich op drie manieren stellen: als ontologische, als kentheoretische en als methodologische vraag. De ontologische vraag is (a): Wat is de aard van het object, van het onderwerp bij onderzoek in de kunsten? Waar richt het onderzoek zich op? En in welk opzicht verschilt het hierin van ander (wetenschappelijk) onderzoek? De epistemologische vraag is (b): Wat voor soort kennis en begrip is belichaamd in de kunstpraktijk? En hoe verhoudt zich deze kennis tot meer conventionele vormen van wetenschappelijke kennis? De methodologische vraag is (c): Welke onderzoeksmethoden en –technieken zijn adequaat aan onderzoek in de kunsten? En in welk opzicht verschillen deze van de methoden en technieken in de natuurwetenschappen, de sociale wetenschappen of de geesteswetenschappen?

Er mag uiteraard niet verwacht worden dat binnen de grenzen van dit artikel alle vragen beantwoord kunnen worden. Wel zal hieronder worden geprobeerd om de ruimte af te bakenen waarbinnen de antwoorden gegeven kunnen worden. Deze afbakening kan een factor zijn in de strijd om de legitimiteit en eigenstandigheid van het onderzoeksdomein kunsten.

#### **(a) De ontologische vraag**

Eerder hebben we gesteld dat het in het geval van kunstpraktijken loont om objecten, processen en contexten van elkaar te onderscheiden. Maar de kunstpraktijk is meer. Kunstpraktijken zijn ook altijd esthetische praktijken, wat betekent dat kwesties als smaak, schoonheid, het sublieme en andere esthetische categorieën in het geding en mede onderwerp van onderzoek kunnen zijn. Kunstpraktijken zijn ook hermeneutische praktijken, omdat ze altijd ontvankelijk zijn voor, en uitnodigen tot (meerduidige) interpretaties (vergelijk Strand, 1998, 46). Kunstpraktijken zijn performatieve praktijken in de zin dat kunstwerken en creatieve processen iets met ons doen, ons in beweging zetten, ons begrip van en onze kijk op de wereld veranderen, ook in moreel opzicht. Kunstpraktijken zijn mimetisch en expressief, wanneer ze op hun eigen manier, in hun eigen medium, situaties of gebeurtenissen representeren, reflecteren, articuleren of communiceren. Kunstpraktijken zijn uit de aard van de zaak ook emotioneel, omdat ze ons psychisch, emotioneel leven aanspreken. Wanneer we nu te maken hebben met kunstpraktijken kunnen al deze perspectieven meespelen. Het is niet zo dat kunstonderzoek altijd met elk van deze gezichtspunten te maken zal hebben, maar ze kunnen een rol spelen in het onderzoek.

De focus van onderzoek in de kunsten kan, zoals gezegd, liggen op het kunstwerk zelf, of op het creatieve maakproces, waarbij in beide gevallen de betekende context meespreekt. Er is een neiging in het debat over kunstonderzoek het accent te leggen op het productieproces, omdat dit eventueel nagevolgd, in ieder geval gedocumenteerd kan worden. De focus op het proces wordt ook ingegeven door de eisen die sommige subsidiënten aan het onderzoek stellen: bij de beoordeling wordt vooral gekeken naar hoe de onderzoeksopzet is, of er methodisch te werk wordt gegaan, of de vragen in de onderzoeksomgeving significant zijn, en hoe het onderzoeksproces gedocumenteerd en gedissemineerd wordt. De artistieke uitkomsten in de vorm van concrete kunstwerken zijn nu eenmaal moeilijker ‘objectief’ te beoordelen dan de gestrengheid waarmee het onderzoeksproces opgezet en in kaart gebracht wordt. Daardoor dreigen kunstwerken soms uit het zicht te raken, alsof het bij onderzoek in de kunsten helemaal niet om de kunst te doen is.<sup>18</sup>

In ontologisch opzicht hebben verschillende wetenschapsvormen betrekking op verschillende soorten feiten. Een natuurwetenschappelijk feit verschilt van een sociaal feit, en beide verschillen van historische feiten. Artistieke feiten hebben hun eigen status, die niet opgaat in die van natuurlijke, sociale of historische feiten, en die in de filosofische esthetica op uiteenlopende wijze is beschreven. Onderdeel van die staat is de immaterialiteit ervan. Of preciezer: kenmerkend voor artistieke producten, processen en ervaringen is de omstandigheid dat in en door de materialiteit van het medium iets aanwezig wordt gesteld dat de materialiteit overstijgt. Dit inzicht, dat aan Hegels “sinnliches Scheinen der Idee” doet denken, geldt paradoxaal ook daar waar de kunst zich als zuiver materiaal bekent en zich tegen elke transcendentie verzet, zo bewijst de ontwikkelingsgang van bijvoorbeeld de historische avant-garde, of de fundamentele schilderkunst. Het onderzoek in de kunsten richt zich nu op beide: op de materialiteit van de kunst, voorzover deze het immateriële mogelijk maakt; en op het immateriële van de kunst, voorzover deze verankerd is in haar materie.

Naast deze focus van artistiek onderzoek moet ook het belang van de context onderstreept worden. Kunstpraktijken staan niet op zichzelf, maar zijn altijd gesitueerd en ingebed. Er is geen onbevangeb begrip van, of zelfs maar naïeve blik op de kunstpraktijk mogelijk. En er bestaan omgekeerd geen kunstpraktijken die niet doordrenkt zijn van ervaringen, geschiedenissen en opvattingen. Onderzoek in de kunsten blijft naïef wanneer niet ook van deze inbedding en situering in de geschiedenis, in de cultuur (de maatschappij, de economie, het dagelijks leven), en in het discours over kunst, rekenschap wordt afgelegd.

---

<sup>18</sup> Vergelijk Biggs (2003); en vooral ook Pakes (2004), die onder verwijzing naar Gadamer er voor pleit weer terug te keren naar het kunstwerk als object van onderzoek.

Samenvattend: kunstonderzoek richt zich op artistieke objecten en creatieve processen. Hierbij kunnen esthetische, hermeneutische, performatieve, expressieve en emotieve gezichtspunten aan de orde komen. Wanneer de focus in het onderzoek op het maakproces ligt, mag het resultaat ervan, het kunstwerk zelf, niet uit het oog verloren worden. Zowel de materiële als de immateriële niet-conceptuele en niet-discursieve inhouden van creatieve processen en artistieke producten kunnen in het onderzoek gearticuleerd en gecommuniceerd worden. Kunstonderzoek dient daarbij in alle gevallen de inbedding en situering van haar onderzoeksobject in ogenschouw te nemen.

### **(b) De epistemologische vraag**

Om wat voor soort kennis en begrip gaat het bij onderzoek in de kunsten? En hoe verhoudt zich deze kennis tot meer conventionele vormen van wetenschappelijke kennis? Het korte antwoord op de eerste vraag is: in kunstpraktijken (objecten, processen) belichaamde kennis. Het antwoord op de tweede vraag zal een nadere bepaling opleveren van wat ‘belichaamde kennis’ dan wel is.

Een eerste aanknopingspunt biedt een traditie, die teruggaat tot de Griekse Oudheid, waarin theoretische kennis wordt onderscheiden van praktische kennis. Reeds bij Aristoteles wordt *episteme*, als verstandskennis, gecontrasteerd met *techne*, de praktische kennis, die voor het maken (*poiesis*) en het doen (*praxis*) vereist is. Ook de *phronesis*, de praktische wijsheid, in het bijzonder het weten hoe (moreel juist) te handelen, kan in oppositie gedacht worden tot de verstandskennis, die nu eenmaal te kort schiet wanneer het gaat om levenswijsheid (Carr, 1999; Kessels & Korthagen, 2001). In de 20<sup>e</sup> eeuw is deze tegenstelling in de analytische filosofie gethematiseerd als die tussen ‘knowing that’ en ‘knowing how’, tussen kennis en kunde. Met name Gilbert Ryle (1949), en na hem Michael Polanyi (1962 en 1966) en de kunsttheoreticus David Carr (1978 en 1999) hebben de praktische kennis, die als stilzwijgende, impliciete kennis geen onmiddellijke discursieve of conceptuele<sup>19</sup> uitdrukking kent, geëmancipeerd tot epistemologisch gelijkwaardig, en zelfs in het geval van Polanyi tot fundament van alle weten.

Ook in de wijsgerige esthetica is vanaf Alexander Baumgarten de in kunst belichaamde kennis onderwerp van speculatie en reflectie geweest. Op uiteenlopende wijze is de niet-conceptuele kennishoud die in kunst is belichaamd geanalyseerd: bij Baumgarten als kennis ‘analogon rationis’, waardoor grote kunst perfecte zintuiglijke kennis presenteert; bij

---

<sup>19</sup> ‘Conceptueel’ wordt hier gebruikt in de zin van ‘met begrip’, niet in de zin van ‘abstract’.

Immanuel Kant als de ‘Kulturwert’: dat waardoor kunst te denken geeft en waardoor zij zich onderscheidt van louter esthetische zinnenstreling; bij Friedrich W.J. Schelling als ‘Organon der Philosophie’, de kunstervaring die uitstijgt boven ieder conceptueel kader en die als enige ervaring aan het ‘absolute’ kan raken; bij Theodor W. Adorno als het ‘Erkenntniskarakter’, waardoor kunst de verborgen waarheid over de duistere maatschappelijke werkelijkheid ‘uitsprekt’; en ook bij postmoderne tijdgenoten als Jacques Derrida, Jean-François Lyotard en Gilles Deleuze wordt – bij ieder op hun eigen wijze – de evocerende kracht van wat in kunst is belichaamd tegenover de beperkende verstandskennis geplaatst.

In het debat over de specificiteit van onderzoek in de kunsten wordt soms de opvatting gehuldigd dat kunst louter op basis van intuïtie, op irrationele gronden, en langs niet-cognitieve weg tot stand komt, en daardoor niet toegankelijk is voor onderzoek van binnenuit. Deze misvatting ontstaat doordat de niet-conceptuele inhoud van artistieke feiten wordt verward met de vermeend niet-cognitieve gestalte ervan, en dat de niet-discursieve wijze waarop deze inhoud aan ons gepresenteerd wordt de irrationaliteit ervan zou verraden. Dat wat er omgaat in het artistieke domein is echter wel degelijk cognitief en rationeel, ook al krijgen we er niet altijd via taal en begrip direct toegang toe. De specificiteit van het artistiek onderzoek ligt nu onder meer in de eigen wijze waarop de niet-conceptuele en niet-discursieve inhoud gearticuleerd en gecommuniceerd worden.

De epistemologische vraag naar de eigenheid van kunstkennis wordt ook beantwoord door de fenomenologie, door de hermeneutiek en door de cognitiewetenschappen. In het werk van Maurice Merleau Ponty is belichaamde kennis ook concreet ‘lichamelijke kennis’. Het a-priori van het lichaam neemt de plaats in van het a-priori van de tijdruimtelijke verstandskennis, en daarmee wordt de prereflexieve lichamelijke vertrouwdheid met de wereld om ons heen de grond van ons denken, handelen en voelen. De inzichten van Merleau Ponty zijn in het huidige debat van grote invloed in de theaterwetenschappen – en dan vooral de danswetenschap, zie bijvoorbeeld Parviainen (2002) – en de ‘gender studies’.

Al eerder is de hermeneutiek genoemd als vehikel om dat wat er in kunst omgaat te ontsluiten. De principiële meerduidigheid van kunstwerken maakt interpretatie tot een onafgesloten proces, waarbij interpreet en geïnterpreteerde in steeds wijkende interpretatiehorizonten tijdelijk versmelten. Deze werkingsgeschiedenis, zoals Hans-Georg Gadamer het noemt, maakt dat de productieve interpretatie in het kunstonderzoek tot nieuwe, in concrete kunstwerken belichaamde betekenissen kan leiden.

Onderzoek op het gebied van de cognitieve psychologie ten slotte – bijvoorbeeld het werk van Howard Gardner (1985) over meervoudige intelligentie, of aan het werk van

Herbert Dreyfus (1982) over artificiële intelligentie – richt zich onder andere ook op ‘embodied knowledge’. De zone tussen cognitie en creativiteit wordt de laatste tijd zelfs in projecten verkend waarin wetenschappers met kunstenaars samenwerken.<sup>20</sup>

Samenvattend: het in kunst belichaamde weten, dat als stilzwijgende, praktische kennis, als ‘knowing how’, en als zintuiglijke kennisinhoud op uiteenlopende wijze is geanalyseerd, is niet-conceptueel, maar wel cognitief, niet-discursief maar wel rationeel. De eigenheid van die kennisinhoud is nader beschreven in fenomenologie, hermeneutiek en cognitieve psychologie.

### **(c) De methodologische vraag**

Voordat we de vraag beantwoorden welke onderzoeksmethoden en –technieken adequaat zijn aan onderzoek in de kunsten, en waarin deze eventueel verschillen van die in de andere wetenschapsdomeinen, lijkt het verstandig een onderscheid te maken tussen de termen ‘methode’ en ‘methodologie’. Vaak wordt in het debat over onderzoek in de kunsten de term ‘methodologie’ gebruikt wanneer eenvoudig ‘methode’ of het meervoud ervan wordt bedoeld. ‘Methodologie’ klinkt gewichtiger, maar de zaak die ermee wordt bedoeld, kan meestal minder mystificerend met ‘methode’ worden aangeduid. Ik volg hier de suggestie van Ken Friedman, die in een gedachtewisseling over onderzoekstraining in de kunsten voorgesteld heeft om de term ‘methodologie’ alleen te gebruiken wanneer er sprake is van een vergelijkende studie van methoden.<sup>21</sup> Een methode is dan eenvoudig een weldoordachte, systematische manier om een bepaald doel te bereiken.

De centrale vraag is: bestaat er een eigen geprivilegieerde wijze waarop men toegang tot het onderzoeksdomein kunstpraktijk en de er in belichaamde kennis kan verkrijgen, en die met de term ‘artistiek onderzoek’ aangeduid zou kunnen worden? Wat zijn de voorwaarden voor dergelijk onderzoek, en – hiermee samenhangend – dient dergelijk onderzoek zich te richten naar, zich te conformeren aan beproefde academische (wetenschappelijke) standaarden en conventies? Ook hier scheiden zich in het debat de geesten, waarbij niet altijd duidelijk is of de positie die men kiest ingegeven is door overwegingen die de zaak betreffen of door motieven die in feite uitwendig zijn aan het kunstonderzoek. Personen en instellingen die er belang bij hebben hun activiteiten ook institutioneel af te schermen tegenover bijvoorbeeld de bureaucratische wereld van de universiteiten zullen eerder geneigd zijn een ‘onafhankelijke’ koers te varen, dan zij die niet zo bang zijn hun huid of ziel te verkopen.

---

<sup>20</sup> *Choreography and Cognition*. <http://www.choreocog.net/>.

<sup>21</sup> Zie de bijdrage van Friedman aan de ‘PhD-design’-lijst op 25 januari 2002.



Een eerste verschil met meer regulier wetenschappelijk onderzoek is gelegen in de omstandigheid dat onderzoek in de kunsten in de regel door kunstenaars zal worden ondernomen. Sterker: alleen kunstenaars zijn in staat dergelijk practice-based onderzoek te doen, zo wordt wel gesteld. Maar daarmee wordt de vraag naar de objectiviteit dringend. Een van de criteria voor goed wetenschappelijk onderzoek is immers de principiële onverschilligheid ten aanzien van wie het onderzoek uitvoert. Ieder ander zou onder dezelfde omstandigheden tot dezelfde resultaten moeten komen. Hebben kunstenaars soms een geprivilegieerde toegang tot het onderzoeksdomein? Ja, is het antwoord; doordat artistieke maakprocessen onlosmakelijk verbonden zijn met de creatieve persoonlijkheid en de individuele, soms idiosyncratische blik, kan dergelijk onderzoek het best ‘van binnenuit’ gebeuren. Bovendien hebben we te maken met onderzoek *in* de kunstpraktijk, hetgeen impliceert dat maken en spelen zelf ingezet worden, en wie anders dan makers en spelers komen daar voor in aanmerking? Nu wordt deze vervaging van het onderscheid tussen subject en object van onderzoek nog eens versterkt door de omstandigheid dat in vele gevallen het onderzoek ook en vooral de eigen artistieke ontwikkeling van de kunstenaar-onderzoeker dient. Er zijn natuurlijk grenzen. Wanneer de impact van het onderzoek beperkt blijft tot het eigen oeuvre, en van geen betekenis is voor de bredere onderzoeksomgeving, dan kan met recht de vraag gesteld worden of het hier dan wel om onderzoek in de eigenlijke zin gaat.

Zoals eerder bij de ontologie en de epistemologie van onderzoek in de kunsten kan ook bij de vraag naar de methodologie een vergelijking met ‘main stream’ wetenschap van nut zijn. Wanneer we de globale indeling van de drie wetenschapsdomeinen als richtsnoer nemen dan kan ruwweg over de verschillende methodes het volgende worden gezegd. De natuurwetenschappen zijn in de regel empirisch deductief, dat wil zeggen dat de methode proefondervindelijk en op verklaring van verschijnselen is gericht. Kenmerkend voor dit onderzoek zijn het experiment en de laboratoriumsituatie. De sociale wetenschappen zijn in de regel eveneens empirisch georiënteerd, zij het dat de methode niet altijd proefondervindelijk, maar ook vooral op de beschrijving en analyse van gegevens is gericht. Exemplarisch voor dit onderzoek zijn de kwantitatieve en kwalitatieve analyse.<sup>22</sup> De geesteswetenschappen, ten slotte, zijn in de regel meer analytisch dan empirisch georiënteerd, en eerder op interpretatie dan op beschrijving of verklaring uit. Exemplarisch voor onderzoek in de ‘humanities’ is de historiografie, de (wijsgerige) reflectie, de cultuurkritiek.

---

<sup>22</sup> Binnen de sociale wetenschappen is vanuit de etnografie en de antropologie de methode van de zogenaamde participerende observatie ontwikkeld. Deze benadering geeft zich rekenschap van de wederzijdse doordringing van subject en object van (veld)onderzoek, en kan wellicht ook model zijn voor sommige vormen van onderzoek in de kunsten.

Wanneer we de verschillende wetenschapsgebieden met elkaar vergelijken en ten eerste de vraag stellen of ze exact dan wel interpretatief zijn, ten tweede of ze uit zijn op algemene wetmatigheden of juist het bijzondere en specifieke geval willen begrijpen, en ten derde of het experiment in het onderzoek een rol speelt, dan kan het volgende schematisch worden gezegd.<sup>23</sup> De zuivere wiskunde is in de regel exact, algemeen geldend en niet-experimenteel. De natuurwetenschappen beogen eveneens exacte kennis te genereren, die algemene wetten of wetmatigheden betreft, maar anders dan in de wiskunde langs experimentele weg is verkregen. De kunstgeschiedenis daarentegen (om een voorbeeld uit de geesteswetenschappen te noemen) is niet in de eerste plaats uit op het exact formuleren van algemene wetten, maar wil eerder het particuliere en singuliere door interpretatie ontsluiten. Het experiment speelt daarbij hoegenaamd geen rol. De eigen plaats van kunstonderzoek in dit opzicht wordt nu inzichtelijk. Onderzoek in de kunsten doelt eveneens in de regel op de interpretatie van het afzonderlijke en bijzondere. Maar bij dit soort onderzoek is het experiment in de praktijk een wezenlijk bestanddeel. Het antwoord op de vraag naar de methodologie van kunstonderzoek is dan ook kortweg: de onderzoeksopzet kent zowel het experiment in praktijk als de interpretatie van die praktijk.

Samenvattend: onderzoek in de kunsten wordt in de regel door kunstenaars gedaan, waarbij een breder effect wordt beoogd dan de ontwikkeling van het eigen kunstenaarsschap. In vergelijking met andere kennisdomeinen hanteert dit onderzoek zowel de experimentele als de hermeneutische methode in haar benadering van particuliere en singuliere producten en processen.

Wanneer we de verkenning naar de ontologische, de epistemologische en de methodologische kanten van onderzoek in de kunsten tezamen nemen, en tot één korte formule indikken, dan resulteert de volgende karakterisering:

*De kunstpraktijk – zowel het afzonderlijk object als het creatieve proces – belichaamt gesitueerde impliciete kennis, die in onderzoek gearticuleerd en onthuld kan worden door experiment en interpretatie.*

---

<sup>23</sup> Ik ben hier schatplichtig aan Nevanlinna (2004). Ik ben het met de auteur eens die zelf stelt dat de vergelijking nogal grof is. En natuurlijk moet zeker in het licht van de ontwikkeling van de moderne wetenschap en op basis van recente wetenschapstheoretische inzichten dergelijke indelingen met scepsis worden gezien. Zo is het bijvoorbeeld tegenwoordig zeer gebruikelijk, ook en vooral door niet-fysici, om te verwijzen naar de incommensurabele paradigma's van kwantummechanica, relativiteitstheorie en klassieke mechanica ten einde het interpretatieve karakter van natuurwetenschappelijke kennis te benadrukken.

Tezamen met het eerdere antwoord op de vraag hoe de kunstpraktijk-als-onderzoek van de kunstpraktijk-als-zodanig onderscheiden kan worden, levert dat het volgende op:

*De kunstpraktijk geldt als onderzoek wanneer het de bedoeling is door middel van een oorspronkelijke studie in en door kunstobjecten en creatieve processen onze kennis en ons begrip te verruimen. Daarbij wordt begonnen met vragen die relevant zijn in de onderzoeksomgeving en in de kunstwereld. Er wordt gebruikgemaakt van experimentele en hermeneutische methoden, die de impliciete kennis onthullen en articuleren, welke in afzonderlijke kunstwerken en artistieke processen gesitueerd en belichaamd is. Het onderzoeksproces en de uitkomsten worden op een adequate manier gedocumenteerd en uitgedragen aan de onderzoeksgemeenschap en het bredere publiek.*

#### IV

#### **Besluit: legitimiteit**

Uit onderzoek naar de begeleiding van practice-based onderzoeksprojecten in de kunsten (Hockey & Allen-Collinson, 2000; Hockey, 2003) blijkt dat een van de moeilijkheden die promovendi en begeleiders ondervinden, gelegen is in het wantrouwen en de scepsis van de omgeving ten aanzien van dergelijk onderzoek; zowel van personen binnen de eigen instelling, als van personen uit de wijdere omgeving. Vaak is het zo dat betrokkenen hun onderzoek als een geloofwaardige onderneming moeten ‘verkopen’, en veel tijd en energie gaat zitten in het keer op keer weer aan diverse individuen en gremia uitleggen waar het over gaat, wat de rationale van dit soort onderzoek is. Het slechten van institutionele barrières en het overtuigen van anderen legt een onevenredig groot beslag op de tijdbesteding, nog afgezien van het feit dat het met het eigenlijke onderwerp van onderzoek meestal weinig te maken heeft. De bewijslast ligt ook altijd bij de ‘nieuwelingen’; slechts zelden wordt ten principale de legitimiteit van gevestigd wetenschappelijk onderzoek ter discussie gesteld.

De kwestie spitst zich toe op de vraag of onderzoek waarbij het kunst maken met het onderzoeksproces is verweven wel serieus wetenschappelijk onderzoek is, en of het wel PhD-waardig is (Candlin, 2000a, 2000b). Dat onderzoekachtige kunstpraktijken op zich van waarde (kunnen) zijn, en dat deze waarde zich wellicht kan meten met, en zelfs equivalent is aan de waarde van wetenschappelijk (promotie)onderzoek, doet niets af aan het feit – zo wordt gesteld – dat we hier met twee ongelijksoortige activiteiten te maken hebben: werkelijk

onderzoek aan de ene kant, en iets dat bijvoorbeeld maatschappelijk gezien qua waarde mogelijk equivalent is aan onderzoek, maar daar toch van onderscheiden moet worden, aan de andere kant. In het debat over practice-based doctoraten in de kunsten wordt hier verschillend over gedacht. Frayling (in UKCGE, 1997), Strand (1998) en anderen pleitten in dit verband voor de invoering van het begrip 'research equivalence'. Ik vermoed dat bij de 'research equivalence'-aanhangers ook meespeelt dat zo het practice-based onderzoek, dat immers niet-discursieve, performatieve, artistieke aspecten kent, niet langer 'verkocht' hoeft te worden.

Het feit dat kunstpraktijken (ongeacht of deze zich als onderzoek presenteren) van waarde voor onze cultuur worden geacht, mag behalve met fondsgelden eventueel ook beloond worden met een graad voor de beoefenaren, maar – zo stelt men – dan moet wel in de benaming tot uitdrukking komen dat het hier niet gaat om 'echt' wetenschappelijk onderzoek; dus geen PhD, maar wel een of ander 'professional doctorate'. Het onderscheid tussen een PhD en een professioneel doctoraat bestaat in de Verenigde Staten al langere tijd. Grofweg kan gesteld worden dat daar vanuit de onderzoeksgeoriënteerde wetenschappelijke wereld professionele doctoraten als minder worden gezien, terwijl omgekeerd vanuit de professionele (kunst)wereld de meer 'academische' graden, zoals MA of PhD als minder worden gezien.

Ook in Nederland heeft de Adviesraad voor het Wetenschaps- en Technologiebeleid gepoogd praktijkonderzoek weg te zetten als zijnde geen onderzoek in de werkelijke zin van het woord, maar als 'ontwerp en ontwikkeling'. De term 'onderzoek' zou voorbehouden moeten blijven aan hetgeen op de universiteiten wordt gedaan (sic!), en binnen het beroepsonderwijs kan ten hoogste worden opgeleid tot een 'minder waardig' professioneel doctoraat (AWT, 2005). De minister van Onderwijs Cultuur en Wetenschappen is, om te voorkomen dat er een ondoorzichtige situatie ontstaat, zo verstandig geweest dit deel van het advies naast zich neer te leggen (OC&W, 2005, 14).

In het debat over PhD versus PD in de kunsten speelt naast de equivalentie ook de aard en oriëntatie van de graad een rol. Zij die geneigd zijn onderzoek in de kunsten te vergelijken met technisch, toegepast onderzoek, ontwerponderzoek e.d. zullen eerder pleiten voor een professioneel doctoraat dan zij die de verwantschap van kunstonderzoek met geestes- of cultuurwetenschappelijk onderzoek zullen benadrukken. Mede om een ongewenste groei van het aantal titels te voorkomen en het systeem van graden transparant te houden wordt wel gepleit voor het 'inclusieve model' (bijvoorbeeld UKCGE, 1997, 14 e.v., 26 e.v.), De PhD-graad drukt dan uit dat de persoon in kwestie onderzoek kan verrichten op het hoogste niveau, maar laat in het midden of het om 'zuiver' wetenschappelijk onderzoek of om praktijkonderzoek gaat. Het hele spectrum van theoretisch onderzoek naar ontwerponderzoek,

van de natuurwetenschappen tot de humaniora, van tandheelkunde, ‘food quality management’ en civiele techniek tot godgeleerdheid, fiscaal recht en scheppende kunsten kan zo worden omvat.

De twijfel aan de legitimiteit van practice-based onderzoeksgraden in de scheppende en uitvoerende kunsten wordt vooral ingegeven door de omstandigheid dat men moeite heeft onderzoek serieus te nemen dat zowel discursief als artistiek opgezet, gearticuleerd en gedocumenteerd wordt. De moeilijkheid schuilt hem in de vermeende onmogelijkheid om tot een min of meer objectieve beoordeling van de kwaliteit van het onderzoek te komen, alsof er naast een wetenschappelijk forum niet ook een gespecialiseerd kunstforum bestaat, en alsof wetenschappelijke objectiviteit een onproblematische notie is. In zekere zin herhaalt zich hier een discussie die ook bij de emancipatie van de sociale wetenschappen gevoerd werd (en wordt): het recht van de oude partij die de maatstaf van kwaliteit meent te bezitten tegenover het recht van de nieuwen die met de invoering van een eigen onderzoeksgebied tevens het begrip van wat wetenschap (en objectiviteit) is veranderen.

Wanneer de vergelijking met de emancipatie van de sociale wetenschappen ook maar enigszins hout snijdt dan is er nog een lange weg te gaan. Na twee eeuwen grondslagendebat wordt nog steeds – binnen en buiten de universiteit – door sommigen getwijfeld aan de eigenstandigheid (en legitimiteit) van dit kennisdomein. Aan de andere kant mag de snelle groei van een nieuwkomer als ‘cultural studies’ ook optimistische stemmen. Het gaat misschien te ver om van een paradigmawisseling te spreken, maar dat er in de hoofden van sommigen nog een omslag moet plaats vinden, is een ding wat zeker is. Dat de weerstanden zoals te verwachten groot zijn, mag bij tijd en wijlen moedeloos stemmen, maar vormt evenzeer een uitdaging om aan te gaan.

## Literatuur

- AHRC. (2003). *Review of Research Assessment. Research in the Creative & Performing Arts*. [http://www.ahrc.ac.uk/images/4\\_92883.pdf](http://www.ahrc.ac.uk/images/4_92883.pdf).
- Andrews, Stuart & Robin Nelson. (2003). *Practice as Research: regulations, protocols and guidelines*. (Incl. Draft 'best practice' guidelines on PaR PhDs and 'Ten Steps to a 'Perfect' PaR PhD). PALATINE. <http://www.lancs.ac.uk/palatine/dev-awards/par-report.htm>.
- AWT (2005). *Ontwerp en ontwikkeling. De functie en plaats van onderzoeksactiviteiten in hogescholen*. Adviesraad voor het Wetenschaps- en Technologiebeleid, augustus 2005.
- Biggs, Michael A.R. (2003). The Role of 'the Work' in Research. (Paper presented at the PARIP 2003 Conference, 11-14 September 2003.) Bristol. <http://www.bris.ac.uk/parip/biggs.htm>.
- Borgdorff, Henk. (2004). De strijd der faculteiten – over zin en onzin van onderzoek in de kunsten. *Boekman (Kunst en Wetenschap)* 58/59 (voorjaar 2004)
- . (2005, 29 september). Emancipatie 'faculteit der kunsten' nodig'. *NRC*, opiniepagina.
- Candlin, Fiona. (2000a). Practice-Based Doctorates and Questions of Academic Legitimacy. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19(1), 96-1001.
- . (2000b). A Proper Anxiety? Practice-Based Research and Academic Unease. *Working Papers in Art & Design* 1 (2000). <http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol1/candlin2full.html>.
- . (2001). A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 20(3), 302-10.
- Carr, David. (1978). Practical Reasoning and Knowing How. *Journal of Human Movement Studies* 4, 3-20.
- . (1999). Art, Practical Knowledge and Aesthetic Objectivity. *Ratio* 12(3), 240-56.
- Dallow, Peter. (2003). Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in the Creative Arts. *Art, Design and Communication in Higher Education* 2(1).
- Dreyfus, Hubert L. (1982). *Husserl Intentionality and Cognitive Science*. MIT Press.
- Dublin Descriptors. (2004). *Shared 'Dublin' descriptors for Short Cycle, First Cycle, Second Cycle and Third Cycle Awards*. Joint Quality Initiative. <http://www.jointquality.org/>.
- Eisner, Elliot W. (2003). On the Differences between Scientific and Artistic Approaches to Qualitative Research. *Visual Arts Research* 29(57), 5-11.
- Frayling, Christopher. (1993). *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers series 1(1). London: Royal College of Art.
- Gardner, Howard. (1985). *Frames of Mind*. Basic Books.
- Gray, Carole, and Julian Malins. (2004). *Visualizing Research. A guide to the research process in art and design*. Aldershot: Ashgate.
- Hannula, Mika, Juha Suornta, Tere Vadén. (2005). *Artistic Research*, Helsinki/Gothenburg.
- Hockey, John. (2005). Practice-Based Research Degree Students in Art and Design: Identity and Adaptation. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 22(1), 82-91.
- Hockey, John, and Jacqueline Allen-Collinson. (2000). The Supervision of Practice-Based Research Degrees in Art and Design. *The International Journal of Art and Design Education (JADE)* 19(3), 345-55.
- Kessels, Jos, and Fred Korthagen. (2001). The Relation between Theory and Practice: Back to the Classics. In *Linking Practice and Theory*, edited by F.A.J. Korthagen et al. New York.

- Macleod, Katy, and Lin Holdridge. (2006). *Thinking through Art. Reflections on Art as Research*. Routledge.
- NASM. (2005). *Handbook 2005-2006*. <http://nasm.arts-accredit.org/>.
- Nevanlinna, Tuomas. (2004). Is Artistic Research a Meaningful Concept? *L&B (Artistic Research)* 18, 80-83.
- OC&W. (2005). *Onderzoekstalent op waarde geschat*. september 2005
- Pakes, Anna. (2003). Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research. *Research in Dance Education* 4(2), 127-49.
- . (2004). Art as Action or Art as Object? The Embodiment of Knowledge in Practice as Research. *Working Papers in Art & Design* 3.  
<http://www.herts.ac.uk/artdes1/research/papers/wpades/vol3/apfull.html>.
- Parviainen, Jaana. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* 34(1), 11-22.
- RAE. (2005). *RAE2008 Guidance on Submissions*.  
<http://www.rae.ac.uk/pubs/2005/03/rae0305.pdf>.
- Schön, Donald A. (1982). *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*. Basic Books.
- Strand, Dennis. (1998). *Research in the Creative Arts*. DEST; Canberra School of Art – The Australian National University.
- Sullivan, Graeme. (2005). *Art Practice as Research. Inquiry into the visual arts*. Sage.
- Thomson, Peter. (2003). Practice as Research. In: *Studies in Theatre and Performance*. 22(3), 159-80.
- UKCGE. (1997). *Practice-based Doctorates in the Creative and Performing Arts and Design*.  
[http://www.ukcge.ac.uk/report\\_downloads.html](http://www.ukcge.ac.uk/report_downloads.html).
- . (2001). *Research Training in the Creative & Performing Arts & Design*.  
[http://www.ukcge.ac.uk/report\\_downloads.html](http://www.ukcge.ac.uk/report_downloads.html).

[h.borgdorff@ahk.nl](mailto:h.borgdorff@ahk.nl)