

HENK BORGDORFF

ARTISTIEK ONDERZOEK IN HET GEHEEL DER WETENSCHAPPEN

Krisis, 2009, Issue 1

www.krisis.eu

Stelt u zich voor: ergens in een kantoor van het uitgebreide UNESCO-complex, in de tweede helft van de jaren zeventig in Parijs, heeft een ambtenaar zich op een dag gebogen over de vraag of ‘artistiek onderzoek’ nu wel of niet tot het gebied van wetenschap en technologie, en in het bijzonder dat van ‘onderzoek en ontwikkeling’ gerekend moet worden. De persoon in kwestie (ervan uitgaand dat het er niet meerdere waren) bereidt agendapunt 34 voor van de Twentieth Session van de General Conference van UNESCO, die in oktober en november 1978 in Parijs gehouden wordt. Agendapunt 34 luidt: Draft Recommendation Concerning the International Standardization of Statistics on Science and Technology. In de inleiding tot de Recommendation (UNESCO 1979: 23) komt te staan ‘that it is highly desirable for the national authorities responsible for collecting and communicating statistics relating to science and technology to be guided by certain standards in the matter of definitions, classifications and presentation, in order to improve the international comparability of such statistics’.¹

Onderdeel van de Recommendation is een hoofdstuk gewijd aan de verschillende manieren waarop de gegevens betreffende onderzoek en ontwikkeling in de lidstaten moeten worden geclassificeerd. Eén manier om dat te doen is om te kijken naar de ‘fields of science and technology in which institutions belonging to the higher education and general service sectors carry out [...] research and development activities’ (UNESCO 1979:

27). Deze classificatie – die later als de Distribution List door het leven zal gaan – ziet er als volgt uit:

1. Natural sciences
2. Engineering and Technology
3. Medical sciences
4. Agricultural sciences
5. Social sciences and Humanities

Bij ieder gebied wordt toegelicht wat er onder valt. Zo lezen we bij Natural sciences: ‘including astronomy, bacteriology, biochemistry, biology, botany, chemistry, computer sciences, [...] etc.’. Het gebied Social sciences and Humanities is onderverdeeld in twee groepen. Groep II – Humanities – bestaat uit de gebieden: talen, filosofie, geschiedenis, religie en... kunsten. Daaropvolgend wordt tussen haakje dit subgebied – ‘arts’ – als volgt nader toegelicht: ‘history of the arts and art criticism, *excluding artistic “research” of any kind*’ [cursivering HB].

Iemand heeft dus op enig moment daar in Parijs dertig jaar geleden bedacht dat artistiek onderzoek beslist niet hoort tot wat wereldwijd het gebied van onderzoek en ontwikkeling heet. En om misverstanden te voorkomen – mocht iemand beweren dat deze of gene vorm van artistiek onderzoek misschien toch wel tot het gebied van onderzoek en ontwikkeling gerekend mag worden – wordt de uitsluiting bekrachtigd door de toevoeging: ‘*of any kind*’. De ontkenning van artistiek onderzoek als een legitieme vorm van onderzoek wordt nog eens onderstreept door het in deze tekst ongewone gebruik van aanhalingstekens rond het woord ‘research’: men moet niet denken dat het hier om echt ‘onderzoek’ gaat, ook al wordt het woord daarvoor wel eens misbruikt.

De Distribution List of Fields of Science and Technology is vanaf 1979 gezaghebbend in de internationale wereld van instellingen die zich met wetenschap en technologie, en onderzoek en ontwikkeling bezighouden. De lijst is ook – licht gewijzigd – opgenomen in de zogenaamde *Frascati Manual*, het standaardwerk van de Organisation for Economic Co-operation and Development (OECD) betreffende Surveys on Research and Experimental Development. De definities en classificaties van de

Frascati Manual gelden als dé referentiepunten als het gaat om de beschrijving en bepaling van wat onderzoek en ontwikkeling zijn, en alle zichzelf respecterende onderzoeksinstellingen, waaronder met name universiteiten, gebruiken de *Frascati Manual* als richtsnoer voor hun handelen.

De Distribution List in de *Frascati Manual* (OECD 2002: 67) heeft Humanities als aparte categorie naast Social sciences opgenomen, met de volgende onderverdeling:

History
Languages and Literature
Other humanities

En bij Other humanities staat de toelichting: ‘philosophy (including the history of science and technology), arts, history of art, art criticism, painting, sculpture, musicology, dramatic art *excluding artistic ‘research’ of any kind*, religion, theology, [...]’ (cursivering HB). De wijzigingen zijn opvallend en eigenaardig, maar behoeven hier geen verder commentaar. Mij gaat het hier om de nadrukkelijkheid waarmee ook hier artistiek onderzoek uit het domein van onderzoek en ontwikkeling werd gesloten. Wat is er toch met *artistic research*, dat blijkbaar aanleiding gaf tot zulk een sterke reactie? Vormde het wellicht een bedreiging? Voor wat, voor wie?

Artistiek onderzoek versus wetenschappelijk onderzoek

Er is de afgelopen tien tot vijftien jaar al veel gesproken en geschreven over artistiek onderzoek, zowel over de (wetenschaps)theoretische kanten als over de meer onderwijspolitieke kant ervan.² Een terugkerend thema daarbij is de vergelijking met of afbakening tot wat gewoonlijk onder ‘wetenschappelijk onderzoek’ wordt verstaan. Zijn er overeenkomsten en verschillen met bijvoorbeeld geesteswetenschappelijk of natuurwetenschappelijk onderzoek? Waarin schuilt het specifieke van artistiek onderzoek? Is dat in het onderzoeksobject, in de eigensoortigheid van de

artistieke praktijk, van het kunstwerk, van het scheppingsproces? Of moet het specifieke gezocht worden in de wijze waarop het onderzoeksproces – als het al die naam mag hebben – verloopt, in de manier van werken, in de methode? Of – een derde invalshoek – doelt artistiek onderzoek op de ontsluiting van een specifieke vorm van kennis: stilzwijgende, praktische, niet-conceptuele en niet-discursieve zintuiglijke kennis, belichaamd in artistieke producten en processen?

Nu bestaat er grosso modo overeenstemming binnen de wereld van de wetenschap wat onder onderzoek wordt verstaan. Kort gezegd komt dat neer op het volgende. Er is sprake van onderzoek wanneer het de bedoeling is door middel van een oorspronkelijke studie, veelal binnen een discipline, onze kennis en ons begrip te verruimen. Daarbij wordt begonnen met vragen of onderwerpen die relevant zijn in de onderzoeksomgeving, en wordt gebruikgemaakt van methoden die passen bij het onderzoek en die de geldigheid en betrouwbaarheid van de onderzoeksresultaten garanderen. Een bijkomende eis is dat het onderzoeksproces en de uitkomsten op een adequate manier worden gedocumenteerd en uitgedragen.

Voldoet ‘artistiek onderzoek’ aan deze criteria? Er is inderdaad – zo lijkt het – veel voor te zeggen om op basis van deze criteria artistiek onderzoek uit te sluiten. Allereerst wordt veel artistiek onderzoek niet ondernomen met het oog op de productie van kennis, maar met het oog op de verruiming van wat het artistiek universum genoemd kan worden: het gaat immers om de productie van nieuwe beelden, verhalen, klanken, ervaringen, niet in de eerste plaats om de productie van formele kennis en getoetst inzicht. Deze kunnen wel een bijproduct zijn van de artistieke onderneming, maar zijn meestal niet in eerste instantie als zodanig beoogd.

Maar nog belangrijker wellicht is het feit dat veel artistiek onderzoek in de regel niet aanvangt met een duidelijk omschreven vraagstelling, onderwerp of hypothese waarvan de relevantie voor de onderzoeksomgeving of de kunstpraktijk al van tevoren vaststaat. Veel artistiek onderzoek is niet *hypothesis-led* maar *discovery-led* onderzoek (cf. Rubidge 2005: 8), waarin de onderzoeker op basis van intuïties en probeersels zijn

zoektocht onderneemt, en dan daarin mogelijk stuit op onverwachte uitkomsten, of verrast wordt door nieuwe vergezichten of inzichten.

Daar komt bij dat, door de innige verbondenheid van de onderzoeker en hetgeen onderzocht wordt – veel artistiek onderzoek staat immers in functie van de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar in kwestie – er niet de nodige distantie is tot het onderwerp, een distantie die toch een noodzakelijke voorwaarde is voor een zekere mate van objectiviteit.

Ook ten aanzien van de methode, opgevat als een systematische en betrouwbare manier van werken, lijkt artistiek onderzoek af te wijken van wat in de handboeken over methodologie wordt voorgeschreven. Juist het onsystematische dwalen en zoeken, waarin serendipiteit, toevallige invallen en hints een rol spelen, leidt de onderzoeker naar nieuw en nog onontgonnen terrein. De kunstenaar opereert dan ook niet binnen een duidelijk afgebakende discipline, waarin aangegeven is wat wel en niet tot de onderzoeksstrategie gerekend mag worden. Zowel onderwerp als vraagstelling en methode worden in de regel pas gaandeweg de vaak disciplineoverschrijdende zoektocht duidelijk.

Maar verschilt dit nu werkelijk van ‘wetenschappelijk onderzoek’? Om een Nederlandse specialist op het gebied van de snaartheorie, Robert Dijkgraaf, te citeren: ‘I would say that scientific research is about doing unpredictable things, implying intuition and some measure of randomness. [...] our research is more like an exploration than following a firm path’ (Balkema en Slager 2007: 31). Heeft artistiek onderzoek in dat licht misschien dan toch het een en ander gemeen met (fundamenteel) wetenschappelijk onderzoek?

De onderzoekshiërarchie

Even een stap terug. Onderzoek is een *hot topic* in Europa tegenwoordig. In lijn met de politieke retoriek over de kennissamenleving, de kennis-economie, kennismanagement, kenniscirculatie en wat dies meer zij, wordt groot belang gehecht aan onderzoek en de productie van weten,

daar waar de productie van goederen en diensten in toenemende mate, en zeker in de toekomst, in de globale economie niet voldoende concurrerend lijkt te zijn.

Ook de kunstwereld en het kunstonderwijs zijn aangetast door het onderzoeks- en kennisvirus. Het is niet meer voldoende het metier te beheersen, en vanuit die basis mooie objecten, voorstellingen, composities en *events* te creëren. Kunstenaars zijn wat tegenwoordig *reflective practitioners* (Donald Schön) wordt genoemd. Deze verbreding van het kunstenaarschap is gedeeltelijk te begrijpen door omstandigheden: door de hybride praktijken waarin kunstenaars meer en meer opereren, door de noodzaak het werk te contextualiseren, te positioneren, door de rekenschap die afgelegd moet worden aan subsidieverstrekkers, aan het publiek. Maar de aandacht voor onderzoek en reflectie is gedeeltelijk ook te begrijpen door ontwikkelingen in de kunstpraktijk zelf. In onze postmoderne tijd, waarin het soms alleen maar lijkt alsof het kunstbedrijf zich niet zo bekommert om zijn legitimiteit geldt nog steeds Adorno’s adagium ‘Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht’ (Adorno 1970: 12). De hype rond kennis en onderzoek in de kunsten kan begrepen worden als beide: een poging zich te richten naar de condities waaronder kunst en kunstenaars zijn gesteld (het externalistisch perspectief), en een logische stap in het reflexief worden van de kunsten zelf (het internalistisch perspectief).

Maar tegelijkertijd zien we ook hier en daar, en meer en meer, een lichte irritatie en soms zelfs aversie in de kunstwereld en het kunstonderwijs opkomen ten opzichte van het onderwerp ‘onderzoek’. Dat heeft vooral te maken met een begrijpelijke weerstand tegen de disciplinerende werking van de kaders die in de academische wereld ten aanzien van het doen van onderzoek worden gesteld. Kunstenaars zijn op hun hoede als het gaat om zaken die hun creativiteit, inventiviteit en vrijheid kunnen belemmeren, en dat is niet alleen maar een hinderlijke erfenis van een achterhaalde laat-achttiende-eeuwse opvatting over het kunstenaarschap (dat is het zeker ook, maar niet alleen). Er zijn goede gronden om de kadersdoorbrekende, ontdisciplinerende, soms subversieve werking van

kunst te verdedigen tegenover de onuitroeibare neiging van mensen en instellingen het onvoorziene in te kaderen.

En zo bevindt zich de kunstwereld en ook het kunstonderwijs in een spagaat. Nu eens belijden ze het belang en de noodzaak van onderzoek en reflectie, dan weer verzetten ze zich tegen de al of niet vermeende associatie met de als benauwend ervaren wereld van de wetenschap en de universiteit. Die spagaat voelt ongemakkelijk, en die ongemakkelijkheid uit zich in de geagiteerdheid waarmee de soms van plaats wisselende standpunten worden verdedigd.

Ook op een geheel andere wijze is de legitimiteit van artistiek onderzoek in het geding; onderzoek dat ondertussen wel steeds meer voet aan de grond krijgt in het systeem van hoger onderwijs en onderzoek. In het ruimere debat over onderzoek – daar waar het gaat om investeringen van de overheid in het hoger onderwijs en onderzoek – is artistiek onderzoek hoegenaamd geen partij. Het gaat daarbij nog altijd in de eerste plaats om investeringen in het liefst baanbrekend fundamenteel toponderzoek, bijvoorbeeld op het gebied van de nanotechnologie, het biofysisch onderzoek, de subatomaire natuurkunde. De laatste tijd is er wel een lichte verschuiving waar te nemen in de richting van wat eens toegepast onderzoek heette, en wat nu maatschappelijk robuust onderzoek, Mode-2 onderzoek³, of praktijkgeleid onderzoek heet, en waarbij de vraagstellingen niet in de eerste plaats voortkomen uit theoretische nieuwsgierigheid, maar vooral ook uit de praktijk van alledag. Maar dat laat onverlet dat de meeste aandacht en geld toch uitgaan naar die vormen van onderzoek die als *basic research* bestempeld kunnen worden. Vanuit dat standpunt bezien zijn andere wetenschapsgebieden zo niet minderwaardig, dan toch in verhouding minder waard om in geïnvesteerd te worden. In deze waardenhiërarchie – met sociale wetenschappen en cultuurwetenschappen zoals economie en geschiedenis als middenmoters – wordt zelfs getwijfeld aan de status van activiteiten die onder namen als *cultural studies*, mediastudies, communicatiewetenschappen e.d. zich een plaats aan de universiteit hebben weten te verwerven.

In ieder geval betekent ‘onderzoek’ in deze hiërarchie – neutraal geformuleerd – steeds iets anders; feitelijk: steeds iets minder. En die activiteiten die als artistiek ‘onderzoek’ de productie van kunst begeleiden, worden in de wereld van waarlijk wetenschappelijk onderzoek in het geheel niet serieus genomen, tellen in de echte wereld van wetenschap en onderzoek niet mee. De aanhalingstekens rond het woord ‘research’ in de frase uit de *Frascati Manual* zijn wat dat betreft veelzeggend: het is een waarschuwing tegen devaluatie. Wellicht begrijpelijk is dat de respectabiliteit van wetenschappelijk onderzoek ertoe verleidt zich ook als ‘onderzoek’ te presenteren, om zo een vergelijkbaar aanzien te verwerven, maar deze *academic drift* mag ons er de ogen niet voor sluiten dat het hier om twee totaal verschillende domeinen en activiteiten gaat.

Gelukkig – zo gaat de gedachte verder – beschikt de wetenschappelijke wereld over een zelfreinigend vermogen. Naast de tendens om God-weet-wat tot ‘onderzoek’ en tot universitaire discipline te promoveren, zien we ook een beweging de andere kant uit. In het ogenschijnlijk genivelleerde landschap van universiteiten en hogescholen, waar zo op het eerste gezicht alles op een hoop is gegooid, onderscheiden zich *research universities* nu scherper van de rest, en onderscheiden zich onderzoeksopleidingen van vakopleidingen en *liberal art studies*. In het geval van *polytechnics* en hogescholen wordt er in dit verband wel voor gepleit om niet meer te spreken van ‘onderzoek’, maar van ‘ontwerp en ontwikkeling’ (cf. AWT 2005). En voor de kunsten geldt dit bij uitstek: hier gaat het toch in de eerste plaats om het ontwerpen en produceren van nieuwe artefacten en om de artistieke ontwikkeling van de kunstenaar-in-opleiding? Er is geen goede reden om het beladen woord ‘onderzoek’ te annexeren, dat roept alleen maar vragen op en leidt alleen maar tot misverstanden. Tot zover deze gedachtegang.

Verwantschap?

We laten de strijd om woorden achter ons en richten ons op de vraag waar het bij artistiek onderzoek om gaat. We zagen al dat in de zoektochten van kunstenaars en wetenschappers – de *contexts of discovery* – het een en

ander gemeenschappelijk is. De rechtvaardiging van de uitkomsten van het onderzoek echter lijkt op het eerste gezicht sterk te verschillen. Logische argumenten, empirisch-deductieve afleidingen, kwantitatieve en kwalitatieve analyses en historisch-kritische interpretaties lijken weinig gemeen te hebben met artistieke, esthetische evaluaties. De laatste behoren immers tot het domein van de kunstkritiek. Maar bij nader inzien zijn hier ook enkele opvallende parallellen. Allereerst in de wijze waarop de rationele rechtvaardiging, dan wel de esthetische evaluatie beoordeeld wordt. In beide gevallen kan niet een beroep gedaan worden op een epistemologische⁴, dan wel esthetische grond die de uiteindelijke rechtvaardiging van de onderzoeksresultaten levert. De regels voor de evaluatie van de resultaten worden niet ontleend aan een of andere aan het onderzoek externe en dus onafhankelijke maatstaf, maar worden binnen het onderzoeksdomein zelf gedefinieerd. En dat geldt evenzeer voor wetenschappelijk onderzoek als voor artistiek onderzoek. De grond voor de evaluaties wordt geleverd door intersubjectieve standaarden die in een zogenaamd forum, een gemeenschap van gelijken, gedeeld worden. *Peer review* is in de kunstwereld even gezaghebbend als in de wereld van de wetenschap. In beide werelden is men heel wel in staat oordelen over kwaliteit te vellen.

Maar wellicht nog opvallender is de verwantschap tussen wetenschap en kunst, tussen wetenschappelijk onderzoek en artistiek onderzoek, wanneer we kijken naar de motieven die aan het onderzoek ten grondslag liggen, naar wat het onderzoek heeft bezielde. Beide worden immers gedreven – wanneer we voor het gemak afzien van oneigenlijke motieven als geld en macht – zowel door een verlangen naar fundamenteel begrip als door een verlangen nieuwe producten te ontwikkelen, waarbij het accent dan eens op het ene, dan eens op het andere valt. Verderop zal nader ingegaan worden op deze karakteristieke motieven voor het doen van onderzoek. Voor nu volstaat het te stellen dat zowel artistiek onderzoek als wetenschappelijk onderzoek uit is op de verruiming van onze horizon en de verrijking van onze wereld.

Een in dit kader minstens zo belangrijke overeenkomst tussen wetenschappelijk en artistiek onderzoek is de functie die het vervult binnen het betreffende vakgebied. In beide gevallen levert geslaagd onderzoek een

bijdrage aan de ontwikkeling van de discipline en de ontplooiing van talenten daarbinnen. Als er al een innige band is tussen onderzoek en ontwikkeling dan ligt die hier. *Cutting edge* wetenschappelijk en artistiek onderzoek verlegt de grens van het bestaande naar voorheen onontgonnen terrein, door de ontdekking van nieuwe wegen en uitzichten, doordat het nieuwe waarnemingen en ervaringen mogelijk maakt. Artistiek onderzoek kunnen we dan ook begrijpen als een zorgvuldige studie, verkenning of exploratie van onontgonnen terrein in functie van zowel de ontwikkeling van de discipline en de verruiming van het perspectief, als de ontplooiing van talent. Wetenschappelijk onderzoek en artistiek onderzoek zijn beide in staat werelden te constitueren en werelden te ontsluiten; daarin schuilt hun performatieve kracht: in het bieden en openbaren van nieuwe ideeën, inzichten, waarnemingen en ervaringen.

Het standaardmodel van onderzoek en ontwikkeling

De gezaghebbende *Frascati Manual* (OECD 2002: 30) levert ook de standaarddefinitie van onderzoek en ontwikkeling die in de wereld van wetenschap en technologie vigeren. De generieke definitie luidt als volgt: 'Research and experimental development comprise creative work undertaken on a systematic basis in order to increase the stock of knowledge, including knowledge of man, culture and society, and the use of this stock of knowledge to devise new applications.' De *Frascati Manual* onderscheidt vervolgens hierbinnen drie activiteiten: *basic research*, *applied research* en *experimental development*. Deze activiteiten worden als volgt omschreven:

'Basic research is experimental or theoretical work undertaken primarily to acquire new knowledge of the underlying foundations of phenomena and observable facts, without any particular application or use in view. Applied research is also original investigation undertaken in order to acquire new knowledge. It is, however, directed primarily towards a specific practical aim or objective. Experimental development is systematic work, drawing on existing knowledge gained from research and practical experience, that is directed to producing new materials, products and

devices; to installing new processes, systems and services; or to improving substantially those already produced or installed.’

Deze driedeling is, in een bepaalde volgorde, terug te vinden in de *mission statements* van nationale en supranationale onderzoeksinstituten die zich om de kwaliteit van wetenschappelijk onderzoek bekommeren. Zo is de League of European Research Universities ‘[...] committed to the creation of new knowledge through basic research, which is the ultimate source for innovation in society’.⁵ De Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen stelt in haar missie (‘to ensure the quality of scientific research in the Netherlands’) dat ‘the fundamental research carried out today will provide a basis for the applied research of tomorrow and, in turn, for the practical application of science in the future’.⁶ En ook de Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften richt haar aandacht in het bijzonder op de ondersteuning en coördinatie van zogenaamd *basic research*.⁷

Het primaat van fundamenteel (zuiver) onderzoek boven toegepast onderzoek (inclusief strategisch onderzoek, actieonderzoek) en experimentele ontwikkeling die uit deze ‘statements’ spreekt, gaat terug op overheidsbeleid zoals dat in de laatste jaren van de Tweede Wereldoorlog in met name de Verenigde Staten is geformuleerd. In 1945 verscheen het rapport *Science. The Endless Frontier*, in opdracht van Franklin D. Roosevelt geschreven door Vannevar Bush, directeur van het in de oorlog zo belangrijke Office of Scientific Research and Development. Bush had met zijn Office bewezen dat investeringen in (vaak geheim) wetenschappelijk onderzoek een substantiële bijdrage kunnen leveren aan het winnen van de oorlog, en hem werd gevraagd zijn bevindingen te extrapoleren naar vrede-tijd. ‘There is [...] no reason why the lessons to be found in this experiment cannot be profitably employed in times of peace’ (President Roosevelt’s Letter, in: Bush 1945: 3). Bush hanteert bij zijn extrapolatie twee uitgangspunten die tezamen een gouden formule zouden blijken te vormen: ‘basic research is performed without thought of practical ends’ en ‘basic research is the pacemaker of technological progress’ (Bush 1945: 18, 19). Deze formule, waarin fundamenteel wetenschappelijk onderzoek gezien wordt als de motor voor technologische ontwikkeling, economische groei en publiek welzijn, en die tevens voorschrijft dat dit onderzoek

uitgevoerd moet kunnen worden zonder dat het direct op zijn nut wordt afgerekend, is het denkkader dat tot voor kort het overheidsbeleid in de westerse wereld ten aanzien van wetenschappelijk onderzoek heeft geïnspireerd. De geciteerde *mission statements* getuigen hier nog van.

In de afgelopen decennia is dit denkkader evenwel opgerekt, en is er bij overheidsinstellingen en onderzoeksfondsen meer oog gekomen voor onderzoek dat niet direct geassocieerd kan worden met *basic research*, maar waarin naast de productie van kennis ook bijvoorbeeld plaats is voor de productie van ontwerpen, beelden en uitvoeringen, en waarbij een ruimere opvatting gehanteerd wordt van wat als wetenschappelijke methode geldt. Zo hanteert de Research Assessment Exercise (RAE 2005: 34) in het Verenigd Koninkrijk de volgende definitie:

“Research” [...] 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.’

En in het kader van het Europese Bolognaproces stellen de zogenaamde Dublin Descriptors (Dublin 2004: 3):

‘The word [research] is used in an inclusive way to accommodate the range of activities that support original and innovative work in the whole range of academic, professional and technological fields, including the humanities, and traditional, performing, and other creative arts. It is not used in any limited or restricted sense, or relating solely to a traditional “scientific method”.’

Niettegenstaande deze verbreding van het begrip ‘onderzoek’ blijft het standaardmodel voor velen maatgevend als het gaat om de demarcatie van ‘echt’ wetenschappelijk onderzoek ten opzichte van onderzoeksacti-

viteiten die door sommigen liever als ontwerp en ontwikkeling worden omschreven.

Het standaardmodel geamendeerd

Van verschillende kanten is kritiek gekomen op het standaardmodel zoals geformuleerd door Bush. Onderzoek op het gebied van de wetenschaps-geschiedenis en het wetenschapsbeleid leert ons enerzijds dat de factoren die heden ten dage van belang zijn voor technologische vooruitgang en economische groei meervoudiger en complexer zijn dan het standaardmodel ons wil doen geloven, anderzijds dat de intellectuele en sociale organisatie van de wetenschappen aan het begin van de eenentwintigste eeuw sterk gedifferentieerd is en in specifieke contexten verschillende soorten kennis genereert (cf. Whitley 2000: ix ff).

Een inmiddels veel bediscussieerd amendement op het standaardmodel van wetenschappelijk onderzoek is gekomen van Michael Gibbons e.a. In *The New Production of Knowledge* uit 1994 schetsen de auteurs hoe wat zij Mode 1-*science* noemen meer en meer ruimte moet maken voor Mode 2-*knowledge production*.⁸ Mode 1 staat voor traditioneel disciplinegebonden wetenschappelijk onderzoek dat plaatsvindt in een academische context (meestal universiteiten) en dat gekenmerkt wordt door organisatorische homogeniteit, uniformiteit en stabiliteit. De kwaliteit van het wetenschappelijk onderzoek – waarbij het in de eerste plaats gaat om het vinden van waarheden of het rechtvaardigen van overtuigingen – wordt binnen de discipline gegarandeerd en gecontroleerd door een systeem van *peer review*, waarin meestal individuele bijdragen worden beoordeeld door hen die op basis van eerdere individuele bijdragen competent worden geacht over de kwaliteit van het onderzoek te oordelen.

Mode 2 daarentegen vindt plaats in de *context of application* en is inter- of transdisciplinair, waarbij naast academici ook andere partijen betrokken zijn. Het onderzoek vindt niet uitsluitend plaats binnen homogeen en uniform georganiseerde universiteiten en colleges, maar wordt gelokaliseerd in heterogene, pluriforme configuraties van vaak tijdelijke verban-

den tussen universiteiten, overheidsinstellingen, industriële onderzoekscentra, ngo's etc. die zich rond een bepaalde problematiek scharen. De kwaliteit van het onderzoek – waarbij het ook gaat om de vraag of de uitkomsten maatschappelijk, economisch of politiek relevant, competitief of haalbaar zijn – wordt door meerdere partijen beoordeeld. Naast *disciplinary peers* buigen zich ook anderen over zowel de prioritering en de vraagstelling van het onderzoek als over de beoordeling van de resultaten ervan. *Extended peer review*, de eis van maatschappelijke robuustheid en reflexiviteit, de organisatorische pluriformiteit en de disciplineoverstijgende probleemgeoriënteerde samenwerking zijn in hun samenhang onderscheidende kenmerken van Mode 2-*knowledge production*.

De *Frascati Manual* onderscheidt zoals gezegd zes wetenschapsgebieden: natuurwetenschappen, technische wetenschappen, medische wetenschappen, landbouwwetenschappen, sociale wetenschappen en *humanities*. De eerste vijf gebieden zijn dominant in het wetenschapsdebat. Gibbons e.a. besteden in hun werk weliswaar enige aandacht aan de positie en rol van de *humanities* in het systeem der wetenschappen, maar de aandacht gaat toch voornamelijk uit naar nieuwe ontwikkelingen op het gebied van bijvoorbeeld de biomedische wetenschappen, de informatietechnologie, *environmental studies*. Dat maakt het lastig te beoordelen of en zo ja, hoe zoiets als artistiek onderzoek in het geheel van *knowledge production* kan worden begrepen. De toegenomen institutionele en intellectuele autonomie van natuurwetenschappelijk onderzoek ten opzichte van het academisch onderzoek in de *humanities* (Whitley 2000: 278)⁹ heeft alleen maar het verschil tussen wetenschappelijke kennis en andere vormen van *knowledge and understanding* verscherpt en compliceert de vergelijking. Artistiek onderzoek is nog maar net begonnen aan zijn 'academische opmars', en is veelal gehuisvest in instellingen voor hoger kunstonderwijs die organisatorisch en intellectueel relatief losstaan van de rest van de academische en universitaire wereld. De aanspraak op een eigen onderzoeksobject, op een specifieke vorm van belichaamde kennis en op een eigen methodologisch kader (Borgdorff 2006) plaatst dit onderzoek bovendien vanaf het begin al hoegenaamd buiten het vigerende debat over kennisproductie. En bij nadere beschouwing past artistiek onderzoek ook niet zo makkelijk binnen de door Gibbons e.a. voorgestelde

dichotomie van Mode 1- en Mode 2-kennisproductie. Afhankelijk van het onderwerp, de vraagstelling (als die er al is), het oogmerk en de werkwijze is artistiek onderzoek nu eens met enige welwillendheid binnen de kaders van traditioneel academisch onderzoek te begrijpen, dan weer bij uitstek als een vorm van Mode 2-kennisproductie te zien. In wat volgt zal ik overwegen in welke mate de vijf karakteristieken van Mode 2-kennisproductie – de context van de toepassing, transdisciplinariteit, heterogeniteit en diversiteit, rekenschap en reflexiviteit, en verruimde *peer review* – van toepassing zijn op artistiek onderzoek.

Artistiek onderzoek en Mode 2-kennisproductie

Artistiek onderzoek is door zijn nauwe band met de kunstwereld en met de kunstkritiek niet in de eerste plaats een zuiver academische (universitaire) aangelegenheid, maar vindt plaats in wat Gibbons e.a. in het kader van Mode 2 ‘the context of application’ noemen. De onderzoeksvragen of -onderwerpen, de onderzoeksmethoden en de wijze waarop het onderzoek wordt gedocumenteerd en gecommuniceerd worden veelal ingegeven door wat opportuun wordt geacht binnen de kunstpraktijk; een praktijk die, doordat ze de gebieden van kennis, moraliteit (politiek), schoonheid en dagelijks leven doorsnijdt, een eigen dynamiek en logica kent die niet in traditionele academische kaders te vangen is. Toch kan artistiek onderzoek soms ook heel wel begrepen worden als zuiver disciplinair en experimenteel onderzoek naar de esthetische en formele kwaliteiten en wetmatigheden van de elementen die het kunstwerk of het scheppingsproces uitmaken. Materiaalonderzoek is daar een voorbeeld van, en ook de meer conceptuele onderzoekspraktijken in de traditie van bijvoorbeeld de fundamentele schilderkunst, het experimenteel theater en de elektronische muziek kunnen hiertoe gerekend worden.

Kan multidisciplinair onderzoek gezien worden als de samenwerking tussen verschillende disciplines rond een onderwerp, waarbij de theoretische uitgangspunten en de manier van werken van de afzonderlijke disciplines onaangetast blijven (veel *art-science* samenwerkingen worden

hierdoor gekarakteriseerd), bij interdisciplinair of transdisciplinair onderzoek is er sprake van een gedeeltelijke wederzijdse doordringing van praktijk, theorie en methode in antwoord op vragen vanuit uiterst specifieke en lokale contexten. Vooral artistiek onderzoek dat het esthetisch project en het creatief proces combineert met vragen en onderwerpen uit ruimere levensgebieden (globalisering, identiteit, gender, medialiteit, om een paar gangbare te noemen) kan als transdisciplinair onderzoek gekarakteriseerd worden wanneer de synthese in het kunstwerk zowel conceptueel als perceptueel meer of iets anders te bieden heeft dan langs disciplinaire weg alleen verkregen zou worden. Zulk transdisciplinair onderzoek kenmerkt zich door het loslaten van de eigen disciplinaire (epistemologische danwel esthetische) grond (die was er toch al niet), een voortdurende correctie van het recursieve onderzoeksproces door de inbreng vanuit de verschillende gebieden en een zeker pragmatisme en pluriformiteit in de keuze van concepten en methoden. Het onderzoek levert in beelden, klanken, verhalen en ervaringen context-gerelateerde kennis over en inzichten in de levensgebieden die worden beroerd. Maar zoals hierboven reeds is gesteld ten aanzien van de omgeving waarin het onderzoek plaatsvindt, geldt ook hier dat *intradisciplinair* onderzoek, d.w.z. onderzoek dat zich beweegt binnen de door de betreffende discipline geformuleerde kaders, in het artistieke domein ook heel gewoon is. Onderzoek in de uitvoeringspraktijk naar de uitvoeringspraktijk van historische muziek bijvoorbeeld, of choreografisch onderzoek in en naar bepaalde bewegingsmogelijkheden kan en wil vaak niet als disciplineoverstijgend onderzoek begrepen worden. Dus ook de tweede karakteristiek van Mode 2-kennisproductie – transdisciplinariteit – komt niet volledig overeen met wat we onder artistiek onderzoek verstaan.

De opvallende groei in het aantal samenwerkingen tussen kunstenaars en wetenschappers, tussen kunstenaars en maatschappelijke organisaties en *communities*, tussen kunstenaars en bedrijven etc. lijkt te wijzen in de richting van een heterogene en pluriforme organisatie van het artistiek onderzoek. Dit onderzoek vindt niet meer uitsluitend plaats in ateliers, repetitieruimten en werkplaatsen, maar ook op ‘locatie’, in de gemeenschap en de omgeving waarin de samenwerking totstandkomt. En ook de uitkomsten van het onderzoek worden vaak uitgedragen buiten de

schouwburg, de concertzaal of het museum. Heterogeniteit en organisatorische diversiteit zijn echter geen onderscheidende kenmerken van artistiek onderzoek. De creatie en transfer van kennis en inzicht die in artistiek onderzoek gearticuleerd worden, vinden voor het overgrote deel nog steeds plaats in voor kunstenaars gebouwde of ingerichte omgevingen: studio's, theater- en filmzalen, podia, galleries etc., die met al hun verschillen toch gekenmerkt worden door een zekere organisatorische homogeniteit en uniformiteit. Natuurlijk zijn er *alternative providers*, broedplaatsen, informele locaties en organisaties, off-podia en wat dies meer zij. Maar deze organisaties en plekken aan de randen van de kunstwereld markeren wat regulier is. De institutionele en sociale scheiding tussen de praktijken van kunst, wetenschap en moraal, die in de achttiende eeuw tot stand is gekomen, is ook vandaag de dag nog af te lezen aan de relatieve homogeniteit en uniformiteit van de organisaties en de ruimten waarin die praktijken uitgeoefend worden.

Social accountability and reflexivity, d.w.z. een besef van de impact die het onderzoek heeft of kan hebben op de publieke sfeer en de terugkoppeling die daardoor plaatsvindt op de bepaling van het onderwerp, de richting van het onderzoek en de interpretatie en communicatie van de resultaten, zijn in de opvatting van Gibbons e.a. eigenschappen van het soort onderzoek dat zij Mode 2 noemen. Als het erom gaat om (in de woorden van Marx) de wereld niet slechts te interpreteren, maar haar te veranderen, dan wordt de wetenschapsagenda niet alleen bepaald door wat binnen een discipline de uitdagingen zijn, maar tevens door wat de omgeving vraagt. De agenda van artistiek onderzoek lijkt evenwel haaks te staan op deze vorm van *accountability* en *reflexivity*. Kunst staat vaak antithetisch tegenover het bestaande, en levert het ongevraagde, het onverwachte; daarin schuilt juist haar kracht. Op een andere manier echter zijn engagement en reflexiviteit onlosmakelijk met de productie van kunst verbonden. Niet in de vorm van *demand and supply*, maar door in de materialiteit van het medium een 'verhaal' te vertellen dat als commentaar op het bestaande en als opening naar het andere, naar het ongekende werkt. En dit geldt evenzeer voor het toneel als voor de meest abstracte muziek. De performatieve, wereldconstituerende en wereldontsluitende kracht van kunst schuilt in haar vermogen ons nieuwe

gezichtspunten, ervaringen en inzichten te leveren die onze verhouding tot de wereld en tot onszelf raakt.

Over de beoordeling van de kwaliteit van het artistiek onderzoek is in het voorafgaande al het een en ander opgemerkt. Zoals in de wetenschappelijke wereld *peer review* de basis vormt van de kwaliteitscontrole, zo kent ook de kunstwereld haar eigen *peer review*. Door de vooraanstaande rol die tegenwoordig bemiddelaars als curatoren, programmeurs en critici spelen, wordt wel eens vergeten dat uiteindelijk ook de kunstenaars zelf deel uitmaken van het 'forum van gelijken' waarbinnen uitgemaakt wordt wat er wel en wat er niet toe doet. In Mode 2-onderzoek is er zoals gezegd sprake van *extended peer review*: de waarde en de kwaliteit van het onderzoek worden beoordeeld door de verschillende partijen die bij het onderzoeksproces zijn betrokken. Dat geldt maar tot op zekere hoogte voor artistiek onderzoek, namelijk alleen daar waar sprake is van samenwerking met anderen, of waar het onderzoek in dienst staat van derden of in opdracht wordt uitgevoerd. Wel neigt men in het geval van bijvoorbeeld promotieonderzoek ernaar behalve kunstenaars ook academici te betrekken bij de beoordeling van het artistiek onderzoek. Deze hebben zich immers gekwalificeerd om de discursieve praktijken die het onderzoek begeleiden op hun merites te beoordelen. Het is hier nu niet de plaats om deze vorm van *extended peer review* verder te bespreken. In het algemeen zal de kwaliteit van artistiek onderzoek – zoals in Mode 1 – in de eerste plaats worden beoordeeld door het artistieke veld zelf. Dat daartoe andere kanalen worden gebruikt dan de wetenschappelijke publicatie in een A-tijdschrift doet aan het principe niets af.

De vijf kenmerken van Mode 2-kennisproductie – de context van de toepassing, transdisciplinariteit, heterogeniteit en diversiteit, rekenschap en reflexiviteit, en verruimde *peer review* – blijken soms wel, meestal niet, of slechts gedeeltelijk van toepassing op artistiek onderzoek. Wat leert dat ons? Aan de ene kant zou dit een ondersteuning kunnen zijn voor het gegeven dat artistiek 'onderzoek' niet voor niets buiten de Distribution List van de *Frascati Manual* is gehouden. Wanneer de verschillen met Mode 2-onderzoek (en overigens ook met Mode 1) werkelijk zo uiteenlopen, dan kan met recht de vraag gesteld worden of hier wel sprake is van onderzoek in eigenlijke zin. De context is een geheel andere, namelijk die

van de kunstwereld, niet die van wetenschap of technologie. Wetenschappelijk onderzoek náár de kunst (zoals beoefend in de inmiddels gevestigde kunstwetenschappen) is een respectabele onderneming, zoals ook sportwetenschap of politieke wetenschappen hun plaats hebben binnen het universitaire systeem. Maar niemand zal er aan denken om de praktijken van sport of politiek zelf tot onderzoeksactiviteiten te verheffen. Dat geldt mutatis mutandis voor de kunsten, hoe reflexief of explorerend deze praktijken ook mogen zijn. Het inter- of transdisciplinaire karakter van veel kunstpraktijken, de organisatorische pluriformiteit ervan, het engagement met andere levensgebieden en ook de manier waarop die praktijken beoordeeld worden, zijn op zich onvoldoende reden om 'artistiek onderzoek' tot academisch of wetenschappelijk onderzoek te promoveren.

Een tweede, tegenovergestelde gevolgtrekking is echter ook mogelijk. De eigensoortigheid van artistiek onderzoek werpt dan een licht op de door Gibbons e.a. voorgestelde dichotomie van Mode 1 en Mode 2. Van verschillende kanten is deze dichotomie reeds als te rigide bekritiseerd.¹⁰ Ze doet onvoldoende recht aan de gedifferentieerde wijze waarop kennis en inzicht in de verschillende domeinen van onderzoek en ontwikkeling gedefinieerd worden, tot stand komen en uitgedragen worden. De epistemologische, methodologische, wetenschapsdynamische en sociaal-organisatorische verschillen tussen bijvoorbeeld biotechnologie, economie, historiografie en rechten zijn dermate groot dat moeilijk van hetzij Mode 1-, hetzij Mode 2-onderzoek kan worden gesproken. Vanuit dat gezichtspunt verschilt ook de artistieke onderzoekspraktijk evenveel van bijvoorbeeld onderzoekspraktijken in laboratoria of van de cultuurgeschiedschrijving als dat deze verschillen van econometrie of theologie. Hier is dan ook geen reden om artistiek onderzoek buiten het brede gebied van wetenschap en technologie, van onderzoek en ontwikkeling in de zin van de *Frascati Manual* te sluiten. Sterker nog: artistiek onderzoek – hoewel niet altijd eenvoudig in bestaande disciplinaire en universitaire kaders onder te brengen – werpt juist met het eigen ontologisch, epistemologisch en methodologisch kader¹¹, de eigen sociale en intellectuele organisatie en met eigen vormen van engagement, talentontplooiing en kwaliteitsbewaking een licht op wat academisch onderzoek ook kan zijn: een zorgvuldige en gevoelige studie, exploratie en

mobilisatie van de affectieve en cognitieve vermogens van de menselijke geest, in hun onderlinge samenhang, en van de artistieke producten van die geest. Artistiek onderzoek is daarbij evenzeer door de zoektocht naar fundamenteel begrip uit op de verruiming van ons perspectief en de verrijking van onze geest als op de verrijking van onze wereld door het maken van nieuwe beelden, verhalen, klanken en ervaringen.

Artistiek onderzoek en Pasteurs kwadrant

In een poging artistiek onderzoek een 'thuis' te geven in academia wordt dit onderzoek nu eens vergeleken met het toegepast onderzoek en de experimentele ontwikkeling zoals we die aantreffen in het veld van engineering en technologie, dan weer met het geëngageerd strategische onderzoek en actieonderzoek dat eerder geassocieerd wordt met het project van 'social engineering' in de toegepaste maatschappijwetenschappen, dan weer met de zoektocht naar een fundamenteel begrip van specifieke fenomenen, karakteristiek voor de 'humanties'. Maar deze pogingen blijven nog steeds gevangen in het sinds Bush gangbare en door de *Frascati Manual* geijkte standaardmodel van fundamenteel onderzoek, toegepast onderzoek en experimentele ontwikkeling. Dit model is zoals we zagen door Gibbons e.a. bekritiseerd om zijn beperkte vermogen de waarde te beschrijven van die vormen van onderzoek die de motor voor technologische innovatie en economische groei zijn. Met name de prioriteit van fundamenteel onderzoek boven toegepast onderzoek en experimentele ontwikkeling weerspiegelt niet langer de gedifferentieerde werkelijkheid van het wetenschapssysteem, waarin de relatief autonome Mode 2-kennisproductie meer en meer terrein wint.

Ook Donald E. Stokes heeft in *Pasteur's Quadrant. Basic Science and Technological Innovation* (Stokes 1997) de aanval geopend op het standaardmodel van wetenschappelijk onderzoek en ontwikkeling. Zijn invalshoek is echter een andere en is wellicht beter bruikbaar om artistiek onderzoek in het raamwerk van onderzoek en ontwikkeling te begrijpen. Stokes wijst in zijn kritiek op het standaardmodel op twee aspecten van het model die naar zijn inzicht dominant zijn en die direct voortvloeien

uit Bush' gouden formule 'basic research is the pacemaker of technological progress, and is performed without thought of practical ends'. Het eerste aspect betreft de oriëntatie van het model. Het vertrekpunt van het model is fundamenteel onderzoek. Dat is de oorspronkelijke bron en motor van zowel de vooruitgang in de wetenschap als van het daaruit voortvloeiend meer toegepast onderzoek en de experimentele ontwikkeling van nieuwe producten die in het economisch en maatschappelijk verkeer van belang zijn. Zoals eerder opgemerkt is deze prioriteit van fundamenteel onderzoek boven toegepast onderzoek en experimentele ontwikkeling nu nog terug te vinden in de *mission statements* van nationale en supranationale onderzoeksinstellingen en speelt ze als dwingend paradigma binnen en buiten de academische wereld in de hoofden van velen nog immer een belangrijke rol. De verdienste van Stokes, en ook overigens van Gibbons e.a., is dat deze haast causale logica als inadequaar wordt beoordeeld. Toegepast onderzoek geeft in de praktijk net zo goed aanleiding tot het stellen van fundamentele vragen als dat *basic research* de aanleiding vormt voor het ontwikkelen van toepassingen. Op zijn best zou het model twee richtingen uit moeten werken.

Fundamenteel onderzoek vormt dan ook niet de basis waarop het wetenschapsgebouw opgericht wordt, maar is één vorm van wetenschapsbeoefening. Een respectabele vorm, dat zeker, maar de rechtvaardiging van substantiële overheidsinvesteringen in deze vorm van onderzoek moet niet alleen komen van de mogelijke verdienste ervan op termijn voor de technologische en economische ontwikkeling (die er onmiskenbaar is). Daarin concurreert het met andere vormen van onderzoek, en loopt de kans het op termijn zelfs af te leggen. Nee, de rechtvaardiging voor de steun aan *basic research* moet ook gevonden worden in de waardering van de nimmer afnemende behoefte van mensen überhaupt fundamentele vragen te stellen, gedreven door nieuwsgierigheid, door de honger om te weten. Deze *quest for fundamental understanding* is als het ware onuitroeibaar in de soort ingebouwd. 'Overall het nuttige nastreven past allerm minst bij hooggestemde en vrije mensen', schreef Aristoteles reeds 350 voor Chr.¹² Dit citaat zou de *mission statements* van de genoemde onderzoeksinstellingen beter passen dan de nu gebruikelijke impliciete verwijzingen naar de economische rendabiliteit van de onderzoeksinspanningen op het gebied van fundamenteel onderzoek.

Terug naar Stokes. Zijn kritiek richt zich vooral op het tweede kenmerk van het standaardmodel – de eendimensionaliteit ervan. In het standaardmodel is er geen keuze: wetenschappelijk onderzoek is ergens op een eendimensionale lijn te lokaliseren die van zuiver *basic research* naar volledig *applied research* loopt. Ieder onderzoek bevindt zich op één punt, ergens op die lijn, en onderzoek dat pretendeert zowel een bijdrage te leveren aan fundamenteel begrip alsook aan de ontwikkeling van toepassingen is in dit model vlees noch vis, bevindt zich dan namelijk ongeveer in het midden van de lijn die *basic research* met *applied research* verbindt, en is bijgevolg minder *basic* en minder *applied* dan in de ideale uiterste gevallen. Stokes heeft echter goede gronden om aan te nemen dat veel, zo niet het meeste wetenschappelijk onderzoek niet te classificeren is in *basic research* of *applied research*, en dat met name onderzoek dat een substantiële bijdrage bedoelt te leveren aan de maatschappelijke ontwikkeling tevens vaak als fundamenteel onderzoek bestempeld kan worden. In zijn analyse voert Stokes het indrukwekkende werk van Louis Pasteur op het gebied van de microbiologie op als een perfecte synthese van de oogmerken begrip en gebruik. Pasteur was uit op een fundamenteel begrip van de processen die hij bestudeerde, maar was evenzeer geïnteresseerd in de beheersing van de effecten van die processen bij mensen en dieren (Stokes 1997: 71 e.v.). In het eendimensionale model echter wordt dit onderzoek in een onduidelijk midden gedwongen.

Tegenover dit lineaire model stelt Stokes een tweedimensionaal conceptueel vlak waarin onderzoek dat zowel geïnspireerd wordt door de zoektocht naar fundamenteel begrip als door overwegingen van gebruik en toepassing tot zijn recht komt.

Het werk van de theoretisch natuurkundige Niels Bohr staat model voor het kwadrant linksboven: zuiver fundamenteel onderzoek, dat – hoewel toepassingen in het verschiet lagen – uitgevoerd werd zonder praktisch oogmerk. Rechtsonder is het kwadrant van zuiver toegepast onderzoek waar het werk van Thomas Edison model voor staat, die zoals Stokes zegt zijn medewerkers ervan weerhield om de diepere wetenschappelijke implicaties te onderzoeken van wat zij op hun jacht naar commercieel profijtelijk elektrisch licht tegenkwamen. In Pasteurs kwadrant komen we onderzoek tegen dat zowel de grenzen van het begrip probeert te verleg-

gen als geïnspireerd is door overwegingen van praktische aard. Naast Pasteur noemt Stokes hier onder andere het werk van John Maynard Keynes en het onderzoek van het Manhattan Project.

Research is inspired by:

		Considerations of use?	
		No	Yes
Quest for fundamental understanding?	Yes	Pure basic research	Use-inspired basic research
	No		Pure applied research

Figuur 1: *Quadrant model of scientific research*. Uit: Stokes (1997: 73)

Het vierde kwadrant is niet leeg, maar wordt bij Stokes bezet door:

‘research that systematically explores *particular* phenomena without having in view either general explanatory objectives or any applied use to which the results will be put, a conception more at home with the broader German idea of *Wissenschaft* than it is with French or Anglo-American ideas of science’ (Stokes 1997: 74).

Dit is het kwadrant – zo zou Stokes geïnterpreteerd kunnen worden – van bijvoorbeeld de kunstgeschiedenis, die in haar aandacht voor speci-

fieke fenomenen niet uit is op fundamenteel begrip zoals hier bedoeld, noch op een of andere vorm van praktisch gebruik. Uiteraard is dit een vereenvoudiging en speelt interpretatie bij de beschrijving van kunstwerken een niet onbelangrijke rol, en kunnen de resultaten van deze vorm van onderzoek ook ingezet worden om bijvoorbeeld in de kunstwereld bemiddelende rollen te vervullen. Stokes zelf noemt *Peterson’s Guide to the Birds of North America*, waarin op systematische wijze de kenmerken en de verspreiding van bepaalde vogelsoorten worden beschreven, als voorbeeld van onderzoek dat geen fundamenteel begrip najaagt, noch enige directe toepassing beoogt.

Wat levert dit conceptueel raamwerk nu op voor het begrip en de positie van artistiek onderzoek in het gehele veld van onderzoek en ontwikkeling? Stokes besteedt in zijn werk – in tegenstelling tot Gibbons e.a. – nagenoeg geen aandacht aan het gebied van de *humanities*, laat staan dat zoiets als (vaak kleinschalig) artistiek onderzoek ter sprake zou komen. Dit ontslaat ons echter niet van de plicht de mogelijke betekenis van zijn model voor deze vorm van onderzoek na te gaan. Artistiek onderzoek staat dan weliswaar zoals we gezien hebben op vele fronten ver af van de praktijken en mores van *science*, het kwadrantenmodel kan zodanig geïnterpreteerd worden dat het ons inzicht verschaft in de voor de artistieke zoektocht eigenaardige synthese van creatief ontwerp, performatief engagement, affectieve reflexiviteit en talentontwikkeling. Onderzoek namelijk waarin de praktijk van de kunsten methodologisch ingezet wordt en ook deels uitkomst is, doelt namelijk op zowel de verruiming van ons begrip van de wereld en onszelf als op de verrijking van die wereld door de experimentele ontwikkeling van nieuwe arte-facten: composities, ontwerpen, choreografieën, beelden, installaties. Artistiek onderzoek is – in de woorden van Stokes – gemotiveerd zowel door een ‘quest for fundamental understanding’ als door ‘considerations of use’, en behoort dan ook tot het kwadrant van Pasteur.

Immanuel Kant heeft in de *Kritik der Urteilkraft* (Kant 1974: 185, 182 (§ 53, 52)) een onderscheid gemaakt tussen het zuiver esthetisch oordeel, het smaakoordeel, en het kunstoordeel. De laatste overtreft het smaakoordeel omdat het zich behalve op de schoonheid ook op de cultuurwaarde van kunstwerken richt. Deze cultuurwaarde van het kunstwerk is datgene

waardoor het ‘etwas zum nachdenken übrigbleiben läßt’, en ‘den Geist zu Ideen stimmt’. Deze principieel onbestemde maar fundamentele ‘ideeën’ zijn weliswaar een ander soort begrippen dan de door *basic research* verkregen wetenschappelijke verklaringen of interpretaties, maar niet minder fundamenteel. In de ervaring van kunst wordt namelijk – om in de transcendentale geest van Kant te blijven – gearticuleerd wat het betekent om überhaupt ervaringen, kennis en begrip te hebben; dat is het reflexieve karakter van kunst, en dat is het engagement dat in de esthetische distantie ligt besloten. Artistiek onderzoek levert naast artefacten in de vorm van kunstwerken en -praktijken ook fundamentele ideeën en inzichten die – hoewel in de regel niet-discursief – de wereld mede maken tot wat zij is of zijn kan; daarin schuilt de performatieve en kritische kracht van onderzoek in de kunsten.

‘... excluding artistic ‘research’ of any kind ...’

Ambtenaren van het bureau van de OECD in Parijs hebben onlangs een nieuwe editie van de Distribution List gepubliceerd, waarin de frase ‘excluding artistic ‘research’ of any kind’ is verdwenen. De *humanities*-indeling is daar als volgt geworden: History and Archeology; Languages and Literature; Philosophy, Ethics and Religion; Art; Other humanities. Wat ‘Other humanities’ betekent wordt niet gespecificeerd. De paragraaf over Art luidt nu:

Art (arts, history of arts, performing arts, music)
Arts, Art history; Architectural design; Performing arts studies
(Musicology, Theatre science, Dramaturgy); Folklore studies;
Studies on Film, Radio and Television

Een woordvoerder van de Nederlandse overheid die betrokken was bij de revisie, licht toe ‘[...] dat het moet gaan om activiteiten met een onderzoeksmatig karakter, dus niet de specifieke onderdelen van de kunsten zelf, maar de studieactiviteiten die zich daarmee bezighouden’.¹³

Deze toelichting helpt ons maar beperkt verder, en de classificatie blijft eigenaardig. Maar het is inderdaad van belang een onderscheid te maken tussen de kunstpraktijk op zichzelf en artistiek onderzoek, wanneer we er tenminste van uitgaan dat niet alle kunst ook onderzoek is, wat sommigen wel beweren.¹⁴ In het voorgaande is overwegend de term ‘artistiek onderzoek’ gebruikt om dat domein van onderzoek en ontwikkeling aan te duiden waarin de kunstpraktijk zelf, dus het maken en spelen, scheppen en uitvoeren, en de kunstwerken die dat oplevert, een in methodologisch opzicht constituerende rol spelen. Dit soort onderzoek wordt ook wel aangeduid als ‘onderzoek in en door de kunstpraktijk’, ‘kunstonderzoek’, of *practice-based* of *practice-led* onderzoek in de scheppende en uitvoerende kunsten. De term ‘artistiek onderzoek’ is hier gekozen omdat daarmee kernachtig en ook enigszins provocerend een eigen plaats wordt opgeëist in de wereld van onderzoek en ontwikkeling, zoals de *Frascati Manual* beschrijft; en natuurlijk ook met een knipoog naar de classificatie in de Distribution List.

Maar laten we ons ten slotte nogmaals richten op de zaak waar het om gaat, namelijk om *cutting edge*-ontwikkelingen in de discipline die we met de algemene noemer ‘kunst’ aanduiden. Het gaat om de ontplooiing van talent en expertise op dit gebied. Het gaat om de articulatie van in kunstwerken en creatieve processen belichaamde kennis en inzichten. Het gaat om zoektochten, exploraties en exploitaties – soms dwalend, soms dwingend – in het artistieke veld. Het gaat om de creatie van nieuwe beelden, verhalen, klankwerelden en ervaringen. Het gaat om de verruiming of verschuiving van ons perspectief, van onze horizon. Het gaat om de constitutie en ontsluiting van onontgonnen terrein. Het gaat om georganiseerde nieuwsgierigheid, om reflexiviteit en engagement. Het gaat om de verbinding van kennis, moraliteit, schoonheid en het alledaagse in het maken en het spelen, in het scheppen en het uitvoeren. Het gaat erom door artistieke praktijken en producten ‘de geest tot ideeën te stemmen’. Hier en daar wordt daar de term ‘onderzoek’ voor gebruikt.

Henk Borgdorff is lector Kunsttheorie en onderzoek aan de Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten en als onderzoeker verbonden aan de Ko-

ninklijke Academie van Beeldende Kunsten en het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Borgdorff is medevoorzitter van de onderzoeksgroep ARTI (Artistic Research, Theory and Innovation) aan de AHK, waar hij *practice-based* onderzoeksprojecten van medewerkers en gastonderzoekers begeleidt. Hij heeft ondermeer gepubliceerd over Immanuel Kants muziekestetiek, Theodor W. Adorno, Donald Davidson en over de filosofische en politieke rationale van artistiek onderzoek. Zijn belangstelling gaat uit naar de epistemologie van artistiek onderzoek, muziekfilosofie en kritiek van de metafysica.

Literatuur

Adorno, Th.W. (1970) *Aesthetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

AWT (2005) *Ontwerp en ontwikkeling*. Adviesraad voor het wetenschaps- en technologiebeleid.

Balkema, A.W. en H. Slager (2007) Robert Dijkgraaf (interview). *Mahkuzin* (journal of artistic research) 2, pp. 31-37. (A publication of the Utrecht School of the Arts.)

Borgdorff, H. (2006) *The debate on research in the arts* (Sensuous Knowledge No. 02). Bergen: Bergen National Academy of the Arts. Ook verschenen in het *Dutch Journal of Music Theory* 12, 1 (January 2007) p. 1-17. In Nederlandse vertaling: *Het debat over onderzoek in de kunsten*. In: M. Bleeker e.a. (2006) *Theater topics* (De theatermaker als onderzoeker). Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 21-39.

Bush, V. (1945) *Science. The endless frontier*. Washington D.C.: National Science Foundation.

Dublin (2004) *Dublin Descriptors*. <http://www.jointquality.nl/>.

Gibbons, M. e.a. (1994) *The new production of knowledge. The dynamics of science and research in contemporary societies*. Londen/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

Hendriks, P.H.J. (2006) Kennis aan banden. De sociale organisatie van wetenschap in een kennissamenleving'. Rede in verkorte vorm uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van hoogleraar in de Bedrijfswetenschappen in het bijzonder Kennis, Structuren en Netwerken aan de Radboud Universiteit Nijmegen op donderdag 22 juni 2006.

Kant, I. (1790/3, 1974) *Kritik der Urteilskraft* (1790/1793). K.Vorländer (red.). Hamburg.

Nowotny, H., P. Scott en M. Gibbons (2001) *Re-thinking science. Knowledge and the public in an age of uncertainty*. Cambridge, UK.: Polity Press.

Nowotny, H., P. Scott en M. Gibbons (2003) 'Mode 2 revisited. The new production of knowledge'. *Minerva* 41, pp. 179-194.

OECD (2002) *Frascati Manual. Proposed standard practice for surveys on research and experimental development*. Parijs: OECD.

RAE (2005) *RAE2008 Guidance on Submissions*. <http://www.rae.ac.uk/-pubs/2005/03/rae0305.pdf>.

Rubidge, S. (2005) Artists in the academy. Reflections on artistic practice as research'. http://www.ausdance.org.au/outside/resources/publications/-rebooted/rebooted_publication.html.

Science Guide (2007) OCW. Nederland verliest mondiale slag om talent'. www.scienceguide.nl.

Stokes, D.E. (1997) *Pasteur's quadrant. Basic science and technological innovation*. Washington D.C.: Brookings Institution Press.

UNESCO (1979) Recommendation concerning the international standardization of statistics on science and technology'. In: *Records of the general conference, twentieth session*. Parijs, 24 oktober tot 28 november 1978. Volume 1: *Resolutions*. (20C/Resolutions 15.1). Annex 1. Parijs: UNESCO, pp. 23-35.

Whitley, R. (2000) *The intellectual and social organisation of the sciences*. Oxford/New York: OUP.

© De Creative Commons Licentie is van toepassing op dit artikel (Naamsvermelding-Niet-commercieel 3.0). Zie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/nl> voor meer informatie.

¹ De tekst die voorlag zou in 1979 onder Annex 1 bij de Resolutions van de conferentie worden gepubliceerd.

² Voor een overzicht van het debat over onderzoek in de kunsten, zie: Borgdorff (2006).

³ Zie verderop, onder Artistiek onderzoek en Mode 2-kennisproductie.

⁴ Nowotny, Scott en Gibbons (2001: 179 e.v.).

⁵ <http://www.leru.org>.

⁶ <http://www.knaw.nl>.

⁷ 'The chief aim of the academies having organised themselves in a standing Conference is to coordinate their activities, notably in the field of basic research.' <http://www.esf.org>.

⁸ Gibbons (1994). Zie ook het vervolg op dit spraakmakend werk: Nowotny, Scott en Gibbons (2001) en (2003).

⁹ Whitley stelt in dit verband scientific onderzoek, meer en meer ondergebracht in autonome research institutes, tegenover het academisch onderzoek aan de universiteit.

¹⁰ Zie bijvoorbeeld Whitley (2001) en recentelijk nog Hendriks (2006).

¹¹ Zie Borgdorff (2006).

¹² Aristoteles, *Politica* Boek VIII 1338 b3. Vertaald door AH.M. Kessels. *Tijdschrift voor Muziektheorie* 8, 3, p. 187.

¹³ E-mailcorrespondentie met de auteur.

¹⁴ Zie Borgdorff (2006) voor een bespreking van dit onderscheid.