

De queeste van de menswetenschappen

Lessen uit het onderzoek in de kunsten

Pascal Gielen en Nele Wynants



Every Conversation Hides Another Conversation, doctoraatsverdediging van Nico Dockx in CAC Brétigny, 2014, met theeceremonie door Erik Hagoort en masterstudenten, en diverse sprekers, gesprekken en eten. Portret van Lauwrien Wijers. Fotograaf © Jean-Baptiste Decavèle, 2014. Beeld © archieven Nico Dockx 2014.

De academisering van het hoger kunstonderwijs leidde het afgelopen decennium tot stevige discussies over hoe onderzoek in de kunsten eruit moest zien. Niet zelden waren het de universiteiten die de richting aanwezen. Met dit essay houden de auteurs een pleidooi voor de autonomie van de kunstenaar in de ontwikkeling van zijn of haar onderzoeksvragen en methodes, en bij uitbreiding de autonomie van de wetenschapper. De humane wetenschappen staan immers onder druk van de kwantitatieve evaluatiemodellen van de exacte wetenschappen. Kunnen wetenschappers inspiratie halen uit de recente ontwikkelingen binnen het onderzoek in de kunsten en zo de tendens om onderzoek te legitimeren met harde cijfers keren?

De spanning tussen de humane en de exacte wetenschappen is een oud zeer. De oorzaak is bekend: de mens- of geesteswetenschappen worden toenemend getoetst aan de methodes en validatieregels van de positieve of exacte wetenschappen. Volgens dit positivistisch model moet alle oorspronkelijke kennis gebaseerd zijn op feiten, verkregen door middel van observatie en metingen die verificatie mogelijk maken. Dergelijke feiten moeten dus bij voorkeur telbaar en/of meetbaar zijn, zodat controle mogelijk is. Deze kwantificeerbare conditie van de wetenschappelijke methode resulteerde in een onevenwichtige institutionele relatie met een overwicht van de exacte wetenschappen op de geesteswetenschappen. Het gevolg daarvan is dat de breed geïnteresseerde en geëngageerde intellectueel de afgelopen decennia plaats moest maken voor kennisspecialisten. Tegenwoordig worden zelfs volledige departementen en faculteiten uit de universiteit gezet. Ruim een jaar geleden nog werd de faculteit filosofie van de Erasmusuniversiteit in Rotterdam opgedoekt. De reden: niet rendabel.² Bij nader inzien zijn het dus niet zozeer de exacte wetenschappen die de *humanities* 'bedreigen', wel de verwachte hogere winstmarge. De positieve wetenschappen trekken eenvoudigweg meer studenten aan, die vaak rechtstreeks kunnen doorstromen naar de bedrijfswereld of de overheidssector. En ze hebben een veel telbaardere wetenschappelijke output. Want ook op dat vlak is het rendabiliteitsdenken een welbekend pijnpunt. Niet wat je schrijft telt, maar vooral hoeveel en in welke tijdschriften je publiceert. En het management – de nieuwe kennisklasse – dat in de jaren 1990 zijn opgang maakte in universitaire besturen, staat klaar om dit alles te meten en zo te bepalen of we nog competitief genoeg zijn met de rest van de wereld.

De klagzangen hierover in de wandelgangen zijn bekend.³ De kwantificeringslogica is een cijferlogica die ervan uitgaat dat (wetenschappelijke) kwaliteit in kwantiteit kan worden uitgedrukt. We vinden die logica vandaag de dag terug in onderwijs, onderzoek en beleid. Het betreft een meettechniek die Margaret Thatcher ooit invoerde om onder meer de gezondheidszorg en het onderwijs in 'haar' koninkrijk 'efficiënter' te maken.⁴ Die was gestoeld op onderlinge vergelijkbaarheid en competitie. Binnen het onderzoeksbedrijf genereerde deze logica een opmerkelijk latent neveneffect. In onderlinge competitie gaan onderzoekers steeds meer naar elkaar kijken. In de wil om zichzelf te profileren en te onderscheiden, spiegelen ze zichzelf paradoxaal genoeg aan elkaar. Dit fenomeen typeerde de Amerikaanse socioloog Paul DiMaggio ooit met de notie 'competitief isomorfisme'.⁵ Agenda's van wetenschappelijke fondsen die het onderzoek via vooropgezette thema's willen 'stroomlijnen', versterken die tendens. Wie in het domein van kunst en cultuur wat onderzoeksgeld wil opstrijken, moest het in de jaren 1980 nog over culturele diversiteit hebben, in de jaren 1990 over gender, in de jaren 2000 over creatieve industrie en nu over duurzaamheid. Ook Europese onderzoeksprogramma's spiegelen voortdurend hun zogenaamde 'speerpunten' aan elkaar, en lijken dus onderhevig aan competitief isomorfisme.

Het resultaat van dit spiegeleffect binnen een marktlogica is dat de humane wetenschappen riskeren hun wortels te verloochenen. Hiermee bedoelen we het pad van de Verlichting, waarin de *condition humaine* centraal staat. Die existentiële bestaansconditie moest worden bestudeerd en geïnterpreteerd, niet alleen om beter te begrijpen waar de mens vandaan komt en wat hem zoal uniek maakt, maar vooral om een beter zicht te krijgen op de horizon; om preciezer te kunnen navigeren waar zij of hij naartoe gaat. Welke keuzes moeten we als mens maken om ons korte bestaan op deze aardkloot minder lijdzaam, maar wel gelukkiger, welvarender

en ook mooier te maken? Het traject van de humanities is, met andere woorden, nauw verweven met een politiek project van menselijke ontwikkeling. Voor de goede orde, met 'politiek' bedoelen we geen partijpolitiek, geen links of rechts, maar wel, zoals de Franse filosoof Jacques Rancière het omschreef, vorm geven aan samen leven.⁶ Het onderscheid tussen wetenschappelijk relevant en irrelevant, maar ook tussen goede en slechte kunst, wordt op een verlicht traject steeds getoetst aan wat een universeel menselijk bestaan vooruithelpt. De opdracht van de *humanities* is dan ook niet gering. Ze moeten het verleden van de mens, zijn psyche, zijn economisch huishouden, zijn sociale relaties, zijn culturele context en zijn artistieke uitingen bestuderen met het oog op de toekomst. Wat kan die horizon – met alles wat we al weten – nog beter maken? Zo'n ambitieus progressief project veronderstelt op zijn minst twee 'competenties' van de humane wetenschapper: (1) z/hij moet de gehele mens in zijn totale context in ogenschouw nemen, en (2) z/hij moet de toekomst durven denken.

Omwille van de eerste kwaliteit dient de humane wetenschapper als een intellectueel voortdurend te schakelen tussen wetenschap en politiek en recht en kunst en ethiek en ecologie en... De humane wetenschapper kan zich met andere woorden moeilijk als specialist of expert bij een (sub)discipline ingraven, omdat z/hij dan juist de mens in zijn totaliteit uit het oog verliest. Als bediende van de mensheid moet de humane wetenschapper daarentegen voortdurend het grensverkeer tussen die disciplines op gang houden.⁷ De tweede competentie veronderstelt dat de humane wetenschapper zich durft te bedienen van een 'vaardigheid' waarin onder meer ook de kunstenaar bijzonder goed geschoold is, met name verbeeldingskracht. Het betreft de capaciteit om een anders mogelijke wereld te durven en te kunnen voorstellen. Het gaat dan niet zomaar om zweverige dromerijen of utopismen, maar om het werkelijk waarneembaar, zelfs tastbaar maken van een nieuw bedachte werkelijkheid. De Duitse filosoof en grondlegger van de esthetica Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) noemde dat ooit de opdracht van de esthetica: 'The art of thinking beautifully.' Daarmee doelde hij niet zomaar op het denken over het schone, maar op een denken dat zichzelf opnieuw durft uit te vinden. De estheticus moet het lef hebben om te koersen op het imaginaire, en zo verder te geraken dan wat men cognitief kan weten.⁸ Esthetica vormt een *horizon aestheticum* waarin wetenschappelijk geverifieerde kennis en verbeelding elkaar overlappen. Dat heet het durven denken van een andere – en ja, zelfs mooiere – wereld in de liminale zone tussen fictie en non-fictie, verbeelding en realiteit of ook wel tussen utopie en realisme.

Wie vindt dat dit strikt verboden terrein is voor de wetenschap, heeft het mis. In de sociologie sprak men tot ver in de jaren 1970 nog met groot enthousiasme over het belang van 'sociological imagination'.⁹ Maar ook hun meer exact georiënteerde collega's, de 'kwantitatieve' sociale wetenschappers die zich liever bedienen van enquêtes en data-analyses, moesten evengoed gebruikmaken van fictie om onderzoek op te zetten. Wat is een hypothese anders dan een imaginaire projectie op de werkelijkheid? Terwijl elke hypothese gebaseerd is op zogeheten 'feitelijke' gegevens over die werkelijkheid, veronderstelt het evenzeer de verbeeldingskracht van de onderzoeker. Het zijn inderdaad deze speculaties over de uitkomsten van een onderzoek en de potentiële antwoordcategorieën van respondenten, die ook de 'exacte' onderzoekstechnieken van hun artistieke kant laten zien. Het probleem is echter dat deze speculaties over de werkelijkheid onder druk van de methodologische meetbaarheid veelal herleid worden tot erg bescheiden en eerder veilige hypothesen. Een mogelijk denkbare werkelijkheid wordt zo gereduceerd tot een mogelijk



L'être et le jouant – Het zijn in het spelen, doctoraatsproject van Jan Steen, 2014. Fotograaf © Kurt Van der Elst

meetbare realiteit. Kritisch-utopische speculaties moeten wijken voor pragmatische oplossingen, en langetermijnvisies voor kortetermijndenken.

Kortweg, de kwantificeringslogica en het competitief isomorfisme weerhouden de humane wetenschappen er steeds meer van om breder dan het eigen specialisme en verder dan de analyseerbare horizon te denken. De aangegeven tendens legt een taboe op speculatief denken. De humane wetenschapper moet nauwkeurig weergeven wat was en wat is, en moet zich vooral weerhouden van uitspraken over wat zou kunnen zijn. Daarmee wordt z/hij meteen ook van zijn performatieve kracht weerhouden: de *humanities* kunnen nog wel de werkelijkheid bestuderen, maar kunnen met moeite ingrijpen in die realiteit om zo effectief en dus performant werkelijkheid te *maken*. Zo wijkt wetenschappelijk onderzoek af van het verlichte pad naar een betere toekomst omdat het die niet meer mag verbeelden, en daarmee ook nog nauwelijks zelf kan co-construeren. Het is wellicht een van de redenen waarom de economie – toch ook een humane wetenschap – vandaag de dag geen serieuze alternatieven kan bedenken voor de opeenvolgende en aanhoudende financiële en humanitaire crisissen die de westerse wereld teisteren sinds de eeuwwisseling.

De kritiek op de tendens om de humane wetenschappen te legitimeren met harde cijfers is bekend. In plaats van die andermaal te herhalen, willen we naar impulsen zoeken die deze kwantificeringslogica kunnen deblokken. Daarvoor roepen we hulp in de van de kunsten. Sinds de zogenoemde Bolognaverklaringen in 1999 hebben de Europese kunsthogescholen immers een veelheid aan onderzoekspraktijken ontwikkeld, die wars van bestaande onderzoeksformats vertrekken vanuit eigen vragen en methodes. We spreken uit onze beperkte ervaring als lid van verschillende lees- en beoordelingscommissies die onderzoeksaanvragen in de kunsten evalueren, maar ook vanuit de redactie van voorliggend tijdschrift FORUM*, dat specifiek bestemd is voor de disseminatie van het onderzoek in de kunsten in Vlaanderen en Nederland.¹⁰ We focussen dus op de context van de Lage Landen, in het besef dat deze grondig verschilt van bijvoorbeeld de Angelsaksische wereld (waar *practice-based research* al langer een erkende praktijk is aan universiteiten) of de Scandinavische landen (die de afgelopen jaren ook een hoge vlucht namen in het domein van artistiek onderzoek).¹¹ Net zoals in vele andere Europese landen leidde de academisering van het hoger kunstonderwijs in Vlaanderen tot stevige discussies over hoe dat onderzoek eruit moest zien. Met dit essay willen we een pleidooi houden voor de autonomie van de kunstenaar in het ontwikkelen van zijn of haar onderzoeksvragen en -methodes, en bij uitbreiding de autonomie van de humane wetenschapper. We hopen meer bepaald dat laatstgenoemde inspiratie kan halen uit de recente ontwikkelingen binnen het onderzoek in de kunsten, die naar onze mening een interessante voedingsbodem kunnen bieden om de *humanities* te revitaliseren.

ACADEMISERING VAN HET KUNSTONDERWIJS

Het hoeft in de hierboven beschreven context niet te verwonderen dat de kunsthogescholen erg wantrouwig reageerden op de zogenoemde Bolognaverklaring van 1999, waarmee de academisering van het kunstonderwijs werd ingezet. Het doel van die overeenkomst was een harmonisering van het hoger onderwijs binnen de Europese Unie, met het oog op een vlotte mobiliteit voor docenten en studenten tussen verschillende universiteiten en hogescholen. Het gevolg van deze uniformisering was onder meer ook de eis dat Europese kunsthogescholen zich moesten herorganiseren volgens het Angelsaksische model van de bachelor-master-structuur (BaMa) dat we tegenwoordig kennen. Op die manier moest

het hoger onderwijs in de deelnemende Europese landen op elkaar worden afgestemd. De verklaring stipuleerde bovendien dat masteropleidingen per definitie academisch moeten zijn. Dat houdt essentieel in dat het onderwijs studenten initieert in wetenschappelijk onderzoek, binnen een omgeving met een actieve onderzoekscultuur.

Het is bekend dat de meeste kunsthogescholen in eerste instantie erg weigerachtig stonden tegenover deze opgedrongen maatregel, althans in continentaal Europa, waar de alliantie tussen kunst en onderzoek minder ingebed is dan in de Angelsaksische landen. De mogelijke integratie binnen een universitair systeem dreigde niet alleen hun autonomie stevig aan te tasten. Ook de hierboven geschetste formaterings- en kwantificeringslogica staat in lijnrechte spanning met hun artistieke verbeelding. Die vrees bleek overigens niet geheel onterecht. Het afgelopen decennium kende een wildgroei aan publicaties en symposia over onderzoek in de kunsten.¹² De inhoud daarvan nam de angst zelden weg. Sommige stemmen zweren bijvoorbeeld bij een academische tekst als noodzakelijk supplement bij het artistieke portfolio voor een doctoraat in de kunsten. Zo poneerde Janneke Wesseling in haar inaugurale rede voor haar leerstoel Praktijk en Theorie van het Onderzoek in de Beeldende Kunsten (Academie der Kunsten, Universiteit Leiden) recent nog de volgende definitie voor onderzoek in de kunsten:

Artistic research is the critical and theoretically positioned reflection by the artist on her practice in the world, in art works and in the written text.¹³

Dat een onderzoek of doctoraat in de kunsten reflectief moet zijn, daarover is men het in grote lijnen eens. De discussie draait vaak om het belang van tekst.¹⁴ De vraag is dan of reflectie zich alleen kan uiten in theorie en door middel van geschreven woorden. Kunnen beelden, performances, video's of pakweg poëzie dan niet evengoed een artistieke praktijk kritisch en (zelf)reflectief bevragen? Andere auteurs menen alvast dat de kunsten over voldoende zelfkritisch potentieel én de uitdrukkingsmiddelen beschikken om eigenstandige en valabele onderzoeksresultaten voor te leggen.¹⁵ Filosoof Dieter Lesage, bijvoorbeeld, hield een pleidooi voor de erkenning van kunst als een specifieke vorm van schrijven. Vandaar dat het doctoraat in de kunsten volgens Lesage geen schriftelijke aanvulling nodig heeft. Het artistieke portfolio is het werk van de kunstenaar.¹⁶

Lesage reageert meer bepaald op academische tendensen die verwachten dat artistiek onderzoek zich conformereert aan wetenschappelijke normen. Een van de vertegenwoordigers van deze mening is Robin Nelson, onderzoeksdirecteur van de University of London Royal Central School of Speech and Drama, met veel ervaring in wat hij zelf *Practice as Research* (PaR)¹⁷ noemt, ofwel

research projects in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice (creative writing, dance, musical score/performance, theatre/performance, visual exhibition, film or other cultural practice) is submitted as substantial evidence of a research inquiry.¹⁸

Steunend op zijn jarenlange ervaring met theatermakers in het Verenigd Koninkrijk ontwikkelde Nelson in zijn invloedrijke publicatie *Practice as Research in the Arts* een model met het expliciete doel 'de aanvaarding van PaR binnen de academia'. Daarom tracht hij resonanties te vinden met meer traditionele en gevestigde onderzoeksparadigma's, zowel kwalitatief maar ook kwantitatief. Hoewel Nelson de waarde erkent van impliciete kennis, belichaamde kennis en

De kritiek op de tendens om de humane wetenschappen te legitimeren met harde cijfers is bekend. In plaats van die nogmaals te herhalen, willen we naar impulsen zoeken die deze kwantificeringslogica kunnen deblokkeren. Daarvoor roepen we de hulp in van de kunsten.

kennis die wordt verworven door kritische reflectie, bepleit hij een methodologie die PaR dicht bij de traditionele academische disciplines probeert te brengen. Hij benadrukt kortweg het belang van de gevestigde wetenschappelijke onderzoeksmethoden waaruit de onderzoeker in het domein van de kunsten kan leren ter ondersteuning van het eigen rigoureuze onderzoek.

Wij op onze beurt erkennen natuurlijk de waarde en het belang van Nelsons bijdrage aan het veld, met name in de Angelsaksische wereld, en zijn boek zal beslist veel onderzoekers helpen bij de voorbereiding van projectaanvragen en het uitvoeren van PhD's. Desalniettemin vertegenwoordigt Nelson een academische positie waarin gevestigde wetenschappelijke onderzoeksmethoden model staan voor onderzoek in de kunsten.¹⁹ Het is daarom niet verwonderlijk dat een dergelijke top-down benadering moeilijk valt bij sommige actoren uit de kunsten en vaak wordt ervaren als didactisch, paternalistisch of betuttelend. Tenminste, in veel continentale Europese kunstacademies detecteerden we nog steeds een groot wantrouwen jegens universiteiten en een grote angst om te worden geïncorporeerd.

Dit wantrouwen ten aanzien van de universiteiten wordt niet alleen aangewakkerd door inhoudelijke aanspraken op wat onderzoek in de kunst al dan niet moet zijn. De smetvrees wordt ook institutioneel gevoed. Het zijn immers zelden kunstenaars die leerstoelen zoals die van Wesseling bezetten. Telkens gaat het om academici of op zijn minst het theoretische stafsegment van een kunstacademie (met dus veelal een universitair diploma op zak).²⁰ Hetzelfde geldt vaak voor de bezetting van officiële onderzoeksraden en (universitaire) stuurgroepen die doctoraten in de kunsten moeten valideren en die onderzoeksbeurzen toekennen. Wellicht vinden we onszelf met onze collega-academici in

dergelijke posities bijzonder ruimdenkend, tonen we een groot hart voor de kunsten en staan we daarom open voor veel experiment. Maar al die goodwill neemt niet weg dat de posities institutioneel bezet zijn. Deze situatie wakkert de argwaan van de kunstenaars ten aanzien van onderzoek alleen maar aan. Binnen de huidige constellaties lijken de kunsten geen recht te hebben op hun eigen *peers*, wat – wellicht terecht – ook wordt gezien als een aantasting van de eigen autonomie, in ieder geval wat het onderzoek in de kunsten betreft. Voorlopig kunnen we enkel hopen dat de institutionele (wan)verhoudingen samenhangen met de kinderziektes van het nog jonge onderzoek in de kunsten, en dat die zich na kleine en grotere krachtmetingen zullen corrigeren.

Laten we de redenering eens omdraaien. Laten we bekijken wat er tegenwoordig in het onderzoek in de kunsten gebeurt, om te zien wat er in de humane wetenschappen niet, niet meer of nog te weinig gebeurt. In wat volgt formuleren we enkele observaties, tentatieve richtingen en intuïties die wijzen op mogelijke raakvlakken en kruisbestuivingen tussen het artistieke en wetenschappelijke domein. Het spreekt voor zich dat we niet de ambitie hebben om het veld van artistiek onderzoek exhaustief te beschrijven. Dat is onmogelijk. Het domein van onderzoek in de kunsten omvat immers een veelheid aan vaak onderling heel verschillende onderzoekspraktijken. Enerzijds vallen de verschillen samen met de verschillen tussen de disciplines onderling (beeldende kunsten, muziek, podiumkunsten, toegepaste kunsten, enzovoort). Anderzijds is er een groot onderscheid tussen onderzoeksvragen en methodes binnen de scheppende kunsten in vergelijking met de uitvoerende kunsten, waarbij elk dan nog gebruikmaakt van verschillende theoretische kaders. We focussen hier slechts op enkele aspecten die we interessant vinden als spiegel voor

Laten we bekijken wat er tegenwoordig in het onderzoek in de kunsten gebeurt, om te zien wat er in de humane wetenschappen niet, niet meer of nog te weinig gebeurt.

het onderzoek in de humane wetenschappen. De aangehaalde praktijkvoorbeelden zijn bovendien ook projecten uit onze eigen omgeving. Deze keuzes houden dus geen waardeoordeel in en zijn geenszins representatief voor de diversiteit van het lopende onderzoek in de kunsten.

SUBJECTIVITEIT ALS UITGANGSPUNT

Als lid van verschillende leescommissies kwamen we tot een opmerkelijke vaststelling. Dossiers missen soms een concrete onderzoeksvraag en/of een probleemstelling. Eerder dan de werkelijkheid te willen bevragen of te peilen naar wat die realiteit is, onderzoeken sommige kunstenaars liever wat mogelijk is en nog niet als zodanig gerealiseerd of gegeven. Ze lijken de werkelijkheid te willen testen op haar potentialiteit, maar dan zonder een concreet plan of welgearticuleerde hypothese voor mogelijke uitkomsten. Ze gaan niet altijd uit van het meetbare en het haalbare, maar juist van het niet-meetbare en vooral, het *maakbare*. Een kunstenaar wil in de meeste gevallen kunst maken, en dat geldt ook grotendeels voor onderzoekers in de kunsten. Ze willen iets 'neerzetten' in de wereld, iets toevoegen.

Daarin verschilt z/hij van een humane wetenschapper, die vooral via interpretatie of analyse in de eerste plaats tot een beter begrip van de werkelijkheid wil komen. Ook wetenschappers kunnen met hun publicaties en lezingen iets toevoegen aan de wereld, en hun nieuwe inzichten hebben in sommige gevallen daadwerkelijk de wereld veranderd – de ontdekking van nieuwe historische feiten kan politieke hervormingen in gang zetten, en gender- en queerstudies hebben de arbeidswetgeving beïnvloed. Maar dat is zelden een uitgesproken doel. Dat hoeft niet te

verbazen, want de wetenschapper die bekend dat hij of zij de wereld of de geschiedenis in een bepaalde richting wil duwen, riskeert te worden beticht van subjectiviteit en dus van 'onwetenschappelijkheid'. Wie data interpreteert met de intentie een effect te hebben op de wereld, zou die data geheel anders kunnen interpreteren dan iemand die claimt 'objectief' de werkelijkheid omwille van de werkelijkheid te observeren. Wie data verzamelt met als doel sociale, politieke, economische of ecologische veranderingen te genereren, kan worden aangewreven net die data te verzamelen die hem of haar goed uitkomen. Hetzelfde kan overigens gezegd worden van iemand die met commerciële doeleinden data verzamelt, de werkelijkheid interpreteert of historische biografieën schrijft. Kortom, wie onderzoek doet met het doel in de wereld in te grijpen (of zichzelf te verrijken), wordt binnen de humane wetenschappen snel, en soms terecht, beschuldigd van fraude, scheve interpretaties of op zijn minst van subjectiviteit.

Ook voor deze wetenschappelijke deontologie van objectiviteit en neutraliteit zetten de exacte wetenschappen de toon. De vraag is of de humane wetenschapper, zelf een subject, wel de neutrale mogelijkheid heeft om 'objectief' of 'kleurloos' waar te nemen. Zou z/hij zich werkelijk zoals de Baron von Münchhausen aan zijn eigen pruik uit het moeras kunnen trekken, en zich boven zijn eigen mensenwereld uit kunnen tillen? Of is het afstandelijke, schijnbaar objectieve discours dat z/hij in wetenschappelijke tijdschriften neerzet toch niet vooral een retorische strategie om de reële betrokkenheid en de subjectieve, misschien wel ideologische positie te verhullen?

Natuurlijk mogen we de inzet en aanvaarding van een subjectieve positie in sommige van de 'zachtere' sociale

en geesteswetenschappen niet over het hoofd zien. Feministische studies, etnografie en narratieve studies bijvoorbeeld, tonen zich al veel langer kritisch ten aanzien van de kwantitatieve methoden van de natuurwetenschappen. Dankzij deze domeinen erkennen we tegenwoordig dat menselijke subjectiviteit inderdaad onvermijdelijk is bij de productie van kennis, en dat niet alles over het universum en de plaats van de mens daarin begrepen kan worden op basis van meting. In etnografie, bijvoorbeeld, bestaat er een uitgebreid discours over de zogenaamde 'reflexieve wending', met een toenemend bewustzijn dat de kijkwijzen van een participerende waarnemer kunnen leiden tot verkeerde interpretaties van een 'andere' cultuur.²¹ Feministische wetenschappers zoals Donna Haraway hebben op soortgelijke wijze betoogd dat gender onze opvattingen over kennis, het wetende subject en onderzoekspraktijken wel degelijk beïnvloedt en ook moet beïnvloeden.²² De hermeneutiek erkent op haar beurt weer dat de gestelde vraag uiteindelijk het antwoord bepaalt.²³ En de geschiedschrijving, in de nasleep van de deconstructietheorie, begon te beseffen dat het schrijven van geschiedenis een verhalende handeling is die door de historicus in het heden is geconstrueerd.²⁴ Deze velden claimen dan ook niet dat de kennis die ze produceren 'hard' of 'objectief' is, zoals het negentiende-eeuwse positivisme vooropstelt. Ze erkennen dat subjectieve elementen niet kunnen worden uitgesloten in het proces van positioneren, analyseren en meten van verschijnselen. Dit hoeft evenwel niet te betekenen dat het ideaal van objectiviteit van tafel wordt geveegd. Integendeel, in etnografie bijvoorbeeld, is de aandacht voor reflexiviteit juist vaak ook een middel om de objectiviteit te garanderen. Zo schrijft de antropologe Charlotte Aull Davies:

In its most transparent guise, reflexivity expresses researchers' awareness of their necessary connection to the research situation and hence their effects upon it. This has often been conceived in terms of the subjectivity of the researcher, with attempts being made, especially from a positivist orientation, to ensure objectivity [eigen cursivering].²⁵

Onze ervaring met het onderzoek in de kunsten leert alvast dat de objectiviteitsclaim hier veel minder speelt. Dat onderzoek maakt de facto deel uit van een subjectief en singulier traject. Op die manier stelt de kunstenaar het subject en dus de humane factor (opnieuw) centraal in de *humanities*, waar het subject traditioneel vooral thuishoorde als onderzoeksobject. Het onderzoek in de kunsten biedt daarenboven ook het onderzoeksstandpunt – de onderzoeker zelf – alle subjectieve ruimte. Vandaar dat de kunstenaar vaak moeite heeft met klassieke of geijkte onderzoeksmethodes. Die moeten het wetenschappelijk onderzoek immers zoveel mogelijk tegen een subjectieve blik beschermen. Subjectiviteit is daarentegen de kern van het onderzoek in de kunsten. Juist die subjectiviteit genereert mogelijkhedenzin, namelijk de potentie om anders mogelijke werkelijkheden te zien en deze ook daadwerkelijk te realiseren.

Daarom kunnen we het onderzoek in de kunsten ook beschouwen als een zoektocht of queeste. Doelstelling en methodologie dienen er immers niet zozeer toe de werkelijkheid als zodanig te kennen, maar om een nieuwe werkelijkheid te zoeken of zelfs actief te maken. De kunstenaar ontwikkelt daartoe een specifieke en eigensoortige onderzoeksmethodiek. Zo'n artistieke methodologie staat niet zoals bij de klassieke wetenschappelijke methode ten dienste van de vergelijkbaarheid, herhaalbaarheid, controleerbaarheid en daarmee de objectiviteit. Integendeel, methode heeft hier juist een subjectiverende functie: ze moet een nieuwe, subjectieve kijk op de werkelijkheid

aan die werkelijkheid toevoegen. Dat kan zich uiten in een experimenteel muziekrepertoire, een ander dansidroom of een radicaal afwijkend plot, maar ook – zoals we de jongste jaren konden vaststellen – in een andere politieke partij, een geheel nieuwe vorm van (samen)wonen of een onconventioneel stedenbouwkundig plan.

FICTIE ALS METHODE

Die nieuw toegevoegde werkelijkheid behoort voor het onderzoek in de kunsten veelal tot de wereld van de fictie (een roman, toneelstuk of film). Kunstenaars-onderzoekers hebben dan ook een bevoorrechte toegang tot de *toolbox* van de kunsten: ze kunnen de verbeelding, het imaginaire of het irreële inzetten om een ander of ongekend perspectief te bieden op de werkelijkheid waartoe ze zich verhouden. Via de omweg van de fictie kunnen ze de werkelijkheid – de eigen tijd, maar net zo goed het verleden of de toekomst – testen op haar mogelijkhedenvoorwaarden. Niet zelden wordt die fictie, via performatieve experimenten in de publieke ruimte bijvoorbeeld, ook daadwerkelijk in de alledaagse realiteit ingebed. Op die manier verkennen kunstenaars het grensgebied tussen werkelijkheid en fictie. Door die werkelijkheid bijvoorbeeld te kaderen als fictie, openen ze niet alleen een andere blik op de wereld, de stad, de wijk waarmee ze in dialoog gaan, ze geven er tegelijkertijd mede vorm aan.

In zekere zin is deze benadering verwant aan documentaire kunstvormen en genres zoals docufictie, docudrama of autofictie. Auteurs of scenaristen vertrekken hiervoor vanuit historisch bronnenmateriaal of mondelinge getuigenissen die ze vervolgens fictionaliseren. De documentaire impuls van onderzoekers in de kunsten is in vele gevallen echter uitgesproken ambivalent. Vaak is net de vage grens tussen documentaire en fictie een structureel element van het werk. Op die manier veruiterlijken deze onderzoekers de onmogelijkheid van een waarheids- of objectiviteitsclaim, die nog vaak overheerst in klassieke wetenschappelijke methodes. Net het onderscheid tussen fictie en non-fictie maakt het mogelijk dat we naar een werkelijkheid kunnen kijken, stelt socioloog Niklas Luhmann. Fictie maakt in zijn woorden een 'tweede-orde observatie' mogelijk: we kunnen via fictie pas de werkelijkheid als werkelijkheid begrijpen.²⁶ Zo doet een romantische Hollywoodfilm ons juist inzien dat werkelijke liefde misschien geheel anders is. Net zo goed kan een conceptuele dansvoorstelling ons doen begrijpen dat alledaagse bewegingen ook dans kunnen zijn, waardoor we de bewegingen in onze straat, in de klas of thuis plots geheel anders zien. Fictie leert ons dus in feite hoe we de werkelijkheid zien en ervaren.

Het doctoraatsproject van filmmaker Peter Van Goethem is in dit licht een goed voorbeeld. Als een cinematografisch archeoloog dook hij in de archieven van het Belgisch filmarchief CINEMATEK, en maakte een sciencefictionfilm met de archiefbeelden van Brussel. Hij tast zo niet alleen de grenzen af tussen documentaire en fictie, maar ook tussen heden, verleden en toekomst.²⁷ Een verwant voorbeeld vinden we in het werk van theatermaker Chokri Ben Chikha. Het archiefonderzoek dat hij deed voor zijn doctoraat in de kunsten vormde de basis voor een reeks theatervoorstellingen waarin hij op speelse wijze de stereotype beeldvorming van de 'Ander' onderzocht in relatie tot de Belgische koloniale geschiedenis. Net als in Van Goethems film worden historische bronnen en feiten fictionaliseerd en krijgt de toeschouwer verschillende perspectieven op het verleden en de impact ervan op het heden.²⁸ Deze projecten demonstreren tegelijkertijd dat de grens tussen fictie en werkelijkheid erg dun is. Ze veraanschouwelijken hoe de werkelijkheid zelf ook altijd geënceneerd is en bepaald



Filmstills uit *Night has come*, doctoraatsproject *De film als archivaris* door Peter Van Goethem, 2017 © Peter Van Goethem.

wordt door culturele verbeeldingen. Diezelfde verwevenheid van fictie en werkelijkheid keert ook terug in het werk van kunstfotografe Charlotte Lybeer. Voor haar doctoraatsproject fotografeerde Lybeer mensen die hun eigen fictie concreet beleven door zichzelf te transformeren in fantasiewezens zoals trollen of elfen.²⁹

Het zijn slechts enkele voorbeelden, en de vraag is wat ze kunnen betekenen voor de 'academische' humane wetenschappen. Fictie als methode lijkt op het eerste gezicht erg onwetenschappelijk. Toch staat het in wezen niet ver af van wat een historicus doet: de geschreven geschiedenis is immers eveneens 'an act of the imagination'³⁰, gefilterd en gekleurd door de waarden, belangen en veronderstellingen van de geschiedschrijver. Alleen zijn we ons daarvan als lezer of kijker vaak minder bewust. Historisch onderzoek op basis van archiefbronnen is echter net zo cultureel bepaald en tijdsgebonden als de artistieke interpretatie van die bronnen. Want ook de historicus selecteert gebeurtenissen uit een veelheid aan informatie en zoekt naar betekenissen en verklaringen om patronen en narratieve structuren in die veelheid te ontwaren.³¹ De geschiedkundige heeft dus evenzeer een sterke verbeelding nodig en bedient zich van creatieve en narratieve instrumenten om het verleden te reconstrueren en representeren. Maar onder het mom van 'objectiviteit' wordt die imaginaire component nauwelijks veruiterlijkt in de rapportering van klassiek historisch onderzoek of dat van andere humane wetenschappen. De bemiddelende rol van de onderzoeker tussen heden en verleden, tussen wetenschappelijke beschouwing en werkelijkheid, wordt zelden geëxpliciteerd en vaak zelfs zorgvuldig uitgewist.³²

De kunsten maken deze positie ook expliciet. Dat is wellicht de winst van onderzoek in de kunsten dat fictie

en realiteit met elkaar confronteert. Het uitdrukkelijk fictieve kader benadrukt immers dat elk perspectief op die werkelijkheid imaginair bemiddeld en dus relatief is. Iedere reconstructie steunt ten dele op verbeelding. Fictie kan een methode zijn om het bewustzijn omtrent die ambivalentie en meervoudigheid te articuleren. Wat zou het opleveren wanneer we onze eigen positie als onderzoeker en onze eigen subjectiviteit ook in het geding brengen? Zouden we daardoor nieuwe werkelijkheden kunnen ontsluiten, of tot betere wetenschappelijke inzichten kunnen komen? Zouden we de onderzoeksresultaten niet veel juister begrijpen wanneer we niet alleen weten welke onderzoeksmethodes de vorser heeft gebruikt, maar wanneer we ook de subjectieve ervaring en ideologische positie kennen van waaruit z/hij spreekt? En wanneer de humane wetenschapper die ervaring of positie (nog) niet kent, is het wellicht zaak die eerst te onderzoeken. Net zoals we van de aankomende kunstenaar-onderzoeker verwachten dat z/hij boven de eigen praktijk gaat staan en zelfreflexief de eigen subjectiviteit expliciet maakt, zo zouden we van iedere wetenschapper kunnen vragen dat deze zichzelf kent en kenbaar maakt. Dat is in feite een vraag om de humane factor welbewust terug te brengen binnen de humane wetenschap en dit – eigenaardig genoeg misschien – met het oog op de bevordering van die wetenschap(pelijkheid).

DIALOOG ALS FORMAT

Tijdens het lezen van de aanvraagdossiers voor onderzoek in de kunsten stelden we een andere opmerkelijke tendens vast: in meerdere projecten staat de dialoog centraal. Het gaat hier niet om het afnemen van interviews om daarvan kwantitatieve of kwalitatieve analyses te maken, maar om

Kunstenaars gaan vaak niet alleen uit van het meetbare en het haalbare, maar juist van het niet-meetbare, en vooral van het maakbare.

artistieke onderzoeken die uitdrukkelijk een beroep doen op het gesprek als format om kennis en ervaring uit te wisselen om zo tot nieuwe inzichten of werkmodellen te komen. Een ontwerper maakt bijvoorbeeld geen formele analyse van een bepaald soort design, maar stelt voor om via workshops en discussies tot nieuw werk te komen. Een theatermaker organiseert op zijn beurt weer een reeks salons waarin hij zijn onderzoeksvragen voorlegt aan experts uit uiteenlopende domeinen en hierover met hen in dialoog gaat. En een beeldend kunstenaar experimenteert met de mogelijkheid om haar eigen auteurschap op te geven ten voordele van samenwerkingsverbanden. Deze projecten schuiven niet alleen een alternatieve methode naar voren, ze bevragen ook het auteurschap van een werk of onderzoek. Is een kunstwerk mogelijk als resultaat van dialoog en interactie, zonder dat het wordt toegewezen aan het 'genie' of het unieke talent van een enkele kunstenaar of onderzoeker?

Niet toevallig situeert deze 'socratische' tendens zich overwegend in de podiumkunsten: theater, dans en muziek zijn van nature aangewezen op dialoog en samenwerking, precies omdat de creatie van het werk een collectief groepsgebeuren is waarin ook de performers een co-creërende rol spelen. Niet toevallig neemt socioloog Richard Sennett in zijn recentste boek *Samen. Een pleidooi voor samenwerken en solidariteit* de muziekrepetitie als voorbeeld van een interessante dialoogvorm: 'Tijdens de repetities moeten ze [de muzikanten] ook de kunst van het luisteren leren, zich openstellen op een manier die rampzalig is voor het ego.'³³ Dat betekent niet dat de muzikant, of bij uitbreiding de acteur of danser, zijn of haar ego en artistieke autonomie verliest ten voordele van het grotere geheel:

Muzikaal karakter ontstaat door kleine drama's van respect en vasthoudendheid; zeker in kamermuziek moeten we individuen horen met verschillende stemmen die soms conflicteren, in streken of klankkleur. Het verweven van deze verschillen is als het voeren van een rijke conversatie.³⁴

Een sprekend voorbeeld van een project waarin dialoog en kennisuitwisseling het vertrekpunt vormden, is *The New Conversations*, het doctoraat in de kunsten dat Nico Dockx in 2014 succesvol verdedigde tijdens een *event* getiteld *Every Conversation Hides Another Conversation*. Centraal in dit onderzoek stond het rijke archief van de Nederlandse kunstenaar en schrijfster Louwrien Wijers. In constante dialoog met de kunstenaar zelf onderzocht Dockx hoe hij dit archief op een alternatieve manier kon ontsluiten, zodat er ruimte ontstond voor nieuwe betekenissen. Hij organiseerde daartoe ontmoetingen tussen kunstenaars, theoretici en kunststudenten in Antwerpen, Berlijn, Amsterdam, New York en Hallum waarin, tijdens gesprekken, performances en meer

informele momenten zoals samen koken en het nuttigen van maaltijden, het materiaal uit Wijers' archief een nieuw eigen leven kon leiden.

Een ander mooi voorbeeld van dialoog als onderzoeksvorm is het lesfestival waarin de dramastudenten van het Koninklijk Conservatorium Antwerpen gedurende twee weken kennismaakten met vijf uiteenlopende gastdocenten en hun specifieke esthetische praktijken. Met deze intensieve uitwisselingen wilden de organisatoren zoeken naar een alternatief voor het pedagogisch model van actrice en toneelpedagoge Dora van der Groen en nadenken over de positie van de toneelspeler in het actuele kunstenveld.³⁵ Ook in het doctoraatsproject van theatermaker en docent Jan Steen (KASK Gent) stond de dialoogvorm centraal. Naast een empirisch luik met studenten ondernam Steen een theoretische studie van klassieke acteermodellen, dat zijn beslag kreeg in een reeks fictieve dialogen tussen een acteur, regisseur, docent en/of student. De auteur voerde mogelijke discussies op, die hij als verschillende scenario's presenteerde – als theaterteksten die de lezer uitnodigen zich in te leven in de reacties van de fictieve gesprekspartners.³⁶ Beeldend kunstenaar Erik Hagoort zette op zijn beurt de zogenoemde 'symprovisatie' in als onderzoeksmethode. In zijn doctoraat verkende hij de artistieke mogelijkheden van asymmetrie in interacties door sessies te organiseren waarin men luidop samen kon denken en improviseren binnen condities die onvermoede gedachtegangen stimuleren. Symprovisatiesessies experimenteren onder meer met dialogen waarin geen vragen en geen antwoorden mogen worden gegeven. En, net zoals bij Steen, bestond de onderzoeksrapportering deels uit conversaties.³⁷

Opnieuw kunnen we ons afvragen wat dergelijke methodes kunnen betekenen voor de humane wetenschappen. Dialoog en uitwisseling zijn natuurlijk altijd al cruciale aspecten van wetenschappelijke kennisvorming, kwaliteitsbewaking en disseminatie geweest. Alleen schort er soms iets aan de vorm van die dialoog, die hoofdzakelijk via publicaties maar ook tijdens wetenschappelijke congressen wordt gevoerd. Die conferenties zijn vaak echter zo vol geprogrammeerd, meestal met parallel georganiseerde sessies, dat er zelden tijd en ruimte is voor een werkelijke dialoog of uitwisseling – tenzij tijdens informele momenten zoals koffiepauzes of afsluitende diners. Wat als de humane wetenschappen een voorbeeld zouden nemen aan artistiek onderzoek, en experimentele set-ups opzetten die loskomen van geijkte formats zoals het luidop lezen van voorbereide papers of de obligate slideshowpresentaties? Kunnen we de traditionele symposia hervormen tot een waarlijk onderzoeksformat waarin niet zozeer de (tussentijdse) resultaten centraal staan, dan wel de uitwisseling van kennis of het delen van vragen en methodologische obstakels? Kan er in de huidige competitieve sfeer tussen onderzoekers

Kunstenaars-onderzoekers hebben een bevoorrechte toegang tot de toolbox van de kunsten: ze kunnen de verbeelding, het imaginaire of het irreële inzetten om een ander of ongekend perspectief te bieden op de werkelijkheid waartoe ze zich verhouden.

genoeg vertrouwen zijn om erg prille bevindingen te toetsen bij internationale experts? En wat zou het opleveren mochten we anderen laten meekoken in onze onderzoekskeuken? Een symposium of een socratisch congres biedt misschien wel meer kans op wetenschappelijke vooruitgang, en dient niet in de eerste plaats om de persoonlijke carrière van een wetenschapper te bevorderen.

PERFORMATIEVE IMPACT

Uit de gesignaleerde kwaliteiten en benaderingen (subjectiviteit, fictie en dialoog) leiden we af dat het onderzoek in de kunsten beschikt over een bijzondere performativiteit, een vermogen dat de humane wetenschappen dreigen te verliezen. Onderzoek in de kunsten streeft niet alleen naar een observatie van de werkelijkheid, het is ook een performatief *maken* van een (nieuwe) werkelijkheid. Performatief begrijpen we hier in de geest van feministisch filosoof Judith Butler, die een beroep doet op de taal filosofie van John Austin en John Searle om aan te tonen dat talige uitingen het vermogen hebben om de werkelijkheid te veranderen en actief in te grijpen op de wereld.³⁸ Net als taal kan ook elke artistieke uiting performatief zijn. Veel meer dan alleen een verwijzing naar of representatie van de werkelijkheid, kan de artistieke uiting zelf een handeling zijn, met een maatschappelijke impact. Het komt er dus niet alleen op aan de wereld te interpreteren, maar ook haar te veranderen, om het met een parafrasering van de bekende boutade van Karl Marx uit te drukken (in “Stellingen over Feuerbach”, 1845). Die performatieve impuls is kortweg de bijzondere eigenheid of het voorrecht van het onderzoek in de kunsten. Want uit zijn onderzoeksvragen (die er dus bij regelmaat geen zijn), methodes en rapportering spreekt niet alleen een wil tot weten, maar ook bovenal *een wil tot maken*. Eerder dan wat kenbaar is, zoeken kunstenaars naar wat denkbaar en voorstelbaar is. Ze bevinden zich dan ook in een bevoorrechte positie om nieuwe mogelijkheden te ontwikkelen en uit te voeren. Dat kan zowel op een conceptueel niveau – het bedenken van imaginaire plannen, fictieve schetsen, denkmodellen – maar net zo goed worden denkbeeldige perspectieven gematerialiseerd in prototypes, nieuwe technologieën of modellen.

Kunstenaars als Eric Joris en Angelo Vermeulen spelen bijvoorbeeld een voortrekkersrol in het gebruik van nieuwe technologie. Met zijn gezelschap van kunstenaars en wetenschappers lag Joris de afgelopen decennia mede aan de basis van de Europese ontwikkelingen op het gebied van 3D en omnidirectionele video. Tegenwoordig verkent Joris de

grenzen van *motion capture* om ons zonnestelsel in ervaring te brengen. Het resultaat is een virtueel planetarium waarin de bezoeker de interstellaire ruimte kan ontdekken.³⁹ Ook Angelo Vermeulen verkent de grenzen van ons universum. Aan de Technische Universiteit van Delft bedenkt hij de ruimteschepen – starships – van de toekomst, zowel concreet als metaforisch: ze zetten aan om op een onconventionele manier na te denken over hoe mensen, technologie en biologie anders kunnen samenleven, en om oplossingen te vinden hoe met de onzekere toekomst om te gaan.⁴⁰ Ook het onderzoeksproject van Elly Van Eeghem (KASK Gent) reflecteert over de toekomst en de manier waarop we vandaag leven, maar op een heel andere manier. Van Eeghem doet meer bepaald onderzoek naar de verbeeldingen van stadsontwikkeling, en bedenkt samen met buurtbewoners en architecten alternatieve urbane en sociale modellen voor de toekomst. Ze biedt op die manier niet alleen een kritisch perspectief op huidige woonmodellen, maar grijpt ook effectief in bestaande sociale weefsels in.⁴¹

Het performatief vermogen van kunst situeert zich niet alleen op het gebied van theater, technologie of participatieve kunstpraktijken. Ook een beeldhouwer of schilder kan een performatieve impact hebben op de wereld waarin z/hij leeft. Die wil is duidelijk aanwezig in de schilderijen van Karin Hanssen. Na een nauwgezette studie van de historische *Rückenfigur* en het motief van de vrouw als (lust)object in de kunstgeschiedenis, ontwikkelde Hanssen met haar doctoraat in de kunsten een feministisch antwoord op deze passieve vrouwbeelden. Ze maakte een reeks varianten waarin ze het model een minimale persoonlijkheid toekent. De afgeschilderde jongedame neemt zelf performatief de wereld in handen en bedient zich hiervoor van haar verbeeldingskracht, net zoals Hanssen zelf het schilderij performatief neerzet. Hanssen illustreert zo haast letterlijk het gesignaleerde verlichte pad van de humane wetenschappen die de mens en zijn verleden kritisch bestuderen om vervolgens via verbeelding tot een betere wereld te komen; een wereld waarin ze als vrouw haar eigen rol in handen neemt. Zo wordt geschiedenis niet alleen bestudeerd, maar ook opnieuw gemaakt en geschreven – en geschilderd. Kortom, laten we met behulp van de methodes uit het onderzoek in de kunsten het simulacrum van de impactfactor vervullen voor een verlangen naar een reële impact. Laten we de humane wetenschappen terugbrengen op het spoor van de queeste waarop we met onze subjectiviteit, verbeeldingskracht en dialoog kunnen duwen en trekken aan de wereld.

PASCAL GIELEN

is als hoogleraar verbonden aan het Antwerp Research Institute for the Arts (ARIA) waar hij onder andere het Cultural Commons Quest Office (FWO-Odyseus) leidt. Als cultuursocioloog doet hij onderzoek naar cultuurpolitiek en de institutionele context van de kunsten. Gielen is redacteur van FORUM⁺ en hoofdredacteur van de boekenreeks Arts in Society (VALIZ).
pascal.gielen@uantwerpen.be

NELE WYNANTS

is postdoctoraal onderzoeker aan de Université libre de Bruxelles (Arts du spectacle) en de Universiteit Antwerpen (Visual Poetics). Ze is hoofdredactrice van FORUM⁺ en publiceert over de kruisbestuivingen tussen theater, wetenschap en visuele media vroeger en nu.
nele.wynants@uantwerpen.be

- 1 Een Engelse en langere versie van deze tekst verschijnt in het eerste nummer van Documenta van dit jaargang: www.documenta.ugent.be.
 - 2 In 2010 werd ook het departement Filosofie aan de Middlesex University afgeschaft, ook al was dit het hoogst gerangschikte departement van de universiteit. Eind 2014 zorgde de herstructurering en afbouw van (bepaalde) geesteswetenschappen bij de Universiteit van Amsterdam eveneens voor de nodige heibel.
 - 3 Over de invloed van de managementslogica op de humane wetenschappen is veel geschreven in opiniestukken en analyses. Zie onder meer de recente publicatie van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten: "Het professoraat anno 2016. Reflectie over een beroep in volle verandering", waarin een analyse gemaakt wordt van de gevolgen van het New Public Management op het ambt van hoogleraar (De Dijn, et al. 2016). Zie ook de opiniestukken van onder meer Marc Reynebeau ("Selfie met Wikipedia", *De Standaard*, 14 juli 2016) en Maarten Reijnders ("Vlaamse professoren in malaise", *Knack*, 1 aug. 2016).
 - 4 Glaser, William. "The competition vogue and its outcomes." *Lancet*, vol. 341, no. 8848, 1993, pp. 805-812.
 - 5 DiMaggio, Paul en Powell, Walter (red.). *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. University of Chicago Press, 1991.
 - 6 Rancière, Jacques. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Bloomsbury, 2015.
 - 7 Harbers, Hans. "Gevraagd: een sociologie van intellectuelen." *De rol van de intellectueel. Een discussie over distantie en betrokkenheid*, red. Lolle Nauta en Gerard de Vries, Van Gennep, 1992, p. 37.
 - 8 Raunig, Gerald. "The Invention of Aesthetic Law. An Experiment on the Aesthetic Horizon and the Art of Living Beautifully." *Aesthetic Justice. Intersecting Artistic and Moral Perspectives*, red. Niels Van Tomme en Pascal Gielen, Valiz, 2015, pp. 96-97.
 - 9 Mills, C. Wright. *The Sociological Imagination*. Oxford University Press, 1959.
 - 10 De auteurs van deze tekst zetelen respectievelijk sinds 2014 en 2015 in de leescommissie Kunsten van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten en het Koninklijk Conservatorium Antwerpen. Ze zijn lid van verschillende onderzoeksgroepen in Antwerpen en Brussel waarin onderzoek in de kunsten een centrale rol speelt (ARIA, Visual Poetics, Theatricality and the Real) en maken deel uit van de redactie van FORUM* voor *Onderzoek en Kunsten*: www.forum-online.be.
 - 11 We wensen uitdrukkelijk de
- peerreviewers van deze tekst te bedanken voor de constructieve feedback, ook al merkt één van de reviewers in zijn leesverslag terecht op dat het enigszins paradoxaal is dat deze bijdrage, die eerder een geëngageerde positie in het veld van de menswetenschappen formuleert dan dat het probeert een antwoord te geven op een onderzoeksvraag volgens een welomschreven wetenschappelijke methode, door een proces van peerreviewing moet, via vragen en criteria die niet perse van toepassing zijn op het soort tekst dat hier voorligt.
 - 12 Zie onder meer Nelson, Robin. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan UK, 2013; Lesage, Dieter. "Who's Afraid of Artistic Research? On Measuring Artistic Research Output." *Art & Research – A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, (2) 2009; <http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/lesage.html>; Lesage, Dieter. "Tegen het supplement. Enkele beschouwingen over artistiek onderzoek." *FORUM* voor Onderzoek en Kunsten | for Research and Arts*, vol. 24, no. 1, 2017, pp. 4-11; Elkins, James, red. *Artists with PhDs: On the new Doctoral Degree in Studio Art*. New Academia Publishing, 2009; Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press, 2012; Wesseling, Janneke. *Of Sponge, Stone and the Intertwinement with the Here and Now. A Methodology of Artistic Research*. Valiz, 2016. Voor een uitgebreidere lijst van publicaties in de Angelsaksische wereld, zie Nelson 2013, pp. 223-225.
 - 13 Wesseling, 2016, pp. 9-10.
 - 14 Zie ook de "Florence Principles" over het doctoraat in de kunsten, een paper bestemd als leidraad voor Europese beleidsmakers, academische overheden en subsidieverstrekkers, gepubliceerd door de European League of the Institutes of the Arts (ELIA): www.elia-artschools.org.
 - 15 Sinds enkele jaren erkent ECOOM, het Expertisecentrum Onderzoek en Ontwikkelingsmonitoring van de Vlaamse Gemeenschap, dat onderzoek in de kunsten een andersoortige output genereert, en niet (enkel) op basis van publicaties kan worden geëvalueerd.
 - 16 Lesage, 2017.
 - 17 'Practice-based' of 'practice as research in arts' is de term die in het Verenigd Koninkrijk wordt gebruikt, terwijl 'practice-led research' algemeen gebruikt wordt in Australië. Wij kiezen de bredere term 'onderzoek in de kunsten' of 'research in the arts' omdat het ook meer theoretische en historische benaderingen van onderzoek in het domein van de kunsten omvat.
 - 18 Nelson 2013, pp. 8-9.
 - 19 In het Verenigd Koninkrijk ge-
- beurt onderzoeksfinanciering op basis van de Research Assessment Exercise (RAF), momenteel de Research Excellence Framework (REF). Beide oefeningen nemen niet enkel bibliometrie als uitgangspunt voor de evaluatie van onderzoek, maar breed geformuleerde indicatoren. Dit kwalitatieve evaluatiemodel op basis van peerreviewing wordt tegenwoordig door de overheden van het Verenigd Koninkrijk als algemeen model gehanteerd. Nelson was lid van het RAE 2008 sub-panel voor Drama, Dance and Performing Arts, en in 2014 het REF sub-panel 35. Voor meer over dit principe, ook met betrekking tot de evaluatie en weging van onderzoek in de kunsten in Vlaanderen, zie Voets, Kevin. "Tussen Kunst en Kafka ii. Voortgang van het meta-Onderzoeksproject" *FORUM* voor Onderzoek en Kunsten | for Research and Arts*, vol. 16, no. 6, 2009, pp. 7-11.
 - 20 Wijzelf kwamen onlangs tot de ietwat pijnlijke vaststelling dat ook de redactie van voorliggend tijdschrift voor onderzoek in de kunsten (FORUM*) van de tien leden momenteel slechts één theatermaker en één muzikant telt. Op het moment van publicatie is deze situatie al rechtgezet en inmiddels vervoegden meer kunstenaars de rangen.
 - 21 Davies, Charlotte Aull. *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*, Routledge, 1999.
 - 22 Haraway, Donna. "Situated Knowledges: the Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, 14, 1988, pp. 575-599.
 - 23 Lewin, Kurt. *Resolving Social Conflicts*. Harper & Row, 1945.
 - 24 Munslow, Alun. *Narrative and History*. Palgrave Macmillan, 2007.
 - 25 Davies 1999, p. 7.
 - 26 Luhmann, Niklas. *Art as Social System*. Stanford University Press, 2000, p. 56.
 - 27 Voor meer info over *Screening the City. A Cinematic Archaeology of the City of Brussels*, zie: <https://www.ritcs.be/en/node/390>.
 - 28 Voor meer info, zie: www.actionzoohumain.be, en voor een iets uitgebreidere bespreking van deze voorstelling: Wynants, Nele. "Verbeeldingen van de werkelijkheid: Verleden, heden en toekomst in een theatraal kader." *FORUM* voor Onderzoek en Kunsten | for Research and Arts*, vol. 23, no. 1, 2016, pp. 4-11.
 - 29 Voor meer informatie over Charlotte Lybeer, zie: www.charlottelybeer.be.
 - 30 Martin, Carol. *Theatre of the Real*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 6.
 - 31 Jenkins, Keith en Alun Munslow
- (red.). *The Nature of History Reader*. Routledge, 2004. Clark, Elizabeth. *History, Theory, Text: Historians and the Linguistic Turn*. Harvard University Press, 2004.
 - 32 Zie ook Gielen, Pascal. "Museumchronotopics: On the Representation of the Past in Museums." *Museum and Society*, vol. 2, no. 3, 2004, pp. 147-160.
 - 33 Sennett, Richard. Samen. *Een pleidooi voor samenwerken en solidariteit*. Meulenhoff, 2016, p. 29.
 - 34 Sennett, *Samen*, p. 30.
 - 35 Zie hierover het artikel van Willem de Wolf: "Ich hätte gerne mitgemacht." Het Lesfestival als antwoord op verschuivingen in het theaterveld." *FORUM* voor Onderzoek en Kunsten | for Research and Arts*, vol. 24, no. 2, 2016, pp. 4-11. www.forum-online.be/nummers/zomer-2017/hetlesfestival.
 - 36 Steen, Jan. *Being in playing*. MER. Paper Kunsthalle, 2014.
 - 37 Voor meer informatie over het onderzoeksproject van Erik Haagoort, zie: www.erikhaagoort.nl.
 - 38 Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press 1982. Butler, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of 'seks'*. Routledge 1993.
 - 39 Zie www.crewonline.org en ook www.parsnetwork.org.
 - 40 Voor meer informatie over het werk van Angelo Vermeulen, zie: www.angelovermeulen.net.
 - 41 Voor meer informatie over het werk van Elly Van Eeghem zie: <http://ellyvaneeghem.be/>.